

Morfološka analiza i estetska valorizacija reljefa

Prikaz napisa i osvrt na dosadašnja mišljenja o reljefu s vladarom iz Splita otkrivaju zagušenost pristupa i ponuđenih rješenja, ako ne čak i izgubljenost u protuslovljima.¹ Povrh svega dokazuju izuzetnost spomenika nužno upućujući na osobit, možda i dosad nedovoljno korišten način obrade inih oko njega otvorenih pitanja. Ona ujedno nalažu i omogućavaju dalje usredotočivanje na sporne točke koje se u tumačenju reljefa višekratno opetovahu te zaplitahu zamalo kao u začaranome krugu. Zbog čitkosti razglabanja vezat ću ih uz pojedina poglavlja, premda je jasno da većina stajališta ostaje ovisna o drugima, te su klupka morfoloških analiza i ikonografskih osvrtu nerazdvojiva od lanca povijesnih opažanja i promišljanja samog značenja vrijednog spomenika.

Ponajprije se pod znak pitanja postavljao sadržaj reljefa jer se prvotnoj tezi o prikazbi svjetovnog vladara odveć često suprotstavljalo viđenje Kristova lika.² U tom pogledu - zanimljivo - nikad nije posve prevladano jedno ili drugo viđenje, nego se odvijala možda nepotrebno oštra podjela njihovih pristalica u jačim ili slabijim napetostima gotovo neuhvatljiva izmjeničnog ritma. S ciljem njihova otklanjanja, pozivom na brojne analogije iz istodobne baštine, zalažem se za ishodenje prikaza kao povijesno odredivog *domaćeg kralja* s općepriзнatim svojstvima *nebeskog vikara*. Otklanjajući pomoću ikonografskih čitanja izravni promišljanja o predloženju Kristova lika, tako sam pisao tri puta pa ovdje proširujem istosmjerna gledišta. S njima u splitskom reljefu nastojim dokazati vrhunsko postignuće hrvatske društveno-političke starine iz jednog prelomnog doba, ujedno i umjetničko

¹ Samo radi ilustracije navedimo da se u jedva preglednom broju napisa o reljefu Krista nastojalo istaknuti ukupno 37 puta, a kralja jedva nešto manje. Izravno se, makar ne uvijek i konačno, za Zvonimira opredijelilo 15, a za Krešimira 9 istraživača uz neopredijeljenih 11, dok su se čak u 10 tekstova spominjali ostali, mahom stariji vladari. K tome se za splitsko podrijetlo založilo 14, naprama 11 podupiratelja teze o Solinu, doduše neki apriori prihvaćajući tuđe, a neki i mijenjajući svoje teze. No, svi ti elementi nisu obvezatno navodeni u svakome tekstu o reljefu, proučavanje kojeg je - kako vidjesmo - prolazilo kroz svoje faze globalnih usmjerenja ili naglašavanja pojedinih pitanja. Ta grupiranja nipošto nisu relevantna ni u kojem pogledu, nadasve s razloga što ta mjesta lomova kopalja i ne smatram najvažnijima.

² O zemaljskom kralju, uz navod ili bez nacionalnog predznaka, počeli su pisati najstariji istraživači. Vidi: I. pogl., bilj: 7, 8, 12, 13, 25, 32. Tezu o Kristu prvi je iznio F. Bulić kratko doba za njima, te se pod njegovim autoritetom dugo i održala, ali je on sam konačno priznao zabludu da bi takvo tumačenje uglavnom zamrlo. O tome ovdje pogl. I. Ozbiljnije mu se nakon pola stoljeća vratio S. Radlojić, kojemu se - doduše bez dopunjavanja ili snaženja motrišta - priklanja I. Petrcioli i P. Vežić, a suprotstavljaju izravnije J. Belamarić i I. Fisković, usputno još nekolicina, te najposlije T. Marasović, dok ih I. Prijatelj-Pavičić smisaono izjednačava upućivanjem na alegoričko tumačenje Svetog pisma, tj. na teoriju kršćanske alegoreze.

djelo koje kulturna stanja naše obale izravno povezuje sa suvremenim razvojem ostale Europe, odnosno samom oštricom druge faze velike Crkvene reforme.

Na putu raspoznavanja toga i takvog spomenika manje se kolcbalo o dataciji, što je po većinskome sudu nesporna, stilski utvrđena u zrelo 11. stoljeće. Gdje se opet i ona pokušavala opovrgnuti,³ pa će je valjati ustaliti u što većoj mjeri s prethodnom napomenom da morfološke osobitosti u ovome primjeru ne treba smatrati baš neopozivim pokazateljima raslojavanja stilskih dometa po možebitnim fazama u desetljećima, kako ću kasnije produbiti opširnijim opažanjima. S njima se svladava i krajnji nedostatak značenski srodnih djela kiparstva iz istog razdoblja, a naglašava vrsnoća izradbe ovoga u mnogome iznimnoga. Nastojeći razriješiti temeljna pitanja njegove pojave, dakako, polazim od uvjerenja da čovječji lik tu nije neposredno oslikavanje ili oponašanje neke zbilje nego odraz kulturnih predaja i htijenja, te u nekoj mjeri i religijskih videnja određene sredine. Usporedno, držeći ga nipošto apstraktnim kako znamenom tako i spomenom jednog razdoblja, to više težim raščlanjenju povijesnog konteksta a po njegovim ishodima i objašnjenju nastanka reljefa u fizičkoj i kulturološkoj cjelini, koja također ima spoznatljivu svoju sudbinu. Njezinu pak očitavanju pridonosi fizičko stanje djela otprilike onoliko koliko ona, zauzvrat, pomaže ukupnom njegovom razumijevanju.

Sveudilj je k tome još otvoreno ispitivanje porijekla, odnosno izvornog smještaja reljefa, dok se prečesto navodi da nije izrađen u Splitu, gdje se nalazi odavno, nego da početno bijaše u Solinu gdje su mu arheološki utvrđeni najbliži parnjaci.⁴ K tome se čini kudikamo manje upitnim da je iz sastava crkvenog namještaja: neke oltarne ograde, premda ni u jednome svetištu nisu besprijekorno očitani tragovi njezina sustava ili položaja. Dapače se u nekoj mjeri dalo razabrati i razdvojenost klesarske izrade među pločama. Ostaci pak morfološki više ili manje srodnih ulomaka, koji su davali prednost jednim nad drugim mjestom, zorno su objašnjavani uglavnom radioničkim zajedništvom.⁵ Tim povodom opet nema čvrstih, neposrednih oslonaca za prevagu solinskog ili splitskog bogoslužnog središta, pa su dosadašnja zaključivanja obično izvedena slijedom posrednih, posebice povijesnih rasuđivanja, a rijetko temeljem neoborivih materijalnih dokazivanja. Budući

3 Dok je većina starih istraživača reljef datirala u 9.-10. stoljeće, prvi je za 11. pleđirao L. Jelić iz Splita, inače pobornik teze o Kristu - duduše s pogrešnim komparacijama. Istu dataciju su učvrstili Lj. Karaman i M. Abramić, a prihvatio F. Šišić, redom u posebnim studijama oko 1925. godine, dok je među brojnim istomišljenicima I. Petricioli, 1960. dao i najpotpunije obrazloženje u kontekstu pojave ljudske figure kao tekovine rane romanike u kiparstvu Dalmacije, što reljefu ostaje bitno stilsko određenje. Mišljenja o tješnjoj dataciji u rasponima od 1030-ih do 1070-ih ili još kasnije, trajno su podijeljena, u posljednje vrijeme ponešto i zamučivana, te je to pitanje jedno od ključnih kako cjelovitije i raspravljam. Vidi posebno u pogl. VIII-IX.

4 Tu su tradiciju zabilježili prvi pisci o djelu - izričiti je I. KUKULJEVIĆ, 1873., 53, a ne zna joj se točan izvor, pa nije čak pojašnjen ni pravi povod. Temeljem novih nalaza srodnih fragmenata klesanog namještaja u splitskoj katedrali za tamošnje porijeklo ploča od 1920-ih godina su se zalagali Lj. Karaman i M. Abramić (vidi pogl. I, bilj. 30, 36). Međutim je E. Dyggve tridesetak godina poslije objavio nalaze iz solinske bazilike krunjenja kralja Zvonimira koji su morfološki vrlo srodni reljefu, pa se tvrdnji o tamošnjem postanku priklonio I. Petricioli (u pogl. II, bilj. 20), iako je radionicu izrade reljefa nazivao splitsko-zadarskom a na kraju posustao u tom opreueljenju (u pogl. II, bilj. 75). Uvjerenja su do danas neiskristalizirana, iako se u novijim studijama bez neoboriva dokaza zgušnjavao izbor Splita kao mjesta prvotne namjene i izradbe pluteja.

5 Takve dokaze nalazu u Splitu prinosili su Lj. Karaman i M. Abramić, te posljednji T. MARASOVIĆ, 1997., ali se znatno uvjerljiviji čine oni iz Solina koje navodi prvi Dyggve, a potanje procjenjuje I. PETRICIOLI, 1975. Svejedno, za cjelovitije spoznaje nedostaje potpuni katalog kamene plastike iz oba središta pa i šire obale, tako da analize te vrste (posebice uz nedostupnu mi dokumentaciju prvotnih iskopavanja Šuplje crkve) ovdje ne provodim.

da u spomenutim gonetanjima to i nije ključno, ponajprije ću propitati ikonografiju, donekle uzajamnu s morfologijom a uvjetno i s datacijom, što čini osnovu za prosudbu barem cjelovitiju od dosad objavljenih.

U tu svrhu, naravno, potrebno je opisati djelo te rasvijetliti povijesne okolnosti ili dokučiti uvjete u kojima je moglo nastati.⁶ Vezano sa sadržajem, nadalje, preostaje mu tješnje odrediti namjenu, ako ne i točno mjesto u opremi neke crkve. Pritom je nužno u čvršćoj mjeri sagledati ga dijelom veće cjeline koja vjerojatno ima druge, oblikovno suglasne članove. Boljem njihovom zajedničkom razumijevanju - čini se - pomažu i promjene koje je reljef otpio tijekom stoljeća,⁷ ali bijahu zanemarene. Njima ću pokloniti dužnu pažnju jer ih smatram vrlo indikativnima čak za izvorni njegov sadržaj i položaj, svakako složeniji negoli se pričinja prema većini dosadašnjih pisanja. Svejedno, te promjene nisu zaničevale ni identitet niti integritet spomenika koji, općenito smatran plutejem oltarne ograde 11. stoljeća, zacijelo stoji u samome vrhu kiparske proizvodnje ne samo ondašnje Dalmacije nego i čitave Europe.

Prilazeći umjetničkome djelu poglavito otvorenom današnjim osjećajnostima i zanimanjima, korisno ga je ponajprije osvjetliti s obzirom na oblikovnu pa i estetsku kakvoću.⁸ Držat ću se pritom uvjerenja da na jednom za svoje vrijeme itekako zreloom ostvarenju, sva formalna razrada ocrtava sadržajnu uvjetovanost likovnih htijenja i svekolikih rješenja na njemu izvedenih. O njima je mnogo pisano, uvodno izneseno i riječima drugih istraživača, te je ine činjenice o samome izgledu spomenika čak suviše ponavljati. Zato je analiza umah usmjerena i spoznavanju značenja djela sa svrhom određivanja njegova položaja u figuralnoj kulturi vremena i prostora kojima pripada uz očitovanje pozadinskih društveno-političkih stanja.

Na mramornoj ploči (104 x 63 x 18 cm) u asimetričnoj i dosta zbijenoj, no posve preglednoj kompoziciji, dakle, prikazana su tri muška lika. Ispunjavajući svu kompoziciju lišenu ornamentalno samostalnih motiva (kakvi su nazočni na gornjem vijencu a pretežu na ostalim pločama istog krstioničkog zdenca), daju nam znati da se vezuju smislom navlastito stvarnosnog podteksta.⁹ Odreda se strogim obrisom u plitkome reljefu izdvajaju od prazne i glatke pozadine, dok su im tijela također plošna, ukočena u posve samostalnim raznim stavovima. Pojedinačno su ipak različito razrađeni oštrim uctavanjem karakterističnih linearnih pojedinosti, što im upotpunjuje ali i pojednostavnjuje izgled u gotovo ornamentalnoj stilizaciji.¹⁰

⁶ Najpodrobnije se time pozabaviše L. Jelić, davši već 1895. godine prilično ispravan tehnički opis (u pogl. I, bilj. 18), potom Lj. Karaman i I. Petricioli u više navrata a s osobnim, donekle različitim zaključcima. Nedavno je reljef prikazan u sastavu na novi način sagledane oltarne ograde: T. MARASOVIĆ u *SHP* 24/1997.

⁷ Iako ih je djelomično zamijetio već L. Jelić, čak punije F. A. Stuckelberg, prvi im se sa svojim videnjima oko 1975. godine ozbiljnije okretao Ž. Jiroušek - nažalost, ne postigavši za života dovoljno uvažavanje.

⁸ Temeljna sam polazišta iznio na Simpoziju *Karolinško i otosko doba u Motovunu* 1996. godine, ali me tamošnja diskusija prinudila širim istraživanjima iz kojih se izlučila ova knjiga. Prve tekstove njezinih zaokruženih priprema čitali su Ž. Rapanić i N. Jakšić, te im kolegijalno i ovom prigodom zahvaljujem na pozitivnim poticajima.

⁹ To stajalište odmah naglašavam za bitno nasuprot inim prijašnjim uvjerenjima u općenitost simboličkog a ne povijesnog smisla reljefa. Na tome planu najrazvedeniji bijahu dosezi J. Belamantca, objavljeni 1996/1997. - u cjelini dosta uputni, makar ne i suglasni mojim motrištima pa i svim zaključcima.

¹⁰ Problematiku suvremenog hrvatskog kiparstva vidi u: Lj. KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb, 1930., te citati iz ovog djela u pogl. I, bilj. 43, 40. Usp: J. STRZYGOWSKI, *Die Altslawische Kunst*, Augsburg, 1929.; Ž. RAPANIĆ, *La costa orientale dell'Adriatico*



Frontalno predočiva, međutim, biva nadvladavana slaganjem dijelova reljefnih tijela, negdje i u više planova po dubini razlikovanih u obloj ili ravnoj, iznimno i oštroj modelaciji. Stupanj njezinog oslobađanja od grafičke raščlanjenosti, odnosno nadvladavanja iskustva obrade na istoj ploči u gornjoj letvi još izvedenoga pletera, razumljivo podliježe zahtjevima oblikovanja živih ljudskih figura. Ono se primjerno rukovodi shematizacijom koja ne rabi neke stilske fraze niti jedinstvene formule, već provodi samosvojnu redukciju svekolike deskripcije pa umješnije uravnotežuje ikonografsku motivaciju s likovnom inspiracijom.

To se iznad svega slaže s tehnikom obrade koja, nadvladavajući iz prethodnih stoljeća preuzeto "crtanje dljetom", obogaćuje izričajne mogućnosti. Osobito održavajući optičku jasnoću, uspješno se razbuđuje taktilni osjećaj za mekoću površine kojoj su raznoliko ocrtni stavci raščlanjeni urezivanjem ili primireni zaobljavanjem, tako da se stvara privid volumena jačim negoli ga reljefnost zapravo dosiže. Povodom toga - a usuprot većini dosadašnjih pisanja - korisno je odmah naglasiti da ovdje i morfologija kiparskog rada otkriva preobrazbu stila. Naime, većina crtežnih momenata nije izvedena oštrim usijecanjem proizvodeći bridove trokutnog presjeka (svojstveno množini "starohrvatskih pletera"), nego teži zaobljavanju u sitnim potankostima. To omekšavanje forme obuzimalo je klesara tako da ga dosljedno provodi u svim stavkama, čak neovisno o oblim ili oštrim grafičkim potezima na uglavnom ravnim površinama. Zato svaka linija, naizgled srodna ili predviđena učinkovitosti ugodaja pleternog ukrasa, postaje sredstvo rubnog zaobljavanja međupovršina hoteći pojačati dojam nadimanja reljefnih istaka. Smjer je to romaničkog poimanja likovne forme, pa o srodnostima s predromaničkim klesarijama govorimo sasvim uvjetno.

Unatoč posvajanju realističkog gledanja te prikladno odgovarajućeg pristupa, kiparsko se oblikovanje ne odriče onda neizbježne simbolike, nego joj se podređuje u nejednakome zoru koji rasvijetljava kako nakanu naručitelja ili kipara, tako i idejnu vrijednost članova nedvojbeno jedinstvenoga sadržaja.¹¹ Uočljiva je, naime, pomnija razrada desnog, najvećeg lika počev od jačeg opisivanja njegova izgleda, reljefno-plastičkog oblikovanja čitava lika, do mekšeg klesanja pojedinih dijelova tijela i udova. Uz sretno promišljeni suodnos ikonografije i estetike, mimo podređivanja ikojem strogom kanonu teološke naravi, oprimjeruje se kraljeva otmjenost i plemenito dostojanstvo. O njemu će, ne samo stoga, kao i u većini prijašnjih osvrtu, biti najviše govora.

Istodobno neophodnim biva pojašnjavanje postranih likova o kojima se kudikamo manje pisalo, ali ih prve podvrgavamo opisu i po pravilima kompozicijskog čitanja umjetnine: gledatelju od lijevog prema desnom. Budući da svaki opstaje samostalno ocrtno u obrisu različitom gestom ili pokretom oživljenim crtežom, koji im pročišćava unutrašnju i vanjsku formu, njihovi su

nell'Alto Medioevo. Considerazioni storico-artistiche, *Settimane Spoleto* 30/1982.; I. PETRICIOLI, La scultura preromanica in Dalmazia, *Antichità Alto Adriatiche* 26/1986., te pregledne sinteze N. JAKŠIĆA i J. BELAMARIĆA u knjizi *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb, 1996.

¹¹ Dužan sam odmah napomenuti kako sa saznanjem o pojavnjosti jedinstvenosti reljefa uza sva listanja priličnog broja knjiga nisam posebno tražio širih analogija negoli ih je uspjela izlučiti prijašnja literatura. te o tome izrazavam mišljenja unutar čitavoga teksta. Jednako namjerno nisam podrobnije provodio uobičajeno kompariranje s drugovrsnim onodobnim prikazima zemaljskog vladara, jer mi bijaše važnije raskriti idejne pretpostavke djela kojem u likovnome pogledu nema premca u beskrajnome nizu inačica iste teme. Tek u nastavku članka iz *HAM/1997*. prilažem reprodukcije posebice knjižnog slikarstva i umjetnog obrta do kojih sam došao u tijeku istraživanja, budući da odreda tumače blizine i razlike tih prikaza s reljefom našega kralja, među njima najmonumentalnijeg i zato dostojnog posebnih ogleđa.

nipošto dekorativni odnosi zacijelo značenjski, najprije alegorijski promišljeni. Na lijevoj je polovici, naime, uspravno stojeći muškarac, frontalno okrenut, s rukama nesimetrično savinutima do još nezgrapnijih šaka, kojima pred tijelom kao da drži ili pokazuje neki predmet.¹² Udovi ocrtavaju nepravilnu i isprekidanu, naizgled osakaćenu kružnicu na koju se nadovezuje svekoliko naglašena glava, te se u crtežu opliće dinamičko kazivanje iznutra posve drugačije od opuštenosti donjih dijelova. Svejedno se čitav lik ujednačava prilično smirenom obradom, koja svojom pseudografičkom naravljju ne razvija igru svjetla i sjena, svojstvenu kiparskom izrazu. Noge su k tome u profilu ali nevezane s bilo kakvom podlogom, pa se lik doima okačen o čistu, ničim raščlanjenu te plošno izglačanu pozadinu: kao da lebdi u praznome. Posvemašnja tvrdoća klesarevih poteza pokazuje prosjeke prvih prevođenja pleterne tehnike u umjetničke predodžbe ljudi, dok uz manje nespretnosti u linearnoj obradi površina teži oslikati narav odore.¹³ Škrto se na njoj razlikuju nabori košulje i tunike ugibani prema pokretu ruku, naročito je tvrdo naglašen pojas a strogo bez opisa urazlikovani nazuvci i papuče. Iako je lik jednostavno oblikovan, nikome nije uspjelo dovoljno uvjerljivo odrediti ikonografski njegov smisao i idejnu ulogu na reljefu.

Pod uspravnim prvim mužem vodoravno je položen drugi, nezgrapno kadriran uz rubove samog ugla ploče koja sve prijelaze k ivicama ostvaruje bez površinskog iscrtavanja granice. Znatno je smanjen, zapravo dvaput kraći od lika stojećeg iznad kao i sjedećeg vladara te se, lišen opisnih potankosti ili ritmičkih istančanosti, pričinja sumarnije prikazan. S time se slaže također nedovoljno plastična njegova obrada, maštovita u crtežu, ali bez svjetlosne živosti te pobija dojam reljefa. Čitavo je tijelo od razdvojenih kratkih nogu predočeno u profilu, potbuške s rukama iznimno vješto pruženima pred glavom.¹⁴ Ona je s prenatlašenim nosom dimenzionirana suglasno ostalima umjesto prema prekratkome njegovom, u zadanome kadru zbijenom tijelu. Sve je na njemu sažeto, lice u bočnom pogledu s uvećanim obrazima čak izobličeno poput maske, a ruke s otvorenim šakama, jednom spram drugoj uz pomak prema naprijed, osvajaju prostor.¹⁵

Na svoj ga način slijedi iznad stojeći lik, bez podrobnije odgonetnute uloge tipski posve sličan jer je odjeven gotovo istovjetno. Oba su gologlava, jednako podšišane kose i brade ravno iscrtane bez obzira na različito okre-

¹² Zapravo se nakon zanemarnog upozorenja F. A. Stükelberga iz 1896. godine (vidi bilj. 6 u pogl. I, te bilj. 29, 50 u pogl. II i tekst na koji se odnose) nitko nije propitivao oko smisla i sadržaja njegove kretnje. Smatrali su ga jednostavno pratiocem ili u najboljem slučaju kraljevim dvorjaninom bez označavajućih atributa, te gotovo dekorativnim pobočnikom, najčešće dostojanstvenikom vrlo uopćenom bez jasnijih određenja. Tek ga je nedavno M. PEJAKOVIĆ, 1996., 284, pokušao i imenovati smatrajući da se radi o opatu Gebizonu, izaslaniku rimskom na krunidbi Zvonimirovoj. Iako se to čini preusiljenim s obzirom na čitav niz drugih spoznaja i drugačijih viđenja, donekle je razumljiva pomisao da se radi o crkvenoj osobi kao sudioniku prepričavanja, odnosno oslikavanja i Gekvi važnog događaja. Naprotiv, P. VEŽIĆ, 2001., 12, smatra da je *privatno u dvorjanjnu prepoznati pisara s knjigom* u trenutku sređivanja računa sa slugama.

¹³ Nakon proizvoljnog isticanja folklornih osobina te odjeće - F. RADIĆ, 1896., pisala je više o tome posebno: M. DRAGIČEVIĆ, *Srednjovjekovni kostimi na području stare hrvatske države*, Kat. MHAŠ, 1989. Ipak odjeća sama nije sa sigurnošću omogućila prepoznavanje likova ni uz uočavanje karakterističnih pojedinosti kao što je produženi ovratnik stojećem pratitelju vladara: M. PEJAKOVIĆ, 1996. (o tome vidi dalje).

¹⁴ Zato ne bi trebalo oštrije mjenjati uvriježeno tumačenje da je riječ o proskinczi ili prostraciji (usp. bilj. 26. i 83 u pogl. IV) kako su to vidjeli najstariji istraživači spoznavajući u čemu i ključ ritualnosti prizora. Posebno je pak pitanje pogrešne tvrdnje da je na njih imao pravo isključivo bizantski car (I. PETRICIOLI bilj. 40 u pogl. II) što je već Lj. KARAMAN, 1930., usmjerio pravilnije čitajući do znanja da bijaše obvezatna mnogim nositeljima vlasti tijekom srednjeg vijeka.

¹⁵ M. PEJAKOVIĆ, 1996., proglašava ga mladim od ostalih jer nema brkove. To smatram pretjeranim, kao i pridavanje značenja njegovu prišljanjanju prsta na usta i sl. (vidi bilj. 71 u pogl. II) jer se radi o jedva obavijenom svladavanju pokreta i prostora u zadanome kadru pri prvom koracima osvajanja zbilje od srednjovjekovnog kipara.

tanje glave. Kao i na dva druga lika, kratka je brada s brcima unutar ovala lica ucrtana tankim i plitkim urezima, ne podliježući stilizaciji pletera (kao na reljefima istog doba u Zadru), dok kosa odlučnije klesana biva i bolje modelirana poput zasebnog vijenca u kaloti glave. Na pomalo kruškolikome licu domišljenim se crtanjem zjenice unutar udvostručenog obrisa udubljuju krupne oči bez obrva i ističe kratki plosnati nos. Sumarnost oblikovanja se najčišće potvrđuje načinom klesanja nosa ili ušiju, crtanja očiju uz neskrivenu tvrdocu i kruto pojednostavnjivanje kako lica tako i odijela.¹⁶ Na nošnji posebice nije lako razlučiti stilsko htijenje ili likovno umijeće od realističkog predočavanja, što upućuje daljnjem očitavanju sadržaja prikaza.

Sve razlike u likovno-plastičkom osmišljavanju obojice pratitelja okrunjenog lika, međutim, dopuštaju nam shvatiti što je i na koji način izvođaču djela kao i naručitelju bilo važno prikazati. Po svemu je razvidna idejna vrijednost na ploči desno smještenoga lika, jer se taj nameće veličinom i raščlambom. Unatoč sjedećem stavu, on je visinom nadišao ostale te uz svekoliko-pomniju razradu - sljedno srednjovjekovnom zakonu o uzajamnosti načina oblikovanja sa značenjem prikazbe - biva bezuvjetno glavni.¹⁷ To ipak ne priječi da na licu zaobljenom istovjetno onim drugima ponovi šturo rezanu masku s velikim, dvostruko ocrtanim i gotovo ikonički shvaćenim očima, sitnim pravokutnim neizbočenim nosom i kratkim, samo zarezanim ustima među čak oštrije urezanim dlakama brade s brcima. U geometrijski pak uzdignutim i neprirodno skraćenim rukama drži križ i kuglu, sve u neporemećenom frontalnom stavu, očito odavajući vladara. Značenje koje je dano njegovim šakama, uz pomnu modelaciju ruku pod njime polegnutoga, neprijeporno nas uvjerava da se unutar trijezne postave likova odvijala neka radnja, jer svaki lik samostalno barata sa svojim pokretima kao da traži suglasja koja nama nisu više dokučiva.

U svemu se održava promišljeni poredak, te se vladareva sva odora doima bogatijom jer je plastički pažljivo raščlanjena,¹⁸ zapravo sa više sluha za svjetlosno oživljavanje površine oblikovana opisnije a i stvarnosnije od dvoplošne čednosti obojice mu okrenutih likova. Na reljefnim istacima svojih tijela oni su predočeni pretežno ujednačenom tehnikom klesanja, dok je na kraljevu liku postupak složeniji u slaganju dijelova ali i svekolikoj izvedbi njihovih razvedenih odnosa. Očito je to već u stupnjevanju reljefa po dubini, kao i razradi po zonama koje se uvjerljivo živo slažu odozdo prema gore. Jasno se tako razlikuju puni, ma kako mali volumeni tijela od naboranih tkanina koje ne određuju jednaki nego osjetljivom dinamikom urazlikovani usjeci. Osim što je unatoč bezizražajnome licu njegova figura plemenitija u



Lik stojećeg kraljevog pratioca.

¹⁶ Za komparacije spomenika ondašnjeg kiparskog jezika posebno: I. PETRICIOLI. 1960. Navraćajući se valorizaciji plastičkog izraza, istraživač je dao deskripcije pouzdane za određivanje stila: *prvi odlučni korak prema romanici* i sl. Može se dodati da bi se sljed njegovih analogija posredstvom kojih se određuje i radionica, svakako radije negoli često navodena *jedna stilska skupina*, mogao potvrditi i razmjerima dijelova tijela pa i mjerenjem pojedinosti (npr. veličine nosa, oka i sl. uz izravnije usporedbe iscrtanih karakterističnih motiva) na djelima iz Solina ili Zadra koja se ionako uzimaju u komparativni obzir.

¹⁷ Isto se može zapaziti na većini likovnih, pretežito grafičkih ostvarenja koje u ovome tekstu s jasnim uvjerenjima pretpostavljam načelnim uzorima i likovnim ishodištima reljefa unutar srodnih protoka misli u shvaćanjima vrijednosti vlasti i načina njezina likovnog predočavanja. U tom smislu on se i odvaja od pretežito ornamentalnog shvaćanja i klesanja ostalih djela plastike uglavnom iz 11. stoljeća koje su mu dosad iznošene kao moguće analogije i tješnje usporedbe.

¹⁸ S drugih, povijesno-kostumografskih motrišta likove je na reljefu propitivala M. DRAGIČEVIĆ, Način odijevanja u 11. stoljeću na području stare hrvatske države. *Zbornik Zvonimir 1997.*, 125-136, dokazavši s određenim komparacijama da im je odjeća, unatoč shematizaciji, prilično vjerodostojna i da uglavnom odgovara srednjovjekovnoj nošnji hrvatskih krajeva. Prihvaćajući taj dokazni postupak u prilog usidrenosti djela u prostor i vrijeme, mogu dodati da se to moglo i očekivati s obzirom na opći nedostatak analognih djela ili drugih mogućih predložaka, ali je i važno s obzirom na svekoliku mogućnost njegova čitanja na povijesnim osnovama

Lik polegnutog kralja i njegov pratioca.



obrisima, u svakom pogledu je uvjerljivija s priličnim praćenjem zbiljskog stanja u samosvojnim stilizacijama. Plašt se prebačen preko ramena, naime, vrlo čisto opušta i vjerodostojno rastvara vođen raskriljenim rukama, košulja nabire u kratkim usporednim potezima na skutima vrh koljena, dok su hlače niže uvinute zrcalno ističući obline nogu. Posebice ta promjena krivulja i ritma neujednačeno usijecaniti nabora, posredstvom svjetla uspješno stvara dojam oprostopenosti posjednutog lika i nadvladava tehniku izvedbe pleternog ornamenta.

Štoviše, vitkost njegova tijela, bitno drugačija od krutosti obaju pratilaca i svih istovrsnih u dalmatinskoj baštini ranosrednjovjekovnog kiparstva, otvara sumnju o preuzimanju rješenja nekog odličnog predloška. Tim povodom valja odmah zapaziti oslanjanja na iskustva koja ne smjeraju apstrakciji ili idealizaciji, svojstvenijima onodobnoj bizantskoj umjetnosti, nego nose natruhe neposrednosti rodene valjda željom za predočavanjem izvornih stanja neke zbilje. Bez obzira na nespretnosti oko glave i ruku (po mojem sudu prouzročene htijenjem za učinkovitije simboličnim kazivanjem vladarevih atributa) više je nego znakovito preklapanje nabora plašta, kao i u svim tančinama razvedenija morfologija reljefa složenog u plitko slojevanim dubinama. Smišljenom isticanju čitava lika u ploherezbi pridonosi i prijestolje, iscrtano organički u sastavnim činiteljima a s prostornim skraćenjima primjerenima stilskim dometima 11. stoljeća.¹⁹ Reklo bi se da su zacijelo još nesavladane tehnike takvog prikazivanja izazvale inače teško objašnjivu, dosad i nezamiječenu asimetriju kojom je desna strana postolja okomito zarezana, a dio površine do vrha lijeve noge istovjetno jednostavno isprugana. Preostali dio ulijevo prateći obris izlomljenih stuba, unosi im krajnji nacrt na površinu, te u susretu s ravnim linijama izaziva zbrku u crtežu i slabi uvjerljivost volje za prostornim predočenjem sa zakonitim skraćanjem geometričnog tijela.²⁰

Srodnih nesporazuma ima u naborima odjeće bočnih likova, gdje se na tjelesnim zglobovima ili pregibima volumena teži za šablonskim ispunama omeđenih površina. Između većeg broja slabašnih fraza tako svojevrсни "prsluci" na obama opredmećuju pokušaj predočavanja stvarne strukture

¹⁹ Tom pitanju se prije mojeg napisa u *HAM III/1997.*, uglavnom nije obraćala pozornost, pa će poslužiti i daljnjem ovdašnjem uočavanju natprosječnih odlika reljefa, možda i posebnih ikonografskih crta, odnosno u srednjem vijeku uopćenih metafora i alegorija.

²⁰ Dvojako predočavanje podnožja vladareva prijestolja dosad nije bilo analizirano, kao što se uopće nije raspravljalo o većini oblikovnih pojedinosti kojima nastojim iznaći dublje ikonografsko objašnjenje. Umjesto toga ovdje se radi o određenoj - rekao bih - tehnički objašnjivom postupku. Klesar je, držeći dljeto lijevom a udarajući desnom rukom, pratio stube nacrtom u obradi plohe postolja, ali nije imao sigurnosti s tim cik-cak linijama ući među stopala koja su mu svojim mekim krivuljama u obrisu osnovnih okomica začlala i novi smjer površinske obrade lijevog dijela. To je inače jedino mjesto gdje popušta umješnost njegove ruke ili se uvlače naizgledni likovni propusti (na primjer, krutost kratkih ruku) bez izrazitih sadržajnih povoda.

tijela, što je krajnja razina realističkog iskušavanja. Najnespretnije se ipak doima desna ruka stojećega lika savijena bez pregiba lakta i naizgled ovješena o slaba ramena. Međutim, sjedalo je vladara rađeno priličnim realističkim iskustvom, pravilno simetrično s iskrižanom čvrstom prečkom te ugnutim jastukom između završnih bočnih kuka. Dok je odjeća većinom izrađena u tragu dekorativnih klišeja, iznenađuju neke potankosti praćenja volumena, kao na primjer kad rubove rukava oblikuje povlačenjem linija i oblina dubinom istaka lika sve do ravnine pozadine. Tako se čita napor klesara u svladavanju zbiljnih potankosti i punoća nečim osobito izazvane odgovornosti njihova prenošenja u dvodimenzionalnu stamenu sliku. Slijedom formalnih osobitosti uistinu je tu iskazana nakana otklanjanja manira predromaničkog kiparstva s kojim figuralnu scenu najizravnije spaja također u reljefu izvedena pleterna dekoracija: obična tropruta pletenica uvrh ploče zasebno istaknuta poput vijenca.²¹

Na ljudskim se likovima, posebice pri oblikovanju glavnoga, posegnulo zaobljavanju i zagladivanju površina, što odaje kako prihvaćanje plastičnog govora prve romanike, tako i moguće povodenje za nekim crtežom po kojem je reljef najvjerojatnije rađen.²² Iz tog predloška zacijelo potječe smisao za jednostavnu izražajnost ali i dinamičko jedinstvo na ploči predočene radnje, što se neophodnim sažimanjem kompozicije u kiparskom postupku zadojenom predajama predromanike razlama do stupnja kad je zajedničnost čina više jedva shvatljiva. Tek nametljiva ujednačenost u linearnoj obradi likova više zaobljavanjem zatvaranih negoli oštro otvaranih obrisa, jamči im kako likovnu tako i sadržajnu složnost, odnosno povezanost. Ona dijelom proizlazi iz početne činjenice da su svi likovi podjednako izdvojeni od pozadine te mahom rađeni na razini poravnatoj s obrubom ploče. Svejedno su razvidna određena nesuglasja između onoga što se s figuralnom prikazbom htjelo ispričati, i onoga što se moglo izvesti u nedalekosežnoj ako ne i ograničavajućoj tehnici. Svakako se likovi po njoj doimaju istorodni dok su, u mjerilu nejednaki, pojedinačno zaokupljeni svojom poglavito rukama izvedenom deklamacijom na prostorno neodređenoj, ali čvrsto uokvirenoj pozornici. K tome prečito okomita njihova postava slaže se s razmjerima uspravljenog njezinog pravokutnika, koji sam pobija izražavanje nekog tekućeg, tj. vremenski trajućeg i povezanog sadržaja, a ističe simboličnu statičnost, ujedno i monumentalnost jedinstvene mramorne slike.

Naizgled u grafički sročnim odnosima svjetla i sjena, discipliniranima plitkoćom blagih usjeka, ipak preteže dekorativni princip oblikovanja s kojim je svaki lik gotovo samosvojna stavka stiliziranog spleta izvučenog iz gole pozadine. Na ležećem je liku sve krajnje nabito, naizgled i živo, a na stojećem pojednostavnjeno u jedva poremećenoj simetriji ornamentalnog viđenja. Pritom je opet sjedeći lik, premda u stavu ukočeniji od drugih, kiparski u svakom pogledu najrazvedeniji.²³ Zato su na njemu zamjetnija neka protur-

²¹ Zajedno s ostalim ornamentalnim motivima klasificirao ih je F. A. STÜCKELBERG, 1909., premda s pogrešnim vremenskim i stilskim opredjeljenjem. I kasnije je bilo nastojanja tumačenju naše predromaničke baštine s langobardskom umjetnošću, ali su suzbijena analitičkim raskrivanjem zasebnosti hrvatske kamenoklesarske proizvodnje. Svejedno nam osim potpunih kataloga te baštine nedostaje i sredeni rječnik motiva.

²² Naravno, bez obzira je li ga - shodno običajima - možda drugdje načinjenoga predao naručitelj ili ga je u dogovoru s upućenima u sadržaj očekivane slike izradio, u svakom slučaju dobro izučeni majstor. Iz te pretpostavke o polazištu reljefa iz grafičkoga rada razvija se određeni dio teza ove knjige kako iznosim u pogl. IX.

²³ Upozorenjima tog snjera - I. FRSKOVIĆ, 1997. - čini se da se priklanjaju I. Petricioli, govoreći o volumenu tijela kraljeva lika, te T.



Lik kralja na prijestolju.

ječja, primjerice u načinu kako se unatoč pogrešnim proporcijama i tvrdoći gornjih udova gipko iscrtava šaka držeći križ, koji lijevom krakom zalazi iza kruna, a srodnom dojmu prostornosti pridonosi i desni uhobran koji je prelazio u obris kugle.²⁴ Postupno uzmicanje reljefa s promišljenim odnosima postolja i prijestolja, posebice uvjerljivim modeliranjem koljena te nad njima uspravljenog tijela, odbija isključivu pripadnost područnim predajama kiparskog izraza ili prijašnjim klesarskim tehnikama.

No i u tome smislu nametljive razlike između glavnog i dvaju pratećih likova, linearnom obradom suglasnih poimanju pletera, čine uočljivijim kako on nije središnje postavljen te donekle gubi na važnosti. Ali se upravo time nameće cjelovito uprizoreno a zagonetno događanje među sva tri sudionika.²⁵ Nužda očitavanja zajedničkog im čina, odnosno iznošenja izvornog smisla združivanja u istome kadru, grafički neomeđenom, pojačana je i činjenicom što su u kompoziciji - kako joj se prilazi od lijevog u desno - prvi postavljeni likovi koji zacijelo nisu glavni. Tek razvedenijom, ako ne i slikovitijom svojom postavom uvode nas prirodnije u prizor koji zadržava snagu izričke pa i napetost sadržaja. Zato o prikazu u cjelini valja govoriti tek nakon očitavanja pojedinih, smisleno i tehnički nejednako vrijednih članova.

Inače postava likova unatoč praznom središnjem dijelu pa i ukupnome dojmu ukočenosti, otkriva uvažavanja sjedećeg vladara. On je posredstvom stvarnijeg opisa, odnosno oblikovanja u više izvedbenih tehnika postao plastički vrijedniji dok zauzima najveći dio površine, tj. čitavu lijevu polovicu mramorne ploče. Preostala dva lika mu se usmjeruju s desna, stojeći neizravno okretom nogu, a donji pružen prema glavnom, tako da je izrazitost radnje izazvala većinsko tumačenje o podaniku u proskinezi.²⁶ Svejedno je nerazjašnjen ostao lik iznad njega, posve podređen kretnji vrlo nespretno oblikovanih ruku koje se neprirodno savijaju s naizgled prelomljeno sučeljenim šakama što upućuje na držanje nestalog predmeta. Sveudilj se o vladaru - kako je dobro poznato - dvojilo glede sakralnog ili profanog podrijetla i smisla, unatoč razlikama koje odaje otmjena obrada u tkanine zaogrnutu tijela prema tvrdoći pokreta ruku i jezgrovitosti lica pod krunom. Uz takve neizvjesnosti možda se najzanimljivijim otkriva događanje kojem su svi sudionici na sadržajno zasigurno jedinstvenome prizoru, koji sa tri lika zacijelo ima svoju unutrašnju neku pripovijest, a nije samo simbolička slika.

Utoliko se uza svu nespretnost kiparskoga rada (primjerenu dobu kad se oblikovanje ljudskih likova nakon višestoljetnog zaborava tek uključivalo u

Marasović. priznavajući opažaj perspektive ili trodimenzionalnosti bitnim za određenje uznapredovala stila što odvojeno utanačuju J Belamanć i N. Jakšić u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, 1997.

²⁴ Iz sličnih, dosad zanemarenih pojedinosti - kako ću pokazati - mogu usljediti i temeljitiji, za opću procjenu reljefa važni zaključci.

²⁵ Među prvima je M. PEJAKOVIĆ, 1996. 284, ispravno naglasio da su sva tri lika zajedno akteri izvjesnog događanja koje se zbiva u vremenu, prema pravilima i u određenu svrhu. To prema nekim tumačenjima znači pomak stavova, suglasan našim shvaćanjima bez obzira što se ne slažemo u viđenju svih poruka i povijesnom određenju sadržaja prizora. Također T. RAUKAR, 1997. 45, povezuje radnje likova s naglaskom na gesti zahvale onog polegnutoga, što će biti bitno za završne zaključke o mogućnostima povijesnog utemeljenja prikaza, suprotiva nastojanjima za samo simboličkim viđenjem djela.

²⁶ O proskinezi su zapravo u novije doba govorili rijetki, ne toliko zato što se tim terminom izvorno može označiti samo poklonstvo božanskim likovima (usp. C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire. Sources and Documents*. New Jersey, 1972, 169. 174), nego i zato što ih je mahom zadovoljavala Karamanova izreka o dvojraninu ili kraljevu pratitelju. Potanje ipak, nakon što je K. PRJATELJ, 1954., u polegnutom liku vidio roba, ne izjašnjavajući se o simboličnoj ili realističnoj naravi prikaza, I. Petricioli je uzastopnim očitavanjima čina pobijao mogućnost da je riječ o kralju, proglašivši prostaciju nesvojstvenu zapadnjačkomu ritualu: iskazujući je isključivim pravom bizantskoga cara (I. PETRICIOLI, 1983, 19) što se sve uz pregled ikonografskih prosudbi i ovdje također donesenih analogija pokazuje neprihvatljivim.

umjetnička poimanja i znanja rješavanja tog otada najvažnijeg zadatka²⁷) uočava zametak htijenju za narativnim iskazivanjem, ali ne i deskriptivnim razvijanjem određenog prizora. Presudna je u postupku ipak bila linearno-grafička postava kompozicije i primirena obrada plitkog reljefa, koji se trajno doima poput plošne slike u mramoru jer su obrisi činitelja vrlo jasno odvojeni a pozadina prazna, doslovce izbrušena bez traga od dodira dljeta. Posebice s njenom pomoći postignuta je plastička sigurnost koja uza svu neosobnost likova razbudi osjećaj zemaljske čovječnosti u sadržaju reljefa. Ikonografski tu činjenicu podupire svjetovnost odijela svih triju likova, predočenih skromnim sredstvima baš radi prodornosti poruke koju nose. Otvoreno je pak pitanje nije li baš takva pozadina, provjerljivo u baštini istodobnog kiparstva iznimne dorade, nosila određeno značenje - primjerice - apstraktne dubine kao i pozlaćivanje neizražajne površine uokolo svetačkih likova na obrednim slikama. Sluti se, naime, da to slijedom običaja bojadisanja i kamenog namještaja predromaničkih crkava diljem Dalmacije,²⁸ bijaše učinjeno i ovdje u ime jačanja dojmovne raskošnosti ili idejne nakane reljefa.

Razaznavanje da narudžba nipošto nije bila neovisna o volji kojom je posredstvom reljefa izražavano više poruka, bijaše od pomoći našem određivanju sadržaja ili domišljanju položaja unutar nekog svetišta. Iako se na njemu sve pričinja smireno, ipak se načinom razrade uspostavlja vrijednosna ljestvica likova nedvosmisleno proistekla iz zamisli spomenika i povijesnog, prethodno mu danog značaja. No odnos raščlanjenih i ispražnjenih, izbočenih i udubelih dijelova površina, te postupak klesanja svakog lika zasebno, nameće pomisao da ih je prouzročilo gledanje uzora u drugoj tehnici ili likovnoj vrsti.²⁹ Čak se čini da nisu rađeni strogo ujednačenim stilskim jezikom, pa tu likovnu "slobodu" možemo pripisati sposobnosti majstora djelatnic okrenutog nekoj stvarnosti, a neodvojivog od simboličkih datosti narudžbe za izradu liturgijske opreme u 11. stoljeću.

Iz takvog zadatka - po svojoj prilici - proistječe i svekolika sažetost kako zamisli tako i izvedbe, shvatljiva s obzirom na stupanj ili domet ondašnjeg kiparskog govora, ali i povezanost s mogućim predlošcima.³⁰ Rečena pak sažetost koliko nalaže ili zahtijeva, toliko omogućava djelo osmotriti i shvatiti kao sintezu raznih pitanja ondašnjeg umjetničkog stvaralaštva na tlu Dalmacije. Ne može se, naime, niti nam je nakana zanjekati vezanost uz iskustva pleterne tehnike obrade "starohrvatske" primijenjene skulpture razvijene uz dekorativne sustave obrade kamenog namještaja iz crkava. Zasebno je, najposlije, pitanje oko umješnosti obrade mramora, što je cjelini dalo vrsnoću kakvu nemaju istorodne izradevine od domaćeg vapnenca.³¹

S druge strane, neotklonjiv je iskorak kiparskog jezika prema predočenju ili čak osvojenju prostora, što se može gledati kao crtu provlačenja klasičnih

²⁷ Kako višekrat to tumače Lj. Karaman od 1925. te potpunije I. Petricioli od 1960. godine.

²⁸ Usp: I. FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb, 1987. Inače se - značajno - tragovi oslika jače otkrivaju na ciboriju prokonzula Grgura iz 1036. godine u Zadru, koji se po više linija veže uz splitski reljef. Nadalje se ističu podatci o izvornoj obojenosti ulomaka velike oltarne ograde iz ruševina crkve Sv. Petra i Mojsija u Solinu (vidi dalje).

²⁹ Dosadašnje okretanje pozornosti poglavito kiparskim djelima i kamenarskim proizvodima uvelike je ograničavalo njegovo vrednovanje, pa - rekao bih - i poznavanje, premda odlučnih uporišta ne pruža izravno ni ostala grada.

³⁰ Općenito J. HEARN, *The Revival of Monumental Stone Sculpture in the XI & XII Centuries*, New York, 1981., 95, prema europskim primjercima navodi provjerenu istinu da je namještaj crkava 11. stoljeća rađen poglavito po uzorima motiva iz ilustriраних kodeksa, belokosti, dragokovniskih i drugih proizvoda umjetnog obrta

³¹ Od nav. dj. u bilj. 6 u pogl. II, isto mišljenje razrađujem dalje. Nipošto k tome ne smatram prikladnom tvrdnju I. Petricioli o rusičnoj naravi splitskog rada uspoređivanog sa zadarskim plutejima (bilj. 7 u pogl. V.).



*Gospa s Kristom djetetom na prizoru
Bijega u Egipat. Plutej iz crkve
Sv. Nediljice u Zadru.*

težnji (možda provedenih s likovnim utjecajima iz Bizanta, ili pod dojmom istorodnih crta usadenih u predajama likovne kulture Jadrana?). radije tumačiti kao dokaz gledanja nekog slikanog predloška.³² Tome više pridonosi stupanj iluzioniranja prostorne dubine pa i metoda stvaranja dojma plastičnosti tijela unutar reljefa, negoli pretežito crtežna njegova obrada na plošnim planovima. Osobit još učinak izaziva lagano ugnuće rubnih dijelova reljefa, tako da se čitava pozadina čini konkavno uvučenom, gotovo tvoreći umjetnu pozornicu važnu za pothranu iskanj prostomosti kao osnaženju početne izričajnosti spomenika. U svakom slučaju, s obzirom na iznimnu vrsnoću kiparskog rada, nije teško pojmiti i visoku vrijednost koju posjeduje u odnosu prema ne baš mnogobrojnim usporedivim djelima iz istog terena i razdoblja.

Iako preteže uspravljenost likova, izjednačivanjem visina pojaseva kao i glava stojećeg i sjedećeg lika majstor je, uz čvrsti osjećaj za ravnotežu, umjetno održao glavnu horizontalu. Ona mu je poslužila prividnom smirivanju različito sročenih i u obrisima ipak razigranih muških likova. Zajedničkom im učvršćivanju na golj pozadini pridonosi posjednutost jednoga na prijestolju s naglašnim podnožjem, kao i podmetanje ležećeg patuljka pod drugim. Sve to nadilazi kiparska iskustva ranog srednjeg vijeka i pomalo uvodi djelo sustavima romaničkog osobitog geometriziranja, bolje reći: harmoniziranja u stilski traženome ritmu kojeg ne ispraznjava nego čak pojačava plošno udubena pozadina. No svejedno količina praznoga među likovima koji se ni ne dotiču, kao i neispunjenost desnog kraja, prebacuje težište kompozicije u ozračje vladara na prijestolju. Time on potvrđuje svekoliku prednost, a stječe se dojam da je zamisao preuzeta iz prvotno mekše ocrtane neke cjeline te je uvođenje likova u arhitektonski zadani kadar pluteja pojačalo stanovite nesporazume pri predočavanju prostora, odnosno proporcije članova. Unatoč takvoj samostalnosti, brojni su dokazi njegove pripadnosti oltarnoj postavi kojoj je u priličnoj mjeri, najvjerojatnije kao ključni sadržajni naglasak, odredio početke postojanja, a potom uvelike i sudbinu prolaza kroz stoljeća.

Uspoređujući, pak, reljefni plutej s inim djelima iz doba u koje ga povijest umjetnosti općenito a davno smješta, nije naodmet povodom bjelodane tematske izuzetnosti produbiti i likovne ocjene jer su u neprijepornoj međuovisnosti. U tom pravcu, štoviše, splitski spomenik uzorno svjedoči kako su i u naizgled provincijskim sredinama iz novih ikonografskih programa proizlazili novi, čak šire značajni stilski iskazi.

Smatrajući da o tome treba još govoriti, najprije bih predočio iskorak što se na reljefu ostvaruje prema iskustvima klesanja pleteorne ornamentike uz koju ga se još uvijek uvelike vezuje.³³ Uistinu je ona nazočna u obradi namećući svoja pravila morfologiji likova, iako oni sami bez suvišnih dodataka ispunjaju pravokutni uspravni kadar dinamički odmjerenim međuodnosom svojih strogo zatvorenih obrisa i neujednačeno obradenih površina. Zamjetno se na njima razvađaju barem dva suprotna pristupa: jedan čisto grafički, a pretežito geometrijski u malim poljima, te drugi koji uz manje slobode u linearnoj obradi teži osvojenju tjelesno-prostorne dimenzije. Po odnosima njihovih količina ne može se zanijekati da se dekorativnome

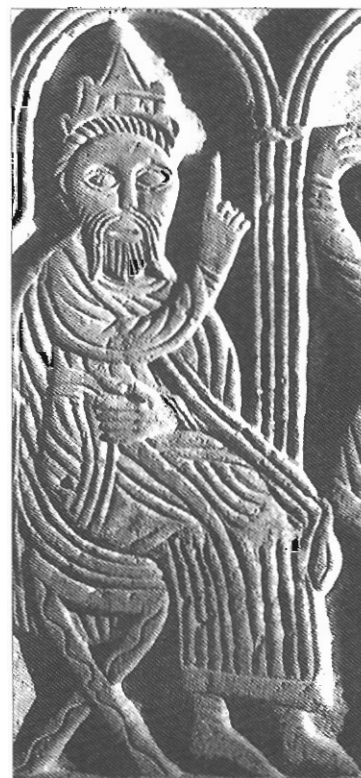
³² Zapravo se u dosadašnjim analizama splitskog reljefa to motište nlo njetko spominjalo a nikad se nije razrađivalo.

³³ Ispravno to procjenjuje I. Puticelli u napisima od 1960. godine, pa su bezrazložna vraćanja problema na pleternu ornamentiku kao u tekstu o krstioničkome zdenca u *SHP* 1997. Vidi usporedbu izvrsnosti ornamentalnog i figuralnog jezika naših primjera u razdoblju u kataloškim izdanjima apeniške građe (izdanja Centra ranomedievalnih studija u Spoletu).

izričaju još uvijek priznaje potpuna ljepota, ona što je ispunjala kamenoklesarsku proizvodnju prethodnih stoljeća od kojih je uglavnom razvijena izvedbena tehnika.³⁴ Međutim se razgovjetno pomalja i okretanje prirodi, ne samo u osvajanju dubine unutar predočenog prizora donekle oživljenog različitim stavovima i pokretima likova, nego i svjesnom traženju razlike pri predočavanju u naravi drugačijih tvari. Tim putem majstor je sadržajno nastojao naglasiti razlike između manje i više važnog, kako je to izveo u osnovnoj kompoziciji trijeznim rasporedom gušće radenih dijelova i onih koji na većoj slobodnoj površini postižu veću izražajnost.

Naravno da se uz takva viđenja reljefa suočavamo s problemom njegova užeg vremensko-stilskog određenja. Pogotovo je ono aktualno dok uslijed nedostatka pouzdano datiranih drugih kiparskih radova još ne postoji čvrsta kronološka ljestvica razvoja stila 11. stoljeća u Dalmaciji. Bez dovoljno analogija, naime, isključeno je donositi bezpogovorne prosudbe o pripadnosti srodnih umjetnina razredima ili poglavljima stilskog napretka te liniju njegova uspona čitati u mogućim fazama protoka vremena. Stoga ni dosadašnji pokušaji na tom planu vrednovanja kiparske proizvodnje nisu urodili plodom; istini za volju nisu ni težili odlučnim zaključcima.³⁵ Jedino se komparacijom poznatih primjera smije očitati kako se na njima plastički jezik neizražajno mijenja, postupno otklanjajući stroge zakone ornamentalnog oblikovanja. Stoga se u širini i oštini tog postupka važnijim činiti spoznati htijenje razdoblja zaokupljenog obnovom vjere i crkve da važne sadržaje, poglavito primjermic za novo poimanje njihove povijesti, razloži širenjem jasnih predodžbi što i pokreće vrijednost svima pristupačnog govora slike.

U tom je procesu neprijeporna vrijednost djela što razgovjetno pokazuje kako apstraktni linearizam, uobičajen pletenoj ornamentici predromanike postaje pozitivna vrijednost koja usklađuje jezik i poetiku figuralnog reljefa. On se u cjelini naizgled ne odvaja od pukih iskustvenih predaja regionalnog kiparstva iako zameće osvrtanje na stvarnost, no ne s ciljem da je svlada i time riješi vjerodostojnost prikaza, nego naprosto zato da bi pojačao plastičku dojmljivost, ujedno opću utjecajnost djela. Neprijeporno je da ono sa sumarnim predstavljanjem, ali i osobitom raščlambom kompozicije nasljeđuje duh dvorske umjetnosti iz davnine.³⁶ No, dok u plohorezbi opstaje rezanje površine u dvije dimenzije s očitim odvajanjem od prazne, naglašeno uglačane pozadine, a bez ravnomjernog zaobljivanja tjelesne forme, teško bi bilo priznati da su nadvladane sve iskustvene predaje regionalne skulpture. Ali su uočljivi zavidni koraci k napretku na ukupnom oblikovanju vladara, ukočenog u realističkome stavu do mjere kad slabe spontanost i naivnost oblikovanja. Ipak, ustaljeni shematizmi koji ne prate očitovanje stvarnog ustrojstva tijela, čak se negdje bezizlazno troše u grafičkim spletozima ornamentalnoga daha, svjedoče da nisu odhaćena načela vrednovanja dekorativnog rječnika kao činitelja estetskog poimanja ranijeg srednjovjekovlja.



Herod na pluteju iz crkve Sv. Nediljice u Zadru.

³⁴ Usp. N. JAKŠIĆ, *Starobrvatski reljefi*, Zagreb, 1994.

³⁵ Zapravo se u nas na tom planu gotovo nedopustivo slobodno barata s terminima predromanički - preromanički spram ranoromanički, gdje kad najmanje obrazloženi proromanički, te bi to bilo potrebno konačno usuglasiti. Umjesto zadržavanja na strogo formalnim, u biti neizvjesnim pokazateljima plastičkog jezika (jer je taj - između ostalog - podložan kriterijima koje razlaže Lj. KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963.), korisnije će biti jače usvojiti vrednovanje duhovne podloge razdoblja koje teži pojačavanju udjela slikovnih predočavanja i tumačenja u podučavanju dogme i svekolike sveosti, pa promiče figuralno izražavanje. Poticajni su tome tekstovi koje dalje navodim, posebice npr. C. H. BRAKEL, *Die vom Reformpapstum geforderten Heiligenkunst*, *Studi gregoriani IX/1972.*, 239-311. i dr.

³⁶ U tom smislu vrijednim ostaje opažanje V. GVOZDANOVIĆA, 1978.



Reljef sv. Ivana Krstitelja na pluteju iz crkve Sv. Nediljice u Zadru.

Ipak zamjetne različitosti obrade pretežito linearne tehnike klesanja, primjerice odjeće kralja i drugih dvaju likova, nukaju nas promišljanjima nije li se tako htjelo pokazati međusobno drukčije njihove naravi u smislenom sustavu idejno im čvrstih međuodnosa. Drugim riječima, sadržaj je ostao presudan, dok se inačice plastičkog oblikovanja mimo njega ne bi mogle smatrati odlučnima za spoznavanje nekog zaokreta stila unutar 11. stoljeća.³⁷ Vidljive pak razlike u tehnikama izvedbe pojedinih dijelova - po mojem sudu - trebalo bi vrednovati kao pokazatelje opreznih preobrazbi još vladajućih konvencija na putu sporog napuštanja posvemašnjih apstrakcija i stvaralački otvorenijeg zalaženja u polja figuralnog izraza. Neminovno je i shvatiti kako je prije toga raskida dalmatinsko kiparstvo trošilo svoja umijeća nekoliko prethodnih stoljeća uz ostvarivanje golemih proizvodnih mogućnosti, pa je iskorak na ovome višestruko značajnome djelu posve predočiv. Već u cjelini gdje se nalazi figuralna kompozicija s kraljem odskače savršenošću obrade, ali se uglavnom uklapa u slijed srednjodalmatinskih tradicija klesarskih radionica. Tehnika njezina oblikovanja ipak nije istovjetna klesanju ornamentalnih spletova i motiva na ostalim pločama koje čuva zdenac krstionice, barem u onolikoj mjeri koliko je lik vladara raden drugačije od svojih pratilaca, ali bi bespotrebno bilo govoriti o moguće stranome majstoru koji donosi novine u oblikovanju. Ako postoje, one se s jedne strane mahom predočuju gotovim šablonama, to više što se u biti ne odvajaju od odlika raspoznatljivih na drugim nekim kiparskim radovima u sredinama jadranske Hrvatske. Uvid u to pitanje nužno se nameće po linijama istraživanja koje nismo ovdje odmah slijedili, premda će svaki pouzdani njihov ishod itekako biti od koristi daljnjim razmatranjima.

Pravcem pak vođenja svoje analize, na kraju mislim da uz uvažavanje susreta umijeća klesanja pletera sa razradom figuralnog sadržaja koji nosi nove spoznaje, također treba ozbiljnije računati na vanjski neki - pretpostavljam: najlakše grafički predložak. Njemu bismo dugovali i određene mijene u prikazu koje se uobičajeno dokazivalo izrazitim pomakom u stilu. Iz svega se može polučiti da je na reljefu, koji u svojem uravnoteženom kadru ne pripušta nikakve dekorativne motive niti u strahu od praznine učvršćuje istovrsne okvire, najvažnija određena radnja, odnosno na jedinstvenome prizoru suvislo povezan i smisleno predočen događaj. Navlastito time - vrlo bitno - ovo se djelo donekle uvrštava u tzv. *historiae*, kao novu kategoriju plastičkih spomenika na pragu razvijenog srednjeg vijeka. Zadržavajući se na toj tvrdnji kao okosnici pristupa i daljnjeg razlaganja, međutim, poradi mnogih u uvodnim poglavljima iznesenih pitanja, dužni smo protumačiti mnogo više usputnih činitelja i pojava koji na svoj način pridonose učvršćenju zaključaka.

*

Razrješenju većine uvodno dotaknutih pitanja nimalo ne pomažu tehničke okolnosti današnjeg smještaja reljefa s vladarom, pa ćemo ih prikazati tek ukratko. On se pak trajno nalazi u sastavu krstioničkog zdenca sred monumentalne krstionice splitske katedrale, nekadašnjeg glavnog hrama palače cara Dioklecijana, što je shodno prenamjeni nazvan svetištem Sv.

³⁷ Usuprot najnovijim izričajima (bilj 75 u pogl. II), ploče krstioničkoga zdenca ne bi trebalo stilski odlučno razdvajati u tobože predromaničke s čisto pleternim ornamentom i ranoromaničke obilježene figuralikom, jer su to oblikovno ujednačeni klesarski proizvodi

Ivana Krstića.³⁸ Volumen toga zdenca sačinjen je od ploča mramora (u Dalmaciji uobičajeno antičkog podrijetla) tako da svaka pojedinačno sa svojim uspravljenim pravokutnikom čini stranicu u svim mjerama izjednačenih krakova tlocrtnog križa. Dok je šest stražnjih posve golo i zagladeno,³⁹ drugih šest složenih u prednje, s ulaza i boka vidljive stijenke, pokrivaju reljefi različitih kompozicija, no međusobno srodnih ne samo načinom obrade nego i čvrstim jezikom pleterne ornamentike. Stoga je davno izneseno, a nikad dovoljno pokolebano uvjerenje da su to pluteji oltarne ograde neke važne crkve u kojoj bijaše i reljef poradi kojeg nam ovdje valja razložiti cjelinu povijesne mu pripadnosti. Radi toga i polazimo od razmatranja i zaključaka prijašnjih istraživača, jer nismo odmah razvijali proučavanja u smjerovima koji izmiču primarnom zanimanju likovnih povjesničara i kritičara.⁴⁰

Prethodno se mora istaknuti da se baš na reljefu s vladarem možda najjasnije raskriva kako su ploče sekundarno upotrebljene za sastavljanje krstioničkoga bazena. Nešto manje od četvrtine širine ove ploče, naime, desni je dio otučen po čitavoj visini tako da su grubo odstranjeni najistureniji dijelovi reljefa. Nečitkom je pritom učinjena kugla u lijevoj ruci vladara, poviše je oštećen vanjski rub krune a ispod okrnjeno sjedalo prijestolja i stepeničasti dio njegova postolja. Ostao je ipak posve predočiv obris lika, jer je izrađen prilično dubokim klesanjem, te su se čak očuvali oni dijelovi plašta i nosača sjedala koji su oblikovani u prvom planu nad golom pozadinom, uopće nediranim. Tako se razaznaje da su, skupa s gornjim stršećim vijencem nasilno otklesani radi uklapanja ploče u križnu cjelinu, odnosno uzrokom prijanjanja druge okomite kad bijaše smještena u sjevernu stranu prednjeg kraka bazena.⁴¹ No unatoč tome očuvalo se dostatno podataka za analize posredstvom kojih je reljefni prikaz vladara i pratitelja dosad redovito smatran sastavkom prvotno velike oltarne ograde s pločama uglavnom sačuvanim na stijenama istog krstioničkog zdenca.

Obrada reljefa na ostalih šest ploča uglavnom je slična onoj opisanoj s likom vladara. Odreda im gornji istureni vijenac popunja vodoravno upletena ornamentika različitih nacрта, dok se na donjoj čak pet puta većoj površini razvija glavna uresna tema. Uspravljeni pravokutnik ispunja sustav geometrijski vrlo doradenih, mrežasto uspostavljenih pleternih motiva.⁴² Pri nji-

³⁸ Spomenut prvi put 1144. godine (*S. Iohannis de Fonte* u I. KUKULJEVIĆ, CD II, Zagreb, 1875, 37 - vidi i 26-27). Nesumnjivo je, međutim, splitska nadbiskupija i prije morala imati svoju katedralnu krstionicu o kojoj se zasad ništa ne znade. Postojanje joj, uostalom, svjedoči i rečeni dokumenat jer se odnosi na njezino imanje, a ne na objekt ili ustanovu izravno (kako se obično uzima), pa pretpostavljam da su ove prethodile stjecanju tu spomenutog vngradskog posjeda.

³⁹ Više ogradnih ploča je posve zagladeno, i to izvrsnom tehničkom pripremom, te nije lako razaznati iz čega su točno načinjene. Na dvjema su pločama uočeni tragovi natpisa, pa se dokučila prvotna njihova pripadnost poganskim sarkofazima: L. JELIĆ, 1895, ali nisu izvršena temeljitija epigrafska istraživanja.

⁴⁰ Potpuni tehnički opis daje D. Domančić, povodom konzervacije spomenika 1974.-1975. godine. Naglasiti valja kako se demontažom bazena tada otklonila sumnja da su ispod njega možda tragovi starijeg, prema nedokazanoj ali dosta razložitoj tvrdnji o uspostavi baptisterija kad je Dioklecijanov mauzolej pretvoren u katedralu s posvetom Bogorodici. Međutim, to još uvijek ne pobija prijašnju upotrebu prostorije i zgrade u istovjetne ili druge neke svrhe sklopa oko prvostolnice kojoj su pripojeni sljedom prvotne veze carskog mauzoleja i poganskog hrama unutar kasnorimskih zdanja. Čak i da je istražena sva površina podnice, ostaci izvornog ili kasnijeg njezina uređenja mogli su biti uklonjeni bilo kada, te potraga i nije morala uroditi plodom. A konstatacija o povezanosti bazena kakvog je zateklo naše doba i popločenja čitave prostorije, smišljeno uspostavljenog uz korištenje nekih ulomaka s pleternim ornamentom, svakako svjedoči o obimnosti poduhvata uređenja krstionice kakva se sačuvala. O tome vidi u pogl. XI.

⁴¹ Starije nacрте ovdje objavljene usporediti s novima u pogl. XI. iz dokumentacije službe zaštite spomenika u Splitu.

⁴² Usp. Ž. RAPANIĆ, 1987., 155. Vidi djela iz bilj. 5, 6, 7 u pogl. III. Motiv se u južnoj Hrvatskoj javlja prije, a ovaj se svakako ističe savršenom izvedbom. Međutim za točno opredjeljenje još uvijek nedostaje analitički inventar ili sustavno načinjeni korpus kamene plastike dalmatinske predromanike i posebice prijelazne faze razvoja skulpture u stil romanike.



Lik ratnika na tranzeni
iz Biskupije kraj Knina.

hovom klesanju oštrije je, ali ne i dublje odvajanje od pozadine kao i ukošeno razdvajanje prutaka pletera. Premda na svakoj pojedinačnoj ne zaobilaze izvedbene sheme predromaničke ornamentike s tla Hrvatske, u zamisli su dosta izvorni. A u zanatski ispravnom, dosljedno i urednom klesarskom postupku, nijedan se jako ne suprotstavlja načinu izradbe jedine figuralne kompozicije o kojoj pišem.⁴³ Tehnički su suglasni s obzirom na dubinu reljefa spram pozadini, dok geometričnost nacrtu rada veću oštrinu klesanja od mekih pregiba oblikovanja lika u obrisu i plastičkim istacima. Mjestimice je i na dekoracijom optočenim pločama zamjetno stupnjevanje reljefnih slojeva, na primjer, od malih ispupčenih ruža preko pleternih polja do praznih pozadinskih ploha, premda su svjetla i sjene svedeni u krajnje obuzdani poredak. Većini je još između gornjeg vijenca i donje plohe položena tanka plošna letva, ali njezino izostavljanje ili korištenje za okvir ornamentalnoga polja nije jedino što pokazuje oblikovne razlike među naizgled istorodnim pločama. K tome nisu sve ni ujednačenih veličina, pa donekle jasnije izgleda prilagodavanje razmjerima bazena kojemu visina svjedoči primjenu načina krštenja *per immersionem*, o čemu ćemo još govoriti.

Iako je razmještajem ploča u sastavu krstioničkog bazena zanemaren njihov prvotno osmišljeni i sročeni metaforičko-značenjski sustav, ničim još nije poljuljano uvriježeno mišljenje da je riječ o plutejima koji sačinjavahu jednu veličajnu oltarnu ogradu - *cancellus*. Njezina skupa, pomno odabrana a iz domaće baštine preuzeta građa, potpunoma odgovara izvrsnome klesanju u istančanom iskustvu dalmatinske predromanike.⁴⁴ Dapače ga i doraduje smjerom koji - po mojem sudu - odgovara zahtjevnom urbanom središtu gdje bijaše omogućen susret s različitim modernijim htijenjima kao i dosezima likovnog stvaralaštva iz šireg podneblja. K tome nema sumnje da su među inim istovrsnim ili bar srodnim proizvodima diljem primorja, ovi po izvedbenoj kakvoći na vrlo visokome mjestu. Odlika važna za raspoznavanje radioničke vrsnoće, ako ne i pojedinačne klesarsko-kiparske ruke,⁴⁵ jest umjetnost svladavanja minuciozne prostome artikulacije u ploharezbi, ali i primjena plastički zrelih modula u razradi rijetko maštovitih srokov. Unatoč nametljivosti omamenta u krupnim razmjerima, sve odiše sigurnošću od široko zahvaćenog nacrtu u troprutim trakama gipko kružolikih ili kruto četvrtastih umreženja. Glatko izravnjena pozadina kao i na prizoru s vladarom svakako utječe na ukupni likovni dojam, znakovito za moguće stilsko određenje izvedenica.

U usporedbi sa svekolikom skulpturom južnohrvatskih prostora, sve su ploče neodrecive samosvojnosti pa i osebnosti, koje bi se - možda - u nekim potankostima mogle objasniti utjecajem mjesne antičke baštine. Poradi isticanja tehničkih vrsnoća u istome smislu, treba pohvaliti pomnju s kojom su vučeni prutci pletera, udubena ili izbočena oka njihovih uvoja, posebice

⁴³ Dosad nigdje nisu bile izražene sumnje ili pretpostavke, a kamoli izneseni dokazi da je u Splitu bilo više morfološki istorodnih reljefa. Drugo je pak pitanje Solina (o čemu više kasnije), ali se i tamo izdvaja skupina najizraženije vezana s ovima, inače često neprimjereno razdvajana u korištenju niza zabluda: počev od nazivanja radionice splitsko-zadarskom, preko pokušaja razlikovanja njihove morfologije (navodne prednosti vrsnoća solinskih ulomaka pred splitskim reljefom!) do postavljanja lutajućih datacija nepovezanih sa zadarskim djelima i povijesnim zbivanjima oko južnijega grada.

⁴⁴ Nakon mnogobrojnih pisanja o problemu, dobar pregled razvoja dao je N. Jakšić u katalogu nav. izložbe 1995. Još šire tekst o predromanici istog autora u *Enciklopediji Hrvatske umjetnosti II*, Zagreb, 1996., 90-97.

⁴⁵ J. BELAMARIĆ, 1996., predlaže da se anonimnog autora ovoga reljefa nazove "majstor kralja Zvonimira" zacijelo poradi isticanja njegovih umjetničkih sposobnosti individualnog karaktera, ali i osobnog zalaganja za datiranje reljefa u posljednju četvrtinu 11. stoljeća, tako da ne smatram usvojom ukupnu tezu.

umješno izvedeno stapanje završnih dijelova reljefa s rubovima ploče itd. Po umjetničkoj kakvoći sve je to u svojoj vrsti na razini izradbe reljefa s vladarem, iako različiti oblici uvjetovaše različnost majstorova rukopisa, inače nadmoćnoga brojnim klesarijama iz jadranske predromanike. Bez obzira što mramorna građa oplemenjuje izričaj rečenog kipara, zamjetna je koliko postignuta raščlanjenost pleterne površine toliko i tražena jedrina plastike. Ornamentalne ploče zajedno prednjače smislom za unutrašnji red te nadilaze kruto klesanje u dvije razine s oštrim odvajanjem zakonito zanemarene pozadine. Bez obzira što je sve prodahnuto organskim osjećajem žive zamisli ritmički vodenog ornamenta, njegovo prirodno bujanje primiruje ponavljanje motiva bez stanke i zamora u frazama koje se ne susreću redovito.

Zreli umjetnički stupanj na svoj način potvrđuje i činjenica što se između većine sročjenih ploča čisto ornamentalno, osim reljefa s vladarom, na još jednoj javljaju figure iz stvarnoga svijeta. Ta se pričinja izvorno krupnijom, a svu je ispunja strogo geometrijski ocrtani i središnje postavljeni *pentagram* s prilično bogatim figuralno simboličnim dopunama.⁴⁶ Tako se na obodu ili među krakovima peterokrake zvijezde pokreću ptice, također sukladne površine ispunjavaju cvjetovi, sve u ravnoteži koju zadaje kružni vijenac pletenice te ugaono postavljene stilizirane palme. Svakako je složeni i neobičajeni sustav imao neko zasebno značenje, dapače svima tehnički podudarnima u nizu suodređivao mogućnost skupnoga razjašnjenja.

U traženju potanjih veza ili razlika sumarno opisanih ploča krstionice s ikonografski najpromišljenijim, dekorativno osustavljenim reljefom, ipak bi bilo suviše zalaziti u tumačenje dublje simbolike pleternih motiva i dekoracijskih tema, jer bi nas to odvelo od bitnih problema prizora s vladarom. No da su njemu na svoj način odgovarajuće druge ploče iz sastava crkvene opreme odreda imale svoje značajski cjelovito osmišljene vrijednosti, donekle nagoviješta njihova raznolikost u kojoj - po mojem viđenju - prevladava htijenje za predočavanjem bezgranične prostornosti ili vječnih trajanja što su svetištima priličila.⁴⁷ Pritom se lako zapaža dvojnost naravi glavnih motiva, jer su jedni vođeni kružolikim pretakanjima a drugi učvršćeni četverokutnim redanjima, tako da se povezani ponavljanjem tematski ujednačuju. Naizgled neutralnom ukrasnom formom, dakle, poglavito ističu simbolički svoj polazišni i završni sadržaj ne pretvarajući se u neku ilustraciju. Predmnijeva se zauzvrat da pleterna razrada prenosi određene nazore ne samo estetske nego i idejne naravi, suglasno onome stanju kojeg okvirno predočava dosadašnja znanstvena i sva pisana riječ.⁴⁸ Uviđanja u tom smjeru ograničio bih prosudbom kako održanje pletera na oltarnoj ogradi s likom vladara više potpada empiriji dalmatinskog kamenoklesarstva, odnosno kiparske proizvodnje iz ranog srednjeg vijeka, nego što je imalo neki viši smisao.



Ploče prvotno na pročelju splitskog krstioničkog zdenca.

⁴⁶ Osim češćeg spominjanja u našoj literaturi, spomenik iznimno navodi uz ilustraciju i H. GLUECK, *Die Christliche Kunst der Ostens*. Berlin, 1923., tab. 14, datirajući ga u 8. stoljeće. Vrlo su česte takve pogrešne konstatacije o spomenicima iz Hrvatske premda su u domaćoj literaturi mnoga pitanja prethodno riješena, ali zbog nepoznavanja jezika izvan granica njegova prostranja ostadoše nedohvaćena. Na tako rano datiranje možda je ponukala pojava istovjetnog pentagrama na reljefu iz Khibert al Maffara. A. GRABAR, *Influences byzantines et orientales*, Variorum reprints, 1980., pl. IV fig. 1, nama opet važnog upozorenja o isticanju motiva u opremi oltara.

⁴⁷ Usp. A. CADEI, *L'immagine e il segno. Arte medioevale II/1994.*, 2-8. K tome i mišljenje za nacрте ornamentalnih polja na freskama iz 11./12. stoljeća u južnoj Dalmaciji usp. J. FISKović, *Un contributo al riconoscimento degli affreschi "adnobilizantini" sulla sponda croata meridionale*, *HAM* 3/1998.

⁴⁸ Vidi primjerice: S. SAKAČ, *Vjerski simbolizam ukrasnih prepleta u staroj hrvatskoj umjetnosti*, *Crkva u svijetu* 4/1966. U daljnjem raščlanjivanju tog pitanja u odnosu na ploče s krstionice kao sastavke izvorne ograde oltara, svakako bih upozorio i na rješenje ploče s četverokutima jer se doima poput vratiju s križevima među kasetama, što bi u poimanju tog tipa i vrste crkvenog namještaja dosta lako našlo svojih simboličnih opravdanja.



Plutei splitskog krstioničkog zdenca

Neprijeporno je za razrješavanje smisla izgleda tih ploča odlučno što bijahu rađene za opremu prezbiterija, jer im se tako lakše prepoznaju neka značenja. Pritom vjerujemo da se vezuju sa širokim regionalnim tradicijama unutar kojih je oblikovanje oltarnih ograda stoljećima ispunjalo znatan dio skulpturalne proizvodnje uz Jadran.⁴⁹ Takva pak usmjerenja - po svemu sudeći - nisu mogla ovisiti isključivo o radioničkoj djelatnosti, inače u pravilu vezanoj uz određene obrasce koji se ne nadvladavahu lako u trošenju umijeća izrade ornamentike. Nesumnjivo ih obistinjujući prije svakog zamora, ovdje se s nekoliko umjetnički odličnih primjera u istome razredu otvoriše i vrata prvoj romanici, što ostala Europa ne bilježi tako izražajno.⁵⁰ Taj fenomen u baštini jadranske Hrvatske nije dovoljno naglašen, a moguće ga objašnjava održavanje kontinuiteta iz kasne antike (ili barem živog podsjećanja na njezino naslijeđe), sve pod plaštem vjere kojoj se srednjovjekovna umjetnost podredila u cjelini svojeg razvoja otvarajući mogućnost prepoznavanja pojedinih majstora. Neodvojivo od utjecaja s istoka, već su ranokršćanske crkve diljem našeg uzorja često imale septume s figuralno-simboličnim kompozicijama,⁵¹ tijekom vremena zamrlima kao i posvuda s uspostavom prevlasti likovnih ranosrednjovjekovnih poimanja i općeg bijega kiparstva u apstrakci- je ornamentalnog jezika prvih srednjovjekovnih stoljeća.

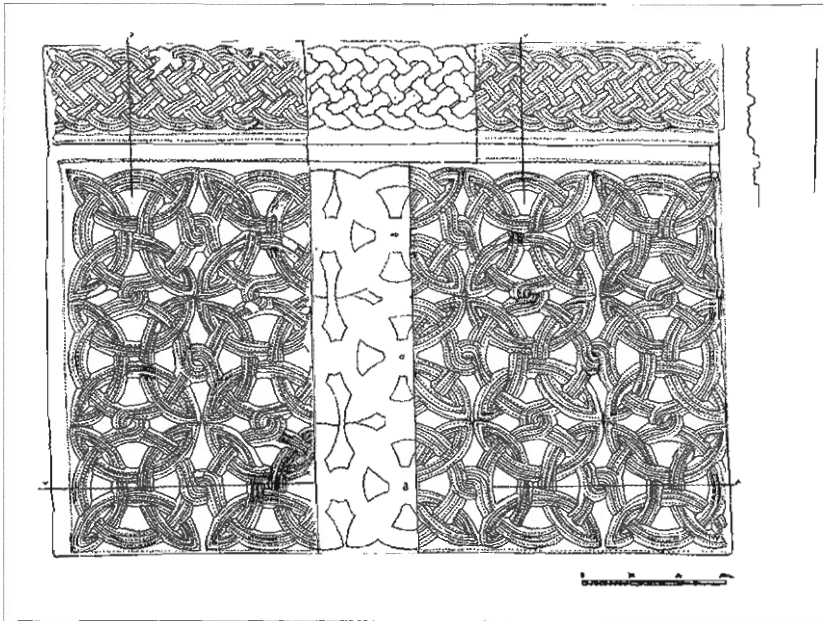
Iz toga su umjetničko stvaralaštvo na svoj način izvukla ona vjerska nastojanja s kojima se sređivalo ukupno arhitektonsko-prostorno ustrojstvo crkava, posebice razrađivao plastički izgled oltara kao obrednih žarišta.⁵² O tome i na uzorju istočnog Jadrana ima brojnih svjedočanstava, možda u istraživanjima još nedovoljno predočenih povezanim lancem, ali nedvojbenih po mnoštvu prepoznatljivih ulomaka iz uresa i opreme liturgijskih postrojenja. Ipak se ustaljivanjem same vrste klesanog namještaja po svoj prilici potvrđuje provincijska narav umjetničkog stvaralaštva u području koje na tipski i morfološki uvriježenim, čak pomalo arhaičnim cjelinama, uspješno promiče sustav vrijednosti. Pomaci jednoznačne njegove likovnosti jedva se naziru u širokoj lepezi izuzetno guste i plodne proizvodnje, neprekinute od 8. stoljeća. No tek uz podjednako reprezentativne primjere iz 11. stoljeća u južnoj Hrvatskoj, sastavci krstionice u Splitu mogli bi se uzeti kao dokaz ondašnje težnje za obnovom ranokršćanskog duha u crkvenoj umjetnosti. S druge strane, sređivanje liturgijskog ustroja pa i estetskog izgleda obrednog fokusa sakralnih prostora, čemu je služio i najzanimljiviji figuralni reljef, shodno je

⁴⁹ Usp. Ž. RAPANIĆ, 1987. te T. BURIĆ u: *SHP 1999* Inače, domišljajući izgled cjeline kojoj pripada naš reljef, dvije je različite grafičke rekonstrukcije čitave oltarne ograde crtao E. Dyggve, najprije smještajući ansambl u splitsku katedralu prema studiji M. Abramića iz 1929. godine, a kasnije u baziliku Sv. Petra i Moksija u Solnu prema osobnim nalazima 1951. godine. Davajući im podjednaku važnost, a i dokumentacije radi, obje sam objavio 1997. godine uz osvrt o širem problemu izvornog smještaja spomenika pa ih donosim i ovdje.

⁵⁰ A njoj je podstreka dala opća duhovna klima što prati nastojanja i promišljanja crkvene Reforme kojoj dalje posvećujemo mnogo pažnje neovisno o razvojno neprekinutoj liniji kiparstva jadranske Hrvatske.

⁵¹ Usp. za građu iz Istre: M. VICELJA, *Bizant i kamena skulptura u Istri. Ishodišta i utjecaji*, doktorska disertacija, Zagreb, 1998., što za Dalmaciju još nije učinjeno. Koliko mi je poznato ljudska se figura pojavljuje samo u jednom primjeru s Lopuda, na koji sam upozorio već 1977. godine: I. FISKOVIĆ, O ranokršćanskim spomenicima..., *Izd. HAD 5/1980.*, 245. Prema rijetkoj analogiji iz crkve Sv. Eufemije u Gradu može ga se datirati u drugu polovicu 5. stoljeća. Inače je sistematski obrađen samo arheološki materijal: *Salona I, Sculpture architecturale*. Recherches Archéologique franco-croate, dir. par N. Duval et E. Marin. Coll. de l'Ecole française de Rome, 1994. dokazujući da kod nas više nema sličnih.; Posebno je predromaničkim plutejima pozornost obratio Ž. RAPANIĆ, 1987., 176-179. i dalje, gdje ih dijeli po tipološkim grupama.

⁵² Vidi: Chiesa e Riforma nella spiritualità del secolo XI. *Convegni del Centro sulla spiritualità medievale VI*, Todi, 1968., itd. Na to pitanje navraćamo pri izravnijem tumačenju umjetničkih posezanja koje razglabamo. Sintezni uvod kod: M. JURKOVIĆ, Monumentalni pejzaž Hrvatske u 11. stoljeću. *Zbornik Zvonimir 1997.*, 165-182.



Izvorn izgled velikog pluteja
iz sastava krstiončkog zdenca -
rekonstrukcija T. Marasović.

posezanjima opće reforme vjerskog života i izražavanja što je slijedila prijelom tisućljeća.⁵³

Te činjenice treba držati na umu jer su - kako pokazujem naprijed - nedvosmislene za opće značenje djela o kojem govorimo, a da mu nismo istaknuli točno podrijetlo. Okvirno su suglasne i njegovim formalnim vrsnoćama, inače ipak nedovoljno valoriziranima, iako je unatrag četrdesetak godina izvršena mahom prihvaćena i načelno zadovoljavajuća stilska klasifikacija. Prepoznat djelom razvojne faze južnohrvatskog kiparstva koja oživljava figuraciju u odmaklom 11. stoljeću, zajedno s ostalima srodnima iz okružja Splita pripisan je tzv. "zadarsko-splitskoj grupi ranoromaničkih kiparskih radova".⁵⁴ Izravnije je pritom uspoređivan s možda poznatijim plutejima iz zadarske crkvice Sv. Nediljice, a morfološki čvršće vezan s ciborijem prokonzula Grgura, nastalim oko 1035. godine u istom gradu.⁵⁵ Svi zajedno ti spomenici, bez obzira na koji su način i uolikoj mjeri dosad međusobno povezivani, dokazuju višestranu visoku razinu kiparske djelatnosti u Dalmaciji.

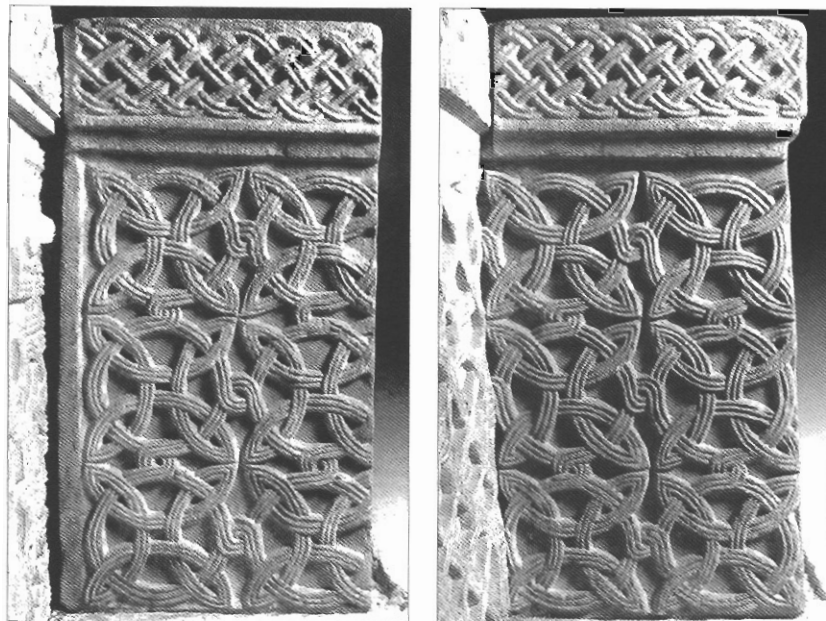
Međutim, čini se da bi pri rečenim konstatacijama u krajnjem slučaju morali barem naglasiti zreliji, tek uvjetno i napredniji stupanj obrade figuralne kompozicije u Splitu. Njezinu smještanju u linije razvoja kiparskog izraza Dalmacije, svakako potpomaže razmjerno rana, a ničim zasad osporiva datacija zadarske grupe spomenika. No nikako u tom smislu - po mojem uvjerenju - nije održiva prednost što se davala većim, kompozicijski

⁵³ Na uzdizanje značenja oltara upozorava niz autora suglasno s početnim teonjskim objašnjenjima: usp. C. MILITELLO, *Il popolo di Dio tra navata e santuario. Gli spazi della celebrazione rituale*, Milano, 1984., uz objašnjenje hermeneutsko-teološkog ključa za razumijevanje dijelova i namještaja kršćanskih svetišta. Sljedno upravo tim razmatranjima pravilnijim smatram naziv *oltarna ograda* negoli *pregrada* što se u nas češće upotrebljava.

⁵⁴ I. PETRICIOLI, 1960., 28-32 U drugim studijama mijenja nazivlje ustaljujući po našem sudu najmanje opravdani naziv splitsko-zadarska radionica, dok bi prihvatljivije bilo određenje zadarsko-solinska skupina, jer se odnosi na mjesto izvornog postava, valjda i nastanka umjetnina, a ne sekundarnog im smještanja. Za to se posljednji zalaže i P. VEŽIĆ, 1999. uz napute donekle sukladne onima koje neovisno razvijam u ovoj knjizi.

⁵⁵ I. PETRICIOLI, 1960., 15 i d., a posebice: ISTI, 1975. 111-117; N. JAKŠIĆ, *Arte e architettura VII-XI secolo. I Croati: cristianesimo, cultura, arte*, Città del Vaticano, 1999., 95-96, posebno Cat. 21, 22.

Dva dijela velikog pluteja iz sastava krštoničkog zdenca



arhaičnijim plutejima iz Zadra,⁵⁶ jer je plastička doradenost ovoga istinski savršenija, bitno napojena življim osjećajem za plasticitet pa i gradu reljefa. Štoviše, na njoj se raskriva okretanje realističkom oblikovanju u razmjerima koji nadilaze utjecaj samog sadržaja svjetovno-obrednog smisla kao i odličnog nekog predloška, što se razlaže u nastavku ovoga teksta. Također iz više drugih razloga (jako sve to ne mora biti posljedica nastanka djela bitno kasnije od većine iz skupine u koju se morfološki načelno uklapa), svejedno smatram da ne pripada drugoj četvrtini 11. stoljeća, kamo se niz zadarskih spomenika posve opravdano smješta.

O istančanome smislu za ravnotežu kao jednome od pokazatelja razvojne zrelosti, može se također govoriti povodom geometrijske razvedenosti ornamentalnih pluteja, ritmički ustrojenih te izvrsno klesanih unutar nezaobilazne dvoplošnosti. Time se, dakako, na svim dijelovima oltarne ograde u Splitu i jasnije prilazi odrednicama ranoromaničkoga stila, što povlači zasebna pitanja.⁵⁷ Temeljem naših razmatranja moglo bi se ipak zaključiti da je više razloga za iznalaženje zasebnih izvora reljefu s vladarem, negoli pokušaju njegova odvajanja od ornamentalnih pluteja. Unatoč pretežitosti predromaničkih obrazaca na ovima ima i jedinstvenih motiva, inače nevidenih u raskošnoj tematici pleternog dekora jadranskog priobalja. Ona se upravo zahvaljujući toj izvornosti, dakle po promišljenosti, može podvesti višem stupnju stila: ranoromaničkome, jer su otklonjene nezgrapnosti ili nesnalaženja kako u iscrtavanju tako i oblikovanju reljefa koji zadržava temeljne tehnike

⁵⁶ I. PETRICIOLI, 1960., 9, u svezi s mogućom datacijom reljefa iz Splita i Zadra pri komparaciji drži reljef *pomalo rustificiranom retardacijom* kvaliteta i stila radionice zadarskih spomenika i odvojenih solinskih ulomaka: *najljepše modeliranih*, što ne smatram usvojivim jer mu se pluteji Sv. Nediljice kao i ciborij prokonzula Grgura (oko 1033. godine) čine oblikovno jednostavnijima i možda ipak nešto starijima, kako napućuju i ostala znanja o njima. Naracija koja se javlja kao prednost, naravno, tu je uvjetovana sadržajem s više nego privlačnom dinamikom i uvjerljivim ritmom, ali je plastički jezik istovjetne naravi očigledno izostao prigušen dvoplošnom tehnikom linearne razrade. Utoliko ostaje na snazi završna misao J. BELAMARIĆA, 1996., 48. *Najpoznatiji primjeri pluteja iz Zadra mogu se smatrati prvim izrazitim djelima ranoromaničke skulpture...*

⁵⁷ S time da ga u Dalmaciji tvori predromanička predaja dubokih iskustava, vezanih uz kasnu antiku u podjednakoj mjeri kao i dodir s bizantskim ili bizantizirajućim strujama, također utjecajima čak više od onodobnog pročišćavanja stilskog izraza u talijanskim sredinama s kojima se regija i stapa u maticu razvoja zapadnoeuropske rane romanike

minulog doba dok u rječniku pokazuje napredak. Njime i ovladava najumješnije oblikovanje kraljeva lika, kiparski precizno i plastički nadmoćno u dijelovima tijela izuzev glave i ruku. Radovima iz tog kruga u krstionici je osobito prikriivanje tehničkih grubosti klesanja, koje su drugdje možda imale pozitivni likovno-plastički učinak, te podređivanje ukupnog zanatskog postupka uvjerljivosti čistoće prikaza, koliko se uopće ta dimenzija dala savladati u umjetničkoj proizvodnji onoga doba.

Dok skupina sekundarno spojenih kamenoklesarskih radova pripada tom oblikovnom i takvom umjetničkom usmjerenju, nerješene bivaju tvrdnje o stilskoj dvojakosti ili potrebi odvajanja stilskih predznaka pločama s figuralikom od ploča s čistom dekoracijom.⁵⁸ U neku ruku ih se može smatrati ishodom zahvata na kojem je ikonografski iskorak, odnosno novine sadržaja umjetničkih zadataka zadane društveno-političkim te kulturnim promjenama u životnim prilikama urodio mijenjanjem oblikovanja istodobno podstaknutim na mnogo širim osnovama u granicama Dalmacije. Stoga ih sve zajedno vidimo iskazom jednog povijesnog duha i estetskog daha bez obzira na fizički im različitu zbiljnost. Zapravo je njihova osobitost - reklo bi se - baš u tome što bez prikraćivanja tehničkih sredstava izvedbe sažimaju tradicionalni jezik čineći ga atraktivnim u svojem dobu, odnosno dobu kojem mahom oni više ne pripadaju. Krajnje bismo se usudili kazati da dekor velikih i malih pluteja odaje ono što simbolički reljefi znače, te im je ključna odlika u sigurnosti izričaja pa i umješnosti izvedbe što su iznjedreni iz vremena i prostora te vrednovani kao kakvoće stila.

Na idejno i morfološki najrazvijenijoj ploči, osim što je asimetrična kompozicija figuralnog terceta slobodnije oprostovena u sretno iznađenoj dinamičkoj harmoniji, svaki lik na svoj način rješava iluziju prostorne dubine ne samo supostavljanjem planova reljefa nego i sredstvima šture perspektive. Zapravo se ona tu javlja prvi put u južnohrvatskom kiparstvu, što je zajedno s ostalim izvedbenim vrsnoćama neophodno uvažiti za opću procjenu stila, ali i dokučivanje mogućeg podrijetla ili ishodišta djela. To podrazumijeva i izdvajanje majstora kojemu prigodice već bijaše naglašavana samosvojna vrsnoća, koja neprijeporno oplemenjuje dosege pokrajinskog stvaralaštva. Zato se i ovdje nastoji razotkriti što više činitelja tog izraza koji nadilazi grafičku pojednostavljenost pletera, ostavlja za sobom oštrinu tehnike njegova klesanja i umjesto pukog oponašanja crtanja pokazuje prva zbiljna kiparska traženja. Podsjetimo se k tome na već uočenu novinu lika u profilu, pa ćemo lakše dokučiti istinitu težnju za artikuliranjem prostora na reljefu. Svakako način jezgrovitog oblikovanja, inače nesvojstven figuralnim prizorima, pridonosi monumentalnome dojmu cjeline koji smo istaknuli kao bitnu oznaku. Osobita je najposlije na svim sudionicima figuralne kompozicije kakvoća razlikovanja materije, ne samo s obzirom na predočavanje znakovitih tančina stvarosnih oblika tek prvotno linearno u mramor usječenih a onda rubno zaobljavanjih i međusobno stupnjevanih, nego i površinsko slojevanje s kojim se preobražava promišljanje dubine prostora.

⁵⁸ Vidi T. MARASOVIĆ, *SHP 1997.*, osobito poglavljje: *O prvobitnom izgledu i stilskom određenju oltarne ograde iz doba nadbiskupa Loure*. Tek radi usporedbe (koja ide u prilog mojim dalje razviđenim tezama) naglasio bih poznatu činjenicu da skriptorij Monte Cassina u dekorativnome repertoaru održava izuzetni konzervativizam, a donekle u toj tradiciji življe obrađuje figuralne motive. Doduše, slično se - baš kao pravilo umjetničkog oblikovanja u razdoblju usvajanja figuralnog jezika - može zamijetiti i za druga središta likovne kulture 9.-11. stoljeća, kako za rečen: samostan to naglašava: F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, 1997., 123-125, s ostalima tamo navedenim djelima.

U tim okvirima neophodnim se također čini voditi više računa o kakvoćama kiparskog rada i oblikovanja, jer ne bi bilo prvi put da nas njihova visoka razina povede tobože jasnom odvajanju vremena nastanka pojedinih dijelova ili ustvrđivanju nejedinstvenosti stilskih iskaza unutar jednog ostvarenja. Zato, unatoč zamjetnim razlikama, na plutejima i naglašavam estetska suglasja u izvršnoj kiparsko-klesarskoj izvedbi ornamentalnih i figuralnih kompozicija. Ona su to važnija što iskustva rada zacijelo bijahu manje upitna na prvima i brojnijima negoli u rješavanju figura, koje se tek pojavljuju u dva primjera nejednake vrijednosti. Označavajući tako crte napretka, već je na ploči s pentagramom dostignuta sinteznost s doradama predromaničkih ureda i morfološki te idejno naprednijih likova, od palmolikih grana u kutovima do različito na petokraki oživjelih ptica.⁵⁹ Pravilno pak crtani cvjetovi u modelaciji su srodni onima na ploči s četverokutima gdje se, štoviše, objavljuje i skromno ugledanje na antiku vrlo vjerojatno sa sadržajno odredivom podlogom. Pojedinačno umetanje laticastih ili virovitih ruža u vijenac, oštro ili zaobljeno izrađeni: sitnih lukova, još više podsjeća na davni jezik rimskih klesara vičnih iskazivanju slikovitosti u slogu različitosti.

Držeći tu oznaku bitnom, a posve odgovarajućom duhovnoj klimi u jeku crkvene Reforme, srodna nadahnuća možemo uočiti i drugdje na više-manje istodobnim djelima iz druge polovice 11. stoljeća. To, naravno, ne umanjuje nego i pojačava značaj reljefa s vladarom u smislu čvršćeg njegova vezivanja uz zametke zrenja umjetnosti razvijenog srednjeg vijeka.⁶⁰ Uza sve to još ga smatramo proizvodom primijenjenog kiparstva, te nerado - samo zgodimice i posve uvjetno - za njega rabimo termin "skulptura", jer ga to i čini značajnijim medašem u svojoj vrsti.

⁵⁹ Iz njihova različitog predočavanja mogu se polučiti drugi zaključci. To uzimam kao karakteristične motive od važnosti za raspoznavanje koliko radionice toliko i stupnja razvoja istog ornamentalnog jezika s puno grafičkih shematizacija - vidi dalje. Presmionim ipak držim otkrivanje tobože realističke pozadine sitnijim rješenjima iz dekorativnog okvira kao npr. pri tumačenju pet reljefnih izbočina sred gornje ivice pluteja sa simboličkih *pet stiliziranih prstiju Božje desnice koja odozgo drži vijenac*. M. PEJAKOVIĆ, 1996., 273.

⁶⁰ O tome neposredno za prostor gdje je reljef smješten od srednjeg vijeka usp. Lj. KARAMAN, O počecima srednjovjekovnog Splita, *Sena Hoffilleriana*, Zagreb, 1940., 419-436. Vidi i prvotni opći pregled: G. NOVAK, *Povijest Splita I*, Split, 1957., sa širom razradom problema u daljnjim poglavljima ove knjige.