

Dva drvena plastička raspela iz romaničkog doba u Istri

Igor Fisković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - 73.04:247.9:7.033.4

25. listopada 1992.

Na spomenički bogatome tlu poluotoka Istre nekoliko je monumentalnih drvenih raspela iz razvijena srednjeg vijeka. Pojedinicima je pravodobno bila uočena bar starina i naznačena okvirna stilska pripadnost, ali bez iscrpnije povijesno-umjetničke analize nisu zauzela zasluženo mjesto u pregledima hrvatske likovne baštine. Budući da su

¹ Vidi: Likovna Enciklopedija Jugoslavije - I/1984, str. 64, 441. i 481. Također u "Inventario degli oggetti d'arte - Provincia di Pola" god. 1935. upisana su romanička drvena raspela iz Galežane i Bala, te iz Gračišća. Ispravno je upozoreno na vremenske i stilske dvojbenosti - str. 194. - umjetnine iz Bala, po svemu sudeći preradikalno restaurirane u prošleme stoljeću. Kao najstarije datirano jest raspelo iz Galižane s upitnim 12. st. pa je o njima nužno još pisati, a sasvim izdvojeno od njih obrađujem raspelo iz Gračišća združeno s novovaloriziranim koje je iz područja porečke biskupije nedavno preneseno u Pulu.

² Usp.: I. Fisković, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*. Zagreb 1987. katalog izložbe 14. i 15.

³ Usp: J. Belamarić, *Romaničko kiparstvo - Katalog izložbe "100 godina hrvatske skulpture"* izd. MGC - 31. Zagreb, 1991.

⁴ U Zagrebačkome zavodu za restauraciju umjetnina to je uspješno izvršila akademska slikarica Emína Kranjčec, viši restaurator ustanove.

Dva od drveta oblikovana te oslikana raspela iz Istre - obrađena u tekstu, odlična djela romaničke umjetnosti, nisu dosad bila preciznije valorizirana. Raspelo koje se sada nalazi nad glavnim oltarom katedrale u Puli bilo je posve nepoznato i neregistrirano. Nedavno je uspješno restaurirano, što je i povod njegovu objavljivanju uz iscrpnu stilsku i estetsku analizu, na osnovi koje ga autor datira u kraj 12. stoljeća, a pretpostavlja pripadnost krugu podalpskih drvorezbarskih radionica, iako zasad nema bliže prepoznatih analogija. Analizirajući drugo raspelo iz istarskog gradića Gračišće, autor uočava osnovne sličnosti, ali i razlike: u okviru očitih morfoloških srodnosti, smatra da je to oslikano drveno raspelo rađeno zasigurno poslije onog u Puli, ali da ga je oblikovao i oslikao neki manje vješt majstor. Zato se može pretpostaviti da nije uvezeno, nego da je možda nastalo u domaćoj sredini po ugledu na već postojeći spomenik. Uza sve stilske značajke, to nastanak raspela iz Gračišća vjerojatno pomiče u rano 13. stoljeće.

unutar nje - kao i unutar ukupnih inventara evropskih riznica - ona svojevrсна rijetkost i imaju nemalu vrijednost, taj zaostali dug postaje nužno nadoknaditi.¹ Nikakve dvojbe, usto, nema da te zanemarene umjetnine bitno dopunjuju spoznaje o raznolikosti skulpturalnoga blaga u sredozemnome podneblju pridonoseći cjelovitosti pogleda na tokove njegova plastičkog stvaralaštva.² Osobito pak osvjetljuju duhovnu klimu svoga doba, a i kulturnu postojanost sredine u kojima su ih stoljećima cijenili i sačuvali do naših dana. Utoliko se njihovim posredovanjem razjašnjava i uloga vrhjadranskog poluotoka u skupljanju srednjovjekovnih umjetničkih iskustava, kao i mogućnosti njegovih žitelja da priskrbljuju prvorazredna obredna djela.³

Uz takva općenita zapažanja pravi povod ove studije jest utvrđivanje srodnosti između inače najpoznatijeg u drvu skulptiranog te oslikanog Raspela iz Gračišća i novootkrivenog, koje je radi izlaganja u stolnoj crkvi grada Pule izvučeno iz zaborava i podvrgnuto uspješnoj restauraciji.⁴ I dok je prvo posve opravdano višekratno navođeno u domaćoj i stranoj literaturi s uglavnom

usklađenim mišljenjima o znatnim njegovim vrsnoćama,⁵ drugo nije nigdje spomenuto jer ga se začudo nije ni poznavalo, iako nedvojbeno pripada vrhunskim drvorezbaranim oslikanim djelima kao jedno od najstarijih u svojoj vrsti na hrvatskim prostorima.⁶ Odnedavno pak suočena na izložbama spomeničkoga blaga, ta dva raspela osim tijesnih morfoloških podudarnosti, pokazuju i tipološki zanimljiva odvajanja u mjeri koja više potiče nego otklanja usporedne im analize s osvrtom na značajke stilskog oblikovanja i tehnološke izvedbe. A po ishodima svega, oba su raspela pripadnici jedne veoma tijesno skopčane umjetničke obitelji pa ih valja u tome smislu s više strana i vrednovati. Na osnovi punog poštivanja geografsko-kulturnih osobitosti mjesta njihova nalaženja, utanačava se kronološko određenje spomenika, te se na njima uz ikonografske posebnosti uočava stopljenost sjevernjačkih utjecaja s mediteranskim iskustvima rješavanja istoga zadatka. Utoliko ih zajedno pribrajamo najizrazajnijim osvjedočenjima internacionalne romanike u našim krajevima i smatramo nesumnjivo privlačnima za svestranija objašnjenja.

Oba raspela kojima usmjeravamo pažnju prikazuju raspetog, ali poluživog Krista ne dostižući u osnovnome izričaju tip bolnog mučenika, što je svakako prvi i nepobitni pokazatelj njihove starosti.⁷ Vezujući se, naime, uz arhaičnu koncepciju predočavanja u srednjem vijeku omiljenog sadržaja, izrazita je na njima tradicionalnost kiparsko-slikarskog uobličjenja. Upravo u toj dvojnosti izričajnih sredstava - od kojih je višebojnost puka dopuna trodimenzionalnog oblikovanja figura - očitava se njihova stilska pa i opća kvaliteta. Sročena je odmjerenom shematizacijom volumena u zadanom stavu raspinjača s ukočenim tijelom i raširenim rukama, ali je dojmljivost pojedinog lika na križu pojačana svjesnim odustajanjem od narativnosti i pročišćavanjem oblika u lirski zasnovanim odnosima plastike i prostora.

Tome pridonosi jasnoća obrisa u nepokretnim, iako gipkim osima, dok se tijelo - pričvršćeno s po jednim čavlom na probijenim dlanovima - upire nogama o posebno izbočeni podnožak.⁸ Osim toga što se dubina duševne patnje ne raspoznaje na licima izdužena obrisa uokvirenima bradom na istočnjački način, tijela nisu izmučena od pretrpjele boli niti su izvorno bili naznačeni tragovi tjelesnih ozljeda. Tako raskrivaju suverenost rezbara koji usredotočen na bit sadržaja s podjednakom pažnjom razrješava ukupni zadatak svojeg rada. No otežalost likova pojačana je dugačkim pregačama koje stvaraju dojam neodoljive jezgrovitosti skulpture, čitave oslikane u skladu s realističkim predočenjem ozbiljne nakane. Uz blago modeliranje površina na svemu prevladava koliko strogost, toliko plemenitost kakva je priličila Božjem sinu prema negdašnjim uvjerenjima o njegovoj neranjivosti.⁹

Pridržavajući se načela zblizavanja božanskog s ljudskim na skulpturi najveće obredne važnosti, anatomija tijela krajnje je pojednostavljena ako ne i neizrazita u sumarno stanjenoj masi obaju likova. Ona je, naime, volumenski prilično spljoštena, a površinski plitko i meko razvijena tako da se kipovi posvema uočljivi čitavi, doimaju poput plastičkih slika frontalno otklanjajući potrebu višestranog motrenja. Tome je suglasna i slikarska dorada svih dijelova, mjestimice svedena na doctavanje pojedinosti, ali uglavnom prateći plastičnost formi gustoćom kolorističkih odnosa. Uspostavljena je, dakle, zavidna ravnoteža likovnog kazivanja i katekističkog htijenja kojega bijaše lišena malo koja romanička umjetnina.

Utoliko je u oba primjera za ozbiljnost izgleda kakav je nalagao sadržaj, odsudna sigurnost obrisa posve odgovarajuća suzdržanosti likovnog osjećaja drevnoga vremena.¹⁰ Susljedno njegovim prohtjevima, pa i plastičkim navadama, likovna jačina kipova uzdržana je u svojim jezgrovitim geometričnostima s prilično skromnim zaobljenjima površina. Jedino Kristova pregača, pričvršćena pojasom i učvorena o boku te spuštena do koljena, podliježe plastički životvornijoj razradi. S tim primjesama ornamentalnoga shvaćanja perizome raspela u Puli i Gračišću ipak nisu poremetile ravnotežu osnovnih monumentalnih oblika, jer se stapaju sa sustavom svojega znalacki sprovedena oslika koji samo ističe opstojnost rezbarske raščlambe. Razriješena lepezastim poretkom uglavnom geometriziranih nabora, ona se također vraća slikanim uzorima podsjećajući na pravilnost *lumeggiatura* iz dvodimenzionalnih počela oblikovanja.¹¹

Prema osnovnim tim i zajedničkim obilježjima, očito je da se na dva istarska raspela stanovita didaktičko-dogmatska nastojanja ustaljenih vjerskih prikaza okreću mističnim htijenjima srednjovjekovnoga kršćanstva. Općenito na njima predodžba Krista ne poziva na suosjećanje u osobnoj mucii niti izaziva samilost, nego pobuđuje trijeznu utjehu i strahopoštovanje.

⁵ Osim sumarnih deskripcija u nav. dj. ovo je raspelo bilo izlagano i na velikoj izložbi "Umjetnost na tlu Jugoslavije od prehistorije do danas" god. 1971. u Parizu te u Sarajevu - vidi Katalog izložaka br. 248. Bilježi ga i J. Levaux-Boccador, *Statuaire Medievale de collection - I / 1972.* s fotografijom - fig. 156. - tada snimljenom u Grand Palaixu.

⁶ Vidi: J. Belamarić, *Romaničko kiparstvo Hrvatske - u monografiji u povodu izložbe "1000 godina hrvatske skulpture"* (u tisku)

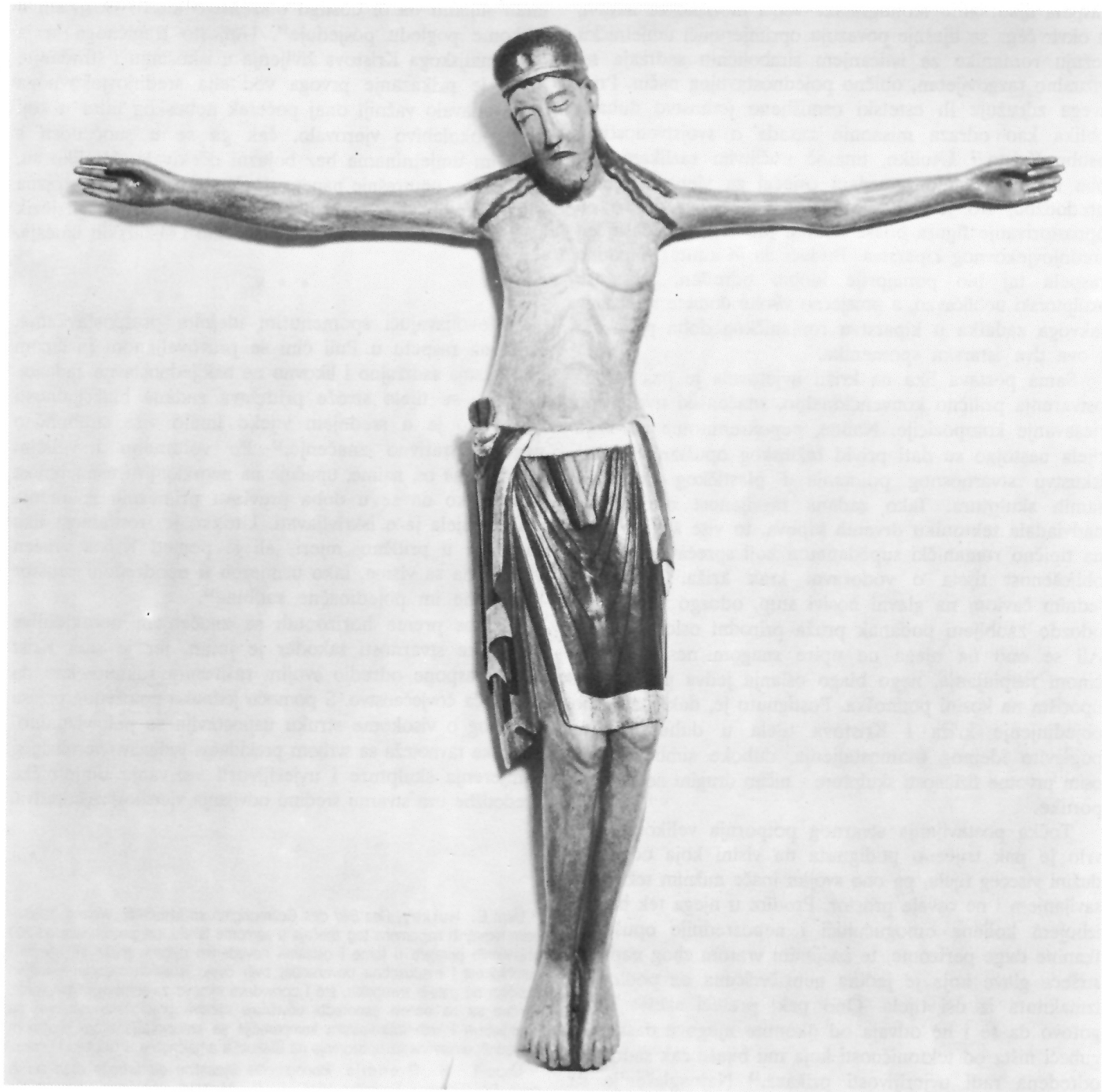
⁷ U temeljnome djelu G. de Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso.* Leipzig 1938. - jasno razdvaja tipološke skupine unutar kojih se označivanje stvarne muke raspetoga uvodi tek s 13. stoljećem.

⁸ O značenju toga u stilskim poglavljima razvoja prikaza: P. Thoby, *Le Crocifisso des origines au Concile de Trente.* Nantes 1959.

⁹ Usp.: B. G. Lane, *The Development of the Medieval Devotional Figure - The Crucifixion.*

¹⁰ Opći pregled npr: W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom Ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance.* Potsdam. 1929.

¹¹ Usp. za suvremeno slikarstvo: E. Sandberg-Vavala, *La croce italiana dipinta e l'iconografia della Passione.* Verona, 1929.



1. Drveno oslikano raspelo, kraj 12. st., katedrala u Puli

Susljedno veličanju same svetosti, osobitosti ovih dvaju raspela nisu samo ikonografske već i morfološke naravi, u okvir čega se tiješnje povezuju oprimirajući umjetničku težnju romanike za isticanjem simboličnih sadržaja na vizualno razgovijetan, obično pojednostavnjen način. Prije svega združuje ih estetski osmišljeno jedinstvo duha i oblika kao odraza misaonih zasada o svojstvenostima osobe Krista.¹² Utoliko, unatoč uočljivim razlikama na oba raspela, ostaje pouzdani osjećaj za vjerodostojnost predodžbe, što je nadasve važno s obzirom na to da oprostoviranje figura bijaše nemali problem dotadašnjega srednjovjekovnog kiparstva. Budući da je unutar tematike raspela taj bio ponajprije idejno određen, lakše se skulptorski uobličavao, a prosječno visoke domete rješavanja takvoga zadatka u kiparstvu romaničkog doba pokazuju i ova dva istarska spomenika.

Sama postava lika na križu uvjetovala je pak u oba ostvarenja prilično konvencionalno, značenjski uvriježeno rješavanje kompozicije. Naime, nepokrenutome položaju tijela nastojao se dati privid težinskog opuštanja prema iskustvu stvarnosnog poimanja i plastičkog izvođenja samih skulptura. Tako zadana razvijenost obrisa nije nadvladala tektoniku drvenih kipova, to više što su upri na tipično romanički supedaneum koji sprečava potpunu obješenost tijela o vodoravni krak križa. Pričvršćen jednim čavlom na glavni nosivi stup, odozgo ukošeni, a odozdo zaobljeni podanak pruža prirodni oslonac tijelu. Ali se ono na njega ne upire snagom nesavladanom činom raspinja, nego blago oslanja jedva pronalazeći uporišta na kosini podnoška. Postignuto je, dakle, zavidno objedinjenje križa i Kristova tijela u duhu njegova poglavito idejnog osamostaljenja, duboke simbolike i - osim prvotne fizičnosti skulpture - ničim drugim neometane poruke.

Točka postavljanja stvarnog potpornja velikome liku vrlo je pak trijezno podignuta na visini koja odgovara dužini visećeg tijela, pa ono svojim inače nužnim težinskim savijanjem i ne osvaja prostor. Prodire u njega tek blagim izbojem koljena omogućujući i neposrednije opuštanje tkanine duge perizome, te izvijenim vratom zbog naprijed stršeće glave koja je jedina nepričvršćena uz podlogu i izmaknuta iz osi tijela. Ono pak, prateći skelet križa, gotovo da se i ne odvaja od okomite njegove daske, ne gubeći ništa od tektoničnosti koja mu bijaše čak sadržajno određena radi uvjerljivosti prikaza.¹³ Najnaglašenije su opružene ruke, dugačke koliko i tijelo bez glave, jer se tek s pomoću njih predočuje tetivna istegnutost koja - uključujući iščašena ramena - odgovara pribijenosti Krista o križ. Važno je da on to podnosi bez grča, pa ne gubi na dostojanstvenosti.

Uistinu se višestranu domišljenim odnosima kiparske razrade tijela na križu Krist na ovim raspelima prikazuje razapet, ali ne još iscrpljen u svojoj mucu ni ovladan fizički i duhovno pri zornoj žrtvi. Jasno da ta žrtva, ako i predočena u najtvarnijem viđenju, bijaše shvaćena kao jamstvo da će drugi, kršćanima obećani onaj život uslijediti

nakon smrti po jedinome uzoru kojeg su svi otpočetak imali slijediti da bi dostigli blaženstvo kakvo Božji sin u svakome pogledu posjeduje¹⁴. Umjesto tragičnoga kraja ovozemaljskoga Kristova življenja u iskušenju i stradanju, takvo je prikazanje prvoga voditelja srednjovjekovnoga puka odavalo važniji onaj početak nebeskog mira u koji se nepokolebivo vjerovalo, čak ga se u suočenosti s ovakvim umjetninama bez bojazni očekivalo. Utoliko su, oslobođena unutrašnje napetosti, oba istarska lika postojana slika iskrenih vjerovanja prevedenih u likovno zreli jezik vještih stvaralaca suvremenih plastičkih i slikarskih izričaja.

* * *

Udovoljavajući spomenutim idejnim pretpostavkama, Krist na raspelu u Puli čini se pravovaljanom inačicom svladavanja sadržajno i likovno ne baš jednostavna zadatka. Njegovo se tijelo strože pridržava zadane biaksijalnosti križa, što je u srednjem vijeku imalo više simbolično negoli narativno značenje.¹⁵ Po volumenu i veličini dominantna os, naime, upućuje na neotklonjivu usmjerenost nebu, tako da se u doba prevlasti primarnih znamenja i nije smjela jače iskrivljavati. Utoliko je frontalnost lika zadržana u priličnoj mjeri, ali je pogled Krista vraćen vjernicima sa visine, iako usmjeren u neodređeni prostor neizvjesne im pojedinačne sudbine¹⁶.

Odnos prema horizontali sa značenjem neotklonjive zemaljske stvarnosti također je jasan, jer je sam Krist njene raspone odredio svojim raširenim rukama kao da obuhvaća čovječanstvo. S pomoću jednako položenog pojasa ovijenog o visokome struku uspostavlja se pak vizualno-plastička ravnoteža sa svrhom prekidanja isključivo vertikalnog usmjerenja skulpture i uvjerljivosti vezivanja umjetničke predodžbe uza stvarnu sredinu odvijanja vjerskog zajedništva.

¹² Usp: E. Hurkey, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter*. Worms, 1983. - osim temeljnih napomena tog značaja u samome tekstu, pregledom više od 200 objavljenih primjera u tome i ostalima navedenim djelima može se utvrditi i autohtonost i međusobna povezanost ovih dvaju istarskih raspela, uvjerljivo različitih od ostalih evropskih, što i opravdava njihovo zajedničko objavljivanje. Ujedno se na osnovi usporedbe učvršćuje njihova predložena datacija, pa omogućava i kronološko-stilska komparacija sa srednjotalijanskom skupinom istorodnih umjetnina uz upozorenje na bliskost s arhaičnijima u Gubbiju i Urbinu.

¹³ Usp.: L. H. Grondijs, *Iconographie Byzantine du Crucifié mort sur la croix*. *Bibl. Byzantina*. Bruxelles 1947.; J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*. New Jersey, 1955.

¹⁴ O tome: S. G. Nichols, *Romanesque Signs - Early Medieval Narrative and Iconography*. Yale Univ. Press 1983. cap.4. "Historia and Poetics of the Passion".

¹⁵ Isto, pag. 104-110.

¹⁶ O tome: C. Prehn, *Percezione visiva nella pittura italiana nel Duecento*. Zbirka studija istog autora - Firenze, 1976. pag. 117 i d.

¹⁷ Vidi: G. Majorov, *Formiranje srednjovjekovne filozofije*. Beograd, 1982.

¹⁸ Osim toga općeg uvjerenja, desna je strana u tradiciji kršćanskog Zapada redovito imala aktivno značenje i okrenutost budućnosti: J. Chevalier - A. Gheerbrandt, *Rječnik simbola*. Zagreb, 1983, str. 116.

¹⁹ usp: C. Prehn, *La rappresentazione del Cristo vivo sulla croce nella pittura italiana medievale*. Nav. dj., pag. 38.

Ostajući, dakle, u zemaljskome ozračju, a uzdignut da pokaže i urođenu veličinu, takav Krist ne niječe svoju ljudsku narav, nego se ponosi njome kao sudbinom u savršenome liku.

U tome kontekstu pulsko raspelo nadilazi prethodno uopćenu svoju namjenu i postaje himnični znamen slike svijeta uz naglašavanje stečenog pouzdanja po izrazito srednjovjekovnom htijenju da se u pojedinačnoj likovnoj predodžbi prikaže i potvrdi kršćansko okruženje.¹⁷ Nedvojbeno je u njemu sve zamišljeno nenametljivom postojanošću ljudskog, a položenost njegove glave malo udesno upućuje na zaštitničku ulogu.¹⁸ Uz takvu primjerenu rječitost uljuđena sadržaja, od drveta oblikovani i kolorističkom dotjeranošću svima približeni lik gotovo da nije smio biti podvrgnut naracijskim odstupanjima od ustaljenih romaničkih stilema.¹⁹

I zaista je na raspelu u Puli sve dosljedno usklađeno po neprijepornim zakonima romaničkog izraza. Budući da je isti govor prevladao i u oblikovanju raspela iz Gračišća dajući mu početnu jačinu, vidljivi pomaci od zadanoga rješenja idu u prilog tvdnji da je ono mlađe po nastanku, duhovno čak priklonjenije gotičkim obzorjima. U komparativnoj analizi može se pak pokazati međusobna

im ovisnost, uza smišljeno ponavljanje čimbenika likovne obrade, što je zasad i najzanimljivije pa općenito za vrednovanje umjetnina i uputnije.

Sasvim u skladu s ranijim datumom svojeg nastanka, drveni Krist u Puli zadržava sustavniju frontalnost položaja tijela, pa i glave koja se ocrtava kao ključni modul u proporcioniranju čitave skulpture. Osim toga što otprilike čini šestinu ukupne visine, doima se poput maske u ovalu gotovo geometričnog raščlanjenja svih pojedinih dijelova. U sumarnu rezanju poluotvorenih očiju pod nisko položenim obrvnim lukom, kao i izduženog uskog nosa i svinutih usana, nema ni trunaka težnji za opisnim približavanjem stvarnosti, jer je sve podređeno volumetrijskoj jasnoći kao izričaju ozbiljnosti. A zbog dosljednosti ustrajanja na njoj ne treba je procjenjivati iskazom majstorove nemoći, nego ishodom svjesne težnje koja ide prema stilizaciji.

Inače je majstor starijeg Raspela ustalio svoj jezik ne odstupajući od općeromaničkih istančanosti, što je ujedno dokaz njegove osobne umještosti, ali i visoke likovne izučenosti. Opskrbljen time on slijedi uobičajene ikonografske pojedinosti, a važan prilog njihovu očitovanju jest otkriće tragova krune na glavi koja je naknadno

2. Perizoma drvenog oslikanog raspela u Puli



3. Glava Krista s raspela u Puli



bila nasilno uklonjena i zamijenjena trnovitim vijencem. Naime, nad lukom kose koja s tri pravilna kapka sred niskog čela uokviruje lice, ostala je vitka traka donjeg obruba krune nepoznata oblika jer je čitava otesana. Sjedinjena s glavom, naravno, bijaše rezana u istom komadu drva, ugledom na metalne plitke krune iz romanike. Odaju je još kružne udubine pravilna rasporeda nad čelom i sa strana iznad ušiju kao tragovi izvorna usađivanja ukrasa, vjerojatno zaobljenih komada staklene paste.²⁰ Taj izuzetni podatak svakako je i pokazatelj starosti kipa rađenog u doba kad se Krista na križu još običavalo predstavljati kao kralja.

Okrunjeno pak lice ovoga kipa obrubljeno bradom kapljica poretka, ali plošne površine, djeluje smirenije iznad izdužena vrata. Neodvojiva od njega, iza također geometrijski škrto rezanih ušiju, kosa se raspušta u po tri duga pleteničasta pramena od zatiljka pružena k rukama. Upotpunjujući vitkost najvažnijem volumetrijskom istaku skulpture, oni prekrivaju inače nerazrađeni predio ramena sežući zrakasto sprijeda sve do pazuha i svojim kosinama podržavajući ukočeni nagib vrata i lica.

Ispod toga u plitkoj se i naizgled mekoj modelaciji razvija simetrična struktura prsnoga štita, na kojem su u slogu malo izvijenih kruškolikih sastavaka reljefno naznačena plitka prsa, potom zaobljena rebra i, najskromniji, trbušni mišići. Sve je dano prilično plošno, zapravo izbrušeno jer je čitav prsni koš shvaćen dosta kubično unatoč zaobljenju u prijelazu k postranim stijenkama prema stanjenim rukama. One su prirodno dugačke, uvjerljivo oblikovane u zakretu od nadlaktice k mišićavoj podlaktici do hladno opružene šake pripremljene za proboj čavla. Najkrucé su ipak noge - zakrivene pregačom do nesrazmjerno okrupnijelih, gotovo nezgrapnih koljena - te paralelno skošene isticanjem dokoljenične kosti i napetih mišića listova do dugačkih stopala u paru sljubljenih uza strminu podnoška. Polazeći od nje, a iziskujući protegnuti spoj s drugim osloncem tijela na pribijenim dlanovima, čitavo je tijelo opisalo blagu krivulju učvršćenu pomakom koljena, zatim pregibom kukova i struka, te opuštenim ramenima. U zaključku toga snenog gibanja logično je istaknuta glava kao stvarnosno i simbolično najizraženiji skulpturni dio.

Unutar tako stroge, ali stilski dojmljive shematizacije, očite su razlike između drvenoga lika Krista u Puli i onoga većeg njegovog parbenjaka iz Gračišća. Otrpve su uočljivi skladniji razmjeri prvoga, ali i smireniji njegov obris, odnosno slabija pokrenutost s obzirom na to da je pregib tijela o pojasu suzdržanije izražen. Uz ukupnu tektoničnost stava, o pokretu se jedva može govoriti, to više što je sve riješeno uravnoteženim odnosima nabijenih dijelova prema pravilima arhaizirajućeg stila. Nametljivo je, naime, provedena težnja prema nekom idealno smirenom oblikovanju kojim se uspostavlja jedinstvo skulpturalne cjeline sastavljene od harmonične artikulacije, te pravilne dispozicije pa i proporcije činitelja.

Budući da su to bili stvarni kanoni davnašnjeg poimanja ljepote,²² koje i kakve Kristov lik - oprimjerujući fizički pripisana mu duhovna savršenstva - nije mogao biti lišen, ne smetaju sva odstupanja od realistične prikazbe na razini srednjovjekovnih shvaćanja. Ako su ta odstupanja uočljiva u pojedinostima, podređena su izražajnosti cjeline bez odvrćanja pažnje formalnim akcentima ili plastičkim deskripcijama. Ravnoteža pak obrade svih dijelova s ujednačenim promišljanjem njihovih likovno-plastičkih i stvarnosnih uloga možda je ključna kvaliteta ostvarenja. Tako se u jednoznačnoj sumarnosti veliča sama bit Kristove žrtve, a njegov razapeti lik uistinu postaje metafora nove geneze.²³ To lakše su na ovim njegovim prikazima presahnuli doslovni biljezi romaničke kiparske stilizacije zapadnjačkog podijetla, a temeljni je likovni izričaj prenesen kromatskome učinku koji samo zaokružuje jednakom zrelošću skulpturalne vrsnoće djela. Iako u svemu nije pobijena osnovna statuarnost figure, plastičko-koloristička dorada uz odmjerenu tjelesnih razmjera gotovo da je dovode u bestežinsko stanje.

* * *

Na drugome pak raspelu, uz pretežitu podudarnost oblika, provedene su neke promjene koje u svojem zbroju mijenjaju izgled modela pa i ikonografsko značenje motiva približavajući se čak drukčijim stilskim nastojanjima.²⁴ Prije svega, u sastavljanje dijelova unesena je izravniya pokrenutost, koja - osim toga što razgradnjom volumetrične kompaktnosti uvećava dojam težine - dobiva pomalo dekorativni smisao sretno utišan plemenitom vitkošću i skladnom modelacijom figure. U traženju ne samo formalno plastičnijih iskaza, naime, prsni je koš ponešto skraćen te povinut nad širim bokovima, dok su koljena pomaknuta ulijevo, a to kao da je izazvalo ukošenje stopala pa i išćaćenje ramena. Razbijena je dakle ona statična aksijalnost najmonumentalnijih ishodišnih primjera, pa je u priličnoj mjeri otklonjena i organska bit sjedinjavanja duhovnog s tjelesnim, postignuta na umjetnici u Puli kao estetski ideal romaničkog doba.²⁵

²⁰ Kao npr. na Raspelima u Bolonji ili Gornjoj Loari - vidi: J. Lieveaux - Boccador, nav. dj., figs. 143, 171 i dr.

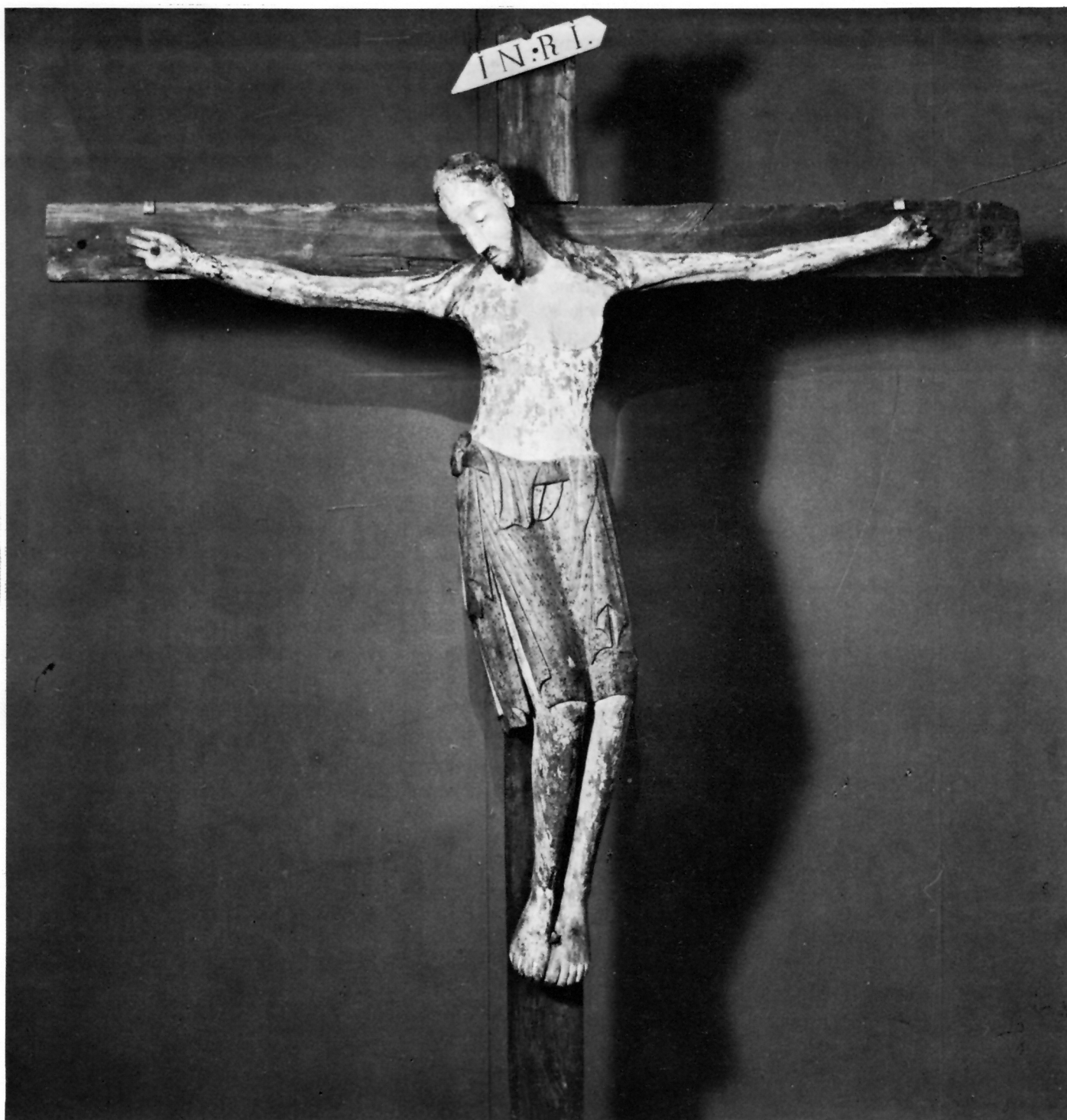
²¹ Usp. za suvremeno slikarstvo s istovrijednim rješenjima u grafičkom iscrtanju: D. Campini, *Giunta Pisano e le croci dipinte romaniche*. Milano, 1966. Autor posebno naglašava - str. 34. i d. - da su brojna slikana raspla u srednjem vijeku preuzimala stilizaciju onih plastičkih od drva.

²² To su opća načela ondašnjega umjetničkog oblikovanja kako ističe i E. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb, 1987, osobito gl. XIII. "Sažetost kao ideal stila".

²³ Usp: G. Nichols, nav. dj., pag. 111 i cap. "The Passion in Art and Literature".

²⁴ To je zapravo prijelazni stupanj od "trijumfalnog" ka "trpećem" Kristu prema klasifikacijama iz djela nav. u bilj. 8 i 9.

²⁵ Vidi: R. Assunto, *Teorija o lepom u srednjem vijeku*, Beograd, 1975, str. 88-90.



4. Drveno oslikano raspelo, poč. 13. st., Gračišće

Raspelo iz Gračišća, doduše, nije se još oslobodilo rudimentarne geometričnosti, slijedom koje je ukružena i kompozicija cjeline. Provedena je uočljiva paralelnost plastički najjačih dijelova, npr. osi glave i smjera natkoljenica. Takvo odvajanje međusobno odvojenih sastavaka vidno pojačava dojam lebdenja smireno unijahanog tijela, a s čednom dinamizacijom cjeline naslućuju se stilski naprednije težnje. Budući da je izdužena glava na pravilnome i izbočenome valjku vrata jače nagnuta, zbiva se i ritmično ubrzanje obrisne krivulje od dna prema vrhu kipa kako je nalagala sama tematika. Stvoren je čak privid ukupno odlučnijeg njegovog uvijanja, iako je krivulja kao glavni nosilac pokreta dana tek u obrisu, a nije jednako izražena u reljefnim otklonima od ravnine križa.

Međutim, unatoč izlomljenoj razvijenosti bočnih profila, u obradi plastike zaostaje plošno osjećanje, što uz geometričnu krutost tijela pobija njegovu ukupnu realističnu uvjerljivost. Nadasve je na prsnome košu izostalo pretakanje površina simetričnog poretka i čednog reljefa, a uz naznake omašnijih udovnih mišića lice je ispunjeno pročišćenijim rastavljanjem dijelova. Dopunjeno je brkovima zavijena luka, obrve se odvojiše od očiju snenih vjeđa te se

nametljiva visina čela jasnije stapa s jačim hrbatom šireg no pravilnijeg nosa. Sve je još oblikovano bez oštih rezova koji na prvome primjeru razbudiše makar skromno suprotstavljanje svjetla i sjena. Čitava je usto jajolika glava mekše modelirana, a kosa u podjednako dugačkim pletenicama nije više ni simetrična, jer je uvojcima lijevoga ramena zrakasto dodan još jedan. Vizualno je tako učvršćeno jače nagnjanje glave u suprotnome smjeru nad širim ramenima suzbijenijeg volumena. U svemu ovaj polugoli lik od drva kao da balansira na razmeđu protuteža inače raskaljenih u sljedećem stilskom razdoblju s načelno pojačanom osjećajnošću svetačkih prikaza. To je ovdje najavljeno tek u rezbarskim tančinama, koje ne odavaju puki tehnički postupak, nego i istinitost promijenjenog kiparskog promišljanja.

Inače je čitava skulptura iz Gračišća razvedena više dvodimenzionalno, dok je savijanje volumena udesno i ulijevo znatnije od prodiranja prema naprijed ili povlačenja unatrag ne samo radi prijanjanja uz križ već i nesavršenijeg tesanja dijelova iz drvenoga trupa. A uz tome primjerene nezgrapnosti kiparskog oblikovanja s nametljivim vezivanjem na slikarska iskustva, samo je pojačan dojam arhaičnosti po kojoj ga se možda može smatrati djelom domaće

5. Perizoma Krista s raspela u Gračišću





6. Glava Krista s raspela u Gračišću

sredine, svakako nastalim nakon što je raspelo u Puli ušlo u sastav istarske baštine. Za moguće vezivanje uz nekoga jačeg majstora nedostaje nam poznavanje prvoga uzorka, a pomak stilskih spoznaja - iako ih drži vremenski posve blizu - teško da dopušta pripisivanje istoj ruci. Dovoljno je za to pogledati oba lica: na jednome je ona podatnija rezbarenju u oštrijim potezima, na drugome sklonija širim pretakanjima nužnih zaobljenja. Nadmoć je tvorca prvoga kipa očigledna u brojnim pojedinostima, pa i smislu za suvislost njihova povezivanja u dosljednome govoru, što se sve kod drugog pojednostavljuje ne izmičući drukčije sročene cjelovitom učinku. Treba napomenuti da je raspelo u Puli i tehnički savršenije načinjeno, jer je otraga čitavo izdubeno od koljena do lopatica, te tako lakše prenosivo, a i izdržljivije prema inače opasnome pucanju drveta. O tome majstor gračiškog raspela kao da nije vodio računa, pa je čitavo tijelo istesao iz jednog debela trupca u svim obujmima, a slabije izvedenim spojevima dodanih opruženih ruku.

Osim temeljnih sličnosti, pretpostavljeni slijed nastajanja dvaju raspela u međusobnoj ovisnosti poglavito svjedoči potanja plastička razrada sukladnih dijelova. A ona je

uglavnom sračunana na površinski oslik drveta, pa je posvuda propisno zaglađena plitkim nanosom gipsa. Ipak se čini da je na raspelu u Puli bila odličnija kao sredstvo izražavanja utanačene nabijenosti volumena, dok je u drugome primjeru po svemu sudeći i tehnološki jednostavnija te zato i danas podložnija propadanju. Dosljedno je majstor prvoga pažljivijim slikarskim postupkom razrješavao mjestimične nužne opisnosti poglavito plastički najnerazrađenijih dijelova. Tako je plohe prsa oživljavao nanosima bijele boje ne samo uz plitkoreljefna rebra čak iscrtavajući polja abdominalnih mišića nego i zaokruživanjem pupka pa i prsnih bradavica. Tu je istančanost likovne obrade nadišla drvorezbarska nastojanja, a podjednako je naznačena krv rane od proboda kopljem, kao i čavlima sred dlanova. Te su naznake vrlo škrte, svedene na nekoliko tankih mlazova uz blijedo ocrtavanje zareza, pa nema sumnje da im se u ukupnom viđenju raspela nije pridavala osobita važnost izvan primarne upute o sudbini žrtvovanoga bogočovjeka. Na kipu pak iz Gračišća to se malo pojačava, iako nije sigurno da je rana na prsima - nepostojeća na raspelu u Puli - naknadno izdubena. Čak je naglašenija poprskanom

krvlju, koja se razlijeva i na podnošku po stopalima iako čavao pribijen između njih i nije izvorno mogao uzrokovati nikakva ranjavanja. Podjednako je krvlju malo poprskano čelo uz opuštene pramenove kose i nema sumnje da je tu trnova kruna bila otpočетка predviđena, za razliku od Kristove glave u Puli nekoć zakrivene stvarnom krunom na ostacima koje se očuvahu krpice prvotne pozlate.

U kontekstu tih razlika izrična je i perizoma, zapravo rezbarski najrazrađeniji dio kipova. Mišljena je na starinski način kao tkanina koja prebačena preko pojasa prekriva dio od struka do koljena. Na raspelu u Puli nabire se uz oba boka ostavljajući vidljiv pojas na truhu o koji je slobodno ovješena kao ključni činilac vizualnog uravnoteženja cjeline. Utoliko joj je najjači bokor s desne strane gotovo prostorno osamostaljen ne bi li se uravnoteženjem poduprlo opće naginjanje gornjeg dijela tijela, a dosljedno se uz izražajnije nabiranje opuštenih tkanina u dubokome rezu raskriva čvrsto bedro. Zanimljivo je i bedro namreškano iznad koljena, vjerojatno s nakanom da se dočara opća otežalost tijela i traženje reljefnih upora opuštanju plastičkih činilaca. Sustav njihova usklađivanja sapliće najmekša pregibanja u središnjem dijelu pregače, koji trokutastim poljima odudara od zaobljenih površina dopojasnog razgolićenja. Naglašeno je pak reljefno pojačanje rubova skladno preklapanje tkanine prema zahtjevima učvršćenja skulpturalne mase na mjestu spajanja gornjeg dijela s rastavljenim, premda usporedno položenim nogama.

Prateći pak obline kukova i pokrivajući zglobove koljena mekim pregibima opuštenih poteza i širokih međupovršina, čitava perizoma ostvaruje geometričnu razigranost uz najgušće okupljanje s desne strane. Tu je ritmično složeni slap nabora najpomnije oblikovan s razvijenim smislom za oponašanje stvarnosti, ali i postizanje trijeznoga plastičkog učinka nadohvat ornamenalnim shvaćanjima. Ključno je ipak zanimanje za prenošenje zbiljskog u stilizirani likovni sustav. To odaje spiralno savijanje padajućih rubova perizome, ali odolijevajućih posvemašnjoj geometizaciji na način koji ne niječe kiparev trud da dostigne prirodnu vjerodostojnost. Ujedno se u pridržavanju stilskih konvencija otkriva njegova privrženost starijim uzorima, bar u jednostavnije riješenim dijelovima.²⁶ Koristeći se tako višestranim izražajnim sredstvima, on ih je - koliko mu je stupanj ondašnjeg savladavanja stvarnosnih poimanja i viđenja dopuštao - uspio primiriti raslojenošću blage površinske modelacije, posve sukladne inače naglašenoj jezgrovitosti kipa. Sa zanimanjem za prirodnost stvari (iskazanim već pri slikanju opisane Kristove razgoljenosti) istaknuo je i čvor kožnatog pojasa na desnome boku znalački bilježeći napetost krute stvari.

Perizoma raspela u Gračišću dosta je nalik na rečenu, premda uspostavlja gušće nabiranje prividno tanje tkanine bez rubova koji učvrstiše razradu prve. To proizlazi iz sustava višestrukog prebacivanja pregače preko pojasa kojemu je - povinutom od kukova preko truha -

zanimkana stroga horizontala, što u Puli bijaše činilac vizualnog uravnoteženja dijelova kipa sa smiono raskriljenim rukama. A ovdje je dekorativna igra skošenih linija nabora čak nadvladala prijanjanje uz tijelo koje se volumenski osjeća pa i nazire pod njome u oblikovnim realnostima. Ipak je površinska gustoća, uglavnom geometrijskih ali asimetričnih, rezova postala odredišnim ciljem plastičke razrade u oštrijim potezima koji ne razbuđuju suprotstavljanje svjetla i sjena slijedom pretežno plitke svoje modelacije u lepezama dugih pregiba.

Radi se, dakle, o gotovo grafičkoj, nadasve nježnoj raščlambi pregače koja se više okuplja sa strana, dok sredinu ostavlja čistijom u blagom opuštanju mekih nabora. Time je vidno pojačana i reljefnost svrhovita isticanju fizičke nazočnosti Kristova lika u nekom obrednome prostoru prigušena osvjetljenja. Opisnost pojednostavljenih nabora provedena je njihovom složenijom postavom, dok se u sredini preko pojasa uzvraća poseban kraći skut, a dva postrana niže spuštaju odvažnijim oprostorenjem odvojeni od bedara. Pri tome lijevi prati oblinu podloge uz koju se prijanja zavrnut sprijeda, u srcolikome nacrtu ornamentalna predteksta koji ostade u svijesti i najvršnjih romaničkih rezbara. Desni pak skut samostalno obistinjuje svoju težinu ne toliko volumetrijskom opsežnošću, koliko gustoćom sitno usijecanih i stupnjevanih preklapanja nabora u dva plosnata snopa postavljena jedan nad drugim. Zacijelo rađeni na posebnoj dasci, oni su pričvršćeni podno struka i uvinuti prema koljenima, te postižu smjelije rastvaranje volumena što posebno prate svrsishodno gustim poretkom pravocrtnog iscrtavanja. Krivulje blagih pregiba tek mjestimice vraćaju kiparsku namjeru bliže stvarnosti, koja bi se i inače bila iskazala da je rezbar bio vještiji, odnosno slobodniji u izrazu. Svakako je dekorativno htijenje u konačnici potisnulo opisno pripočavanje, što se može smatrati zaostatkom prijašnjih likovnih iskustava. Ta se sklonost, uostalom, zamjećuje i na sitnoplastičkoj obradi brade s brcima ili vitkim pletenicama kose kao okvira jajolike glave.

Unatoč svim razlikama na opisanim istarskim raspelima navlastito je zamjetljiva zajednička osjetljivost u modelaciji površina. Ona je, naime, posve plitka u funkciji ojačanja volumena i postojanosti mase kipa, sračunana prema slikanim završavanjima djela. Zato i nema grubih prijelaza među dijelovima skulptorske obrade ili razgraničenja različitih stvari, jer je sve rezbarenje zaglađeno, dok su linearnosti u ocrtavanju pojedinosti zaobljene, tj. popunjene nanesenim slojem stuko-podloge boje. Sve je pak usmjereno učinku svjetla na površinama, ali taj učinak ne razjeda volumetriju likova svojom zasebnom pričljivošću, nego je čini uvjerljivijom u likovnoj predodžbi i skulpturalnoj cjelini. Izazivajući tek tiha zasjenjenja bez naglih kontrasta (kakve bi stvarala oštra i duboka usijecanja površine) ukupna je modelacija samo pridonijela idealizaciji Kristova kipa prema već razjašnjenom zamisli njegova predočavanja. U tom kontekstu on je obasjan sam sobom kao izvor

inih nadahnuća, neoskrviv vanjskim posredovanjima pa i učincima svjetla koje vidno podnosi.

Odabirom pak boja dorađeno je primarno isticanje umjetničke ljepote kao odraza duhovnog savršenstva ličnosti božanske naravi. Osim što su na golim dijelovima tijela prevladali svijetli tonovi blijedog okera - u Puli dotjerivanog bijelim linijskim namazima, a u Gračišću pepušenog prirodnom ponašanju svjetla na uglačanoj površini - tamnosmeđom bojom prekiveni su narebreni dijelovi kose i brade. S pomoću njih samo su pojačane tipične fizionomijske crte, u cjelini vrlo smirene i po svemu suzdržane. Ali su na jednome kipu dane s golom reljefnošću svojih punina, što se na drugome raščlanjuje u snopove paralelnih ureza na pletenicama, bradi i dodanim brcima. Tako je njihova živost dvostruka s razloga što su i važni za samo prepoznavanje Krista kakvog je tipski bila utvrdila romanička umjetnost.

U sumarnosti opisanih plastičkih cjelina po slikarskoj se razradi također razdvajaju perizome. Na raspelu u Puli ona je tamnomodre boje sa srebrnim obrubom, širokim kao i istobojni opasač, pa se višestruko umiruje istančanost njezinih nabora prionutih uz tijelo. Modelacijskoj jednostavnosti valovitih preljeva, naime, posve je suglasna kromatska skromnost, a iz toga - čini se - najviše crpe unutrašnja izražajnost umjetnine. Njezin volumen postaje konzistentniji, oblici jezgroviti sa svrhom isticanja snage i moći neispaćenog Božjeg sina. Podjednako i na raspelu iz Gračišća boja ublažava sustav plastički sitnopisnije obrade pregače, jer se gustom mrežom sitnog ornamenta vizualno ujednačava njezino ovijanje tijela. Na svijetloplavoj tkanini, naime, u pravilnome su poretku nanizani trolatični uresi nalik na plave cvjetice s crvenim srednjim kružićem. Nanošeni su prostoručno, što je svemu dalo spontanost, čak živahnu ornamentalnost, pojačavši privid prozirnosti tkanine plastički ukočene, ali površinski razigrane. Takva razrada vizualno olakšava čitav volumen i slažući se sa svjetlo ujednačenim inkarnatom tjelesne puti postiže drukčiji učinak od tamnijeg oslika raspela u Puli. Na ovome prevladava

lirski osjećaj u likovno umješnome spoju stvarnog prikaza i nadnaravnog predstavljanja Krista, što je krajnje postignuće onodobnoga kiparstva. Njegova je sadržajnost dopunjena nanošenjem crvenih mlazova krvi na ranama znatno prigušenijima kod pulskog raspela. Ako je i to plod izvornih stanja, važno je to ustvrditi radi prepoznavanja najočitijih idejnih promjena Kristova prikaza što se moglo odviti tijekom vremenskog razmaka nastajanja ovih istarskih spomenika.²⁷

* * *

Uočavanje odlika dvaju izuzetnih raspela u Istri, dakako upućuje više pitanja o njihovu podrijetlu, vremenu pa i mjestu nastanka. Potanja je analiza dokazala da se osnovne srodnosti ipak ne mogu svesti na najizravniji neki njihov zajednički postanak, kako se početno pretpostavljalo.²⁸ Odlučno je za takav zaključak što većina ikonografskih obilježja, sročeni odgovarajućim likovnim modifikacijama, odaje tiha odstupanja od opće divinizacije Kristova lika na križu. Najavljujući promjenu predodžbe od trijumfalnog k trpećem, ili bar ljudskom osjećanju zblizenom Spasitelju, morfološke crte općenito pak govore o razvijenu srednjem vijeku unutar kojeg je došlo do pomaka u tumačenju sadržaja i predstavljanju teme.²⁹

A utoliko se bez većih sustezanja može prihvatiti datacija dvaju spomenika u početak 13. stoljeća s mogućim vraćanjem starijega u posljednja desetljeća prethodnog. Tako se uglavnom i dosad pisalo o raspelu iz Gračišća,³⁰ da bi se sada iscrpnije raspoznala njegova naočita sličnost s drugim i srodnim spomenikom iz istoga kraja. Ono je pak po oblikovnoj svojoj uzoritosti, pa i sadržajnoj konciznosti strože usađeno u predaje romaničkoga stila, tako da ga se bez predomišljanja mora smatrati ranije nastalim umjetničkim radom. To znači da mu postanak treba vezati barem uz prijelaz stoljeća, kad je diljem Evrope cvala izrada takvih monumentalnih skulptura od drva.³¹

U nedostatku pak šireg pregleda brojnih takvih nestalih spomenika nije mu lako pronaći bližih analogija, iako usporedbe sa sačuvanima dosta potvrđuju predloženu dataciju u okvir razjašnjenih stilskih nastojanja i oblikovnih dosega. Neprijeporno je u njemu prvo ono počovječenje svetog događaja raspeća predstavljeno na način, koji više od stilističkog usavršavanja uvriježene ikonografije, govori o umjetničkom suživljavanju s procesom zblizavanja vjerskog i prirodnog. U tome smislu i kruna na glavi već u tihu bol utonulog Krista nije znak nekog hibridnog ili anakronog poimanja, već vjerojatnije plod isticanja svih njegovih vječnih svojstava. Proces pak njihova pojmovnog pa i fizičkog združivanja bio je osobito ponesen mišlju i djelovanjem sv. Franje Asiškog (1181 - 1226.), što su njegova braća, nastupajući kao propovjednici, brzo širili nadasve pronoseći obredno štovanje samog raspela.³² Prema tome bitne vrsnoće

²⁶ Usp.: M. Burg, *Ottotonischen Plastik*, Bonn, 1922. i dr.

²⁷ Vidi nav. dj. naspram: R. Schneider - Berrenberg, *Monumental Kruzifixes im 13. Jahrhundert*. Munchen, 1977.

²⁸ Takvo sam mišljenje iznio u katalogu izložbe "Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj" - MUO Zagreb, 1987, str. 97-99. No, kako je napredovala restauracija raspela u zagrebu, tako se očitovahu sve znatnije razlike naspram onome iz Gračišća o kojem takođe postoji restauratorska dokumentacija iz god. 1970. u Restauratorskom zavodu Hrvatske. Komparativnim uočavanjem tih, ali i drugih spomenika, uočvršćena su uvjerenja o međusobnoj ovisnosti dvaju raspela kako sam potom razložio u katalogu izložbe "1000 godina hrvatske skulpture" - MGC Zagreb, 1991, str. 47.

²⁹ Vidi: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Paris 1915. pag. 619 i d.

³⁰ B. Fučić, Gračišće. *Lik. Enc. Jug.-I/1984*. sstr. 481.

³¹ Usp: E. Carli, *La scultura lignea italiana*. Venezia, 1960; E. Steigraber, *Deutsche Plastik der Frühzeit*. Königstein, 1961. i dr.

³² Vidi: K. Esser, *Origini e inizi del movimento e dell'ordine francescano*. Milano, 1975.

ovih naših raspela - uza sve priznavanje sposobnosti njihovih tvoraca - mogu se protumačiti ispunjenjem duhovnih prohtjeva vremena u kojem su zaista nastala.

Susljedno značajnijem svojem uzoru i raspelo iz Gračišća poštuje zakonitosti umjetničkog razvoja prostora u kojem se nalazi.³³ Njegove tipološke i morfološke odlike, naime, upućuju na sretan spoj sa suvremenim stvaralaštvom Apeninskog poluotoka, gdje su zamirala posvemašnja bizantska pokroviteljstva u pronalaženju vlastita izraza novoga doba. U svojem liku i značenju stariji njegov parbenjak možda još odražava zaostatke velikog kulta Križa kojim je Jadran bio zadojen po bizantskim predajama. Ali je gračiško raspelo ipak izražajniiji likovni proizvod ranog 13. stoljeća te u stilskom određenju i po sukladnosti s većinom talijanskih skulpturiranih, a i slikanih raspela, skromno obznanjuje prijelazni stupanj od romanike prema gotici. Budući mu nismo našli drugih sličnih, zasad i njegov tvorac ostaje posve osamostaljen u drvorezbarskoj tehnici i vještini oslikavanja takvih umjetnina.³⁴ Razmjeri realistične koncepcije u strogom oblikovanju plastike uz podržavanje arhaične ikonografije svakako i kod njega upućuju na okorjelost romaničke podloge.

No u pokrenutosti čitave figure Krista iz Gračišća i smjernosti modelacije s naglašenijim zametcima bolnih iskaza, prepoznatljiv je dah nove osjetilnosti spram raspetoga. Povrh toga i na ovome monumentalnome liku koji ipak ne propušta suviše deskriptivne naracije, neotklonjivi su biljezi uvjetno sjevernjačkih utjecaja. Oni su se i inače tijekom razvijenoga srednjeg vijeka jače iskazali u kiparskim posezanjima na čitavome Sredozemlju, dok je slikarstvo više nadahnuća izvlačilo iz bizantskih iskustava, jer se u kiparskim izrađevinama lakše postizala stvarnosna uvjerljivost kojoj se na Zapadu odavno i trajno težilo. Susljedno tome i pod sredozemnim se nebom u plastičkom stvaralaštvu okušavalo više majstora sjevernjačkog školovanja ili bar nadahnuća. U prilog tome zamjetne su pojedinosti označavanja pojasa i ruba pregače već na raspelu u Puli, kao i na drugome dugački udovi i nisko spuštenu perizoma sukladno mnoštvu gornjo-europskih skulptura iz 11. i 12. stoljeća.³⁵

Na tragu tog opažanja može se istaknuti stanovito ugledanje na mala metalna, sa stranih umjetničkih tržišta inače najlakše prenosiva raspela (kakva se zatjecahu i na istarskome tlu)³⁶ pružajući moguće uzore za drugovrsne, pa i monumentalne kiparske proizvode. No ipak je važnije procijeniti da je preuzimanje dvostranih likovnih iskustava oduvijek bilo svojstveno podneblju sjevernog Jadrana ili šire pak podalpskih krajeva kojima se ovaj sredozemni rukavac najviše približava. Stoga se i prvo istarsko raspelo podrijetlom može vezati više uz geografsko područje blizu kojeg se povijesno nalazi, uz napomenu da ostaje svejedno je li izrađeno u samoj Istri ili - vjerojatnije - doneseno kao gotov rad nekog stranog, odnosno nepoznatna vanjskog majstora.

Nedvojbeno je riječ o darovitu i visoko školovanu umjetniku koji je znao izražajno oblikovati skulpturu

polazeći od dobro proniknute ikonografije sa svrhom iskazivanja duha epohe. Upravo takvo njegovo djelo dolično je primljeno u istarskoj sredini, koja je, naviknuta na freske - čini se - osobito prihvaćala skulpturu od drveta ponajčešće oslikanu.³⁷ U tome se kontekstu objašnjava i nastanak raspela iz Gračišća, koje se ne odvaja od očinstva romanike, premda izravnije objavljuje ishodišta gotičke znakovitosti. Potaknuta u formalnoj razgibanosti tijela, ona se otvorenije iskazuje u produhovljenim crtama lica, koje je načinjeno dukčijim plastičkim i slikarskim posredovanjem. Umjesto rezbarskoj tehnici svojstvenog odvajanja dijelova, sve se priklanja kompaktnosti krupnog rješavanja članova koji, međutim, širom postavm bez cizeliranja stvaraju dojam odrvenjele tuge, ako ne i tihe boli što svakako nadilazi bezizražajnu šutnju Kristova lica na raspelu u Puli. Dok je na njemu ujednačeno sve bilo podređeno prodoru dljeta u drvenu masu i sitnopisnom slikarskom raščlanjenju mjestimice grafičke stilizacije kao iskazu identiteta majstora i stila, ovdje se integralnije, makar lirski nenametljivo, razbuđuje osjećajno uočavanje Kristova lica. Ono je doslovce produhovljenije, premda kiparski sumarnije, što se može protumačiti traženjem drukčijih iskaza uz neotklonjivost starih morfoloških predaja. Pomak pak u likovnome htijenju, osim u čitavom, na neki način oskudnije oblikovanome tijelu (s uvedenim pokretom koji nije izraz novoga života koliko opće tražene klonulosti), pokazuje i perizoma usmjerena istančanijim slikovitostima i napojena iskustvom realističnijeg opažanja uz nadvladavanje geometrijskog reda. Time se sve očituje i sposobnost umjetnika koji progovara više humaniziranim likovnim jezikom ne pobijajući u sricanju osobnog izričaja ugledanja na najbliži uzorak.

Moglo bi se zaključiti da se majstor raspela u Gračišću u osnovi povodio za raspelom viđenim u Puli

³³ M. Prelog, *Pred umjetničkom baštinom Istre*. "Domesti", 11/1969.

³⁴ Usp: G. de Francovich, *Holzcrucifixe des XIII. Jahrhunderts in Italien. Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz - XXXIV/1937*; *Isti, scultura medioevale in legno*. Roma, 1943.

³⁵ Usp.: H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque art*. Chicago, 1957; pregledom građe koju donosi F. Hurkey, nav. dj., mogao bi se pronaći približni tipološki uzor našim spomenicima u metalnom sitnoplastičkom primjeru iz Musees Renjaux - križ No. 5091, koji inače oponašaju oni veliki drveni iz Hollogue sur Geer u Belgiji, ili dva gotlandska u Bjorkeu i Masterbyju.

³⁶ Vidi: F. Baduri, *Un crocifisso dorato del secolo XII nel Convento di S. Anna a Capodistria*. Pagine Istriane XII/1928. također: A. Tamaro, *Una croce con smalti del sec. XIII a Stera. Atti e Memorie CCIV. Ser. della archeologia II*. Parenzo, 1908. Prvi se čini posebno utjecajan za oblike postojećih drvenih raspela, ali na žalost ovih godina nisam uspio obaviti pobliže komparacije, jer se čini da su obje male umjetnine neragom nestale pri tragičnoj pljački istarske baštine.

³⁷ Usp: V. Ekl, *gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb, 1982.

³⁸ Usp: G. Marchetti-G. Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*. Milano, 1956.

³⁹ Zahvaljujući sasvim svježoj obavijesti kolege I. Matejčića, starije Raspelo potječe iz Motovuna, odakle je u neprovjerenim okolnostima preneseno u Pulu.

- koliko svojom voljom, toliko i zahtjevom naručitelja - jer je starije na poluotoku postalo opći predložak. Ne zanemarujući pak stilske osobine zatečenoga spomenika, on osluškuje bilo vremena i pod pritiskom novih shvaćanja nastoji provesti i formalna osuvremenjavanja. Tako djelatno sudjeluje u promicanju područne umjetnosti okretanjem doživljajnoj osjećajnosti. Kod prijenosa temeljnih sastavaka kompozicijske postave tijela i slaganja njegovih dijelova, pokazao je - doduše - stanovitu sklonost k pretjerivanju barem u veličinama izazvavši tjelesne nerazmjernosti, ako to ipak ne bijaše puka posljedica njegove manje nadarenosti i vještine. Ali treba pretpostaviti da su se rečene odlike posve uskladile s ukusom pučke sredine kojoj umjetnina bijaše namijenjena i na kojega je neminovno djelovala duhovna obnova tekućeg vremena. Oprimjeruju je čedni biljezi Kristove muke, ma koliko skromni ipak vidljivi a nazočni u dojmu plastičke cjeline. Iako je po starome običaju tijelo uzdržano podnoškom bez prikriivanja stopala, a dlanovi su jednako kao na prvonastalome kipu pruženi bez preobrazbi od probivanja čavlima, u Gračišću je rana na prsima vrlo izražena. I Kristova glava je klonula, pa joj je trnova kruna primjerenija uz vjerojatnost da su tanki mlazovi krvi od nje izvorno razliveni čelom, a ne poslije slikani kao što bijahu dodani u Puli pri uklanjanju prave krune.

Uz te promjene i dopune naturalističkog nadahnuća, moglo bi se zaključiti da je umjetnina u Gračišću nastala nekoliko desetljeća nakon one sada izložene u stolnoj crkvi Pule, pa se okvirno zadržava njezina datacija u prvu četvrtinu 13. stoljeća. Tada je općenito u prostoru nalaženja dvaju raspela nastupalo gašenje romaničkog uspona uz postupno usvajanje gotičkih novosti, što se u razlikama među opisanim skulpturama može razgovijetno pratiti. Umješnost prenošenja tih danosti u monumentalnu skulpturu od drveta, dosljedno i oslikanu, teško bi bilo pripisati nekomu domaćem stvaraocu iz naselja odakle umjetnine potječu, jer ta bijahu bez tako izvrsnih likovnih tradicija pa i kontinuiteta drvorezbarske djelatnosti. Ali bismo spremnošću sredine da prima djelatnike iz tuđine ili barem nabavlja njihova ostvarenja za opremanje svojih svetišta, mogli opravdati vrsnoću i prvog i drugog spomenika.

* * *

Iz svega napisanog izvlače se cjelovitiji zaključci ili bar upute za odgonetavanje nastanka ovih srednjovjekovnih skulptura u zacrtanome vremenskm redosljedu. Budući da je raspelo u Puli dokazano rad odličnijeg ili - uvjetno rečeno - bolje izučenog majstora, najvjerojatnije je ono iz nekoga podalpskog umjetničkog izvorišta doneseno u Istru. Nema pak razloga otklanjati ni mogućnost njegova nastanka na njezinome tlu, ali prema domaćoj narudžbi nekome došljaku iz sjevernotalijanskoga umjetničkog prostora.³⁸ Probudivši pak opravdanu pozornost naručilaca ili izvođača srodnih

umjetnina među samim poluotočanima, veliko je romaničko raspelo potaknulo izradbu drugog uz pridržavanje izabranog uzorka koji je posve odgovarao tradicionalnom poimanju likovnih vrsnoća.

U tome je temeljno opravdanje za srodnosti koje pokazuje gračiško raspelo u usporedbi s prvonastalim, a očito je ipak da oba nisu proizišla iz združenog rezbarsko-slikarskog zauzimanja članova neke lokalne radionice. Radije ih smatramo plodom promišljena i svjesnog oponašanja osnovnog plastičkog lika u stanovitome vremenskom razmaku a unutar prostorno prilično ograničenih likovnih navada. Povrh svega čini se da su oba izvorno bila u gradićima međusobno srodnim po životnim uvjetima pa zacijelo i umjetničkim shvaćanjima ili prohtijevima, te su se u odabiru obrednih umjetnina povodili za zajedničkim modelima.³⁹

Stupanj odvajanja od prepoznatog predloška pri tome je višestruko značajan, jer - osim toga što bijaše riječ o ugledanju na neopozivo cijenjenu umjetninu - uz ponavljanje primarnih njezinih odlika došlo je i do svrsishodnih, sadržajno s vremenom nametnutih promjena u predočavanju raspetoga Krista pa i zamišljanju njegova plastičkog spomenika.

A upravo u tome razbistravaju se bitne mijene likovnog izraza, obilježene duhovnim stanjima zrelosednjovjekovnoga doba, te općenito pripisane pretapanjima dvaju matičnih stilova njegova umjetničkog razvoja. U spoju s romaničkom estetskom osnovicom, na ovim se primjerima drvenih oslikanih umjetnina ujedno dokazuje kako prijelaz prema gotičkom shvaćanju na sredozemnome tlu nije rađao novi plastički govor ili tradicijskom iskustvu suprotstavljeni jezik. Zapravo se utvrđivahu morfološki idiomi u procesu nadvladavanja mnogolikosti romaničkih iskazivanja, da bi se umjesto mogućega formalnog otvaranja kiparstva tekućim strujanjima izvana naglasila misaona dijalektičnost njezinih stvarnih poticaja. To se lakše prišlo svrhovitoj senzibilizaciji plastičkog izraza uz puno poštovanje i vjerskog univerzalizma kozmopolitskog karaktera, i regionalne svijesti utemeljene na mitu klasičnih korijena. Bili su to, uostalom, okviri cjelokupnog razvoja umjetnosti u jadranskom podneblju, pa je uočavanje u tim danostima stvorenih djela na tlu Istre važnije. Osobito s razloga očitavanja trajnih pobuda poluotočnih sredina da s lakoćom prihvaćaju novo, a s upornošću ujedno uzdržavaju staro, ova dva raspela bivaju značajnija.

Summary

TWO WOODEN ROMANESQUE CRUCIFIXES FROM ISTRIA

Two wooden and painted crucifixes from Istria, fine examples of Romanesque plastic art, have not been adequately evaluated. The crucifix now placed above the main altar in Pula Cathedral was completely unknown. Recently it has undergone a successful restoration and this has prompted the author to publish a detailed stylistic and aesthetic analysis which dates the crucifix in the late 12th century, probably originating in one of the woodcarving workshops from the sub-Alpine region, although this remains unconfirmed. Analyzing the Crucifix from the small Istrian town of Gračišće, the author notes the similarities and differences: due to obvious morphological analogies, the author argues that the Gračišće crucifix was made after the Pula crucifix, but by a less skilled master, and it may therefore be assumed that it was made locally, just like the one in Pula. This indicates that the Gračišće crucifix dates from the early 13th century.

This conclusion is supported by the iconographic characteristics of both sculptures, explained in the text with an emphasis on regional traditionalism. The Pula crucifix is described as a late version of the Romanesque portrayal of triumphant Christ, indicated by the dignity of the posture, monumental forms of the crucified body and the fact that Christ was originally crowned. The crown, probably decorated with vitreous paste, was removed at a later point in order to make the crucifix appear more human. The Gračišće sculpture is closer to that type of rendering, showing Christ *passiens*, weary on the cross. Certain reticence in showing his torment, stylistically advanced in form yet retaining archaic iconographic motifs, confirms the relationship between the two sculptures in terms of chronology and ideas. In conclusion, it is suggested that both sculptures may have been inspired by small metal crucifixes of great ritual significance, widespread in the Middle Ages in Istria, too, a region open to various cultural influences throughout history.