

VOLTO SANTO U HRVATSKIM GLAGOLJSKIM MISALIMA I NJEGOVI IKONOGRAFSKI IZVORI

Ljiljana MOKROVIĆ, Zagreb

Ikonografski izvori za *Volto Santo* na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala u 15. stoljeću sadržani su u dvije osnovne skupine. To su ne-likovna vrela (primarni ikonografski izvori) i likovna vrela (sekundarni ikonografski izvori). Prva se skupina odnosi na tradiciju i historiografiju; književnost (legende i apokrifne), te liturgijske i simbolične elemente. Drugu skupinu sačinjavaju djela srednjovjekovne bizantske i zapadne umjetnosti, čija je ikonografija utjecala na minijature u hrvatskim glagoljskim misalima. *Volto Santo* se u književnosti i umjetnosti prenosio na sličan način u Europi i u Hrvatskoj. To se odvijalo: 1. u istom zemljopisnom pravcu, to jest s kršćanskoga Istoka na Zapad, a sa Zapada u hrvatske glagoljske rukopise; 2. na isti način, to jest posrednim putem; 3. u različito vrijeme. Minijaturama *Volto Santo* u hrvatskim glagoljskim misalima prethodili su književni uzori od 10. do 15. stoljeća, ponajprije *Nikodemovo evanđelje*. Zapadni likovni uzori nisu bili čiste preslike istočnih izvora i bizantskoga slikarstva, već njihove prerade. *Volto Santo* na Zapadu nastao je prema njihovoj ikonografiji, ali je umjetnički bio oblikovan uglavnom prema suvremenom, gotičkom stilu. U ovu skupinu pripadaju i *Veronike* u Rimu, Genovi i Manopellu koje su bile smatrane pravom Kristovom relikvijom i stoga često umjetnički oponašane, osobito rimska. *Volto Santo* u hrvatskim glagoljskim misalima nastao je prema tim zapadnim predlošcima koji vjerojatno nisu stariji od 13. stoljeća, a na ikonografiju glagoljskih minijatura utjecali su preko Italije i Francuske.

Ključne riječi: ikonografija, *Volto Santo*, minijature, hrvatski glagoljski misali, kršćanski Istok, kršćanski Zapad, *Mandy lion*, *Nikodemovo evanđelje*, *Veronika*.

1. UVOD

Volto Santo prikaz je Kristova lica čudesno utisnuta u rubac koji mu je, po predaji, pružila sv. Veronika da obriše svoje krvavo lice dok se, noseći križ, uspinjao na Kalvariju. Prikazuje Kristovo izranjeno i oznojeno lice u *en face* položaju, s otvorenim očima, slobodno raspuštenim pramenovima kose i bradom. Oko glave ima aureolu s upisanim križem (križnu aureolu),

a od kasne gotike glava mu je okrunjena trnovom krunom. Kristovo je lice naslikano na kvadratnom ili pravokutnom rupcu koji se prikazuje kao samostalan motiv, ili ga raširena drži pred sobom sv. Veronika. Na Zapadu je poznat pod imenom *Veronikin rubac* (*Il velo della Veronica; Veronica*), a osobito u Italiji kao *Volto Santo* (*Sveto Lice*).¹

To je Kristova relikvija koja se od prvih kršćanskih stoljeća častila najprije na kršćanskom Istoku odnosno u Bizantu, a tijekom srednjega vijeka i na Zapadu. U obje se kršćanske tradicije *Volto Santo* odnosi na autentičnu sliku Kristova lica koja nije izvedena ljudskom rukom, to jest, to je 'acheiropoietos' (ἀχειροποίητος). Na Zapadu se po svoj prilici još prije 1200. doveo u vezu s Veronikom (BELTING 1994),² kojoj je posvećena šesta postaja u pobožnosti Križnoga puta (usp. VETTORI 2003: 48). Kao uspomena na taj događaj, premda prenošen u obliku legende, nastala je mala *Kapela Svetoga Lica* (*Cappella del Volto Santo*) na *Via Dolorosa* u Jeruzalemu gdje se nalazi i danas (vidi fotografiju u VELO DELLA VERONICA).

O toj pak legendi, prenošenoj stoljećima, ne postoje na Zapadu pouzdani podaci koji bi je povijesno dokumentirali. Dapače, vjerojatnije je da povijest *Veronikina rupca* treba tražiti u predaji o Kristovu licu koje Istočna Crkva poznaje pod imenom *Mandylyon* ili *Slika iz Edesse*. Predaja o *Mandylyonu* sadrži i želju vjernika da vide sliku Spasiteljeva lica, čudesno nastalu još za Kristova života na zemlji. Čašćenje ove relikvije na Zapadu započelo je oko 1200. godine (BELTING 1994: 541), da bi, nakon daljnjega razvoja te pobožnosti u 13. stoljeću, ona tijekom 14. stoljeća postala najvažnijom svetom slikom, *Veronikom* ili *Voltom Santom* Zapadne Crkve. Odnosno, radi se o

¹ Također je naziv i za čuveno drveno raspelo u talijanskom gradu Lucca. *Volto Santo* je u *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture* definirano na sljedeći način: '(Holy Face) Any representation of the face of Christ, but normally meaning the over life-size crucifix in Lucca Cathedral' (P. MURRAY; L. MURRAY 1996: 563). Ipak, mnogo se autora služi izrazom *Volto Santo* baš za prikaze samoga Kristova lica, pri čemu se oni uopće ne dovode u vezu sa spomenutim raspeleom, već se tretiraju kao samostalni likovni prikazi u slikarstvu ili reljefnoj umjetnosti. Također, *Volto Santo* je općeprihvaćeni pojam u nazivlju hrvatskih glagoljskih minijatura (na primjer u radovima Marije Pantelić). Uzimajući u obzir dosadašnju praksu proučavanja hrvatskoga glagolizma i bližega srednjovjekovna okružja, ustaljene terminologije, kao i dostupnih podataka, iz tih će se razloga ostati na nazivu *Volto Santo* za prikaze Kristova lica. Usp. također literaturu na kraju članka.

² Beltingova je ideja 'slike prije ere umjetnosti' utjecala na promjenu promišljanja o ikonografiji prema starijem, panofskijevom modelu, usmjerivši ikonografska istraživanja prema kulturnim funkcijama umjetničkoga prikaza.

istom motivu, ali s različitim nazivljem.

Volto Santo pojavljuje se u pisanim i književnim djelima kao što su po-božne predaje, historijske zabilješke, legende, apokrifi i slično. Čest je i u srednjovjekovnoj umjetnosti kršćanskoga Istoka i Zapada. Nalazimo ga i na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala u: *Berlinskom misalu* (dalje: MBerl), f. 134a (Sl. 1);³ *Hrvojevu misalu* (dalje: MHrv), f. 140b (Sl. 2);⁴ *Vatikanskom misalu* (dalje: MVat₈), f. 164d (Sl. 3);⁵ *Bribirskom misalu* (dalje: MBri), f. 53b (Sl. 4);⁶ *Prvom vrbničkom misalu* (dalje: MVb₁), f. 153d (Sl. 5);⁷ *Misalu MR 180* (dalje: MR 180), f. 27b (Sl. 6);⁸ *Oxfordskom misalu* (dalje: MOxf₂), f. 149a (Sl. 7);⁹ *Glagoljskom fragmentu iz Berčićeve zbirke* (dalje: FgBerč II), Tom II, f. 62d (Sl. 8).¹⁰ Osim njih, tijekom ovoga se istraživanja naišlo i na još jedan u *Moskovskom odlomku glagoljskoga misala* (dalje: FgMos), f. 8r (Sl. 9).¹¹ U nekim je hrvatskim glagoljskim misalima *Volto Santo* naslikan unutar prikaza Veronikina rupca. To su: *Ročki misal* (dalje: MRoč), f. 145a (Sl. 10)¹² i *Ljubljanski misal* (dalje: MLab₁), f. 147a (Sl. 11).¹³ Osim na hrvatskim glagoljskim minijaturama, poznat je *Volto Santo* Vincenta iz Kastva, naslikan 1475. na zidu srednjovjekovne crkvice sv. Marije na Škrilinah kraj Berma u Istri (FUČIĆ 1992: 103).

1.1. Metodološka polazišta

Ikonografski su izvori *Volta Santa* raznorodni i bogati. Ikonografija minijatura *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima međusobno je veoma slična, ali i s obzirom na srodne prikaze u umjetnosti Istoka i Zapada. Pritom valja uvažiti i niz drugih, ne-umjetničkih izvora koji su, po svoj pri-

³ MBerl: f. 134a; NAZOR 2003: 56–57.

⁴ MHrv: f. 140b; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013; MOKROVIĆ 2008–2009; NAZOR 2003: 58–59.

⁵ MVat₈: f. 164d; NAZOR 2003: 62–63.

⁶ MBri: f. 53b; NAZOR 2003: 64–65.

⁷ MVb₁: f. 153d; NAZOR 2003: 66–67. U rečenju je knjizi greškom navedeno f 184ab, pri čemu se stupac *a* odnosi na mjesto minijature.

⁸ MR 180: f. 27b; NAZOR 2003: 70–71.

⁹ MOxf₂: f. 149a; NAZOR 2003: 78–79.

¹⁰ FgBerč II: f. 62d; NAZOR 2003: 80–81.

¹¹ FgMos: f. 8r; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013: F 69.

¹² MRoč: f. 145a; NAZOR 2003: 60–61.

¹³ MLab₁: f. 147a; NAZOR 2003: 74–75.

lici, prethodili likovnim prikazima. Sama pak ikonografija, odgovarajući na pitanje koga ili što određeni motiv prikazuje, u procesu njegove interpretacije sve više postaje ikonologija, to jest, formalnoj se analizi nameće potreba tumačenja sadržaja i traženja odgovora na pitanje podrijetla motiva (usp. PANOFSKY 1975: 19–31).¹⁴

Premda je riječ o motivu koji se obrađuje pod zajedničkim nazivom *Volto Santo* za istočne, zapadne i hrvatske glagoljske primjere, odmah se navodi terminološka distinkcija kojom će se izrazom *Mandyllion* ili *Slika iz Edesse* označavati prikazi koji su podrijetlom istočni, a terminom *Volto Santo* ili *Veronika* oni koji pripadaju zapadnom krugu. Također, iz povijesnih će se razloga rabiti nazivi »Istok« i »istočni« u interpretacijama koje se odnose na artefakte nastale na teritoriju Istočnoga Rimskoga Carstva do 7. stoljeća i one koji u širem smislu pripadaju istočnom kršćanstvu, a »Bizant« i »bizantski« kada se radi o djelima koja se izravno nadovezuju na umjetničku tradiciju Bizantskoga Carstva od 7. stoljeća nadalje.

Obradit će se k tomu dvije osnovne skupine ikonografskih izvora za *Volto Santo* koji su utjecali na njegove prikaze u hrvatskim glagoljskim misalima u 15. stoljeću. To su ne-likovna vrela i likovni (umjetnički) ikonografski uzori. Neće se, međutim, ići u istraživanja kojim je putem taj motiv dospio u svaki pojedini hrvatski glagoljski misal jer bi to zahtijevalo mnogo širi i precizniji pristup nego što dozvoljava opseg ovoga rada. Naglasit će se samo najvažnija ishodišta koja su u svom kulturno-povijesnom kontekstu utjecala na njegovu infiltraciju u *Canon missae* koji je najvažniji i liturgijski nepromjenjivi dio svakoga katoličkoga misala.

Analiza ne-likovnih vrela za *Volto Santo* pokazat će da je motiv još od prvih kršćanskih stoljeća bio poznat na Istoku i na Zapadu. O njemu postoje različiti zapisi. Sačuvani su i neki likovni prikazi (slike) za koje se tvrdilo da su baš oni pravi prikazi Kristova lica. Oni se u svojim kasnijim likovnim reprodukcijama, takoreći odreda, trude biti što sličniji pravoj slici Kristova lica, to jest *Veronici*. Pritom su njihove razlikovne komponente sadržane u nijansama pojedinoga umjetničkoga stila, što je pak uvjetovano mjestom i vremenom nastanka (rano kršćanstvo; bizantska umjetnost; srednjovjekovni zapadni, ponajprije gotički prikazi).

Kako bi se utvrdile poveznice između *Volta Santa* na Istoku, Zapadu i na

¹⁴ U citiranom djelu osobito su važne str. 26–27 te tablica na str. 31.

minijaturama hrvatskih glagoljskih misala, kronološkim će se navođenjem pisanih (ne-likovnih) izvora i slikovnih primjera ukazati na kontinuitet motiva koji se u ikonografskom smislu na sličan način širio u Europi i u nas. Po redu nastanka, bilo kakvoj je umjetničkoj (književnoj i likovnoj) interpretaciji prethodila pobožna tradicija, legenda prenošena najprije usmenim putem: na temelju nje nastali su književni zapisi, a tek zatim, čini se, likovni prikazi. Utoliko se ikonografija nadaže kao mogućnost povezivanja književno-tematoloških, likovno-ikonografskih i liturgijsko-simboličnih istraživanja.¹⁵

Time se opravdano aktualizira pitanje je li izravan, to jest primaran izvor za umjetničko prikazivanje *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima bio likovni predložak, ili je on kao »ideja« bio poznat još otprije iz nekoga ne-likovnoga (sekundarnoga) vrela koje verbalno opisuje ili tumači njegov sadržaj. Primarnost vizualnoga predložka podrazumijevala se u trenutku nastanka umjetničkoga djela, kada »nije bilo potrebno dodatno identificiranje tema i likova jer su sadržaji bili svima jasni [...]. Pa i uza sve to, oni su ipak bili uvijek nanovo riječju tumačeni: svećenik i propovjednik u crkvi uvijek se nanovo 'pozivao' na ilustracije« (IVANČEVIĆ 1979: 16). Budući da znanstveni interes ikonografije seže dalje i dublje od formalne analize likovnoga djela jer nastoji dokučiti njegovo podrijetlo i značenje, iz današnje je perspektive važno osvijetliti i ne-likovnu (sekundarnu) podlogu koja opisuje i tumači sadržaj s obzirom na tekstualne (verbalne) izvore. U tom smislu primarno i sekundarno zamjenjuju mjesta u ikonografskoj interpretaciji *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima. Iz toga je proizišla glavna autoričina teza kojom se tumači zamjenjivost mjesta s obzirom na primarne i sekundarne ikonografske izvore, jer umjetničko djelo (minijatura) nema uvijek svoje ishodište u likovnom području, već kao u slučaju hrvatskih glagoljskih *Volta Santa*, njegova primarna inspiracija proizlazi iz pisanih vrela. Ta se primarna inspiracija tek kasnije uobličila kao umjetnički motiv. On je pak, prije svoje likovne realizacije na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala, od strane iluminatorâ bio percipiran u vjersko-umjetničkom kontekstu europskoga srednjovjekov-

¹⁵ »U povijesnoumjetničkoj literaturi često se događa, da neki autor uzima u obzir i objašnjava samo one elemente prikaza koji podupiru njegovu interpretaciju, dok na druge detalje u istom djelu ne obraća pozornost. S druge strane postoji ne mala opasnost od pretjeranog interpretiranja slika. Interpretacije bi po mogućnosti trebale biti dokazane argumentativno, pomoću literarnih izvora, usporedivih umjetničkih djela, njihovih interpretacija i slično« (STRATEN 2003: 16–17). Usp. i poglavlje o ikonologiji u STRATEN 2003: 17.

lja. Odnosno, koliko su naše minijature *Volta Santa* bile ovisne o stilskim elementima u »perifernoj sredini« (vidi više u KARAMAN 1963) u kojoj su nastale, toliko su bile podložne trajnosti motiva koji je bio živo prisutan u duhovnom iskustvu srednjovjekovnoga čovjeka. Upravo stoga se u članku ne inzistira samo na linearnom, već i na nelinearnom (skokovitom) pristupu, pri čemu se ikonografskom interpretacijom pokušava objasniti »istorija *kulturnih simptoma* ili *simbola* uopšte (uvid na način na koji se, pod promjenljivim istorijskim uslovima, *bitne težnje ljudskog duha* izražavaju specifičnim *temama* i *idejama*)« (PANOFSKY 1975: 31).

Na temelju toga, postavljena je hipoteza o dvostrukoj liniji prenošenja *Volta Santa*. Ona se odnosi ponajprije na književnost kao primarni izvor, ali i na likovna umjetnička djela kao sekundarni izvor. Na književnom je planu riječ o posrednim utjecajima sa Zapada, o čemu svjedoči latinska verzija apokrifnoga *Nikodemova evanđelja* koja je svoj prijevod na staroslavenski doživjela na hrvatskom tlu još u 10. stoljeću (usp. NAZOR 2010: 579; NAGY 2007: 45). Postojanje toga spomenika potvrđuju i *Pazinski fragmenti* (dalje: FgPis(1);¹⁶ FgPis(2))¹⁷ s početka 14. stoljeća, među kojima su i fragmenti hrvatskoga glagoljskoga *Nikodemova evanđelja*.¹⁸ Osim njih, postoji još *Nikodemovo evanđelje (odlomak zbornika)* iz 15. stoljeća (dalje: FgNicod).¹⁹ Premda u tim fragmentima nema poglavlja o sv. Veroniki, pretpostavka je da je i ono postojalo kao sastavni dio cjelovitoga hrvatskoga glagoljskoga *Nikodemova evanđelja*. S obzirom na širi vremenski kontekst, 10. je stoljeće uvjerljivo kao vrijeme širenja motiva u staroslavenskim književnim spomenicima. Ipak, 10. je stoljeće bilo prerano doba za likovne prikaze *Volta Santa* na hrvatskome tlu budući da je još uvijek riječ o predromanici (9. – 11. stoljeće) koja na hrvatskim prostorima tada ne poznaje figurativne antropomorfne motive. To, dakako, ne znači da antropomorfni motivi u vrijeme predromanike nije bilo drugdje. Upravo obrnuto, postoji niz figurativnih prikaza (pogotovo u sitnoslikarstvu) iz toga razdoblja na kršćanskom Zapadu koje obuhvaća: 9. stoljeće kao razdoblje karolinške umjetnosti i ob-

¹⁶ FgPis(1); Usp. GRABAR 1970: 120.

¹⁷ FgPis(2); Usp. NAZOR 2010: 584–588, 595–600; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013.

¹⁸ FgPis(1); FgNic; Usp. GRABAR 1970: 120; FgPis(2); Fragment A.; Usp. NAZOR 2010: 584–588, 595–600; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013.

¹⁹ FgNicod; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013.

nove rukopisne umjetnosti; 10. stoljeće kao razdoblje otonske umjetnosti i 11. stoljeće kao razdoblje predromaničke umjetnosti koje već i u monumentalnoj plastici prikazuje Krista u slavi. U bizantskoj pak umjetnosti riječ je o veoma plodnom razdoblju makedonske renesanse u kojoj je nastao čitav niz bogato oslikanih rukopisa, ali i drugih djela poput ikone s prikazom legende o kralju Abgaru s prikazom predaje *Mandyliiona* i samoga *Mandyliiona* u sredini triptiha koji datira u 10. stoljeće.²⁰

Najranija zapadna *Volta Santa* u slikarstvu potječu iz 12. stoljeća. U hrvatskom glagoljskom korpusu tako rani primjeri još nisu pronađeni, a najstariji je poznati prikaz iz MBERl (Sl. 1).²¹ Odnosno, *Volto Santo* najprije se pojavilo u književnim djelima apokrifnoga karaktera. Tek kasnije, kada se nametnula potreba likovnoga ukrašavanja strogo liturgijskih sadržaja, odabran je *Volto Santo* koji je, osim formalnoga izgleda, prikladan za minijaturu ispred *Očenaša*, sadržavao i odgovarajuće liturgijske i simbolične elemente.

Na likovnom je planu također riječ o posrednoj liniji prenošenja motiva s Istoka na Zapad, a sa Zapada u hrvatske glagoljske misale. Hrvatska su *Volta Santa* nastala prema zapadnim preradama istočnokršćanskoga motiva koji se, zahvaljujući svojoj velikoj popularnosti, proširio čitavom Europom. To pokazuju zajedničke ikonografske osobine koje *Volto Santo* na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala (naročito u MHrv) dijeli s istovjetnim motivima u umjetnosti kršćanskoga Istoka i Zapada. U svakom slučaju, riječ je o vrlo starim oblicima podrijetlom iz ranoga kršćanstva koji su se u Bizantu i preko bizantskoga utjecaja na Zapadu održali tijekom srednjega vijeka. Stoga će, metodološki, pri analiziranju hrvatskih primjera biti primijenjena komparativna metoda istraživanja, pri čemu će se uzeti u obzir slični primjeri iz bizantskoga i zapadnoga slikarstva.

Osim o izravnoj vezi s rimskim, inače najpoznatijim zapadnim *Voltom Santom* (ili *Veronikom*), historiografija govori i o putu prenošenja Relikvije i *Volta Santa* kao likovnoga motiva s Istoka na Zapad zahvaljujući križarima koji su je nakon 1204. vjerojatno donijeli u Francusku, pa bi taj put bio ikonografski uvjerljiviji s obzirom na značenjske slojeve utkane u umjetničke prikaze ponajprije *Volta Santa* u MHrv (Sl. 1).²² Pokazat će se da je ikono-

²⁰ Vidi dalje u tekstu.

²¹ MBERl: f. 134a; NAZOR 2003: 56–57.

²² MHrv: f. 140b; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013; MOKROVIĆ 2008–2009; NAZOR 2003: 58–59.

grafija *Volta Santa* veoma slična bizantskim i zapadnim prikazima; razlike su uočljivije na kasnosrednjovjekovnim zapadnim prikazima, obogaćenima elementima gotičkoga stilskoga izraza. Obratit će se također pažnja na liturgijski i simbolični karakter toga motiva u hrvatskom glagoljskom *Kanonu mise*. U njemu *Volto Santo* naglašava važnost svetih tekstova koji u liturgijskom i jezičnom pogledu ustrajavaju na »konzervativnom« izričaju (molitva Očenaša), a prisutnošću na zidnim slikama i ikonama u crkvama ukazuje na nepromjenjivost svetosti mjesta u kršćanskom bogoslužnom prostoru.

2. NE-LIKOVNI (PRIMARNI) IKONOGRAFSKI IZVORI

Najvažnija ne-likovna (primarna) vrela za ikonografiju *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima jesu tradicija i historiografija, književna i druga pisana djela te liturgijski i simbolični elementi prisutni na kršćanskom Istoku i na Zapadu.

2.1. Tradicija i historiografija

2.1.1. *Tradicija i historiografija na kršćanskom Istoku i/ili Bizantu*

Istočna tradicija govori o *Mandylionu* (grč. μανδύλιον), što na sirijskom znači 'rubac', ili *Slici iz Edesse* kao platnu na kojemu je bilo prikazano Kristovo lice.²³ Predaja se sačuvala u *Legendi o kralju Abgaru*, vladaru mezopotamskoga grada Edesse (APOCRYPHA: ABGARUS). Kada se kralj Abgar teško razbolio, zaželio je da ga Krist posjeti i ozdravi. Isus, ne mogavši osobno posjetiti kralja, uslišao je njegovu molbu poslavši mu po svom apostolu Tadeju svoju sliku nastalu tako što je u rubac utisnuo svoje lice (APOCRYPHA: ACTS OF THADDAEUS). Taj je rubac čudesno izliječio Abgara, a prvobitno se i čuvao u gradu Edessi – danas: Urfa u Turskoj (vidi više u CAMERON 1983: 80–94). Budući da se po *Mandylionu* očitovala božanska svemoć u bolestima, ratovima i brojnim drugim neprilikama, bio je veoma čašćen u istočnim kršćanskim zajednicama.

Prvi podatak o Kristovoj relikviji koja se kasnije dovela u vezu s čudesnim rupcem zabilježen je u *Crkvenoj povijesti (Historia Ecclesiastica)*, knjiga I, 13, 1–20 Euzebija iz Cezareje u 4. stoljeću (usp. BONIFACE 2011; APOCRYPHA: ABGARUS). U tom se djelu spominje Kristovo pismo kra-

²³ Za ranu povijest *Slike iz Edesse* ili *Mandyliona* vidi KITZINGER 1954: 103–112.

lju Abgaru, u kojemu mu obećaje ozdravljenje po jednome od svojih učenika koga će mu on poslati (APOCRYPHA: ABGARUS; APOCRYPHA: ACTS OF THADDAEUS), a što se i dogodilo nakon njegova Uzašašća (knj. I, 13,9). Prvi pak spomen *slike* sačuvan je u *Djelima Tadejevim* oko 400. (CAMERON 1983: 81), novozavjetnom apokrifu napisanom na sirijskom (APOCRYPHA: ABGARUS), u kojemu stoji da je glasnik kojega je kralj Abgar poslao k Isusu naslikao njegovu sliku prema njegovu stvarnom izgledu i donio ju kralju Abgaru (usp. VETTORI 2003: 50).²⁴ U nadi da će slika čuvati Edessu od opasnosti, bila je pohranjena u gradske zidine. Oko 593. spominje ju Evagrius Scholasticus, smatrajući da ima nadnaravno podrijetlo (EVAGRIUS SCHOLASTICUS 2002). O tome da se prvi spomen slike datira u 6. stoljeće, govore KITZINGER (1954: 113–114, 120, 125) i BELTING (1994.), smatrajući da je legenda o njoj potekla iz Sirije u 6. stoljeću i da je to izvorište likovnog motiva i početna točka za sva daljnja umjetnička prikazivanja.

No, zbog nadnaravnih karakteristika koje su joj bile pripisivane, slika je stalno bila u opasnosti od krađe i nestanka ili barem prešućivana u nesigurnim vremenima, kao što je bilo između 609. i 944., kad je Edessa najprije bila pod vlašću Sasanida, a potom Arapa. Iz toga razdoblja nema o njoj sačuvanih podataka. Nakon što je Edessa 944. dospjela pod bizantsku vlast, bila je prenesena u Carigrad i pohranjena u kapeli carske palače. Ondje se čuvala do Četvrtoga križarskoga rata 1204. kada su Carigrad osvojili i opljačkali francuski križari – Normani. Sveta je slika potom dospjela na Zapad, u Francusku, kamo su je po svoj prilici donijeli templari. Slika je 1247. bila poklonjena francuskomu kralju Luju IX. (CAMERON 1983: 93), a on ju je pohranio u novoizgrađenu *Saint Chapelle* u Parizu, kraljevsku kapelu u kojoj će biti sačuvane i druge kršćanske relikvije od kojih su mnoge bile iz Svete Zemlje (Kristova trnova kruna, relikvija Kristova križa, Longinovo koplje, kao i druge relikvije Krista, apostola i Blažene Djevice Marije, glava sv. Martina i dr.). *Slika iz Edesse* stajala je ondje do Francuske revolucije 1789. tijekom i nakon koje su u općem pogromu Katoličke Crkve i uništavanju crkvenih dobara nestale i mnoge relikvije, među njima i *Mandylion* koji je, međutim, bio u svim inventarima *Saint Chapelle* do 1792. godine.

Za *Volto Santo* ili *Veroniku* koja se danas čuva u Vatikanu neki smatraju

²⁴ Budući da je ipak riječ o apokrifu, dakle izvoru koji ne jamči povijesnu vjerodostojnost, treba ga uzeti s rezervom.

da je baš to *Mandylyon* ili *Slika iz Edesse*, no s obzirom na postojanje više *Veronika* i različitih tradicija u različitim europskim zemljama nije sigurno je li rimska *Veronika* isto što i »pravi« *Mandylyon*.²⁵ Moguće je ipak da je *Mandylyon* koji su križari donijeli u Francusku u 13. stoljeću, a koji je nestao iz *Saint Chapelle* u Parizu nakon Francuske revolucije, nakon Revolucije dospio u Italiju i ondje ostao (za navode od 609. do 1789. usp. BONIFACE 2011).

2.1.2. *Tradicija i historiografija na srednjovjekovnom Zapadu*

Najpoznatije ne-umjetničko vrelo za ikonografiju *Volta Santa* na Zapadu također je predaja o sv. Veroniki. Postoji, međutim, više verzija te predaje, ovisno o kojem je mjestu ili pokrajini riječ. To je vjerojatno rezultat težnje srednjovjekovnih gradova, mjesta i crkvenih središta da se domognu svetačkih relikvija, pri čemu ih je svatko želio imati što više i na taj način promicati njihove kultove. U tom je kontekstu *Veronika*, kao relikvija samoga Spasitelja, imala veću važnost od svih ostalih relikvija. Zato se i spominje nekoliko »pravih slika« na Zapadu, a svaku od njih prati legenda na koji je način dospjela u neku zemlju. U Italiji, sv. Veronika dolazi u Rim na poziv cara Tiberija, koji ozdravlja dotaknuvši svetu sliku. Nakon toga Veronika ostaje u Rimu, u isto vrijeme kada ondje žive sv. Petar i Pavao. Nakon svoje smrti, Veronika ostavlja Relikviju papi Klementu i njegovim nasljednicima u baštinu. U Francuskoj pak sv. Veronika »zapamćena« je kao supruga Zakeja kojega, u žaru propovijedanja evanđelja, prati u Rim, a zatim u Quiercy, gdje on postaje pustinjač pod imenom Amadour, živeći u regiji koja se sada zove Rocamadour. U regiji Bordeaux vjerovalo se da je sv. Veronika, ubrzo nakon Kristova Uzašašća, donijela relikvije Blažene Djevice Marije. To se, navodno, dogodilo na području Soulaca na ušću Gironde, gdje je sv. Veronika propovijedala, umrla i bila pokopana u grobnici koja je zadugo bila predmet čašćenja u Soulacu ili u crkvi St. Seurin u Bordeauxu.

Osim ovih, ima još legendarnih verzija o tome tko je sve i gdje »bila« sv. Veronika. No, za njih nema povijesnih dokaza. Također, u mnogim se mjestima ona poistovjećuje sa ženom koja je ozdravila od krvarenja, dotaknuvši se Kristove haljine u Evanđelju (Mt 9, 20–22; Mk 5, 25–34; Lk 8, 43–48).

O tome pak na koji je *način* nastala slika Kristova lica na platnu postoji

²⁵ O predaji, tradiciji i percepciji Mandylyona iz talijanske perspektive usp. MANDYLION.

na Zapadu više zabilješki iz kasnoga srednjega vijeka. Njihovo je podrijetlo različito. To su mišljenja istaknutih pojedinaca koja se temelje na općeprihvaćenom vjerovanju; na primjer, Pietro di Mallio oko sredine 12. stoljeća koji smatra da je rubac s otiskom *Svetoga Lica* mogao nastati tijekom Kristove agonije u Getsemanskom vrtu (usp. FRUTAZ 1954: 1300–1301 i literatura navedena u Frutazovu tekstu); književni zapisi od početka 14. stoljeća pa nadalje, osobito pod utjecajem Ruggera d'Argenteuila i velikih francuskih *Pasija* iz 15. stoljeća, pri čemu se osobito spominju Mercadé, Gréban i Jean Michel (usp. FRUTAZ 1954: 1301; DOBSCHÜTZ 1899: 304); pobožnost Križnoga puta koju osobito promiču franjevci (FRUTAZ 1954: 1301; BALDI 1935: 762, 764–765, 769, 779, 780–781), kasni zapisi u ambrozijanskom brevijaru iz 1513. (FRUTAZ 1954: 1301), te historijske pretpostavke poput Grimaldijeve koji piše da je slika 34. godine dospjela u Rim (GRIMALDI 1618–1635: 2, 6; FRUTAZ 1954: 1301). Također, Jacobus da Voragine u svojoj je *Legendi aurei* nastaloj oko 1260. na neizravan način povezo priču o Veroniki s Kalvarijom (usp. VETTORI 2003: 51).²⁶ Ove verzije nisu povijesno potvrđene, no općenito se vjerovalo da se od 12. stoljeća nadalje prava slika Kristova lica čuvala u bazilici sv. Petra u Rimu (FRUTAZ 1954: 1301). Osim njih, postoje, čini se, neki dokazi da se sveta slika u Rimu čuvala još od vremena pape Ivana VII. (705. – 707.), (usp. BELIEVE 1997).

Prvi pak zabilježeni podatak o *Veronikinu rupcu* u Rimu mogao bi biti onaj iz 1011. kada je jedan pisar (*scriba*) bio identificiran kao čuvar platna (usp. WILSON 1992: 175; VELO DELLA VERONICA). Historijski sigurnija sjećanja datiraju najranije s kraja 12. stoljeća, i to nakon što su dva hodočasnika, Gerald de Barri (*Giraldus Cambrensis*) i Gervazije iz Tilburyja (*Gervasisus Tilburiensis*), u različito vrijeme i svatko za sebe izvijestili o svom posjetu Rimu, pri čemu spominju *Veronikin rubac* to jest *Veroniku* (usp. VELO DELLA VERONICA). Gervazije iz Tilburyja spominje svetu sliku kao »*pictura Domini vera secundum carnem representans efficiem a pectore superius*« u svom spisu *Otia imperialia* iz 1210. godine te navodi da se čuvala u bazilici sv. Petra u Rimu (BELTING 1994: 541). Početkom 13. stoljeća, *Veronika* je na Zapadu postala veoma popularna. Platno je po-

²⁶ Premda u navedenoj studiji stoji ime Jacopone de Varagine, očito je riječ o istoj osobi, ali o drugoj inačici pisanja njezina imena. Usp. također tumačenje u VRATOVIĆ 2001: 505.

stalo poznato početkom 1208. kada ga je papa Inocent III. javno izložio na čašćenje (BELTING 1994: 542).²⁷ Popularnost mu je još više porasla nakon 1216., kada su se uz čašćenje ove relikvije prilikom hodočašća u Rim mogli dobiti oprosti (BADURINA 1979: 583; BELTING 1990: 132; više o *Veroniki* u Rimu vidi u: BELTING 1990: 132–133, 219, 541–544). Ovo javno izlaganje *Platna* na štovanje, pri čemu se ono iz bazilike sv. Petra prenosilo u Bolnicu Duha Svetoga (*L'Ospedale Santo Spirito*), postalo je godišnjim događajem koji je potrajao sve do pontifikata pape Klementa V. (1305. – 1314.) s kojim je papinstvo preselilo u Avignon (FRUTAZ 1954: 1302). U jednoj je takvoj prilici, 1300. godine, papa Bonifacije VIII. (1294. – 1303.) dobio nadahnuće da proglasi prvi Jubilej (Svetu godinu), što je i učinio te iste godine. Za vrijeme toga Jubileja, *Veronikin rubac* također je bio javno izložen, a za hodočasnike koji su posjećivali Rim postao je jedno od »Mirabilia Urbis«. Sljedećih dvjesto godina *Veronika* se smatrala najdragocjenijom od svih kršćanskih relikvija (VELO DELLA VERONICA), o čemu postoje zapisi srednjovjekovnih kroničara i književnika (G. Villani, D. Alighieri [usp. VETTORI 2003: 43–65], F. Petrarca [VETTORI 2003: 47], M. Villani, a za sve spomenute autore usp. FRUTAZ 1954: 1302. i pripadajuću navedenu literaturu). Na onodobnim pak likovnim prikazima rimski su hodočasnici, kao uspomenu na čašćenje *Veronike*, imali na pokrivalima za glavu pričvršćenu malu sliku *Svetoga Lica* (KAFTAL 1952: 515, 895; FRUTAZ 1954: 1302).

Izvori za ikonografiju *Volta Santa* bili su, dakle, raznoliki i bogati. Ne smiju se pri tome zanemariti poveznice između srednjovjekovne književnosti, raznih zabilješki i umjetnosti. Minijaturisti koji su ukrašavali hrvatske glagoljske misale mogli su se upoznati s ikonografskim predlošcima na različite načine: dodirrom s nekim od spomenutih pisanih izvora (posredno ili neposredno), ili pak ugledajući se u neki stariji likovni predložak. Budući da su mnogi vjernici posjećivali Rim i molili se pred *Veronikom*, nije isključeno da su hrvatski umjetnici – sitnoslikari (ili barem netko od njih) ondje osobno vidjeli *Veronikin rubac*, ili da ga je vidio neki strani minijaturist od kojega je možda preslikan neki *Volto Santo* u kojem hrvatskom glagoljskom misalu.

²⁷ U vrijeme Inocenta III. (1198. – 1216.) Crkva je bila na vrhuncu moći. Odmah na početku svoga pontifikata pozvao je kršćane u Četvrti križarski rat koji je 1204. rezultirao, protivno njegovoj volji, osvajanjem Carigrada i osnivanjem Latinskoga Carstva.

Mogućnost osobnoga uvida u original vjerojatnija je to više što o ushićenom hrvatskom hodočasniku pjeva i Dante u svojoj *Božanstvenoj komediji*, što znači da su Hrvati u ono vrijeme bili u Rimu česti gosti:

Qual è colui che forse di Croazia	103	Ko onaj koji iz Hrvatske valjda	103
viene a veder la Veronica nostra,		dolazi našu Veroniku zreti,	
che per l'antica fame non sen sazia,	105	što je se s davnog ne nasiti glada,	105
ma dice nel pensier, fin che si mostra:		Već, dok se vidi, veli u pameti:	
'Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,	107	'Gospodine moj Kriste, Bože pravi,	107
or fu si fatta la sembianza vostra?'		takav li dakle bješe lik tvoj sveti?'	

(LE OPERE. COMMEDIA. PARADISO:

Cantica III, Canto XXXI).²⁸

(DANTE 2004: 551).²⁹

Historiografski je znakovito da Dante započinje svoje imaginarno zagrobno putovanje jubilarne 1300. godine premda je *Božanstvenu komediju* u stvarnosti počeo pisati kasnije, to jest početkom ili u prvim desetljećima 14. stoljeća.³⁰ To je i osnovni razlog zašto ju spominjemo u poglavlju o historiografiji umjesto o književnosti. Premda je zapis o *Veroniki* sročten ponajprije kao lirski izvještaj, on je historijski dokaz njezina postojanja i važnosti za rimske hodočasnike, kojima je sjećanje na nju ujedno ostalo ikonografskim uzorom za likovno prikazivanje (usp. VETTORI 2003: 57). Dante pjeva o onima koji su iz Hrvatske došli »zreti Veroniku« prije negoli je on započeo pisati svoju epopeju, to jest prije 1300. godine (usp. VETTORI 2003: 44–46, 51–52). To, dakako, ne isključuje legitimnost *Božanstvene komedije*

²⁸ Spjevano na izvornom Danteovu jeziku.

²⁹ Treći dio *Božanstvene komedije* je *Raj*, a njegovo XXXI. pjevanje s talijanskoga je preveo Mate Maras.

³⁰ Vremenski je nastanak uzora, kako u književnom, tako i u likovnom pogledu, logičan s obzirom na to da uvijek najprije nastaje uzor za ostvarenja koja nastaju kasnije. Dante je premostio razliku između stvarnoga vremena nastanka *Božanstvene komedije* time što je radnju smjestio u Svetu godinu 1300., bitno obilježenu prisutnošću i značenjem *Veronike* u Rimu. Sličan odnos između uzora i reprodukcije postoji i s obzirom na ikonografske obrasce u umjetnosti jer, ako je nešto nastalo primjerice početkom 15. stoljeća, vjerojatnije je da uzore treba tražiti u 14. negoli u 15. stoljeću, osim ako nije riječ o izravnom oponašanju suvremenih modela. Time se i u umjetnosti premošćuje stvaran razmak u vremenu nastanka između uzora i reprodukcije, jer potonja na razini značenja zadobiva status izvornika u svijesti primatelja.

kao književnoga izvora *par excellence*, ali do toga je moglo doći najranije tijekom 14. stoljeća.

2.2. Književnost

Kao književni motiv, *Volto Santo* je prisutan u istočnoj i zapadnoj književnoj tradiciji. Zajednička im je sadržajna okosnica, to jest čudesno ozdravljenje svjetovnoga vladara: kralja Abgara na Istoku, odnosno rimskoga cara Tiberija na Zapadu.

U kanonskim evanđeljima, međutim, nema podataka o Veroniki i njezinu rupcu. Jedinu ženski lik koji se u Evanđelju spominje u vezi s platnom Kristove odjeće jest anonimna žena koja je čudesno ozdravila od krvarenja dotaknuvši se ruba Kristove haljine (Mt 9, 20–22; Mk 5, 25–34; Lk 8, 43–48).

Ovaj je evanđeoski događaj, međutim, dobio svoje legendarne i apokrifne verzije koje ga povezuju s Veronikom i njezinim rupcem. Zajedničko im je to što o njima nema pisanoga temelja koji bi se mogao smatrati izvornim književnim zapisom (usp. VETTORI 2003: 48). Te su se verzije prenosile od prvih kršćanskih stoljeća do kasnoga srednjega vijeka kada su svoj konačni oblik dobile u *Nikodemovu evanđelju*.³¹ Ono je izvorno nastalo u 2. stoljeću na grčkom jeziku, a sačuvalo se u različitim redakcijama, kojima je zajedničko to da je neka žena ozdravila za Kristova sudskoga procesa kada je svjedočila u Kristovu korist. U *Grčkoj redakciji A*, u 7. poglavlju (MEMORIE DI NICODEMO – RECENSIONE GRECA ‘A’; VELO DELLA VERONICA),³² ne spominje se ime ozdravljene žene, dok se u *Koptskom papirusu iz Torina*, u 5. poglavlju 6. redak (MEMORIE DI NICODEMO – PAPIRO COPTO DI TORINO; VELO DELLA VERONICA), te u *Latinskoj redakciji*, u 7. poglavlju, ta žena zove Veronika (MEMORIE DI NICODEMO – RECENSIONE LATINA; VELO DELLA VERONICA).³³

³¹ *Nikodemovo evanđelje* novozavjetna je apokrifna knjiga koja sadržajno spada među Evanđelja muke i uskrsnuća. Osim *Nikodemova*, među apokrifna Evanđelja muke i uskrsnuća pripada još *Petrovo evanđelje*. Usp. BADURINA 1979: 88.

³² Također, »grčka verzija ‘A’ sačuvana je u petnaest rukopisa, a najstariji potječe iz 12. stoljeća. Nijedan od njih ne sadrži *Descensus*, koji vjerojatno isprva nije ni spadao u apokrife. Bila je to verzija ‘A’ *Djela Pilatovih* na grčkom, odakle zatim potječu svi latinski kao i svi orijentalni prijevodi« (NAGY 2007: 45).

³³ »Et mulier quaedam nomine Veronica dixit: Sanguine fluens eram duodecim annis, et tetigi

Legenda pak koja izrijeком spominje Veroniku prvi se put pojavljuje u nekim ranokršćanskim apokrifnim spisima. To su: *Ozdravljenje Tiberijevo* (GUARIGIONE DI TIBERIO; VELO DELLA VERONICA), *Izdaja Spasitelja* (VENDETTA DEL SALVATORE; VELO DELLA VERONICA) i *Pilatova smrt* (MORTE DI PILATO CHE CONDANNO' GESU'; VELO DELLA VERONICA). Oni su se sačuvali u samostalnim latinskim srednjovjekovnim redakcijama (osobito onima iz 8., 9. i 14. stoljeća), a po svojoj prilici potječu iz jedne iste, danas izgubljene verzije, vjerojatno nastale u 6. stoljeću (usp. VELO DELLA VERONICA). U svima je glavna poruka priče o Veroniki uglavnom ista: rimski car Tiberije, teško bolestan, šalje u Jeruzalem Voluzijana koji kažnjava odgovorne za Kristovu smrt, pronalazi kod Veronike Kristovu sliku, dovodi Veroniku u Rim i ozdravlja zahvaljujući toj slici. Po ovim je sadržajnim značajkama *Legenda o Veroniki* slična istočnoj *Legendi o kralju Abgaru*, uz koju se povezuje *Mandylion*, odnosno *Slika iz Edesse*.

Navedena tri apokrifa kasnije su postala dijelom tzv. *Ciklusa o Pilatu*, poznatoga i pod nazivom *Djela Pilatova* (*Acta Pilati*; *Gesta Pilati*).³⁴ Nadograđivanjem apokrifnih sadržaja, u 11. je stoljeću u *Djelima Pilatovim*, predaji o Veroniki bilo pridodano i to da je njoj (Veroniki) sam Krist dao svoj portret na komadu platna koje je potom zadobilo nadnaravna svojstva (VELO DELLA VERONICA). Do povezanosti ove verzije s događajem na Križnom putu i predaje o čudesnom nastanku *Slike*, na Zapadu je došlo tek oko 1380. u knjizi *Meditazioni sulla vita di Cristo*, knjizi koja je bila vrlo omiljena u ondašnje vrijeme (usp. WILSON 1992: 175; VELO DELLA VERONICA).

Kao književno djelo, *Ciklus o Pilatu* (*Djela Pilatova*) tek se »u 13. stoljeću pojavljuje pod naslovom *Evangelium Nicodemi*« (NAGY 2007: 45). Ujedno, *Djela Pilatova* sačinjavaju »srž slavenskoga *Nikodemova evanđelja*« (NAGY 2007: 45), od kojega su sačuvana 184 slavenska rukopisa, uključujući i neke rumunjske, a koji su, za razliku od drugih apokrifnih djela,

fimbriam vestimenti ejus, et stetit fluxus sanguinis mei. Dicunt Judaei: Legem habemus mulierem ad testimonium non venire« (usp. VAILLANT 1968: 23).

³⁴ *Ciklus o Pilatu* ili *Pilatov ciklus* sastoji se od sljedećih apokrifnih spisa: *Pilatova presuda*, *Pilatova anafora*, *Pilatova paradosis* (predaja), *Pilatova smrt*, *Pismo Pilatovo Herodu*, *Pismo Herodovo Pilatu*, *Pismo Pilatovo caru Tiberiju*, *Pismo Tiberijevo Pilatu*, *Izjava Josipa iz Arimateje*, *Osveta Spasiteljeva*, *Bartolomejevo evanđelje*. Usp. BADURINA 1979: 88–89.

prvo prevedeni s latinskoga, a tek kasnije s grčkoga jezika.³⁵ Odnosno, »apokrif *Nikodemovo evanđelje* bio je vrlo poznat i proširen na Istoku i Zapadu. Pripovijeda o suđenju Isusu, njegovoj smrti i uskrснуću (*Gesta Pilati*) te o Kristovu silasku nad pakao (*Descensus Christi ad inferos*). Apokrif je nastao na grčkome jeziku, s kojega je preveden na latinski već u V. stoljeću, a s latinskoga na staroslavenski preveden je najkasnije u X. stoljeću, i to vjerojatno negdje u Hrvatskoj. Odatle se proširio na istočne slavenske književnosti« (NAZOR 2010: 579),³⁶ pri čemu su upravo njegovi hrvatski glagoljski odlomci »najstariji svjedoci slavenskoga prijevoda *Nikodemova evanđelja*« (GRABAR 1970: 120; NAZOR 2010: 580).

Donedavno su bila poznata samo dva hrvatska glagoljska odlomka *Nikodemova evanđelja*. Odlomak *Nikodemova evanđelja* (dalje: FgNic) s početka 14. stoljeća (FgNic; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013 »sadrži početak *Nikodemova evanđelja* od gl. I,5–III,2 (prema Tischendorfovoj podjeli), i to ne uvijek potpune« (GRABAR 1970: 120), a drugi, *Nikodemovo evanđelje* (dalje: FgNicod) iz 15. stoljeća (FgNicod; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013 »donosi gotovo potpunu XXI i XXII glavu iz drugog dijela *Nikodemova evanđelja*« (GRABAR 1970: 120). Njima valja pribrojiti novopronađene (2010.) hrvatske glagoljske *Pazinske fragmente*, tzv. *Fragm. A, B i C* u Franjevačkom samostanu u Pazinu (dalje: FgPis(2) (usp. FgPis(2); NAZOR 2010: 584–588, 595–600; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013; MIHALJEVIĆ; VINCE 2012: 5, 9–10).³⁷ Oni sadrže dosad nepoznate dijelove *Nikodemova evanđelja*, »teksta dulje redakcije, prevedene s latinskoga (dijelove I.–V. i IX. glave po Tischendorfovoj podjeli)« (NAZOR 2010: 579), pri čemu *Fragm. A* po svojim kodikološkim, paleografskim, jezičnim i sadržajnim značajkama neposredno prethodi Akademijinu FgNic (usp. NAZOR 2010: 579; MIHALJEVIĆ; VINCE 2012: 5, 9–10).

³⁵ *Nikodemovo evanđelje* poznato je u duljem i kraćem izdanju: »prvo se može dovesti u vezu s potpunim latinskim rukopisom iz 10. stoljeća, koji sadrži i *Descensus*, a bit će da je bio preveden još u staroslavenskom razdoblju Crkve, u 10. ili 11. stoljeću, vjerojatno u Sloveniji ili Hrvatskoj. Kraće i istodobno kasnije izdanje, koje sadrži samo prvih 16 poglavlja *Nikodemova evanđelja*, po svoj je prilici prevedeno s grčkoga, a uglavnom potječe iz 13. stoljeća« (NAGY 2007: 45). Usp. NAZOR 2010: 579.

³⁶ Više o značenju prijevoda *Nikodemova evanđelja* s latinskoga vidi u: ZIFFER 2010: 873.

³⁷ Usp. i transliteraciju glagoljskoga teksta na latinicu odlomaka apokrifnoga *Nikodemova evanđelja*, uključujući *Pazinske fragmente A, B i C* koji se čuvaju u Franjevačkom samostanu u Pazinu u MIHALJEVIĆ; VINCE 2012: 138–146.

No, ni u jednom dosad poznatom hrvatskom glagoljskom fragmentu *Nikodemova evanđelja* ne spominje se žena po imenu Veronika. To ne znači da ih u izvornim, cjelovitim rukopisima nije bilo, nego da njihovi dijelovi nisu sačuvani ili još nisu pronađeni. Ovo je vjerojatno to više što su *Legenda o Abgaru* i *Legenda o Veroniki* sačuvani u kasnijim hrvatskim glagoljskim rukopisima, kao što je *Tkonski zbornik* (dalje: CTK) iz prve četvrtine 16. stoljeća (CTK, ff. 25v–26v (*Legenda o Abgaru*); ŠTEFANIĆ 1969: 33–34 (*Legenda o Veroniki*); MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013). Sudeći po mjestima na kojima su pronađeni – FgPis(1) i FgPis(2) kod franjevac opservanata u Pazinu koji pripadaju Franjevačkoj provinciji sv. Jeronima u Dalmaciji i Istri, a CTK u Tkonu na Pašmanu koji je pripadao benediktincima (ŠTEFANIĆ 1969: 35), autorica je pretpostavila da je nekoć na zadarskome području nastalo i cjelovito *Nikodemovo evanđelje*. Ono je u svojoj duljoj redakciji, i prevedeno s latinskoga, vjerojatno sadržavalo glavu VII. u kojoj se spominje Veronika. Na tu je pretpostavku uputio André VAILLANT (1968: 23),³⁸ da bi u novije vrijeme Giorgio Ziffer »utvrdio da se tekst *Pazinskih fragmenata* bolje slaže s latinskim tekstom koji je, izravno prema kodeksu *Ms 326* samostanske knjižnice u Einsiedelnu (Švicarska) iz 10. st., izdao H. C. Kim (1973.), nego s onim koji navodi Vaillant (1968.)« (MIHALJEVIĆ; VINCE 2012: 11 i bilješka 21). U tom bi se slučaju moglo govoriti o postojanju izravnoga domaćega književnoga ikonografskoga uzora za *Volto Santo* na minijaturama u hrvatskim glagoljskim misalima.

U prilog tome govore književne i jezične činjenice. Naime, »hrvatska se hagiografsko-legendarna književnost vrlo rano počinje približavati i uključivati u tokove zapadnoevropskog književnog srednjovjekovlja, kao što primjerice pokazuje apokrifno *Nikodemovo evanđelje* (sačuvano u *Pazinskim fragmentima* iz početka 14. stoljeća), prevedeno s latinskoga predloška, što će od druge polovice 14. stoljeća postati temeljnim načinom njezina razvoja i življenja« (PETROVIĆ 1984: 197). Dijelovi *Nikodemova evanđelja* (FgNic u FgPis(1); Fragment A u FgPis(2)), kao i svi ostali *Pazinski fragmenti*, pripadali su istomu zborniku (usp. NAZOR 2010: 576–577;

³⁸ Vaillant paralelno donosi tekst na crkvenoslavenskom jeziku ruske redakcije i latinski tekst. Jer, »rasprave o postanku staroslavenskoga prijevoda *Nikodemova evanđelja* temeljile su se ponajviše na tekstu ruskoga rukopisa danas pohranjenoga u Ruskoj nacionalnoj knjižnici u Sankt-Peterburgu, nekoć u knjižnici Sv. Sofije u Novgorodu br. 1264, za koji se smatra da je najbolji predstavnik prvotnoga prijevoda« (NAZOR 2010: 579).

ŠTEFANIĆ 1969: 46–50; GRABAR 1986: 91), »koji po svojem sastavu i sadržaju veoma nalikuje istočnim čitaćim minejima« (GRABAR 1986: 91). Jezično, neki se od FgPis(2) prilično slažu s tekstovima u CTk, a nešto manje s onima u *Berčićevu zborniku* (NAZOR 2010: 584), što također govori u prilog pretpostavci da je negdje na zadarskom području nastalo i postojalo cjelovito hrvatsko glagoljsko *Nikodemovo evanđelje*. Pritom bi se i sama infiltracija toga motiva iz književnosti u likovnu umjetnost mogla objasniti posredničkom ulogom redovnika koji su ga iz apokrifnih spisa preuzeli kao prikladan likovni motiv uz početak *Očenaša* u misalu. Put prenošenja *Volta Santa* mogao je, dakle, biti posredan: najprije iz pisane riječi kao »informacija«, a potom iz nekoga likovnoga predloška kao izravnoga uzora (na primjer, s minijature nekoga latinskoga misala).

2.3. Liturgija i simbolika

Volto Santo i na Istoku i na Zapadu čuva uspomenu na nerukotvoreni Kristov lik na komadu platna. Kada je riječ o simboličnoj razini legendarno-apokrifnoga motiva, u širem bi se smislu riječi moglo »dopustiti« da je rubac s otiskom Kristova lica bio »dio« platna u koje je doista bilo umotano mrtvo Kristovo tijelo, o čemu izvješćuju Evanđelja. U tom slučaju, manje je važno radi li se o mezopotamskom *Mandylionu* (*Slici iz Edesse*) ili *Veronikinu rupcu* s jeruzalemskoga Križnoga puta.

Treba, međutim, istaknuti i njihove međusobne različitosti, koje proizlaze iz doslovnosti apokrifno-legendarnih izvora. *Mandylion* nema veze s kalvarijskim događajem, jer je to »prijateljski« otisak Kristova lica koji, po legendi, sam Krist šalje kralju Abgaru (APOCRYPHA: ABGARUS), i to prije svoje muke. Stoga u izvornim prikazima koji se povezuju s bizantskim *Mandylionom* Kristovo lice nije bolno. Na Zapadu je *Veronikin rubac*, to jest *sudarium*, vezan uz Muku i to tek od 1300. nadalje, kada u kasnosrednjovjekovnoj ikonografiji često puta biva nadopunjen trnovom krunom. Prije toga, zapadna legenda o Veroniki i izlječenju cara Tiberija također ne govori o Kalvariji, kao što ni razne *doslovne* replike rimske *Veronike* ne pokazuju znakove muke, iako se rimska *Veronika* (Sl. 20) još od 12. stoljeća veže uz otisak znojnoga Kristova lica u Getsemanskom vrtu.

Unatoč međusobnim razlikama, te su se dvije tradicije – istočna i zapadna – u jednom trenutku srednjovjekone prošlosti »spojile«, zahvaljujući

kombinaciji latinske riječi *vera* (*prava*) i grčke *eikon* (*slika; ikona*), priznavši time autentičnost relikvije sa *Svetim Likom* ma odakle on potjecao. Ipak, i dalje ostaje problem *kako* su oni dospjeli u likovni repertoar hrvatskih glagoljskih, ali i mnogih latinskih misala. Odgovor na to pitanje nalazi se u činjenici da su brojni legendarni, apokrifni i drugi motivi, koji su u početku bili nekanonski, kasnije bili infiltrirani u duhovnu baštinu srednjovjekovne liturgije i sakralne umjetnosti (*Rođenje Kristovo, Rođenje Marijino, Kupanje maloga Isusa, Volto Santo*). Pritom su se, na umjetničkom planu, uobličili u »priču« kao predmet interpretacije (usp. PANOFSKY 1975: 31), koji pretpostavlja »poznavanje literarnih izvora (poznavanje specifičnih tema i ideja)« (PANOFSKY 1975: 31), a jedno i drugo konačno dovodi do stvaranja »istorije tipova (uvid u način na koji se, pod promjenljivim historijskim uslovima, specifične teme ili ideje izražavaju predmetima i događajima)« (PANOFSKY 1975: 31). Poznato je da su ti, prvobitno apokrifni motivi, bili prerađivani kako u umjetnosti tako i u književnosti, pri čemu su im neki detalji bili dodani tek kasnije.³⁹ Definiramo li pritom *Sveto Lice* kao tip umjetničkoga prikaza koji je na Istoku poznat pod nazivom *Mandylion*, a na Zapadu pod imenom *Volto Santo* ili *Veronika*, nije čudno što je zapadni srednji vijek *Volto Santu* kao Kristovoj relikviji pridao u gotici znakove muke, a što je potom bilo prihvaćeno i na umjetničkim djelima kasnijih stilskih razdoblja. Time se u stvari naglašava pozicija toga motiva na početku misnoga kanona koji, zbog žrtvenoga karaktera u tom dijelu svete mise, »podrazumijeva« Kristovu muku prije smrti, a to se ostvaruje likovnim sredstvima, to jest minijaturama *Volta Santa*. Osim toga, *Volto Santo* privilegirani je apokrifni motiv jer je njega, od svih drugih spomenutih apokrifnih motiva, zapalo najčasnije mjesto u misalu. Napokon, razvoj ikonografije nije identičan razvoju stila, pa je očekivano da su umjetnici različitih stilskih razdoblja interpretirali isti ikonografski motiv (*Volto Santo*) prema zahtjevima stilskih razdoblja u kojima su stvarali. Utoliko tu stvaralačku 'slobodu' treba dopustiti i gotičkim (sitno)slikarima.⁴⁰

³⁹ Na primjer, vol i magarac u štalici Kristova rođenja i slično.

⁴⁰ Ako je znak autentičnosti nekoga motiva ustrajavanje na doslovnosti njegova prikaza neovisno o kojem je stilskom razdoblju riječ, onda se ne može govoriti niti o stilskim pomacima u umjetničkom prikazivanju niti o nadodavanju novih pojedinosti nekome motivu ili prikazu. Odnosno, ako smo vođeni imperativom doslovnosti motiva u svakom njegovu daljnjem književnom djelu ili umjetničkom prikazu, onda bi trebalo isključiti svaku mogućnost umjetničke prerade ili nadogradnje (imaginacijske, stilske, estetske i slično).

Mjesto koje zauzima *Volto Santo* u hrvatskim glagoljskim misalima ima i svoje naglašeno simbolično značenje jer u sebi sadrži motiv svetosti (književno-jezični izričaj) i svjetlosti (umjetnički motiv izražen aureolom, svetokrugom). To se poistovjećivanje može objasniti teološkim razlozima koji oblikuju ikonografiju *Volta Santa*. Naime, uz molitvu je Očenaša »najjače, čvršće nego s bilo kojom slikarskom temom koja sadrži motiv Krista, upravo *volto santo* povezano: u tom motivu na aureoli je Kristovo ime naglašeno, sva je pažnja koncentrirana na lice i na aureolu, samo na to, na ime, bilo da je Kristovo ime i izričito napisano (*o on, syi* i sl.), kao u ikonama na kojima je prostor veći, ili pak nije ništa napisano u krakovima križa Kristove aureole, kao na našim minijaturama, jer su presitne da bi se na tako malenu prostoru moglo pisati, ali i tada je ime Isus Krist u potpunosti sadržano [...]: križ u Kristovoj aureoli zapravo je monogram njegova imena IX, krizmon, Kristogram. [...] Budući da, načelno, sadržaj teksta priziva iluminaciju da se uz njega nađe, pretpostavljamo da je slikarski motiv *volto santo* svoje mjesto u kanonu glagoljske mise našao uz Molitvu Gospodnju prvenstveno zbog formulacije 'Ime Tvoje', 'sveti se Ime Tvoje', *da svetit se ime tvoje*: motiv *volto santo* sav se zapravo svodi na Kristovo Ime, na aureolu s Kristovim monogramom« (SAMBUNJAK 2007: 185). Aureola pak, ispunjena zlatnom bojom, označava sjaj neba i nebeske, božanske svjetlosti, slično kao i apstraktni zlatni font na bizantskim i zapadnim srednjovjekovnim ikonama.

Podudarnost likovnog motiva na Istoku i na Zapadu zasvjedočena je i simbolikom pravoga komadića platna koji se rabi u liturgiji na oltaru, a koje u nekrvnom događaju Kristove muke i smrti u euharistiji, evocira onaj kalvarijski, fizički dodir Kristova tijela s platnom na kojemu je ostao trag njegove muke. Taj se Kristov pokrov, naravno, povezuje sa simbolikom oltarnoga liturgijskoga platna, ali pokrov nije isto što i *Mandylyon* ili *Veronikin rubac*. Međusobno ih povezuje samo činjenica da je i jedno i drugo otisak na platnu. Taj je otisak očit jedino na materijalnoj razini koja je vidljiva u pokrovu te na *Mandylyonu* ili *Veroniki* kao različitim vrstama predmeta (platno za mrtvo Kristovo tijelo; rubac). Ipak, isključivo materijalna razina njihove međusobne povezanosti nije razlog da ih se, barem neizravno, ne dovede u vezu na simbolično-liturgijskoj razini. Dapače, »sjećanje na te prve poznate i legendarne ikone Isusa Krista čuva se i u liturgijama, misama, i na Istoku i

na Zapadu, u vidu tjelesnika, korporala ili antimenisa i sl., obrednog platna koje na Istoku još ima i sliku Kristova polaganja i pranja njegova tijela, a u vezi je s hostijom i kaležom: U kanonu mise glagoljskih misala, primjerice, kaže se: »Sad lagano obriše prste o ubrus ili o tjelesnik«, to jest – mogući ostatci hostije, pošto je prstima lomljena, »pohranjuju« se u tjelesnik« (SAMBUNJAK 2007: 183).⁴¹

Liturgijski gledano, *Volto Santo* još i danas ima svoj samostalan blagdan u istočnom kršćanstvu, 16. kolovoza. U zapadnom kršćanstvu, *Volto Santo* slavio se istovremeno kad i sv. Veronika: na primjer, jedan stari augsburški misal sadrži misu »De S. Veronica seu Vultus Domini« (usp. BELIEVE 1997), dok Matej iz Westminstera govori o otisku Spasiteljeva lica koji se zove *Veronika* – »Effigies Domenici vultus quae Veronica nuncupatur« (usp. BELIEVE 1997). Samo pak ime Veronika (sv. Veronika) nije zabilježeno ni u *Hieronimskom martirologiju* niti u najstarijem historijskom martirologiju (usp. BELIEVE 1997). Njezin je kult postojao u ambrozijanskoj tradiciji, o čemu svjedoči jedan brevijar iz 1513. i jedan milanski misal iz 1560. godine, ali ga je u 17. stoljeću isključio sv. Karlo Boromejski (FRUTAZ 1954: 1303). Premda se ne spominje ni u današnjem *Rimskom martirologiju*, u katoličkom kalendaru na Zapadu i danas stoji sv. Veronika Jeruzalemska, 4. veljače (ACTA SANCTORUM 1863: 454–463). Bolandisti su je uvrstili u svoju *Acta sanctorum*, objašnjavajući njezinu povezanost sa *Svetim Licem* (ACTA SANCTORUM 1863: 454–455).

Konačno, utjecaj na oslik liturgijskih knjiga izvršili su i neki oblici pučke pobožnosti koji su se proširili Europom tijekom srednjega vijeka. Jedna od njih je Križni put, popraćen običajem da se na materijalan, likovni način označe postaje kao uspomena na pojedine dijelove Kristove muke, pri čemu se pobožnost odvija po redu postaja. U Europu ju je uveo dominikanac Alvaro u Cordobi u 15. stoljeću, a prenio ju je iz Jeruzalema gdje je postojala još ranije (usp. BADURINA 1979: 361). Kao pobožnu praksu prosjačkih redova, od 15. stoljeća osobito su ga promovirali franjevci. Moguće je da je *Veronika* i na taj način dospjela u slikovni imaginarij liturgijskih knjiga i bogoslužnih prostora. Osim toga, franjevci su u književnom smislu pridonijeli popularizaciji *Gospina plača* (*Planctus Mariae*), pjesme pasionskoga

⁴¹ Usp. također i VAJS 1948: 108: »Sъдѣ potvr' lъhko prъsti po ubrusu ili po tѣlesniku gl(agol)et«; TANDARIĆ 1993: 119–131.

sadržaja, proširene u zapadnom kršćanstvu od 12. i 13. stoljeća.⁴² Kao molitveni otpjev, ona se još i danas pjeva u pobožnosti *Križnoga puta*, a time i uz šestu, »Veronikinu« postaju.

3. LIKOVNI (SEKUNDARNI) IKONOGRAFSKI IZVORI

Volto Santo čest je umjetnički motiv na kršćanskom Istoku i Zapadu, a prisutan je i u hrvatskoj glagoljskoj iluminaciji. U bizantskoj ga umjetnosti nalazimo na oslikanim zidovima bogoslužnih prostora i prezbiterijske (zidne slike), na ikonama kojima se iskazuje osobito čašćenje te na minijaturama u rukopisima na grčkom jeziku. Na Zapadu, motiv je prisutan na zidnim slikama u unutrašnjosti crkava, na srednjovjekovnim oltarnim poliptisima, kao skulpturalni detalj unutar arhitektonske dekoracije koja je ponekad bila i svjetovnoga karaktera, te na minijaturama u srednjovjekovnim liturgijskim kodeksima.

3.1. *Volto Santo* na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala

Na *Voltu Santu* u hrvatskim glagoljskim misalima prisutni su elementi koji se motivski, ikonografski i stilski uklapaju i u istočnu (bizantsku) i u zapadnu srednjovjekovnu umjetnost. Usto, naše minijature imaju niz međusobnih sličnosti, a nastale su u 15. stoljeću.

Volto Santo u MHRV na f. 140b minijatura je Kristova lica na apstraktnoj zlatnoj podlozi (Sl. 2).⁴³ Naslikan je mlađi muškarac otvorenih očiju, s bradom, duge kose s vidljivim pramenovima i poluotvorenih usta s izrazom muke. Vrat se ne vidi. Prikaz lica je frontalni. Iza glave su tanko ucrtane crvene konture križa, koji nije vidljiv u cijelosti budući da nije ucrtan u aureolu omeđenu kružnicom, već umjesto aureole služi zlatni font koji je ujedno pozadina cijele minijature. Prikaz je realističan i u boji. Motiv je podrijetlom apokrifan, a funkcija mu je liturgijska. Po stilskim je značajkama gotički s prisjećanjem na adriobizantizam (više o tome vidi u MOKROVIĆ 2010: 508–511) i daleke bizantske uzore.

⁴² *Gospin plač* kao lirsko-narativna književna tvorba nastao je na temelju evanđeoskih tekstova, a izravni su mu uzori djela duhovnih pisaca sv. Anselma, sv. Bernarda i sv. Bonaventure (franjevca). Jedan od najpoznatijih plačeva je himan, odnosno liturgijska sekvenca *Stabat mater dolorosa (Stala plačuć tužna mati)* franjevca i pjesnika Jacoponea da Todija (oko 1236. – 1306.). Usp. ČALE 2001: 505–506; REBIĆ 2002: 295.

⁴³ MHRV: f. 140b; MOKROVIĆ; ČUNČIĆ; MAGDIĆ 2008–2013; MOKROVIĆ 2008–2009; NAZOR 2003: 58–59.

Slično ovomu, *Volto Santo* u obliku slike ili crteža Kristova lica s karakterističnom gotičkom šiljastom bradom, ponekad razdijeljenom u dva ili tri pramena i uglavnom s križnom aureolom na zlatnoj podlozi, nalazimo i u drugim hrvatskim glagoljskim misalima. To su: MBerl, f. 134a (Sl. 1); MVat₈, f. 164d (Sl. 3); MBri, f. 53b (Sl. 4); MVb₁, f. 153d (Sl. 5); MR 180, f. 27b (Sl. 6), gdje su vidljivi ostaci križne aureole na zlatnoj podlozi; MOxf₂, f. 149a, (Sl. 7), u kojemu Krist ima oko glave jednu manju, zlatnu aureolu i još jednu veću, crvenu, u kojoj je upisan plavi istokračni križ; FgBerč II, f. 62d (Sl. 8), minijatura u obliku crteža; te minijatura *Volta Santa* u FgMos, f. 8r (Sl. 9).⁴⁴



Sl. 1. *Volto Santo*, Berlinski misal, f. 134a.
Fig. 1. *Volto Santo*, Messale di Berlino, f. 134a.



Sl. 2. *Volto Santo*, Hrvojev misal, f. 140b.
Fig. 2. *Volto Santo*, Messale del Duca Hrvoje, f. 140b.



Sl. 3. *Volto Santo*, Vatikanski misal, Borg. Illir. 8, f. 164d.
Fig. 3. *Volto Santo*, Messale di Vaticano, Borg. Illir. 8, f. 164d.



Sl. 4. *Volto Santo*, Bribirski misal, f. 53b.
Fig. 4. *Volto Santo*, Messale di Bribir, f. 53b.

⁴⁴ FgMos pisao je fratar Juraj prior, vjerojatno pavlin. Usp. NAZOR 1970: 108.



Sl. 5. *Volto Santo*, Prvi vrbnički misal, f. 153d.

Fig. 5. *Volto Santo*, Il primo messale di Vrbnik, f. 153d.



Sl. 6. *Volto Santo*, Misal MR 180, f. 27b.
Fig. 6. *Volto Santo*, Messale MR 180, f. 27b.



Sl. 7. *Volto Santo*, Oxfordski misal, Ms. Canon. lit. 349, f. 149a.

Fig. 7. *Volto Santo*, Messale di Oxford, Ms. Canon. lit. 349, f. 149a.



Sl. 8. *Volto Santo*, Glagoljski fragmenti iz Berčićeve zbirke, Tom II, f. 62d.

Fig. 8. *Volto Santo*, Frammento glagolitico dalla raccolta di Berčić, Tom II, f. 62d.



Sl. 9. *Volto Santo*, Moskovski odlomak glagoljskoga misala, f. 8r.

Fig. 9. *Volto Santo*, Frammento del messale glagolitico di Mosca, f. 8r.



Sl. 10. *Volto Santo*, Ročki misal, f. 145a.
Fig. 10. *Volto Santo*, Messale di Roč, f. 145a.



Sl. 11. *Volto Santo*, Ljubljanski misal, Ms. 162a/2, f. 147a.

Fig. 11. *Volto Santo*, Messale di Ljubljana, Ms 162a/2, f. 147a.

Na svima je nabrojenim primjerima uočljiva arhaičnost oblikovnih shema kojih se podrijetlo nalazi u ranokršćanskim mozaicima, u bizantskom srednjovjekovnom slikarstvu mozaika, zidnih slika i ikona, te u zapadnoj romaničkoj umjetnosti. Ta se arhaičnost sastoji u strogoj frontalnosti i statičnosti prikaza, apstraktnoj pozadini koja je uglavnom zlatna ili, iznimno, u crvenoj boji ili pak u bijeloj kada je riječ o linearnom nekoloriranom crtežu. Križna je aureola izostavljena samo u MBERl (f. 134a) i MVat₈ (f. 164d), no s obzirom na smještaj tih dviju minijatura ispred molitve *Očenaša*, jasno je da je ipak riječ o *Voltu Santu*. Oblikovne pak sličnosti sa zapadnim gotičkim primjerima očituju se u: šiljastom obliku brade razdijeljene u pramenove slično kao u nekim starijim bizantskim, ali i u srednjovjekovnim zapadnim primjerima; ekspresivnosti lica na kojemu je vidljiv osjećaj nelagode ili straha, te u realističnosti prikaza oblikovana prema gotičkom deskriptivnom i naturalističkom konceptu. Na *Voltu Santu* u MHrv vide se crvene mrlje na licu u obliku masnica, odnosno, vidljivi su tragovi ozljeda na licu. One pak, valja istaknuti, nisu izražene onako ekspresivno i dramatično kao u mnogim prikazima Krista patnika u zapadnoj umjetnosti do 15. stoljeća. Razlog tomu je isprepletenost zapadnih i bizantskih stilskih elemenata (vidi više u MOKROVIĆ 2010: 505–538), kao i kombinacija bizantskih i zapadnih ikonografskih elemenata na većini minijatura u MHrv (usp. MOKROVIĆ 2011: 241–297).

Doživljaj *Muke* na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala može se, dakle, uočiti samo u MHrv. Za razliku od toga, naznake su *Muke* tek donekle prisutne na minijaturi u MOxf₂ (f. 149a) gdje Kristove širom otvorene

oči sugeriraju strah, dok su usta povijena od boli, te na nedovršenoj minijaturi – crtežu u MBrib (f. 53a), s bolnom grimasom na licu. U ostalim je primjerima hrvatski glagoljski *Volto Santo* izgledom više nalik istočnim *Mandylionima* na kojima nema tragova patnje, no *Muka* nije izražena ni na zapadnim *Veronikama* (*rimska vatikanska, manopelška, đenovska*). Ipak, budući da hrvatske glagoljske minijature stoje ispred *Očenaša* na početku misnoga kanona u misalima koji su inače »Misali po zakonu rimskoga dvora«, njihovo simbolično značenje u liturgijskom kontekstu pisane riječi uključuje upravo ono značenje koje je pridano *Veronikama* na Zapadu, to jest njezinu bitnu povezanost s Kristovom mukom, kao što je već objašnjeno (Pietro di Mallio iz 12. stoljeća koji je povezo *Veroniku* s Getsemanijem; Jacobus de Voragine i drugi). Iz ovoga se onda mogu izvesti tri zaključka:

1. *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima ikonografski se temelje na izvornicima jer je sačuvana osnovna koncepcija prikaza koja je zajednička istočnim *Mandylionima* i zapadnim *Veronikama*.
2. U hrvatskim je glagoljskim misalima način prikazivanja gotički, u skladu s vremenom nastanka, s tim da je u MHrv prikaz složeniji zbog preklapanja gotičkih i bizantskih stilskih elemenata koji su u većoj ili manjoj mjeri prisutni i na drugim minijaturama u MHrv (usp. MOKROVIĆ 2010: 505–538). Osim toga, na *Voltu Santu* u MHrv od svih je istoimenih prikaza u hrvatskim glagoljskim misalima najizraženiji trag *Muke* u skladu s humanističkim senzibilitetom kasnosrednjovjekovnoga razdoblja koji je osjetljiv na prikazivanje ljudskih osjećaja i patnje.
3. Minijaturama *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima zajedničke su sljedeće karakteristike: istočno-zapadni ikonografski izvori (*Mandylion*; *Veronika*); gotički način prikazivanja s obzirom na stilske karakteristike; simbolično značenje koje je vrlo slično i u istočnokršćanskoj i u zapadnokršćanskoj liturgiji, a koje je sadržano u likovnoj predodžbi »uvoda« u događaj Kristove žrtve na oltaru u svetoj misi. To je značenje identično značenju kakvo su imale *Veronike* na Zapadu (*muka, Križni put*). O njihovoj važnosti za Hrvate govore i suvremeni pisani zapisi (na primjer, Dante) koji svjedoče o vezi Hrvata i rimske *Veronike*.

Što se tiče *Volta Santa* u ostalim hrvatskim glagoljskim misalima, ona također, kao i *Volto Santo* u MHrv, pripadaju u isti hrvatski glagoljski korpus koji je nastao na kulturnom i civilizacijskom susretištu kršćanskoga Istoka i

Zapada (usp. MOKROVIĆ 2010: 505–538; MOKROVIĆ 2011: 241–297),⁴⁵ to jest na području koje je s punim pravom nazvano »perifernom sredinom« (KARAMAN 1963). U tom kontekstu, izvorni *Volto Santo* treba shvatiti kao likovnu inspiraciju za prikaze koji su u hrvatskim glagoljskim misalima bili naslikani na gotički način. To je bilo izvedeno slično kao što su kasnije renesansni i barokni umjetnici slikali *Sveto Lice* u skladu sa stilskim oznakama svoga vremena, ali je i njima temeljna inspiracija bilo *Sveto Lice*, koje je u originalu izgledalo drugačije od njihovih likovnih interpretacija. Odnosno, na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala riječ je o umjetničkom uprizorenju *Volta Santa* koji nije bio doslovno preslikan s izvornika, već o umjetničkom prikazu motiva koji je sačinjavao važan dio vjerskoga iskustva, odnosno doživljaja srednjovjekovnoga čovjeka.

Ponekad je *Volto Santo* izveden unutar prikaza Veronikina rupca. To su minijature u MROč (f. 145a) gdje je Kristova glava unutar zlatne aureole bez križa (Sl. 10), te u MLab₁ (f. 147a) gdje je Krist naslikan s križnom aureolom (Sl. 11). *Volto Santo* ili *Mandylion* na rupcu ili komadu tkanine koju Veronika ili netko drugi drži u rukama, nije bio rijetkost u istočnoj i zapadnoj srednjovjekovnoj umjetnosti. Također, jedan se *Volto Santo* na Veronikinu rupcu nalazi i na zidnoj slici u podlučju portala glagoljaške crkve sv. Marije na Škrilinah kraj Berma, djelu Vincenta iz Kastva iz 1474. (FUČIĆ 1992: 30, 103), gdje se, u zreлом razdoblju kasnogotičkoga naturalizma, »rasprostrla zaštita od smrtnoga straha, Veronikin rubac. Na njemu je bila trnovom krunom okrunjena okrvavljena Kristova glava koja ih je promatrala širom otvorenih očiju« (FUČIĆ 1992: 103).⁴⁶

K tomu, na hrvatskim je glagoljskim primjerima uočljiva crvena, plava i zlatna boja, kojih se udio razlikuje na svakom pojedinom *Voltu Santu*. To su općenito dominantne boje u srednjovjekovnom slikarstvu, što se

⁴⁵ O toj će problematici biti riječi u zborniku radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa *Hrvatsko glagoljaštvo u europskom okružju* koji je održan 5. i 6. listopada 2012. u Krku. Bit će prikazan čitav spektar istraživačkih tema i područja hrvatskoga glagoljaštva (filologija, književnost, liturgija, povijest, jezikoslovlje i dr.) u odnosu na njegovo europsko okružje, poglavito na odnos spram Istoka i Zapada. U taj kontekst pripada i problematika ne samo *Volta Santa*, već i svih ostalih minijatura u hrvatskim glagoljskim misalima i drugim rukopisima.

⁴⁶ *Veronika* s trnovom krunom oko Kristove glave novija je inačica koja se počinje prikazivati tek u kasnom srednjem vijeku, najčešće u drugoj polovici 15. stoljeća. Dotad se u pravilu prikazivao *Volto Santo* s križnom aureolom.

doima više romaničkom negoli gotičkom osobinom (usp. SALTERIO DI SANTA ELISABETTA 2002).⁴⁷ S obzirom na prevlast gotičkoga stila na minijaturama *Volto Santo*, ove su kolorističke osobine stilski »anakronizam«. Pozicioniranje *Volta Santa* kao prikaza Kristove relikvije koja čuva svoj »arhetip« u prikazivanju, u uskoj je vezi s jezičnim »anakronizmom«. On je vezan uz *Očenaš* u misnom kanonu, a odnosi se na njegove jezično arhaične oblike. Tim se jezičnim oblicima naglašava stalnost i nepromjenjivost *Očenaša* u misnom kanonu koji se u pravilu strogo drži hrvatskoga crkvenoslavenskoga kao konzervativnije jezične varijante, za razliku od, recimo, *Proprium sanctorum* u kojemu se s vremenom primjećuje sve veći udio elemenata hrvatskoga narodnoga jezika. Oba ta »anakronizma«, umjetnički i jezični, podupiru jedan drugi naglašavajući pritom važnost i starinu *Očenaša* – najljepše kršćanske molitve, ukrašene likovnim motivom čija je ikonografija uglavnom nepromjenjiva u usporedbi s mijenama stilova od ranoga kršćanstva do kasne gotike.

Sličnost *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima s istim motivima u književnoj i umjetničkoj tradiciji Istoka i Zapada upućuje na njihovo zajedničko ikonografsko ishodište, to jest pravi rubac s utisnutim Kristovim licem. Dokaz tomu su i, navodno prave, inačice *Volta Santa*, pažljivo čuvane u zapadnim crkvama, a koje se u općim crtama podudaraju u izgledu i umjetničkoj obradi lica; u opisnosti detalja poput kose, brade i očiju, te samoga raspoloženja prikazanoga Mučenika.

3.2. *Volto Santo (Mandylion)* u slikarstvu kršćanskoga Istoka

Legenda o *Mandylionu* ili *Slici iz Edesse*, kao i stvarni izgled te relikvije, utjecali su na način prikazivanja Kristova lika još u ranokršćanskoj umjetnosti 6. st. na područjima pod vlašću Istočnoga Rimskoga Carstva. Nakon toga vremena, *Kristovo lice*, kao kopija *Mandyliona*, prikazano je u središnjem medaljonu na ikoni *Sv. Sergije i Bakh* iz 7. st. u Kijevu.⁴⁸ Budući da je *Mandylion* bio omiljeni motiv bizantskih careva, nalazimo ga i na križu cara Justinijana II. iz 8. stoljeća. Tu će tradiciju kasnije preuzeti ruski

⁴⁷ Dominantne boje u cjelokupnoj iluminaciji ovoga *Psaltira* iz prve polovice 13. st. jesu crvena, zlatna i plava.

⁴⁸ *Kristovo lice* (kopija *Mandyliona*) na ikoni *Sv. Sergije i Bakh* (Kijev, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, 7. st.).

carevi koji će polagati pravo na »plašt« bizantskih careva, pri čemu će se motiv Spasiteljeva lica neoslikana ljudskom rukom (ἀχειροποίητος) često nalaziti na bojnim zastavama, dok će se kao samostalan lik ili lik na rupcu naći na crkvenim zidnim slikama i ikonama naslikanima na drvetu, crijepu ili keramici.

Na komadu platna, *Sveto je Lice* prikazano na ikoni *Abgar sa Slikom iz Edesse* iz 10. stoljeća, izvorno dijelu jednoga triptiha u Samostanu sv. Katarine na Sinaju (usp. ABGAR WITH IMAGE OF EDESSA; WILLIAMS 2009). To je ilustracija *Legende o Abgaru* kao umjetnički oslik književnoga apokrifnoga motiva. Tomu je slično pet minijatura iz *Ciklusa o Mandylionu i Abgaru* u grčkom *Georgian Gospel-Book A-484* (tzv. *Alaverdi Gospel*) iz 11. stoljeća (KAVTARIA 2006.a). To su: *Kralj Abgar šalje Kristu pismo* (f. 216v); *Krist šalje odgovor kralju* (f. 318r); *Mandylion* (f. 320v);⁴⁹ *Pogled na grad Edessu* (f. 321v) i *Krštenje kralja Abgara* (f. 323v). Na *Mandylionu* (f. 320v) Kristovo je lice naslikano unutar medaljona na bijelom platnu s crvenim resama. Iznad medaljona lijevo i desno grčke su kratice Kristova imena (IC i XC), a sam je medaljon s Kristovim licem uokviren okvirom koji sačinjava niz dvostrukih crvenih kružnica s upisanim križem, nalik križnoj aureoli. Cijeli je prikaz dan na zlatnoj površini slike koja služi kao podloga za cijelu minijaturu.

No, na bizantskim minijaturama u rukopisima na grčkom jeziku postoje i prikazi s *Mandylionom* na dugačkom komadu platna kojim bi se moglo omotati cijelo tijelo, kao što pokazuje *Predaja Mandyliona Bizantincima* iz grčkoga rukopisa *Chronography of John Skylitzes* (f. 131a) iz 13. stoljeća (SURRENDER OF THE MANDYLION TO THE BYZANTINES), gdje je prikazano kako stanovnici Edesse predaju *Sliku Bizantincima* 944. godine. Stoga neki smatraju da je umjetnik, prikazujući Kristovo lice, u stvari prikazao *Torinsko platno*, kojega bi jedan dio bio *Mandylion* kojim je, navodno, bilo prekriveno Kristovo lice dok je mrtav ležao u grobu (usp. reprodukciju ikone ABGAR WITH IMAGE OF EDESSA),⁵⁰ pa bi u tom slučaju *Mandylion* bio isto što i *Torinsko platno*.⁵¹

⁴⁹ KAVTARIA 2006; 2006.a.

⁵⁰ O *Torinskom platnu* postoje mnoga tumačenja i rasprave, pa ta tema izlazi iz okvira ovoga članka.

⁵¹ Iako su *Torinsko platno* i *Mandylion* na materijalnoj razini »platno«, oni metodološki nisu ista kategorija predmeta, pa ih se stoga ne bi smjelo poistovjećivati. *Mandylion* je slika,

Zbog naglašene liturgijske simbolike, zidne slike s *Mandyliionom* često se nalaze u unutrašnjosti crkava. Neki su od primjera: *Mandyliion*, oko 1100., u crkvi Sakli u mjestu Goreme u Turskoj (usp. WILLIAMS 2009), te ruske zidne slike iz 1199. u crkvi Spas na Neredice u Novgorodu: *Спас Нерукотворный на убресе* u istočnoj (Sl. 12),⁵² i *Спас Нерукотворный на чрепи* u zapadnoj lađi (Sl. 13).⁵³



Sl. 12. *Спас Нерукотворный на убресе*, crkva Spas na Neredice u Novgorodu, istočna lađa

Fig. 12. *Спас Нерукотворный на убресе*, la chiesa di Spas na Neredice, Novgorod, la nave orientale



Sl. 13. *Спас Нерукотворный на чрепи*, crkva Spas na Neredice u Novgorodu, zapadna lađa

Fig. 13. *Спас Нерукотворный на чрепи*, la chiesa di Spas na Neredice, Novgorod, la nave occidentale

Od mlađih primjera spominjemo zidnu sliku iz 14. stoljeća koja prikazuje nekoga svetoga redovnika i *Mandyliion* u crkvi Presvetoga Trojstva u Sopoćanima, na istočnoj strani u kapeli sv. Stjepana Prvomučenika (TOMEKOVIĆ 2011). Kristovo je lice blaga izraza, krupnih otvorenih očiju, šiljaste brade podijeljene u sredini, blago valovitih pramenova koji se međusobno upliću u zoni vrata. Naslikano je u zlatnom medaljonu koji ima funkciju aureole, a u nju je upisan istokračni križ. Cijeli se prikaz nalazi na podlozi od grubo otkanoga bijeloga domaćega ručnika s crvenim utkanicama i vidljivim slovima među kojima se razabire IC, grčka kratica imena

a *Torinsko platno* mrtvački pokrov. Bit *Mandyliiona* njegova je specifična ikonografija i legenda od koje potječe, to jest riječ je o komadu tkanine s otiskom Kristova lica koji je sam Krist poslao Abgaru i koji se čuvao u Carigradu. *Mandyliion*, dakle, nema nikakve veze s mrtvačkim pokrovom, čak i ako ne prihvatimo činjenicu da se *Torinsko platno* prvi put spominje u 14. stoljeću.

⁵² *Спас Нерукотворный на убресе*. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 12.

⁵³ *Спас Нерукотворный на чрепи*. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 13.

Isus. Po svome senzibilitetu, ova bizantska kompozicija odiše osjećajnošću kakvu nalazimo na gotičkim slikama na Zapadu, a gotovo bez iznimke i na *Voltu Santu* u hrvatskim glagoljskim misalima.

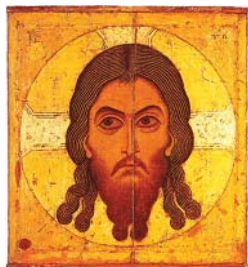
Nerukotvoreni je Kristov lik bio omiljen i u ruskom srednjovjekovnom slikarstvu, gdje se prikazivao pažljivo naslikana lica, s bradom razdijeljenom u dva dijela, a kosa, ravno začešljana u pramenovima, u predjelu vrata iznad ramenâ dijeli se u ravne ili kovrčave pramenove koji izgledaju kao da su skupljeni u pletenice. Neka od tih »lica« naslikana su samo kao Kristovo lice bez vrata, slično *Voltu Santu* u hrvatskim glagoljskim misalima, ali i u drugim primjerima koji oponašaju autentičan Kristov »portret«. To su ikone: *Спас Нерукотворный: Двусторонняя выносная икона* iz druge polovice 12. stoljeća (Sl. 14)⁵⁴ i *Спас Нерукотворный «Мокрая Брада»* iz 15. stoljeća (Sl. 15)⁵⁵. Kao što kaže i sam izraz »mokra brada«, riječ je o pažljivo razdijeljenoj i ravno začešljanoj bradi, ali i jasno vidljivim ravnim pramenovima kose.

Iste se karakteristike mogu jasno vidjeti i na zapadnim primjerima *Volta Santa (Veronikama)* – slikama koje se čuvaju u Sv. Petru u Rimu (Sl. 20) i u Bazilici Svetoga Lica u Manopellu (Sl. 21),⁵⁶ kao i na *Voltu Santu* u MHrv (Sl. 2) i u FgMos (Sl. 9). Na ostalim hrvatskim glagoljskim minijaturama brada je više slična istočnim »mokrim bradama«, dok je kosa uglavnom blago kovrčava: MVat₈ (Sl. 3), MVb₁ (Sl. 5) i FgBerč II (Sl. 8).

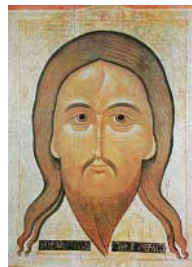
⁵⁴ *Спас Нерукотворный: Двусторонняя выносная икона*. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 14.

⁵⁵ *Спас Нерукотворный «Мокрая Брада»*. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 15.

⁵⁶ Vidi sljedeće poglavlje u članku.

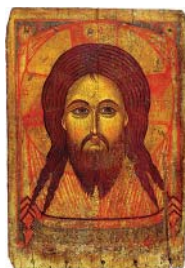


Sl. 14. *Spas Nerukotvorный*:
Двусторонняя выносная икона, Москва:
Государственная Третьяковская галерея
Fig. 14. *Spas Nerukotvorный*:
Двусторонняя выносная икона, Москва:
Государственная Третьяковская галерея



Sl. 15. *Spas Nerukotvorный «Мокрая
Брада»*, Москва: Государственная
Третьяковская галерея
Fig. 15. *Spas Nerukotvorный «Мокрая
Брада» (Volto Santo »Mento bagnato«)*,
Mosca: Государственная Третьяковская
галерея

Neke pak bizantske ikone prikazuju Kristovo lice na platnu koje je u gornjim kutevima pričvršćeno o neku čvrstu podlogu ili zavezano u čvorove, pa su nalik *Veronikama* u MRoč (Sl. 10) i MLab₁ (Sl. 11), odnosno sličnim prikazima na Zapadu. To su: *Spas Nerukotvorный* iz prve polovice 13. stoljeća (Sl. 16),⁵⁷ *Spas Nerukotvorный* iz prve polovice 14. stoljeća (Sl. 17)⁵⁸ i *Spas Nerukotvorный* iz treće četvrtine 14. stoljeća (Sl. 18).⁵⁹

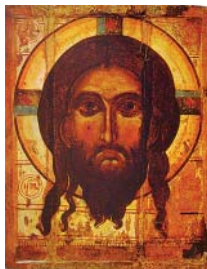


Sl. 16. *Spas Nerukotvorный*, Москва: Государственная Третьяковская галерея, ргва polovica 13. st.
Fig. 16. *Spas Nerukotvorный*, Mosca: Государственная Третьяковская галерея, la prima metà del 13. sec.

⁵⁷ *Spas Nerukotvorный*. Ярославль. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 16.

⁵⁸ *Spas Nerukotvorный*. Ростово-Суздальская школа. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 17; РОЗАНОВА 1970: br. 8.

⁵⁹ *Spas Nerukotvorный*. Центральный музей древнерусского искусства. S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 18.



Sl. 17. *Спас Нерукотворный*, Moskva: Государственная Третьяковская галерея, prva polovica 14. st.

Fig. 17. *Спас Нерукотворный*, Mosca: Государственная Третьяковская галерея, la prima metà del 14. sec.



Sl. 18. *Спас Нерукотворный*, Moskva: Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР), treća četvrtina 14. st.

Fig. 18. *Спас Нерукотворный*, Mosca: Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР), il terzo trimestre del 14. sec.

Oblikovne crte i izraz Kristova lica na istočnim srednjovjekovnim primjerima u pravilu su oštrije, tvrđe i strože u izrazu lica negoli na Zapadu. Tomu pridonosi i stroga frontalnost lica, koju dodatno uozbiljuje tehnika osjenčavanja tamnim sjenama te općenito hladnije boje i prigušeni tonovi, za razliku od Zapada koji barata svjetlijim i otvorenijim koloritom. Istočni, naime, slikari, slikajući *Mandy lion*, umjesto izmučena Kristova lica gotovo da prije slikaju lice Krista Svevladara, Krista suca, nego Krista patnika, Krista mučenika, za razliku od zapadnih i hrvatskih glagoljskih *Volta Santa*, na kojima je *en face* postavljeno Kristovo lice više sućutnoga izgleda, izobličeno bolju i s ponekad vidljivim masnicama i ozljedama, po uzoru na gotički stilski izraz. Na Istoku su Kristova lica ukočenija, mirnija i naglašenijega hijeratskoga stava, osobito u ranijim stoljećima bizantske srednjovjekovne umjetnosti (na primjer, do 12. stoljeća). To ujedno ukazuje na

prisutnost nepromjenjivih ili teško promjenjivih jednom zadanih ikonografskih shema u bizantskom slikarstvu. Stoga su i stilske razlike na bizantskim prikazima manje izražene nego na Zapadu. Stroga frontalnost Istoka ostat će, međutim, glavna ikonografska oznaka i onih *Volta Santa* koji će nastati na srednjovjekovnom Zapadu.

3.3. *Volto Santo* u umjetnosti srednjovjekovnoga Zapada

Prije 13. stoljeća, *Sveto je Lice* bilo prisutno i na minijaturama zapadnoeuropskih latiničnih rukopisa. Primjer je mađarski *Pray Manuscript* (*Codex Pray*; *Pray Codex*; *The Hungarian Pray Manuscript*) s kraja 12. stoljeća, u kojemu je jedna od pet ilustracija *Kristovo polaganje u grob* (usp. BARRETT 2010).⁶⁰ Prikazan je mrtvi Krist čije tijelo pripremaju za ukop i koji leži na dugačkom bijelom platnu koje se djelomično prostire ispod njegove glave s križnom aureolom kakve su uobičajene na prikazima *Volta Santa*.⁶¹

Ovaj je motiv bio popularan sve do Engleske, kao što je *Veronika* (*Kristova glava*), naknadno dodana oko 1250. u *Westminsterskom psaltiru*.⁶² Ta je minijatura naslikana preko cijele stranice, a nadopunjena je molitvom na latinskome unutar donjega okvira minijature. Slični se prikazi nalaze i u nekim drugim engleskim liturgijskim rukopisima iz 13. stoljeća kojima su također dodani naknadno (PRAYER c. 1240: 1v–2; MISSAL 1250–1280: bez oznake folija; MORGAN 1988: 49).

Jedan se *Volto Santo* iz 13. stoljeća (Sl. 19) nalazi u katedrali u Laonu (RAFFACK).⁶³ Ova je ikona po svoj prilici bila preslikana s pravoga *Mandyliona* između 1201. i 1204. u Carigradu. Zanimljiva je po tome što na dnu slike ima dobro čitljiv natpis na slavenskom jeziku, a koji se odnosi na Kristovo lice. U Francusku su je zacijelo donijeli križari nakon 1204. kada su, na povratku kući, prošli kroz slavenske zemlje u kojima je mogao nastati slavenski natpis na ćirilici.⁶⁴ Neki je izvori, dapače, nazivaju »slavenskom

⁶⁰ To je najstariji mađarski rukopisni tekst nastao između 1192. i 1195. godine.

⁶¹ S obzirom na sepulkralni karakter prikaza, postoje mišljenja koja ovu minijaturu dovode u vezu s *Torinskim platnom*. Usp. BARRETT 2010.

⁶² *Westminster Psalter* (no. 2. Part I): f. 221v; MORGAN 1988: 49 i ilustracija I.

⁶³ S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 19.

⁶⁴ Naglašavam da ovo *nije* ključna teza rasprave, već samo naznačeni mogući pravac nekih budućih istraživanja. On se otvorio na temelju *sveukupnosti* podataka iznesenih u članku koji prekoračuje okvire povijesti umjetnosti budući da je koncipiran interdisciplinarno.

ikonom« – »icona slava« (RAFFACK), pozivajući se na pretpostavke po kojima je mogla biti izrađena u Carigradu kratko prije nestanka originala prilikom križarske okupacije grada 1204. godine (RAFFACK). Pritom se izričito navodi kako je laonski *Volto Santo*, terminološki, jedna od dodirnih točaka između rimske *Veronike* i istočnoga *Mandyliona* (RAFFACK), dok se u likovnom pogledu oni 'pretapaju' jedan u drugi tvoreći motiv podjednako čašćen na Istoku i na Zapadu. Prilikom povratka, križari su ujedno mogli širiti *Mandylion* kao likovni motiv, na koji veoma podsjeća ruski *Снас Нерукотворный* iz druge polovice 12. stoljeća (Sl. 14).

Neki se autori, međutim, ne slažu s pretpostavkom da su križari mogli donijeti *Mandylion* u Francusku. Na primjer, Belting (usp. BELTING 1994) smatra da je to kopija rimske *Veronike* koju je naručila jedna redovnica od svoga brata u Rimu, ali ne navodi izvor tih podataka. O rimskom podrijetlu *Mandyliona* u Laonu govori i Hand (1992: 7–18).⁶⁵ Ako je Beltingova i Handova teza točna, postavlja se pitanje odakle onda na *Mandylionu* slavenski natpis na ćirilici koji onamo sigurno nije dospio slučajno: nije baš vjerojatno da ga je napisao netko domaći u Rimu ili u Laonu. Tomu u prilog, čini se, govore i drugi izvori koji, spominjući veliku čašćenost slike u čitavoj Francuskoj (RAFFACK), ukazuju i na dugogodišnju zagonetnost ne-latiničnoga pisma u Laonu (RAFFACK); tajnu ćirilichnoga pisma za koje se smatralo da je hebrejsko ili grčko, otkrio je ruski car Petar Veliki prilikom svoga posjeta Laonu (RAFFACK).

Iz Beltingove i Handove teze proizlazi dakle da podrijetlo laonskoga *Mandyliona* nije križarsko, pogotovo stoga što cijelo stoljeće dijeli križare od pojave *Mandyliona* u glagoljskim rukopisima. Ipak, taj vremenski razmak od jednoga stoljeća ne bi trebao biti razlogom za kasniju pojavu *Mandyliona* kao likovnoga motiva u hrvatskim glagoljskim misalima, jer

⁶⁵ »Edessa Mandylion type was sent in 1249 from Rome to the convent of Montreuil-les-Dames, near Laon, and in the seventeenth century was transported to the treasury of the cathedral of Laon. Apart from its Byzantine Slavonic style, what is distinctive about the Holy Face of Laon is the absence of the neck and shoulders, and the disembodied head of Christ is left floating ominously.« Usp. citat i cijelu raspravu u HAND 1992: 7–18. Također, »the standard reference is Andre Grabar, *La Sainte Face de Laon* (Prague, 1931). The Holy Face of Laon is reproduced in Karen Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons* (Cambridge, Mass., 1978) fig. 65; there is also, pp. 81–94, an excellent discussion of Holy Faces centered around the Holy Face in the *Psalter and Hours in the Pierpont Morgan Library*, New York« (HAND 1992: bilj. 17).

taj se prijenos, odakle god da se vršio, sigurno nije dogodio odmah kada se motiv pojavio na kršćanskom Zapadu (na primjer, u Francuskoj). Uzmemo li pritom u obzir da je motiv trebao najprije »odnekud« doći do iluminatorâ hrvatskih glagoljskih misala, a to »odnekud« odnosi se na prikaze koji su već postojali u sakralnoj srednjovjekovnoj umjetnosti, ta je vremenska razlika podnošljiva. Pod uvjetom da je *Mandyllion* dospio u Francusku izravno s Istoka, a s francuskoga područja u slikovni imaginarij umjetnosti pod pokroviteljstvom anžuvinske dinastije, moguće je da je tim putem, dakle posredno preko Anžuvinaca, dospio na gotičku minijaturu u MHrv, Sl. 2 (usp. PANTELIĆ 1970: 39–96; 1973.a: 489–494; 1973.b: 495–507). Nadalje, kao primjer dobre gotičke ilustracije, vjerojatno iz 14. stoljeća, navodimo sliku *Mandylliona pronađena u zidinama Edesse* (*The Mandyllion is discovered in the walls of Edessa*), nažalost bez oznake autora (BONIFACE 2011). Riječ je o narativnoj gotičkoj kompoziciji s nizom detalja koji, pričajući priču o *Mandyllionu*, detaljno opisuju neki srednjovjekovni europski grad, njegove žitelje i okolni pejzaž, smještajući prizor na apstraktnu zlatnu pozadinu po uzoru na fontove bizantskih ikona.



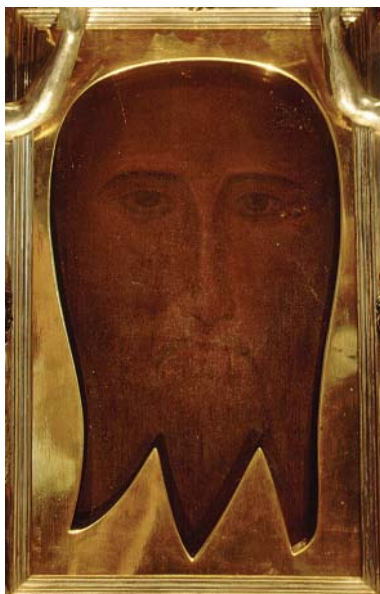
Sl. 19. *Volto Santo*, katedrala u Laonu, 13. st.
Fig. 19. *Volto Santo*, Cattedrale di Laon, 13. sec.

Kao što je već spomenuto, tradicija i historiografija ističu tri najpoznatija »prava« *Volta Santa* (*Veronike*) na Zapadu. To su: *rimski* (*vatikanski*) – u kapeli sv. Matilde u bazilici sv. Petra u Rimu koji je prije toga bio u rimskoj crkvi sv. Silvestra, Sl. 20 (WOLFGANG M. 2005)⁶⁶; *manopellski* – u bazilici *Volto Santo* u Manopellu u pokrajini Abruzzo, Sl. 21 (IL VELO)⁶⁷ te *đenovski* – u armenskoj crkvi sv. Bartolomeja u Genovi, Sl. 22 (IZ1KVQ)⁶⁸. Đenovska je slika poklon bizantskoga cara iz 1384. godine. Ostavljajući po strani pitanje što je od toga original, a što kopija, činjenica je da su sva tri *Volta Santa* veoma slična izgleda. Razlike među njima gotovo se ne zapažaju, osobito ne između rimske i đenovske *Veronike*. Usto, nije baš vjerojatno da su se na europskom tlu našle prije 13. stoljeća. Ipak, rimska je *Veronika* u srednjem vijeku bila najpoznatija, pa time i najviše oponašana u književnosti i umjetnosti. To, međutim, nije bila ona *Veronika* koja se danas čuva u vatikanskoj bazilici sv. Petra, a koja se u srednjem vijeku nalazila u rimskoj crkvi sv. Silvestra, već je to bila jedna druga *Veronika* koja joj je zacijelo bila veoma slična, ali koja je nestala u 16. stoljeću. Prema nekim podacima, nestala je najvjerojatnije 1527. prilikom pljačke njemačke protestantske vojske u Rimu, da bi se ubrzo nakon toga opet javno izlagala. Od pontifikata Pavla V. i Urbana VIII. ti su prikazi zabranjeni, a 1629. papa Urban VIII. naredio je da budu uništene sve kopije *Veronike*. Ostala je samo jedna koja se čuva u crkvi *Il Gesù* u Rimu, a bila je naslikana s dozvolom pape Grgura XV. (1621. – 1623.) prema (rimskom) originalu (usp. FRUTAZ 1954: 1302–1303).

⁶⁶ S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 20.

⁶⁷ S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 21. Reprodukcijska je izvornika veoma svijetla jer je i sam izvornik svijetao i proziran. Riječ je o jedinstvenom primjeru na svijetu u kojemu je slika (prikaz) jednako vidljiva s prednje i stražnje strane.

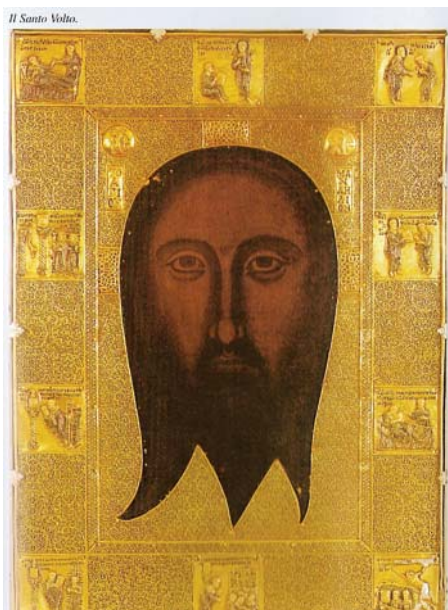
⁶⁸ S ove je mrežne stranice preuzeta ilustracija br. 22.



Sl. 20. *Volto Santo*, Bazilika sv. Petra (Sv. Matilda [Sv. Silvestar]), Rim
Fig. 20. *Volto Santo*, Basilica di S. Pietro (S. Matilda [S. Silvestro]), Roma



Sl. 21. *Volto Santo*, Bazilika Svetoga Lica, Manoppello
Fig. 21. *Volto Santo*, Basilica del Volto Santo, Manoppello



Sl. 22. *Volto Santo*, crkvice sv. Bartolomeja, Genova
 Fig. 22. *Volto Santo*, la chiesetta di S. Bartolommeo, Genova

Rimskom (Sl. 20) i *đenovskom* (Sl. 22) primjeru sličan je *Volto Santo* u: MBerl (Sl. 1), MRoč (Sl. 10), MLab₁ (Sl. 11) i MOxf₂ (Sl. 7). Na njima se brada dijeli u tri ravna pramena. Dva od njih, onaj u MRoč i u MLab₁, prikazi su *Svetoga Lica* na rupcu koji širom rasprostrt drži u rukama sv. Veronika. Takve se kompozicije pojavljuju tek u kasnom srednjem vijeku, jer prije 14. stoljeća nema u umjetnosti prikaza žene koja briše Kristovo krvavo lice (MÂLE 1931: 64; FRUTAZ 1954: 1301). Sam pak rubac obično je domaće platno kakvo je prikazano i na bizantskim *Mandylionima*.

Ostale osobine koje povezuju talijanske primjere s *Voltom Santom* u hrvatskim glagoljskim misalima jesu: izraz lica nježna i suosjećajna čovjeka te njegov intenzivan i pronicav pogled koji ostavlja dojam žive osobe. One pak vremenski i stilski korespondiraju s kasnogotičkim humanističkim senzibilitetom koji, u liku Krista patnika, približava božansku svemoć ljudskoj krhkosti. Ima još jedna sličnost u detalju s *Voltom Santom* u MHrv (Sl. 2): jedva primjetan mali čuperak koji pada nasred čela, a koji se vidi i na nekim starijim bizantskim primjerima, kao što je ruska zidna slika s kraja 12. stoljeća (Sl. 13).

Volto Santo nalazi se i na srednjovjekovnoj skulpturi. U poglavlju o tradicionalnim i historiografskim izvorima za ikonografiju ovoga motiva već je spomenuta mogućnost prenošenja Relikvije na Zapad preko Francuske, posredstvom križara (vjerojatno templara) nakon 1204., koju je potom francuski kralj Luj IX. pohranio u parišku *Saint Chapelle*. Dokaz tomu je jedan templarski *Mandylion* u Bretanji (GAZAY 2007) iz 14. stoljeća s isklesanim *Mandylionom* na vrhu kamenoga pila nad kojim je križ. Nalazi se u šumovitom području Plomodiern u pokrajini Finistère, blizu templarske kapele *Sainte-Marie du Menez-Hom*, a koja se nalazila na jednom od križarskih putova u Bretanji (usp. GAZAY 2007).

S obzirom na put *Volta Santa* (= *Mandyliona*) u motivski i ikonografski repertorij hrvatske glagoljske minijaturistike, ova je mogućnost prilično vjerojatna, barem kada je riječ o *Voltu Santu* u MHRV (SI 1.). Kako je dokumentirano naznačila Marija Pantelić u svojoj studiji iz 1970. godine (1970: 39–96),⁶⁹ povijesna podloga njegovih minijatura ukazuje na višestruki francuski utjecaj na umjetnost iluminacija u MHRV, a što je primjenjivo i na *Volto Santo*. Ti su utjecaji uvjetovani: političkim razlozima – ključna uloga Anžuvinaca u političkom usponu vojvode Hrvoja početkom 15. stoljeća (PANTELIĆ 1970: 39–43, 81, 84, 89, 91); zemljopisnom okružju (utjecaj europskoga Zapada na mjesto nastanka minijatura u MHRV početkom 15. stoljeća bio je važan i naglašen); liturgijskim razlozima na koje u sanktoralu upućuje sloj svetaca francuskoga kraljevskoga podrijetla vezanih uz anžuvinsku dinastiju (PANTELIĆ 1970: 61, 80); stilskim i ikonografskim osobinama, pri čemu je dominantni zapadni gotički obrazac obogaćen bizantskim značajkama (PANTELIĆ 1970: 78–79, 89–90).⁷⁰ Odnosno, formalno je zadržao svoju izvornu (istočnu) ikonografsku matricu, ali je na Zapadu bio značajno prerađen i izveden po europskomu kasnogotičkom ukusu, pa mu je stoga i stilsko određenje – gotika. Stoga se prijenos motiva u MHRV odvijao na sljedećoj relaciji: Francuska (religiozni motiv koji je ujedno sadržavao i posve svjetovno, političko značenje) – Italija (utjecaj venecijanskih slikara 14. stoljeća na dalmatinsko gotičko slikarstvo (RAUTER PLANČIĆ 2004: 7–56) u kojemu je vidljiv spoj zapadne gotike, bizantskih elemenata i adriobizantizma kao »bizantizma iz druge ruke« (MOKROVIĆ 2010:

⁶⁹ Usp. još i PANTELIĆ 1973.a: 489–494; 1973.b: 495–507.

⁷⁰ Vidi više u MOKROVIĆ 2010: 505–538; 2011: 241–297).

508–511)) – vojvoda Hrvoje Vukčić Hrvatinić koji, kao politički gospodar s naslovom »herceg Spljeta, podkralj (vicereks) Dalmacije i Hrvatske, najveći vojvoda bosanski i knez donjih strana« (PANTELJIĆ 1970: 43 i bilj. 8), sve te sastavnice ugrađuje u iluminaciju svoga reprezentativnoga misala.

U prilog tomu da je *Volto Santo* na hrvatske glagoljske minijature do pro po svoj prilici preko venecijanske umjetnosti, govori jedan skulpturalni primjer, na kojemu je religiozni motiv također iskorišten u političke i svjetovne svrhe. To je *Volto Santo* iz 14. stoljeća, isklesan na vijencu kapitela u portiku Duždeve palače koji gleda na Ponte dei Sospiri u Veneciji, iznad lika cara Vespazijana (DALL'ORTO 2008). Kristovo je lice prikazano na malenu četvrtastom komadu gruboga platna s utkanim bordurama, slično *Mandylionima* na bizantskim freskama, ikonama i minijaturama te zapadnim srednjovjekovnim *Veronikama* u slikarstvu. To je samo jedan primjer iz venecijanske umjetnosti koji smo dosad pronašli. Ipak, on daje naslutiti da je put preko Venecije u iluminaciju hrvatskih glagoljskih misala bio omogućen: političkim okolnostima (Dalmacija i zaleđe pod vlašću Venecije u 15. stoljeću, upravo kada nastaje većina misala s opisanim *Svetim Licima*); zemljopisnom orijentacijom (Venecija je hrvatskim krajevima nedaleko političko središte i umjetničko žarište), kao i umjetničkim razlozima jer su bogatu i stilski slojevituu venecijansku umjetničku tradiciju na hrvatskim stranama prenosili i razvijali mnogi umjetnici, pa tako i minijaturisti.

4. ZAKLJUČAK

Volto Santo na minijaturama hrvatskih glagoljskih misala ima više vrsta ikonografskih izvora. Oni su obrađeni unutar dviju osnovnih skupina. Prvo su ne-likovna vrela u koja se ubrajaju: tradicija i historiografija; književna djela; liturgijski i simbolični elementi. U likovna vrela ubrajaju se umjetnička djela koja u različitim stilskim razdobljima, od ranoga kršćanstva do kasnosrednjovjekovne bizantske i zapadne umjetnosti, u različitim slikarskim tehnikama te u reljefnoj umjetnosti, svjedoče o kontinuitetu toga motiva na kršćanskom Istoku i Zapadu, a koji su, zahvaljujući popularnosti *Volta Santa* u srednjem vijeku, utjecali na iluminaciju hrvatskih glagoljskih misala.

Prva skupina, ne-likovna vrela, klasificirana je kao primarni ikonografski izvor, a druga skupina, likovna vrela, kao sekundaran ikonografski izvor. Time se nastojalo ukazati na važnost verbalnih (usmenih i/ili tekstualnih)

izvora kao *prve* informacije o nekom motivu, odnosno na način njegova predočavanja u (ne)umjetničkom mediju koji nije likovnoga karaktera, ali koji će ponekad, na razini motiva, utjecati na njegovo umjetničko uprizorenje tek kasnije. To pokazuje i ikonografski kontinuitet *Mandyliona*, odnosno *Veronike* od istočnokršćanskih i zapadnih legendi prenošenih usmenim putem, preko književnih i ostalih pisanih zapisa do vrhunskih ostvarenja srednjovjekovne sakralne umjetnosti.

Kod *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima, ne-likovno je prethodilo likovnomu u velikom vremenskom razmaku: »ideja« je morala biti poznata još u 10. stoljeću kada je na hrvatskom tlu bilo prevedeno *Nikodemovo evanđelje* s latinskoga na staroslavenski. No, tek početkom 14. stoljeća pojavila se i u hrvatskoj glagoljskoj književnosti, kao što pokazuju FgNic u FgPis(1) i Fragment A u FgPis(2), dok FgNicod potječe iz 15. stoljeća. Sami pak likovni prikazi *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima također su se pojavili tek u 15. stoljeću prema vremenski bliskim i stilski podudarnim umjetničkim uzorima. Primarnost vizualnoga predloška bila je, naime, samorazumljiva u trenutku nastanka umjetničkoga djela, dok je iz današnje istraživačke perspektive donekle zamagljena manjkavim poznavanjem onih izvora koji su stajali »iza« ili »prije« njegove likovne realizacije. Stoga se smatralo neophodnim osvijetliti i tu ne-likovnu podlogu koja opisuje i tumači sadržaj s obzirom na tekstualne (verbalne) izvore. U tom smislu, primarno i sekundarno zamjenjuju mjesta u ikonografskoj interpretaciji hrvatskih glagoljskih *Volta Santa*.

Prve u nizu ne-likovnih (primarnih) ikonografskih izvora na Istoku i Zapadu jesu tradicija i historiografija. Obje tradicije počivaju na legendama prenošenima usmenim putem. One se odnose na nadnaravna svojstva nerukotvorena Kristova lika na rupcu, Kristove relikvije koja se na Istoku častila pod nazivom *Mandyliion* ili *Slika iz Edesse*, a na Zapadu kao *Volto Santo*, *Veronika* ili *Veronikin rubac*. Na Istoku i Zapadu postoji više predaja o njegovu nastanku. Najpoznatija verzija na Zapadu je legenda o Veroniki kao pobožnoj ženi koja je Isusu pružila rubac na njegovu Križnomu putu (odatle i naziv motiva *Veronika*; *Volto Santo*). Predaja je sačuvala čak i mjesto gdje se dogodila Šesta postaja, malu kapelicu koja i danas postoji na *Via crucis* u Jeruzalemu.

Unatoč razlikama u nazivlju i teorijama o podrijetlu motiva, cilj ovoga rada nije bio utvrditi koja je od svih tih *Veronika* prava, već ukazati na motiv

Kristova Lica (Volto Santo, Sveto Lice) koji se na različite načine i u različitim umjetničkim medijima (usmena riječ, pisana riječ, slika) pojavljivao u srednjovjekovnoj kršćanskoj tradiciji iz koje je dospio u hrvatske glagoljske misale. Stoga se i pristupilo analizi različitih skupina ikonografskih izvora, a ne samo likovnim. Takav je pristup neophodan kada je riječ o ikonografskim istraživanjima, jer baca drugačije svjetlo na podrijetlo i trajnost nekoga motiva, čak neovisno o tome pripada li on primarno likovnim ili nelikovnim ikonografskim izvorima.

Istočne i zapadne verzije međusobno se razlikuju, ali djelomično počivaju na podacima koje su zabilježili crkveni povjesničari još u ranokršćansko doba (Euzebij iz Cezareje, 4. stoljeće; Evagrius Scholasticus, oko 570.). U kasnijem razdoblju nadopunjava ih niz historiografskih podataka koji se odnose na postojanje Relikvije do 1204. na Istoku, kao i na njezinu prisutnost još davno prije toga na Zapadu. Ne ulazeći u problem vjerodostojnosti tih podataka, povijesno su dokumentirane godine kada je nestala ili »nestala« prava *Veronika*: najprije iz Bizanta – nakon 1204. godine kada je s Četvrtim križarskim ratom u bizantskoj prijestolnici uspostavljeno Latinsko Carstvo; potom iz Rima – prilikom velike pljačke Rima 1527., te na cijelom kršćanskom Zapadu – nakon edikta pape Urbana VIII. iz 1629. kada je konačno zabranjeno prikazivanje *Volta Santa*, a postojeće slike uništene. Teoretski, infiltracija *Volta Santa* u iluminaciju hrvatskih glagoljskih misala bila je omogućena još u 13. stoljeću jer se tada Relikvija već naveliko štovala u Rimu, vrhunac čega je bilo proglašenje prve Svete godine u povijesti, Jubileja 1300. O rimskoj *Veroniki* postoje izvještaji raznih pisaca, ali i znamenitih književnika. Tako Dante u svojoj *Božanstvenoj komediji* izrijeком spominje udivljenje hrvatskoga hodočasnika pred »našom Veronikom«.

Na književnom je planu riječ o motivu zabilježenu još u ranokršćanskom apokrifnom *Nikodemovu evanđelju* iz 2. stoljeća, sačuvanu u raznim verzijama i rukopisima. U njemu se nalazi i poglavlje u kojemu se spominje sv. Veronika kao svjedokinja u Kristovu korist za vrijeme suđenja pred Pilatom. U hrvatskom glagoljskom korpusu postoje fragmenti *Nikodemova evanđelja* (FgNic u FgPis(1); Fragment A u FgPis(2); FgNicod) u kojima nije sačuvano poglavlje o Veroniki, ali je ono sigurno postojalo u cjelovitom *Nikodemovu evanđelju* za koje autorica pretpostavlja da je vjerojatno nastalo negdje na području Zadra (usp. ŠTEFANIĆ 1969: 35), ali ne prije počet-

ka 14. stoljeća. Put prenošenja *Nikodemova evanđelja* vodio je posredno: s Istoka na Zapad (prijevodi s grčkoga na latinski najkasnije u 5. stoljeću), a s latinskoga na staroslavenski u Hrvatskoj u 10. stoljeću. Sačuvano je u mnogim staroslavenskim spomenicima, odnosno književnim spomenicima raznih crkvenoslavenskih redakcija, pa su i hrvatski glagoljski fragmenti *Nikodemova evanđelja* s početka 14., kao i FgNicod iz 15. stoljeća dio toga književno-tematskoga niza. *Nikodemovo evanđelje*, međutim, nije otpočetak bilo poznato pod tim nazivom, već kao *Acta Pilati*; *Gesta Pilati* (*Djela Pilatova*). Kao *Nikodemovo evanđelje* pojavljuje se tek u 13. stoljeću.

To daje naslutiti da su se u 13. stoljeću istočna i zapadna usmena, književna i umjetnička tradicija ujedinile u jedinstveni govor o *Svetome Licu*, čudesno nastalu na platnu čiji je autor Krist. Takav zaključak potkrepljuje višeslojnost značenja motiva koji sačinjavaju *Volto Santo*: zlatna aureola (svetokrug) kao likovni element zadobiva svoju verbalno-simboličnu »projekciju« kao svjetlosno-svetosni simbol na početku *Očenaša* u rimskom *Kanonu*. Tomu valja pribrojiti i simboličnost fizičkoga dodira Kristova tijela žrtvovana na oltaru s ubrusom koji svećenik rabi za vrijeme mise na Istoku i na Zapadu (usp. VAJS 1948: 108; TANDARIĆ 1993: 119–131; SAMBUNJAK 2007: 183, 185). Osim ovih, liturgijski »obojanih« simbolikâ, postoje još i drugi razlozi čašćenja *Svetoga Lica*, poistovjećena sa sv. Veronikom na čijemu je rupcu ostao njegov čudesni trag. Kršćanski Istok u svome kalendaru *Sveto Lice* slavi 16. kolovoza, dok u zapadnim kalendarima Sv. Veronika pada 4. veljače. O sv. Veroniki, *Svetome Licu* i blagdanu sv. Veronike 4. veljače na Zapadu govore još *Acta sanctorum* (1863: 454–455). Tradicija o sv. Veroniki sačuvana je i u omiljenoj pučkoj pobožnosti *Križnoga puta*, proširenoj na Zapadu od 15. stoljeća do danas. Ti su neli-turgijski pobožni izričaji dodatno bili potaknuti drevnim molitveno-lirskim oblicima, kao što je *Gospin plač* (*Planctus Mariae*), pjesma pasionskoga sadržaja, proširena u zapadnom kršćanstvu od 12. i 13. stoljeća.

Za razliku od književnosti, prenošenje motiva likovnim putem na hrvatskome tlu u 10. stoljeću još nije bilo moguće, jer od 9. do 11. stoljeća, u hrvatskoj predromanici nema primjera figurativnih antropomorfnih prikaza. U isto to vrijeme, u bizantskoj umjetnosti postoje minijature s *Mandyliionom* odnosno *Legendom o kralju Abgaru*, kao i ikona s prikazom legende o kralju Abgaru s predajom *Mandyliiona* i samim *Mandyliionom* u sredini triptiha iz

10. stoljeća. Figurativni pak prikazi na Zapadu (pogotovo u sitnoslikarstvu) iz toga razdoblja prisutni su u doba karolinške umjetnosti i obnove rukopisne umjetnosti u 9., razdoblju otonske umjetnosti u 10., te u razdoblju predromaničke umjetnosti u 11. stoljeću koje već i u monumentalnoj plastici donosi prikaze Krista u slavi. U tadašnjoj bizantskoj umjetnosti riječ je o plodnom razdoblju makedonske renesanse u kojoj je nastao čitav niz bogato iluminiranih rukopisa. Ipak, za obje je tradicije, istočnu i zapadnu, karakteristično da je *Volto Santo* najprije bilo poznato u ne-likovnim izvorima (usmenim, pisanim, književnim), a tek kasnije došlo je do likovnoga prikazivanja za koje je trebalo naći vizualne predloške. Prijenos motiva u književnosti i u umjetnosti odvijao se: 1. u istom pravcu – s Istoka na Zapad, a sa Zapada u hrvatske glagoljske spomenike; 2. na isti način, to jest posrednim putem; 3. u različito vrijeme.

Književni su uzori prethodili hrvatskim glagoljskim minijaturama *Volta Santa* u rasponu od cca 75 godina do četiri stoljeća. Iako se prije 11. stoljeća ne može govoriti o redakcijama crkvenoslavenskoga jezika, *Volto Santo* je, kao književni motiv, bilo poznato na hrvatskom glagoljaškom području već u 10. stoljeću, zahvaljujući prijevodu s latinskoga na staroslavenski. FgNic u FgPis(1) i Fragment A u FgPis(2) iz početka 14. stoljeća, također su stariji od minijatura u misalima. Vremenska podudarnost nastanka *Volta Santa* postoji između FgNicod iz 15. stoljeća otkad potječu oslikana *Volta Santa* u hrvatskim glagoljskim misalima. O vjernosti hrvatskoga glagoljskoga teksta o Veroniki grčkomu izvorniku se, nažalost, ne može govoriti jer taj dio hrvatskoglagoljskoga *Nikodemova evanđelja* još nije pronađen, odnosno, još uvijek ostaje pitanje eventualne prerade izvornoga teksta. Likovni pak uzori, koji su izravno utjecali na hrvatske glagoljske minijature, nisu bili čiste preslike istočnih izvora, već su i sami bili prerade istočnih motiva. Oni su od njih preuzeli istočnu ikonografiju, ali su ih stilski nadogradili ovisno o kojemu je zapadnom stilu bila riječ. S te su strane likovni uzori bili suvremeni ili barem vremenski bliski djelima koja su ih oponašala.

U srednjem vijeku na Zapadu bilo je poznato više *Volta Santa* (*Veronikâ*). U Italiji, to su: *rimska (vatikanska)* – u bazilici sv. Petra, *đenovska* – u armenskoj crkvi sv. Bartolomeja te *manopellska* – u bazilici Svetoga Lica u Manopellu (Basilica del Volto Santo). Najveći je utjecaj na književnost i umjetnost imala rimska *Veronika*, ali ne ova današnja koja je prije bazilike

sv. Petra bila u rimskoj crkvi sv. Silvestra, već ona koja je nestala u 16. stoljeću. Najveći je utjecaj rimske *Veronike* bio omogućen time što su u sveti grad Rim hrlili hodočasnici iz cijele Europe, pa tako i s hrvatskoga glagoljaškoga područja kojima je on blizu i u zemljopisnom pogledu.

Motiv je do kraja 14. stoljeća bio proširen već do te mjere da je danas gotovo nemoguće pronaći jedan izvor i izravnu liniju prenošenja. Jeftine kopije rimske *Veronike* raznosile su se i širile kao suverniri po čitavoj Europi, a hodočasnici su ih nosili kao bedževe na kapama. Hodočasnički su putovi vodili kroz različite krajeve i mjesta, bliža ili udaljenija od Rima kao mjesta čuvanja 'originala', ali i od drugih umjetničkih žarišta. Stoga je teško izdvojiti neko od njih (na primjer, Veneciju) kao jedini mogući izvor. Upravo je Danteova književna napomena o pobožnim Hrvatima koji štuju *Veroniku* u Rimu mjerodavnija i preciznija kao obrazloženje popularnosti motiva i svijesti o značenju te slike od samih njezinih reprodukcija različite likovne vrijednosti. Pritom valja stalno imati na umu razliku između ikonografije i stila: dok ikonografski motivi perzistiraju i prenose se 'preko' granica umjetničkih stilova, stil se razvija u radionicama i ovisi o ograničenom broju predložaka i samih liturgijskih knjiga koje su se rabile na jednom također ograničenom području, a s kojima je sitnoslikar mogao doći u dodir. Osim likovnih predložaka, važnu su ulogu u prenošenju motiva odigrali neli-kovni ikonografski uzori, što je naglašeno u dijelu o književnim tekstovima koji su prethodili slici i oblikovali ideju o *Veroniki* prije negoli se pojavila sama slika. To je ujedno primjer tumačenja 'nelinearnoga' prenošenja motiva, pri čemu se više ne pretpostavljaju linearni modeli prenošenja po kojima se prijenos vršio ponajprije unutar likovne umjetnosti. Nelinearno prenošenje podrazumijeva, naime, da motiv koji se pojavio u jednom području (književnost), može prijeći u drugo (likovnu umjetnost), i ondje se oblikovati kao samostalan motiv. Kao takvo, nelinearno prenošenje motiva postaje predmetom modernih ikonografskih istraživanja koja stavljaju težište na društveni kontekst te funkciju i značenje slike.

Ikonografska i stilaska sličnost *Volta Santa* s talijanskim, »pravim« *Veronikama* i drugim slikama s tim motivom, zasvjedočena je preklapanjem bizantskih i uglavnom gotičkih stilskih karakteristika. Njima valja pribrojiti duboko humanizirani kasnosrednjovjekovni zapadni doživljaj »Čovjeka boli« (Krista), što predstavlja značajan odmak od istočnoga teocentričnoga

koncepta po kojemu prikazi *Svetoga Lica na Mandylionu* oponašaju shemu *Krista Pantokratora* u kupolama bizantskih crkava. Ne ulazeći u pitanje koja je od zapadnih *Veronika* »prava«, činjenica je da hrvatska glagoljska *Volta Santa* dijele s njima niz zajedničkih karakteristika. U njima se spaja bizantska hijeratičnost i ikonografska nepromjenjivost s gotičkim elementima u prikazu kao što su vidljive ozljede na licu i doživljaj patnje. To vrijedi i za *Volta Santa* na minijaturama nekih zapadnih latinskih rukopisa, kao i za druga umjetnička djela na Zapadu, osobito venecijanska. Od skulpture, primjer je kameni reljef *Volto Santo* s posve svjetovnom funkcijom na kapitelu Duždeve palače u Veneciji koja je bila državna i kulturna prijestolnica dijela Dalmacije u dijelu 14. stoljeća. To, dakako, nije *jedini* primjer koji bismo uzimali kao argument za pretpostavku da se motiv u hrvatske glagoljske misale širio (i) iz Venecije, već je samo jedan *od* primjera iz venecijanske umjetnosti, kojih je sigurno bilo još.

Drugi je pravac prijenosa motiva i uspostavljanja sličnosti s »pravom« relikvijom Kristova lica vodio s Istoka preko Francuske. U Francusku su ga donijeli križari, vjerojatno templari, no prije povratka kući nakon Četvrtoga križarskoga rata 1204., prošli su kroz slavenske zemlje. Na njihovu su se teritoriju mogli susresti sa staroslavenskom crkvenom i jezičnom tradicijom, što je vidljivo na *Mandylionu* iz katedrale u Laonu. U podnožju te slike iz 13. stoljeća nalazi se staroslavenski natpis na ćirilici, a odnosi se na prikaz Kristova lica. Ova se pretpostavka, koju neki autori pobijaju (usp. HAND 1992: 7–18; BELTING 1994), ipak čini prilično vjerojatna, iako bi ju trebalo detaljnije obrazložiti. U prilog tomu da su za prijenos *Volta Santa* zaslužni templari, govori i skulpturalni prikaz na jednom kamenom pilu u Plomodiernu, blizu templarske kapele *Sainte-Marie du Menez-Hom* koja se nalazila na jednom od križarskih putova u Bretanji.

Kao što pokazuju i neka već ranije provedena povijesna istraživanja (PANTELIC 1970: 39–96; 1973.a: 489–494; 1973.b: 495–507), teza o francuskoj vezi historiografski je uvjerljiva, osobito kada je riječ o *Voltu Santu* u MHrv (f. 140b). Budući da su u ovome radu spomenuta i druga *Volta Santa* s karakteristikama sličnima *Voltu Santu* u MHrv, francuski će utjecaj trebati istražiti u širem spektru hrvatskih glagoljskih minijatura nego što je iluminacija u MHrv.

IZVORI

a) Hrvatski glagoljski rukopisi i kratice

- FgBerč II. BERČIĆ. 15. st. *Glagoljski fragment*. Sankt-Peterburg: Rossijskaja Nacional'naja biblioteka. Glagoličeskie fragmenty Ivana Berčića, Tom II, f. 62d.
- MBerl. BERLINSKI. 1402. *Berlinski misal*. Berlin: Staatsbibliothek. Ms. Ham. 444.
- MBri. BRIBIRSKI. Prva pol. 15. st. *Bribirski misal*. Zagreb: Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. III b 3.
- MHrv. HRVOJEV. 1973. *Hrvatskoglagoljski misal Hrvoja Vukčića Hrvatinića*. (Grabar, B., A. Nazor, M. Pantelić, sub redactione V. Štefanić). Zagreb – Ljubljana – Graz: Staroslavenski institut »Svetozar Ritig« – Mladinska knjiga – Akademische Druck- und Verlagsanstalt (+ faksimil).
- MLab₁. LJUBLJANSKI. 15. st. *Ljubljanski misal*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica. Ms. 162a/2.
- FgMos. MOSKOVSKI. 15. st. *Moskovski odlomak glagoljskoga misala*. Moskva: Deržavni historijski muzej. Zbirka Čertkova, br. 387.
- MR 180. 15. st. *Misal*. Zagreb: Metropolitanska knjižnica. MR 180.
- FgNic. NIKODEMOVO. 14. st. *Nikodemovo evanđelje*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Fragm. glag. 90g-h.
- FgNicod. NIKODEMOVO. 15. st. *Nikodemovo evanđelje*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Fragm. glag. 32c.
- MOxf₂. OXFORDSKI. 15. st. *Oxfordski misal*. Oxford: Bodleian Library. Ms. Canon. lit. 349.
- FgPis(1). PAZINSKIHAZU. poč. 14. st. *Pazinski fragmenti (Fragmenta Pisinensia)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Fragm. glag. 90.
- FgPis(2). PAZINSKI PAZIN. poč. 14. st. *Pazinski fragmenti (Fragmenta Pisinensia)*. Pazin: Franjevački samostan.
- MVb₁. PRVI VRBNIČKI. 1456. *Prvi vrbnički misal*. Vrbnik: Župni ured.
- MRoč. ROČKI. 1420. *Ročki misal*. Beč: Österreichische Nationalbibliothek. Cod. Slav. 4.
- CTk. TKONSKI. 16. st. *Tkonski zbornik*. Zagreb: Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. IV a 120.
- MVat₈. VATIKANSKI. 1435. *Glagoljski misal*. Rim: Biblioteca Apostolica Vaticana. Borg. Illir. 8.

b) Latinični rukopisi

- MISSAL 1250–1280. *Missal*. Paris: Bibl. Arsenal. MS 135.
- PRAYER c. 1240. vjerojatno Matej Parižanin (probably by Matthew Paris). London: British Library. MS Arundel 157. Part 1, ff. 1v–2.

- SALTERIO DI SANTA ELISABETTA. 2002. *Salterio di Santa Elisabetta: Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*. C. Barberi (ur.). Udine: Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Soprintendenza Regionale per i Beni e le Attività Culturali Friuli Venezia Giulia. (faksimil + komentar + CD).
- Westminster Psalter (no. 2. Part I)*. oko 1250. ili kasnije. London: British Library. MS Royal 2. A. XXII.

c) Ostali likovni izvori

- ABGAR WITH IMAGE OF EDESSA. File: Abgar with image of Edessa 10th century. Jenny (user). *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Abgarwithimageofedessa10thcentury.jpg> (15. 7. 2011.).
- DALL'ORTO, G. 2008. Palazzo Ducale a Venezia, capitello n. 4 del portico (contando come n. 0 quello sullo spigolo verso il Ponte dei Sospiri): Monarchi – Vespasianus imperator. *Wikimedia Commons*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:4842_-_Venezia_-_Palazzo_ducale_-_Capitello_04_-_Vespasiano_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_31-Jul-2008.jpg (13. 3. 2012.).
- GAZAY, F. 2007. A Templar Mandylion in Brittany (France): Following the trail of the Templars, a discovery is made on the Shroud of Turin. *Cirac (Centre International de Recherches)*. Miami. URL: <http://www.cirac.org/mersi/SuPR2uk.htm> (24. 4. 2012.).
- IL VELO. *Il Volto Santo: Sito Ufficiale della Basilica del Volto Santo di Manoppello – Abruzzo – Italia*. Pianella: GAP Informatica S. n. C.: Area 58. URL: <http://www.voltosanto.it/Italiano/paginadx1.php?c=1> (11. 6. 2013.).
- IZ1KVQ, F. Il Santo Volto: La Chiesa di San Bartolomeo degli Armeni. *AlterVista*. Milano: Banzai Media S. R. L.: URL: <http://economydomestic.altervista.org/mandillu.html> (11. 6. 2013.).
- KAVTARIA, N. 2006. *Abgar-A-484-3.jpg*. URL: http://www.personal.ceu.hu/students/05/Nino_Kavtaria/Abgar%20-%20A-484%20-3.jpg (30. 3. 2012.).
- Спас Нерукотворный. Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева*. [Подборка изображений икон издательства «Белый город»]. *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=719 (15. 3. 2012.).
- Спас Нерукотворный. Ярославль*. [Подборка изображений икон издательства «Белый город»]. *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=831 (14. 3. 2012.).
- Спас Нерукотворный. Ростово-Суздальская школа* [Изображение воспроизводится по изданию: Ростово-суздальская живопись XII–

XVI век; М.: Изобразительное искусство, 1970.] *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=639 (14. 3. 2012.).

Спас *Нерукотворный: Двусторонняя выносная икона*. [Фото издательства «Искусство», Москва. Воспроизводится по изданию: *Лазарев В. Н. История византийской живописи*. М.: Искусство, 1986.] *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=141 (12. 3. 2012.).

Спас *Нерукотворный «Мокрая Брада»*. [Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия]. *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=142 (12. 3. 2012.).

Спас *Нерукотворный на чрепии*. [Фото И. Ф. Чистякова, 1903. Фотоархив ИИМК РАН. Воспроизводится по изданию: *Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице*. М., Галарт, 2004.]. *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2306 (6. 11. 2011.).

Спас *Нерукотворный на убресе*. [Фото И. Ф. Чистякова, 1903. Фотоархив ИИМК РАН. Воспроизводится по изданию: *Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице*. М., Галарт, 2004.]. *Христианство в искусстве: иконы, фрески, мозаики...* Православное Христианство в интернете: URL: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2305 (6. 11. 2011.).

SURRENDER OF THE MANDYLION TO THE BYZANTINES. File: Surrender of the Mandyllion to the Byzantines. [*Chronography of John Skylitzes, cod. Vitr. 26-2*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, f. 131a]. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Surrender_of_the_Mandyllion_to_the_Byzantines.jpg (23. 12. 2012.).

TOMEKOVIĆ, S. 2011. Country: Serbia. Site: Sopocani: Church of the Holy Trinity. Fresco, Chapel of Stephen Protomartyr, east side showing a monk saint and Mandyllion. *Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University. URL: <http://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Serbia&location=Sopocani&view=location&page=3&image=1337> (25. 8. 2011.).

WOLFGANG M. 2005. File:39bMandyllion.jpg. [Mandyllion of Edessa from the private chapel of the pope in the Vatican. Photography taken in the pavillion of the Holy See during the EXPO 2000 in Hannover]. *Wikimedia Commons*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:39bMandyllion.jpg?uselang=it> (11. 6. 2013.).

d) Historiografska i književna vrela

- ACTA SANCTORUM 1863. De s. Veronica matrona hierosolymitana. *Acta sanctorum quotot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur*. Februarii tomus primus. J. Bolandus i G. Henschenius (ur.). Pariz: Apud Victor Palmé, 454–463.
- APOCRYPHA: ABGARUS. The epistle of Jesus Christ to Abgarus king of Edessa. *Interfaith Online*. London: Brite Media. URL: <http://www.interfaith.org/christianity/apocrypha-abgarus/> (27. 7. 2012.).
- APOCRYPHA: ACTS OF THADDAEUS. *Interfaith Online*. London: Brite Media. URL: <http://www.interfaith.org/christianity/apocrypha-acts-of-thaddaeus/> (30. 7. 2012.).
- Biblija: Stari i Novi zavjet*. 1980. J. Kaštelan, B. Duda, S. Grubišić, F. Gass, Lj. Rupčić (ur.). Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- DANTE, A. 2004. *Božanstvena komedija i druga djela*. Zagreb: Globus media.
- EVAGRIUS SCHOLASTICUS 2002. Siege of Edessa by Chosroes (27th Chapter). *Ecclesiastical History (AD431-594). The fourth Book*. R. Pearse (prir.). Ipswich, UK. URL: http://www.earlychristianwritings.com/fathers/evagrius_4_book4.html#10 (30. 11. 2011.).
- GUARIGIONE DI TIBERIO. *Ciclo di Pilato*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA0464/_P9.HTM (22. 7. 2011.).
- GERVASIUS VON TILBURY 1856. *Otia imperialia*. F. Librecht (prev. i prir.). Hannover: Carl Hümpfer.
- GRIMALDI, G. 1618. *Opusculum de Sacrosancto Veronicae Sudario et Lancea, qua Salvatoris nostri Iesu Christi latus patuit, in Vaticana Basilica maxima veneratione asservatis*. Vatikan: In Arch. del Capitolo di S. Pietro.
- LE OPERE. COMMEDIA. PARADISO. *Dante online*. Firenze: Società Dantesca Italiana. URL: <http://www.danteonline.it/italiano/opere.asp?idope=1&idlang=OR> (25. 9. 2011.).
- MEMORIE DI NICODEMO – PAPIRO COPTO DI TORINO. *Vangelo di Nicodemo*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA0457/_PN.HTM (20. 7. 2011.).
- MEMORIE DI NICODEMO – RECENSIONE GRECA ‘A’. *Vangelo di Nicodemo*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA0457/_P8.HTM (23. 9. 2011.).
- MEMORIE DI NICODEMO – RECENSIONE LATINA. *Vangelo di Nicodemo*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA0457/_P14.HTM (20. 7. 2011.).
- MORTE DI PILATO CHE CONDANNO’ GESU’. *Ciclo di Pilato*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL:

http://www.intratext.com/IXT/ITA0464/_P8.HTM (27. 7. 2011.).

VENDETTA DEL SALVATORE. *Ciclo di Pilato*. Biblioteca IntraText CT – Lettura del testo. Rim: Èulogos SpA (1996–2007). URL: http://www.intratext.com/IXT/ITA0464/_PA.HTM (25. 7. 2011.).

LITERATURA

- BADURINA, A. (ur.). 1979. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti.
- BALDI, D. 1935. *Enchiridion locorum sanctorum: documenta S. Evangelii loca respicientia*. Jeruzalem: Typis PP. Franciscanorum.
- BARRETT, J. A. 2010. Shroud. *James Andrew Barrett: Dedicated to the Power and Beauty of the Compassionate Heart*. URL: <http://www.jamesabarrett.com/page22/page22.html> (20. 11. 2011.).
- BELIEVE. 1997. Saint Veronica: General Information. *BELIEVE Religious Information Source - By Alphabet*. URL: <http://mb-soft.com/believe/txh/veronica.htm> (2. 6. 2012.).
- BELTING, H. 1990. *The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*. New Rochelle, N.Y.: A.D. Caratzas.
- BELTING, H. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- BONIFACE. 2011. The Mandylion. *Unam Sanctam Catholicam: Defending the Goodness, Truth & Beauty of Catholicism*. Simple template, Powered by Blogger. URL: <http://unamsanctamcatholicam.blogspot.com/2011/06/mandylion.html> (5. 1. 2012.).
- CAMERON, A. 1983. The History of the Image of Edessa: The Telling of the Story. *Harvard Ukrainian Studies 7, Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday by his Colleagues and Students*: 80–94.
- ČALE, M. 2001. Jacopone da Todi. D. Detoni-Dujmić (ur.). *Leksikon stranih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga, 505–506.
- DOBSCHÜTZ, E. von 1899. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. 1. Hälfte. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- FRUTAZ, A. P. 1954. Veronica. *Enciclopedia cattolica XII: TES-ZY e Indice*. Città del Vaticano: Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1299–1303.
- FUČIĆ, B. 1979. Veronikin rubac. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. A. Badurina (ur.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti, 582–583.
- FUČIĆ, B. 1992. *Vincent iz Kastva*. Zagreb – Pazin: Kršćanska sadašnjost – Istarsko književno društvo »Juraj Dobrila«.

- GRABAR, A. 1968. *L'art du Moyen Age en Europe Orientale*. (u: *L'Art dans le monde. Civilisations européennes*). Paris: Éditions Albin Michel.
- GRABAR, B. 1970. André Vaillant, L'Évangile de Nicodème. *Slovo* 20: 119–123.
- GRABAR, B. 1986. Ćirilometodski i staroslavenski prijevodi u hrvatskoglagoljskim prijepisima. *Slovo* 36: 87–93.
- GRGIĆ, M. 1979. Veronika, sveta. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. A. Badurina (ur.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti, 582.
- HAND, J. O. 1992. Salve sancta facies: Some Thoughts on the Iconography of the »Head of Christ« by Petrus Christus. *Metropolitan Museum Journal* 27: 7–18.
- HRVATSKO GLAGOLJAŠTVO 2012. *Hrvatsko glagoljaštvo u europskom okruženju*. Međunarodni znanstveni skup održan 5. i 6. listopada 2012. u organizaciji Staroslavenskoga instituta, Krčke biskupije i Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu u gradu Krku (zbornik radova sa skupa u pripremi).
- IVANČEVIĆ, R. 1979. Uvod u ikonologiju. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. A. Badurina (ur.). Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti, 13–82.
- IVANČEVIĆ, R. 1993. *Umjetničko blago Hrvatske*. Zagreb: ITP Motovun.
- KAFTAL, G. 1952. *Iconography of the Saints in Tuscan Painting (Saints in Italian Art)*. Firenca: Sansoni.
- KARAMAN, LJ. 1963. *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti N. R. H.
- KAVTARIA, N. 2006a. *The 11th century Illustrations of Mandylion and Abgar's cycle from Georgian Manuscript A-484 in the context of the Byzantine Book Art*. URL: http://www.personal.ceu.hu/students/05/Nino_Kavtaria/abstract.html (30. 3. 2012.).
- KITZINGER, E. 1954. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. *Dumbarton Oaks Papers* 8: 83–150.
- ЛАЗАРЕВ, В. Н. 1986. *История византийской живописи*. 2 том. Москва: Искусство.
- MÂLE, É. 1969. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris: Librairie Armand Colin.
- MANDYLION. *Wikipedia: L'enciclopedia libera*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: <http://it.wikipedia.org/wiki/Mandylion> (20. 11. 2011.).
- MIHALJEVIĆ, M.; J. VINCE. 2012. *Jezik hrvatskoglagoljskih Pazinskih fragmenata*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Državni arhiv u Pazinu – Staroslavenski institut.
- MOKROVIĆ, LJ. 2008–2009. *Minijature Hrvojeva misala*. Zagreb: Staroslavenski institut. URL: minijature.stin.hr (intranet).

- MOKROVIĆ, LJ. 2010. Bizantski i zapadni stil na minijaturama Hrvojeva misala. *Slovo 60*: 505–538.
- MOKROVIĆ, LJ. 2011. Bizantska i zapadna ikonografija pojedinačnih prikaza svetaca na minijaturama Hrvojeva misala. *Slovo 61*: 241–297.
- MOKROVIĆ, LJ.; A. MAGDIĆ. 2008–2009. *Računalni program "Minijature"*. Zagreb: Staroslavenski institut. URL: minijature.stin.hr (intranet).
- MOKROVIĆ, LJ.; M. ČUNČIĆ; A. MAGDIĆ. 2008–2013. *Izvori Staroslavenskog instituta: Računalni program "Izvori"*. M. Čunčić (ur.). Zagreb: Staroslavenski institut. URL: izvori.stin.hr (intranet) (30. 11. 2011. – 30. 10. 2013.).
- MOLSDORF, W. 1968. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt.
- MORALDI, L. (ur.). 1994. *Apocrifi del Nuovo Testamento*. Casale Monferrato: Piemme.
- MORGAN, N. J. 1988. *Early Gothic Manuscripts (II) 1250–1285*. London: Harvey Miller.
- MURRAY, P.; L. MURRAY. 1996. *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- NAGY, I. 2007. Novootkriveni apokrifi i folklor: Pečeni pijetao kukuriječe. *Narodna umjetnost 44/2*: 43–62.
- NAZOR, A. 1970. Moskovski odlomak glagoljskog misala XV st. *Slovo 20*: 103–109.
- NAZOR, A. (prir.). 2003. *Budi volja tvoja. Hrvatski Očenaši u glagoljskim rukopisima: Thy will be done. The Croatian Lord's Prayers in Glagolitic manuscripts*. Zagreb: Erasmus naklada.
- NAZOR, A. 2010. Još glagoljskih *Pazinskih fragmenata* iz početka XIV. stoljeća. *Slovo 60*: 575–608.
- PANOFSKY, E. 1939. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- PANOFSKY, E. 1975. *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti*. Beograd: Nolit.
- PANTELIĆ, M. 1970. Povijesna podloga iluminacije Hrvojeva misala. *Slovo 20*: 39–96.
- PANTELIĆ, M. 1973.a. Hrvojev misal i njegov historijskoluturški sastav. B. Grabar, A. Nazor, M. Pantelić, V. Štefanić (ur.). *Hrvatskoglagoljski misal Hrvoja Vukčića Hrvatinića: Transkripcija i komentar*. Zagreb – Ljubljana – Graz: Staroslavenski institut »Svetozar Ritig« – Mladinska knjiga – Akademische Druck und Verlagsanstalt, 489–494.
- PANTELIĆ, M. 1973.b. Kulturnopovijesna analiza iluminacija Hrvojeva misala. B. Grabar, A. Nazor, M. Pantelić, V. Štefanić (ur.). *Hrvatskoglagoljski misal Hrvoja Vukčića Hrvatinića: Transkripcija i komentar*. Zagreb – Ljubljana – Graz: Staroslavenski institut »Svetozar Ritig« – Mladinska knjiga – Akademische Druck und Verlagsanstalt, 495–507.

- PETROVIĆ, I. 1984. Hagiografsko-legendarna književnost hrvatskog srednjovjekovlja i senjski »Marijini mirakuli«: izvori, žanrovske, tematske i tipološke karakteristike. *Slovo* 34: 181–201.
- RAFFACK. *Veronica Route: 1200 ca. WordPress blog*. San Francisco: Automattic. URL: <http://raffackfav.wordpress.com/1249/11/12/1200-ca/> (10. 6. 2013.).
- RAUTER PLANČIĆ, B. (ur.). 2004. *Stoljeće gotike na Jadranu: Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana (Galerija Klovićevi dvori, 19. X. – 28. XI. 2004.)*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori (katalog izložbe).
- REBIĆ, A. (ur.). 2002. *Opći religijski leksikon: A-Ž*. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«.
- ПОЗАНОВА, Н. В. 1970. *Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. Альбом. – Rostov-Suzdal painting of the 12th-16th centuries*. Москва: Изобразительное искусство, 1970.
- SAMBUNJAK, S. 2007. Gesta blagoslova kao Kristov lik. *Croatica et Slavica Iadertina* 3: 181–190.
- STRATEN, R. van 2003. *Uvod u ikonografiju: Teoretske i praktične upute*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- ŠTEFANIĆ, V. 1969. *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije. Dio. I. [Uvod, Biblija, apokrifi i legende, liturgijski tekstovi, egzorcizmi i zapisi, molitvenici, teologija, crkveni govori (homiletika), pjesme]*. Zagreb: Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- ŠTEFANIĆ, V. 1970. *Glagoljski rukopisi Jugoslavenske akademije. Dio. II. [Zbornici različitog sadržaja, regule i statuti, registri, varia, indeksi, album slika]*. Zagreb: Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.
- TANDARIĆ, J. L. 1993. Ordo Missae u pariškom zborniku Slave 73. *Hrvatskoglagojska liturgijska književnost: Rasprave i prinosi*. P. Bašić (ur.). Zagreb: Kršćanska sadašnjost – Provincijalat franjevac trećoredaca, 110–131.
- TISCHENDORF, K. 1876. *Evangelia apocrypha: adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*. Leipzig: H. Mendelssohn.
- VAILLANT, A. 1968. *L'Évangile de Nicodème: texte slave et texte latin*. Hautes études orientales I. Genève – Paris: Librairie Droz.
- VAJS, J. 1948. *Najstariji hrvatskoglagojski misal s bibliografskim opisima svih hrvatskoglagojskih misala*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. (Djela JAZU, knj. 38).
- VELO DELLA VERONICA. *Wikipedia: L'enciclopedia libera*. San Francisco: Wikimedia Foundation. URL: http://it.wikipedia.org/wiki/Velo_della_Veronica (15. 11. 2011.).
- VETTORI, A. 2003. Veronica: Dante's Pilgrimage from image to Vision. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* 121: 43–65.
- VRATOVIĆ, V. 2001. Jacobus de Voragine. *Leksikon stranih pisaca* (ur. D. Detoni-

- Dujmić). Zagreb: Školska knjiga, 505.
- WILLIAMS, M. D. 2009. *Turin Shroud: Relic or Hoax?*. URL: <http://turin-shroud.blogspot.com/2009/01/history.html> (21. 10. 2011.).
- WILSON, I. 1992. *Holy Faces, Secret Places*. London: Corgi Books.
- ZIFFER, G. 2010. Appunti sul Vangelo di Nicodemo paleoslavo. *Slovo 60*: 867–875.

POPIS ILUSTRACIJA⁷¹

- Sl. 1. *Volto Santo*, Berlinski misal (f. 134a), 1402. godine.
- Sl. 2. *Volto Santo*, Hrvojev misal (f. 140b), 1403. – 1404. godine.
- Sl. 3. *Volto Santo*, Vatikanski misal, *Borg.-Illir. 8* (f. 164d), 1435. godine.
- Sl. 4. *Volto Santo*, Bribirski misal (f. 53b), prva polovica 15. stoljeća.
- Sl. 5. *Volto Santo*, Prvi vrbnički misal (f. 153d), 1456. godine.
- Sl. 6. *Volto Santo*, Misal MR 180 (f. 27b), 15. stoljeće.
- Sl. 7. *Volto Santo*, Oxfordski misal, *Ms. Canon. lit. 349* (f. 149a), 15. stoljeće.
- Sl. 8. *Volto Santo*, Glagoljski fragment iz Berčićeve zbirke, *Tom. II* (f. 62d), 15. stoljeće.
- Sl. 9. *Volto Santo*, Moskovski odlomak glagoljskoga misala (f. 8r), 15. stoljeće.
- Sl. 10. *Volto Santo*, Ročki misal (f. 145a), 15. stoljeće.
- Sl. 11. *Volto Santo*, Ljubljanski misal, *Ms. 162a/2* (f. 147a), 15. stoljeće.
- Sl. 12. *Spas Nerukotvoreni*, crkva Spas na Neredice u Novgorodu, istočna lađa, 1199. godine.
- Sl. 13. *Spas Nerukotvoreni*, crkva Spas na Neredice u Novgorodu, zapadna lađa, 1199. godine.
- Sl. 14. *Спас Нерукотворный*, Tretjakovska galerija, Moskva, druga polovica 12. stoljeća, inv. br. 14245.
- Sl. 15. *Спас Нерукотворный «Мокрая Брада»*, Tretjakovska galerija, Moskva, 15. stoljeće, inv. br. 14459.
- Sl. 16. *Спас Нерукотворный*, Tretjakovska galerija, Moskva, prva polovica 13. stoljeća, inv. br. 048138.
- Sl. 17. *Спас Нерукотворный*, Tretjakovska galerija, Moskva, prva polovica 14. stoljeća, inv. br. 25540.
- Sl. 18. *Спас Нерукотворный*, Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР), Moskva, treća četvrtina 14. stoljeća, Инв. КП 146.

⁷¹ Ilustracije br. 1, 3–8 i 10–11 preuzete su iz NAZOR 2003: 57, 63, 65, 67, 71, 79, 81, 61, 75, te objavljene s dozvolom gospođe Maje Kolman Maksimiljanović, direktorice Erasmus naklade kao izdavača, na čijoj ljubaznosti najljepše zahvaljujem. Ilustracija br. 2 preuzeta je s intraneta Staroslavenskoga instituta. Zahvaljujem i kolegi Antoniju Magdiću za pomoć u grafičkoj pripremi ilustracija za objavljivanje.

Sl. 19. *Volto Santo*, katedrala u Laonu, 13. stoljeće.

Sl. 20. *Volto Santo*, Sv. Matilda (Sv. Silvestar) u bazilici sv. Petra u Rimu.

Sl. 21. *Volto Santo*, Basilica del Volto Santo, Manoppello.

Sl. 22. *Volto Santo*, crkvica sv. Bartolomeja, Genova.

R i a s s u n t o

IL *VOLTO SANTO* NEI MESSALI GLAGOLITICI CROATI E I SUOI FONTI ICONOGRAFICI

I fonti iconografici per il *Volto Santo* nelle miniature dei messali glagolitici croati nel XV secolo vengono gruppati nei due tipi fondamentali. Questi sono fonti no-artistici (i fonti iconografici primari) e fonti artistici (i fonti iconografici secondari). Il primo gruppo si riferisce alla tradizione e alla storiografia, alla letteratura (leggende e gli apocrifi), e agli elementi liturgici e simbolici. Il secondo gruppo viene costituito dalle opere artistiche dal primo cristianesimo fino all'epoca tardomedievale nell'arte bizantina e occidentale, la cui iconografia aveva influenza alle miniature dei messali glagolitici croati. Il *Volto Santo* nella letteratura e nell'arte veniva trasferito a un modo simile in Europa e anche in Croazia. Questo veniva realizzato: 1. nella stessa direzione geografica, cioè dall'Oriente cristiano all'Occidente cristiano, e poi nei manoscritti glagolitici croati; 2. allo stesso modo, cioè indirettamente; 3. nei tempi diversi. Le miniature del *Volto Santo* nei messali glagolitici croati vennero precedute dai modelli letterari dal X fino al XV secolo, soprattutto nel *Vangelo di Nicodemo*. I modelli figurativi occidentali non venivano eseguiti come le copie precise degli originali orientali e della pittura bizantina, ma come le loro trasformazioni. Il *Volto Santo* in Occidente veniva realizzato secondo la loro iconografia, ma in senso artistico era fatto in genere secondo lo stile gotico contemporaneo. In questo gruppo appartengono anche le *Veroniche* a Roma, Genova e Manoppello, considerate come una vera reliquia del Cristo e perciò imitate spesso dagli artisti, soprattutto quella di Roma. Il *Volto Santo* nei messali glagolitici croati veniva dipinto secondo questi modelli occidentali, che probabilmente non provengono prima del XIII secolo, e avevano influenza alla iconografia delle miniature glagolitiche che è arrivata in Croazia dall'Italia e dalla Francia.

Parole chiave: la iconografia, *Volto Santo*, le miniature, i messali glago-

litici croati, l'Oriente cristiano, l'Occidente cristiano, Mandylion, Il Vangelo di Nicodemo, Veronica.

Traduzione di: Ljiljana Mokrović

Prikazani rezultati proizišli su iz znanstvenoga projekta »Glagoljska paleografija«, provođenoga uz potporu Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske.

Izvorni znanstveni članak

Primljen: 25. 5. 2012.

Autorica: Ljiljana Mokrović

Prihvaćen: 13. 12. 2012.

Staroslavenski institut

HR-10000 Zagreb, Demetrova 11

ljmokrovic@stin.hr