

FIGURALNOST U KLESARSTVU RANOG SREDNJEG VIJEKA NA TLU HRVATSKE

Čelan, Antonela

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:666161>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

ZAVRŠNI RAD

**FIGURALNOST U KLESARSTVU RANOG SREDNJEG
VIJEKA NA TLU HRVATSKE**

ANTONELA ČELAN

Split, 2020.

ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI
FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U SPLITU
UMJETNOST RANOG SREDNJEG VIJEKA

**FIGURALNOST U KLESARSTVU RANOG SREDNJEG
VIJEKA NA TLU DALMACIJE**

Studentica

Antonela Čelan

Mentor

Vedran Barbarić

Split, srpanj 2020.

SADRŽAJ

1. UVOD	<u>5</u>
2. UMJETNOST RANOG SREDNJEG VIJEKA	<u>3</u>
3. INTERIJERI RANOSREDNJOVJEKOVNIH SAKRALNIH GRAĐEVINA NA TLU HRVATSKE.....	<u>7</u>
4. PRIKAZ LJUDSKOG LIKA U RANOM SREDNJEM VIJEKU.....	<u>13</u>
5. ZADARSKO – KNINSKA GRUPA RELJEFA	<u>16</u>
5.1. Krist u Slavi na portalu crkve Sv. Lovre u Zadru.....	<u>16</u>
5.1.1. Opis reljefa.....	<u>17</u>
5.1.2. Datacija rejefa	<u>18</u>
5.2. <i>In situ</i> kapiteli	<u>20</u>
5.3. Plutej iz zadarske crkve sv. Lovre	<u>21</u>
5.3.1. Navještenje.....	<u>23</u>
5.3.2. Vizitacija	<u>24</u>
5.3.3. Rođenje	<u>25</u>
5.3.4. Pohod triju mudraca	<u>27</u>
5.4. Lokalitet Biskupija kod Knina.....	<u>29</u>
5.4.1. Bogorodičin kult nakon crkvene reforme	<u>30</u>
5.5. Krist u slavi sa Sustipana u Splitu	<u>37</u>
5.1.1. Opis reljefa.....	<u>37</u>
5.1.2. Datacija reljefa	<u>38</u>
6. SPLITSKO-ZADARSKA GRUPA RELJEFA	<u>41</u>
6.1. Reljef s likom vladara iz splitske krstionice.....	<u>41</u>
6.1.1. Ikonografski opis reljefa i moguća identifikacija	<u>43</u>
6.1.2. Datacija i podrijetlo ploča	<u>53</u>

6.2. Fragmenti s prikazom glava iz Šuplje crkve Solinu	<u>54</u>
6.2.1. Crkva sv. Petra i Mojsija u Šupljoj crkvi	<u>55</u>
6.2.2. Fragmenti kamenog namještaja pronađeni na lokalitetu	<u>57</u>
7.3. Reljefi iz crkve Sv. Nediljice u Zadru	<u>58</u>
7.3.1. Plutej s prikazom Navještenja	<u>60</u>
7.3.2. Plutej s prikazom Pokolja nevine dječice	<u>62</u>
7.3.3. Datacija i pitanje autorstva	<u>66</u>
7.4. Reljef iz crkve Sv. Vida (Sv. Marije) na Klisu	<u>70</u>
7.4.1. Motiv <i>Maiestas Domini</i>	<u>71</u>
7.4.2. Opis reljefa	<u>71</u>
8. ZAKLJUČAK	<u>74</u>
9. LITERATURA	<u>76</u>
9.1. KNJIGE	<u>76</u>
9.2. Znanstveni članci	<u>77</u>
9.3. Internetski izvori	<u>78</u>
10. POPIS ILUSTRACIJA	<u>79</u>
SAŽETAK	<u>82</u>
ABSTRACT	<u>83</u>

1. UVOD

Predromaničko klesarstvo objedinilo je raznovrsne predloške i stilove u jednu cjelinu, kako u ostatku Europe, tako i na našem teritoriju. Osnovni klesarski predloški bivali su sačinjeni od ornamenata u obliku pletera, simboličkih motiva, geometrizacije koji su u potpunosti prekrivali klesarsku kamenu površinu sve do sredine 9. stoljeća kada dolazi do svojevrsnog preokreta i koraka unaprijed. Naime, promjene u odabiru motiva postupno nastupaju te rezultiraju novim likovnim izrazom. Najveća inovacija tog novog likovnog izraza svakako je ponovna pojava ljudske figure i narativnih scena u kiparstvu ranoga srednjega vijeka. Nadalje, karakteristike tradicionalnog načina oblikovanja kao što su plitkoreljefnost, *horror vacui*, simbolika kršćanskih motiva, životinjski likovi postepeno blijede sa skulpture, ali ostaju i dalje zastupljene u manjoj mjeri, ovoga puta na obodima i vijencima. Mjesto u središtu prikaza koje su one zauzimale sada je preuzela ljudska figura koja često svojom pojavom priča priču – narativnost prikaza što je veliki korak za tadašnje poimanje klesarstva i same umjetnosti općenito. Na taj način isprepliće se tradicija stara nekoliko stoljeća s inovacijama koje će klesarstvo dovesti do novih sfera ne samo u umjetnosti nego i u didaktici.

Pojava ljudskoga lika u predromaničkom klesarstvu iznimno je rijetka, a svoje porijeklo duguje mediteranskom naslijeđu. Ljudska figura nije često povezana sa kršćanskom tradicijom u ranijim razdobljima, a kao iznimka ističe se Rathisov oltar u Civalalu sa scenama Navještenja, Epifanije i Krista u slavi.¹ Slični primjeri pojavit će se na području Hrvatske u kasnijim razdobljima 10. i 11. stoljeća. Na istoku ikonoklazam preuzima vodeću ulogu stoga figuralnost izostaje iz kiparske i klesarske radinosti. Izostanak figuralne umjetnosti ponajviše se osjetio u helenizmu poglavito na grčkom teritoriju iako će ikonoklazam sa istoka sa sobom donijeti ornamentalne i simboličke motive koji će potom preplaviti figuralnost.²

U ovome radu predstaviti ću brojne teorije domaćih i stranih autora čije je polje zanimanja gravitiralo relevantnim figuralnim prikazima koji se javljaju tijekom kasnije faze ranog srednjeg vijeka na tlu današnje Hrvatske, poglavito Dalmacije. Figuralnosti u klesarstvu ranog srednjeg vijeka na tlu Hrvatske pristupam teorijskim metodama kako bi čitatelj imao

¹ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 479.

² Isto, 454.

uvida u kompleksnost ove teme i teorija koje se vežu za nju. Cilj rada svakako leži u želji da se čitatelju približi bogata klesarska građa te brojne teze koje se vežu uz nju, kako bi se osvijestila važnost dokumentiranja građe, razrješavanja dilema te tumačenja djela iz sasvim druge perspektive. Osim toga, porivi za bavljenje ovom temom leže u svestranosti ranosrednjovjekovne umjetnosti koja nije imala samo jednu funkciju već je služila kao jedini i najjeftiniji način edukacije nepismenih ljudi tadašnjega vremena. Prilikom tumačenja klesarskih i kiparskih umijeća, baš kao i sačuvanih slikarskih, valja sebe postaviti u poziciju neznanja te djela na prvoj razini promatrati primitivno te asocijativno, a tek kasnije pridavati im mogući povijesni kontekst te učene činjenice kojima raspolažemo.

Zbog svega rečenog, bazirala sam se na primjere koji svojim postankom, datiranjem, i mogućom rekonstrukcijom ikonografskog prikaza godinama muče domaće, ali i strane autore prilikom tumačenja mističnosti koju često nose sa sobom. Nije uvijek bit razriješiti nekakav problem koji se javlja prilikom proučavanja ranosrednjovjekovne umjetnosti, ključ je ponekad u promjeni stajališta s kojega promatramo i donosimo zaključke.

2. UMJETNOST RANOG SREDNJEG VIJEKA

Upoznavanje svakog povijesnog razdoblja zahtjeva pristup općim karakteristikama, društvenim i gospodarskim prilikama, kulturi, flori i fauni, klimi te, svakako, znanstvenim klasifikacijama poput periodizacije. Prvenstveno valja razjasniti samu periodizaciju koja nosi jednu od najteže objašnjivih komponenti starijih razdoblja, poglavito ranog srednjeg vijeka koje je, u većini slučajeva, lišeno pisanih izvora. Valja imati na umu činjenicu kako u povijesti pa i u povijesti umjetnosti ne dolazi do jasnog ukidanja između jednog i drugog razdoblja, čest je slučaj da su ona izniknula iz prethodnih perioda ili pak da se naslanjaju na njih. Takve činjenice svakako treba uzeti u obzir kada govorimo o razgraničenju antike i ranog srednjeg vijeka jer pojedini povjesničari smatraju kraj antike pojavom i afirmacijom ranoga razdoblja koje je uslijedilo.

Razmišljajući o srednjevjekovlju dolazimo do dvojbi oko samoga početka i kraja. Naime, većina povjesničara kao početak uzimaju pad Zapadnog Rimskog Carstva 476. godinu iako se uz tu mogućnost nižu i ostale poput godine 313. kada je Konstantin Veliki Milanskim ediktom afirmirao kršćanstvo kao vodeću religiju ili pak Teodozijeva podjela Carstva koja se zbilila 395. godine. Kada nastaje i kada završava rani srednji vijek pitanje je na koje se ne može precizno odgovoriti, a za kraj tog razdoblja Goldstein navodi godine oko 1000. Iako je srednjovjekovni čovjek vjerovao u apokalipsu koja će se odigrati te godine, dogodilo se upravo suprotno; u cijeloj Europi dolazi do gospodarskog i društvenog napretka. Ukoliko se sagleda slika Hrvatske u to vrijeme tada će se povjesničari i znanstvenici ujediniti u mišljenju oko početka kojeg su sa sobom donijeli Slaveni, potom i Hrvati te kraja koji je nastupio zasjedanjem ugarske dinastije Arpadovića na hrvatsko prijestolje oko 1102. godine. Periodizacija je neopipljiv i krhak koncept kojega ne valja shvaćati olako. U tom smjeru valja razmišljati na način da su Slaveni i Hrvati prije doseljenja imali vlastitu kulturu i običaje te da nije došlo do značajnijeg diskontinuiteta njihovim naseljavanjem Panonije i Dalmacije. Osim toga, Goldstein navodi kako je nakon doseljenja vladalo 200 godina mrtvila i ništavila nakon kojega su krenuli lagani koraci napretka.³

³ Ivo Goldstein, *Hrvatski rani srednji vijek*, Novi Liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1995. str. 18-19.

Mnogobrojni faktori poput nomadskog načina života, seobe naroda, miješanja raznih kultura i stapanja u jednu ostavili su traga u umjetnosti ovog razdoblja. Ona postaje zrcalom zbilje ostavljajući na sebi tragove raznih naroda i njihovih kultura. To je vrijeme kada se poganska umjetnost u jednom trenutku počinje oblikovati crkvenom rukom. Naime, crkva preuzima maha kako u životu tako i u oblikovanju i naručivanju umjetničkih djela. Grade se crkve, izrađuje crkveni namještaj i predmeti za službu, a u svijesti umjetnost postaje podređena crkvenim potrebama i na taj način dolazi do preusmjerenja njezina toka.⁴

Teritorij današnje Hrvatske kroz veliki je dio povijesti bio na razmeđu velikih kultura i velikih dinastija. Na taj se način oblikovao život sa svim svojim segmentima poput religije, običaja, kulture, tradicije i sl. Umjetnost na ovim područjima postaje pukotina između istoka i zapada u 5. i 6. stoljeću. Naime, pomorski put koji je povezivao dva središta istočnog i zapadnog dijela Rimskog Carstva, Konstantinopol s Milanom i Ravennom, sa sobom je donio utjecaje bizantske, napose helenističke kulture na prostore istočne jadranske obale. Takvi se utjecaji mogu iščitavati poglavito u Saloni, Puli i Poreču, punktovima gdje su prihvaćene bizantske umjetničke prakse.⁵ Sjeverni i unutarnji teritorij Hrvatske kopnenim putem preplavljuje franački utjecaj, poglavito za vrijeme karolinške dinastije. Na temelju toga prostor Hrvatske može se grubo podijeliti na tri teritorija prema utjecajima koji su izvršeni na njih. Prvi teritorij kojega je preuzeo karolinški utjecaj svakako je Istra. Drugi je teritorij obalni, ranosrednjovjekovna Dalmacija, područje nekadašnjih rimskih središta gdje antika nastavila svoj život u reduciranoj formi. Na toj antičkoj ostavštini primaju se bizantinski utjecaji. Treće područje postaje mješavina ovih kultura, a obuhvaća regiju Kneževine Hrvatske koja je na razmeđu, a za tu se regiju kasnije vezao pojam *Starohrvatska umjetnost*.⁶

Hrvatska umjetnost započinje u srednjem vijeku nakon naseljavanja novoga teritorija koji je imao bogatu povijesnu podlogu. Naime, prostor je to koji je duži vremenski period bio uključen u civilizacijska strujanja razvijenih kultura sredozemne antike. Grci su se prvi nastanili na dijelovima priobalja, da bi kasnije moćnije rimsko carstvo iza sebe ostavilo značajne tragove.⁷

⁴ Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., Simon, D. L., *Jansonova povijest umjetnosti – zapadna tradicija*, Stanek, Varaždin, 2008., str. 311.

⁵ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 15-16.

⁶ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 18.

⁷ Isto, 11.

Razmatranjem umjetnosti u kontinuitetu od antike do romanike na teritoriju Hrvatske, povjesničari umjetnosti pokušavali su pronaći sličnosti ili pak uzore u drugim europskim kulturama, ali su se na kraju usuglasili kako je umjetnost proizašla iz kulturnih prilika na ovome teritoriju te da je po svojem izričaju, osim nekih primjera, jedinstvena. Ljubo Karaman bio je glavni zastupnik ovakvoga stava pišući kako je ranosrednjovjekovna umjetnost zasebna i samostalna cjelina na koju je utjecalo doseljenje Slavena, ponajviše Hrvata. S obzirom na to, zastupao je tezu kako ju je vrlo teško uspoređivati sa suvremenim razvojem u Bizantu i na Zapadu, a jednako je tako teško pronaći poveznicu između kasnoantičke i ranosrednjovjekovne umjetnosti. Suprotno tome, Ejnar Dyggve, u svojem djelu *History of Salonitan Christianity*, navodi kako postoji izraziti kontinuitet između ove dvije umjetnosti na području Dalmacije, a zajednička im je poveznica crkva te njezin poticaj na graditeljski uzlet.⁸ Prema Prelogovim riječima, radi se o tzv. „pasivnoj negaciji antike“, a osnovna načela kojima je vođena jesu: opadanje tehnike rada, dekomponiranje oblika stvorenih u antici te njihovo prenošenje u slobodnije kombinacije koje su odraz pada graditeljskog zanata. Tom se mišljenju priklanja i Željko Rapanić koji inzistira na kontinuitetu u klesarstvu i graditeljstvu tijekom 7. i 8. stoljeća čime se ono naslanja na kasnu antiku, a rezultat je isprepletanja raznih utjecaja Istoka i Zapada. Nepobitno je naglasiti kako je umjetnost ranog srednjeg vijeka odraz svih društvenih događanja na teritoriju današnje Hrvatske.⁹ Za razliku od ranoga, graditeljski uzlet 9. stoljeća potaknut je vanjskim utjecajima koji su uglavnom dolazili pomorskim putovima, a tome u prilog ide izgradnja objekata diljem obale po dalmatinskim gradovima.¹⁰ U okviru proučavanja pojma predromaničke umjetnosti, Rapanić ističe važnu činjenicu ranije podijeljenosti teritorija na dalmatinski prostor bizantskih gradova i hrvatsko zaleđe. *Horizontalnu stratifikaciju*, osim Rapanića, u svojim djelima zastupa i Karaman. Razlike u pojavi, razvitku i širenju predromanike u ove dvije regije mogu se prvenstveno proučiti preko društvenih, političkih, gospodarskih i vjerskih prilika koje uvelike djeluju na pojavljivanje i razvoj umjetnosti. Osim što ukazuje na prilike koje su se odvijale na ovim teritorijima, Rapanić se posvećuje samoj povezanosti skulpture i graditeljstva koje su povezane neodvojivim nitima u tom razdoblju. Nadalje, navodi kako skulptura i graditeljstvo čine čvrstu, logičnu i nedjeljivu cjelinu. Razdoblje u kojem dolazi do ekspanzije graditeljskog obrta svakako jest 10. stoljeće, tada se gradi i na obali i u zaleđu. Riječ je o *repertoaru* malih crkava karakterističnih za predromaničko

⁸ Ivo Goldstein, *Hrvatski rani srednji vijek*, Novi Liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1995. str. 214.

⁹ Ivo Goldstein, *Hrvatski rani srednji vijek*, Novi Liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb, 1995. str., 215.

¹⁰Isto, 1995. str. 216.

graditeljstvo za koje se vežu skulpturalna djela koja se prilikom proučavanja trebaju sagledavati u okviru građevine kojoj su namijenjena.¹¹ Mnoge se dvojbe mogu razriješiti proučavanjem građevine, ukoliko je sačuvana ili ukoliko o njoj postoje zapisi. Na temelju toga mogu se identificirati klesarske radionice, upliv motiva, razina znanja tadašnjih klesara, komparacija sa sličnim primjerima, ikonološko iščitavanje i tako dalje. Upravo zbog lakšeg razumijevanja teksta, u prvim stranicama obrađuju se teme o interijeru ranosrednjovjekovne crkve i klesarskim radionicama, kako bi potkrijepili svoje razmišljanje o samim skulpturama s figuralnim motivima.

¹¹ Željko Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Logos, Split, 1987, str. 74-76.

3. INTERIJERI RANOSREDNJOVJEKOVNIH SAKRALNIH GRAĐEVINA NA TLU HRVATSKE

Unutarnji prostor sakralnih građevina činila je neophodna liturgijska oprema koja je kao takva usvojena u 4. i 5. stoljeću. Oltarne ograde, propovjedaonice, biskupske klupe i ciboriji sastojali su se uglavnom od pilastara i pluteja. U početku su se kamene površine ukrašavale geometrijskim, životinjskim, biljnim motivima i prikazima koji su aludirali na Evanđelje. Primjeri takvog načina ukrašavanja svakako su učestali paunovi ili ptice koje na vinovoj lozi ključaju plodove što je metafora Euharistije, a od biljnih motiva ističu se palmine grane koje simboliziraju mučeništvo. Takvi su prikazi bili izrađeni u plitkom reljefu, zgsnutom suodnosu i dodatno naglašeni bojama od kojih su najčešće koristili modru, crvenu i zlatnu. Predromaničko je kiparstvo polikromiju baštinilo s podnih mozaika koji postepeno nestaju iz interijera crkvi te svoje mjesto prepuštaju kiparstvu. Rijetki ostaci polikromije sačuvani su na nekim fragmentima iz Zadra i Splita.¹² Takav način oblikovanja bio je sljubljen s ostalim dijelovima interijera poput zidova oslikanih freskama, podnim mozaicima i raskošnog misnog pribora.¹³ Bogatstvo interijera uvelike je ovisilo o veličini crkve, njezinom položaju i važnosti što je prema logici sasvim lako zaključiti. Srednjovjekovne su se crkve razlikovale svojom vanjštinom i unutrašnjosti na način da se vanjskom okolišu, koji je po svoj prilici bio sačinjen od jednostavnih, čistih, kamenih ili bijelih ploha, teško mogao pripisati unutanji raskoš.

Crkvena ograda služila je za odvanje prostora namijenjenog vjernicima od prostora namijenjenog svećenicima na taj način razdvajajući „svjetovno“ od „duhovnog“. Sastojala se od širokih i tankih pluteja te debljih pilastara koji su ih pridržavali. Kroz središte se odvijala komunikacija među odijeljenim prostorima. Iznad prolaza nadvijen je zabat trokutastog oblika na koji je najčešće bio uklesan donatorski natpis, a zabatom je u ranijem razdoblju dominirao križ da bi se kasnije na tom mjestu pojavila i ljudska figura. Tip ovakve oltarne ograde sačuvan je *in situ* u crkvi sv. Martina u Splitu, nekoliko ih je rekonstruirano, a brojni fragmentni ostaci svjedoče o tome kako su bile zastupljene na prostoru obale i bližega zaleđa tijekom tristo godina.¹⁴ Na kraju 11. stoljeća dolazi do reorganizacije unutarnjeg prostora. Visoke oltarne ograde sa zabatima postupno nestaju, a zamjenjuju ih niske ograde s plutejima bez trabecije što

¹² Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 66.

¹³ Isto, 38-39.

¹⁴ Isto, 39-40.

se neće dugo zadržati. Naime, osim što se mijenja izgled mijenja se i ikonografski pristup pa geometrijski i biljni motivi iščezavaju s pluteja, a na njihovom mjesto dolaze prizori životinja.¹⁵ Za kompleksan i važan posao bili su zaslužni majstori formirani u klesarske radionice koje se mogu razlikovati po uporabi ornamentata, njihovom rasporedu ili načinu oblikovanja plohe. Iako ljudski lik u kasnoj fazi ranosrednjovjekovlja preuzima vodeću ulogu, upliv na oltarni namještaj tekao je sporo, a svojom inovacijom isprepletao se s tradicionalnim načinima oblikovanja.

U ovom kratkom pregledu bit će spomena o pojedinim klesarskim radionicama kako bi se mogli lakše prepoznavati ornamenta na spomenicima, a najviše pažnje usmjerit će se na radionice koje su oblikovale ljudski lik. Osim toga, tekst će sadržavati pojedinosti o ornamentima i motivima koje su koristile pojedine radionice radi boljeg spoznavanja spomenika u globalu dok će ljudska figura dobiti zasebno poglavlje.

Odlike predromaničkog kiparstva u karolinško doba prate putanju koja je namijenjena kiparstvu još od ranog kršćanstva. Kiparstvo se znatnije oblikuje tijekom 5. i 6. stoljeća kada bitnije mijenja svoj izraz u odnosu na umjetnost klasične antike jer ono postaje usko vezano za liturgiju i oblikovanje sakralnog interijera. Time je kiparska djelatnost postupno napuštala klasične postupke klesanja voluminoznih likova, ponajprije ljudske figure koja tada i blijedi te nestaje iz kanona. Na taj način ono preuzima isključivo ulogu dekoracije fragmenata kršćanskih objekata koji neće biti lišeni simboličkog.¹⁶

Sredinom 11. stoljeća događa se zaokret u kiparstvu na ovim prostorima. Naime, vraća se ljudski lik u središte ostavljajući za sobom bogatu ornamentiku i ispunjenost ploha. Na taj način ornament pada u drugi plan i ustupa mjesto naraciji i narativnim prizorima, a ljudska se figura tretira plošno. Najbolji primjer novog shvaćanja u klesarstvu jesu pluteji oltarne ograde iz crkve Sv. Nediljice u Zadru, ona donosi upravo te dvije inovacije – lika u središtu i naraciju. Karakteristika vezana za drugu polovicu 11. stoljeća svakako jest dominacija ljudske figure nad inferiornim ornamentom koji se potiskuje na rubove. Naime, ona se tada postepeno infiltrira na portale crkvi i samostana te na taj način postaje dostupna vjernicima i prije nego li uđu u posvećen prostor. Klesari su s vremenom usavršili oblikovanje lika i prostora oko njega stoga lik postaje voluminozniji, a prostor oko njega postepeno postaje prazan i nestaje *horror vacui*.

¹⁵ Isto, 492.

¹⁶Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 59-61.

¹⁷ Usporedba ovih karakteristika vidljiva je na dva primjera od kojih se prvi sastoji od križa, floralnih i zoomorfnih motiva u središtu dok je obrub ukrašen kukama koje su bile karakteristične za ovakav tip prikaza. S druge pak strane imamo jedan zreli, figuralni prikaz Bogorodice u središtu. Njezin lik istiskuju floralne i zoomorfne motive iz središta, a obrub se dijeli na dvije razine – unutarnju u kojoj kipar poseže za motivom isprepletene lozice te vanjsku koju ukrašava kukama i na taj način prožima ovaj kameni spomenik tradicijom prethodnika.



Slika 1. Zabat oltarne ograde pronađen u Bolu na Braču

(Izvor: Jakši., 2015., 253.)

¹⁷ Konzultirano: Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti:
http://gkd.hr/wpcontent/uploads/2015/04/Pet_stoljeca_knjizica.pdf



Slika 2. Zabat s likom Bogorodice iz Biskupije pored Knina

(Fotografirala: Antonela Čelan)

Promišljanju o klesarstvu i klesarskim radionicama te dubljim spoznajama doprinijeli su arheološki nalazi na lokalitetu Biskupija pored Knina. Važnu prekretnicu u daljnjem shvaćanju skulpture izveo je Nikola Jakšić nakon što je napravio kronološku podjelu klesarskih radionica koje su djelovale na području Biskupije, a njihova će se radinost prepoznati i na fragmentima iz Splita i Zadra. On radionice razvrstava na: 1. Anepigrafska ili radionica koja je izradila ambon, 2. Dvorska radionica iz vremena kneza Branimira, 3. Radionica Majstora koljanskog pluteja, 4. Radionica koja je izradila zabat s likom Bogorodice. Jakšić poveznaje karakteristike zabata s likom Bogorodice na skulpturama iz Kninske tvrđave, zabata sa Sustipana u Split te skulpturi iz Plavna. Naziva ju *Romanička klesarska radionica*, te okvirno datira između 1076. i 1089. godine. S tom se tezom složio i Ivo Petricioli koji dodaje kako je u zadnjoj velikoj fazi obnove bazilike sv. Marije u Biskupiji sudjelovala i zadarsko – kninska radionica kojoj se atribuiraju ciborij i tranzena s Bogorodicom i evanđelistima. Petricioli uspoređuje spomenute ljudske likove sa onima na pluteju iz crkve Sv. Lovre u Zadru te uviđa velike sličnosti. Takav način povezivanja ovih dvaju lokaliteta sa klesarskom radionicom

kasnije u potpunosti prihvaća i Jakšić. ¹⁸ Moglo bi se reći kako su romanička i zadarsko – kninska klesarska radionica bile odgovorne za ponovno profiliranje ljudske figure u klesarstvo.

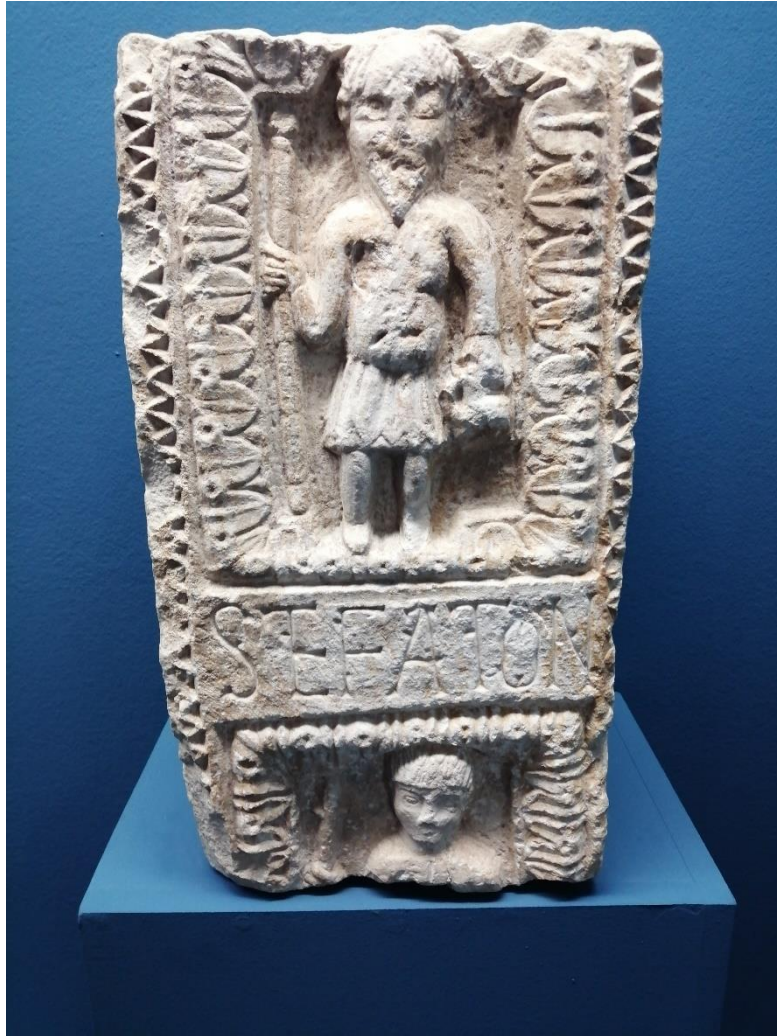
Radionicu koju prvi definira Petricioli, a njezine produkte stavlja pod zajednički nazivnik *zadarsko-splitska grupa reljefa*, kasnije preuzima i Jakšić. Upravo je ova radionica iznjedrila dva najreprezentativnija primjera figure u ranosrednjovjekovnom klesarstvu na ovom teritoriju koji će u ovom radu biti detaljnije analizirani, a riječ je o pluteju iz Sv. Nediljice u Zadru i reljefu s prikazom vladara iz splitske krstionice. ¹⁹

Djelovanje romaničke radionice iz Knina prepoznato je na skulpturi sa šireg kninskog područja. Među tim spomenicima ističe se ulomak dovratnika s natpisom *Stefaton* te prikazom ljudskih figura iz Knina. Spomenik je gotovo pravokutnoga oblika, u gornjem se dijelu nalazi potpuni prikaz ljudske figure, dok je ispod natpisa prikazan samo čovjek do ramena i mišica. Stjepan Gunjača ovaj spomenik datira u razdoblje između 1272. i 1274. godine pa mu se, stoga, u ovom tekstu neće pridavati pretjerana pažnja. No, njegovo postojanje važno je zbog tumačenja i povezivanja sa ostalim produktima ove klesarske radionice. Osim ostalih kamenih fragmenata sa kninske tvrđave, posebno se ističe zabat s prikazom Bogorodice pronađen u Biskupiji. Na prvi pogled, ova dva primjera po pitanju figuralnosti nemaju mnogo zajedničkih crta, ali detaljnijim proučavanjem uočavaju se ornamenti, prvenstveno motiv lozice koji ih neraskidivo povezuje. Da je riječ o produktima iste klesarske radionice svjedoči i njihova jedinstvenost na obalama Jadrana, što se može objasniti jedino činjenicom da su isklesani u istoj radionici. Osim toga, Jakšić još jedan spomenik pripisuje radu majstora ove radionice, a to je zabat s prikazom *Maistreas Domini* sa Sustipana u Splitu, ponovno prema ukrasnim karakteristikama i načinu njihova oblikovanja. Svaki će spomenik biti pojedinačno raščlanjen i objašnjen, stoga je ovo samo jedna od mogućnosti proučavanja i grupiranja te na taj način stvaranja vlastite svijesti o ranosrednjovjekovnom klesarstvu i njegovim produktima. ²⁰

¹⁸Ante Jurčević, *O klesarskim radionicama koje su djelovale na lokalitetu Crkvina u Biskupiji kod Knina*, u: Starohrvatska prosvjeta, III. serija – svezak 41/2014., Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Split, 2014., str. 129.

¹⁹Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 481-482.

²⁰Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 520-526.



Slika 3. Ulomak dovratnika s katedrale u Kninu
(Fotografirala: Antonela Čelan)

4. PRIKAZ LJUDSKOG LIKA U RANOM SREDNJEM VIJEKU

Povoljnije društvene okolnosti, emancipiranje gradova, porast broja stanovništva samo su neki od nagovještaja 11. stoljeća. Osim inovacija na polju svakodnevnoga života, novo je doba sa sobom donijelo i revolucionarne ideje koje su se u europskom kontekstu najbolje očitovale na arhitekturi. Iako su u Dalmaciji poznati, hvale vrijedni, primjeri tadašnjih dostignuća, skulptura je bila ta koja je sa sobom donosila uplive novih zahvata. Ivo Petricioli u svojoj knjizi *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji* prati postupno prodiranje romanike na naše prostore te među prvima ukazuje na novosti u oblikovanju liturgijskoga namještaja u 11. stoljeću na način da se ponovno i postupno vraća ljudski lik te plastičnija obrada plohe što će odrediti narativnost pa s tim i didaktičku funkciju skulpture. Najbolji primjeri narativnosti, ne samo u hrvatskoj nego i u cijeloj europskoj povijesti umjetnosti, svakako su pluteji iz Sv. Nediljice u Zadru. U korak ih prate primjeri iz crkve Sv. Lovre, splitske krstionice, iz crkve Sv. Marije u Biskupiji, a njihova važnost nije umanjena. Miljenko Jurković, tome u prilog, navodi: „*tako rana pojava ljudske figure u skulptorskim ostvarenjima i koncentracija spomenika ističu dalmatinska središta kao mjesta rađanja europske rane romanike.*“²¹

Među ranijim poznatim primjerima skulpture često zastupljenim u srednjovjekovnim ruralnim sredinama našega prostora, ističu se scene lova i ratovanja odnosno figure lovaca i ratnika, a kao primjeri navedeni su lokaliteti Pridrage i Novigrada.

Zanimljivo je svakako ukazati na pojedinosti vezane za pronalazak i nestanak samih reljefa. Naime, ulomak s prikazom ratnika pronađen je 1891. godine na obližnjem groblju crkve Sv. Martina u Pidrasi, a danas se čuva u Muzeju arheoloških spomenika u Splitu. Nadalje, ulomak s prikazom ratnika konjanika na pročelje iste crkve, 1974. izrađena je njegovova kopija, a izvorni je ulomak vraćen na samu crkvu, kako bi u Domovinskom ratu bio oštećen, a danas se nalazi u Zavodu za zaštitu spomenika kulture u Zadru. Treći ulomak sa sobom nosi najviše intriga. Naime, ulomak s prikazom lova na jelena u određenom je trenutku, vjerojatno, bio prenesen iz Pidrage u Novigrad te postavljen na zid crkve Sv. Katarine. Njega prvi spominje

²¹Miljenko Jurković, *Monumentalni pejzaž Hrvatske u 11. stoljeću u: Zvonimir, kralj hrvatski. Zbornik radova,* (ur.) Goldstein, Ivo, Zagreb: HAZU; Zavod za hrv. Povijest Filozofskog fakulteta, 1997.,, 170-172.

A. Colnago 1890. godine, a uz opis priložio je i crtež. Nakon toga reljef biva skinut sa crkve te mu se gubi svaki trag.²²

Reljef s likom ratnika omeđen je plitkim, troprutim lukom koji je sačuvan samo na lijevoj strani. Unutar okvira smješten je bradati čovjek, prikazan do pasa, u rukama drži ratničko oružje što ga i određuje. Lik je postavljen u prazni prostor lišen bilo kakvih ornamenata. Osim samoga lika ispred njega postavljen je predmet koji se zbog manjka detalja ne može sa sigurnošću identificirati, ali može se pretpostaviti da je riječ o koplju koje je pridržavao drugi ratnik i na taj način popunjava ovu scenu.²³ Oba su reljefa obrađena plošno, stilizirano i kako Prijatelj navodi, vrlo primitivno.

Prikaz jahača u lovu na jelena smješten je u pravokutni tropruti okvir koji je oštećen u gornjem lijevom i donjem desnom kutu. Ispod nogu konja nalazi se pruga podijeljena na tri dijela. Konj, baš kao i jelen, prikazan je u trku, a lovac uspravno sjedi na njegovim leđima pridržavajući koplje jednom rukom dok se drugom drži za konja. Jelenovi su rogovi stilizirani i ističu se svojom veličinom. Prednjim nogama on ne dodiruje tlo bježeći od lovca.²⁴

O identifikaciji prvog prikaza mnogo se nagađalo. Tako Ljubo Karaman smatra da prikaz ratnika utjelovljuje starohrvatskog junaka koji sa sobom nosi mač i štit, Rendić smatra da je riječ o sv. Martinu kada je bio rimski vojnik i sl. Drugi reljef pretpostavlja prikaz pastira sa svojim atributima, dok je treći reljef bez pogovora pravi prikaz ratnika – konjanika u svojem prirodnom okruženju.²⁵

Zanimljivo je usporediti ovakve prizore s onim prizorima na stećcima koji su obično sadržavale teme ratova, lova, plesa i sl. Iako ih izravno ne povezujemo sa stećcima, o tome bi se moglo razmišljati kao o vremenskom kontinuitetu koji seže u rani srednji vijek.

²² Goran Bilogrivić, *Ulomak pluteja s prikazom lova na jelena iz Novigrada i ljetnikovac Werner u Zagrebu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 38, 2014., 41

²³ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta, Vol. III No. 3, 1954., str. 78.

²⁴ Isto, 79.

²⁵ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta, Vol. III No. 3, 1954., str. 79



Slika 4. Ulomak predromaničkog pluteja crkve Sv. Martina u Pidrazi

(Izvor: Petricioli, 2005., 112.)



Slika 5. Reljef s prikazom jahača koji je u lovu na jelena

(Izvor: Petricioli, 2005., 110.)

5. ZADARSKO – KNINSKA GRUPA RELJEFA

Osim spomenute Splitsko – zadarske skupine reljefa, Ivo Petricioli uočava sličnosti na pluteju s figuralnom kompozicijom iz crkve sv. Lovre u Zadru, fragmentu s likom svetice koji navodno potječe iz Nina te na tranzeni sa svetačkim likovima iz Biskupije kod Knina. Sličnosti među ovim kamenim reljefima najbolje se očituju u jednakoj modelaciji i proporcijama ljudskih figura – velika glava i trup, kratki ekstremiteti s velikim šakama i prstima te u karakterističnom oblikovanju glave i lica. Osim toga, možemo komparativnom analizom uočiti kako se na ovim primjerima ponavlja model oblikovanja lica koje je ovalno sa šiljatom bradom, deltoidnoga nosa, velikih očiju uokvirenih dvjema linijama, usta načinjena od jedne horizontalne linije i dvije male vertikalne udubine te neproporcionalno dugi prsti u odnosu na dlan. Ukoliko ove primjere postavimo u jukstapoziciju sa primjerima zadarsko – splitske grupe reljefa, možemo reći kako se ova skulptura ističe znatno razvijenijim plasticitetom kako na ornamentici tako i na ljudskim i životinjskim figurama. Ljudske su figure postavljene planski u kompoziciju, a njihova je obrada voluminozna.²⁶

5.1. Krist u Slavi na portalu crkve Sv. Lovre u Zadru

Pored arhitektonskog rješenja, Crkva Svetog Lovre prvenstveno je zanimljiva i zbog svojeg kiparskog inventara. Nad četiri unutarnja stupa uzidani su ukrasni orlovi, pluteji oltarne pregrade, orao u apsidi, slijepi lukovi. Pored navednog, najviše će pažnje dalje biti posvećeno portalu koji donosi temu Krist u slavi.

²⁶ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 10-11.

5.1.1. Opis reljefa

Upravo na ovoj crkvi zanimljivo je pratiti raščlambu volumena i oblikovanje floralnih motiva i vitica koje postaju prirodnije i samim time nagovještavaju približavanje romaničkog stila.²⁷ Na jednom od zapadnih kapitela, među viticama, skrivena je jednostavna figura koja predstavlja *oranta*.²⁸ Na nadvratniku je isklesan Krist na prijestolju u mandorli s dva anđela sa strana, te dva simetrično postavljena grifona i dva „drveta života“, a na dovratnicima su smješteni Gabrijel na lijevom, Marija na desnom čineći tako narativnu scenu Navještenja. Jedan od uspješno rekonstruiranih pluteja i zabat pronađen u blizini, sadržavaju karakteristične predromaničke pletere i na njima je vidljiva stilska srodnost s orantom koji se nalazi na kapitelu i likovima na portalu²⁹

Zanimljivo je primjetiti različitu obradu gornjeg zabata i pobočnih strana. Naime, u zabatu je astragal uži i kržljiviji dok je na pobočnim stranama obrada plastičnija i rekla bih odlučnija. Ovi se astragali ne spajaju pravilno i ne postoji pravi logični slijed koji ih objašnjava. Sukladno tom vidljivo je da je riječ o dva majstora koji različito tretiraju podlogu. Kruno Prijatelj je smatrao kako je zabat iz crkve Svetog Lovre prvo monumentalno djelo starohrvatske skulpture i sjajan primjer nestajanja ljudskoga lika koji iščezava iz skulpture, pri tome opovrgavajući prethodnike koji, prema njemu, nemaju utvrđenih razloga za dataciju u 11. ili 12. stoljeće, što do danas uglavnom ostaje prihvaćeno u literaturi.³⁰

Ukoliko krenemo od Petriciolijeve teze o tome kako se radi o reljefu iz 11. ili 12. stoljeća i razmatramo odnose između kliškog, splitskog i zadarskog reljefa onda se može zaključiti kako je ovaj na portalu crkve Sv. Lovre u Zadru stilski najkvalitetnije obrađen. Središnjicu reljefa čini figura postavljena na tron i omeđena mandorlom koju pridržavaju dvije figure s obje strane, a cijelu kompoziciju uokviruju dva floralna motiva. Kako je već prethodno objašnjeno - riječ je o kompoziciji Krist u slavi. U ovom slučaju ornament prevladava reljefom na način da je Kristova odjeća ispunjena ukrasima isto kao i odjeća anđela. Krist ima duguljasto lice i dugu kosu koja je uokvirena aureolom u ovom slučaju malo manjom nego li na sustipanskom primjeru, ali se na njoj nadzire upisani križ. Lice nosi sve karakteristike kao i kliški reljef što znači da je ispunjeno velikim bademastim očima, bradom i deltoidnim noseom. Položaj ruku u

²⁷ Ivo Petricioli, *Crkva Sv. Lovre u Zadru*, u: Starohrvatska prosvjeta 17, Split, 1987., str. 70-71.

²⁸ Isto, 60.

²⁹ Isto, 70-71.

³⁰ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 82.

ovom je primjeru malo drugačiji od prethodnih. Naime, ovdje Krist u lijevoj ruci drži knjigu koja kao da mu lebdi iznad šake, dok mu se u desnoj ruci nalazi štap. Kao što je to karakteristično za zadarsko-kninsku radionicu kojoj se pripisuje, vidljivo je kako su ekstremiteti neproporcionalni u odnosu na trup i glavu te su nespretno postavljeni u odnosu na ostatak. Halja u koju je odjeven ima nekoliko razina. Prva razina oblikovanja odnosi se na gornji dio koji se sastoji od ulegnutih linija čija je šupljina ispunjena trokutastim oblicima, a iz njih prodire ruka koja drži štap. Druga se razina nastavlja te oblikuje vrhove koljena, a oblikovana je plitkim linijama koje sežu sve do poda. I posljednja, treća razina oblikovana je ispunjena motivom ljudski ili nepravilnih oblutaka koji ispunjavaju središnji dio haljine koja pada do stopala na kojima se vidi oblik prstiju. Anđeli su u stojećem položaju i jednom rukom pridržavaju mandorlu dok im se druga ruka ne vidi. Njihove su haljine također izrađene u dvije razine i međusobno se razlikuju u gornjoj razini. Anđeo s desne strane ima na haljini ureze koji kao da ga omotavaju, a riječ je o pravilnim linijama koje su zaobljene, a ispod nje se nadzire podsuknja koja ima okomite linije isto kao i ona na drugom anđelu. Drugi anđeo nosi haljinu valovita uzorka na čijim se rubovima nadziru stopala. Krila su im približno ista, raskošna i velika. Na čudan način iz haljina prodire po jedna ruka koja pridržava mandorlu u kojoj stoji Krist. Očito je pokušaj bio da se anđeli prikažu u poluokrenutom položaju pridržavajući isti objekt, ali ovdje taj je pokušaj neuspješan zbog toga što se ruke ne nalaze na istim anatomskim razinama na kojima su se trebale nalaziti, pa imamo osjećaj da prodiru iz nogu, a ne iz ramena. Njihova su lica slična Kristovom, imaju sve zajedničke elemente osim brade, pa se ona doimaju mlađima. Biljke koje se nalaze s lijeve i desne strane razgranate su te tvore drvca. Na središnju nit debla nastavljaju se grane koje kao da padaju pod težinom srololiko oblikovanih listova većih dimenzija. Uporabom floralnog motiva može se zaključiti kako majstor još nije prešao pojam *horror vacui* te na taj način želi upotpuniti reljef i podariti mu dodatan ukras.

5.1.2. Datacija rejeffa

T.G. Jackson tvrdi kako su zapadni kapiteli nastali u 9. ili 10. stoljeću, da je na jednom od njih bio uklesan svetački lik (sv. Lovre), a za dva istočna tvrdi kako je riječ o spolijama od kojih je jedna klasično rimska, a drugi bizantski. Crkva je ukrašena reljefima koji imaju zajedničku temu i čine jednu zaokruženu misao ostvarenu na kiparski način. Bulić reljef datira

u 8. ili 9. stoljeće.³¹ Karaman iznosi drugačije pretpostavke. Naime, on u reljefu ne prepoznaje ponovno vraćanje ljudske figure u klesarstvo nego njezino lagano nestajanje i pretapanje u pleternu ornamentiku stoga ovaj reljef vraća u 8. stoljeće. On svoje pretpostavke temelji na nadvratniku u obliku sedla (osim što ga povezuje s nadvratnikom iz Pule navodi i zabat iz 753. godine u Brescii), na kruškolikom obliku lica (analogija s Pemovim oltarom), na nabiranju odjeće poput arkadica, ornamentu astragala i konačno na povijesnim izvorima prema kojima se crkva Sv. Lovre spominje u oporuci zadarskog priora Andrije iz 918. godine.³² Petricioli crkvu datira u sredinu 9. stoljeća, a sami portal postavlja u suodnos s reljefom sa Sustipana od kraja 11. do početka 12. stoljeća, o čemu je već bilo riječi.³³



Slika 6. Reljef s prikazom Krista u slavi, detalj s portala

(Izvor: Jakšić, 2015., 512.)

³¹Ivo Petricioli, *Crkva Sv. Lovre u Zadru*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 17, Zadar, 1987., str. 54.

³²Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 3, 1954., str. 82.

³³Ivo Petricioli, *Crkva Sv. Lovre u Zadru*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 17, Zadar, 1987., str. 54.

5.2. *In situ* kapiteli

Na jednom od kapitela, među stiliziranim listovima, nalazi se lik sveca. Oko samoga kapitela spleli su se akantovi listovi između kojih se nadziru volute. Lik sveca nalazi se ispod jednog debljeg lista. Na glavi su mu naglašene oči, nos i usta, a na glavu se naslanja velika aureola. Ruke su mu podignute u znaku molitve, a dlanovi su okrenuti prema vani. Na trupu se nalaze polukružni urezi, koji označavaju rebra. Noge su označene dvjema malim izbočinama. Prijatelj smatra kako je oblik kapitela, *degenerirani kasni derivat starokršćanske umjetnosti* te forma rustičnog ljudskog lica dovoljan svjedok ranoj dataciji ovoga kapitela kao i zabata pred kraj 8. stoljeća.³⁴

Petricioli također opisuje kapitele ukrašene volutama i lišćem predromaničke obrade iako na njima izostaje volumen. Nad četiri unutarnja stupa uzidani ukrasni orlovi, pluteji oltarne pregrade, orao u apsidi, slijepi lukovi. T.G. Jackson tvrdi kako su zapadni kapiteli nastali u 9. ili 10. stoljeću, da je na jednom od njih bio uklesan svetački lik, a za dva istočna kaže da su antičke spolije od kojih je jedan klasično rimski, a drugi bizantski.³⁵

Skulpturalna oprema crkve sv. Lovre u Zadru pokazuje znatno drugačiji stilski pristup kiparstvu što ju uzdiže na jedan viši nivo. Osim primjera reljefne plastike, skulptura (lik orla na kapitelu) izlazi u prostor što je značajna novost u odnosu na prethodna razdoblja.³⁶ Reljefima iz crkve sv. Lovre najbližnja je skulptura pronađena u Biskupiji na Crkvini, točnije lik Bogorodice s Kristom okružen tetramorfima.³⁷

³⁴ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta*, Vol. III No. 3, 1954., str. 82.

³⁵ Ivo Petricioli, *Crkva Sv. Lovre u Zadru*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 17, Split, 1987., str. 54

³⁶ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 486-487.

³⁷ Isto, 491.



Slika 7. Kapitel u crkvi Sv. Lovre s likom oranta

(Izvor: Petricioli, 1987., 80.)

5.3. Plutej iz zadarske crkve sv. Lovre

Petricioli je imao vodeću ulogu u sastavljanju i analiziranju fragmenata koji zajedno sačinjavaju plutej s prikazima Navještenja, Vizitacije, Rođenja, Pohoda triju mudraca te Posjeta mudraca Herodu. Pristupit ću analizi pluteja ovim redoslijedom, a ona će se bazirati većim dijelom na Petriciolijevim teorijama.

Baš kao i onaj iz crkve Sv. Nediljice, ovaj je plutej podijeljen na dva dijela. U gornjem, izbočenom rubu nalaze se četiri kazete i tri arkade. Dok su u kazezetama smještene troprute vrpce koje se međusobno isprepliću čineći čvrove, u arkadama su vjerojatno bili prikazani životinjski likovi od kojih je sačuvan samo jedan – orao. Donji dio pluteja podijeljen je na šest kazeta ili prikaza dvoprutim pletrom koji je detaljnije ornamentiran trima linijama. reljef nije upotpunosti sačuvan, ali se prema pojedinim fragmentima i natpisima može ikonološki analizirati.

Pitanje datacije osjetljivo je i na ovome primjeru. Naime, prilikom prvih analiza F. Radić 1895. godine datira ovaj plutej u svršetak 8. stoljeća ili u 9. stoljeće. Ostali su znanstvenici datirali pojedinačne fragmente s pluteja pa se na taj način lepeza mogućega nastanka znatno proširila i na 9. i 10. stoljeće. Prvo veće istraživanje Šepera rezultiralo je njegovim zaključkom kako je riječ o 8. ili početku 9. stoljeća čijem su se mišljenju kasnije priklonili Karaman i K. Prijatelj, a Suić i Petricioli datirali su ga u 11. stoljeće.³⁸

Budući da se ovdje radi o narativnom ciklusu kompozicija, o razvijenoj plastičnosti i budući da se u „kavalkadi“ javlja kruna na glavi jednog mudraca, nameće se da datiramo ovaj plutej u XI. st., (...). S takvom datacijom složio se potpuno i Karaman. (Petricioli, 1960:43)



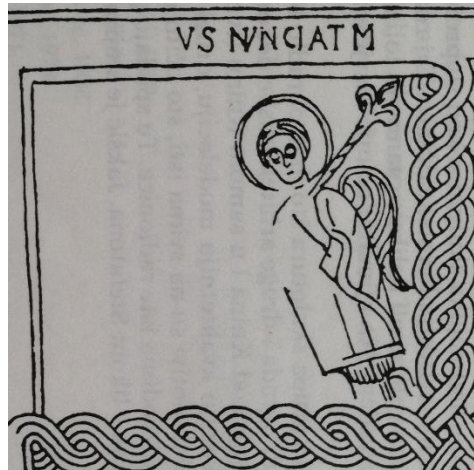
Slika 8. Rekonstruirani plutej iz crkve Sv. Lovre u Zadru

(Izvor: Jakšić, 2015., 514.)

³⁸ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 42-43.

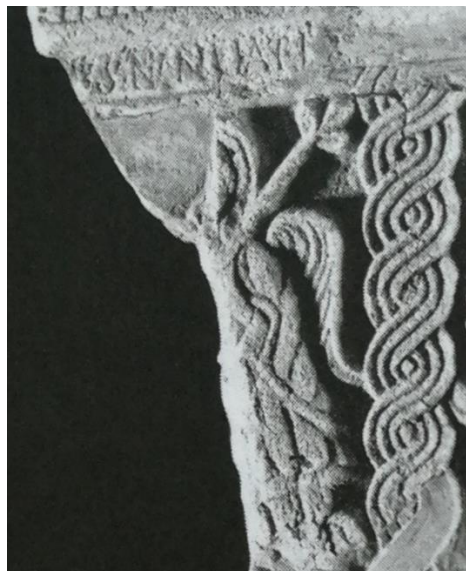
5.3.1. Navještenje

Od prikaza Navještenja sačuvan je sam jedan dio anđeoskog lika koji je smješten u desni kut kazete. Krasi ga zdepasto tijelo, velika kruškolika glava koja je uokvirena aureolom. Haljina pada tvoreći zvonoliki oblik, a ispod nje se nadziru primitivno izrađena stopala. Preko haljine nadvija se plašt iz kojega proviruje glomazna lijeva ruka pridržavajući ljiljan. Anđeosko krilo najizbočenije je na vanjskom rubu, a isti način oblikovanja krila vidljiv je i na prikazu orla iz gornjeg dijela pluteja. Nad kompozicijom istaknut je natpis (*ANGEL*) *VS NVNCIAT M(ARIE)*.



Slika 9. Detalj s pluteja s prikazom Navještenja (rekonstrukcija)

(Izvor: Petricioli, 1990., 61.)

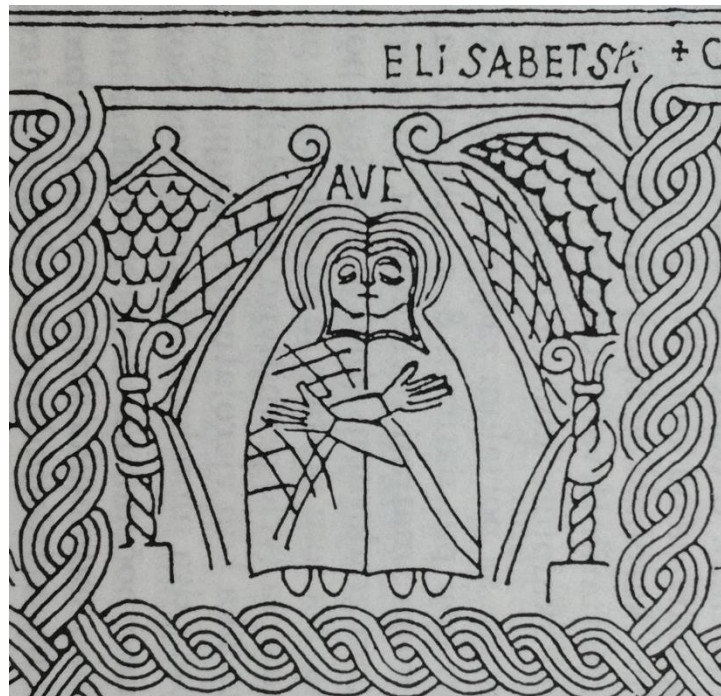


Slika 10. Detalj s pluteja s prikazom Navještenja

(Izvor: Jakšić, 2015., 514.)

5.3.2. Vizitacija

Baš kao i na pluteju iz sv. Nediljice, i ovdje su Marija i Elizabeta prikazane u zagrljaju prema sirijskom ikonografskom tipu. Ova su dva lika smještena u kompoziciju na originalan način – odijeljene vertikalnom linijom koja kao da dodiruje njihova lica. Lica su ovalna, a krase ih deltoidno oblikovani nosovi, velike oči te usta zarezana horizontalnom linijom. Ona su skoro pa spojena, a na ostatku tijela ističu se predimenzionirane ruke sa dugim prstima. Iznad njihovih glava nadvio se natpis *AVE* te mala edikula ukrašena ljuskastim tegulam na način da krov nad lijevom sveticom završava zabatom, a nad desnom polukupolom. S lijeve je strane sačuvan ostatak tordiranog stupa s volutastim kapitelima koji pridrži taj krov o koji je pričvršćen zastor. Na oko simetrične ženske figure, razlikuju se po plaštevima: lijevom liku koji vjerojatno utjelovljuje Mariju, plašt je iskrižan dok je drugi, Elizabetin gladak. Ovaj je prizor najočuvaniji i s tim najvrijedniji prikaz s pluteja.³⁹



Slika 11. Detalj s pluteja s prikazom Vizitacije (rekonstrukcija)

(Izvor: Petricioli, 1990., 61.)

³⁹ Isto, 37-38.



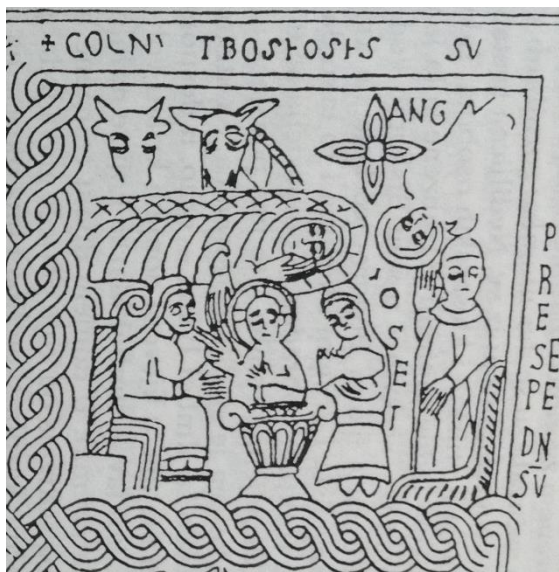
Slika 12. Detalj s pluteja s prikazom Vizitacije

(Izvor: Jakšić, 2015., 514.)

5.3.3. Rođenje

Scenu Rođenja čini osam figura tijesno zbijenih u maleni prostor kazete za razliku od prethodnih, „prohodnih“ scena u kojima je svaki lik dobio vlastito mjesto i bio postavljen po zakonima simetrije u kompoziciju. Riječ je, ponovno, o sirijskom tipu prikaza Rođenja. Počevši s analizom, u gornjem lijevom kutu teško uočavamo glave životinja – točnije sačuvanu glavu magarca, dok se za drugu pretpostavlja da je glava goveda. Ispod njih se smjestio lik u ležećem položaju, sav umotan u prekrivače, a spoznajemo ga kao lik Marije Bogorodice. Lice je oblikovano na isti način kao i prethodne figure (deltoidni nos i velike oči) baš kao i ruke s dugim prstima. Licem se naslanja na lijevu ruku, desnu pruža k Isusu, a svojim tijelom kao da tvori razmeđu gornje i donje kazete. Ispod nje nagurana su tri lika baš kao i prijestolje i posuda u obliku kaleža ukrašena izduženim listovima i volutama na rubovima. Krist lijevu ruku drži na prsima, a desnu podiže u znak blagoslova. Lijevo od njega smještena je žena, prikazana u poluprofilu, na troprutu stolicu postavljenu uz tordirani stup. Odjevena je u haljinu glatkog oblikovanja, a na glavi ima veo. Desno od Krista nalazi se žena, istih fizičkih karakteristika kao i prethodni likovi, koja vrčem lijeva vodu u posudu. Prikaz se završava statičnom, većom figurom odjevenom u dugu haljinu i plašt koja spodiže svoju desnicu, a prema natpisu koji teče

odozgo nadalje *IOSEF* - razaznajemo ga kao Josipa. Između njega i žene s vrčem nalazila se još jedna figura za kju se pretpostavlja da je utjelovljenje anđela prema natpisu *ANG (ELUS)*.



Slika 13. Detalj s pluteja s prikazom Rođenja (rekonstrukcija)

(Izvor: Petricioli, 1990., 61.)



Slika 14. Detalj s pluteja s prikazom Rođenja

(Izvor: Jakšić, 2015., 514.)

5.3.4. Pohod triju mudraca

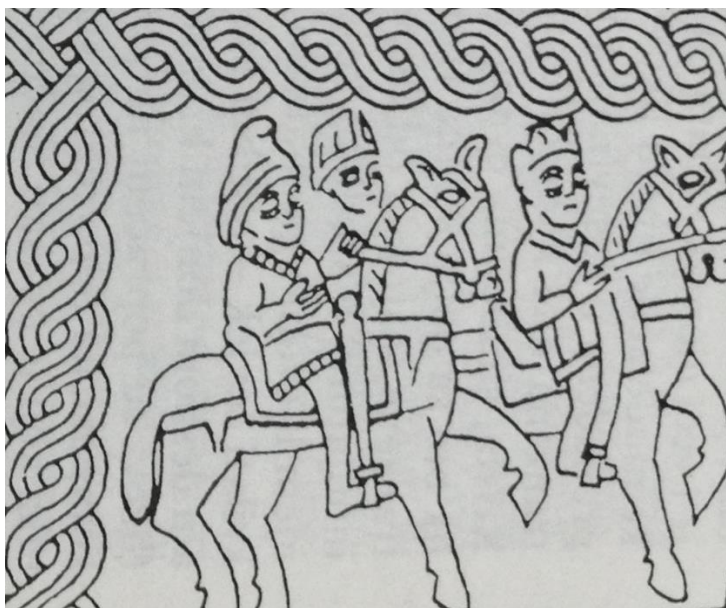
Prikaz nose tri figure postavljene na konje u aktivnom položaju. Naime, ovdje je najvidljivije majstorovo razmišljanje o trećoj dimenziji jer je od tri životinje, samo jedna prikazana u potpunosti, od druge se nadzire samo prednji dio dok je treća potpuno skrivena. Od tri lika, dva s prikazana u cijelosti, dok treći samo proviruje između njih. Likovi mudraca imaju velike glave, odjeveni su u hiltone koji na vratu imaju oštri izrez dok je u donjem dijelu odjeća ukrašena iskrižanom vrpcom. Na glavi prvog mudraca lako uočavamo frigijsku kapu, koja izostaje s glava ostala dvaju lika. Naime, mudrac u sredini ne nosi frigijsku kapu nego pokrivalo nalik na mitru - vjerojatno krunu. Mudrac koj prednjači u prikazu prikazan je u drugačijem hiltonu od prvoga. Njegov hilton ima jednostavan rub sa dvije vertikalne užljebine na donjem dijelu, a nad glavom mu se nadvila kruna sastavljena od tri šiljata lista. Primjećujemo i preciznije oblikovanu opremu konja koja se sastoji od uzda, stremena, sedla, ulara, saga itd.

Očuvani fragmenti pluteja završavaju se prikazom lijevo od scene Pohoda mudraca s likom vojnika čiji su atributi ornamentno bogati te malim fragmentima u kojima Petricioli vidi tron ili prijestolje od kojega su vidljive noge preklopne stolice na koju smo već ranije obratili pažnju analizirajući druge zadarske pluteje. Nedvojbeno se navodi kako je ova kazeta bila ispunjena kompozicijom Posjeta mudraca Herodu, koja je dosta česta u ovom narativnom ciklusu.⁴⁰

Logičnim se nameće pitanje što se nalazilo u potpuno oštećenoj kazeti s lijeve donje strane. Naime, Petricioli pretpostavlja kako je na tom praznom polju nekada stajala kompozicija Poklonstva Kristu koja bi na taj način zaokružila cijelinu i dala joj smisao.⁴¹

⁴⁰ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 39-40.

⁴¹ Isto, 42.



Slika 15. Detalj s pluteja s prikazom Pohoda triju mudraca (rekonstrukcija)

(Izvor: Petricioli, 1990., 61.)



Slika 16. Detalj s pluteja s prikazom Pohoda triju mudraca

(Izvor: Jakšić, 2015., 514.)

5.4. Lokalitet Biskupija kod Knina

Sedam kilometara jugoistočno od Knina smjestilo se arheološko nalazište Crkvina u selu Biskupija. U kraljevsko doba ovaj je lokalitet bio iznimno važan, tada je nosio naziv *villa regalis*, a od 11. do 18. stoljeća nazivalo se Kosovo ili *villa Cossovo*. Arheološkim istraživanjima otkriveni su ostaci pet crkava. Najveće nalazište svakako je lokalitet Crkvina koji svojim nazivom upućuje na tradicionalni sakralni kompleks. Radi se o ranosrednjovjekovnom groblju unutar kojega je otkriveno desetak kneževskih grobova, a u njihovim je utrobama pronađeno oružje, konjanička oprema karolinške provenijencije, koji su u europskoj arheološkoj literaturi već odavna prepoznati kao horizont Biskupija-Crkvina (8./9. stoljeće).⁴² Iako kršćanska tradicija ne podržava vjerovanje u kojem su čovjeku nakon smrti potrebni svjetovni predmeti, oni su ovdje pronađeni. Nameće se pitanje zašto je tome tako? Kršćanstvo došavši na ove prostore stvara novu oazu vjerovanja, načina ponašanja i kulture, ali prije kršćanstva postojala je druga kulturno-tradicijska norma prema kojoj se živjelo. Sukladno tome može se zaključiti kako se kršćanski utjecaj nije odmah asimilirao u potpunosti te da su ostali tradicijski repovi vezani za kulturu djedova i pradjedova koji se nisu mogli samo tako lako odbaciti i zamijeniti novima.

Na lokalitetu su otkriveni temelji crkve sv. Marije u koju su pokapani prvi hrvatski vladari od početka 9. stoljeća o čemu svjedoče gore navedeni grobovi. Crkveni je inventar u više navrata bivao opremljen novim liturgijskim namještajem što ukazuje na onodobnu važnost ovoga mjesta. Moguće je preciznije odrediti dvije faze opremanja od kojih se jedna datira u vrijeme kneza Branimira, u drugu polovinu 9. stoljeća, a druga u zadnju četvrtinu 11. stoljeća kada postaje središtem hrvatskih biskupa.⁴³ Bazilika je imala tri broda koji su podijeljeni izduženim stubovima. Na zapadnoj strani je razvijeni trodijelni westwerk kao i zvonik.⁴⁴

⁴² MHAS, <https://www.mhas-split.hr/istrazivanje/istrazivanje-u-tijeku/artmid/930/articleid/61/biskupija-crkvina> Konzultirano 14.4.2020.

⁴³ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 91.

⁴⁴ MHAS, <https://www.mhas-split.hr/istrazivanje/istrazivanje-u-tijeku/artmid/930/articleid/61/biskupija-crkvina>, konzultirano 14.4.2020

5.4.1. Bogorodičin kult nakon crkvene reforme

Proces u kojem Bogorodica zauzima privilegirano mjesto kao zasebna figura i u nekim se primjerima izjednačava s Kristom, vezan je za crkvene reformacije. Naime, rane 431. godine nakon Efeškog sabora, Marijin kult jača na obali Jadrana. O tome nam svjedoče brojne crkve, samostani i kapele koje su joj posvećene, a do 11. stoljeća njezin titular nose važni punktovi katedrala poput onih u Poreču, Puli, Novigradu, Rabu, Krku, Senju itd. To se ne odnosi na crkve u Ninu, Zadru i Trogiru. Bitnu ulogu u širenju kulta Bogorodice odigrali su benediktinci koji su se ustoličili na istočnoj obali Jadrana u 11. stoljeću.⁴⁵ Osim što joj pridaju važnost tituliranjem svojih samostana, kapela i crkvi, Bogorodica postepeno zauzima samostalno mjesto u skulpturi te se oslobađa kristoloških ciklusa.

Crkvena će reforma, i ona monastička i ona episkopalna, prigrliti Mariju kao osnovu svoje evocije i ubrzo stopiti suprotna značenja koja nosi – primat crkve koji proizlazi iz povratka izvorištima i slika svjetovne vlasti. Bogorodica na prijestolju – Maiestas – postat će znak prepoznavanja kako Clunyjevske reforme, tako i one papinske iz pedesetih godina 11. stoljeća, kulminirajući u doba Grgura VII. odjednom će Marija dobiti značaj kakav još odavno nije imala, i to u prvom redu na područjima odakle reforma i kreće – u dominiju Sv. Petra i na teritoriju na kojem vladaju grofovi Canosse. (Jurković, 1997: 74)

⁴⁵Zrinka Novak, *Utjecaj kulta Blažene Djevice Marije na neke aspekte pobožnosti na istočnoj jadranskoj obali u razvijenom i kasnom srednjem vijeku*, u: *Croatia christiana periodica*, Časopis instituta za crkvenu povijest Katoličkoga Bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, broj 67, 2011., str. 3.

5.4.2. Prikaz Bogorodice u crkvi Sv. Marije na Crkvini u Biskupiji

U odnosu na liturgijski namještaj iz crkve Sv. Lovre u Zadru i pluteje iz Sv. Nediljice, nešto je drugačiji primjer skulpture iz Biskupije. Kako je već rečeno, crkva je izgrađena u 9. stoljeću nakon čega postaje mauzolej, a prema Jakšićevom istraživanju ona je bila i katedrala hrvatskog dvorskog biskupa. S obzirom na važnost koju je ovaj lokalitet predstavljao nekoliko se puta mijenjao i liturgijski namještaj te ukrasi na crkvi. U crkvi koja je i posvećena Bogorodici ona se prikazuje u dva navrata kao zasebna figura kao Bogorodica *orans*⁴⁶ i *Maiestas Virginis*⁴⁷.⁴⁸

Gunjača smatra kako je tranzena služila kao jedna pomična ploča koja se vjerojatno nalazila na vratima nekakve ograde, a jedna njezina strana bila je izloženiya pogledima od druge.

49

Kako je poznato, objekt na Crkvini bio je izgrađen u tri broda što je zahtijevalo i izradu oltarne ograde s tri prolaza koja su omogućila komuniciranje svećenstva i puka. Nad tom oltarnom ogradom stajala su tri zabata, a na Crkvini je pronađeno najmanje dvanaest zabata ili njihovih ulomaka.⁵⁰ Za ovaj rad relevantan je zabat oltarne ograde s prikazom Bogorodice. Na obodu se nalazi ornament pasjeg skoka s kukama okrenutim u obrnutom smjeru od uobičajenog na način da idu jedna prema drugoj i sukobljavaju se. Ispod oboda isklesan je plitki vijenac ispunjen neprekinutim nizom palmetica koje se naizmjenično nižu stvarajući dinamičan ritam. Bogorodica je smještena u sredini u stavu adoracije držeći dlanove na prsima okrenute prema promatraču. Odjeća je oblikovana plitkim urezanim linijama koje ju obogaćuju te naglašavaju nabore. Na okruglastom licu ističe se duguljasti nos i okrugle oči dok se na prednjoj strani maforiona nalazi uklesani križ, a okolo glave aureola.⁵¹

Upravo po navedenim značajkama ova se klesarska radinost pripisuje romaničkoj klesarskoj radionici iz Knina. Način na koji je prikazana ova Bogorodica na zabatu odudara od

⁴⁶ Orant (lat. *orans*), u starokršćanskoj umjetnosti, ljudski lik s rukama uzdignutima na molitvu.

⁴⁷ Marija na prijestolju

⁴⁸ Miljenko Jurković, *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1998., str. 67.

⁴⁹ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 47.

⁵⁰ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 207-208.

⁵¹ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 211.

ostalnih dijelova oltarne ograde koji su pronađeni u istoj crkvi, ali i od primjera koje je izradila spomenuta radionica. Za razliku od drugih, plastičnijih primjera, ovaj je prikaz plitkoreljefan, vjerojatno rađen prema nekom bizantinskom predlošku.⁵²



Slika 17. Zabat s likom Bogorodice iz Biskupije kraj Knina

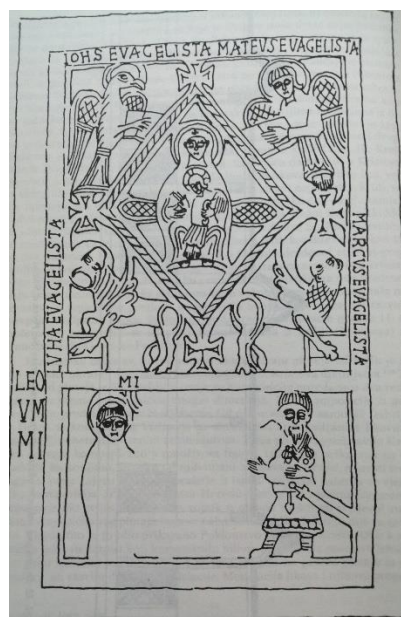
(Fotografirala: Antonela Čelan)

Za razliku od prikaza na oltarnoj ogradi, jedinstveniji je prikaz Bogorodice na tranzeni. Ovo se kiparsko ostvarenje povezuje s radionicom koja je izradila skulptorsku opremu crkve Sv. Lovre u Zadru. Tranzena je naknadno rekonstruirana, a njezina se dekoracija nalazi s obje strane s tim da na stražnjoj strani izostaje natpis⁵³. Linija koja se nalazi malo ispod sredine dijeli

⁵² Miljenko Jurković, *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1998., str. 68.

⁵³ Isto, 69.

ovaj prikaz na dvije razine od kojih je gornja bogatija. Na gornjem je prikazana Bogorodica koja u rukama drži Isusa i sjedi na prijestolju. Postavljena je u romboidnom okviru koji je stilski obrađen i završava se križevima na sva četiri kuta. U trokutastim završecima koji se otvaraju između stranica romba i pravokutnog okvira uklesani su simboli evanđelista popraćeni odgovarajućim natpisima. U donjem su dijelu smještena dva lika od kojih je jedan loše očuvani svetac, a drugi prikazuje vjerojatno donatora. Lice Bogorodice izduženo je i završava se šiljastom bradom, a toj izduženosti najviše doprinosi nos koji i stvara taj linijski doživljaj lica. Njezin se maforion spušta preko haljine, sve do prijestolja. Važno je primjetiti kako njezina haljina nije ornamentirana kao ni prijestolje. Figura Isusa udobno je smještena na njezin trup, a Isus je prikazan kao malo odrasliji dječak odjeven u halju ispod koje proviruju stopala. Simboli Evanđelista prikazani su sa dozom fantastičnosti i mističnosti, njihova se tijela uvijaju i stvaraju dojam lakoće. Nedostatak pozadine omogućio je kiparu da ih oslobodi i naglasi. Ukoliko je riječ o donatoru, on je bogato ukrašen i upravo s tom bogatom ispunom moguće da svjedoči o svjetovnom naspram onoga duhovnog kojeg utjelovljuje Djevica sa čistim plohama. On je prikazan u pokretu kako korača prema liku sveca, a njegovo je lice okrenuto frontalno. Način na koji su postavljena ova dva lika podsjećaju na stupove koji pridržavaju gornji dio tranzene. Kipar je svojim umijećem, na ovom jedinstvenom primjerku, oslobodio likove pozadine, stvorio nešto novo u odnosu na videne primjerke.



Slika 18. Tranzena s prikazom Bogorodice iz Biskupije kraj Knina

(Izvor: Petricioli, 1990., 60.)



Slika 19. Rekonstruirana tranzena s prikazom Bogorodice iz Biskupije

(Izvor: Jurković, 1998., 69.)

Nema dvojbe o različitosti između ova dva reljefa, ali oni su povezani Bogorodičnim kultom, njezinim trijumfom koji je u Biskupiji zastupljen za razliku od zadarskih primjera u kojima se Bogorodica javlja samo kao figura Evanđelja, bitna karika u narativnom kristološkom ciklusu. Stoljećima prije ovakvih prikaza, Bogorodica je zadržavala samo ulogu Kristove majke koja se pojavljivala u tim ciklusima, ali ona u 11. stoljeću po prvi put izlazi iz okvira i oko nje se stvara trijumf. Važnost se tako posvećuje oltarnoj ogradi i prikazu Bogorodice ispod koje teče natpis *SALVE/RE/G/INA S/ALVE V/IR/GO*.⁵⁴ Razmaknuta slova sugeriraju izravno prepisivanje iz neumiziranih zapisa. Jurković navodi kako: „(...)stilizacija priklanja natpis dijelovima marijanskih antifora iz repertoara gregorijanskog koralnog pjevanja 11. i 12. stoljeća, poput *Ave regina coelorum* i *Salve regina*.“⁵⁵ Osim titulara crkve i eksplicitnog zazaiva Mariji u obliku himne i sam raspored crkvenoga namještaja ukazuju na njezinu važnost u ovom kompleksu. Naime, prikaz samostalne moliteljice, ali i kraljice o čemu svjedoči natpis

⁵⁴ Zdravo kraljice, zdravo Djevice

⁵⁵ Miljenko Jurković, *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1998., str. 70.

koji ju veliča kao *reginu* i *virgo* što je bitno u postupnom oslobađanju Marije iz kristološkoga ciklusa. Oslobađanje se može promatrati i preko odnosa Marije prema ostalim likovima na primjeru zadarskih pluteja gdje Marija sjedi na tronu što joj daje osobitu važnost. Na taj način ona se razlikuje od ostalih likova u naratološkom ciklusu. Da je tome tako, svjedoči i učestalo pojavljivanje Marijina lika u scenama Navještenja, Vizitacije, Poklonstva kraljeva te Bijega u Egipat na plutejima u Zadru. Postavlja se pitanje dolazi li do njezinog veličanja i stvaranja kulta ili je ona prikazana na uobičajnim mjestima sasvim prirodnim za njezinu figuru? Naime, Bogorodica je na oba pluteja postavljena u središte na način da su prvi prizori razvučeni. Osim toga valja primjetiti i oblikovanje arkade na sceni Vizitacije na kojoj je ornament profiliran i ima kapitele za razliku od ostalih. Možda je upravo tim detaljem majstor želio naglasiti njezinu ulogu jer se tako oblikovana arhitektura ne pojavljuje na kasnijim scenama u kojima je također zastupljen njezin lik što ponovno navodi na promišljanje majstorovih htjenja.⁵⁶ Zaključno valja reći kako je Bogorodica u narativnom kristološkom ciklusu odigrala veliku ulogu, ali jednako tako je dobila i vlastito mjesto i vlastiti kult koji je najvidljiviji u Biskupiji gdje je ona gotovo pa i jednaka Kristu, da bi se kasnije u romanici i gotici profilirala i zauzimala bitno mjesto u sakralnim objektima.

Ukoliko tražimo srodan primjer ovoj tranzeni, teško da ćemo ga pronaći, ali natruhe sličnosti vidljive su na pluteju iz crkve Sv. Lovre u Zadru. Naime, zadarski se reljef sastoji od bogatog vijenca na kojem su uklesane kasete ispunjene geometrijskim ornamentima te arkada koje su sadržavale životinjske likove, a sačuvan je samo orao slično kao i pluteju iz Sv. Nediljice. Shodno tome, Jakšić navodi kako su se majstori ovoga reljefa ugledali na već postojeće zadarske pluteje iz crkve Sv. Nediljice. Likovi na reljefu obrađeni su jednostavno, a njihova se obrada može usporediti s onim likovima sa portala iste crkve⁵⁷. Osim toga, Petricioli navodi kako je glava orla s tranzene jednaka glavama ptica s dovratnika iz crkve sv. Lovre. Jedina razlika sa zadarskim fragmentima jest u tome što na tranzeni iz Biskupije izostaje pletenica troprute vrpce. Upravo je ovaj detalj naveo Gunjaču, koji je spojio i izložio fragmente tranzene, da primjer ove skulpture datira u 12. stoljeće kada dolazi do pomanjkanja pletera i obodnog žlijeba.⁵⁸

⁵⁶ Isto, 72-73.

⁵⁷ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 490.

⁵⁸ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 47.



Slike 20. i 21. Usporedba orlova sa dovratnika portala iz crkve Sv. Lovre i s tranzene u Biskupiji (detalji)

(Izvor slika 18. Petricioli, 1987., 82.)

(Izvor slika 19: Jurković, 1998., 69.)

Nadalje, Jakšić naglašava kako su stilski najbliži ulomcima jedne tranzene s Crkvine u Biskupiji na kojoj je glavnu ulogu imala Bogorodica s Djetetom okružena tetramorfima dok se ispod nje prikazuje donatorska scena s likom svjetovnog velikodostojnika. Osim stilske sličnosti pluteja iz crkve Sv. Lovre i tranzene iz Biskupije, ova dva reljefa popraćena su likovima legendi zbog čega se svrstavaju u zadarsko-kninsku grupu. Osim stilskih odrednica, ne postoje druge kojima bi uspješno datirali reljefe ove grupe pa se okvirno stavljaju u drugu polovicu 11. stoljeća.⁵⁹ Prijatelj smatra skulpturu djelom majstora 11. stoljeća, a Karaman je povezao nastanak tranzene s posvećenjem kninske Katedrale 1078. godine⁶⁰

⁵⁹ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 491.

⁶⁰ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 47.

5.5. Krist u slavi sa Sustipana u Splitu

Crkva pod imenom Sv. Stjepana prvi se put spominje u ispravi iz 1020. godine koja je poznata po talijanskom prijevodu kodeksa iz 17. stoljeća (*monasterio di S. Stefano protomartire*), a u srednjovjekovnim ispravama i inim povijesnim izvorima atribuirana joj je oznaka „pod borovima“, a po titularu svetoga Stjepana do danas joj se zadržao toponim Sustipan. Samostanska opatija sa crkvom smjestila se na jugozapadnoj strani Splita na južnom rubu poluotoka gdje je teren i najuzdignutiji.⁶¹ U prethodnom je stoljeću arheološkim istraživanjima utvrđeno kako se radi o trobrodnoj bazilici s polukružnom apsidom na istočnoj strani te atrijem na zapadnoj strani, što preslikava starokršćanski bazilikalni tip građevine. Južno od bazilike pronađeni su ostaci samostana, a crkvice je izgrađena 1814. godine.⁶²

5.1.1. Opis reljefa

Prema obradi okvirnog ornamenta spomenik pripada romaničko klesarskoj radionici iz Knina. U prilog tome ide izvijena lozica koja se završava plitkim volutama, a na njezinim se završecima pupaju plošni i izduženi listovi baš kao što je to odlika te klesarske radionice. Na vrhu tegurija lozica se spušta i stvara srcoliki oblik lista. Središnje mjesto zauzima figura Krista koji sjedi na prijestolju i iznad čije se glave nadvila velika aureola s upisanim križem. Glava se ističe svojom veličinom i oblikom u odnosu na ostatak tijela koji kao da je isklesan u jednom dahu. Na licu nisu vidljivi duboki urezi ni oblikovanja osim deltoidnog nosa i laganih linija koje odvajaju bradu od ostatka površine na licu. Za razliku od ostala dva reljefa na ovom se ne vide bademaste oči ni ravna crta u obliku usana. Možda je tome tako zbog izloženosti spomenika vanjskim uvjetima koji su ispolirali površinu kamena i na taj ga način oštetili. Krist u lijevoj ruci drži poveći predmet nepravilnog kvadratnog oblika dok mu desna ruka stoji u zraku i njom poziva na blagoslov kao i onaj Krist sa Klisa. Odjeven je u halju koja pada sve do nogu što je vidljivo po obruču kojim se ona i završava. Ispod haljine ne nadziru se koljena ni ostatak nogu, koje završavaju oblim stopalima. Sa lijeve i desne strane nalaze se anđeli koji su postavljeni u ponizne položaje na način da kleče jednom nogom dok je druga ispružena, a ruke su postavljene na dio s prijestoljem. Lica anđela su prazna, a glave su uokvirene plitkim

⁶¹ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 367.

⁶² Isto, 371.

aureolama. Iznad njih se pružaju dva nepravilna oblika koja kao da izviru sa prijestolja i oblikuju još jedan par krila, ali vjerujem da je tu riječ o ukrasu kojim se ispunjava pozadinski prostor, a dio je moguće mandorle bez da je u nju upisan gusti ornament. Figure stoje na oblom rubu koji je ukrašen jednakim žlijebovima koji su pravilno odvojeni. Položaj anđela različit je kod sva tri reljefa. Na sustipanskom su reljefu anđeli u klečećem položaju, u kliškom anđeo lebdi pored Krista, a na zadarskom anđeli su u stojećem položaju. *Horror vacui* je najbolje nadišao majstor kliškog reljefa kojega ne opterećuje ornamentima kao majstori sustipanskog i zadarskog koji posežu za floralnim motivima i ukrasima. Osim toga zanimljivo je i za primijetiti kako je Krist na kliškom reljefu lišen prijestolja, koje i nije toliko karakteristično za način na koji se prikazuje dok na ostala dva reljefa tron s Kristom čini okosnicu oko koje se gradi cijela tema.⁶³

Jakšić navodi kako je kompozicija rađena prema predlošku u čijem bi slučaju majstor trebao biti vješt kako bi potpuni sadržaj smjestio u trokutnu kamenu formu. Njegova se vještina, osim razlikovne note u prikazu, očituje i u smještanju klečećih anđela na luk zabata. Ovaj je zabat klesan s većom dozom plastične modelacije što ga razlikuje od prikaza Bogorodice iz Biskupije. Valja imati na umu kako je ovo tek početak ponovnog klesanja ljudskoga lika i da su majstori trebali tražiti predloške u bližoj prošlosti te je stoga nemoguće na ovim primjerima tražiti „klesarev potpis“ odnosno individualnost. O nijansama izvedbe moguće je raspravljati, jer se upravo na ovom reljefu majstor očitovao kao iskusan i vješt jer, u jednu ruku, ostaje tradicionalan uporabom kuka kao motiva iz prethodnih razdoblja, a u drugu ruku poseže za potpuno novim motivom poput palmeta, kimatija i girlanda, pri čemu ne treba naglašavati ljudski prikaz.⁶⁴

Usporedimo li ovaj reljef sa reljefima iz zadarsko – kninske grupe, onda oni pokazuju veću kvalitetu prilikom oblikovanja detalja.⁶⁵

5.1.2. Datacija reljefa

Tema *Maiestas Domini* uobičajna je tema skulpturalnih opusa još u anglosaksonskoj umjetnosti 9. stoljeća te traje sve do prikaza na portalima romaničkih i gotičkih katedrala dok

⁶³ Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 45.

⁶⁴ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 527-529.

⁶⁵ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 54.

se na djelima domaće produkcije pojavljuje relativno kasno, u vrijeme od 11. do 12. stoljeća. Uz reljef iz crkve Sv. Vida na Klisu i onaj s portala crkve Sv. Lovre u Zadru, reljef Krista u slavi sa Sustipana zauzima važno mjesto u razvoju ljudske figure u domaćem klesarstvu.⁶⁶ Iako ova tri reljefa obrađuju istu temu oni su vidno drugačije obrađeni. Reljef sa Sustipana isklesan je u mramornom teguriju oltarne ograde, a danas se nalazi na vanjskom zidu groblja, a pripadao je crkvi Svetog Stjepana „pod borovima“ kako se navodi u povijesnim izvorima još iz vremena hrvatskih narodnih vladara. Na njemu se osjeća već zreli upliv plastičnosti i obline na taj način daju određenu dinamiku te novi smisao za komponiranje likova koji prestaju biti dio dekora.⁶⁷

Uz artihrave iz Biskupije i s kninske tvrđave, ovaj reljef pripadao bi drugoj polovini 11. stoljeća. Reljefi su, prema Jakšićevom mišljenju, nastali u kraćim vremenskim razmacima u doba rane romanike. Razna su tumačenja i datacije od kojih neke dospijevaju i do početka 12. stoljeća, što je zastupao Prijatelj, ali Jakšić to smatra irelevantnim zbog motiva kuka koji se pojavljuje na ovim primjerima. Naime, obodne kuke svjedoče tome da razdoblje u kojem nastaju kameni spomenici nije daleko od doba predromanike, u kojem je ovaj motiv bio neizostavan. Smatra kako je pasji skok teško mogao preživjeti do početka 12. stoljeća s obzirom na upliv novih motiva.⁶⁸

Petricioli navodi Jakšićevo mišljenje koje ovaj reljef povezuje sa zabatom s likom Bogorodice iz Biskupije te s reljefom sa kninske tvrđave zbog toga što sličnoga primjera ne pronalazi na splitskom području, ni po ukrasu ni po načinu obrade. Usporedimo li ga s kninskim primjerima, tada se uočavaju svojevrsne sličnosti koje možda nisu puka slučajnost. Uzevši u obzir tradiciju putujućih klesara rađa se indicija kako je reljef naknadno donešen u Split, ali takva pretpostavka ostaje na toj razini.⁶⁹ Jakšić iznosi pretpostavku da je tegurij izvorno pripadao srednjovjekovnom sklopu na Kapitolu u Kninu, a da su ga franjevci donijeli sa sobom u Split došavši u 15. stoljeću.⁷⁰

⁶⁶ Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 45.

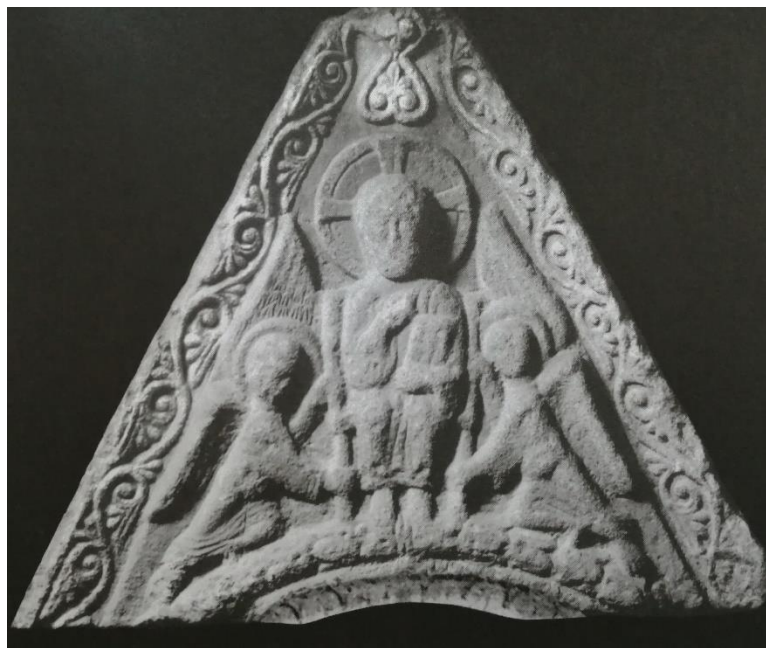
⁶⁷ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 3, 1954., str 72-73.

⁶⁸ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 529-530.

⁶⁹ Ivo Petricioli, *Od Donata do Radovana. Pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*, Split: Književni krug, 1990., str. 62-63.

⁷⁰ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 371.

„Putujući komad blagoslova“ nije strana pojava u srednjem vijeku. Naime, ukoliko se skulptura, slika ili pak kakav drugi predmet smatrao svetim i nosio u sebi svojevrsni blagoslov onda nije ni čudno da putuje s jednog mjesta na drugo kako bi novoizgrađena ili preuređena crkva poprimila tradicionalnu ali i religijski snažnu notu posvete. Na taj se način mogu promatrati i sličnosti koje ovaj reljef dijeli s ostalim reljefima iz zadarsko – kninske grupe, iz čije je radionice po svim karakteristikama oblikovanja možda i proizašao.



Slika 22. Prikaz teme Maiestas domini na treguriju sa Sustipana u Splitu

(Izvor: Jakšić, 2015., 527.)



Slika 23. Zabat na zidu crkve na Sustipanu (kopija)

(Fotografirala: Antonela Čelan)

6. SPLITSKO-ZADARSKA GRUPA RELJEFA

6.1. Reljef s likom vladara iz splitske krstionice

Ivo Petricioli u svojoj knjizi *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji ranosrednjovjekovne reljefe* dijeli u dvije stilske grupe: splitsko – zadarsku i zadarsko – kninsku. Naime, detaljnijom analziom spomenika uviđa velike sličnosti među njima i zajedničke karakteristike koje ih određuju kao djelo iste klesarske radionice. Valja naglasiti kako se unutar ove stilske skupine ljudska figura često zastupa, ne samo kao pojedinačan prikaz, nego i unutar kompozicije. Većina je autora složna oko pretpostavke o postojanju slikovnog predloška prema kojemu su ove figure izrađene iako se njihovo oblikovanje podredilo kiparskom umijeću i njegovoj sposobnosti obrade. Ukoliko se datira jedan od spomenika iz grupe, tada će se, približno, moći datirati cijela grupa. O spomenicima iz splitsko – zadarske grupe napisani su brojni radovi, a oni su međusobno mnogo puta bili komparativno analizirani, stoga je ovo jedna od najzanimljivijih skupina spomenika s ovoga područja, a za ovaj rad svakako su relevantni spomenici s prikazima ljudske figure, a to su: pluteji iz porušene crkve Sv. Nediljice u Zadru, kamena ploča s prikazom vladara iz splitske krstionice, fragmenti crkvenog namještaja crkve Sv. Petra u Solinu. Osim onih reljefa koji prikazuju ljudski lik, Petricioli u ovu skupinu ubraja još i ciborij prokonzula Grgura u Zadru te fragmente jednoga ciborija, također, iz Zadra.⁷¹

⁷¹ Ivo Petricioli, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960., str. 7.

6.1. Reljef iz splitske krstionice

Krsni zdenac u splitskoj krstionici nastao je u 13. stoljeću, a njegov križni oblik tvore znatno starije kamene ploče sa reljefnim uzorcima kao i ljudskim figurama. U izvornoj postavi zdenca, plutej s likom vladara bio je smješten na bok prednjeg kraka zdenca da bi u 19. stoljeću bio premješten na čeonu stranu.⁷² Marasović pretpostavlja da su predromaničke ploče koje su sastavni dio krsnoga zdenca vjerojatno donešene iz splitske katedrale. Riječ je o 12 mramornih ploča koje tlocrtno čine konstrukciju križa. Šest ploča ukrašene su pleternim motivima koje svojim oblikom i izdignutom gornjom razinom reljefa (u obliku letve) aludiraju na svoju prvotnu namjenu liturgijskog namještaja neke ranosrednjovjekovne crkve. Osim pentagrama koji se pojavljuje na južnoj ploči, ostale su ispunjene većinom pleternim geometrijskim motivima.⁷³ Razmišljanja unutar ovoga teksta usmjerit će se na ploču sa figuralnim prikazom, predstaviti će se problematika proučavanja te razne teorije koje se vežu za njezino porijeklo, dataciju i ikonološku analizu.

Igor Fisković pristupa ovoj temi na način da prikuplja pisanu građu vezanu za reljef i kronološki razlaže teorije koje su se stvarale tijekom godina kako bi se mogla razumjeti kompleksnost ovoga reljefa. Smatra kako su divergentna mišljenja koja su se godinama taložila rezultirala zanemarivanjem ovog važnog likovnog djela na svjetskoj umjetničkoj razini. Nadalje, neupitnom se nameće samo činjenica da je reljef dio crkvene opreme iz 11. stoljeća, a sve ostalo su spekulacije. Ističe dva mišljenja koja, kako kaže, „strše“ u hrvatskoj povijesti umjetnosti, a to su mišljenja Karamana i Abramića koja su uvažena, a bit će naknadno razložena u tekstu.⁷⁴

⁷² Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, Zadar, 2000., str. 7.

⁷³ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 276.

⁷⁴ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 28 – 29, Zagreb, 2001., str. 7-8.



Slika 24. Krsni bazen iz splitske krstionice

(Izvor: Marasović, 1997., 8.)

6.1.1. Ikonografski opis reljefa i moguća identifikacija

Ivo Babić iznosi pretpostavke o tome koja je figura utjelovljenje kralja (Petar Krešimir IV., Zvonimir...), bizantski car, Karlo Veliki i sl. Ističe se teza prema kojoj se radi o Zvonimiru koji se 1075. godine okrunio u Solinu. Osim toga, Babić iznosi mišljenje kako je možda riječ i o kristološkom ciklusu. Postoji hipoteza o tome da je riječ o ilustraciji prispodobe iz Evandjelja koja govori o okrutnom vladaru što je aluzija na nebeskog kralja.⁷⁵ Na taj je način u domaćoj povijesti umjetnosti nametnuto pitanje prikazuje li reljef svjetovnoga ili duhovnoga vladara ili možda obojicu, pitanje prvotnog postava pluteja kao i točne datacija. Sva su ta pitanja podijelila brojna mišljenja autora. Prvi koji u hrvatskoj povijesti piše o ovome prikazu je Ivan Kukuljević koji ikonološki iščitava krunjenje kralja Tomislava na Duvanjskom polju.⁷⁶ Spomenuto

⁷⁵ Ivo Babić, *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*, *Archeologia Adriatica*, 4, Split, 2011., str. 203.-205.

⁷⁶ Ivana Prijatelj-Pavičić, *Reljef kralja u splitskoj krstionici*, *Kolo*, VIII., 1, Zagreb, 1998., str., 11.

mišljenje valja istaknuti kako bi sebi predočili koliko godina iziskuje tumačenje ovog spornog spomenika. Nakon brojnih radova koji su napisani u varijacijama o prikazima Krista ili svjetovnoga vladara, Vežić smatra točnim Radojčićevo mišljenje kako je riječ o kristolškom ciklusu odnosno paraboli o okrutnome dužniku, što prethodno prihvaća i Petricioli pa u novije vrijeme i Ivana Prijatelj-Pavičić koja ga nadopunjuje. Drugačijega su stajališta Belamarić i Marasović koji tvrde da figura na prijestolju utjelovljuje kralja Zvonimira dok Fisković vidi Petra Krešimira IV.⁷⁷ Naspram nesuglasica koje prate ovaj reljef, većina je složna oko toga da reljef nastaje u 11. stoljeću, da je riječ o dijelu oltarne ograde te, kako Vežić navodi, da je prikazan svjetovni vladar.⁷⁸

Reljef se može podijeliti na dva dijela: gornji, manji dio koji je ispunjen pleterom i na desnoj strani otučen te donji dio koji čini glavninu prikaza ispunjen figurama. Između ove dvije razine postoji mala praznina na kojoj je nekoć stajao natpis od kojeg danas nije ostalo ništa doli jedva vidljivi fragmenati slova. Na tom je uskom prostoru vjerojatno bio zabilježen natpis koji svjedoči o osobi koja je prikazana niže, titularu crkve u kojoj se prvotno nalazio spomenik, kristološkom ciklusu i sl. U donjem su polju asimetrično postavljene tri figure od kojih dominira ona figura na prijestolju. Neuobičajen je položaj figure koja kleči odnosno koja se nalazi ispod samoga prijestolja. Bitno je naglasiti kako su sve tri osobe iz različitih staleža što raspoznajemo po njihovoj odjeći, položaju i gestama. Ornamentika je, dakako, najviše naglašena kod prikaza vladara. Njegova je kruna na vrhu ukrašena s tri križa ispod kojih se nalaze uklesani kružići. Produžetkom se spaja sa rukama koje su podignute u vis i na taj način čine jednu cjelinu. U lijevoj ruci vladar drži predmet u obliku kugle, koja je izrazito plošna dok mu se u desnu nespretno smjestio križ koji je prikazan kao dio ruke. Iako je u ranosrednjovjekovnom klesarstvu oblikovanje ljudskih figura bilo zahtjevno i često neproporcionalno, na ovom se reljefu može zaključiti kako ga je izradio spretan majstor bez obzira na ove nedostatke. O njegovoj povezanosti s onim reljefima u Solinu i na Klisu, već je bilo riječi, a upravo zbog te poveznice postoji i hipoteza prema kojoj ovaj reljef vuče podrijetlo iz crkve sv. Petra i Mojsija.⁷⁹

Kruna, križ, kugla i prijestolje neupitan su identifikator vladareve moći i prosperiteta. Prijestolje na vrhovima ima volute dok je u donjem dijelu ukrašeno okomitim uklesanim crtama, a vladaru slijeva, u donjem kutu, tron je oštećen isto kao i ruka figure koja kleči. Osim

⁷⁷ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, Zadar, 2000., str. 7.

⁷⁸ Isto, 8.

⁷⁹ Ivo Babić, *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*, *Archeologia Adriatica*, 4, Split, 2011., str. 206.

navedenih atributa, od ostala dva lika razlikuje se i prema odjeći. Odjeven je u halju s ulegnutim ovratnikom ispod kojeg se nižu pravilno zakrivljene crte koje kao da padaju prema dolje gdje se nastavljaju u rijetkim i dijagonalnim linijama na kraljevim nogama, a sve se završava oblom obućom. Za razliku od oblikovanja odjeće na figurama s pluteja iz sv. Nediljice, u ovom slučaju ona je oblikovana na promišljeniji način. Naime, zadarske su figure također odjevene u linijski oblikovane traperije koje ne prate upotpunosti njihove tjelesne linije, sa njih izostaje napetost te se ispod njih ne nadzire tijelo. Na taj način valja usporediti prikaz Marije na magarcu u sceni Bijega u Egipat koja pridržava Isusa u naručju. Na tom je prikazu izostavljeno oblikovanje Marijinih koljena koja bi se u toj poziciji trebala nadzirati. Hoću reći kako je na primjeru vladara iz splitske krstionice draperija spretnije sljubljena sa samim tijelom s kojim tvori čvršću vezu. Osim na koljenima to je vidljivo i na draperiji ispod vladareve glave koja pravilno pada. Rukavi odjeće nisu ornamentirani, samo imaju prstenasti završetak vjerojatno zbog naglašavanja predmeta koje kralj drži u rukama jer bi gledateljevu pažnju preuzela prekomjerna ornamentika. Druge su dvije figure približno iste oblikovanjem samo što je njihova uloga upitna zbog položaja na reljefu. Odjeveni su u iste halje, a sličnost u njihovom oblikovanju lica je neupitna, a možemo ih povezati sa spomenicima iz Solina i Klisa.

Ukoliko na reljefu promatramo figure pojedinačno, onda jedina osoba koju je „moguće“ identificirati jest vladar. Karaman je nekoliko puta mijenjao svoje mišljenje vezano za figuru vladara. Naime, prvo je krenuo u analizu krune koju kralj nosi na glavi te pokušao razriješiti njezino porijeklo, baš kao što će Babić učiniti kasnije. Nadalje, kao manjkavost navodi tumačenje figure kao Spasitelja ili svjetovnoga vladara jer smatra kako ta dva pojma u srednjovjekovnoj umjetnosti nisu različita ni oprečna. U samoj kruni ne pronalazi nikakve elemente kojima bi se ona odredila kao bizantska, kako su to prethodni teoretičari tumačili, već smatra kako se ona podudara sa franačkim oblikovanjem. Nakon tri godine istraživanja, povlači svoje prethodno mišljenje smatrajući kako se izgled krune podudara s onim iz crkve sv. Mihajla u Stonu te kao takvu određuje ju kao identifikacijski znak svjetovnog vladara. Valja napomenuti da je crkva sv. Mihajla datirana pred kraj 11. stoljeća što bi u tom slučaju vremenski povezalo donatora crkve te svjetovnoga vladara koji bi u ovom slučaju bio Dmitar Zvonimir.⁸⁰ Iako je njegovo mišljenje, o tome tko je prikazan na reljefu, bilo poljuljano u nekoliko navrata, on sam nikada nije eksplicitno objavio tezu da je riječ o Petru Krešimiru IV. koju mu je etiketirao Šišić u knjizi: „Povijest Hrvata u doba narodnih vladara“. Nakon nekog vremena u knjizi „Dalmacija kroz vjekove“ koja je bila osporavana, piše o tome kako je hrvatski kralj u znak svoje moći

⁸⁰ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, u: Starohrvatska prosvjeta 28 – 29, Zagreb, 2001., str. 18-19.

darovao ovaj reljef splitskoj katedrali u drugoj polovici 11. stoljeća. Osim pokušaja identifikacije, piše i o pleternoj skulpturi u Dalmaciji.⁸¹

Najoriginalnije su pleterne skulpture u Dalmaciji pri svom izmaku u drugoj polovici XI vijeka kada se na njima miješaju stari pleterni oblici sa novim motivima romanike, koja u provincijsku konservativnu sredinu Dalmacije prodire tekar malo po malo. U ovim se kasno pleternim skulpturama ponovno vraćaju dotadzabačeni klasični motivi; vraća se i ljudski lik, što ga nevješto dlijetlo majstora isprva pretvara u linearni crtež. (Fisković, 2001: 23-24)

Isto kao i Karaman, Babić navodi kako je kruna slična onoj koju na glavi ima kralj Mihajlo prikazan na fresci u crkvi Sv. Mihajla u Stonu. Prikaz u kojem kralj drži križ u ruci nije uobičajan, kralj u ruci obično drži žezlo koje se može završavati križem osim na bizantskom novcu gdje je vidljiv križ u kraljevoj ruci.

Lik kralja u sjedećoj pozi, u svojoj sažetosti prikaza i cjelokupnoj impostaciji ima, kako je to uočeno, analogija u onodobnoj sfragistici. Tako se upućuje na sličnost s likom kralja Petra Krešimira IV. na olovnom pečatu koji je visio na ispravi iz 1069. godine. Treba upozoriti i na zabilješku uz prijepis isprave kralja Zvonimira iz 1083. godine sa spomenutog pečata s likom sjedećega kralja. (Babić, 2010: 207)



Slika 25. i 26. Usporedba kruna na glavama vladara sa reljefa iz splitske krstionice i vladara s freske iz stona

(Izvor: Marasović, 1997., 33.)

⁸¹ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, u: Starohrvatska prosvjeta 28 – 29, Zagreb, 2001., str. 22-23.

Babić navodi određene argumente koji stoje protivno hipotezama da se na prikazu nalazi Krist od kojih se prvenstveno poseže za načinom krunjena i odijevanja. Krist je rijetko prikazivan s krunom na glavi isto kao što je rijetko prikazivan kako drži u ruci kuglu i križ. Osim tih atributa odjeća je vrlo bitan indikator. Naime, prikazana figura na sebi nosi hlače što nije uobičajno ni za kraljeve, a kamo li za Krista. Rimljani su ikonografski prikazivali barbarske vladare u hlačama.⁸²

Uz Karamana, Fisković navodi mišljenje Mihovila Abramića koje smatra relevantnim. Naime, Abramić je uočio sličnosti između ovoga prikaza i sitnoreljefnih prikaza Henrika II. na bjelokosnoj škropionici u riznici u Aachenu izrađenu oko 1000. godine. Kao okvir nastanka splitskoga reljefa uzima okolnosti vladavine Dmitra Zvonimira i Petra Krešimira IV., a kao mjesto prvotnoga postava navodi prvostolnicu sv. Dujma aludirajući na ulomke sličnog oblikovanja pronađene na istom mjestu. Prvi se zalagao za rekonstrukciju oltarne ograde kojoj je pripadao ovaj reljef koju je izradio Dyggve.⁸³ Na taj je način teorija koju su zastupali Karaman i Abramić postala opće priznatom pa se reljef atribuirao kao onaj koji prikazuje kralja.



Slika 27. Vladar na prijestolju, detalj s bjelokosne škropionice u riznici u Aachenu

(Izvor: Marasović, 1997., 36.)

Osoba, koja se nalazi s desne strane kralju, u ruci je vjerojatno držala nekakav pergament ili svitak što možemo zaključiti po udubini vidljivoj ispod ruke i samog položaja ruku koje kao

⁸² Ivo Babić, *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*, *Archeologia Adriatica*, 4, Split, 2011., str. 208-209.

⁸³ Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 28 – 29, Zagreb, 2001., str. 20.

da obujmljuju obli predmet. Sukladno tome pokušava ga se identificirat kao pisara ili bilježnika. Asimetričnost, geste i način prikaza upućuje na to kako je ovdje prikazan svjetovni događaj koji se odvijao u jednom povijesnom trenutku. Prvo što nam pada na pamet svakako jest jednostavno rješenje kako je ovo prikaz krunidbe kralja kojem se podanici klanjaju na način da je prikazan trenutak u kojem prvi podanik pada ničice u duhu poštovanja i odanosti, a lik pored njega ima ulogu kojom je zabilježio događaj krunidbe. Jednostavan zaključak i nije baš tako lako izvediv.

Naime, Babić navodi kako figura koja leži nije prikazana ponizno jer način na koji joj se prikazuju ruke okrenute prema gore ukazuju više na molitvu za milost, nego li na poniznost i iskazivanje poštovanja kada bi ruke bile okrenute prema podu, a glava pobožno spuštена. Babić izvodi pretpostavku kako je riječ o vladaru, kralju koji donosi presudu vezanu za ova dva lika. Prvi lik koji ničice pada pred kraljem izgubio je spor i moli za milost, dok je drugi lik, kako autor navodi, možda bio utjelovljenje Petra Črnjine koji je imao mnoge zapreke prilikom osiguranja mirnoga života samostanu sv. Petra u Selu, svoju zadužbinu koju osniva oko 1060. godine. Ukoliko polazimo od puke pretpostavke da je na reljefu prikazan svjetovni vladar i da prikazuje taj događaj koji se odvijao 1078. godine onda bi riječ bila o Zvonimiru koji vlada u ovo vrijeme. Kada bi se taj reljef nalazio u crkvi sv. Petra u selu Jasenice, onda bi si Petar kao najzaslužniji za osnivanje samostana i crkve, moga dopustiti slobodu i na pluteju oltarne pregrade dao isklesati prizor u kojem je on na pravni način došao do svojega cilja i pobijedio onoga koji mu je u tom naumu prkosio. Dakako da je ovo samo jedna od mogućih teza.⁸⁴

Karamanovo je mišljenje ponešto drugačije. Naime, on reljef datira u drugu polovinu 11. stoljeća na temelju činjenice da se tek tada u kiparstvu javlja tako dominantan prikaz ljudskoga lika u do tada čistoj ornamentalnoj pleternoj skulpturi. Osim toga kao potkrepu dataciji navodi i historijsko-ikongrafsku analizu kao i oblik zrele trokutaste vijuge. Na temelju tih čimbenika, Karaman pretpostavlja kako se radi o Petru Krešimiru IV. ili Dmitru Zvonimiru. Analizom dolazi do tri zaključka: 1. figuralna scena na splitskom reljefu razlikuje se od ostalih „*Maiestas Domini*“, 2. svim detaljima odiše predstavljanju svjetovnoga vladara i 3. uobičajna je pojava svjetovnoga vladara u crkvi u to doba.⁸⁵

Stilskom analizom utvrđeno je da reljef pripada kiparsko-klesarskoj radionici koja je na ovim prostorima djelovala u drugoj i trećoj četvrtini 11. stoljeća. Tim je podatkom Marasović pretpostavio da je na ploči prikazan hrvatski kralj Zvonimir, možda u trenutku krunjenja od

⁸⁴ Ivo Babić, *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*, *Archeologia Adriatica*, 4, Split, 2011., str. 207.-210.

⁸⁵ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 3, 1954., str. 69.

papina legata 1075. godine. Na taj način, njegovo se razmišljanje priklanja Karamanovom, pa kasnije i I. Fiskovićevom o tome kako je ovaj vladar na prijestolju utjelovljenje jednog od hrvatskih kraljeva tj. svjetovnoga vladara.⁸⁶

Vežićevo se mišljenje uvelike razlikuje od prethodno navedenih. Naime, on čitavo svoje tumačenje reljefa zasniva na tezi da je plutej bio doista dio oltarne pregrade što postavlja pitanje mogućnosti prikazivanja profanih scena u sakralnom prostoru. Razmatramo li kontinuitet ranokršćanske liturgije, ograde svetišta služile su za prikazivanje tema iz kršćanske ikonografije i simbolike. Kasnije u antici na istima su se prikazivali simboli vjere i Krista poput križeva, krizmona, riba, kantarosa s lozom, drveta života i slično. Došavši do ranog srednjeg vijeka, klesarstvo proživljava pleterne kompozicije geometrijskih i biljnih motiva među kojima se pronade ponešto zoomorfni, ali vrlo rijetko figuralnih oblika. No, ukoliko su one i rijetke, pojavljuju se u službi prikazivanja Kristova života, Marijina kulta ili pak utjelovljenja pojedine scene iz Biblije. Zidno slikarstvo, reljefi, ponegdje i mozaici bili su edukativno-pedagoški predlošci namijenjeni narodu koji se preko njih upoznao sa sadržajem u Bibliji – *Biblia pauperum*. Doslovno prevođenje literalnih zapisa na likovni jezik bilo je osnovno načelo srednjovjekovne kršćanske umjetnosti.⁸⁷ U vezu s tim dovodi doslovnog pretakanja literarnoga u likovno na primjeru pluteja iz sv. Nediljice u Zadru čija se ikonografija može pratiti po točno određenim citatima iz Biblije.

U ikonografskom oblikovanju ovoga pluteja Vežić prepoznaje događaj u kojem se vladar na dvoru obračunava sa slugama, a događaj je poznat pod nazivom Kraljevstvo nebesko. „*Stoga je kraljevstvo nebesko, kao kad kralj odluči urediti račune sa slugama. Kad započne obračunavati, dovedoše mu jednoga koji... padne ničice predanj...*“ (Mt 18, 23–27) Na taj način Krist uspoređuje kraljevstvo na Nebesima s onim na Zemlji. Vladar koji je prikazan na pluteju ne utjelovljuje nekoga kralja nego je personifikacija za prepričavanje prispodobe, a način na koji je prikazan uobičajan je za to razdoblje.

Kako se moglo prethodno iščitati Babić navodi kako se u priči o „obračunavanju“ iz Bibliji ne spominje nikakav sluga ili bilježnik koji stoji pored vladara što Vežić razlaže činjenicom da sam vladar nikada ne popisuje niti ne obračunava dugove već za takav posao ima pomoćnika. Kako je kazano, ovaj lik na prsima ima udubljenje koje je neke autore navelo na

⁸⁶ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 277.

⁸⁷ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, 2000., str. 8.

mišljenje da se radi o maču koji u ovoj priči ne pronalazi plodno tlo. Većina je ostala suglasna oko toga da je lik u krilu držao pergament ili smotuljak.

Dakle, čini se da je riječ o liku koji doista nije izrijekom naveden u Kristovoj paraboli, ali je implicitno sadržan u samoj radnji na koju parabola ukazuje te je stoga i predočen. Zanimljivo je da taj dvorjanin ikonografski posve odgovara liku pisara Vigila na minijaturi iz tzv. Codex Vigilanus, iz 10. st. Tu scriptor, s rukama na grudima u gotovo jednakome položaju kao i kod onoga na reljefu iz Splita, pridržava svitak. (Vežić, 2001:12)



Slike 28. i 29. Prikaz lika s vladarove lijeve strane, detalj s reljefa

(Izvor: Marasović, 1997., 37.)

Treći lik bez sumnje prikazuje dužnika koji pada ničice i moli za oprost, nakon čega ga vladar, prema prispodobi, i pomiluje. Na taj način ovaj je reljef više sakralne nego svjetovno-političke ikonografije. Klesar ovdje priča priču o Kraljevstvu nebeskom na doslovan način kao što je to učinjeno na plutejima u Zadru i Biskupiji.⁸⁸

Na poslijetku Vežić zaključuje kako lik vladara ne predstavlja izravno ni Krista niti aludira na kakvoga svjetovnoga vladara iz povijesne zbilje iako prispodoba ima alegrijsko značenje pa na taj način posredno govori o Kristu. Smatra kako je u 11. stoljeću bio zamišljen kao parabola te modeliran kao lik vladara, da bi u 13. stoljeću dospivši u krstionicu mogao izravno predstavljati samoga Krista.⁸⁹

⁸⁸ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, 2000., str. 11-12.

⁸⁹ Isto, 13.

Ivana Prijatelj-Pavičić smatra kako se unutar teze o prikazu iz Matejevoj paraboli ne može izravno isključiti povezanost sa svjetovnim vladarem i ovaj spomenik okarakterizirati kao isključivo biblijski. Tome je tako zbog načina na koji i slike koje teže prikazu povijesnih događaja posežu za simbolikom i teološkim aluzijama. Stoga, ovaj reljef ne treba promatrati iz perspektive izrazito kristloške ili izrazito svjetovne, potrebno je pronaći misaonu crtu koja povezuje ove dvije tematike. Dvojnu interpretaciju zastupaju i Karaman i Radojčić. Kao mogućom interpretacijom Prijatelj-Pavičić navodi *poučnu propagandu klera upućenu vladaru*.

Razmatrajući brojne tekstove o identifikaciji hrvatskoga vladara, brojni su autori posezali za komparativnim primjerima portreta saskih, njemačkih vladara koji se nalaze na prijestolju, a oko njih su podanici. Takvi su prikazi zastupljeni u evanđelistarima i molitvenicima. Autorica postavlja pitanje možemo li hrvatsku sakralnu umjetnost komparirati s njemačkom sakralnom umjetnošću? Kao oprečna teza svakako se javlja način na koji su ove dvije umjetnosti bile na suprotnim stranama. Naime, njemačka vladarska sakralna umjetnost bila je preslika tadašnjih stavova tamošnje vlasti i svećenstva odnosno borbe vladara za laičku investituru što ih je dovelo u sukob s papinskim autoritetima što je rezultiralo crkvenom reformom pape Grgura VII. S druge pak strane, hrvatski kraljevi i Petar Krešimir i Dmitar Zvonimir imenovani su papinskim vazalima.⁹⁰

Moguću interpretaciju Prijatelj-Pavičić, u svojem znanstvenom radu, dijeli na poglavlja Sunce pravde i Posljednji sud. Za bolje razumijevanje cjelokupnoga teksta i proširenje vlastitih stavova o zagonetnom reljefu, predstaviti ću autoričine teze o mogućem ikonološkom iščitavanju kamenoga reljefa.

Naime, prvenstveno se trebamo staviti u poziciju ondašnjega čovjeka i promotriti prikaz iz srednjovjekovne perspektive. Kako je već prethodno pisano, poznato je kako je srednjovjekovno klesarstvo u službi edukacije te na taj način prenosi poruku ili simboliku. Ukoliko reljef promatramo kao doslovni prijepis biblijskoga teksta na likovni jezik, kao što to radi Vežić, dolazimo do prisproda iz Evanđelja koje djelomično odgovaraju prikazu. Kao prva prisproda svakako se navodi parabola o pravednom sucu iz Matejeva evanđelja, koja je u prethodnom tekstu razjašnjena. Prijatelj-Pavičić na tu temu navodi još nekoliko primjera iz starozavjetnih tekstova aludirajući na simboličko ime *sol iustitiae* kojim se Božje ime častilo. Taj pojam prelazi i u Novi zavjet gdje je od Božje pravde prerastao u ljudsku pravednost. Upravo se s ovim atributom povezuje lik Krista – kralja kao pravednoga suca. Osim toga, brojni

⁹⁰ Ivana Prijatelj-Pavičić, *Reljef kralja u splitskoj krstionici*, Kolo, VIII., 1, Zagreb, 1998., str., 13.

psalmi i starozavjetne zahvalnice slave Boga kao pravednoga suca i vladara koji sjedi na prijestolju i koji je nesumnjivo povezan s prikazom iz splitske krstionice. Metafra sunca pravednosti od trećeg stoljeća postaje jedna od najraširenijih i najsnažnijih metafora crkvene retorike, a preuzeta je iz poganskih vjerovanja. Pojam *Sol iustitiae* provlači se kroz propovijedi, liturgiju, crkvenu umjetnost, a lako ga prepoznamo po kristogramima, motivima kruga s križem, zvjezdoliko raspoređenim zrakama i pentalfima također u kristogramu. Pentagram koji se pojavljuje na drugom reljefu iz splitske krstionice, Frane Bulić još 1888. tumači kao ovjenčani lovor-vijencem pobjede: „*Signum Christi koji je pobjedio neprijatelja kršćanstva, postaje za srednjega vijeka spasonosnim znakom pritiva zasjedama i navalama zlih duhova.*“⁹¹

Drugo tumačenje autorica temelji na ikonografskoj temi Posljednjega suda navodeći kako su Krist kralj i sudac te Krist sunce vjernicima ukazivali na predloške oprosta grijeha, Posljednjega suda i zagrobnog života. U Matejevom evanđelju Krist odlazi u nebesku slavu kako bi se ponovno vratio kao sudac na Posljednji sud. Takav prikaz nije nemoguć i nije upitno zbog čega. Naime, autorica smatra da proučavanjem povijesnih okvira o kojima govorimo, dolazimo do djelomičnog razumijevanja tadašnjega čovjeka koji je opterećen pitanjima o zagrobnome životu, postojanju Boga, grijehu i Posljednjem sudu. Upravo su ovakvi prikazi sugerirali čovjeku obraćenje, život u skladu sa Božjim zakonima kako bi nakon smrti bio nagrađen vječnim kraljevstvom. Osim toga, Matejeva je parabola tumačena kao uputa zemaljskim vladarima kako bi oni trebali vladati i kako bi vlast na zemlji trebala izgledati. Ako prenesemo rečeno na primjer iz splitske krstionice, onda bi ta poruka trebala biti upućena hrvatskom vladaru, ma tko on bio. Na taj se način može povezati teza o svjetovnom i nebeskom vladaru na jednom prikazu. Da je tome tako, može se iščitati iz reforme koju je pokrenuo papa Grgur VII. prema kojoj svjetovna vlast treba oponašati duhovnu, a svjetovni vladari poštivati duhovnike i slijediti njihove savjete. Nije mjesto rasprave kojom bi došli do iskonskih namjera duhovnih vladara tadašnjega doba, ali ih svakako valja imati na umu prilikom razmišljanja o povijesnom kontekstu.⁹²

Osim pojave ljudske figure novost je i izoliranje lika u vlastitom prostoru, drugim riječima, gubi se *horror vacui* koji je zastupljen na zadarskim reljefima. Nema još dinamike ni pokreta, a ljudski su likovi statični, ali su s namjerom postavljeni jedan pored drugoga, znači između njih postoji međuovisnost.⁹³ Razina izvedbe pokazuje broje analogije s reljefima iz Sv.

⁹¹Ivana Prijatelj-Pavičić, *Reljef kralja u splitskoj krstionici*, Kolo, VIII., 1, Zagreb, 1998., str., 14-18.

⁹²Isto, 19-20.

⁹³Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 70-71.

Nediljice u Zadru. Petricioli ih smatra djelima iste klesarske radionice, a takvo je mišljenje opće prihvaćeno.⁹⁴

Brojna mišljenja i članci napisani ovom intrigantnom spomeniku, ponukali su moje razmišljanje o vlastitoj interpretaciji u kojoj valja biti oprezan. Prvotno sam, sa skepsom, promatrala klesarsko djelo kao prikaz krunidbe vladara zbog naglašenosti krune, njegovog prosperiteta postavljanja na pompozan tron, okružen podanikom koji mu se klanja i bilježnikom. Nadalje, proučavajući brojne radove priklonila sam se zaključku kojim se vode Prijatelj-Pavičić, Karaman i Radojčić, da nije riječ o izrazito svjetovnom ni izrazito duhovnom vladaru već da se radi o simboli i kršćanskoj alegorezi unutar koje je potrebno pronaći osnovnu nit vodilju kojom su povezani svjetovni, nebeski vladar i prispodoba iz Evandjelja. Svakako da moj zaključak ostaje klimav još uvijek zbog preopterećenosti brojnim radovima na tu temu koji izviru s različitih izvorišta i na taj način opovrgavaju teze koje su prethodno iznešene. Spomenik iz splitke krstionice uvjetovao je brojne nesuglasice i domaće, pa tako i strane znanstvenike, naveo da se uzastopno vrte u krug prilikom traganja za jedinstvenim zaključkom, koji, kao posljednja slagalica, još uvijek nedostaje.

6.1.2. Datacija i podrijetlo ploča

U brojnim radovima na temu reljefa iz splitske krstionice različita su mišljenja o dataciji ovoga spomenika. U ranijim radovima piše se kako je reljef izrađen u periodu od 9. do 11. stoljeća dok se noviji radovi baziraju na drugu polovicu 9. stoljeća.⁹⁵ U recentnim istraživanjima, Jakšić zastupa mišljenje da je plutej s prikazom vladara tijesno povezan sa vladavinom Petra Krešimira IV., koji je svoj status učvrstio zavladaвши obalom kao *rex Dalmatiae et Croatiae*. Smatra kako su ovi reljefi prvotno krasili oltarnu ogradu kraljevske crkve sv. Petra i Mojsija u Solinu gdje je 1078. obavljena krunidba njegovog nasljednika.⁹⁶ Takvim se mišljenjem vodi i Fisković prepoznajući upravo Petra Krešimira IV. u ovoj figuri. O podrijetlu pluteja piše i Vežić navodeći crkvu sv. Petra i Mojsija mogućom, a toj tezi ponajviše pridodaje pažnje zbog sličnosti pluteja s fragmentnim ostacima s prikazima Mojsija,

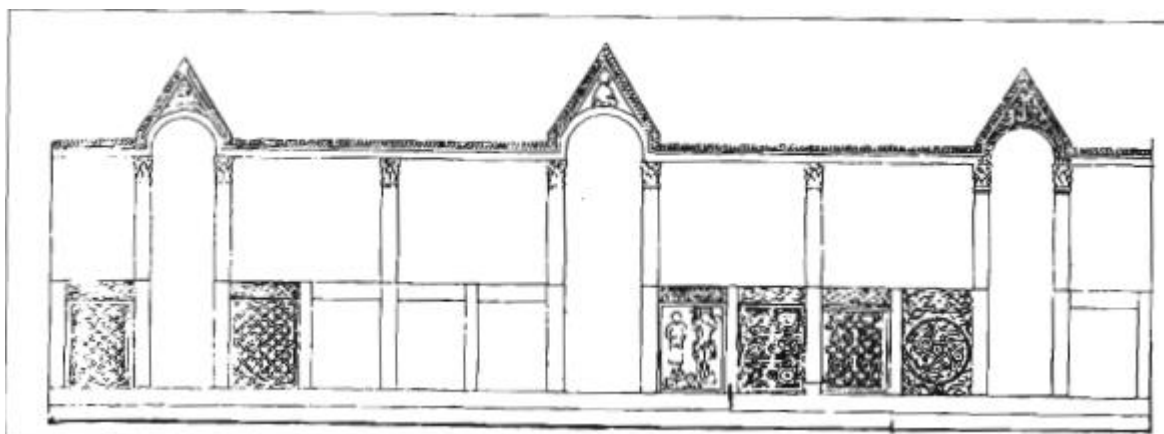
⁹⁴ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 435.

⁹⁵ Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 46.

⁹⁶ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 48-49.

stopalima i haljinom, ulomkom s licem bradatoga muškarca. Smatra kako ovaj reljef nije bio samostalan figuralan prikaz već da je na ostalim plutejima također bilo scena iz Biblije „prepisanih“ na kamenu podlogu.⁹⁷

Nadalje, Eitelberg je još 1895. godine zapisao kako su splitske ploče donešene iz Solina. Dyggve smatra da su i ostali pluteji koji čine oplatu krsnoga zdenca u Splitu preneseni iz Solina i to upravo iz crkve sv. Petra i Mojsija, a njihova je izrada bila podvrgnuta izradi crkve u kojoj se okrunio hrvatski vladar Zvonimir. Komparativnom analizom uočavaju se sličnosti u izradi kose, brade, očiju, ušiju, nogu i odjeće te u stilizaciji uklesanih ptica sa ploče splitske krstionice te paunova i pentagrama s tegurija solinske crkve sv. Petra i Mojsija. Takav način promišljanja izrodio je idejnu rekonstrukciju oltarne pregrade koja sadržava sve ove elemente, a čiji je autor Dyggve.⁹⁸ Upravo zbog brojnih sličnosti koje sadržavaju ova dva lokaliteta u pronađenoj klesarskoj građi, treba ih postaviti u jukstapoziciju i podrediti komparativnoj analizi koja bi nas mogla dovesti do novih načina promišljanja.



Slika 30. Rekonstrukcija oltarne ograde Zvonimirove krunidbene crkve u Solinu prema E. Dyggveu (1951.)

(Izvor: Marasović, 1997., 17.)

6.2. Fragmenti s prikazom glava iz Šuplje crkve Solinu

⁹⁷ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, 2000., str. 13.

⁹⁸ Ante Piteša, Ivana Marijanović, Aida Šarić, Jerko Marasović, *Arheološka mjesta i spomenici*, u: *Starohrvatski Solin*, (ur.) Emilio Marin, Split: Arheološki muzej, Galerija umjetnina, Matica hrvatska, 1992., str. 149.

6.2.1. Crkva sv. Petra i Mojsija u Šupljoj crkvi

Crkva koja nosi titulare sv. Petra i sv. Mojsija stoljećima je spominjana u raznim povijesnim dokumentima što je potaknulo znanstvenike na detaljna istraživanja. Naime, u prisezi kralja Zvonimira koja datira u 1076. godinu, spominje se solinska crkva sv. Petra kao mjesto na kojem se kralj okrunio (*in salonitana basilica sancti Petri*), a drugi titular crkve, sv. Mojsije, spominje se u darovnici 1078. godine. Najstariji pisani dokument u kojem se spominje ovaj lokalitet, odnosno crkva dvojnog titulara, jest darovnica kralja Petra Krešimira IV. splitskoj crkvi sv. Stjepana kojoj kralj daruje neku zemlju u nazočnosti kralja Zvonimira i Ursa, opata samostana sv. Mojsija. U kasnijim se dokumentima ista spominje kao posjed Splitske nadbiskupije.⁹⁹

U hrvatskoj znanosti postojala je teza kako se Zvonimirova krunidbena bazilika nalazi na lokalitetu crkve u Gradini. Nalazom dijelova crkvenog namještaja s imenima crkvenih titulara sv. Petra i sv. Mojsija u Šupljoj crkvi pobijena je ranija ubikacija. Pronađeni nalazi potvrdili su kako su se Zvonimirova krunidbena bazilika Sv. Petra i samostan Sv. Mojsija nalazili na lokalitetu Šuplje crkve. Istraživanja su provođena u brojnim navratima, a u ranim su razdobljima, za ovakva postignuća zaslužni don. Frane Bulić, danski istraživač Dyggve, pa nešto kasnije i Karaman.¹⁰⁰

Na lokalitetu Šuplje crkve arheološkim istraživanjima utvrđena su dva sloja crkvenih građevina. Prvi sloj čini veća, starokršćanska građevina koja je bila jedna od cemeterijalnih bazilika antičke Salone. Sastojala se od jedne apside, tri broda, transepta i pastoforija. Drugi sloj predstavlja ranosrednjovjekovna trobrodna crkva sv. Petra i Mojsija s prebodom na zapadnoj strani i tri apside koje su upisane u pravokutni crkveni okvir. Dok je srednja apside pravokutna, ostale dvije bočne su polukružnoga oblika. S obzirom na podudarnost vanjskog i unutarnjeg ambijenta, prema vidljivim ostacima, da se zaključiti kako je stilska pripadnost ove

⁹⁹ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 221.

¹⁰⁰ Mate Zekan, *Krunidbena bazilika kralja Zvonimira. Crkva Sv. Petra i Mojsija (Šuplja crkva) u Solinu. Pregled dosadašnjih istraživanja*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 27, 2000., str. 254.

crkve ranoj romanici neupitna. Ostaci samostana naslanjaju se na sjeverni transept ranijeg bazilikalnog kompleksa, a danas se nalazi ispod privatnih kuća i prometnice.¹⁰¹

Mate Zekan iznosi činjenice prilikom sažimanja arheoloških istraživanja na ovome lokalitetu:

(...) za rad na lokalitetu pristupili smo istraživanjima koja su pokazala da je ranoromanička crkva prilikom gradnje cijelim svojim opsegom „uselila“ u srednji dio starokršćanske bazilike, zauzevši djelomično s otklonom od osi nešto širi prostor od njezina glavnog broda. (Zekan, 2000:256)

Crkva se datira oko polovice 11. stoljeća, a pretpostavlja se kako ju je dao sagraditi hrvatski vladar.¹⁰²

Svojim opsegom i skladnošću prostora, ovaj se monumentalni kompleks ističe među ostalim ranoromaničkim crkvama bazilikalnoga tipa s područja ranosrednjovjekovne hrvatske. Na ovom je primjeru vidljivo prožimanje tradicionalne izvorne gradnje prethodnih stoljeća s novom praksom romaničkog graditeljstva. Takav način oblikovanja vidljiv je i u ukrasnim elementima crkvenoga namještaja u kojima se osjeti nota tradicije, ali i novoga strujanja što je rezultiralo uplivom romaničkih skulpturalnih motiva u starohrvatski, predromanički troprutni pleter.¹⁰³

Tehničkom izvedbom ova se crkva približava ranoj romanici. Sa zapadne strane imala je uži *nartex* sa zvonikom i stubište na južnoj strani što je jedna od karakteristika hrvatske predromaničke arhitekture. Bila je opremljena trima oltarima, a samim time oltarna je ograda sadržavala tri ulaza. Upravo je nalaz jednog od zabata oltarne ograde jedan od najvažnijih. Naime, na zabatu koji prikazuje paunove i u središtu križ, koji je oblikovanjem isti onome kojega u ruci drži vladar iz splitske krstionice, na zabat se smjestio i natpis. Natpis na luku tegurija posvećen je sv. Petru, a samim time hrvatska arheologija stala je na konac pitanju krunidbene crkve kralja Zvonimira. Na istom je mjestu pronađen niz fragmenata koji su

¹⁰¹ Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 222.-223.

¹⁰² Ante Piteša, Ivana Marijanović, Aida Šarić, Jerko Marasović, *Arheološka mjesta i spomenici*, u: Starohrvatski Solin, (ur.) Emilio Marin, Split: Arheološki muzej, Galerija umjetnina, Matica hrvatska, 1992., str. 144-149.

¹⁰³ Mate Zekan, *Krunidbena bazilika kralja Zvonimira. Crkva Sv. Petra i Mojsija (Šuplja crkva) u Solinu. Pregled dosadašnjih istraživanja*, u: Starohrvatska prosvjeta 27, 2000., str. 256.

ukrašeni kukama, motivom stiliziranoga lišća, viticama pa, u nekim slučajevima, i natpisom.

104

6.2.2. Fragmenti kamenog namještaja pronađeni na lokalitetu

Osim bitnih arheoloških nalaza trobrodne bazilike, pronađeni su brojni kiparski fragmenti koji su bitni za razumijevanje cjelokupne građe. Naime, posebno su zanimljiva četiri fragmenta koja su najznačajnija za komparaciju sa ostalim primjerima. Na prvom mjestu to je svakako prikaz muškoga lica dok se na drugom nalazi dio čela i kose te uho pomoću kojih ćemo kasnije detektirati srodne spomenike. Osim glave na fragmentu se nalazi natpisom S.MOISE. Taj je lik očito prikazivao Mojsija uz kojega se nalazio, prema pretpostavkama, sveti Petar kao titulari ove crkve koju Katić i Dyggve smatraju krunidbenom crkvom kralja Zvonimira što je u kasnijoj literaturi i prihvaćeno kao moguće.¹⁰⁵

Fragment glave bradatoga muškarca ističe se velikim i bademastim očima uperenim u gledatelja. Osim toga, nos je ravan i plošno obrađen dok se u donjem dijelu širi, a nosnice se nadziru. Kako je i običaj prikazivanja facijalne ekspresije u ovom razdoblju, usta čini ravna crta lišena bilo kakve emocije. Brada, izvedena u valovitim linijama, jest identifikacijski faktor pomoću kojega ovaj fragment povezujemo s likovima s pluteja iz sv. Nediljice i onim iz splitske krstionice. Na fragmentu kojem je sačuvan i natpis *S MOISE(S)* uočavamo ravnu površinu lica koja se prema krajevima zaobljava. Oči nisu toliko izbuljene, već su samo lagano istaknute. Uši su naglašene polukružnim ispupčenjem, dok je kosa stilizirana dubljim i paralelnim uklesima. Na četvrtom fragmenu, koji je znatno manji, sačuvan je prikaz nogu i donji rub haljine ukrašene naborima. Svi dijelovi pluteja izrađeni su u mramoru i mogu se datirati oko polovine jedanaestog stoljeća.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ante Piteša, Ivana Marijanović, Aida Šarić, Jerko Marasović, *Arheološka mjesta i spomenici*, u: Starohrvatski Solin, (ur.) Emilio Marin, Split: Arheološki muzej, Galerija umjetnina, Matica hrvatska, 1992., str.144-149.

¹⁰⁵ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, 2000., str. 13.

¹⁰⁶ Ante Piteša, Ivana Marijanović, Aida Šarić, Jerko Marasović, *Arheološka mjesta i spomenici*, u: Starohrvatski Solin, (ur.) Emilio Marin, Split: Arheološki muzej, Galerija umjetnina, Matica hrvatska, 1992., str.149.



Slika 31. Fragmenti pronađeni na lokalitetu Šuplje crkve u Solinu

(Izvor: Marasović, 2008., 225.)

Figure se povezuju s onima iz Splitske katedrale što navodi na važno otkriće kojim se može prepoznati klesarski rukopis i promatrati napredak ili stagnacija na pojedinim spomenicima. Dyggve ide korak dalje, smatrajući kako je ploča iz splitske krstionice prvotno bila dio namještaja iz crkve u Solinu što će kasnije prihvatiti kao moguću tezu brojni autori.¹⁰⁷ Srodno tome, Vežić u svojem tekstu o reljefu iz splitske krstionice navodi kako je i ovaj lik koji utjelovljuje Mojsija bio dio ikonografskoga ciklusa u želji da se na taj način opiše biblijska prispodoba. Navodi redak iz Biblije u kojem piše: „*uze Isus sa sobom Petra, Jakova i Ivana... i preobrazi se pred njima... ukazaže im se Mojsije i Ilija...*“ (Mt 17, 18). Krenemo li rekonstruirati događaj i prevoditi ga na likovni jezik onda bi Krist bio u mandorli, a s bočnih bi mu se strana nalazili sv. Ilija i sv. Mojsije te natpis koji bi ih pratio. Podno njih prikazuju se apostoli sv. Ivan, sv. Jakov te sv. Petar. Valja zaključiti da autor aludira na temu Preobraženja koja se, moguće, nalazila uz scenu Kraljevstva nebeskoga što je, dakako, samo jedna od brojnih pretpostavki.¹⁰⁸

7.3. Reljefi iz crkve Sv. Nediljice u Zadru

Crkva sv. Nediljice tijekom srednjega vijeka nazivana je i crkvom sv. Ivana Kovačkog zbog bratovštine kovača koji su djelovali u njoj. Crkva je doživjela desakralizaciju nakon čega se njezina sakralna imovina razbacala po okolnom teritoriju. Naime, pluteji s reljefnim prikazima izvorno su sačinjavali oltarnu ogradu da bi kasnije jedan od njih bio uzidan u fasadu, a drugi pronađen prilikom rušenja obližnje kuće. Pluteji kao i ostali fragmenti nakon rušenja

¹⁰⁷ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 3, 1954., str. 71-72.

¹⁰⁸ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, 2000., str. 13.

crkve 1890. godine otkupljeni su za Arheološki muzej u Zadru, gdje su i danas pohranjeni. Oba su pluteja bila naknadno skraćena, prvi s lijeve strane (s prikazom Navještenja) te drugi s desne strane (s prikazom Pokolja nevine dječice). Kamena se ploha može podijeliti na tri razine od kojih se u gornjem redu nalazi vijenac ispunjen geometrijskim, zoomorfnim i vegetabilnim motivima koji su različiti, sredina je ispunjena plitkim reljefnim prikazima dok se u donjem dijelu smjestila dvostruka pletenica.¹⁰⁹

Važnost ovih reljefa leži u činjenici da se nakon više stoljeća dominacije plitkoreljefnih ornamenata u skulpturi ranoga srednjega vijeka naglasak prebacuje na ljudski lik koji konačno dominira. Taj korak u kontinuitetu klesarstva popraćen je još uvijek tradicionalnim plitkoreljefnim oblikovanjem, ornamentalnim vijencima i pleterima koji teku kao i narativne scene u središnjem prikazu. Novost jest što se ornamenti ne pojavljuju u okviru narativnih scena. Obrada draperije puno toga baštini od oblikovanja troprute vrpce, poglavito kod likova postavljenih frontalno pa im nabori padaju u paralelnim linijama.¹¹⁰ Za razumijevanje važnosti ovih spomenika potrebno ih je prvotno opisati zatim datirati te na posljetku raspraviti pitanje autorstva.



Slika 32. Prvi plutej iz crkve Sv. Nediljice u Zadru (kopija)

(Fotografiral: Antonela Čelan)

¹⁰⁹Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 502-503.

¹¹⁰ Isto, 507.



Slika 33. Drugi plutej iz crkve Sv. Nediljice u Zadru (kopija)

(Fotografirala: Antonela Čelan)

7.3.1. Plutej s prikazom Navještenja

Kako je već rečeno, plutej promatramo kao cjelinu sastavljenu od tri dijela. Na ovom pluteju gornji se dio sastoji od kvadratnih i pravokutnih kaseti koje se ritmički izmjenjuju. Njihova je srž ispunjena geometrijskim motivom koji svoje mjesto zauzima u kvadratnom i širem okviru, dok su unutar pravokutnih kaseti smješteni zoomorfni motivi. Geometrijski se motiv može objasniti kao složeni dvoprutni čvor, dok od zoomorfnih motiva prepoznajemo golubice, psa i heraldičke orlove. Životinje su prikazane u profilu na način da jedna drugoj okreću leđa do pojave orlova koji su prsima okrenuti prema naprijed, a glavama jedan prema drugome. Jakšić navodi kako prividnu simetriju narušava samo figura psa na lijevoj strani.¹¹¹ Reljef je u donjem dijelu uokviren dvoprutim pleterom, kako je već spomenuto. Središnji je prikaz reljefa uokviren troprutim arkadama mada one ne čine točan omjer jedne arkade i jednoga lika nego se likovi slobodno kreću prostorom. Osim arkada, majstor je izradio i kanelirane stupove koji se pojavljuju samo na lijevoj strani naglašavajući na taj način scenu Navještenja i Vizitacije. Prema ikonografskoj analizi i iščitavanju Biblije, lako se da zaključiti kako je radnja reljefa bazirana na Kristovom djetinjstvu. Prva scena s lijeve strane oštećena je

¹¹¹ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 503.

te su ostali samo fragmenti likova koji se nalaze u tim arkadama. Riječ je o sceni Navještenja prema čemu prvi lik utjelovljuje anđela Gabrijela, a drugi je po svemu sudeći Marija. Anđelova su krila spuštена i priljubljena uz arkadu i stup koji ga odvaja od Marije. Ostala je sačuvana gesta desne ruke kojom daje blagoslov ili pozdrav, dok je desnom nogom više nagnuta prema Mariji i time naglašava njegov lagani okret prema njoj. Marija je sačuvana samo u donjem lijevom kutu koji prikazuje njezinu odjeću linijskog oblikovanja. Slijede scene Vizitacije, Rođenja, Poklonstva pastira i Poklonstva kraljeva.¹¹² U sceni vizitacije dva su lika prikazana u čvrstom zagrljaju i smještena pod jednu arkadu. Dakako da je riječ o Mariji i Elizabeti.¹¹³ Dvije okruglo oblikovane glave obavijene su aureolama, a njihove su draperije poput jedne. Na draperijama se ističu neproporcionalne ruke koje su u prikazane u trenutku zagrljaja. Likovi su tijelom okrenuti jedan prema drugome dok su njihova lica prikazana *en face*. Iduće tri arkade sa sobom nose prikaz Rođenja Kristova, a u njima su likovi nagomilani te nisu odijeljeni arkadama kao što je to slučaj u prethodnim primjerima. Prikaz svojim rasporedom na prvu zbunjuje promatrača, ali ukoliko se krene sa analizom onda će se jaslice uočiti u gornjem dijelu arkade. Iznad njih nalazi se zvijezda sa devet krakova dok glave magarca i vola proviruju iza jaslica. Najveći dio ovoga prizora zauzima ležeća figura koja utjelovljuje Mariju. Njezine su ruke prekrížene tako da jednom pokazuje Krista u sceni pranja. Krist se nalazi u središtu prikaza, uronjen u posudu dok njegova glava sa aureolom proviruje, a njemu slijeva nalazi se anđeo koji pridržava njegovu haljinu. S desne strane nalazi se žena koja ga pere.¹¹⁴ Pastiri su nagurani u jednu arkadu, a od njih trojice, dva su prikazana cijelim tijelom dok trećem samo proviruje glava. Zanimljivo je primijetiti kako se prvi od njih, onaj najbliži sceni Rođenja, propinje na prste što uvodi svojevrsnu dinamiku u smislu da je prikazan točan trenutak u kojem je pastir zavirio u jaslice, dok ovaj drugi čvrsto stoji na tlu. Sve su draperije ukrašene plitkim linijama koje prate dijelove tijela, a samo su pojedine obrubljene na donjem dijelu. Slijedi prizor Poklonstva triju mudraca koji je smješten u tri arkade od kojih prvu zauzima Marija posjedena na prijestolje, a ostale dvije tri mudraca. Tron, na kojem se nalazi Marija sa Isusom u naručju, nije impozantan i nema uvijene vitice kao onaj s reljefa iz splitske krstionice, ovdje je skromno postavljen na dvije tanke noge. Samim tronom stavljena je bit i značaj na Mariju i njezin kult

¹¹² Miljenko Jurković, *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1998., str. 65.

¹¹³ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 504.

¹¹⁴ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 504.

koji je bio posebno jaki u to vrijeme.¹¹⁵ Mudraci su odjeveni u hlače kao i jedan od pastira, a samo mudraci na glavama nose frigijske kape, dok su drugi likovi gologlavi.¹¹⁶



Slika 34. Detalj s pluteja, scena Navještenja

(Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

7.3.2. Plutej s prikazom Pokolja nevine dječice

Vijenac drugoga reljefa nešto je drugačiji od prethodnog primjera, a sastoji se od isprepletenih i učvorenih medaljona unutar kojih su prikazi životinjskih likova i rozete. Ponovno se javljaju golubice i jedan pas prikazani u profilu. Njihove su glave okrenute unatrag, na lijevu stranu osim jedne iznimke čija je glava okrenuta na desnu stranu. Rozete su četverolatične ili pak višelatične. Donji je dio na isti način uokviren dvoprutim pleterom. Na

¹¹⁵ Josip Soldo, *Marijin lik u predromaničkom kiparstvu Hrvatske*, u: *Bogoslovna smotra* 2 – 3, 1974., str. 340.

¹¹⁶ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 504.

središnjoj se plohi nižu scene: Pokolj nevine dječice, Bijeg u Egipat te Krštenje Isusovo što je dovelo do redukcije likova koji su na ovom pluteju bolje izraženi. U prvoj arkadi nalazi se muška figura na prijestolju, koje je isto kao i ono na prikazu Poklonstva mudraca na kojem sjedi Marija. Taj tron više nalikuje rasklopnoj stolici nego li tronu.¹¹⁷ Da je riječ o kralju svakako svjedoči kruna i njegovo izdvajanje od ostalih figura koje stoje na nogama. Ima kratku kosu koja se nalazi iza ušiju, velike bademaste oči uokvirene dubljim linijama koje ih naglašavaju, a kao takve već su zamijećene na prethodno opisanim reljefima. Lice ukrašava brada koja se spušta nisko do vrata i ravna linija koja simbolizira usta. Preko njegove haljine postavljen je plašt, a haljina doseže tri četvrtine noge i završava debelim obrubom. Lijeva ruka pridržava halju i položena je mirno na trup dok je desna podignuta u znak odobrenja ili naredbe što je vidljivo po kažiprstu koji se izdvaja. Ispred njega se nalazi figura, također, muške osobe no ona je prikazana bitno drugačije. Krasi ga kratka frizura, velike oči i nos deltoidnog oblika. Njegova je glava zaokrenuta i dok se desnom rukom dira po licu, lijevom pridržava dijete koje visi naglavačke između njega i sljedeće figure. Odjeven je u hiton koji je kratak i osim pojasnice ima debeli obrub iznad koljena. Noge su u raskoraku, lijeva noga je u poluskoku dok je desna prstima naslonjena na pod. Figura djeteta upada na prikaz hitona i tako stvara dinamiku na prizoru. Dijete je golo i iako ga figura muškarca pridržava za lijevu nogu njegova desna noga pada preko lijeve i na taj način skriva spol. Njegov je trup nespretno izveden jer je kratak u odnosu na ekstremitete kao i u odnosu na glavu koja se ističe svojom veličinom. Na licu se nadziru velike oči i udubine nosa. Šake koje se nalaze pored glave raširene su i bespomoćne. Svojim položajem tijela krši pravilo arkade na način da se prizor nastavlja do druge figure koja je u uspravnom položaju, odjevena u dugu haljinu s oštrim izrezima i debelim obrubom. Duga joj kosa uokviruje lice i pada preko ramena. Desnom rukom čupa kosu, a lijeva joj je položena na stomak.¹¹⁸ Za razliku od prethodnih figura, na ovoj ženskoj kao i na idućoj figuri prikazani su široki rukavi koji kao da padaju. Žena koja stoji posljednja u nizu smirenija je zbog svojih gesta rukama. Postoje razne teorije o tome što zapravo prikazuje ovaj prizor, a mnogo je stručnjaka suglasno da se radi o prizoru Pokolja nevine dječice no Jakšić navodi: „*To je zapravo kompozicija Solomonovoga suda, koja je ovdje u funkciji Pokolja nevine djece. Riječ je dakle o ikonografskoj kontaminaciji.*“ (Jakšić, 2015:505)

Prema Vežićevom mišljenju, arkada u kojoj se nalaze dvije žene upravo povezuju novozavjetnu temu Pokolja nevine djece sa starozavjetnom temom Solomonove presude.

¹¹⁷ Isto, str. 505.

¹¹⁸ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, str. 505.

Naime, kako je već napisano, ranokršćanska srednjovjekovna umjetnost bila je u službi obrazovanja vjernika koji su u većini slučajeva bili nepismeni i likovni podražaj bio je jedini način za njihovo upoznavanje s biblijskim sadržajem. Ključan motiv kojim su vođeni klesari vjerojatno po naredbi svećenika bio je doslovno prevođenje, što je najvidljivije na ovim plutejima. Počevši na taj način analizirati arkadu s prikazom majki, tada u Bibliji pronalazimo novozavjetni tekst koji prati taj prikaz: „ (...) što je rečeno po proroku Jeremiji: *U Rami se glas čuje, kuknjava i plač gorak (...)*“ (Mt 2, 16–18) te starozavjetni koji opisuje Salamonov sud: „*Rasjecite živo dijete nadvoje i dajte polovinu jednoj, a polovinu drugoj.*« Vidjevši ustuk majke koja bijaše spremna, samo da spasi život svojega djeteta, da dječaka prepusti drugoj ženi, kralj reče: *»Dajte dijete prvoj, nipošto ga ne ubijte! Ona mu je majka.«*“ (1 Kr 3, 16–28)

119



Slika 35. Detalj s pluteja, prikaz Pokolja nevine dječice

(Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

U dvije iduće arkade nalazi se žena na magarcu koja u naručju nosi dijete. Marija je postavljena na magarca frontalno što je vidljivo po njezinoj haljini i licu koja ima blagi izraz i aureolom oko glave. U naručju joj stoji Isus poput maloga smotuljka i ponovno mu je glava

¹¹⁹ Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, 2000., str. 10.

veća od tijela. Moglo bi se reći kako je magarac izveden vještije nego neke figure na pluteju. Njegova je glava pognuta, a sa Josipom ga veže uže kojim ga on vodi. Iza pognute magarčeve glave nalazi se palma koja pojačava ambijentalan doživljaj u kojoj se likovi nalaze. Josip je prikazan u kraćoj haljini, kratke kose s bradom i bademastim očima. Lijevom rukom vodi magarca dok desnom pridrži štapa na kojem se nalazi nekakav predmet.¹²⁰ Ukoliko iščitavamo o ovoj sceni u Bibliji tada uočavamo kako je anđeo naglasio Josipu da uzme dijete i njegovu majku te da noću krene na put što bi u ovome slučaju aludiralo na to da je o štapa ovješena svjetiljka kako bi se stvorio efekt noćnoga pejzaža.¹²¹ Ova je scena dakako poznata kao Bijeg u Egipat. U posljednjoj se arkadi nalazi sveti Ivan koji je dio Kristovog krštenja, iako Isus nedostaje na ovom prizoru. Njegova se odjeća ne razlikuje bitno od ostalih, ali se može uočiti plašt koji je preko nje prebačen. Sveti Ivan je lijevom nogom zakoračio prema Kristu i podigao desnu ruku dok je lijeva mirno naslonjena na halju. Pošto je lijeva noga visoko, a desnom stoji na prstima razabire se kako je bos što je još jedan od indikatora da je riječ o svetome Ivanu kojemu je ova crkva i posvećena pa je moguće kako mu je i ikonografija podređena.¹²²

Svi su likovi prikazani *en face*, iako njihova tijela zahtijevaju svojim položajem prikaz iz profila. Jedini lik koji je uspješno prikazan u profilu je onaj životinjski koji utjelovljuje magarca, a to je uobičajen način prikazivanja životinje u prethodnim stoljećima dok je dominirala ornamentalna skulptura. Osim što je uvijek okrenuto prema gledatelju, ljudsko lice sa sobom nosi uvijek iste značajke poput velikih bademastih očiju uokvirenih dodatnim linijama, ravnom crtom koja služi za prikazivanje usana, kose postavljene iza ušiju kao i same uši. Brada je beziznimno prikazana na svim muškim likovima jednostavnim uskim linijama kao i kosa. Kako to Jakšić navodi, nema pokušaja individualizacije jer su svi likovi jedan drugome slični. Dakako da je lako povezati ovaj reljef s onima iz Splita, Klisa ili pak Zadra. Ponajviše srodna lica identificiramo na primjeru pluteja iz splitske krstionice isto kao i na reljefima iz crkve sv. Petra i Mojsija u Solinu. Osim što su ljudska lica na različitim lokalitetima slična, ona se čak mogu poistovjećivati i s licima lavova uklesanih na arkadama ciborija iz katedrale i

¹²⁰Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 506.

¹²¹Pavuša Vežić, *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*, u: Radovi Instituta za povijest umjetnosti 25, 2000., str. 11

¹²²Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 506.

bazilike sv. Tome. Sličnosti na ovim reljefima nisu slučajne, one ukazuju na to da su reljefi proizašli iz iste klesarske radionice.¹²³

Likovi različitih ličnosti koje su tu prikazane imaju jednake stilizirane fizionomije, koje se u biti ne razlikuju od modelacije lavljih glava na Grgurovu ciboriju. Ti likovi, koliko god su nespretno modelirani, izrađeni su po određenom likovnom jeziku. Kretnje su im žive, izražajne, nabori na poseban način stilizirani. (Petricioli, 1990:57)



Slika 36. Detalj s pluteja, prikaz Bijega u Egipat i Ivana Krstitelja

(Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

7.3.3. Datacija i pitanje autorstva

Pitanje datacije ovih pluteja zaintrigiralo je mnoge stručnjake, a ovdje ću izdvojiti nekoliko teorija o mogućem vremenu nastanka pluteja kao i o autoru ili autorima. Ranij dataciji spomenika (8.-9. stoljeće), priklonili su se Radić i Bulić na osnovu ikonografske analize koja, smatrali su, odiše ranim sirijsko – palestinskim ikonografskim tipom prikazivanja te Prijatelj

¹²³ Ivo Petricioli, *Od Donata do Radovana. Pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*, Split: Književni krug, 1990., str. 57.

koji skreće pozornost na donji rub s „očima“, premda se taj ornament javlja pred romaniku. Suprotnoj, kasnijoj dataciji svjedoči ornamentika gornjeg ruba reljefa koja započinje prizorom Herodovog pokolja isto kao i uporaba zrelog pletera koji upućuje na ranoromanički način oblikovanja.¹²⁴ Usporedba ovoga reljefa sa reljefima na ciboriju prokonzola Grgura u Zadru rezultirala je preciznijom datacijom. Naime, na ciboriju se nalazi natpis u kojem se spominje prokonzol Grgur koji je vladao tridesetih godina 11. stoljeća što se i spominje u dokumentaciji, pa taj vremenski okvir postaje siguran za dataciju zadarskih pluteja kao i sveukupne produkcije klesarske radionice¹²⁵

Karaman je bio prvi koji je pluteje postavio u okvir europske umjetnosti u koju se nanovo vraća ljudski lik kao nositelj težine i kada se budi narativna plastika. Smatra kako su reljefi nastali kad je došlo do duševne potrebe za prikazivanjem Evanđelja u kamenom spomeniku. Postavivši likove u kamene arkade iz kojih oni međusobno komuniciraju, kipar je stvorio „*nešto novo i drugdje nepoznato*“.¹²⁶ Jedinstveno oblikovanje prepoznaje i Jakšić koji, nakon što je datirao ove pluteje u četvrto desetljeće 11. stoljeća, uspoređuje ih s kontekstom onovremene skulpturalne produkcije u Europi. Europska umjetnost tog vremena ne poznaje ovakav vrsni kameni narativ kao što su to pluteji iz Zadra i prema svojem oblikovanju, ali i inovacijama koje uvodi.¹²⁷

Isto kao i Karaman, Prijatelj smatra kako su u pitanju dvojica majstora, a pluteje datira pred sredinu ili u početak druge polovice 11. stoljeće. Drugačijega je mišljenja Petricioli koji je odbacio ideju o dvama autorima jer smatra kako oba pluteja imaju isto tretirane arkade, individualizirane likove, isto oblikovane halje, ruke i noge čijem će se mišljenju kasnije pridružiti i Jakšić.¹²⁸ Kruno Prijatelj u zadarskim reljefima vidi izrazitu umjetničku kreaciju i smatra Karamanovu izjavu o jedinstvenosti potpuno opravdanu. Ukoliko plastiku ondašnjega vremena čitamo kao težnju za svođenje na linearnost, plošnost, stilizaciju i apstrakciju te vlastiti doprinos figuralnosti i notu individualnosti onda je autor ovoga reljefa jedan od najboljih, ako ne i najbolji, na ovim prostorima jer je ostvario sve bitne karakteristike. Prijatelj iznosi tezu kako su kod dvije ploče zastupljena dva različita autora. Naime, sve prethodno opisane

¹²⁴ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 86.

¹²⁵ Ivo Petricioli, *Od Donata do Radovana. Pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*, Split: Književni krug, 1990., str. 57

¹²⁶ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 86.

¹²⁷ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 510.

¹²⁸ Josip Soldo, *Marijin lik u predromaničkom kiparstvu Hrvatske*, u: Bogoslovna smotra 2 – 3, 1974., 344.

komponente atribuiraju autoru pluteja s prikazima Pokolja nevine djece i Bijega u Egipat. Kako navodi, na ovoj su ploči likovi postavljeni u vlastite arkade, a linije na njihovoj odjeći, kosi, bradi paralelne su onima na stupovima arkada čime se ne događa vizualni metež.¹²⁹

Ta jedinstvena, harmonična, valovita linija, koja se spušta sa podignutog Herodova kažiprsta, preko dželata i djeteta, do likova majki i kontinuirano u liniji magareta i Josipova užeta do Ivanova plašta, ima u sebi neku fluidnu muzikalnost punu apstraktne harmonije. Ima svoje mjesto u arkadi i paoma, ikonografski reminiscencija na apokrifne legende, ali likovno cenzura u jednom svjesnom komponiranom ritmu. (Prijetelj, 1951)

Prema Prijeteljevom mišljenju autor ploče sa Navještenjem i Pohodom Elizabeti ukazuje svojim radom na individualizaciju lika, unošenju elemenata pokreta. Tim se udaljava od prikaza bitnoga te se pažnja gubi u detaljima. Ovaj se autor našao na rascjepu tradicionalnoga i novovremenog načina oblikovanja, koje je tada bilo na pomolu. Razbio je jedinstvo likova u arkadi na način da se likovi spajaju (Elizabeta i Marija) ili se slobodno kreću preko arkada naglašavajući tako narativan tok. Bitno je naglasiti kako ni proporcije nisu usklađene na ovim reljefima. Dok se na prvom pluteju likovi nižu u jednakim omjerima na drugom je pluteju vidna razlika, oni variraju od lika do lika te se u jednoj arkadi nalaze po dvije scene (primjer rođenja i kupanja Krista). Valja zaključiti kako je prvi klesar dominacija i sinteza, kako Prijetelj navodi, jedne epohe dok drugi polazi novijim putem i traga za nečim egzotičnim. Iako postoje bitne razlike u njihovom radu, riječ je o suvremenima zbog korištenja istih tema.¹³⁰ Drugačijega je mišljenja Jakšić koji smatra kako nema nikakvoga pokušaja individualizacije, kako to navodi Prijetelj u svojim promišljanjima, već da su likovi srodni jedan drugome.¹³¹ Nadalje, s njim se ne slaže ni po pitanju autorstva, kako i navodi: „*Osim toga, prvom je pluteju s mnoštvom likova znatnije je postradala epiderma jer je bio izložen atmosferijama, što naizgled potencira razlike, tako da je bilo mišljenja da su oni nastali od različitih klesara.*“ (Jakšić, 2015:506)

7.3.4. Komparacija sa sličnim primjerima

Osim problema datacije, mnogo je dilema i oko usporedbe reljefa s nekim drugim ostvarenjem iz starijih razdoblja. Kehrer, koji se u svojem radu bavi analizom Poklonstva mudraca te postavlja reljefe u suodnos sirijsko-bizantske ikonografije, vjeruje kako su nastali u

¹²⁹ Kruno Prijetelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str.86-87.

¹³⁰ Kruno Prijetelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 87-88.

¹³¹ Nikola Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015. str. 506.

8. stoljeću. Toesco ih je pak uspoređivao sa diptihom iz Rambone i srebrenim koricama evanđelistara iz Vercellija smatrajući kako su nastali u 10. stoljeću. Nadalje, Strzygowski je u njima pronalazio sličnost sa zlatnom medaljom koja se čuva u muzeju u Carigradu, a navodno potječe iz Jeruzalema i oblikovana je po sirijsko-palestinskoj ikonografskoj shemi s čime se slagao i Bulić. On spominje uzore sa sjevera te ih sumnjivo povezuje s krstionicom u Eardisleyu.¹³² Ukoliko se razmatra vanjski okvir, odnosno način na koji su epizode uokvirene, onda mu je sličan kasnoantički primjerak sarkofaga Junija Basa na kojem su narativni ciklusi također postavljeni u arkadne odjeljke i sami za sebe progovaraju. Zaključno temi valja naglasiti kako su pokušaji povezivanja pluteja s nekim primjerima slične obrade temeljeni na detaljima, a ne na cjelini i kompleksnosti izrade zadarskih reljefa, stoga ostajem pri Karamanovom i Jakšićevom mišljenju kako su zadarski pluteji jedinstven primjerak europske umjetnosti toga vremena, sve dok se ne otkrije suprotno.



Slika 37. Usporedba likova sa zadarskih pluteja s likom vladara iz splitske krstionice

(Izvor: Jakšić, 2015., 482.)

¹³² Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: *Starohrvatska prosvjeta* 3, 1954., 85-86.

7.4. Reljef iz crkve Sv. Vida (Sv. Marije) na Klisu

Prilikom istraživanja u kliškoj su tvrđavi pronađeni ostaci predromaničke crkve kao i ulomci crkvenog namještaja, točnije oltarne ograde. U izgubljenom dokumentu iz 1662. godine, ističe se da su zaštitnici tvrđave Gospa i sv. Vid što je aludiralo na činjenicu kako je on mogao biti titular i ranije građevine prije njezine prenamjene u džamiju. Najstariji podatak u kojem se spominje ova crkvice svakako je Trpimirova darovnica iz 852. godine. Osim toga, poznati su nam i opisi Andreisana i Cupillija pomoću kojih se može rekonstruirati izgled crkve kao i mletački crteži od kojih valja posebno istaknuti Santinijev tlocrt iz 1668. godine.¹³³

Pretpostavku da je riječ o Trpimirovoj zadružbini odnosno vladarskoj crkvisi, dodatno je učvrstio pronalazak nekoliko ulomaka oltarne pregrade. Tome je tako zbog pronađenog dedikacijskog natpisa koji svjedoči o kraljici Slavena, *DOMNA SCLAVA REGINA*, za koju se pretpostavlja da je bila Trpimirova žena jer je on u Evandelistaru sv. Marka doista potpisan kao *domno Trepimiro*. Spomen kraljice na natpisu oltarne ograde aludira na važnost i prosperitet samoga objekta.¹³⁴

Budak dovodi u pitanje Bužančićeve pretpostavke navodeći propuste koji su se dogodili u analizi samoga natpisa. Naime, Bužančić u riječ *DOMA* umeće slovo N kako bi dobio žensku titulu *domna* koja se slaže s muškom titulom *domnus* poznatiju iz prethodnih izvora. Osim toga, iza natpisa *doma* nakon fonema S, Bužančić dodaje fonem C koji se ovoga puta temelji na pretpostavci. Prvi slučaj umetanja, Budak vidi kao metodološku pogrešku jer bi umetanje sloma N bilo dopušteno jedino ukoliko bi se iznad fonema M našao znak za kraćenje, a on u ovome slučaju nedostaje. Drugi primjer sporan je zbog puke pretpostavke na kojoj se zasniva, a kako i Bužančić naglašava, ispravan oblik glasilo bi *Sclavorum regina*, a ne *Sclava regina* kako je on zapisao.¹³⁵

¹³³Tomislav Marasović, *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*, Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008., str. 195.

¹³⁴Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 36.-40.

¹³⁵Neven Budak, *O novopronađenom natpisu s imenom kraljice Domaslave iz crkve Sv. Vida na klisu*, u: *Historijski zbornik* 64 (2011) 2, str. 318.

7.4.1. Motiv *Maiestas Domini*

Motiv se u zapadnoeuropskoj umjetnosti može pratiti od 7. do 8. stoljeća nakon čega je uslijedilo zatišje ispunjeno ornametikom i pletrom. Nakon nekoliko stoljeća lišenih ljudskoga lika, u Hrvatsku se ponovno vraća u 11. stoljeću kada se oblikuje do određene razine. Motiv se javlja na bizantskom reljefu Krista na prijestolju u rapskoj katedrali, na zabatu crkve sv. Lovre u Zadru, u mandorli među svecima na fresci zvonika sv. Marije također u Zadru. Sličan se motiv s ikonografski srodnim temom Uzašašća nalazi i na Buvinim vratnicama u Splitu. Krist na prijestolju bez anđela javlja se krajem 8. stoljeća u luneti splitske crkve sv. Duha. Europski primjeri koji podkrepljuju ovu temu mogu se identificirati od Pamovog oltara preko karolinških minijatura (Codex aureus iz st. Emmerana, biblija sv. Kalista) te reljefa od slonove kosti pa sve do romaničkih i gotičkih glorificirajućih portala. Osim u zapadnokršćanskoj, ovaj se motiv pojavljuje i u bizantinskoj umjetnosti, a reprezentativni su primjeri mozaici u ravenkim bazilikama, reljef *Maiestas* u Svetom Marku u Veneciji te brojne varijacije na apsidama izrađene u freskama i mozaicima.¹³⁶

7.4.2. Opis reljefa

Reljef Krista u slavi uzidan je plošno kao građevinski kamen u prstenastom zidu tambura. Na njemu je prikazan Krist u slavi, a od kompozicije *Maiestas Domini* sačuvan je Krist, prikazan do pojasa, u mandorli i anđeo koji mu je s desna. Anđeo je prikazan u letu horizontalno dok raširenim rukama pridržava mandorlu. Njegova je kosa kratka, a odjeven je u tuniku koja na sebi ima okomite urezbarene linije. Na gornjem dijelu tijela raspoznaje se dio odlomljenog krila. Krist je prikazan kao običan čovjek s dugom kosom odjeven u tuniku, a njegovo božanstvo osim gesti, okrunjuje i aureola u koju je upisan križ. Desnom rukom Krist poziva na blagoslov dok mu se u drugoj ruci nalazi mali, obli i izduženi predmet kojega Bužančić vidi kao svitak pergamenta odnosno Evanđelja. S lijeve strane Kristove glave nalazi se natpis HIC što upućuje na to da se s desne strane možda nalazio natpis XPC i anđeo koji s druge strane pridržava mandorli, ukoliko je spomenik simetričan. Pretpostavlja se da je ovaj

¹³⁶ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta, Vol. III No. 3, 1954., str. 72.

kameni ulomak moga biti postavljen na nadvratniku portala ranosrednjovjekovne crkve ili je, sudeći po utorima, bio dio crkvenog namještaja koji je stajao na stupovima i gredama.

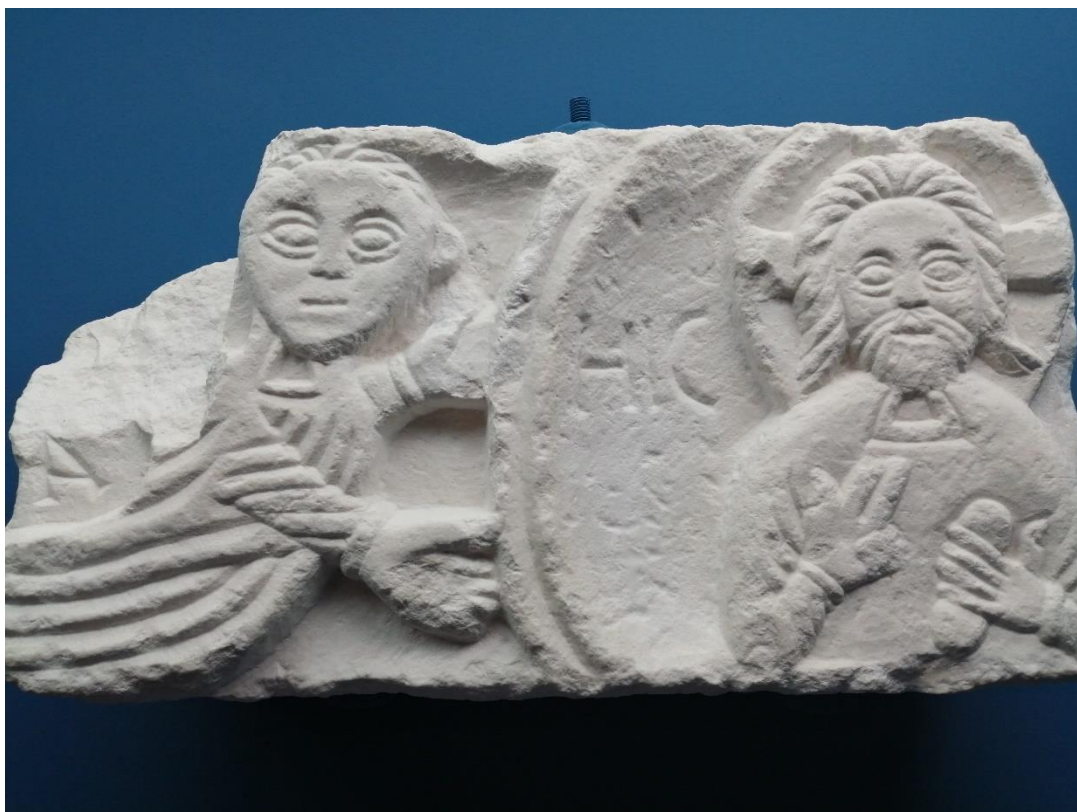
Osvrnuvši se na sitne nabore na kosi, duboke utore i obrube te samo oblikovanje lica, može se zaključiti kako je riječ o vještom klesaru. Bademaste velike oči obrubljene su plitkim linijama koje ih dodatno naglašavaju isto kao i simetričnost nosa koji je za to vrijeme bio izveden vrlo dobro.¹³⁷

Reljef je po likovnom oblikovanju sličan onim reljefima koji prikazuju ljudske likove, a pronađeni su na području Splita i Solina. Riječ je poglavito o reljefu s likom kralja iz splitske krstionice te solinskim ulomcima s likovima Krista, Mojsija i svetog Petra. Sličnosti među ovim reljefima odnose se na oblikovanje lica, draperije i kose. Naime, kod sva tri primjera imamo velike bademaste oči koje se uokvirene plitkim linijama, oblikom nosa koji je pravilan i proporcionalan te draperijom koja je linijski obrađena. Velika je sličnost između Krista koji je pronađen na Klisu i kralja iz splitske krstionice i u oblikovanju brade koja je gotovo pa i jednaka te malog utora odnosno ovratnika nepravilna oblika koji se nalazi na prikazu lika s desne strane kralja i prikazu anđela s desne strane Krista. Upravo je uho anđela iz sv. Vida indikator koji spaja ova tri lokaliteta jer je njegovo oblikovanje gotovo pa i isto onome Mojsija i onome lika s desne strane kralja. Osim uha spaja ih i način oblikovanja draperije, poglavito rukava koji svojim dijagonalnim prugama i završetkom pored šake ruke postaju preslike na ovim primjerima. Facijalna ekspresija vjerojatno ne otkriva mnogo toga kao poveznica jer je to uobičajan način prikaza lica koji nema izraza. Draperije su različite kod različitih klasa što je uobičajan način prikaza kralja, Krista u odnosu na figure koje se nalaze pored njih. Analizama se može zaključiti kako su sva tri reljefa nastala u približno istom vremenu, ali i vjerojatno od ruke istoga majstora koji koristi ista likovna rješenja u sva tri slučaja.¹³⁸

Na temelju svih navedenih sličnosti koje ovaj reljef dijeli sa reljefima iz Splita i Solina oprezno bih ga odredila kao produkt splitsko – zadarske klesarske radionice. Naime, osim sličnosti u izradi koje navodi i sam Bužančić, neosporna je blizina lokaliteta na kojem su, vrlo vjerojatno, djelovali majstori iste radionice. Teza ostaje otvorenom za daljnje rasprave, ali sličnost među reljefima neupitna je.

¹³⁷ Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 40.-41.

¹³⁸ Radoslav Bužančić, *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj*, Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća, Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011., str. 42.-43.



Slika 38. Prikaz reljefa s temom maiestas domini iz crkve Sv. Vida na Klisu

(Fotografirala: Antonela Čelan)



Slika 39., 40., 41. Usporedba ljudskih figura na reljefima splitsko – zadarske grupe

Slika 39. (Fotografirala: Antonela Čelan)

Slika 40. i 41. (Izvor: Jakšić, 2015., 482.)

8. ZAKLJUČAK

Prilikom proučavanja ranosrednjovjekove skulpture sa figuralnim prikazom valja prvenstveno posegnuti za teorijama i tumačenjima vezanim za isto. Naime, izučavajući skulpturu koja je lišena pisanih izvora svaka činjenica pronalazi svoje uporište u objašnjenjima raznih autora. U mnoštvu teorija i danih zaključaka valja razabrati one pravobitne, ukoliko se one uopće mogu odrediti kao takve, utemeljene na činjenicama te povijesnim izvorima ukoliko oni postoje. Osim toga, gledatelj se treba postaviti u ulogu tadašnjega promatrača i na temelju povijesne zbilje odrediti kakav su značaj predstavljali pojedini spomenici i na koji su način dani na konzumiranje publici. Prilikom svega toga, na umu valja imati razinu pismenosti i način na koji su se ljudi educirali jer je to uvelike utjecalo na pojavu samoga ljudskoga lika kao i narativnih scena u tadašnjoj umjetnosti. Iako ljudski lik nije bio nužno vezan za religiju često se javljaju narativne scene koje mahom prikazuju najvažnije događaje iz Biblije te na taj način, klesarstvo prestaje biti samo u ulozi vizualnog konzumerizma nego ono postaje i najjeftiniji i najlakši način educiranja nepismenih u crkvenom interijeru, a kasnije i na samim portalima.

Oblikovanje skulpture na tlu Hrvatske odvijalo se u klesarskim radionicama koje su bile vezane za pojedino mjesto ili su bile putujuće ostavljajući iza sobom svoje radove koji im se danas pripisuju na temelju karakteristika oblikovanja i kvalitete izrade. Na skulpturama tadašnjega vremena ne možemo tražiti individualni pristup oblikovanja jer su klesari, u većini slučajeva, radili prema predlošcima iz prethodnoga vremena te u tradicionalno oblikovanje unosili inovacije novoga vremena. Glavna značajka jest ponovni upliv ljudskog lika kao motiva u klesarstvo. Na tlu Hrvatske imamo dosta primjera preko kojih možemo pratiti kontinuitet razvoja novog motiva postavljenog u tradicionalni okvir. Naime, uobičajeno je da klesari preuzimaju motive iz prethodnoga razdoblja kao što su kuke i koriste ih kao nadopunu glavnoga prikaza. Osim toga, ornament prelazi na obode i vijence, a njihovo mjesto u središtu preuzima ljudska figura. Jedan od najreprezentativnijih primjera svakako je reljef s prikazom vladara iz splitske krstionice, a uz njega se mogu spomenuti i prikazi Krsita u slavi pronađeni u Klisu, Zadru i Splitu. S druge strane javljaju se narativne scene koje su imale edukacijsku ulogu na način da su tumačile najvažnije događaje iz Biblije te bile reprezentativne. Jedni od najvažnijih primjera i možda najjedinstvenijih u Hrvatskoj, ali i u ostatku Europe svakako su pluteji iz crkve

sv. Nediljice u Zadru. Njih je Karaman odredio kao: „*nešto novo i drugdje nepoznato*“, ¹³⁹ a s tom su se konstatacijom kasnije složili brojni autori poput Jakšića i Petriciolia.

Skulptura s prostora Dalmacije određena je kao jedinstvena te bez obzira na teorije i autore koji pokušavaju pronaći jednake ili slične modele u ostatku Europe, ona ostaje autonomna, proizašla iz povijesnih prilika toga doba.

U radu sam pokušala izdvojiti teorije domaćih i stranih autora kako bi čitatelj mogao stvoriti dojam o tadašnjoj skulpturi i načinu na koji je ona prodirala među narod. Osim toga, mišljenja se bitno razlikuju i rezultat su dugogodišnjih istraživanja koja ipak nisu donijela jedinstven odgovor bilo u ikonološkom čitanju, dataciji, porijeklu ili autorstvu. Na temelju toga, valja naznačiti kako je u čitanju skulpture bez pisanih izvora najbitnija perspektiva promatranja i analiza svakog pojedinog detalja koji bi mogao konačno uputiti autora ili čitatelja na moguće riješenje dilema. Treba uzeti u obzir da u većini slučajeva obrađenih u ovome radu ne postoji točan odgovor, ali postoje pretpostavke koje vode ka mogućem razriješenju. Skulpture koje su podijeljene prema Petriciolijevom modelu klesarskih radionica na zadarsko – kninsku i splitsko – zadarsku grupu reljefa pridodala sam inovaciju na temelju općih karakteristika skulpture. Naime, reljef iz crkve Sv. Vida na Klisu prema mojem mišljenju spadao bi u splitsko – zadarsku klesarsku radionicu. Naime, svojim karakteristikama, koje ipak nisu na razini onih u ostalim reljefima iz te grupe, ali njihova je sličnost evidentna, podsjeća na ostale reljefe te grupacije. S druge pak strane, reljef s prikazom Krista u slavi sa Sustipana prepisala bih zadarsko – kninskoj radionici također zbog, gore opisanih, sličnosti. Na taj način, ova cjelina biva zatvorenom jer su to jedini reljefi koji su se izdvojili iz ovih dviju grupacija zbog njihovog naknadnog otkrića.

¹³⁹ Kruno Prijatelj, *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u: Starohrvatska prosvjeta 3, 1954., str. 86.

9. LITERATURA

9.1. KNJIGE

Bužančić, Radoslav. *Crkva Svetog Vida na Klisu i Svete Marije u Blizni Gornjoj: Prilog proučavanju vladarske predromaničke arhitekture IX. Stoljeća*. Split: Konzervatorski odjel Ministarstva kulture u Splitu, 2011.

Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., Simon, D. L. *Jansonova povijest umjetnosti – zapadna tradicija*. Varaždin: Stanek, 2008.

Goldstein, Ivo. *Hrvatski rani srednji vijek*. Zagreb: Novi Liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1995.

Jakšić, Nikola. *Klesarstvo u službi evangelizacije*. Split: Književni krug: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2015.

Marasović, Tomislav. *Dalmatia praeromanica, Ranosrednjovjekovno graditeljstvo u Dalmaciji, 3. korpus arhitekture srednja Dalmacija*. Split: Književni krug, Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Zagreb: Arhitektonski fakultet Sveučilišta, 2008.

Petricioli, Ivo. *Od Donata do Radovana. Pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća*. Split: Književni krug, 1990.

Petricioli, Ivo. *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1960.

Petricioli, Ivo. *Umjetnička baština Zadra*. Zagreb: Matica hrvatska, 2005.

Rapanić, Željko. *Predromaničko doba u Dalmaciji*. Split: Logos, 1987.

9.2. Znanstveni članci

Babić, Ivo. *O reljefu s prikazom kralja iz Splitske krstionice*. U: *Archeologia Adriatica*, 4. Split, 2011.

Bilogrivić, Goran. *Ulomak pluteja s prikazom lova na jelena iz Novigrada i ljetnikovac Werner u Zagrebu*. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 38, Zagreb, 2014.

Budak, Neven. *O novopronađenom natpisu s imenom kraljice Domaslave iz crkve Sv. Vida na klisu*. U: *Historijski zbornik* 64/2, Zagreb, 2011.

Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*. U: *Starohrvatska prosvjeta*, Vol. III No. 28 – 29, 2001.

Ivo Petricioli, *Crkva Sv. Lovre u Zadru*. U: *Starohrvatska prosvjeta*, 17, 1987.

Jurčević, Ante. *O klesarskim radionicama koje su djelovale na lokalitetu Crkvina u Biskupiji kod Knina*. U: *Starohrvatska prosvjeta*, III. serija – svezak 41/2014. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2014.

Jurković, Miljenko. *Monumentalni pejzaž Hrvatske u 11. stoljeću*. U: *Zvonimir, kralj hrvatski*. Zbornik radova, (ur.) Goldstein, Ivo, Zagreb: HAZU; Zavod za hrv. Povijest Filozofskog fakulteta, 1997.

Jurković, Miljenko. *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*. Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1998.

Marasović, Jerko, Marijanović, Ivana, Piteša, Ante, Šarić, Aida. *Arheološka mjesta i spomenici*. U: *Starohrvatski Solin*, (ur.) Marin, Emilio. Split: Arheološki muzej, Galerija umjetnina, Matica hrvatska, 1992.

Novak, Zrinka. *Utjecaj kulta Blažene Djevice Marije na neke aspekte pobožnosti na istočnoj jadranskoj obali u razvijenom i kasnom srednjem vijeku*. U: *Croatica christiana periodica*, Časopis instituta za crkvenu povijest Katoličkoga Bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, broj 67, 2011.

Prijatelj, Kruno. *Skulpture s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*. U: *Starohrvatska prosvjeta*, 3. 1954.

Prijatelj-Pavičić, Ivana. *Reljef kralja u splitskoj krstionici*. Zagreb, Kolo, VIII., 1. 1998.

Soldo, Josip. *Marijin lik u predromaničkom kiparstvu Hrvatske*. *Bogoslovna smotra*, br. 2 – 3, 1974.

Vežić, Pavuša. *Plutej s likom vladara iz krstionice u Splitu*. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 25, Zagreb, 2000.

Zekan, Mate. *Krunidbena bazilika kralja Zvonimira. Crkva Sv. Petra i Mojsija (Šuplja crkva) u Solinu. Pregled dosadašnjih istraživanja*. U: *Starohrvatska prosvjeta* III/27, 2000.

9.3. Internetski izvori

Muzej hrvatskih arheoloških spomenika Split: <https://www.mhas-split.hr/istrazivanja/istrazivanja-u-tijeku/artmid/930/articleid/61/biskupija-crkvina>
(Konzultirano 14.4.2020.)

Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti:
http://gkd.hr/wpcontent/uploads/2015/04/Pet_stoljeca_knjizica.pdf

10. POPIS ILUSTRACIJA

- Slika 1. Zabat oltarne ograde pronađen u Bolu na Braču (Izvor: Jakši., 2015., 253.)
- Slika 2. Zabat s likom Bogorodice iz Biskupije pored Knina (Fotografirala: Antonela Čelan)
- Slika 3. Ulomak dovratnika s katedrale u Kninu (Fotografirala: Antonela Čelan)
- Slika 4. Ulomak predromaničkog pluteja crkve Sv. Martina u Pridrazi (Izvor: Petricioli, 2005., 112.)
- Slika 5. Reljef s prikazom jahača koji je u lovu na jelena (Izvor: Petricioli, 2005., 110.)
- Slika 6. Reljef s prikazom Krista u slavi, detalj s portala (Izvor: Jakšić, 2015., 512.)
- Slika 7. Kapitel u crkvi Sv. Lovre s likom oranta (Izvor: Petricioli, 1987., 80.)
- Slika 8. Rekonstruirani plutej iz crkve Sv. Lovre u Zadru (Izvor: Jakšić, 2015., 514.)
- Slika 9. Detalj s pluteja s prikazom Navještenja (rekonstrukcija) (Izvor: Petricioli, 1990., 61.)
- Slika 10. Detalj s pluteja s prikazom Navještenja (Izvor: Jakšić, 2015., 514.)
- Slika 11. Detalj s pluteja s prikazom Vizitacije (rekonstrukcija) (Izvor: Petricioli, 1990., 61.)
- Slika 12. Detalj s pluteja s prikazom Vizitacije (Izvor: Jakšić, 2015., 514.)
- Slika 13. Detalj s pluteja s prikazom Rođenja(rekonstrukcija) (Izvor: Petricioli, 1990., 61.)
- Slika 14. Detalj s pluteja s prikazom Rođenja (Izvor: Jakšić, 2015., 514.)
- Slika 15. Detalj s pluteja s prikazom Pohoda triju mudraca (rekonstrukcija) (Izvor: Petricioli, 1990., 61.)
- Slika 16. Detalj s pluteja s prikazom Pohoda triju mudraca (Izvor: Jakšić, 2015., 514.)
- Slika 17. Zabat s likom Bogorodice iz Biskupije kraj Knina (Fotografirala: Antonela Čelan)
- Slika 18. Tranzena s prikazom Bogorodice iz Biskupije kraj Knina (Izvor: Petricioli, 1990., 60.)

Slika 19. Rekonstruirana tranzena s prikazom Bogorodice iz Biskupije (Izvor: Jurković, 1998., 69.)

Slike 20. Usporedba orlova s dovratnika portala iz crkve Sv. Lovre i s tranzene u Biskupiji (detalji) (Izvor slika 18. Petricioli, 1987., 82.)

Slika 21. Usporedba orlova s dovratnika portala iz crkve Sv. Lovre i s tranzene u Biskupiji (detalji) (Izvor slika 19: Jurković, 1998., 69.)

Slika 22. Prikaz teme Maiestas domini na treguriju sa Sustipana u Splitu (Izvor: Jakšić, 2015., 527.)

Slika 23. Zabat na zidu crkve na Sustipanu (kopija) (Fotografirala: Antonela Čelan)

Slika 24. Krsni bazen iz splitske krstionice (Izvor: Marasović, 1997., 8.)

Slika 25. i 26. Usporedba kruna na glavama vladara s reljefa iz splitske krstionice i vladara s freske iz Stona (Izvor: Marasović, 1997., 33.)

Slika 27. Vladar na prijestolju, detalj s bjelokosne škropionice u riznici u Aachenu (Izvor: Marasović, 1997., 36.)

Slike 28. i 29. Prikaz lika s vladarove lijeve strane, detalj s reljefa (Izvor: Marasović, 1997., 37.)

Slika 30. Rekonstrukcija oltarne ograde Zvonimirove krunidbene crkve u Solinu prema E. Dyggveu (1951.) (Izvor: Marasović, 1997., 17.)

Slika 31. Fragmenti pronađeni na lokalitetu Šuplje crkve u Solinu (Izvor: Marasović, 2008., 225.)

Slika 32. Prvi plutej iz crkve Sv. Nediljice u Zadru (kopija) (Fotografiral: Antonela Čelan)

Slika 33. Drugi plutej iz crkve Sv. Nediljice u Zadru (kopija) (Fotografirala: Antonela Čelan)

Slika 34. Detalj s pluteja, scena Navještenja (Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

Slika 35. Detalj s pluteja, prikaz Pokolja nevine dječice (Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

Slika 36. Detalj s pluteja, prikaz Bijega u Egipat i Ivana Krstitelja (Izvor: Jakšić, 2015., 503.)

Slika 37. Usporedba likova sa zadarskih pluteja s likom vladara iz splitske krstionice (Izvor: Jakšić, 2015., 482.)

Slika 38. Prikaz reljefa sa temom maiestas domini iz crkve Sv. Vida na Klisu (Fotografirala: Antonela Čelan)

Slika 39., Detalj s reljefa iz crkve Sv. Vida na Klisu (Fotografirala: Antonela Čelan)

Slika 40. i 41. Detalj s reljefa iz splitske krstionice i detalj s pluteja iz crkve Sv. Nediljice
(Izvor: Jakšić, 2015., 482.)

SAŽETAK

Figuralnost u ranom srednjem vijeku tema je u povijesti umjetnosti kojoj se pristupalo mnogo puta i na različite načine. Brojne teorije i znanstvena istraživanja izrodila su se iz bogatate ostavštine ranosrednjovjekovnih klesara. Sukladno tome pojava ljudske figure u Hrvatskoj biva popraćena iz različitih perspektiva. Mnogobrojnost i kvaliteta znanstvenih radova omogućuje čitatelju spoznanje kompleksnosti građe jer većina spomenika nije jednoznačno rastumačena već oni u sebi sadržavaju intrige kojima se bave domaći i strani autori. Ljudska figura nestaje s kamenih spomenika nakon 8. stoljeća, kako bi se u 11. stoljeću ponovno profilirala i zauzela središnje mjesto prikaza. Njezine su odlike: plošnost, plastična obrada te jednostavnost. Najbolji primjeri ponovno profilirane figure vidljivi su na reljefima iz splitske krstionice, fragmentima s lokaliteta Šuplje crkve u Solinu, reljefu sa Klisa i inima. Likovi se pojavljuju u scenama poznatim kao *Maiestas domini*, a vodeće primjere pronalazimo na zabatu sa Sustipana, reljefu sa Klisa, portalu iz crkve Sv. Lovre u Zadru. Osim same ljudske figure dolazi do planiranog klesarstva zasnovanog na naratološkim ciklusima. Najbolji i najjedinstveniji primjeri naracije u kamenu svakako su pluteji iz crkve Sv. Nediljice i Sv. Lovre u Zadru. Reljefe ovog razdoblja prati tradicionalnost vidljiva u oblikovanju rubova uporabom ornamenta od kojih se najčešće koristi pasji skoka i kuke, dok se inovativnost najjače očituje u uvođenju ljudskoga lika u središte prikaza.

Ključne riječi: klesarstvo, figuralnost, rani srednji vijek, skulptura

THE FIGURATIVE STONEMASONRY OF THE EARLY MIDDLE AGES ON CROATIAN TERRITORY

ABSTRACT

Figurative in the early Middle Ages is a theme in the history of art that has been approached many times and in different ways. Numerous theories and scientific research have sprung from the rich legacy of early medieval stonemasons. Accordingly, the appearance of the human figure in Croatia is accompanied from different perspectives. The multiplicity and quality of scientific works enables the reader to understand the complexity of the material because most of the monuments are not unambiguously interpreted, but they contain intrigues that are dealt with by domestic and foreign authors. The human figure disappears from stone monuments after the 8th century, only to be re-profiled in the 11th century and take center stage. Its features are: flatness, plastic processing and simplicity. The best examples of the re-profiled figure can be seen on the reliefs from the Split baptistery, fragments from the site of the Hollow Church in Solin, the relief from Klis and others. The characters appear in scenes known as *Maiestas domini*, and leading examples can be found on the gable from Sustipan, the relief from Klis, the portal from the church of Sv. Lovre in Zadar. In addition to the human figure itself, there is a planned stonemasonry based on narratological cycles. The best and most unique examples of narration in stone are certainly the plutes from the church of St. Nediljice and Sv. Lovre in Zadar. The reliefs of this period are accompanied by the tradition visible in shaping the edges using ornaments, the most commonly used of which are dog jumps and hooks, while innovation is most strongly manifested in the introduction of the human figure into the center of the depiction.

SVEUČILIŠTE U SPLITU FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Antonela Čelan kao pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišnog/e prvostupnika/ce hrvatskog jezika i književnosti i povijesti umjetnosti izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 23.07.2020.

Potpis



Izjava o pohrani završnog/diplomskog rada (podcrtajte odgovarajuće) u Digitalni repozitorij Filozofskog fakulteta u Splitu

Student/ica: Antonela Čelan

Naslov rada: Figuralnost u klesarstvu ranog srednjeg vijeka na tlu Hrvatske

Vrsta rada: Završni rad

Mentor/ica rada: doc. dr. sc. Vedran Barbarić

Komentor/ica rada: dr. sc. Željko Peković, prof., pred. Kristina Babić

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog završnog diplomskog rada (zaokružite odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uredenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

- a) rad u otvorenom pristupu
 - b) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu
 - c) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).
- (zaokružite odgovarajuće)

U slučaju potrebe (dodatnog) ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

