

Ivan Basić, Miljenko Jurković

Prilog opusu *Splitske klesarske radionice* kasnog VIII. stoljeća

UDK: 904 : 73.033.2 (497.5 Split) „07“

Izvorni znanstveni rad

Prihvaćeno: 15. 7. 2011.

Ivan Basić

Odsjek za povijest umjetnosti

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

HR, 10 000 Zagreb

Ivana Lučića 3

ibasic@ffzg.hr

Miljenko Jurković

Odsjek za povijest umjetnosti

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

HR, 10 000 Zagreb

Ivana Lučića 3

miljenko.jurkovic@ffzg.hr

| 149

U prilogu se odavno poznatim djelima Splitske klesarske radionice definiranim ponavljajućim motivom ukriženih ljljlana pridružuju nove skulpture, sve iz splitskog episkopalnog kompleksa. Taj prošireni opus s posve novim kompozicijama i motivima omogućio je pridruživanje radionici i glasovitoga sućuračkog luka. Taj se korpus smješta u politički i crkveni kontekst širega jadranskog prostora i datira u doba nadbiskupa Ivana, predstavnika političke i crkvene elite karolinških vlastodržaca.

Ključne riječi: *Splitska klesarska radionica, 8. stoljeće, skulptura, Ivan Ravenjanin*

1. Dva nova pluteja iz splitske katedrale – okolnosti nalaza

Prigodom istraživačkih i sanacijskih radova provedenih u koru splitske katedrale sv. Dujma 1998. i 2001. godine, u pločniku kora pronađena su dva dobro očuvana pluteja ranosrednjovjekovne oltarne ograde. Ploče su upotrijebljene kao poklopnice dviju grobnica smještenih lijevo i desno od one središnje, umetnute posred pločnika kora koji je antičkom oktogonu dograđen početkom XVII. stoljeća, za upravljanja nadbiskupijom Markantuna de Dominisa (1602.–1616.). Budući da je kameno popločenje kora bilo načinjeno pretežito od spolirane građe, u nj je dospio kameni materijal različitih provenijencija, petroloških osobina i izvornih funkcija. U sredinu vidljivog dijela pločnika pozicionirana je nadbiskupska grobnica čijim je ideatorom bio Sforza Ponzoni (1616.–1640.), Dominisov nasljednik na splitskoj nadbiskupskoj katedri i dovršitelj izgradnje kora. Uz ovog prelata u njoj je sahranjena i nekolicina kasnijih splitskih crkvenih poglavara.

Dvije spomenute grobnice koje ju flankiraju, možebitno također namijenjene ukopima nadbiskupa, bijahu providene poklopnicama izrađenima od prokoneškog mramora, gornjom plohom sastavnih dijelova pločnika kora u čijoj su se razini nalazile. Za razliku od središnje, Ponzonijeve grobnice,¹ dvije netom navedene bile su anepigrafske, tako da nije moguće preciznije utvrditi kronološki lúk njihova korištenja ili sa sigurnošću identificirati osobe čiji su ostatci u njih položeni (*terminus ante quem non* je, naravno, godina 1615., u kojoj je većina radova na konstrukciji kora bila završena). Središnja grobnica je od godine 1700. služila kao uobičajeno grobno mjesto splitskih crkvenih poglavara. No, kako je tijekom sanacijskih radova u podzemlju kora 1920-ih i 1930-ih godina došlo do oštećenja nekoliko grobnica i miješanja u njih pohranjenih posmrtnih ostataka, stanje registrirano recentnim zahvatom pokazalo je značajna odužaranja od prvotne situacije; zajedno s lošim stanjem očuvanosti sadržaja grobnica uslijed njegove recesivne naravi, ova je okolnost praktički poništila stratigrafske odnose u rakama.² Tako se izgubila odijeljenost osteološkog materijala i prilogâ u inventaru grobnica, te je postalo nemogućim međusobno kronološki

lučiti sadržaje ukopa. Sudeći pak po činjenici što su sve tri rake jednakih dubina, dužina i širina,³ po pravilnosti ugrađivanja grobnica u popločenje katedralnog kora, prema pomnom ujednačavanju dimenzija nadgrobničkih ploča (1,05 × 1,05 m) svih triju grobnih mjesta, kao i po simetričnosti njihova pozicioniranja te odmjerenom i usuglašenom oblikovanju odgovarajućih kamenih okvira rake (uzajamno se respektiraju u dužini, širini i usklađenosti položaja), čini se da su nastale približno istovremeno kada i Ponzonijeva grobnica, tj. oko godine 1640. U istovremen ih kronološki okvir dovodi i okolnost što je treća grobnica, ona Jeronima Natalisa sred zapadnog dijela kora, također dobila pokrov od prokoneškog mramora. S obzirom na to da je pokojnik vršio dužnost kanonika splitske Crkve između 1613. i 1657. godine, a da je svoju mramornu nadgrobnu ploču s latinskim natpisom zacijelo dao prirediti i nešto prije smrti, čini se mogućim zaključiti da su sve tri grobnice prekrivene pločama prokoneškog mramora u slijedu nastanka dosta usko slijedile Ponzonijevu.

Grobnice inkorporirane u pločnik kanoničkog kora splitske prvostolnice su tijekom pripremnih radova sanacije građevine otvarane kako bi se verificirala konstrukcija temelja, a u funkciji provjere statike zidnog omotača i predviđanja radova koje na njem treba izvesti. Pri podizanju pokrova grobnica sjeverno i južno od Ponzonijeve izišla je na vidjelo prvotna funkcija nadgrobničkih ploča: veći dijelovi dvaju pluteja iste oltarne ograde reutilizirani su licem prema dolje. Od jednakog su materijala – prokoneškog mramora – te približno jednakih dimenzija, kako u izvornom obliku tako i sekundarnoj obradi. Glavni istraživač dao je sumarni opis pronađenih pluteja, ponudivši i osnovne mjesne analogije: pluteje iz crkve sv. Mihovila *in ripa maris*, sv. Lovre u Pazdigradu te sv. Jurja na Rtu Marjana; zapazio je razliku u fakturi između ploča pripisavši ih dvama različitim klesarima, zaključivši na kraju “kako se na našim fragmentima ne pojavljuje pleterni ornament tamo gdje je inače uobičajen (na stupu, na lukovima i na križu), zaključujemo da se mogu datirati dosta rano, vjerojatno u osmo ili deveto stoljeće”.⁴ Ovim Nikšićevim zapažanjima i vrijednim terenskim zaključcima pridružiti ćemo nešto vlastitih razmatranja, u nastojanju za preciznijim stilsko-kronološkim određenjem i kontekstualizacijom prona-

1 Epitaf iz 1640. godine na poklopnici grobnice koju je nadbiskup dao prirediti još za života sebi, svojoj majci i bratu donosi Oreb 1999, str. 88.

2 Oreb 1999, str. 90–91, 93–94, 99; Nikšić 2002, str. 155, bilj. 7; Nikšić 2003–2004, str. 287 (tlocrt).

3 Nikšić 2003–2004, str. 297 (poprečni presjek).

4 Nikšić 2002, str. 144–145, 150, 160 (sl.); usp. također Nikšić 2003–2004, str. 292–293, 294–295 (sl.). Šire o istraživanju nadbiskupske grobnice: Oreb 1999.



Sl. 1 Split, katedrala sv. Dujma, plutej oltarne ograde pronađen u koru (foto: I. Basić).



Sl. 2 Split, katedrala sv. Dujma, plutej oltarne ograde pronađen u koru (foto: I. Basić).

denih reljefa. Moguće je, naime, pokazati da oni čine prilično značajnu kariku u lancu spomeničkih jedinica koje tvore *facies* najranije predromaničke skulpture istočnog jadranskog primorja, nadrastajući time uske mjesne okvire.

2. Opis pronađenih pluteja

Reljefne ploče kojima je posvećen ovaj prilog izložene su u sklopu minijaturnog lapidarija na sjevernom zidu kora splitske katedrale. Budući da su u svojoj naknadnoj upotrebi služile kao grobne poklopnice, prednji rubovi su im široko otučeni kako bi ih se prilagodilo novoj funkciji. Ta manumisija nije u tolikoj mjeri naštetila sagledavanju izvorne im likovne cjeline, jer je rezultirala uglavnom samo perifernim zahvaćanjem u kompoziciju, koja se zbog simetričnosti i sačuvanih svih relevantnih detalja može pouzdano rekonstruirati. Teže je posljedice imalo radiranje isturenih letvica obaju pluteja, koje su u oba slučaja temeljito otučene. Kako im likovni elementi nisu sačuvani ni u najmanjim tragovima, nažalost je nemoguće dočarati njihov izvorni izgled, što je najozbiljniji nedostatak pri podvrgavanju reljefa stilskoj analizi.

Plutej izložen na lijevoj strani zida kora (pokrov sjeverne grobnice) sačuvan je u manjoj površini (sl. 1); njegovi su rubovi, naime, otučeni u vrlo širokoj traci, koja odgovara približno čak četvrtini ukupne reljefne

površine. Stoga mu, uz krajnji donji dio, nedostaju gotovo trećina lijeve te desni rub desne arkade. Sačuvana visina iznosi 101,5 cm, širina 83,5 cm, debljina 10 cm. Na drugom pluteju (poklopnici južne grobnice) rub je uklonjen u manjoj mjeri, dok donji lijevi kut ploče uopće nije otklesan, omogućavajući sigurno upotpunjavanje njegova izvornog izgleda u tom segmentu (sl. 2). Otklesan je, uz to, jedino desni rub desne arkade. Visina desnog pluteja je 101,5 cm, sačuvana širina 85 cm, a debljina 9,5 cm. Reljefni ukras obaju pluteja istaknut je u odnosu na površinu oko 1,1 cm.⁵

Oba reljefa ispod radirane zone vijenca prikazuju dvostruki motiv križa pod arkadom flankirana stablima života u donjem i rozetama u gornjem dijelu. Križevi su smješteni u okvir sačinjen od arkada koje nose kolonete s kapitelima. Arkade su ispunjene kukama, a u međuprostor dviju susjednih arkada, tzv. klin, naliježe stilizirani ljiljanov trolist. Kolonete su neukrašene, potpuno ispražnjenih i zaglađenih ploha. Na njima počivaju jednostavni kapiteli u obliku inverznog trapezoida, bez voluta, ispunjeni zašiljenim listićima

5 Na iskazanoj susretljivosti prilikom fotografiranja i mjerenja ulomaka zahvaljujemo kolegi mr. sc. Goranu Nikšiću, pročelniku Službe za staru gradsku jezgru pri upravi Grada Splita, koji je omogućio nesmetani pristup spomenicima.

u čijim su tijelima izdubeni pojedinačni žljebovi. Tijelo arkade omeđuju tanka polukružna rebra od kojih je ono nutarnje snažnije plastički istaknuto. Među rebrima od jednog kapitela ka drugom teku sučelno usmjerene oniže kuke, susrećući se na tjemenu luka. Razmaknute su jedna od druge, spiralnih zavojnica, smještene na tankoj, jednoprutoj nozi. Lučnu edikulu ispunjava vitki latinski križ, vrlo blago proširenih završetaka haste. Križevi su obrubljeni urezanom linijom koja prati obris njihovih tijela. Posred ukrasne plohe svih krakova križa u pravilnim su razmacima osno raspoređeni izdubljeni kružići sa svrdlanom rupicom u sredini, naglašavajući njegovo poimanje kao *crux gemmata*. Sjecišta okomitog i vodoravnog kraka istaknuta su višelatičnom rozetom linijski obrubljenih latica upisanom u kružnicu; središte rozete također je naglašeno bušenom rupicom, ovdje sred plastičnog dugmeta. Disk ovih rozeta radijusom u prosjeku ne prelazi dimenzije zadane krakovima križa, svejedno snažno ističući tip *crux capitata*. O bokovima donjeg dijela okomite haste nalaze se stabla života, vitkih, kopljastih tijela, nad volutama na visokoj nozi. Forma stabla pravilno je stupnjevana postupnim sužavanjem listića prema vrhu. Listići su strogo klesani, kratki i uski, ušiljenih vanjskih obrisa, a po sredini konkavno udubljeni te naglašenije vertikalno usmjereni u odnosu na središnju stabljiku. Osovina središnje stabljike klesana je tako da paralelni urezi formiraju plastično deblo koje se na vrhu stabla nastavlja u romboidni, linijski obrubljeni listić. Gornju hastu križa flankiraju rozete: kod lijevog pluteja riječ je o kombinaciji višelatične i virovite rozete s dvjema rozetama oblikovanim poput križa–rozete: krajeva krakova rascvjetanih poput voluta, s četirima dijagonalnim ušiljenim laticama izdubenima žlijebom (lijeva rozeta prve arkade i desna rozeta druge arkade). Na desnom pluteju izvedene su isključivo šesterolatične rozete, i to navlaš jednake onoj na sjecištu križa, ali većih dimenzija i lišene obodne kružnice. Sve su rozete, na oba pluteja, središta naglašenih plastičnim ispupčenjem s bušenom rupicom u sredini.

Reljefni ukras plutejâ odlikuje se istaknutim stupnjem klesarske izvedbe visokog reljefa i čvrstog duk-tusa, što upućuje na vrsnog majstora školovanog u jednoj od prestižnih radionica tog vremena. Dubina klesanja u oba slučaja iznosi 1,1 cm.

Drugi plutej iz kanoničkog kora, kako je već zamjetio G. Nikšić, pripada istom ansamblu i radionici, ali drugoj klesarskoj ruci. Na desnom pluteju sve su rozete potpuno jednake, šesterolisne, dok su stabla života uža. Istodobno su kuke arkada i ljiljanov trolist

oblikovani drugačije i nepravilnije negoli na lijevom pluteju: lučni okvir arkade složen je od dvaju plastičnih rebara što zajedno oblikuju luk srpastog oblika, deblji u sredini, tanji na stopama luka. Stilizirani cvijet umetnut među arkade nije prilagođen kompozicijskom okviru kao u slučaju drugog pluteja, već deformiran, namećući se izvan gornjeg obruba kompozicijskog polja. Nesumnjivo je na mjestu Nikšićevo zapažanje da je “ploča sjeverne grobnice ukrašena uz očigledan strah od praznog prostora, pa su gotovo sve površine ispunjene reljefom, dok su na drugoj ploči pojedini motivi ponešto uži, a detalji preciznije klesani”.⁶ Općenito govoreći, klesar desnog pluteja skloniji je širokoj i rahloj dispoziciji motiva, vrednujući pozadinsku plohu, ali istovremeno pokazuje tendenciju k nepravilnijem, maniriranom oblikovanju pojedinih drugih motiva kompozicije. U spomenutoj afirmaciji pozadinske plohe radi se o formalnom jeziku još bliskom kasnoantičkoj koncepciji prostora, kojeg u skulpturi predstavlja jasna i nedvosmislena korelacija između prazne površine i motiva koji je na njoj prikazan, pri čemu obje komponente zadržavaju važnost na podjednakoj ravni.

Rečeno je već kako su dva splitska pluteja prilikom prve objave povezana sa sličnim plutejima iz Splita i okolice. Radi se, međutim, samo o generičkim sličnostima, preciznije, o kompozicijskim shemama. Riječ je o jednoj vrlo uobičajenoj kompoziciji, križevima pod arkadama flankiranim stablima života, pa je posve jasno da komparativnog materijala neće nedostajati ni u bližoj okolici, ni u vrlo udaljenim krajevima. Kada se, međutim, analiziraju svi detalji, specifični elementi, način klesanja, pojedinačni motivi, postaje prilično jasno da naša dva pluteja baš i nemaju analogija u Splitu i bližoj okolici. Stoga svaki, pa i najmanji detalj postaje ključan u pokušaju određivanja pripadnosti pluteja nekoj liturgijskoj cjelini ili pak nekoj radionici.

U tom je smislu jedan jedini detalj od iznimne važnosti.

3. Pluteji s motivom rajskog vrta – djela Splitske klesarske radionice

Do sada, naime, nije bilo zamijećeno da se pluteji od prokoneškog mramora pronađeni u kanoničkom koru Sv. Dujma mogu povezati s plutejem od istog materijala pronađenim još godine 1924. u novom, Morlaiterovom oltaru splitskog patrona smještenom 1770. godine u sjevernu nišu katedrale. Ploča je “na-

6 Nikšić 2003–2004, str. 292.

šasta kao materijal u oltaru sv. Duje⁷, što znači da je činila ispunu kasnobaroknog oltara. Visina tog pluteja iznosi u očuvanom dijelu 82 cm, a u restituciji 104–107 cm; širok je 123–127 cm, debljine 11–14 cm. Sačuvan je gornji dio pravokutnog pluteja oltarne ograde, polukružno obrezan u donjim uglovima, što je posljedica reutilizacije (sl. 3). Prema Lj. Karamanu, prvobitni antički ulomak prerađen je uklesivanjem reljefnog ukrasa u srednjem vijeku, a poslije još jednom mijenja funkciju, u vrijeme preobraženja bočnih oltara katedrale godine 1428. (Bonino da Milano) ili godine 1448. (Juraj Matejev Dalmatinac). U sekundarno upotrebi plutej je na poleđini prerađen dodavanjem dekorativnog polja s motivom koji kombinira romb i kvadrilob, tipičnim gotičkim stilemom. Dijelovi koji nedostaju kompletirani su crvenkastim betonom te je plutej u tom obliku prezentiran u lapidariju splitskog Arheološkog muzeja.

Reljefni ukras prednje strane pluteja od površine je istaknut nešto manje od 2 cm. Nešto je istaknutiji gornji vijenac. Glavna ukrasna površina pluteja podijeljena je u šest velikih kvadratnih polja (dimenzije 36 × 36 cm) definiranih linijama porubljene tordirane vrpce (užeta). Dva sjecišta linija naglašena su diskovima s plastičnim dugmetom s bušenom rupicom u sredini. Vijenac čini friz sastavljen od gusto raspoređenih troprutih interferirajućih arkada, u podnožju zaključenih volutama. Nazočnost ovako riješenog ornamentalnog motiva jedini je segment svekolike dekoracije pluteja koji pokazuje neposrednije tendencije k pleternoj plastici. Čitav vijenac također je uokviren motivom tordirane vrpce obrubljene glatkim trakama. Šest kvadrata glavnog polja popunjeni su raznoliko raspoređenim motivima: u središnjoj kaseti gornjeg pojasa te lijevoj i desnoj kaseti donjeg pojasa nalazi se reljefni prikaz ukriženog ljljana, u svemu nalik onima sa sarkofaga iz splitske krstionice te ulomcima pluteja iz katedralne crkve.⁸ U lijevoj kaseti gornjeg pojasa smještena je osmerolatična rozeta. U desnoj kaseti iste zone isklesan je križ-rozeta s krakovima zaključenima parom voluta, upotpunjena četirima dijagonalnim ušiljenim laticama. Obje rozete gornjeg pojasa u središtu imaju okrugli pupoljak koji čini bušena točka obrubljena



Sl. 3 Split, Arheološki muzej, lapidarij, plutej oltarne ograde (foto: I. Basić; crtež: Marasović 2002, fig. 7a)

brazdom. Središnju kasetu donjeg registra ispunjava virovita rozeta. Sve tri rozete smještene su u troprute kružnice, tako da je preostali prostor kadra svakog kvadrata u uglovima popunjen malenim volutama.

Ono što treba istaknuti, jest da je križ-rozeta rascvjetalih krakova s četirima ušiljenim laticama potpuno istovjetna jednoj od rozeta s jednog od pluteja oltarne ograde pronađenih u koru splitske katedrale (sl. 4a–b).⁹ Taj detalj, koji u korpusu splitske predromaničke skulpture nismo nigdje drugdje pronašli, kao ni u široj okolici,¹⁰ dovoljan je da se uspostavi veza

7 O pronalasku pluteja v. Karaman 1924–1925, str. 24–25 i Tab. IIb (fotografija reproducirana naopačke). Autor sirovinu od kojih su fragmenti načinjeni opisuje kao “lijepi kararski mramor”. Radi se, međutim, o prokoneškom mramoru. Vidi: Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 210, 218, 232, 253.

8 Trolisti sačuvani u uglovima donje lijeve i donje desne kasete dopuštaju rekonstrukciju.

9 Ova sličnost je na ikonografskoj ravni prvi put konstatirana u Basić 2006, str. 85, bilj. 40.

10 Slijedom navedenoga čini se prihvatljivim pretpostaviti da je ukrasni motiv ovako specifičnog oblikovanja na srednjodalmatinsko područje i dospio u okviru jedne šire zasnovane, ciljane fluktuacije zadanih likovnih predložaka, u približno istom navedenom smjeru, s ishodištem najvjerojatnije na italjskom poluotoku. Ovaj je specifično oblikovan motiv u splitskoj radionici mogao dobiti jednu osobitu i upadljivu stilizaciju. Ne može, dakle, biti slučajno što u više tisuća jedinica registriranih u korpusu ranosrednjovjekovne skulpture provenijencijom s italjskog poluotoka publiciranih u Spoletu od 1959. nigdje nije moguće naći



Sl. 4a–b Križ–rozeta s pluteja oltarne ograde pronađenog u koru splitske katedrale i križ–rozeta s pluteja iz lapidarija Arheološkog muzeja u Splitu (foto: I. Basić)

između ovog pluteja i naših pluteja. Budući pak, da je ovaj već smješten u kronološke i radioničke okvire, otvara se mogućnost detaljnijih analiza i komparacija.

Izrazite dvostruke volute na zaključcima obiju hasta pritom su jasne stilsko–kronološke i tipološke determinante. Takvim svojim odlikama križevi s

na sličan motiv. Čak i ako pretpostavimo da se radi o kreativnoj preradbi nekog na sučelnoj jadranskoj obali već ustaljenog dekorativnog obrasca, provedenoj od strane splitske radionice, on bi se nesumnjivo u nekom obliku već manifestirao u do sada raspoznatoj velikoj količini italske kamene plastike VIII. i IX. stoljeća. Što ga u njoj ipak nije moguće eksplicitno identificirati, vjerojatno se može protumačiti mogućnošću da se radi o originalnoj kreaciji *Splitske klesarske radionice* nastaloj po uzoru na neki sličan dekorativni motiv čiji nam se predložak na italskom tlu, nažalost, nije sačuvao ili je pak u svojoj dalmatinskoj “redakciji” deformiran u tolikoj mjeri da mu likovno ishodište više nije moguće raspoznati. Prema dostupnim nam saznanjima motiv višelatitne rozete ovoga tipa nije prisutan ni u sklopu korpusa objelodanjene kamene plastike istog razdoblja današnjega hrvatskog prostora. Istovremeno, tu unikatnu inačicu dekorativne rozete susrećemo čak dvaput unutar zidina ranosrednjovjekovnog Splita, štoviše, u građi koja, reutilizirana, nedvosmisleno potječe iz gradske prvostolnice. Kao treći primjer iste ikonografske inačice rozete, ali klesarski oblikovane na nejednak način, može poslužiti kasniji plutej čiji su sastavni ulomci pronađeni nakon Drugoga svjetskog rata u Vestibulu i u istočnom dijelu supstrukcija Dioklecijanove palače. Središnji disk pluteja nosi plitko klesan motiv rozete istovjetne gore opisanoj. Usp. Gunjača 1952, str. 230–231 i sl. 19, te bolju reprodukciju u Rapanić 1983, Tav. XII. I u ovom se, dakle, slučaju radi o reljefu splitskog porijekla, što se može protumačiti ugledanjem na stariji uzor, kao i dugotrajnim baratanjem istim grafičkim predlošcima u splitskom klesarskom krugu.

načlenim sidrastim volutama na završetcima krakova inače su karakteristični za spomenike VIII. stoljeća, dok im izvan tog kronološkog okvira brojnost upadljivo opada.¹¹ Pravokutne pak, kasete, popunjene ukriženim ljljanima i odijeljene vrpcom s motivom užeta, povezuju se, kako je već rečeno, s radionicom koja je klesala sarkofag iz Krstionice, plutej koji zatvara bočnu stranu sarkofaga Dobrog pastira pod oltarom Bonina iz Milana u splitskoj katedrali i ulomke sarkofaga (ili pluteja) iz Arheološkog muzeja u Splitu.¹² Plutej pripada ostvarenjima lokalne radionice kasnog VIII. stoljeća kako ju je definirao Ž. Rapanić.

Temeljno je svojstvo splitskih reljefa s motivom ljljana shematizirano ponavljanje, te Ž. Rapanić primjećuje – po našem sudu vrlo ispravno – da je na njima taj motiv sasvim podređen geometrijskom principu.¹³ Karakteristike radionice jesu izvrsna skulptorska obrada, mramor (prokoneški, kararski) kao isključivi materijal te sposobnost reinterpretacije usvojenog motiva na način da je kreativno i organički inkorporiran u zadane površine raznorodnih funk-

11 Usp. Milošević 2002.

12 Međutim, odmah po pronalaženju plutej s kasetama koje kombiniraju motive rozeta i ljljana datiran je u XI. stoljeće (Lj. Karaman) i hipotetički pridružen poznatom reljefu s likom vladara iz Krstionice. Prvi je dataciju u VIII. stoljeće predložio C. Fisković, te je takvo rješenje prihvaćeno kod kasnijih istraživača. Vidi: Karaman 1924–1925, str. 25; Rapanić 1963, str. 100–101; Rapanić 1982, str. 243–248; Rapanić 1987, str. 120–121; Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 210–211, kat. I.1; Marasović 1997, str. 43; Burić 1997, str. 61–63; Jakšić 2001, str. 40–41; Nikšić 2004, str. 261–262; Jakšić 2008, str. 398–399; Jakšić 2010.

13 Rapanić 1987, str. 119.

cija. Štoviše, motivu je ukriženih ljiljana egzaktnost, možemo reći, imanentna (budući da je u njegovoj osnovi simetričnost i da mora biti smješten unutar kvadratične kasete), pa njegova izvedba uvijek uzima mjeru vještini klesara.

Toj se radionici izuzetne kvalitete, uz polukružno obrezani plutej izložen u lapidariju splitskog muzeja te više puta opisivani i obrađivani sarkofag nadbiskupa Ivana, pripisuju i dva ulomka sarkofaga ili pluteja oltarne ograde (sl. 5a) pronađeni godine 1924. kao sekundarni materijal u kapeli Sv. Dujma splitske katedrale,¹⁴ i ulomak pluteja oltarne ograde (sl. 5b), ugrađen kao sjeverna bočna stijenka sarkofaga Dobrog pastira u gotičkoj kapeli Sv. Dujma splitske katedrale.¹⁵

14 Načinjeni su od kararskog mramora, dimenzija $79 \times 65 \times 7-15$ cm; sve dimenzije su uvjetne, jer zbog preklesavanja ne odgovaraju izvornima. Dva ulomka stranice sarkofaga ili pluteja oltarne pregrade međusobno se spajaju po frakturi, naknadno nadopunjena betonom. Zbog sekundarne upotrebe površina je otučena i izdubljena uzduž sve četiri strane. Posljedica te prerade je i necjelovitost kompozicijskih kadrova: ipak se može raspoznati podjela na kasete ispunjene vrsno klesanim motivom ukriženih ljiljana sa šesterolatičnom rozetom u središtu. Kasete s ljiljanima razdvojene su vrpcom s motivom užeta. Zbog značajne debljine ulomaka vjerojatnije je riječ o ostatcima sarkofaga negoli pluteja oltarne pregrade. Reutilizacija i posljedična radikalna izmjena izgleda ovog ulomka otežavaju detekciju njegove prvobitne funkcije. Opća dispozicija i tretman ukrasa (posebno je indikativna šesterolatična rozeta) te vrsna izvedba upućuju na blisku vezu između ovog ulomka i sarkofaga nadbiskupa Ivana iz splitske krstionice, kao i pluteja koji zatvara bočnu stranu sarkofaga Dobrog pastira. Vidi: Rapanić 1963, str. 101–102; Rapanić 1982, str. 243–248; Rapanić 1987, str. 120–121; Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 263, kat. VIII.2; Nikšić 2002, str. 144–145, 150; Nikšić 2004, str. 261–262; Jakšić 2004a, str. 11–12.

15 Načinjen je od prokoneškog mramora, visine 80 cm, širine 85 cm, debljine 6 cm. Sačuvani ulomak reljefno je ukrašen četirima pravokutnim poljima, međusobno razdvojenima vrpcom s motivom užeta u čijim je sjecištima smješten maleni disk. Polja zauzima kompozicija od po četiri ukrižena ljiljana, na sjecištu čijih stabljika se nalaze rozete (lijeva gornja rozeta je šesterolatična, lijeva donja sedmerolatična, dok su obje desne osmerolatične). Konzervatorskim zahvatom 1958. ispod baroknog antependija oltara sv. Dujma pronađen je sarkofag od bijelog mramora, ukrašen s prednje strane reljefom s prikazom Dobrog pastira. Time su potvrđeni navodi novovjekovnih nadbiskupskih vizitacija i crkvenog povjesnika D. Farlatija, koji izvještavaju o starom sarkofagu–relikvijaru splitskog patrona. Sarkofag je u sekundarnoj upotrebi skraćen, pa je bočna stranica zamijenjena mramornim ulomkom, nekoć vjerojatno dijelom pluteja oltarne ograde. Pri prvoj objavi nalazâ, C. Fisković je uputio na



Sl. 5a–b Split, katedrala sv. Dujma, ulomak pluteja oltarne ograde ugrađen u bočnu stijenku sarkofaga Dobrog pastira (Marasović 2002, fig. 7b); Split, Arheološki muzej, lapidarij, ulomak pluteja oltarne ograde ili sarkofaga (foto: I. Basić)

sličnosti između ovog ulomka i sarkofaga iz splitske Krstionice te, uvjetno, sarkofaga priora Petra. Istovremeno, osvrnuo se na ulomak iz barokne kapele Sv. Dujma (vidi *supra*), utvrdivši i na njemu veliku sličnost s novopronađenim ulomkom u općoj dispoziciji ukrasa i duktusu dljijeta. Karamanovu dataciju u XI. st. je korigirao, smjestivši i taj ulomak u VIII. st. Prijašnje spoznaje o sarkofagu i oltaru sv. Dujma C. Fisković je nadopunio otkrićem udubina u poluoblom zidu niše, čime su potvrđeni značajni podatci o ranijem položaju sarkofaga: on je svojom kraćom, bočnom stranom bio fiksiran u zidu (visina i širina udubina odgovara mjerama obrezane bočne stranice; kasnije nadopunjene ulomkom s motivom ljiljana), a ukrašenom prednjom plohom gledao ka glavnom oltaru. Lijevom pobočnom stranom, opremljenom modifi-

Brojčano stanje skulptura koje su prepoznate kao radovi splitske klesarske radionice iz VIII. stoljeća je, dakle, relativno malo, i to upravo zato što je karakterizira jedan, doduše vrlo upečatljiv motiv, onaj ukriženih ljiljana. Prema dosad poznatim skulpturama, sarkofazima i jednoj fragmentiranoj oltarnoj ogradi, može se ustanoviti relativno siromaštvo kompozicijskih shema, motiva. To je dakako i razlog otežanoj komparativnoj analizi. Stoga, ovaj jedan jedini raspoznati detalj, istovjetan na našim plutejima i onome *Splitske klesarske radionice*, nije samo postojan dokaz da ih se može povezati, nego k tome otvara, uvođenjem i drugih motiva i kompozicija u opus te klesarske radionice, puno šire mogućnosti komparacija i određivanja korpusa spomenika radionice.

Naš je prijedlog, dakle, da se produkciji iste radionice pridruže i pluteji pronađeni u koru splitske katedrale. Nekoliko je razloga koji navode na njihovu stilsku i kronološku korelaciju. Prije svega, onome što su za, sada već vrlo davnu, katalošku obradu koju je proveo Ž. Rapanić bili “rozeta i rascvali stilizirani cvijet” koji “još nisu elemenat kojim bi se mogla u ovom slučaju preciznije odrediti datacija”,¹⁶ danas možemo ne samo pridružiti komparativni materijal iste provenijencije nego i smjestiti oba u zajednički stilski i kronološki kontekst. Gornja desna rozeta na kasetiranom pluteju i gornja desna rozeta lijevog pluteja iz kora splitske katedrale potpuno su identične: jednaki su tip, detalji oblikovanja i proporcije svih osam krakova rozete, kao i bušena rupica nasred središnjeg dugmeta, jednaka je kvaliteta izvedbe, dubina klesanja i kosi nagib dljeteta. Jedina razlika je pojednostavnjeno – ali i dalje vrlo plastično – klesanje unutrašnjosti tijela radijalnih latica, što je rezultat prenošenja u manje mjerilo na novopronađenom pluteju.

Osim potpune ikonografske, stilске i izvedbene podudarnosti rozete u njegovu gornjem desnom kutu,

ciranom verzijom ranokršćanske *fenestellae confessionis*, sarkofag je bio izvorno usmjeren zapadu, k vjericima koji su time bili u stanju stupiti u kontakt s relikvijama. Čitav raspored kapele izmijenjen je 1427., kada Bonino iz Milana usklađuje sarkofag s netom oblikovanom kasnogotičkom rakom – kenotafom sveca. Vjerojatno je istovremeno bočna strana sarkofaga, sada odvojena od zida mauzoleja, zatvorena pločom s reljefom ljiljanâ, bilo da je ograda kojoj je ploča pripadala tada i rastavljena, bilo da je materijal iskorišten naknadno. Vidi: Karaman 1941–1942, str. 83–86; Fisković 1958, str. 85–93; Rapanić 1982, str. 247–248; Rapanić 1987, str. 120–121; Marasović 1997, str. 43; Jakšić 2001, str. 40–41; Jakšić 2004a, str. 11–12.

16 Rapanić 1963, str. 101.

s nedavno otkrivenim plutejima iz splitske katedrale vezuju ga i drugi elementi. Prije svega se to odnosi na duboko i sigurno klesanje u jednakom materijalu – prokoneškom mramoru.

No, još je nekoliko poveznica između kasetiranog pluteja i pluteja s prikazom rajskog vrta. U prvom redu to je ukupni izbor motiva. U kasetiranim poljima se uz ukrižene ljiljane izvode osmerolatični cvijet, virovita ruža i križ–rozeta. Na pluteju s križevima pod arkadama izvedeni su nad poprečnom hastom križa upravo isti motivi, rađeni na jednak način (sl. 6). Pri tome valja naglasiti da je čak i cvijet osmerolatičan, za razliku od drugog pluteja s križevima pod arkadama, gdje su svi motivi nad hastom križa identični šesterolatični cvijetovi. Nadalje, na sva tri pluteja središta raznih rozeta plastično su istaknuta s bušenom rupicom u sredini. Na kasetiranom pluteju središte osmerolatičnog cvijeta čak ima uparani kružić s rupicom u sredini, kao što su nizovi tih kružića na oba pluteja s križevima pod arkadama. S druge strane, višelatične rozete na sjecištima krakova križeva obaju pluteja iz kora u cijelosti se podudaraju s onima sred ljiljanâ u kasetama kako sarkofaga nadbiskupa Ivana, tako i dvaju gore opisanih različitih ulomaka pluteja s istim ponavljajućim motivom, što povratno smješta pluteje nađene u koru u izradvine iste radionice. To su, bez iznimke, diskovi tankog kružnog obruba s rozetom načinjenom od relativno širokih latica obrubljenih žlijebom, radijalno raspoređenih oko kružnog ispupčenja sa svrdlanom rupicom u sredini.

Ako ukupni izbor motiva na dva inače kompozicijski posve različita pluteja, a među njima jedan posve specifičan i jedinstven, ne mogu do kraja uvjeriti u njihovu čvrstu međusobnu vezu, onda valja korištenju bušenih rupica na identičan način, pridodati još nekoliko manjih detalja.

Na jednom od pluteja s križevima su, unatoč otučenoj donjoj rubnoj zoni, preostali na dnu stabala života motivi volutica. Unatoč lošoj očuvanosti, sasvim se izvjesno može zaključiti da te volutice ne izlaze iz dna križa kao poveznica sa stablom života, što je vrlo uobičajen motiv u takvoj kompoziciji, već se samostalno izvijaju iz stabala pri njihovu dnu, više u službi ispune prostora. Nije naodmet napomenuti kako se na kasetiranom pluteju uglovi svih kasetâ ispunjavaju takovim voluticama upravo u funkciji ispune prostora. Osim toga, malene volute koje ispunjavaju kutove kasetâ s kružnim medaljonima, vrlo su nalik kukama nad arkadama pluteja sa stablima života, osobito onog desnog; riječ je o morelijanskom detalju tipičnom za situaciju u kojoj se odaje pripadnost radionici koja koristi određeni



Sl. 6 Komparacija karakterističnih detalja s pluteja u lapidariju Arheološkog muzeja u Splitu i pluteja pronađenih u koru splitske katedrale (foto: I. Basić)



Sl. 7 Komparacija karakterističnih detalja s pluteja pronađenog u koru splitske katedrale, sarkofaga nadbiskupa Ivana i ulomka pluteja ili sarkofaga iz Arheološkog muzeja u Splitu (foto: I. Basić)

repertoar motiva u sebi svojstvenim inačicama i načinu obrade, ali prema drugom predlošku, u ovom slučaju onom “rajskog motiva”.

No, još jedan detalj čini nam se prilično zanimljiv. Završetci stabala života na oba pluteja izvedeni su pomalo izdvojeno od samog stabla, i u obliku izduženog romba, dakako, ne svi jednako klesarski uspješno. Takovi završetci identični su završetcima krakova ukriženih ljiljana ne samo na kasetiranom pluteju nego i na svim djelima splitske radionice, i opet, dakako ne uvijek klesarski jednako uspješno i precizno (sl. 7). Da bi poveznica bila još utemeljenija, valja dodati i posljednji detalj. Naime, dok je na bolje klesanom pluteju s križevima središnji klin između arkada ispunjen, kako je uobičajeno, trolistom, na lošije klesanom pluteju izvodi se motiv trolista na način potpuno istovjetan onome kako se izvode krakovi na motivima ukriženih ljiljana. Zbog takove izvedbe klesar je morao

čak zadrijeti u gornju rubnu letvicu, što nam pokazuje kako to nije bio voljni postupak, već više mehaničko ponavljanje poznatog motiva.

Pri komparaciji se, dakle, na drugim splitskim reljefima dade razaznati relevantni, karakteristični motivi, i to u jednakoj tehnici izvedbe. Reljef s ljiljanima i rozetama stoji, dakle, kao poveznica između onog dijela produkcije radionice usmjerenog repetitivnim motivima smještenima u kasete i onog s ikonografskim ishodištima u motivu “rajskih vrata”. Sve upućuje na to da su klesari *Splitske klesarske radionice* baratali različitim predlošcima, ne ograničavajući se na ispunjavanje kamenih ploha kasetama s ponavljajućim motivom ukriženih ljiljana, ili njegove kombinacije s rozetama različitih tipova, već koristeći se i uzorcima drugačijega tipa i porijekla.

4. *Splitska klesarska radionica* druge polovice VIII. stoljeća

Korpus spomenika *Splitske klesarske radionice* teško je odrediv, ne samo zbog repetitivnog korištenja jednog motiva, ili vrlo malog broja motiva, i jedne jedine kompozicijske sheme, već i zbog malog broja dosad poznatih spomenika, koji, kad zanemarimo sarkofage, svi pripadaju istim dijelovima liturgijskog namještaja – plutejima. Ako smo analitičkim putem, sa dva nova pluteja, uvećali broj motiva i kompozicijskih shema, sljedeći je mogući korak ustanoviti postoje li među evidentiranim spomenicima oni koji pripadaju drugim dijelovima liturgijskog namještaja (pilastru, stupići, kapiteli, arhitravi, lukovi, zabati), a koji bi se mogli pripisati djelatnosti te radionice. Pri tome će nam novoatribuirani pluteji sasvim sigurno pomoći.

Kada se u ukupno poznatom korpusu splitske mramorne predromaničke skulpture potraže drugi donji dijelovi oltarnih ograda – pilastru, koji bi mogli temeljem specifičnih detalja biti produktima iste klesarske radionice,¹⁷ tri ulomka izlaze u prvi plan.

¹⁷ Marasović 1997, str. 43, navodi da bi se “tri pilastra (objavljena u Katalogu ranosrednjovjekovne skulpture iz splitskog Arheološkog muzeja pod br. II 6, II 9, II 11 i II 12), ukrašena motivima lozice što izlazi iz kantarosa, svojstvenima pretpleternoj fazi ranosrednjovjekovnog kiparstva, mogli također vezati uz najstarije dijelove crkvenog namještaja” splitske prvostolnice. I dok bismo se za neke od navedenih ulomaka i mogli složiti s datacijom (nipošto ne i provenijencijom) koju bez potanijeg obrazlaganja nudi autor, ulomak pilastra kat. II.11. se ni prema stilskim karakteristikama ni prema upotrijebljenom materijalu ne može ubrojiti u spomenutu cjelinu. Riječ je, naime, o reljefu od vapnenca s motivom tipično ranoromaničkih stilskih karakteristika, slijedom



Sl. 8a–b–c Split, Arheološki muzej, lapidarij, pilastri oltarne ograde pronađeni pri radovima na kapeli sv. Dujma (foto: I. Basić; Rapanić 1963, sl. 10; Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, cat. II.2, Tab. V)

Jedan je ulomak gornjeg dijela pilastra (sl. 8b) čija je gornja ploha sačuvala tragove sraštenog stupa oltarne ograde (promjer: 15 cm).¹⁸ Budući da lijeva ploha nije raščlanjena utorom za odgovarajući plutej, ulomak je izvorno činio desni rubni pilastar uz prolaz oltarne ograde. Reljefni ukras uokviren neukrašenom bordurom nalazi se na desnoj polovini prednje površine. Sačuvan je motiv uspravnog niza parova dvoprutih dijagonalno presječenih perec–motiva sučeljenih polukružnica. Na nj je pri vrhu postavljen latinski križ blago proširenih i linijski obrubljenih krakova s diskom u kojem je kružnica s izdubljenom rupicom na njihovom sjecištu. Tip križa i središnjeg diska odgovara tipu križeva i središnjih diskova na plutejima pronađenima u kanoničkom koru splitske katedrale.

Dva su pak ulomka donjih dijelova pilastara iste

čega ga i objavljiivači opravdano datiraju u XI. st. – usp. Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 231–232. Glede drugih reljefa koje Marasović izdvaja kao pripadajuće najstarijoj garnituri liturgijskih instalacija, treba istaknuti da je takvu pretpostavku moguće sigurnije iznijeti jedino za pilastar II.12, što ipak ni u kojem slučaju nije dostatno argumentirati samo činjenicom da svi ti pilastri prikazuju kantaros s viticom.

18 Sačuvana visina 42 cm, sačuvana širina 24 cm, debljina 12,5–15,5 cm. Pilastar je otučen s donje i gornje strane. Desna ploha sadrži vertikalni utor za ulaganje pluteja, dimenzija 6 × 2,5 cm. Vidi: Rapanić 1963, str. 106–107, sl. 10; Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 225–226, cat. II.2 i Tab. V.

oltarne ograde, dekoriranih gotovo identično. Prvi je na prednjoj površini sačuvalao pojas s reljefnim ukrasom kao i lijevu od njegovih dviju glatkih bordura (sl. 8a), naknadno u određenoj mjeri prerađivanu.¹⁹ Radi se o dijelu iste ograde kojoj je pripadao prethodno spomenuti ulomak, također rubnom pilastru uz oltarni prolaz. Reljefna dekoracija prikazuje donji zaključak istog motiva kao na prethodnom ulomku, koji je stoga moguće u cijelosti rekonstruirati: sastojao se od kantarosa na bazi pilastra iz kojeg se rascvjetava niz parova afrontiranih dvoprutih perca dijagonalno presječenih vrpčama, također dvoprutim. Stalak kantarosa nije se sačuvalao. Sama posuda specifična je oblikovanja: polukalota pehara nad stalkom sastoji se od dva para konkavno izdubljenih lisnatih motiva, između kojih su smještene dvije sučeljene volute među koje je umetnut bademasti ovul. Na gornjem rubu kantarosa je konkavni vrat sa strana podržan plitkim ručkama u obliku segmenta kružnice. Unutar kartuše vrata nalazi se vitica u obliku slova S s nasuprotno postavljenim dvokrakim završecima.

Drugi je ulomak donjeg dijela pilastra oltarne ograde

19 Sačuvana visina 39 cm, sačuvana širina 24 cm, debljina 16 cm. Pilastar je otučen s donje i gornje strane. Na desnoj plohi nalazi se utor za prihvat pluteja dimenzija 7 × 2,5 cm. Vidi: Rapanić 1963, str. 106–107, sl. 10; Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993, str. 226, cat. II.3 i Tab. V.

(sl. 8c) otučen s gornje te uzdužno s desne strane.²⁰ Lice pilastra uokvireno je slijeva nizom bisera kvadratična lika, kakav vjerojatno treba izvorno pretpostaviti i uz desni rub. Biserni niz obostrano je flankiran glatkom bordurom, od kojih ona nutarnja čini jedinstvenu plohu s donjom bordurom pilastra koja se ondje izravno nastavlja u trokutastu nogu kantarosa. Polukalota kantarosa identična je onoj s gore spomenutog ulomka pilastra: volute s ovulom flankirane parovima užlijebljenih lisnatih motiva. Konkavni vrat u ovom slučaju ne nosi ukras, no istovjetnih je omjera i jednakih plitkih ručki kao na gornjem primjeru. Iz kantarosa izlazi tropruta vitica sinusoidalnog toka čiji se završetak spiralno uvija, oblikujući na taj način nepotpunu kružnicu. Kraj vitice rascvjetava se u središtu kružnice u peterolatičnu rozetu linijski obrubljenih latica čija je peteljka okrugli disk s upisanom kružnicom i izdubljenom rupicom u sredini. Specifičan tip kantarosa na ovom ulomku posve je podudaran onome na ulomcima pilastra s motivima pereca, dok je rozeta s obrubljenim laticama i izdubljenom kružnicom u središnjem ispupčenju podjednaka onima na pluteju iz Arheološkog muzeja, kao i onima s pluteja iz katedralnog kora. Nije naodmet napomenuti da su ondulirajući užlijebljeni lisnati ornamenta na tijelima obaju kantarosa, sasvim jednako oblikovani kao listovi na stablima života s pluteja iz kora Sv. Dujma.

Svakako je provenijencijski indikativno i to što su dva od tri spomenuta ulomka pilastra također nađeni pri zahvatu na kapeli sv. Dujma ranih 1920-ih, dakle u sklopu istog korpusa sekundarnog materijala korištenog 1770-ih kojem pripadaju plutej i ulomci s ljljanima (treći je pilastar nepoznatog porijekla, no vjerojatno također pripada istom sloju ispune kasnobaroknog oltara). To, naravno, ne može biti odlučan argument za ustanovljavanje njihova porijekla, već jedino dodatna potvrda nakon provedene komparacije. Budući da su na pilastru kojem je sačuvan gornji dio preostali tragovi baze stupića, oltarna ograda kojoj su pripadali bila je visokog tipa. Stoga valja vidjeti može li se istoj cjelini pripisati i koji fragment gornjih dijelova pregrade.

Osvrćući se po skulptorskoj ostavštini ranosrednjovjekovnog doba u Splitu za drugim mogućim elementima unutrašnjeg uređenja katedrale istog vremena, kao kandidat se nameće luk oltarne ograde s (nažalost nepotpunim) natpisom koji je spominjao ime bisk-

upa-donatora (sl. 9): ASPICE HUNC OPUS MIRO QUO DECORE FACTO QUO D(omi)NO IUBANTE PRE(sul...), pronađen uzidan kao građevni materijal u Kaštel Sućurcu 1930-ih godina.²¹ S obzirom da je bilo moguće pokazati kako luk nije lokalnog, sućuračkog porijekla, već je kao spolij sekundarno upotrijebljen u tamošnjem kaštelu splitskih nadbiskupa, na kojem su oni od kraja XIV. do početka XVI. stoljeća triput graditeljski intervenirali – i to materijalom recikliranim u sjedištu nadbiskupije – splitskom porijeklu luka, točnije njegovoj provenijenciji iz gradske prvostolnice, opravdano je priklonjena većina istraživača.²²

Nekoliko je razloga koji nas nukaju da ovaj lučni nadvoj prolaza u oltarnoj ogradi pripišemo istom vremenu i stilskom predznaku u kojima nastaju i pluteji splitske radionice. Prije svega se to odnosi na specifičnu mješavinu kapitalnog i uncijalnog pisma koju natpis s luka dijeli s natpisom na sarkofagu nadbiskupa Ivana iz splitske Krstionice (sl. 10), potvrđenom ostvarenju *Splitske klesarske radionice*. Nadalje je indikativna međusobno podudarna morfologija i istovjetna faktura svih slova koja su se mogla uspoređivati na oba natpisa: od dvadeset tri slova latinske abecede na sarkofagu i na luku upotrijebljeno ih je četrnaest; tri dodatna slova nalaze se jedino na sućuračkom spomeniku, a dva samo na nadbiskupovom sarkofagu. To znači da je od svih mogućih slova za usporedbu raspoloživo njih 61 %, što omogućuje pouzdan statistički uzorak. U značajnije rezultate Baradine komparacije ubrajaju se, primjerice, slovo A, koje je redovito prelomljene spojnice, zatim srpasto C, pa S nalik brojci 8, postojano uncijalna E, Q, U te kapitalna A, H, N, P, R, S, T; važno je što se na objema spomeničkim jedinicama podudaraju i jednake nestalnosti u impostaciji i duljini forme slova (tako C, E, P, R, U) kao i u obliku dugih osi (P, R) te u pojedinostima spajanja poteza (U), što na plastičan način pokazuje da oba natpisa pripadaju istom epigrafičkom krugu.²³ Najkarakterističnije je tzv. romboidno O, istovjetno izvedeno na oba natpisa: oblikovano je poput četverokuta, zarotiranog za 45° i time položenog na jedan od vlastitih vrhova, sa svim hastama dodatno produženima izvan sjecišta sa susjednom stranicom. Treba se, dakle, u cijelosti složiti s Baradinom konstatacijom da se slova uklesana na sarkofagu nadbiskupa Ivana i mramornom luku oltarne ograde "podudaraju i to ne

20 Sačuvana visina 50 cm, sačuvana širina 24 cm, debljina 14 cm. Zdesna se nalazi utor (sačuvane dimenzije 5 × 1,5 cm). Vidi: Flèche-Mourgues, Chevalier, Piteša 1993, str. 232, cat. II.12 i Tab. V.

21 Barada 1940; Delonga 2000.

22 Sva relevantna literatura o luku nastala do kraja XX. st. sabrana je u Burić 1997, 59–60 i bilj. 10, te Delonga 2000.

23 Barada 1940, str. 406–411.



Sl. 9 Kaštel Sućurac, župna crkva, luk oltarne ograde (foto: Z. Alajbeg)



Sl. 10 Split, Krstionica sv. Ivana, sarkofag nadbiskupa Ivana (Marasović 2002, fig. 4)

samo generički, što se po sebi podrazumjeva, nego i specifički u formi, stilu, tehnici i veličini²⁴. K tome, prožimanje kapitale i uncijalnog pisma tvori i izvjestan dekorativni efekt na arkadi kao i na sarkofagu. Svime navedenim romboidno O postaje izrazito databilnim

elementom ranokarolinške epigrafije koja prati ostvarenja kvalitetnoga radioničkog kruga djelatnog u Splitu potkraj VIII. stoljeća. Izvan ove malobrojne skupine spomenika oblik slova O s produženim krakovima doista ne može biti datacijskim reperom,²⁵ no kao pot-

24 Barada 1940, str. 411.

25 Kao što je davno konstatirano u: Jurković 1986, str. 85.



Sl. 11 Komparacija natpisa luka oltarne ograde iz Kaštel Sućurca i epitafa na sarkofagu nadbiskupa Ivana.

puno sukladnog na objema natpisima te u društvu slova jednake grafijske manire dopušteno ga je smatrati paleografskim specifikumom karakterističnim za natpisne plohe *Splitske klesarske radionice*. Stoga je s pravom paleografsko–epigrafska raščlamba dvaju spomenika koju je Barada proveo pokušavajući uspostaviti njihovu uzajamnu analogiju, a uvažavajući i njihovu stilsku analizu, nedavno okarakterizirana kao “rad koji treba pamtititi po metodi i svekolikome pristupu” kojim je “afirmirao metodološki postupak koji je moguće primijeniti pri proučavanju epigrafskih spomenika te kako dobivene rezultate iskoristiti pri interpretaciji povijesnih događaja”.²⁶

26 Matijević Sokol 2011, str. 25–26; Basić 2008a, str. 68–74. Usp. također Burić 1992, str. 240–242, koji opravdano valorizira Baradin sustavan pristup paleografskoj analizi (u kvalitativnom i kvantitativnom smislu) kao uzoran primjer pomoćnog mehanizma za datiranje određenog spomenika, štoviše kao “metodološki putokaz” za rješenje mnogih s tim problemom povezanih pitanja. Budući da je vjerovao kako luk potječe iz okoliša u kojem je otkriven, Barada ga je interpretirao kao plod misionarske aktivnosti Ivana Ravenjanina među Hrvatima u VII. st. Baradina polazišta u ovom pitanju efektno je sažeo S. Gunjača pod naslovom “Neosnovanost služenja lukom sekundarne upotrebe” (Gunjača 1973, str. 293–301). Gunjača je u akribičnom tekstu uspješno pokazao kako luk gotovo sigurno potječe iz neke splitske crkve, po svemu sudeći katedrale, a u Sućurac je najvjerojatnije dospio kao obična kamena građa. Pošto se tako utvrdilo da spomenik nije nađen *in situ*, moglo ga se odreteti od izuzetno smjele konstrukcije koju mu je pridao Barada – pokušavajući na temelju jednog nedatiranog spomenika objasniti više kompleksnih povijesnih pojava – tim više što je već vrlo rano osporena i Baradina datacija luka i sarkofaga u kasno VII., odnosno rano VIII. st. Naime, već iduće godine Lj. Karaman je reagirao važnim člankom, čime je uslijedio

U smislu podlijeganja zajedničkim mikroregionalnim osobitostima splitske epigrafije najranijega srednjeg vijeka, moguće je izdvojiti uvodnu ekshortaciju (*Aspice opus, Aspiciate depictum* i dr.) kao distinktivno obilježje mjesnih natpisa koje se može pratiti tijekom više stoljeća,²⁷ tako da i ta odlika ubraja luk spoliran u Kaštel Sućurcu u ovaj epigrafski krug (sl. 11).

Uz povezujuće paleografsko–epigrafske osobitosti, likovni karakter sućuračke arkade također pruža mogućnost postavljanja u iste stilsko–kronološke okvire koje zauzima skulptura splitske radionice. Sasvim

jedan od najinteresantnijih obrata u interdisciplinarnom istraživanju ranosrednjovjekovnog povijesnog razvitka. Barada je, naime, prisilio Karamana da se vrati temi sarkofaga Ivana Ravenjanina i srodne skulpture koju je obradio petnaest godina ranije. Rezultat je bila, sasvim neočekivano, Karamanova revizija dotadašnjeg sustava datiranja predromaničke plastike u njegovoj ukupnosti, dok su konkretni kronološki rezultati bili – isti. Tim je prilogom Karaman definitivno izbacio iz igre apartni luk iz Valpolicelle kao polazišnu točku datiranja pleterne skulpture, istovremeno ga odbacujući kao Baradin argument za *terminus ante quem* sućuračkog luka. Šire o problemu: Jurković 1987; Basić 2008a, str. 69 i d. Konzekventnom pak primjenom ovako uspostavljenog novog sustava Karaman je s lakoćom mogao pobiti Baradinu dataciju luka iz Kaštel Sućurca kao i sarkofaga nadbiskupa Ivana, datiravši oba na temelju komparativnog materijala u drugu polovinu VIII. st. Time se zapravo u isti kronološki horizont konvergiraju Baradina različita mišljenja o likovnim i epigrafskim spojnicama / razdjelnicama luka i sarkofaga. Karamanovi i Gunjačini rezultati u pogledu luka smatraju se znanstveno prihvaćenima. On se nakon novih istraživanja V. Delonge još čvršće vezuje uz ranu karolinšku renesansu u Dalmaciji (Delonga 2000; Delonga 2001, str. 66–67).

27 Delonga 2001, str. 69.

je jasno da se taj luk oltarne ograde mora promatrati u kontekstu ostalih stilski srodnih reljefa crkvenog interijera iz kojega je potekao, a s kojima je činio cjelinu prije nego što je ona u kasnijem vremenu poništena. Osim vrlo bliske klesarske obrade obaju natpisa, te baratanja na ukrasnim zonama onim istim dekorativnim elementima kao i paleografskim i sadržajnim specifičnostima koje rabe i splitski klesari, istodobnost će im pokazati i stilaska analiza.

Naime, reljefne kuke koje teku neprekinutim nizom u protivnim pravcima sa sučelnih krajeva uz gornji rub arkade, susrećući se u njezinom tjemenu, istovjetna su izgleda: jednolike, niske, odeblje kuke neraščlanjena, masivna jednostrukog trupa i spiralno formirane zavojnice; uzajamno su strogo odijeljene međuprostorima te proizlaze iz tanke profilacije krajnjega gornjeg pojasa luka na koju su nakalemljene, ali s kojom nisu organski sraštene. Još je Lj. Karaman, po našem sudu vrlo ispravno, upozoravao na upadljivu srodnost sućuračkog luka oltarne pregrade s tipologijom ranih primjeraka “pasjeg skoka” na franačkoj i italskoj plastici kasnog VIII. stoljeća (poput onih iz Metza, Cividalea te Sesto al Reghena), iz tog korpusa posebno izdvojivši arkadu iz crkve San Salvatore u Bresciji,²⁸ fundacije posljednje langobardske kraljevske dinastije zamišljene kao obiteljska grobna crkva, čija je “sličnost sa sućuračkim lukom upravo frapantna i potpuna i to u obliku i u ukrasu”,²⁹ a misleći pritom na istovjetan osmerokutni presjek obiju arkada te jednaku dispoziciju i tip primijenjene dekoracije (simplificirani kimation na donjem i niz jednoprutih međusobno nepovezanih voluta na gornjem ukrasnom pojasu); osim podjednake kompozicije i artikulacije, oba spomenika pokazuju, dakako, i podudarnu funkciju, jer se u oba slučaja radi o luku središnjeg prolaza oltarne ograde. Te kuke mogle su se i prije, po svojoj fakturi i detaljima oblikovanja, povezati s voluticama na kasetiranom pluteju splitske radionice. To, dakako, nije i ne bi moglo biti dovoljno za ustanovljenje zajedničkog podrijetla. No, kada dodamo da su te kuke istovjetne kukama na naša dva pluteja s križevima pod arkadama, učvršćuje se uvjerenje da pripadaju djelatnosti iste klesarske radionice.

Time se, za sada, zaokružuje mogući korpus djela splitske klesarske radionice, koje, s određenom dozom sigurnosti, možemo pripisati jednoj liturgijskoj

cjelini, izrađenoj u jednom trenutku, za splitsku katedralu. Dakako da ostaje pitanje datacije tog ansambla, kao i pitanje djelatnosti te radionice u dužem vremenskom razdoblju.

Na trenutačnoj razini spoznaja raspolažemo, dakle, s ukupno deset djela nastalih unutar jedinstvene radionice. To su, prije svega, sarkofag s epitafom nadbiskupa Ivana, zatim veći (plutej) i manji ulomak (sarkofag?) prekriveni reljefom s ponavljajućim motivom ukriženih ljiljana, pa plutej s kombinacijom rozeta i ljiljana u kasetama prezentiran u lapidariju Arheološkog muzeja, dva pluteja pronađena u koru splitske katedrale, napokon tri ulomka pilastara oltarne ograde s reljefom kantarosa i lozice ili kantarosa i dvoprutih perca koja pripisujemo istoj radionici; njima valja pridružiti luk oltarne ograde davno spoliran u Kaštel Sućurcu. Svi su ti reljefi vezani uz splitsku katedralu ili uz njezino neposredno okružje (sarkofag je namijenjen njoj pridruženoj crkvi sv. Mateja).

Kamena plastika ove radionice nema, za sada, raspoznatih ostvarenja izvan najužeg splitskog okružja. Njezina je produkcija očigledno bila izrazito urbano usmjerena te je stoga ostala apartna, ograničena na crkvene interijere biskupskoga grada. I dok je otprije poznate reljefe Ž. Rapanić vezivao uz “splitsku klesarsku radionicu” druge polovine 8. stoljeća,³⁰ mi za ovu grupu reljefa znatnije koncentriranih u samom Splitu također predlažemo naziv *Splitska klesarska radionica*, i to na temelju svježih argumenata. Imenovanje je, naime, dodatno opravdano znatnim povećanjem opusa radionice te boljim uočavanjem radioničkih svojstava u proširenom repertoaru kompozicijskih shema, izboru karakterističnih motiva i materijala, kao i u izvedbi.

5. Podrijetlo i kontekst

Kada se raspravlja o dataciji zasad predstavljenih djela *Splitske klesarske radionice*, valja u prvom redu uzeti u obzir korištenje određenih kompozicijskih shema, pa i motiva kojima se one grade, u širim komparativnim pogledima, i postaviti ih u povijesni kontekst.

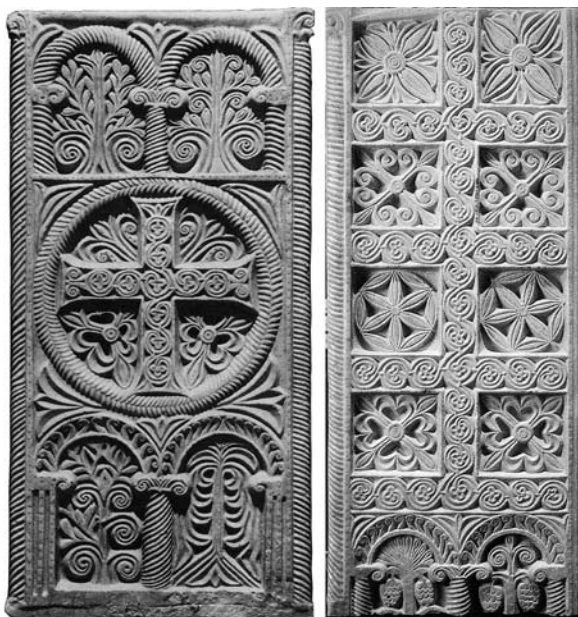
U prvom redu treba u razmatranje uključiti motiv ukriženih ljiljana, o kojem je u našoj historiografiji bilo već dosta riječi. Razvojni put motiva naslućuje se, a da se ne vraćamo pouzdano utvrđenom ranokršćanskom podrijetlu motiva,³¹ na zapadnoj jadranskoj obali od jednog od najranijih poznatih primjera na sarkofagu Teodote u Paviji (prva polovina

28 Panazza, Tagliaferri 1966, str. 58, n. 42 i Tav. XV, fig. 42a–b; usp. također 56–57, n. 39–40 i Tav. XIV, fig. 40a–b.

29 Karaman 1941–1942, str. 87 i sl. 7.

30 Rapanić 1982, str. 247–248.

31 Jakšić 2010.



Sl. 12 Sesto al Reghena, opatija S. Maria in Sylvis, "urna sv. Anastazije" (Jakšić 2010, fig. 4)

VIII. st.), dok drugi potječu s ciborija iz Valpolicelle (datiranog vladavinom Liutpranda) te sa sarkofaga iz Modene (sredina VIII. st.), gdje je prisutno nekoliko inačica, ali samo kao sporedan dekorativni motiv, bez pretenzija k oblikovanju u serijama i tematiziranju njihova međuodnosa.³² Motivu u obliku u kojemu je primijenjen u Splitu može se detektirati gotovo zrcalne uzore na Apeninskom poluotoku, redom unutar korpusa skulpture proizišle iz fenomena "liutprandske renesanse".³³ Motiv ukriženog ljiljana s "urne sv. Anastazije" pažljivo je kopiran na jednoj oltarnoj ploči iz Cividalea (s minimalnom varijacijom u oblikovanju deformiranog desnog ljiljana, ovdje s četiri

cvijeta) i na pločama tzv. Piltrudina sarkofaga (u kasetama je upotrijebljeno, kao i na Anastazijinoj urni, nekoliko verzija ukriženih ljiljana). Između tih primjera i ostvarenja splitske radionice odmak je vidljiv jedino u rješenju središnjeg elementa, rozete: ona je u Splitu oblikovana višelatitčno, dok su klesari civilskih radionica i njihovi sljedbenici preferirali jednostavno naglašavanje središta uparanom kružnicom i točkom.³⁴ Ulomak stranice ciborija s ukrasom ukrižena ljiljana ugrađen u zidove crkve sv. Petra u Zugliju u trokutastim prostorima između arhivolta i vijenca popunjava standardan motiv ukriženog ljiljana, kao na ciboriju biskupa Mauricija u Novigradu. Oblikovanje ga približava ukriženim ljiljanima iz Sesta, s kojima, kao i sa splitskima i novigradskim (uz iznimku postavljanja kruga umjesto rozete) čini tipološki najkompaktniju skupinu.³⁵

Središte širenja – ostavljajući po strani pitanje da li je i ondje autohton – jest sjeverni dio jadranskog bazena, što kristalnom jasnoćom svjedoče oblici sve do najsitnijeg detalja podudarni s istočnojadranskim varijantama. Obradu najsličniju splitskoj pokazuju kompozicije tzv. Urne sv. Anastazije u Sesto al Reghena (sl. 12), gdje se pojavljuje dvaput: jednom udvojen u "klasičnom" obliku na bočnoj stranici škrinje (uza nj se na istoj ploči u paru javlja i inačica s ljiljanima čiji se trolisti dijelom transformiraju u volute), te na poklopcu, gdje je smješten u sferne površine uz reljef križa te je zato deformiran. Stoga svakako treba odbaciti pretpostavke o genezi motiva u Dalmaciji preoblikovanjem ranokršćanskih rješenja i o genezi "geometrizacijom" ili "pleterizacijom",³⁶ budući da tolika sličnost u

32 Usp. Lusuardi Siena, Piva 2002, *passim*.

33 Dovoljno je komparativnoj analizi podvrgnuti samo neke primjere: sarkofag nadbiskupa Ivana svojim plastičnim ukrasom precizno slijedi radionicu (tzv. Grupu III) inspiriranu Urnom sv. Anastazije iz Sesto al Reghena, koja pak korespondira s razdobljem patrijarha Sigwalda (756.–786.). Vidi: Lusuardi Siena, Piva 2002, str. 304–305. Klasifikacija koju su S. Lusuardi–Siena i P. Piva provele, prati stilski rješenja različitih radionica u Friuliju tijekom VIII. i prve polovine IX. st. Grupa I (kraj VII.–početak VIII. st.) karakterizirana je ugledanjem na ranokršćanske uzore, koje različiti klesari različito interpretiraju; Grupa II (sredina VIII. st.) poistovjećuje se s radionicom *berico-benacense*, koja je, koristeći bijeli prugasti mramor, tematizirala module odijeljene vegetabilnim motivima; Grupa III (druga polovina VIII. st.) ugledala se na Urnu sv. Anastazije, a obilježava je kvalitetno klesanje; Grupa IV (druga polovina VIII. st.) povezana je uz kompleks *Tempietta* u Cividaleu i privilegiiranih grobnica oko njega: zabati, vijenci i sl.

34 Čini se, međutim, da je u ranijim primjerima motiva višelatitčna rozeta upotrijebljena za isticanje središta, da bi je poslije pojedine radionice napustile: višelatitčnu (osam i sedam latica) rozetu upotrebljava tzv. radionica *berico-benacense*, koja djeluje sredinom VIII. stoljeća (tzv. Grupa II), ali i radionica koja djeluje u trećoj četvrtini istog stoljeća u Cividaleu (tzv. Grupa IV). Grupa II, datirana u sredinu VIII. stoljeća, reprezentirana je plutejem iz S. Giovanni in Valle. Ona je u dijelu svoje produkcije srodna, ako ne i istovjetna, radionici *berico-benacense*, skupini klesara koju je nedavno definirao E. Napione. Pripada joj ulomak ploče iz katedrale u Vicenzi. Čitavo rješenje svjedoči o stalnosti nekih elemenata preuzetog motiva, dok su drugi maštovito preoblikovani. Ovdje, dakako, nećemo komentirati podjelu na grupe i njihovu dataciju kako je provode Lusuardi i Piva.

35 Za klasifikaciju i reprodukcije svih navedenih jedinica vidi: Lusuardi Siena, Piva 2002, fig. 12, 17, 18a, 20, 22, 23, 24, 25, 30, 34 te Napione 2002. Usp. također Jurković 1995.

36 Tako npr. Gunjača 1992. Usp. opravdanu kritiku takvih gledišta u Jakšić 2008, str. 402.

rješenjima ne može biti posljedica slučaja, već primarno strujanja majstora i predložaka koje su prenosili u doba "liutprandske renesanse" i u predvečerje nastanka karolinškog imperija. Može se eventualno diskutirati o poblížem vremenu i okolnostima prvoga impulsa kojim je motiv prenesen sa zapadne jadranske obale na istočnu, ali ne i o pravcu iz kojeg je motiv pristigao, jer je taj nedvojbjen. U svakom slučaju, kako je već poodavno zaključeno za istarski materijal, da su spomenici koji nose motiv ukriženog ljiljana rezultati krajnjih refleksa liutprandske renesanse s ishodištem u Cividaleu,³⁷ tako i za ove splitske primjere, koji su do sad činili isključiv korpus splitske radionice, valja prihvatiti zaključak prema kojem su oni odraz fenomena poznatog pod nazivom "liutprandska renesansa", kako je to već zamijetio N. Jakšić.³⁸

Nova kompozicijska shema pripisana radionici su križevi pod arkadama. U široj splitskoj okolici jedini drugi poznati nam primjer reljefnog prikaza "rajskog" motiva koji pripada pretpleternoj skulpturi, jest onaj na pročelju sarkofaga pronađenog tijekom arheoloških istraživanja, čiji su ishodi integralno još neobjelodanjeni, provedenih 1980-ih godina na šesterolisnoj crkvi sv. Marije *de Platea* u središtu Trogira i njezinom sakralnom okružju.³⁹ Prema karakteristikama skulpture kao i prema tipologiji poklopca sarkofaga s uzdužno postavljenim križem ovaj sepulkralni spomenik valja datirati na izmak VIII. stoljeća, tj. u isto vrijeme kada djeluje *Splitska klesarska radionica* (s kojom inače ne pokazuje bližih dodirnih točaka).

Motiv križa pod arkadom prisutan je, inače, u ranokršćanskoj skulpturi zarana, dok je poglavito razvijen u skupini tzv. arhitektonskih sarkofaga V. i VI. stoljeća iz Ravene, na kojima se može pratiti postupno multipliciranje motiva u nizovima arkada.⁴⁰ Tako će se motiv križa unutar lučne edikule oslonjene o kolonete s kapitelima, primjerice, susresti na ostvarenjima bračko-salonitanske radionice sarkofaga

iz VI. stoljeća.⁴¹ Iako je rješenje poznato već u kasnoj antici, ne treba u njima vidjeti izravne predloške, već radije konvergentne pojave pri rješavanju istovjetnih postavljenih umjetničkih problema zadanih jednakim simboličkim jezikom, proizišlim iz zajedničke ranokršćanske baštine. Sasvim je, dakle, očekivano te razumljivo što se reminiscencije na jednake, već kroz kasnu antiku korištene likovne koncepte zatječu i u ranosrednjovjekovnim kamenoklesarskim središtima poput Splita i Zadra. Pritom je čak i moguće raspravljati o kontinuitetu pojedinih izoliranih ornamentalnih motiva u određenim umjetničkim krugovima,⁴² ali ne i donositi zaključke dalekosežnih implikacija temeljene na zapažanjima tog tipa.⁴³

U skulpturi druge polovice VIII. stoljeća kom-

41 Fisković 1981, Tab. XXIII, 2 (sarkofag iz Lovrečine, prenesen u peripter Dioklecijanova mauzoleja); Tab. XXV, 3 (Glogovik na Braču).

42 Migotti 1991, str. 301 konfrontira prikaze "palme uzdignutih, blago zaobljenih listova" s onima "povijenih prema dolje, izduženih, oštih listova" na jaderskoj i salonitanskoj ranokršćanskoj skulpturi kao i na zadarskim i splitskim predromaničkim reljefima, smatrajući da je time moguće dokazati kako je i jedna i druga varijanta tog biljnog uzorka u ranom srednjem vijeku doživjela izravnu aproprijaciju tipova njegovanih u odgovarajućim kasnoantičkim klesarskim radionicama zadarskoga i splitskog područja. Pomoću tih navodnih prežitaka implicira se snažan kontinuitet ikonografske motivike vjerno reflektiran preko niza stoljeća u istovjetnim umjetničkim krugovima, koji bi tako zadržali specifično oblikovanu palmetu kao distinktivno obilježje radionice, diferencijalno određeno spram inačice palmete kakvu je njegovala "konkurentska" radionica. Navedeno će biti potrebno preispitati već i stoga što se obje varijante palmeta ravnopravno javljaju na zadarskoj ranosrednjovjekovnoj plastici. Najbolji primjer u tom smislu jest velika, izvrsno očuvana mramorna oltarna ograda iz zadarske katedrale, na čijim se plutejima izmjenično koriste oba tipa stiliziranih stabala – usp. npr. Jakšić 2000, str. 153.

43 Drugačije rečeno, geneza i tipološki obrasci "rajskog motiva" kao ikonografske teme u predromaničkoj plastici koju ovdje razmatramo, ne mogu se promatrati isključivo kao rezultanta pravocrtnog razvoja umjetničkog stvaralaštva iznikla jedino na ishodištima mjesne, dalmatinske likovne baštine (tim više što su se takve interpretacije uglavnom upirale o selektivno baratanje pojedinim elementima ovoga vrlo specifičnog prikaza, ne uzimajući u obzir *sve* njegove komponente), već kao shema koja u tu sredinu stiže vanjskim poticajem, i to u već pročišćenju, kanonskoj varijanti koju čine sve relevantne sastavnice: stupovi s arkadom, križ, palmete, rozete. Tek će tada, u sljedećem navratu, ovaj standard biti obogaćen i modificiran domaćim umjetničkim implemetima, u kojima je onda moguće tražiti i navlastita obilježja raznih lokalnih kasnoantičkih provenijencija.

37 Jurković 1995, str. 144.

38 Jakšić 2008; Jakšić 2010.

39 Arkadu u obliku astragala podržavaju kolonete s kapitelima ornamentiranim jednostavnih urezima s volutama. Tijela koloneta načinjena su od tordirane vrpce sa širokim glatkim bordurama. Unutar arkade smješten je obrubljeni latinski križ jedva zamjetno proširenih i konkavnih završetaka hasti. Gornje krakove križa flankiraju virovite rozete, a donje palmete zdepasta tijela s nepravilno oblikovanim obrubljenim listovima i volutama. Sažet opis još uvijek neobjavljenog sarkofaga donosi Jakšić 2004a, str. 9.

40 Usp. npr. Bovini 1954, fig. 48, 52, 53, 61.

poziciju rajskog vrta susrećemo na nekoliko mjesta na istočnoj obali Jadrana. Donosimo njihov kratak pregled isključivo radi kasnijeg ukazivanja na povijesni kontekst njihova nastanka, a ni u kojem slučaju kao radioničke komparacije splitskim primjerima.

Tako, motiv križeva pod arkadama susrećemo u skulpturi VIII. stoljeća i u južnoj Dalmaciji. Kao najraniji sloj pleterne plastike tog područja odavna je raspoznat korpus ulomaka pripisanih crkvi sv. Stjepana na Pustijerni u Dubrovniku.⁴⁴ Dubrovačka plastika ovog sloja koncentrirana je pretežito oko dviju sakralnih točaka – Sv. Stjepana i Sv. Marije na Kaštelu.⁴⁵ Za taj su sloj karakteristični mramorni pluteji, srodni najranijim splitskim i zadarskim primjerima predromaničkih reljefa ne samo na razini kompozicijskih shema i motivskih skupina nego i po fakturi. Najudaljeniji odraz ovog sloja zatječemo u Komolcu, gdje se uz poznatu arkadu ciborija nalazi i ulomak pluteja s križem u arkadi, odajući svojim polupraznim ploham i čistom izvedbom vrlo rano postanje.⁴⁶

Sličnu kompoziciju očituje i vrlo fragmentarno očuvano pročelje sarkofaga iz okoline baptisterija zadarske katedrale: niz lučno zaključenih plitkih edikula, višestruko profiliranih arkada položeni na kolonete opremljene kapitelima s volutama.⁴⁷ Klinovi među lukovima ispunjeni su stiliziranim ljiljanovim cvjetovima i bršljanovim grančicama srcolikih listova, dok su polja pod arkadama zauzeta jedino tankim, obrubljenim latinskim križevima glatkih površina, ostavljajući potpuno ispražnjenima plohe između gornjih krakova križa i polukružnog ruba arkade. Zbog skromne sačuvanosti vegetabilnih ornamenata pod antenom, nemoguće je, nažalost, sa sigurnošću ustanoviti jesu li križevi prikazani na reljefu bili flankirani stablima života (u ovom slučaju inačicom razmaknutih, izduljenih i zašiljenih listova⁴⁸) ili stiliziranim ljiljanovim trolistima oslonjenima o dugu i užu stabljiku, kako je taj motiv prikazan, primjerice, na bočnoj stijenci sarkofaga iz Dubrovnika, također predstavnika najranijeg sloja ranosrednjovjekovne

skulpture tog kraja.⁴⁹

Na prostorima sjevernog Jadrana ipak ima više komparacija, što, kako ćemo vidjeti, nije slučajno.

Tako plutej iz Osora, pronađen u Sv. Mariji na Groblju, prikazuje križ s plastičnim peterolatičnim cvijetom u konkavnom disku na sjecištu krakova.⁵⁰ No, to nisu jedine sličnosti koje valja istaknuti u vezi s osorskim i splitskim reljefima. Osorski je plutej, naime, također ispunjen kompozicijom linijski obrubljenog, neukrašenog križa pod arkadom postavljenom na glatke, ispražnjene kolonete. Arkada u obliku plastičnog polukružnog rebra prekrivena je jednoprutim razmaknutim kukama na visokoj nozi. Treba, dakako, navesti i razlike: umjesto stablima života križ je u osorskom slučaju flankiran stabalcima povijenih srcolikih bršljanovih listova, dok se nad antenom umjesto rozeta nalaze trolisti.

Stabla života izrazito vertikalno izduljena, kopljastog tijela poput onog na splitskim pločama nalazimo u najkarakterističnijem obliku na dijelu pluteja ili ambona sekundarno ugrađenom u lunetu portala crkve sv. Marije u Omišlju na Krku.⁵¹ Na tom se reljefu stilizirana stabla nalaze u sklopu kompozicije koju čine dvije arkade ispunjene pletenicom koja kontinuirano teče po pilastrima i po lukovima, da bi se dvije pletenice spojile u jednu četverotračnu na srednjem, zajedničkom pilastru. Pod arkadama su križevi izduženih donjih hasta, koji flankiraju po jedno stablo nalik čempresu. Jedan par čine vanjska stabla stilizirana poput čempresa, a drugi par nutarnja jednostavna linijskog obruba i ispražnjene središnje plohe, plastično isturene na jednak način na koji je to izvedeno na križu. Osim što su križevi na omišaljskom ulomku istovjetno profilirani i vrlo nalik nekim splitskim primjerima (Pazdigrad), važno je što se nalaze u društvu s drugim spolijima koji bi mogli biti ne samo dio iste liturgijske instalacije nego i jednakog radioničkog ishodišta. Naime, lijevo od gore spomenutog pluteja ili elementa ambona nad vrata crkve umetnuta je potpuno očuvana ogradna ploča stubišta ambona,⁵² čija je jedina lučna stranica postavom

44 Jurković 1985, str. 190.

45 Menalo 2006, str. 40–41 i 47–49, sl. 1–12, donosi sumarni pregled poznatih ulomaka pripadnih najranijem korpusu skulpture. Peković 2010, str. 184–187, otprije poznatoj plastici pridružuje nekolicinu ulomaka pronađenih tijekom zaštitnih istraživanja okoliša Sv. Marije na Kaštelu (sl. 172).

46 Jurković 1985, str. 193.

47 Petricioli 1959, str. 192–193 i sl. 22–24; Petricioli 1995, str. 76.

48 Usp. Migotti 1991, str. 301 i T. II, 1e–f, 3a–b.

49 Jurković 1985, sl. 15 i 18.

50 Čus Rukonić 1991, str. 18, kat. 14. U osorskom lapidariju pohranjena su još dva spojiva ulomka potpuno istovjetne kompozicije, očito pandan prvonavedenom pluteju.

51 Jurković 2000 (kat. III.13); Skoblar 2006, str. 63 i 81, sl. 3.

52 Jurković 2000 (kat. III.14); Skoblar 2006, str. 62–63 i 81, sl. 3. Likovnim rješenjima na splitskim plutejima IX. stoljeća vrlo je nalik i ulomak pluteja iz crkve sv. Kvirina u Krku (Skoblar 2006, str. 70 i 87, sl. 31).



Sl. 13 Milano, "Chiesa Rossa", plutej oltarne ograde (David 1999, fig. 14)

prilagođena oblini lunete. Bordura joj je dekorirana karakterističnim uparanim kružićima s izdubljenim rupicama, dok je sama ploča ispunjena viticom koja u krugovima završava nazubljenim listovima i voluticama ili višelatičnim rozetama. Izdubljene rupice nalaze se i na pojedinim plohamu unutrašnjeg dijela kompozicije.

Jednake ispražnjene, tek linijski obrubljene križeve sa stablima života svedenima na kopljaste trokute, susrećemo na području Pule, primjerice u sasvim pročišćenoj formi na ulomku pluteja koji je nosio prikaz "rajskog" motiva.⁵³ Na smjer, pak, kojim je ova ikonografska inačica pristigla na tlo Istre i Kvarnera ukazuje reljef sarkofaga tribuna Antonina iz Jesola pokraj Venecije,⁵⁴ pročelja raščlanjenog multipliciranim motivom križa pod arkadom, čije stilizirane i linijski obrubljene sroljike palmete također tangiraju antenu križa na jednak način i s jednakim oblikovanjem stabala kako će to biti učinjeno na pluteju iz Pule. Sarkofag iz Jesola moguće je i čvršće vezati uz pulske reljefe, jer mu je spomenuti reljefni ukras do u detalje

podudaran s onim na ploči iz pulske crkve sv. Marije Formoze.⁵⁵ U oba slučaja radi se o potpuno jednakim kolonetama i arkadama superponiranih višestrukih, glatkih profilacija, o posve istovjetnim kapitelima, o sukladnim križevima latinskog tipa, pločastog, masivnog i potpuno praznog tijela, s trokutasto blago proširenim krakovima. Stabla života pulske pluteja, uz one iz Novigrada Istarskog i s Krka, oblikom su najbliže palmetama na splitskim novopronađenim plutejima.

No sve te generičke sličnosti poslužile su nam samo za to da ukažemo na porijeklo i dugotrajnost uporabe kompozicije, bez ikakve primisli njihova radioničkog približavanja. Kada, pak, uđemo u analizu specifičnih detalja, puno se jasnije ocrtavaju sukladni primjeri, upravo u onim istim prostorima na kojima su iznađene paralele za motiv ukriženih ljljana. Pritom jedan vrlo specifičan detalj nosi ključnu ulogu.

Na sjevernojadranski prostor upućuje, naime, ornamentiranje splitskih križeva uparanim kružnicama s bušenim rupicama. To je vrlo databilan ukrasni element, prije svega veziv uz skulpturu kasne "liutprandske renesanse" Friulija i njezinih odraza u Istri (Novigrad). Međutim, ornament je izvorno ranokršćanskog postanja te mu je moguće naći izravne analogije u kasnoj plastici tog vremena. Radi se o ulomcima liturgijskih instalacija iz gradskih središta sjeverozapadne Italije – pluteju oltarne ograde iz tzv. Chiesa Rossa u Milanu (sl. 13), zatim pluteju reutiliziranom unutar pročelja stolne crkve u Monzi, konačno kamenom antependiju oltara iz istog grada, redom datiranim u sām kraj VI. stoljeća.⁵⁶ Svim navedenim primjerima liturgijskih instalacija zajednička su značajka prikazi velikih, vitkih latinskih križeva proširenih završetaka hasta, koji dominiraju sred plohe. Lik križeva ujednačeno je oblikovan, čemu valja dodati naglašavanje središta križa kružnicom, kao i prekrivanje svih krakova ornamentalnim kružićima s bušenim rupicama u središtu kružnice, u gustom ritmu ordiniranim po plohamu kršćanskog simbola. Sva tri reljefa, dakle, u tipologiji osnovnog simboličkog prikaza dosljedno afirmiraju prožimanje tipa *crux gemmata*, koji konstituiraju kružići s bušenim rupicama, i *crux capitata*, oblikovanog diskom na sjecištu krakova križa; pripisuju se dvorskom okružju langobardske vladarice Teodolinde (oko 570.–628.).⁵⁷

53 Ujčić 1992, T. II/3.

54 Vidi Sartori 1970 i Gasparri 2000, s neusvojivim datacijama u "VII. ili VIII. st."

55 Ujčić 1992, T. II/4.

56 O njima vidi sasvim sažeto: David 1999, str. 58–59 i 61, fig. 10, 11 te 14.

57 Casartelli Novelli 1997, str. 52, 54.

Kružići s udubljenom točkom u sredini najkarakterističniji su, ipak, za prostor ranosrednjovjekovnog Friulija, gdje se zatječu na nizu spomenika kasnolangobardskog ("liutprandska renesansa") i ranokarolinškoga kulturnog kruga (Cividale, Zuglio, Sesto al Reghena, Sedegliano, Rive d'Arcano), kao i na prostoru najizraženije iradijacije friulanskih umjetničkih utjecaja – Istri (Novigrad).⁵⁸ Međutim, izvan kronološkog okvira VIII. stoljeća ovi su ornamenta – kao i križevi volutastih krakova – sasvim sporadična pojava,⁵⁹ a posvema iščezavaju najkasnije polovinom IX. stoljeća.⁶⁰ I to je, dakle, jedan od elemenata za dataciju splitskih pluteja.

Oba navedena indikativna detalja – onaj ukriženih ljljana i onaj uparanih kružića sa svrdlanom središnjom rupicom – primijenjena su na ciboriju biskupa Mauricija iz Novigrada Istarskog (sl. 14). Biskup Mauricije sa ciborija identificira se s Mauricijem koji je *episcopus Histriensis* iz pisma pape Hadrijana I. Karlu Velikom iz 776.–780. godine.⁶¹ On je, s papinim mandatom, na području istarskog poluotoka prikupljao *pensiones beati Petri*, a povod pismu bilo je zlostavljanje kojem je bio podvrgnut: papa moli Karla da biskupa spasi od razjarenih Grka koji su ga optužili da želi predati istarski teritorij Karlovoj vlasti. Dekoracija je ciborija uobičajena, u tri zone.⁶² Likovna analiza ciborij definira kao posljednji izdanak "liutprandske renesanse". Sličnog je oblikovanja i dekoracije kao čitav niz ciborija od početka VIII. stoljeća nadalje, a

58 Šire: Jurković 1995; Lusuardi–Siena, Piva 2002.

59 Javit će se tako još na samom početku IX. st. na stranica košare i odgovarajućim kapitelima ciborija crkve sv. Andrije u Betici. Usp. Vežić, Lončar 2009, str. 69–71 i 259, gdje je i ranija literatura.

60 Koliko nam je poznato, posljednji spomenik na kojemu se pojavljuju jest ciborij baptisterija u Puli, čija datacija varira od ranog IX. st. pa do njegove druge trećine – usp. Vežić, Lončar 2009, str. 49–51 i 260, sa starijom literaturom.

61 Cuscito 1988–1989, str. 68.

62 U gornjoj teče natpis, ispod kojega je niz zubaca koji ga odvajaju od središnjih polja lukova ciborija na kojima su isklesani zoomorfni i vegetabilni motivi. To su afontirani jednorog i lav, dva nasuprot postavljena jelena razgranatih rogova, dva ukrižena ljljana koje flankiraju ptice, stilizirani listovi akantusa, dva afontirana pauna dugih vratova. Donja, lučna obodna traka omeđena je s vanjske strane astragalom, a s nutarnje rubnom letvicom bušenom rupicama. U lučnoj su traci izvedeni različiti motivi: vegetabilna geometrizirana vitica koja zatvara krugove virovitim rozetama, dvopruta pletenica kojoj se središta ispunjavaju naizmjenice stiliziranim grozdom i, jednostavna tropruta pletenica s jakim očima, dvopruta pletenica složena od četiri trake.



Sl. 14 Novigrad Istarski, lapidarij, ciborij biskupa Mauricija, detalj (foto: Ž. Bačić).

kompozicijski najbliži Kalikstovu ciboriju iz Cividalea, ciboriju iz Akvileje, Sedegliana, Zuglija; još dva fragmenta vijenca potječu iz S. Martino di Turrida.⁶³ Djelatnost te radionice iščitava se i na drugim dijelovima liturgijskog namještaja, primjerice skupini reljefa pripisanoj oratoriju S. Maria in Valle u Cividaleu, koji se vrlo različito datiraju. Ciborij biskupa Mauricija iz Novigrada tako potvrđuje radioničku pripadnost jakim kreativnom središtu, kao posebna, upravo elitna narudžba, za razliku od sve druge skulpture novigradske katedrale, makar je i jedna njezina garnitura nastala u isto vrijeme.

Premda se prvobitni izgled interijera novigradske katedrale još uvijek ne može u potpunosti rekonstruirati, može se ustanoviti da su njezine liturgijske instalacije izrađivale najmanje dvije klesarske radionice. Prepoznata je ona ekspresivnija, a prema najkarakterističnijem njezinom djelu, nazvana je radionicom "Majstora kapitela iz Bala". Ta je radionica, prema dosadašnjim spoznajama, radila na samostanu sv. Marije Velike kod Bala, župnoj crkvi u Balama, Sv. Tomi kraj Rovinja, Dvigradu, Guranu, Šijani.⁶⁴ Manji dio kamene plastike katedrale isklesan je uistinu vrhunski. Kompozicijske sheme čempresa pod arkadama (sl. 15, 16), učvorenih rozeta, pravilno duboko klesanje, govore o radionici vrhunske kvalitete. Preliminarnom komparativnom analizom uočavaju se sličnosti s rimskom skulpturom,⁶⁵ što je i razlog što

63 Sav komparativni materijal sakupljen je u Jurković 1995, gdje je navedena i starija literatura.

64 Jurković 2002.

65 Matejčić 2000.



Sl. 15 Novigrad Istarski, lapidarij, pilastar oltarne ograde (foto: Z. Alajbeg)



Sl. 16 Novigrad Istarski, lapidarij, ulomak pluteja oltarne ograde (foto: Ž. Bačić)

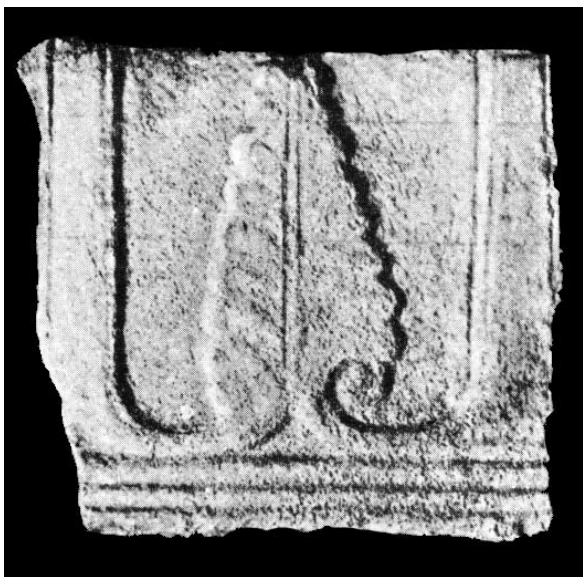
smo problemu novigradske skulpture posvetili ovako dug ekskurs. Vrlo je, naime, moguće da je političko osvajanje Istre značilo i slanje majstora klesara, tim više što znamo za kontakte pape Hadrijana I. s franačkim vladarom iz kojih se razabire dobra obaviještenost o istarskim prilikama kao i o osobi biskupa Mauricija.

Stoga u sagledavanju mogućih putova valja pobliže razmotriti rimsku skulpturu upravo s kraja VIII. stoljeća. U tom bismo kontekstu upozorili na nepotpuno sačuvan mramorni plutej iz rimske bazilike Santa Maria in Cosmedin, s prikazom donjeg dijela "rajskog motiva".⁶⁶ Sačuvani segment (sl. 17) obrubljen je s donje strane trostrukom vrpcom, dok jasno razaznatljivi ostatak kompozicije ukazuje da je riječ o lijevom ili desnom međuprostoru vertikalne haste križa i jedne od koloneta arkade, u sklopu standardne ikonografske inačice "rajskog" prizora. Tijelo stupa arkade i donji krak križa, inače obično likovno dis-

tingvirani, ovdje su neukrašeni te jednakih tipologija i dimenzija, tako da se, uzimajući u obzir stablo među dvjema osima, prikaz može slijeva nadesno čitati kao donji krak križa flankiran stablom te zaključen trupom kolonete na desnom rubu kompozicije; istovremeno se u istom smjeru može interpretirati kao lijevi okvir arkade s pripadajućom kolonetom, nakon koje slijedi stablo te donje tijelo križa. Ukratko, necjelovita uščuvanost pluteja, poglavito u gornjem dijelu, onemogućila je da se sa sigurnošću prepozna odgovarajuća polovica svekolikog prizora. Njemu je, naime, zrcalna simetričnost u odnosu na osovinu središnje postavljenog križa i inače imanentna, što je u ovom slučaju dodatno potencirano potpuno podudarnim reljefnim tretmanom svih likova, tako da je i to izazvalo zabune u identifikaciji motiva.⁶⁷

66 Melucco Vaccaro 1974, str. 154, n. 108 i Tav. XLII.

67 Naime, usprkos evidentnoj pripadnosti reljefa tipu "rajskog motiva", priređivači korpusa prikaz na ovoj jedinici opisuju kao "archetti binati sovrastanti una palmetta stilizzata" (*sic!*).



Sl. 17 Rim, bazilika S. Maria in Cosmedin, ulomak pluteja oltarne ograde (Melucco Vaccaro 1974, Tav. XLII)

Ono što je važnije od pripisivanja fragmenta jednoj od polovica motiva kojemu je pripadao jest činjenica da se radi o prikazu “rajskih vrata”. Taj je motiv ovdje vrlo specifičnih značajka: neukrašenih tijela križeva i koloneta, tek naglašeni uskom obrubnom trakom, dok je među njih postavljena palmeta vitka i kopljasta tijela, zaobljenih i obrubljenih listića, oštro usječene središnje stabljike te blagih i nenaglašeni voluta na dnu, postavljenih na još uvijek prilično izdignutu nogu, plastički jasno razdvojenu od podnožja na koje se korijenom organski nastavlja modulirajući u tijela susjednih joj likova. Tome valja pridodati suzdržanu, nenametljivu impostaciju palmete u prostor među susjednim vertikalama, omogućujući praznoj površini pozadine da dođe do izražaja; ispražnjene plohe križa i kolonete dodatno potenciraju taj dojam.

Premda gornja polovica reljefa nije sačuvana, tako da smo zakinuti za zapažanja o samom luku i rozetama (ako ih je bilo), vrijedi ipak istaknuti da plutej iz crkve S. Maria in Cosmedin u značajnoj mjeri pokazuje bliskost s rješenjima primijenjenim na splitskim plutejima. Što se tiče kronološkog fiksiranja ovog ulomka, treba reći da *conspectus generalis* doista u prvi mah upućuje na glasovite pluteje iz Sv. Sabine, što je i nagnalo priređivače korpusa rimske ranosrednjovjekovne plastike da ga datiraju u prvu četvrtinu IX. stoljeća, zamjećujući k tome neobičnu vrsnoću klesanja i plasticitet ovog reljefa kao kvalitete koje izbijaju i usprkos jakoj istrošenosti epiderme. Međutim, usporedba sa znamenitim nizom pregradnih ploča iz bazilike na Aventinu pokazuje i znatna odudaranja među reljefima: prije svega, tijela križeva na oltarnoj

ogradi aventinske bazilike dosljedno su ispunjena pleternom vrpcom, u jednom od slučajeva čak vrlo kompleksnim višestrukim prepletom⁶⁸; dekoracijom različite vrste ispunjene su i kolonete (u dva slučaja to su varijante tordirane vrpce, u jednom pletenica i tropruti pereci); valovnice što sidrasto raščinjavaju donje rubove križeva modulirajući u volute palmeta naglašenijih su sinklinala i antiklinala; nadalje, volute su na reljefnim pločama iz Sv. Sabine naglašeno niske noge, potpuno stisnute u gust prostor između valovnice transformirane u korijen palmete i prvih listića biljke; napokon, same palmete su duže i šire forme, ne rezervirajući mnogo prostora pozadinskoj plohi, afirmirajući time tipičan *horror vacui*. Tek će se jedna od ploča iz bazilike sv. Sabine donekle približiti kompariranom primjeru nešto višom nogom jedne od volute te glatkom plohom koloneta (i lukova).⁶⁹ Nju bi se u relativnoj kronologiji tamošnje cjeline eventualno moglo pripisati klesaru klasičnije inspiracije djelatnom unutar istoga radioničkog kruga.

Osnovne distinkcije vrlo ranih primjera istovrsnog dekora u odnosu na uznapredovale, osebujne varijante kakve se pojavljuju na plutejima iz bazilike sv. Sabine uključuju amplifikaciju križa, koji postaje izrazito dominantan na ovako koncipiranoj kompoziciji, zatim organsku sraslost podnožja vertikalne haste križa s podnožjima koloneta koje nose lukove, napokon ugrađivanje i isprepletanje korijenskih podanaka stabljike palmeta u isti dekorativni element, najčešće oblikovan poput valovnice koja u kontinuiranom linearnom toku unutar svakog ornamentalnog polja modulirajući konstituira ne samo obje okvirne kolonete već i obje palmete, kao i najveći krak križa.⁷⁰ Na taj se način fuzijom više samostalnih ukrasnih članova do tada jasno oblikovan i jednoznačan kompozicijski okvir arkadno oblikovanih polja transformira u jedinstvenu ornamentalnu plohu, uistinu “gubeći karakter vlastite realnosti”.⁷¹ Nadalje, u međuprostorima gornjih krakova križa pojavljuju se stilizirani motivi sve većih dimenzija (čvorovi, rozete različitih tipova, grozdovi i ini fitomorfni kao i zoomorfni motivi), oblikovani troprutim pleterom, iskazujući kompleks *horror vacui*; pleterna ornamentika će naknadno u potpunosti preuzeti i plohe koloneta te arkada.

U konfrontaciji pluteja iz bazilike S. Maria in

68 Trinci Cecchelli 1976, str. 201–202, n. 235 i Tav. LXXIV.

69 Trinci Cecchelli 1976, str. 205–206, n. 238 i Tav. LXXVI.

70 Na ovo je, u drugom kontekstu, upozorio već Jiroušek 1969, str. 6 i sl. 2–3.

71 Gabričević 1967, str. 100.

Cosmedin sa skupinom reljefa iz Sv. Sabine stupnjevi plastičkog raščlanjenja kao i odnos prema kompleksu *horror vacui* ukazuju, dakle, na raniju etapu stilskog razvoja u vremenskom slijedu, i to u korist ulomka iz Bogorodičine crkve. Njegova izvedba nedvojbeno pripada vremenu ranijem od pontifikata Eugena II. (824.–827.), kada nastaju aventinski pluteji, tako da dataciju naznačenu pri objavljivanju spomenika valja, po svemu sudeći, korigirati. Pritom, dakako, treba uzeti u obzir povijesne okolnosti različitih navrata opremanja ove crkve kamenim namještajem, kao i druge ulomke istog porijekla potencijalno ubrojive u isti sloj. U tom je smislu značajno što je baziliku prvim ansamblom liturgijskih instalacija opremio upravo papa Hadrijan I. (772.–795.).⁷² Fragmentarno očuvan plutej s tzv. rajskim motivom sam po sebi, dakako, vjerojatno nije dostatno uporište za sigurnija zaključivanja o dataciji sloja, kao i o njegovim mogućim poveznicama s istočnojadranskom skulpturom, tako da ga prije širih istraživanja ne bi trebalo opteretiti prevelikom nadgradnjom. Pozicioniranjem ovog rimskog reljefa unutar kronološke sekvence u razdoblje ranije od prve četvrtine IX. stoljeća on nam, međutim, dopušta formiranje izvjesnih kulturoloških uporišta zajedničkim pojavama na inače međusobno udaljenim područjima, kojima ćemo posvetiti kraj priloga.

6. Zaključna razmatranja

Tijekom ranog IX. stoljeća na području srednje Dalmacije osobito karakteristične pluteje opremljene našim motivom izrađuje *Trogirska klesarska radionica*, proširujući svoju produkciju s primorskih lokaliteta prema kontinentalnom dijelu pokrajine (Brnaze, Pađene, Kljaci, Otres).⁷³ Značajke su radionice upravo motiv križa pod arkadom flankiranog stablima života, tj. takozvani rajski motiv i (rjeđe) *Korboden*–motiv primijenjeni na plutejima oltarne ograde, lučni arhitrav nad prolazom sveden na dvije zone, zatim kapiteli nerazvijene forme, napokon pilastri jednolike obrade, potpuno prekriveni mrežom formiranom od guste troprute prepletene vrpce.⁷⁴ Arhitravi oltarne

ograde te radionice pokazuju sasvim osobitu i u predromaničkoj plastici relativno rijetku koncepciju trozonske raščlambe trabeacije, pri čemu središnji registar – a ne, kako je uobičajeno, donji – nosi epigrafsku komponentu, donji reljefnu dekoraciju, dok gornjim teče niz masivnih kuka u gustom ritmu. Tako oblikovana trabeacija oltarne ograde registrirana je na području Istre u Balama, Guranu, Puli, Dvigradu i Poreču, dakako, uvijek različite fakture na pojedinim lokalitetima, no načelno posvuda ujednačene likovne kompozicije arhitrava.⁷⁵ Izuzetno je važno što je i u Dalmaciji ovakav način podjele plohe prihvatila, čini se, i klesarska radionica koja je prvih desetljeća IX. stoljeća djelovala na više lokaliteta Bizantske Dalmacije kao i na prostorima susjednog joj *regnum Croatorum* (Trogir, Bijaći, trogirsko Malo polje, Morinje kod Šibenika, Kljaci kod Drniša, Pađene kod Knina, Brnaze kod Sinja, Otres kod Bribira), a čiji je opus definirao N. Jakšić imenovavši je *Trogirskom klesarskom radionicom*.⁷⁶ Ishodište inačice grede oltarne ograde koja preferira središnji položaj natpisnog polja nauštrb njegova pozicioniranja uz donji rub arhitrava traži se na prostoru Veneta, gdje postoji više sačuvanih spomenika tog tipa (Akvileja, Grado, Murano, Pula, Venecija),⁷⁷ pri čemu kao kronološki reper odskače gradeški primjer, datiran natpisom patrijarha Ivana Mlađeg (806.–810.) u prvo desetljeće IX. stoljeća. Ulogu je prijenosnika sjevernojadranskih iskustava u Dalmaciju mogao, dakle, odigrati upravo prostor *Venetiae et Histriae*. To je i temeljac Jakšićevim pretpostavkama o povezivanju fenomena s djelatnošću gradeškog patrijarha Fortunata (803.–821.), nekoliko puta osobno prisutnog u Istri i Dalmaciji.⁷⁸ Fortunat je obnašao i službu pulskog biskupa između 806. i 810. godine, za vrijeme izgnanstva iz matičnoga grada u kojem je upravo tih godina stolovao konkurentski patrijarh Ivan Mlađi, naručitelj liturgijskih instalacija istih likovnih svojstava koje smo gore opisali. No, treba ipak naglasiti da se Fortunatova nazočnost u Dalmaciji svodi na prolazan boravak u Zadru, kamo je taj nekada izrazito profranački raspoloženi crkveni poglavar dospio nakon uspješna bijega pred franačkim dužnosnicima godine 821., na koji ga je između ostalog natjerala potpora pružena ustanku donjopanonskog kneza Ljudevita. Bijegom u područje pod bizantskim suverenitetom osigurao je nepovredivost od istrage

72 Melucco Vaccaro 1974, str. 141–142; Ballardini 2010, str. 141.

73 Kompoziciju je kao omiljeni motiv trogirskih klesara zapazio Burić 1982, str. 131, 146–147, dok je radionicu potpuno definirao Jakšić, još u disertaciji *Kiparsko-klesarske radionice u Dalmaciji od 9. do 12. stoljeća* iz 1986. godine, potom objavio u Jakšić 2004b, str. 284–285, pridruživši joj još jedan lokalitet u Jakšić 2009, str. 21–27.

74 Najiscrpnije: Jakšić 2004b, str. 275 i d.

75 Jakšić 2001, str. 39–40.

76 Jakšić 2001, str. 40.

77 Jakšić 2004b, str. 284.

78 Jakšić 2001, str. 47; Jakšić 2004b, str. 284.

njegovih postupaka koja mu se pripremala na dvoru Ludovika Pobožnog, te je posredovanjem bizantskog namjesnika Ivana nakon kratkog boravka u dalmatinskoj metropoli brzo lađom proslijeđen u Konstantinopol.⁷⁹ Osim toga, u Zadru i na širem zadarском području nema skulpture usporedive s onom *Trogirske klesarske radionice*, kakvu bi upravo ondje valjalo očekivati ako joj se ishodišta vezuju uz djelatnost gradeškog patrijarha. Prvi primjeri istovrsnog načina ukrašavanja susreću se tek u Pađenima i Otresu, dakle na samoj granici sjeverne i srednje Dalmacije.

Za nas je važno ustanoviti da je jedna od dviju temeljnih kompozicijskih shema na plutejima oltarnih ograda te radionice ranog IX. stoljeća, upravo križ pod arkadama, motiv kojemu valja iznaći podrijetlo, i ustanoviti kako i u susjednom Splitu taj motiv ima važno mjesto na plutejima nešto ranijeg doba, krajem VIII. stoljeća. Nije, dakle, u formativnom procesu te radionice važna samo konstatacija o eventualnom prenošenju oblika za patrijarha Fortunata, već moguće i proces začet nekoliko desetljeća ranije, s drugim protagonistima, poput nadbiskupa Ivana. U ovom je kontekstu značajno Jakšićevo upozorenje da se arhitravi oltarnih ograda ovakvih osobina – dekorativnih zona koje flankiraju središnju, epigrafsku – u sklopu cjelokupne predromaničke plastike italskog poluotoka nalaze još jedino u Rimu, i to na crkvenoj opremi triju objekata u izravnom susjedstvu na rimskom Forumu: crkve sv. Hadrijana, crkve sv. Kuzme i Damjana te one posvećene sv. Martini, čiji je jedan od kotitulara također bio mučenik Hadrijan.⁸⁰ Sve su tri crkve nove liturgijske instalacije jednakih značajka dobile istovremeno, za vrijeme pontifikata Hadrijana I. (772.–795.), a u sklopu jednog sveobuhvatnijeg zahvata osuvremenjivanja starih ranokršćanskih crkava, među kojima je papa, kako vidimo, na bar dva mjesta komemorirao i svoga svetog imenjaka. Osim što su topografski povezane uz najstariju urbanu jezgru, navedene crkve prema prozopografskim podacima koje nude natpisi na trabeacijama kao i vijesti iz pisanih narativnih izvora (*Liber Pontificalis*) pružaju čvrstu databilnost pojavi ovakvog načina dekoriranja oltarnih ograda realiziranoj na italskom tlu: crkve sv. Hadrijana i Martine preuređivane su početkom Hadrijanova pontifikata, 772.–774. godine, te ponov-

no pri njegovom koncu 791.–792. godine, dok je crkva sv. Kuzme i Damjana novom oltarnom ogradom s posvetnim natpisom providena oko godine 785.

Vratimo se, međutim, nekoliko desetljeća starijim reljefima *Splitske klesarske radionice*. Već smo istaknuli da je njezina produkcija bila izolirana na područje grada stasalog u Dioklecijanovoj palači. S druge strane, na njezinim reljefnim površinama susreću se refleksi “liutprandske renesanse” – kako u klasičnim motivima tog kulturnog kruga, tako i u njemu svojstvenom načinu klesanja – kao i, još uvijek periferna, nazočnost elemenata pleterne ornamentike koji anticipiraju novi likovni jezik, onaj predromanički. Osim što ova zapažanja upućuju na najraniju moguću poziciju splitskoga korpusa skulpture u evoluciji stila od druge polovine VIII. stoljeća nadalje, ona omogućuju i dodatne konstatacije. Naime, ostavljajući po strani nepobitnu činjenicu o obrtničkom kontinuitetu kvalitetnih klesarskih radionica u dalmatinskim urbanim sredinama na razmeđu kasne antike i ranoga srednjeg vijeka, ipak treba istaknuti da u tim sredinama, navlastito u Splitu, nema jake podloge “liutprandske renesanse”, tako da za puno objašnjenje naglog izlaska uz nju vezane produkcije na umjetničku scenu nisu dostatna zapažanja o neprekinutoj tradiciji kamenoklesarstva visoke razine.⁸¹ To znači da ovaj fenomen naprasne afirmacije okašnjele “liutprandske renesanse” u dalmatinskoj skulpturi kasnog VIII. stoljeća valja u Splitu, kao i u drugim gradovima obalne Dalmacije, vezati uz vanjske činitelje. Konačno, valja ipak još jednom naglasiti kako neka radionica može imati stoljećima dugu tradiciju, no o pojedinim će kompozicijskim shemama odlučivati ipak onaj koji osmišljava cjelinu, onaj koji je i naručuje.

Činjenica, pak, da se najveći broj onih skulptura koje se mogu povezati s reljefima *Splitske klesarske radionice* nalazi u sjeveroistočnoj Italiji, u okružju Ravene, tradicionalnim središtima langobardske države

79 O kontekstu tih događaja usp. Goldstein 1992, str. 166, 170; Krahwinkler 2005, str. 72; Štih 2010, str. 229, prikladno Fortunata naziva “najvećim gubitnikom Aachenskog mira”.

80 Jakšić 2004b, str. 285 i bilj. 57–60. Usp. također Ballardini 2010, str. 141.

81 Stoga, sveudilj ne otklanjajući trijezne postavke Ž. Rapanića o obrtničkom kontinuitetu antičke i kasnoantičke klesarske tradicije u istočnojadranskim obalnim središtima poput ranosrednjovjekovnog Splita (npr. Rapanić 1982, str. 248), autorovu mišljenju o “prenošenju zanatske vještine” kao isključivom razlogu “kvalitete klesarskog rada, kako u koncepciji cjelinâ tako i u obradi detalja” pri čemu “nije prihvatljivo pomišljati na dolazak klesara iz nekog drugog kraja, jer za tako nešto ne postoje pravi razlozi” jer “Split u to vrijeme nije mjesto koje bi privlačilo klesare”, ipak valja suprotstaviti nedvojbenne rezultate stilske analize koji pokazuju snažan impuls italske skulpture. Te rezultate, kako će biti pokazano, potkrepljuju i povijesne okolnosti.

(poput Brescije) i Friuliju, ali i u sâmom Rimu, nije slučajna, i veže se uz naprijed iznesene konstatacije u svezi s kompozicijskim shemama tih reljefa, njihovom ikonografskom motivikom, izvedbom, u slučaju sarkofaga i lûka epigrafijom i leksikom, kao i povijesnim podatcima.

Tražeći slične situacije u bližem i širem okruženju, otprilike u isto doba, dakle, pri kraju VIII. stoljeća, svakako valja naglasiti da je u gotovo svakom pogledu ta situacija sukladna okolnostima u kojima u Istri, istih tih godina, dolazi do narudžbe krstioničkog ciborija za novigradsku katedralu, uistinu programatskog djela ustoličenja franačke vlasti na tom poluotoku. Taj je ciborij, doduše, ekskluzivna narudžba skulpture proizvedene u političkom središtu, u Cividaleu, potpuno različit od garniture liturgijskih instalacija kojom je novigradska stolna crkva istodobno opremljena, no naručitelj obaju ansambala jest Mauricije,⁸² *episcopus Histriensis* – valja primijetiti da su tom titulom karolinške aspiracije na čitav istarski teritorij jasno izražene – crkveni poglavar novoga političkog središta podložan akvilejskom patrijarhu, za razliku od starih istarskih biskupija koje su još (a sve do koncila u Mantovi 827.) bile podložne gradeškom patrijarhu.

Društvene su elite odaslane u Istru da stvore pretpostavke za novi politički ustroj. Ideološka podloga novih gospodara iskazivala se i u oblicima, morfologiji, tipologiji arhitekture te njezinih *ancillae*, likovnih umjetnosti u kamenu, osliku i umjetničkom obrtu. Za ključne su, naime, spomenike, uvoženi oblici iz Karolinškog Carstva, neuobičajeni za lokalnu kasnoantičku baštinu. Dva su načina kako se to izvodi: direktnim narudžbama u središtima Carstva, kao i preuzimanjem umjetničke tipologije u svrhu jasnog iskazivanja pripadnosti. Nema nikakve sumnje da su te novine donosili investitori – pripadnici najvišega društvenog sloja, upravo iz onih središta iz kojih su i odaslani. Biskup Mauricije sa ciborija identificira se sa Mauricijem koji je *episcopus Histriense* iz pisma pape Hadrijana I. franačkom kralju Karlu Velikom iz

82 Ovdje se samo uzgred moramo osvrnuti na recentni članak G. Cuscita, u kojem ponovno raspravlja o novigradskom ciboriju (Cuscito 2010, str. 111–112). Autor, osvrćući se na tezu M. Jurkovića kako ciborij nema svojih paralela u Istri, kritizira navodno mišljenje da je novigradski ciborij načinjen po uzoru na glasovitiji Kalikstov u Cividaleu. U radu iz 1995. gledišta o Mauricijevom ciboriju se, međutim, temelje na drugim argumentima, koje su ostali istraživači bez rezerve prihvatili. Usp. relevantne navode u Jakšić 2001 i Delonga 2001.

776.–780. godine, u kojem Papa moli Karla da istarskog biskupa Mauricija spasi od razjarenih Grka koji su biskupa optužili da želi predati istarski teritorij Karlovoj vlasti.⁸³

Skupa s brigom o protagonistima tih političko-crkvenih zbivanja, može se pretpostaviti i briga o osiguravanju odgovarajućega prostorno-likovnog rješenja za njihovo djelovanje. Uz već jasno označene narudžbe u središtima carstva (Mauricijev ciborij), naslućeno je već da u opremanju novigradske katedrale sudjeluju majstori kojima bi izvorište moglo biti u Rimu.⁸⁴ Ovome ćemo pridružiti još jednu važnu konstataciju. Majstor kapitela iz Bala, čija je radionica također djelovala na novigradskoj katedrali, ali i na svim ostalim crkvama vezanim uz najraniji karolinški prodor u Istru, ima svoje paralele upravo u skulpturi kraja VIII. stoljeća u Rimu, no to je tema za jednu drugu, temeljitu analizu.

Sabirući sve do sada izrečene spoznaje o stilskim i ikonografskim aspektima naših reljefa, došli smo do rezultata koji su za njih ne samo kronološki nego i provenijencijski indikativni. Budući da smo u, sada proširenom, opusu *Splitske klesarske radionice* raspoznali posve sigurne korijene u skulpturi sjeveroistočne Italije, a moguće i one rimske, te ustanovili gotovo sukladnu situaciju s Istrom, valjalo bi vidjeti koji su to protagonisti crkvenih i društvenih elita i, dakako, kada, mogli pridonijeti realizaciji djela te radionice.

Tražeći optimalni trenutak u općem povijesnom kontekstu, opremanje crkve sv. Dujma reljefima *Splitske klesarske radionice* najlogičnije treba vezati uz nadbiskupa Ivana, nazočnog na koncilu u Niceji godine 787., koji se odnedavno opravdano poistovjećuje s osobom Ivana iz Ravene, obnovitelja salonitanske Crkve u Dioklecijanovoj palači.⁸⁵ Osoba čije ime i

83 Povijesni kontekst, okolnosti franačke infiltracije na istarski poluotok na temelju iscrpne kritike izvora različitih vrsta i provenijencija uspješno raščlanjuje i nadograđuje Levak 2007.

84 Matejčić 2000, str. 49; Jurković, Matejčić, Zihlerl 2006, str. 17.

85 Naše je mišljenje da je proces uređenja interijera splitske stolne crkve kronološki sukladan episkopatu Ivana Ravenjanina kao obnovitelja salonitanske nadbiskupije u Splitu tokom zadnjih desetljeća VIII. st., kako su taj čin, u različitim istraživačkim kontekstima te s različitim premisama i argumentacijama, od starijih povjesnika vidjeli F. Bulić–J. Bervaldi, zatim V. Novak, pa G. Novak, A. S. Dabinović, napokon M. Barada i Lj. Karaman, a među novijim istraživačima V. Koščak, Ž. Rapanić, V. Delonga i M. Matijević–Sokol. Za navedeno usp. Bulić, Bervaldi 1912; Novak 1923; Novak 1928; Dabinović 1930; Barada

1931; Barada 1940; Karaman 1940; Karaman 1941–1942; Koščak 1980–1981; Delonga 2001, str. 66–67; Matijević–Sokol 2002; Rapanić 2007. Nadograđujući literaturu o problemu, koja je narasla do nepreglednosti, posljednji je o njemu pisao Rapanić 2007, str. 180–186. Raspravljajući o historicitetu prvoga splitskog nadbiskupa, svećenika Ivana iz Ravene kojeg spominje *Historia Salonitana* Tome Arhidakona, autor je uglavnom ponovio u ranijim radovima iznesene primjedbe na događajni tijek kako ga je opisao splitski kroničar. Prihvatajući većinom gledišta N. Klaić, autor je svojedobno držao da je tu kod Tome riječ o prvome splitskom metropolitu, nadbiskupu Ivanu, djelatnu na crkvenim saborima 925. i 928. godine, izričito odbacujući historicitet Ivana Ravenjanina, bilo iz VII. bilo iz VIII. st. Nove se Rapaničeve primjedbe zasnivaju pretežito na potankom osporavanju mogućnosti da je Dioklecijanova palača useljenje Salonitanaca dočekala pusta i lišena bilo kakvih sakralnih sadržaja. Nedavna arheološka i povijesna istraživanja pak pokazuju da rana organizacija kršćanskih bogoslužnih prostora u Dioklecijanovoj palači nije sporna; riječ je o procesu kronološki i kvalitativno odjelitom od procesa prijenosa crkvene hijerarhije, makar u reduciranu obliku, iz Salone u Split u VII. st., što je dubinska, strukturalna promjena. To su dva različita problema. Autor ipak poklanja povjerenje jezgri Tomine priče o jednome biskupu ranoga vremena (VII. st.) kojemu je predvodnik lokalnog stanovništva prepustio svoj, najekskluzivniji dio Palače za episkopij. S osobom prvoga prelata autor svejedno ne povezuje Tomina Ivana iz Ravene, zalažući se za identifikaciju ovoga sa crkvenim poglavarom Ivanom, prisutnim na ekumenskom saboru u Niceji 787. Odlazeći i korak dalje u svojoj interpretaciji, autor i zadarskoga biskupa Donata i splitskoga nadbiskupa Ivana “Nicejskog” definira kao bizantske eksponente pridošle iz Ravene uoči ili nedugo nakon što su je zauzeli Langobardi 751., pri čemu obojica “reorganiziraju” postojeću crkvenu hijerarhiju u Zadru i Splitu, podižući im ugled. Umjetnička svjedočanstva tih napora prepoznaje u rotondi Sv. Donata u Zadru kao i u, čini se, ansamblu liturgijskih instalacija splitske katedrale iz druge polovine VIII. st.: “Potkraj tog stoljeća, a vrlo vjerojatno poslije ekumenskog sabora 787. godine splitska se crkva temeljitije organizira. Tada se uređuje i katedrala u carevu mauzoleju, ne u smislu nekakva uklanjanja ‘poganskih idola’, kako o tome piše Toma, jer su oni već odavno bili uklonjeni, nego u novome duhu, ukrašavanjem interijera za što ima i dobrih dokaza – skulpture.” Neke kronološke prijepornosti oko episkopata Donata i Ivana, za nekoliko desetljeća ipak odveć kasnima, konfrontira li ih se s vremenom osvojenja Ravene, ostavljaju dojam isforsiranosti kontinuiteta s bizantskim kadrovima u Raveni, pa odgovore na ta pitanja valja očekivati u posebnom radu koji najavljuje autor. Mi, naime, pojavu najstarije splitske ranosrednjovjekovne skulpture sagleđavamo prije svega u kontekstu franačke prisutnosti na istočnoj jadranskoj obali. Sa zanimanjem, stoga, iščekujemo rad Ž. Rapanića “Donat, biskup zadarski, Ivan, biskup splitski i njihovo ravenatsko ishodište” pročitan na skupu *Prelogova baština danas*, održanu u Dubrovniku 28. i 29. studenog 2009. te najavljen za zbornik radova tog skupa.

naslov u latinskom prijevodu grčkog izvornika koncilskih zapisnika što ga je u drugoj polovini IX. stoljeća načinio učeni dužnosnik rimske kurije Anastazije Bibliotekar glase *Ioannes episcopus sanctae ecclesiae Salonitanae* (*Salonentiae*, *Saluntianensis*, *Salonintiae*) tek je relativno nedavno eksplicitnije povezana sa splitskim crkvenim poglavarom tradicionalnoga salonitanskog naslova, budući da je pri transpoziciji službenog naziva salonitanske Crkve s latinskog u grčki jezik došlo do u filološkom smislu teško razaznatljivih prilagodbi, točnije, do improviziranoga pučkog greciziranja koje je u potpunosti mimoišlo tradicionalni latinski grafijski oblik naziva crkve dalmatinske metropole.⁸⁶ Ljiljanima ukrašen sarkofag s epitaфом nadbiskupa Ivana sada pohranjen u splitskoj Krstionici pripada po svemu sudeći upravo njemu.

Iz spoznaja iznošenih prije u više navrata, naime, proizlazi da se taj sarkofag u crkvi sv. Mateja smještenoj uz južni ulaz splitske katedrale nalazio od davnine, od postanka građevine, da je za nju bio namijenjen te da je ona građena kako bi primila svečanu grobnicu nadbiskupa Ivana, kao grobna crkva.⁸⁷ S obzirom, k tome, na istovjetnost grafijske manire koju dijeli s natpisom iz Kaštel Sućurca, a koju smo gore istaknuli, ta se grafijska i jezično–sadržajna koherentnost u sprezi s likovnim efektom prepoznaje i kao odlika ujednačenog epigrafsko–klesarskog stila kojim splitska radionica kasnog VIII. stoljeća pristupa spomeniku. Reljefni ukras pročelja sarkofaga, ponajviše zahvaljujući raščlambama Ž. Rapanića i N. Jakšića, uspješno pozicioniran unutar fenomena “liutprandske renesanse” zrelog VIII. stoljeća, zatim poklopac sarkofaga, pa grčki kao i latinski natpis pokazuju međusobno suglasje komponenata, suglasje koje nas ovlašćuje da ih u njihovoj ukupnosti pripišemo tako izvorno zamišljenoj i u jednom navratu ost-

86 Katičić 1993, str. 29, 31–34. Među ranijim autorima na njih su upozorili jedino A. S. Dabinović i S. Gunjača, dok su osobito znatni recentniji rezultati J. Darrouzèsa, koji je potankom raščlambom utvrdio rigorozno ustrojeno redosljed potpisâ prelata prisutnih na Koncilu, zasnovan na pomnom hijerarhijskom protokolu unutar ekumenske crkvene organizacije. Usp. Darrouzès 1975. Slične neobične grčke preoblike neovisne o antičkom jezičnom liku doživjela su i imena te crkveni naslovi ostalih biskupa iz Dalmacije zabilježeni u zapisnicima Drugoga nicejskog koncila, no u njima je ipak s vremenom bilo moguće raspoznati crkve kojima pripadaju te slijedom toga identificirati rapskog biskupa Urša, osorskog biskupa Lovru i kotorskog biskupa Ivana, sve nazočne na saboru održanu 787. godine.

87 Vidi *in extenso*: Basić 2011.

varenoj likovnoj koncepciji, ne ostavljajući mjesta adiciji pojedinih ornamentalnih i epigrafskih elemenata u postupnom vremenskom slijedu. Stil reljefne dekoracije, tipologija pokrivala s osobitim tipom križa u korelaciji s grčkim natpisom, grafijske odlike obaju natpisa – sve se komponente mogu neovisno jedna o drugoj datirati kasnim VIII. stoljećem – nastali su, zasigurno, u uzajamnoj zavisnosti, te je stoga posve čvrsto uporište identifikacije ličnosti spomenute u samom natpisu s povijesnom osobom nadbiskupa Ivana, sudionika crkvenog sabora održanog u devetom desetljeću istog stoljeća. Dodamo li tome nedavno iznesena istraživanja tipologije ranosrednjovjekovnih sarkofaga, osobito njihovih poklopaca,⁸⁸ na objema obalama Jadrana – koja su pokazala kako tijekom poodmaklog VIII. stoljeća postoje izravne analogije između specifičnih tipova sarkofaga ravenatske i splitsko-trogirske skupine – postaje jasno da u osobi splitskog nadbiskupa Ivana iz posljednjih godina tog stoljeća valja vidjeti stožernu osobu svih ovih strujanja. U skladu s tim spona između reorganizacije biskupske crkve u osobi Ivana Ravenjanina i ovdje mnogo puta spomenutog sarkofaga, koji je doista mogao pripadati njemu, biskupu iz druge polovine VIII. stoljeća, postaje još čvršćom.

Godina 787. je, dakle, jedino čvrsto kronološko uporište oko kojega se razvrstava sva plastika splitske katedrale, kao i oslonac dataciji prvoga salonitanskog nadbiskupa sa sjedištem u Splitu. Ona odgovara pontifikatu Hadrijana I. (772.–795.) te samostalnoj vladavini Karla Velikog prije njegove krunidbe za cara (771.–800.).

Činjenica da Ivan na vlastitom epitafu nosi naslov nadbiskupa, kakav će biti dodijeljen i istoimenom prelatu *ecclesiae Salonitanae* u koncilskom zapisniku, višestruko je značajna. Prije svega, ona ukazuje na to da je vjerojatno riječ o istoj osobi, dok se s druge strane usklađuje s naslovom *archiepiscopus*, kojim su se salonitanski crkveni poglavari kitili barem od početka VI. stoljeća, počasnim naslovom koji u to rano vrijeme nije bio vezan uz metropolitsku vlast niti ga je papinska kurija u svojoj korespondenciji sa salonitanskim prelatima ikada rabila. Titulatura natpisa, prema tome, svjedoči o kontinuitetu ranokršćanske tradicije salonitanske Crkve važnom za rekonstruiranje okolnosti u kojima je ta crkvena tradicija obnovljena u Dioklecijanovoj građevini, ali svjedoči i o realijama druge polovine VIII. stoljeća, kada su splitski crkveni natpastiri bili “autokefalni”, odnosno izuzeti od jurisdikcije nadležnoga met-

ropolita.⁸⁹ Time se podvlači nemogućnost metropolitanske nadležnosti splitskih nadbiskupâ nad njihovim kolegama u gradovima bizantske Dalmacije onoga vremena. Osim za područje vlastite dijeceze (nominalno je odgovarala onoj stare salonitanske Crkve), splitski se crkveni poglavari nije mogao nametati, a odlikovala ga je jedino baštinjena titula nadbiskupa, ovaj put “autokefalnog”, koja nije u VIII. i IX. stoljeću još bila pokrivena sasvim definiranim sadržajem, niti će to definitivno postati prije povezivanja nadbiskupske časti s metropolitskom vlašću na splitskim crkvenim saborima ranog X. stoljeća.⁹⁰

Sudjelovanje triju dalmatinskih biskupa, među njima i onog “salonitanskog”, na crkvenom koncilu u Niceji godine 787., ne znači pri tome da njihov dolazak treba nužno tumačiti kao discipliniranu podvrgnutost konstantinopolskoj crkvenoj jurisdikciji, već radije kao pokušaj političkog privlačenja dalmatinskog episkopata u predvečerje franačke ekspanzije; naime, iduće godine, 788., karolinškim zaposjedanjem istarskog poluotoka dvije države prvi put postaju neposrednim susjedima. Tim više što je L. Margetić odavno pokazao kako su dalmatinski crkveni poglavari u popisu potpisnika koncilskih zapisnika iz posve pragmatičnih razloga počašćeni izrazito visokim mjestom te hijerarhijskim rangom ravnim onome “autokefalnih” nadbiskupa Konstantinopolske patrijaršije.⁹¹ Vrhovnu crkvenu vlast nad gradovima poput Raba, Osora i Splita, bez obzira na njihovu političku uključenost u Bizantsko Carstvo, nije obnašao konstantinopolski patrijarh, već rimski patrijarh, papa, kojemu je provincija Dalmacija od kasne antike u crkvenom smislu kontinuirano pripadala.⁹²

Može se uspoređivati kako je već 776.–780., dakle najmanje osam godina prije franačkog osvojenja Istre, novigradski biskup na tada još bizantskom poluotoku nedvojbeno zastupao karolinške interese, uz povelik rizik za vlastitu sigurnost. Slična bi se uloga mogla pretpostaviti i za splitskog nadbiskupa Ivana, Ravenjanina poslanog od strane legitimne crkvene jurisdikcije u prekojadransku bizantsku pokrajinu kako bi ondje poradio na reorganizaciji crkvenog ustroja,

89 O tome usp. Katičić 1993, str. 28–29; Margetić 1994, str. 21–23; Matijević Sokol 2002, str. 108–109.

90 Katičić 1993, str. 28–29 i Margetić 1994, str. 21–23, sa u velikoj mjeri zapravo sukladnim zaključcima. Usp. također Basić 2008a, str. 62.

91 Margetić 1994, str. 21–23.

92 To potanko dokazuje i Peri 1982, str. 277, 279–281, 284–286, 290, 292–294, 298, sa starijom literaturom, kao i Koščak 1980–1981, str. 296–298. Od novijih domaćih istraživača tako Budak 1996, str. 130–134.

88 Basić 2008b.

dakako, s karolinškim političkim predznakom u situaciji kada su pretenzije Karla Velikog bile usmjerene k ekspanziji na čitav istočnojadransko-peripanon-ski prostor.⁹³ One će svoj apogej doživjeti velikim bizantsko-franačkim ratnim sukobom na Jadranu od godine 805. nadalje, a zaključak Aachenskim mirovnim ugovorom godine 812., koji je za godine koje su dolazile petrificirao političku podvojenost istočnojadranskog priobalja i zaleđa. U tim okolnostima Split i izlazi na povijesnu pozornicu na izmaku VIII. stoljeća: kao predziđe ekspanzivne karolinške politike kakvo nisu mogli predstavljati sačuvani episkopalni gradovi drevna urbaniteta rasprostrti uzduž istočne jadranske obale, zadojeni bizantskim tradicijama. Oni nisu u dugoročnim planovima novih vladara mogli predstavljati pouzdan temelj novoga sustava, posebice imajući u vidu bizantsku vojnu prisutnost u Zadru. Gradić, pak, poput Splita, relativno mlada postanka, a s preostatcima crkvenih i političkih pretenzija kasnoantičke Salone koje su se – kao takmac očuvanim tradicijama bizantskog Zadra – mogle dobro iskoristiti, k tome geografski povoljna položaja, ispunjavao je sve uvjete da se u povoljnom trenutku prometne u eksponenta nove države, na tromeđi bizantskog, franačkog i slavenskog svijeta.

Kompleksna povijest postupnog povezivanja rimskog biskupa s franačkom dinastijom Karolinga može se korak po korak pratiti do 800. godine, i to u vremenskom luku koji počinje upravo o padu Ravene oko godine 751. To polustoljetno razdoblje je i vrijeme postupnog shvaćanja bizantske političke elite da je u novoj zapadnoeuropskoj sili dobila gotovo ravnopravna političkog, vojnog i ideološkog suparnika, kao i prvih koraka u aktivizaciji bizantske politike na Zapadu kao reakcije na to shvaćanje. Teritorij Egzarhata prošao je, pak, od langobardskog osvojenja do konačnog uključanja u crkvenu državu 770-ih i 780-ih godina kroz više političkih suvereniteta (od kojih nijedan više nije bio bizantski), kao i kroz faze pokušaja vođenja samostalne politike ravenskih nadbiskupa. Od ranih će 80-ih godina VIII. stoljeća biti čvrsto inkorporiran u *patrimonium Petri*. Upravo je u tom trenutku konjunktura, kada se sinkroniziraju aktivnosti te zajednički interesi rimskoga i ravenskog crkvenog poglavara te franačkog vladara, moglo doći do izraženije fluktuacije svećenstva na relaciji sjeverna Italija-Ravenna-Rim i povratno, omogućujući slo-

bodniju razmjenu ideja te predložaka i cirkulaciju umjetničkih radionica na dotada razjedinjenu prostoru. Jadranska se politika Karolinga, usmjerena prema zauzimanju bizantskih posjeda preko mora te zaokruživanju čitavog područja između Dunava i priobalja, velikim dijelom realizirala djelatnošću Karlova drugog sina Pipina, koji će od 781. do smrti godine 810. kao *rex Langobardorum* u ovisnosti o ocu vladati italskim zemljama Karolinga. Sjedište njegova potkraljevstva nalaziti će se do godine 799. u Paviji, a otada u Veroni, tradicionalnim središtima langobardske države.

Opće povijesne okolnosti upućuju, dakle, da u utemeljitelju / obnovitelju *ecclesiae Salonitanae* valja vidjeti eksponenta papinsko-franačke perijadranske politike poodmaklog VIII. stoljeća – koja se dobrim dijelom provodila preko Ravene – te stoga, uz sve moguće ograde, ipak dati vjeru narativu Tome Arhidakona o *quendam legatum Iohannem nomine, patria Rauenatem*, kojeg je poslao rimski *summus pontifex* kako bi u Dioklecijanovoj palači rekonstruirao *archiepiscopatum ciuitatis antique*. Novi crkveni poglavar je Dioklecijanov oktogon preuredio novim crkvenim namještajem – *fecit ergo ex phano illo [sc. templum Iouis] ecclesiam*, angažiravši, dakako, za tu svrhu majstore prostora iz kojeg je poslan, upravo tada obilježena prožimanjem kasnoliutprandske, karolinške i rimske umjetničke baštine.

Odlazeći korak dalje u interpretaciji, upozorit ćemo na osobu spomenutu kao *Johannes monachus atque abbas civitatis Ravennantium* iz pisma pape Hadrijana I. upućena franačkom kralju, okvirno datiranog 784.–791. godine.⁹⁴ Radi se o papinom pouzdaniku koji će, na traženje Pavla Đakona (*Paulus Grammaticus*) Karlu Velikom dostaviti rimski sakramentar, *Sacramentarium Gregorianum*, kako bi se za franačke krajeve rabio pri unificiranju liturgije prema rimskom uzoru. Upravo će se zaslugom pape Hadrijana učvrstiti uvođenje jedinstvene liturgijske prakse na prostoru cjelokupnoga Karolinškog Carstva te je stoga ovaj sakramentar rimskog biskupa u čast njegovim nastojanjima ponio nov atribut – *Sacramentarium Gregorianum Hadrianum*. Dakako da s ovim redovnikom i opatom nekog ravenskog samostana po imenu Ivan ne kanimo poistovjetiti

93 Ovakav je mogući scenarij na prihvatljiv način razložio još Dabinović 1930, str. 206–211. Za najnoviju sliku povijesnoga gibanja vidi Ančić 2009.

94 MGH, Epp., III, *Epistolae Merovingici et Karolini aevi* (I), ed. W. Gundlach, Berlin 1892, str. 626, Nr. 89. Na nj je ranije upozorio Dabinović 1930, str. 207, no historiografija autorovim tumačenjima nije poklonila dovoljno pozornosti.

suvremenog mu splitskoga crkvenog dostojanstvenika istog imena i ravenskog porijekla; paralelu smo istaknuli isključivo kao primjer nove situacije u kojoj doprijašnje sjedište Egzarhata – a sada, u novim okolnostima, dio papinskog *Patrimonium Sancti Petri* – funkcionira kao spojnica između Rima i prostora na kojemu politički dominira franački vladar kao *rex Langobardorum*, a koje se može manje–više odrediti matičnim područjem tog nekoć samostalnog kraljevstva smještenim između Alpa i rijeke Arno, *Langobardia Maior*, dakle kulturnom žarištu kasne “liutprandske renesanse” i njezinih kreativnih preradba u dodiru s karolinškim kulturnim krugom.

U tom kontekstu valja, dakle, gledati i na skulpturu *Splitske klesarske radionice*, ne samo onu otprije poznatu nego i novoatribuirane skulpture. Radi se, naime, o motivici cirkuliranoj, postojano u istovjetnoj ikonografskoj i klesarskoj maniri te mahom visokih izvedbenih dosega, unutar najekskluzivnijih naručenih graditeljskih i skulptorskih zadataka, upravo onih koje je ostvarivala dvorska radionica (oratorij Santa Maria in Valle [*Tempietto*] u Civida-leu, tzv. Urna sv. Anastazije iz opatije Santa Maria in Sylvis u Sesto al Reghena, bazilika San Salvatore u Bresciji i dr.). Stoga će i motiv ukriženih ljljana, jedan od najomiljenijih koji su razrađeni u toj radionici, “doživjeti svoju revalorizaciju i obnovu tijekom 8. stoljeća u langobardskoj skulpturi”,⁹⁵ točnije onoj što je obilježava vladavina posljednjeg vladara te države, Deziderija (756.–774.), neposredno prethodeći franačkom osvojenju. Dominantan događaj posljednjih desetljeća dinastije bijaše opsada Ravene, praćena snažnijom osmozom kulturnih tradicija Egzarhata i *Langobardiae maior*, a koju u kulturološkom pogledu (kako je umjesno istaknuo N. Jakšić) oprimjeruje glasoviti reljef s prikazom pauna s ambona iz dinastičke bazilike u Bresciji, isklesan prema predlošku s dva stoljeća starije bjelokosne katedre ravenskog nadbiskupa Maksimijana te očigledno načinjen nakon langobardskog zauzimanja spomenutoga grada 751. godine. Taj je kronološki reper istodobno i donja granica razdoblja, druge polovine VIII. kao i cijelog idućeg stoljeća, u kojem će jezgra nekadašnjega bizantskog egzarhata sa svojim širokim langobardskim okruženjem uistinu u kulturno–umjetničkom smislu činiti jedinstveno tijelo. U političkom, pak, pogledu ocrtani prostor tek će za kratko ostati plijenom langobardske države, jer će se

dokora (755.) zateći pod suverenitetom Franaka, a zatim novoutemeljene papinske države – *patrimonium Petri*.⁹⁶

Vratimo li se sada korpusu skulpture konca VIII. stoljeća iz Splita, postaje jasno zbog čega ćemo u sklopu njega zateći jednoobrazne reljefe niza ukriženih ljljana kao klesarsku produkciju koja je evidentno izravan derivat sjevernoitalske skulpture istoga vremenskog razdoblja i kulturnog ambijenta, čija je pripadnost stilskom krugu skulptura tzv. liutprandske renesanse neupitna. Jednako tako postaje razvidnim i da tome korpusu kao njegove sastavne dijelove valja priključiti i nekolicinu drugih izrađevina jednake kronologije, no drugačijih, rimskih ikonografskih ishodišta, poput novootkrivenih pluteja iz splitskog episkopalnog kompleksa ili luka oltarne ograde spoliranog u Kaštel Sućurcu, a provenijencijom izvjesno iz istog crkvenog interijera. Klesani su, osim toga, redovito u mramoru, što kao posljednji činitelj kompariranja uklanja sve zapreke da se sućurački luk, sarkofag nadbiskupa Ivana kao i ostali produkti *Splitske klesarske radionice* smjeste u isto vrijeme, a zatim i funkcionalno povežu. Luk, naime, svojim dimenzijama (šir. 202 cm, ø 101 cm, deb. 17 × 12 cm) uvelike nadmašuje mogućnost izvorne namjene svakoj crkvi manjih dimenzija, tako da se valja pridružiti prevladavajućem mišljenju koje ga vidi kao središnji lučni nadvoj oltarne ograde splitske katedrale.⁹⁷

96 Za pregled političke povjesnice kao pozadine ovih okolnosti još je uvijek korisna stara rasprava: Nodilo 1982 [1878], kao i Dabinović 1930. Suvremen historiografski pristup najpristupačniji je u: Goldstein 1992, str. 121–125, 150–153. Sefton 1979, spec. 206, 208–209, 211, 214–215 i 218–219, na prihvatljiv način monografski razlaže kompleksni međuodnos papinstva, langobardske i franačke države za vrijeme trajanja pontifikata Hadrijana I. Politika Sv. Stolice prema Francima kao zaštitnicima papinskih interesa ranih 770–ih godina opravdano je opisana kao nekonzistentna, postojano rezervirajući vrlo sličan stav prema bizantskom vladaru. Istovremeno s naznakama probizantske političke lojalnosti, prakticirala se oportunistička strategija profranačkog (u najranijem razdoblju čak i prolangobardskog) obilježja.

97 Pripisujući pluteje izložene u koru splitske katedrale prvoj fazi liturgijske opreme tog istog bogoslužnog prostora, valja ipak zadržati određene rezerve pri preciziranju sakralnog ambijenta kojemu su bili namijenjeni. Naime, T. Burić je relativno nedavno primijetio – po našem mišljenju vrlo ispravno – kako pri ubiciranju crkve iz koje potječu razne skupine predromaničkih reljefa nalaženih u sakralnoj jezgri Splita, njih ne bi trebalo mehanički pripisivati uvijek katedrali, već je jednako tako moguće da su podrijetlom iz neke od bogomolja u širem episkopalnom kompleksu (Burić 1997, str. 60–61 i bilj. 14). Uz katedralu i crkvu sv. Lucije unutar podija njezina oktogona to su prije svega mauzoleji splitskih prvosvećenika

95 Jakšić 2008, str. 400.

Kao što je to slučaj s novigradskim ciborijem, i leksikom se natpis luka spoliranog u Kaštel Sućurcu veže uz središte iz kojeg su mogli poteći epigrafički, kao i likovni predlošci. Već smo istaknuli Jakšićeva upozorenja na izravne veze između Hadrijanova Rima i predložaka za ukrasni repertoar *Trogirske klesarske radionice*, vezanih upravo uz Split, koja pokazuju izravan rimski utjecaj na ovaj istočnojadranski grad. Stoga i neće biti slučajno što birani jezik natpisa sućuračke – a zapravo splitske –

posvećen sv. Mateju neposredno južno od stolnice, ali i nedaleka krstionica sv. Ivana sa zasebnim svetištem sv. Tome u njezinoj kripti, itd. Dakle, za razlučene cjeline liturgijske opreme postoji nekoliko izglednih lokacija. U kontekstu ovog priloga iz navedenoga popisa svakako valja zastati pred crkvom sv. Mateja tik uz južni ulaz u splitsku katedralu, interpoliranom između periptera i temenosa Dioklecijanova mauzoleja. Analizom antičke prostorne situacije, pisanih izvora, raspoznatljivih ostataka crkve i njezina izvornog sadržaja (sarkofag ukrašen reljefom ukriženih ljljana s epitaфом nadbiskupa Ivana) bilo je, naime, moguće pokazati da njezinu dataciju valja smjestiti u drugu polovinu VIII. stoljeća. Naglašeno je ravensko porijeklo uzoraka reljefnog ukrasa, naslovnika crkve te njezina utemeljitelja, kojeg valja identificirati s obnoviteljem salonitanske nadbiskupije u Splitu, Ivanom iz Ravene (Basić 2011). Sarkofag i crkva kojoj je namijenjen nastali su istovremeno, te je nadbiskupova grobnica od početka zamišljena u okviru arhitektonske cjeline građevine.

Ne bi, stoga, trebalo u potpunosti odbacivati ni mogućnost da su novootkriveni pluteji s prikazom “rajskih vrata” pripadali toj malenoj crkvi u neposrednoj blizini stolnice, plodu arhitektonske zamisli istog naručitelja, nadbiskupa Ivana. Naime, premda ponajprije sepulkralne namjene, crkva sv. Mateja je također morala biti opremljena oltarnom ograndom. Vrlo uska, jednobrodna crkva nije nikada tijekom svog trajanja imala mogućnost bočnog širenja, pošto su joj longitudinalni zidovi bili postojano određeni interkolumnijima periptera sa sjeverne te zidom antičkog temenosa s južne strane. Širina je njezina interijera kakvu registriraju novovjekovni arhitektonski snimci, dakle, postojano iznosila oko 2.5 m. Tim nepromjenjivim gabaritima *quadratum populi* približno bi odgovarale dimenzije naših dvaju pluteja. Oni su, naime, bez obzira na kasnije preradbe, prvotno zamišljeni s visinom izraženijom u odnosu na širinu, što znači da su mogli biti namijenjeni sakralnom interijeru ograničene širine. S obzirom da izvorna širina obiju ploča iznosi 85 cm, moglo se raditi o jedinim plutejima crkve sv. Mateja, s oltarnim prolazom širine 80 cm među njima. I u slučaju da je oltarni prolaz bio omeđen pilastrima u koje su se pluteji uglavljivali, prostor koji bi oni oduzeli naznačenoj širini oltarnog prolaza svejedno bi omogućavao nesmetanu komunikaciju između prezbiterija i broda. Jednako je, dakle, moguće da su pluteji s “rajskim motivom” pripadali katedrali kao i njoj pripojenoj grobnicov crkvi, nastaloj u istoj prigodi kad je interijer antičkog oktogona preuređen novim liturgijskim instalacijama.

arkade “u rječniku dijeli oblike izraza, slične onima *miro decore* što se rabe u Rimu, u natpisima pontifikalnog kruga u doba Lava III. (795.–816.) (*Leo gratia Dei tertius episcopus hoc ingressu s(an)c(t)ae plebi Dei miro decore ornavit*)”⁹⁸ Time se pokazuje zanimanje glavnoga grada zapadnoga kršćanstva, u vrijeme pontifikata Hadrijanova nasljednika, za političko–crkvena zbivanja na istočnoj obali Jadrana, čiji su poslanstvo svećenika Ivana u svrhu obnove salonitanske Crkve te dio crkvenog namještaja koji je za nju naručio izravan izraz.

Zaokružujući predloženu sliku, smještajući opus *Splitske klesarske radionice* u povijesni kontekst, doista možemo zaključiti kako u posljednjim desetljećima VIII. stoljeća političke prilike i aspiracije djeluju na umjetnička ostvarenja. Majstori koji koriste ukrižene ljljane i uparane kružice s rupicom u sredini nedvojbeno inspiraciju imaju u sjeveroistočnoj Italiji odakle se političke aspiracije Karolinga šire, preko Istre u Dalmaciju, a korištenje pak motiva križeva pod arkadom flankiranih stablima života, upućuje i na Rim odakle dolaze i aspiracije papinstva prema ranjivom teritoriju. U tom kontekstu valja zamijetiti i kako vjerojatno nije slučajno da se gotovo u istom valu susrećemo s opremanjem crkava važnih jadranskih središta novim liturgijskim namještajem, vrlo sličnih kompozicijskih značajka, među kojima ima i središta biskupi kojih prisustvuju Nicejskom koncilu. Nadalje, vraćajući se Splitu, vrlo je vjerojatno kako i neki drugi majstori u tom istom gradu, u tom istom vremenu, rade i na drugim objektima, poput crkve sv. Trojice, gdje se također susreću kompozicijske sheme rimske provenijencije.⁹⁹ Tako pojedinačni naponi protagonista političkih događanja na Jadranu krajem VIII. stoljeća dobivaju svoj neminovni odraz u umjetničkim aktivnostima.

Prva garnitura liturgijskih instalacija splitske katedrale, mramornih ploha prekrivenih izvrsno klesan-

⁹⁸ Delonga 2001, str. 66.

⁹⁹ Naslutio je to i N. Jakšić pišući o *Trogirskoj klesarskoj radionici*, kada zaključuje da je moguće kako bi uzori njezinu repertoaru motiva mogli ležati u opremi crkve sv. Trojice. Vidi: Jakšić 2004b, str. 280–285. Jednako tako valjat će obratiti pozornost i drugoj skulpturi splitske katedrale istoga vremena, poput arhitrava koji spominje sv. Kuzmu i Damjana, možda nešto kasnijih mramornih arhitrava i pluteja sa stablima života, dijelu skulpture koji je razasut iz Splita na različite druge pozicije, kako to naslućujemo za mramornu skulpturu sv. Jurja na Putalju. Poglavitito se to odnosi na pilastre s rubnim perlama i križevima pri vrhu. Čini nam se da T. Burić nije u pravu kada inzistira na tome da je ta skulptura izvorno bila namijenjena putaljskoj crkvi. Milošević 2008, str. 186 smatra da su spomenuti pilastri ondje dospjeli kao spoliji razvrgnute oltarne ograde iz splitske katedrale.

im reljefima ljiljanovih cvjetova, rajskih vrtova i vitica rascvalih iz kantarosa – uistinu *miro decore* – tako na plastičan način svjedoči o umjetničkim dosezima

splitske sredine u vrijeme obnove salonitanske dijezeze u Dioklecijanovoj palači potkraj VIII. stoljeća koju je proveo *venerabilis presul Iohannes*.¹⁰⁰

¹⁰⁰ O *Splitskoj klesarskoj radionici*, čiji je opus po svemu sudeći veći od ovdje sakupljenog, pripremamo poseban rad.

SKRAĆENICE

HAM	Hortus Artium Medievalium
HZ	Historijski zbornik
KB	Kulturna baština
PPUD	Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji
Rad JAZU	Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti
Radovi IPU	Radovi Instituta za povijest umjetnosti
Radovi OPU	Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
Radovi stud. OPU	Radovi studenata Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
SHP	Starohrvatska prosvjeta
VAHD	Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku
VHAD	Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva

LITERATURA

Ančić 2009

M. Ančić, *Zadarska biskupija u okviru splitske metropolije do 1154.*, u: *Sedamnaest stoljeća zadarske crkve. Zbornik radova znanstvenog skupa o 1700. obljetnici mučeništva sv. Stošije (Anastazije) 16.–18. studenog 2004., sv. I (Od ranokršćanskoga razdoblja do pada Mletačke Republike)*, ur. L. Marijan, Zadar 2009, 105–130.

Ballardini 2010

A. Ballardini, *Scultura a Roma: standards qualitativi e committenza (VIII secolo)*, u: *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 4–7 dicembre 2008*, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, 141–148.

Barada 1931

M. Barada, *Episcopus Chroatensis*, Croatia Sacra, I, Zagreb 1931, 161–215.

Barada 1940

M. Barada, *Nad vratnik VII stoljeća iz Kaštel Sućurca*, u: *Serta Hoffilleriana (VHAD, XVIII–XXI [1937–1940])*, Zagreb 1940, 401–418.

Basić 2006

I. Basić, *Skulptura s motivom ukriženih ljljana na istočnom Jadranu*, Radovi stud. OPU, 4, Zagreb 2006, 75–110.

Basić 2008a

I. Basić, *Problemi proučavanja ranosrednjovjekovne crkvene organizacije u studijama Mihe Barade*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest, 40, Zagreb 2008, 49–90.

Basić 2008b

I. Basić, *Quelques aspects de la (dis)continuité typologique et iconographique de la production des sarcophages dans l'Adriatique orientale du haut Moyen âge*, Ikon, 1, Rijeka 2008, 259–290.

Basić 2011

I. Basić, *Prilozi proučavanju crkve svetog Mateja u Splitu*, Ars Adriatica, 1, Zadar 2011 67–96.

Bovini 1954

G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano 1954.

Budak 1996

N. Budak, *Pokrštenje Hrvata i neki problemi crkvene organizacije*, u: *Starohrvatska spomenička baština. Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža. Zbornik radova znanstvenog skupa održanog 6–8. listopada 1992*, ur. M. Jurković, T. Lukšić, Zagreb 1996, 127–136.

Bulić, Bervaldi 1912

F. Bulić, J. Bervaldi, *Kronotaksa solinskih biskupa uz dodatak Kronotaksa spljetskih nadbiskupa (od razorenja Solina do polovice XI. v.)*, *Bullettino di archeologia e storia dalmata*, XXXV, Split 1912, prilog.

Burić 1982

T. Burić, *Predromanička skulptura u Trogiru*, SHP, s. III, 12, Split 1982, 127–160.

Burić 1992

T. Burić, *Tko je bio prokonzul trogirskoga natpisa*, SHP, s. III, 20, Split 1990 [1992], 239–249.

Burić 1997

T. Burić, *Predromaničke oltarne ograde: vijek uporabe i sekundarna namjena*, SHP, s. III, 24, Split 1997, 57–76.

Burić 2000

T. Burić, *Kat. III.28: Split, crkva Sv. Mihovila in ripa maris, plutej oltarne ograde*, u: *Hrvati i Karolinzi. Katalog*, ur. A. Milošević, Split 2000, 142.

Casartelli Novelli 1974

S. Casartelli Novelli (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale VI. La diocesi di Torino, Spoleto 1974*.

Casartelli Novelli 1997

S. Casartelli Novelli, *La lastra monzese della croce gemmata fra i due agnelli*, *Arte Lombarda*, 121/3, Milano 1997, 49–57.

Cuscito 1988–1989

G. Cuscito, *Antiche testimonianze cristiane a Cittanova d'Istria*, *Atti del Centro di ricerche storiche–Rovigno*, XIX, Trieste–Rovigno 1988–1989, 57–73.

Cuscito 2010

G. Cuscito, *Ancora sul Ciborio del vescovo Maurizio a Cittanova d'Istria*, u: *L'VIII secolo: un secolo inquieto. Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 4–7 dicembre 2008*, a cura di V. Pace, Cividale del Friuli 2010, 109–113.

Ćus–Rukonić 1991

J. Ćus–Rukonić, *Predromanička, proromanička i ranoromanička skulptura na otocima Cresu i Lošinju*, Cres 1991.

Dabinović 1930

A. S. Dabinović, *Kada je Dalmacija pala pod jurisdikciju carigradske patrijaršije?*, Rad JAZU, 239, Zagreb 1930, 151–244.

Darrouzès 1975

J. Darrouzès, *Listes épiscopales du concile de Nicée (787)*, *Revue des études byzantines*, 33, Paris 1975, 5–76.

David 1999

M. David, *L'arredo liturgico nelle chiese dell'Italia nord occidentale tra IV e VI secolo*, *HAM*, 5, Zagreb–Motovun 1999, 57–65.

Delonga 2000

V. Delonga, *Kat. III.20: Split, katedrala, luk oltarne ograde*, u: *Hrvati i Karolinzi. Katalog*, ur. A. Milošević, Split 2000, 133–134.

Delonga 2001

V. Delonga, *Pismenost karolinškog doba i njeni hrvatski odjeci – latinska epigrafička baština u hrvatskim krajevima*, u: V. Delonga, N. Jakšić, M. Jurković, *Arhitektura, skulptura i epigrafika karolinškog doba u Hrvatskoj*, Split 2001, 54–87.

Fisković 1958

C. Fisković, *Novi nalazi u splitskoj katedrali*, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, 2, Zagreb 1958, 81–101.

Fisković 1981

I. Fisković, *Ranokršćanski sarkofazi s otoka Brača*, *VAHD*, LXXV, Split 1981, 105–137.

Flèche–Mourges, Chevalier, Piteša 1993

M.–P. Flèche–Mourges, P. Chevalier, A. Piteša, *Catalogue des sculptures du haut Moyen–Âge du Musée archéologique de Split, I*, *VAHD*, LXXXV, Split 1993, 207–305.

Gabričević 1967

B. Gabričević, *Sarkofag nadbiskupa Ivana pronađen u podrumima Dioklecijanove palače*, *VAHD*, LXII, Split 1960 [1967], 87–103.

Gasparri 2000

S. Gasparri, *Cat. 337: Sarkofago di Antoninus tribunus e di sua moglie Agnella*, u: *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, a cura di C. Bertelli, G.–P. Brogiolo, Milano 2000, 345.

Goldstein 1992

I. Goldstein, *Bizant na Jadranu od Justinijana I. do Bazilija I*, Zagreb 1992.

Gunjača 1952

S. Gunjača, *Muzje hrvatskih starina od oslobođenja do danas*, *SHP*, s. III, 2, Zagreb 1952, 221–232.

Gunjača 1973

S. Gunjača, *Ispravci i dopune starijoj hrvatskoj historiji. Knj. II. Rasprave*, Zagreb 1973.

Gunjača 1992

Z. Gunjača, *O podrijetlu motiva križa od ljljana*, *PPUD*, 32, Split 1992 (*Prijatelj zbornik I*), 193–206.

Jakšić 2000

N. Jakšić, *Kat. III.45: Zadar, katedrala, plutej oltarne ograde*, u: *Hrvati i Karolinzi. Katalog*, ur. A. Milošević, Split 2000, 153–154.

Jakšić 2001

N. Jakšić, *Klesarstvo u službi evangelizacije*, u: V. Delonga, N. Jakšić, M. Jurković, *Arhitektura, skulptura i epigrafika karolinškog doba u Hrvatskoj*, Split 2001, 32–53.

Jakšić 2004a

N. Jakšić, *Pre–Romanesque Sarcophagi in Early Medieval Dalmatia*, *HAM*, 10, Zagreb–Motovun 2004, 7–14.

Jakšić 2004b

N. Jakšić, *Reljefi Trogirske klesarske radionice iz crkve Sv. Marte u Bijaćima*, *SHP*, s. III, 26, Split 1999 [2004], 265–286.

Jakšić 2008

N. Jakšić, *Dalmatinski primjeri reljefa u stilu liutprandovske »renesanse«*, u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik radova sa znanstvenih skupova »Dani Cvita Fiskovića« održanih 2003. i 2004. godine (Zbornik Danâ Cvita Fiskovića 2)*, ur. P. Marković, J. Gudelj, Zagreb 2008, 395–406.

Jakšić 2009

N. Jakšić, *Varvarina praeromanica*, u: *Studia Varvarina*, I, ur. B. Kuntić–Makvić, Zagreb 2009, 11–41.

Jakšić 2010

N. Jakšić, *Riflessi della "rinascenza liutprandea" nei centri urbani della costa Adriatica orientale*, *HAM*, 16, Zagreb–Motovun 2010, 17–26.

Jiroušek 1969

Ž. Jiroušek, *Novo čitanje i tumačenje posljednjeg reda natpisa na ranosrednjovjekovnom sarkofagu splitskog nadbiskupa Ivana suvremenika kralja Tomislava*, *Radovi OPU*, 6, Zagreb 1969, 3–12.

Jurković 1985

M. Jurković, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture*, *SHP*, s. III, 15, Split 1985, 183–199.

Jurković 1986

M. Jurković, *Ranosrednjovjekovni latinski natpisi s Pelješca (Epigrafski i stilski pokazatelji kao faktori za dataciju natpisa ranog srednjeg vijeka)*, Radovi IPU, 10, Zagreb 1986, 83–89.

Jurković 1987

M. Jurković, O "podrijetlu" Karamanove teze o podrijetlu pleterne skulpture, Radovi IPU, 11, Zagreb 1987, 203–205.

Jurković 1995

M. Jurković, *Il ciborio di Novigrad (Cittanova d'Istria)*, HAM, 1, Zagreb–Motovun 1995, 141–149.

Jurković 2000

M. Jurković, *Kat. III.13–15: Omišalj na otoku Krku, crkva Sv. Marije*, u: *Hrvati i Karolinzi. Katalog*, ur. A. Milošević, Split 2000, 130.

Jurković 2002

M. Jurković, *Le "maître des chapiteaux de Bale"*, HAM, 8, Zagreb–Motovun 2002, 349–360.

Jurković, Basić 2009

M. Jurković, I. Basić, *Élites ecclesiastiche e renovatio: tradizioni tardoantiche nell'arte di VIII e IX secolo in Istria*, u: *Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV–X secolo). Il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche. Atti del Convegno Internazionale Bologna–Ravenna, 26–29 novembre 2007*, a cura di R. Farioli Campanati, C. Rizzardi, P. Porta, A. Augenti, I. Baldini Lippolis, Bologna 2009, 289–302.

Jurković, Matejčić, Zihlerl 2006

M. Jurković, I. Matejčić, J. Zihlerl, *Novigradski lapidarij – Lapidario di Cittanova*, Novigrad/Cittanova 2006.

Karaman 1924–1925

Lj. Karaman, *Izvešće o djelatnosti Konservatorskoga Ureda za Dalmaciju u Splitu god. 1924.–25.*, VAHD, XLVII–XLVIII, Split 1924–1925, Prilog VI.

Karaman 1930

Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti: historijsko–umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima*, Zagreb 1930.

Karaman 1940

Lj. Karaman, *O počecima srednjovjekovnog Splita do godine 800.*, u: *Serta Hoffilleriana (VHAD, XVIII–XXI [1937–1940])*, Zagreb 1940, 419–436.

Karaman 1941–1942

Lj. Karaman, *O spomenicima VII i VIII stoljeća u Dalmaciji i o pokrštenju Hrvata*, VHAD, XXII–XXIII, Zagreb 1941–1942, 73–113.

Katičić 1993

R. Katičić, *Uz početke hrvatskih početaka: filološke studije o našem najranijem srednjovjekovlju*, Split 1993.

Košćak 1980–1981

V. Koščak, *Pripadnost istočne obale Jadrana do splitskih sabora 925–928.*, HZ, XXXIII–XXXIV, Zagreb 1980–1981, 291–355.

Krahwinkler 2005

H. Krahwinkler, *Patriarch Fortunatus of Grado and the Placitum of Riziano*, Acta Histriae, 13/1, Koper 2005, 63–78.

Levak 2007

M. Levak, *Slaveni vojvode Ivana. Kolonizacija Slavena u Istri u početnom razdoblju franačke uprave*, Zagreb 2007.

Lusuardi–Siena, Piva 2002

S. Lusuardi–Siena, P. Piva, *Da Pemmone a Paolino d'Aquileia: Appunti sull'arredo liturgico e la scultura in Friuli tra VIII e IX sec.*, HAM, 8, Zagreb–Motovun 2002, 295–323.

Marasović 1997

T. Marasović, *O krsnom bazenu splitske krstionice*, SHP, s. III, 24, Split 1997, 7–56.

Margetić 1994

L. Margetić, *Historia Salonitana i Historia Salonitana Maior – neka pitanja*, HZ, XLVII (1), Zagreb 1994, 1–36.

Matejčić 2000

I. Matejčić, *Kat. I.36: Novigrad, pilastar oltarne ograde*, u: *Hrvati i Karolinzi. Katalog*, ur. A. Milošević, Split 2000, 48–49.

Matijević Sokol 2002

M. Matijević Sokol, *Toma Arhidakon i njegovo djelo: rano doba hrvatske povijesti*, Jastrebarsko 2002.

Matijević Sokol 2011

M. Matijević Sokol, *Notae epigraphicae, palaeographicae, chronologicae, historiographicae (...)* u radovima M. Barade, *Povijesni prilozi*, 40, Zagreb 2011, 23–33.

Melucco Vaccaro 1974

A. Melucco Vaccaro (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale VII/3, La diocesi di Roma*, Spoleto 1974.

Melucco Vaccaro, Paroli 1995

A. Melucco Vaccaro, L. Paroli (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale VII/6, La diocesi di Roma: Il Museo dell'Alto Medioevo*, Spoleto 1995.

Menalo 2006

R. Menalo, *Ranosrednjovjekovna skulptura* (katalog izložbe), Dubrovnik 2006.

Migotti 1991

B. Migotti, *Dekoratívna ranokršćanska plastika jaderskog i salonitanskog područja. Temeljne osobine i međusobne razlike*, Diadora, XIII, Zadar 1991, 291–312.

Milošević 2002

A. Milošević, *The Iron Cross of Dvigrad*, HAM, 8, Zagreb–Motovun 2002, 289–294.

Milošević 2003

A. Milošević, *Scultura ornamentale del VII e VIII secolo nei Balcani Occidentali*, HAM, 9, Zagreb–Motovun 2003, 357–382.

Milošević 2004

A. Milošević, *Prva ranosrednjovjekovna skulptura iz crkve Sv. Marte u Bijaćima*, SHP, s. III, 26, Split 1999 [2004], 237–263.

Milošević 2008

A. Milošević, *Il bassorilievo altomedievale del cavaliere di Žrnovnica in Dalmazia*, Godišnjak Centra za balkanološka ispitivanja ANUBiH, XXXVII/35, Sarajevo 2008, 181–217.

Napione 2002

E. Napione, *Una maestranza altomedievale di lapicidi: l'officina berico-benacense*, HAM, 8, Zagreb–Motovun 2002, 325–336.

Nikšić 2002

G. Nikšić, *Novi nalazi u koru katedrale sv. Dujma*, KB, XXIV/31, Split 2002, 139–162.

Nikšić 2003–2004

G. Nikšić, *Kor splitske katedrale*, PPUD, 40, Split 2003–2004, 263–305.

Nikšić 2004

G. Nikšić, *Obnova prezbitarija katedrale Sv. Dujma u doba Tome Arhidakona*, u: *Toma Arhidakon i njegovo doba. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 25.–27. rujna 2000. godine u Splitu*, ur. M. Matijević Sokol, O. Perić, Split 2004, 253–268.

Nodilo 1982 [1878]

N. Nodilo, *Postanje svjetovne papinske vlasti ili pedeset godina talijanske historije (724–774)*, Zagreb 1878. Pretisnuto u: N. Nodilo, *Izabrani spisi*, ur. J. Matošić, I. Petrinović, J. Posedel, Split 1982, 319–530.

Novak 1928

G. Novak, *Nekoja pitanja iz istorije srednjovjekovnoga Splita*, SHP, s. II, 1–2, Split 1928, p.o.

Novak 1923

V. Novak, *Pitanje pripadnosti splitske nadbiskupije u vrijeme njezine organizacije*, VAHD, XLVI, Split 1923, 41–79.

Oreb 1999

F. Oreb, *Grob nadbiskupa Ponzonija u koru splitske katedrale*, KB, XXII/30, Split 1999, 87–101.

Panazza, Tagliaferri 1966

G. Panazza, A. Tagliaferri (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale III. La diocesi di Brescia*, Spoleto 1966.

Peković 2010

Ž. Peković, *Crkva Sv. Petra Velikoga. Dubrovačka predromanička katedrala i njezina skulptura / La chiesa di S. Pietro Maggiore. La cattedrale preromanica di Ragusa e il suo arredo scultoreo*, Dubrovnik–Split 2010.

Peri 1982

V. Peri, *Spalato e la sua chiesa nel tema bizantino di Dalmazia*, u: *Vita religiosa, morale e sociale ed i concili di Split (Spalato) nei secoli X–XI. Atti del symposium internazionale di storia ecclesiastica. Split, 26–30 settembre 1978*, a cura di A. J. Matanić, Padova 1982, 271–348.

Petricioli 1959

I. Petricioli, *Fragmenti skulpture od VI. do VIII. stoljeća iz Zadra*, Diadora, I, Zadar 1959, 175–195.

Petricioli 1995

I. Petricioli, *Sculpture in Zadar between the late Roman and pre-Romanesque periods*, HAM, 1, Zagreb–Motovun 1995, 74–83.

Rapanić 1963

Ž. Rapanić, *Kamena plastika ranog srednjeg vijeka u Arheološkom muzeju u Splitu*, VAHD, LX, Split 1958 [1963], 98–124.

Rapanić 1982

Ž. Rapanić, *Dva splitska ranosrednjovjekovna sarkofaga*, Arheološki radovi i rasprave, VIII–IX, Zagreb 1982, 233–258.

Rapanić 1983

Ž. Rapanić, *La costa orientale dell'Adriatico nell'Alto Medioevo (considerazioni storico-artistiche)*, Gli Slavi occidentali e meridionali nell'Alto Medioevo. Dettimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXX/2, Spoleto 1983, 831–884.

Rapanić 1987

Ž. Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split 1987.

Rapanić 2007

Ž. Rapanić, *Od carske palače do srednjovjekovne općine*, Split 2007.

Sartori 1970

F. Sartori, *Antoninus tribunus in una epigrafe inedita di Iesolo (Venezia)*, u: *Adriatica praehistorica et antiqua. Miscellanea Gregorio Novak dicata*, ur. V. Mirosavljević, D. Rendić–Miočević, M. Suić, Zagreb 1970, 587–600.

Sefton 1979

D. S. Sefton, *Pope Hadrian I and the Fall of the Kingdom of the Lombards*, *Catholic Historical Review*, 65/2, Washington 1979, 206–220.

Štih 2010

P. Štih, *Istra na začetku frankovske oblasti in v kontekstu razmer na širšem prostoru med severnim Jadranom in srednjo Donavo*, *Acta Histriae*, 13/1, Koper 2005, 1–20. Engl. prijevod: *Istria at the onset of the Frankish rule, or the impact of global politics on regional and local conditions*, u: *The Middle Ages between the Eastern Alps and the Northern Adriatic. Select Papers on Slovene Historiography and Medieval History*, Leiden–Boston 2010, 212–229.

Trinci Cecchelli 1976

M. Trinci Cecchelli (a cura di), *Corpus della scultura altomedievale VII/4, La diocesi di Roma*, Spoleto 1976.

Ujčić 1992

Ž. Ujčić, *Ranosrednjovjekovni kameni spomenici sa simboličkim "rajskim" prikazom iz južne Istre*, *SHP*, s. III, 20, Split 1990 [1992], 273–287.

Vežić, Lončar 2009

P. Vežić, M. Lončar, *Hoc tigramen. Ciboriji ranoga srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*, Zadar 2009.

A contribution to the opus of *Split stonecarvers' workshop* from the late 8th century

Key words: *Split stonecarvers' workshop, 8th century, sculpture, John of Ravenna*

During the research and conservation work in the Cathedral of Split in 1998 and 2001, two early medieval altar screen slabs cut in marble were discovered in the pavement of the choir (Fig. 1-2). Both slabs show a double motif of a cross under an arcade that is flanked by trees of life in the lower part and rosettes in the upper part. The slabs were immediately related to similar ones in Split and its surroundings. However, those links turned out to be only generic similarities of the compositional scheme. The analysis of details of specific elements regarding carving methods shows that both slabs have no analogies in Split and its closer surroundings. Therefore, even the smallest detail becomes important in the attempt to determine the origin of the slabs, i.e. the affiliation to a certain workshop. Particularly important in this regard is the detail of the cross-rosette with bloomed arms (Fig. 4a-b). It is completely identical to one of the rosettes on a marble slab with cassettes (Fig. 3), which was assigned to the work of a local workshop from the late 8th century based on the multiplication of the motif of crossed lilies.

Crossed lilies are the basic motif on the reliefs from Split, entirely subordinated to the geometrical principle. The workshop's characteristics are excellent sculptural work, marble – as the exclusive material used – and the ability to reinterpret the adopted motif. Apart from the slab with cassettes and the sarcophagus of Archbishop John (Fig. 10), a fragment of a sarcophagus or slab that was discovered as secondary material in the Late Baroque chapel of Saint Domnius (Fig. 5b) as well as the slab that was incorporated as the side wall in the sarcophagus of the Good Shepherd in the Gothic chapel of Saint Domnius (Fig. 5a) are also assigned to this workshop. Both afore-mentioned chapels form a part of the interior of the Split Cathedral. We propose to assign the altar screen slabs that were discovered in the choir of the Split Cathedral to the same workshop.

The slab with cassettes represents the link between the part of the workshop's production that is focused on repetitive motifs placed in the cassettes and the other part with iconographic origins in the motif of the "Gates of Heaven". This is proven by specific details such as the identical cross-rosette, the use of identical groups of motifs (cross-rosette, multi-petal and whirlpool rosette), carving details like the hook, the diamond-shaped endings of the lilies and trees (Fig. 6-7). The sculptors of the *Split workshop* had therefore various patterns in their repertoire and were not limited to the repeating motif with crossed lilies or its combinations with rosettes of different types.

After further comparative analysis, several other sculptures were also assigned to the workshop, so that there is a total of ten works by this workshop so far. These are, apart from the afore-mentioned ones, three fragments of pilasters belonging to an altar screen (Fig. 8a-c), decorated with a tree of life emerging from a kantharos or a kantharos with interlaced pairs of pretzel motifs, as well as an altar screen arch that was found as a *spolia* in Kaštel Sućurac (Fig. 9). All these reliefs are connected to the Split Cathedral or its direct surrounding (the sarcophagus was intended for its affiliated Church of St. Matthew). Up to now, there are no recognizable stone sculptures by this workshop outside the immediate surroundings of Split.

In discussing the chronology of the works of the *Split workshop*, we should in the first place emphasize that two of the motifs it uses have their origin in the North Adriatic region. These are the motif of crossed lilies and the motif of the hole surrounded by a carved circle (*occhi di dado*) that covers the crosses in the slabs with the representation of the "Gates of Heaven". These decorative elements can be firmly dated to the last quarter of the 8th c., and are related to the stylistic phenomenon of the late "Liutprand Renaissance" in Friuli (Fig. 12) and its reflections in Istria. Both afore-mentioned details are found on the ciborium of Bishop

Mauritius from Novigrad in Istria (Fig. 14). It was affirmed before that this ciborium was commissioned from a workshop stationed in Cividale, unlike all the other sculpture of the Novigrad Cathedral, carved at the same time. A number of sculptures belonging to the cathedral are truly superb work and show a resemblance to contemporary sculptures in Rome (Fig. 15-16). It is quite possible that the Carolingian conquest of Istria involved the sending of sculptors to this region as well, hand in hand with political, military and ecclesiastical influence. That diplomatic interest for Istria is evident in the letter written by Pope Adrian to Charlemagne concerning the destiny of Bishop Mauritius, sent to Istria by the Pope himself, but molested and persecuted by the locals.

On the other hand, the possible connections of the reliefs from Split with Rome are also supported by similarities with Roman sculpture from that period, for ex. a screen slab fragmentarily preserved in the Roman basilica of Santa Maria in Cosmedin (Fig. 17). It can be linked to an early phase of its furnishing commissioned at the turn of the 9th century.

Since the same compositional scheme (“Gates of Heaven”) was used on altar screen slabs done by the *Trogir stonecarvers’ workshop* as early as the beginning of the 9th century, it is quite possible that it was inspired by the slightly earlier but identical compositions of the *Split workshop*. Other compositions could bear witness to this process, too – the architraves of altar screen composed of a central epigraphic zone flanked by decorative zones, a mannerism which can be found in works of the *Trogir workshop*, as well as little earlier in Split. Within the scope of Pre-Romanesque sculpture on Italian soil, compositions such as these can be found – Grado and its surroundings aside – only in Rome, i.e. on reliefs that decorated the Church of St. Adrian, the Church of Saints Cosmas

and Damian and the church dedicated to St. Martina, all on the Roman Forum. They were furnished with sculpture of the same characteristics all at the same time, respectively during the pontificate of Adrian I (772–795).

By expanding the opus of the *Split stonecarvers’ workshop* we have noticed that its sculpture has quite certain roots in north-eastern Italy, possibly also in Rome. We have determined an almost identical situation in Istria as well. With regard to these facts, one should, of course, look for the protagonists of ecclesiastical and social elites who could have contributed to the realization of the works by this workshop. In search of the time and persons that would best fit the general historical context, the furnishings of the Cathedral of Saint Domnius with reliefs made by the *Split stonecarvers’ workshop* should be linked to the person of an Archbishop John, who attended the Council of Nicea in 787 and is since recently rightly identified with John of Ravenna, restorer of the Salonitan Church in the Diocletian’s palace. Historical circumstances indicate that this restorer of the *Ecclesia Salonitana* must be seen as an exponent of the Papal-Frankish Adriatic policy in the late 8th century – which to a large extent was implemented via Ravenna.

The political circumstances and aspirations of the last decades of the 8th century therefore truly affected artistic creations. Sculptors that used crossed lilies and *occhi di dado* doubtlessly found their inspiration in north-eastern Italy, from where Carolingian political aspirations were spreading through Istria to Dalmatia. On the other hand, the use of motifs showing crosses under arcades flanked by trees of life points to papal Rome, from where the pontiff’s aspirations to the Eastern Adriatic also derive.

