

Zaključak

Iznoseći prilično obuhvatna istraživanja, ovaj tekst potvrđuje vrijednosni značaj i značenje u mnogome izuzetne mramorne slike regalne tematike iz 11. stoljeća sačuvane u Splitu. Uistinu dokazuje kako ona, nalazeći se izvorno na pluteju raskošne ograde oltara, rasvjetljuje ne samo probleme ondašnjeg kiparskog oblikovanja, nego i ikonografska očitovanja koji sažimaju nazore jednog kulturnog okruženja na početku zrelog srednjeg vijeka. Figuralni jezik, koji tu postaje izrazitim nakon višestoljetnog muka, te potiče izjednačavanje idejne i likovne motivacije djela, poprma dojmljivu uvjerljivost i ističe očekivanu svrhovitost. Zato smo se usredočili na ovo u našoj znanosti odavno i mnogo obrađivano djelo, hoteći iz cjelovitog, naizgled jednostavnog prikaza steći uvid na samo u njegov nastanak nego i u ukupni život jednog znamenitog spomenika.

Shvaćajući, naime, taj spomenik u primjermom jedinstvu oblika i sadržaja, te značenja i namjene, najposlije po zamisli i sudbini u tijesnoj zavisnosti o povijesti koja ga je iznjedrila te sačuvala kroz stoljeća, podvrgli smo ga složenim propitivanjima do zaokruženih zaključaka. Osnovno je u njima da se nastanak takvog plastičkog djela vezuje uz nositelja nacionalne krune koji je u jednu državu sjedinio Dalmaciju i Hrvatsku, te u Solinu nadomak metropolitanskome Splitu, uzdigao dostojanstvo prijestolnome mjestu gradnjom svetišta iz čije je opreme reljefni plutej kasnije otrgnut te upotrebljen za stijenku krstioničkog bazena prvostolnice ovdašnje crkvene provincije.

Premda je prvotna klesarsko-kiparska cjelina kojoj je reljef važan član, u mnogome jedinstvena i po sebi neponovljiva, bitno je da posve odgovara regionalnoj kulturi i umjetničkoj tradiciji istočnog Jadrana u tijeku osamostaljivanja tamošnjeg društva. Dapače, kao plod narudžbe iz samih njegovih vrhova, sadržajno se vezuje uz najizražajnija polja duhovnosti koja je uz djelovanje benediktinaca i utjecaj Rima, obuhvaćala podneblje pod znakom poduka velike crkvene Reforme i podređivanja javnog stvaralaštva njezinim zahtjevima. Preneseni u plastički jezik kameno-kiparstva oni nisu protusloveli inače dokazivoj crti njegova razvoja, te se sa zadržavanjem na kraju treće četvrtine 11. stoljeća postupno slagala kronološka izričajnost raznih zbivanja. Zbog toga ovaj reljef, već otprije okvirno neosporavane datacije izdržava, pače i nameće vrlo slojevitou analizu, koja raskriva kako punu njegovu vrsnoću tako i zamjernu živost zbilje iz koje je proizišao i koju je rječito izražavao.

Kako su pak pokazivali mnogi od objavljenih tekstova o reljefu, nedvojbeno je on podsticao pitanja na koje je trebalo odgovarati sa što jačim argumentima, kako sam već postupio u prethodnim napisima na istu temu. Međutim, nakon toga obnoviše se tumačenja koja, pojednostavljujući stanja stvari, oskudno uvažavahu bitne poruke izvrsnog plastičkog djela. Čak su bez provjera nijekali mogućnost prikaza područnog vladara unutar sakralnog prostora. Tome se pak opiru mnoge figure kako mitskih tako povijesnih kraljeva na mozaicima s crkvenih zidova ili podova, srodnih likova na srednjovjekovnim freskama, te unošenje istih motiva na opremu oltara od skupocjenih metala i tkanina, kao i u kamene ograde prezbiterija, sve nadahnuto najvećim brojem sitnoslikarskih rješenja. Takvi su pokušaji spoznajno u neku ruku načinili korak nazad, preskačući čitanja svih vidljivih potankosti ili ne priznavajući sav lanac prijašnjih istraživačkih dosegâ, ako ne baš uvijek pravih otkrića. a ono trijeznih razmatranja osobitosti iz objektivne stvarnosti spomenika. Zapravo se tu očitovalo inače učestalo ograničenje struke, po kojem se radije ističu neprovjerene novine, a zanemaruje pregledom širokih znanja uvidati probleme koje umjetničko djelo pojedinačno, poput ovoga, može raskriti, na svoj način čak i razriješiti u korist poznavanja svekolike prošlosti.

Vjerujući pak da je ovo potonje važnije pri sadašnjoj razvojnoj fazi domaće povijesti umjetnosti i arheologije, usredotočio sam se reljefnom liku vladara s dva pratioca tražiti idejne i formalne unutrašnje razložitosti ili vanjske srodnosti. Sasvim razumljivo u nakani sređivanja zanimljivih im primjerenosti, nisam predviđao širinu na kraju ostvarenih razlaganja, ali ih se nisam ni skanjivao probuditi, postupno uviđajući što sve taj spomenik sadrži i posredno može istumačiti. Na kraju se trud nije pokazao izlišnim, budući da se otvorao izazovom svega što dosad o istome djelu bijaše iskazano, ili onoga što se dohvatljivo u njegova viđenja s razlogom dalo uključiti.

Tako se rasprava postupno pretvarala u cjelovitu knjigu što isprva ne bijaše cilj, ali se pokazalo opravdanim poglavito zato jer je omogućila posložiti čvršći odnos između provjerljivih povijesnih podataka i sagledivog umjetničkog rada. Posebno su se s motrištâ povijesti umjetnosti, kao našim pristupu temeljnih, raščlanile okolnosti buđenja romanike u obalnim krajevima, koliko u gradovima i krugovima podložnim volji crkvenih otaca, toliko i ozračju kraljevske Hrvatske. Također se utanačilo osposobljavanje nadarenih majstora i njihovo izdvajanje iz radionica na temelju individualnog izraza, kakvim se baš tvorac ovoga reljefa upisuje među voditelje unapređivanja stila na europskim razinama. Dapače su istim putem učvršćena najustrajnije iznošena raspoznavanja čitava niza djela utkanih u međugradsku umjetničku djelatnost jadranskih obala, kojoj se kipar reljefa s kraljem iz sredine 11. stoljeća uzdigao na čelo. Svejedno ne treba smatrati da sve podastrijeto ostaje bez daljnjih podpitanja, kao što i razmatranja u budućnosti nisu zatvorena dopunama ili promjenama. Ipak je nužno naglasiti da većina promišljanja naznačava vrijednosti koje spomenik u žarištu zanimanja posjeduje, ne samo kao odlično umjetničko ostvarenje, nego i osebujno svjedočanstvo jednog vremena i prostora.

Suočavanje s mnogoznačnošću izabranog spomenika, naime, neminovno je vodilo u polja političke a donekle i pravne povijesti, gdje se tlo razotkriti ne samo opće, nego i izravne tj. događajne podloge u ukupnoj

Plutej s likom kralja.



mu sudbini. Zapravo se u uzajamnosti glavnih činitelja uspjele očitati prilike njegova smjelog rođenja i neujednačenog trajanja, na način koji omogućava rijetko koje tako davno djelo iz hrvatske kulturne baštine. Ukupnost, pak, sintezne naravi i slojevito mogućeg tumačenja prizora s tri sudionika, zacijelo su uvjetovale iznimne danosti prvotne namjene a i kasnijeg priznavanja mramornog pluteja. Ipak se među osobitostima čini ključnim da, premda taj bezuvjetno pripada opremi sakralnog prostora te posjeduje značajke ceremonijalnog, nije podređen isključivo obredno-ritualnoj svrsi nego nosi izrazitije svjetovne nakane.

Podređenost njima s uključivanjem iskaza stvarne povijesne vlasti nadvladava puku teološku poduku bez protivljenja ideologiji koja ga je iznjedrila, te u krajnjem ishodu zanijekala inače u srednjem vijeku uvriježenu mističnost alegorijskih izričaja na dijelovima crkvenog namještaja. Stoga baš po kakvoći odražavanja stvarnosti, splitski reljef ostaje u svojoj tematskoj skupini i likovno-plastičkoj vrsti jedinstven, jer sličnih dostignuća europska umjetnost iz istog razdoblja nema mnogo sačuvanih niti zajamčenih. Naime, koliko smo uspjeti proniknuti srodnu građu, mogli

smo ustvrditi da se nekoliko reljefnih prikaza kraljeva na oltarnim plutejima smisleno zadržava na simboličnoj razini ikonografije i uglavnom nema utanačene doticaje s odvijanjem lokalne povijesti. U mjeri, pak, koliko se naš spomenik na nju upire zbog zračenja crkvene Reforme, toliko jače od onih poznatih nadvladava općenitosti u svojstvima svoje pojavnosti.

Ne nalazeći reljefu ni morfoloških analogija u obradi istog temata na kamenoj plastici odgovarajućih veličina, dakle, bilo mu je nužno vidjeti moguća uporišta u drugovrsnoj nekoj likovnoj proizvodnji. Sljedno običajima, ona su se i našla s jasnim ikonografskim obrascima u baštini sitnoslikarstva iz onog kulturnog ozračja s kojim je hrvatska obala davno održavala trajne dodire. U cjelini se očitovalo djelo koje s nadahnućem političke teologije koristi linije kulturne i umjetničke komunikacije na Jadranu tijekom početnog uspona drugog tisućljeća poslije Krista. Ujedno se figuralna kompozicija s tri različita člana pokazala tipski ujednačenim rješenjem, primjenjivanim još od poganske antike pri izricanju jednoznačno mišljenih iskazivanja vladarskih moći i obveza. Osobita je svojstva izricala podložnošću kršćanskim vjerovanjima, pa je u tom smislu oživljavana i u prostoru grananja beneventanske pismenosti, kojem se naše uzmorje u poznatim uvjetima priključuje s uzletom crkvene Reforme, a i inače gaji neke srodnosti unutar društveno-političkog porotka potkraj ranog srednjeg vijeka.

Zalaganjem pak benediktinaca i pojavom jakih poglavara domaće kraljevske kuće, konačno su stvoreni uvjeti nastanku osobita spomen-reljefa koji te sastavnice i sadrži uz stapanje neotklonjivog simbolizma, donekle još hijeratične, a pomalo i celebralne naravi, sa stvarnim povijesnim poticajima. Njih se dalo utvrditi slojevitim osvjetljavanjem prilika u vremenu i prostoru kojima spomenik pripada. No, kako im se izučavanje produbljivalo, tako se problematika proširivala i osnovno je bilo zadržati usredotočenost na golome smislu umjetničkog djela koje su različite interpretacije tijekom stotinu i pedesetak godina (otkad privlači pozornost znanstvenika) učinile zagonetnim, na kraju obavljenog posla mogu slobodno kazati: puno više negoli je trebalo.

Svakako su se naizgledne tajnovitosti otkrivale samom spoznajom da se reljef ne može tumačiti drugačije negoli u odnosu prema religiji i politici, jer su navlastito u njihovim sponama srednjovjekovni spomenici ove vrste mahom i nastajali. Ali je i na tome planu prema ustaljenim običajima izrade crkvenog namještaja pokazivao znatnije otklone otkrivajući svoj postanak lišen obredne svrhe, a podstaknut davno postojećim kompozicijskim klišejima s kojima se objavljivao sklad odnosa vjerskih i svjetovnih polova življenja. To mu i ističe rođenje u posve osobitim uvjetima jedne samosvojne sredine, koja je u neko doba dokučila potrebe i stekla sposobnosti ponosno iskazati svoje dosege. Koristeći stoga s punom sviješću dostupne tradicije, podjednako je uvažila i dodire s novinama iz kulturno razvijenijih središta na način koji pokazuje morfologija i sažima stil djela, nedvojbeno pripadajućeg zreloom dobu 11. stoljeća. Pritom se ne povodi za ikakvim radovima umjetnog obrta, sitnim proizvodima kao mnoštvo istodobnih plastički raščlanjenih sastavaka klesanog crkvenog namještaja, nego suvereno progovara na način koji ondašnja skulptura zahtijeva i nalaže, te i time uz neposrednu vezu s istočnojadranskim iskustvom likovnih umjetnosti sriče sveukupnu svoju uvjerljivost. U njoj

ne zatajuje ni morfološku srodnost, ako ne i istovjetnost s ponajboljim kiparskim ostvarenjima iste struje ranoromaničkog doba u Dalmaciji, sačuvanima u Zadru, a posebice utanačuje i suglasnosti s stilom arhitekture koja mu bijaše okvir i sa kojom je zajedno otpočetak i zamišljen.

Shodno navedenom, na reljefu se poglavito mogla potvrditi predodžba zemaljskog kralja a nipošto Krista, niti neku od oslikavanja neposredne ljudske zbilje otrgnutu njegovu simboličnu ili alegorijsku zamjenu, jer im nema nikakvih pokazatelja. Naime, detaljnije je uspjelo dokazati da se radi o predočenju *Rex iustus* kao tipa milostivog i pravednoga kralja, tj. u ovdašnjoj društvenoj zajednici jedino nadležnog izvršitelja Božje pravde iz vrha učinkovite uprave, i to na javnom spomeniku u nekoj odlično opremljenoj crkvi. Primarno je pak odavao spregu svjetovne i crkvene vlasti kakva se navlastito u zreloom 11. stoljeću mogla iskazati, tj. ravnotežu *regnuma* i *sacerdotiuma* dokazivu u najbitnijim ikonografskim crtama. S njima se, prema općevažećim opažanjima europske historiografije, osobito koristio mali broj provincijalnih vladara, ne bi li u drevnim viđenjima svijeta i njegove hijerarhije pojačali svoje značenje. Posebice činjenica da kralj nije na ploči prikazan u idealno zamišljenoj dimenziji i samostalno, nego s dva pratioca u međudjelatnome odnosu, svjedoči da je reljef prenosio, ili se bar pozivao na nešto što se stvarno odigralo.

K tome je lik sjedeći na prijestolju s opće poznatim atributima kralja, u svojoj krutoj predodžbi prepoznatljiv barem po mjestu koje zauzima u društvenoj hijerarhiji, dok su druga dvojica donekle shvatljiva prema svojim položajima, veličinama i stavovima, iako osobno neodređeni. Tako se tek uvjetno moglo spoznati radnju koja ih povezuje, dok ujedno slijedi općepoznate kompozicijske predloške koji se odnose na memoriranje povijesno učestalih kraljevskih davanja ili dodjela raznih povlastica ustanovama ili društvenim skupinama, koji su na nužno sažetim slikama u pravilu predstavljeni s izdvojenim, tipizirano prikazanim pojedincima.

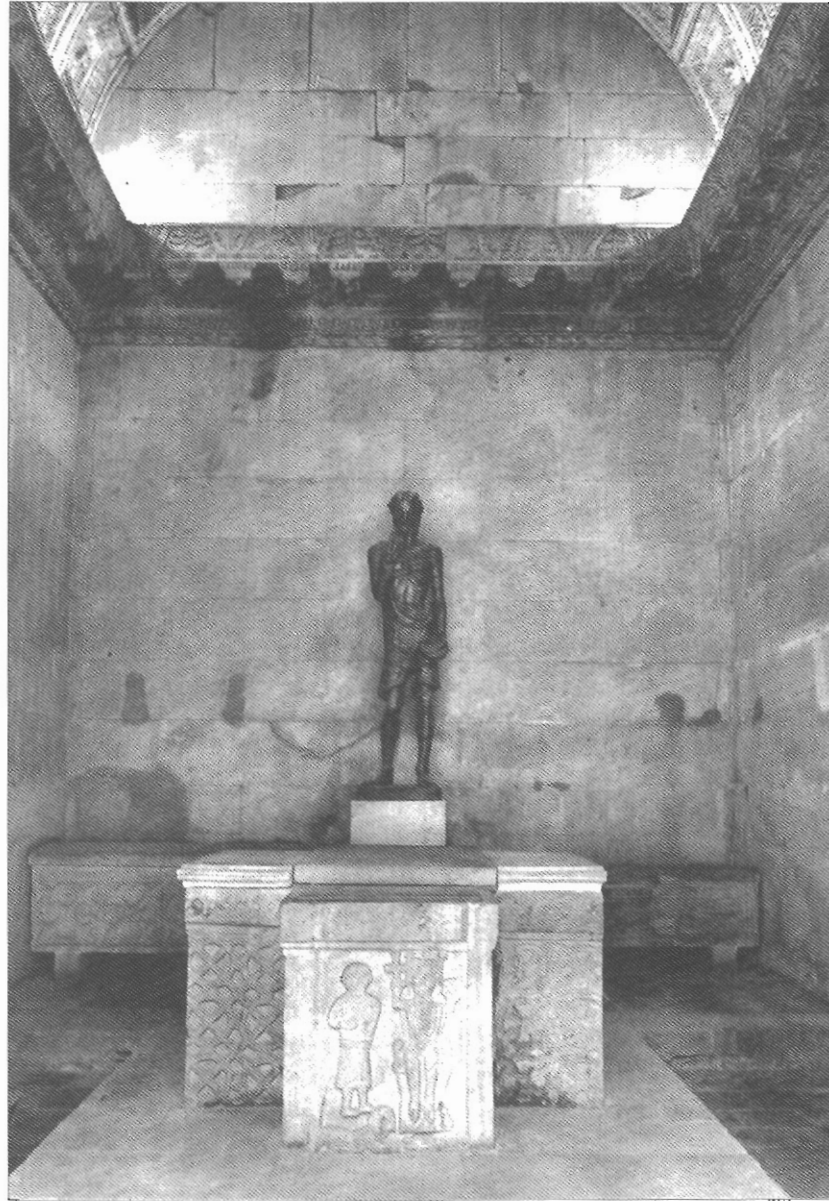
Osobitu poteškoću konačnom razumijevanju čina u kojem sudjeluju takva tri lika, podala je razvidna činjenica da je iznad reljefa izbrisan natpis i u istoj nakani odstranjen predmet koji je kralju postrance stojeći muškarac držao u rukama. Takvo zatajivanje činitelja izvornog sadržaja, svijesno onemogućavanje potpunog čitanja figuralnog prizora, označava zabranu prvotne poruke ili otklanjanje spomena na nešto važno preneseno iz stvarnosti, kojoj u podlozi ostaje politička i zbirna, a nikako religijska neka idealna i sveta nakana. Potonja, naime, ne bi ni u kojem slučaju dopuštala zahvat preinačivanja, kao što se takav ne bi smio izvesti ni na posvećenoj ličnosti, pa nas utvrđivanje tog čina sa sigurnošću smješta u vode domaće povijesti općenito prekretnog razdoblja. Otvoreni su, dakle, svi izgledi da se radilo o uprizorenju događaja što je morao imati neke posljedice u životu sredine, a odnosio se na djelovanje vlasti koje su odlučivale o svemu, svjetovne uprave iz čijih redova je predočen kralj kao vrhovni gospodar, te crkvene koja je dopustila smještanje plastički uobličenog prizora u svetištu, na raskošnoj ogradi oltara. No baš je vanliturgijska njegova narav i izravnost prikaza prema mogućim uporištima nekog ondašnjeg događaja prouzročila težnju za uistinu izvedenom promjenom kao ključnom točkom tijeka naših tumačenja sadržaja i smisla reljefa.

U vezi s tim poseban je zadatak bilo prepoznavanje predočenoga kralja kao povijesne osobe, ali - naravno - nipošto putem iznalaženja osobnih crta njegova "portreta", nego sagledavanjem onoga što je jedan od poznatih istočnojadranskih vladara 11. stoljeća mogao najpovoljnije pružiti zamisli simbolično-slikovnog prizora. Premda se polazišni sadržaj ocrta tipskim rješenjem glavnoga lika, a prema pravilima srednjeg vijeka temelji na zakonima kršćanske ikonografije i odrazima uglavnom Kristološke tematike, ovdje je dobio pečat zasebne misaone i plastičke cjeline. Bezuvjetno je ona imala ponajprije moralno-didaktički cilj koji ne bijaše nigdje izravno iskazan, niti drugdje slično zabilježen, jer je očito smišljen za položaj na ogradi svetišta. Pokazalo se prikladnim objašnjavati ga mimo izravnih naslanjanja na uopćene predloške te vrste postojeće od antičke starine, ali pozivom na vrlo određeno i suvremenicima zacijelo znano događanje, pogotovo zato što je izazvalo čin *damnatio memoriae*. Stoga je uz otklanjanje svetosti načelno zadane pripadnošću crkvenoj opremi, više pozornosti pobudilo odgonetavanje, zapravo razaznavanje mogućih okolnosti i uvjeta događaja kojeg zajednička radnja triju likova označava, pa se iznalaženjem suglasja s poviješću hrvatskog uzmorja nastojalo dokučiti ako ne baš sve sudionike, a ono barem nositelja glavne uloge.

U prilog prikupljenih činjenica mnogo je toga učvrstilo uvjerenje da je riječ o Petru Krešimiru IV, kralju iz loze Trpimirovića, nadasve zaslužnom za promicanje državno-pravnog poretka kraljevstva Dalmacije i Hrvatske stasalog njegovim zalaganjem. Naime, za njegove vladavine od 1056. do 1074. godine politička je samostalnost države koja je dobila obalne gradove, omogućila procvat kulture dostatan umjetničkim predočenjima određenih sadržaja koji u drugo vrijeme na ovim prostorima u tim vidovima ne bijahu lako ostvarivi. Dakle, njemu je u spomen uslikovljeni prizor postavljen u svetištu za koje se nizom povijesno-umjetničkih dokaza može potvrditi da je sa svom svojom bogatom opremom nastalo u trećoj četvrtini 11. stoljeća. Učvršćivanju teze posebno su pomogli arheološki nalazi ulomaka mramornih reljefa, oblikovno posve srodnih reljefu s kraljem u iskopinama stilski uzorne crkvene gradnje, na položaju Šuplje crkve kraj Solina posvećene Sv. Petru i Mojsiju, opće priznatim nosiocima pravednosti Božjeg poretka od Staroga k Novome Zavjetu. Značenjski su utoliko bili podudarni zakonodavnoj ulozi kralja Petra Krešimira IV., ukoliko se on u tom smislu isticao kao tvorac u razmjerima domaće prošlosti vrlo moćne države koja je tik do Salone, kao zamrle metropole rimske provincije Dalmacije, uzdigla jedno od važnijih svojih središta. Iz njegova, pak, djelovanja nije teško razabrati u kakvoj je sprezi bio s Crkvom reformnog doba pod vodstvom znamenitog splitskog nadbiskupa Lovre Dalmatina, te se tako sklapa krug opravdanja pripisivanju odličnog reljefa odrazima tadašnjih društveno-političkih i kulturnih stanja. Tek na to, po svemu sudeći, plodno se dograđivahu estetski kriteriji i likovni principi na najvišoj izvedbenoj razini steknutoj u epohi i podneblju, a osebujno na reljefu izvedeni.

Pripadajući monumentalnoj ogradi oltara, reljef se u svemu pokazao djelom razdoblja kad se liturgija razvijala u službi interakcije crkvene Reforme i državno-pravne pozicije suvremenog svjetovnog vladara. Tome u prilog ide i sasvim prihvatljivo uvjerenje da istim plastičkim jezikom

*Unutrašnjost splitske krstionice,
danasnje stanje*



sačinjeni ulomci pluteja, zatečeni u davno porušenoj solinskoj bazilici, predočavahu sv. Petra i Mojsija. Nadasve se uvažavanjem toga sadržaja moglo prići rekonstrukciji programa mramornih slika na jedinstvenoj oltarnoj ogradi crkve, kasnije u nacionalnoj prošlosti osobito slavljene, jer je u njoj 1076. godine okrunjen za kralja Dmitar Zvonimir. Neizravni nasljednik prijestolja Trpimirovića, međutim, zauzimao je bitno drugačiji položaj u ondašnjem svijetu, kako je uglavnom proizlazilo iz ostvarivanja politike sve snažnije i utjecajnije papinske kurije. Na njezino je prijestolje usporedno zasjeo vrlo borbeni papa Grgur VII., koji također prema istočnom Jadranu usmjeravaše svoju volju, u biti istoznačnu svekolikom vođenju crkvenog života na europskom Zapadu. Stoga se s Krešimirom IV. već bio zametnuo sukob, dijelom čak prouzročivši njegov inače zagonetni nestanak, a potom se i Zvonimirov dolazak odvio uz uspostavu tješnje podređenosti Rimu, prema novome modelu izrazito vazalskog odnosa što ga Grgurova Crkva primjenjivaše i u drugim prostorima.

U tom raspletu pojašnjava se i sudbina značajnog reljefa, trajno uzimana kao potvrda početnog sricanja njegova sadržaja u trećoj četvrtini 11. stoljeća. Iskazujući određeni program shodan političkom djelovanju i duhovnom promišljanju Krešimirova doba, prizor na njemu bio je podvrgnut preinakama u prvoj prigodi izmjena odnosa prijestolnog vrha hrvatske države na njemu predočenog, i crkvene ustanove koja je svojedobno zacijelo zdušno poduprla njegovo stvaranje. Budući da je pomno izbrisan natpis koji bijaše dopuna slici a na njoj otklesan predmet kojeg je držao u rukama pratilac stojeći do kralja, živa je pretpostavka da je bjelodano jamčio određena prava koja su izrazito zasmetala novome poretku. Zato u njegovu nastupu nije uklonjena dostojanstvena čitava slika zemaljskog vladara, nego je na njoj izbrisan trag izvornih njegovih političkih učinaka i stečevina na način koji nije predstavljao oskrvnuće njegova lika niti je smetao vršenju obrednih službi. Svejedno, uvjerenje da otklesani predmet bijaše svitak, tj. rotulus kakav se nalazi na raznim mini-jaturnim ilustracijama zapadnoeuropskih Zakonika, koje se mogu uzeti uzorima čitavoj kompoziciji, kao i mogućnost da prema davnoj pretpostavci izbrisana slova kriju frazu ... LEGEM ...DAT, olakšava ukupno shvaćanje sadržaja reljefa. Postavljen pak u paru s predočenjem likova sv. Petra i Mojsija, omogućava da se razabere kako se radilo o izlaganju službene sprege crkve i države koju je nakon 1075. godine mijenjalo novootvoreno savezništvo s Rimom, tako da pri pojačanim nadležnostima papinskih ovlasti postade neprihvatljivo zasvjedočenje prijašnjeg poretka. Moglo bi se zato zaključiti da je *damnatio memoriae* izvedena baš za Zvonimirovo krunjenje koje je solinskoj bazilici, predodređenoj za bitne kraljevsko-dvorske funkcije, nadjenulo naziv ali i odredilo zapuštanje, razjašnjivo ukupnim ponašanjem novoga kralja prema uspomena i zasadama dinastije Trpimirovića.

Iz te je crkve - po svoj prilici - reljef s kraljem odnesen u susjedni Split zajedno s drugim urešenim pločama nakon što je nestankom hrvatske države presahnulo sveto mjesto njezinim vrhovima. Čini se, naime, da je to svetište već Zvonimir darovao nadbiskupiji u Splitu i prepuštio zaboravu, te je povlačenjem benediktinaca u 12. stoljeću otpočelo njegovo sadržajno pa i materijalno razaranje. Tadašnji vladari iz ugarsko-hrvatske dinastije, doduše, navode samostansku postaju Sv. Petra i Mojsija u brojnim poveljama, ali je jasno da ih zanima jedino kao crkveni posjed, a nipošto kao kultno žarište sred inače opustjelih predjela. Mjesne ustanove koje ista nova vlast podržava, međutim, prigodno su koristile skupocjenu građu iz ruševina Solina za svoje potrebe. Najvjerojatnije je, dakle, za naše prilike velebna crkva postala kamenolom pri obimnim građevinskim pothvatima koje provodi splitska kurija kao stvarni posjednik terena, te su vrlo rano iz zapuštene, a valjda i poluporušene krunidbene bazilike iznesene one ploče raskošnog *cancelle* koje je to doba zateklo čitave.

U nekoj hitnji posebice su one s pleternim ornamentom istorodne obrade upotrijebljene za sastavljanje krstioničkog bazena u svetištu Sv. Ivana Krstitelja, priključenom splitskoj stolnici. Premda nije zanemarena njihova ornamentalna izvrsnost, sve je značilo konačno zanemarivanje reljefa s likom hrvatskoga kralja, postavljenog bočno na prednjem kraku križnoga zdenca. Oštećenja koja je pritom podnio, osakatila su sklad fig-

uralnog prikaza, ali nisu baš poništila mogućnost čitanja njegova izvornog značenja pa i otkrivanja nekih malih tajni, kao što je brisanje natpisa i uklanjanje svitka iz ruku vladarova pratioca. Očitavanje načina i mogućih razloga svih posredovanja na reljefu ili ponašanja prema njemu, tek mu je potvrdilo istaknutu početnu svrhu i ulogu pri uravnoteživanju odnosa glavnih činitelja sredenoga i samoizražavanju sposobnoga društva iz doba kraljevanja Petra Krešimira IV. Ujedno je pomoglo ukorijenjivanju djela u tijek povijesnih prilika označenih mijenjanjem iskaza tog jedinstva, pri čemu je nedirnuta ostala vrijednost kiparskoga rada koji se ne ugleda slijepe ni na koju drugu umjetninu iste građe i namjene, te ostaje najznačajniji likovni znamen iz zenita razvoja starohrvatskog kraljevstva.

Da su pak uistinu likovi na mramornoj kompoziciji prenosili u trajni oblik neku povijesnu zbilju, pokazali su naknadni zahvati na prizoru sa svrhom mijenjanja njegova smisla uz još izravnije uklanjanje zasigurno izričitijeg natpisa. Ali se prema istoj zbilji izvorni prizor odnosio s htijenjem ne za pukim oponašanjem, nego za idealnim predočavanjem, ujedno i preobražavanjem utkanim u religiozno-teološka znanja. Zato mu je pri istraživanju bilo važno u što većoj mjeri raskriti svu pozadinu: osim utanačivanja povijesno-prostornog položaja također prepoznati i onu likovnu, jer kolikogod da se činila pojašnjena, nije bila dostatno povezana s drugim odrednicama postanka reljefa. Posredstvom svih njih zajedno nužno je bilo spoznavati svijet koji je spomenik iskazivao bivajući predodžbom nečeg što je istinski obilježilo okruženje njegova nastajanja. Upravo su ta čitanja u sklopu konačnog dokazivanja promišljenog mijenjanja nekih pojedinosti figuralnog prikaza zajamčila vjerodostojnost reljefa bez obzira što mu je tema inače vrlo poznata.

U višestranom takvom vrednovanju izuzetno je važno da po stilskim osobinama kao i morfološkim odlikama isto djelo ne bijaše u Dalmaciji baš izuzetno, niti u načinima svoje plastičke obrade posve osamljeno. Ta strana njegove pojavnosti otprije bijaše već osvijetljena, s puno povjerenja polazišna i našim analizama, a važna zbog njegova uklapanja u tijek razvoja umjetnosti istočnog Jadrana. Posvjedočile su to i okolnosti njegova novog predočavanja nastanka mu u Solinu, upravo u neko doba povezanog sa Zadrom kao vodećim umjetničkim centrom, a opet samostalno u traženjima jer bijaše jedno od jačih sjedišta kuće Trpimirovića.

Na toj se osnovi otpočetak i nametalo pitanje datacije takvog ostvarenja, što je uistinu moglo biti samo za vladavine Petra Krešimira IV. u čijim je političkim programima, učinkovito povezanim s gradovima, otpočetak sudjelovala i stožerna vjerska ustanova sa sjedištem u Splitu. Njezina pak prava i posezanja u znatnoj su mjeri pružila razloge odbijanja donedavno prevladavajuće teze da se reljef nalazio u tome gradu. Nije ga se u tom kontekstu ni moglo tumačiti kao samosvojnu tvorevinu, ma koliko da je uistinu vezan uz Reformu i njezine idejne poduke ili traženja. Čini se, naime, da se sadržajno on još bolje uklapa u ona stremljenja koja je iskazao Petar Krešimir IV. kao kralj obiteljski povezan s vrhunskim krugovima katoličkog svijeta, a ne samo službeno s Rimom. U tom pogledu ne isključuje se dodir s daljim zemljama a ne samo sa susjedima, pa spomenička baština njegova doba otkriva više primjernih podudarnosti s Venetom i Ugarskom, a trajno je privlačno pitanje osobnog vladareva povoda za Henrikom II i prije negoli je taj car proglašen svecem.

Očito je mirenjem svih tih polova u crkvi vezanoj uz kraljev dvor stvorena umjetnička poredba koja izrazito srednjovjekovnim načinom spaja reljef s ostacima istovjetnih, pače i oblikovno istorodnih izrađevina iz Šuplje crkve u Solinu. Okrećući se tome, doduše, nismo uspjeli doznati što je točno prikazivao drugi figuralni reljef u paru s regalnim prizorom. Ali su svi izgledi da na njemu bijahu sv. Petar i Mojsije kao naslovnici crkve, vrhovnici iskonskih duhovnih spona na kojima se temeljila harmonija 11. stoljeća. Radilo se, dakle, o objašnjenju moralnih ideala života koje je osiguravala određena politika, razbistrena iz niza izravnih i usputnih dokumenata. Nadasve se njezine uspjehe stoga htjelo pokazati na način koji nesumnjivo jest promidžbene naravi, ali mu je cilj i u povijesnom zasvjedočenju same stvarnosti. Nju je najizravnije očitavala za ono doba tipična sadržajna veza suvremenima videnog i znanog, s nečim davno utanačenim u vjerskoj povijesti kao jedinoj nepokolebivoj istini.

Jedan je reljef, dakle, bio potkrepljenje drugome u uzajamnoj vezi, čak i čvrstoj ovisnosti kakvu je ocrtao onodobni odnos stožera crkve i države zajedno podložnima Božjim zakonima. I ta smo rješenja nastojali protumačiti posljedicom doba vladanja Petra Krešimira IV., kojemu je u slozi sa Crkvom na čelu netom stvorenog hrvatsko-dalmatinskog kraljevstva, itekako bilo potrebno pa i opravdano iskazati dosege svojeg autoriteta, ujedno za budućnost potvrditi bitne norme vladanja državom.

Otud proizlazi hijeratičnost prikaza, nedaleka ikoničkoj tipizaciji koju su poznavali drugi likovni mediji iz neposredne prošlosti prineseni osvitu romaničkog razdoblja, ali ne i tadašnja skulptura u dimenzijama našeg mramornog reljefa. Kao što se vidi, ona u datim joj okvirima okrenuta određenome sadržaju sama sebi bijaše dostatna pa ornament, vrlo odmjerenom uključen u prikaz na istoj ploči, ne obogaćuje prizor nego na svoj način primiruje kompoziciju, čini je razumljivijom svojem vremenu. Takvo bi ostvarenje mogli smatrati vrlo općenitim na razmeđu ili u spajanju tradicija i inovacija iz sredine 11. stoljeća, dok u usporedbi s drugovrsnim no idejno srodnim i istodobno nastalim djelima možemo ustvrditi da je malo što na njemu bilo prigodno izmišljeno. Iako je kazivao vrlo uska stanja ili prepoznatljiva zbivanja, nije se odvajao od općih ondašnjih dosega kako umjetnosti tako i ikonografije. Posve suglasno njihovim zakonitostima na snazi u srednjem vijeku, smisao mu je suodređivao, ako ne baš zadavao a ono svakako objašnjavao, oblik koji mu je dan u vrlo specifičnim povijesnim uvjetima. To znači da je njegova promidžbena nakana, što će reći moralna svrha, bila među prvim odrednicama određujući uspješni sraz stvarnosne i simboličke čitkosti kiparskog spomenika.

* Na susretljivosti u prikupljanju objavljene dokumentacije zahvalnost dugujem kolegama Jošku Bekamariću, Janku Beloševiću, Radoslavu Bužančiću, Antu Gubru, Nikoli Jakšiću, Antu Pteši, Goranu Nikšiću, Magdaleni Skoblar i g. Karlu Grencu.

Relief of King Petar Krešimir IV

summary

Presenting a fairly wide-ranging research, this text attests to the evaluative significance as well as the meaning of a remarkable 11th-century sculptured marble representation on a royal subject matter preserved in Split. It is true evidence that, having originally been a plaque of the lavish altar screen, it casts light on not only problems of the then plastic art but also the iconographic patterns as a summation of notions of a cultural milieu at the very beginning of the central Middle Ages.

The figurative language, which was now articulate after a centennial silence resulting in the equation between the conceptual and artistic motivation, took on an impressive persuasiveness emphasizing the anticipated purposefulness. We have therefore been focused on this work of art, considerably interpreted by art historians so far; in order to gain an insight not only into its origin but also into the life of this cherished art treasure through its integral representation.

Perceiving the relief in the context of an exemplary unity of form and content, its meaning and purpose and eventually its original concept as well as its fate, closely linked to the circumstances which have safeguarded it over the centuries, we have subjected it either to close scrutiny or to conclusive arguments. They all entertain the basic idea that its execution was in relation to the crowned head deserving of the unification of Dalmatia and Croatia who consequently elevated the dignity of the coronation place by erecting a chancel at Solin, in close proximity to the metropolitan city of Split, which was subsequently stripped of the plaque to be re-used as part of the baptismal font of Split Cathedral.

Although the original sculptured ensemble, an essential component of which is the relief, is unique in many ways, it is vital that it corresponds with artistic tradition of the east coast of the Adriatic at the time when society there gained its political independence. Furthermore, it was connected with the most prominent realm of spirituality, which through the agency of the Benedictine monks and under the influence of Rome alike encompassed an area characterized both by the teachings of the Reformation and the subordination of public creativity to its demands. Translated into the sculptural language, they were not in conflict with its development, so that by holding on to the end of the third quarter of the eleventh century, the narrative of various events was slowly falling into place. For this reason the indisputably dated relief commands a very complex analysis revelatory of both its exquisiteness and the enviable vibrancy of the reality from which it originated.

As confirmed by a number of published texts on the relief, it had undoubtedly raised the questions, which should have been answered with valid arguments subsequently given in my previous texts on the same subject. Nevertheless, certain simplistic interpretations have been reintroduced almost devoid of the essential message sent by this work of plastic art. Even the possibility that it depicts a national sovereign in the consecrated area has been denied. Numberless figures of both mythical and historical rulers on mosaics on the church walls and paving, related figures on the medieval frescoes prove them wrong, accompanied by the introduction of the same themes on altarpieces of precious metals and as well as on stone presbytery screens, all inspired by the greatest number of miniature painting patterns. In cognitive terms such attempts were a step backward for either omitting to read the subtle details or not recognizing a sequence of

earlier scientific achievements. In truth, the frequent limitation of art historical approach is at work here inclined to emphasize unverified novelties neglecting to employ a wide spectrum of knowledge in order to detect problems both posed and possibly solved by such a work of art to the advantage of the interpretation of the past in general.

In the faith that the latter is more important in the present phase of the development of art history and archaeology, I have focused on searching for conceptual and formative interconnections in the depiction of the ruler accompanied by two figures in relief. Quite understandably, in order to sort out matching exemplars, I neither predicted the width of the conclusive analyses nor hesitated to expand on them, gradually grasping the meaning of the relief and what it could reveal. Eventually, the efforts didn't prove futile but even more challenging in the light of both the previous interpretations and what could be justifiably included inasmuch as its representation allowed.

So the dispute slowly started to take the shape of an all-encompassing book, which wasn't the goal at first, but proved justified for it had primary enabled the strengthening of the relationship between verifiable historical facts and a concrete work of art. From the art historical standpoint this has brought about the clarification of the dawn of the Romanesque art along the east coast of the Adriatic, not only in towns subjected to the will of the Church Fathers but also in the milieu of the Kingdom of Croatia. Likewise, professional training of gifted artists was put into practice and they were thus singled out and taken from their workshops on the basis of their individual expression. Such was the creator of this relief ranking alongside the leading promoters of the style within the West European context. The most enduring interpretations of a series of works intertwined with interurban art production, crowned with the creator of the royal relief from the mid-eleventh century, were reinforced in the very same way on both sides of the Adriatic. Anyhow, we shouldn't assume this exposition not to be open to further questions or to additional information and future corrections. Still, it's of utmost importance to stress that most approaches point to the value of the work as the main focus of interest not only for its excellence but also as a remarkable testimony of the time and space.

Confrontation with polysemy of the selected work of art inescapably led to the realm of political and partly legislative history revelatory of not only general facts but also concrete events, i.e. its actual fate.

It is the reciprocity of the constituent parts that helped us read the circumstances of both its self-denying origin and uneven duration in a manner made possible by few old works of art of the Croatian cultural heritage. The totality of synthesis and a complex possible interpretation of the scene depicting three protagonists must have been dictated by particular conditions of its original purpose as well as the subsequent recognition of the marble screen plaque. It appears to be crucial that, though it's by all means a part of a sacred space thus displaying ceremonial characteristics, it wasn't intended for exclusively ritual purposes but aimed at the observable profane ones as well.

Such function along with the depiction of an actual historical authority as its integral part goes beyond a mere theological teaching embracing the ideology which brought it to life and eventually denied the mystique of allegorical presentations commonly attached to the medieval church fur-

nishings. It's exactly the quality of being a mirror of reality that makes the relief unique in its thematic and sculptural group, for few similar achievements in Europe from this period have been known or preserved. Namely, as much as we succeeded to penetrate the related material, we have come to the conclusion that a few depictions of kings in relief on screen slabs retain the symbolical iconographic meaning mainly disconnected from local history. Our work of art surpasses the general characteristics of the known ones to the extent that it holds on to local history under the influence of the Reformation.

Having not found any morphological similarities in the sculptural representations on the same subject matter, it was vital to detect possible sources in some other types of art production. These were found in miniature painting characterized by well-defined iconographic patterns in that cultural milieu with which Croatia had maintained long-lasting relations. This has unveiled a work of art, which, inspired by political theology, makes use of the directions of both cultural and artistic communication in the Adriatic at the beginning of the second millennium AD. Likewise, the figurative scene depicting three different characters turned out to be widely accepted scheme patterned after the ones carried out for the occasion of a deliberated and explicit statement about the ruler's authorities and duties, the origin of which can be traced down to antiquity. It displayed particular features of being subject to Christian beliefs and was consequently revived in the areas coinciding with spread of the Beneventan script including the coast of Dalmatia, which had always fostered special relations with them under the well-known circumstances during the full swing of the Reformation.

Due to the efforts of the Benedictine monks and the emergence of the national royal house, the time was ripe to introduce a distinctive commemorative relief with these as its constituent parts, along with the inescapable symbolism, partly hieratic and slightly of cerebral nature with actual historical impetus, which could have cast light on both time and space. Nevertheless, as they were treated in depth, they involved even more issues so it was of vital importance to keep focused on the very meaning of the relief, shrouded in mystery by various interpretations for some hundred and fifty years (ever since it has attracted attention of the scientists), so now that the work has been done I dare say, to a larger extent than it should have been.

These seeming mysteries were by all means revealed by the very realization that the relief could be interpreted in no other manner but in its relation to religion and politics so characteristic of such medieval works. Still, in this respect it displays a deviation from customary execution of the church equipment thus indicating to its origin robbed of ritual purposes and inspired by centuries old compositional cliché attesting to the harmony between the sacred and the secular. This sheds light on the emergence of an autonomous society, which acquired the ability to proudly present its attainments. Consciously taking advantage of the tradition at hand, it also accepted novelties radiating from more developed centers as shown by morphology which summarizes the style of the mid-eleventh century. Since it wasn't patterned after objects of applied arts like a number of sculptured parts of the church furnishings from the same period, it speaks in the manner required by the then sculpture and complemented by direct connection

with the artistic experience of the east coast of the Adriatic it expresses its convincingness. Here it displays morphological similarities, if not identicalness with the finest pieces preserved in Zadar, of the same current of the early Romanesque art in Dalmatia as well as its conception in accordance with the corresponding architectural style as its original and natural frame.

Consequently, the relief attests to the image of an earthly king, for there is no indication at all that it depicts either Christ or any other of His symbolical and allegorical substitutions. Namely, it has successfully been proved that it is the image of Rex Iustus, viewed as the merciful and just king who was the only one to see to that the justice of God had been dispensed as depicted in an excellently furnished church. It is primarily revelatory of the unity between the royal and papal powers, i.e. the demonstrable balance between *regnum* and *sacerdotium* in its essential iconographic characteristics. These were applied by a small number of regional rulers in order to stress their significance based on the ancient perspective of the world and its hierarchy. The very fact that the king's neither ideally proportioned nor represented alone but accompanied by two interconnected figures stands as evidence that the relief either speaks or is evocative of an actual event.

Besides, the rigid representation of the enthroned figure with the royal insignia is at least recognizable by its hierarchy whilst the other two, though individually indistinguishable, can be interpreted to a certain extent owing to their positions, sizes and postures. Therefore, it's conditionally possible to follow the plot line that brings them together, modeled upon the well-known composition patterns related to the occasion of royal offerings or granting a variety of privileges to institutions or social groups which in such imperatively outlined representations were regularly depicted as separate figures robbed of any individual characteristics.

The obvious fact that the inscription running above the relief scene was chiseled off for the same reason as the object held by the man standing at the king's side stands in the way of the conclusive interpretation of the three participants. Removing the constituents of the original figurative scene, i.e. making it intentionally impossible for us to comprehensively read it, means either preventing the message from getting across or erasing a memory of an important actual event reduced to political and collective aim, not to the religious, the ideal and sacred one. The latter, namely, wouldn't have allowed the action of remodeling to be taken on a consecrated person, which leads us to the waters of the local history at its turning point.

There are all prospects that it's the presentation of an event which must have had a certain impact on the social life and related to the activities of the civil administration authority, the representative of which was the king as the supreme ruler along with the church authority which permitted the sculptured scene to be placed at the chancel on the lavish screen plaque. It's exactly the non-liturgical nature of the scene in terms of its possible historical sources that was the cause for its alteration as the pivotal idea of our interpretations. In this respect the special assignment was to identify the represented king, of course, not by means of recognizing the individual characteristics of his portrait but by grasping what could have been given to the concept of the scene by one of the known east Adriatic rulers

from the eleventh century. Although the basic meaning is visible through the main character rendered in standardized manner, following the patterns of the medieval Christian iconography and based on the reflections of predominantly Christ-related themes, here it has all the characteristics of a separate contemplative and sculptural whole. It unconditionally aimed at the teaching that was neither explicitly displayed nor observed elsewhere for it was primarily intended for the altar screen. It proved appropriate to interpret it independently of general exemplars of this type existent since antiquity but referring to the very specific occurrences that the contemporaries were familiar with and which eventually resulted in *damnatio memoriae*.

Beside established facts, many things have confirmed the assumption that it's Petar Krešimir IV, the king descended from the Trpimirovićs' royal lineage, to have been the first and foremost deserving of promoting the legal and social system of the Kingdom of Croatia and Dalmatia. Namely, during his reign from 1056 to 1074, the political independence of the state, along with the coastal towns as its integral part, brought about a flourishing culture capable of conceiving of certain artistic contents, which hadn't been achievable in such forms in these parts of the world in another period. So it's him in whose memory this pictorial record was laid in the chancel erected in the third quarter of the eleventh century, along with its lavish furnishings. It is also the archaeological finds, that is the fragments of marble reliefs related to the king relief in terms of style and found at the excavation site called Šuplja Crkva with an exemplary structure dedicated to SS Peter and Moses who are generally recognized to be the epitome of the justice of the order of God spanning the Old and the New Testaments. They corresponded to the law-making role of King Petar Krešimir IV. In this sense, he stood out as a creator within the boundaries of the local history of a powerful state, which, in close proximity to Salona, the once thriving metropolis of the Roman province Dalmatia, founded one of its principal centers. Following its activities it is easy to discern its relations with the Church of the Reformation period led by the notable archbishop of Split Laurentius Dalmaticus thus rounding off the arguments for the attribution of this excellent relief to the reflections of the then social, political and cultural milieu. Just now, having all this in mind was it fruitfully complemented by aesthetic criteria and artistic principles at the highest level of execution seen by this epoch and area and distinctively represented by this relief.

Belonging to the monumental altar screen, this relief entirely manifests itself as part of the period when liturgy served the purpose of interaction between the Reformation and position of the contemporary secular ruler in terms of public law. This is supported by quite a convincing argument that the plaque fragments of the same sculptural quality found at the Solin basilica represent SS Peter and Moses. Its content has made it possible for us to undertake the reconstruction of scenes depicted on the homogeneous altar screen at the church especially celebrated for in it Dmitar Zvonimir had been crowned King in 1076. Not lineally descended from the Trpimirovićs, his position was notably different as a result of the increasingly powerful and influential politics of the Papal Curia. At the same time the belligerent pope Gregory VII ascended the throne, determined to impose his will upon the east coast of the Adriatic in accordance with the overall

ecclesiastical life led in West Europe. For this reason he had already come into conflict with Krešimir IV, which would eventually lead to his mysterious disappearance followed by Zvonimir's arrival which coincided with the political subjection to Rome modeled upon the vassal relationship put into practice by Gregory's Church in other parts as well.

Such an end sheds light on the fate of this notable relief, incessantly used as a proof of the opening lines to its content in the third quarter of the eleventh century. Addressing the specific issues related to the political agenda and spiritual insights of Krešimir's era, the scene was remodeled due to the changed relation between the Crown and the Church. Since the inscription, which complemented the picture, was erased whereas the object held by the figure standing at the king's side was chiseled out, it is evident that the assumption that he had guaranteed certain legal rights, which explicitly stood in the way of the new order, is correct.

It is for this reason that the depiction of an earthly ruler was not removed but no trace was left of his original political impact and attainments in such a manner that it neither desecrated his representation nor obstructed the ritual ceremonies. Anyway, the belief that the chiseled off object was in fact a scroll as depicted in a variety of illuminated miniatures of West European codices as well as the possibility that the erased letters read ... LEGEM ... DAT, make it easier to comprehensively interpret the contents of the relief. Coupled with the figures of SS Peter and Moses, it makes it possible for us to discern that it displayed the official interconnection between the Church and the state that had been transformed since the year 1075 by the newly forged alliance with Rome thus being an unacceptable witness to the former order in the strongly felt presence of the Pope's authority. This may lead to the conclusion that the act of *damnatio memoriae* had been performed on the occasion of Zvonimir's coronation at the Solin basilica.

It is most probably from this church that the king relief was taken to the adjacent town of Split after the holy site had died out due to the disappearance of the Croatian state. It appears that Zvonimir had already donated this sacred building to the Split archbishopric consigning it to oblivion especially upon the departure of the Benedictine monks in the twelfth century when it was gradually stripped of its equipment, which marked the commencement of its falling into a state of dilapidation. Indeed, the rulers of the Kingdom of Hungary and Croatia cite the monastery station of SS Peter and Moses in numberless charters but it is quite clear that it interests them only as the Church's property and by no means as a place of worship amid this desolate area. Local establishments, supported by the new authorities, took advantage of the precious building material from the ruins of Solin. There is a high probability that this church was turned into a quarry during the construction works undertaken by the Split Curia as the land owner when the slabs of the sumptuous cancello, still intact by that time, were taken from the dilapidated and probably half-demolished structure.

In some sort of a hurry, especially those with the braided ornamentation of were used to form the baptismal font at St John the Baptist's Baptistery in the precincts of Split Cathedral. Although the excellence of their decorative quality was not denied, the relief depicting the King of Croatia was neglected in the process for it had been laid flank-wise on the

front of the cruciform baptismal font. The damage done to it on this occasion mutilated the harmony of the figurative scene but didn't eliminate the possibility of getting into the meaning as well as of revealing some little secrets like erasure of the inscription or removing the scroll from the hands of the King's escort. Discovering the modes and reasons for possible interventions on the relief has confirmed both its prominent original purpose and role in the harmonization of relations between the main components of a well-ordered society capable of expressing itself during the reign of Petar Krešimir IV. It has also helped this work of art to take root in the course of historical circumstances characterized by the change of statement about that unity leaving the value of the sculptural work intact.

It's the relief, which doesn't follow blindly the example of any other work of art of the same material and purpose thus remaining the most notable artistic testimony of the zenith reached during the development of the Old Kingdom of Croatia. The additional interventions on the scene aimed at interfering with its meaning, along with direct annihilation of undoubtedly more explicit inscription, positively show that the composition stood for a lasting record of an actual historical event. The scene didn't have a tendency towards a mere imitation but an ideal representation as well as its transformation interwoven with religious and theological teachings. It was therefore vital to consider its background as much as possible in terms of both history and art development, which hadn't been satisfactorily associated with the other specifics on the creation of the relief. Through all of these combined it was imperative to conceive of the world represented in this work of art revelatory of the idea of what had imprinted itself indelibly on the milieu in which it had been brought to life. It's these readings in the context of a conclusive proof of a deliberate alteration of certain details in the figurative scene that guarantee the authenticity of the relief despite its otherwise well-known subject matter.

In adopting such a multi-disciplinary approach, it is extremely important that by its stylistic and morphological characteristics the work was neither uncommon in Dalmatia nor stood alone in terms of its plastic treatment. This aspect of its appearance had already been enlightened, being a trusted starting point for our analyses, and relevant to its integration into the development of the main art stream of the east coast of the Adriatic. This has been confirmed by the new interpretation of its origin at Solin, which was closely linked to Zadar as a leading art center at one time but autonomous for her experimentation as one of the more prominent seats of the House of the Trpimirovićs.

On this basis arose the question of dating such a work, which actually leads us to the reign of Petar Krešimir IV, a part of whose political agenda, effectively connected with urban centers, was the principal religious establishment based in Split. Its jurisdiction and claims were to a large extent responsible for the rejection of until recently prevailing thesis that the relief had originally come from this town. In this context it couldn't have been interpreted as an autonomous creation regardless of how strong its ties with the Reformation teachings and requests were. It appears that in terms of contents it better fits Petar Krešimir IV's aspirations, who as King was linked to Rome not only officially but also by family ties to the supreme circles of the Roman Catholic world. In this respect we can't exclude the possibility of contact with more distant countries and not only neighbors

for the art heritage of his time display a number of striking similarities to Veneto and Hungary and there is this alluring question of the ruler following the example of Henry II prior to the latter's canonization.

It is apparently the reconciliation of all these opposites within the Church linked to the royal court that resulted in this artistic parable, which in a typically medieval manner brings together the relief and the remains of the congeneric artifacts from Šuplja Crkva at Solin.

Focusing on this we haven't succeeded to reveal the contents of the other figurative relief paired up with the royal scene. In all probability it depicted SS Peter and Moses as the titulars of the church and supreme representatives of the genuine spiritual bonds on which the harmony of the eleventh century was based. It was therefore an illustration of moral ideals of a life ensured by the specific politics discernible in a number of direct and coincidental documents. Eager intention was to present its success in a manner, which is not only undoubtedly promotional in its nature but also aimed to bear witness to historical reality. It clearly manifested itself in structural bond, typical of this period, between the seen and the experienced for the contemporaries and something established long ago in religious history as the irrefutable truth.

Thus one relief complements the other underlining their interconnection and even firm interdependence as illustrated with the relation between the Church and the state both subject to the law of God. We have been inclined to interpret these conclusions as a result of the reign of Petar Krešimir IV, who being head of the just founded Kingdom of Croatia and Dalmatia and living in harmony with the Church understandably needed to demonstrate the reach of his authority as well as to confirm, thinking of the future, the basic principles of ruling a state.

Hence the hieratic representation close to iconic types known by other art media from the preceding periods brought closer to the dawn of the Romanesque art but not by the contemporary sculpture of the same size as our relief. Evidently, This sculptural creation was self-sufficient, centring on the specific meaning so that the well-proportioned ornamentation on the same slab didn't enrich but calmed down the composition making it comprehensible to its time. Such a work of art could be considered as general at the crossroad to tradition and innovation or both combined in the mid-eleventh century, while in comparison with other contemporary works of different kind but related to it in terms of idea, we can conclude that little was innovative for the occasion. Although it reflected confined quality or visual reality, it didn't surmount the general artistic and iconographic achievements of that time. In accordance with their rules in effect in the Middle Ages its meaning was determined, if not exactly given then by all means explained, by its art form rendered under the very specific historical conditions. This means that its promotional intent, that is to say moral purpose, was its primary goal to successfully determine the realistic and symbolical legibility of a sculptural work of art.

I express my gratitude for the kind co operation in collecting the published material to my colleagues Joško Belamarić, Janko Belošević, Radoslav Bužančić, Ante Gulin, Nikola Jakšić, Ante Piteša, Goran Nikšić, Magdalena Skoblar and Mr. Karlo Grenc.