

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.468>

<https://orcid.org/0000-0003-3392-0084>

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Tomas Riklius

# Estetinių Baroko kategorijų tapimas potridentiniuose meno teorijos traktatuose

**DAKTARO DISERTACIJA**

Humanitariniai mokslai,  
Filologija (H 004)

VILNIUS 2023

Disertacija rengta 2018–2022 metais Vilniaus universiteto Filologijos fakultete

**Mokslinis vadovas** – doc. dr. Vytautas Ališauskas (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Gynimo taryba:

**Pirmininkė** – doc. dr. Ona Dilytė-Čiurinskienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

**Nariai:**

prof. dr. Jolanta Gelumbeckaitė (Goethe's universitetas Frankfurte prie Maino, humanitariniai mokslai, filologija – H 004),

doc. dr. Sigita Maslauskaitė-Mažyliienė (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003),

dr. Sigitas Narbutas (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004),

dr. Tojana Račiūnaitė (Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2023 m. birželio mėn. 15 d. 13 val. Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto K. Donelaičio auditorijoje. Adresas: Universiteto g. 5, Vilnius, Lietuva, tel. 8 5 268 7207; el. paštas flf@flf.vu.lt

Disertaciją galima peržiūrėti Vilniaus universiteto ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekose ir VU interneto svetainėje adresu:

*<https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>*

<https://doi.org/10.15388/vu.thesis.468>

<https://orcid.org/0000-0003-3392-0084>

VILNIUS UNIVERSITY

INSTITUTE OF LITHUANIAN LITERATURE AND FOLKLORE

Tomas Riklius

# Formation of Baroque Aesthetic Categories in the Post-Tridentine Aesthetic Theory Treatises

**DOCTORAL DISSERTATION**

Humanities,  
Philology (H 004)

VILNIUS 2023

The dissertation was prepared between 2018 and 2022 (Vilnius University Faculty of Philology).

**Academic supervisor** – Assoc. Prof. Dr Vytautas Ališauskas (Vilnius University, Humanities, Philology – H 004).

This doctoral dissertation will be defended in a public meeting of the Dissertation Defence Panel:

**Chairwoman** – Assoc. Prof. Dr Ona Dilytė-Čiurinskienė (The Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Humanities, Philology – H 004).

**Members:**

Prof. Dr Jolanta Gelumbeckaitė (Goethe University Frankfurt, Humanities, Philology – H 004),

Assoc. Prof. Dr Sigita Maslauskaitė-Mažylienė (Vilnius Academy of Arts, Humanities, History and Theory of Arts – H 003),

Dr Sigitas Narbutas (The Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Humanities, Philology – H 004),

Dr Tojana Račiūnaitė (Vilnius Academy of Arts, Humanities, History and Theory of Arts – H 003).

The dissertation shall be defended at a public meeting of the Dissertation Defence Panel at 1 p.m. on 15th June 2023 in K. Donelaitis Room of the Faculty of Philology, Vilnius University. Address: Universiteto st. 5, Vilnius, Lithuania. Tel. +370 5 268 7207; e-mail: flf@flf.vu.lt

The text of this dissertation can be accessed at the libraries of Vilnius University and Institute of Lithuanian Literature and Folklore, as well as on the website of Vilnius University:

[www.vu.lt/lt/naujienos/ivykiu-kalendorius](http://www.vu.lt/lt/naujienos/ivykiu-kalendorius)

*Meo avo, Kazimieras Žiūrys. Requiescat in pace*

## TURINYS

ĮVADAS .....	7
1. NAUJŌS VAIZDUOJAMOJO MENO TEORIJOS PRIELAIIDOS .....	24
1.1. Religinio gyvenimo pokyčiai ir jų įtaka estetinei sąmonei.....	24
1.2. Pokyčiai meno praktikoje .....	30
1.3. Besibaigiantis Renesansas .....	43
1.4. Tridento susirinkimas ir sakralūs atvaizdai .....	58
2. RELIGINIO TURINIO RAIŠKA VIZUALIUOSIUOSE MENUOSE ...	71
2.1. Istoriskumas.....	71
2.1.1. Atvaizdai kaip istorinių ir teologinių šaltinių liudininkai.....	74
2.1.2. Atvaizdai kaip katalikiškosios doktrinos ortodoksijos įrodymai.....	77
2.1.3. Atvaizdai kaip Bažnyčios doktrinos liudininkai.....	80
2.1.4. Istoriskumas kaip dokumentinė Bažnyčios istorijos funkcija .....	83
2.2. Tikroviškumas .....	87
2.2.1. Tikrovės perteikimas .....	89
2.2.2. Tikroviškumas kaip suprantamumas .....	91
2.2.3. Tikroviškumo ir vaizduotės sąsaja .....	95
2.3. Nuosaikumas.....	100
2.3.1. Nuosaikumas kaip kūrėjo pavyzdys .....	101
2.3.2. Nuosaikumas kaip estetinės tradicijos tęsia.....	105
2.3.3. Iš nuosaikumo kylantis dvasinis rezultatas.....	109
2.4. Sakralumas.....	112
2.4.1. Sakralaus atvaizdo turinys.....	114
2.4.2. Sakralaus atvaizdo tikslas.....	117
2.4.3. Sakralumas kaip potridentinė estetišio vertinimo kategorija .....	120
3. VISA APJUNGIANTIS <i>DECORUM</i> .....	123
3.1. Vaizdinis <i>decorum</i> lygmuo.....	131
3.2. Intelektinis <i>decorum</i> lygmuo .....	134
3.3. Teologinis <i>decorum</i> lygmuo .....	139
4. IŠVADOS .....	151
5. ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS.....	153
6. LITERATŪRA .....	154
6.1. Šaltinių sąrašas.....	154
6.2. Mokslinė literatūra.....	157
SUMMARY .....	177
APIE AUTORIŲ .....	191
PUBLIKACIJOS .....	192
PADĖKA .....	193

## ĮVADAS

Po visuotinio Katalikų Bažnyčios Tridento susirinkimo sakralių atvaizdų estetinio ir dogminio tinkamumo klausimas paskatino XVI–XVII a. katalikus autorius plačiau aptarti religinių atvaizdų problematiką<sup>1</sup>, sistemiškai ieškant atsakymų, kaip turi atrodyti sakralinio meno kūriniai, ir formuluojant naują potridentinį vizualiosios teologijos modelį<sup>2</sup>. Tai lėmė ne viena priežastis: renesansinė vizualiųjų menų samprata nebeatspindėjo pakitusios estetiškos paradigmos ir naujojo dvasingumo pokyčių bei poreikių; trumpas Tridento susirinkimo nutarimas dėl sakralių atvaizdų buvo abstraktus ir nepateikė konkrečių estetinio vertinimo nuostatų; sakralūs atvaizdai palaipsniui tapo Tridento susirinkimo dvasios ir misijos daryti tai, kas naudinga sielų gelbėjimui, įrankiu<sup>3</sup>. Katalikai italai autoriai, priešingai nei evangelikai<sup>4</sup> šiauriau Alpių, nekvestionavo pačios sakralių atvaizdų praktikos<sup>5</sup>, tad buvo reikalingos naujos estetinio vertinimo kategorijos, kurios atspindėtų imanentinius religinio gyvenimo, estetiškos praktikos pokyčius ir Tridento susirinkimo poreikius sakraliems atvaizdams.

**Darbo tikslas** – suformuoti sintetinį ankstyvojo Baroko<sup>6</sup> estetikos vaizdą, atsiskleidžiantį potridentinių katalikų autorių Giovanni Andrea Gilio,

---

<sup>1</sup> Lydia Salviucci Insolera, „L’arte cristiana e l’influsso dei trattati d’arte dopo il Concilio di Trento“, *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė, Religinės kultūros paveldo studijos 2, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, 42–43.

<sup>2</sup> Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht: Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg; München: Dölling und Galitz Verlag, 2004, 67.

<sup>3</sup> John W. O’Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2000, 64.

<sup>4</sup> *Evangelikais* šiame darbe bendrai vadinamos visos per evangelikų reformą XVI a. pradžioje ir vėliau kilusios Bažnyčios Europoje. *Evangelikų reforma* vadinamas XVI–XVII a. religinis krikščionių judėjimas, prasidėjęs 1517 m. Martinui Liuteriui paskelbus 95 tezes ir lėmęs evangelikų Bažnyčių kūrimąsi Europoje. *Katalikiškąja reforma* vadinamas vidinis Katalikų Bažnyčios persitvarkymas, vykęs XVI–XVII a. Europoje ir nutarimais užtvirtintas Tridento susirinkimo sesijose, siekiant atspindėti, kad, kaip bus matoma pirmojoje darbo dalyje, šis atsinaujinimo procesas buvo natūralus ir imanentinis, bet ne sąlygotas reakcijos į evangelikų reformą.

<sup>5</sup> Wietse de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent*, Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History 59, Leiden; Boston: Brill, 2021, 86.

<sup>6</sup> *Ankstyvuoją Baroką* šiame darbe vadinamas laikotarpis, prasidedantis Europoje XVI a. antroje pusėje, vykstant Tridento susirinkimui, ir trunkantis iki maždaug XVII a. vidurio, Italijoje suklestint popiežių Urbono VIII ir Inocento X meninei

Carlo Borromeo<sup>7</sup>, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo meno teorijos traktatuose ir išryškinti pagrindines šių autorių estetinio vertinimo kategorijas bei kriterijus.

Siekiant darbo tikslo, keliami šie **uždaviniai**: 1) ištirti keturių potridentinių autorių (Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo) meno teorijos traktatuose aptinkamas estetinio vertinimo kategorijas; 2) išgryninti minėtų autorių teorines sąsajas ir savitumą; 3) išryškinti esminių ankstyvojo Baroko meno teorijos traktatuose randamų teorinių estetinio vertinimo kategorijų tapsmą, kriterijus ir įtaką naujos estetišės paradigmos formavimuisi.

**Tyrimo šaltiniai.** Disertacijoje esminis keliamas klausimas apims tik tai, ko iš sakralaus meno tikėjosi ar reikalavo potridentiniai katalikai autoriai ir kokias naujas estetinio vertinimo kategorijas jie išskėlė savo meno teorijos traktatuose. Darbe bus analizuojamas katalikiškasis meno teorijos palikimas, parašytas lotynų ir Renesanso italų kalbomis, sukurtas potridentinių Katalikų Bažnyčios dvasininkijos atstovų ankstyvojo Baroko laikotarpiu po Tridento bažnytinio susirinkimo iki XVII a. trečiojo dešimtmečio.

Disertacijoje analizuojami Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo traktatai tyrimui pasirenkami kaip geriausiai atspindintys estetinių vertinimo kategorijų tapsmą ir naujos epochos estetinę raišką. Tuo pačiu tai ir labiausiai įtakingi potridentiniai katalikų autorių teoriniai traktatai, skirti ne dailės istorijai ar grynai meninio stiliaus ir technikos aprašymui<sup>8</sup>. Giovanni Andrea Gilio traktatas *Dialogo nel*

---

mecenatystei. *Baroku* vadinama kultūrinė epocha Europoje, kuri pradėjo formuotis XVI a. pabaigoje ir truko iki XVIII a. vidurio, ir jos meninė bei intelektinė raiška.

<sup>7</sup> Šv. Karolis Boromiejus.

<sup>8</sup> Po Tridento susirinkimo kaip ir viso XVI a. metu išleista nemažai dailės istorijai ar grynai meninio stiliaus ir technikos aprašymui skirtų traktatų, tokių kaip: Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni. Di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, Firenze: [Torrentino], 1567; Bartolomeo Ammannati, *Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, gli onoratissimi Accademici del Disegno*, Firenze: Bartolomeo Sermartelli, 1582; Francesco Bocchi, *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*, Firenze: Giorgio Marescotti, 1584; Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1585; Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, Roma:



*quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*<sup>9</sup>, tikriausiai sukurtas 1561–1562 m.<sup>10</sup>, dar prieš pasibaigiant Tridento susirinkimui, pasirenkamas, nes buvo pirmasis toks sakralių atvaizdų klausimui skirtas potridentinis veikalas. Gabriele Paleotti *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*<sup>11</sup> ir Carlo Borromeo *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*<sup>12</sup> yra įtraukiami dėl šių autorių dalyvavimo rengiant paskutiniųjų Tridento susirinkimo sesijų nutarimų tekstus<sup>13</sup> ir aktyvios reformų veiklos jų vadovaujamose atitinkamai Bolonijos ir Milano arkivyskupijose, kur daug dėmesio skirta sakralių atvaizdų tinkamumo klausimui. Tikėtina, kad Paleotti buvo susipažinęs su Gilio *Degli errori*, nes, kaip pastebi Paolo Prodi, tarp veikalų yra nemažai tekstinių ir teorinių panašumų<sup>14</sup>. Kiek kitoks šiame kontekste yra Federico Borromeo, Carlo Borromeo jaunesniojo pusbrolio ir Paleotti mokinio, veikalai *De pictura*

---

per Francesco Zannetti, 1585; Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravenna: appresso Francesco Tebaldini, 1587; Gregorio Comanini, *il Figino. Overo del fine della pittura*, Mantova: Francesco Osanna, 1591; Federico Zuccaro, *L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, Torino: per Agostino Disserolio, 1607. Joannes Molano teorinis traktatas (*De picturis et imaginibus sacris liber unus*, Lovanii: apud Hieronymum Wellaeum, 1570), nors ir turėjo įtakos Paleotti, į tyrimą nėra įtraukiamas, nes buvo išleistas Levene, Ispanų Nyderlanduose, ir iš esmės buvo skirtas ne apibrėžti, koks turėtų būti tinkamas katalikiškas menas, bet atsakyti į evangelikų kritiką dėl sakralių atvaizdų praktikos (*Bilderfrage*) (David Freedberg, „Johannes Molanus on Provocative Paintings“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 1971, 229–235).

<sup>9</sup> Giovanni Andrea Gilio, „Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie“, *Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano*, Camerino: per Antonio Gioioso, 1564.

<sup>10</sup> Michael Bury, „Gilio on Painters of Sacred Images“, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, edd. Michael Bury, Lucinda Byatt, Carol M. Richardson, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018, 5.

<sup>11</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna: Arnaldo Forni, 1582.

<sup>12</sup> Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milano: Pacificus Pontius, 1577.

<sup>13</sup> Giovanni Pietro Giussano, *Vita di S. Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano estratta da quella di Gio. Pietro Giussano*, Firenze: Tipografia delle Murate, 1858, 5–28.

<sup>14</sup> Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, vol. 2, Uomini e dottrine 12, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, 570–571.

*sacra*<sup>15</sup> ir *Musaeum*<sup>16</sup>, kuriuose autorius ieškojo socialinių ir estetinių prielaidų meno kūrinio tinkamumui apibrėžti. Federico Borromeo traktatas į tyrimą įtraukiamas, siekiant sudaryti koherentišką naujos estetinės paradigmos vystymosi vaizdą, ir dėl to, kad šis veikalas buvo pradėtas rašyti daug anksčiau, panašiu metu, kai išleistas Paleotti veikalas<sup>17</sup>.

Tyrime taip pat aptariami ir analizuojami dažnytiniai šaltiniai, tokie kaip Tridento susirinkimo aktai ir Milano arkivyskupijos sinodų nutarimai, pasinaudota kitų Renesanso autorių, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce, Giorgio Vasari ir kitų, teoriniais darbais kontekstui ir paradigmos pokyčiams išryškinti.

**Tyrimų apžvalga.** Ankstyvi iki šiol įtakingi bandymai konceptualizuoti tyrime aptariamą laikotarpį idėjų istorijos kontekste yra Vienos mokyklos meno istoriko Maxo Dvořáko<sup>18</sup> monografija, kurioje autorius vizualiuosius menus laikė neatskirama intelektine ir dvasine epochos išraiška, taip pat Jacobo Burckhardto knyga<sup>19</sup>, kurioje pateikiamas sinkretinis epochos vaizdas. Abu šie meno istorikai laikėsi nuomonės, kad vizualieji menai ir literatūra, filosofija, religija, mokslas ir visos kitos žmogaus veiklos sritys yra glaudžiai susiję ir priklauso tam pačiam idėjiniam laikmečio fonui – *Zeitgeist*. Iš sociologinės perspektyvos, vizualiuosius menus vertindamas ne kaip lygiagrečiai vykstantį procesą, bet kaip epochos idėjų išraišką meninėje plotmėje, yra apžvelgęs Arnoldas Hauseris<sup>20</sup>. Iš naujesnių istorinių epochos tyrimų verta paminėti Jeilio universiteto istorijos ir religijos studijų profesoriaus Carlos M. N. Eire plačios imties monografiją apie religinius judėjimus ir pokyčius iki Vestfalijos taikos, kurioje detalai išanalizuotos XVI a. reformų ir pokyčių istorinės, politinės ir teologinės priežastys<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> Federico Borromeo, *De pictura sacra*, Milano: Adriano Bernareggi, 1624.

<sup>16</sup> Federico Borromeo, *Musaeum*, Milano: Biblioteca Ambrosiana, 1625.

<sup>17</sup> Francesco Rivola, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano*, Milano: per Dionisio Gariboldi, 1656, 138.

<sup>18</sup> Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München: R. Piper, 1924; Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München: R. Piper, 1927.

<sup>19</sup> Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance*, Oxford and London: Phaidon Press Limited, 1945.

<sup>20</sup> Arnold Hauser, *The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque*, vol. 2, New York: Alfred A. Knopf, 1951; Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München: C. H. Beck, 1964.

<sup>21</sup> Carlos M. N. Eire, *Reformations. The Early Modern World, 1450–1650*, New Haven and London: Yale University Press, 2016.

Vaizduojamąjį analizuojamos epochos meną iš dailėtyros ar meno istorijos perspektyvos praėjusio amžiaus antroje pusėje yra detalai analizavę Giuliano Briganti<sup>22</sup>, Craighas Hughas Smythas<sup>23</sup>, Henris Outramas Evennetas<sup>24</sup>, kurių tyrimai skirti XVI a. manieristinei raiškai ir estetinei Renesanso raidai, taip pat Sydney J. Freedbergas<sup>25</sup>, kuris, sekdamas Mâle'io teorine tradicija<sup>26</sup>, susiejo idėjinę Renesanso meninės praktikos sąstingį su jėzuitų veikla ir katalikiškąja reforma, Rudolfas Wittkoweris, plačiai analizavęs jėzuitų indėlį formuojant Baroko meną<sup>27</sup>, ir Francis Haskellis, kurio darbe apie meninę mecenatystę XVI–XVII a. Italijoje pateikiama nuomonė apie Jėzaus Draugijos požiūrį į meną tik kaip į manipuliatyvios propagandos įrankį<sup>28</sup>. Iš naujesnių aptariamam laikotarpiui skirtų meno istorijos darbų verta paminėti Erwino Panofskio<sup>29</sup>, Peterio Burke'o<sup>30</sup>, Tomaso Montanari<sup>31</sup> ir Lynettės M. F. Bosch<sup>32</sup> tyrimus, skirtus konceptualizuoti teorinius estetiškos raiškos aspektus meninėje praktikoje.

Vis tik trūksta tyrimų, nagrinėjančių potridentinių katalikų autorių Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo įtaką bei svarbą besiformuojančiai estetinei Baroko paradigmai. Akademiniam diskurse dažniausiai apsiribojama bendromis apybraižomis,

---

<sup>22</sup> Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, La pittura italiana 10, Roma: Editori Riuniti, 1961.

<sup>23</sup> Craigh Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, New York: J. J. Augustin, 1962.

<sup>24</sup> Henry Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, ed. John Bossy, Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

<sup>25</sup> Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy, 1500–1600*, ed. 1, The Pelican History of Art, New Haven and London: Yale University Press, 1971.

<sup>26</sup> Émile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*, Paris: A. Colin, 1932.

<sup>27</sup> Rudolf Wittkower, Irma B. Jaffe, edd., *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, New York: Fordham University Press, 1972.

<sup>28</sup> Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven and London: Yale University Press, 1980.

<sup>29</sup> Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1991.

<sup>30</sup> Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, ed. 1, Princeton: Princeton University Press, 1986; Peter Burke, *The Renaissance*, ed. 1, Studies in European History, Houndmills: Macmillan Press, 1993.

<sup>31</sup> Tomaso Montanari, *Il Barocco*, Piccola Storia dell'Arte 3, Torino: Einaudi, 2012.

<sup>32</sup> Lynette M. F. Bosch, *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia, Visual Culture in Early Modernity*, London and New York: Routledge, 2020.

straipsniais arba biografiniais ir tekstologiniais atskirų autorių tyrimais, nebandant analizuoti šių autorių kaip vientiso idėjinio ankstyvųjų naujųjų laikų pasaulėvaizdžio reiškėjų. Dauguma akademinė tekstų XX a. pabaigoje buvo skirti individualioms stilistinėms apraiškoms XVI a., kaip, pavyzdžiui, Cristinos Acidini Luchinat<sup>33</sup> monografijoje apie brolių Zuccarių ar Andrea Emiliani<sup>34</sup> studijoje apie Barrocci meninę praktiką. Išimtis galėtų būti Anthony Blunto monografija apie meno teoriją XV–XVI a. Italijoje<sup>35</sup>, tačiau autorius susikoncentruoja į ankstyvasias brandžiojo Renesanso meno teorijas ir jų raidą, tik trumpai aptardamas XVI a. pabaigos katalikus meno teoretikus Gilio, Carlo Borromeo ir Paleotti Tridento bažnytinio susirinkimo ir katalikiškosios reformos kontekste. Įvairūs XVI a. meno teorijos tekstai yra surinkti Paolos Barocchi tritomiame leidinyje<sup>36</sup>, kuriame šaltiniai su komentarais yra sugrupuoti pagal temas, pateikiant plačią epochos idėjų perspektyvą. Disertacijoje nagrinėjami potridentiniai autoriai taip pat glaustai aptariami meno istoriko Gauvino Alexanderio Bailey'aus monografijose apie estetinę Baroko raidą ir bruožus<sup>37</sup>, kur pateikiamas išsamus istorinis ir idėjinis Baroko kontekstas, svarbus potridentinio sakralaus meno genezei ir jo raiškai jėzuitų pastatuose Romoje XVI a. pabaigoje. Bailey'us ne kartą mini Borromeo, Paleotti ir Gilio bei jų teorinius traktatus argumentuodamas estetines laikotarpio nuostatas.

Minint Tridento susirinkimo nutarimo apie sakralius atvaizdus 450-ąsias priėmimo metines, 2013 m. Popiežiškasis Grigaliaus universitetas surengė tarptautinę konferenciją *Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, kurios pranešimai buvo išleisti kaip straipsnių rinktinė<sup>38</sup>. Šioje knygoje įvairiomis perspektyvomis aptariami ne tik teorinės Tridento nutarimo apie vizualiuosius menus prielaidos<sup>39</sup> ar istorinės ištakos bei sąsajos su antruoju

---

<sup>33</sup> Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari: Fratelli pittori del cinquecento*, Archivi arte antica, Milano: Jandi Sapi, 1998.

<sup>34</sup> Andrea Emiliani, *Federigo Barocci*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1985.

<sup>35</sup> Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Clarendon Press, 1940.

<sup>36</sup> Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1, La letteratura italiana. Storia e testi 32, Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1971.

<sup>37</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*; Gauvin Alexander Bailey, *Baroque and Rococo*, London: Phaidon Press Limited, 2012.

<sup>38</sup> Lydia Salviucci Insolera, ed., *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, Roma: Artemide, 2016.

<sup>39</sup> François Bœspflug, „Le manteau des saints, ou comment le Concile de Trente a placé les images sous leur protection“, *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera, Roma: Artemide, 2016, 9–12.

Nikėjos baųnytiniu susirinkimu<sup>40</sup>, bet Gabriele Paleotti traktato *Discorso* idėjos bei jų santykis su Tridento susirinkimo nutarimu<sup>41</sup>. Paleotti traktatas *Discorso* kelis kartus buvo išleistas kaip kritinis leidimas su įvadu ir komentarais. Italų kalba tai padarė Paola Barocchi<sup>42</sup>, Gian Franc Freguglia<sup>43</sup> ir Paolo Prodi<sup>44</sup>, kurio leidimas ir įvadiniai tekstai su papildymais perleisti angliškai<sup>45</sup>. Įvadiniam Prodi straipsnyje apibrėžiamas įvairialypis teologinis ir istorinis Paleotti veikalo kontekstas. Autorius laikosi tezės<sup>46</sup>, kad Paleotti ir kiti to laikotarpio katalikai meno teoretikai turi būti vertinami kaip sudėtingų sociokultūrinių santykių tarp kūrėjų ir meno užsakovų dalyviai, atstovaujantys XVI a. kultūrinę produkciją, bet ne tam tikrą konkretų meninį stilių. Kitose istorinėse Prodi studijose nagrinėjama Gabriele Paleotti biografija ir veikla, formuojant išsamų idėjinį kontekstą *Discorso* atsiradimui ir jo svarbą Bolonijos arkivyskupijai<sup>47</sup>. Nepamiršamas ir kultūrinis bei intelektualinis Paleotti vyskupavimo aspektai, turėję įtakos ne tik jam pačiam dalyvaujant Tridento baųnytiniame susirinkime, bet ir vėliau įgyvendinant jo nutarimus Bolonijoje<sup>48</sup>. Pastarojoje monografijoje Prodi apžvelgia Paleotti veikalo autentiškumą ir sąsajas su kitais to paties laikotarpio intelektualais ir

---

<sup>40</sup> Michelina Tenace, „All’origine del Decreto sulle immagini de Trento, il Concilio Nicea II“, *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera, Roma: Artemide, 2016, 35–50.

<sup>41</sup> Paolo Prodi, „Storia, natura e pietà: il problema della disciplina delle immagini nell’età tridentina“, *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera, Roma: Artemide, 2016, 73–84.

<sup>42</sup> Paola Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. 2, La letteratura italiana. Storia e testi 32, Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1973; Paola Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, vol. 3, La letteratura italiana. Storia e testi 32, Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1977.

<sup>43</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, edd. Stefano Della Torre, Carlo Chenis, Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

<sup>44</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ed. Paolo Prodi, Bologna: Arnaldo Forni, 1990.

<sup>45</sup> Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, ed. Paolo Prodi, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.

<sup>46</sup> Paolo Prodi, Giuseppe Olmi, „Art, science, and nature in Bologna circa 1600“, *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. John Carter Brown, Washington; New York: National Gallery of Art, 1986, 213–235.

<sup>47</sup> Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti*, 1967.

<sup>48</sup> Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984.

humanistais. Prodi studija pabrėžė paraleles tarp Paleotti *Discorso* idėjų ir Carraccių akademijos stilistinės raiškos. Šiame darbe taip pat pateikiamas išsamus Paleotti veikalo atsiradimo kontekstas, susietas su autoriaus biografijos faktais ir religinių bendruomenių veikla Italijos valstybėse. Prodi taip pat yra apžvelgęs Paleotti traktato svarbą naujam katalikiško meno paradigmam<sup>49</sup>. Tyrėjas pastebi *Discorso* santykį su kintančiu epochos dvasingumu ir tai, kad Paleotti suformuota sakralaus meno teorija tiksliai atspindėjo antrojoje XVI a. pusėje vykstantį meno kūrinių paskirties sampratos kitimą, kuris gali būti pastebimas Bolonijos dailės mokyklos autorių ar Caravaggio darbuose. Istorikas Holgeris Steinemannas taip pat pabrėžia Paleotti *Discorso* teorijos inovatyvumą XVI a. kontekste, pastebėdamas, kad joks kitas autorius prieš jį nebuvo taip detaliai perpratus vaizduojamųjų menų galios perteikti informaciją<sup>50</sup>. Steinemannas aptaria kardinolo veikalo teologinę prieigą ir jos svarbą, formuojant universalią sakraliems atvaizdams skirtą teoriją.

Panašią nuomonę apie Paleotti, remdamasis Prodi ir Steinemannu tyrimais, pateikia meno istorikas Stevenas Stowellis, kurio monografijoje apie vizualiųjų menų ir dvasingumo ryšį Renesanso Italijoje nagrinėjami itališki meno teorijos XV–XVI a. tekstai<sup>51</sup>. Pagrindinė tyrėjo tezė yra ta, kad Alberti, da Vinci, Vasari, Paleotti ir kitų autorių traktatuose naudojami konceptai ir terminai yra glaudžiai susiję su Viduramžių dvasine literatūra. Stowellio darbe Paleotti veiklas *Discorso* yra aptariamasi kaip vienas iš svarbiausių potridentinių darbų, kuriame nagrinėjamos kontempliatyvi ir evangelizacinė vizualaus meno funkcijos.

Antono W. A. Boschloo<sup>52</sup> monografijoje Paleotti pasirenkamas kaip teorinis pavyzdys, padedantis suprasti Carraccių meninės reformos Bolonijoje

---

<sup>49</sup> Paolo Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino, 2014.

<sup>50</sup> Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Representation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno allé imagini sacre e profane“ (1582)*, Studien zur Kunstgeschichte 164, Hildersheim: Olms, 2006.

<sup>51</sup> Steven F. H. Stowell, *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Studies in Medieval and Reformation Traditions 186, Leiden; Boston: Brill, 2015.

<sup>52</sup> Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, vol. 1, Kunsthistorische Studiën van het Nederlands Historische Instituut te Rome 3, The Hague: Government Publishing Office, 1974.

ištakas, priežastis ir tikslus. Donaldas Posneris<sup>53</sup> ir Charlesas Dempsey'us<sup>54</sup> taip pat panaudojo Paleotti traktatą nagrinėdami Emilijos ir Venecijos regionų dailę. Kitos studijos kaip, pavyzdžiui, Ilarios Bianchi tyrimas apie atvaizdų reformą potridentinėje Italijoje<sup>55</sup>, yra skirtos specifinėms Paleotti traktato temoms ir kontekstui arba Paleotti traktato vaidmeniui Klemenso VIII kultūrinėje programoje<sup>56</sup>. Apie Paleotti meno teoriją kaip potridentinės katalikiškosios tradicijos ideologinį įrankį taip pat yra rašiusi Pamela M. Jones<sup>57</sup>. Elenos Lazzarini monografijoje apie nuogumo problemą XVI a. meno teorijos traktatuose Paleotti ir Giovanni Andrea Gilio yra glaustai aptariami, aprašant nuogo kūno vaizdavimo paradigmą vizualiuosiuose menuose po bažnytinio Tridento susirinkimo<sup>58</sup>. Abu autoriai yra cituojami kaip pirmieji tridentinių estetinių nuostatų formuotojai.

Anne H. Muraoka išsiskiria iš jau minėtų autorių, nes savo studijoje<sup>59</sup>, nagrinėdama Paleotti veikalo kontekstines priežastis ir ikitridentinius dvasinei praktikai skirtus veikalus, formuoja vientisą epochos vaizdą. Šioje monografijoje pabrėžiamas potridentinių meno teorijos traktatų vaidmuo, formuojant naują estetinę Katalikų Bažnyčios paradigmą, įgyvendintą Caravaggio ir jo kartos dailininkų darbuose. Būtų galima prieštarauti tiesioginiam ryšiui tarp Bolonijoje išleisto teorinio Paleotti traktato ir karavadžistų aplinkos, tačiau Muraokos nubrėžiama teorinė paralelė puikiai atskleidžia, kad potridentinė meninė samprata buvo natūrali ir logiška Renesanso estetinių idėjų tąsa.

---

<sup>53</sup> Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 vol., Kress Foundation Studies in the History of European Art 5, New York: Phaidon Press Limited, 1971.

<sup>54</sup> Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Harvard University Center for Italian Studies, III, New York: J. J. Augustin, 1977.

<sup>55</sup> Ilaria Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, Bologna: Editrice Compositori, 2008.

<sup>56</sup> Marcello Beltramme, „Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII“, *Storia dell'arte* 69, 1990, 201–233.

<sup>57</sup> Pamela M. Jones, „Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception“, *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, ed. Claire Farago, New Haven and London: Yale University Press, 1995, 127–139.

<sup>58</sup> Elena Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Pisa: Pacini Editore, 2010.

<sup>59</sup> Anne H. Muraoka, *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*, Renaissance and Baroque Studies and Texts 34, New York: Peter Lang, 2015.

Carlo Borromeo traktatas su glaustu įvadu yra publikuotas kaip istorikės Evelynos C. Voelker daktaro disertacija, kurioje pateikiamas išsamus istorinis veikalo komentaras<sup>60</sup>. Kultūrinis, idėjinis ir istorinis Carlo Borromeo kontekstas bei jų įtaka traktatui *Instructiones* yra analizuojami Roberto Sénécailio straipsnyje<sup>61</sup>, kuriame aptariama Romos ir romėniškos architektūros įtaka Borromeo estetinei teorijai. Sandro Benedetti taip pat atkreipia dėmesį į Carlo Borromeo santykį su XVI a. viduryje ir antrojoje pusėje vyravusia krikščioniškosios istorijos ir archeologijos samprata, kuri neabejotinai padarė įtaką C. Borromeo traktate *Instructiones* suformuotai teorijai<sup>62</sup>.

Federico ir Carlo Borromeo darbai yra detaliam nagrinėti meno istorikės Pamelos M. Jones akademinuose tekstuose. Jos studija apie Caravaggio, Guercino, Guido Reni, Tommaso Laureti ir Andrea Comodi altorinius paveikslus Romos bažnyčiose pateikia sakralaus meno recepcijos tyrimą<sup>63</sup>. Tokia netipinė prieiga leidžia pažvelgti į meninę raišką potridentinėje Romoje, įvertinant ne kūrėjų intencijas, bet idėjinį ir intelektualinį epochos foną. Kituose tyrėjos darbuose dėmesys skiriamas meninei reformai, įgyvendintai Carlo Borromeo laikų Milane<sup>64</sup>. Jones tyrimai taip pat yra skirti Federico Borromeo intelektualinei veiklai. Autorė aptaria krikščioniškojo optimizmo ir idėjinio *Pinacoteca Ambrosiana* kolekcijos pagrindo sąsajas<sup>65</sup>,

---

<sup>60</sup> C. Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, trans. Evelyn Carol Voelker, New York: Syracuse University, 1977.

<sup>61</sup> Robert Sénéal, „Carlo Borromeo’s *Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae* and Its Origins in the Rome of His Time“, *Papers of the British School at Rome* 68, 2000, 241–267.

<sup>62</sup> Sandro Benedetti, „Praticità e normatività razionale nel Trattato di Carlo Borromeo“, *Fuori dal classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell’architettura del cinquecento*, Roma: Multigrafica, 1984, 105–131.

<sup>63</sup> Pamela M. Jones, *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Visual Culture in Early Modernity, Aldershot: Ashgate, 2008.

<sup>64</sup> Pamela M. Jones, „San Carlo Borromeo and Plague Imagery in Milan and Rome“, *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague 1500–1800*, edd. Gauvin Alexander Bailey et al., Worcester, MA: Worcester Art Museum, 2005, 65–96; Pamela M. Jones, „The Court of Humility: Carlo Borromeo and the Ritual of Reform“, *The Possessions of a Cardinal: Politics, Piety, and Art 1450–1700*, edd. Mary Hollingsworth, Carol M. Richardson, University Park: Pennsylvania State University Press, 2010, 166–184.

<sup>65</sup> Pamela M. Jones, „Art’s Role in Personal Reform: Christian Optimism and Federico Borromeo’s *Pinacoteca Ambrosiana*“, *I tempi del concilio. Religione,*



taip pat F. Borromeo traktatų ir akademinės *Biblioteca Ambrosiana* programos paraleles<sup>66</sup>. Pastarojoje studijoje daug dėmesio skiriama kardinolo traktatui *De pictura sacra* ir jo idėjiniam kontekstui. Meno istorikė Lucy Cutler yra tyrinėjusi Federico Borromeo meno teorijos traktatuose išreiškiamu domėjimusi meninio atlikimo technika ir kaip idėjos realizuojamos kuriant meno dirbinius<sup>67</sup>, o Arlenė Quine yra apžvelgusi teorines meno kritikos prielaidas Federico Borromeo traktate *Musaeum*<sup>68</sup>.

Giovanni Andrea Gilio traktatas tyrėjų yra mažiausiai aptartas iš visų prieš tai minėtų veikalų. Neminint Paolos Barocchi tritomio leidinio, skirto potridentinės meno teorijos autoriams ir jų tekstams<sup>69</sup>, Gilio traktatas yra išspausdintas kaip faksimilinis leidimas<sup>70</sup>. Veikalas pradėtas aktyviau tyrinėti tik pastarąjį dešimtmetį ir buvo išleistas angliškas *Degli errori* vertimas su išsamiu įvadu ir komentarais<sup>71</sup>. Knygoje pateikiamuose skyriuose detalai nagrinėjamos Gilio traktato atsiradimo aplinkybės ir data, idėjinis bei istorinis veikalo kontekstas, autoriaus pasaulėžiūra ir teorinės nuostatos. Svarbus knygos aspektas yra ir tai, kad joje pateikiama naujausia mokslinė informacija apie Gilio traktato datavimą ir dialogo kalbėtojų istorinių asmenybių identifikavimą.

Lietuviškame akademiniam diskurse potridentinių katalikų autorių meno teorijos traktatai beveik nenagrinėti, vertinant Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės ar Abiejų Tautų Respublikos Baroko estetikos idėjinius pagrindus ir jų sąsajas su ankstyvaisiais Baroko meno teorijos traktatais. Irenos Vaišvilaitės monografijoje apie Baroko pradžią Lietuvoje pateikiama išsami Lietuvos meninės kultūros raidos XVI–XVII a. apžvalga bei katalikiškosios reformos įtaka jai, svarbiausi to laikotarpio Lietuvos kultūros

---

*cultura e società nell'Europa tridentina*, edd. Cesare Mozzarelli, Danilo Zardin, Biblioteca del Cinquecento 70, Roma: Bulzoni Editore, 1997, 387–408.

<sup>66</sup> Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>67</sup> Lucy Cutler, „Virtue and Diligence: Jan Brueghel I and Federico Borromeo“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54, 2003, 202–227.

<sup>68</sup> Arlene Quint, *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of the arts and his Musaeum of 1625*, New York: Garland, 1986.

<sup>69</sup> Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 1971.

<sup>70</sup> Giovanni Andrea Gilio, *Due dialogi*, ed. Paola Barocchi, Firenze: S.P.E.S. Editore, 1986.

<sup>71</sup> Bury, „Gilio on Painters of Sacred Images“.

raidos etapai bei reiškiniai<sup>72</sup>. Istorikė išsamiai pristatė Baroko Lietuvoje apraiškų tyrinėjimo šaltinius ir svarbiausius šiam klausimui skirtus mokslinius darbus<sup>73</sup>. Kaip sufleruoja ir šio reikšmingo darbo pavadinimas, savo tyrimą istorikė apribojo vietiniais pavyzdžiais, nesiplėsdama į itališkąjį potridentinį kontekstą. Mindaugo Paknio sudarytame leidinyje, skirtame šventųjų gerbimui Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XV–XVII a.<sup>74</sup>, Vaišvilaitė taip pat apžvelgia teologinius ginčus ir problemas, susijusius su šventųjų kulto klausimu, aptartu tame pačiame Tridento nutarime kaip ir sakralių atvaizdų gerbimas<sup>75</sup>.

Aleksandros Aleksandravičiūtės sudarytame mokslinių straipsnių ir studijų rinkinyje, parengtame 2007 m. Vilniuje vykusios tarptautinės mokslinės konferencijos *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai* pagrindu, išspausdintas ne vienas tekstas, apžvelgiantis Tridento bažnytinio susirinkimo ir jo nutarimų įtaką Lietuvos kultūrai bei jų paskatinto katalikiškosios reformos sąjūdžio įtaką skirtingoms Lietuvos gyvenimo sritims<sup>76</sup>. Rinkinyje Lydia Salviucci Insolera glaustai aptaria potridentinius meno teorijos traktatus ir Tridento susirinkimo dekretų taikymą potridentiniame mene<sup>77</sup>. Gražinos Marijos Martinaitienės tyrime apie katalikų liturginius rūbus iki ir po Tridento susirinkimo Gilio ir Carlo Borromeo meno teorijos tekstai yra minimi kaip pirmieji potridentiniai tekstai, kuriuose akcentuojama meno kūrinio turinio ir ikonografijos svarba<sup>78</sup>. Galiausiai Aušros Vasiliauskienės straipsnyje apie Jėzaus kūdikystės ikonografinę istoriją Lietuvos Baroko darbuose, aptariant Tridento

---

<sup>72</sup> Irena Vaišvilaitė, *Baroko pradžia Lietuvoje*, Vilniaus dailės akademijos darbai 6, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1995.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 8–11.

<sup>74</sup> Mindaugas Paknys, ed., *Šventieji vyrai, šventosios moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a.*, Vilnius: Aidai, 2005.

<sup>75</sup> Irena Vaišvilaitė, „Šventųjų kultas XVI a. antroje–XVII a. pirmojoje pusėje“, *Šventieji vyrai, šventosios moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a.*, ed. Mindaugas Paknys, Vilnius: Aidai, 2005, 103–146.

<sup>76</sup> Aleksandra Aleksandravičiūtė, ed., *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, Religinės kultūros paveldo studijos 2, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.

<sup>77</sup> Salviucci Insolera, „L’arte cristiana e l’influsso dei trattati d’arte dopo il Concilio di Trento“.

<sup>78</sup> Gražina Marija Martinaitienė, „Lietuvos katalikų bažnyčių paramentai iki ir po Tridento“, *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė, Religinės kultūros paveldo studijos 2, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, 256–278.

susirinkimo įtaką Kristaus kūdikystės siužetų vaizdavimui, Gabriele Paleotti ir Carlo Borromeo yra trumpai paminimi kaip vieni iš potridentinio *vizualiosios teologijos* modelio formuotojai<sup>79</sup>.

Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų ir potridentinių autorių tekstai iš atvaizdų pragmatikos perspektyvos lietuviškai yra aptarti Tojanos Račiūnaitės sudarytoje Fabiano Birkowskio pamokslo kolektyvinėje studijoje, kurioje pateikiamas ir minėto teksto vertimas<sup>80</sup>. Knygoje, apžvelgiant Fabiano Birkowskio teologinius argumentus už sakralių atvaizdų naudojimą, religinio atvaizdo genezę ikonografiją ir teologines problemas, analizuojama Tridento susirinkimo įtaka sakralių atvaizdų kūrimui<sup>81</sup> ir atvaizdų prigimtyje glūdinti žodžio bei vaizdo sąveika, kuri gali būti įvardijama kaip vizualiosios metaforos dalis<sup>82</sup>.

Sigitos Maslauskaitės-Mažylienės straipsniuose, analizuojant Švč. Trejybės vaizdavimo raidą ir genezę potridentinėje Katalikų Bažnyčioje, aptariamos Paleotti ir Federico Borromeo estetinės nuostatos dėl Švenčiausios Trejybės slėpinio reprezentacijos<sup>83</sup>. Platesnis menotyrininkės tyrimas apie vaizduotės ir pojūčių galias Baroko epochoje, apžvelgiant šv. Ignaco Lojolos *Dvasinių pratybų*, šv. Bonaventūros ir šv. Kryžiaus Jono tekstus, pateikiamas Lietuvos kultūros tyrimų instituto išleistoje straipsnių rinktinėje<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> Aušra Vasiliauskienė, „Jėzaus kūdikystės istorija Lietuvos baroko dailėje: ikonografinis aspektas“, *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė, Religinės kultūros paveldo studijos 2, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, 312–338.

<sup>80</sup> Tojana Račiūnaitė, ed., *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009.

<sup>81</sup> Arūnas Sverdiolas, Gabija Surdokaitė, „Paveikslų galia“, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. Tojana Račiūnaitė, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, 182–202.

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

<sup>83</sup> Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Švč. Trejybės vaizdavimas. Potridentiniai traktatai apie krikščioniškąjį meną“, *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*, ed. Gabija Surdokaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2008, 151–170; Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Švenčiausiosios Trejybės atvaizdai: ištakos, ikonografijos bruožai, deformacijos“, *Religija ir kultūra* 10, 2012, 63–79.

<sup>84</sup> Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, „Vaizduotės ir pojūčių klausimas: apie religinio meno suvokimą“, *Vaizdų tekstai – tekstų vaizdai*, edd. Lina Balaišytė, Erika

Monografijoje, skirtoje šv. Kazimiero atvaizdui ir jo kulto suklestėjimui XVII a. taip pat skiriamas dėmesys Tridento susirinkimo reformoms, prisidėjusioms prie šv. Kazimiero gerbimo tradicijos sklaidos<sup>85</sup>.

Federico Borromeo suformuotas darnos konceptas, lyginant jį su kitų potridentinių autorių veikalais, ir *De pictura sacra* reikšmė Baroko epochos estetinei raiškai, pasireiškianti kaip vertybių kolizija su manieristine stilistika, yra tirti baigiamajame magistro darbe<sup>86</sup>. Borromeo nuostatos apie brandžiojo Renesanso menininkus ir jo požiūris į Michelangelą yra aptartas lietuvių kalba parašytame straipsnyje<sup>87</sup>. Kitame straipsnyje esu nagrinėjęs antikinių tekstų citavimą potridentiniuose meno teorijos traktatuose<sup>88</sup>. Potridentiniai autoriai ir jų įtaka Tomo Treterio darbams trumpai pristatyta Eleonoros Buožytės [Terleckienės] baigiamajame magistro darbe, kuriame per Treterio asmenybę apibrėžiama ankstyvoji barokinė meno ir teologijos santykio paradigma<sup>89</sup>.

Paleotti ir Federico Borromeo traktatų ištraukų vertimai į lietuvių kalbą su komentarais yra išspausdinti kaip krikščioniškųjų naratyvinių dailės istorijos šaltinių pavyzdžiai Giedrės Jankevičiūtės sudarytoje dailės šaltinių antologijoje<sup>90</sup>. Federico Borromeo traktato *De pictura sacra* pirmosios

---

Grigoravičienė, Dailės istorijos studijos 7, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, 12–49.

<sup>85</sup> Sigita Maslauskaitė-Mažylienė, *Šventojo Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVII a.*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2010, 99–101; 193–196.

<sup>86</sup> Tomas Riklius, „Vertybių kolizija Federico Borromeo veikaluose *De pictura sacra* ir *Musaeum*“, Magistro darbas, darbo vadovas – Vytautas Ališauskas, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2018.

<sup>87</sup> Tomas Riklius, „(Ne)ambivalentiškas požiūris į Michelangelą Federico Borromeo traktatuose *De pictura sacra* ir *Musaeum*“, *Literatūra* 62(3), 2020, 111–120.

<sup>88</sup> Tomas Riklius, „Classical texts in the art treatises of early Modern Period“, *Literatūra* 61(3), 2019, 98–108.

<sup>89</sup> Eleonora Buožytė, „*Theatrum virtutum*: meno ir teologijos jungtis Tomo Treterio (1547–1610) kūryboje“, Magistro darbas, darbo vadovė Dainora Pociūtė-Abukevičienė, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2017.

<sup>90</sup> „Gabriele Paleotti. Svarstymas apie šventus ir pasaulietinius atvaizdus“, komentarus parengė Vytautas Ališauskas, trans. Jonas Malinauskas, ed. Giedrė Jankevičiūtė, *Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų. Antologija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2012, 618–625; *etiam* „Federico Borromeo. Apie sakralinę tapybą“, vertė ir komentarus parengė Vytautas Ališauskas, *ibid.*, 626–630.

knygos vertimas į lietuvių kalbą su komentaru pateikiamas mano bakalauriniame darbe<sup>91</sup>.

**Temos aktualumas ir naujumas.** Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo veikalai niekada nebuvo nuosekliai kartu nagrinėti kaip ankstyvojo Baroko estetikos šaltinis. Kultūriškai, idėjiškai ir asmeniniais ryšiais susijusių autorių teorinių diskursų tyrimas leidžia suformuoti sistemišką naujos katalikiškosios meno teorijos, kuri laipsniškai vystėsi ne vieną dešimtmetį, paradigmą. Visuose minėtų potridentinių katalikų autorių traktatuose suformuojami ir įtvirtinami nauji sakralių atvaizdų estetinio vertinimo kriterijai, atspindintys naują barokinio meno paradigmą, kuri apėmė ne tik estetinę, bet taip pat teologinę raišką ir didaktinį bei moralinį sakralių atvaizdų poveikį. Tačiau akademiniam diskurse nėra sisteminio požiūrio, atskleidžiančio minėtų autorių tekstų sąsajas bei skirtumus, per kuriuos galima būtų sudaryti bendrą Baroko estetikos vertinimo kategorijų paradigmą. Viena tokio vertinimo priežasčių yra ta, kad meno istorija dažnai suprantama tik per stilistinės raidos prizmę, neįtraukiant kultūrinių, istorinių ar teologinių dėmenų, tad ir šie autoriai ir jų veikalai dažniausiai nagrinėjami, kaip matyti iš tyrimų apžvalgos, tik paskirais rakursais, nors tekstais plačiai naudojamos nagrinėjant Baroką bei jo apraiškas tiek pasaulyje, tiek Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje.

Svarbu pastebėti ir tai, kad Barokas Lietuvos Didžiąją Kunigaikštystę ir Abiejų Tautų Respubliką pasiekė nevēluodamas, kaip vientisa epocha su visais savo vertybiniais parametrais. Todėl LDK Barokas ir jo meninė kultūra turėtų būti tiriami su išsamium kontekstu, kuriam ir priklauso minėti traktatai, apibrėžiantys estetinius epochos principus. Minėtų traktatų analizė taip pat būtų vertinga vēlesnių Baroko raidos etapų tyrimams, analizuojant sintetines raiškos formas kaip, pavyzdžiui, LDK emblematiką ir ikonologiją. Sistemiškas požiūris į ankstyvojo Baroko teorinius traktatus taip pat leistų geriau suprasti ir to laikotarpio LDK autorių darbus, skirtus sakralių atvaizdų klausimui, ir įvertinti jų indėlį Baroko minčiai, kadangi tyrėjai dažnai sutelkia dėmesį į Tridento susirinkime priimto nutarimo dėl sakralių atvaizdų draudimus ir pamiršamas esminis tikslas dekretu patvirtinti ir išplėsti sakralių atvaizdų vaidmenį Katalikų Bažnyčioje.

---

<sup>91</sup> Tomas Riklius, „Federico Borromeo: De Pictura Sacra. Vertimas, komentaras ir įvadas“, Bakalauro darbas, darbo vadovas – Vytautas Ališauskas, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2015.

**Tyrimo metodologija.** Tyrimas bus tarpdisciplininio pobūdžio, pagrindinės jame naudojamos metodologinės priegios – hermeneutinė, deskriptyvi ir lyginamoji. Pasitelkiant jas, naudojantis filologiniam tyrimui būdingomis priegomis, derinant jas su meno filosofijos, dailės istorijos ir idėjų istorijos (*Begriffsgeschichte*) elementais ir atidaus skaitymo metodu, analizuojami minėtų potridentinių katalikų autorių meno teorijos traktatai, siekiama išgryninti šių autorių teorinius konceptus, pagrindines naudojamas estetinio vertinimo kategorijas, jų sąsajas bei apibrėžti esmines ankstyvojo Baroko estetinio vertinimo kategorijas.

Pagalbiniai tekstai nagrinėjami pasitelkiant tradicinius analizės ir sintezės metodus, juos lyginant su darbe aptariamų autorių teorinėmis priegomis. Tyrime aptariami vizualiniai pavyzdžiai yra pasirenkami pagal jų chronologines sukūrimo ribas. Darbe paveikslai, naudojantis ikonografijai būdinga prieiga, analizuojami ne kaip atskirų autorių kūrybinė produkcija, bet kaip unikalios jų sukūrimo laikotarpio apraiškos, atsiskleidžiančios kintančią aptariamo laikotarpio meninę raišką.

### **Ginamieji teiginiai:**

1. Besikeičianti dvasingumo samprata, religinio gyvenimo poreikiai ir imanentinė vizualiųjų menų raida sudarė sąlygas ir reikalavo permąstyti estetinius sakralaus meno vertinimo kriterijus, kurie turėjo atitikti ne tik Katalikų Bažnyčios tradiciją ir doktriną, patvirtintą Tridento susirinkime, bet atspindėtų ir ankstyvųjų Naujųjų laikų teologijos pokyčius, poreikius ir pasikeitusią estetinę paradigmą;

2. Potridentiniuose katalikiškuose meno teorijos traktatuose formuojasi sisteminis sakralių atvaizdų vertinimas, apjungiant istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo, sakralumo ir *decorum* estetinio vertinimo kategorijas;

3. Istorikumo, tikroviškumo, nuosaikumo, sakralumo ir *decorum* kategorijos rėmėsi Renesanso kultūrine ir idėjine patirtimi, bet sakralaus meno kūriniais kėlė ir savitus kriterijus, kurie atspindėjo religinio gyvenimo pokyčius ir poreikius;

4. *Decorum* potridentiniame meno teorijos diskurse buvo esminė religinio turinio raiškos vertinimo kategorija, atspindinti epochos dvasią ir moderniojo dvasingumo poreikius sakraliems atvaizdams. *Decorum* taip pat yra metakategorija, nustatanti vertinimo imperatyvus kitoms estetinio vertinimo kategorijoms, istoriškumui, tikroviškumui, nuosaikumui ir sakralumui.

**Darbo struktūra.** Disertaciją sudaro įvadas, teorinė ir dėstomoji dalys. Atskiri teorinės dalies apie naujės vaizduojamojo meno teorijos prielaidas skyriai yra skirti aptarti: religinio gyvenimo pokyčius XVI a. ir jų įtaką estetinei sąmonei, pokyčius meno praktikoje, intelektines bei idėjines besibaigiančio Renesanso įtakas naujai vaizduojamojo meno teorijai ir Tridento susirinkimo teologines nuostatas sakraliems atvaizdams. Pirmosios dėstomosios dalies apie religinio turinio raišką skyriai aptars pagrindinius naujų estetinio vertinimo kategorijų – istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo, sakralumo – kriterijus sakraliems atvaizdams, o antroji dėstymo dalis bus skirta *decorum* kategorijai ir skirtingiems jos vertinimo lygmenims. Disertacijos pabaigoje pateikiamos išvados, iliustracijų ir literatūros sąrašas, santrauka anglų kalba, informacija apie autorių ir publikacijų sąrašas.

# 1. NAUJŲS VAIZDUOJAMOJO MENO TEORIJS PRIELAI DOS

Paskutiniųjų XVI a. dešimtmečių sakralusis katalikiškas menas dažnai suprantamas ir vertinamas kaip tam tikros socialinės ir ekonominės krizės raiška. Politiniai ir socialiniai pokyčiai ar net sukrečiantys šio amžiaus įvykiai neabejotinai turėjo įtakos meninei praktikai ir raiškai, tačiau naujos vaizduojamojo meno teorijos priežasčių ir ištakų reikėtų ieškoti platesniame kultūriniame ir religiniame kontekste, kuriame formavosi, į kurį vienaip ar kitaip reagavo ir su kuriuo sąveikavo italai katalikai meno kūrėjai ir teoretikai. Neabejotina, kad potridentiniai katalikų autorių meno teorijos traktatai atspindi tam tikrą XVI a. ir Tridento susirinkimo pasaulėvaizdį, tad šioje darbo dalyje aptarsime istorines, kultūrines, teologines ir estetines prielaidas, davusias impulsą naujos vaizduojamojo meno teorijos susiformavimui.

## 1.1. Religinio gyvenimo pokyčiai ir jų įtaka estetinei sąmonei

Religiniai ir estetiški pokyčiai šešioliktojo amžiaus Europoje nebuvo sporadiški. Nebaigtoje *Katalikų reformacijos istorijoje*<sup>92</sup> Wilhelmas Maurenbrecheris, remdamasis vidinėmis reformomis, įgyvendintomis XVI a. antrojoje pusėje Ispanijos Katalikų Bažnyčioje, ispanų teologų skaičiumi Tridento susirinkime ir tuo, kad Jėzaus Draugijos užuomazgos susiformavo būtent Ispanijoje, buvo iškėlęs teoriją, kad katalikiškoji reforma prasidėjo Ispanijoje dar iki Liuterio tezių paskelbimo 1517 m. ir iš ten per diplomatinius ir kultūrinius ryšius išplito tarp ankstyvųjų katalikų reformatorių Romoje dar iki Tridento susirinkimo. Maurenbrecherio teorija yra problemiška bent keletu aspektų, tačiau ji atskleidžia svarbų aspektą – katalikiškosios reformos priežastys susiformavo dar iki XVI a., kai Europoje iškilusios naujos krikščionybės formos pabrėžė būtinybę atsakyti į esminius teologinius klausimus, pradėjusius rasti krikščionybei pereinant iš Viduramžių į Renesansą<sup>93</sup> ir natūraliai lietusius sakralių atvaizdų klausimą.

Pirmiausia būtina aptarti besikeičiantį pamaldumą ir jo praktikas. Vidinė Bažnyčios reforma, įgyvendinta Tridento susirinkimo metu, nebūtų buvusi sėkminga be pasikeitusio dvasingumo suvokimo, kurio ištakos siekia XIV a. pradžią. Naujasis maldingumas, atsiradęs Šiaurės Europoje ir vadinamas *devotio moderna*, iškėlė naujos religinės bendruomenės poreikį, kurioje kiekvienas asmuo individualia dvasine praktika siekė asmeninio ir

---

<sup>92</sup> Karl Peter Wilhelm Maurenbrecher, *Geschichte der Katholischen Reformation*, Nördlingen: Beck, 1880.

<sup>93</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 20–24.



kolektyvinio dvasinio suartėjimo su Dievu. Įdėmus Šventojo Rašto ir teologinių veikalų skaitymas bei meditacija turėjo sužadinti individualų dvasingumą<sup>94</sup>. *Devotio moderna* kvietė pasauliečius ir dvasininkus vidiniam atsivertimui ir dvasingam gyvenimui brolijose ar seserijose. Tokių bendruomenių nariai matė poreikį atnaujinti dvasininkiją, atsisakant turto, ir asmenine atgaila, malda bei studijomis rodyti pavyzdį kitiems krikščionims<sup>95</sup>. *Devotio moderna* atkreipė dėmesį į individualaus dvasingumo ir meditacijos svarbą, kurių pagalba tikintysis turėjo įsijausti į biblinę Jėzaus gyvenimo sceną, ją apmąstyti ir išgyventi. Pirmasis apie tokį juslių pasitelkimą kontempliacijai aprašė kartūzų vienuolis Ludolfas Saksas 1374 m. veikale *Vita Christi* arba *Speculum vitae Christi*, kuris šią praktiką išpopuliarino *devotio moderna* bendruomenėse<sup>96</sup>. Aktyvios ir tuo pačiu individualios dvasingumo formos pasekėjai maldą ar meditaciją suprato kaip tarpininko ar maldos namų nereikalaujantį asmeninį veiksmą. Nuo Ketvirtojo Laterano susirinkimo XIII a. pradžioje katalikų praktikoje įsitvirtinęs išpažinties aktas, tikėtina, prisidėjo prie gilesnio tikinčiųjų supratingumo apie individualią moralinę atskaitomybę<sup>97</sup>. Bent teoriškai galime įsivaizduoti, kad reguliariai išpažintį atliekantys tikintieji kreipė daugiau dėmesio į savo sąžinę, elgesį, žodžius ir veiksmus, prisimindami, kad Dievas laikų pabaigoje kiekvieną nuteisins lygiai ir individualiai. Bene geriausiai šį religinio gyvenimo kaitos procesą atspindėjo ir tam tikra prasme įkūnijo Tomo Kempiečio XV a. pradžios veikalas *De imitatione Christi*, kuriame, remiantis Kristaus gyvenimo scenomis, ieškota moralinio ir dvasinio įkvėpimo. Kempiečio mintys apie intensyvaus asmeninio Dievo troškimo svarbą<sup>98</sup> nereiškia, kad tikintysis kaip nors atsiriboja nuo bendruomeninės religinio garbinimo

---

<sup>94</sup> John van Engen, *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014, 4–6.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 21–24.

<sup>96</sup> Nigel F. Palmer, „*Antiseusiana: Vita Christi and Passion Meditation before the Devotio Moderna*“, *Inwardness, Individualization, and Religious Agency in the Late Medieval Low Countries. Studies in the Devotio Moderna and its Contexts*, edd. Rijcklof Hofman et al., Medieval Church Studies 43, Turnhout: Brepols, 2020, 110–112.

<sup>97</sup> Franz-Jozef Arlinghaus, „Conceptualizing Pre-Modern and Modern Individuality. Some Theoretical Considerations“, *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, ed. Franz-Jozef Arlinghaus, Utrecht Studies in Medieval Literacy 31, Turnhout: Brepols, 2015, 10–12.

<sup>98</sup> Tomas Kempietis, *De imitatione Christi*, 4.15.8: *Tamen de gratia tua illius magni inflammati desiderii desiderium habeo.*

praktikos, tačiau Kristaus gyvenimo pavyzdžiai gali paskatinti nuolankesnę ir nuoširdesnę individualų dvasingumą, garbinant Viešpatį. Keturiuose Kempiečio veikalo dalyse išdėstytos mintys apie kontempliatyvią meditaciją, kai meldžiantis siekiama išgyventi tai, ką patyrė Kristus, puikiai iliustruoja viduramžinio religinio gyvenimo metamorfozę<sup>99</sup>, kai metodiškai kliaudamasis sistemiška teologine praktika individas galėjo pats ar su dvasinio patarėjo pagalba patirti atsivertimą<sup>100</sup>. Tai nereiškia, kad tokios bendruomenės koku nors būdu siekė panaikinti dvasininkų luomą ar sumažinti jo svarbą, veikiau ieškojo naujų religinės praktikos formų, reaguojant į senas Bažnyčios problemas<sup>101</sup>.

Kintančias pamaldumo praktikas bei poreikius atskleidžia ir pašvęstojo gyvenimo bendruomenių pokyčiai. XVI a. pradžioje Markėje susiformavo Mažesniųjų brolių kapucinų ordino užuomazgos, remiamos įtakingų Popiežiaus valstybės aristokratų šeimų<sup>102</sup>. Romoje beveik tuo pačiu metu susibūrė teatinų bendruomenė, pradėta Gaetano Thiene ir Gian Pietro Carafa, kuris vėliau tapo popiežiumi Pauliumi IV. Teatinai vieni iš pirmųjų pradėjo viešai ir garsiai kalbėti apie būtinybę grįžti prie ankstyvosios krikščionybės dorovės, atnaujinti dvasininkiją, atsisakant bet kokio turto. Venecijoje Gerolamo Emiliani, vadovaudamasis Gaetano mokymu, subūrė dvasininkų bei pasauliečių būrelį, kuris savo veiklą perkėlė į tarp Milano ir Bergamo esantį Somaskos miestelį, nuo kurio Emiliani religinė bendruomenė ir gavo pavadinimą. Somaskiečiai, pasivadinę *Vargšų tarnų draugija*, užsiėmė tokiomis pat socialinėmis veiklomis kaip teatinai, rūpinosi neturtingų vaikų ir našlaičių švietimu bei dvasininkijos atnaujinimu<sup>103</sup>. Tuo pat metu Milane Antonio Zaccaria su aštuoniais pasekėjais pradėjo barnabitų bendruomenę, kurios pagrindinis siekis buvo milaniečių dvasinis atsinaujinimas, dėl kurio

---

<sup>99</sup> Martin Thornton, *Pastoral Theology – A Reorientation*, London: SPCK, 1958, 99.

<sup>100</sup> Giles Constable, *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 240–242.

<sup>101</sup> Erminia Ardissino, „Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The Rosary in Renaissance Italy“, *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, edd. Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin, Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 59/1, Leiden; Boston: Brill, 2018, 345.

<sup>102</sup> John Patrick Donnelly, „New religious orders for men“, *The Cambridge History of Christianity*, ed. Ronnie Po-chia Hsia, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 164.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 167.

kongregacija aktyviai bendradarbiavo su miesto arkivyskupu kardinolu Carlo Borromeo<sup>104</sup>.

Religinio gyvenimo pokyčiai įvairiomis apraiškomis laipsniškai ir nuosekliai vedė į tokią dvasingumo formą, kuri susiformavo XVI a., sąveikaujant ortodoksiškam ir tradiciniam katalikybės mokymui su praktiniu ir *devotio moderna* įkvėptu aktyvaus dvasininkijos gyvenimo poreikiu. Teatinai, somaskiečiai ir barnabitai, pritaikę *devotio moderna* principus ir siekę dvasininkijos atsinaujinimo, buvo pereinamoji grandis tarp viduramžiško monasticizmo ir modernios religinės bendruomenės, o pirmasis tikrai modernus ordinas, kuris kontempliatyvų vienuolinį pamaldumą pakeitė aktyvia pastoracine veikla, buvo Jėzaus Draugija, įsteigta 1540 m. popiežiaus Pauliaus III bule *Regimini militantis Ecclesiae*<sup>105</sup>. Jėzuitiškas pamaldumas iš esmės buvo visiškai nauja dvasingumo apraiška, tiksliai atliepusi XVI a. poreikius ir realijas. Atsisakiusi teatinams ir kitoms į juos panašioms XVI a. pradžios regulinių kunigų kongregacijoms įprastos bendruomeninės maldos ir Valandų liturgijos, Jėzaus Draugija dėmesį skyrė aktyviai veiklai ir nesilaikė beveik jokių iki XVI a. įprastų vienuolinių praktikų. Visus jėzuitus saistė įprasti vienuoliški skaistybės, neturto ir paklusnumo įžadai, bet jie buvo adaptuoti aktyviai veiklai bendruomenėje. Modernus jėzuitiškas pamaldumas atitiko XVI a. vidinius Bažnyčios ir dvasinius tikinčiųjų poreikius, paveiktus socialinių pokyčių bei humanistinių idėjų. Individualus atsakingumas už savąjį išganymą vertintas kaip dvipusis veiksmas, reikalaujantis aktyvaus tikinčiojo išitraukimo<sup>106</sup>, kurį puikiai atliepė būtent jėzuitiškas pamaldumas. Be kita ko, kadangi jėzuitai prie įprastų įžadų taip pat prisiekdavo skleisti katalikybę, kur tik nurodytų Apaštališkasis sostas<sup>107</sup>, Jėzaus Draugija buvo pirmasis religinis ordinas, įgyvendinęs pastoracinę veiklą steigiant mokyklas ir kolegijas Azijoje ir Naujajame pasaulyje<sup>108</sup>.

Galiausiai svarbu paminėti, kad religinio turinio raiškos pokyčiams XVI a. taip pat itin svarbi humanistinės dvasios ir renesansinio

---

<sup>104</sup> Mullett, *The Catholic Reformation*, 73–75; Donnelly, „New religious orders for men“, 166–167.

<sup>105</sup> Mullett, *The Catholic Reformation*, 70–72.

<sup>106</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 36.

<sup>107</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 5.

<sup>108</sup> John W. O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1993, 239; Liudas Jovaiša, „Jėzaus Draugijos misijų trajektorijos“, *Unus non sufficit orbis. Vieno pasaulio negana*, ed. Brigita Zorkienė, *Fontes et studia historiae Universitatis Vilnensis*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2019, 18–21.

individualizmo įkvėpta meditatyvio asmeninės maldos idėja, kuri sparčiai išpopuliarėjo XVI amžiuje<sup>109</sup>. Apskritai XVI a. vis plačiau imta diskutuoti meditacinė atvaizdų funkcija<sup>110</sup>, kuri skatino regintįjį pirmiausia įsivaizduoti, o tuomet apmąstyti. Tuo pačiu tai buvo ir svarbus ikonografinis pokytis, susijęs tiek su religinio gyvenimo, tiek ir stilistiniais bei teologiniais epochos pokyčiais. Tridentinės katalikybės istorikas H. Outramas Evennettas pastebi itin reikšmingą sąsają tarp krikščioniškojo optimizmo<sup>111</sup>, ir šv. Ignaco Lojolos *Exercitia spiritualia*<sup>112</sup>. Jėzaus Draugijos įkūrėjas šv. Ignacas Lojola manė, kad rega yra paveikiausia iš visų penkių žmogaus juslių, padedanti sužadinti atmintį ir pamaldumą. Patiriamas vizijas Lojola netgi apibūdino kaip regimas vidinėmis akimis<sup>113</sup>. Jėzuitų pamaldumas, kaip jau minėta, buvo nukreiptas į individą<sup>114</sup>, o pagrindinis jėzuitiško dvasingumo įrankis, kurį kaip ir patį ordiną reikėtų laikyti revoliucinga religinio gyvenimo apraiška XVI a., buvo Draugijos įkūrėjo šv. Ignaco Lojolos parašytas dvasinis vadovas *Exercitia spiritualia*, kuriame akcentuojama individualaus dvasingumo svarba. Lojolos dvasinės pratybos, nepaneigdamos Bažnyčios autoriteto katechezei, turėjo padėti individui proto ir vaizduotės pagalba pasiekti nesavanaudiškos meilės būseną ir suartėti su Dievu<sup>115</sup>. Tai nebuvo individualiam skaitymui ar dvasiniam gyvenimui skirtas teorinis tekstas. Pirmiausia tai praktinis vadovas dvasiniam pagalbininkui, vedančiam dvasines pratybas, kurių metu tikintysis turi įveiklinti vidinį ir fizinį regėjimą, kad pamatytų, suprastų ir priimtų Dievo valią sudėtingu, abejones keliančiu ar net kriziniu gyvenimo laikotarpiu<sup>116</sup>.

---

<sup>109</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 32.

<sup>110</sup> Stowell, *op. cit.*, 253–257.

<sup>111</sup> Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, 8; John W. O'Malley, *Trent. What Happened at the Council*, Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013, 120.

<sup>112</sup> Henry Outram Evennett, „Counter-Reformation Spirituality“, *The Spirituality of the Counter-Reformation*, ed. John Bossy, Cambridge: Cambridge University Press, 1968, 23–25. Apie *Exercitia spiritualia* įtaką menui taip pat John Shearman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1992, 85.

<sup>113</sup> Pierre-Antoine Fabre, „Les visions d'Ignace de Loyola dans la diffusion de l'art jésuite“, *MLN* 114(4), 1999, 822.

<sup>114</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 75.

<sup>115</sup> O'Malley, *The First Jesuits*, 37–50.

<sup>116</sup> Antonio T. de Nicolas, *Ignatius De Loyola. Powers of Imagining: A Philosophical Hermeneutic of Imagining Through the Collected Works of Ignatius De Loyola with a Translation of These Works*, New York: State University of New York Press, 1986, 28.

Pasak Lojolos, vienas dvasininkas su Dievu<sup>117</sup>, todėl dvasinėse pratybose dalyvaujantis tikintysis, padedamas arba patiriamas dvasinio pagalbininko, stoja akivaizdžiai su savo siela<sup>118</sup>, kad išgyventų vidinį atsivertimą. *Exercitia spiritualia* reikalauja atlikti kruopščią savo sąžinės apskaitą ir tuomet kontemplanuoti ydas bei nuodėmes. Tai ne vienkartinė akistata su savimi, tačiau nuolatinis procesas, kai vis grįžtama prie tų pačių asmeninių ydų ir nuodėmių apmąstymo, siekiant, kad tikintysis jų atsisžadėtų ir atsiverstų. *Exercitia spiritualia* jų dalyvį ragino apmąstyti, kaip Dievas gyvena savo kūriniuose ir suteikia jiems gyvybę, pojūčius ar supratimą ir pradėti meditaciją ne prisimenant ir apmąstant kurią nors biblinę sceną, bet pasitelkiant visas jusles aktyviai įsivaizduoti Jėzaus gyvenimą. Kaip pastebi Henris Outramas Evennetas, lojoliškosios pratybos yra tarsi dvasiniai vaistai, pritaikomi pagal individualius jas atliekančiojo poreikius ir galimybes<sup>119</sup>. Dvasines pratybas atliekantis tikintysis kviečiamas pamatyti įsivaizduojamą vietą<sup>120</sup>, pastebėti konkrečias vietas detales ir įsijausti. Dvasios akimis regima tikrovė turi užvaldyti visus individo pojūčius ir padėti patirti tai, kas įsivaizduojama<sup>121</sup>. Šis dvasinėse pratybose naudojamas metodas, vadinamas *compositio loci*, turėjo padėti tikinčiajam juslių pagalba įsivaizduoti bei patirti Šv. Rašto epizodus ir vesti į vidinį atsivertimą<sup>122</sup>. Tik visiškai išgyvendamas kontemplanuojamą biblinę sceną, tikintysis gali laisvos maldos forma pradėti tikrą dialogą su Dievu.

Religinio gyvenimo pokyčiai vedė prie to, kad XVI a. viduryje ir ypač po Tridento susirinkimo tapo įprasta skirti vis daugiau dėmesio vientisoms ar bent jau suplanuotoms ikonografinėms programoms<sup>123</sup>. Taip tipologiškai buvo suvienijami bažnyčios erdvėje esantys sakralūs atvaizdai ir galėjo būti sukuriamas tam tikras religinės patirties betarpiškumas. Sutelkiant dėmesį į pavienius atvaizdus palaiptams buvo intensyvinamas stebinčiojo įsitraukimas į religinę išgyvenimą vykstant pamaldoms. Gali atrodyti, kad dar iki tol egzistavo tam tikros vientisos ikonografinės programos, vis tik bažnyčios ir atskirų koplyčių mecenatai visuomet naudojami savo teise parinkti menines

---

<sup>117</sup> Lojola, *Exercitia spiritualia*, 21.

<sup>118</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>119</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 46.

<sup>120</sup> Lojola, *Exercitia spiritualia*, 47.

<sup>121</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>122</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 7.

<sup>123</sup> Giles Knox, „The Unified Church Interior in Baroque Italy: S. Maria Maggiore in Bergamo“, *The Art Bulletin* 82(4), 2000, 689–690, 679–701; Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 16–18.

erdvių dekoravimo temas<sup>124</sup>. Sudėtingos ikonografinės programos formavo glaudų santykį tarp liturgijos, meno ir individualaus pamaldumo. Tai neabejotinai buvo glaudžiai susiję su Tridente tuo pačiu nutarimu kaip ir sakralių atvaizdų naudojimas įtvirtintu pagarbumu Bažnyčios šventiesiems. Oratorionai ir jėzuitai aktyviai propagavo ankstyvųjų kankinių ikonografiją, turinčią ne tik parodyti Bažnyčios teisumą prieš evangelikų ikonoklazmą, bet ir patvirtinti šventųjų garbinimo praktikos tradiciją. Oratorionai užsakė ne vieną šv. Pilypo Nerio atvaizdą dar jam esant gyvam, o jėzuitai aktyviai skleidė šv. Pranciškaus Ksavero ir šv. Ignaco Lojolos ikonografinius atvaizdus po jų kanonizavimo 1622 metais<sup>125</sup>. Meno istorikas Bailey'us, nagrinėdamas *San Andrea al Quirinale* noviciato, *Collegio Romano*, *Seminario Romano*, *il Gesù* ir kitų pirmųjų jėzuitų pastatų ikonografines programas ir užsakymus, atskleidžia, kad Lojolos, Ksavero ir kitų jėzuitų misionierių-kankinių atvaizdai buvo užsakomi ir tapomi dar jiems esant gyviems arba vos po mirties nuo pat 1565 m., taip pat išryškina aktyvius ordino pastangas kurti tikrovišką ir panašumą turinčią ikonografiją (*vera effigies*), kuri pirmiausia turėjo įkvėpti novicijus, nuteikti juos misijinei veiklai<sup>126</sup>.

Visi šie religinio gyvenimo pokyčiai, kaip pamatysime kitame skyriuje, vienaip ar kitaip paskatino arba prisidėjo prie pokyčių meno praktikoje, kadangi jėzuitų ir kitų naujųjų kongregacijų praktikuota pozicija, kad atvaizdai padeda kaupti individą į asmeninę kontempliaciją maldoje, kuri buvo įkvėpta *devotio moderna* ir meditatyvios maldos praktikos, po Tridento susirinkimo įgavo dar didesnę svarbą.

## 1.2. Pokyčiai meno praktikoje

Iš esmės kito ne tik pamaldumo, bet ir sakralių atvaizdų formatas bei funkcija. Tikintieji nusilenkdavo prieš juos, degindavo žvakes ir smilkalus, puošdavo juos gėlėmis ar kitomis dovanomis. Sakralių atvaizdų stebėjimas turėjo padėti

---

<sup>124</sup> Ian F. Verstegen, *Federico Barocci and the Oratorians. Corporate Patronage and Style in the Counter-Reformation*, Early Modern Studies 14, Kirksville: Truman State University Press, 2015, 44.

<sup>125</sup> *Ibid.*, 18–19.

<sup>126</sup> Gavin Alexander Bailey, „Creating a Global Artistic Language in Late Renaissance Rome: Artists in the Service of the Overseas Missions, 1542–1621“, *From Rome to Eternity: catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550–1650*, ed. Pamela M. Jones, Leiden: Brill, 2002.

įsivaizduoti ir išgyventi<sup>127</sup>, šventi atvaizdai taip pat leido išplėsti sakralios erdvės ribas: paveikslas ar skulptūra galėjo būti gerbiami viešoje vietoje ar privačioje erdvėje, nes individualus vidinis išgyvenimas buvo centrinis vykstančio religinio ir estetinio poslinkio bruožas<sup>128</sup>. XVI a. antroje pusėje formavosi meninės tendencijos, į kurias Katalikų Bažnyčiai teko vienaip ar kitaip atsiliiepti. Dėl to šiame skyriuje apžvelgsime esminius pokyčius meno praktikoje, kurie pasirodė nebe produktyvūs naujai epochai ir turėjo įtakos naujų estetinio vertinimo kategorijų tapsmui.

Pagrindinį pokytį galima pamatyti vykstant dar XVI a. pradžioje, kai dailė virto stilių ir raiškos priemonių pyne, kurią įprasta vadinti manierizmu. Vėlyvojo Renesanso menininkai ieškojo naujų saviraiškos galimybių, kurios lėmė perdėtai intelektualizuotos ir individualistinę raišką propaguojančios *la bella maniera* suklestėjimą. Manieristinę estetiką reikėtų vertinti kaip kultūrinį XVI a. hibridą, atspindintį dvasinių, estetinių, kultūrinių ir visuomeninių tendencijų pokyčius<sup>129</sup>. Naujosios stilistikos kaip ir *devotio moderna* šaknis galime rasti Šiaurės Europoje, iš kur Jano van Eycko suformuoti *ars nova* principai palaipsniui pasiekė Italijos valstybių dailininkus. Šiaurietiški stilistiniai eksperimentai su sakralių atvaizdų ir kraštovaizdžių tapyba, erdvinėmis kompozicijomis ir proporcijomis, spalviniu subtilumu ir šešėliavimo technika, kurią leido aliejiniai dažai, dėl kultūrinių ir prekybinių mainų plito XV a. Italijos šiaurėje<sup>130</sup>. Taip šiaurietiškas figūrų realizmas ir kruopštus atvaizdų detalumas susimaišė su idealizuota klasikinio grožio idėja, naujai atrasta humanizmo dvasioje. Meno istorikė Paula Nuttall teigia, kad Ghirlandaio, da Vinci ir kiti Renesanso Florencijos dailininkai, nagrinėdami ir kopijuodami Nyderlandų dailininkų darbus, įvaldė techninius spalvinių perėjimų ir šešėliavimo niuansus<sup>131</sup> ir, pritaikydami iš antikinės tradicijos kildinamus linijinės perspektyvos principus, kūrė unikalų naują vėlyvojo Renesanso stilių<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> Stowell, *op. cit.*, 257.

<sup>128</sup> Panašios idėjos randamos vienuolio kartūzo Ludolfo Saksoniečio XIV a. veikale *Vita Jesu Christi*, Viduramžių pranciškonų traktate *Meditationes vitae Christi* arba jau minėtame XV a. Tomo Kempiečio *De imitatione Christi* (O'Malley, *The First Jesuits*, 46).

<sup>129</sup> Bosch, *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, 6–7.

<sup>130</sup> Paula Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, New Haven and London: Yale University Press, 2004, 9–11.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 147–149.

<sup>132</sup> Bosch, *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*, 14–15; Nuttall, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*, 35–37.

XVI a. pradžioje šis stilius natūraliai išsivystė į manieristinę estetiką, kurią Vasari laikė grynai florentietiška<sup>133</sup>. *Le vite* tekste ji yra suprantama kaip taisyklių (*regola*), tvarkos (*ordine*), proporcijos (*misura*), piešimo technikos (*disegno*) ir stiliaus (*maniera*) sinergija, kuri per kūrėjo talentą (*ingegno*) gali sukurti puikų atvaizdą<sup>134</sup>. Tik įvaldęs visus minimumus reikalavimus dailininkas įgyja gebėjimą priimti estetinius sprendimus ir perteikti sudėtingas idėjas, sujungdamas stilių (*bella maniera*) ir turinį (*storia*), kuriame harmoningai ir proporcingai suderinama daugybė skirtingų elementų, padarančių atvaizdo siužetą žiūrovui įdomų<sup>135</sup>. *Le vite* tekste Giorgio Vasari *maniera* naudojo kaip meno teorijos terminą, apibūdinantį gerą, blogą, asmeninį, regioninį ar istorinį stilių, taip pat naujajį stilių (*maniera moderna*), kuris vadovavosi Leonardo, Michelangelo ar Raffaello meniniu autoritetu. *Maniera* Vasari buvo suprantama net keliais skirtingais lygmenimis: kaip stilius bendrąja prasme, individuali meninė raiška arba technika, tačiau iš esmės terminas apibūdino arba buvo labiausiai siejamas su stilistine estetika, kurią atstovavo pats Vasari.

Pirmajame Vasari *Le vite* leidime 1550 m. galime pastebėti ideologinį diskursą, kuriuo autorius susiejo toskanietišką meną su antikinės estetikos paveldu ir aprašė jo raidą<sup>136</sup> nuo Cimabue iki Michelangelo. Vasari rašė apie atgimimo procesą (*il progresso della sua rinascita*), kuris buvo išpildytas ne da Vinci ar ankstesnių Renesanso kūrėjų, bet Michelangelo ir jo pasekėjų, tarp kurių buvo pats Vasari, asmenyje<sup>137</sup>. *Le vite* (1550 m.) Vasari siekė

---

<sup>133</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 543: *Il quale gli rispose sempre di un medesimo tenore, cioè che in Firenze più che altrove venivano gli uomini perfetti in tutte l'arti e specialmente nella pittura.*

<sup>134</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 555: *[a]ggiugnendo alle cose de' primi regola, ordine, misura, disegno e maniera, se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero che i terzi, di chi noi ragioneremo da qui avanti, poterono mediante quel lume sollevarsi e condursi a la somma perfezzione, dove abbiam le cose moderne di maggior pregio e più celebrate.*

<sup>135</sup> Liana de Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's Prefaces. Art & Theory*, New York: Peter Lang, 2012, xix.

<sup>136</sup> Paul A. Kottman, „The Claim of Art: Aesthetic Philosophy and Early Modern Artistry“, *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Kottman, Paul A., New York: Fordham University Press, 2017, 11.

<sup>137</sup> Vasari, *Vite* (1550), I. 124: *i quali, avendo veduto in che modo ella da piccol principio si conducesse a la somma altezza e come da grado sì nobile precipitasse in ruina estrema e, per conseguente, la natura di questa arte, simile a quella dell'altre che, come i corpi umani, hanno il nascere, il crescere, lo invecchiare et il morire, potranno ora più facilmente conoscere il progresso della sua rinascita e di quella stessa perfezzione dove ella è risalita ne' tempi nostri.*



pavaizduoti Michelangelą kaip Renesanso skulptūros, tapybos ir architektūros idealų išpildymą, kaip kultūrinį apogėjų, nuo kurio nebėra, kaip judėti tolyn<sup>138</sup>. Ne be reikalo Michelangelo biografija pateikiama pati paskutinė ir jam skiriamas išsamiausias Vasari tekstas. Taip, kadangi ankstesnis mimetinio regimybės atkartojimo meno kūrinuose tikslas nebebuvo aktualus po Michelangelo, manieristai susikoncentravo į paties grožio sampratą. Konvencinių estetinių taisyklių atmetimas leido erdvę ir figūrų formas paversti abstrakčiais simboliais<sup>139</sup> senas temas interpretuojant naujai.

Visgi manieristinė estetika nebuvo vienintelė ar dominuojanti stilistinė srovė. Vienu metu klestėjo daugybė regioninių mokyklų, kurių kiekviena stengėsi sukurti savitą, unikalų ir naują sakralių atvaizdų stilių, paremtą skirtinga teorine prieiga. Lombardijoje XVI a. pradžioje didžiausią įtaką įgavo Leonardo da Vinci natūralizmo ir plastinio tikroviškumo įkvėpta mokykla, sujungusi viduramžišką ikonų estetiką su naratyvine Renesanso daile. Viduramžių menininkai nesiekė atkartoti gamtos ir regimos tikrovės, bet koncentravosi į religinę ir moralinę kūrinio žinutę, pirmenybę teikdami Bažnyčios doktrinai ir pamaldumui. Renesanso epochoje naujai atrasta perspektyva leido tobulinti plastinį figūrų, vaizduojamų tam tikroje erdvėje, tikroviškumą ir perteikti norimą šventųjų gyvenimo ar Šventojo Rašto siužetą. Apjungiant didaktinį elementą turintį renesansinį naratyvumą su viduramžiška ikonų garbinimo praktika, buvo sukurtas iš esmės naujas sakralios dailės tipas – šventieji naratyviniai paveikslai<sup>140</sup>. Įprasta praktika ikonos foną padengti auksu, kuris turėjo sukoncentruoti žiūrinčiojo dėmesį į ikonos figūrą ir sukurti tiesioginį santykį tarp atvaizdo ir tikinčiojo, sakralioje naratyvinėje dailėje buvo keičiama šviesotamsos technika (*chiaroscuro*), sukuriantia tokį patį efektą, bet leidžiančia natūraliai įkomponuoti papildomas figūras ar detales, perteikiančias vientisą siužetą. Milane dar iki Tridento buvo tobulinamas toks sakralių atvaizdų stilius, kurio įtaka sustiprėjo XVI a. pabaigoje.

Romoje XVI a. viduryje galime pastebėti pastangas grįžti prie vėlyvojo Renesanso estetikos, sekant Raffaello Sanzio pavyzdžiu, prasidedančias po Romos apiplėšimo 1527 m. Šio laikotarpio dailininkų darbuose išvelgiamas

---

<sup>138</sup> Joseph Manca, „Michelangelo as Painter: A Historiographic Perspective“, *Artibus et Historiae* 16(31), 1995, 112.

<sup>139</sup> Walter Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York: Schocken Books, 1965, 50.

<sup>140</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 257.

siekis įvairiomis stilistinės raiškos priemonėmis kurti emociškai itin paveikius atvaizdus<sup>141</sup>.

Kiek piečiau Markėje esančiame Urbine Baroccių šeima taip pat kūrė savitą sakralaus atvaizdo idealą, artimą šv. Pilypo Nerio oratorionų ordino propaguotam religiniam optimizmui<sup>142</sup>. Federico Barocci paveiksluose pastebimi kasdienybės naratyvai, derinami su peizažais ar gamtos detalėmis, papildančiomis ar įrėminančiomis teologinę sakralaus atvaizdo žinutę<sup>143</sup>. Dailininkas intensyviai studijavo žmogaus anatomiją, kurios žinias pritaikė tapydamas figūrų judesius, itin svarbius bendrai Barocci darbų kompozicijai<sup>144</sup>. Per savo mokytoją Giovanni Battista Franco dailininkas buvo susipažinęs su Michelangelo maniera ir jai būdingu skulptūriškumu<sup>145</sup>.

Florencijoje XVI a. pabaigoje formavosi naujoji Toskanos mokykla, kuri plėtodama savitą sakralių atvaizdų idealą, paremtą regioniniais toskanietiškos dailės modeliais, vadovavosi Tridento susirinkimo dvasia<sup>146</sup>. Šios mokyklos atstovai rėmėsi tradiciniais Florencijos dailės principais – anatomijos studijavimu ir gyvų modelių eskizavimu, – bet labiausiai akcentavo spalvų ir šviesos perteikimą drobėje, turintį suteikti figūroms ir objektams daugiau

---

<sup>141</sup> Marcia B. Hall, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 185, 194–195; Federico Zeri, *Pittura e Controriforma: L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, ed. 3, Vicenza: Neri Pozza Editore, 2001, 67; Maria Calì, *La pittura del Cinquecento*, vol. 1, La pittura del Cinquecento 19, Torino: UTET, 2000, 199; Robert Williams, „Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation“, *Renaissance Theory*, edd. James Elkins, Robert Williams, New York & London: Routledge, 2008, 168–169.

<sup>142</sup> Ian F. Verstegen, „Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit“, *Renaissance Quarterly* 56(1), 2003, 57–58.

<sup>143</sup> Alessandra Giannotti, „Barocci and the legacy of the artistic tradition of his homeland“, *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, ed. Judith W. Mann, Visual Culture in Early Modernity, London and New York: Routledge, 2018, 51–52.

<sup>144</sup> Claudio Pizzorusso, „Just what is it that makes Barocci's painting so different, so appealing?“, *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, ed. Judith W. Mann, Visual Culture in Early Modernity, London and New York: Routledge, 2018, 39–40.

<sup>145</sup> Claudio Pizzorusso, Alessandra Giannotti, *Federico Barocci. (1536-1612) L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, Milano: Silvana Editoriale, 2009, 59–60.

<sup>146</sup> Miles Chappell, „Reform and Continuity in Later Florentine Drawing“, *Master Drawings* 43(3), 2005, 339; Marcia B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven and London: Yale University Press, 2011, 132.

tūrio ir tikroviškumo<sup>147</sup>. Tokia technika nutapytos figūros nebesistengė kaip nors sekti mikelandželiška skulptūriškai dirbtina anatomija.

Svarbiausias Venecijos mokyklos protagonistas buvo dailininkų Bellinių šeimos atstovas Giovanni Bellini, pakreipęs meninę *La Serenissima* praktiką jausmingos ir koloristinės technikos keliu, kai spalva yra svarbesnė už liniją<sup>148</sup>, ir atspindi kitą svarbų pokytį, dariusį įtaką stilistiniams pokyčiams. Nuo XV a. tapymą tempera keitė aliejiniai dažai<sup>149</sup>, kurie džiūsta daug lėčiau, tad dailininkai galėjo lengviau maišyti spalvas ir jas perdengti. Aliejinė tapyba, išpildydama renesansinį siekį kuo tiksliau kopijuoti regimą tikrovę, leido kurti natūralių spalvų gamos ir tikroviško apšvietimo figūras. Jose linijos tikslumas (*disegno*), buvo keičiamas spalvų tikroviškumu (*colorito*), dėl kurio vaizduojamos figūros atrodo turinčios daugiau erdvinio tūrio ir realistiškesnės.

Labai panašiai ir Bolonijoje tuo pačiu metu konkuravo manieristais vadinami ir juos kritikuojantys dailininkai. Bolonijoje šias dvi stovyklas puikiai atspindi Fontanų ir Carraccių šeimos. Du iš trijų Carraccių pusbrolių, Ludovico ir Agostino, mokėsi pas Prospero Fontana<sup>150</sup> ir vėliau stojo į kovą prieš manieristinį savo mokytojo stilių<sup>151</sup>. Faktas, kad vyresnieji Carracciai mokėsi Fontana studijoje, leidžia detaliau suprasti itin svarbų estetinio lūžio ir meninės praktikos pokyčių bruožą XVI a. Bolonijoje. Abi mokyklos idėjų sėmėsi iš tų pačių ankstesnių didžiųjų meistrų pavyzdžių, tačiau 1582 m. Carraccių įkurtoje *Accademia degli Incamminati*<sup>152</sup> manyta, kad pirminis dailininko tikslas buvo suprasti gamtą kaip tam tikrą reikšmę, o ne ją

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, 340.

<sup>148</sup> John Steer, *Venetian painting: A concise history*, London: Thames and Hudson, 1970, 7–10.

<sup>149</sup> Vasari aliejinės tapybos išradimą priskiria Jan van Eyck, kurį jis vadina Giovanni da Bruggia, ir teigia, kad į Veneciją šią techniką atgabeno Antonello da Messina. Vasari, *Vite* (1550), I. 84–85: *Fu una bellissima invenzione et una gran commodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio, di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia, il quale mandò la tavola a Napoli al re Alfonso et al duca d'Urbino Federico II la stufa sua, e fece un San Geronimo che Lorenzo de' Medici aveva, e molte altre cose lodate.*

<sup>150</sup> Gerth-Rudolf Flick, *Masters & Pupils: The Artistic Succession from Perugino to Manet, 1480-1880*, London: Paul Holberton Publishing, 2008, 94–95.

<sup>151</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 1:109.

<sup>152</sup> *It. Pažangą darančiųjų akademija*, įkurta pusbrolių Carraccių Bolonijoje, kartais tiesiog vadinama Carraccių akademija.

kopijuojant<sup>153</sup>. Meno istorikas A. W. A. Boschloo taip pat pastebėjo sąsają tarp Carraccių meninės praktikos ir Bolonijos arkivyskupo Gabriele Paleotti traktato<sup>154</sup>. Dailininkai ir katalikų reformatoriai šventiesiems atvaizdams taikė tikroviškumo kategoriją, kurią Boschloo įvardija kaip *regimą tikrovę*<sup>155</sup>. Turbūt didžiausią įtaką naujai kuriamam Carraccių stiliui padarė noras grįžti prie vėlyvojo Renesanso estetikos. Annibale ir Agostino Carracci akademija propagavo analitinį regimos tikrovės vaizdavimą, paremtą Renesanso meistrų ir mokyklų stilių deriniu. Ilgą laiką manyta, kad Agostino netgi sukūrė sonetą<sup>156</sup>, kuriame naujosios Carraccių akademijos stilius apibūdinamas kaip Michelangelo figūrų, Tiziano spalvų ryškumo, Correggio spalvinio rafinuotumo, Raffaello simetrijos, Pellegrino Tibaldi puošnumo, Francesco Primaticcio išradingumo ir Parmigianino gracingumo junginys<sup>157</sup>. Net jei šis sonetas ir yra klastotė, jis vis vien leidžia atidžiau pažvelgti į Carraccių akademijos idėjinis ir stilistinius tikslus – sukurti naują ir nepriklausomą sakralių atvaizdų idealą, suvienijantį geriausius skirtingų meno mokyklų elementus<sup>158</sup>.

Besikeičiančią estetinę sąmonę dar geriau atspindi laikotarpio, kai buvo parašyti šiame darbe analizuojamų autorių traktatai, meninė kūryba. Ji puikiai atskleidžia, kokia padėtis vyravo meninių užsakymų rinkoje ir ko buvo

---

<sup>153</sup> Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, 50.

<sup>154</sup> Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582.

<sup>155</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 1:123; 146.

<sup>156</sup> Sonetas randamas tik boloniečio meno istorikos Carlo Cesare Malvasia 1678 m. išleistame traktate *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi*, tačiau remiantis Malvasia rankraščių tyrimais, kuriuose šio soneto nėra ir atrodo, kad jis buvo sukurtas paties autoriaus. Ši tezė grindžiama tuo, kad Niccolò dell'Abbate buvo modenietis ir Agostino Carracci jo tikrai nebūtų priskykęs Bolonijos mokyklai, ir tuo, kad Malvasia teiginys apie Carracci eklekticizmą yra anachronistinis – sąvoka eklektika pradeda formuotis tik XVII a. pabaigoje, kai Malvasia išleido savo traktatą (Stefano Pierguidi, „Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica“, *ArtItalia* 20, 2013, 69–70).

<sup>157</sup> *Chi farsi un bon pittore cerca, e desia / Il disegno di Roma habbia alla mano, / La mossa, coll'ombrar Veneziano, / E il degno colorir di Lombardia. / Di Michel'Angiol la terribil via, / Il vero natural di Tiziano, / Del Coreggio lo stil puro, e sovrano, / E di un Rafael la giusta simetria. / Del Tibaldi il decoro, e il fondamento, / Del dotto Primaticcio l'inventare, / E un po' di gratia del Parmigianino* (Giovanna Perini, *Gli scritti dei Carracci Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, 172).

<sup>158</sup> *Ibid.*, 45–46.

tikimasi iš kūrėjų. Pavyzdžiui, Romoje įgyvendinti meniniai užsakymai nebeatkartojo Michelangelo manieros, bet sekė naujai susiformavusių dailės mokyklų estetika, o vykdomi projektai, atrodo, buvo vienaip ar kitaip vertinami pagal Tridento nutarimą dėl religinių atvaizdų<sup>159</sup>. Tai gan akivaizdžiai pastebima Agostino Carracci paveiksle *Apraudojimas* (fig. 1), sukurtame maždaug 1586 m. Šiame ankstyvame dailininko darbe regime labai aiškų Naujojo Testamento siužetą – Kristaus kūno patepimas kvėpalais ir įvyniojimas į drobulę<sup>160</sup>. Paveikslo fone regimas medis ir miesto panorama nurodo į Evangelijos pagal Joną eilutę apie sodą, buvusį greta nukryžiuavimo vietos<sup>161</sup>. Moteris, tepanti Kristaus kūną balzamu, ikonografiškai yra Marija Magdaliėtė, šv. Jono Evangelisto laikomas fakelas nurodo į paros laiką – vakarą, minimą Mato ir Morkaus Evangelijose<sup>162</sup>. Paveiksle jaučiamas dailininko noras kuo tiksliau ir suprantamiau pavaizduoti konkretų Biblijos siužetą, taip pat siekis sustiprinti siužeto emocingumą. Evangelijoje pagal Joną neminimas Marijos Magdaliėtės ar Marijos, Jėzaus motinos, ir šv. Jono Evangelisto dalyvavimas Kristaus kūno patepime aliejais, bet jie minimi kaip stovintys po kryžiumi prieš pat Jėzaus mirtį<sup>163</sup>, tad pavaizduodamas šv. Joną Evangelistą bei Jėzaus motiną Mariją dailininkas iškart susiejo šią sceną su Kristaus mirtimi ant kryžiaus, kūno nuėmimu ir apraudojimu (*pietà*). Taip pat būtina atkreipti dėmesį į dailininko pastangas kuo tiksliau atkartoti natūralias žmonių figūrų kūno formas ir pozas. Kristaus kūnas, tikriausiai tapytas iš natūros studijoje pozuojant modeliui, vienu metu perteikia tobulą dieviškąjį idealą ir suglebusį mirusiojo kūną. Aiškiai regime Marijos skausmą, Jono Evangelisto rankos mostą link pirštus balzame vilgančios Marijos Magdaliėtės.

Panašiai ir Scipione Pulzone (Il Gaetano) *Apraudojime* (fig. 2), nutapytame *Il Gesù* Pasijos koplyčia, matome tam tikras kompozicijos detales, kurios turi sustiprinti emocinį atvaizdo paveikumą. Iš esmės tai supaprastinta scena, su aiškiais figūromis ir simboliais, tačiau neatitinkanti, Evangelijų teksto, kuriame aprašomas konkretus Kristaus apraudojimo epizodas. Taip yra dėl to, kad paveikslas yra sumanytas kaip meditacija apie Kristaus palaidojimą, atitinkanti šv. Ignaco Lojolos *Exercitia spiritualia*<sup>164</sup>.

---

<sup>159</sup> Claudio Strinati, „Roma nell’anno 1600. Studio di pittura“, edd. Elisabetta Pallottino, Antonio Pinelli, *Ricerche di Storia dell’arte* 10, 1980, 32–33.

<sup>160</sup> *Jn* 19, 38-40; *Mt* 27, 57-60; *Mk* 15, 42-47.

<sup>161</sup> *Jn* 19, 41.

<sup>162</sup> *Mt* 27, 57; *Mk* 15, 42.

<sup>163</sup> *Jn* 19, 25-27.

<sup>164</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 239.

Tokią pačią tendenciją galima pamatyti ir originaliai *Il Gesù* didžiajam altoriui sukurtame Girolamo Muziano *Kristaus apipjaustyme* (fig. 3). Paveikslas pasižymi lengvai įskaitoma kompozicija ir sodria spalvų palete, emociškai įtraukiančia stebėtoją į sceną.<sup>165</sup> Vis dėlto pasakojimas tarsi redukuojamas beveik iki simbolio ar emblemos, perteikiančių Kristaus auką<sup>166</sup>. Lygiai taip pat ir Jacopo Tintoretto paveiksle *Šv. Antano gundymas* (fig. 4) Venecijos *Santi Gervasio e Protasio*, arba kitaip vadinamai *San Trovaso*, bažnyčiai matome dailininko pastangas kompozicija ir spalvomis sukurti itin emociškai paveikią bei iškart atpažįstamą sceną, tačiau nenuoseklią istoriniams šaltiniams<sup>167</sup>.

Iš visų šių pavyzdžių matome, kad XVI a. vienu metu klestėjo daugybė skirtingų meninių judėjimų, kurie siekė stilistiškai ir dažnai teoriškai sukurti savitą sakralių atvaizdų idealą. Visi šie meniniai judėjimai žaismingai maišė įvairius stilius ir ieškojo naujų išraiškos galimybių, o tai puikiai atspindi, kad iš esmės kito visa meninė paradigma<sup>168</sup>. Suintensyvėjęs sakralių atvaizdų klausimo problematizavimas XVI a. juntamas ne tik religinėse bendruomenėse ar individualaus pamaldumo praktikose, bet, kaip matome, ir meninėje praktikoje bei meninėje raiškoje. Kaip pamatysime kitame skyriuje, sąlyginai sąveikaujant renesansiniam humanizmui, religinio gyvenimo poreikiams ir kintančiai meninei praktikai, keitėsi visa estetinė paradigma ir jos teorinis pagrindas.

---

<sup>165</sup> *Ibid.* 253–254.

<sup>166</sup> Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma: Ugo Bozzi, 2008, 289.

<sup>167</sup> Paul Hills, „Decorum and desire in some works by Tintoretto“, *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek, edd., London: University of London, 1992, 121–128; Marie-Louise Lillywhite, „Artistic Liberty and Its Limits“, *Jacopo Tintoretto: Identity, Practice, Meaning*, Marie-Louise Lillywhite, Tom Nichols, Giorgio Tagliaferro, edd. Roma: Viella Libreria Editrice, 2022, 203–205.

<sup>168</sup> Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, 4–5.



Fig. 1: Agostino Carracci, *Kristaus apraudojimas*, aliejus ant drobès, ~1586, Sankt Peterburgas: Ermitažas.



Fig. 2: Scipione Pulzonès (Il Gaetano), *Apraudojimas*, aliejus ant drobès, 1593, Niuorkas: The Metropolitan Museum of Art.





Fig. 3: Girolamo Muziano, *Kristaus apipjaustymas*, aliejus ant medžio, 1587–1589, Roma: Il Gesù.



Fig. 4: Jacopo Tintoretto, *Šv. Antano gundymas*, aliejus ant drobès, 1577, Venecija: San Trovaso.

### 1.3. Besibaigiantis Renesansas

Dar kiek anksčiau, XV a. pradžioje, dailėje ir meno teorijoje išsiskyrė dvi esminės estetiškos srovės: viena jų propagavo mimetinių gamtos atkartojimą, o kita manė, kad menas turėtų būti paremtas metafizinėmis idėjomis – grožio idealo paieškomis. Taigi šiame skyriuje aptarsime esminius meno teorijos ir intelektualinės XVI a. paradigmos pokyčius, kurie laipsniškai vedė prie poreikio permąstyti estetinio vertinimo kriterijus.

Pirmiausia būtina pastebėti, kad ilgasis šešioliktasis amžius išgyveno daugybę intelektualinių transformacijų. Nauji technologiniai išradimai ir vis nauji intelektualiniai pasiekimai plėtė kasdienybės ribas. Vienas pagrindinių veiksnių Renesanso estetikos raidai tikriausiai buvo epochos susidomėjimas regos jusle, atsiradęs dėl naujų pasiekimų optikos srityje<sup>169</sup> ir dėl tiesiogine šių žodžių prasme išsiplėtusių pasaulio ribų, atradus Naująjį pasaulį ir padarius ne vieną atradimą astronomijos srityje. Alberti siūlė pasitelkti specialų proporcijos įrankį, kurį jis vadina šydu (*velo*). Tai yra plonas ant rėmo ištemptas audinys, stambesniais siūlais padalytas į vienodo dydžio kvadratus<sup>170</sup>. Šydas turėjo padėti dailininkui sukonzentruoti vaizdą vien į už jo įrėmintą regimą tikrovę ir kvadratų pagalba padėti tiksliau perkelti regimybę į atvaizdą<sup>171</sup>. Panašų bet kiek sudėtingesnę techninį sprendimą po beveik šimtmečio pateikė venecijietis Daniele Barbaro, kuris norėdamas kuo tiksliau perpiešti miesto perspektyvą naudojo *camera obscura* su optiniais lęšiais<sup>172</sup>. Racionalus ir matematiškai apskaičiuotas gamtos atkartojimas leido perteikti dailėje regimąjį pasaulį tokį, koks jis atrodė reginčiajam<sup>173</sup>, tarsi

---

<sup>169</sup> Berger Jr., „The System of Early Modern Painting“, 32.

<sup>170</sup> Alberti, *Della pittura*, II. 31: Qui adunque si dia principale opera, a quale, se bene vorremo tenerla, nulla si può trovare, quanto io estimo, più accomodata cosa altra che quel velo, quale io tra i miei amici soglio appellare intersegazione. Quello sta così. Egli è uno velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo.

<sup>171</sup> Oskar Bätschmann, „Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts“, *Estetica Barocca*, ed. Sebastian Schütze, Roma: Campisano Editore, 2004, 121–124.

<sup>172</sup> Barbaro traktatas *La pratica della prospettiva*, išleistas 1567 m., reziuumuoja ligtolinius optikos eksperimentus (Vincent Ilardi, *Renaissance vision from spectacles to telescopes*, Philadelphia: American Philosophical Society, 2007, 219–221).

<sup>173</sup> Alberti *Della pittura* šis argumentas yra nuolat išreiškiamas minint *regėjimą*, *akis* ir pan. Alberti, *Della pittura*, 1.2: *Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia*

paveikslas būtų erdvės pratęsimas, ir šis Renesanso estetikos siekis iki XV a. pabaigos iš esmės buvo galutinai išpildytas. Da Vinci ištobulinta *sfumato* technika atspindi būtent tokį gamtos ir regėjimo santykį<sup>174</sup>. Leonardo meninės technikos pagalba siekė perteikti regimą tikrovę taip, kaip ją mato žmogaus akis<sup>175</sup>. Atmesdamas geometrinės perspektyvos siūlomą erdvinių tiesių susikirtimo viename taške žmogaus akyje idėją<sup>176</sup>, da Vinci tobulino šešėliavimą, kuris būtų tarsi švelnus rūkas, perteikiantis akies gebėjimą fokusuoti vaizdą. XVI a. menininkams siekis kuo tobuliau mimetiškai atkartoti regimą buvo praeities reikalas, nes Leonardo da Vinci XV a. paskutiniojo dešimtmečio ir XVI a. pradžios darbai<sup>177</sup> tarsi žymi šio estetinio tikslo pabaigą.

Jau 1438 m. Leon Battista Alberti išleistame traktate *Della pittura* apie geometrinę perspektyvą, XV a. antroje pusėje išleistuose Lorenzo Ghiberti, Piero della Francesca ir Leonardo da Vinci bei kituose teoriniuose veikaluose, pasirodžiusiuose pirmojoje XVI a. pusėje Florencijoje ir Venecijoje<sup>178</sup>, buvo

---

*alla superficie per modo che l'occhio possa vederla. Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede. E i punti, se in ordine costati l'uno all'altro s'agiungono, crescono una linea.*

<sup>174</sup> Alexander Nagel, „Leonardo and sfumato“, *Anthropology and Aesthetics* 24, 1993, 8–9.

<sup>175</sup> Leonardo, *Della pittura: Pittura immediate ti si rappresenta con quella dimostrazione, per la quale il suo l'attore l'ha generala, e dà quel piacere al senso massimo, quale dare possa alcuna cosa creata dalla natura. Ed in questo caso il poeta, che manda le medesime cose al comun senso per la via dell'udito minor senso, non dà all'occhio altro piacere, che se un sentisse raccontare una cosa. Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa, che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quellaprestezza, che si vedono le cose naturali* (Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Roma: Stamperia de Romanis, 1817, 17).

<sup>176</sup> Martin Kemp, „Leonardo and the Visual Pyramid“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, 1977, 129–130.

<sup>177</sup> Paskutinė vakarienė dominikonų *Santa Maria delle Grazie* vienuolyno refektoriume (1495–1497 / 1498 m.), *Verpstės Madona* (1501–1507 / 1508 m.), *Mergelė su Kūdikiu ir šv. Ona* (Kemp: 1508–1516 m.; Zöllner: 1503–1519 m.) ir *Mona Lisa* (Kemp: 1503–1515 m.; Zöllner: 1503–1506 ir 1510 m.) Visos da Vinci darbų datos pateiktos remiantis naujausiais istoriniais tyrimais (Frank Zöllner, *Leonardo. The Complete Paintings and Drawings*, Cologne: Taschen, 2003; Martin Kemp, „Leonardo da Vinci: The 100 Milestones“, New York: Sterling, 2019).

<sup>178</sup> Paolo Pino, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venezia: Gherardo, 1548; Anton Francesco Doni, *Disegno*, Venezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1549; Michelangelo Biondo, *Della nobilissima Pittura*, Venezia: alla insegna di Apolline, 1549; Benedetto Varchi, *Due lezioni*, Firenze:

daugiausiai nagrinėjamos ne matematinės grožio problemos kaip perspektyva, bet filosofiniai grožio idealai, paremti Platono ir Aristotelio estetinėmis sampratomis<sup>179</sup>. Florencijos dailės mokykloje tokia meno kūrinio samprata buvo ypač gajį mieste klestint Marsilio Ficino akademijai<sup>180</sup>. Remdamasis Platono idėjų teorija, Ficino manė, kad meno kūrinys turėtų siekti atkartoti ne išvaizdą, bet tikrąją objekto idėją, jo esenciją, o fizinė forma tėra žmogaus dvasios arba vidinės būsenos atspindys<sup>181</sup>. Tokia filosofinė prieiga leido suabejoti Renesansui įprastos tikslios mokslinės reprezentacijos, paremtos geometrine perspektyva, idėjomis ir iškilti dailininkams kaip Michelangelo, atvaizduose ieškojusiems tikrojo grožio idėjos<sup>182</sup>, kuri nebeįtlo į idėjinius Renesanso estetikos rėmus.

Kitas svarbus intelektualinės XVI a. paradigmos pokytis, neabejotinai turėjęs įtakos naujų estetinio vertinimo kategorijų formavimuisi, buvo laipsniškas kūrėjo sampratos kismas. Menininkas imtas suprasti kaip nepriklausomas ir individualus kūrėjas, kurio gebėjimų dėka paveikslas ar skulptūra įgauna pavidalą ir reikšmę<sup>183</sup>. Dailininkai ar skulptoriai, iki Renesanso laikyti amatininkais, palengva buvo pradėti vertinti kaip unikalūs kūrėjai. Procesas kulminaciją pasiekė XVI a. pradžioje, susiformavus sampratai, kad kiekvieno menininko kūrybiškumas yra jo individualus stilius, apimantis figūrų tapymą, kompoziciją, spalvas ir kitas technines subtilybes. Reikia nepamiršti ir to, kad pagrindiniai užsakovai, kurie buvo nebe tik Bažnyčios atstovai, bet ir naujai susiformavusi vidurinioji klasė, susikrovusi turtus iš prekybos arba bankininkystės, rinkosi dailininkus, kurie atitiktų jų pačių meninį skonį. Meno rinkoje kūrėjai arba būdavo trokštami, arba savo individualų stilių tobulindavo, sekdami populiariesnių menininkų pavyzdžiu.

---

appresso Lorenzo Torrentino, 1549; Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura*, Venezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

<sup>179</sup> James Hutson, *Early Modern Art Theory. Visual Culture and Ideology, 1400–1700*, Hamburg: Anchor Academic Publishing, 2016, 103–104.

<sup>180</sup> James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, vol. 1, Columbia Studies in the Classical Tradition 17, Leiden; New York; København; Köln: Brill, 1991, 278–300.

<sup>181</sup> David Hemsoll, „Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence“, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogerts, Routledge Revivals, London and New York: Routledge, 2018, 68.

<sup>182</sup> Joanne Snow-Smith, „Michelangelo's Christian neoplatonic aesthetic of beauty in his early oeuvre: the nuditas virtualis image“, *Renaissance Theory*, edd. James Elkins, Robert Williams, New York & London: Routledge, 2008, 147–148.

<sup>183</sup> Alexander Nagel, Christopher S. Wood, „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“, *The Art Bulletin* 87(3), 2005, 404.

Šioji technika, spalvų, idėjų, kompozicijos emuliacija<sup>184</sup> yra būdinga visai Renesanso kultūrai ir turbūt visai Vakarų kultūrai bendrąja prasme, tačiau manieristinio stiliaus atstovai pasuko nauja kryptimi<sup>185</sup>. Pats dailininkas sprendė, kaip perteikti figūras ir jų emocijas, paveikslo erdvę ir kitas technines atvaizdo detales. Meninė reprezentacija po truputį imta vertinti kaip individualus ir apgalvotas kūrėjo sprendimas<sup>186</sup>, vertingiausia kūrinio dalimi tapo kūrėjo sprendimas, kas yra tinkama ar reikalinga jo kuriamam atvaizdui. Taip dailininkai pradėjo ieškoti naujų kompozicijos ir technikos raiškos galimybių, o mimetinis regimos tikrovės atkartojimas užleido vietą individualiam kūrėjo žvilgsniui į pasaulį ir perteikiamą siužetą.

Kas yra grožis? Kaip jį perteikti atvaizde? Su šiais klausimais kito kūrėjo samprata, paskatinusi individualias estetines interpretacijas. Didėjanti kūrėjo laisvė leido menininkams palaipsniui formuoti individualius grožio konceptus, paremtus technika, figūrų vaizdavimu ir kompozicijos naujumu. Giorgio Vasari *bella maniera* vertino kaip grynai protinę kūrėjo veiklą, kurios metu pastebimas ir perprantamas kūrinijos veikimo principas<sup>187</sup>. Pasak jo, geram atvaizdui sukurti labai svarbus dailininko intelektas ir įvairiapusis išsilavinimas, kuris menininką paverstų it dievišku kūrėju, galinčiu ne atkartoti regimą, bet kurti naują regimybę, per protą įkvėptą paties Dievo<sup>188</sup>. Reikia pabrėžti, kad Vasari naudojo būtent žodį *sukurti (fare)*, o ne *atvaizduoti, atkartoti*<sup>189</sup>. Tokia sąvoka, ypač kalbant apie Michelangelo dieviškas rankas (*divinissime mani*)<sup>190</sup>, kuriant Siksto koplyčios lubų freskas, nurodo ne tik į dieviškai sferai priklausančią kūrimo veiksmą<sup>191</sup>, bet ir į meno kūrimą kaip racionalų dailininko veiksmą. Atraskdamas gamtoje tai, kas yra gražiausia, dailininkas turėtų gebėti iš skirtingų dalių suformuoti tobulas žmonių figūras<sup>192</sup>. Pirmajame *Le vite* leidime Michelangelo yra įvardijamas kaip toks kūrėjas, kuris savo talentu, išmanymu, technika ir intelektu pranoko

---

<sup>184</sup> Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, 11.

<sup>185</sup> Jill Burke, „Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century: Interpreting Leonardo’s Lion“, *Oxford Art Journal* 29(1), 2006, 90–91.

<sup>186</sup> Williams, „Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation“, 170.

<sup>187</sup> Douglas Biow, *Vasari’s Words. The „Lives of the Artists“ as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, 33.

<sup>188</sup> *Ibid.*, xxxi–xxxii.

<sup>189</sup> Paul Barolsky, „The Theology of Vasari“, *Notes in the History of Art* 19(3), 2000, 5.

<sup>190</sup> Vasari, *Vite* (1568), II. 733.

<sup>191</sup> Barolsky, „The Theology of Vasari“, 1.

<sup>192</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 556: *Il disegno fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure.*

ne tik kitus dailininkus, bet ir pačią gamtą, nes sugebėjo pavaizduoti daugiau, nei kiti gali įsivaizduoti<sup>193</sup>. Vasari taip pat gyrė Buonarroti, kad jis, laikydamasis Antikos meistrų pavyzdžio, taip įvaldė skulptūros ir dailės meną, jog jo darbai pranoko senuosius kūrėjus ir pasiekė tobulumą<sup>194</sup>. Apskritai Vasari teorijoje *bella maniera* yra suvokiama kaip tam tikra kūrėjo mąstymo ir įsivaizdavimo laisvė (*licenzia*), kuriai vystytis padeda techninių taisyklių išmanymas<sup>195</sup>. Neužtenka vien išmanyti perspektyvos principus, bet būtina ją perpratus interpretuoti, kad atsirastų figūrų ir detalių kompozicinis grakštumas (*grazia*), ir nepakanka vaizduoti vien proporcingų kūno dalių figūrą, tačiau reikia perprasti raumenyno subtilumą ir jį perteikti, atskleidžiant visą žmogaus kūno sandaros grožį. Vien kopijuojant regimą gamtą, anot Vasari, neperteikiamas tikrasis figūrų grožis<sup>196</sup> ir neatspindima kūrinių įvairovė, kuri suprantama ne akimis, bet protu. Tik tuomet atvaizde gali būti pasiekiamas tikras gyvasties ir judesio (*il moto et il fiato*) tikrumas, kurį Vasari laikė išskirtiniu *bella maniera* bruožu<sup>197</sup>. Pastarąją sampratą randame ir Alberti *Della pittura*, kur pagrindinė kūrėjo savybė yra suprantama kaip vidinis gebėjimas (*ingegno*), nurodantis į atlikimo techniką ir proto gebėjimą suprasti regimas formas bei jas perteikti atvaizde<sup>198</sup>.

Ši pokytį puikiai iliustruoja Michelangelo *Paskutinio teismo* freska, kurioje gan aiškiai matomas kūrėjo siekis atsiriboti nuo įprastų meninių

---

<sup>193</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 560: [...] *et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna sì strana e tanto difficile che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante la industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi.*

<sup>194</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 561: *Il che medesimamente per conseguenza si può credere le sue pitture; le quali, se per aventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in maggior pregio e più onorate, quanto più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche.*

<sup>195</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 556.

<sup>196</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 556: *ma ricoperte di quelle grassesse e carnosità che non siano goffe come li naturali, ma artefziate dal disegno e dal giudizio.*

<sup>197</sup> Vasari, *Vite* (1550), II. 555–556: *La maniera venne poi la più bella da l'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe, aggiugnerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice ella essere bella maniera.*

<sup>198</sup> Charles H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Visual Culture in Early Modernity, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2014, 60–61.

konvencijų ir sukurti originalią tradiciją<sup>199</sup>. *Paskutinio teismo* centre (fig. 5) regime tarsi iš dieviškos šviesos su neapsakoma jėga besiveržiančią Kristaus figūrą, kurią pamatę aplink jį susibūrę šventieji perteikia platų spektrą emocijų. Jėzaus kairėje pavaizduotos figūros tarsi laukia ženklo žengti pirmyn ir viena ranka netgi prilaiko priekyje stovintį šv. Joną Krikštytoją<sup>200</sup>, kurio kairės rankos pirštas rodo į žemę. Greta nugara stovinti figūra su kryžiumi, identifikuojama kaip šv. Andriejus, tarsi kviečia šydu apsigaubusią moters figūrą, kurią iš nugaros taip pat ragina kita galvą prisidengusi figūra, savo dešine rodanti į priekį. Kristaus kairėje šv. Petras tarsi tiesia atiduoti Dangaus karalystės raktus, kai už jo stovintis šv. Paulius rodo lengvą išgąstį, lyg Jėzus vėl jam būtų apsiėiškęs kaip kelyje į Damaską. Smulkesnės neidentifikuojamos figūros yra susigūžę, prisidengę burną arba veido išraiškomis perteikiančios tam tikrą pasimetimą. Ir tai tik keletas centrinių figūrų, nekalbant apie tai, ką matome vidurinėje ir apatinėje freskos dalyje, kur pavaizduotos teisiamųjų ir pasmerktųjų sielos bei mirusiųjų prisikėlimas. Paskutinis teismas yra kupinas judesio, jausmų ir emocijų, kuris ir šiais laikais užgniaužia stebinčiojo kvapą, Bet kiekvienas, matęs šią freską, sutiks, kad, neaišku, kaip ją *skaityti* – nuo Kristaus, iš kairės į dešinę ar iš apačios į viršų. Michelangelo yra itin simboliškas ir vienu metu tarsi pasakoja daugybę skirtingų mažesnių istorijų.

Tendenciją, kai individuali kūrėjo interpretacija yra suprantama kaip svarbesnė, matome ir panašiu laikotarpiu nutapytuose Jacopo da Pontormo bei Rosso Fiorentino paveiksluose. Pontormo *Nuėmimo nuo kryžiaus* (fig. 6) atvaizdo siužetas nėra akivaizdus – ar tai nuėmimas nuo kryžiaus, ar tai guldymas į kapą, o gal Kristaus apraudojimas? Capponi koplyčiai *Santa Felicita* bažnyčioje Florencijoje nutapytas paveikslas įgalina visus tris siužeto perskaitymus, nors Giorgio Vasari identifikuoja nuėmimą nuo kryžiaus, susiedamas šį atvaizdą su beveik tuo pačiu metu Florencijos kartūzų vienuolyne (*Certosa di Firenze* arba *Certosa del Galluzzo*) Pontormo nutapyta Kristaus kančios ciklo nuėmimo nuo kryžiaus freska<sup>201</sup>. Išlikęs

---

<sup>199</sup> Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, 49.

<sup>200</sup> Kai kurie šaltiniai mato, kad dvi aptariamoms figūroms yra Adomas ir Ieva ar Abelis, tačiau dar 1553 m. Michelangelo biografas Ascanio Condivi pirmąją jų identifikavo kaip šv. Joną Krikštytoją (Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, In Roma: appresso Antonio Blado Stampatore, 1553, 87). Šv. Jono Krikštytojo simboliškumą šioje freskoje patvirtina ir teologiniai Michelangelo laikų tekstai.

<sup>201</sup> Vasari, *Vite* (1568), II. 486: *Aveva dopo queste a seguitare negl'altri canti la Crucifissione e Deposizione di croce; ma lasciandole per allora con animo di farle*



paruošiamasis eskizas anglimi, kuriame už visų figūrų kairėje pusėje matomos kopėčios, taip pat leistų paveikslą perskaityti kaip nuėmimo nuo kryžiaus sceną<sup>202</sup>, tačiau galiausiai dailininkas atsisakė šios detalės. Atvaizdo figūrų kompozicija perteikia individualią kūrėjo interpretaciją, tačiau stebėtojiui neleidžia iškart suprasti tikslaus biblinio siužeto momento<sup>203</sup>. Lygiai taip pat ir Fiorentino *Mirusio Kristaus su angelais* paveikslas (fig. 7) kelia siužeto aiškumo problemų. Vizualių užuominų trūkumas leidžia vienu metu galvoti apie tris skirtingus Naujojo Testamento įvykius – nuėmimą nuo kryžiaus, paguldymą į kapą ir Kristaus apraudojimą (*pietà*). Aptariamo atvaizdo figūros neturi aiškios siužeto kompozicijos, negalime suprasti, kokį tiksliai veiksmą atlieka angelai – guldo į kapą, paima iš jo, gedi ar nuima nuo kryžiaus. Rosso panaikino bet kokius galimus laiko rėmus ir tarsi kviečia regintįjį individualiai apmąstyti tai, kas matoma, tik čia ir šiuo momentu. Paveikslo kontekstas<sup>204</sup> ir

---

*in ultimo, fece al suo luogo Cristo deposto di croce, usando la medesima maniera, ma con molta unione di colori; et in questa, oltre che la Madalena, la quale bacia i piè di Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Ioseffo da Baramatia e Nicodemo, che, se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell'arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza maravigliosa, che si possono vedere.*

<sup>202</sup> Jack Wasserman, „Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53(1), 2009, 46.

<sup>203</sup> Wassermanas detalčiai aptaria svarbiausias Pontormo paveikslo interpretacijas, kritikuodamas Leo Steinbergo (Leo Steinberg, „Pontormo's Capponi Chapel“, *The Art Bulletin* 56(3), 1974, 385–399) ir Johno Shearmano teorijas, kurios abi pasirinko nepaisyti Vasari teksto ir atvaizdą suprato kaip Kristaus kūno nešimą Dangun pas Dievą Tėvą, pavaizduotą Capponi koplyčios skliaute. Tačiau tokia interpretacija nusizengtų tradiciniam Katalikų Bažnyčios mokymui apie Kristaus kančią, aprašytą visose keturiuose Evangelijose, ir faktui, kad sakralų atvaizdą bažnyčiai tapantis Pontormo vargu ar būtų Kristų pakėlęs į Dangų prieš jo kūno palaidojimą ir prisikėlimą. Wassermanas taip pat kritikuoja Antonio Natalį, kuris atmetė visus tradicinius paveikslo skaitymo variantus ir pateikė Šv. Eucharistijos metaforos teoriją, pagrįsdamas savo argumentą šv. Augustino pamokslų ištraukomis (Antonio Natali, „Il pane degli angeli: una trama per la cappella Capponi“, *ARTISTA. Critica dell'arte in Toscana*, Firenze: Le Lettere, 2000, 8–21). Paveikslo interpretaciją Wassermanas suskirsto į šešias naratyvo teorijas: a) *pietà*, pereinanti į guldymą į kapą; b) *pietà*, pereinanti į pakėlimą Dangun; c) *pietà*, simbolizuojanti Šv. Eucharistiją; d) Šv. Eucharistijos metafora; e) Kristaus nužengimas žemėn transsubstanciacijai; f) vizija. Detalūs Wassermano menotyriniai ir teologiniai argumentai įtikinamai pagrindžia Pontormo paveikslo siužetą kaip *pietà* (Wasserman, *op. cit.*, 48–54).

<sup>204</sup> Paveikslas užsakytas *Sansepolcro* vyskupo Leonardo di Lorenzo Tornabuoni dar prieš Romos apiplėšimą 1527 m. ir, atrodo, niekada nebuvo panaudotas sakraliai

regimos angelų figūros su fakelais tarsi leidžia spėti, kad tai būtų guldymo į kapą siužetas, bet pats dailininkas 1527 m. rugsėjo laiške Romos Šv. Lauryno klarisių vienuolyno<sup>205</sup> vienuolei, saugojusiai šį paveikslą, įvardijo Kristaus apraudojimo (*pietà*) atvaizdą su Jėzaus ir angelų figūromis<sup>206</sup>.

Kaip galima matyti iš šiame skyriuje pateiktų pavyzdžių, XVI a. vidurio meninėje raiškoje buvo idealizuotas grožis, nerandamas gamtoje, – tarsi Cicerono aprašomoje Dzeuksido istorijoje apie Junonos tapymą Krotone, apjungiant daugybės dailių moterų bruožus į vieną tobulą atvaizdą<sup>207</sup>. Tai jokiū būdu nereiškia, kad sumenko kultūros vertė ar kultūrinė praktika. Florencijoje, kurią pagrįstai galime laikyti manieristinės estetikos lopšiu, toliau kaip pagrindiniai šaltiniai naujoms idėjoms buvo studijuojami ir aptariami antikiniai filosofijos tekstai ir manoma, kad Renesansas toliau klestėjo natūraliai kisdamas<sup>208</sup>. Teorinį pokytį labiausiai galima sieti su tuo, kad nebeliko ankstyvąjį ir brandųjį Renesansą vienijusių teorinių ir estetinių principų. Nors manieristinė estetika ir buvo integrali Renesanso dalis, ji nebesirėmė Renesanso meno teorijos pagrindu. Ankstesnį epochos siekį kuo tiksliau atkartoti regimą tikrovę teoriškai apibrėžė ne vienas menininkas-teoretikas. Leon Battista Alberti techniškai detalizavo geometrinės perspektyvos principus, tam tikrą teorinį pagrindimą randame Leonardo da Vinci traktate apie tapybą, taip pat verta priminti jau minėtus Benedetto

---

funkcijai. Iš Giorgio Vasari žinome, kad kažkada tarp 1527–1550 m. paveikslas atiteko Benevento vyskupui ir poetui, geram Alessandro Farnese ir Pietro Bembo bičiuliui Giovanni della Casa (Vasari, *Vite* (1568), II. 207); taip pat žiūrėti – David Franklin, *Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven and London: Yale University Press, 1994, 139–142.

<sup>205</sup> Šv. Klaros neturtėlių seserų vienuolynas prie *San Lorenzo in Panisperna* bažnyčios, kuri dar vadinama *San Lorenzo in Formoso*, Romos Monti rajone netoli *Santa Maria Maggiore*.

<sup>206</sup> Franklin, *Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino*, 309.

<sup>207</sup> Ciceronas, *De inventione*, 2. 2: *neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit. itaque, tamquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commode aliquo adiuncto incommode muneratur.*

<sup>208</sup> Pusamžio senumo, tačiau vis dar aktualioje studijoje apie Renesanso pabaigą Florencijoje Ericas W. Cochrane detalizavo įvairius politinius, socialinius ir intelektualinius veiksmus, kurie prisidėjo prie Renesanso idėjų išsikvėpimo ir viena pagrindinių priežasčių tyrėjas laikė respublikos tapimą kunigaikštyste (Eric W. Cochrane, „The End of the Renaissance in Florence“, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 27(1), 1965, 7–29).

Varchi, Paolo Pino, Lodovico Dolce, Vincenzio Danti, Bartolomeo Ammannati, Francesco Bocchi, Romano Alberti bei Gregorio Comanini<sup>209</sup> traktatus. Vasari *Le vite* galima rasti tam tikrų idėjinių manieristinės estetikos teorijos užuomazgų, tačiau kaip nors sistemingai teoretizuoti estetiką, kuri buvo paremta individualia kūrėjo interpretacija, nebuvo įmanoma.

Toks pats idėjinis pokytis pastebimas ir kitose XVI a. kultūrinės raiškos sferose. Pavyzdžiui, sakralioje muzikoje taip pat buvo permąstomi iki tol autoritetingi antikiniai teoriniai šaltiniai ir muzikos poveikio klausytojui prigimtis<sup>210</sup>. Manyta, kad muzikos kūrinio poveikis buvo teksto ir paveikaus jo perteikimo per muziką derinys, todėl muzikos ritmas ir melodija pirmaisia turėjo sustiprinti kalbines formas ir jos raišką muzikoje<sup>211</sup>. Paprasčiau tariant, buvo ieškoma aukso vidurio tarp raiškos paprastumo ir aiškumo bei sakralios muzikos poveikumo. Taip sakralios muzikos, kaip ir sakralių atvaizdų, idealą iš esmės sudarė tradicinių muzikinių faktūrų ir naujų stiliaus principų dermė.

Dėl šio paties santykio su tradicija sulaužymo ir buvo kritikuojami manieristinės estetikos atstovai. Kaip jau minėta, Michelangelo *Paskutinis teismas* aiškiai nebeatitiko konvencinių Renesanso meno teorijos principų. Ir nors, prisimenant šio skyriaus pradžią, Giorgio Vasari teigė, kad Michelangelo savo darbuose pasiekė tobulą ir proporciškiausią žmogaus kūno atvaizdavimą<sup>212</sup>, tačiau priešingai manė ir manieristinę estetiką kritikavo potridentiniai katalikiškos meno teorijos autoriai, kurie nuolat apeliavo į senųjų meistrų, Apelio, Dzeuksido bei Protogeno, darbus<sup>213</sup>, jų gebėjimą perteikti tikrovę<sup>214</sup> ar talentą kurti<sup>215</sup>. Matome, kad dar nuo brandžiųjų

---

<sup>209</sup> *Ad com.* 8.

<sup>210</sup> Craig A. Monson, „The Council of Trent Revisited“, *Journal of the American Musicological Society* 55(1), 2002, 3–12; Chiara Bertoglio, *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin: De Gruyter, 2017, 354.

<sup>211</sup> James Haar, „The Concept of the Renaissance“, *European Music 1520–1642*, James Haar, ed., Woodbridge: The Boydell Press, 2006, 27; Gary Tomlinson, „Renaissance Humanism and Music“, *eodem libro*, 15.

<sup>212</sup> Vasari, *Vite* (1568), II. 746: *la perfetta e porzionatissima composizione del corpo umano*.

<sup>213</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 73: *Io non negherò che la pittura [non] abbia al tempo nostro quella perfezzione ch'aveva al tempo di Apelle, di Zeusi, di Protogene e di quegli altri famosi*.

<sup>214</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 6: *Ac si viveret hodie Apelles, non faceret hodie Sanctos et Sanctas habitu, quo Deos illos inanes facere solitus fuit*.

<sup>215</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 7: *talché si potrà dire con verità che molto più nobilmente et altamente oggi può un pittore cristiano fare le opere sue, di quello che facesse mai*

Viduramžių vykstantys religiniai pokyčiai, vienuolinio gyvenimo reformos, suaktyvėjusi misionierių veikla Europoje bei už jos ribų<sup>216</sup>, prisidėjo prie to, kad palaipsniui kitęs religinis gyvenimas, išskėlė ir naujus intelektualinius poreikius<sup>217</sup>. XVI a. buvo idėjinis Renesanso humanizmo, norėjusio sugrąžinti Bažnyčią į pirminę ir grynąją formą, kokia ji buvo vėlyvojoje Antikoje ir vėliau kažkoku būdu buvo iškraipyta, palikuonis. Dėl to daug dėmesio skirta išsamiai Biblijos ir ankstyvosios krikščionybės Tėvų tekstų originalo kalbomis analizei, bandant atrasti tai, kas buvo prarasta per amžius<sup>218</sup>. Katalikų Bažnyčioje netrūko vidinių paskatų reformai ir renesansiškam atsikimui *ad fontes Christianitatis*<sup>219</sup>, kuo arčiau grįžti prie *pristinæ patrum normæ*, Bažnyčios Tėvų normos<sup>220</sup>. Kaip Renesanso metu atkastos antikinės skulptūros įkvėpė atsigręžimą į klasikinę estetiką, taip XVI a. naujai atrastos ankstyvosios krikščionybės katakombos pastūmėjo studijuoti paleokrikščionybės artefaktus. Ankstyvoji ikonografija pasitelkta kaip vienas pagrindinių krikščioniško meno nenutrūkstamos ilgaamžės tradicijos įrodymų<sup>221</sup> ir skatino estetinį poslinkį prie paprastesnių, kuklesnių ir lengvai visiems tikintiesiems suprantamų sakralių atvaizdų kūrimo. Pavyzdžiui, panašias idėjas ir būtiną pertekliaus bei prabangos pašalinimą iš bažnyčių nuolatos akcentavo Erazmas Roterdamietis<sup>222</sup>, tokia tendencija pastebima ne tik vaizduojamajame mene, tam tikra *seno* ir *esamo* hibridizacija vyko Bolonijoje, kur vėlyvojo Renesanso architektai kūrė gotikinius projektus

---

*Apelle o Fidia o Protogene, o qualonque altro de' più famosi pittori o scultori della antichità.*

<sup>216</sup> Clifford Hugh Lawrence, *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*, London and New York: Routledge, 2015, 265; S. Elizabeth Penry, „Canons of the Council of Trent in Arguments of Priests and Indians over Images, Chapels and Cofradías in Seventeenth-Century Peru“, *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)*, edd. Wim François, Violet Soen, vol. 3, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2018, 281–286.

<sup>217</sup> Pierre Chaunu, *Le Temps des Reformes. La crise de la Chrétienté 1250–1550*, Bruxelles: Editions Complexe, 1984, 27; Pierre Chaunu, „The pre-Reformation climate“, *The Reformation*, ed. Pierre Chaunu, Gloucester: Alan Sutton, 1989, 58–60.

<sup>218</sup> Eire, *Reformations. The Early Modern World, 1450–1650*, 90.

<sup>219</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>220</sup> *Ibid.*, 394.

<sup>221</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 169.

<sup>222</sup> O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, 129.

Šv. Petro katedros fasadui<sup>223</sup>, o XVI a. antrojoje pusėje Jėzaus Draugija prisidėjo prie to, kad stebuklinga bizantiška Dievo Motinos *Salus Populi Romani* ikona, procesą prižiūrint kardinolui Carlo Borromeo, būtų padauginta kopijomis ir išplatinta po visą katalikišką pasaulį bei naujas jo teritorijas – Braziliją, Peru, Indiją, Kiniją, Persiją ir t. t.<sup>224</sup>

Intelektiniai ir estetiniai XVI a. pokyčiai natūraliai vedė prie to, kad iš jų perspektyvos manieristinė estetika atrodė dirbtinė ir netinkama, ypač sakraliems atvaizdams. XVI a. meno teorijos paradigma apskritai buvo persmelkta diskusijų apie atvaizdų paskirtį, ką galima buvo matyti iš jau minėtų pavyzdžių ir bus pastebima iš darbe analizuojamų potridentinių autorių. Dėl to nestebina, kad 1564 m. pradžioje mirus Michelangelo, popiežius Pijus IV įsakė užtapyti *Paskutiniojo teismo* freskos Siksto koplyčioje *nederamumus*<sup>225</sup>. Darbas buvo pavestas vienam iš Buonarroti mokinių Daniele da Volterra, kuris *al fresco* technika pertapė šv. Blažiejų ir šv. Kotryną Aleksandrietę ir *al secco* užtapė beveik 40 figūrų, pridengdamas jų nuogumą<sup>226</sup>. Michelangelo freska dar prieš dvidešimtmetį kėlusi susižavėjimą<sup>227</sup>, pradėta vis garsiau vertinti priešaringai<sup>228</sup>. Verta paminėti čia slypinčią istorinę ironiją – Pijus IV užsakė *Paskutiniojo teismo* pertapymą, o konklava, rinkusi jo įpėdinį, balsavimą iš gretimos *Cappella Paolina*, kurios

---

<sup>223</sup> Peter Burke, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, Budapest; New York: Central European University Press, 2016, 3.

<sup>224</sup> Seven F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 126–132.

<sup>225</sup> Šis klausimas vertas atskiros diskusijos, nes atrodo, kad neturime jokių rašytinių šaltinių, galinčių paliudyti užtapyimo priežastis. Tačiau patį faktą patvirtina freskos tyrimai ir apmokėjimo Daniele da Volterra kvitai (Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci, Nazzareno Gabrielli, *Michelangelo: il Giudizio Universale*, Art Dossier 88, Firenze: Giunti Editore, 1994, 20).

<sup>226</sup> Sydney Joseph Freedberg, *Painting in Italy, 1500–1600*, ed. 3, New Haven and London: Yale University Press, 1993, 485.

<sup>227</sup> Vasari, *Vite* (1568), II. 747: *Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de' primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta, che egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere sé stesso.*

<sup>228</sup> Reikia pastebėti, kad nuomonė apie Michelangelo freską jos sukūrimo metu nebuvo vien palanki. Dar 1545 m. Pietro Aretino laiške Michelangelo buvo peikiamas dailininko sprendimas vaizduoti nuogus kūnus tokioje vietoje (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol 2, edd. Johann Wilhelm Gaye, Alfred von Reumont, Firenze: presso G. Molini, 1839, 332–337).

sienas taip pat puošia Michelangelo freskos, 1565 m. perkėlė būtent į Siksto koplyčią<sup>229</sup> po dar nebaigtu „tvarkyti“ *Paskutiniujo teismo*<sup>230</sup>.

Iš sakralaus meno kūrinio buvo tikimasi kuo įmanoma didesnio mimetinio panašumo tarp regimos tikrovės ir atvaizdo, o manieristinės estetikos kūrėjai iškraipė natūralias figūrų proporcijas ir kompozicijas<sup>231</sup>. Taip ši estetika, kuri kaip jau minėta, buvo nuoseklus Renesanso raidos rezultatas, nebeatliepė religinio gyvenimo poreikių ir pokyčių. Joje *maniera*, tai yra dailininko meninė raiška, užgožė sakralaus atvaizdo paskirtį ir tikslus, kuriuos, kaip tuojau pamatysime, Tridento susirinkimo dalyviai laikė svarbiais. Atvaizdai, remiantis religinio XVI a. gyvenimo pokyčiais ir poreikiais, turėjo padėti vesti tikintįjį į apmąstymą. Taip XVI a. pabaigoje greta estetinio vertinimo aspekto iškilo ir atvaizdo paskirties, tikslo ir kūrėjo klausimai, kurie atspindėjo besikeičiančią paradigmą ir reikalavo estetinio vertinimo kategorijų permąstymo ar netgi naujų kategorijų įvedimo. Bet prieš tai turime aptarti Tridento susirinkimo nuostatas sakraliems atvaizdams, kurios ir davė pagrindą šių kategorijų apmąstymui.

---

<sup>229</sup> David S. Chambers, „Papal Conclaves and Prophetic Mystery in the Sistine Chapel“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 1978, 323.

<sup>230</sup> Da Volterra teko išrinkti pastolius dėl konklavos ir, bent jau taip atrodo, jis nespėjo pridengti viso netinkamo nuogumo freskoje (Carlo Pietrangeli, *The Sistine Chapel: The Art, the History, and the Restoration*, New York: Harmony Books, 1986, 193–194).

<sup>231</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 75: *Bene discorrete, e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l'istorico, i tempi, i modi, l'età, i costumi e l'altre qualità convenevoli a le figure che fanno. Perché dovrebbero sapere che il pittore a le volte è puro istorico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto. Quando è puro poeta, penso che lecito gli sia dipingere tutto quello che il capriccio gli detta, con quei gesti, con quei sforzi sieno però convenevoli a la figura che egli fa.*



Fig. 5: Michelangelo Buonarroti, *Paskutinis teismas*, freska, 1536–1541, Vatikanas: Šv. Siksto koplyčia.



Fig. 6: Jacopo Pontormo, *Nuėmimas nuo kryžiaus*, aliejus ant medžio, 1525–1528, Florencija: Santa Felicita.



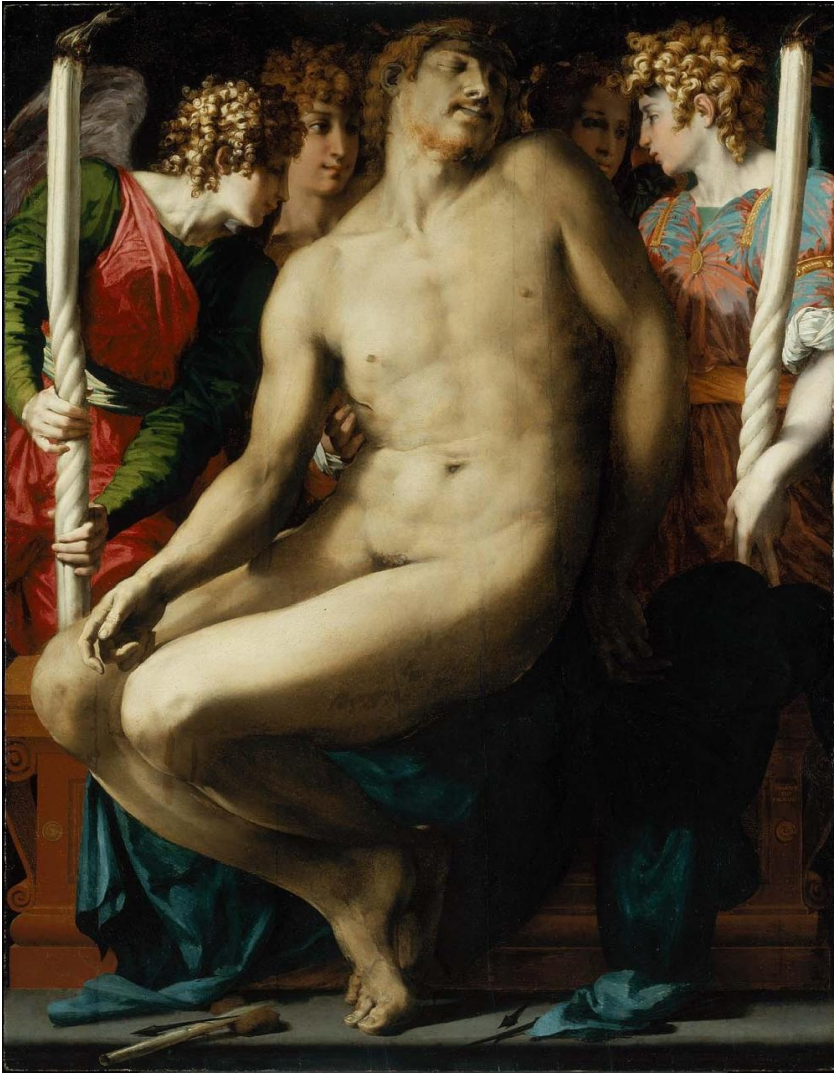


Fig. 7: Rosso Fiorentino, *Miracles Kristus su angelais*, aliejus ant medžio, ~1525–1526, Bostonas: Museum of Fine Arts Boston.

#### 1.4. Tridento susirinkimas ir sakralūs atvaizdai

Visi minėti religinio gyvenimo, meninės praktikos ir intelektualinės paradigmos pokyčiai galiausiai susivedė į tai, kas Tridento susirinkimo nutarime dėl sakralių atvaizdų buvo lakoniškai apibūdinta kaip bet kokio pasileidimo vengimas<sup>232</sup>. Tai tapo dingstimi darbe aptariamiems katalikams autoriams parašyti meno teorijos traktatus, tad šiame skyriuje aptarsime minėto nutarimo istorines aplinkybes ir teorines nuostatas, davusias pagrindą naujų estetinio vertinimo kategorijų susiformavimui.

Ankstyvoji katalikų ir evangelikų polemika dėl transsubstanciacijos greitai buvo išplėsta į kitas religinės raiškos sferas ir ikonoklastai, remdamiesi teze, kad Dievas negali būti pamatytas akimis, dar 1524 m. Ciuriche išvalė miesto bažnyčias<sup>233</sup>. Tarp katalikų taip pat netrūko skeptikų ar abejojančiųjų sakralių atvaizdų, kokie jie buvo kuriami tuo laikotarpiu, nauda, tad buvo būtinas efektyvus ir autoritetingas atsakas, kuriuo tapo visuotinis Bažnyčios susirinkimas, 1545–1563 m. su pertraukomis ir kitais trukdžiais vykęs Tridente<sup>234</sup>. Nors daugelį Tridento susirinkimų diskusijų dažnai vienaip ar kitaip lėmė tai, kas vyko visoje Europoje, tačiau būtų neteisinga šį susirinkimą vertinti vien kaip atsaką į evangelikų reformas. Žinoma, teologinę Tridento darbotvarkę dalinai lėmė tai, ką reikėjo išaiškinti ar iš naujo apibrėžti taip sąlyginai atsakant ir į teologinius bei liturginius evangelikų priekaištus, visgi susirinkimo prioritetai iš esmės buvo sutelkti į svarbiausius Bažnyčios gyvenimo klausimus, o ne atsaką ar reakciją. Tai gan akivaizdu atsižvelgiant į tai, kad paskutiniąsias Susirinkimo sesijas naujai sušaukė popiežius Pijus IV, kuris palankias puikias politines ir idėjines aplinkybes naujai apsvarstyti svarbiausius vidinių Bažnyčios reformų klausimus<sup>235</sup>. Tai galima matyti ir iš paskutiniąją Tridento susirinkimo sesijos dieną, 1563 m. gruodžio 4 d.,

---

<sup>232</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationibus cardinalium Concilii interpretum*, 579: *Omnia denique lascivia vitetur.*

<sup>233</sup> Carlos M. N. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, 106–108; Carlos M. N. Eire, „*True Piety Begets True Confession: Calvin’s Attack on Idolatry*“, *John Calvin and the Church: A Prism of Reform*, ed. Timothy George, Louisville, KY: Westminster John Know Press, 1990, 248–250.

<sup>234</sup> Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, ed. Corrado Vivanti, vol. 1, Classici. Storia 547, Torino: Einaudi, 2011, 616–620.

<sup>235</sup> O’Malley, *Trent. What Happened at the Council*, 161.

perskaitytos Pijaus IV kalbos<sup>236</sup>, kurioje šis susirinkimas apibūdinamas kaip skirtas vidinei reformai ar restauracijai. Žvelgiant iš kitos perspektyvos, net jei Tridento susirinkimas ir būtų reagavęs ir bandęs atsakyti į evangelikų kritiką, per daugiau nei trisdešimtmetį evangelikai jau buvo suformavę savą teologinę paradigmą, tad buvo nebetikėtina, kad kuri nors pusė nusileistų ir būtų pasiektas susitarimas.

Taigi ir paskutinėje Tridento susirinko sesijoje 1563 m. gruodžio 3 d. priimtas *Nutarimas dėl šventųjų šaukimosi, garbinimo ir relikvijų bei sakralinių atvaizdų (Doctrina de Invocatione, Veneratione et Reliquiis Sanctorum, et Sacris Imaginibus)*, ir visi kiti paskutiniųjų susirinkimo sesijų sprendimai žymi visiškai naują istorijos skyrių. Nors atrodo, kad nutarimo impulsas galimai atkeliavo iš Prancūzijos, kur dažnėjantys susirėmimai tarp vietinių katalikų ir hugenotų vertė naujai apmąstyti nusistovėjusias Bažnyčios tradicijas<sup>237</sup>, ir kad nutarimas dėl sakralių atvaizdų buvo priimtas be didelių diskusijų, primygtinai reikalaujant prancūzų delegacijai<sup>238</sup>, tačiau jis buvo ne tiesioginės kovos ar reakcijos į evangelikų reformas rezultatas, bet ilgus amžius besikaupusių vidinių Bažnyčios paskatų atsinaujinti padarinys<sup>239</sup>. Naujasis Bažnyčios etapas buvo laipsniškas, nuoseklus ir tiesiogiai susijęs su viduramžinio religinio gyvenimo perėjimu į naująjį dvasingumą, kuris atspindėjo įvairius socialinius, ekonominius ir kultūrinius Europos

---

<sup>236</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationibus cardinalium Concilii interpretum*, 720: *Dies haec felicissima Christiano populo illuxit, in qua templum Domini disturbatum frequenter ac dissipatum reficitur & absolvitur: & navis haec una bonorum omnium ex maximis ac diuturnis turbiniis atque fluctibus tuta in portu collocatur, quam utinam conscendere nobiscum ii voluissent, quorum imprimis gratia haec ipsa navigatio instituta fuit: atque aedificii hujus consturendi participes existerent, qui hoc nobis negotium exhibuerunt; majoris nunc profecto laetitiae causam haberemus* [pabraukimas mano – T. R.].

<sup>237</sup> Hubert Jedin, „Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“, *Theologische Quartalschrift* 116, 1935, 143–188; de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent*, 87–88; Pierre-Antoine Fabre, „Une théorie en mouvement: Lainez et les «images» entre Paris et Trente (1562–1563)“, *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)*, edd. Wim François, Violet Soen, vol. 3, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2018, 11–17.

<sup>238</sup> O'Malley, *Trent. What Happened at the Council*, 241–244; Pierre-Antoine Fabre, *Décréter l'image? La XXVe Session du Concile de Trente*, Paris: Les Belles Lettres, 2013, 45–77.

<sup>239</sup> Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Piccola Biblioteca Einaudi. Storia e geografia, Torino: Einaudi, 2001, 31–43.

bendruomenių pokyčius ir bendrą modernėjimo procesą, skirtingu intensyvumu, tačiau viena laikais vykusį visame žemynė<sup>240</sup>. Tokia pozicija dar griežčiau buvo išsakyta Nutarimo juodraštyje<sup>241</sup>, kuriame teigiama, kad yra neabejotina ir visuotinai priimta, jog į Mergelę Mariją ir kitus šventuosius yra kreipiamasi, jog jie už mus melstų Dievą, ir kad toks paprotys egzistavo nuo pat pradžių, o visi prieštaraujantys šiai praktikai yra eretikai<sup>242</sup>.

Taigi pirmiausia nutarimas dėl sakralių atvaizdų turėjo ilgą teologinę tradiciją, suformuotą Bažnyčios tėvų ir mokytojų darbuose, bažnytiniuose susirinkimuose ir sinoduose<sup>243</sup>. Tiek Katalikų Bažnyčios teologija, tiek pamaldumo praktika buvo laipsniško tūkstantmečio akumuliacijos proceso rezultatas. Taip ir Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų iš esmės nebuvo radikaliai naujas, o apėmė visą iki tol buvusią tradiciją, kuria remiantis atvaizdams teikiama pagarba buvo skirta ne patiems atvaizdams, o jų prototipams. Nutarimas taip pat atspindėjo doktriną, paveldėtą iš 769 m.

---

<sup>240</sup> de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, 172.

<sup>241</sup> de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent*, 109–117.

<sup>242</sup> *Cum clara, concors atque constans catholicorum doctorum et universalium synodorum et sententia sit deiparam virginem et reliquos cum Christo regnantes magno cum fructu spiritus et corporis a nobis ut pro nobis Deum orent invocari, et hunc morem ab initio usque in hodiernum diem tota per orbem servet ecclesia catholica, ita ut haereticos iudicavit qui hanc fidelium consuetudinem oppugnaverunt* (nutarimo tekstas *Conc. Trid.* 7, fols. 279r–280 iš *Archivio Apostolico Vaticano* paimtas iš de Boer, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent*, 371–372).

<sup>243</sup> Walter Brandmüller, „*Traditio Scripturae Interpres: The Teaching of the Councils on the Right Interpretation of Scripture up to the Council of Trent*“, *The Catholic Historical Review* 73(4), 1987, 523–540.

Laterano sinodo<sup>244</sup>, Nikėjos II<sup>245</sup> ir vėlesnių susirinkimų, suformavusių Bažnyčios praktiką bei tradiciją šiuo klausimu ir padėjusių pagrindus plėtoti bei atnaujinti katalikiško meno sampratą.

Daugeliu atveju per amžius Katalikų Bažnyčios praktika ir teorija buvo paralelios, tačiau sakraliųjų atvaizdų klausimas iškėlė naujų teorinių iššūkių, kadangi sakralūs atvaizdai vienu metu buvo ir nebuvo meno kūriniai. Ši perskyra buvo gaji dar iki Nikėjos II susirinkimo. Pavyzdžiui, Jono Damaskiečio darbuose yra dvi centrinės sąvokos – atvaizdas (*εἰκόν*) ir garbinimas (*προσκύνησις*). Atvaizdas yra tam tikras panašumas ir asmens perteikimas, tačiau ne pats objektas<sup>246</sup>, jis padeda sąlyginai pamatyti tai, kas niekaip kitaip negali būti regima, ir taip pat kaip raštas, primena apie buvusius įvykius bei žmones<sup>247</sup>. Atvaizdai padeda sukurti santykį tarp biblinės praeities ir fizinės realybės, tarp asmens ir Dievo. Damaskiečio teorija išsiskiria tuo, kad joje, atskiriant pagarbą (*τιμή*) ir garbinimą (*λατρεία*)<sup>248</sup>, atvaizdui priskiriant galią priminti ir sukelti nuolankų pamaldumą, yra iškeliamas įsivaizdavimo bei vaizduotės faktorius, kurio pagalba atvaizdas yra

---

<sup>244</sup> Popiežiaus Stepono III 769 m. sušaukto sinodo ketvirtojoje sesijoje buvo patvirtinta, kad krikščionys turėtų gerbti sakralius atvaizdus, nes taip mokė ankstesni popiežiai ir Bažnyčios Tėvai (Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, The Middle Ages Series, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009, 145–149; *Liber Pontificalis* XCVI: *Et subtilius cuncta perdagantes, statuerunt magno honoris affectu ab omnibus christianis ipsas sacras venerari imagines, sicuti ab omnibus praedecessoribus huius apostolicae sedis pontificibus et cunctis venerabilibus Patribus usque actenus de earum honoris affectu observatum et cunctis ad memoriam piae conpunctionis est traditum; confundentes atque anathematizantes execrabilem illam synodum quae in Grece partibus nuper facta est pro deponendis ipsis sacris imaginibus* (Louis Duchesne, ed., *Liber Pontificalis*, vol. 1, Paris: Ernest Thorin, 1886, 475).

<sup>245</sup> Emmanuel Lanne, „Rome et Nicée II“, *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, edd. François Bœspflug, Nicolas Lossky, Paris: CERF, 1987, 226–228.

<sup>246</sup> Jonas Damaskietis, *De imaginibus oratio III*, 16: *Εἰκὼν μὲν οὖν ἐστὶν ὁμοίωμα, καὶ παράδειγμα, καὶ ἐκτύπωμά τις, ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τὸ εἰκονιζόμενον. Πάντως δὲ οὐ κατὰ πάντα ἔοικεν ἢ εἰκὼν τῷ πρωτοτύπῳ, τουτέστι τῷ εἰκονιζόμενῳ· ἄλλο γάρ ἐστιν ἢ εἰκὼν, καὶ ἄλλο τὸ εἰκονιζόμενον, καὶ πάντως ὁράται ἐν αὐτοῖς διαφορά, ἐπεὶ οὐκ ἄλλο τοῦτο, καὶ ἄλλο ἐχεῖνο* (Michel Le Quien, ed., *Patrologia Graeca*, vol. 94, Lutetiae Parisiorum: apud Garnier Fratres et J.-P. Migne editorem, 1867, 1338).

<sup>247</sup> Jonas Damaskietis, *De imaginibus oratio III*, 17: *Πᾶσα εἰκὼν ἐκφρατορικὴ τοῦ κρυψίου ἐστὶ καὶ δεικτικὴ* (*ibid.*).

<sup>248</sup> Jonas Damaskietis, *De imaginibus oratio III*, 28: *Πρῶτος τρόπος προσκνήσεως, ὁ κατὰ λατρείαν, ἣν προσάγομεν μόνῳ τῷ φύσει προσκνητῷ Θεῷ· καὶ οὗτος κατὰ διαφορὸς τρόπους* (*ibid.*, 1348–1349).

priimamas ir apdorojamas žmogaus mintyse<sup>249</sup>. Taip, žvelgiant į Kristaus atvaizdą, regimas panašumas, bet ne pats Jėzus<sup>250</sup>. Kitaip tariant, atvaizdas vienu metu yra meno kūrinys, nes perteikia regimą panašumą, leidžiantį atpažinti vaizduojamą objektą ir jį identifikuoti, ir nėra meno kūrinys, nes per panašumo santykį jis tampa tam tikra reprezentacija, per kurią garbinimas yra nukreipiamas į provaizdį, o ne patį atvaizdą<sup>251</sup>.

Panaši skirtis buvo nubrėžta Nikėjos II susirinkime tarp nuolankaus gerbimo (veneracijos arba *τιμητική προσκδννηση*) ir tikros adoracijos (*ἀλληθινή λατρεία*). Sakralūs šventųjų atvaizdai galėjo būti nuolankiai gerbiami, tačiau tikroji adoracija yra nukreipta tik į Dievą visuose trijuose asmenyse<sup>252</sup>. Tai nereiškia, kad yra kažkokie du skirtingi gerbimo ir garbinimo būdai, nuolankaus gerbimo (*τιμητική προσκδννηση*) sąvoka veikia apibrėžė teologinę idėją, kad į sakralius atvaizdus ar daiktus nukreiptas tikinčiųjų pamaldumas yra skirtas ne patiems daiktams, nes tai būtų stambeldystė, tačiau atvaizdai veikia tarsi tarpininkai, susiejantys pamaldumą ir vaizduojamą šventąjį. Vis tik viduramžinės pamaldumo praktikos išblukinta riba tarp adoracijos ir veneracijos<sup>253</sup> tapo pagrindu susiformuoti ikonoklastiniam judėjimui, kuris kritikavo nusistovėjusią nuomonę apie atvaizdų naudojimą ir naudą

---

<sup>249</sup> Andrew Louth, „The Theological Argument about Images in the 8th Century“, *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. Christopher M. Bellitto, Brill’s Companions to the Christian Tradition 99, Leiden; Boston: Brill, 2021, 415.

<sup>250</sup> Dirk Krausmüller, „Adoring Christ’s Image: The Icon Theology of Leo of Chalcedon and Theodore of Stoudios“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 58(3), 2018 m., 433.

<sup>251</sup> Ken Parry, „The Theological Argument about Images in the 9th Century“, *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. Christopher M. Bellitto, Brill’s Companions to the Christian Tradition 99, Leiden; Boston: Brill, 2021, 430.

<sup>252</sup> *Concilium Nicaenum II, Actio quarta: non tamen ad veram latrām, quae secundum fidem est, quaeque solam divinam naturam decet, impartendam: ita ut istis, sicuti figurae preciosae ac vivificae crucis et sanctis evangeliiis, et reliquis sacris monumentis, incensorum et luminum oblaro ad harum honorem efficiendum exhibeatur, quemadmodum et antiquis piaē consuetudinis erat. Imaginis enim honor ad primitivum transit: et qui adorat imaginem, adorat in ea depicti subsistentiam* (*ibid.*, 7:555).

<sup>253</sup> Beth Allison Barr, „Late Medieval Piety. St. Anne, Martin Luther, and the Salvific Journey“, *Martin Luther in Context*, ed. David M. Whitford, New York: Cambridge University Press, 2018, 61–64.

Bažnyčios praktikoje<sup>254</sup>, remdamasis nauja kritine teologine ir filologine Biblijos prieiga<sup>255</sup>. Ir nors sakralių atvaizdų ir šventųjų garbinimo praktika buvo glaudžiai susijusi su visos Bažnyčios istorija<sup>256</sup>, anksčiau aptarti religinio gyvenimo, meninės praktikos ir intelektualinės paradigmos pokyčiai vertė permąstyti ne tik sakralius atvaizdus.

Antra, reikėjo naujai apibrėžti jų estetinio vertinimo kategorijų, kad šios atspindėtų ir probleminį santykį atvaizdai esant ir sąlyginai nesant meno kūrinium, ir naujojo dvasingumo lūkesčius sakraliems atvaizdams. Dar Grigaliaus 599 m. rašytuose laiškuose Marselio vyskupui Serenui buvo išsakyta nuomonė, kad atvaizdai yra tarsi tekstai nemokantiems skaityti<sup>257</sup> ir kad nuolankus jų gerbimas yra priimtinas bei leistinas<sup>258</sup>. Remiantis naujojo dvasingumo nuostatomis, kad šventųjų ar biblinių siužetų atvaizdai galėjo paskatinti stebinčiojo atsivertimą, XVI a. sakralūs atvaizdai buvo gan dažnai kabinami ne tik sakraliose, bet ir privačiose namų erdvėse<sup>259</sup>. Toks požiūris taip pat nebuvo radikaliai naujas, o paremtas Bažnyčios Tėvų raštuose randamomis mintimis apie sakralių atvaizdų edukacinę ir didaktinę naudą. Atvaizdai turėjo padėti tikintiesiems sužadinti norą garbinti ir mylėti Dievą bei ugdyti pamaldumą<sup>260</sup>. Dauguma to meto žmonių buvo neraštingi<sup>261</sup>, todėl

---

<sup>254</sup> Francesca Dell'Acqua, *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c.680–880*, Birmingham Byzantine and Ottoman Studies, London and New York: Routledge, 2020, 80–82.

<sup>255</sup> Bruce Gordon, „The Bible in Reformed thought, 1520–1750“, *The New Cambridge History of the Bible*, ed. Euan Cameron, vol. 3, New York: Cambridge University Press, 2016, 462–463.

<sup>256</sup> Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, The Haskell Lectures on History of Religions 2, Chicago; London: University of Chicago Press, 1981, 99–102.

<sup>257</sup> Grigalius Didysis, *Epistolarium*, 1128: *Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est* (Jacques-Paul Migne, ed., *Patrologia Latina*, vol. 77, Lutetiae Parisiorum: apud Garnier fratres, 1862).

<sup>258</sup> Grigalius Didysis, *Epistolarium*, 1129: *Adque eis dicendum: si ad hanc instructionem ad quam imagines antiquitus factae sunt habere vultis in Ecclesia, eas modis omnibus et fieri et haberi permitto. Atque indica quod non tibi ipsa visio historiae, quae pictura teste pendebatur, displicuerit, sed illa adoratio quae picturis fuerat incompetenter exhibita.*

<sup>259</sup> Lisa Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy. Forlì's Madonna Of The Fire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 103–104.

<sup>260</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum*, 579: *ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam.*

<sup>261</sup> Rab Houston, „Literacy and Society in the West 1500–1850“, *Social History* 8(3), 1983, 269–273.

švietėjiškas atvaizdų vaidmuo buvo itin svarbus mokant katalikų tikinčiuosius, o klaidingos doktrinos ar neortodoksinės tematikos vaizdavimas buvo pavojingas neišsilavinusiems tikintiesiems, nes galėjo juos pakreipti į klaidingą tikėjimą.

Kaip galime matyti, Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų turėjo ilgą teologinę tradiciją<sup>262</sup>. Remiantis šiomis aplinkybėmis galima išskirti du esminius Tridento nutarimo siekius. Pirmiausia turėjo patvirtinti nusistovėjusią Bažnyčios tradiciją dėl sakralių atvaizdų praktikos, bet tai nebuvo pagrindinis ar esminis siekis. Šis nutarimas veikiau buvo reikalingas apibrėžti katalikiškąją doktriną atitinkantį sakralių atvaizdų naudojimą bei gerbimą.

Kaip jau minėta, sakralūs atvaizdai, remiantis tradicine Bažnyčios tėvų ir mokytojų bei Nikėjos II susirinkimo teologija, atlieka tarpininko funkciją tarp tikinčiojo ir Dievo<sup>263</sup>. Sakralūs atvaizdai kaip ir šventųjų relikvijos savyje netalpina jokios magiškos galios ar šventumo, tačiau per juos pamaldumas yra nukreipiamas į atvaizduose regimus ar relikvijų reprezentuojamus šventųjų provaizdžius<sup>264</sup>. Paprasčiau tariant, į juos nėra tik žiūrima. Regimas atvaizdas verčia stebėtoją prisiminti Dievą ir jo teikiamą išganymą tarsi tarpininkas tarp tikinčiojo ir Dievo. Šis santykis buvo paremtas tokia pačia logika kaip ir Šventojo Rašto egzegezė, kai tiesioginė teksto reikšmė atskleidžia dvasinę ar moralinę prasmę, kurios padeda plačiau suprasti patį tekstą<sup>265</sup>.

Taip pat reikia pastebėti, kad, kaip tai matoma iš paties nutarimo pavadinimo, sakralių atvaizdų gerbimas buvo glaudžiai susijęs su šventųjų ir relikvijų kultu Katalikų Bažnyčioje. Potridentinėje katalikiškoje teologijoje tiek sakralūs atvaizdai, tiek relikvijos ir šventųjų kultas yra glaudžiai susiję, nes jie visi atspindi tą pačią idėją, kad fizinis objektas gali perteikti ar

---

<sup>262</sup> Walter Brandmüller, „*Traditio Scripturae Interpres: The Teaching of the Councils on the Right Interpretation of Scripture up to the Council of Trent*“, *The Catholic Historical Review* 73(4), 1987, 523–540.

<sup>263</sup> Tenace, „All’origine del Decreto sulle immagini de Trento, il Concilio Nicea II“, 43.

<sup>264</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationibus cardinalium Concilii interpretum*, 579: *Non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendae; vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a Gentibus, quae in idolis spem suam collocabant, sed quoniam honos, qui eis exhibetur, refertur ad prototypa, quae illae repraesentant.*

<sup>265</sup> Natalie Carnes, *Image and Presence. A Christological Reflection on Iconoclasm and Iconophilia*, Encountering Traditions, Stanford, CA: Stanford University Press, 2018, 182–187.



atspindėti dievišką galią. Sakralūs atvaizdai, kaip tai apibrėžė sakralumo kategorija, buvo neatskiriami nuo prototipų, kuriuos reprezentavo ir su kuriais buvo glaudžiai susiję per panašumą. Atvaizdo sakralumas kilo ne iš paties atvaizdo, bet iš prototipo, kurį atvaizdas reprezentavo. Sakraliame atvaizde reprezentantas yra matomas tarsi veidrodyje, tad ir tikinčiųjų gerbimas yra skiriamas ne sakraliam atvaizdai, bet tam, ką jis reprezentuoja. Ir kadangi tokiu būdu neįmanoma atskirti reprezentacijos nuo reprezentanto, šventųjų gerbimas sakralių atvaizdų ir relikvijų pagalba niekaip neprieštaravo katalikiškai doktrinai ir tradicijai.

Antrąjį Nutarimo tikslą atspindi jo tekste išreikštas siekis uždrausti eretiškų ar klaidinančių atvaizdų naudojimą sakraliose erdvėse<sup>266</sup> ir raginimas šventųjų, relikvijų garbinime ir sakraliuose atvaizduose atsisakyti bet kokių prietarų, prabangos ir pasileidimo, tapant atvaizdus *ižūliai patrauklius (procaci venustate)*<sup>267</sup>. Esminis Tridento nutarimo naujumas buvo reikalavimas, kad sakraliuose atvaizduose neliktų jokio pasileidimo (*lascivia*) ar neteisingos doktrinos vaizdavimo<sup>268</sup>. Šioji nutarimo dalis, kaip teigia Johnas W. O'Malley'us, buvo paremta teologine prancūzų nuostata, suformuluota dar 1562 m. sausį nesėkminguose katalikų ir evangelikų teologiniuose debatuose Saint-Germain-en-Laye pilyje<sup>269</sup>. Tridento nutarimo *lascivia* rėmėsi Saint-Germain teologinių tekstų formuluote *impudica et lasciva* (nepaduru ir gašlu), kurią į Tridentą atsigabeno, kaip jau minėta,

---

<sup>266</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationibus cardinalium Concilii interpretum*, 579: *eos prorsus aboleri sancta Synodus vehementer cupit, ita ut nullae falsi dogmatis imagines, et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuatur.*

<sup>267</sup> *Ibid.*, 580: *Omnis porro superstitio in Sanctorum invocatione, Reliquiarum veneratione, et imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur; omnis denique lascivia vitetur ita, ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur.*

<sup>268</sup> Toks pats reikalavimas taikytas ir šventųjų kultui, kuris dėl teologinių bei istorinių priežasčių buvo aptartas tame pačiame Tridento nutarime kaip ir sakralių atvaizdų gerbimas. Detalai apie esminius teologinius ginčus, susijusius su šventųjų kulto klausimu – Vaišvilaitė, „Šventųjų kultas XVI a. antrojoje–XVII a. pirmojoje pusėje“, 104–107.

<sup>269</sup> John W. O'Malley, „Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous“, *The Sensuous in Counter-Reformation Art*, edd. Marcia B. Hall, Tracy Cooper. New York: Cambridge University Press, 2012, 32–38.

prancūzų kardinolas Charles de Guise'as<sup>270</sup>. Šis siekis rėmėsi senesne tradicija, siekusia Aristotelį, Horacijaus *Ars poetica*, Antoniną Florentietį bei Erazmą<sup>271</sup> ir turėjo platesnę reikšmę nei tiesiog moralinis pasileidimas<sup>272</sup>. *Lascivia* apėmė ne tik nuogų figūrų vaizdavimą, bet ir visa, kas atvaizduose galėjo kaip nors suklaidinti ir paskatinti dvasinį ar moralinį pasileidimą<sup>273</sup>. Dvasinė-moralinė *lascivia* sąvokos konotacija atitiko bendrą Tridento dvasią ir tikslą kreipti tikinčiųjų sielas į išgelbėjimą<sup>274</sup>.

Apskritai Tridente vykusios katalikiškosios reformos nuostatas reikėtų laikyti stabilizuojančiu religinio gyvenimo veiksmu<sup>275</sup>. Galima išskirti du esminius nutarimo bruožus. Tai neabejotinai buvo ne doktrininis pareiškimas, bet reformos priemonė, skirta įgyvendinti vyskupams. Pirmiausia vyskupai buvo atsakingi už tikinčiųjų švietimą šventųjų užtarimo, relikvijų ir sakralių atvaizdų gerbimo klausimais. Kitaip tariant, vyskupai buvo atsakingi už tikinčiųjų mokymą apie teisingą, katalikiškąjį doktrinai neprieštaraujantį ir neprietaringą šventųjų ir sakralių atvaizdų gerbimą. Nutarimas numatė, kad vyskupai patvirtintų bet kokius naujus, neįprastus atvaizdus bei relikvijas, reikalui esant konsultuodamiesi su arkivyskupu ar popiežiaus kurija. Sprendimo teisė dėl sakralių atvaizdų tinkamumo buvo perleista vyskupams ir kitiems mokymo pareigas turintiems Bažnyčios tarnams<sup>276</sup>, tačiau Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų buvo per daug abstraktus, kad vyskupai jį galėtų pritaikyti praktiškai. Nenuostabu, kad katalikų dvasininkai Italijos valstybėse ėmėsi rašyti veikalus, detaliau pateikiančius nurodymus dėl tinkamų sakralių atvaizdų, kurių dalis pirmiausia buvo lokalūs, skirti būtent jų vyskupijų ar parapijų kunigams. Neturime šaltinių, kurie įrodytų, kad

---

<sup>270</sup> John W. O'Malley, „The Council of Trent (1545—63) and Michelangelo's *Last Judgment* (1541)“, *Proceedings of the American Philosophical Society* 156(4), 2012, 395; O'Malley, *Trent. What Happened at the Council*, 244–245.

<sup>271</sup> O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, 129; Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*, 220.

<sup>272</sup> Bernard Aikema, „Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an Ambiguous Painting and Its Critics“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, 1994, 56.

<sup>273</sup> de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, 69.

<sup>274</sup> O'Malley, *Trent. What Happened at the Council*, 64.

<sup>275</sup> Vaišvilaitė, *Baroko pradžia Lietuvoje*, 18–21; Liudas Jovaiša, „Katalikiškoji reforma“, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūra. Tyrinėjimai ir vaizdai*, edd. Liudas Jovaiša et al., Vilnius: Aidai, 2001, 255–259.

<sup>276</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum 580: Episcopis, et ceteris docendi munus curamque sustinentibus*.

dailininkai skaitė ar vadovavosi šiais meno teorijos darbais, bet galima pagrįstai manyti, kad vyskupai ir kardinolai, kurie buvo pagrindiniai sakralių meno kūrinų užsakovai, buvo susipažinę su tokiuose traktatuose išdėstytais mintimis<sup>277</sup>, kurios imtos vis plačiau taikyti vykdant bažnytinius užsakymus. Paleotti Bolonija ar C. Borromeo Milanai buvo puikūs sėkmingos reformos pavyzdžiai, praktiškai iliustruojantys, kaip gali būti daroma įtaka liturginių erdvių ikonografinių programų įgyvendinimui, propaguojant tam tikrą sakralių atvaizdų stilių ar dailininką<sup>278</sup>. Carlo Borromeo 1565 m. sukviestame Pirmajame Milano bažnytinės provincijos susitikime perspėjo, kad visi nusižengimai Tridento dvasiai bus baudžiami<sup>279</sup>. To paties susirinkimo nutarimuose C. Borromeo netgi ragino vyskupas susikviesti savo diecezijų dailininkus ir skulptorius, kad išdėstyti jiems, kas yra tinkama vaizduoti sakraliuose atvaizduose<sup>280</sup>. Labiau tikėtina, kad būtent dvasininkai, sakralaus meno užsakovai ir kolekcininkai buvo tikslinė visų minėtų traktatų auditorija, nes tekstuose randami nurodymai, pasitelkiant plačiai atpažįstamus estetinius pavyzdžius<sup>281</sup>, apeliuoja būtent į užsakovus ar mecenatus, o ne kūrėjus. Dėl klaidų sakraliuose atvaizduose taip pat pirmiausia kaltinami ne dailininkai,

---

<sup>277</sup> Muraoka, *op. cit.*, 96.

<sup>278</sup> Harry Berger Jr., „The System of Early Modern Painting“, *Representations* 62, 1998, 48.

<sup>279</sup> *Actorum Ecclesiae Mediolanensis pars I*, col. 36–37: *Cum sacrosancta Tridentina Synodus decreverit, nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodolibet exempta, ullam insolitam ponere, vel ponendam curare imaginem, nisi ab Episcopo approbata fuerit; eiusque dilligentiae et curae commendarit, ut in sacris effigendis imaginibus nihil falsum, nihil profanum, nihil inhonestum, nihil praepostere, nihil non recte atque ordine adhiberetur: illud in primis caveant Episcopi, ne quid pingatur, aut sculptatur, quod veritati Scripturarum, Traditionum, aut ecclesiasticarum historiarum adversetur: ne cuius lectio prohibetur, eius imago populo proponatur* (Achillis Ratti, *Acta ecclesiae Mediolanensis: Ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, vol. 1, Mediolani: Typ. Pontificia Sancti Ioseph, 1890.

<sup>280</sup> *Ibid.*, col. 37: *convocent suarum Dioecesum pictores et sculptores, omnesque pariter doceant, a quibus cavere debeant in sacris imaginibus effigendis.*

<sup>281</sup> Stowell, *op. cit.*, 300.

bet tokių darbų užsakovai<sup>282</sup>, kurie patys reikalauja nutapyti netinkamus ar klaidingus siužetus<sup>283</sup>.

Kitas nutarimo dėl sakralių atvaizdų aspektas, į kurį būtina atkreipti dėmesį yra tai, kad Tridento nutarime dėl sakralių atvaizdų nepostuluojami jokie estetiniai principai ir niekaip neapribojama dailininkų ar skulptorių meninės saviraiškos laisvė. Nutarimas, kaip jau minėta, glaustai patvirtino sakralių atvaizdų naudojimą religinėje praktikoje, kuri turėjo sužadinti pamaldumą<sup>284</sup>, tačiau nepateikė, ir vargu ar galėjo, jokių konkrečių nurodymų sakralių atvaizdų kūrėjams. Jame nepateikiamos jokios gairės, kaip turėtų atrodyti religiniai meno kūriniai, ar tuo labiau, kaip kurti atvaizdus, kurie galėtų įkvėpti pamaldžią pagarbą. Šiuo aspektu Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų tikriausiai perteikia daugumos katalikų klero nuomonę, kaip ją galima matyti iš Silvio Antoniano 1596 m. laiško<sup>285</sup>. Jame į Paleotti mintis apie sakralių atvaizdų reformą ir idėją sudaryti draudžiamos ikonografijos sąrašą Antoniano atsakė, kad po tūkstančio penkių šimtų metų Katalikų Bažnyčios nereikia mokyti, kaip tapomi sakralūs atvaizdai, ir kad nors yra padaryta klaidų, tačiau iš esmės bendra Bažnyčios praktika yra gera<sup>286</sup>.

Vis tik Tridento susirinkimas sakralių atvaizdų klausimu buvo svarbus, nes nors tiesiogiai nesuteikė vaizdams kokio nors naujo vaidmens liturgijoje, gan akivaizdžiai pripažino, kad vizualinės priemonės padeda tikintiesiems

---

<sup>282</sup> E. g. Paleotti, *Discorso, Alcuni avvertimenti: desiderandosi di provvedere quanto si può agli abusi delle imagini secondo il decreto del sacro Concilio Tridentino, e considerandosi ciò essere non tanto errore degli artefici che le formano, quanto de' patroni che le commandano, o più tosto che tralasciano di commandarle come si dovrebbe, essendo essi come i principali agenti, e gli artefici essecutori della loro volontà.*

<sup>283</sup> E. g. Paleotti, *Discorso*, II. 20: *e perché questo caso riguarda due persone, quello che è ricercato e quello che richiede, però parleremo dell'uno e l'altro distintamente.*

<sup>284</sup> Tenace, „All'origine del Decreto sulle immagini de Trento, il Concilio Nicea II“, 35.

<sup>285</sup> Ruth S. Noyes, „Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti“, *The Catholic Historical Review* 99(2), 2013, 252–255.

<sup>286</sup> *Quid hoc est obsecro! Nullum mysterium, nulla sacra historia, nullius Sancti imago sine abusu depicta est! Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur? Non nego irrepsisse abusus aliquos, sed non ita multi, neque adeo multis in locis: consuetudo universalis Ecclesiae recta est* (Paolo Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, 111–114).

emociškai įsitraukti į liturgijos slėpinius<sup>287</sup>. Tai gan aiškiai matosi iš 1562 m. dvidešimt antroje sesijoje priimto nutarimo dėl Mišių aukos<sup>288</sup>. Iš esmės Tridento nutarime dėl sakralių atvaizdų matome padidėjusį susirūpinimą tuo, kad atvaizdas gali paveikti stebinčiojo pamaldumą. Būtent tai atspindi bendrą XVI a. pabaigos vidurio ir pabaigos religinę paradigmą, kurią gan puikiai iliustruoja, pavyzdžiui, Carlo Borromeo veikla Milano arkivyskupijoje, kur jis rūpinosi nuodėmklausių, pasirengusių gražinti tikinčiųjų sielas į doros kelią, ruošimu, ir stengėsi pakeisti viešąjį miesto elgesį<sup>289</sup>. C. Borromeo, įgyvendindamas Tridento nutarimus, siekė pastoracine veikla išplėsti Bažnyčios įtaką privačiam tikinčiųjų gyvenimui<sup>290</sup>. Milane jis pradėjo organizuoti Kristaus kančios kelio imitacijas ir procesijas, kuriose tikintieji buvo laiminami garbingiausia Milano relikvija – viena iš nukryžiuojamo vinių<sup>291</sup>. Nuo 1573 m. viešose miesto vietose buvo statomi kryžiai, turintys priminti Kristaus kančios reikšmę ir paskatinti atgailai, o po kryžiais įrengti altoriai leido Šv. Mišias švęsti, aktyviai ir pasyviai įtraukiant visą Milano bendruomenę<sup>292</sup>. Panašiai ir Romoje, kur netrukus po Tridento susirinkimo pabaigos mirus Pijui IV, naujasis popiežius dominikonas Michele Ghislieri, pasivadinęs Pijumi V, savo pavyzdžiu rodė atsinaujinimą ir grįžimą prie Bažnyčios ištakų. *Corpus Christi* iškilmių metu popiežius atsisakė iki tol būdingos prabangos ir per Borgo žengė basas, be įprastų regalijų, pats nešdamas Švenčiausiąjį Sakramentą.

Taigi apibendrinant galima pasakyti, kad visos šios paminėtos teologinės nuostatos reikalavo naujų estetinio vertinimo kategorijų, kurias beveik iškart po Tridento susirinkimo savo teoriniuose sakraliajam menui skirtuose darbuose formulavo dalis katalikų autorių tokių kaip Carlo Borromeo, kuris

---

<sup>287</sup> Andrew R. Casper, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2014, 172–173.

<sup>288</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum 270–271: Caeremonias item adhibuit, ut mysticas benedictiones, lumina, thymiamata, vestes, aliaque id genus multa, ex Apostolica disciplina et traditione, quo et maiestas tanti sacrificii commendaretur, et mentes fidelium per haec visibilia religionis, et pietatis signa ad rerum altissimarum, quae in hoc sacrificio latent, contemplationem excitentur.*

<sup>289</sup> O'Malley, *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*, 64–69.

<sup>290</sup> Wietse de Boer, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Studies in Medieval and Reformation Thought LXXXIV, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2001, 45.

<sup>291</sup> Muraoka, *op. cit.*, 57–59.

<sup>292</sup> Richard Schofield, „Architecture and the Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Spaces“, *Annali di architettura* 16, 2004, 89.

nuosekliai rėmėsi viduramžine estetinė praktika sakralųjį meną laikyti įrankiu Dievo garbinimui<sup>293</sup>, Bolonijos arkivyskupas Gabrielle Paleotti, Federico Borromeo bei kiti įtakingi katalikų reformatoriai, kurie įkvėpti Renesanso humanizmo dvasios<sup>294</sup> ir atstovaujantys pozityviosios teologijos srovę<sup>295</sup>, savo traktatuose į sakralųjį meną žvelgė kaip į priemonę, turinčią skatinti individo pamaldumą<sup>296</sup>. Galima kelti klausimą, ar abstraktūs ir trumpi Tridento nutarimo dėl sakralių atvaizdų teiginiai turėjo tiesioginės įtakos estetinei raiškai ir meninei praktikai, tačiau neabejotina, kad visa tai tapo stimulu katalikams autoriams apibrėžti naujas religinio turinio raiškos estetinio vertinimo kategorijas, kurios atitiktų teologines ir idėjines Tridento nutarimo dėl sakralių atvaizdų nuostatas. Sakraliai reprezentacijai sukurti buvo reikalingas ne tik vaizduojamų figūrų tikroviškumas ir panašumas į provaizdį, bet ir atvaizdo detalių autentiškumas, istoriškumas, kūrėjo nuosaikumas bei permąstyta sakralumo samprata.

---

<sup>293</sup> Maria Antonietta Crippa, „Il contributo di Carlo Borromeo all’architettura e all’arte per la liturgia nelle *Instructiones*: un punto di vista attualizzante“, *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, edd. Cesare Mozzarelli, Danilo Zardin, Biblioteca del Cinquecento 70, Roma: Bulzoni Editore, 1997, 436.

<sup>294</sup> Joannes Fernando Vittorino, *Vita e tempi di Carlo Borromeo*, Brescia: Camunia, 1985, 348.

<sup>295</sup> Leopold Willaert, Eugenio da Veroli, *La Restaurazione Cattolica dopo in Concilio di Trenti (1563–1648)*, ed. 2, Storia della Chiesa 18, Torino: S.A.I.E., 1979, 275–354.

<sup>296</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 33.

## 2. RELIGINIO TURINIO RAIŠKA VIZUALIUOSIUOSE MENUOSE

Kaip jau matėme, naujasis sakralių atvaizdų stilius buvo nuosekli idėjinė ir estetinė meninės raiškos raida, kuriai įtaką darė religinio gyvenimo pokyčiai per Viduriniuosius amžius, vidinė Bažnyčios reforma dar iki Tridento susirinkimo ir viso to poveikis estetinei sąmonei bei imanentinė meninės praktikos raida. Naujoji paradigma, kaip jau minėta, nebuvo kaip nors radikaliai nauja, o paremta Bažnyčios Tėvų ir Mokytojų mintimis apie sakralių atvaizdų edukacinę ir didaktinę naudą. Dėl to XVI a. potridentiniuose katalikų autorių meno teorijos veikaluose imta ieškoti naujų estetinio vertinimo kategorijų, kurios atspindėtų Tridento susirinkimo dvasią, siekį ir kartu apibrėžtų naujus sakraliems atvaizdams taikomus lūkesčius. Visa tai nereiškia, kad šių autorių tikslas buvo sukritikuoti Renesanso pasiekimus estetinėje meno raiškoje ar teoriškai apibrėžti kardinaliai naują sakralių atvaizdų stilistiką<sup>297</sup>. Potridentiniai autoriai, remdamiesi kultūrine ir estetinė Renesanso patirtimi, siekė sistemingai ir nuosekliai apibrėžti modernią atvaizdo ir jo paskirties sampratą<sup>298</sup>. Kitaip tariant, nauji religinio gyvenimo poreikiai ir pakitusi religinio turinio raiška pareikalavo ir naujų estetinio vertinimo kategorijų, apimančių ne tik estetinę, bet taip pat teologinę raišką ir didaktinį bei moralinį sakralių atvaizdų poveikį.

### 2.1. Istoriskumas

Istoriskumą<sup>299</sup> galima suprasti per modernią poststruktūralizmo prizmę, pvz., kaip teigia White'as, kad į istoriskumą pretenduojančių meno kūrinių retorikos tikslas yra sudaryti stebėtojujui įspūdį apie objektyvų tikroviškumą<sup>300</sup>. Tačiau pati samprata nėra racionalistinės filosofijos konstruktas ir jos nereikėtų painioti su filosofiniu istoricizmu ar metodologiniu istorizmo

---

<sup>297</sup> Alexander Nagel, „Art as Gift: Art and Religious Reform in the Renaissance“, *Negotiating the Gift: Pre-Modern Figurations of Exchange*, edd. Gadi Alzazi, Valentin Gröbner, Bernhard Jussen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, 345.

<sup>298</sup> Richardson, „Gilio's Point of View“, 46.

<sup>299</sup> *Istoriskumo* terminas pasirenkamas siekiant atspindėti estetinio vertinimo kategorijos sąsają su istoriniais, teologiniais ir artefaktiniais šaltiniais ir šios kategorijos funkciją dokumentuoti bei išsaugoti Bažnyčios ir jos bendruomenės patirtį.

<sup>300</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973, 3–9.

principais<sup>301</sup>. Istoriskumą pirmiausia reikėtų sieti su Renesanso humanizmu, davusiu impulsą naujoms istorijos dokumentavimo metodologijoms<sup>302</sup>, kurias pritaikius meno kūrinuose buvo siekiama jiems suteikti istorinio ir artefaktinio pagrįstumo. Darbe aptariamuose meno teorijos traktatuose, tai kas vadinama istoriskumu, yra įvardijama kaip *veritas* (tikrumas), *historiae veritas* (istorijos tikrumas).

Kaip pastebi Renesanso Florencijos istorikas Gene Bruckeris, bendruomeninis interesas XVI a. Italijos valstybėse buvo svarbesnis už individualų, nes gebėjo suteikti užtikrintumo ir tikslo jausmą<sup>303</sup>. Visgi toks mąstymas intensyviai keitėsi. Į stambesnius politinius darinius per politines ar vedybines sąjungas besijungiantys Italijos miestai-valstybės ir vėlyvaisiais Viduramžiais galutinai susiformavusi Skaistyklos doktrina iki tol vyravusią bendruomeninę pasaulėjautą keitė individualistine<sup>304</sup>, kaip buvo galima matyti ankstesniame skyriuje apie religinio gyvenimo pokyčius XVI a., viduramžiškas Bažnyčios visuotinumą aspektas, kuris apėmė visą privatus, religinio ir politinio gyvenimo sritį, suteikdamas aiškia hierarchinę sistemą<sup>305</sup>, prarado pradinę svarbą, nes tokią sampratą keitė mąstymas, kad individas gali pats nepriklausomai priimti sprendimus visose gyvenimo srityse. Palaiptai tai vedė prie feodalinės ir teokratinės sistemos aižėjimo bei sekuliarizacijos, kuri iškelė poreikį naujai apibrėžti Katalikų Bažnyčios universalumą ir dokumentuoti katalikiškąją potridentinę doktriną įvairiose medijose, įskaitant meno kūrinius. Tai padaryti turėjo nauja religinio turinio raiškos vertinimo kategorija – istoriskumas, kuris potridentiniuose katalikų autorių meno teorijos traktatuose išryškėjo kaip atskira estetinė kategorija, atvaizdams iškelianti specifinius ikonografinius reikalavimus. Vizualiojo

---

<sup>301</sup> Paul Hamilton, *Historicism*, London and New York: Routledge, 1996, 20–30; Andrew Reynolds, „What is historicism?“, *International Studies in the Philosophy of Science* 13(3), 1999, 276–279.

<sup>302</sup> John Priestley, „Montaigne and History“, *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 10(2), 1974, 85.

<sup>303</sup> Gene Brucker, *The Civic World of Renaissance Florence*, Princeton: Princeton University Press, 1977, 14–59.

<sup>304</sup> Alison Brown, „Insiders and Outsiders. The Changing Boundaries of Exile“, *Society and Individual in Renaissance Florence*, ed. William J. Connell, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002, 339–340.

<sup>305</sup> William J. Connell, *Society and Individual in Renaissance Florence*, ed. William J. Connell, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002, 5–6; William James Bouwsma, *Venice and the Defense of the Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984, 5–6.



meno kūrinys turėjo kuo tiksliau perteikti istorinę ir teologinę informaciją, vaizdiškai patvirtinant katalikiškosios tradicijos ir doktrinos santykį su Ankstyvąja Bažnyčia bei šio santykio nepertraukiamumą. Tokia sakralaus meno kūrinio funkcija buvo visiškai naujas katalikiškosios reformos įkvėptas reiškinys, apimantis istorijai, teologijai, hagiografijai ir ekleziologijai būdingus argumentus<sup>306</sup>. Šioji prieiga buvo glaudžiai susijusi su paleokrikščioniškajam judėjimui būdingu metodologiniu istorizmo principu<sup>307</sup> ir atliepė Tridento nutarimo, aptarto anksčiau, mintį apie sakralių atvaizdų praktikos ortodoksiškumą ir naudą<sup>308</sup>. Bažnyčios istorikas kardinolas Cezare Baronio bei kiti XVI a. pabaigos humanistai naujai rastus ankstyvosios krikščionybės artefaktus laikė papildomu istoriniu šaltiniu, pagrindžiančiu katalikiškąją tradiciją<sup>309</sup>. F. Borromeo įkurtoje *Biblioteca Ambrosiana* greta tekstinių Bažnyčios istorijos šaltinių buvo renkama ir speciali meno kolekcija, skirta vizualiai dokumentuoti ankstyvąją ir Viduramžių krikščionybę. Pamela M. Jones, remdamasi detaliais Federico Borromeo kolekcijos tyrimais, pastebi, kad pirminė ir pagrindinė bibliotekoje surinktų atvaizdų funkcija buvo dokumentuoti Bažnyčios istoriją<sup>310</sup>, nes F. Borromeo kaip ir kiti to paties laikotarpio katalikai istorikai Onofrio Panvinio, Don Alphonso Ciacconio ar Cesare Baronio Viduramžių meną viena vertus laikė estetiškai menkaverčiu, tačiau jame įžvelgė sektinus tinkamos ikonografijos pavyzdžius<sup>311</sup>.

---

<sup>306</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 168–169.

<sup>307</sup> Ingo Herklotz, „Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom“, *Baronio e l'arte: atti del Convegno internazionale di studi*, edd. Romeo De Maio et al., *Fonti e studi Baroniani* 2, Sora: Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“, 1985, 49.

<sup>308</sup> *Sacrosanctum Concilium Tridentinum... 579: ut juxta Catholicae et Apostolicae Ecclesiae usum, a primaevis Christianae religionis temporibus receptum*.

<sup>309</sup> Herklotz, *op. cit.*, 56–60. Plačiau apie artefaktų tradiciją ankstyvųjų naujųjų laikų Romoje – Victor Plahte Tschudi, *Baroque Antiquity. Archeological Imagination in Early Modern Europe*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017, 1–33.

<sup>310</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 173.

<sup>311</sup> Herklotz, „Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom“, 23–24.

### 2.1.1. Atvaizdai kaip istorinių ir teologinių šaltinių liudininkai

Potridentinių katalikų autorių teorijoje išryškėja mintis, kad, remdamiesi autoritetingais istoriniais ir teologiniais tekstais, dailininkai gali sukurti tradicijos įtvirtintus atvaizdus, kurie taptų istorinių ar teologinių šaltinių vaizdiniais liudininkais. Carlo Borromeo, rašydamas apie tinkamo bažnyčios plano pasirinkimą, teigia, kad lotyniško kryžiaus formos planas siekia beveik apaštalų laikus, kaip tai galima pamatyti Romoje, todėl jam turėtų būti teikiama pirmenybė apvalaus plano, naudoto pagonių šventykloms, atžvilgiu<sup>312</sup>. Nors C. Borromeo mintis nėra skirta sakraliems atvaizdams, tačiau joje atsispindi bendras laikmečio siekis atsigręžti į senąsias Bažnyčios praktikas, taip užtikrinant tradicijos tęstinumą. Pasiiekti dokumentinę meno funkciją pirmiausia leidžia autoritetingų šaltinių naudojimas, kuriant atvaizdą<sup>313</sup>. Šventasis Raštas, istoriniai ir teologiniai tekstai leidžia kurti Bažnyčios tradiciją perteikiančius atvaizdus, tačiau tam svarbus ir tam tikra prasme archeologinis metodas, vaizduojant rūbus, daiktus ir kraštovaizdį. Aptardami Michelangelo *Paskutinio teismo* freską Gilio dialogo dalyviai konstatuoja, kad dailininkai kaip istorikai pirmiausiai turėtų elgtis kaip teologai, o ne kaip poetai, kurie išgalvoja dalykus<sup>314</sup>. Sakralūs atvaizdai turėtų būti kuriami tikri ir ištikimi istorijai<sup>315</sup>. Pavyzdžiui, Federico Borromeo teigia, kad istorinė tiesa, t. y. atvaizdo istoriškumas, paslepiamas kai dailininkai tapo Lozorių, išeinantį iš kapo laisvomis (neapvyniotomis drobulėmis) rankomis ir

---

<sup>312</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 2: *At vero illa huius aedificii ratio, iam inde ab apostolicis fere usque temporibus ducta, potior est, quae crucis formam exhibet, ut plane ex sacris basilicis Romanis maioribus, ad eum modum extractis, perspicitur. Illa porro aedificii rotundi species olim idolorum templis in usu fuit, sed minus usitata in populo christiano.*

<sup>313</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *sed quae veritati scripturarum, traditionum, ecclesiasticarumve historiarum, matrisque Ecclesiae consuetudini et usui conveniat. Idem: In quibus omnibus diligentia adhibenda est, ut ex historiae veritate, Ecclesiae usu et patrum praescripta ratione exprimentur. Cf. Paleotti, Discorso, II. 7: così e maggiormente diciamo d'una pittura che rappresenti cosa contraria alla verità cattolica.*

<sup>314</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 86: *il quale deve più tosto imitare i teologi che i poeti. Così anco far doveva Michelagnolo, perché, se 'l poetico vizia nel mondano il soggetto storico, diremmo noi che abbellisca lo spirituale ne le cose sacre e di tanta importanza?*

<sup>315</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 87: *Questo è quanto io noto in questa bella e santa istoria, la quale dovrebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta.*

kojomis<sup>316</sup>. Panašiai ir tam tikri atributai ar vaizdavimo konvencijos yra laikomos tinkamomis, kai jas pagrindžia senoviniai šaltiniai – F. Borromeo teigia, kad tai, jog apaštalai avėjo sandalus, patvirtina ir šv. Klemenso Aleksandriečio autoritetas, ir popiežių galimai perimta praktika, ir seniausi atvaizdai<sup>317</sup>, o vyskupų skiriamasis ženklas palijus turi būti ilgas ir su juodais kryžiais, nes tokį jį vaizduoja senosios mozaikos, Asyžiaus Aukštutinės bazilikos freskos ir Jono Diakono *Grigaliaus Didžiojo gyvenimo* tekstas<sup>318</sup>.

Istoriškumo aspektas yra itin naudingas formuojant vientisą sakralių atvaizdų ikonografinę sistemą. Bažnyčios tradicijoje žinomi Kristaus, Mergelės Marijos ir pirmųjų apaštalų atvaizdai bei jų aprašai turėtų būti laikomi pirminiais šaltiniais ar provaizdžiais, pagal kuriuos būtų kuriami visi kiti tokie sakralūs atvaizdai. Dėl šios priežasties Federico Borromeo, kūrėjams pateikdamas pirminius ar tradiciją liudijančius šaltinius, remiasi, pavyzdžiui, Eusebiju, kuris pirmasis rašė, kad jo gyvenamuoju laikotarpiu buvo Kristaus ir apaštalų<sup>319</sup> atvaizdų, arba XIV a. Bizantijos istoriku Nikeforu Kalistu Ksantopulu, kuris teigė, kad apaštalas Lukas pirmasis nutapė Kristų ir Mergelę Mariją<sup>320</sup>. Nikeforo aprašymas<sup>321</sup> *De pictura sacra* tekste yra

---

<sup>316</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [12]: *Obscurata est etiam Historiae veritas tunc cum Pictores nonnulli Lazarum e tumulo exeuntem solutis manibus et pedibus fecere.*

<sup>317</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 11 [101]: *Apostoli Soleas gerunt, quarum usus testimonio Clementis Alexandrini comprobatur, credibile est Pontificum plerosque retinuisse Soleas; id, quod vetustissimae imagines testantur.*

<sup>318</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 11 [102]: *Episcopi vero et Archiepiscopi Pallio distinguuntur ad pedes usque demisso, sicuti pleraeque musivi operis imagines ostendunt, ipsaque praesertim Sancti Gregorii Magni imago, quae verissima omnium censetur, ideo nimirum quia cum Iohannis Diaconi descriptione constantit, sicuti antea dictum est. in superiore Assisiensi Aede cricibus atris distinctum cernitur.*

<sup>319</sup> Eusebijus, *Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία*, 7.18.4: *καὶ θαυμαστὸν οὐδὲν τοὺς πάλαι ἐξ ἔθνῶν εὐεργετηθέντας πρὸς τοῦ σωτῆρος ἡμῶν ταῦτα πεποιθῆναι, ὅτε καὶ τῶν ἀποστόλων αὐτοῦ τὰς εἰκόνας Παύλου καὶ Πέτρου καὶ αὐτοῦ δὴ τοῦ Χριστοῦ διὰ χρωμάτων ἐν γραφαῖς σφωζομένας ἱστορήσαμεν, ὡς εἰκός, τῶν παλαιῶν ἀπαραφυλάκτως οἷα σωτῆρας ἐθνικῆ συνθηεῖα παρ' ἑαυτοῖς τοῦτον τιμᾶν εἰωθότων τὸν τρόπον.*

<sup>320</sup> Borromeo cituoja lotynišką Nikeforo teksto vertimą, *De pictura sacra*, II. 2 [57–58]: *Ac Lucas quidem Apostolus primus ipsas accurate, opus id exorsus, manibus suis depinxit.*

<sup>321</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [59–60]; F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 5 [72]: *Quod autem Sanctissimae Virginis imago ex divino illo vultu ad vivum*

cituojamas kaip autoritetingas šaltinis, tapant Jėzaus arba Mergelės Marijos atvaizdus<sup>322</sup>. Taip pat ir tapant nukryžiavimo sceną dailininkams būtina atsirinkti patikimiausius šaltinius, papildančius Šventąjį Raštą. Po Kristaus kojomis turi būti pavaizduota medinė atrama kojoms, kurią kaip seniausias autorius mini Justinas Kankinys ir detaliais tyrimais patvirtino šv. Grigalius Turietis<sup>323</sup>. Greta nukryžiuoto Kristaus vaizduojant gerąjį nusikaltėlį būtina laikytis ne tik Evangelijų teksto, kuriame rašoma, kad jis buvo nukryžiuotas Jėzui iš dešinės<sup>324</sup>, bet ir šv. Jono Auksaburnio, šv. Augustino, šv. Grigaliaus Turiečio ir šv. Hilarijaus tekstų, kurie patvirtina tokią informaciją<sup>325</sup>.

Dailininkai turi kuo tiksliau laikytis Bažnyčios tradicijos patvirtintų šaltinių nieko nepraleisdami ir nieko neprikurdami, bet vaizduodami tik tai, kas rašoma Šventajame Rašte arba įtvirtinta Bažnyčios tradicijoje. Antriniai šaltiniai yra reikalingi tik tuomet, kai Šventasis Raštas nepateikia tikslaus siužeto aprašymo ar konkrečių detalių. Priešingu atveju kuriant sakralius atvaizdus reikia vadovautis Biblijoje randama informacija. Vaizduoti buitinius Kūdikėlio Jėzaus gyvenimo siužetus, kai jis elgiasi kaip bet kuris įprastas vaikas, yra neišmanėliško amžiaus (*rudis aetas*) reiškinys<sup>326</sup>, nes Kristaus dieviška prigimtis darė jį pilną išminties, kaip tai randama Evangelijos pagal Luką epizode apie Jėzaus jaunystę<sup>327</sup>. Taip pat klaidinga (*mendosum*) vaizduoti Marijos gimdymą, dalyvaujant kitoms moterims<sup>328</sup>, nes iš Evangelisto Luko tiksliai žinome, kad Jėzus buvo pagimdytas Marijai su Juozapu keliaujant į Betliejų<sup>329</sup>.

---

*expressa fuerit, id quidem Nicephori testimonio comprabatur, ideoque conniti Pictores debent, ut ad eam Imaginem quam proxime accedant.*

<sup>322</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [59]: *idque in gratiam Pictorum fiet.*

<sup>323</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 3 [61–62].

<sup>324</sup> *Mt* 27, 38.

<sup>325</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 3 [63]: *Ita sensere Chrysostomus, Augustinus, et Gregorius. Et latro bonus, auctoribus Hylario et Augustino, ad dextram pingendus erit.*

<sup>326</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [11]: *Fuit olim tam rudis aliqua aetas, ut Divinus Puer Iesus, in Matris conspectu discens litterularum aliquid, pingeretur. Imago eiusmodi quaedam errorum seges erat, quasi nimirum Salvator ipse, sicuti Infantes caeteri, infans in litteris fuisset.*

<sup>327</sup> *Lk* 2, 39-52.

<sup>328</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [11]: *Mendosum item in Pictura est, si quis Intemeratam Virginem Deiparam in Divino illo anno Caelestem partum edentem ita faceret, ut ministerio mulierum aliarum puerpera circumdaretur. Pingi namque solam in eo mysterio oportebat.*

<sup>329</sup> *Lk* 2, 3-7.

Problemų gali kilti, kai Šventajame Rašte nėra tikslaus kurio nors svarbaus biblinio siužeto aprašymo, o skirtingi autoriai nėra vieningi dėl detalių. Tuomet F. Borromeo siūlo taikyti pseudoarcheologinį metodą, bandant rekonstruoti tradiciją, remiantis išlikusiais sakraliais atvaizdais. Kalbėdamas apie Kristaus nuplakimą, F. Borromeo pastebi, kad ankstyviausi žinomi šio biblinio siužeto atvaizdai nėra vieningi. *Santa Prassede* bažnyčioje esanti Kristaus nuplakimo kolonos relikvija yra neaukšta, o *San Nicola in Carcere* freskose vaizduojama aukšta. Plėtodamas argumentą Borromeo prieina išvadą, kad turėtų būti vaizduojama aukšta kolona, nes *San Nicola in Carcere* atvaizdas istoriškai yra autoritetingesnis dėl savo senumo<sup>330</sup>. Galime pastebėti, kad Borromeo vadovavosi Cesare Baronio suformuotais trimis istorinio tyrimo principais: nuodugniai išnagrinėti šaltinį ar klausimą, vadovautis Bažnyčios mokymu kaip pagrindu ir viską vertinti pagal principą *per annorum et temporum seriem*<sup>331</sup>. Lygiai taip pat Gilio tekste senosios meninės konvencijos ir simboliai dėl savo ilgaamžiškumo yra laikytini sektiniais pavyzdžiais ir provaizdžiais<sup>332</sup>. Toks vertinimas buvo įprastas XVI a. pabaigos Bažnyčios istoriografams, kurie seniausius pavyzdžius ar šaltinius laikė metodologiškai patikimesniais.

### 2.1.2. Atvaizdai kaip katalikiškosios doktrinos ortodoksijos įrodymai

Gabriele Paleotti, kalbėdamas apie trilypės sielos sandaros svarbą atvaizdų naudos supratimui, teigia, kad atvaizdai yra tarsi vizualios mokymo

---

<sup>330</sup> Šios *San Nicola in Carcere* freskos negalėjo būti tokios senos, kaip teigia Borromeo. Jos datuojamos XIII a. ir buvo prarastos XIX a. bažnyčios rekonstrukcijų metu (Antonio Iacobini, „Gli Affreschi della cripta di San Nicola in Carcere“, *Fragmenta Picta: Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, edd. Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli et al., Roma: Argos, 1990, 197). Borromeo datavimas galimai yra paremtas X a. inskripcija ant vienos iš bažnyčios kolonų. F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 4 [68]: *Columna Salvatoris cuiusmodi fuerit, diverse auctores tradunt, nec satis explicatur oblonga ne fuerit an brevior. In Sanctae Praxedis aede brevior, in coemeterio Sancti Nicolai ad carcerem Tullianum oblonga, et alta cernitur, eaque facta est ante septingentesimum annum.*

<sup>331</sup> Eric Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1981, 459.

<sup>332</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 110: *et io penso che qualche regola o modo fusse dato a' pittori, il quale poi, si come molti e molti libri sono andati male, così questo anco sia perduto. Ma fa assai a noi avere la consuetudine, che io v'ho detta c'ha forza di legge essendo per tant'anni continuata, che poi è stata mutata e guasta dai capricci de' moderni pittori.*

priemonės, padedančios krikščionims regos pagalba suprasti arba prisiminti Bažnyčios doktriną. Paleotti įvertina sociokultūrinį XVI a. kontekstą ir supranta, kad didelė dalis tikinčiųjų pirmiausia yra beraščiai, nemokantys skaityti. Net jei Bažnyčios doktrina ir teologija jiems būtų išaiškinta žodžiu, tokie tikintieji nebūtų pajėgūs perprasti ir atsiminti visų Bažnyčios mokymų, privalomų suprasti kiekvienam katalikui, o atvaizdai padeda lengviau perprasti žodžiu ar raštu pateikiamą doktriną ir ją prisiminti<sup>333</sup>. Panašiai ir Gilio dialogo dalyviai teigia, kad Evangelikai, atsisakę sakralių atvaizdų ir pamiršę Bažnyčios mokymą, neteko tikėjimo<sup>334</sup>. Ši mintis papildomai pagrindžiama pavyzdžiu iš Konrado Brauno knygos apie sakralius atvaizdus<sup>335</sup>. Minimo leidinio dedikaciniame laiške Alessandriui Farnese randama mintis apie atvaizdų naudą tikinčiųjų pamaldumui<sup>336</sup>. Taip dailininkams priskiriama funkcija išsaugoti ir perduoti katalikiškąjį mokymą atvaizdais, o toks kūrėjas yra įvardijamas kaip grynas istorikas<sup>337</sup>.

Atvaizdai bendrąja prasme yra suprantami kaip katalikų Bažnyčios ir jos doktrinos autentiškumo įrodymai, todėl Federico Borromeo iškelia mintį, kad būtina kopijuojant arba kitais būdais išsaugoti seniausius turimus atvaizdus<sup>338</sup>, nesvarbu kokia būtų jų estetinė vertė<sup>339</sup>. Esminė priežastis išsaugoti ir kaupti tokius atvaizdus yra tai, kad jie perteikia Katalikų Bažnyčios ir doktrinos *auctoritas*. Taip vizualiai dokumentuojama istorija ir išsaugomi tradicijos

---

<sup>333</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 24: *saria bisogno che quelli, che aborriscono le imagini, insegnassero in che modo si dovrà provedere alla salute d'infiniti poverelli, che non sanno leggere, né meno con parole si possono fare capaci de' misterii necessari alla salute.*

<sup>334</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 109: *Or considerate, disse M. Francesco, quali e chente possono e debbono essere le chiese de' Luterani, senza pitture. E bene hanno tutti dimostrato radersi e togliersi in tutto dal cuore quella memoria c'hanno tolta da le chiese.*

<sup>335</sup> Conradus Brunus, *De imaginibus liber unus*, Moguntiae apud S. Victorem: ex officina Francisci Behem typographi, 1548.

<sup>336</sup> Brunus, *De imaginibus*, \*V recto: *Cuius rei plurima hodie in Germania, eademque evidentissima, videre licet exempla. Age ingrediere templum aliquod imaginibus spoliatum, et contemplare populum verbum Dei audientem, finito sermone videbis omnes sine omni devotione et ordine ex templo evolare.*

<sup>337</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 25: *essendo lo scrittore et il pittore in una istessa bilancia — de l'istorico parlo.*

<sup>338</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 9 [90]: *Has praecipue conservari effingique summa diligentia imagines oportebat, quandoquidem ita pereunt et dilabantur.*

<sup>339</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 9 [90]: *quae licet ob Artificis fortasse inscitiam non ipsum plane referret.*

tęstinumo, o tuo pačiu ir autentiškumo įrodymai. Gabriele Paleotti pateikia teologinį argumentą, kad atvaizdai yra tam tikras Šventosios Dvasios veikimas, padedantis lengviau perprasti Šventojo Rašto žodžius dėl jų neišsilavinimo ir tuo pačiu išsaugoti Bažnyčios doktriną, kuri, egzistuojanti vien rašytiniu pavidalu, galėtų būti užmiršta arba prarasta<sup>340</sup>. Remdamasis augustiniška ir vėliau dar šv. Bonaventūros išplėtotą trilype sielos struktūra, Paleotti mano, kad atvaizdai gali sustiprinti atmintį, intelektą ir valią<sup>341</sup>, nes vaizdu tarsi užkonservuoja autentišką tikėjimą ir jo raišką, perduodamą iš kartos į kartą<sup>342</sup>. Pavyzdžiui, F. Borromeo užsimena apie neišlikusią mozaiką iš senųjų Laterano rūmų *Aula Leonina*<sup>343</sup>, kuri vaizduoja šv. Petrą, popiežiui Leonui III dešine ranka perduodantį vyskupo palijų, o kairiaja – vėliavą imperatoriui Karoliui Didžiajam<sup>344</sup>. F. Borromeo paaiškina, kad tokia kompozicija pasirinkta, nes mozaika buvo sukurta, kai popiežiaujant Leonui III Romos Senatas ir liaudis paskelbė Karolį imperatoriumi<sup>345</sup>. Tačiau svarbu atkreipti dėmesį į istorines tokio atvaizdo kompozicijos detales, nes jomis

---

<sup>340</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 18: [...] *veduto nondimeno che molti seriano tra' fedeli non così capaci delle cose sacre, né atti ad intendere quello che fosse scritto; molti a chi le parole non fariano sufficiente impressione nella mente, e molti che per la lubricità de' pensieri umani facilmente lo manderiano in oblivione: che rimedio trovò lo Spirito Santo a tanta varietà, imbecillità e bisogno della umana natura? Niuno veramente più facile, più ispedito e più proporzionato universalmente a tutti, che l'uso delle sacre imagini, non più sotto velo né in figura, ma chiare e spiegate [...]*

<sup>341</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 18: *onde servono per aiuto delle tre potenze dell'anima nostra, intelletto, volontà e memoria.*

<sup>342</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 20: *lasciando da parte la conservazione della antichità in molte cose che sariano già smarrite et ogni giorno più si smarrirebbono senza il loro aiuto.*

<sup>343</sup> Apie Leono III triklinijaus mozaiką žinoma iš XVI a. Pompeo Ugonio aprašymo ir eskizo (*Biblioteca Apostolica Vaticana*, cod. *Barb. Lat.* 2160, 55r) bei Ciacconio rankraščio (*Biblioteca Apostolica Vaticana*, cod. *Barb. Lat.* 5407, fol. 97r). Pietinėje išorinėje *Santuario della Scala Santa e Sancta Sanctorum* įrengta edikula su apsidine mozaika yra popiežiaus Benedikto XIV 1743 m. užsakyta *faksimilė*, pagaminta pagal 1624–1625 m. kardinolo Francesco Barberini rekonstruotą originalios mozaikos prototipą (John Osborne, „Leo III and Charlemagne“, *Rome in the Eighth Century. A History in Art*, British School at Rome Studies, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2020, 221–225).

<sup>344</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 9 [91]: *Princeps Apostolorum Leoni Tertio dextra manu pallium porrigit, altera Carolo Magno vexillum rubicantibus notis alicubi distinctum.*

<sup>345</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 9 [91]: *Id vero fit, quia Carolum ipsum in Leonis Tertii Pontificatu Senatus Populusque Romanus Imperatorem appellavit.*

įtvirtinamas popiežiaus primatas<sup>346</sup>. Kaip Kristus sėdosi Dievo dešinėje<sup>347</sup>, taip ir Leonas III vaizduojamas šv. Petro dešinėje, iš jo rankų gaunantis popiežiškosios galios ženklą, parodant ne tik popiežiaus viršenybę prieš pasaulietinę valdžią, t. y. imperatorių, bet ir Romos vyskupo primatą prieš kitus vyskopus.

### 2.1.3. Atvaizdai kaip Bažnyčios doktrinos liudininkai

Paleotti *Discorso* pateikiamoje detalioje sakralių atvaizdų hierarchijoje<sup>348</sup> svarbiausiais laikomi atvaizdai, įsakyti padaryti paties Dievo, pavyzdžiui, Bezalelio ir Oholijabo padirbti kerubai, pritaisyti prie malonės sosto ant Sandoros skrynios dangčio<sup>349</sup>, Saliamono šventyklos papuošimai arba Mozės padirbtas varinis žaltys<sup>350</sup>. Antrąją atvaizdų grupę sudaro bet kokios Kristaus arba jo šventųjų relikvijos, toliau hierarchiškai išrikiuojami šventųjų padirbti atvaizdai, stebuklingai pagaminti atvaizdai, stebuklingi atvaizdai, pašventinti atvaizdai ir bet kokie paveikslai, vaizduojantys sakralius objektus arba skirti pamaldumui. Tarp šių atvaizdų Paleotti mini ir paveikslus, kurie buvo laikomi šventais, nes pagal senovinį paprotį buvo patepami krizma<sup>351</sup>. Iš *Discorso* teksto galima suprasti, kad tokia praktika XVI a. Bažnyčioje buvo išnykusi ir pakeista apeiginiu pašventinimu. Tačiau Paleotti, remdamasis Viduramžių popiežių Hadrijano I ir Inocento III tekstais, tokius atvaizdus hierarchiškai mini aukščiau kaip doktrinos ir tradicijos simbolius.

Tarp visų katalikų Bažnyčios doktriną pagrindžiančių atvaizdų galima išskirti du specifinius tipus, turinčius ypatingą svarbą atvaizdų istoriškumo funkcijos apibrėžimui. Tai ne žmogaus rankomis padaryti acheiropitai ir stebuklingi paveikslai. Federico Borromeo acheiropitus kartu su kitais ankstyviausiais krikščionybės simboliais, žyminčiais Kristaus vardą, laiko neginčijamais Bažnyčios doktrinos pagrįstumo liudininkais. Pirmiausia dėl to, kad tokie atvaizdai yra fiziniai pamatinių krikščionių tikėjimo slėpinių ženklai, ir dėl to, kad jie turi nenutrūkstamą pamaldumo tradiciją nuo pat krikščionybės pradžios<sup>352</sup>. Kristaus kančios relikvijos, kaip Turino drobulė ar

---

<sup>346</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 196–199.

<sup>347</sup> *Mk* 16, 19.

<sup>348</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16.

<sup>349</sup> *Iš* 47, 6–8.

<sup>350</sup> *Sk* 21, 8.

<sup>351</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16: *Sesto, si dimandavano sacre anticamente, quando, secondo il costume vecchio de' padri, si ungevano col sacro crisma.*

<sup>352</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [56–57].



šv. Veronikos šydas, materializuoja Jėzaus mirties ir prisikėlimo slėpinius kaip tikrus istorinius įvykius. Lygiai taip pat visi kiti stebuklingi atvaizdai yra Bažnyčios doktrinos pagrįstumo liudininkai, nes jų pagalba įvykdyti stebuklai įrodo katalikų mokymo tikrumą<sup>353</sup>. Per paveikslų mediumą pasireiškianti Dievo valia išgydyti, apsaugoti nuo žūties ar miestų sunaikinimo yra laikytina neginčijamu dieviško palankumo ženklu.

Šiam tikslui dar akivaizdžiau pasitarnauja iš ankstyvosios krikščionybės Bažnyčios kilę šventi simboliai<sup>354</sup>: keturi Ezekielio minimi gyvūnai<sup>355</sup>, simbolizuojantys Evangelistus, balandis kaip tikėjimo simbolis, povas kaip priminimas apie Amžinąjį Gyvenimą, laivas kaip tikinčiųjų bendruomenės metafora ar liepsna, perteikianti Amžinybę, Dievo meilę bei sielos nemirtingumą<sup>356</sup>, yra katakombose rasti šventi simboliai, todėl jų naudojimas perteikia tokį patį gryną tikėjimą, koks jis buvo ankstyvojoje Bažnyčioje. Apskritai ankstyvieji Bažnyčios amžiai XV–XVII a. buvo laikomi nuoširdaus ir tikro tikėjimo pavyzdžiu bei visos Bažnyčios vertinimo pagrindu<sup>357</sup>. Tą laikotarpį siekiantys atvaizdai turėjo ne tik priminti tridentinės katalikiškosios reformos siekį ir humanistinį norą grįžti *ad fontes*, bet ir Bažnyčios bei jos bendruomenės išbandymus. Federico Borromeo traktate matome nuomonę, kad pagrindinių ir svarbiausių krikščioniškų siužetų ikonografija jau buvo sukurta ankstyvojoje Bažnyčioje arba per Viduramžius. Domicilės katakombų freską, vaizduojančią Orfėją, apsuptą laukinių žvėrių, F. Borromeo supranta kaip alegorinį atvaizdą<sup>358</sup>, kuriame, remiantis Klemenso Aleksandriečio

---

<sup>353</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 26: *Né in ciò vogliamo servirci degli essempli, che sariano infiniti, de' miracoli che continoatamente nella santa Chiesa per mezzo di esse si sono scoperti, per li quali manifestamente si vede quanto la divina potenza si compiace di elle in cose meravigliose e stupende: sì come nel dare la sanità a chi s'è a Dio davanti esse raccomandato, nel liberare altri da' pericoli inevitabili, nel conservare intatte dette figure in mezzo delle fiamme ardenti, nel difendere i luoghi e le città oppresse da' nemici, et in molt'altri modi tutti miracolosi.*

<sup>354</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 7 [78]: *Interdum etiam pii nostri et antiqui Patres pro figuris humanis Sacra Emblemata adhibuere, quibus sententiam corpusve aliquod significabant, eiusque antiqui instituti non fugienda sed retinenda potius et frequentanda imitatio erit.*

<sup>355</sup> *Ez* 1, 5-6.

<sup>356</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 7 [78–79].

<sup>357</sup> Esther Chung-Kim, „Reception in the Renaissance and Reformation“, *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, edd. Paul M. Blowers, Peter W. Martens, Oxford: Oxford University Press, 2019, 690–691.

<sup>358</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [55]: *Apud Coemetaria quoque nonnulla praesertimque Romae in Sancti Zephyrini coemeterio cernitur Orphei figura stantis*

mokymu, matome Dievą kaip žvėriškų žmogaus instinktų tramdytoją<sup>359</sup>. F. Borromeo ši freska pirmiausia yra šaltinis apie ankstyvosios Bažnyčios tikėjimą ir mokymą, nes ji turi teologinį paaiškinimą, kylantį tiesiogiai iš Šventojo Rašto<sup>360</sup>. Ikonografinius pavyzdžius, vaizduojančius Kristų kaip piemenį, F. Borromeo aiškina nuoroda į Evangelijos pagal Joną skyrių apie Gerąjį ganytoją, kuris pašaukia savo avis, o šios, išgirdusios piemens balsą, jį atpažįsta ir seka paskui<sup>361</sup>. F. Borromeo taip pat mini *Via Salaria* katakombose rastus Nojaus arkos ir Danielio liūtų narve vaizdus, kurie simbolizuoja ir primena ankstyvųjų krikščionių patirtas negandas ir persekiojimus<sup>362</sup>, Abraomo aukos, Danielio draugų, Babilone įmestų į krosnį, ir Mozės, perskiriančio vandenį, vaizdiniai turėjo priminti paklusnumą Dievui ir tikėjimą<sup>363</sup>. Naudojimo tradiciją turinčius atvaizdus ar simbolius F. Borromeo vertina kaip ortodoksiškus ir nekeistinus, tad vertindamas Kristaus kaip gerojo ganytojo atvaizdą Borromeo *De pictura sacra* tekste stengiasi jį parodyti ne kaip išskirtinį radinį, o kaip vientisos praktikos ir tradicijos dalį. Greta minimi

---

*inter feras, quam utique figuram non fuisse Salvatoris imaginem sive notam, possemus fortasse suscipari, nisi certissimis argumentis compertum haberemus, sacram utique eam imaginem esse non profanam. Clemens Alexandrinus scriptum reliquit Christum vere Orpheum nostrum esse, qui bestias agrestes mansuefecit; qui locus haud dubie imagini ei fidem auctoritatemque facit.*

<sup>359</sup> Klemensas Aleksandrietis, *Προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας*, 1.5.3: Ὁ δὲ ἐκ Δαβὶδ καὶ πρὸ αὐτοῦ, ὁ τοῦ θεοῦ λόγος, λύραν μὲν καὶ κιθάραν, τὰ ἄμυχα ὄργανα, ὑπεριδὼν, κόσμον δὲ τόνδε καὶ δὴ καὶ τὸν μικρὸν κόσμον, τὸν ἄνθρωπον, ψυχὴν τε καὶ σῶμα αὐτοῦ, ἀγίῳ πνεύματι ἁρμοσάμενος, ψάλλει τῷ θεῷ διὰ τοῦ πολυφώνου ὀργάνου καὶ προσάδει τῷ ὀργάνῳ τῷ ἀνθρώπῳ.

<sup>360</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [55]: *Ita haud dubie mysterium pertinuit ad verba illa Evangelii, quibus suas oves Pastor agnovit, et ipsae vicissim Pastorem suum agnovere.*

<sup>361</sup> *Jn* 10, 1-5.

<sup>362</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 7 [79]: *Etiam Noemum in Arca nudumque inter Leones Daniele proponendo significabant iacentes inter feras Christianos calamitatumque proluvionem.*

<sup>363</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 7 [79]: *Obedientiae fideique Symbola erant sacrificant filium Abraamus et Babylonici iuvenes in camino accenso et Moses aperiens in solitudine aquarum venas, quae figurae per Coemiteria depictae, spem omnem in Deo esse collocandam monebat.*

ir kiti pavyzdžiai iš XVI a. pabaigoje Romoje *Via Salaria*<sup>364</sup>, *Via Anapo*<sup>365</sup>, *Via Appia*<sup>366</sup> atrastų katakombų ar Vatikano kasinėjimų<sup>367</sup>, kurie papildomi nuorodomis į II–III a. po Kr. krikščioniškąjį autorių Tertulijoną, kuris rašė, kad ankstyvojoje Bažnyčioje, iliustruojant minėtą Evangelijos pagal Joną skyrių ne tik ant liturginių taurių būdavo vaizduojamas avinėlis<sup>368</sup>. Panašiai svarsto ir Gilio dialogo pašnekovai, kurie teigia, kad dailininkai turėtų laikytis tradicinėmis tapusių tapybos konvencijų. Pasak Gilio, tradicija yra itin svarbi atvaizdų universalumui, kad jie galėtų būti suprantami visų tikinčiųjų ir ypač tų, kurie dėl savo neišsilavinimo nežino, kas yra tinkama vaizduoti skirtingiems amžiams ir vietoms ar asmenims<sup>369</sup>.

#### 2.1.4. Istoriskumas kaip dokumentinė Bažnyčios istorijos funkcija

Galiausiai, jei atvaizdai vizualiai liudija istorinius ar teologinius šaltinius, pagrindžia bei liudija katalikų Bažnyčios doktriną, galima teigti, kad pagal istoriskumo kategorijos kriterijus kuriami atvaizdai dokumentuoja Bažnyčios istoriją ir ją perteikia vizualiai. Pirmiausia tai užtikrina provaizdžių kopijavimas arba atkūrimas. Buvo tikimasi, kad menininkas kaip istorikas (*istorico*) sieks atkurti nepagražintą tikrovę<sup>370</sup>. Federico Borromeo *De pictura*

---

<sup>364</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [54]: *Vidimus etiam pictum hominis figura Salvatorem, sublata in collum ovicula, talemque imaginem fuisse arbitramur eam, de qua apud Tertullianum est, eaque imago in sacris calicibus picta fuit.*

<sup>365</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [56]: *Sed omnium istarum imaginum Pastoralium factarum ad designandum Salvatorem nobilissima ea est, quae in Coemeterio Ostriano reperta fuit.*

<sup>366</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [56]: *In eodem Sancti Zephyrini Coemeterio picta cernitur imago Salvatoris sub Pastoris figura, qui sedens in saxo tenet manu fistulam, oviculasque circumfusas alloqui videtur.*

<sup>367</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [55]: *Etiam Romae ex Vaticanae aedis pavimento marmoream effodere pilam, in qua Pastor expressus altera manu baculum tenebat, altera permulcebat oviculam.*

<sup>368</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 2 [54]: *Nec in calicibus tantum picta fuit agni figura, sicuti Tertullianus idem tradit.*

<sup>369</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 80: *Confesso che molto meglio sarieno state velate che nude, et in questo caso il fitto si proponga al vero, per nostra edificazione, per devozione de' popoli e pace degli ignoranti, che non sanno discernere il vero dal falzo e rendere il proprio a le persone, ai luoghi et ai tempi. Cf. F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 8 [23]: *Pertinet vero plurimum ad historiae veritatem distingui personarum aetates, quae repraesentantur.**

<sup>370</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 79: *Circa l'istorie, pochi sono fedeli e puri dimostratori de la verità del soggetto, et il contrario essere dovrebbe, essendo lo*

*sacra* pastebi, kad tikro atvaizdo išsaugojimas yra labai svarbus. Kuriant atvaizdą, asmeniui esant gyvam, talentingas dailininkas gali atvaizde perteikti kitus įkvepiantį pamaldumą bei tikėjimą, be to, nenutolstama nuo atvaizdo tikslo pavaizduoti konkretų šventąjį ir per provaizdį sukuriamas santykis su ankstyvąja Bažnyčia, vizualiai perteikiant katalikiškosios doktrinos nenutrūkstamumą ir autoritetą, kaip precedentą nustatytą seniausiais laikais<sup>371</sup>. Taip sukuriama atvaizdo ir tradicijos simbiozė. Tačiau jei nėra išlikę patikimų provaizdžių ar išvaizdos aprašų, atvaizdas gali būti rekonstruojamas, pasitelkiant Šventąjį Raštą, istorinius šaltinius, biografijas ar pačią Bažnyčios tradiciją<sup>372</sup>. Nesant šaltinių, kūrėjas galėtų įsivaizduoti šventojo gyvenimą, remdamasis atitinkamo laikmečio pavyzdžiais ir meninėmis vaizdavimo konvencijomis. Pamela M. Jones pastebi, kad Federico Borromeo rekonstruotą panašumą laikė tiek pat autentišku kaip ir senesius atvaizdus<sup>373</sup>. Esminis argumentas dėl paleokrikščioniškų atvaizdų autoriteto nėra vien jų senumas ar archajiškumas. Kaip teigia Paleotti, remdamasis Nikėjos II susirinkimo ir šv. Grigaliaus mintimis, sakralūs atvaizdai padeda išlaikyti Bažnyčios atmintį<sup>374</sup>. Visiems aptariamiems autoriams sakralūs atvaizdai pirmiausia yra istorinių ar teologinių šaltinių liudininkai ir Katalikų Bažnyčios bei jos doktrinos tikrumo įrodymai. Atvaizdų kūrimas padeda dokumentuoti Bažnyčios, jos tikinčiųjų bendruomenės gyvenimą ir autentišką pamaldumą, o tai pasitarnauja kiekvieno kataliko atminčiai. Tuo pačiu dokumentinė meno kūrinio funkcija padeda atrinkti ir išsaugoti tik tokią istorinę ir meninę informaciją, kuri atitinka Bažnyčios doktriną ir tradiciją. Į sakralius atvaizdus integruojant archeologinius ir istorinius inkliuzus, atvaizdai turėjo tapti autentiškesni, todėl jie turėjo kuo tiksliau atkartoti regimą tikrovę ir būti universaliai suprantami.

---

*scrittore et il pittore in una istessa bilancia – de l'istorico parlo. <...> e che non sia meno ubligato a mostrare la pura e semplice verità il pittore col pennello, che si faccia l'istorico con la penna.*

<sup>371</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [39]: *In octava etiam Oecumenica Synodo locus est unus quo loco statuitur atque decernitur.*

<sup>372</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 11 [101]: *Quod si germanae et verae Sanctorum effigies haberi non possint, insignia saltem eorum retinenda erunt, quae vel e Sacris Litteris vel ex communi historia vitisque Sanctorum desumpta sunt vel Ecclesiae auctoritate recepta.*

<sup>373</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 183.

<sup>374</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 18: *Della memoria che diremo? sapendo noi che quella chiamata artificiosa sta la maggior parte posta nell'uso delle imagini.*

Igyvendinus šiuos kriterijus istoriškumo kategorija atvaizdui suteikia autentiškumo autoritetą<sup>375</sup>.

Kadangi dokumentine meno funkcija buvo siekiama vizualiuosiuose menuose perteikti Bažnyčios ir jos doktrinos autoritetą, kuriant sakralius atvaizdus privalu vengti perdėto simbolizmo ir metaforiškumo, net jei tapomi objektai ar figūros yra tapę nusistovėjusios ikonografinės tradicijos dalimi. Iš esmės F. Borromeo teigia, kad būtent istoriškumas nustato, kas ir kaip gali būti vaizduojama drobėje<sup>376</sup>. Šv. Liucija neturėtų būti vaizduojama su išluptomis akimis rankoje, net jei tai daro jos atvaizdą lengviau atpažįstamą, nes jos kankinystės simbolis yra durklas, kuriuo buvo perrėžta gerklė, taip, kaip šv. Lauryno simbolis yra grotelės, o šv. Sebastijono – strėlės<sup>377</sup>. Net norint įkvėpti pavyzdį kitiems, šventųjų vyrų ir moterų pamaldumas neturi tapti perdėtai simbolinis, anachronistiškai įterpiant juos Kristaus gimimo ar kančios scenose, kaip, pavyzdžiui, vaizduojant šv. Pranciškų Asyžietį Kristaus gimimo scenoje, garbinantį ką tik gimusį Išganytoją<sup>378</sup>. Lygiai taip pat nevalia Šventojo Rašto siužetų interpretuoti juos paverčiant perdėtai simboliniais. Nuo kryžiaus nuimamas Kristus neturėtų būti vaizduojamas angelų rankose, bet laikomas Marijos arba Juozapo iš Arimatėjos ir Nikodemo<sup>379</sup>, kurie nukėlė Jėzaus kūną<sup>380</sup>, o ant jo kūno turėtų matytis kančios ir nuplakimo žymės<sup>381</sup>. Sakraliuose atvaizduose apskritai turi būti vengiama

---

<sup>375</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 171.

<sup>376</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 9 [26]: *Ad veritatem etiam historiae pertinet disponi ita praepararique Campum, ut ad historiam, quae erit depingenda, congruat.*

<sup>377</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 10 [95]: *Dubitavere nonnulli, an in pingenda Sancta Lucia Martyre interea dum suos ipsa oculos teneat, praeferatque manu, palpebris fieri clausis debeat, an aperta et excoecata ipsa oculorum sede carnificum iniuriis. <...> Falso ergo traduntur, et collocantur oculi in manu, ceu insignia Martyrii ratione eadem qua Sancto Laurentio craticulam et Sancto Sebastiano sagittas tradi mos est.*

<sup>378</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [11]: *Praeterea videmus saepe nostrae Fidei mysteriis admisceri varias Sanctorum effigies, quod nescio, an recte et decore fiat. Pinxit aliquis etiam in Praesepio Divum Franciscum, qui flexis una cum Deipara Virgine genibus natum Infantem adoraret.*

<sup>379</sup> *Jn* 19, 38-40.

<sup>380</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 10 [97]: *Non faciet Pictor depositum e Cruce Salvatorem inter Angelorum ulnas, sed inter Matris potius eorumve, qui sacrum exanime pondus deduxere Ligno; Iosephusque vel Nicodaemus id tenebunt.*

<sup>381</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 10 [97–98]: *Et Sanctum illud Divinumque corpus non debet esse absque aliqua verberum nota macieque et squalore, quem*

bet kokių dviprasmybių ar metaforų, kurios gali atsirasti, jei kūrėjas pakankamai neišmano vaizduojamo siužeto. Pavyzdžiui, atsivertimo kelyje į Damaską akimirką šv. Paulius neturėtų būti vaizduojamas, kaip tai matoma Michelangelo freskoje *Cappella Paolina*, su ilga žila barzda, nes tuo metu jis dar nebuvo toks senas<sup>382</sup>. Nors žila barzda simbolizuoja išmintį, tačiau kelio į Damaską siužete yra nelogiška taip vaizduoti jauną vyrą, lygiai taip pat ne mažiau nusideda dailininkai, Apaštalą vaizduodami jauną jo kankinystės scenose, nes toks simbolinis vaizdavimas neatitinka įsivaizduojamos realybės. Šv. Pauliaus gyvenimo siužetai negali būti atkartoti iš natūros, todėl visuomet yra kūrėjo įsivaizduojami. Sakraliuose atvaizduose šventieji turėtų būti vaizduojami remiantis išsamiais jų gyvenimo, gyvenamojo laikotarpio ir tradicijų studijomis<sup>383</sup>.

Apibendrinant galima pasakyti, kad istoriškumo kategorija atspindi bendrą potridentinės paradigmos siekį atvaizdais užtikrinti tradicijos tęstinumą ir formuoti vientisą bendru vertinimo kriterijumi paremtą sakralių atvaizdų ikonografinę sistemą. Dėl to istoriškumas reikalauja, kad sakralaus atvaizdo kūrėjai remtųsi autoritetingais istoriniais bei teologiniais šaltiniais ir paleokrikščioniškais artefaktais. Tai turėjo užtikrinti, kad atvaizdai patvirtintų nepertraukiamą katalikiškosios tradicijos ir doktrinos santykį su ankstyvąja Bažnyčia ir taptų autentiškais vizualiais istorinių ir teologinių šaltinių liudininkais. Istorikumo kategorija sakraliuose atvaizduose liudija Katalikų Bažnyčios doktriną, sukuriant atvaizdo ir tradicijos simbiozę, kuri tuo pačiu metu vizualiai dokumentuoja autentišką tikinčiųjų bendruomenės pamaldumą ir vizualiai liudija bei perduoda šventųjų gerbimo ir sakralių atvaizdų naudojimo religinėje praktikoje tradiciją. Vis tik istoriškumo kategorija atvaizde galėjo būti įgyvendinta tik kuo tiksliau ir suprantamiau atkartojant regimą tikrovę, kurios vertinimo kriterijus nubrėžė tikroviškumo kategorija.

---

*tum acerbissimae necis tormenta afferre potuerunt, tum iniuriae noctis, quae necem ipsam antecessit.*

<sup>382</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 8 [23]: *Pinxerat olim aliquis Apostolum Paulum sub caelesti voce, qua Ecclesiae insectator arguebatur, promissa in pectus canaque barba. Atqui scimus minime tunc senem fuisse Paulum. Nec lavior culpa Pictorum, qui Apostolum eundem in repraesentando ipsius Martyrio iuvenem faciunt.*

<sup>383</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 7 [20]: *sed explorato et cognito gravissimi et modestissimi cuiusque habitu, et circa vestem instituto per tempora illa, unde res pingenda desumitur, instituta, mores illos retinere oportebit.*

## 2.2. Tikroviškumas

Panašumo (*similitudo*) ir mimezės problema buvo dažna Renesanso estetikos ir meno teorijos tema, apėmusi menininko kūrybinės laisvės, individualaus stilistinio naujumo ir išskirtinumo<sup>384</sup> temas, plačiau aptartas skyriuose apie pokyčius meno praktikoje ir idėjinį Renesanso sąstingį. XVI a. meninėje praktikoje ir teorijoje buvo įvairiais lygiais analizuojami mimetiškumo ir turinio perteikimo klausimai, o šios temos apogėjus pasiektas po Tridento susirinkimo išleistuose katalikiškuose meno teorijos traktatuose. Juose kaip dar vienas katalikiškiems sakraliems atvaizdams iškeltas kriterijus buvo tikroviškumo<sup>385</sup> kategorija, galinti per tikėtiną panašumą ar įtikinamą tikrovės atvaizdavimą suartinti regimąjį ir neregimąjį pasaulius<sup>386</sup>. Svarbu pastebėti, kad tikroviškumas yra artimai susijęs su prieš tai aptarta istoriškumo kategorija ir tikroviškumo išpildymui meno kūrinyje yra būtini istoriškumo principai, taip kaip ir istoriškumo išpildymui yra būtini tikroviškumo principai, tačiau šios kategorijos apima skirtingas atvaizdo plotmes. Jei istoriškumas apibrėžia sakralaus atvaizdo tikėtinumą ir istorinį bei artefaktinį pagrindumą, tikroviškumas pirmiausia yra orientuotas į mimetinį regimos tikrovės perteikimą atvaizde.

Potridentiniuose meno teorijos traktatuose menas yra vertinamas pagal jo gebėjimą atspindėti *natura*. Tai aiškiausiai matyti iš panašumui ar atitikimui nusakyti pasirenkamų terminų: *verisimilitudo*, *similitudo*, *imitatio*, *effigies*. Visi šie lotyniški žodžiai ir itališki jų atitikmenys perteikia pamėgdžiojimo, tikėtinumo, panašumo aspektą ir nurodo į kūrėjo gebėjimą sukurti bei reginčiojo gebėjimą matyti atvaizdą kaip panašų į regimąją tikrovę<sup>387</sup>. Dėl šios priežasties šiame darbe visi minėti lotyniški terminai, iš kurių svarbiausias

---

<sup>384</sup> Baxter Hathawat, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, Studies in language and literature 23, New York: Random House, 1968, vii.

<sup>385</sup> *Similitudo*, *verisimilitudo* ir jų itališki atitikmenys šiame darbe yra verčiami kaip *tikroviškumas*, perteikiant šių žodžių lotynišką reikšmę, kuri nurodo panašumą į tiesą, tikėtinumą. *Tikroviškumas* pasirenkamas taip pat ir dėl to, kaip matysis toliau šiame skyriuje, nes potridentinių autorių naudojama estetinio kategorija pirmiausia yra orientuota į tikėtiną mimetinį regimos tikrovės perteikimą atvaizde ir turi platesnį semantinį lauką nei vien panašumas.

<sup>386</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 23: *Si che di essi ora noi ricorderemo alcuni essempli, acciò si conosca, quanto gli uomini di pietà hanno cercato d'averli più che puotero simili al vivo, per destare più efficacemente se stessi con tali immagini ad imitare la strada che essi vivendo gli aveano mostrata di camminare al cielo.*

<sup>387</sup> Steinemann, *op. cit.*, 456–459.

*verisimilitudo*, yra apibūdinami kaip tikroviškumas, nes tai bendriausiai perteikia šios kategorijos tikslą atvaizduose kuo tikroviškiau perteikti regimąją tikrovę.

Tikroviškumo kriterijus gali būti išpildomas dviem būdais: kopijuojant tai, kas yra regima, arba įsivaizduojant tai, kas galėjo būti. Kai atvaizdai kuriami kopijuojant tai, kas matoma, kūrėjas turi siekti, kad vaizduojamos figūros ir objektai atrodytų kuo panašesni į regimus ir egzistuojančius dalykus<sup>388</sup>, nes menas atkartoja gamtą, o ne atvirkščiai<sup>389</sup>. Gilio teorinėje sistemoje toks atvaizdas laikomas patraukliu ir gražiu (*vaghezza*), nes apgauna reginčiojo akis ir protą savo tikroviškumu. Paleotti, remdamasis šv. Augustino ir Grigaliaus Nazianziečio mintimis, teigia, kad atvaizdo tikslas ir esmė yra būti taip panašiam į vaizduojamą objektą, kad taptų jo reprezentacija<sup>390</sup>. Federico Borromeo, rašydamas apie emocijų perteikimo svarbą, taip pat iškelia mintį, kad užbaigtas atvaizdas turi atrodyti tarsi gyvas<sup>391</sup>. Dėl to F. Borromeo ragina kaupti, kopijuoti ir kitaip išsaugoti seniausius žinomus atvaizdus, sukurtus iš natūros<sup>392</sup>, kad būtų išsaugotas tikras atvaizdo panašumas į provaizdį, svarbus jo reprezentacinei funkcijai. Tai gan tiksliai atspindi pavyzdys apie šv. Grigaliaus Didžiojo portretą, kurį šventasis pats užsakė savo vienuolynui, kad būtų nuolatinis priminimas apie pavyzdinę ir sektingą vienuolinį gyvenimą<sup>393</sup>, nes Tridento siekiai buvo

---

<sup>388</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 10: *se riguardiamo a la sorte de' fiori, de' frutti, d'erbe, d'uccelli, d'animali, che si veggono ne le loggie del palazzo del Papa, del Ghisi et in altri palazzi di Roma, ancor che belle e vaghe paiano, nondimeno non mostrano quel colore naturale né quella vaghezza che dovevano mostrare quelle che M. Polidoro dice.*

<sup>389</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 91: *l'arte imita la natura, e non la natura l'arte.*

<sup>390</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 2: *Diciamo 'per assomigliarla', imperoché questo è lo scopo et il fine della imagine, di rappresentare la similitudine d'un'altra spezie; il che è tanto proprio della imagine, che spesso piglia il nome dal suo esemplare.*

<sup>391</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 10 [34]: *eas spiritu et vita quadam ciere poterunt.*

<sup>392</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 8 [82]: *Inde factum est, ut tanta penuria sit hodie imaginum eiusmodi, et paucissimae illae quae exstant accuratissime imitandae Pictoribus sunt, si quidem in arte sua laudem assequi eam velint, quae tribui debet vivae alicuius imaginis Artifici; Gilio, Dialogo degli errori, 25: essendo lo scrittore et il pittore in una istessa bilancia — de l'istorico parlo.*

<sup>393</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 8 [85]: *Multum diverso spiritu rationeque graviore Gregorius Magnus pingi sese vivum voluit, ut imago ea Monacis ante oculos seu frenum et norma vivendi perpetuo esset.*



paremti patristiniu požiūriu, jog atvaizdai yra pirmavaizdžio reprezentacijos<sup>394</sup>.

Dėl šios priežasties tikroviškumas yra glaudžiai susijęs su istoriškumu ir abi šios kategorijos yra būtinos viena kitos išpildymui. Tačiau jos nėra tapačios, nes perteikia skirtingus atvaizdo aspektus. Istoriškumas dokumentuoja ir vizualiai liudija, o tikroviškumas padeda įvertinti, ar kuriamas atvaizdas yra pagrįstas tikėtinumu, net jei kuriamas ne iš natūros, bet įsivaizduojant ir rekonstruojant tai, kas galėjo būti.

### 2.2.1. Tikrovės perteikimas

Ankstesniuose skyriuose aptarta besikeičianti dvasingumo samprata ir Tridento susirinkime įtvirtinta atvaizdų teologija, susijusi su šventųjų ir relikvijų kultu, potridentinėje meno teorijos paradigmoje išryškino tikroviškumo kriterijaus svarbą sakraliems atvaizdams. Kadangi sakralūs atvaizdai per savo panašumą į provaizdį suprasti kaip reprezentacijos, tapo svarbu, kad atvaizde būtų siekiama kuo tikslesnio mimetinio regimos tikrovės atkartojimo. Potridentiniai katalikai autoriai puikiai suprato filosofinę tikrovės ir atvaizdo santykio problemą<sup>395</sup>, tačiau reikalavo kuo didesnio visų atvaizdo dalių mimetiškumo.

Apjungdamas antikinę retorikos ir poezijos tradiciją su jo paties gyvenamojo laikmečio teorija, Gilio savo traktate susikoncentravo į iš dalies antikinę sampratą pagrįstą mimetinio panašumo klausimą. Šiam santykiui perteikti pasirinkta sąvoka *istoria* Gilio teorijos kontekste turi dvi reikšmes: tai ir bet koks paveikslas, vaizduojantis įvykį ar veiksmą, ir tikras įvykis<sup>396</sup>. Remdamasis tokiu santykiu, Gilio *istoria* apibrėžia kaip tikrovės (*vero*) dalį, nes, jei atvaizde pateikiami tikrai buvę įvykiai, tuomet toks kūrinys perteikia tai, kas tikra ir atlieka tikrovės reprezentacijos funkciją. Kuomet vaizduojama tai, kas gali būti (*finto*), atvaizdas gali atrodyti tikras, o jei pateikiama tai, ko nėra, nebuvo ar kas net negali būti, – išgalvotas (*favoloso*)<sup>397</sup>. Iš esmės Gilio

---

<sup>394</sup> Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, 134.

<sup>395</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 72: *Che bella vista danno tante mescolanze de' fiori negli alberi e ne l'erbe che sono in questo prato e per tutte queste piaggie. Qual pittore mai potrebbe ricavarli tanto del naturale, che rassimigliassero ai veri?*

<sup>396</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 75: *Bene discorrete, e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l'istorico, i tempi, i modi, l'età, i costumi e l'altre qualità convenevoli a le figure che fanno.*

<sup>397</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 78: *E la ragione è questa; che 'l finto è quello che rappresenta o può naturalmente e veramente rappresentare il vero; altramente non sarà finto, ma favoloso.*

išskiria tris temines kryptis, kurių kiekvienai priskiria savitas taisykles. Kažkurią vieną iš temų pasirenkantis tapyti dailininkas turi paklusti atitinkamoms taisyklėms ir nemaišyti visų trijų viename atvaizde. Priešingai nei renesansinė meno kūrinio samprata, leidžianti dailininkui laisvai interpretuoti pasirinktą siužetą, Gilio savo traktate suformulavo visam menui taikytiną principą, kad tapant tikrovę (*vero*) kūrybinė laisvė yra galima tik tiek, kiek tai leidžia vaizduojama istorija. Kitaip tariant, kaip jau trumpai minėta, potridentinių meno teorijos traktatų autoriai, remdamiesi tradiciniu šv. Grigaliaus Didžiojo argumentu apie *biblia pauperum*<sup>398</sup>, meno kūrėją suprato kaip teksto vertėją vaizdu<sup>399</sup>, tad sakralių atvaizdų tinkamumas buvo vertinamas pagal tam tikras panašumo ir tikėtinumo taisykles.

Būtina atkreipti dėmesį, kad dėl to, jog sakralus atvaizdas yra suprantamas kaip reprezentacija, kaip tai aptarta skyriuje apie Tridento susirinkimo atvaizdų teologiją, jis paraleliai priklauso dviem tikrovėms lygmenims – fiziniam ir teologiniam. Todėl bet koks nukrypimas nuo Biblijos teksto autoriteto taip pat vertinamas kaip neatitikimas tikroviškumo kriterijui. Gilio dialoge krikščioniškiems siužetams yra priskiriama absoliučios tiesos kategorija, tad juos vaizduojant būtinas gilus reikalo išmanymas ir kruopštus apgalvojimas. Atvaizdai pirmiausia turi būti kuriami stengiantis perteikti vizualų panašumą (*similitudo*) į provaizdį, kad taptų šventųjų ar kankinių reprezentacijomis. Paleotti teigia, kad atvaizdai pradėti kurti tam, kad reprezentuojant panaikintų laiko ir erdvės nuotolio apribojimus<sup>400</sup>. Paleotti minimas atstumas pirmiausia reiškia metafizinį nuotolį ir apibūdina atvaizdo galią panaikinti atstumą tarp matančiojo ir vaizduojamojo. Atvaizdas turi galią reprezentuoti tai, kas gali būti matoma tik atvaizdo pagalba tarsi

---

<sup>398</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 25: *Però diceva il gran dotto Gregorio Papa, la pittura non esser altro che l'istoria de l'ignorante: et in quel modo che uno, leggendo l'istoria, impara quello che in sé contiene, così l'ignorante, vedendo la pittura.*

<sup>399</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 12 [42]: *Artificium tam in pictura quam in scriptis et aliis plerisque rebus hactenus amari oportet, si naturae ipsius effigiem non tollat. Neque tantopere studendum est elegantiae et pulchritudini, ut exprimendae similitudinis cura negligatur, quae sicuti primum locum in effigie vultus tenet, ita in corporibus imaginibusque reliquis custodienda est;* Gilio, *Dialogo degli errori*, 86: *conciossia che'l pittore istorico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura.*

<sup>400</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 4: *diciamo l'origine dell'imagini essersi trovata a fine che potessimo rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza; non perché non possano servire le imagini ancora per le cose presenti e che abbiamo inanzi agli occhi, ma perciò che principalmente vengono elle a ristorare il danno che si patisce per le cose lontane e separate da noi.*

žvelgiant į tikrą daiktą ar asmenį, pavyzdžiui, matyti Kristų, Mergelę Mariją, apaštalus ar kitus šventuosius. Dėl šios priežasties kūrėjui nedera, norint perteikti savąjį *arte* ar *ingegno*, kurti figūrų, kurios atrodytų per daug išdailintos ar išgražintos ir kurių kūnai veikiau primintų atletus, o ne pamaldumą savo tikėjimo ir gyvenimo pavyzdžiu turinčius įkvėpti šventuosius<sup>401</sup>. Gilio dialogo dalyvis dvasininkas Ruggiero argumentą apie tikrovės (*vero*) tapymą papildoma teiginiu, kad vaizduojant sakralius, t. y. biblinę tikrovę atspindinčius, atvaizdus, reikia dar daugiau atidumo, nei kuriant istorinius paveikslus<sup>402</sup>. Tapant sakralius atvaizdus, svarbus ne tik teisingo, t. y. kanoninio, teksto pasirinkimas, tekstų hierarchijos supratimas teologijoje, bet ir teisingas interpretavimas, jei vaizduojama biblinė scena yra netiesioginė ar alegorinė. Dialogo pašnekovai, diskutuodami apie Michelangelo *Paskutiniame teisme* vaizduojamą stovintį Kristų, svarsto, ar šv. Mato aprašomas šlovės soste sėdintis Žmogaus Sūnus<sup>403</sup> turėtų būti suprantama kaip faktas ar alegorija. Galiausiai prieinama išvada, kad Bažnyčios tradicijoje nėra tokio mokymo, kuris prieštarautų šiai Naujojo Testamento vietai, tad ji turėtų būti suprantama tiesiogiai, kaip faktas (*vero*). Kitaip tariant, priešingai nei renesansinė meno kūrinio samprata, leidusi dailininkui laisvai interpretuoti pasirinktą siužetą, potridentiniame katalikiškame diskurse sakralių atvaizdų tinkamumas pradėtas vertinti pagal tikroviškumo kriterijų, kuris pirmiausia leido spręsti, ar atvaizde pateikiamas panašumas ir tikėtinumas yra pakankami, kad atvaizdas būtų laikomas reprezentacija. Kūrybinė laisvė yra galima tik tiek, kiek leidžia vaizduojama istorija.

### 2.2.2. Tikroviškumas kaip suprantamumas

Kitas tikroviškumo kategorijos aspektas yra universalus atvaizdo suprantamumas, kylantis iš panašumo ir tikėtinumo. Sakraliems atvaizdams, kaip jie suprasti tridentinėje teologijoje, itin svarbus buvo kuo tikslesnis mimetinis regimos tikrovės atkartojimas, padarantis juos universaliai suprantamus kiekvienam stebinčiajam. Tai apima ne tik pačių figūrų panašumą į prototipus, bet ir jų aprangos, aplinkos bei kitų objektų

---

<sup>401</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 12 [43]: *Caeterum isti ad extremum declinando aliud, corpora nonnumquam faciunt adeo robusta, et torosa, quasi non Sanctos aut Sanctas sed Athletes aliquos pingerent, vultusque faciunt adeo truces et saevos, ut quidlibet aliud, quam pietatem spirant.*

<sup>402</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 109: *Così anco far doveva Michelagnolo, perché, se 'l poetico vizia nel mondano il soggetto storico, diremmo noi che abbellisca lo spirituale ne le cose sacre e di tanta importanza?*

<sup>403</sup> *Mt* 19, 28.

pagrįstumą, paremtą materialiais bei tekstiniais istoriniais šaltiniais<sup>404</sup>. Visų atvaizdo elementų visuma turi padėti kuo paprasčiau atpažinti vaizduojamą šventąjį ar siužetą<sup>405</sup> ir neklaidinti stebinčiojo. Realistiški atvaizdai vienodai paveikia kiekvieno stebinčiojo pojūčius ir veda į kontempliaciją ir meditaciją, tad jie turi būti kuo tikslesnės ir universalios atpažįstamos vaizduojamų dalykų reprezentacijos, nes žmogaus protas trokšta matyti dalykus, kurie jam yra suvokiami<sup>406</sup>.

Visuose šioje disertacijoje nagrinėjamuose potridentiniuose katalikiškuose meno teorijos traktatuose pastebima ta pati idėja, kad menas yra universali didaktinė priemonė, nes pažinimas atsiranda per pojūčius<sup>407</sup>. Su tuo susijęs siekis apibrėžti ar suformuluoti Biblija ir šventųjų gyvenimo istorijomis paremtus paprasto ir aiškaus dvasingumo principus, suprantamus plačiajai visuomenei, t. y. universaliai įtaigius visiems tikintiesiems<sup>408</sup>. Kaip nors stilistiškai iškraipant ar pakeičiant bent vieną atvaizdo detalę, prarandamas tikrojo panašumo tikėtumas (*εἰκός*), nutraukiamas santykis su provaizdžiu ir dingsta reprezentacinė atvaizdo funkcija. Pavyzdžiui, šv. Pranciškus Asyžietis neturi būti vaizduojamas su prabangiais aristokrato rūbais, nes, nors ir buvo aukštos kilmės, tačiau tokia apranga neatspindi šventojo propaguoto pamaldumo ir neturto<sup>409</sup>. Arba, nors Mergelė Marija

---

<sup>404</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 20: *Però il prudente pittore deve sapere accomodare le cose convenevoli a la persona, al tempo et al luogo: perché non sarebbe bene che al Papa si desse l'abito del Turco, né al Turco l'abito del Papa. Quanto al tempo: che non si ripresentasse la venuta di Enea in Italia al tempo di Giustiniano Imperatore, né le battaglie de' Cartaginesi innanzi a Pilato; ibid.*, 86: *conciossia che 'l pittore istorico altro non è che un traslatore, che porti l'istoria da una lingua in un'altra, e questi da la penna al pennello, da la scrittura a la pittura.*

<sup>405</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 11: *si consideri quanta diversità si trovi in ciascun ordine de' beati nella celeste corte, per rappresentarli: come saria tra la pittura di un angelo e quella di un patriarca; tra l'immagine di un martire e di un confessore; tra quella di un vescovo e di una verginella.*

<sup>406</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 10 [32]: *Atque ideo natura insitum est homini studium videndi et cognoscendi ea, quae ad ipsum pertineant in proportione dispositioneque partium, vultque propterea videre contemplarique varios suae mentis affectus, qui proprii ipsius sunt.*

<sup>407</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 4: *avendo la cognizione nostra origine dai sensi.*

<sup>408</sup> Paolo Prodi, „Introduction“, *Discourse on Sacred and Profane Images*, trans. William McCuaig, Los Angeles: Getty Research Institute, 2012, 19–20.

<sup>409</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 33: *Dipingono ancora San Francesco rosso, grasso, attillato, coi mostacchi de la barba pettinati, profumati, attorcolati, con una cappa di finissimo panno tutta falduta, col cordone di seta, e più tosto pare un generale et un*

teologiškai yra suprantama kaip Dangaus karalienė, tačiau žemiškas jos gyvenimas buvo nuolankumo ir skurdo pavyzdys, todėl vaizduojant Dievo Motiną, privalu pasirinkti tokius rūbus ir aplinką, kurie atspindėtų materialų, o ne teologinį lygmenį<sup>410</sup>, kitu atveju stebinčiojo dėmesys nukreipiamas nuo universaliai žinomos bei suprantamos teologinės tikrovės.

Tikroviškumo kategorija per universalaus suprantamumo aspektą atspindi pagrindinę teorinę pokyčių meno praktikoje ir išsisemiančio Renesanso, aptartų ankstesnėje dalyje, problemą – turinio ir formos santykį. Potridentiniame religinio turinio raiškos vertinimo diskurse svarbią vietą užėmė jų balansas, kuris reikalavo ne tik mimetinio atvaizdo panašumo, bet ir atvaizde perteikiamos teologinės tikrovės aiškumo bei suprantamumo. Jei renesansinė dvasia skatino ieškoti naujų raiškos formų ir leido naudotis beveik visiška kūrybine laisve<sup>411</sup>, ieškant individualaus stilistinio naujumo ir išskirtinumo<sup>412</sup>, Tridento susirinkimo pabaigoje sukurtame Gilio traktate kritika Michelangelo *Paskutiniam teismui* ir visoms kitoms freskoms Vatikano rūmų koplyčiose – *Cappella Sistina* ir *Cappella Paolina* – pirmiausia grindžiama būtent šiuo aspektu. Gilio, kaip ir venecijietis Ludovico Dolce kiek ankstesniame veikale *Dialogo della pittura*<sup>413</sup>, kritikuoja Buonarroti freską dėl niekaip nepateisinamo skirtingų alegorijų lygmenų maišymo. Gilio ir Dolce teigia, kad Michelangelo vaizduoja ne tik Biblinį tekstą, bet ir alegorines bei simbolines jo interpretacijas, o tai apsunkina atvaizdo supratimą. Vaizduodamas Paskutinįjį teismą Buonarroti nusižengė tikrovės (*vero*) vaizdavimo principui viename atvaizde sumaišydamas ne tik tradicija pagrįstą pasaulio pabaigos vaizdinį, bet ir asmeninę jo interpretaciją. Michelangelo pasirinkimas Paskutinįjį teismą vaizduoti, remiantis Ezekielio knyga<sup>414</sup>, kurioje aprašomas mirusiųjų prisikėlimas, yra kritikuojamas iš

---

*provinziale, che uno specchio di penitenza come egli fu: non considerando che una sola tonica grossa e rozza portava.*

<sup>410</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 7 [21]: *Nam licet Regium utrique genus fuerit, ipsaque Deipara summa Reginarum, pauperem tamen eligere vitam, ab cuius forma discrepare vestem minime convenit.*

<sup>411</sup> Horst W. Janson, „The Birth of Artistic License: The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance“, *Patronage in the Renaissance*, edd. Guy F. Lytle, Stephen Orgel, Princeton: Princeton University Press, 1982, 344–346; Gregorio Comanini, *The Figino, or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001, xiii.

<sup>412</sup> Baxter Hathawat, *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*, Studies in language and literature 23, New York: Random House, 1968, vii.

<sup>413</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, Venezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

<sup>414</sup> *Ez* 37, 1-14.

teologinės perspektyvos. Senojo Testamento pranašui Ezekeiliui buvo atskleista tik paslaptis, bet ne tikras žinojimas apie Paskutinįjį teismą, todėl pirminiu šaltiniu tokiam siužetui turėtų būti šv. Paulius, kuris teigia, kad prisikėlimas įvyks akimirksniu<sup>415</sup>, ir dailininkas pats negali nuspręsti, kuris tekstas yra teisingesnis, remdamasis, pavyzdžiui, vaizdingumo kriterijumi. Lygiai taip pat sakralūs atvaizdai neturi vaizduoti nieko apokrifinio, prietaringo, neįprasto ar provokuojančio<sup>416</sup>. Paleotti teigia, kad nedera vaizduoti Apsireiškimo Marijai tarsi mažas kūdikėlis nusileistų šviesos spinduliais iš Dangaus į Marijos iščias, nes tai gali būti interpretuojama kaip eretiškas gnostiko Valentino ar monofizito Eutihijo mokymas, teigęs, jog Kristaus kūno prigimtis buvo tik dieviška ir jis nebuvo Šventosios Dvasios veikimu priėmęs kūno iš Mergelės Marijos<sup>417</sup>. Paleotti pavyzdys puikiai iliustruoja tikroviškumo kategorijos svarbą atvaizdų universalumui. Visos atvaizdo detalės turi būti detalios apgalvotos, kad negalėtų būti interpretuojamos kaip nors kitaip nei moko Bažnyčios doktrina, o kūrėjai turėtų vengti bet kokių perteklinių papuošimų, nebūtinų vaizduojamam siužetui<sup>418</sup>, nes taip stebinėjo dėmesys nukreipiamas nuo atvaizdo tikslo reprezentuoti. Religinio turinio atvaizduose apskritai neturi būti vaikomasi stilistinio naujumo, nes, kaip teigia Paleotti, *nauja* ar *sena* neturi jokios reikšmės, tik perteikia reliatyvų santykio su aplinkiniu pasauliu aspektą. Nei formos naujumas, nei senumas *per se* nesuteikia atvaizdai jokios vertės<sup>419</sup>, o

---

<sup>415</sup> *I Kor 15, 51-52.*

<sup>416</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *Praeterea sacris imaginibus pingendis sculpendisque, sicut nihil falsum, nihil incertum apocryphumve, nihil superstitiosum, nihil insolitum adhiberi debet, ita quicquid prophanum, turpe vel obscaenum, inhonestum procacitatemve ostentans, omnino caveatur.*

<sup>417</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 6: *quando si dipinge il misterio della Annunziazione della Madonna con li raggi dal cielo dello Spirito Santo, e tra essi un corpicciuolo picciolo in forma di bambino, che discende verso il ventre della gloriosa Vergine; peroché questo dà sospetto della opinione di Valentino eretico o degli Eutichiani, che volsero che Cristo signor nostro avesse portato il corpo suo etereo dal cielo e non fosse stato formato del sangue purissimo della madre.*

<sup>418</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 26: *Anzi, questi aggiunti fanno ornamento a la pittura. E questo sarà l'uffizio del buono artefice, di saper discernere gli accidenti che si deono fuggire da quelli che si deono usare; quali vituperino il soggetto e quali l'adornino.*

<sup>419</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 32: *La novità dunque per sé stessa o la antichità non fanno una cosa commendabile o biasimevole, nascendo il merito non dagli anni, ma dalle cose.*

*naujoviškos* kompozicijos ir raiškos ypatybės, savo neįprastumu ar originalumu stebinančios reginčiuosius, tik atitraukia dėmesį nuo turinio.

### 2.2.3. Tikroviškumo ir vaizduotės sąsaja

Kaip jau nekart minėta, potridentinėje meno teorijoje sakralūs atvaizdai, remiantis šv. Grigaliaus Didžiojo mintimi apie atvaizdų galią mokyti, suprantami kaip vizuali teksto išraiška, turinti galią (*energia*) paveikiau ir detaliau parodyti tai, ką raštas atskleidžia po truputį<sup>420</sup>. Dėl to Federico Borromeo įžvelgia glaudžią sąsają tarp meno ir retorikos. Jei Cicerono retorinė triada *docere, delectare, movere*, kaip ji buvo interpretuojama Renesanso humanistų, turėjo kreipti besiklausantįjį į *virtus*<sup>421</sup>, tai sakralioji dailė, taikant tuos pačius retorikos principus, turi kreipti stebintįjį į pamaldumą. Federico Borromeo teorijoje sakralaus meno tikslas peržengia noro mokyti beraščius ribas ir siekia paveikti visus tikinčiuosius – menas suvokiamas kaip universalus įrankis Dievo galybei perteikti<sup>422</sup>. Taip pat ir Paleotti teorinėje paradigmoje, remiantis šv. Augustino tiksliai pacituota Cicerono mintimi apie oratoriaus kalbos tikslą<sup>423</sup>, sakralaus meno kūrėjui priskiriama užduotis kurti atvaizdus taip, kad jie džiugintų, mokytų ir paveiktų<sup>424</sup>. Tikroviškumo kriterijus atitinkantis atvaizdas turi kuo suprantamiau perteikti dievobaimingumo ar pamaldumo pavyzdį (*docere*), kurį įsivaizduojant ir išgyvenant (*delectare*) būtų pereinama į nuoširdžią asmeninę maldą (*movere*). Sakralūs atvaizdai pirmiausia suaktyvina stebinčiojo atmintį primindami Šventojo Rašto eilutes arba Bažnyčios doktriną, tuomet vaizduotės kuriami vaizdiniai regimų atvaizdų pagalba kreipia tikinčiojo protą į kontempliaciją, kuri palaiapsniui gali pereiti į

---

<sup>420</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 108: *la quale è efficacissima et, oltre che sia comunemente accettata, a le volte più s'impura ne la pittura che ne' libri, conciossia che la pittura ad una occhiata vi dimostra l'istoria con tutti gli accidenti e particolari.*

<sup>421</sup> Michael von Albrecht, *Cicero's Style. A Synopsis*, Mnemosyne Supplementa 255, Leiden; Boston: Brill, 2003, 22; Eckhard Keßler, „Renaissance Humanism: the Rhetorical Turn“, *Interpretations of Renaissance Humanism*, ed. Angelo Mazzocco, Leiden; Boston: Brill, 2006, 194–195.

<sup>422</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 211.

<sup>423</sup> Šv. Augustinas, *De doctrina Christiana*, IV. 12 [27]: *Delectare est suavitatis, docere necessitatis, flectere victoriae.*

<sup>424</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 21: *Parimente dunque ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e movere l'affetto di chi la guarderà.*

individualią proto meditaciją įsivaizduojant. Taip sakralūs atvaizdai tarsi prikelia sakralią istoriją tikinčiojo vaizduotėje ir sustiprina sielos galias – intelektą, valią ir atmintį<sup>425</sup>.

Vaizduotės svarba potridentiniuose meno teorijos traktatuose apibrėžiama remiantis šv. Tomo Akviniečio teologija, teigiančia, kad žmogaus protas yra sukurtas pagal Dievo ir Švč. Trejybės atvaizdą. Bet kuris materialus ar vaizduotės atvaizdas yra sukuriamas iš proto vaizdinių<sup>426</sup>. Paleotti atkreipia dėmesį į vaizduotės galią kurti atvaizdus, nes panašumas (*similitudo*) pirmiausia yra suformuojamas kūrėjo vaizduotėje ir tik po to medžiagų ir priemonių pagalba gali būti perkeliamas į materialią formą<sup>427</sup>, kadangi atvaizdą sudaro skirtingų elementų visuma: kūrėjas, medžiaga, priemonės, forma, objektas ir tikslas<sup>428</sup>. Plėtodamas šį argumentą, Paleotti pateikia šv. Bazilijaus Didžiojo mintį, kad žmogaus protas yra tarsi tuščia drobė, ant kurios kasdien kuriami vaizdiniai, išaiškėjantys tik po mirties<sup>429</sup>. Ši samprata buvo paremta ne tik jau minėtais filosofiniais ir teologiniais šaltiniais, bet taip pat įvairiomis ankstesniuose skyriuose aptartomis XV–XVI a. dvasinėmis praktikomis ir ypač šv. Ignaco Lojolos kontempliatyviais dvasinių pratybų aspektais. Nuo XV a. pabaigos senoji scholastinė dialektinė retorikos prieiga, dėmesį skyrusi *quaestiones disputatae*, Romoje vis dažniau vietą užleisdavo epideiktiniams pamokslams ir darbams, šlovinusiems Dievą ir kūrinių<sup>430</sup> bei kvietusiems į asmeninį atsivertimą. Bažnyčioje itin svarbią

---

<sup>425</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 18: *onde servono per aiuto delle tre potenze dell'anima nostra, intelletto, volontà e memoria.*

<sup>426</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 2: *dicono la mente dell'uomo essere fatta alla imagine di Dio, e talora fatta ad imagine della Trinità. E di più hanno detto che nell'intelletto umano si formano varie imagini per li vari fantasmi e concetti che se gli imprimono.*

<sup>427</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 3: *anzi, di quelle ancora che non si veggono, purché si possano imaginare con la mente, nascendo la forma dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi col disegno esteriore.*

<sup>428</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 3: *Pigliandosi il nome d'immagine nel significato detto di sopra, vengono ora in considerazione varie cose, che tutte concorrono al formare un'immagine. Prima vi è l'autore o artefice; dipoi vi è la materia di ch'è composta la immagine; appresso l'istrumento o mezzo con che si è formata la immagine; di più il corpo tutto della immagine e la forma che le dà il nome; ultimamente il fine per lo quale ella è stata fabricate.*

<sup>429</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 2: *così, dice questo santo, nella mente nostra, che è come una tavola polita, ogni giorno disegnanasi vari pensieri, i quali si scopriranno quando si leverà dall'anima questo velo del corpo nostro.*

<sup>430</sup> John W. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Oratory of the Papal Court, c. 1450–1521*, Duke



vieta įgavo asmeninė meditacija, raginusi įsivaizduoti ir pamatyti. Pavyzdžiui, veikale *Le laudi divine*<sup>431</sup> Federico Borromeo tikinčiuosius ragino meldžiantis įsivaizduoti ir apmąstyti konkrečią biblinę sceną. Kituose trijuose nedatuotuose F. Borromeo rankraščiuose iš *Biblioteca Ambrosiana* kolekcijos aptariamos panašios temos. Patarimuose vyskupijos kunigams, kaip tinkamai vesti dvasines pratybas *Del modo di dare gli esercitii a persone capaci*, pamokslų ir kreipimūsi į Milano *Santa Marta* augustines rinkinyje *I Ragionamenti spirituali* ar paties F. Borromeo dvasinio gyvenimo apraše *Il mio viaggio spirituale cioe modi per camminare alla perfezione* pastebimas toks pats kvietimas stiprinti tikėjimą per meditaciją ir požiūris, kad vaizduotės sukurti atvaizdai yra tolygūs regimiesiems<sup>432</sup>. Teorinės šios praktikos užuomazgos gali būti įžvelgiamos šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae* perfrazuotoje Aristotelio mintyje apie atvaizdo prigimties dualizmą<sup>433</sup>, kur skirtis tarp atvaizdo ir panašumo apibūdina stebinčiojo galią įsivaizduoti ir patirti, t. y. atvaizdo pagalba išgyventi dvasinę meditaciją, kurioje dalyvauja ir atmintis. Pavyzdžiui, F. Borromeo pamokslų ir kalbų rinkinyje *I Ragionamenti spirituali* pateikiama skirtis tarp meditacijos ir kontempliacijos palyginama su dviem paveikslo stebėjimo būdais. Kontempliacija yra apibrėžiama kaip atvaizdo visumos stebėjimas, apžvelgiant spalvas, proporcijas ir formas, o meditacija – tai sukoncentruotas žiūrėjimas vis pereinant nuo visumos prie fragmentų ir pastebint naujas detales<sup>434</sup>.

Vaizduotė kūrėjui leidžia įsivaizduoti beveik bet ką, tačiau jis pirmiausia yra saistomas tikroviškumo reikalavimų, kad jo kūrinys būtų suprantamas stebinčiajam<sup>435</sup>. Kitaip tariant, vaizduotės pagalba atvaizdas perteikia vieno žmogaus protą kitam ir taip tampa universalia tikinčiųjų kalba. Įsivaizduojant ir apmąstant kūrėjo protas geba perteikti vaizdus taip, kad jie būtų suprantami stebinčiojo protui ir iššauktų jo vaizduotę apmąstyti ir įsivaizduoti. Tačiau tuo

---

Monographs in Medieval and Renaissance Studies 3, Durham, NC: Duke University Press, 1979, 62–63.

<sup>431</sup> Federico Borromeo, *I Tre libri delle laudi divine*, Milano: Stamperia del Collegio Ambrosiano, 1632.

<sup>432</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 36–37.

<sup>433</sup> Tomas Akvinietis, *Summa Theologiae*, 3.25.3: *duplex est motus animae in imaginem, unus quidem in imaginem ipsam secundum quod res quaedam est; alio modo, in imaginem in quantum est imago alterius.*

<sup>434</sup> F. Borromeo, *I Ragionamenti spirituali*, Biblioceta Ambrosiana, MS Trotti 494(33), fol. 132v.

<sup>435</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 15–17.

pačiu vaizduotės sukuriama atvaizdai yra pagrįsti individualiu supratimu ir apmąstymu, todėl perteikiant kūrėjo vaizduotės reginius stebėtojo vaizduotei pagrindiniu kriterijumi atvaizdai tampa tikroviškumas, užtikrinantis, kad vaizdinys bus suprantamas taip, kaip jį išvaizdavo kūrėjas. Federico Borromeo teigia, kad dėl to menas iš kūrėjo reikalauja itin skvarbaus atidumo ir išmanymo vaizduoti tik tai, kas iš tikrųjų įmanoma, nes kitaip meno kūrinys nebėra meninė reprezentacija<sup>436</sup>. Lygiai taip pat ir Gilio dialogo dalyviai sutaria, kad kūrėjo vaizduotės galia ir meistrystė turi būti derinama su intelektu ir nė viena dalis neturėtų užgožti kitos<sup>437</sup>.

Atvaizdas turi galią vienu metu paveikti (*affetto*) žmogaus sensorinius pojūčius, protą ir dvasią<sup>438</sup>, todėl jis turi atitikti tikroviškumo kategorijos kriterijus. Pirmiausia kūrinys per pojūčius veikia savo bendra išvaizda, proporcijomis, spalvomis, meniškumu ir t. t., tuomet ši informacija racionaliai įvertinama, apmąstoma ir patenka į trečiąjį – dvasinio pažinimo – lygmenį<sup>439</sup>. Tikroviškumo kriterijus atitinkantys sakralūs atvaizdai įgauna aukščiausią paveikumo laipsnį, nes savo tikroviškumu iškart paveikia jusles, priverčia protą prisiminti ir kreipia dvasią į kontempliaciją ir meditaciją. Taip pat ir Gilio dialogo dalyviai konstatuoja, kad menas turi būti vertinamas pagal savo poveikį<sup>440</sup>. Tikroviškai, t. y. mimetiškai atkartojant regimą tikrovę sukurtas

---

<sup>436</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [10]: *Ea vero, quae fieri et esse probabile est, cautione etiam prudentiaque summa egent, cum proprie ars ista circa ea versetur quae vel fuere vel sunt, ita ut quo magis quisque ab huiusmodi rebus recedit, tanto absit longius ab germana et vera arte repraesentandi aliquid et effingendi.*

<sup>437</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 68: *E per questo l'artefice si deve sempre sforzare in ogni miglior modo che possibil sia mostrare il vero, acciò sia scusato aver lasciato quello che mostrare non ha possuto, più tosto che non l'aver voluto o non l'aver inteso.*

<sup>438</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 22: *E però dalla prima cognizione, che si ha per mezzo de' sensi quando l'oggetto è conveniente e proporzionato a quelli, ne nasce una dilettazione che si chiama animale ovvero sensuale, non pigliandosi però in questo luogo in mala parte; dall'altra ne nasce una dilettazione chiamata razionale; e dalla terza l'altra dilettazione chiamata spirituale.*

<sup>439</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 22: *Questa cognizione negli uomini è di tre sorti: l'una animale, che si ha per via dei sensi, gustando, odorando, toccando etc.; l'altra è razionale, che, se bene ha principio anch'ella dal senso, passa però per via della ragione e discorso a grado più alto e giudica le cose universali astratte da ogni materia; la terza è sopranaturale, nascendo da un lume divino infusoci mediante la fede, per mezzo della quale crediamo e conosciamo cose che eccedono non solo la capacità de' sensi, ma ancora ogni discorso umano et intelligenza razionale.*

<sup>440</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 79–81.

atvaizdas, jei jame paisoma teologinės doktrinos, gali paveikti stebinčiojo protą, jausmus ir dvasią, kurie atspindi retorikos triadą *docere, delectare, movere*. Protas atpažįsta panašumą, tikroviškumas džiugina jausmus ir tik tuomet gali būti paveikiama dvasia. Šis sakralių atvaizdų poveikumas, pagrįstas tikroviškumo kriterijumi yra ir esminis estetinis ikonografinis pasikeitimas potridentinėje epochoje, pereinant nuo viduramžiško prie barokinio šventųjų, apmąstančių ar patiriančių anapusybę, vaizdavimo<sup>441</sup>. Atvaizdui veikiant kaip tarpininkui, gali būti sužadinama stebinčiojo atmintis, prisimenamas konkretus Šventojo Rašto siužetas ir sielos bei proto pastangomis patiriama džiaugsminga Dievo palaima<sup>442</sup>.

Apibendrinant galima pasakyti, kad tikroviškumas pirminiu lygmeniu nurodo į kūrėjo gebėjimą kurti atvaizdus, panašius į regimąją tikrovę. Kitais lygmenimis tikroviškumo kategorija apibrėžia universalų visų atvaizdo dalių suprantamumą vaizdinių ir intelektinių lygmenimis. Tikroviškumas įgyvendinamas kopijuojant tai, kas regima, siekiant tarsi apgauti reginčiojo akis ir protą pamėgdžiojimu, panašumu ir tikėtinumu. Kai tikroviškumo kategorija išpildoma įsivaizduojant ar rekonstruojant galimą panašumą, ji saisto kūrėjo protą ir vaizduotę kurti galimus ir tikėtinus atvaizdus. Kadangi tikroviškumo kategorija paraleliai priklauso dviem tikrovės lygmenims, fiziniam bei teologiniam, per ją sakralus atvaizdas įgauna galią vienu metu paveikti stebinčiojo sensorinius pojūčius, protą ir dvasią. Svarbiausias tikroviškumo aspektas katalikiškoje potridentinėje meno teorijoje yra tai, kad ši kategorija leidžia įvertinti, ar regimas atvaizdas per panašumą ar tikėtinumą gali būti laikomas provaizdžio reprezentacija. Vis tik tikroviškumas iš esmės apima tik vizualųjį sakralaus atvaizdo lygmenį, o tikimąsi reprezentacijos dvasinį rezultatą apibrėžti buvo reikalinga nauja nuosaikumo kategorija.

---

<sup>441</sup> Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*, 167–168.

<sup>442</sup> Costanza Barbieri, aptardama šv. Pilypo Nerio ir oratorionų įgyvendintas ikonografines programas, pastebi, kad atvaizdai turėjo padėti greičiau prisiminti Šventojo Rašto siužetus ir juos perprasti taip pat kaip tam Viduramžiais būdavo pasitelkiama Grigaliaus Didžiojo *Biblia pauperum* idėja (Costanza Barbieri, „Invisibilia per visibilia“. S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione“, *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Milano: Electa, 1995, 71).

### 2.3. Nuosaikumas

Renesanso epochoje tam tikras elgesio nuosaikumas<sup>443</sup> (*modestia*) buvo laikomas vyrų ir moterų elgsenos ypatybe, kuri apėmė gebėjimą kontroliuoti savo veiksmus ir žodžius<sup>444</sup>. Nuosaikumo sąvoka buvo tapatinama su *temperantia*, todėl buvo laikoma viena iš dorybių, ir iš esmės apibrėžė tam tikras socialines elgesio normas<sup>445</sup>. Taigi Renesanso nuosaikumas suprastinas kaip tam tikros moralinės, etinės ir elgesio normos, tačiau šią kategoriją, kai ji taikoma sakralaus meno kūriniams, reikėtų suprasti plačiau. Iš esmės, tai, kas šiame darbe vadinama nuosaikumu yra ne tik *modestia*, bet, vadovaujantis Renesanso samprata, apima platesnį semantinį lauką. Tai yra todėl, kad išpildžius tikroviškumo kategorijos kriterijus sakralūs atvaizdai tampa tikromis šventų asmenų arba siužetų reprezentacijomis, kurių tikslas yra ne tik teikti didaktinę bei sielovadinę naudą, bet ir įkvėpti dievobaimingumą<sup>446</sup>. Tokį sakralių atvaizdų tikslą nurodo Carlo Borromeo, teigdamas, kad jie turi įkvėpti pamaldumą (*pietas*), o ne žaloti tikinčiųjų protus<sup>447</sup>. Lygiai taip pat Gilio kaip esminį sakralių atvaizdų tikslą iškelia jų galią stebintįjį vesti į pamaldumą, dievobaimingumą ir atgailą<sup>448</sup>. Kadangi Tridente ne tik patvirtintas tradicija pagrįstas šventųjų ir jų atvaizdų kaip tarpininkų ir užtarėjų Dievo akivaizdoje garbinimas, bet taip pat sutelktas dėmesys į šventuosius ir jų atvaizdus kaip tikėjimo bei pamaldumo mokančius

---

<sup>443</sup> Nuosaikumo sąvoka pasirenkama, atspindint lotyniško termino *modestia* kilmę iš žodžio *modus*, kuris pirmiausia reiškia fizinį ir etinį saiką, matą. E. g., Hor. *S.* 1.1.106–107: *est modus in rebus sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum*

<sup>444</sup> Dilwyn Knox, „Civility, Courtesy, and Women in the Italian Renaissance“, *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. Letizia Panizza, Abingdon; New York: LEGENDA, 2000, 2–6.

<sup>445</sup> Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard, 1990, 38–40, 68–70.

<sup>446</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 10 [33–34]: *Cultus enim erga Deum et Sanctos laudesque et imitatio et metus et dolor et spes nihil sunt aliud, quam affectus animi sive motus, quos Sacrae imagines efficiunt, quae tunc spirantes et vivae appellabuntur, cum nostras mentes excitabunt, et eas spiritu et vita quadam ciere poterunt, sicut in Synodo Nicaena secunda evenisse proditum est.*

<sup>447</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *quodque non ad pietatem homines informet, aut quo fidelium mentes oculique offendi possint, prorsus vitetur item.*

<sup>448</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 109: *le pitture, per il cui mezzo il dotto e l'ignorante, et ogni volta che le vede, è eccitato a la devozione, invitato a l'imitazione e provocato a la compunzione.*

pavyzdžius<sup>449</sup>, potridentinė Katalikų Bažnyčia susidūrė su „tinkamos“ reprezentacijos problema, kaip perteikti fizinę ir teologinę tikrovę, kuri turėtų minėtą dvasinį rezultatą. Tam buvo reikalingas naujas – nuosaikumo – kriterijus, apimantis kūrėją, vaizduojamą siužetą ir atvaizdo intenciją.

### 2.3.1. Nuosaikumas kaip kūrėjo pavyzdys

Nuosaikumo kriterijus iš sakralių atvaizdų kūrėjo reikalauja ne beatodairiško prieš tai aptartų istoriškumo ir tikroviškumo kriterijų įgyvendinimo, bet apgalvoto jų taikymo, nes tiesa (*vero*) nėra pažodinis Šventojo Rašto supratimas. Per asmeninę kūrėjo kontempliaciją, veikiant intelektui, atminčiai ir dvasiai, atvaizde įgyvendinamas nuosaikumo kriterijus, kuris saisto kūrėją, apjungdamas visas tris žmogaus proto dalis.

Paleotti teorinėje paradigmoje, perteikiančioje besikeičiančių estetinį vertinimą, kūrėjo ir kūrinio tikslai atskiriami<sup>450</sup>, remiantis mintimi iš šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae*<sup>451</sup>. Paleotti kūrėją ir kūrinį laikė atskiromis sudedamosiomis atvaizdo visumos dalimis, o toks atvaizdo supratimas yra kardinaliai skirtingas nuo vyravusio XV–XVI a. estetinėje sąmonėje. Gilio teorinėje sistemoje atvaizdo kūrėjo intelektas yra įvardijamas kaip *ingegno* ir, pasak Gilio dialogo dalyvių, didžioji dalis klaidų meno kūrinuose atsiranda tuomet, kai dailininkai, nepaisydami tradicijos ir visuotinai priimtos tiesos, stengiasi kuo išradingiau pademonstruoti savo intelektines galias<sup>452</sup>. Gilio meno kūrinį supranta kaip iš *arte* ir *ingegno*, technikos ir kūrėjo talento, santykio atsirandantį rezultatą. Tačiau sakraliuose atvaizduose tarp *arte* ir *ingegno* turi būti ir jungiamasis dėmuo, kaip tai matoma iš Gilio pavyzdžio apie Michelangelo. Dialogo dalyvis Pulidoro teigia, kad *Paskutinio teismo* freskoje Siksto koplyčioje dailininkui nepavyko tinkamai pavaizduoti šio

---

<sup>449</sup> Richard Cocks, „Exemplary lives: Veronese’s representations of martyrdom and the Council of Trent“, *Renaissance Studies* 10(3), 1996, 394.

<sup>450</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 19: *Dicono essi che altro è il fine dell’opera, altro è il fine dell’operante; e così noi diremo che altro è il fine del pittore et altro il fine di essa pittura. Il fine del pittore, come artefice, serà col mezzo di quella arte fare guadagno, o acquistarsi laude o credito, o fare servizio altrui, ovvero lavorare per suo passatempo o per simili altre cause.*

<sup>451</sup> *Summa Theologiae*, II–II, q. 141, a. 6: *Considerandum est autem quod quandoque aliud est finis operantis, et aliud finis operis, sicut patet quod aedificationis finis est domus, sed aedificatoris finis quandoque est lucrum.*

<sup>452</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 29: *Perché la mala intelligenza del soggetto fa commettere infiniti errori, e pessima cosa io stimo lasciar la verità per ubidire al capriccio et a l’abuso.*

eschatologinio įvykio ne dėl neišmanymo, bet dėl troškimo pademonstruoti savo *ingegno* ir *arte*<sup>453</sup>. Taigi nuosaikumo kategorija, taikoma kūrėjui, yra tam tikros moralinės ir estetinės taisyklės, kurių privaloma laikytis, norint sukurti tinkamą ir paveikų sakralų atvaizdą. Pirmiausia kūrėjas turi jausti atsakomybę už tai, ką ir kaip vaizduoja, kad neiškraipytų žinomų faktų ar teologinės dogmos<sup>454</sup>, iš jo tikimasi atidaus ir kruopštaus dėmesio norimam pavaizduoti siužetui<sup>455</sup>. Tuo pačiu kūrėjas sakralius atvaizdus turi įgyvendinti vedamas nuolankaus pamaldumo ir tikėjimo (*cum fide*), nes atvaizdo kūrimas yra susijęs su žmogaus intelekto gebėjimu priimti informaciją ir ją perteikti, todėl kuriamas atvaizdas yra kūrėjo proto ir dvasios atspindys.

Kaip teigia Paleotti, atvaizdų prigimtis yra paremta prigimtiniu žmogaus troškimu žinoti, juslių pagalba patiriant pasaulį<sup>456</sup>. Kūrėjas turi pamaldžiai ir nuolankiai priimti norimą tapyti siužetą ar asmenį ir jį kontempliuoti<sup>457</sup>. Kadangi, kaip jau minėta, sakralaus meno kūrėjas yra tarsi nebylus teologas, nuosaikiai ir pamaldžiai perteikiantis tikėjimą ir jo slėpinius vizualine kalba, nuosaikumo paisantis kūrėjas sakraliame atvaizde turi laikytis pamaldumo ir nuosaikumo principų. Fra Angelico, Fra Bartolomeo ar Albrechtas Düreris yra pateikiami kaip kūrėjai, kurie dėl savo pamaldumo ar pavyzdingo tikėjimo sugebėjo sukurti sakralumą ir nuosaikumą vizualiai perteikiančius atvaizdus. Paleotti teigia, kad Fra Angelico sukurtuose atvaizduose vizualiai regimas tam tikras figūrų šventumas (*particolar aria di santo*), nes dominikonų vienuolis

---

<sup>453</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 55: *e quello che egli non ha fatto non sia da ignoranza proceduto, ma dal voler mostrare ai posteri l'eccellenza del suo ingegno e la eccellenza de l'arte che è in lui.*

<sup>454</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 25: *ma sono a le volte alcuni accidenti tanto propri et attaccati a la sostanza de l'istoria, che, variandosi quelli, o più del dovere isprimendosi, o vero occultandosi, rendono il soggetto viziato.*

<sup>455</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [9]: *sciendum est licere quidem Pictori sive Sculptori historias ornare et illustrare quantum velint, minime autem licere suscipere aliquam cum ipsarum veritate pugnam et inveteratam de una quaque re famam obscurare sive inficiari.*

<sup>456</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 4: *L'altra causa principale dicono essere stata per aiutare con questo mezzo il desiderio di sapere, naturalmente impresso a tutti gli uomini; imperò che, avendo la cognizione nostra origine dai sensi.*

<sup>457</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 3: *essendo egli di nome e di professione cristiano, ricercano da lui l'imagini ch'egli farà, un animo et affetto cristiano, essendo questa qualità inseparabile dalla persona sua, e tale ch'egli è obligato di mostrarla ovunque fia bisogno.*

prieš imdamas į rankas teptuką visuomet pasimelsdavo<sup>458</sup>. Kitas dominikonas Fra Bartolomeo gyveno nuolankiai paklusdamas regulai, todėl jo nutapytuose veiduose matoma kažkas dangiško (*non so che di celeste*)<sup>459</sup>, o Albrechto Dürerio sukurtuose atvaizduose regimas šventumas ir nuolankumas, nes bet kokia nedorybė buvo nuvejama pamaldžiausiomis mintimis (*castissimis animi cogitationibus*)<sup>460</sup>. Kaip oratorius, kuris pats turi jausti tai, kokią emociją nori perteikti savo kalba, taip ir sakralaus atvaizdo kūrėjas prieš imdamasis darbo turi nuolankiai bandyti sužadinti savyje tam tikrą sielos judėjimą (*motus animi*)<sup>461</sup>, t. y. pamaldumą. Mintis apie sielos judėjimą, atrodo, yra perimta iš šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae*<sup>462</sup>. Federico Borromeo kaip krikščionio kūrėjo pavyzdžius įvardija Annibale Fontana ir Michelangelo, kurie buvo ne tik talentingi ir gabūs menininkai, tačiau taip pat pasižymėjo nuolankiu pamaldumu ir kuklumu<sup>463</sup>. Abu jie puikiai atspindi nuosaikumo kategorijos svarbą kūrėjui, nes ne tik demonstravo krikščioniškas vertybes, bet ir atsidavimą savo amatui. F. Borromeo taip pat pastebi, kad net garsūs pagonių skulptoriai prieš imdamiesi darbo dvasiškai tam pasirengdavo pasninkaudami ir gyvendami skurde<sup>464</sup>, o Ketvirtajame Konstantinopolio susirinkime netgi buvo nuspręsta, kad sakralių atvaizdų negali kurti ekskomunikuoti asmenys<sup>465</sup>.

---

<sup>458</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 8: *e dicono che egli non metteva mai mano al penello, se prima non avea fatta orazione.*

<sup>459</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 8: *essendo eccellente pittore, entrò nella religione, dove attese compitamente all'osservanza della regola, et insieme fece varie pitture degne di memoria, che mostravano nella faccia non so che di celeste.*

<sup>460</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 8: *è reso nella vita sua chiaro testimonio, quanto egli nelle opere sue fosse osservante della santità et onestà.*

<sup>461</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [38]: *ita pictoribus cuncti evenire arbitror, ut nisi ipsi prius pium aliquem animi sui motum excitare conati fuerint, nequeant postea operibus dare suis id quod sibi deest, pietatem nempe et laudabiles animi sensus.*

<sup>462</sup> *Summa Theologiae*, I–II, q. 37, a. 4: *dicendum quod, quia anima naturaliter movet corpus, spiritualis motus animae naturaliter est causa transmutationis corporalis.*

<sup>463</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [40–41].

<sup>464</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [39]: *At celeberrimi Sculptorum parcissimo victu inaediaque diuturna praeparabant animum suum, quo magis affectibus istis implerentur.*

<sup>465</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [39]: *In octava etiam Oecumenica Synodo locus est unus quo loco statuitur atque decernitur, ne damnati Ecclesiae auctoritate homines prohibitive communionem sacrarum ad pingendas imagines sacras adhibeantur.*

Kitas nuosaikumo kategoriją atitinkančio kūrėjo pavyzdys galėtų būti Paleotti aprašomi dailininkai, tapę šventaisiais, palaimintaisiais arba tikėjimo pavyzdžiais. Tokių asmenų kuriami atvaizdai atspindi autentišką individo pamaldumą ir tampa tikėjimo liudininkais, primenančiais apie sektinus pavyzdžius. Itin pamaldaus dailininko Pietro Cavallini nutapyta Jėzaus ant kryžiaus freska *San Paolo Fuori le Mure* bazilikoje, kuri prakalbo šv. Brigitai, nežinomo dailininko stebuklingai sukurtos freskos Florencijos *Santissima Annunziata* bazilikos fasade, kurios niekaip negalėjo būti užbaigtos, kol menininkas nepriėjo išpažinties, arba Fra Angelico paveikslai, tapyti tik prieš tai pasimeldus<sup>466</sup>, yra pavyzdžiai, perteikiantys kūrėjo nuosaikumą kurti pamaldžius atvaizdus.

Gilio dialogo dalyviai iš meno kūrėjų tikisi tokio paties išmanymo, kokį demonstruoja poetai. Kitaip tariant, meninė kūryba, remiantis Horacijaus *Ars poetica* mintimi *ut pictura poesis*<sup>467</sup>, nuostabiai išaukština ir kilnina kūrėjus<sup>468</sup>, t. y. priklauso tokiam pačiam kilnumo lygmeniui kaip ir poezija. Federico Borromeo taip pat pastebi, kad senovėje meną žmonės laikė kilniausiu užsiėmimu ir dievų atvaizdus galėjo gaminti tik patys kilniausi kūrėjai<sup>469</sup>. Meno kūrėjas turi būti išsilavinęs ir visapusiškai suprasti bei išmanyti savame mene vaizduojamus dalykus arba konsultuotis su atitinkamas temas išmanančiais žmonėmis<sup>470</sup>. Tokiu būdu galima išvengti sakraliame mene dažnai pasitaikančių klaidų, kurios jau buvo aptartos skyriuose apie sakralaus meno istorškumo ir tikroviškumo funkcijas. Kūrėjas kaip poetas ar architektas turi išdirbti meno kūrinių palaipsniui kurdamas eskizus ir modeliudamas atvaizdo kompoziciją, apgalvodamas ir pergaltvodamas visas detales<sup>471</sup>. Kadangi sakralus atvaizdas turi minėtą tikslą kreipti reginčiuosius

---

<sup>466</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 8.

<sup>467</sup> Hor. *Ars* 361.

<sup>468</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 11: *che questa nobilissima arte nobilita et esalta maravigliosamente gli suoi artefici*.

<sup>469</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [4]: *Primum potissimumque praeceptum circa nobilissimas istas Artes veterum fuit, ut Deorum imagines fierent nobilissimi cuiusque Artificis manu, idque apud caecas Gentes ideo custodiebatur, quia existimabant ipsi posse talium Artificum ingeniis certius commodiusque exprimi res eas, quas ipsi divinas putabant*.

<sup>470</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 33: *Tutto questo procede da l'ignoranza de' pittori, che, se fussero letterati, non errarebbono in cose così chiare e manifeste. E se fussero considerati, come dianzi diceste, in fare i modelli, gli schizzi, i cartoni, informarsi bene d'ogni cosa, non gli avverrebbe questo*.

<sup>471</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 29: *L'accorto e prudente pittore la prima cosa deve cercare d'impatronirsi bene del soggetto de l'istoria; dopo, ordinarla come ha da*



į nuolankų pamaldumą, kūrėjo protas meno kūrimo proceso metu pats turi nuosaikiai kontempliuoti tai, kas ir kaip vaizduojama.

Kitaip tariant, sakralus atvaizdas gali būti sukuriamas tik nuosaikumo saistomo kūrėjo, kuris gerai supranta, ką ir kaip vaizduoja<sup>472</sup>, todėl iš jo tikimasi išsilavinimo ir išmanymo sugebėti įvertinti ir atskirti, kas yra tikra (*vero*), o kas išgalvota (*finto*) ar apskritai neįmanoma (*favoloso*), kas yra paremta tikrais istoriniais faktais (*istorico*), o kas pagražinta ar pasakyta poetiškai (*poetico*)<sup>473</sup>, taip pat išmanyti literatūrą<sup>474</sup>, t. y. Šventąjį Raštą bei kitus Bažnyčios doktrinos šaltinius.

### 2.3.2. Nuosaikumas kaip estetinės tradicijos tąša

Kūrėjo nuosaikumas apima ne tik dvasinį ir protinį nusiteikimą, stengiantis kurti nuosaikius sakralius atvaizdus, bet ir nusistovėjusių ikonografinių šventųjų vaizdavimo tradicijų laikymąsi. Federico Borromeo teigia, kad menininkai nesugeba perteikti pamaldumo, bet labiau stengiasi atvaizdais sukelti baimę, išgąstį ar dievotumą<sup>475</sup>. Kitaip tariant, nuosaikumą įmanoma perteikti tik laikantis laiko patikrintų estetinių precedentų<sup>476</sup>, stengiantis kuo įtaigiau atspindėti atitinkamus vaizduojamų figūrų jausmus ar emocijas būsenas. Senieji estetiniai pavyzdžiai yra vertinami kaip garbingi (*oneste*) ir pamaldūs (*devote*), tad nuosaikiai laikantis tradicijos, kūrėjas prisideda prie

---

*essere, et in ciò deve imitare l'architetto, il quale, prima che cominci la fabrica che far disegna, ne fa il modello di legno o la disegna in carta.*

<sup>472</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 23: *E colui che vuol fare un'opera, dovrebbe prima considerare quello che dice Orazio, cioè le forze sue quante e quali sieno. Dopo, pigliar peso atto a le sue spalle, acciò nel mezzo non abbia a fiaccare. E chi ciò farà, serverà l'ordine, e le sue opere aranno il convenevol decoro.*

<sup>473</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 15.

<sup>474</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 1 [50]: *Cumque minime fieri possit, ut unico Volumine comprehendantur omnia mysteria nostrae salutis, rerumve aliarum sanctorum, quae in picturam cadunt, videntur mihi pictores et sculptores non debere esse alieni ab litterarum studio.*

<sup>475</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 12 [42]: *Sed quomodo tandem poterunt Artifices nostri pietatem exprimere et assequi hanc, cum plane degeneres et diversi ab veterum illorum institutis nullam in eo curam ponant, ut imagines suas timore metuque et maiestate religioneve aliqua animare conentur, prout mysterii natura requirat?*

<sup>476</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 110: *Difficil cosa è a volerne rendere vera et indubitata ragione che così sia e che altramente esser non possa, perché di questo non abbiamo legge alcuna né regola, se non quanto che la consuetudine de' pittori, innanzi che Michelagnolo fusse, n'ha dimostrato (la quale però, come voi signori leggesti sapete, è legge).*

Bažnyčios bendruomeninės patirties tąsos. Šis nuosaikumo kriterijus kūrėjui atliepė bendrą XVI a. katalikiškosios reformos, įvairiais aspektais aptartos pirmojoje darbo dalyje, dvasią. Kadangi antikiniai estetikos principai pradėti permąstyti ir tikroviška reprezentacija ar mimetinis objekto panašumo atkūrimas nebebuvo laikomi pagrindiniu meno kūrinio tikslu<sup>477</sup>, o meno teorija susikoncentravo į meninės raiškos, kūrybos ir kūrėjo problemas<sup>478</sup>, iš kūrėjo buvo tikimasi, kad jis dėl asmeninio pamaldumo ir pagarbumo seniesiems krikščioniškiems atvaizdams ir bendrai tradicijai, sieks sakraliame atvaizde įgyvendinti ne savo *ingegno* ir *arte*, bet istoriškumo ir tikroviškumo kategorijas, kad atvaizdas taptų tikra reprezentacija. Paleotti, aptardamas nuosaikumo svarbą kuriant sakralias reprezentacijas, teigia, kad šėtonas per kūrėjus stengiasi kompromituoti tikrą ir tinkamą atvaizdų naudojimą Bažnyčioje<sup>479</sup>, todėl dailininkai Kristui suteikia pagonių dievybių bruožus kopijuodami antikinius atvaizdus, o skulptoriai šventuosius vaizduoja kaip antikinius mitinius veikėjus.

Svarbu pastebėti, kad kūrėjo intencija nėra lygi kūrėjo tikslui ir atvaizdo bei kūrėjo tikslai nėra tapatūs. Paleotti teigė, kad kūrėjo tikslas gali būti materialus uždarbis, šlovė ar pripažinimas, paslauga ar hobis<sup>480</sup>, tačiau krikščionis kūrėjas, kuriantis sakralius atvaizdus, turi tikslą pelnyti dievišką malonę<sup>481</sup>. Kūrėjas, kuris nėra pamaldus, dėl neišmanymo ir nuosaikumo trūkumo kurs atvaizdus, kurių raiška neatitiks sakraliems atvaizdams keliamo tikslo įkvėpti nuolankų pamaldumą.

Nuosaikumas, kuris gali būti tam tikra regima estetinė ypatybė, kaip tai matoma iš ką tik paminėtų pavyzdžių, reikalauja ne tik kūrėjo asmeninės doros, bet ir atitinkamų estetinių taisyklių, kurios apima kūrėjo talentą ir techninius gebėjimus. Kadangi sakraliajam menui yra priskiriamas kilnumo

---

<sup>477</sup> Jon R. Snyder, „Strokes of Wit: Theorizing Beauty in Baroque Italy“, *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Paul A. Kottman, New York: Fordham University Press, 2017, 195.

<sup>478</sup> Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, 321.

<sup>479</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 1: *così il Demonio cerca di divertire il proprio e vero uso delle imagini in altre vie storte et illecite, e però opera che un pittore, in vece di formare uno Cristo, formi uno Apolline, e lo scultore, in loco di comporre la statua di uno martire, compona una trasformazione favolosa.*

<sup>480</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 19: *Il fine del pittore, come artefice, serà col mezzo di quella arte fare guadagno, o acquistarsi laude o credito, o fare servizio altrui, overo lavorare per suo passatempo o per simili altre cause.*

<sup>481</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 19: *Il fine principale serà, col mezzo della fatica et arte sua acquistarsi la grazia divina.*

aspektas (*nobile*)<sup>482</sup>, kūrėjas yra saistomas nuosaikumo kategorijos kurti į nuolankų pamaldumą kreipiančius atvaizdus ir iš jo tikimasi, kad savo talento, techninio išmanymo ir pamaldumo pastangomis sugebės įgyvendinti atvaizdo tikslą perteikti atpažįstamą panašumą ir nevaizduos to, kas prieštarauja katalikų teologijai, klaidina ar gali į ereziją pakreipti kitus tikinčiuosius<sup>483</sup>. Taigi antrasis nuosaikumo kriterijaus dėmuo po kūrėjo yra vaizduojamas siužetas. Krikščioniškam pamaldumui nepridera figūros, kurios yra pasileidusios, gašlios ir kurioms trūksta nuosaikumo (*modestia*)<sup>484</sup>. Šiuo atveju nuosaikumo kategorija apima ne tik figūrų vaizdavimą, bet ir vaizduojamų figūrų pasirinkimą. Didesnis nusižengimas atvaizdo nuosaikumui yra, kai kūrėjas intelekto ir talento pagalba nesistengia apgalvoti ir perteikti konkretaus šventojo, jo asmenybės, patiriamų emocijų, bet kaip modelį pasirenka gyvą asmenį. Šventieji, kurie būdami gyvi savo statuso nusipelnė pamaldumu ir asketiškumu, turi ir būti vaizduojami taip, kad iškart būtų regimas ir suprantamas toks jų gyvenimo pavyzdys. Priešingu atveju pažeidžiamos ne tik nuosaikumo taisyklės, reikalaujančios iš kūrėjo pamaldumo ir atidaus įsigilino, bet atvaizdui suteikiamas nederamas tikslas, jis tampa ne šventojo, bet gyvo asmens reprezentacija. Dar blogiau, jei tokiai reprezentacijai pasirenkamas negarbingas ar nepadorus asmuo<sup>485</sup>. F. Borromeo pateikia kelis tokius pavyzdžius, kai netinkamas modelio pasirinkimas sukompromitavo atvaizdo nuosaikumą ir tinkamumą. Jis pastebi, kad tokia peiktina praktika naudota dar Antikoje, kai kūrėjas dėl neišmanymo ar kitokių priežasčių deivių atvaizdams kaip modelius panaudojo

---

<sup>482</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 11: *L'essere la pittura ridotta in mano di poveri et ignoranti, credo che da altro proceduto non sia, che un nobile si vergognerebbe far quel'arte per guadagno; e penso che se ne truovino de' nobili che sanno dipingere bene, ma, ritenuti dal vano timore de la vergogna di non essere veduti il giorno con la tavolozza gire ricavando statue o pitture, fa che chi sa non l'esercita, e chi non sa non cura d'impararla.*

<sup>483</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [10]: *ita ut quo magis quisque ab huiusmodi rebus recedit, tanto absit longius ab germana et vera arte repraesentandi aliquid et effingendi.*

<sup>484</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 13 [47]: *absque summa modestia exprimerent aliquid vel molle nimium et delicatum affluensque deliciis, quod a Christiana pietate abhorreret.*

<sup>485</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 8 [86]: *cogimur simul Artifices castigare eos, qui perditae famae quosdam eligunt.*

savo meilužių kūnus<sup>486</sup>, kaip tai aprašo Plinijus Vyresnysis<sup>487</sup>. Barbara Agosti taip pat pastebi, kad šioje *De pictura sacra* rankraščio vietoje F. Borromeo pažymėjo ir kitą, krikščionišką šaltinį, kalbantį prieš žmonių kaip modelių naudojimą kuriant dievybių atvaizdus – Arnobijaus *Adversus gentes*, tačiau išleistame veikalų tekste ši nuoroda nebuvo įtraukta<sup>488</sup>. Kaip netinkami pavyzdžiai taip pat paminimas Leonardo da Vinci, kuris *Paskutinės vakarienės* freskoje Judo veidui suteikė asmeninio priešo bruožus, ir Giovanni Baglione<sup>489</sup>, kuris velnią pavaizdavo panašų į Caravaggio. Šiais atvejais nebuvo sukompromituota šventojo reprezentacija, nes gyvų asmenų bruožai buvo suteikti Judui ir velniui, tačiau savo veiksmu kūrėjai sakraliam atvaizdai suteikė tikslą apšmeižti kitą asmenį ir taip pažeidė nuosaikumo kriterijaus atvaizdai keliamus reikalavimus.

Tradicija suformavo ir išsaugojo atitinkamą sakralių siužetų simboliką, kuri turi būti naudojama ne tik perteikiant katalikiškąją tradiciją ir autoritetą<sup>490</sup>, tačiau ir dėl to, kad toks vaizdavimas suprantamai ir universaliai perteikia vaizduojamų figūrų nuosaikumą ir pamaldumą. Dėl to kankiniai turi turėti palmės šakas, nes jos simbolizuoja šlovingą pergalę prieš mirtį, nekaltosios mergelės ar išpažinėjai – lelijas, nes jos atspindi skaistumą ir nekaltumą<sup>491</sup>.

---

<sup>486</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 8 [86].

<sup>487</sup> Plin. *Nat.* 35.43: *fuit et Arellius Romae celebr paulo ante Divum Augustum, ni flagitio insigni corrupisset artem, semper ei lenocinans feminae, cuius amore flagraret, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine.*

<sup>488</sup> F. Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, ed. Barbara Agosti, vol. 4, Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1994, 118.

<sup>489</sup> Nei Baglione, nei Caravaggio Borromeo tekste neįvardijami, tačiau istoriją teksto komentaruose pateikia Pamela M. Jones (*Sacred painting. Museum*, 2010, 251).

<sup>490</sup> Nelson H. Minnich, „Alberto Pio’s Defense of Scholastic Theology“, *Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus*, ed. Erika Rummel, Brill’s Companions to the Christian Tradition 9, Leiden; Boston: Brill, 2008, 287–294; Martin Schlag, „The Formation of a Catholic Concept of Christian Humanism and of Inclusive Secularity“, *Re-Envisioning Christian Humanism. Education and the Restoration of Humanity*, ed. Jens Zimmermann, Oxford: Oxford University Press, 2017, 197–198; O’Malley, *Trent. What Happened at the Council*, 98.

<sup>491</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 113: *Si dipingevano i martiri anco con la palma in mano, per mostrare il segno de la loro gloriosa vittoria, e per leggersi nel salmo che il giusto fiorirà a guisa di palma, e per aver detto Giovanni nel suo Apocalisse che portavano le palme in mano. Le vergini non martiri si dipingevano col giglio in mano*

### 2.3.3. Iš nuosaikumo kylantis dvasinis rezultatas

Nuosaikumo kategoriją atitinkantys sakralūs atvaizdai yra tarsi materialūs tikrojo tikėjimo ir dieviškosios galybės ženklai, turintys galią paveikti tikinčiuosius ir kreipti juos link Dievo. Perteklinės detalės ar pagražinimai nukreipia stebinčiųjų dėmesį nuo atvaizdo esmės ir pirminio tikslo<sup>492</sup>, todėl juose taip pat turi būti vengiama bet kokių detalių, demonstruojančių žemiškus turtus, nes tokią tuštybę smerkė dar Bažnyčios Tėvai ir Mokytojai<sup>493</sup>. Tai atkartoja Tridento susirinkimo suformuotus ir patvirtintus siekius, kad sakralūs atvaizdai perteiktų sektiną nuolankaus šventųjų gyvenimo ir pamaldumo pavyzdį. Toks atvaizdo paveikumas, pagrįstas tikroviškumo, istoriškumo ir nuosaikumo kategorijų įgyvendinimu, kaip ir šios kategorijos, rėmėsi pasikeitusio dvasingumo ir religinio gyvenimo bei meninės praktikos pokyčių, aptartų pirmoje darbo dalyje, lūkesčiais sakraliajam menui. Per visą XVI a. kito atvaizdo tikslo ir paskirties samprata. Michelangelo Buonarroti grožį vertino kaip nepamatuojamą dieviško tobulumo atspindį<sup>494</sup>, tad gražus atvaizdas per džiuginimą (*delectare*) turėjo ne tik dirginti ir maloninti jusles, bet padėti patirti dievišką apvaizdą ir malonę. Kaip pastebi Charles'as Dempsey'us, Gilio dialogo pašnekovų kritika Michelangelui, jei tiksliau – jo *Paskutinio teismo* freskai, yra paremta ne estetinėmis priekabėmis<sup>495</sup>, bet tuo, kas šiame darbe įvardijama kaip nuosaikumas. Michelangelo kūrinys vertinamas pagal tai, kaip jis perteikia iš Bažnyčios doktrinos ir tradicijos kylantį nuolankų pamaldumą (*devozione*), kurių saikingai paisė ankstesni kūrėjai. Michelangelo freskos atveju nuosaikumo kriterijus kompromituojamas, nes dailininko asmeninė interpretacija (*ingegno*) pažeidžia meno kūrinio funkcijų *docere* ir *movere*

---

*per segno de la lor virginità. Così anco si dipingevano i confessori, per mostrare il segno de la loro continenza.*

<sup>492</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 9 [27]: *qui pingendae rei accessiones illustriore loco ponunt, rem vero ipsam et negotii caput abdunt occultantque.*

<sup>493</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 7 [21]: *affirmantque vanitates eas, quae a Patribus Doctoribusque nostris tantopere sunt improbatæ.*

<sup>494</sup> Barilli, *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, 206–209.

<sup>495</sup> Charles Dempsey, „Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting“, *Rome in the Renaissance: The City and the Myth; Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, ed. Paul A. Ramsey, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, NY: State University of New York at Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, 65–66.

santykį. Pasirinkdamas šventuosius ir paskutiniojo teismo akimirką prisikeliančias dvasias vaizduoti nuogus, Michelangelo nenusižengia teologinei tiesai, kad laikų pabaigoje kūnai iš kapų prisikels nuogi ir dėl to nejaus gėdos, kaip ir Adomas su Ieva nejaus gėdos dėl savo nuogumo iki prakando uždrausto medžio vaisių<sup>496</sup>. Tačiau dėl prarasto nekaltumo (*innocenza*) sugedusi žmonių prigimtis nebeleidžia į nuogumą žiūrėti be gėdos. Nuogų figūrų vaizdavimas Michelangelo *Paskutinio teismo* freskoje atitinka katalikų teologinę dogmą apie mirusiųjų prisikėlimą (*docere* funkcija), tačiau atvaizdą regintiesiems gali sukelti nederamas mintis ar pasvarstymus, kurie niekaip nedera su vaizduojamais šventaisiais (*movere* funkcija). Kūrėjai iki Michelangelo, kaip teigia Gilio dialogo dalyvis Ruggiero, niekuomet nevaizdavo Mergelės Marijos ar šventųjų nuogų, nebent kankinystėje, bet ir tuomet pridengdavo gėdingas kūno dalis, nes to reikalauja šventiems asmenims priskiriamas garbingumas (*onestà*) ir nuolankumas<sup>497</sup>.

Būtina atkreipti dėmesį, kad Paleotti teorinėje sistemoje svarbus tik dvasinis rezultatas, kurį galima pasiekti kuria nors jusle. Sakralus atvaizdas, sukurtas laikantis nuosaikumo kategorijos kriterijų, turi tokią pačią, jei ne didesnę galią paveikti stebintįjį, kaip ir tekstas<sup>498</sup>. Girdėdamas ar skaitydamas šventojų kankinystės, Mergelės Marijos gyvenimo ar Kristaus kančios istorijas žmogus yra paveikiamas jų liudijimo, o atvaizde pasakojimas formomis ir spalvomis tarsi fiziškai materializuojamas stebinčiajam. Taip atvaizdas savo poveikumu veda į dvasinį atsivertimą. Pavyzdžiui, Paleotti perpasakoja šv. Grigaliaus Nazianziečio istoriją apie prostitutę, kuri, virš kliento durų išvydusi Polemono Atėniečio, garsaus savo pavyzdingu gyvenimu, portretą ir prisiminusi jo padoraus gyvenimo pavyzdį, buvo taip

---

<sup>496</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 77–78: *È vero che tutti hanno da risu scitar nudi, e che in quel tempo non si conoscerà che sia vergogna, come fu innanzi che i primi nostri padri peccassero; perché tutti saranno celesti, avendo l'uomo acquistata quella innocenza che fu perduta in Adamo, la quale non è ora in noi, che sempre inchiniamo a la peggior parte mediante la nostra corrotta natura, e secondo questa, e non quella, giudichiamo, pervertendo spesso a' nostri comodi il giudizio.*

<sup>497</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 77–78: *I pittori che furono avanti Michelagnolo non fecero mai la figura de la gloriosa Vergine nuda, né quella di alcun santo, eccetto ne' martirii, et allora gli velavano le parti vergognose. Quella del Signor nostro, da la fanciullezza, dal battesimo, da la flagellazione e crucifissione e resurrezzione in poi, non mai. E questo per onestà, la quale deve tenere il primo luogo ne le figure sacre.*

<sup>498</sup> Paleotti, *Discorso*, I, 25: *Di modo che, se leggiamo varii esempi di persone che, avendo letto un solo libro, ancor che a caso, subito da quella lettura hanno mutato in tutto parere; perché non vogliamo persuaderci che tanto più efficacemente debba ciò riuscire da una imagine sacra divotamente fatta?*

paveikta, kad atsisakė savo buvusio gyvenimo būdo ir nebekartoto paleistuvystės nuodėmės<sup>499</sup>. Paleotti perpasakoja ir kitus istorinius pavyzdžius, kurie atskleidžia atvaizdo galią paveikti stebintįjį: šv. Bernardas prieš Nukryžiuotojo atvaizdą visuomet patirdavo nuolankaus pamaldumo jausmą ir dvasios pakylėtumą, šv. Pranciškui, stebinčiam pavaizduotas Kristaus žaizdas, pačiam atsivėrė stigmos, neįvardijamas asmuo iš Milano, kuris ketino nužudyti savo priešininką, įžengęs į bažnyčią pažvelgė į Jėzaus ant kryžiaus atvaizdą, ir jį apėmė toks stiprus pamaldumo jausmas, kad puolė ant kelių ir atsisakė savo ankstesnių planų<sup>500</sup>. Federico Borromeo kaip pavyzdį pateikia tą pačią šv. Grigaliaus Nazianziečio istoriją apie prostitutę, kurią mini ir Paleotti, tačiau F. Borromeo pabrėžia atvaizdo techninę charakteristiką, spalvas ir panašumo perteikimą, kurie ir suteikia atvaizdui jau minėtą paveikumą<sup>501</sup>. F. Borromeo teigia, kad tik žmonės, kadangi yra sukurti pagal Dievo paveikslą ir panašumą<sup>502</sup>, turi įgimtą troškimą pažinti, kas yra proporcingai išdėstyta<sup>503</sup>, nes per šį santykį žmogaus protas gali patirti įvairias emocijas. Atvaizdas turi neabejotiną galią paveikti stebintįjį per regą, kaip ir oratorius turi galią paveikti girdintįjį per klausą, o atvaizdo poveikis kyla ne iš linijų ar spalvų, bet iš kūrėjo asmeninės intencijos ir nusiteikimo, jo išsilavinimo ir techninių gebėjimų bei to, kas ir kaip vaizduojama meno kūrinyje. Tik tada, jei kūrėjas sakralų atvaizdą kuria nuosaikiai ir pamaldžiai laikydamasis Katalikų Bažnyčios doktrinos ir tradicijos<sup>504</sup>, atvaizdas tampa padorus ir įgauna poveikį įkvėpti pamaldumą kitiems.

---

<sup>499</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 26: *Scrive parimente S. Gregorio Nazianzeno ne' suoi versi, che una donna meretrice, sendo stata chiamata a casa d'uno sfrenato giovine, tosto che gionse alla porta di quello, alzati gli occhi alla imagine di Polemone, che era stato persona costumattissima e di ottima vita, mutò l'animo suo cattivo e, tornata indietro, lasciò totalmente il pensiero di peccare.*

<sup>500</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 26.

<sup>501</sup> Pavyzdžiui, F. Borromeo teigia, kad atvaizdo spalvomis perteiktas kilnumas buvo toks paveikus, kad atrodė, jog pats asmuo stovėjo priešais (F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 10 [34]: *Qua in imagine et pictura cum Philosophi eius mores gravitatemque mirifice coloribus expressam intueretur, repente aspectu eo fuit permota, quasi venerandum eum castissimumque hominem ante oculos haberet).*

<sup>502</sup> *Pr* 1, 26.

<sup>503</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 10 [32]: *Atque ideo natura insitum est homini studium videndi et cognoscendi ea, quae ad ipsum pertineant in proportione dispositioneque partium, vultque propterea videre contemplarique varios suae mentis affectus, qui proprii ipsius sunt.*

<sup>504</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 11 [38]: *ita pictoribus cuncti evenire arbitror, ut nisi ipsi prius pium aliquem animi sui motum excitare conati fuerint, nequeant*

Apibendrinant galima pasakyti, kad nuosaikumo kategorija apibrėžia sakralaus atvaizdo kūrėją, vaizduojamą siužetą ir iš jų istoriškumo bei tikroviškumo kategorijų pagalba turintį kilti dvasinį rezultatą. Kadangi atvaizdas yra kūrėjo proto ir dvasios atspindys, iš esmės nuosaikumo kategorija yra tam tikros moralinės ir estetinės taisyklės, kurios padeda įvertinti, ar sukurtas sakralus atvaizdas turi tinkamą į nuolankų pamaldumą kreipiantį dvasinį rezultatą. Nuosaikumas taip pat apima ir tai, ar kūrėjas paiso nusistovėjusių ikonografinių tradicijų. Laikantis šių taisyklių sukurtas atvaizdas įgauna galią kreipti tikinčiuosius į pamaldumą. Vis tik tam reikėjo tiksliai apibrėžti, kas tiksliai yra ir kokių kriterijų reikalauja atvaizdo sakralumas.

#### 2.4. Sakralumas

Dar romėnų Dieviškosios teisės ekspertai sakralumą<sup>505</sup> (*sacrum*) apibrėžė kaip tai, kas yra kaip nors pašventinta<sup>506</sup>. Viduramžių teologijoje ši sąvoka buvo suprasta kaip koks nors objektas, skiriamas Dievui<sup>507</sup>. Apskritai sakralumą reikėtų suprasti kaip kažką, kas skirta Dievo garbinimui ir laikoma vertu pagarbos<sup>508</sup>, be kita ko, religijos istorikai sakralumą apibrėžia kaip kažką, kas pasireiškia per priešpriešą su tuo, kas yra kasdieniška ir pasaulietiška<sup>509</sup>. Tačiau tuo pačiu sakralumas neturėtų būti maišomas su šventumu (*sanctum*), kuris yra tam tikra dorybė<sup>510</sup>, pvz., kaip šventasis laikomas šventu, bet ne sakraliu, nors kai kurie objektai, kaip Biblija, gali būti tiek šventi, tiek sakralūs.

Potridentinėje katalikiškoje meno teorijose bet kuris atvaizdas, kaip tai matyti iš prieš tai aptartų istoriškumo, tikroviškumo ir nuosaikumo kategorijų,

---

*postea operibus dare suis id quod sibi deest, pietatem nempe et laudabiles animi sensus.*

<sup>505</sup> *Sakralumas* pasirenkamas atspindint kategorijos universalumą nusakyti objektų paskyrimą religinei funkcijai ir darant skirtį tarp *šventumo*, kuris nusako žmogaus nuteisinimo tikėjimu padarinius, krikščioniškojo gyvenimo pilnatvę.

<sup>506</sup> Robert Schilling, „Sacrum et profanum: Essai d'interprétation“, *Latomus* 30(4), 1971, 954–955.

<sup>507</sup> *Summa Theologiae* I–II, q. 101 a. 4 arg. 3: *Praeterea, sacrum dicitur quod est Deo dicatum, secundum quem modum tabernaculum et vasa eius sacrificari dicebantur.*

<sup>508</sup> Catherine McCann, *New Paths Toward the Sacred*, New York; Mahwah, NJ: Paulist Press, 2008, 42–43.

<sup>509</sup> Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1965, 17–19.

<sup>510</sup> *Summa Theologiae* I, q. 36 a. 1 ad 1: *Per hoc vero quod dicitur sanctus, significatur puritas divinae bonitatis.*



suprastas daug plačiau: kaip kūrėjo, objekto ir atvaizdo tikslo ar paskirties sintezė. Kitaip tariant, atvaizdo sakralumas nepriklauso nuo jo grožio ar išradingumo, bet nuo jo intencijos ir paskirties. Svarbesnis yra pats perteikiamas siužetas, bet ne jo kompozicija, svarbesnis yra vaizdo atpažįstamumas ir suprantamumas, bet ne stiliaus naujumas<sup>511</sup>. Taikliai pajausdamas epochos dvasią, Gilio savo traktate pirmąkart teoriškai atskyrė tematinius siužetus ir suformulavo jų reikalavimus. Gilio dialogo pašnekovai išskiria tris dailininkų rūšis: dirbančius su istoriniais (*pittore storico*), maišytais (*pittore misto*) ir poetiniais (*pittore poetico*) siužetais<sup>512</sup>. Kadangi Gilio dialogo krikščioniškiems siužetams yra suteikiama absoliučios tiesos kategorija, tad jie yra saistomi griežtesnių taisyklių nei kiti istoriniai siužetai ir jiems reikia daugiau kūrėjų atidumo<sup>513</sup>. Taip XVI a. antrosios pusės mene pradėta brėžti aiški teorinė skirtis tarp to, kas laikoma sakraliu ir profanišku. Tridento susirinkimo dvasia vertė į atvaizdų klausimą pažvelgti nebe iš estetinės, bet iš moralės ir teologinės perspektyvos. Pagrindiniu sakralių atvaizdų tikslu buvo laikoma jų ypatybė sukurti dvasinį santykį ir paskatinti reginčiojo vidinį atsivertimą. Sakralūs atvaizdai potridentineje sąmonėje buvo suprantami tiek kaip universali kalba, tiek kaip tam tikri pamaldumo pagalbininkai, sukuriantys santykį su tuo, kas yra toli ir negali būti tiesiogiai regima<sup>514</sup>. Dėl to potridentine estetine diskurse buvo svarbu naujai iškelti atvaizdo sakralumo klausimą ir išgryninti jo vertinimo kriterijus, kurie atspindėtų tridentinę teologiją sakralių atvaizdų klausimu.

---

<sup>511</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 7: *essendo tutte le azzioni proprie di quella virtù, al fine della quale esse sono ordinate, e non avendo altra mira insomma tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità.*

<sup>512</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 15: *Perché dovrebbero sapere che il pittore a le volte è puro storico, a le volte puro poeta, et a le volte è misto.*

<sup>513</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 38: *Molte altre cose si potrebbero dire del soggetto de l'istoria, che il prudente pittore per sé stesso potrà considerare, avvertendo però sopra ogni cosa di farlo semplice e puro, perché mescolarlo col poetico e finto altro non è che un difformare il vero et il bello, e farlo falzo e mostruoso.*

<sup>514</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 4: *E però, raccogliendo amendue le ragioni insieme, poi che l'una è conseguente all'altra, diciamo l'origine dell'imagini essersi trovata a fine che potessimo rappresentare la similitudine delle cose e con essa supplire al difetto della lontananza; non perché non possano servire le imagini ancora per le cose presenti e che abbiamo inanzi agli occhi, ma perciò che principalmente vengono elle a ristorare il danno che si patisce per le cose lontane e separate da noi.*

### 2.4.1. Sakralaus atvaizdo turinys

Ikitridentinėje vakarų Bažnyčioje religija apėmė visas kasdienio gyvenimo sferas atlikdama komunikacinę funkciją. Krikščionybė leido visas žmonių sąveikas vertinti pagal bendrą ir visuotinai suprantamą vertybinę skalę<sup>515</sup>. Religijos ir kasdienybės samplaika gali būti lengvai pastebima Viduramžių ar Renesanso dailės kūriniuose, kai šventieji anachronistiškai vaizduoti atvaizdo sukūrimo laikų interjeruose ar su tų laikų rūbais<sup>516</sup>. Sakralūs atvaizdai, kurių siužetai buvo vaizduojami tarsi vykstantys tikinčiojo gyvenamuoju laikotarpiu ar jam pažįstamoje aplinkoje, turėjo padėti priartinti religinius išgyvenimus prie kasdienybės, kad tikintysis galėtų jaustis tarsi pats dalyvaujantis ar stebintis<sup>517</sup>, tačiau plečiantis kultūrinei paradigmai ir supratimui apie tai, kas gali būti vaizduojama sakraliuose atvaizduose, tai lėmė, kad sakralūs ir profaniški objektai bei siužetai vis dažniau pradėti maišyti<sup>518</sup>. Norint įgyvendinti Tridento nutarimą dėl sakralių atvaizdų, pirmiausia buvo būtina permąstyti ir apibrėžti sakralumo kategorijos kriterijus<sup>519</sup>.

Katalikų Bažnyčioje, kaip jau aptarta skyriuje apie Tridento susirinkimo nuostatas sakralių atvaizdų klausimu, buvo aiškiai suprantama, kad atvaizdai bažnyčiose ir kitose sakraliose vietose yra ne tiesiog dekoracijos, o kontempliatyvios ar meditatyvios maldos metu atliko dvasinį tarpininkavimą tarp tikinčiojo ir Dievo<sup>520</sup>. Dar 1517 m. vietinis Florencijos sinodas, vadovaujamas Giulio de'Medici (būsimasis popiežius Klemensas VII) ir siekęs lokaliai reformuoti dvasininkiją bei įgyvendinti tam tikras pamaldumo reformas<sup>521</sup>, matė esant reikšminga atskirti sakralius ir profaniškus dalykus. Sinodas uždraudė kryžius, sakralius simbolius ar šventuosius vaizduoti ten,

---

<sup>515</sup> Eire, *Reformations. The Early Modern World, 1450–1650*, 20.

<sup>516</sup> Nagel, Wood, „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“, 403–404.

<sup>517</sup> Barbara G. Lane, „Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting“, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 18(3), 1988, 114.

<sup>518</sup> Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, London: Penguin books, 1987, 151–165; Eire, *Reformations. The Early Modern World, 1450–1650*, 21.

<sup>519</sup> Outram Evennett, *The Spirit of the Counter-Reformation*, 23–24.

<sup>520</sup> Tenace, „All'origine del Decreto sulle immagini de Trento, il Concilio Nicea II“, 46.

<sup>521</sup> Kenneth Gouwens, „Clement VII prince at war“, *The Papacy Since 1500: From Italian Prince to Universal Pastor*, edd. James Corkery, Thomas Worcester, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 32.

kur jie galėtų būti mindomi žmonių ar gyvulių<sup>522</sup>. Ketvirtajame Milano provincijos sinode 1576 m. Carlo Borromeo uždraudė bet kokius sakralius atvaizdus ar simbolius koku nors būdu vaizduoti ant grindų, nepaisant ar tai būtų daroma bažnyčioje ar bet kurioje kitoje vietoje<sup>523</sup>. Potridentiniuose meno teorijos traktatuose sakralumas (*sacrum*) suprastas ne tik kaip teologinė, o ir tam tikra estetinė kategorija, kuri per priešpriešą su tuo, kas yra profaniška (*profanum*)<sup>524</sup>, apibrėžė meno kūrinio pobūdį, paskirtį, tikslą ir turinį. Tuo pačiu sakralumas atvaizduose sąveikaudamas su istoriškumo, tikroviškumo ir nuosaikumo kategorijomis buvo vizualinis Katalikų Bažnyčios doktrinos autentiškumo ir autoriteto įrodymas.

Reikia išskirti du atvaizdo sakralumo atsiradimo būdus. Pirmiausia sakralumas kyla iš atvaizdo turinio, iš to kas ir kaip vaizduojama. Paleotti estetinėje paradigmoje atvaizdas yra laikomas sakraliu, jei perteikia kokį nors šventąjį ar Biblijos siužetą. Tokie atvaizdai gali būti hierarchiškai sugrupuoti į aštuonias kategorijas<sup>525</sup>. Kaip jau buvo trumpai pristatyta skyriuje apie istoriškumo kategoriją, pirmiausia tai yra Dievo įsakyti sukurti atvaizdai kaip kerubai, savo sparnais dengiantys malonės sostą ant Sandoros skrynios, Saliamono šventyklos papuošimai ir Mozės padirbtas varinis žaltys. Antrąją kategoriją sudaro pirminiai iš paties Kristaus ar jo šventųjų per fizinį kontaktą atsiradę atvaizdai ir jų kartotės. Pirmiausia tai Viešpaties veidas, vadinamas šv. Veronikos šydas, ir Turino drobulė, kurioje regimas fizinio Jėzaus kūno atspaudas. Trečioji kategorija apima bet kokius atvaizdus, sukurtus šventųjų, kaip, pavyzdžiui, Apaštalo Luko sukurtos Marijos ir Jėzaus ikonos, ketvirtoji – atvaizdus, atsiradusius stebuklingu būdu be žmogaus rankų (*acheiropitai*) ir kitus panašius atvaizdus. Taigi pirmąją Paleotti sąrašo dalį sudaro atvaizdai, kurie yra sakralūs, nes arba buvo sukurti paties Dievo, arba – per jo veikimą. Antrąją kategorijų dalį sudaro atvaizdai, sukurti žmonių ir turintys kokią nors religinę reikšmę. Tai gali būti atvaizdai, per kuriuos Dievas padarė kokį nors stebuklą ar davė kokį nors šventą ženklą. Pavyzdžiui,

---

<sup>522</sup> Richard C. Trexler, *Synodal Law in Florence and Fiesole, 1306–1518*, Studi e testi della Biblioteca apostolica vaticana 268, Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, 1971, 130.

<sup>523</sup> *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, vol. 1, 1683, 94: *Quod de sacrosanctae Crucis effigie, in Concilio provinciali tertio per nos sancitum est, itidem interdictum sit, sacras alias scilicet imagines, ac sanctorum sanctarumve historias, sacrorumve mysteriorum figuras et significantiones, in ullo quovis humi strato pavimento, aut loco sordido, etiam extra Ecclesiam insculpi, pingi, effingive.*

<sup>524</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16: *che questo nome di sacro si piglia a differenza di profane.*

<sup>525</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16.

Šv. Loreto namas ne tik pats buvo stebuklingai perkeltas į Loretą, bet yra ir įvairių stebuklų, pasireiškusių dėl pamaldumo prie jo, ženklas. Ši kategorija apima bet kokius atvaizdus, per kuriuos arba kuriems tarpininkaujant pasireiškė dieviška galybė ir gerumas. Likusias šios atvaizdų grupės kategorijas sudaro atvaizdai, kuriems religinė reikšmė yra suteikiama pačių tikinčiųjų. Tai pagal senovinį paprotį krizma patepti arba kitaip liturgiškai pašventinti atvaizdai. Galiausiai sakraliais yra laikomi bet kokie religinį turinį perteikiantys arba tokiu tikslu sukurti atvaizdai<sup>526</sup>.

Gali atrodyti, kad tokiaime sisteminiame sakralių atvaizdų suskirstyme stilius, meninė raiška ir kiti estetiniai principai nėra svarbūs ir vertinama tik atvaizdo religinė reikšmė bei vertė<sup>527</sup>, vis tik sakralumas kelia tam tikrus reikalavimus, kas ir kaip gali būti vaizduojama, todėl yra laikytinas atskira estetinė kategorija. Jei menininkas kūrinyje labiau stengėsi pademonstruoti gebėjimus, kompozicijos, spalvų ir proporcijų išmanymą ar tam tikrą naujumą, o ne sutelkti dėmesį į sakralaus atvaizdo tikslą ir religinę funkciją, tuomet sakralus atvaizdo turinys yra tarsi praskiedžiamas kitomis reikšmėmis. Kaip pastebi Paleotti, net atitikdamas visus sakralumo kriterijus atvaizdas stebintįjį gali būti nesuvokiamas kaip toks, nes kūrėjo sumanymas neleidžia iškart suprasti atvaizdo turinio<sup>528</sup>. Dėl to sakralumas atvaizde dažnai remiasi istoriškumu, tikroviškumu ir nuosaikumu kategorijas, tačiau nėra jų rezultatas. Pirmiausia sakralumo kategorijos istoriškumas yra grindžiamas teologija ir tradicine praktika, kaip tai pastebima iš Paleotti išskiriamų sakralių atvaizdų grupių. Pats Dievas nurodė pagaminti tam tikrus atvaizdus arba jie stebuklingai atsirado per jo veikimą. Kiti atvaizdai yra suprantami kaip sakralūs, nes yra šventų prototipų sekiniai arba kartotės, kuriamos siekiant išsaugoti tikruosius šventųjų ar šventų objektų atvaizdus. Tradicija *ex usu Ecclesiae* yra itin reikšminga apibrėžiant senųjų atvaizdų sakralumą<sup>529</sup>, nes jis kyla ne tik iš to, kas vaizduojama, bet ir dėl to, kad tam tikri atvaizdai perduodami iš kartos į kartą, suformuojant tam tikrą pamaldumą jiems.

---

<sup>526</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16: *che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto*.

<sup>527</sup> Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997, 60.

<sup>528</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 10: *Questo avviene perché lo spettatore averà concetto molto diverso nella imaginazione sua da quello che l'artefice ha avuto*.

<sup>529</sup> Johannes Heller, *Malleolus christianus, vera pique excudens ac confirmans orthodoxa*, Coloniae: apud Melchiorum Novesianum, 1535, 60: *ecclesia sancta spiritu dei plena nihil habet aut deo defert, quod impium si aut in deum iniurium*.

Tikroviškumas yra svarbus kuriant kartotes ir siekiant atvaizduoti panašumą, kad atvaizdas taptų šventojo ar švento siužeto reprezentacija ir būtų stebinčiojo suprantamas, nes net ir gražiausiomis formomis ir spalvomis užpildytas atvaizdas neatliks savo sakralios paskirties, jei nebus panašus į provaizdį<sup>530</sup>. Nuosaikumas apima estetinės tradicijos pavyzdį ir atvaizdo tikslą.

#### 2.4.2. Sakralaus atvaizdo tikslas

Sakralumas priklauso ir nuo atvaizdo paskirties bei tikslo, nuo to, kokį poveikį ar reikšmę jis turi ar gali turėti stebinčiajam. Sakralaus atvaizdo tikslas katalikiškoj meno teorijoje visuomet yra pagrįstas išganymo intencija per meilę (*caritas*) suvienyti žmogų ir Dievą<sup>531</sup>. Naujos estetinio vertinimo nuostatos yra būdingos visam potridentiniam diskursui, kuriame atvaizdai suprantami kaip išganymo ar atpirkimo istorijų reprezentacijos, turinčios pamokyti regintįjį ir kviesti jį apmąstyti tikėjimą. Kaip jau minėta, sakralūs atvaizdai reikalauja vaizduojamo turinio aiškumo ir grynumo, kuris yra būtinas tam, kad antriniais ar pertekliniais objektų, nenukreiptų dėmesio nuo esminio sakralaus atvaizdo tikslo – reprezentuoti šventąjį ar sakralų siužetą<sup>532</sup>. Kūrėjas turėtų stengtis vaizduoti nealegorizuotą ar kitaip nepadailintą tiesą. Pavyzdžiu šiam argumentui Gilio dialoge tampa viduramžiškas kryžiaus kaip gyvybės medžio vaizdavimas. Daugybė šakų, kamienų, užrašų ir visokiausių vijoklių vaizdavimas, nors ir suteikia kryžiui alegorinę reikšmę, sujungiant Senojo Testamento pranašystę<sup>533</sup> su Naujosios Sandoros Kristuje atėjimu<sup>534</sup>, tačiau paslepia pradinę ir tikrąją Kristaus aukos ant kryžiaus prasmę taip tarsi paverčiant Jėzaus nukryžiuojimą mitine pasaka<sup>535</sup>. Siužeto aiškumas ir

---

<sup>530</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 19: *quello che è il fondamento e nervo di essa, che consiste nello esprimere bene quello che vogliamo imitare.*

<sup>531</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 7: *e non avendo altra mira insomma tutte le sacre imagini, mediante gli atti religiosi che rappresentano, che di unire gli uomini con Dio, che è il fine della carità.*

<sup>532</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 9 [28]: *atque sacram hanc divinamque tabulam imagini ei reservari totam, cuius causa instituta erat. Ibid., I. 9 [28]: Quod enim difficillimum erat, omittunt, levissima vero, ceu pannum, vasa, partemve aliquam Babylonici operis, omni conatu elaborant.*

<sup>533</sup> *Pr* 2, 9; *Pat* 3, 18; 11, 30; 13, 12.

<sup>534</sup> *Apr* 2, 7; 22, 2; 22, 14; 22; 19.

<sup>535</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 96–97: *Non mi pare anco a questo molto dissimile il dipingere il nostro Salvatore crocifisso in un arboro, con tanti rami, con tanti tronchi, con tanti brevi e con tante frascherie, che io mi stomaco a vederle. E pare che la*

paprastumas yra būtinas, nes sakralus atvaizdas turi priminti jau žinomą biblinį siužetą ir vesti į kontempliaciją bei pamaldumą. Viena to priežasčių yra tai, kad atvaizdo sakralumas taip pat gali kilti ne tik iš atvaizdo turinio, bet, perfrazuojant šv. Tomo Akviniečio mintį apie sielos galią suprasti, iš paties stebinčiojo<sup>536</sup> – *omne receptum habet se per modum recipientis et non recepti*<sup>537</sup>. Kitaip tariant, atvaizdo esmė (*esse*) ir forma (*materia*) nėra tapatūs ir veikiant stebinčiojo proto lygmeniui esmė gali neatsiskleisti per regimą formą<sup>538</sup>. Reginčiojo supratimas atsiranda per jam žinomus pavyzdžius, kurie proto lygmenyje yra pasitelkiami norint per jau turimą informaciją suprasti naują<sup>539</sup>. Taip atpažįstamas atvaizdas kažkokiu būdu (*aliquo modo*) jau yra stebinčiojo sieloje<sup>540</sup>, tačiau atvaizdo forma – figūros, siužetas ir t. t. – gali apsunkinti atpažinimą, jei atvaizdo kūrėjas nesilaiko sakralumo kategorijos keliamų reikalavimų. Užominių apie *materia* svarbą ar reikšmę galima aptikti jau ir ankstesniuose Lodovico Dolce<sup>541</sup> ar Paolo Pino<sup>542</sup> veikaluose, tačiau Gilio traktate tai yra viena iš pagrindinių probleminių sąvokų meno kūrinio kontekste. Dolce *Dialogo della pittura* pateikiama teorija, kad kiekvieną atvaizdą sudaro idėja (*invenzione*), kompozicija (*disegno*) ir spalvos (*colorito*), iš kurių *invenzione* apima siužetą ar objektą, kurį dailininkas nori pavaizduoti (*materia*)<sup>543</sup>. *Materia* Dolce teorijoje apima ne tik pasirenkamą

---

*passione del nostro Signore con queste fantagie e finzioni si riduca in favola, anzi che no.*

<sup>536</sup> *Summa Theologiae*, 1a. q. 76 a. 1 arg. 3: *Praeterea, quaecumque potentia receptiva est actus alicuius corporis, recipit formam materialiter et individualiter, quia receptum est in recipiente secundum modum recipientis*; taip pat panašiai *Quaestio disputata de anima*, a. 19 ad 10: *Ad decimum dicendum quod omne quod est in aliquo, est in eo per modum recipientis. Unde res sensibiles sunt in anima separata non per modum sensibilem, sed per modum intelligibilem*; *ibid.*, a. 20 co: *Omne enim receptum determinatur in recipiente secundum modum recipientis.*

<sup>537</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 10.

<sup>538</sup> John F. Wippel, „Thomas Aquinas and the Axiom That Unreceived Act Is Unlimited“, *The Review of Metaphysics* 51(3), 1998, 561.

<sup>539</sup> *Summa Theologiae*, 1a. q. 84 a. 7 co: *quod quando aliquis conatur aliquid intelligere, format aliqua phantasmata sibi per modum exemplorum, in quibus quasi inspiciat quod intelligere studet.*

<sup>540</sup> Frederick J. Adelman, *The Quest for the Absolute*, Boston College Studies in Philosophy 1, The Hague: Springer, 1966, 52.

<sup>541</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*.

<sup>542</sup> Pino, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*.

<sup>543</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, 22: *Tutta la somma della pittura, a mio giudicio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito. La invenzione è la favola o istoria,*

objektą ar siužetą, bet ir priežastis bei tokio pasirinkimo tikslą kūrinyje<sup>544</sup>. Esminis Gilio indėlis į *materia* diskursą yra jau minėtas tematinių žanrų atskyrimas, kurių kiekvienas apima skirtingus objektus ar siužetus ir kelia jiems skirtingus reikalavimus<sup>545</sup>.

Būtina pabrėžti, kad menininko ir atvaizdo tikslas katalikiškoje potridentinėje meno teorijoje buvo suprantami kaip susiję, bet atskiri. Estetinis atvaizdo patrauklumas ar meninio atlikimo puikumas nedaro jokios įtakos sakralumui, nes nekeičia atvaizdo intencijos ar paskirties. Kūrėjo ir kūrinio tikslų atskyrimas<sup>546</sup>, grindžiamas mintimi iš šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae*<sup>547</sup>, kai kūrėjas ir kūrinys buvo laikomi atskiromis sudedamosiomis atvaizdo visumos dalimis, puikiai iliustruoja besikeičiantį estetinį meno vertinimą. Kartu toks atvaizdo supratimas yra kardinaliai skirtingas nuo vyravusio XV–XVI a. pradžios estetinėje sąmonėje. Žmogaus rankomis sukurtas materialus atvaizdas pats nebebuvo suprantamas kaip sakralus objektas, tačiau, jei jame vaizduojami šventi siužetai ar tikėjimo slėpiniai, tuomet per atvaizdo turinį ir tikslą pasiekiamas sakralumas. Lygiai taip pat kaip ir Biblijos popierius, rašalas ar raidės nėra šventos, bet pats teksto turinys yra sakralus<sup>548</sup>. Paleotti taip pat pastebi, kad sakralumas gali būti įgyvendinamas vien grynos intencijos dėka, neatsižvelgiant į jo formą ar estetinę raišką<sup>549</sup>, tačiau tai nereiškia, kad sakralumo kategorija nusako tik

---

*che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare. che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene.*

<sup>544</sup> Ita Mac Carthy, „Ariosto's Grace: The View from Lodovico Dolce“, *MLN* 129(3S), 2014, 48–49.

<sup>545</sup> Bury, „Gilio on Painters of Sacred Images“, 12–13.

<sup>546</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 19: *Dicono essi che altro è il fine dell'opera, altro è il fine dell'operante; e così noi diremo che altro è il fine del pittore et altro il fine di essa pittura. Il fine del pittore, come artefice, serà col mezzo di quella arte fare guadagno, o acquistarsi laude o credito, o fare servizio altrui, ovvero lavorare per suo passatempo o per simili altre cause.*

<sup>547</sup> *Summa Theologiae*, II–II, q. 141, a. 6: *Considerandum est autem quod quandoque aliud est finis operantis, et aliud finis operis, sicut patet quod aedificationis finis est domus, sed aedificatoris finis quandoque est lucrum.*

<sup>548</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16: *Laonde S. Paolo nominò le Lettere sacre e si dicono sacri i libri degli Evangelii che oggi si stampano, perché contengono e significano cosa santa, se bene né la carta, né l'inchiostro, né la penna, né la mano dello scrittore è stata santa.*

<sup>549</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 7: *imperoché non si contenta della forma loro esteriore, né anco della qualità intrinseca o d'altre circostanzie con che siano state fatte, se non*

turinį ar formą. Šią mintį greičiau reikėtų suprasti kaip argumentą, pagrindžiantį pamaldumą seniesiems krikščioniškiems atvaizdams, kurie buvo sukurti iš gryno pamaldumo, bet neturint techninio išmanymo, koks kūrėjų yra pasiektas Paleotti traktato sukūrimo laikotarpiu.

#### 2.4.3. Sakralumas kaip potridentinė estetinio vertinimo kategorija

Sakralumo kategorija, kaip jau aptarta anksčiau, atvaizde yra išpildoma, jei vaizduojami šventi dalykai, jei jį kuriantis asmuo tai daro nuosaikiai ir vedamas tikėjimo arba jei tai daroma pamaldžiu tikslu<sup>550</sup>, sakralią funkciją atvaizdui taip pat gali suteikti ir jo liturginis naudojimas ar vieta<sup>551</sup>. Dėl šios priežasties kūrėjai sakraliuose atvaizduose turėtų nemaišyti sakralių ir profaniškų dalykų<sup>552</sup>, t. y. krikščioniškuose sakraliuose atvaizduose neturėtų būti jokių objektų ar siužetų, kurie nėra tiesiogiai susiję su katalikiška doktrina ir tradicija. Lygiai taip pat sakralaus atvaizdo nuosaikumas reikalauja, kad figūrų vaizdavimas nekeltų jokių netinkamų ar neskaisčių minčių, todėl apskritai nedera vaizduoti nuogų figūrų ir tuo labiau nuogų figūrų, kurios atvaizde perteikiamos taip intymiai susiglaudusios ar net susipynusios, kad gali sužadinti netinkamas mintis<sup>553</sup>. Nuogų figūrų draudimas taip pat grindžiamas tuo, kad tai gali būti tarsi antikinių pagoniškų skulptūrų imitacija<sup>554</sup>, t. y. tam tikra aliuzija į pagonišką graikų bei romėnų praktiką vaizduoti dievus nuogus, ar tiesiog į pagonišką mitologiją<sup>555</sup>.

---

*sono state accompagnate da pura intenzione di servire a Dio, e che a lui siano state offerte come sacrificio delle mani nostre.*

<sup>550</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 16: *però che e per lo soggetto che contiene, che è cosa sacra, e per la fede di chi l'ha formata, e per lo fine a che è stata destinata, subito acquista una certa santificazione e separazione dalle altre cose meramente profane.*

<sup>551</sup> Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 70.

<sup>552</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 5 [13]: *quae sicuti in sermone omni, ita etiam in pictura, misceri profana sacris vetant.*

<sup>553</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 6 [18]: *At nonnulli nuda etiam faciunt crura Sanctorum et Sanctarum, atque ita prope aptant ea inter se, ut incommoda aliqua cogitatio subire inde animos possit.*

<sup>554</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 6 [18]: *hi sunt admonendi, ne imitationi profanarum imaginum ita velint esse intenti, ut Christianae pietatis obliviscantur. Abiit enim aetas illa, cum Mars et Iuno et Venus loco Numinum haberentur.*

<sup>555</sup> F. Borromeo teigia, kad antikinių mitologinių būtybių, kaip sfingės, satyrai ir pan., vaizdavimas nepritinka sakraliems pastatams (*De pictura sacra*, I. 5 [14]: *Dedecent*



Visos išvardytos nuostatos remiasi Tridento susirinkime iškeltais tikslais sakraliems atvaizdams, kurie gali būti pasiekti tik, jei regimas atvaizdas turės stebinčiajam racionalų ar emocinį poveikį prisiminti Bažnyčios mokymą<sup>556</sup> ir įkvėpti tikėjimą bei pamaldumą. Paleotti teorinėje sistemoje visi atvaizdai yra suprantami kaip palengvinantys komunikaciją, nes puošia aplinką, džiugina ir simboliškai įprasmina norimas perteikti mintis ar idėjas<sup>557</sup>. Sakraliuose atvaizduose šios funkcijos yra suintensyvinamos, tad vaizduojamos figūros ar siužetai turi būti lengvai suprantami, nenukrypstantys nuo doktrinos bei tradicijos ir nesuteikiantis pagrindo alternatyvioms interpretacijoms. Kitaip tariant, potridentinė sakralumo kategorija reikalauja, kad sakralūs objektai ir siužetai būtų aiškiai atskirti nuo profaniškų, jų tinkamumo vertinimą paliekant katalikų doktriną ir teologiją išmanantiems dvasininkams. Gilio dialogo dalyvis dvasininkas Ruggiero teigia, kad senovinis paprotys (*consuetudo*) reikalauja, kad sakralūs atvaizdai būtų padorūs ir pamaldūs, nes yra bendros patirties tąsa, todėl tai, kas yra sakralu turi būti nustatoma Bažnyčios<sup>558</sup>. Tokia pati idėja pastebima ir Carlo Borromeo nurodymuose ketvirtajam Milano provincijos sinodui apie bažnyčių statybą, kuriuose sakrali bažnyčios erdvė yra apibrėžiama kaip atitinkanti tradiciją ir patvirtinta vyskupo leidimu<sup>559</sup>. Federico Borromeo tekste dvasininkijos vaidmuo sakralių atvaizdų kūrimui taip pat nurodomas, remiantis Tridento nutarimu, – vyskupai turi tikintiesiems pateikti pamokymus apie tikėjimo slėpinius ir šventas istorijas<sup>560</sup>. Paleotti savo traktato pradžioje lygiai taip pat nusako vyskupų vaidmenį užtikrinti, kad jų diecezijų šventovėse laikomi atvaizdai atitiktų sakralumo kriterijų – būtų

---

*sacras aedes et pleraque religiosa Sphinges et Satyrorum turba et homines arborei aliaque id genus reliquenda vanitati Gentilium, quorum propria scilicet fuere).*

<sup>556</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 1 [3]: *quae animos sensusque hominum ad Fidei capita recolenda excitare possit.*

<sup>557</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 12: *ritroverà che da quattro principali cause elle sono derivate. L'una è stata necessità, l'altra utilità, la terza dilettazione e la quarta virtù; le quali possono ancor parimente convenire alle sacre per altri rispetti, ma di quelle parleremo poi al luogo suo.*

<sup>558</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 111: *Il dipingere le sacre imagini oneste e devote, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privilegio de la santità.*

<sup>559</sup> *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, vol. 1, 1890, 318: *curetque omino ita illam aedificari, ne ab antiquo more, probataque traditione discedatur, ut sacerdos in altari maiori Missam celebrans, Orientem spectet.*

<sup>560</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 1 [2]: *Atque tractando talia nos et docendo satisfacere conabimur in hac etiam parte Sacri Concilii Tridentini Decreto, quo iubentur Episcopi tradere Populo Fidei mysteria historiasque Sacras non verbo solum sed pictura etiam.*

pamaldūs, padorūs ir tinkami<sup>561</sup>. Kitaip sakant, potridentiniai dvasininkai, remdamiesi tradicija, Bažnyčios doktrina ir teologija turi įvertinti, ar atvaizdas turi pagrindo būti laikomas sakraliu. Taip Tridento nutarimas dėl sakralių atvaizdų ir potridentiniuose katalikiškuose meno teorijos traktatuose išplėtotos jo tezės tapo pagrindu naujai estetinė kategorijai, kurios pagalba atvaizduose buvo perteikiamas ir užtikrinamas Katalikų Bažnyčios doktrinos autentiškumas ir autoritetas<sup>562</sup>.

Apibendrinant galima pasakyti, kad sakralumo kategorija atvaizde pirminių lygmeniu yra išpildoma, jei atvaizde vaizduojami šventi dalykai, kitais lygmenimis atvaizdas įgauna sakralumą, jei jį kuriantis asmuo tai daro nuosaikiai ir vedamas tikėjimo, jei tai daroma pamaldžiu tikslu, jei atvaizdas naudojamas liturgijoje ar sakralioje vietoje ir sakraliu tikslu. Taigi sakralumas pirmiausia kyla iš atvaizdo turinio ir formos. Sakralumo kategorija taip pat gali būti įgyvendinta, jei atvaizdas yra šventų prototipų sekinytis ar kartotė. Kadangi esminis sakralių atvaizdų tikslas yra jų ypatybė kontempliatyvios ar mediatyvios maldos metu prieš atvaizdą sukelti stebinčiam racionalų ar emocinį poveikį ir įkvėpti tikėjimą bei pamaldumą, sakralumo kategorija perteikia potridentinės teologijos nuostatas į sakralių atvaizdų klausimą pažvelgti teologiniu, moralės ir estetiniu lygmenimis.

---

<sup>561</sup> Paleotti, *Discorso*, Proemio: *caricando con molta veemenza et ardore le conscienze de' Vescovi, accioché ciascuno nella sua diocese provegga con ogni diligenza alla religione, onestà e convenevolezza di quelle.*

<sup>562</sup> Klaus Krüger, „Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy“, *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, edd. Reindert R. L. Falkenburg, Walter S. Melion, Todd M. Richardson, Proteus: Studies in Early Modern Identity Formation 1, Turnhout: Brepols, 2007, 68.

### 3. VISA APJUNGIANTIS *DECORUM*

Kaip aptarta pirmojoje šio darbo dalyje, XVI a. iki tol įprastas atvaizdo vertinimas per tikroviškos reprezentacijos perspektyvą buvo pradėtas kvestionuoti besikeičiant kūrėjo ir meno kūrinio paskirties supratimui<sup>563</sup>. Dar 1494 m. Florencijos dominikonų pamokslininkas Girolamo Savonarola pasmerkė dalies Renesanso dailininkų religinės tematikos darbus kaip techninėmis subtilybėmis ir pagražinimais užgožiančius dievišką šviesą ir iš jos kylančią kontempliaciją<sup>564</sup>. Savonarola manė, kad nauja stilistinė raiška nukreipė reginčiųjų dėmesį nuo turinio<sup>565</sup>. XVI a. Romoje nemaža dalis sakralių atvaizdų užsakymų taip pat pradėta vertinti pagal tai, kaip atvaizde perteikiamas tikroviškumas, universalus suprantamumas ir nuosaikūs tikėjimo pavyzdžiai<sup>566</sup>. Renesansinėje meno teorijoje, kurią potridentiniai autoriai dažnai cituoja ar perfrazuoja, dažniausiai nagrinėjama estetinė kategorija buvo grožis<sup>567</sup>, tai yra – atvaizdo forma, tačiau Tridento susirinkime suformuoti siekiai sakraliems atvaizdams kėlė visai kitus reikalavimus. Alexanderis Nagelis taip pat atkreipia dėmesį, kad būtų neteisinga potridentinius katalikus meno teorijos autorius vertinti kaip konservatyvius estetinių inovacijų kritikus, kurių tikslas buvo sukritikuoti Renesanso pasiekimus estetinėje meno raiškoje<sup>568</sup>. Veikiau klasikinės estetiško vertinimo kategorijos kaip tikroviškumas ar *decorum* reikalavo permąstymo ir naujo apibrėžimo, kuris atspindėtų ne vien santykį ar atitikimą provaizdžiui, bet taip pat ir religinį turinį.

---

<sup>563</sup> Snyder, „Strokes of Wit: Theorizing Beauty in Baroque Italy“, 195.

<sup>564</sup> Joost Keizer, „Michelangelo, Drawing, and the Subject of Art“, *The Art Bulletin* 93(3), 2011, 304–305.

<sup>565</sup> Creighton Gilbert, „What did the Renaissance patron buy?“, *Renaissance Quarterly* 51(2), 1998, 413.

<sup>566</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 12: *Ma spesse volte, tralasciandosi questo dagli uomini, anzi pervertendosi questo bello ordine e pigliandosi per fine quello che è stato dato per mezzo, nasce gran parte della confusione in tutte le cose del mondo, e nelle scienze e nelle arti e nelle virtù e nell'altre operazioni.*

<sup>567</sup> Alphonso Lopez Pinto, „The Theological Vision of Sacred Art in Gabriele Paleotti's, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582): Guido Reni's Trinitarian Depictions as seen in its light“, Thesis ad Doctoratum in Theologia partim edita, Romae, Pontificia Universitas Sanctae Crucis, 2008, 26.

<sup>568</sup> Nagel, „Art as Gift: Art and Religious Reform in the Renaissance“, 345.

Teorines *decorum*<sup>569</sup> užuomazgas galima aptikti klasikinio laikotarpio graikų filosofijoje, pavyzdžiui, Platono *Filebe* absoliutus grožis yra neatsiejamas nuo simetrijos (*συμμετρία*) ir tiesos (*ἀλήθεια*)<sup>570</sup>, o *Timajuje* simetrija yra siejama su saiku (*μέτρον*)<sup>571</sup>. Aristotelio *Poetikoje* teigiama, kad gražus daiktas yra deramo dydžio ir tvarkingos kompozicijos<sup>572</sup>, akcentuojant ne objekto paskirtį, bet tam tikrą saikingumą bei proporcingumą, o *Retorikoje* darnumas tarp retorine kalba sukeltos emocijos auditorijoje, sudaromo įspūdžio apie kalbėtojo asmenybę ir leksikos bei stiliaus atitikties turiniui traktuojamas kaip *τὸ πρέπον*<sup>573</sup>, kurį Ciceronas į lotynų kalbą verčia kaip *decorum*<sup>574</sup>.

Cicerono *decorum* jo darbuose yra pamatinė etinė sąvoka, kuri suponuoja padorumą (*verecundia*), susivaldymą (*temperantia*), kuklumą (*modestia*), saiką (*rerum modus*) ir visų dvasinių trikdžių nuramdymą (*sedatio perturbationum animi*)<sup>575</sup>. Cicerono *decorum* iš esmės sutampa su

---

<sup>569</sup> *Decorum* retorikoje suprantamas kaip tinkamumas, prideramumas ir derėjimas, tačiau savo kilme yra susijęs ne tik su moraline dorybės plotme, bet ir su grožiu (*decus, decor*). E. g., Vytauto Ališausko parengtame Federico Borromeo ištraukos vertime ir komentare („Federico Borromeo. Apie sakralinę tapybą“, *op. cit.*, 626) *decorum* verčiama kaip *darna*, nusakant derėjimą, pritikimą. Dėl kategorijos daugiasluoksniškumo šiame darbe pasirenkama *decorum* neversti.

<sup>570</sup> Plat. *Phileb.* 65a: οὐκοῦν εἰ μὴ μὴ δυνάμεθα ἰδέα τὸ ἀγαθὸν θηρεῦσαι, σὺν τρισὶ λαβόντες, κάλλει καὶ συμμετρίᾳ καὶ ἀληθείᾳ, λέγωμεν ὡς τοῦτο οἶον ἐν ὀρθότατ' ἂν αἰτιασαιμέθ' ἂν τῶν ἐν τῇ συμμείξει, καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἀγαθὸν ὄν τοιαύτην αὐτὴν γεγόνεσθαι.

<sup>571</sup> Plat. *Tim.* 87c: πᾶν δὴ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον.

<sup>572</sup> Aristot. *Poet.* 1450b: ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῆλον καὶ ἅπαν πρῶγμα ὁ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν: τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν.

<sup>573</sup> Arist. *Rhet.* 1408a10-11: τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, ἐὰν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.

<sup>574</sup> Cic. *Orat.* 70: *Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia. Vt enim in uita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat uidere.* Πρέπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane *decorum*. Kaip ir kitais atvejais, Ciceronas ieško atitiktens graikiškam terminui ir kuria lotyniškus terminus (e. g. §36, 37, 61, 67 etc., 204 ir *comm. ad loc.*). Graikišką πρέπον jis keičia *decorum*, kaip šiuo atveju, arba *quid deceat* (§71), *apte et quasi decore* (*De or.* I.144); *quid aptum sit, hoc est quid maxime deceat in oratione* (*De or.* III.210). Priešinga sąvoka – *indecorum* (§ 72, 78, 82, 88). Cf. *accomodatum* (Quintilianus VIII.1.1), *decens* (Sulpicius Victor 15) etc.

<sup>575</sup> E. g., Cic. *Tusc.* II.30: <...> *illud quod recte amplexantur isti, quod honestum, quod rectum, quod decorum appellamus <...>*; *Off.* I. 93: *Sequitur, ut de una reliqua*

garbingumu ir moraliniu grožiu (*honestas, honestum*). Taigi Cicerono *decorum* yra sąvoka, kuri, kalbant apie retoriką, yra vienas iš keturių stiliaus privalumų šalia taisyklingumo (*latinitas*), aiškumo (*perspicuitas*) ir puošnumo (*ornatum*). Kita vertus, Cicerono filosofijoje *decorum* principas persmelkia ir reguliuoja visas retorikos dalis – oratorius privalo paisyti to, kas tinka ir pridera, rinkdamas argumentus, juos dėliodamas, stilistiškai tobulindamas tekstą ir galiausiai sakydamas kalbą<sup>576</sup>. Kituose antikiniuose lotyniškuose tekstuose *decorum* taip pat buvo dažniausiai naudojamas nusakyti moralinį elgesio aspektą<sup>577</sup>.

Turinio ir formos darnos klausimas atvaizduose nebuvo naujas, dalinai aptariamas ir ankstesniuose teoriniuose darbuose, neatskiriant sakralių ir sekuliarių meno kūrinių. Alberti kompozicijos (*composizione*) konceptas apėmė ne tik vaizduojamų figūrų išdėstymą, bet ir jų santykį su atvaizdo idėja. Tiek Alberti, tiek už jį šiek tiek anksčiau savo *Trattato della Pittura* parašęs Cennino Cennini *composizione* laikė vaizduojamų figūrų, jų dalių ir kitų elementų išdėstymu bei santykiu, kuris galėjo turėti įtakos atvaizdo supratimui<sup>578</sup>. Tačiau Cennini ir Alberti tai buvo ne turinio, bet estetinė problema<sup>579</sup>. Lygiai taip pat *composizione* suprato ir Paolo Pino<sup>580</sup>, kuris kompoziciją laikė priešingu dalyku maišačiai (*confusione*)<sup>581</sup>. Tvarkingas ir

---

*parte honestatis dicendum sit, in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae, temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id, quod dici Latine decorum potest; Graece enim πρέπον dicitur.*

<sup>576</sup> Charles Guerin, „Philosophical Decorum and the Literarization of Rhetoric in Cicero’s *Orator*“, ed. Frederique Woerther, *Literary and Philosophical Rhetoric in the Greek, Roman, Syriac and Arabic World*, Hildesheim: Olms, 2009, 119–120.

<sup>577</sup> E. g. Ov. *Met.* 2.6–7: *Nec tam / turpe fuit vinci, quam contendisse decorum est*; Ov. *Met.* 13.308–309: *An falso Palameden crimine turpe est / accusasse mihi, vobis damnassee decorum?*

<sup>578</sup> Charles Hope, „Composition from Cennini and Alberti to Vasari“, *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, edd. François Quiviger, Paul Taylor, Warburg Institute Colloquia 6, London; Turin: The Warburg Institute; Nino Aragno Editore, 2000, 27–30.

<sup>579</sup> Kristine Patz, „Zum Begriff der *Historia* in L. B. Albertis *De Pictura*“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49(3), 1986, 270–275; Grafton, „Historia and Istoria: Alberti’s Terminology in Context“, 62–63.

<sup>580</sup> Angela Cerasuolo, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, Brill’s Studies in Intellectual History 262, Leiden: Brill, 2017, 222.

<sup>581</sup> Pino, *Dialogo di pittura: perch’ in vero tante figure anzi si può dir confusione che composizione*.

apgalvotas figūrų išdėstymas meno kūrinyje laikytas esminiu kūrėjo tikslu, nes kompozicija suteikė pagrindą perteikti atvaizdo idėją<sup>582</sup>. Horacijaus *Ars poetica* įtaka taip pat jaučiama *decorum* sampratoje, tačiau išlieka kontekstinė ir neįvardijama tiesiogiai<sup>583</sup>.

Sisteminą *decorum* išaiškinimą tiksliausiai pateikia Federico Borromeo. *Decorum* jis apibūdina kaip tam tikrą spindėjimą (*splendor*) ir šviesą (*lumen*) ar žydėjimą (*flos*), atsirandantį iš kiekvieno vaizduojamų figūrų judesio ir veiksmo, ir galintį džiuginti stebinčiojo protą<sup>584</sup>. Panašiai *decoro* apibūdinamas ir vienalaikėje Cesare Ripa emblemų knygoje *Iconologia*<sup>585</sup>, kurios papildytame leidime darna vaizduojama ir aprašoma kaip gražios ir garbingos išvaizdos jaunuolis, vienoje rankoje laikantis kvadratą su Merkurijaus figūra, kitoje – burnočio žiedą, vadinamą aksominė gėle, jaunuolį supa banderolė su užrašu *sic floret decoro decus*<sup>586</sup>. F. Borromeo pasirinkti žodžiai nėra abstrakčios metaforos, tačiau teologiniai terminai<sup>587</sup>. Šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae*, remiantis šv. Jono Damaskiečio *De fide orthodoxa*<sup>588</sup> teigiama, kad žodis kaip šviesa (*lumen*) ar spindėjimas

---

<sup>582</sup> Hutson, *Early Modern Art Theory. Visual Culture and Ideology, 1400–1700*, 142; Cerasuolo, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*, 92.

<sup>583</sup> Andrew Laird, „The Ars Poetica“, *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 142.

<sup>584</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [3]: *In moribus etiam hominum quaeritur praecipue et super omnia placet intuentium animis id, quod decorum appellatur; Splendor nempe quidam et lumen sive flos ex omni motu et actione existens, quod splendore vel flore mens hilarata recreator.*

<sup>585</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, In Siena: appresso gli Heredi di Matteo Florimi, 1613, 171; ed. princeps 1604.

<sup>586</sup> Cesare Ripa, *Iconologia: Giovane di bello, et honesto aspetto, porti addosso una pelle di Leone nella palma della man dritta tenga un quadrato, nel cui mezo sia piantata la figura del Mercurio, da man sinistra tenga un ramo d'Amaranto volgarmente detto fior di velluto con questo motto intorno SIC FLORET DECORO DECUS, Del medesimo si potria anco incoronare et fregiare l'habito, che sarà un saio, lungo sino al ginocchio, nel piede dritto terrà un cothurno, nel sinistro un socco* (*Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, Milano: TEA, 1992, 91–92).

<sup>587</sup> John R. Meyer, „Veritatis Splendor: Intellect, Will, and Freedom in Human Acts“, *Angelicum* 72(2), 1995, 234–235.

<sup>588</sup> Originalus pavadinimas – *Ἐκδοσις ακριβής της ορθοδόξου πίστεως*.

(*splendor*) išjudina protą<sup>589</sup> ir šioji šviesa bei spindėjimas yra susiję su regėjimu<sup>590</sup>.

F. Borromeo *decorum* prilyginimas žydėjimui ar švytėjimui atspindi bendrą laikmečio supratimą, kas yra *decorum*, tačiau verta atkreipti dėmesį į F. Borromeo apibrėžime naudojamus žodžius, kurie perteikia tam tikrą judėjimą (*motus* ir *actio*) ir apeliuoja į meno gebėjimą paveikti stebinčiojo protą bei dvasią racionaliu ir emociiniu lygmenimis. F. Borromeo teigia, kad tam tikras malonumas ir pasimėgavimas (*iucunditas et voluptas*) yra neatskiriama kiekvieno bent kiek gražaus ar malonaus dalyko dalis, kuri kūrėjo perkeliama ir įdedama į tų objektų atvaizdus<sup>591</sup>. Taigi kūrėjas savo intelektu įvertina tai, ką pats mato ir nori perteikti atvaizde, ir savo talento ir meninio mediumo pagalba perteikia regimą tikrovę, kurios reprezentacija tuomet gali turėti tokį patį dailumą (*iucunditas*) kaip ir reprezentantas. Dar tikslesnis F. Borromeo pateikiamas apibrėžimas yra, kai *decorum* apibūdinamas kaip visa tai, kas kiekvienam dalykui visiškai pritinka ir atvaizde nereikia nieko pridėti ar atimti<sup>592</sup>, o priešinga *decorum* yra, kai perteikiama per mažai arba per daug to, kas pritinka atvaizdai<sup>593</sup>.

Matome, kad potridentiniame diskurse buvo ieškoma, kaip apjungti ar sujungti sakralių atvaizdų estetinio vertinimo kategorijas kaip istoriškumas, tikroviškumas, nuosaikumas ir sakralumas, taigi į *decorum* sąvoką šiame

---

<sup>589</sup> *Summa Theologiae* I, q. 34 a. 1 co: *Et hos tres modos verbi ponit Damascenus, in I libro, cap. XIII, dicens quod verbum dicitur naturalis intellectus motus, secundum quem movetur et intelligit et cogitat, velut lux et splendor, quantum ad primum, rursus verbum est quod non verbo profertur, sed in corde pronuntiatur, quantum ad tertium, rursus etiam verbum est Angelus, idest nuntius, intelligentiae, quantum ad secundum.*

<sup>590</sup> *Summa Theologiae* I, q. 67 a. 1 co: *Sicut patet in nomine visionis, quod primo impositum est ad significandum actum sensus visus; sed propter dignitatem et certitudinem huius sensus, extensum est hoc nomen, secundum usum loquentium, ad omnem cognitionem aliorum sensuum (dicimus enim, vide quomodo sapit, vel quomodo redolet, vel quomodo est calidum); et ulterius etiam ad cognitionem intellectus, secundum illud Matth. V, beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt. Et similiter dicendum est de nomine lucis.*

<sup>591</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [3]: *Atque iucunditas voluptasque ea, sicuti insita est rebus omnibus, quae cum aliqua venustate et gratia fiunt, ita per Artem transfertur inseriturque imaginibus rerum earundem.*

<sup>592</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [6]: *Decorum in omni re nihil est aliud quam id, quod ita plane esse decet, sicuti nobis spectandum proponitur, cumque tale sit, nec demi nec addi quidquam potest.*

<sup>593</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [6]: *Indecorum autem erit quidquid vel infra vel supra decorum habet, dum plus minusve quam deceat effectum erit.*

skyriuje bandysime pažvelgti kaip į metakategoriją, kuri duoda normatyvinį principą kitų kategorijų atžvilgiu. Šiuolaikiniame akademiname meno teorijos diskurse *decorum* kategorijai daug dėmesio skirta dažnai ją vertinant kaip grynai estetinę kategoriją, nusakančią paveikslo kompozicijos ir figūrų atitikimą vaizduojamam istoriniam ir kultūriniam kontekstui. Pavyzdžiui, Anthony Bluntas XX a. viduryje *decorum*, remdamasis Leonardo da Vinci teoriniais veikalais, suvokė kaip atvaizdo figūrų perteikimo būdą, kai vaizduojamos figūros judesiai, rūbai ir bendra kompozicija atitinka tos figūros socialinę padėtį, o bendra išvaizda ir judesiai atitinka vaizduojamos figūros amžių<sup>594</sup>. Pamela M. Jones *decorum* taip pat apibūdina kaip estetinę kategoriją, turinčią tinkamumo dėmenį, kylantį iš atvaizdo dalių harmonijos ar jų sukuriamų reikšmių<sup>595</sup>. Tačiau platesnio kategorijos aptarimo ar reikšmės Federico Borromeo darbų korpuse tyrėja nepateikia, vertindama, kad pagrindiniai potridentinio sakralaus atvaizdo siekiai buvo iš tikroviškumo-istoriškumo kylantis paveikumas<sup>596</sup>. Gilio traktato kontekste *decorum* kategorija tyrėjų apibūdinama kaip tam tikras meno kūrinio vertinimo principas, leidžiantis spręsti, ar pavaizduota figūra tinkamai perteikia provaizdį<sup>597</sup>. Ji apima visus figūrų vaizdavimo aspektus – judesius, gestus, elgesį, mimikas, bendrą išvaizdą, rūbus ir pan.<sup>598</sup> Wietse de Boeras pastebi, kad *decorum* kaip estetinio vertinimo kategorija, besiremianti antikinė ir renesansine samprata, turėjo ne tik estetinį, bet ir moralinį dėmenį, apibrėžiant grožį, kylantį iš vaizduojamų figūrų elgesio ar objektų padorumo<sup>599</sup>. Dėl šios priežasties *decorum* galima laikyti ir socialine kategorija, per fizinę išvaizdą ir elgesį padedančia perteikti ir atpažinti vaizduojamos figūros socialinę klasę ar statusą. Tinkamas ir atitinkamas figūrų perteikimas atspindėjo Renesanso socialinį diskursą, kuris apibrėžė prideramo atitinkamoms socialinėms

---

<sup>594</sup> Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, 35.

<sup>595</sup> Federico Borromeo, *Sacred painting. Museum*, edd. Kenneth S. Rothwell Jr., Pamela M. Jones, trans. Kenneth S. Rothwell Jr., The I Tatti Renaissance Library 44, Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2010, 230.

<sup>596</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 74–76.

<sup>597</sup> Bury, „Gilio on Painters of Sacred Images“, 86.

<sup>598</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>599</sup> Wietse de Boer, „The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images“, *Jesuit Image Theory*, edd. Wietse de Boer, Karl A. E. Enenkel, Walter S. Melion, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2016, 117.



klasėms elgesio ir išvaizdos kriterijus<sup>600</sup>, kurių pritaikymas meno kūriniuose sąlygojo tam tikrą dailumą ar grožį, atsirandantį iš vaizduojamos figūros kilnumo<sup>601</sup>. Elena Lazzarini taip pat atkreipia dėmesį į *decorum* sąsajas su Toskanos dailės mokykla, kuomet per šią kategoriją nusakomas kompozicinis figūrų ir elementų įvairovės atvaizde suvaldymas<sup>602</sup>. Šio kūrybinio proceso rezultatas apima ne tik fizinių detalių įvairovę, tačiau ir iš jų atsirandantį prasmų daugiareikšmiškumą. Tokią pačią prieigą randame ir Francis Ames-Lewis bei Anka Bednarek sudarytoje *Annual Conference of the Association of Art Historians 1991* straipsnių rinktinėje, skirtoje *decorum* raiškai Renesanso naratyviniuose paveiksluose<sup>603</sup>. *Decorum* kategorija yra vertinama ne vien kaip figūrų ir elementų darna ar atitikimas istoriniam bei kultūriniam kontekstui, bet kaip kūrėjo gebėjimas papildyti atvaizde perteikiamą tikrovę nauju reikšminiu lygmenimi, kuomet anatomicinis žmogaus kūno išmanymas leidžia perteikti tam tikrą emocinę ir etinę figūrų raišką. Taip *decorum* kategorijos dėka atvaizdo figūros atrodo gražios, nes visiškai atitinka savo paskirtį bei tikslą bendroje atvaizdo kompozicijoje. Vertinant estetinę atvaizdo raišką, *decorum*, pasak Lazzarini, perteikia atvaizdo turinio ir formos balansą, ypač kalbant apie nuogų figūrų vaizdavimą<sup>604</sup>. Tokiu atveju *decorum* vertinamas kaip tam tikras nuosaikumo ir padarumo atvaizdo figūroms kriterijus, lemiantis ar, atsižvelgiant į siužetą, apsinuoginusių arba nuogų figūrų vaizdavimas pridera ar tinka<sup>605</sup>. Meno istoriko Harrio Bergerio Jr. darbuose, kuriuose *decorum* apibūdinamas kaip vaizduojamos figūros elgesio bei išvaizdos atitikimas atvaizdo paskirčiai ir tikslui<sup>606</sup>, per šį turinio ir formos santykį tarp atvaizdo paskirties ir jo estetinės raiškos paveikslas gali pateisinti arba neatitikti savo religinės funkcijos. Bergeris *decorum* supranta kaip

---

<sup>600</sup> Bridgeman, „*Condecenti et netti...: beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*“, 46–47; Kaarlo Havu, „Erasmus and Juan Luis Vives on Rhetorical decorum and Politics“, *The Historical Journal* 64(5), 2021, 1152–1158.

<sup>601</sup> Sharon Fermor, „Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of leggiadria“, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogerts, Routledge Revivals, London and New York: Routledge, 2018, 124–131.

<sup>602</sup> Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, 7.

<sup>603</sup> Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek, edd., *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London: University of London, 1992.

<sup>604</sup> *Ibid.*, 19; 96.

<sup>605</sup> Anthony Blunt, *Roman Baroque*, London: Pallas Athene, 2018, 8.

<sup>606</sup> Berger Jr., „The System of Early Modern Painting“, 34.

estetinės raiškos vertinimo kategoriją, padedančią sustiprinti doktrinos galią bei poveikį tikintiesiems, dalyvaujantiems liturgijoje. Tokiu atveju *decorum* sakraliuose atvaizduose padeda per turinio ir formos raišką adaptuoti sakralų turinį konkrečiai aplinkai ir tikinčiųjų auditorijai, taip sustiprinant emocinį bei dvasinį sakralioje erdvėje vykstančios liturgijos poveikį. Kaip pastebi Gauvinas Alexanderis Bailey'us, Jėzaus Draugija, siekdama universalaus atvaizdų paveikumo, pritaikė *decorum* kategoriją naujai įgyvendinamuose užsakymuose, meno kūriniais bei architektūros elementais sustiprinti liturgijos metu išgyvenamą dvasinį bei emocinį tikinčiųjų išgyvenimą<sup>607</sup>.

Panašus *decorum* kategorijos vertinimas gali būti randamas ir archeologijos istorijos bei teorijos diskurse, kur, remiantis Vitruvijaus ir Alberti tekstais, ši kategorija dažniausiai vertinama kaip harmoningas pastato atitikimas tam tikram kultūriniam kontekstui. Renesanso architektūroje tai vertinama kaip pastato paskirties įvertinimas ir atitinkamas architektūrinių formų suvaldymas, siekiant padaryti pastato formą kuo efektyvesnę ir paveikesnę jo paskirčiai bei tikslui<sup>608</sup>. Kitaip tariant iš retorikos kilusi kategorija buvo pritaikyta ir architektūrinei plotmei, nusakant statinio ir jo architektūrinių elementų visumos darną bei tinkamumą. Per *decorum* architektūrinė visuma artikuliuoja pastato socialinę reikšmę ir galėjo įgauti tam tikrą etinį vaidmenį, perteikiant ir išlaikant socialinių klasių skirtis<sup>609</sup>.

Toks *decorum* vertinimas yra dažnas akademiniam diskurse ir remiasi įprastu šios kategorijos supratimu, paremtu antikinė retorikos teorija, perimta ir pritaikyta Renesanso dailėje<sup>610</sup>. Kitaip tariant, *decorum* dažnai suprantama kaip kategorija, apibūdinanti atvaizdo bei jo paskirties santykį arba atvaizdo atitikimą tam tikroms moralinėms normoms<sup>611</sup>. Bet visa tai, kaip matome,

---

<sup>607</sup> Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 261–267.

<sup>608</sup> Tim Anstey, „The dangers of decorum“, *arq: Architectural Research Quarterly* 10(2), 2006, 131–135.

<sup>609</sup> Peter Kohane, Michael Hill, „The eclipse of a commonplace idea: decorum in architectural theory“, *arq: Architectural Research Quarterly* 5(1), 2001, 66–69; Michael Hill, Peter Kohane, „Porticoes and churches: episodes in thematic decorum“, *arq: Architectural Research Quarterly* 15(2), 2011, 151–153.

<sup>610</sup> Alison Cole, „Beauty in Landscape in the Quattrocento“, *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogers, London and New York: Routledge, 2018, 30–32.

<sup>611</sup> Martin Kemp, „Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on decorum in life and art“, *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991*, edd. Anka Bednarek, Francis Ames-Lewis, London: Francis Ames-Lewis, 1992, 15–23.

neatskleidžia *decorum* kategorijos daugiasluoksniškumo ir normatyviškumo kitų potridentinių estetinių kategorijų atžvilgiu. Sakralūs siužetai iš dailininko reikalauja daugiau nei vaizduojamų istorijų žinojimas ir tinkamas, katalikišką doktriną atitinkantis, interpretavimas. Atkreiptinas dėmesys ir į etinę *decorum* kategorijos reikšmę, kuria nusakomas iš atvaizde perteikiamo ir regimo kilnumo, didybės ar harmonijos atsirandantis grožis<sup>612</sup>. Jei siužeto tikrumas priklauso nuo tinkamo šaltinio pasirinkimo ir supratimo, tuomet tiesa priklauso ir nuo vaizdinio sprendimo, kuriuo ji perteikiama, o toks vertinimas yra pagrįstas trimis probleminiais *decorum* lygmenimis – vaizdiniu, intelektiniu ir teologiniu. Kitaip tariant, potridentiniuose katalikų meno teorijos autorių traktatuose *decorum* yra metakategorija, vienu metu besiremianti, apimanti ir apjungianti ankstesniame skyriuje aptartas istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo ir sakralumo kategorijas. Skirtingi *decorum* lygmenys taip pat padeda suprasti kaip įgyvendinti kategorijas, kad būtų pasiekta sakralaus atvaizdo dalių darna, vaizdo, intelekto ir teologijos prasme.

### 3.1. Vaizdinis *decorum* lygmuo

Kaip jau minėta, aptariant istoriškumo ir ypač tikroviškumo kategorijas, potridentinėje katalikiškoje meno teorijoje iš atvaizdo pirmiausia buvo tikimasi ne vien atpažįstamo panašumo į reprezentantą (*verisimilitudo*), t. y. tikroviškumo, bet taip pat reprezentacijos paveikumo ir įtikinamumo sukurti visiškos prezencijos iliuziją. Kadangi figūrų vaizdavimas yra pagrindinė dailininko užduotis, o jos yra pirminis vaizdinės siužeto artikuliacijos instrumentas, tam būtinas tikroviškumo kriterijus, kuris padeda pasiekti vaizduojamo objekto panašumą į provaizdį, tačiau tikroviškumui taip pat svarbi aplinka, rūbai ir kitos detalės, kurių tikslumas ar tinkamumas priklauso nuo istoriškumo kategorijos. Galiausiai abi šias kategorijas normatyvina ir jų santykį nubrėžia *decorum*.

Visų aptariamų autorių traktatuose pastebimas epochai neįprastas netinkamų atvaizdų ar klaidų juose vertinimas ne vien iš teologinės perspektyvos, bet įvertinant platesnį kultūrinį kontekstą ir suformuluojant konkrečius reikalavimus bei lūkesčius sakraliems atvaizdams. F. Borromeo manė, kad *decorum* supratimas leistų dailininkams turėti tam tikras tinkamo

---

<sup>612</sup> Arlene J. Diamon, „Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MUSAEUM of 1625“, a dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Art History, Los Angeles, University of California, 1974, 71.

ir deramo sakralių dalykų atvaizdavimo taisykles<sup>613</sup>. Paleotti pastebi, kad kai kurie autoriai neteisingai išskiria dvi *decorum* rūšis. Viena jų apibrėžia emocijų (*affetto*) perteikimą vaizduojamose figūrose, o kita – išvaizdos ir tradicijų (*costumi*) perteikimą. Dėl tokios skirties gaunamas neteisingas *decorum* supratimas, kai ši kategorija suvokiama tik kaip panašumas (*verisimilis*)<sup>614</sup>. Paleotti *decorum* vertina kaip daug platesnę ir išskirtinai žmogaus atvaizdui būdingą ypatybę, kuri per mimetinį panašumą padeda atvaizduose perteikti individo asmenybę, dorą ir pamaldumą<sup>615</sup>.

Idėja, kad figūros ir jų veiksmai gali perteikti mintis ir emocijas, buvo paveldėta iš Renesanso meno teorijos. Alberti veikale pagrindine dailininko užduotimi įvardijama *istoria*, kuri apjungia visas atvaizdo dalis – kompoziciją, figūras ir jų vaizdavimo santykį<sup>616</sup>. Pasak Alberti, dailininko užduotis yra pavaizduoti figūras, kurių savybės, judesiai, gestai, emocijos ir apranga deramai atitiktų vaizduojamų žmonių charakterius ir mintis. Tuomet atvaizdas gali būti paveikus ir gražus<sup>617</sup>. Ludovico Dolce tekste vaizduojamų figūrų, siužeto, emocijų ir judesių darna yra įvardijama kaip tinkamumas (*convenevolezza*), kuris apima atvaizdo siužetą ir dailininko gebėjimus jį

---

<sup>613</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [6]: *Decori tamen huius praecepta ita necessaria sunt, ut si Artifices ea plane agnoscerent et custodirent, labor hic etiam noster videri supervacaneus posset, quo nihil aliud efficere volumus, quam ut sacra mysteria digne convenienterque effigendi ratio quaedam constet.*

<sup>614</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 27: *Ma quello in che si trova disparere tra essi è ch'alcuni hanno formato come due specie di decoro, l'una quanto all'affetto, l'altra quanto a' costumi. Altri hanno confuso il decoro col verisimile, pigliando indifferentemente l'uno per l'altro.*

<sup>615</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 27: *Ma noi, lasciando le contese ad altri, ci appigliamo al parere de' più savii, che attribuiscono il decoro propriamente alla dignità della persona, e per lo contrario chiamano inetto quello che pecca, attribuendoli azione, costumi, affetto o altro che non conviene alla età, sesso, abito o grado di lui.*

<sup>616</sup> Alberti, *Della pittura*, II. 33: *Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nella opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie.*

<sup>617</sup> Anthony Grafton, „Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context“, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 8, 1999, 58. Alberti, *Della pittura*, II. 35: *Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza; Alberti, Della pittura, II. 40: Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.*

perteikti<sup>618</sup>. Dolce teorijoje atvaizdo kūrimas apima siužeto pasirinkimą, jo kompoziciją ir meninį išpildymą<sup>619</sup>, tad *convenevolezza* yra laikoma per kūrėją atsirandančia kategorija, kuri įgyvendinama pasirenkant siužetą ir jį kompoziciškai (*ordine*) perteikiant atvaizde. Lygiai taip pat Leonardo da Vinci *Trattato della pittura* manė, kad tinkama atvaizdo dalių kompozicija turi galią paveikti stebėtoją<sup>620</sup>. Iš esmės tai ir yra *decorum* kategorija, leidžianti įvertinti, kiek reprezentacija perteikia reprezentanto išvaizdą ir asmenybę<sup>621</sup>.

Vaizdinis *decorum* lygmuo taip pat yra susijęs su iš retorikos srities kylančiu *circumstantiae* metodu, kuris buvo taikomas oratorių, siekiant suformuoti retorikos argumentus, apgalvotus iš įvairių perspektyvų<sup>622</sup>. *Circumstantiae* dar Viduramžiais buvo plačiai naudojamos hermeneutikoje ir poetikoje, apmąstant aiškinamą ar perteikiamą naratyvą. Hermeneutiškai aiškinant sakralius bei pasaulietinius tekstus, *circumstantiae* leisdavo apžvelgti bei įvertinti istorinį naratyvo kontekstą<sup>623</sup> ir perteikti sakralaus teksto interpretaciją vizualiuosiuose menuose<sup>624</sup>. Atvaizde perteikiamo siužeto komponentai lygiai taip pat turi derėti tarpusavyje visais atžvilgiais. Pavyzdžiui, anksčiau laike įvykę dalykai neturi būti vaizduojami ar maišomi kartu su vėlesniais. Gilio teorinėje sistemoje kūrėjai yra kritikuojami dėl negebėjimo tinkamai įvertinti ir perteikti vaizduojamų figūrų jų gyvenamojo laikotarpio kontekste<sup>625</sup>. Tai apima papročius, elgesį, aprangą ir kitas

---

<sup>618</sup> Dolce, *Dialogo della pittura*, 17: *La inventioine vien da due parti, dalla historia e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà, e la [per così dire] energia delle figure, ma questa è parte commune col disegno.*

<sup>619</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York: W. W. Norton & Co., 1967, 69–70.

<sup>620</sup> da Vinci, *Trattato della pittura*, 184: *I componimenti delle istorie dipinte debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto, ch'è quello per il quale tale istoria è figurata.*

<sup>621</sup> Robert Williams, *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2017, 76–84.

<sup>622</sup> Stowell, *op. cit.*, 282.

<sup>623</sup> Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutic, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge Studies in Medieval Literature 11, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 66–68.

<sup>624</sup> Steinemann, *op. cit.*, 111–115.

<sup>625</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 15: *e da questa ignoranza nasce il non sapere distinguere il vero dal finto e dal favoloso, il poetico da l'istorico, i tempi, i modi, l'età, i costumi e l'altre qualità convenevoli a le figure che fanno.*

reikšmingas detales, kurios leistų figūrą įvertinti, kaip priklausančią atitinkamam istoriniam periodui. Paleotti teigimu, kiekvienas žmogaus atliekamas veiksmas ar gamtos reiškinys įvyksta laike, erdvėje ir yra atliekamas konkretaus asmens, todėl ir bet kokio sakralaus ar profaniško siužeto vaizdavimas turi būti kruopščiai apgalvojamas, kad visos atvaizdo detalės atspindėtų reikiamą laiką, vietą, elgesį, asmens charakterį<sup>626</sup>. Paleotti atvaizdų teorijoje kuriuo nors aspektu tikėtinumui ir galimumui nusižengiantys atvaizdai yra laikomi nepanašiais į tiesą (*non verisimili*), turint galvoje gnoseologinį aspektą<sup>627</sup>. Tokia prieiga atskleidžia, kaip glaudžiai Renesanso meno teorija buvo susijusi su Šventojo Rašto egzegezės praktika<sup>628</sup>. Dėl šios priežasties vaizdiniam *decorum* lygmens įgyvendinimui buvo būtinos anksčiau aptartos istoriškumo ir tikroviškumo kategorijos, per kurias hermeneutinis biblinio teksto ar sakralaus siužeto skaitymas galėjo būti pritaikomas kuriant sakralius atvaizdus. Taip *decorum* vienu metu apima ir sunormina tikroviškumo ir istoriškumo kriterijus.

### 3.2. Intelektinis *decorum* lygmuo

Kalbėjome apie sakralių atvaizdų įtikinamumą ir reprezentacijos atitikimą reprezentantui skirtingais aspektais, tačiau grynas atvaizdo stebėjimas kaip fiziologinis pasitenkinimas potridentinėje paradigmoje nėra pakankamas. Pagal jau minėtą iš retorikos kylančią sistemą, iš sakralaus atvaizdo buvo tikimasi, kad jis džiugins, mokys ir paveiks (*delectare, docere, movere*), todėl stilistinė raiška potridentiniuose meno teorijos traktatuose yra suvokiama tik kaip viena sudedamoji atvaizdo turinio dalis. Tai matyti ne tik aptariamuose potridentiniuose katalikiškuose italų autorių meno teorijos traktatuose, bet ir,

---

<sup>626</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 25: *Avendo dunque noi di sopra parlato quando il fatto o fondamento è falso, parliamo ora quando, essendo vero quello, le circostanze sue nondimeno sono false: imperoché, essendo necessario che ogni cosa naturale, o azione umana o altro, sia stata prodotta in tempo, luoco e modo, da persona, da causa o con altre particolarità, secondo la condizione e soggetto di essa, e potendo il pittore errare, oltre le altre cose, in ciascuna di queste parti, o separate o unite insieme.*

<sup>627</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 26: *Le pitture non verisimili sono differenti dalle false, in quanto che le false contradicono apertamente alla verità, queste non repugnano alle cose chiare e certe, ma a molta probabilità che occorre nel tutto o in alcuna circostanza di esso, onde si possono dire come di un grado inferiore a quelle.* Apie šį tikėtinumo ir neįtikėtinumo santykį Paleotti teorijoje taip pat išsamiai aptaria Steven Stowell (Stowell, *op. cit.*, 288–292).

<sup>628</sup> Stowell, *op. cit.*, 286.

pavyzdžiui, lenko dominikono Fabiano Birkowskio pamoksle *Apie šventuosius atvaizdus (O św. obrazach)*, išspausdintame 1629 m. Krokuvoje, kuris yra beveik vienalaikis su Federico Borromeo traktatais. Tojana Račiūnaitė ir Arūnas Sverdiolas, tirdami ir analizuodami šį pamokslininko darbą, išskiria tris sakralių atvaizdų tikslus bei naudas, kuriuos apibūdina kaip atvaizdų pragmatiką – mokymą ir pagalbą atminčiai bei imitacijai (sekimui Kristumi)<sup>629</sup>. Vis tik visa Birkowskio teorinė sistema atrodo veikiau skirta atminties dėmeniui, kuris vertinamas pagal istoriškumo kategoriją. Nors pamoksle įvardijama dekoracinė atvaizdų funkcija, ir Birkowskis teigia, kad iš bažnyčių papuošimų kyla šventų vietų gerbimas, Dievo buvimo ir šventųjų pagalbos atminimas<sup>630</sup>, tačiau iš teksto galima aiškiai matyti, kad atvaizdai atlieka grynai pagalbinę funkciją. Birkowskio pavyzdys yra svarbus, nes per jį galima pamatyti aptariamų autorių teorinį naujumą. Paleotti teorijoje iš atvaizdo formos kylantis stebinčiojo džiuginimas (*dilettazione*) nėra suprantamas vien kaip atvaizdo spalvos, kompozicija ar figūrų grakštumas. *Dilettazione*, remiantis šv. Tomo Akviniečio *Summa Theologiae*, turi tris lygmenis, iš kurių tik pats primityviausias – jausminis – yra tiesiogiai veikiamas atvaizdo stilistinės raiškos<sup>631</sup>. Racionalus džiugesio lygmuo, nors ir kyla iš juslių, tačiau tai, kas regima, yra įvertinama protu. Kitaip tariant, *decorum* turi ne vien vaizdinį, bet ir intelektualinį vertinimo bei raiškos lygmenį.

Jau minėta, kad kurdamas sakralius atvaizdus menininkas turi suprasti ir išmanyti tai, ką vaizduoja, kad visos atvaizdo dalys derėtų tarpusavyje ir nė viena iš jų neužgožtų kitos<sup>632</sup>. Intelektinės *decorum* kategorijos sąlygos apima

---

<sup>629</sup> Tojana Račiūnaitė, *Atvaizdo gyvastis. Švč. Mergelės Marijos stebuklingųjų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2014, 140–161.

<sup>630</sup> Račiūnaitė, *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, 52.

<sup>631</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 22: *Questa cognizione negli uomini è di tre sorti: l'una animale, che si ha per via dei sensi, gustando, odorando, toccando etc.; l'altra è razionale, che, se bene ha principio anch'ella dal senso, passa però per via della ragione e discorso a grado più alto e giudica le cose universali astratte da ogni materia; la terza è sopranaturale, nascendo da un lume divino infusoci mediante la fede, per mezzo della quale crediamo e conosciamo cose che eccedono non solo la capacità de' sensi, ma ancora ogni discorso umano et intelligenza razionale: la quale ancora si chiama cognizione spirituale, donata agli animi mondi et innocenti dalla singolare grazia di Dio.*

<sup>632</sup> F. Borromeo, *Museum*, 9 [7]: *ipsasque partes volebat convenire cum toto, ne alibi decus et elegantia, alibi deformitas et turpitudine spectaretur, sed partium omnium*

laiko, erdvės bei istorinio konteksto plotmės, kurias kūrėjas turi įvertinti ir stengtis perteikti kuo tiksliau ir atsakingiau interpretuodamas biblinį tekstą. Federico Borromeo teorijoje *decorum*, priešingai nei grožis, gali būti suprantamas protu<sup>633</sup>, tad ir šio kriterijaus įgyvendinimas atvaizde priklauso nuo kūrėjo intelekto pastangų. Būtent todėl F. Borromeo teigia, kad nusižengimai neatskiriamam dalykų dailumui ir malonumui yra dažnai daromi sąmoningai ir valingai<sup>634</sup>, pateikiant individualią kūrėjo interpretaciją, o ne stengiantis sukurti pilnai vaizduojamam objektui tinkamą reprezentaciją. Tokie atvaizdai, ypač, jei tai yra religinio turinio kūriniai susuka stebinčiojo protą, išblaško dėmesį<sup>635</sup>. Kai kuriais atvejais *decorum* stokoiantys atvaizdai gali sukelti tiesiog juoką<sup>636</sup>, kuris protą ir dvasią nukreipia nuo pamaldumo ir todėl yra niekaip neprideramas sakraliuose atvaizduose<sup>637</sup>. Bet koks gašlumas ar nepadorumas sakraliuose atvaizduose taip pat nukreipia stebinčiojo dėmesį ir netgi supainioja žmogaus protą<sup>638</sup>. Pavyzdžiui, Gilio *Dialogo* pašnekovai, aptardami Michelangelo sprendimą *Paskutinio teismo* freskoje pavaizduoti nuogas iš mirusiųjų prisikeliančias figūras, viena vertus, mano, kad toks menininko sprendimas nėra visiškai blogas, nes ir Kristus prisikėlė palikdamas savo įkapines drobes, ir Senojo Testamento Jobo knygoje

---

*excellentiam intra angustos etiam cuiuslibet artis fines sanae mentis homo nullus speraverit, cum assequi non detur.*

<sup>633</sup> F. Borromeo teigia, kad tai turi kažką daugiau, kas neperteikiama žodžiais, bet gali būti suprasta protu (*De pictura sacra*, I. 2 [6]: *Ac licet ab honesto dissociari nequeat, quiddam tamen amplius habet, quod quale sit, verbis explicari non potest, quamquam mente percipiatur*).

<sup>634</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 2 [4]: *cum alioqui decorum hoc alterum destinato animo manibusque nostris violetur, eximiaeque species eius ad deformitatem saepe pudendam consulto ac voluntarie adducatur.*

<sup>635</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 33: *pitture così oscure et ambigue, ch'ove doveriano, illuminando l'intelletto, eccitare insieme la divozione e pungere il cuore, elle con la loro oscurità confondono per modo la mente, che la distraeno in mille parti e la tengono occupata in disputare tra sé stessa quale sia quella figura, non senza perdita della divozione.*

<sup>636</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 31: *Sono altre pitture che chiamiamo ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda; il che potendo nascere da varie cause, e per lo più viziose, è necessario andarvi molto considerato.*

<sup>637</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 31: *perché, quanto alle sacre, essendosi per lo Concilio Tridentino dichiarato che non sia lecito ad alcuno di valersi delle parole della Scrittura sacra in alcun modo per burla o scherzi, così non doverà alcuno ardire di formare pittura sacra ad altro fine che di gravità, venerazione e santità.*

<sup>638</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 31: *acciò ricreino l'animo e non lo corrompano, tanto più si avrà da schifare nelle pitture obscene, che fanno maggiore impressione nei sensi.*



teigiama, kad nuogi gimstame, mirštame ir lygiai taip pat prisikelsime<sup>639</sup>. Tačiau dėl prarasto nekaltumo ir žmogiško silpnumo sakraliame atvaizde matomos nuogos figūros sukelia tik gėdą ir skandalą, o ne deramą pamaldumą<sup>640</sup>. Nuogumas Michelangelo freskoje kompromituoja stebėtojo protą, todėl sukeliama ne tinkama pamaldumo ar dievobaimingumo reakcija, bet gėdingos mintys.

Atvaizdai verčia pripažinti sudėtingos biblinės, teologinės ir kultūrinės kolektyvinės atminties egzistavimą, kuri apjungia tiek išsilavinusių dvasininkų, tiek beraščių religinę patirtį<sup>641</sup>. Tai yra kas daugiau nei paprastas priminimo ar atvaizdavimo procesas. Tiek tekstas, tiek atvaizdas patvirtina ir prisideda prie tradicijos tęšos, todėl verta sugrįžti prie Gilio dialogo pašnekovų intensyviai aptariamoms Michelangelo *Paskutinio teismo* freskos. Šis meno kūrinys yra pasitelkiamas pademonstruoti, ką gali pasiekti menininkas, meno kūrinys ir menas *per se*. Dialogo dalyvis intelektualas Francesco teigia, kad Michelangelo gražino tapybą į *decoro*<sup>642</sup>. Jo talentas ir gebėjimai yra vertinami kaip puiki kūrėjo laisvės ir *decoro* kombinacija<sup>643</sup>.

---

<sup>639</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 61: *il quale essendo stato sepellito con quei panni che dice l'Evangelio, egli risuscitò nudo, rimanendosi i panni nel sepolcro, per dimostrarci che nudi siamo usciti del ventre di nostra madre, e nudi ritorneremo in terra, e nudi risusciteremo, come dieva Giob.*

<sup>640</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 78: *Ma se le miriamo negli uomini e ne le donne, n'arrecava vergogna e scandolo, e più quando le veggiamo in persone et in luoghi ove vedere non si dovrebbe, perché ne' santi, oltre l'erubescenza, ne dà non so che di rimorso ne l'animo, considerando che quel santo non solo ad altri mostre non l'arebbe, ma né anche esso stesso miratele. Cf. F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 6 [17]: *Pars autem decoris eius, de quo antea dictum est, posita est in fugienda nuditate, quae vel ad mysterii veritatem non necessario pertineat, vel offendere animos intuentium et minuere pietatem possit.**

<sup>641</sup> Mary Carruthers ir kiti tyrėjai tradiciniame Viduramžių ir potridentiniame atvaizdu kaip teksto iliustracijų vertinime pabrėžia atminties kompleksškumą (Mary Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 165–166).

<sup>642</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 54: *Eccovi, Signori, il modello de l'ingenuo Michelagnolo, dove penso che tutti i pittori moderni imparino a sapere quale e quanta sia l'arte de la pittura; per la quale egli n'è venuto in tanta eccellenza, che meritarebbe che ogni provincia, anzi ogni città, gli dedicasse la statua, <...>. Perché veramente è tale che merita eterna lode per aver restituita l'arte al suo decoro, e per averla rilevata et illustrata di maniera, c'ha pareggiato gli antichi e superato i moderni.*

<sup>643</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 67: *Bisogna che anco la pittura abbia in molte cose il suo decoro e la sua libertà.*

Michelangelo autoritetas leido jam vaizduoti, ką jis pats nusprendė turėsiant didžiausią meninį efektą. Gilio dialogo pašnekovai diskutuoja, kad, jei poetas ar dailininkas neturi laisvės atrasti tinkamas formas, tuomet *decoro* meno kūrinys negali būti pasiektas<sup>644</sup>. Iš kūrėjo tikimasi, kad menas atkartos gamtą, o paties menininko intelektas ir vaizduotė – tiesą, kuri sakralaus meno atveju yra paremta Katalikų Bažnyčios doktrina bei dogmomis, tapybos meno konvencijomis ir praktika. Taigi *decoro* Gilio teorinėje paradigmoje reiškia kūrėjo talento, įgūdžių ir asmenybės dermę<sup>645</sup>. Meistrystė turi būti derinama su intelektu ir nė viena dalis neturi užgožti kitos, nes žmogus turi su vizualika susijusį juslinį ir intelektualinį aspektus. Paleotti teigia, kad vien pojūčiais paremtas paveikumas nėra pakankamas žmogui, sudarytam iš dviejų, kūno ir dvasios, substancijų<sup>646</sup>. Jo estetinėje paradigmoje atvaizdas turi per tikėjimą, grožį ir didingumą paveikti abi, kūniškąją ir dvasinę, stebinčiojo substancijas, o tam būtina vienovė, kuri atvaizde gali būti įvardyta kaip *decorum*. Jei atvaizdu, kuris *per se* neturi jokios esmės, yra siekiama ne tik sukelti emocinį stebinčiojo atsaką, bet įgyvendinama ir sakralumo kategorija, tuomet regimas atvaizdas santykiyje su žmogumi atlieka svarbią dvasinę funkciją. Atvaizdai, kurie netiksliai, daugiaprasmiškai ar iškreiptai perteikia Bažnyčios doktriną ir teologiją yra laikomi neteisingais<sup>647</sup>, nes nebeprimena savo provaizdžių ir nebeatitinka *verisimilitudinis* principo, kurio pagalba sakralus atvaizdas tampa materialiu dieviškumo simboliu, tarnaujančiu kaip moralinis kelrodis,

---

<sup>644</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 68: *Credo certo che Michelagnolo, come da prima fu detto et è fama publica, che per ignoranza non ha errato, ma più tosto ha voluto abbellire il pennello e compiacere a l'arte che al vero. Io penso certo che più sarebbe piaciuto et ammirato, se questo mistero fatto avesse come l'istoria richiedeva, che come l'ha fatto.*

<sup>645</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 55: *l'uno e l'altro però deve essere fedele et intiero dimostratore del vero, non intronettendo ne l'opera cosa mascherata, adulterata et imperfetta. E mi pare che i pittori che furono avanti Michelagnolo più a la verità et a la devozione attendessero, che a la pompa.*

<sup>646</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 52: *Si che, essendo gli uomini composti di due sostanze, carne e spirito, chiamiamo quelli spirituali, che più si danno all'impresa dello spirito et applicano le cose esteriori all'interiori, e diciamo sensuali quelli che principalmente abbracciano le cose del senso et in quello si fermano.*

<sup>647</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 114: *Avete assai ben detto, e quando avensse che i pittori le volessero fare sforzate, doverebbono darli tale sforzo che non impedisse la devozione.*

vedantis link doros ir užkardantis ydas<sup>648</sup>. Toks atvaizdas neįgyvendina nei estetinio, nei intelektualinio *decorum* dėmens, kurie turėtų vesti prie aukščiausio ir svarbiausio – teologinio – kategorijos lygmens.

### 3.3. Teologinis *decorum* lygmuo

Grįžtant prie ankstesniame poskyryje aptartos Paleotti minties apie iš atvaizdo kylantį džiuginimą (*dilettazione*), paremtą Akviniečio *Summa Theologiae*, trečiasis ir aukščiausias – dvasinis – džiuginimo lygmuo priklauso sielai, kuri per dievišką tikėjimo šviesą žmoguje gali suprasti tai, kas nepamatoma, nepaliečiama ir nesuvokiama protu. Šis lygmuo, vadinamas dvasiniu pažinimu (*cognizione spirituale*), yra pagrindinis sakralaus atvaizdo tikslas, kylantis iš *decorum* vaizdinio lygmens intelekto pagalba.

Sakralaus atvaizdo turinys katalikiškoje meno teorijoje grindžiamas papročiu (*consuetudo*), kuris apima estetinius precedentus, istoriją, Bažnyčios tradiciją ir jos autoritetą, vertinant, kas yra priimtina. Teologinė tiesa ir Bažnyčios doktrina taip pat yra tradicijos ir bendros Bažnyčios bendruomenės religinės patirties tąsa. Visa tai sudaro pagrindą sakralaus atvaizdo turinį laikyti svarbesniu už formą. Menininkas turi laisvę pasirinkti, kaip ir ką vaizduoti, tačiau sakraliuose atvaizduose, taikant istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo ir sakralumo kategorijas, svarbiausias elementas yra sakralus turinys ir jo tikslas, o ne estetiškos raiškos subtilybės. Tai puikiai iliustruoja Federico Borromeo pradėta meninė reforma Milano arkivyskupijoje bei naujai įkurtoje *Veneranda biblioteca Ambrosiana*, *Accademia del disegno* ir *Pinacoteca Ambrosiana*. Ja siekta rengti dailininkus, kuriančius Tridento susirinkimo dvasią atitinkančius meno kūrinius. Nors tiek F. Borromeo mokytojas, Bolonijos arkivyskupas kardinolas Gabriele Paleotti, tiek kiti potridentiniai katalikai autoriai rašė teorinius traktatus, tačiau Milano arkivyskupas Federico Borromeo vienintelis tikslingai kūrė pavyzdinio meno kolekciją, kuri iliustruotų katalikiškosios reformos estetinius principus<sup>649</sup>. Kaip pastebi Pamela M. Jones, viename pastate įkurtą meno akademiją, galeriją ir biblioteką Federico Borromeo laikė integraliomis edukacinės sistemos dalimis<sup>650</sup>. Akademijos taisyklėse studentams nurodoma analizuoti

---

<sup>648</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 45: *Talmente che il simbolo propriamente cava da cose particolari un precetto universale, che serve al vivere morale e mostra la via d'abbracciare la virtù e fuggire il vizio.*

<sup>649</sup> Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*, 98.

<sup>650</sup> *Ibid.*, 43.

ir bandyti atkartoti kolekcijoje sukauptus meno kūriniai<sup>651</sup>, tarp kurių galima rasti Botticelli, Leonardo da Vinci, Tiziano, Raffaello, Brueghelio ir kitų Renesanso kūrėjų darbus. Iš kardinolo korespondencijos su menininkais, meno agentais ir mecenatais žinome, kad F. Borromeo meno kūriniai atrinkinėjo pagal jų siužetą, stilistiką ir meninę reprezentaciją, taip pat siekė aiškiai atskirti religinį ir pasaulietinį meną<sup>652</sup>.

Per vaizdinį lygmenį, t. y. turinį, *decorum* padeda atvaizdu sukelti atitinkamą ir tinkamą stebėtojo reakciją. Sakralūs atvaizdai kaip ir sakrali muzika yra suprantami kaip dvasiniai stimuliantai, padedantys stiprinti pamaldumą ir dvasinę išvalgą<sup>653</sup>. Atvaizdai gali būti emociškai paveikūs stebėtoju siužetu ar tam tikromis jo detalėmis, bet toks poveikumas, kaip jau minėta, yra pats primityviausias, turintis poveikį vien jausmams. Elizabeth Lipsmeyer pastebi, kad Viduramžių vokiškose Šventosios Romos imperijos teritorijose *decorum* kategorija leido įvertinti Šventojo Rašto teksto ir jo reprezentacijos sakraliame atvaizde santykį bei iš to turintį kilti reginčiojo atsaką<sup>654</sup>. Kadangi sakralūs atvaizdai yra skirti dvasinei substancijai, jie turi džiuginti tuos, kuriems nuolankus pamaldumas yra pažįstamas ir įprastas, o kiti, žiūrėdami į tokius atvaizdus, turėtų būti paveikti dievobaimingumo<sup>655</sup>. Sakralus atvaizdas yra vertinamas pagal savo poveikį ir tinkamumą sakraliai

---

<sup>651</sup> *Leges observandae in Academia*, §6: *Exercitationes et studia Academiae haec erunt: Varias humani corporis partes ad vivum effingere; facere anaglyptica sive eminentia opera, et ea delineare, illustriumque Pictorum tabulas et signa exprimere.*

<sup>652</sup> Tiziano Marghetich, „Per una rilettura critica del «Musaeum» di Federico Borromeo“, *Arte Lombarda* 84/85, 1988, 108.

<sup>653</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 31: *Perché, sì come veggiamo che la musica de voci e degli organi, se bene si frequenta dalla santa Chiesa nei tempj e celebrazioni dei divini ufficii, nientedimeno non è admissa da molte religioni più ristrette, come sono i Camaldolensi, Certosini, Capuccini et altri molti, dei quali l'instituto presuppone che quegli del suo ordine siano penetrati tanto oltre con lo spirito, che non abbiano bisogno di simili eccitamenti.*

<sup>654</sup> Elizabeth Lipsmeyer, „Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture“, *Gesta* 34(1), 1995, 20–24.

<sup>655</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 52: *Essendo dunque le pitture sacre principalmente per lo spirito, necessariamente conviene ch'aggradischino quello, o, per dire meglio, che siano formate con tali segni di religione e santità, che quegli che già hanno fatto l'abito nello spirito e si chiamano spirituali, vedendole, se ne compiacciano come di cosa a loro proporzionata; e gli altri, mirandole et accorgendosi di essere loro dissimili, si compungano e si destino a qualche principio di devozione.*

funkcijai ir sakraliai erdvei<sup>656</sup>. Taigi, jei atvaizde, išpildžius visus reikiamus kriterijus, yra įgyvendinama *decorum* kategorija, atvaizdo paveikumas tampa kreipiančiu į teisingą ir dorą katalikišką pamaldumą.

Perteikiamas jausmas, emocija ar mintis yra svarbi bet kurio sakralaus atvaizdo detalė<sup>657</sup>, tačiau *decorum* kategorijos tikslas nėra vien juslinis paveikumas. Sakraliuose atvaizduose forma yra vertinama tik kaip atspirties taškas per juslinį patyrimą sužadinti intelektą ir dvasinį pažinimą, tad religinė patirtis visuomet yra pirminė ir pagrindinė, o estetinis pavidalas ir meninė stebinčiojo patirtis – antrinė ir pagalbinė. Pagal Paleotti sistemą, forma pasitarnauja turinio suvokimui, kuris veda į dvasinį pažinimą<sup>658</sup>. Meditatyvus ar maldingas santykis su sakraliu atvaizdu atsiranda atsigręžus į dieviškuosius dalykus ir į dangiškojo pasaulio būvį<sup>659</sup>. Pavyzdžiui, iš basųjų karmelitų teologų, šv. Teresės ir šv. Kryžiaus Jono<sup>660</sup>, darbų galime matyti, kad religinės ir vizijų patirtys yra artimos ar netgi susipynusios, kartais papildančios ar galinčios papildyti viena kitą<sup>661</sup>. Sekant skyriuje apie Tridento susirinkimą ir sakralius atvaizdus aptartu tradiciniu patristiniu požiūriu, kad atvaizdai yra pirmavaizdžio reprezentacijos, teikiančios sielovadinę pagalbą<sup>662</sup> ir taikant potridentines moralės teologijos nuostatas<sup>663</sup>, sakralaus atvaizdo turinys

---

<sup>656</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 80: *Se dunque i Gentili idoladri hanno aborrito le sporcherie, le disonestà negli atti, ne' pensieri e ne le parole, vagheggeremo noi le figure sacre, nude e disoneste e scandalose, quando se celebrano i divini uffizii e s'offerisce il santissimo Sacrificio? Certo fare non si dovrebbe.*

<sup>657</sup> Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 74.

<sup>658</sup> Paleotti, *Discorso*, I. 22: *Oltre di questo ne siegue la terza cognizione, imperò che, considerando l'uomo la rara et ammirabile bellezza di questo cielo, pensa tra sé stesso, illuminato da Dio, quanto più eccellente sia quello che l'ha fabricato, e con quanta providenza e sapienza abbia voluto, per mezzo di queste cose create, fare scala agli uomini per penetrare le eterne et eccitarli desiderio dei beni celesti.*

<sup>659</sup> Tojana Račiūnaitė, *Vizijos ir atvaizdai. Basųjų karmelitų palikimas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, 117–118.

<sup>660</sup> Jų teologiniai darbai ir bendra veikla atspindi katalikiškosios reformos sklaidą ir aktyvumą Ispanijoje.

<sup>661</sup> Račiūnaitė, *Vizijos ir atvaizdai. Basųjų karmelitų palikimas*, 120–125.

<sup>662</sup> Paolo Prodi, „Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica“, *Archivio italiano per la storia della pietà* 4, 1965, 134.

<sup>663</sup> Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 30.

laikytas svarbesniu už stilistinę jo raišką. Tirdama Baroko apraiškas Lietuvoje ir Tridento susirinkimą kaip XVII a. Lietuvos kultūros raidos veiksnį, dailės istorikė Irena Vaišvilaitė pastebi, kad katalikiškosios reformos veikėjai atvaizdą laikė pirmiausia dailiųjų menų pagalba perteikta simboline dieviškųjų idėjų išraiška, koreliuojančia su embleminio mąstymo raida ir sklaida<sup>664</sup>.

Svarbu pastebėti, kad potridentiniai katalikai autoriai sakralių atvaizdų nepradėjo vertinti kaip nors naujai, nes jie buvo ne estetinis reiškiny, o tik simbolinė forma, per kurią katalikiškosios dogmos ar Dievo žodis gali būti perteikiamas, suteikiant papildomą vizualinį paaiškinimą. Dėl to religinio turinio aiškumas ir konkretumas buvo esminis potridentinis siekis sakraliam menui. Kūrėjas turi vadovautis istoriškumo ir tikroviškumo kategorijomis, kad tinkamai pasirinktų vaizduotinus siužetus ir jų detales. Nedideli nukrypimai nuo biblinės ar doktrininės tiesos yra galimi tam tikrais atvejais, kai tai nesusiję su atvaizdo esme ir jei tokie netikslumai ar pagražinimai padeda aiškiau perteikti vaizduojamą figūrą. Pavyzdžiui, šventieji gali būti vaizduojami su savo kančios įrankiais, nes toks vaizdavimas yra naudingas visiems tikintiesiems, kadangi leidžia greičiau atpažinti ir prisiminti konkretaus šventojo pamaldumo pavyzdį<sup>665</sup>. F. Borromeo manymu, bet kuris sakralus atvaizdas pirmiausia turi būti skirtas konkretaus šventojo ir jo pavyzdžio perteikimui, o ne antrinės reikšmės detalėms, todėl, tarkim, vaizduojant šv. Joną, vienatvėje patiriantį apreiškimą, šventasis neturėtų tapti maža figūra atvaizdo kampe, o likusi paveikslo drobė užpildoma gyvūnais, augalais ir gamtos peizažais<sup>666</sup>. Visus menininko išgalvojimus ir pagražinimus, kuriais siekiama vien sužadinti stebinčiojo emocijas ar bet kokia kaina sukelti pamaldumą, nepaisant *decorum* kategorijos principų,

---

<sup>664</sup> Vaišvilaitė, *Baroko pradžia Lietuvoje*, 20–21. Apie emblemiką ir jos raidą Lietuvoje – Jolita Liškevičienė, „Vilniaus akademijos spaustuvės leidinių embleminės graviūros kaita XVII amžiuje“, *Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje*, Acta academiae artium Vilnensis 7, 1996, 7–18.

<sup>665</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 83: *Ma questo possiamo passare per una di quelle finzioni che per capacità degli ignoranti si permettono, acciò le menti loro s'appaghino di quello poco che possono.*

<sup>666</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 9 [27–28]: *Cum enim pingere velint Divum Iohannem in solitudine, sanctum ipsum in angulo aliquo faciunt obscuro et humili, Campum vero ipsum in angulo aliquo faciunt obscuro et humili, Campum vero ipsum animalibus et plantis et scopulis varioque prospectu distinguunt. Longe commodius fuerat, faciem eam atque varietatem in tabula fieri alia, atque sacram hanc divinamque tabulam imagini ei reservari totam, cuius causa instituta erat.*

Paleotti laiko kūrėjų neišmanymo išraiška<sup>667</sup>. Jo nuomone, dauguma dailininkų siekia šlovės ir pripažinimo dėl technikos ar meninio sumanymo, dažnai užmiršdami sakralių atvaizdų esmę ir paskirtį bei tai, kokį poveikį šie atvaizdai turi stebintiesiems<sup>668</sup>.

Taip pat svarbu ne tik, ar pasiekiamas *decorum* tikslas sukelti tikinčiųjų pamaldumą, bet ir ar tas pamaldumas yra tinkamas ir padorus, nukreiptas į visuotinai pripažįstamą ir priimtą Katalikų Bažnyčios doktriną bei dogmas. Tinkamas sakralus atvaizdas kaip dieviškumo simbolis turi kelti pamaldų nuolankumą ir perteikti tam tikrą didingumą (*dignità*), kylantį iš Dievo galybės, todėl atvaizdai kaip ir simboliai neturi būti mįslingi, tačiau ir ne tokie vulgarūs, kad neturėtų jokio poveikio julslems ar protui<sup>669</sup>. Tinkamus sakralius atvaizdus norintis kurti menininkas turi būti labai apdairus, kad nenutoltų nuo Tridento susirinkimo nuostatų nevaizduoti nieko netinkamo, profaniško ar nepadoraus<sup>670</sup>. Jei stokojava *decorum*, regimas atvaizdas gali netgi sukelti neigiamą poveikį stebinčiajam ar sustiprinti polinkį nusidėti. Atvaizdai, kurių forma yra perdėtai puošni ar prabangi, verčia tikinčiuosius ne kontempliuoti regimo atvaizdo religinį turinį, bet galvoti apie žemiškus dalykus. Dėl šios priežasties turi būti vengiama ir bet kokio nereikalingo nuogų kūnų vaizdavimo, kuris iškreipia atvaizdo nuosaikumą ir sakralumą. Nuogų kūnų ar gašlių figūrų vaizdavimo žala turėjo būti detaliam aptariama Paleotti

---

<sup>667</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 3: *ma se saranno cose solamente immaginate per far piangere e destare fervore di devozione, non avendosi riguardo alcuno al decoro della persona o alla probabilità e verisimilitudine del fatto, certo che ciò non difenderà l'autore dalla temerità. Il che ci è parso di avvertire grandemente, però che molti, mossi da zelo indiscreto, errano facilmente in questo, non vi usando la debita prudenza.*

<sup>668</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 52: *Laonde è grandemente da deplorare l'abuso che corre così gagliardamente per l'opere della maggior parte dei pittori, che, intenti solo al magnificare sé stessi et al desiderio della propria eccellenza, pigliano nelle immagini sacre tutte le occasioni che possono di mostrare l'industria et artificio suo, non si curando punto di pensare se ciò fa a proposito di colui c'ha da riguardare essa imagine, o al luogo dove ella va posta, che è tempio d'Iddio, o al fine per che fu instituito il formare le immagini sacre.*

<sup>669</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 45: *Il che però non fosse tanto oscuro e difficile, che avesse bisogno sempre di sottile interprete, né manco tanto triviale e volgare, che non apportasse né meraviglia, né novità, né trattenimento alcuno all'intelletto; il quale tanto più suole eccitarsi et apprendere le cose, quanto più sono state da lui apprezzate per la loro dignità.*

<sup>670</sup> *Declarationes et Remissiones Concilii Tridentini*, 580: *Ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accommodatum, nihil profanum, nihilque inhonestum appareat.*

*Discorso* trečiojo knygoje, kuri niekada nebuvo parašyta. Tačiau iš išlikusio turinio plano galima matyti, kad joje kardinolas ketino aptarti gašlių atvaizdų stebintiesiems daromą žalą<sup>671</sup>, teologines ir istorines priežastis, kodėl turėtų būti vengiama bet kokio nuogų figūrų vaizdavimo<sup>672</sup>, ir iš tokio vaizdavimo kylančias pražūtingas pasekmes kūrėjui ir tikintiesiems<sup>673</sup>. Gilio dialogo pašnekovas teisininkas Vincenzo teigia, kad Michelangelo tikriausiai pasirinko vaizduoti *Paskutinio teismo* freskos figūras nuogas, sekdamas antikinių skulptūrų pavyzdžiu ir norėdamas pademonstruoti savo išmanymą perteikti kūnų raumenis bei po oda regimas kraujagysles<sup>674</sup>. Tačiau dvasininkas Ruggiero iškart kontrargumentuoja, kad senovės pagonių tikėjimas nebuvo toks grynas, doras ir šventas kaip krikščionių. Tai, kas buvo priimtina pagonims, jei tai ir buvo atlikta aukščiausiu meniniu lygiu, nebūtinai yra priimtina katalikams, kurie turėtų vengti tokių profaniškų pagražinimų (*vaghezza*), kurie atvaizdui nesuteikia papildomos doktrininės ar teologinės vertės<sup>675</sup>. Tokia samprata pastebima ir Carlo Borromeo tekste, kuriame kaip netinkama sakraliam atvaizdui yra įvardijama viskas, kas yra teologiškai neteisinga, nepadoru, gėdinga ar prietaringa<sup>676</sup>. Panašiai vertinami ir jokio konkretaus moralinio ar etinio tikslo (*oziose et indeterminate*) neturintys

---

<sup>671</sup> CAP. V. *Dei danni che seguono dalla brutezza e lascivia*; CAP. VI. *Di varie cause onde deriva questo vizio di lussuria e di che si nudrisce*.

<sup>672</sup> CAP. XIII. *Autorità de' gentili, i quali hanno biasimato le disoneste imagini*; CAP. XIII. *Autorità de' santi Padri, che hanno biasimato l'istesso*; CAP. XV. *Autorità de' concilii, che hanno dannato il medesimo*; CAP. XVI. *Delle figure ignude, e quanto dagli occhi casti debbono essere schifate*. CAP. XVII. *Varie ragioni perché non si convengano le figure ignude*; CAP. XVIII. *Autorità et essempli contro l'abuso del formare imagini ignude*.

<sup>673</sup> CAP. XXIII. *Altre risposte per dimostrare che nessuna ragione può scusare i pittori nel dipingere cose disoneste e lascive*; CAP. XXVI. *Effetti perniciosissimi, narrati dagli autori, che sono seguiti dalle imagini lascive*; CAP. XXVIII. *Quanto danno derivi da un pittore licenzioso e poco amico della onestà*.

<sup>674</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 78: *Penso che Michelagnolo abbia voluto imitare gli antichi, i quali per il più facevano le loro figure nude per meglio mostrare l'eccellenza de l'arte ne lo isprimere i muscoli, le vene e l'altre parti del corpo*.

<sup>675</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 80: *Se dunque i Gentili idoladri hanno aborrito le sporcherie, le disonestà negli atti, ne' pensieri e ne le parole, vagheggeremo noi le figure sacre, nude e disoneste e scandalose, quando se celebrano i divini uffizii e s'offerisce il santissimo Sacrificio*.

<sup>676</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *cum saepe falso, indecore, turpiter, superstitioseque effingantur*.



profaniški atvaizdai, kurie yra priimtini, jei teikia bent kokią naudą<sup>677</sup>. Šie atvaizdai Paleotti yra vertinami kaip grynas atvaizdo kūrėjo technikos ir stilistinės raiškos rezultatas, neturinti jokio kito tikslo tik pačiu elementariausiu lygmeniu žavėti ar maloninti stebėtojų jusles<sup>678</sup>. Paleotti taip pat atkreipia dėmesį, kad klaidos nebūtinai yra susijusios su neteisingu ar dalinai klaidingu vaizdavimu, bet ir su spekuliacijomis naratyvais, kurių nedetalizuoti Bažnyčia sąmoningai nusprendė dėl neaiškumo, nežinomumo ar sudėtingumo<sup>679</sup>. Keli tokių siužetų pavyzdžiai yra Marijos motinos prasidėjimas, nes Biblijoje nė karto neužsimenama apie jos tėvus, o Joachimo ir Onos vardai yra žinoma tik iš apokrifinės Jokūbo Evangelijos<sup>680</sup>, taip pat kaip laikų pabaigoje bus nuteisintas Saliamonas, koks yra angelų skaičius ar tai, kad Enochas Kristaus nužengimo į pragarus metu buvo paimtas į dangų. Paleotti teigimu, spekuliatyvūs naratyvai gali būti vaizduojami, jei jie yra labai tikėtini (*molta probabilità*) ir savo turiniu gali sujaudinti stebintįjį bei vesti jį į dorą pamaldumą<sup>681</sup>. Biblijoje neminimas Marijos raudojimas po kryžiumi, ilgos Jėzaus maldos Alyvų sode, nuplakimo žiaurumas bei visos kitos su Kristaus nukryžiuoju susijusios detalės, tačiau visi šie dalykai yra galimi, jei vaizduojami atsižvelgiant į *decorum*, t. y. apgalvotai, tiksliai, realistiškai ir pamaldžiai, ne tik siekiant sujaudinti ar emociškai paveikti<sup>682</sup>,

---

<sup>677</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 24: *onde ha da procurare sempre ch'ogni sua cosa sia tale che gli possa portare qualche giovamento.*

<sup>678</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 30: *né hanno alcun fine certo, se non di stendere col disegno e colore quello che al pittore sia venuto in fantasia per dare trattenimento a chi lo riguarda.*

<sup>679</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 3: *E generalmente, le cose che non ha voluto la santa Chiesa per degni rispetti determinare, se alcuno volesse col suo sapere diffinirle e con parole ad altri persuadere, sì come non è dubbio che di temerità seria notato; così chi cercasse ciò con pittura esprimere, tanto maggiormente pare che seria riprensibile, quanto che, essendo la pittura agli occhi di ciascuno esposta, viene a manifestare pubblicamente lo stolto ardire suo, non con parole fugaci, ma con l'opera permanente, quasi volendo rendere certo et indubitato testimonio di quello che presso a tutti è incerto e così farsi autore di nuove opinioni, levando le passate.*

<sup>680</sup> Virginia Nixon, *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2004, 11–12.

<sup>681</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 3: *È però d'avvertire che non ogni cosa incerta, narrata nondimeno o dipinta come certa, rende subito lo autore di essa temerario; perché ciò non ha luogo quando quello che si narra o dipinge è accompagnato da molta probabilità et insieme è atto a muovere il cuore et eccitare divozione.*

<sup>682</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 3: *Le quali narrazioni o pitture, se saranno congiunte con giudizio e verisimilitudine, scuseranno il predicatore o pittore dalla temerità; ma se*

nes religinio turinio atvaizdų tikslas visuomet yra pirmiausia teikti stebinčiam kokią nors dvasinę pagalbą ar naudą<sup>683</sup>.

Teologinis *decorum* lygmuo ypač svarbus, jei menininko asmeninė interpretacija ir vaizdavimas pateikia katalikišką teologiją ar Bažnyčios dogmą kaip nors netiksliai ar abejotinai. Net išgalvodamas ar pagražindamas tam tikrus siužeto elementus menininkas tai turi daryti vedamas nuolankaus pamaldumo<sup>684</sup>, o ne siekio pavaizduoti, kas dar nėra matyta taip bandant patenkinti savo ir kitų smalsumą<sup>685</sup>. Tai gerai iliustruoja visų aptariamų katalikų autorių traktatuose paliečiama Švč. Trejybės vaizdavimo problema. Pasak F. Borromeo, klaidinga vaizduoti Dievą Tėvą kaip seną vyrą su ilga žila barzda, nes Pradžios knygos eilutė apie žmogaus sukūrimą pagal Dievo paveikslą ir panašumą<sup>686</sup> nereikia tiesioginio fizinio panašumo, bet nurodo dvasinį giminingumą. Klaidinga būtų įsivaizduoti, kad Dievas danguje turi žmogiško pavidalo kūną<sup>687</sup>, tačiau jį galima vaizduoti kaip žmogų tam tikruose Senojo Testamento siužetuose, kai jis pasirodė prisėmęs fizinę formą. Pavyzdžiui, kai jis pasirodė pirmajam žmogui Adomui ir kalbėjo su juo<sup>688</sup> arba kai Dievas apsireiškė Danieliui. Tačiau antruju atveju, pabrėžia F. Borromeo, labiau tikėtina, kad Dievas pasirodė kaip antrasis Švč. Trejybės

---

*saranno cose solamente immaginate per far piangere e destare fervore di devozione, non avendosi riguardo alcuno al decoro della persona o alla probabilità e verisimilitudine del fatto, certo che ciò non difenderà l'autore dalla temerità.*

<sup>683</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 30: *il fine della pittura cristiana non è solo di dilettere, ma di giovare insieme; onde si chiama vana, quando non consegue tutto questo.*

<sup>684</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 32: *Chi dipingesse S. Pietro capo degli apostoli con la suocera e la figliuola a canto, o quando le visita che sono inferme, o in altro atto, se bene di carità, però insolito di essere veduto, non è dubbio che tal pittura daria più tosto da fantasticare alla mente, che divozione.*

<sup>685</sup> Paleotti, *Discorso*, II. 32: *ne' quali l'accorto pittore dovrà avere cura di non lasciarsi trapportare dalla curiosità né dal desiderio di sodisfare all'appetito di ogni uomo, ma star saldo nella gravità et antichità de' santi padri e maggiori nostri.*

<sup>686</sup> *Pr* 1, 26.

<sup>687</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 1 [50]: *existimans scilicet Patri Aeterno corpus in Caelo aliquod esse simile nostrae huic carni, is non solum vituperatione et irrisu, sed etiam supplico dignus esset.*

<sup>688</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 1 [50–51]: *Non tamen damnanda esset figura eiusmodi, posseque Patrem Aeternum humani corporis similitudine repraesentari declarat id ipsum, quod Persona eadem excelsa et Prima Divinitatis Adamo sese sub oculos in colloquium dedit.*

asmuo, Dievas Sūnus<sup>689</sup>. Bet kokie Dievą sukūnijantys aprašymai net ir Šventajame Rašte turi būti suprantami kaip metaforos<sup>690</sup>, o ne teologinis pagrindimas vaizduoti Dievą Tėvą kaip žmogų. Dar blogiau, jei Švč. Trejybė vaizduojama kaip vienas kūnas su trimis galvomis<sup>691</sup>, nes nors substancija yra viena, tačiau turi tris atskiras hipostazes – asmenis. Toks vaizdavimas (forma) pateikia individualią arba nepagrįsta, tad neteisingą ir klaidinančią interpretaciją, kurios negali būti sakraliame mene.

Taigi *decorum* nėra tik estetinis religinio turinio raiškos kriterijus, kurio pagalba galima būtų įvertinti, ar atvaizdas atitinka Katalikų Bažnyčios doktriną bei dogmas ir dėl to yra tinkamas sakralioms erdvėms bei sakraliai funkcijai. *Decorum* kategorija taip pat leidžia užtikrinti, kad atvaizdas nėra stabas ar netaptų stabmeldystės objektu. *Decorum* kriterijus atitinkantis atvaizdas teologiškai yra vertinamas kaip tikra ir tinkama reprezentacija, kuriai skiriamas pamaldumas yra nukreipiamas į Dievą. Potridentinėje Katalikų Bažnyčioje, suprantant vizualinio turinio naudą ir galią, buvo svarbu nubrėžti teorines tokio turinio ribas, kurios atitiktų Tridento dvasią ir pagrindinį siekį – racionaliui ir emociniam poveikimui kreipti tikinčiųjų protus link Dievo apmąstant tikėjimą, Bažnyčios dogmas ir doktriną<sup>692</sup>. Buvo tikimasi, kad vyskupai, laikydamiesi Tridento ir bažnytinių provincijų sinodų nutarimais, užtikrins, kad sakralūs atvaizdai būtų kuriami pamaldžiai ir laikantis Šventojo Rašto, tradicijos, Bažnyčios istorijos, papročių ir

---

<sup>689</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 1 [51]: *Ita enim in Genesi est, Deique nomine Pater ibi Aeternus designatur, Danieli etiam figura sese humana obtulit, designans Deum, et fortasse fuit Secunda Persona Trinitatis.*

<sup>690</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, II. 1 [51]: *Et praeter eas, quas paulo post afferemus rationes et auctoritates, Sacrae passim litterae attribuunt humana membra Deo, cui, sicuti nos docent Sacri Scriptores, scimus non esse corpus sed translata haec metaphoricisque sermones esse, quorum occulti sensus sunt et valde diversi ab eo sensu, quem prima fronte praeferunt.*

<sup>691</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 36: *Più mi pare eretico dipingere la Trinità con tre teste in un sol busto, come in molti luoghi si vede, e specialmente in San Luca, nostro monistero di monache; perché, se ben l'essenza è sola, le persone sono distinte, e questo, oltre che io lo stimo eretico, lo fo anco mostruoso.*

<sup>692</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 1 [2–3]: *Atque tractando talia nos et docendo satisfacere conabimur in hac etiam parte Sacri Concilii Tridentini Decreto, quo iubentur Episcopi tradere Populo Fidei mysteria hostiasque Sacras non verbo solum sed pictura etiam, vel quapiam alia mysteriorum eorum imagine, quae animos sensusque hominum ad Fidei capita recolenda excitare possit.*

praktikos<sup>693</sup>. Priešingu atveju netinkamų atvaizdų sakraliose erdvėse kūrėjams ir leidusiems tokius atvaizdus ten pastatyti galėjo būti numatytos netgi piniginės baudos<sup>694</sup>. Tačiau tai nereiškia, kad Katalikų Bažnyčia siekė tiesiogiai kontroliuoti vizualinį turinį tiksliai nustatydamą, kas ir kaip turi būti vaizduojama. Gilio, Paleotti ir F. Borromeo neneigia meninės laisvės, nes kūrėjo įkvėpimas yra iš Dievo, tačiau jie teoriškai nubrėžia šios laisvės ribas, kurias peržengus atvaizdas nebebūtų sakralaus siužeto ar šventojo reprezentacija. Pavyzdžiui, Gilio pripažįsta, kad griežtas menininkų reguliavimas nėra reikalingas, bet pabrėžia, kad meninė laisvė nereiškia kūrėjų savivalės, o turi būti pagrįsta ir neprieštarauti visuotinei Bažnyčios doktrinai<sup>695</sup>. Dėl to patariama rinktis visuotinai pripažintus kanoninius šaltinius, vengti apokrifų, laikytis teologinės Šventojo Rašto teksto hierarchijos ir egzegezės galimumo bei teologinio pagrįstumo. Lygiai taip pat ir F. Borromeo bei Paleotti sutinka, kad kūrėjai turi meninę laisvę, kol jos išraiška nesikerta su dogmomis ir doktrina. Pavyzdžiui, Federico Borromeo teigia, kad kūrėjai yra laisvi vaizduoti istorinius bei biblinius įvykius ir netgi juos pagražinti, kol toks vaizdavimas neprieštarauja ar kaip nors kitaip nepažeidžia bendrai priimtos tiesos ir tradicijos<sup>696</sup>. Net itin detaliuose Carlo Borromeo nurodymuose bažnyčių statybai, įrengimui ir puošybai pateikiami tik bendri nurodymai, o estetiniai sprendimai paliekami tai išmanantiems asmenims. Pavyzdžiui, Carlo nurodymai tiksliai apibrėžia tabernakulio vietą

---

<sup>693</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *Primo igitur in ecclesia aliove loco ne imago sacra exprimatur, quae falsum dogma contineat, quaeque periculosi erroris rudibus occasionem praebeat, quaeve sacrae scripturae vel traditioni Ecclesiae repugnet: sed quae veritati scripturarum, traditionum, ecclesiasticarumve historiarum, matrisque Ecclesiae consuetudini et usui conveniat.*

<sup>694</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 17: *[t]um etiam pictoribus et sculptoribus gravis poena mulctave proposita est, ut ne iis exprimendis a praescriptis regulis discedant. Sancitum praeterea est de rectoribus ecclesiarum, si in suis ecclesiis imaginem effingi ponive permiserint, insolitam et Tridentini decreti praescriptis rationibus repugnantem.*

<sup>695</sup> Gilio, *Dialogo degli errori*, 52–53: *Non dirò già che queste cose s'abbino sì strettamente a regolare che a le volte non sia lecito fare il contrario; ma questo vorrebbe essere in quelle cose che la natura può vagamente fare, e necessariamente può cadere, e sempre usar la licenza parcamente, perché chi vuole stenderla più che non deve, si mostra poco accorto e diligente.*

<sup>696</sup> F. Borromeo, *De pictura sacra*, I. 4 [9]: *Ac ne qua in historia labes admittatur, sciendum est licere quidem Pictori sive Sculptori historias ornare et illustrare quantum velint, minime autem licere suscipere aliquam cum ipsarum veritate pugnam et inveteratam de una quaque re famam obscurare sive inficiari.*

bažnyčioje ir sakralią simboliką perteikiančius elementus kaip tabernakulio vidaus išklojimas baltu arba raudonu šilku, tačiau, kalbėdamas apie atvaizdus ant tabernakulio durelių, C. Borromeo pamini tik tai, kad dureles turi puošti nukryžiuoto, prisikėlusio ar žaizdą savo šone rodančio Kristaus arba bet koks kitas pamaldus atvaizdas<sup>697</sup>. Carlo Borromeo teorijoje svarbiausia, kad tabernakulis *in toto* tiktų ir derėtų, atsižvelgiant į bažnyčios dydį, formą ir paties tabernakulio paskirtį<sup>698</sup>, arba, kitaip tariant, ar tinka sakraliai erdvei ir sakraliai funkcijai.

Apibendrinant galima pasakyti, kad visų aptariamų autorių teorinėse sistemose sakralių atvaizdų vertinimo kategorijos turi padėti, remiantis Katalikų Bažnyčios doktrina, dogmomis, tradicija ir praktika, nustatyti, ar atvaizde yra perteiktas prideramas reprezentuojamo šventojo garbingumas, ar atvaizde dera laiko, erdvės ir istorinio konteksto plotmės. Tačiau galiausiai viskas suvedama į vieną esminį klausimą – ar atvaizdas yra tinkama reprezentacija? Atvaizdo panašumui reikalinga, kad iš figūros ir jos aprangos pagal išvaizdą, amžių, lytį ir statusą galima būtų lengvai atpažinti asmenį. Atvaizdo aplinka ir kitos jame pateikiamos detalės turi derėti su vaizduojama figūra, nenuolti nuo racionalios tikrovės, istorinių ir kitų visuotinai priimtų šaltinių. Tik tuomet atvaizdas tampa tinkama reprezentacija, galinčia paveikti stebintįjį ir tapti pamaldumo įrankiu, kontempliatyvioje maldoje sujungiančiu individą su Dievu. Turinio aiškumas, konkretumas, atitikimas Bažnyčios dogmoms ir teologijai yra būtini *decorum* sakraliame atvaizde kriterijai, kadangi sakralaus meno kūrinys turi jau ne kartą minėtus tikslus *delectare, docere, movere*, kurie įgyvendinami ir įgauna savo poveikį tik tuomet, kai atvaizdo turinys ir jo estetinė raiška yra darnūs bei atitinkantys visus *decorum* principus. Kitaip tariant *decorum* reikalauja ne tik horizontalios, bet ir vertikalios visų sakralaus atvaizdo dalių, taip pat vaizdinio, semantinio ir teologinio lygių darnos. Taigi *decorum* yra metakategorija, kuri, remiantis, apjungiant ir suvienijant istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo ir sakralumo kategorijas, padeda įvertinti atvaizdo turinio ir raiškos darną. Būtent *decorum*, kurį galima vertinti kaip kertinį potridentinės vizualiosios teologijos

---

<sup>697</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 13: *Sit vero ornatum sacra Christi Domini crucifixi, aut resurgentis, aut vulneratum pectus exhibentis, imagine, aut alia pia effigie.*

<sup>698</sup> C. Borromeo, *Instructiones*, I. 13: *Amplum pro dignitate et magnitudine rationeve ecclesiae, in cuius altari maiori collocandum est. Forma, vel octangula, vel rotunda, prout decentius et religiosius accommodata videbitur ad ecclesiae formam.* Svarbu pastebėti, kad Borromeo panaudotas žodis *decentius* yra tos pačios šaknies kaip *decorum* ir nurodo tinkamumą, pritikimą bei derėjimą.

vertinimo kriterijų, padeda priimti racionalų sprendimą dėl paveikslo ar skulptūros tinkamumo sakraliai erdvei ar funkcijai.

## 4. IŠVADOS

Potridentiniame diskurse sakralių atvaizdų raiškos pokyčius lėmė: nauji dvasiniai ir kultūriniai XVI a. iššūkiai, natūrali ir nuosekli dvasingumo sampratos kaita ir imanentinė meninės praktikos raida. Dėl to sakraliems atvaizdams buvo iškelti suprantamumo ir aiškumo kriterijai. Tai sudarė sąlygas formuoti naujoms estetinėms sakralių atvaizdų vertinimo kategorijoms, kurios sistemingai perteiktų modernią sakralaus atvaizdo, jo paskirties ir tikslo sampratą. Darbe išskirtos svarbiausios potridentinės estetinio vertinimo kategorijos, randamos Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo meno teorijos traktatuose: istoriškumas, tikroviškumas, nuosaikumas, sakralumas ir *decorum*. Šios kategorijos atskleidžia minėtų autorių ir laikotarpio teorines sąsajas ir tam tikrą savitumą, interpretuojant, permąstant ir naujai religinio turinio raiškai pritaikant Renesanso kultūrinę patirtį.

Istoriškumo kategorija reikalauja, kad kuriant sakralų atvaizdą kūrėjas remtųsi istoriniais bei teologiniais šaltiniais, paleokrikščioniškais artefaktais, Katalikų Bažnyčios tradicija ir doktrina. Kategorijos įgyvendinimas turėjo užtikrinti, kad atvaizdai taptų vaizdiniais istorinių bei teologinių šaltinių liudininkais ir dokumentuotų autentišką tikinčiųjų bendruomenės pamaldumą. Istoriškumo kategorija sakraliuose atvaizduose sukuria atvaizdo ir tradicijos simbiozę. Taip istoriškumo kategorija atspindi potridentinės paradigmos siekį atvaizdais patvirtinti ir užtikrinti sakralių atvaizdų praktikos tęstinumą.

Tikroviškumo kategorija nereiškia vien mechaninio regimos tikrovės atkartojimo. Tikroviškumas apibrėžia universalų atvaizdų suprantamumą paraleliai fizinės ir teologinės tikrovės lygmenimis. Taigi kategorija saisto kūrėjo protą ir vaizduotę kurti galimus ir tikėtinus atvaizdus. Tikroviškumo kategorija įgyvendinama ne tik „kopijuojant“ tai, kas regima, bet ir įsivaizduojant ar rekonstruojant galimą panašumą. Išpildžius kategorijos kriterijus, sakralus atvaizdas įgauna galią vienu metu paveikti stebingą sensorinius pojūčius, protą ir dvasią. Svarbiausias tikroviškumo kategorijos aspektas katalikiškoje potridentinėje meno teorijoje yra tai, kad tikroviškumas leidžia įvertinti, ar regimas atvaizdas per panašumą ir tikėtinumą gali būti laikomas sakralia reprezentacija. Tikroviškumo ir istoriškumo kategorijų dėmesys archeologinei tiesai taip pat susijęs su epochos domėjimusi paleokrikščioniškuoju menu.

Nuosaikumo kategorija apima vertinimo kriterijus sakralaus atvaizdo kūrėjui ir vaizduojamam siužetui. Nuosaikumas reikalauja, kad kūrėjas sakralius atvaizdus kurtų laikydamasis tam tikrų moralinių ir estetinių

taisyklių. Kategorija turėjo užtikrinti, kad kūrėjas paisytų nusistovėjusių ikonografinių tradicijų. Nuosaikumas taip pat padeda įvertinti, ar atvaizdas stebingiausias kreipia į dvasinį rezultatą. Taip nuosaikumo kategorija leidžia įvertinti, ar atvaizdas stebintįjį kreipia į katalikišką pamaldumą.

Sakralumo kategorija perteikia potridentinį požiūrį, kad sakralius atvaizdus sudaro ne tik estetinis, bet taip pat moralės ir teologinis lygmenys. Sakralumo kategorija apima ne tik atvaizdo turinį ar paskirtį, bet taip pat ir jo kūrėją. Sakralumas reikalauja, kad atvaizdo turinys, forma ir tikslas stebinčiajam keltų racionalų ar emocinį poveikį, įkvepiantį pamaldumą. Iš esmės ši kategorija padeda įvertinti, ar sakralaus meno kūrinys pagal turinį, formą ir tikslą yra tinkamas sakraliai paskirčiai.

*Decorum* kategoriją galima vertinti kaip kertinį naujai formuotos potridentinės katalikiškosios meno teorijos, matomos aptartų autorių traktatuose, vertinimo kriterijų. *Decorum* metakategorija remiasi, apjungia ir suvienija kitas estetinio vertinimo kategorijas – istoriškumą, tikroviškumą, nuosaikumą ir sakralumą, kuriose *decorum* yra implikuojamas, tačiau nėra joms tapatus. *Decorum* kategorija taip pat nustato meta vertinimo imperatyvus minėtoms kategorijoms. Dėl to *decorum* reikalauja ne tik horizontalios, bet ir vertikalios visų sakralaus atvaizdo dalių ir lygių darnos. *Decorum* atvaizde reiškiasi trimis lygmenimis: vaizdiniu, semantiniu ir teologiniu. Vaizdiniu lygmeniu *decorum* padeda nustatyti, kiek reprezentacija yra galima, įtininama ir emociškai bei dvasiškai paveiki. Intelektiniu lygmeniu *decorum* leidžia įvertinti, ar atvaizdo turinys ir forma papildo viena kitą ir dera tarpusavyje. Teologiniu lygmeniu *decorum* padeda nustatyti, ar atvaizdo stebinčiajam sukiamas pamaldumas yra tinkamas ir nukreiptas į katalikišką pamaldumą. *Decorum* kategorija yra skirta įvertinti, ar sakralus atvaizdas yra tinkamas sakraliai funkcijai ir visais lygmenimis tinkama šventojo ar sakralaus siužeto reprezentacija, iššaukianti tinkamą dvasinį atsaką, kreipiantį į pamaldumą.

Istoriškumo, tikroviškumo, nuosaikumo, sakralumo ir *decorum* estetinio vertinimo kategorijos leido integruoti ankstesnį, Renesanso, meninį paveldą. Visos šios kategorijos padėjo pagrindus naujai estetinei teorijai.



## 5. ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1. Fig. 1: Agostino Carracci, *Kristaus apraudojimas*, aliejus ant drobės, ~1586, Sankt Peterburgas: Ermitažas. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
2. Fig. 2: Scipione Pulzone (Il Gaetano), *Apraudojimas*, aliejus ant drobės, 1593, Niujorkas: The Metropolitan Museum of Art. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
3. Fig. 3: Girolamo Muziano, *Kristaus apipjaustymas*, aliejus ant medžio, 1587–1589, Roma: Il Gesù. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
4. Fig. 4: Jacopo Tintoretto, *Šv. Antano gundymas*, aliejus ant drobės, 1577, Venecija: San Trovaso. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
5. Fig. 5: Michelangelo Buonarroti, *Paskutinis teismas*, freska, 1536–1541, Vatikanas: Šv. Siksto koplyčia. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
6. Fig. 6: Jacopo Pontormo, *Nuėmimas nuo kryžiaus*, aliejus ant medžio, 1525–1528, Florencija: Santa Felicita. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.
7. Fig. 7: Rosso Fiorentino, *Miręs Kristus su angelais*, aliejus ant medžio, ~1525–1526, Bostonas: Museum of Fine Arts Boston. Šaltinis: *Wikimedia Commons*.

## 6. LITERATŪRA

### 6.1. Šaltinių sąrašas

- Alberti, Leon Battista. 1980. *De pictura*. Ed. Cecil Grayson. Bari: Laterza.
- Alberti, Romano. 1585. *Trattato della nobiltà della pittura*. Roma: per Francesco Zannetti.
- Ammannati, Bartolomeo. 1582. *Lettera di Messer Bartolomeo Ammannati, architetto e scultor Fiorentino, gli onoratissimi Accademici del Disegno*. Firenze: Bartolomeo Sermartelli.
- Aristotle. 1959. *Ars Rhetorica*. Ed. William David Ross. Oxford: Clarendon Press.
- Aristotle. 1966. *Ars Poetica*. Ed. Rudolph Kassel. Oxford: Clarendon Press.
- Armenini, Giovanni Battista. 1587. *De veri precetti della pittura*, Ravenna: appresso Francesco Tebaldini.
- Biondo, Michelangelo. 1549. *Della nobilissima Pittura*. Venezia: alla insegna di Apolline.
- Bocchi, Francesco. 1584. *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello Scultore Fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Or San Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina: dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*. Firenze: Giorgio Marescotti.
- Borromeo, Federico. 1624. *De pictura sacra*. Milano: Adriano Bernareggi.
- Borromeo, Federico. 1994. *Della pittura sacra libri due*. Ed. Barbara Agosti. Vol. 4. Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Borromeo, Federico. 1632. *I Tre libri delle laudi divine*. Milano: Stamperia del Collegio Ambrosiano.
- Borromeo, Federico. 1625. *Musaeum*. Milano: Biblioteca Ambrosiana.
- Borromeo, Federico. 2010. *Sacred painting. Museum*. Edd. Kenneth S. Rothwell Jr., Pamela M. Jones. Trans. Kenneth S. Rothwell Jr. The I Tatti Renaissance Library 44. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- Borromeo, Carlo. 1577. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Milano: Pacificus Pontius.
- Borromeo, Carlo. 1977. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Trans. Evelyn Carol Voelker. New York: Syracuse University.
- Brunus, Conradus. 1548. *De imaginibus liber unus*. Moguntiae apud S. Victorem: ex officina Francisci Behem typographi.

- Cicero, Marcus Tullius. 1915. *Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, ed. Eduard Ströbel. Lipsiae: in Aedibus B. G. Teubneri.
- Cicero, Marcus Tullius. 1911. *Rhetorica*, ed. A. S. Wilkins. Vol. 2. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano.
- Comanini, Gregorio. 1591. *Il Figino. Overo del fine della pittura*. Mantova: Francesco Osanna.
- Comanini, Gregorio. 2001. *The Figino, or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Condivi, Ascanio. 1553. *Vita di Michelagnolo Buonarroti*. In Roma: apresso Antonio Blado Stampatore.
- Danti, Vincenzio. 1567. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni. Di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. Firenze: [Torrentino].
- Dolce, Ludovico. 1557. *Dialogo della pittura*. Venezia: apresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Doni, Anton Francesco. 1549. *Disegno*. Venezia: apresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Duchesne, Louis, ed. 1886. *Liber Pontificalis*. Vol. 1. Paris: Ernest Thorin.
- Dürer, Albrecht. 1966. *Schriftlicher Nachlaß*. Ed. Hans Rupprecht. Vol. 2. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- Gallemart, Jean, ed. 1781. *Sacrosanctum Concilium Tridentinum, additis declarationibus cardinalium Concilii interpretum*. Augustae Vindelicorum: sumtibus Matthaei Rieger P.M. filiorum.
- Gilio, Giovanni Andrea. 1564. Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire. *Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano*. Camerino: per Antonio Gioioso.
- Gilio, Giovanni Andrea. 1986. *Due dialogi*. Ed. Paola Barocchi. Firenze: S.P.E.S. Editore.
- Heller, Johannes. 1535. *Malleolus christianus, vera piaeque excudens ac confirmans orthodoxa*. Coloniae: apud Melchiorem Novesianum.
- Horace. 1929. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Ed. et trans. Henry Rushton Fairclough. Loeb Classical Library 194. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- John Chrysostom. 1986. *Homilies on Genesis, 1–17*. Ed. et trans. Robert C. Hill. The Fathers of the Church 74. Washington: Catholic University of America Press.

- Labbé, Philippe, Gabriel Cossart, edd. 1671. *Sacrosancta Concilia ad Regiam editionem exacta*. Vol. 7. Lutetiae Parisiorum: impensis Societatis Typographicae Librorum Ecclesiasticorum iussu Regis constitutae.
- Le Quien, Michel, ed. 1867. *Patrologia Graeca*. Vol. 94. Lutetiae Parisiorum: apud Garnier Fratres et J.-P. Migne editorem.
- Lomazzo, Gian Paolo. 1585. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: per Paolo Gottardo Pontio.
- de Loyola, Ignatius. 1548. *Exercitia spiritualia*. Roma: apud Antonium Bladum.
- Migne, Jacques-Paul, ed. 1903. *Patrologia Graeca*. Vol. 99. Parisiis: apud Garnier Fratres et J.-P. Migne successores.
- Migne, Jacques-Paul, ed. 1862. *Patrologia Latina*. Vol. 77. Lutetiae Parisiorum: apud Garnier fratres.
- Migne, Jacques-Paul, ed. 1865. *Patrologia Latina*. Vol. 34. Lutetiae Parisiorum: apud Garnier fratres.
- Molanus, Joannes. 1570. *De picturis et imaginibus sacris liber unus*. Lovanii: apud Hieronymum Wellaeum.
- Paleotti, Gabriele. 1582. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Bologna: Arnaldo Forni.
- Paleotti, Gabriele. 1990. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ed. Paolo Prodi. Bologna: Arnaldo Forni.
- Paleotti, Gabriele. 2002. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Edd. Stefano Della Torre, Carlo Chenis. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Paleotti, Gabriele. 2012. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ed. Paolo Prodi. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Pino, Paolo. 1548. *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*. Venezia: Gherardo.
- Plato. 1922. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press.
- Plato. 1922. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Vol. 4. Oxford: Clarendon Press.
- Pliny the Elder. 1952. *Natural History*, ed. et trans. Harris Rackham. Vol. 9. Loeb Classical Library 394. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ratti, Achillis. 1890. *Acta ecclesiae Mediolanensis: Ab eius initiis usque ad nostram aetatem*. Vol. 1. Mediolani: Typ. Pontificia Sancti Ioseph.
- Ripa, Cesare. 1603. *Iconologia*. In Roma: appresso Lepido Facij.
- Ripa, Cesare. 1992. *Iconologia*. Ed. Piero Buscaroli. Vol. 2. TEA Arte. Milano: TEA.

- Rubšys, Antanas, Česlovas Kavaliauskas, trans. 1998. *Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*. Vilnius: Lietuvos Katalikų Vyskupų Konferencija.
- Thomas Aquinas. 2018. *Summa Theologiae*. Ed. et trans. Fr. Laurence Shapcote. Latin-English Opera Omnia. Steubenville, OH: Emmaus Academic.
- Varchi, Benedetto. 1549. *Due lezioni*. Firenze: appresso Lorenzo Torrentino.
- Varchi, Benedetto. 1543. *Libro della Beltà e Grazia*. Firenze: appresso Lorenzo Torrentino.
- Vasari, Giorgio. 1550. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: appresso Lorenzo Torrentino.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Firenze: i Giunti.
- da Vinci, Leonardo. 1817. *Trattato della pittura*. Roma: Stamperia de Romanis.
- Zuccaro, Federico. 1607. *L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti*. Torino: per Agostino Disserolio.

## 6.2. Mokslinė literatūra

- Acidini Luchinat, Cristina. 1998. *Taddeo e Federico Zuccari: Fratelli pittori del cinquecento*. Archivi arte antica. Milano: Jandi Sapi.
- Adelmann, Frederick J. 1966. *The Quest for the Absolute*. Boston College Studies in Philosophy 1. The Hague: Springer.
- Aikema, Bernard. 1994. Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an Ambiguous Painting and Its Critics. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, 48–59.
- von Albrecht, Michael. 2003. *Cicero's Style. A Synopsis*. Mnemosyne Supplementa 255. Leiden; Boston: Brill.
- Aleksandravičiūtė, Aleksandra, ed. 2009. *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*. Religinės kultūros paveldo studijos 2. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
- Ames-Lewis, Francis, Anka Bednarek, edd. 1992. *Decorum in Renaissance Narrative Art*. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians. London: University of London.
- Anstey, Tim. 2006. The dangers of decorum. *arq: Architectural Research Quarterly* 10(2), 131–139. doi:10.1017/S1359135506000212.
- Ardissino, Erminia. 2018. Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The Rosary in Renaissance Italy. *Domestic Devotions in Early Modern Italy*, edd. Maya Corry, Marco Faini, Alessia Meneghin. Intersections.

- Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 59/1. Leiden; Boston: Brill, 342–371.
- Arlinghaus, Franz-Jozef. 2015. Conceptualizing Pre-Modern and Modern Individuality. Some Theoretical Considerations. *Forms of Individuality and Literacy in the Medieval and Early Modern Periods*, ed. Franz-Jozef Arlinghaus. Utrecht Studies in Medieval Literacy 31. Turnhout: Brepols, 1–46.
- Bailey, Gauvin Alexander. 2012. *Baroque and Rococo*. London: Phaidon Press Limited.
- Bailey, Gauvin Alexander. 2003. *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome, 1565–1610*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Bailey, Gauvin Alexander. 2002. Creating a Global Artistic Language in Late Renaissance Rome: Artists in the Service of the Overseas Missions, 1542–1621. *From Rome to Eternity: catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550–1650*, ed. Pamela M. Jones. Leiden: Brill.
- Barasch, Moshe. 1985. *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*. New York & London: New York University Press.
- Barbieri, Costanza. 1995. *Invisibilia per visibilia*. S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione. *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milano: Electa, 64–79.
- Barilli, Renato. 2011. *Arte e cultura materiale in Occidente. Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Barocchi, Paola. 1971. *Scritti d'arte del Cinquecento*. Vol. 1. La letteratura italiana. Storia e testi 32. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Barocchi, Paola. 1973. *Scritti d'arte del Cinquecento*. Vol. 2. La letteratura italiana. Storia e testi 32. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Barocchi, Paola. 1977. *Scritti d'arte del Cinquecento*. Vol. 3. La letteratura italiana. Storia e testi 32. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Barolsky, Paul. 2000. The Theology of Vasari. *Notes in the History of Art* 19(3), 1–6.
- Barr, Beth Allison. 2018. Late Medieval Piety. St. Anne, Martin Luther, and the Salvific Journey. *Martin Luther in Context*, ed. David M. Whitford. New York: Cambridge University Press, 58–65.
- Bätschmann, Oskar. 2004. Die Rezeption von Leon Battista Alberti in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. *Estetica Barocca*, ed. Sebastian Schütze. Roma: Campisano Editore.
- Baumgarten, Jens. 2004. *Konfession, Bild und Macht: Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im*

- habsburgischen Schlesien (1560–1740)*. Hamburg; München: Dölling und Galitz Verlag.
- Beard, Mary. 2007. *The Roman Triumph*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Beltramme, Marcello. 1990. Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII. *Storia dell'arte* 69, 201–233.
- Benedetti, Sandro. 1984. Praticità e normatività razionale nel Trattato di Carlo Borromeo. *Fuori dal classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del cinquecento*. Roma: Multigrafica, 105–131.
- Berger Jr., Harry. 1998. The System of Early Modern Painting. *Representations* 62, 31–57. doi:10.2307/2902938.
- Bertoglio, Chiara. 2017. *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berlin: De Gruyter. doi:10.1515/9783110520811.
- Bianchi, Ilaria. 2008. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma*. Bologna: Editrice Compositori.
- Biow, Douglas. 2018. *Vasari's Words. The „Lives of the Artists“ as a History of Ideas in the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blunt, Anthony. 1940. *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. Oxford: Clarendon Press.
- Blunt, Anthony. 2018. *Roman Baroque*. London: Pallas Athene.
- Boer, Wietse de. 2021. *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent*. Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 59. Leiden; Boston: Brill.
- Boer, Wietse de. 2001. *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*. Studies in Medieval and Reformation Thought, LXXXIV. Leiden; Boston; Köln: Brill.
- Boer, Wietse de. 2016. The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images. *Jesuit Image Theory*, edd. Wietse de Boer, Karl A. E. Elenkel, Walter S. Melion. Leiden; Boston; Köln: Brill, 53–73.
- Bœspflug, François. 2016. Le manteau des saints, ou comment le Concile de Trente a placé les images sous leur protection. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera. Roma: Artemide, 9–12.

- Bosch, Lynette M. F. 2020. *Mannerism, Spirituality and Cognition. The Art of Enargeia*. Visual Culture in Early Modernity. London and New York: Routledge.
- Boschloo, Anton W. A. 1974. *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*. Vol. 1. Kunsthistorische Studiën van het Nederlands Historische Instituut te Rome 3. The Hague: Government Publishing Office.
- Bouwsma, William James. 1984. *Venice and the Defense of the Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Brandmüller, Walter. 1987. *Traditio Scripturae Interpres: The Teaching of the Councils on the Right Interpretation of Scripture up to the Council of Trent*. *The Catholic Historical Review* 73(4), 523–540.
- Bridgeman, Jane. 2018. *Condecenti et netti...: beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogerts. Routledge Revivals. London and New York: Routledge, 44–51.
- Briganti, Giuliano. 1961. *La maniera italiana*. La pittura italiana 10. Roma: Editori Riuniti.
- Brown, Alison. 2002. Insiders and Outsiders. The Changing Boundaries of Exile. *Society and Individual in Renaissance Florence*, ed. William J. Connell. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 337–362.
- Brown, Peter. 1981. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. The Haskell Lectures on History of Religions 2. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Brucker, Gene. 1977. *The Civic World of Renaissance Florence*. Princeton: Princeton University Press.
- Buožytė, Eleonora. 2017. *Theatrum virtutum: meno ir teologijos jungtis Tomo Treterio (1547–1610) kūryboje*. Magistro darbas, Vilniaus universitetas.
- Burckhardt, Jacob. 1945. *The Civilization of the Renaissance*. Oxford and London: Phaidon Press Limited.
- Bury, Michael. 2018. Gilio on Painters of Sacred Images. *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, edd. Michael Bury, Lucinda Byatt, Carol M. Richardson. Los Angeles: The Getty Research Institute, 5–44.
- Burke, Jill. 2006. Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century: Interpreting Leonardo's Lion. *Oxford Art Journal* 29(1), 77–91.
- Burke, Peter. 2016. *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*. Budapest; New York: Central European University Press.



- Burke, Peter. 1986. *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*. Ed. 1. Princeton: Princeton University Press.
- Burke, Peter. 1993. *The Renaissance*. Ed. 1. Studies in European History. Houndmills: Macmillan Press.
- Cali, Maria. 2000. *La pittura del Cinquecento*. Vol. 1. La pittura del Cinquecento 19. Torino: UTET.
- Carman, Charles H. 2014. *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*. Visual Culture in Early Modernity. Surrey; Burlington, VT: Ashgate.
- Carnes, Natalie. 2018. *Image and Presence. A Christological Reflection on Iconoclasm and Iconophilia*. Encountering Traditions. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Carruthers, Mary. 1998. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casper, Andrew R. 2014. *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Cerasuolo, Angela. 2017. *Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy*. Brill's Studies in Intellectual History 262. Leiden: Brill.
- Chambers, David S. 1978. Papal Conclaves and Prophetic Mystery in the Sistine Chapel. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 322–326.
- Chappell, Miles. 2005. Reform and Continuity in Later Florentine Drawing. *Master Drawings* 43(3), 339–348.
- Chaunu, Pierre. 1984. *Le Temps des Reformes. La crise de la Chrétienté 1250–1550*. Bruxelles: Editions Complexe.
- Chaunu, Pierre. 1989. The pre-Reformation climate. *The Reformation*, ed. Pierre Chaunu. Gloucester: Alan Sutton, 55–61.
- Chung-Kim, Esther. 2019. Reception in the Renaissance and Reformation. *The Oxford Handbook of Early Christian Biblical Interpretation*, ed. Paul M. Blowers, Peter W. Martens. Oxford: Oxford University Press.
- Cochrane, Eric. 1981. *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Cochrane, Eric. 1965. The End of the Renaissance in Florence. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 27(1), 7–29.
- Cocke, Richard. 1996. Exemplary lives: Veronese's representations of martyrdom and the Council of Trent. *Renaissance Studies* 10(3), 388–404.

- Cole, Alison. 2018. Beauty in Landscape in the Quattrocento. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogers. London and New York: Routledge, 28–43.
- Connell, William J. 2002. *Society and Individual in Renaissance Florence*. Ed. William J. Connell. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Constable, Giles. 1995. *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Copeland, Rita. 1991. *Rhetoric, Hermeneutic, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge Studies in Medieval Literature 11. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crippa, Maria Antonietta. 1997. Il contributo di Carlo Borromeo all'architettura e all'arte per la liturgia nelle *Instructiones*: un punto di vista attualizzante. *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, edd. Cesare Mozzarelli, Danilo Zardin. Biblioteca del Cinquecento 70. Roma: Bulzoni Editore, 387–408.
- Cutler, Lucy. 2003. Virtue and Diligence: Jan Brueghel I and Federico Borromeo. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54, 202–227.
- Dell'Acqua, Francesca. 2020. *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c. 680–880*. Birmingham Byzantine and Ottoman Studies. London and New York: Routledge.
- Dempsey, Charles. 1977. *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*. Harvard University Center for Italian Studies, III. New York: J. J. Augustin.
- Dempsey, Charles. 1982. Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting. *Rome in the Renaissance: The City and the Myth; Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval & Early Renaissance Studies*, ed. Paul A. Ramsey. Medieval and Renaissance Texts and Studies. Binghamton, NY: State University of New York at Binghamton, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 55–75.
- Diamon, Arlene J. 1974. Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MUSAEUM of 1625. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Art History, University of California.
- Donnelly, John Patrick. 2007. New religious orders for men. *The Cambridge History of Christianity*, ed. Ronnie Po-chia Hsia. Cambridge: Cambridge University Press, 162–179.
- Dvořák, Max. 1927. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. München: R. Piper.

- Dvořák, Max. 1924. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München: R. Piper.
- Eire, Carlos M. N. 2016. *Reformations. The Early Modern World, 1450–1650*. New Haven and London: Yale University Press.
- Eire, Carlos M. N. 1990. *True Piety Begets True Confession: Calvin's Attack on Idolatry*. *John Calvin and the Church: A Prism of Reform*, ed. Timothy George. Louisville, KY: Westminster John Know Press, 247–276.
- Eire, Carlos M. N. 1986. *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard.
- Emiliani, Andrea. 1985. *Federigo Barocci*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- van Engen, John. 2014. *Sisters and Brothers of the Common Life: The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fabre, Pierre-Antoine. 1999. Les visions d'Ignace de Loyola dans la diffusion de l'art jésuite. *MLN* 114(4), 816–847.
- Fabre, Pierre-Antoine. 2013. *Décréter l'image? La XXVe Session du Concile de Trente*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fabre, Pierre-Antoine. 2018. Une théorie en mouvement: Lainez et les «images» entre Paris et Trente (1562–1563). *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)*, edd. Wim François, Violet Soen. Göttingen: Vandehoeck & Rupprecht, 39–30.
- Fermor, Sharon. 2018. Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of leggiadria. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogerts. Routledge Revivals. London and New York: Routledge, 124–133.
- Fernando Vittorino, Joannes. 1985. *Vita e tempi di Carlo Borromeo*. Brescia: Camunia.
- Flick, Gerth-Rudolf. 2008. *Masters & Pupils: The Artistic Succession from Perugino to Manet, 1480–1880*. London: Paul Holberton Publishing.
- Franklin, David. 1994. *Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino*. New Haven and London: Yale University Press.
- Freedberg, David. 1971. Johannes Molanus on Provocative Paintings. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34, 229–245. doi:10.2307/751022.
- Freedberg, David. 2021. *Iconoclasm*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Freedberg, Sydney Joseph. 1971. *Painting in Italy, 1500–1600*. Ed. 1. The Pelican History of Art. New Haven and London: Yale University Press.

- Freedberg, Sydney Joseph. 1993. *Painting in Italy, 1500–1600*. Ed. 3. New Haven and London: Yale University Press.
- Friedländer, Walter. 1965. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York: Schocken Books.
- Gaye, Johann Wilhelm, Alfred von Reumont, edd. 1839. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Vol 2. Firenze: presso G. Molini.
- Giannotti, Alessandra. 2018. Barocci and the legacy of the artistic tradition of his homeland. *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, ed. Judith W. Mann. Visual Culture in Early Modernity. London and New York: Routledge, 46–62.
- Gilbert, Creighton. 1998. What did the Renaissance patron buy? *Renaissance Quarterly* 51(2), 392–450.
- Gill, Joseph. 1961. *Eugenius IV. Pope of Christian Union*. Vol. 1. The Popes Through History. Westminster, MD: The Newman Press.
- de Girolami Cheney, Liana. 2012. *Giorgio Vasari's Prefaces. Art & Theory*. New York: Peter Lang.
- Giussano, Giovanni Pietro. 1858. *Vita di S. Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano estratta da quella di Gio. Pietro Giussano*. Firenze: Tipografia delle Murate.
- Gordon, Bruce. 2016. The Bible in Reformed thought, 1520–1750. *The New Cambridge History of the Bible*, vol. 3, ed. Euan Cameron. New York: Cambridge University Press, 462–488.
- Gouwens, Kenneth. 2010. Clement VII prince at war. *The Papacy Since 1500: From Italian Prince to Universal Pastor*, edd. James Corkery, Thomas Worcester. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grafton, Anthony. 1999. *Historia and Istoria: Alberti's Terminology in Context*. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 8, 37–68. doi:10.2307/4603711.
- Haar, James. 2006. The Concept of the Renaissance. *European Music 1520–1642*, ed. James Haar, Woodbridge: The Boydell Press, 20–37.
- Hall, Marcia B. 1999. *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Marcia B. 2011. *The Sacred Image in the Age of Art: Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hamilton, Paul. 1996. *Historicism*. London and New York: Routledge.
- Hankins, James. 1991. *Plato in the Italian Renaissance*. Vol. 1/2. Columbia Studies in the Classical Tradition 17. Leiden; New York; København; Köln: Brill.

- Haskell, Francis. 1980. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hathawat, Baxter. 1968. *Marvels and Commonplaces: Renaissance Literary Criticism*. Studies in language and literature 23. New York: Random House.
- Hauser, Arnold. 1951. *The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque*. Vol. 2. New York: Alfred A. Knopf.
- Hauser, Arnold. 1964. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München: C. H. Beck.
- Havu, Kaarlo. 2021. Erasmus and Juan Luis Vives on Rhetorical decorum and Politics. *The Historical Journal* 64(5), 1151–1172. doi:10.1017/S0018246X21000078.
- Hecht, Christian. 1997. *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Hemsoll, David. 2018. Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, edd. Francis Ames-Lewis, Mary Rogerts. Routledge Revivals. London and New York: Routledge, 66–79.
- Herklotz, Ingo. 1985. Historia sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom. *Baronio e l'arte: atti del Convegno internazionale di studi*, edd. Romeo De Maio, Agostino Borromeo, Luigi Gulla, Georg Lutz, Aldo Mazzacane. Fonti e studi Baroniani 2. Sora: Centro di Studi Sorani „Vincenzo Patriarca“.
- Hill, Michael, Peter Kohane. 2011. Porticoes and churches: episodes in thematic decorum. *arq: Architectural Research Quarterly* 15(2), 149–163. doi:10.1017/S1359135511000571.
- Hills, Paul. 1992. Decorum and desire in some works by Tintoretto. *Decorum in Renaissance Narrative Art*, Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, edd. Francis Ames-Lewis, Anka Bednarek. London: University of London, 121–128.
- Hope, Charles. 2000. *Composition from Cennini and Alberti to Vasari. Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, edd. François Quiviger, Paul Taylor. Warburg Institute Colloquia 6. London; Turin: The Warburg Institute; Nino Aragno Editore, 27–44.
- Houston, Rab. 1983. Literacy and Society in the West 1500–1850. *Social History* 8(3), 269–293.

- Huizinga, Johan. 1987. *The Waning of the Middle Ages*. London: Penguin books.
- Hutson, James. 2016. *Early Modern Art Theory. Visual Culture and Ideology, 1400–1700*. Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- Iacobini, Antonio. 1990. Gli Affreschi della cripta di San Nicola in Carcere. *Fragmenta Picta: Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, edd. Maria Andaloro, Alessandra Ghidoli et al. Roma: Argos, 197–204.
- Ilardi, Vincent. 2007. *Renaissance vision from spectacles to telescopes*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Jankevičiūtė, Giedrė, ed. 2012. *Dailės istorijos šaltiniai. Nuo seniausių laikų iki mūšų dienų. Antologija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Janson, Horst W. 1982. The Birth of *Artistic License*: The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance. *Patronage in the Renaissance*, edd. Guy F. Lytle, Stephen Orgel. Princeton: Princeton University Press, 344–353.
- Jedin, Hubert. 1935. Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. *Theologische Quartalschrift* 116, 143–188.
- Jones, Pamela M. 2008. *Altarpieces and Their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*. Visual Culture in Early Modernity. Aldershot: Ashgate.
- Jones, Pamela M. 1995. Art Theory as Ideology: Gabriele Paleotti's Hierarchical Notion of Painting's Universality and Reception. *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, ed. Claire Farago. New Haven and London: Yale University Press, 127–139.
- Jones, Pamela M. 1997. Art's Role in Personal Reform: Christian Optimism and Federico Borromeo's Pinacoteca Ambrosiana. *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, edd. Cesare Mozzarelli, Danilo Zardin. Biblioteca del Cinquecento 70. Roma: Bulzoni Editore, 387–408.
- Jones, Pamela M. 1993. *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and the Reform in Seventeenth-Century Milan*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, Pamela M. 2005. San Carlo Borromeo and Plague Imagery in Milan and Rome. *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague 1500–1800*, edd. Gauvin Alexander Bailey, Pamela M. Jones, Franco Mormando, Thomas Worcester. Worcester, MA: Worcester Art Museum, 65–96.
- Jones, Pamela M. 2010. The Court of Humility: Carlo Borromeo and the Ritual of Reform. *The Possessions of a Cardinal: Politics, Piety, and Art*

- 1450–1700, edd. Mary Hollingsworth, Carol M. Richardson. University Park: Pennsylvania State University Press, 166–184.
- Jovaiša, Liudas. 2019. Jėzaus Draugijos misijų trajektorijos. *Unus non sufficit orbis. Vieno pasaulio negana*, ed. Brigita Zorkienė. Fontes et studia historiae Universitatis Vilmensis. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 18–27.
- Jovaiša, Liudas. 2001. Katalikiškoji reforma. *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kultūra. Tyrinėjimai ir vaizdai*, edd. Liudas Jovaiša, Vytautas Ališauskas, Mindaugas Paknys, Rimvydas Petrauskas, Eligijus Raila. Vilnius: Aidai, 241–259.
- Keizer, Joost. 2011. Michelangelo, Drawing, and the Subject of Art. *The Art Bulletin* 93(3), 304–324.
- Kemp, Martin. 1977. Leonardo and the Visual Pyramid. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 40, 128–149.
- Kemp, Martin. 2019. Leonardo da Vinci: The 100 Milestones. New York: Sterling.
- Kemp, Martin. 1992. Virtuous artists and virtuous art: Alberti and Leonardo on decorum in life and art. *Decorum in Renaissance narrative art: papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991*, edd. Anka Bednarek, Francis Ames-Lewis. London: Francis Ames-Lewis, 15–23.
- Keßler, Eckhard. 2006. Renaissance Humanism: the Rhetorical Turn. *Interpretations of Renaissance Humanism*, ed. Angelo Mazzocco. Brill's Studies in Intellectual History 143. Leiden; Boston: Brill, 2006, 181–198.
- Knox, Dilwyn. 2000. Civility, Courtesy, and Women in the Italian Renaissance. *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. Letizia Panizza. Abingdon; New York: LEGENDA, 2–17.
- Knox, Giles. 2000. The Unified Church Interior in Baroque Italy: S. Maria Maggiore in Bergamo. *The Art Bulletin* 82(4), 679–701.
- Kohane, Peter, Michael Hill. 2001. The eclipse of a commonplace idea: decorum in architectural theory. *arq: Architectural Research Quarterly* 5(1), 63–77. doi: 10.1017/S1359135501001105.
- Kottman, Paul A. 2017. The Claim of Art: Aesthetic Philosophy and Early Modern Artistry. *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Paul A. Kottman. New York: Fordham University Press, 1–31.
- Krausmüller, Dirk. 2018. Adoring Christ's Image: The Icon Theology of Leo of Chalcedon and Theodore of Stoudios. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 58(3), 423–442.

- Krüger, Klaus. 2007. Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy. *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. Reindert R. L. Falkenburg, Walter S. Melion, Todd M. Richardson. Proteus: Studies in Early Modern Identity Formation 1. Turnhout: Brepols, 37–69.
- Laird, Andrew. 2007. „The Ars Poetica“, *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge: Cambridge University Press, 132–143.
- Lane, Barbara G. 1988. Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 18(3), 106–115.
- Lanne, Emmanuel. 1987. Rome et Nicée II. *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d’images religieuses*, ed. François Bœspflug, Nicolas Lossky. Paris: CERF, 219–228.
- Lawrence, Clifford Hugh. 2015. *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*. London and New York: Routledge.
- Lazzarini, Elena. 2010. *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d’arte del Cinquecento*. Pisa: Pacini Editore.
- Lee, Rensselaer W. 1967. *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*. New York: W. W. Norton & Co.
- Lillywhite, Marie-Louise. 2022. Artistic Liberty and Its Limits. *Jacopo Tintoretto: Identity, Practice, Meaning*. Edd. Marie-Louise Lillywhite, Tom Nichols, Giorgio Tagliaferro. Roma: Viella Libreria Editrice, 197–232.
- Lipsmeyer, Elizabeth. 1995. Devotion and Decorum: Intention and Quality in Medieval German Sculpture. *Gesta* 34(1), 20–27.
- Liškevičienė, Jolita. 1996. Vilniaus akademijos spaustuvs leidinių emblemėnė graviūros kaita XVII amžiuje. *Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje*, Acta academiae artium Vilmensis 7, 5–96.
- Lopez Pinto, Alphonso. 2008. The Theological Vision of Sacred Art in Gabriele Paleotti’s, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane* (1582): Guido Reni’s Trinitarian Depictions as seen in its light. Thesis ad Doctoratum in Theologia partim edita, Pontificia Universitas Sanctae Crucis.
- Louth, Andrew. 2021. The Theological Argument about Images in the 8th Century. *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. Christopher M. Bellitto. Brill’s Companions to the Christian Tradition 99. Leiden; Boston: Brill, 401–424.



- Mac Carthy, Ita. 2014. Ariosto's Grace: The View from Lodovico Dolce. *MLN* 129(3S), 45–59.
- Mâle, Émile. 1932. *L'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*. Paris: A. Colin.
- Manca, Joseph. 1995. Michelangelo as Painter: A Historiographic Perspective. *Artibus et Historiae* 16(31), 111–123.
- Mancinelli, Fabrizio, Gianluigi Colalucci, Nazzareno Gabrielli. 1994. *Michelangelo: il Giudizio Universale*. Art Dossier 88. Firenze: Giunti Editore.
- Marghetich, Tiziano. 1988. Per una rilettura critica del «Musaeum» di Federico Borromeo. *Arte Lombarda* 84/85, 102–118.
- Martinaitienė, Gražina Marija. 2009. Lietuvos katalikų bažnyčių paramentai iki ir po Tridento. *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė. Religinės kultūros paveldo studijos 2. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 256–278.
- Maslauskaitė-Mažylienė, Sigita. 2008. Švč. Trejybės vaizdavimas. Potridentiniai traktatai apie krikščioniškąjį meną. *Pamaldumas Išganytojui Lietuvos kultūroje*, ed. Gabija Surdokaitė. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 151–170.
- Maslauskaitė-Mažylienė, Sigita. 2012. Švenčiausios Trejybės atvaizdai: ištakos, ikonografijos bruožai, deformacijos. *Religija ir kultūra* 10, 63–79.
- Maslauskaitė-Mažylienė, Sigita. 2010. *Šventojo Kazimiero atvaizdo istorija XVI–XVII a.* Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus.
- Maslauskaitė-Mažylienė, Sigita. 2016. Vaizduotės ir pojūčių klausimas: apie religinio meno suvokimą. *Vaizdų tekstai – tekstų vaizdai*, edd. Lina Balaišytė, Erika Grigoravičienė. Dailės istorijos studijos 7. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 12–49.
- Maurenbrecher, Karl Peter Wilhelm. 1880. *Geschichte der Katholischen Reformation*. Nördlingen: Beck.
- McCann, Catherine. 2008. *New Paths Toward the Sacred*, New York; Mahwah, NJ: Paulist Press.
- Meyer, John R. 1995. Veritatis Splendor: Intellect, Will, and Freedom in Human Acts. *Angelicum* 72(2), 217–242.
- Minnich, Nelson H. 2008. Alberto Pio's Defense of Scholastic Theology. *Biblical Humanism and Scholasticism in the Age of Erasmus*, ed. Erika Rummel. Brill's Companions to the Christian Tradition 9. Leiden; Boston: Brill, 277–297.

- Monson, Craig A. 2002. The Council of Trent Revisited. *Journal of the American Musicological Society* 55(1), 1–37.
- Montanari, Tomaso. 2012. *Il Barocco*. Piccola Storia dell'Arte 3. Torino: Einaudi.
- Mullett, Michael. 1999. *The Catholic Reformation*. London and New York: Routledge.
- Muraoka, Anne H. 2015. *The Path of Humility. Caravaggio and Carlo Borromeo*. Renaissance and Baroque Studies and Texts 34. New York: Peter Lang.
- Nagel, Alexander. 2003. Art as Gift: Art and Religious Reform in the Renaissance. *Negotiating the Gift: Pre-Modern Figurations of Exchange*, edd. Gadi Alzazi, Valentin Gröbner, Bernhard Jussen. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 319–360.
- Nagel, Alexander. 1993. Leonardo and sfumato. *Anthropology and Aesthetics* 24, 7–20.
- Nagel, Alexander, Christopher S. Wood. 2005. Toward a New Model of Renaissance Anachronism. *The Art Bulletin* 87(3), 403–415.
- Natali, Antonio. 2000. Il pane degli angeli: una trama per la cappella Capponi. *ARTISTA. Critica dell'arte in Toscana*. Firenze: Le Lettere, 8–21.
- de Nicolas, Antonio T. 1986. *Ignatius De Loyola. Powers of Imagining: A Philosophical Hermeneutic of Imagining Through the Collected Works of Ignatius De Loyola with a Translation of These Works*. New York: State University of New York Press.
- Nixon, Virginia. 2004. *Mary's Mother. Saint Anne in Late Medieval Europe*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Noble, Thomas F. X. 2009. *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. The Middle Ages Series. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Noyes, Ruth S. 2013. *Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur?: Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti*. *The Catholic Historical Review* 99(2), 239–261. doi:10.1353/cat.2013.0089.
- Nuttall, Paula. 2004. *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400–1500*. New Haven and London: Yale University Press.
- O'Malley, John W. 2012. The Council of Trent (1545–63) and Michelangelo's *Last Judgment* (1541). *Proceedings of the American Philosophical Society* 156(4), 388–397.
- O'Malley, John W. 1979. *Praise and Blame in Renaissance Rome. Rhetoric, Doctrine, and Reform in the Sacred Oratory of the Papal Court, c. 1450–1521*. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies 3. Durham, NC: Duke University Press.

- O'Malley, John W. 1993. *The First Jesuits*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- O'Malley, John W. 2000. *Trent and All That. Renaming Catholicism in the Early Modern Era*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
- O'Malley, John W. 2012. Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the Sensuous. *The Sensuous in Counter-Reformation Art*, ed. Marcia B. Hall, Tracy Cooper. New York: Cambridge University Press, 28–48.
- O'Malley, John W. 2013. *Trent. What Happened at the Council*. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Osborne, John. 2020. Leo III and Charlemagne. *Rome in the Eighth Century. A History in Art*. British School at Rome Studies. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 219–230.
- Ostrow, Seven F. 1996. *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome: The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Outram Evennett, Henry. 1968. Counter-Reformation Spirituality. *The Spirituality of the Counter-Reformation*, ed. John Bossy. Cambridge: Cambridge University Press, 23–42.
- Outram Evennett, Henry. 1968. *The Spirit of the Counter-Reformation*. Ed. John Bossy. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paknys, Mindaugas, ed. 2005. *Šventieji vyrai, šventosios moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a.* Vilnius: Aidai.
- Palmer, Nigel F. 2020. *Antiseusiana: Vita Christi and Passion Meditation before the Devotio Moderna. Inwardness, Individualization, and Religious Agency in the Late Medieval Low Countries. Studies in the Devotio Moderna and its Contexts*, edd. Rijcklof Hofman, Charles Caspers, Peter Nissen, Mathilde van Dijk, Johan Oosterman. *Medieval Church Studies* 43. Turnhout: Brepols, 87–119.
- Panofsky, Erwin. 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood. New York: Zone Books.
- Parry, Ken. 2021. The Theological Argument about Images in the 9th Century. *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, ed. Christopher M. Bellitto. *Brill's Companions to the Christian Tradition* 99. Leiden; Boston: Brill, 425–463.
- Patz, Kristine. 1986. Zum Begriff der *Historia* in L. B. Albertis *De Pictura*. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49(3), 269–287.
- Pedretti, Carlo. 1998. *Raphael*. Firenze: Giunti Editore.
- Penry, S. Elizabeth. 2018. Canons of the Council of Trent in Arguments of Priests and Indians over Images, Chapels and Cofradías in Seventeenth-Century Peru. *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe*

- and Beyond (1545–1700)*, vol. 3, edd. Wim François, Violet Soen. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 277–300.
- Perini, Giovanna. 1990. *Gli scritti dei Carracci Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Pierguidi, Stefano. 2013. Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica. *ArtIta* 20, 68–78.
- Pietrangeli, Carlo. 1986. *The Sistine Chapel: The Art, the History, and the Restoration*. New York: Harmony Books.
- Pizzorusso, Claudio. 2018. Just what is it that makes Barocci's painting so different, so appealing? *Federico Barocci. Inspiration and Innovation in Early Modern Italy*, ed. Judith W. Mann. Visual Culture in Early Modernity. London and New York: Routledge, 33–45.
- Pizzorusso, Claudio, Alessandra Giannotti. 2009. *Federico Barocci (1536–1612) L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*. Milano: Silvana Editoriale.
- Posner, Donald. 1971. *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. Vol. 2. Kress Foundation Studies in the History of European Art 5. New York: Phaidon Press Limited.
- Priestley, John. 1974. Montaigne and History. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 10(2), 85–92.
- Prodi, Paolo. 2014. *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*. Bologna: Il Mulino.
- Prodi, Paolo. 1967. *Il Cardinale Gabriele Paleotti*. Vol. 2. Uomini e dottrine 12. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Prodi, Paolo. 2012. Introduction. *Discourse on Sacred and Profane Images*, trans. William McCuaig. Los Angeles: Getty Research Institute, 1–42.
- Prodi, Paolo. 1984. *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Prodi, Paolo. 2016. Storia, natura e pietà: il problema della disciplina delle immagini nell'età tridentina. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera. Roma: Artemide, 73–84.
- Prodi, Paolo. 1965. Sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica. *Archivio italiano per la storia della pietà* 4, 121–212.
- Prodi, Paolo, Giuseppe Olmi. 1986. Art, science, and nature in Bologna circa 1600. *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. John Carter Brown. Washington; New York: National Gallery of Art, 213–235.
- Prosperi, Adriano. 2001. *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*. Piccola Biblioteca Einaudi. Storia e geografia. Torino: Einaudi.

- Quint, Arlene. 1986. *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of the arts and his Musaeum of 1625*. New York: Garland.
- Račiūnaitė, Tojana. 2014. *Atvaizdo gyvastis. Švč. Mergelės Marijos stebuklingųjų atvaizdų patirtis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XVII–XVIII a.* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Račiūnaitė, Tojana, ed. 2009. *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Račiūnaitė, Tojana. 2003. *Vizijos ir atvaizdai. Basųjų karmelitų palikimas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
- Reynolds, Andrew. 1999. What is historicism? *International Studies in the Philosophy of Science* 13(3), 275–287. doi: 10.1080/02698599908573626.
- Richardson, Carol M. 2018. Gilio's Point of View. *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, edd. Michael Bury, Lucinda Byatt, Carol M. Richardson. Los Angeles: The Getty Research Institute, 45–64.
- Riklius, Tomas. 2019. Classical texts in the art treatises of early Modern Period. *Literatūra* 61(3), 98–108. doi:10.15388/Litera.2019.3.8.
- Riklius, Tomas. 2015. Federico Borromeo: *De pictura sacra*. Vertimas, komentaras ir įvadas. Bakalauro darbas, Vilniaus universitetas.
- Riklius, Tomas. 2020. (Ne)ambivalentiškas požiūris į Michelangelą Federico Borromeo traktatuose *De pictura sacra* ir *Musaeum*. *Literatūra* 62(3), 111–120. doi:10.15388/Litera.2020.3.7.
- Riklius, Tomas. 2018. Vertybių kolizija Federico Borromeo veikaluose *De pictura sacra* ir *Musaeum*. Magistro darbas, Vilniaus universitetas.
- Rivola, Francesco. 1656. *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli Angeli, ed arcivescovo di Milano*. Milano: per Dionisio Gariboldi.
- Rowland, Ingrid D. 1986. Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi. *Renaissance Quarterly* 39(4), 673–730. doi:10.2307/2862323.
- Salviucci Insolera, Lydia, ed. 2016. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*. Roma: Artemide.
- Salviucci Insolera, Lydia. 2009. L'arte cristiana e l'influsso dei trattati d'arte dopo il Concilio di Trento. *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė. Religinės kultūros paveldo studijos 2. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 33–45.
- Sarpi, Paolo. 2011. *Istoria del Concilio Tridentino*. Ed. Corrado Vivanti. Vol. 1. Classici. Storia 547. Torino: Einaudi.

- Schilling, Robert. 1971. Sacrum et profanum: Essai d'interprétation. *Latomus* 30(4), 953–969.
- Schlag, Martin. 2017. The Formation of a Catholic Concept of Christian Humanism and of Inclusive Secularity. *Re-Envisioning Christian Humanism. Education and the Restoration of Humanity*, ed. Jens Zimmermann. Oxford: Oxford University Press, 197–220.
- Schmitt, Jean-Claude. 1990. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard.
- Schofield, Richard. 2004. Architecture and the Assertion of the Cult of Relics in Milan's Public Spaces. *Annali di architettura* 16, 79–120.
- Sénécal, Robert. 2000. Carlo Borromeo's *Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae* and Its Origins in the Rome of His Time. *Papers of the British School at Rome* 68, 241–267.
- Shearman, John. 1992. *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.
- Smyth, Craigh Hugh. 1962. *Mannerism and Maniera*. New York: J. J. Augustin.
- Snyder, Jon R. 2017. Strokes of Wit: Theorizing Beauty in Baroque Italy. *The Insistence of Art. Aesthetic Philosophy After Early Modernity*, ed. Paul A. Kottman. New York: Fordham University Press, 194–226.
- Snow-Smith, Joanne. 2008. Michelangelo's Christian Neoplatonic Aesthetic of Beauty in His Early Œuvre: the *nuditas virtualis* Image. *Renaissance Theory*, edd. James Elkins, Robert Williams. New York & London: Routledge, 147–162.
- Steer, John. 1970. *Venetian painting: A concise history*. London: Thames and Hudson.
- Steinberg, Leo. 1974. Pontormo's Capponi Chapel. *The Art Bulletin* 56(3), 385–399.
- Steinemann, Holger. 2006. *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis* Discorso intorno allé imagini sacre e profane (1582). *Studien zur Kunstgeschichte* 164. Hildersheim: Olms.
- Stowell, Steven F. H. 2015. *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*. *Studies in Medieval and Reformation Traditions* 186. Leiden; Boston: Brill.
- Strinati, Claudio. 1980. Roma nell'anno 1600. Studio di pittura. Edd. Elisabetta Pallottino, Antonio Pinelli. *Ricerche di Storia dell'arte* 10, 15–48.

- Sverdiolas, Arūnas. 2009. Paveikslas – ne stabas. *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. Tojana Račiūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 82–107.
- Sverdiolas, Arūnas, Gabija Surdokaitė. 2009. Paveikslų galia. *Gyvas žodis, gyvas vaizdas. Fabijono Birkowskio pamokslas apie šventuosius atvaizdus*, ed. Tojana Račiūnaitė. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 182–202.
- Tenace, Michelina. 2016. All'origine del Decreto sulle immagini de Trento, il Concilio Nicea II. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, ed. Lydia Salviucci Insolera. Roma: Artemide, 35–50.
- Thornton, Martin. 1958. *Pastoral Theology – A Reorientation*. London: SPCK.
- Tomlinson, Gary. 2006. Renaissance Humanism and Music. *European Music 1520–1642*, ed. James Haar, Woodbridge: The Boydell Press, 1–19.
- Tosini, Patrizia. 2008. *Girolamo Muziano 1532-1592: dalla maniera alla natura*. Roma: Ugo Bozzi.
- Trexler, Richard C. 1971. *Synodal Law in Florence and Fiesole, 1306–1518*. Studi e testi della Biblioteca apostolica vaticana 268. Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana.
- Tschudi, Victor Plahte. 2017. *Baroque Antiquity. Archeological Imagination in Early Modern Europe*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Vaišvilaitė, Irena. 1995. *Baroko pradžia Lietuvoje*. Vilniaus dailės akademijos darbai 6. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- Vaišvilaitė, Irena. 2005. Šventųjų kultas XVI a. antrojoje–XVII a. pirmojoje pusėje. *Šventieji vyrai, šventosios moterys. Šventųjų gerbimas LDK XV–XVII a.*, ed. Mindaugas Paknys. Vilnius: Aidai, 103–146.
- Vasiliauskienė, Aušra. 2009. Jėzaus kūdikystės istorija Lietuvos baroko dailėje: ikonografinis aspektas. *Tridento visuotinio bažnyčios susirinkimo (1545–1563) įtaka Lietuvos kultūrai*, ed. Aleksandra Aleksandravičiūtė. Religinės kultūros paveldo studijos 2. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 312–338.
- Verstegen, Ian F. 2003. Federico Barocci, Federico Borromeo, and the Oratorian Orbit. *Renaissance Quarterly* 56(1), 56–87.
- Verstegen, Ian F. 2015. *Federico Barocci and the Oratorians. Corporate Patronage and Style in the Counter-Reformation*. Early Modern Studies 14. Kirksville: Truman State University Press.

- Wasserman, Jack. 2009. Pontormo in the Capponi Chapel in Santa Felicita in Florence. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53(1), 35–72.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Willaert, Leopold, Eugenio da Veroli. 1979. *La Restaurazione Cattolica dopo in Concilio di Trenti (1563–1648)*. 2 ed. Storia della Chiesa 18. Torino: S.A.I.E.
- Williams, Robert. 2008. Italian Renaissance Art and the Systematicity of Representation. *Renaissance Theory*, edd. James Elkins, Robert Williams. New York & London: Routledge, 159–184.
- Williams, Robert. 2017. *Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Wippel, John F. 1998. Thomas Aquinas and the Axiom That Unreceived Act Is Unlimited. *The Review of Metaphysics* 51(3), 533–564.
- Wittkower, Rudolf, Irma B. Jaffe, edd. 1972. *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. New York: Fordham University Press.
- Zeri, Federico. 2001. *Pittura e Controriforma: L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*. Ed. 3. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Zöllner, Frank. 2003. *Leonardo. The Complete Paintings and Drawings*. Cologne: Taschen.



## SUMMARY

The Council of Trent prompted Catholic authors of the late sixteenth and early seventeenth centuries to reflect further on the question of the aesthetic and dogmatic appropriateness of religious images, by methodically articulating aspects of what works of sacred art should look like and by articulating a new, post-Tridentine model of visual theology. There were a number of reasons for this: the Renaissance concept of the visual arts no longer reflected the existing aesthetic paradigm and the needs of the new spirituality; the brief decree on sacred images of the Council of Trent was abstract and did not provide concrete rules for aesthetic evaluation; sacred images gradually manifested the ethos of the Council of Trent and its mission to serve the salvation of souls. Catholic Italian authors, unlike the Evangelicals north of the Alps, did not question the practice of sacred images, yet new categories of aesthetic evaluation of sacred images were needed to reflect the immanent changes in religious life, aesthetic practice, and the dictates of the Council of Trent.

**The aim of this dissertation** is to provide an overview of the aesthetics of the early Baroque period as it appears in the art theory treatises of the post-Tridentine Catholic authors Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, and Federico Borromeo, and to highlight the main categories and criteria of aesthetic evaluation.

In order to achieve the aim of the thesis, the following objectives have been set:

1) to study the categories of aesthetic evaluation found in the art theory treatises of four post-Tridentine authors (Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, and Federico Borromeo);

2) to clarify the theoretical connections and specificities of the above-mentioned authors; 3) to highlight the formation, criteria, and influence of the central theoretical categories of aesthetic evaluation found in the treatises of early Baroque art theory.

**Research materials.** The central question of the dissertation will be limited to what post-Tridentine Italian Catholic authors expected or demanded of sacred art and what new categories of aesthetic evaluation they proposed in their treatises on art theory. The dissertation will analyse the treatises of art theory written in Latin and Renaissance Italian by the post-Tridentine clergy of the Catholic Church during the early Baroque period after the Council of Trent up to the 1630s.

The treatises of Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, and Federico Borromeo, which are analysed in this thesis, have been chosen for the study because/as they best reflect the formation of aesthetic categories of evaluation and aesthetic expression of the new epoch. At the same time, they represent the only post-Tridentine theoretical treatises, written by Catholic authors, which are not exclusively concerned with art history or describing artistic style and technique. Giovanni Andrea Gilio's *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, probably written between 1561 and 1562, before the end of the Council of Trent, is chosen because/as/for it is the first such post-Tridentine treatise devoted to the question of sacred images. Gabriele Paleotti's *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* and Charles Borromeo's *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* are included because of the authors' participation in the drafting of the texts of the last sessions' Tridentine decrees and their reforming activity in the archdioceses of Bologna and Milan, where the question of the appropriateness of sacred images was given much attention. It is likely that Paleotti was familiar with Gilio's *Degli errori* because, as Paolo Prodi notes, there are many textual and theoretical similarities between the two works. Somewhat different in this context are the works *De pictura sacra* and *Musaeum* by Federico Borromeo, a younger cousin of Charles Borromeo and a pupil of Paleotti's, in which the author explores the social and aesthetic conditions for defining the appropriateness of a work of art. Federico Borromeo's treatise is included in the study in order to provide a coherent picture of the development of the new aesthetic paradigm and because it had been begun much earlier, at a similar time to that of Paleotti.

The dissertation also discusses and analyses ecclesiastical sources, such as the Acts of the Council of Trent and the resolutions of the Synods of the Archdiocese of Milan, and draws on the theoretical work of other Renaissance authors, such as Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Ludovico Dolce and Giorgio Vasari, in order to clarify the context and the changes in paradigm.

**Significance and novelty of the thesis.** The works of Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, and Federico Borromeo have never been consistently studied together as a source of early Baroque aesthetics. The study of the theoretical discourses of these culturally, ideologically, and personally connected authors allows us to form a systematic paradigm for a new Catholic theory of art that gradually developed over the decades of the early Baroque period. All the treatises of the above-mentioned post-Tridentine

Catholic authors formulate and consolidate new criteria for the aesthetic evaluation of sacred images, reflecting a new paradigm of Baroque art, which encompassed not only the aesthetic but also theological expression and the didactic and moral effect of sacred images. However, there is no systematic approach in academic discourse that reveals the links and differences between the texts of the studied authors, through which a common paradigm of evaluation categories of Baroque aesthetics can be constructed. One of the reasons for this is that art history is often understood only through the prism of stylistic development, excluding cultural, historical, or theological dimensions, and therefore these authors and their works are usually analysed only from certain angles, although the texts have been widely used in the study of the Baroque and its manifestations both in the world and in the Grand Duchy of Lithuania.

It is also important to note that the Baroque in the Grand Duchy of Lithuania and the Polish-Lithuanian Commonwealth, with all its value parameters, was parallel and analogous to the development of the Baroque elsewhere. Therefore, the Baroque and its artistic expression in the Grand Duchy of Lithuania should be studied in the full context of the above-mentioned treatises. The analysis of these treatises would also be valuable for the study of the later stages of Baroque development, for the research of synthetic forms of expression, such as the emblematics and iconology of the Grand Duchy of Lithuania. A systematic approach to the theoretical treatises of the early Baroque would allow for a better understanding of the Grand Duchy of Lithuania's authors of this period who dealt with the issue of sacred images, and an assessment of their contribution to the Baroque thought, as researchers often focus on the prohibitions of the Decree on Sacred Images adopted at the Council of Trent, overlooking the fundamental aim of the decree, which was to affirm and expand the role of sacred images within the Catholic Church.

**Research methodology.** The research will be interdisciplinary, using approaches typical of philological research and combining them with elements of art philosophy, art history and the history of ideas (*Begriffsgeschichte*). The method of close reading will be used to study theoretical texts by post-Tridentine authors, and comparative and hermeneutic analyses will be used to compare the theoretical aspects of aesthetic evaluation found in the works of the above-mentioned authors, in order to clarify the concepts and connections between the authors in question and to define the essential categories of aesthetic evaluation in the early Baroque period.

**Structure of the dissertation.** The dissertation consists of an introduction, a theoretical part and a methodological part. The individual chapters of the theoretical part on the assumptions of the new theory of fine art are devoted to the following topics: the changes in religious life of the 16th century and their influence on aesthetic consciousness, the theological attitudes of the Council of Trent towards sacred images, the changes in artistic practice, and the conceptual and aesthetic influences of the Renaissance on the new theory of fine art. The chapters of the first methodological part, on the expression of religious content, deal with the main criteria of the new categories of aesthetic evaluation of sacred images: historicity, verisimilitude, modesty, and sacredness. The second methodological part is dedicated to *decorum* and its distinct levels of aesthetic evaluation. The dissertation ends with conclusions, lists of illustrations, and references.

### **Thesis statements:**

1. The changing concept of spirituality, the needs of religious life and the immanent development of the visual arts created the conditions and necessitated a rethinking of the aesthetic criteria of evaluation of sacred art, which had to be in line with the tradition of the Catholic Church and with the doctrine confirmed by the Council of Trent, but also to reflect the changes in theology, the needs of the early modern period and the shifting aesthetic paradigm;

2. In post-Tridentine Catholic treatises on art theory, a systematic paradigm for evaluating sacred images emerges, combining the aesthetic categories of historicity, verisimilitude, modesty, sacredness, and *decorum*;

3. The categories of historicity, verisimilitude, modesty, sacredness, and *decorum* were based on the cultural and ideological experience of the Renaissance, but they set specific criteria for sacred works of art that reflected the reforms and needs of religious life;

4. The fundamental category of aesthetic evaluation in the post-Tridentine discourse of art theory, reflecting the spirit of the era and the needs of modern spirituality for sacred images, was *decorum*. *Decorum* is also a meta-category that sets the evaluative imperatives for the other categories of aesthetic evaluation: historicity, verisimilitude, modesty, and sacredness.

The Catholic sacred art of the last decades of the 16th century is often seen as an expression of a certain social and economic crisis. The Sack of Rome in 1527, the Evangelical Reformation in northern Europe and other historically significant events of the century undoubtedly had an impact on artistic practice and expression, but the causes and consequences of these

events must be sought in the wider cultural and religious context to which Italian Catholic theorists reacted and interacted.

Religious and aesthetic change was not sporadic. The movement of modern devotion that emerged in northern Europe created the need for a new religious community in which each individual sought personal and collective spiritual union with God through individual spiritual practice. Individual spirituality was to be awakened through close reading and meditation on the Bible and theological writings. The aesthetic change in the 16th century is also closely linked to the Church's veneration of the saints, which was enshrined in the same decree of Trent as the use of sacred imagery.

At the same time, all the concurrent artistic movements of the 16th century playfully mixed different styles and manners in order to create their own concept of sacred images, resulting in either a certain aesthetic similarity or a complete departure from the norms. Artists typically combined the practices of different artists and regional schools, developing an individual style. In general, the paradigm of the 16th-century art theory was permeated not only by discussions about the nature of true beauty, but also by debates about the purpose of images. In addition, the newly discovered catacombs dating from early Christianity stimulated the study of palaeo-Christian artefacts. Early iconography was seen as material evidence of a continuous tradition of Christian art and encouraged an aesthetic shift towards simpler, more modest sacred images that could be easily understood by all believers. The format and function of sacred images changed fundamentally, as sacred images and sculptures in churches came to be understood by Catholics as reflections of the divine. In the spirit of the Council of Trent and the new spirituality, images were to help guide the faithful along the path of virtue. Thus, in addition to the aesthetic aspect, the question of the function and purpose of the image was raised at the end of the 16th century.

The Tridentine decree on sacred images was thus not radically new, but it reflected the existing tradition, according to which the veneration of images was given to their prototypes rather than to the images themselves. It also reflected the doctrine inherited from the Second Council of Nicaea and subsequent Church Councils. Overall, the framework of the Tridentine Catholic reform should be seen as a stabilising factor in religious life. It was certainly not a doctrinal statement, but a reform measure to be implemented by the bishops, who were primarily responsible for educating the faithful about the intercession of the saints, relics, and the veneration of sacred images. The Tridentine Decree on Sacred Images does not lay down aesthetic principles, nor does it in any way restrict the freedom of artistic expression. It succinctly reaffirmed previous theological decisions and the use of sacred

images in religious practice, as established by the works of the Fathers and Doctors of the Church, in order to inspire piety, but it did not give specific instructions to the creators of sacred images. Unsurprisingly, Catholic clergy in the Italian states began to write theoretical works giving detailed instructions on appropriate sacred images, some of which were directed primarily to the priests of their dioceses or parishes.

A coherent ideological and aesthetic development of artistic expression resulted in the new aesthetic paradigm, influenced by the changes in religious life during the Middle Ages, the internal reform of the Church before the Council of Trent and the immanent development of artistic practice. As a result, in the post-Tridentine treatises of art theory, Catholic authors sought to outline the new categories of aesthetic evaluation that would reflect the spirit and the objectives of the Council of Trent, while at the same time defining a new set of expectations for sacred images, encompassing not only the aesthetic, but also the theological expression and the didactic and moral effects of sacred images.

**Historicity.** In the theory of post-Tridentine Catholic authors, the idea emerges that artists, drawing on authoritative historical and theological texts, can create images rooted in tradition that become visual witnesses to historical or theological sources. Sacred images should therefore be created with a sense of historicity. The Bible, historical and theological texts allow for the creation of images that convey the tradition of the Church, but a somewhat archaeological approach is also important in the representation of vestments, objects, and landscapes. The aspect of historicity is particularly useful in forming a coherent iconographic system for sacred images.

Images are generally considered to be evidence of the authenticity of the Catholic Church and its doctrine, which is why Federico Borromeo advocated the need to preserve the oldest available images, whether by copying or other means. The fundamental reason for preserving and collecting such images is that they convey the *auctoritas* of the Catholic Church and its doctrine.

The category of historicity reflects the general desire of the post-Tridentine paradigm to ensure the continuity of tradition through images and to form a coherent iconographic system of sacred images based on common criteria of evaluation. Historicity therefore requires sacred image-makers to draw on authoritative historical and theological sources and palaeo-Christian artefacts. This should ensure that the images confirm the unbroken relationship of Catholic tradition and doctrine to the early Church and become authentic visual witnesses to historical and theological sources. The category of historicity in sacred images testifies to the doctrine of the Catholic Church, creating a symbiosis between image and tradition that at the same time

visually documents the authentic piety of the community of the faithful and visually testifies to and transmits the tradition of the veneration of the saints and the use of sacred images in religious practices. The category of historicity, however, could only be realised in the image through the accurate and comprehensible reproduction of visual reality, the criteria for which are defined by the category of verisimilitude.

**Verisimilitude.** In the Catholic treatises on art theory published after the Council of Trent, the category of verisimilitude was another criterion for Catholic sacred images. It is important to note that, as indicated above, verisimilitude is closely related to, but not identical with, the category of historicity.

The criterion of verisimilitude can be fulfilled in two ways: by copying what is visible, or by imagining what could be. Since sacred images are understood as representations through their resemblance to the prototype image, it has become important for the image to strive for the most accurate mimetic reproduction of the visible reality. It should be noted that because the sacred image is understood as a representation, it belongs in parallel to two levels of reality, the physical and the theological. Contrary to the Renaissance concept of the work of art, which allowed the artist to freely interpret the chosen subject matter, in the post-Renaissance Catholic discourse the appropriateness of sacred images came to be judged by the criterion of verisimilitude, which allowed us to decide whether the image's likeness and plausibility of the image were sufficient to qualify it as a representation.

The image must also meet the criteria of the category of verisimilitude, as it has the power to affect (*affetto*) simultaneously the human senses, mind, and spirit. This notion of the impact of sacred images, based on the criterion of verisimilitude, is also a fundamental aesthetic iconographic change in the post-Tridentine period, moving from medieval to Baroque representations of saints.

The category of verisimilitude thus refers, at a rudimentary level, to the creator's ability to create an image that resembles the visual reality. At other levels, the category of verisimilitude defines the universal intelligibility of all parts of an image at the visual and intellectual levels. Verisimilitude is achieved by copying what is seen or by imagining or reconstructing a possible likeness. The most important aspect of the category of verisimilitude in the Catholic post-Tridentine art theory is that it allows us to assess whether a visible image can be considered a sacred representation through similarity and plausibility. However, verisimilitude essentially covers only the visual level of the sacred image, and a new category of modesty was needed to define the expected spiritual result of the representation.

**Modesty.** The criterion of modesty requires of the artist not the mindless application of the criteria of historicity and verisimilitude, but their prudent application. The category of modesty is also a set of moral and aesthetic rules that the artist must observe in order to create a suitable and effective sacred image. Modesty on the part of the artist involves not only the spiritual and mental disposition to create humble sacred images, but also adherence to established iconographic traditions in the representation of the saints, since the ancient aesthetic models are considered honest and pious.

Modesty requires not only the ethics of the artist, but also appropriate aesthetic rules, which include the artist's talent and technical ability. Since an aspect of nobility is attributed to sacred art, the creator is bound by the category of modesty to create images that impress the faithful with humble piety. In this case, the category of modesty includes not only the representation of figures, but also the choice of the figures represented.

Sacred images, if they correspond to the category of moderation, are physical signs of true faith and divine power, with the capacity to influence the faithful and to turn them towards God. This echoes the aspiration, formulated and reaffirmed by the Council of Trent, that sacred images should convey a model of the humble life and piety of the saints. The effect of the image derives not from the lines or colours, but from the personal intention and disposition of the artist, his education, and technical skill.

The category of modesty thus defines the artist of the sacred image, the plot depicted, and the spiritual result that is to emerge from them through the categories of historicity and verisimilitude. Since the image is a reflection of the mind and spirit of the creator, the category of modesty is essentially a set of moral and aesthetic rules that help to assess whether the sacred image created has the right spiritual outcome for humble piety. Modesty also includes whether the artist has respected established iconographic traditions. The image created in accordance with these rules acquires the power to move the faithful to piety. This, however, required a precise definition of what exactly the sacredness of an image is and what criteria it requires.

**Sacredness.** In post-Tridentine Catholic art theory, each image is understood from a much broader perspective: as a synthesis of the creator, the object, and the image's aim or purpose. In other words, the sacredness of an image does not depend on its beauty or ingenuity, but on its intention and purpose. The main purpose of sacred images was considered to be their ability to create a spiritual connection and evoke an inner conversion in the viewer. It was therefore important in the post-Tridentine aesthetic discourse to raise the question of the sacredness of the image in a new way and to clarify the



criteria for its evaluation in a way that reflected the Tridentine theology of the sacred image.

In the post-Tridentine treatises on art theory, the sacred (*sacrum*) was understood not only as a theological category, but also as a specific aesthetic category which, in opposition to the profane, defined the nature, purpose, aim, and content of a work of art. Sacredness derives primarily from the content of the image, from what is represented and how. Sacredness in the image is often based on, but not the result of, the categories of historicity, verisimilitude, and modesty.

Sacredness also depends on the purpose and aim of the image, on the effect it has or can have on the viewer. It must be emphasised that the purpose of the artist and the purpose of the image were understood as related but separate in post-Tridentine Catholic art theory. Therefore, the aesthetic appeal of an image or the excellence of its artistic execution have no relevance to sacredness, since they do not alter the intention or purpose of the image. This understanding of the image is radically different from that which prevailed in the aesthetic consciousness of the early 15th and 16th centuries.

The sacredness of an image is fulfilled at the primary level when the image represents sacred things; at other levels, the image becomes sacred when the person who creates it does so with modesty and in the spirit of faith, when it is done for a pious purpose, and when it is used in a liturgy or in a sacred place and for a sacred purpose. Sacredness, then, derives primarily from the content and form of the image. The category of sacredness can also be realised if the image is a derivation or reproduction of sacred prototypes. Since the essential purpose of sacred images is to evoke a rational or emotional effect in the viewer during contemplative or meditative prayer before the image, and to stimulate faith and piety, the category of sacredness conveys the attitudes of post-Tridentine theology towards approaching the question of the sacred image from theological, moral, and aesthetic perspectives.

***Decorum.*** The objectives of the Council of Trent called for a rethinking and a redefinition of the classical categories of aesthetic evaluation, such as verisimilitude or *decorum*, so that they reflected not only the relationship or correspondence to the prototype, but also the religious content.

The theoretical foundations of *decorum* can be found in classical Greek philosophy, for example in Plato's *Philebus*, *Timaeus*, Aristotle's *Poetics*, *Rhetoric*, and Cicero. In Cicero's works, *decorum* is a fundamental ethical concept, essentially identical with honesty and moral beauty (*honestas*, *honestum*). In other ancient Latin texts, *decorum* was also commonly used to describe the moral aspect of behaviour. Federico Borromeo describes

*decorum* as a kind of splendour and light (*lumen*) or flower (*flos*) that comes from the gestures and actions of each of the figures in the picture and is capable of delighting the viewer's mind. Borromeo is even more precise when he defines *decorum* as all that is completely appropriate to each thing, and that nothing needs to be added or subtracted from the image.

*Decorum* is often understood as a purely aesthetic category, defining the relationship between the image and its purpose, or the conformity of the image to certain moral norms and the conformity of the figures to the historical and cultural context depicted, but this does not reveal the multifaceted and normative nature of the category of *decorum* in relation to other post-Tridentine aesthetic categories. Sacred subjects require more from the artist than knowledge of the stories depicted and a faithful interpretation of Catholic doctrine. Such an approach is based on the three problematic levels of *decorum*—visual, intellectual, and theological. In other words, in the post-Tridentine treatises on Catholic art theory, *decorum* is a meta-category that simultaneously refers to, encompasses, and integrates the categories of historicity, verisimilitude, modesty, and sacredness. The different levels of *decorum* also help us to understand how these categories can be implemented in order to achieve coherence between the parts of the sacred image, in terms of image, intellect, and theology.

The sacred image was expected not only to have a recognisable likeness, but also to be evaluated on the extent to which the representation was convincing in creating a believable illusion of absolute presence. *Decorum* is therefore a much broader and unique feature of human likeness, helping to convey the personality, virtue, and piety of the individual in images through mimetic likeness. The idea that figures and their gestures could convey thoughts and emotions was inherited from Renaissance art theory. The pictorial level of *decorum* is also related to the medieval method of *circumstantiae*, which comes from the field of rhetoric. The components of the plot conveyed in the picture must also be in harmony with each other in all respects. This includes customs, behaviour, clothing, and other significant details that allow the figure to be judged as belonging to the historical period in question. This approach shows how closely Renaissance art theory was linked to the practice of scriptural exegesis. For this reason, the visual level of *decorum* required the categories of historicity and verisimilitude, through which a hermeneutic reading of a biblical text or sacred action could be applied to the creation of sacred images.

In post-Tridentine treatises on art theory, stylistic expression is seen as only one component of pictorial content. The viewer's delight (*dilettazione*) in the form of the image is not understood merely as the colours, composition,

or grace of the figures. *Dilettazione*, according to St Thomas Aquinas' *Summa Theologiae*, has three levels, of which only the most primitive, the sensual, is directly affected by the stylistic expression of the image. The rational level of delight, although it arises from the senses, is evaluated by the intellect. In other words, *decorum* has not only a visual but also an intellectual level of evaluation and expression. The intellectual conditions of the category of *decorum* include aspects of time, space and historical context.

*Decorum* is essentially the combination of the artist's talent, skill, and personality. Craftsmanship must be combined with intellect, and neither part must overshadow the other, for human beings have sensory and intellectual aspects that are linked to the visual. Sensory effects alone are not enough for a human being made up of two substances, body and spirit. In the post-Tridentine aesthetic paradigm, the image, through faith, beauty and the sublime, must affect both the bodily and spiritual substances of the viewer, and this requires a unity that can be described in the image as *decorum*.

The level of spiritual delight, called *cognizione spirituale*, is the main goal of the sacred image, which emerges from the visual level of the *decorum* by means of intellect. The content of the sacred image in Catholic art theory is based on custom (*consuetudo*), which includes aesthetic precedents, history, the tradition of the Church and its authority in judging what is acceptable. Theological truth and Church doctrine are also an extension of tradition and the common religious experience of the Church community. All of this provides a basis for considering the content of the sacred image more important than the form. The artist is free to choose how and what to depict, but through the application of categories of historicity, verisimilitude, modesty, and sacredness the sacred content and its purpose are the most important element in sacred images.

The level of spiritual delight (*cognizione spirituale*) is the main goal of the sacred image, which emerges from the visual level of *decorum* by means of intellect. The content of the sacred image in Catholic art theory is based on custom (*consuetudo*), which includes aesthetic precedents, history, the tradition of the Church, and its authority in judging what is acceptable. Theological truth and Church doctrine are also an extension of tradition and the common religious experience of the Church community. All this provides a basis for considering the content of the sacred image to be more important than its form. The artist is free to choose how and what to depict, but the sacred content and its purpose are the most important element in sacred images.

A sacred image is evaluated according to its effect and appropriateness for a sacred function and a sacred space. Thus, if the image fulfils the category

of *decorum*, if all the necessary criteria are met, the effect of the image becomes one that points to faithful Catholic devotion. In sacred images, the form is seen only as a starting point to stimulate the intellect and spiritual knowledge through sensory experience, so that the religious experience is always central and the aesthetic form and the artistic experience of the viewer are auxiliary.

It is important to note that post-Tridentine Catholic authors did not approach sacred images from a radically new perspective, since they were merely a symbolic form through which Catholic dogma could be visually conveyed. *Decorum* is therefore not simply an aesthetic but a theological criterion which can be used to judge whether an image conforms to the doctrine and dogma of the Catholic Church and is therefore suitable for sacred spaces and sacred functions. The category of *decorum* also helps to ensure that the image is not an idol or an object of idolatry. Bishops, in accordance with the decisions of the Council of Trent and the Synods of Ecclesiastical Provinces, should ensure that sacred images are created in a pious manner and in accordance with the Bible and Catholic Tradition. This does not mean, however, that the Catholic Church has sought to directly control visual content.

In the theoretical frameworks of all the authors discussed in the dissertation, the categories of aesthetic evaluation are used to determine, on the basis of the doctrine, dogmas, tradition, and practice of the Catholic Church, whether the image conveys the appropriate dignity of a saint portrayed and whether it fits into the temporal, spatial, and historical context. It all boils down to one fundamental question: is the image an appropriate representation? In other words, *decorum* requires not only the horizontal but also the vertical coherence of all the parts of the sacred image, as well as the visual, semantic, and theological levels. It is *decorum* that can be seen as the cornerstone criterion for the evaluation of post-Tridentine visual theology, which, as a meta-category, by drawing on, combining, and unifying the categories of historicity, verisimilitude, modesty, and sacredness, and by assessing the coherence of the image in terms of content and expression, helps to make a rational decision about the suitability of a painting or sculpture for a sacred space or a sacred function.

The changes in the expression of sacred images in the post-Tridentine discourse were caused by: the new spiritual and cultural challenges of the 16th century, the natural and consistent change in the concept of spirituality, and the immanent development of artistic practice. This led to the criteria of universal comprehensibility and clarity for sacred images. This allowed the formation of new categories of aesthetic evaluation of sacred images, which

systematically conveyed a modern conception of the sacred image, its purpose, and goal. The work has succeeded in identifying the main post-Tridentine categories of aesthetic evaluation found in the art theory treatises of Giovanni Andrea Gilio, Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti and Federico Borromeo: historicity, verisimilitude, modesty, sacredness, and *decorum*.

The category of historicity requires the artist to draw upon historical and theological sources, palaeo-Christian artefacts, and the tradition and doctrine of the Catholic Church. The implementation of this category should ensure that images become visual witnesses to historical and theological sources and document the authentic piety of the community of the faithful. The category of historicity in sacred images creates a symbiosis between image and tradition. In this way, this category reflects the desire of the post-Tridentine paradigm to affirm and ensure the continuity of the practice of sacred imagery.

The category of verisimilitude does not mean a mere unconscious reproduction of visible reality. Verisimilitude defines the universal intelligibility of images on parallel levels of physical and theological reality. This category thus binds the mind and the imagination of the artist to create possible and probable images. Verisimilitude is achieved not only by “copying” what is seen, but also by imagining or reconstructing a possible likeness. Once the criteria of the category are met, the sacred image acquires the power to affect simultaneously the senses, the mind, and the spirit of the viewer. The most important aspect of the category of verisimilitude in Catholic post-Tridentine art theory is that verisimilitude allows us to assess whether a visible image can be considered a sacred representation through resemblance and plausibility. The emphasis on archaeological truth in the categories of verisimilitude and historicity is also linked to the period's interest in palaeo-Christian art.

The category of modesty includes the criteria for judging the creator of the sacred image and the subject depicted. Modesty requires certain moral and aesthetic rules to be followed by the creator of the sacred image. The category should ensure that the creator respects established iconographic traditions. Modesty also helps to assess whether the image appeals to the viewer with a spiritual result. In this way, the category of modesty makes it possible to assess whether or not the image leads the viewer to Catholic piety.

The category of sacredness conveys a post-Tridentine approach to sacred images, not only on an aesthetic level, but also on a moral and theological level. Sacredness encompasses not only the content or purpose of an image, but also the artist who created it. Sacredness requires that the content, form, and purpose of the image have a rational or emotional effect on the viewer, so as to inspire piety. In essence, this category helps to assess whether a work of

sacred art is suitable for a sacred purpose in terms of content, form, and purpose.

The category of *decorum* can be seen as the cornerstone of the emerging post-Tridentine Catholic theory of art, as evident in the treatises of the authors discussed in this dissertation. The meta-category of *decorum* draws on, combines, and unifies other categories of aesthetic evaluation—historicity, reality, modesty, and sacredness—in which *decorum* is implicit but not equal. The category of *decorum* also establishes meta-imperatives for these categories. Thus *decorum* requires not only horizontal but also vertical coherence between all parts and levels of the sacred image. *Decorum* manifests itself in the image on three levels: visual, semantic, and theological. At the visual level, *decorum* helps to determine the extent to which a representation is possible, convincing and emotionally and spiritually affecting. At the intellectual level, *decorum* allows us to judge whether the content and form of an image are compatible and coherent. At the theological level, propriety helps to determine whether the devotion the image evokes in the viewer is appropriate and directed towards Catholic piety. The category of *decorum* is intended to assess whether a sacred image is appropriate for a sacred function and, at all levels, whether it is an appropriate representation of a saint or sacred scene that evokes an appropriate spiritual response leading to devotion.

The aesthetic categories of historicity, verisimilitude, modesty, sacredness, and decorum allows for the integration of the earlier artistic heritage of the Renaissance. All these categories becomes a kind of link to synthesise and lay the foundations for a new aesthetic paradigm of the Baroque.

## APIE AUTORIŲ

### **Tomas Riklius**

tomas.riklius@flf.vu.lt

### **Išsilavinimas**

2018–2022 m. – doktorantūros studijos (Filologija), Vilniaus universitetas

2016–2018 m. – magistrantūros studijos (Klasikinė filologija), Vilniaus universitetas

2011–2015 m. – bakalauro studijos (Klasikinė filologija), Vilniaus universitetas

### **Stažuotės**

2021 m. – Roma, Italija

2020 m. – Universita di Bologna, Bolonija, Italija

### **Kita veikla**

Nuo 2017 m. – Klasikų asociacijos (Societas Classica) valdybos narys

Nuo 2014 m. – Filomatų: VU Filologijos fakulteto studentų mokslinė draugijos valdybos narys

Nuo 2011 m. – Klasikų asociacijos (Societas Classica) narys

### **Pranešimai konferencijose**

„An Outpost of Militant Church and Christian Unity“, pranešimas tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Religion and Conflict in the Medieval and Early Modern Periods“, 2019-7- 9/11, Nottinghamas: Nottingham Trent University.

„Karas knygomis – akademinis bendradarbiavimas ir tarpkonfesinė polemika XVI amžiaus ATR“, pranešimas tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Su Erelio ir Vyčio ženklais. Lenkijos ir Lietuvos moksliniai ir kultūriniai ryšiai Vilniaus universiteto istorijoje“, 2019-11- 21/22, Vilnius: Vilniaus universitetas.

„The innovator of Baroque literature: M. C. Sarbievius’s De acuto et arguto“, pranešimas tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Baroque Latinity“, 2021-09-17/18, The Society for Neo-Latin Studies, UCL, & The Cambridge Society for Neo-Latin Studies, Cambridge University.

„The Canon of Classical authors and the Early Modern Aesthetic Theory“ pranešimas tarptautinėje mokslinėje konferencijoje „Colloquium Balticum Tartuense XIX: Philologia magistra vitae“, 2022-10-12/15, Tartu: Tartu University.

## PUBLIKACIJOS

- „Classical texts in the art treatises of early Modern Period“, *Literatūra* 61(3), 2019, 98–108.
- „(Ne)ambivalentiškās požiūris ī Michelangela Federico Borromeo traktātuose De pictura sacra ir Musaeum“, *Literatūra* 62(3), 2020, 111–120.
- „Wingless Angels: Homer as an Authoritative Historical and Aesthetic Source in Early Modern Period“, *Literatūra* 63(3), 2021, 48–57.



## PADĖKA

Už visus įžvalgius patarimus ir pastabas rengiant šią disertaciją pirmiausia noriu padėkoti darbo vadovui dr. Vytautui Ališauskui, recenzentėms dr. Onai Dilytei-Čiurinskienei ir dr. Sigitai Maslauskaitėi-Mažylienei. Už vertingas pastabas taip pat esu dėkingas dr. Audronei Kučinskienei, dr. Nijolei Juchnevičienei, dr. Tomui Veteikiui ir kitiems Klasikinės filologijos katedros nariams. Galiausiai už palaikymą esu amžinai skolingas savo mamai, šeimai, Gretai ir Kotrynai.

# UŽRAŠAMS

UŽRAŠAMS

Vilniaus universiteto leidykla  
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius  
El. p. [info@leidykla.vu.lt](mailto:info@leidykla.vu.lt), [www.leidykla.vu.lt](http://www.leidykla.vu.lt)  
[bookshop.vu.lt](http://bookshop.vu.lt), [journals.vu.lt](http://journals.vu.lt)  
Tiražas 15 egz.