

## RANOGOTIČKO RASPELO U RIJECI

U pokrajnjoj kapeli riječke crkve sv. Vida pohranjen je jedan od srednjovjekovnih spomenika Rijeke koji je dragocjen ne samo kao rijedak relikv u gradu siromašnom srednjovjekovnom ostavštinom, već i kao vrijedan primjerak srednjovjekovne plastike u Istri.

Umjetničkog ili kulturnohistorijskog značenja raspela u crkvi sv. Vida nije se još nitko dotakao. Napisi iz prošlog stoljeća spominju ga uzgred,<sup>1</sup> a posvećeno mu je nekoliko prigodnih brošura prigodom religioznih svetkovina koje su održane u doba godišnjica legendarnog »čuda« koje je uza nj vezano.<sup>2</sup>

Veliko drveno raspelo nosi corpus naravne veličine (visina 168 cm, raskri-ljene ruke 130 cm, širina u grudima 32 cm, širina u pasu 21 cm, izbočenje koljena od križa 32 cm), oblikovan u punom plasticitetu. Sam križ ima gotovo oblik tzv. crux immissa (dužina krakova 230 × 150 cm), kojega vodoravni krak ima urezane stilizirane okrajke odrezanih grana. To je oblik drveta križa koji potječe od koncepcije križa kao drveta života.<sup>3</sup> Prvi put se javlja na zlatnoj ampuli iz VI st. pohranjenoj u katedrali u Monzi. Diljem Evrope javlja se od IX do XIII st. naročito često u Njemačkoj (pogotovu u XI st.) dok ga Italija poznaje tek od XIII st. (Benedetto i Nicolo Pisano), i to u rijetkim primjenama.<sup>4</sup>

Tijelo visi s težinom opušteno na rukama, s dlanovima okrenutim prema naprijed, raširenih prstiju. U žitkoj krivulji opisuje okrenuto slovo S koje počinje laganim otklonom glave prema desnom ramenu, isturuje se u desnom boku i nešto iz osi tijela udesno pomaknutim koljenima, i svršava u prekriženim stopalima. Istu liniju ponavlja u profilu nešto naprijed nagnuta glava,

<sup>1</sup> Kobler G., *Memorie della l'burnica città di Fiume*. Fiume, 1896. I, 109, 112.

Tomsich V., *Notizie storiche sulla città di Fiume*. Fiume, 1886. 223.

<sup>2</sup> El crucifixo de Missier San Vido. Monografia a cura della curia vescovile di Fiume. Fiume, 1941.

Il miracoloso crocefisso di San Vito. (Predgovor: L. M. Torcoletti) Fiume, 1942.

<sup>3</sup> Pinder W., *Die deutsche Plastik*. I Teil, Wildpark-Potsdam, 1924. 10. — Mâle E., *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, 1931. 189.

<sup>4</sup> Francovich Geza de, *L'origine e la diffusione del crocefisso gotico doloroso*. Sonderheft aus dem kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana II Leipzig 1938.

uz križ naslonjen trup i od drveta dosta jako na van isturena koljena. Koljena su znatnije isturena od prsnog koša i glave. Trup je izduljen i uzak, noge u proporciji prema trupu dugačke, udovi mršavi tako da u cjelini najjači ostaje dojam valovite linije koja se izduljeno proteže po podlozi križa.

Tako je čitava strukturalna shema u znaku valovitog protezanja, pa upravo ta linija i njen žitki tok tvore dominantni likovni elemenat na raspelu. Sve je provedeno u smislu toga: izduljeno lice, dugi, tanki i u proporciji prema trupu dosta dugački udovi, visuljci na stranama perizome i njeno žitko talasanje između bedara.

Tijelo je obješeno s težinom i ruke zbog toga nisu ispružene vodoravno, već u lagano svinutoj crti. Tijelu je ipak oduzeta težina. Njegov volumen kao masa naime nije istaknut, izbjegnuta je masivnost i širina, a istaknuta je lakoća i bestjelesnost. Glava je lagano nagnuta prema desnom ramenu, jedva zamjetljivim pokretom otklona. Lice je izduljeno u pravilnom ovalu, dugo i usko. Čelo je visoko, glatko, jagodice na obrazima istaknute, obrazi upali. Oči su urezane duboko, dugim, uskim rezom, neznatno ukoso zacrtane. Oko njih se skupljaju jake sjene. Nos je jak i mesnat. Brkovi su uokvirili velike, mesnate usne i spustili se da se spoje s mekano modeliranom, širokom, kratko podrezanom bradom. Kosa uokviruje glavu u mekim valovima i u laganoj spirali pada u dva prama sve do visine pazuha. — Oko glave je savijeno tordirano uže, kasnije nadomješteno krunom.

Na bazi vrata su istaknute ključne kosti, pa klavikule uokviruju vrat u obliku slova V. Toraks je u cjelini spljošten i tretiran kao čvrsti blok, pa je u gornjem dijelu posve gladak. Rebra su shematski indicirana sasvim plitkim, jedva zamjetljivim izbočenjem dok se ispod klavikula nižu poluprstenovi plitko izbočenog sternuma. Prsne su jagodice vrlo jako istaknute čunjastim izbočenjima i uokvirene nizom izbočenih tačaka. Prednji je plan bloka toraksa sa strane oivičen dosta oštrim rubom, ali je na prijelazu prema trbušnom dijelu rub označen blagim zaobljenjem. Tako toraks, kompaktan i tvrd, nije izrazito istaknut prema trbušnoj zoni. Epigastrični luk dakle nije istaknut.

Trbuh je sferno isturen. Karlične kosti na preponama nisu izbočene, ali ipak indicirane. Između rebara i karlice je općenito široka i ravna zona intervala, bez znatnijeg suženja u struku. Perizoma, pričvršćena uskim pasom, pada tijesno priljubljena uz tijelo na bedrima, pokrivajući lijevu nogu do ispod koljena sa stražnje strane. Između bedara nabori su razriješeni u spiralnoj liniji koja se proteže sve do koljena, a s profila je uočljivo da je plastički isturena. S desne i lijeve strane simetrično padaju dva dugačka visuljka sve do ispod koljena. Odijeljeni su od tijela, ali slijede njegovu liniju. Nabori su na njima široki, oblikovani velikim, mekim potezom koji zatvara dubok prostor u valovima. Crtež njihovih rubova teče u fluidnoj, valovitoj crti. Tako je i na perizomi istaknut vertikalizam bez jačih suprotnih pokreta.

Duge, mršave noge istegnute su paralelno i tijesno, bez razmaka među koljenima. U visini koljena izražen je dosta snažno okret iz osi tijela udesno i prema naprijed s podloge križa. Potkoljениčne kosti su tvrdo istaknute. Otklon obaju stopala začavljenih jednim čavlom prema središnjoj tački vrlo je nagao. U visini gležnja noge se savijaju gotovo pod kutem od 45°. Suppeda-

neum je izvučen. Prsti su na nogama dugi i paralelni, stopala dugačka, tetive nisu istaknute, ali je koža oderana, iskinuta posve grubo.

Ruke su u nadlaktici jednolični cilindri s jedva zamjetljivom žilom koja teče duž cijele dužine ruku, od pazuha sve do otvorenih šaka s dugim paralelnim prstima od kojih se jedino palac savio prema dlanu.

Anatomska obrada je u svemu neraščlanjena. Izostali su svi anatomske realistički detalji, pa nema analize kod opisivanja, a ni naznačivanja naturalističkih pojedinosti. Mesnati su dijelovi oblikovani bez mekoće i nisu naznačeni muskularni svežnjevi, a zglobovi su ukrućeni ili tvrdo fiksirani u pokretu kao onaj u koljenu i gležnju. Rameni zglob uopće nije naznačen, već se toraks veže s rukama u tvrdom prijelazu. Ruke se vezuju uz rame oštrom linijom. Opis tijela je u svemu izvršen sumarno, samo u glavnim planovima i potezima. Plastična su isturenja u toj suzdržanoj modelaciji ostala mala, ponekad neznatna, a planovi su gotovo glatki i susreću se istaknutim bridovima. Modelacija je dakle sažeta i zgušćena, glatka, ponegdje gotovo tvrda.



Elementi koji bi nam mogli indicirati smještaj toga raspela u vremenu i prostoru ne određuju istosmjerni put i zato otežavaju zaključak. Našoj skulpturi olako bismo mogli odrediti gotički bolni tip, koji se u raznim varijantama u dosta širokom vremenskom razdoblju javlja diljem evropskog prostora. No ima nekih specifičnosti, oznaka i osobina kojima se riječka skulptura odvađa od tipa te vrste, od onog naime, koji je općenito zastupan u našim stranama.

Položaj je našeg raspela na granici dviju stilskih definicija teme raspeća i u prvi čas nam se nameće kao zadnji predstupanaj prije konačnog prevladivanja posve izrazitih oznaka gotičkog bolnoga tipa. Iako njegov opći karakter upućuje odlučno prema ovoj specifičnoj stilskoj vrsti, ne mogu mu se kod tačnijeg promatranja odreći osobine koje nosi iz ranije stilske faze. To su neke romaničke konvencije na koje su se obilno nadostavile izrazite nove forme i tendence, stilski impulsi idućeg razvojnog momenta, tj. gotike. Iako na prvi pogled opća obilježja, opća impostacija nije romanička, u pojedinostima treba razlučiti kod riječkog raspela još mnogo skrivenog romaničkog duha.

U prvom redu još nije razbita kohezija među raznim dijelovima tijela, još nema artikulacije organizma koju je provela gotika kad je prožela tijelo trzajućim ritmom. Širina planova kojom je modelirano i sabranost tih plastično jasnih planova nedelikatno modeliranih još odražavaju romanički postupak, iako je već nestala mesnata romanička mekoća. Započeo je proces reduciranja mesnog tkiva, pa su nestale lagana valovitost planova i sfumature na površini. Nadasve je gladak toraks izgubio muskularni plasticitet, tvrd je i plosnat, a nije još razbijen indikacijom rebara i sternuma koja je ovdje još vrlo bojažljiva. I epigastrični luk što odjeljuje trbuh od toraksa nejasno je obilježen.

Toraks nije iskošen prema trbuhu i njegov se blok ne isturuje, pa tako nije istaknut kontrast raširenog toraksa prema trbušnoj partiji, a izostaje i depresija trbušnog dijela ispod rebara. Zone tijela nisu raščlanjene, već se linija tijela proteže mirno, bez većih prekida.

Težina visenja izražena je na gotički način, trup je pao, pa su se ruke istegle iz vodoravnog položaja u oblik veoma razvučenog slova V. No drastični efekti visenja još nisu izraziti. Ruke nisu iščupane iz ramenog zgloba, zglob se nije iščasio, već se posve romanički glatko veže uz nadlakticu. Tijelo je jedva opušteno, nije klonulo, već je romanički podržano u svom visećem položaju, iako nema podrške suppedaneuma. – Na perizomi ćemo također prepoznati romaničke reminiscence u dvodijelnosti ovoja, naime u zasebnom tankom pojasu, kojim je perizoma prčvršćena oko bokova.<sup>5</sup> Romanički je i detalj – palac svinut uz paralelne prste na rukama.

Psihički izraz raspela nije prešao granicu unutarnje ravnoteže osjećaja. Tek je započeo proces izljeva čuvstava, kojima gotika ide u osjećajne ekstreme i u upravo okrutne eksplozije boli. Hijeratična strogost je nestala i već je daleko idealizirana koncepcija boga vladara, ali je još prisutno nešto neprodorosti, nedokučivosti izraza koji potječu od spiritualiziranog prikaza. Naslućuje se da dolazi gotička tendenca prema izrazu intenzivnog unutarnjeg doživljaja, pa se svečani i vedri duh bori s ganutim, s onim koji vodi u dramatsku koncepciju teme raspinjanja. Na plah se način prelazi psihološka granica izraza koji je ostavila tradicija i počinje se remetiti nekadašnja božanska atmosfera. Iako ima u tijelu konvulzije, glava nema još nikakvih tragova brutalne silovitosti u izrazu. Somatske crte lica su plastički definirane, ali nemaju izražene one kontraste koji daju snažnu ekspresivnost. U blagoj tuzi bol se još herojski podnosi. Nema gotičkog bogatstva emocija, već naprotiv ima mnogo kontrole osjećaja, koja je svojstvo romanike. Rezerviranosti u izražaju, a i nešto arhaične svečane romaničke monumentalnosti. – Mirnoća lica je u skladu s mirnim tretmanom ploha tijela. Ali linija, koja je glavno obilježje ove plastike, vodi prema daljim fazama stilskog razvoja. Upravo je naime kompozicioni ritam onaj koji naše raspelo uvodi najjače iza prelomnice u gotičko razdoblje i pomiče dataciju mimo romaničke ostatke koji prianjaju uz već izrazitu gotičku shemu i u cjelini se ipak podvrgavaju zakonima gotike.

Struktura je tijela izdužena, uzlet u vis ističe njen vertikalizam. Razgibana kompozicija ga slijedi, ona artikulira i razrađuje taj zalet. Već se dobrano javio gotički problem tijela i njegova gibanja koje izbacuje tijelo u prostor oko njega – bokom, glavom, koljenima. Dakle gotičko bogatstvo pokreta, suprotnog gibanja i tipično kontrapunktično rasterećenje tijela u boku. Sferi gotičkog shvaćanja pripada uopće poimanje volumena koji je posve lišen romaničke tektonike. Lagana silhueta riječkog raspela, uzana i krhka, već je daleko od kompaktne romaničke tjelesnosti. U anatomiji i analitičkom opisu tijela kojim je sve sumarno definirano izostaju izraziti gotički plastički akcenti, ali se ipak donekle naslućuje i nagovješćuje evolucija do gotičkog realizma: izbočenje karlice, oštre konture i iskošenje prsnog koša i jače epigastrično uleknučje, potisnut trbuh, jako prelamanje u struku. Naslućuje se stilizacija anatomskih detalja ili sve jača izrazitost u reprodukciji organskih pojedinosti, koje će kasnije odraziti egzaltiranu bol u tijelu i dovesti ga do

<sup>5</sup> Pojava pojasa iz jednog komada tkanine koji se sabira na jednoj strani kasnijeg je datuma. Najstariji primjer perizome koja nema zasebni pojas iz drugog komada tkanine ima slikano raspelo u Assisiju iz doba oko 1200. god. u crkvi sv. Franje. Karaman Lj., »Buvinove vratnice«, Rad Jug. akad., Umjetnički razred, br. 275. Zagreb 1942. 50.

krajnje mršavosti, do skeleta s napetom kožom. Dvojnu situaciju ilustriraju i neke pojedinosti kao npr. anatomske netočna žila u cijeloj dužini ruku po sve tipično gotička, no zato su dlanovi još otvoreni, a dugi i paralelni prsti romanički ispruženi, kada u kolebanju da se od boli zgrče u šaku.

Perizoma je pak plastično koncipirana draperija, na njoj se osjeća posve gotičko shvaćanje plasticiteta. Nije to mokra, pripijena romanička odjeća, već ona teška koja teži da se odijeli od tijela i da djeluje samostalno. Čas, kad perizoma dobiva svoj slobodan opstanak u prostoru. Njena je dispozicija paralelna, s lica ponavlja liniju tijela, ali su nabori (što je naročito uočljivo sa strane), blago zaobljenih hrptova, široko izvučeni u dubokom valu.

Svi ti raznorodni elementi na našem raspelu upućuju nas na dvije pretpostavke: 1. da se na već definitivno oblikovanom naprednijem tipu pojavljuju kao arhaizmi već preživjeli stilski oblici, ili 2. da se radi o razvojnem času u kojem se na staroj romaničkoj shemi javljaju snažno nove gotičke stilске i ikonografske oznake.

Sve to utječe na užu dataciju raspela, za koju su oslonci, kako vidimo, nehomogeni. Prije i iza 1300. godine širi se i u Italiji i u Njemačkoj, a tokom XIV st. i diljem Evrope tip bolnog raspela sa sličnim karakteristikama u nizu varijanata.<sup>6</sup> Doba pak oko 1300. god. je vrijeme kojemu pripada većina primjera kod kojih se opaža prožimanje romaničkih i gotičkih formi i miješanje gotičkih i romaničkih emotivnih sadržaja. Naše raspelo tendira, kako smo vidjeli, u gotičko razdoblje, na sam njegov početak jer bitne dispozicije i sadržaji pripadaju gotičkom kompleksu. Iako ne izražava ekstremno osjećanje ni krajnju egzaltiranost u opisu i razradi, ipak pokazuje jasnu tendencu prema onoj naravnoj, organskoj uvjerljivosti, koja je jedna od bitnih oznaka gotike. Da se sjetimo samo nekih detalja. Elementi modelacije i anatomske obrade kao npr. tvrdno i plošno polirani toraks s jedva indiciranim rebrima, mirno istežanje ruku i prstiju, strogo pravilni oval lica okružen kratkom bradom i uvojcima itd., zadržavaju nas još u XIII st., a linearna modelacija oka pak u početku XIV st. Neki ikonografski detalji: torđirano uže oko glave javlja se u XIII st. i kroz XIV st. Trnova kruna se ne javlja prije XIII st., već u prvim godinama XIV st. u formi laganog prepleta više sličnog ornamentu nego instrumentu mučenja.<sup>7</sup> Već od polovice XIII st. noge su prekrizene i pričvršćene jednim čavlom. XIII-om st. pripada simetrični raspored perizome na oba koljena, ali se dispozicija perizome sa dva visuljka sa strane i jednim pokrivenim koljenom javlja oko 1300. god. i u XIV st. Svakako dakle činjenica da su nabori u našem slučaju raznolikiji, ne više raspoređeni u pravilan tok, već se skupljaju u lomovima na bedrenjači, govori za XIV st. Tako i naročito rahli i oslobođeni nabori ne dopuštaju nam da se zaustavimo nipošto više u XIII st. – Dataciju možemo dakle postaviti s najvećom sigurnošću oko 1300. god., tačnije u prvo desetljeće iza 1300. god. Čas je to kad se mijenjala čitava koncepcija teme raspeća.

Od početka prikaza raspeća na križu uopće, pa sve do XII–XIII st. didaktički i metafizički vid prevladavao je nad ljudskim. U drugoj polovici XII st. i jednom dijelu XIII st. još je umjetnost bila nekako univerzalna i više se

<sup>6</sup> Francovich ib.

<sup>7</sup> Mâle E., *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*. Paris 1949. 192.

obraćala razumu nego srcu, općini vjernika više nego pojedincu.<sup>8</sup> Tek se tada ikonografija počela zadržavati na ovozemaljskom i približavati se svojim temama sa suosjećajem, emocijom, s raznježenom elokvencijom. Iz sfera čistih ideja prelazi u osjećajne i sve manje pomaže teologiju. Tako se od dogmatske, krute atmosfere ide prema logičnijim i prirodnijem konceptu, a budući da se počinju favorizirati sadržaji muka, kod teme raspeća dolazi do bučnog, uzdrhtalog bola.<sup>9</sup> Preobrazba od Krista pobjednika do Krista mučenika, od dogme o aktu otkupljenja i od misterija do stvarne smrti, od poučavanja do patnje počela je smekšavanjem prvotne ukočenosti i svim onim promjenama koje je povukao za sobom sve jači realizam. Utjecaji pučkog realizma odigrali su pri tom važnu ulogu.

U Italiji se pobjeda ljudskog i psihološki uvjerljivog prikaza, žive senzibilitnosti nad dogmom i nad neprirodnom napetošću »curve bizantine«, na temi raspeća zbila kod Nicolòa Pisana (pergam u Pisi) pod utjecajem Zapada. Suredst ćemo to novo nastrojenje kasnije u Italiji u nizu primjera pod velikim utjecajem sjevernjačkog tipa – zapravo u sintezi s njim, ali s nekim odvojenim karakteristikama. Na sjeveru se ta promjena odrazila u tipu bolnog raspela, kod kojeg će se konačno do krajnjih konzekvenca očitovati u brutalnoj silovitosti i rastrganom, rastrzanom ritmu tjelesnih oblika, a razbit će plastične površine da se istakne raskidanost duše i tijela. Taj dramatski akcent i ekspanzivna sentimentalnost koji leže u osnovi i našeg primjera iako još neizrazito, kao i osnovni koncept plasticiteta, pripadaju nedvojbeno tom rajnsko-vestfalskom tipu bolnog gotičkog raspela.

Postoji povezanost i sličnost romaničko-gotičkih križeva iz centralne Italije s kraja XIII st. i istovremenih vestfalsko-rajskih u nekim osnovnim karakteristikama (drvo oslobođeno od tijela, izduljene proporcije, isturena koljena, tordirano uže itd.). Ali naša skulptura pripada struji nordijskog istaknutog realizma, izražajnom načinu Sjevera. Sav je naime formalni aparat i opisni način sjevernjački: stiješnjeno tijelo, tvrdoća kože, neelastičnost kože i mišića, duge i tanke ruke i noge, proporcije tijela, izduljeni oval lica s usko priljubljenom kosom, perizoma od zavoja s karakterističnim čvorom i naborom na desnom bedru i tijesno prijanjanje nabora uz lijevo bedro, partija nagomilanih nabora među bedrima, dugi skutovi sa strane itd. A i emotivno nešto intenzivniji unutarnji život isti je onaj koji će završiti u ekspresivnom, oštrom sjevernjačkom isticanju patnje.

Među brojnim primjerima iz te grupe koja je obilno zastupana po mnogim krajevima Evrope, stilski se riječko raspelo najviše približuje prelaznom tipu raspela iz Osnabrücka i Lagea,<sup>10</sup> bar po nekim elementima. Dodirne su tačke: pozicija glave, položaj ruku, oblik lica, kruna, S-linija, pozicija prstiju, perizoma. Kod proporcija tijela razlika je u tome što Osnabrüški križ ima trup u razmjeru prema nogama dulji. Modelacija mu je osim toga mekša, a izraz boli u licu nešto jači. No još je uvijek bliži tihom i strpljivom izrazu našeg raspela negoli brutalnom patosu i napetosti koje opažamo već kod križa u Lageu.

<sup>8</sup> Aubert M., *La sculpture française du moyen-âge*. Paris 1947. 169.

<sup>9</sup> Kod slikanih je raspela nemogućnost da se prilagode sve jačem realizmu XIV i XV st., uzrokovala napuštanje samog slikanog raspela. Sandberg-Valalà E., *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Verona 1929. 14.

<sup>10</sup> Francovich ib. sl. 103, 105.

Talijansku varijaciju kao uzor moramo isključiti radi opće dispozicije tijela na našem raspelu, njegove strukturalne lakoće. Očito je kod njega izbjegnuta tendenca isticanja volumena koji je upravo bitna karakteristika talijanskog tipa. Ona jednostavna masivnost, čisto i kompaktno opisana sa širokim i mirnim konturama. U našem slučaju uzalud ćemo tražiti teške proporcije talijansko-rajnskog tipa, teške udove, osjećaj tjelesnosti i voluminoznosti, zatvoreni blok, onaj sintetsko-plastički osjećaj koji je svojstven i karakterističan za XIII st. u drvenoj skulpturi Italije.<sup>11</sup> Koncem XIII st. prevladuje u talijanskoj plastici lombarska voluminoznost antelamesknog pravca, koja se odražava i na drvenoj skulpturi.<sup>12</sup> I u tipu talijanskog bolnog gotičkog raspela pokret postaje žešći, ali modelacija ostaje čvrsta, a struktura teška. U tome su i romaničke reminiscencije, a i klasični osjećaj za mjeru i umjerenost, za čvrstoću plasticiteta, za krepku formu, koji se provlači kao konstanta u Italiji. To raspoloženje nije dopustilo ni novoj interpretaciji sadržaja, što je bila izmijenila cjelokupni izraz likova da razvije tako izraziti naturalizam kao svjevernjačka gotika. Takvo (kao i dotovsko) shvaćanje nije u prikazima mučenja opisivalo divlju bol, već više patnju, koja se podnosi, koja se predaje. Unutarnje ganuće, odjek holi, a ne bol samu. Više no borba života i smrti bio je to počinak u smrti. Na raspeću se, istina, pojačava izraz emocije, izraz je lica patetičniji, ali u tijelu još uvijek ostaje teški i nabrekli plasticitet i akcent na tektonici.

Tako naše raspelo možemo izuzeti iz talijanske struje kad uzmemo u obzir lakoću njegova volumena i kad uočimo da mu nedostaje robustna punoća i širina. A i njegovu ekspresivnost, iako još blago izraženu, možemo vezati uz sjevernjačku sferu. – A vitkoća i krhkost kojoj možemo naći paralele kod rajnskih križeva (npr. u Coesfeldu i Halternu<sup>13</sup>), vodit će nas uvjerljivo na jedan dalji zajednički prauzor. U silueti i cijeloj koncepciji riječkog raspela izrazita je ona elegantna valovitost koja je svojstvena francuskoj skulpturi i još u romanici XII st. obilježuje burgonjsku skulpturu vitkim linijama, valovitim pokretom i izduljenim proporcijama.<sup>14</sup> To je zmijolika valovitost tijela, elegantna krivudava žitkost specifično francuskog karaktera koja tako izrazito obilježuje poznato raspelo Courajod. Kod tog je raspela linija praćena mekom modelacijom, tankom napetom kožom na prsnim mišićima, elasticitetom anatomske detalja. Od tog stilskeg uzora potječe možda i suzdržanost, neka vedrina, uravnoteženost i rezerviranost izraza, meki, laki nagib glave, blago valovita kosa i uopće onaj ekvilibar osjećaja koji je svojstvo križa Courajod. Francuski gotički tip nije također nikada dosegao ekspresivnost rajnsko-vestfalske grupe ni onu intenzivnu žestinu koja je za volju realizma žrtvovala uravnoteženu ljepotu i harmoniju.

Ta osobina i oznaka riječkog raspela najviše ga i odvaja od ostalih istarsko-kvarnerskih primjera gotskih raspela koja su zastupana u dosta velikom

<sup>11</sup> Francovich Geza de, *Scultura mediavale in legno*. Roma 1943.

<sup>12</sup> Francovich, *ib.*

Francovich Geza de, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952. 439.

<sup>13</sup> Francovich, *L'origine e la diffusione ...* sl. 110, 130, 109.

<sup>14</sup> Aubert *ib.* 89.

Francovich Geza de, *Crocefissi lignei del secolo XII in Italia*, *Bollettino d'arte*, Fasc. XI, Roma 1936. 9.

broju na ovom geografskom području. Među tim skulpturama (Piran, Krk, Trviž, Žminj, Lanišće, Rab i u vrlo zanimljivoj rustičnoj, pučkoj interpretaciji Bakar, Fažana, Plomin, Batomalj na Krku), koje su većim dijelom pronađene i identificirane nakon oslobođenja, riječki križ predstavlja najraniji gotički primjer. Ostale plastike s tom temom mlađe su, pripadaju u već puno XIV st., odnosno i u XV st.

Od dalmatinskih raspela ponajviše se riječko, u dalekoj komparaciji, približuje splitskom nad glavnim oltarom katedrale,<sup>15</sup> i kotorskom u crkvi sv. Marije<sup>16</sup> iako su ona kasnija. Ipak se ti primjeri u općoj dispoziciji, po masivnosti volumena tijela, avatomskej raščlanjenosti i po dramatskom izrazu znatno razlikuju od riječkog primjera. Splitsko raspelo je osim toga mnogo više vezano uz talijanske predloške.

— — —

Uz raspelo u crkvi sv. Vida vezana je u Rijeci legenda, koja se prema predaji zbilja koncem XIII st., odnosno tačno 1296. god. Datacija koju daje predaja (naime postanak raspela raniji još od 1296. god.) mora se uzeti kritički, to više što za nju nemamo nikakve historijske potvrde. Grubo se taj podatak poklapa s našim rezultatom, ali je nemoguće da ga tačno potvrđuje. Odviše očigledni su naime i odviše izraziti elementi koje smo naveli, a koji nikako ne mogu održati našu plastiku u XIII st., već naz upućuju na iduća stoljeća. Koliko god se, naime, može raditi o tome da je skulptura importirana, dakle da nije nastala u provincijskoj i perifernoj sredini kakva je bila Rijeka u to doba, ipak je datacija koja bi je postavljala u 80-te ili 90-te godine XIII st. prerana. Pa i samo »čudo« koje spominje legenda veže nas (sudeći po poznatim bližim primjerima iz kasnijeg vremena) na kasnije doba.

Pojave proljevanja krvi javljaju se u vezi sa sve jačim emotivnim sadržajem muke (Krist predočuje svoju krv kao pouku), a počinju od konca XIII st. sve više ulaziti u prikaze i legende. Paralelno s preciznošću kojom je mašta opisivala scenu smrti došlo je i do brojenja kapi krvi koja je sve obilnije tekla s rana na tijelu. Evropa je tada bila puna relikvija s krvnim ostacima.<sup>17</sup> Na našoj obali poznata su legendarna prolijevanja krvi na raspelima iz XV i XVI st. u Splitu i Hvaru<sup>18</sup>

1296. god., kad se po legendi zbilo čudo, raspelo se nalazilo u predvorju stare crkve sv. Vida (koja je bila na mjestu današnje podignute u XVII st.).

<sup>15</sup> Fisković C., Dvana skulptura gotičkog stila u Splitu. Vjesnik za arheologiju i hist. dalm., sv. LI, Split 1940. Tab XXVII.

<sup>16</sup> Gamulin G., Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima u Boki Kotorskoj. Radovi odsjeka za povijest umjetnosti, sv. 2, Zagreb 1960. sl. 6.

<sup>17</sup> Mäle E., ib. 109.

<sup>18</sup> Karaman Lj., Bratovština i crkva sv. Križa u Velom Varošu u Splitu 1439.–1939. Split 1939. »Veliko starinsko slikano Raspeće na glavnom oltaru ... radnja iz XV vijeka ... Zanimljiva je pločica u obliku kruga sa zmijolikim trakovima koja pokriva ranu na Spasiteljevu bedru. Uz ovu ranu veže tradicija zanimljivu epizodu o kojoj pjeva starinska pjesma. Dok je križ bio još u staroj crkvi pokraj gradskih zidina, dva su vojnika igrala na »balote« ili »ploke« i jedan od njih zavezao vruga a drugi Boga. Onaj koji je zavezao Boga izgubi igru i ljutit probode bajunetom Spasitelja na križu i na tom mjestu procuri krv: na spomen toga prikovana je ona srebrna zvijezda sa zmijolikim trakovima«.

U kući Tome Bevilacqua na Hvaru »procurjelo« je krvlju raspelo 6. veljače 1510. god. prigodom pučke bune.

Novak G., Pučki prevrat na Hvaru, Split 1918.



O njenu izgledu ne znamo gotovo ništa. Upravo pred raspelom neki su se mladići kartali, a jedan je od njih, Petar Lončarić, u bijesu što je gubio dohvatio kamen i bacio ga u kip, pogodivši visinu rebara. Iz rane je potekla krv, a mladića je progutala zemlja, ostala je nad tlom samo svetogrдна ruka. Gradski kapetan sakupio je krv u tri ampule, od kojih je jedna bila pohranjena u crkvi sv. Vida, druga u Puli (sijelu biskupije), a treća u Rimu. Kamen je okovan u zlato i pričvršćen uz ranu na skulpturi.

Po drugoj je verziji Lončarić suđen i javno mu je spaljena ruka. – Kad su jezuiti došli u Rijeku i preuzeli staru crkvu sv. Vida, spominje se u aktima i naša stara skulptura.<sup>19</sup> Čak im je posebno bila predana.<sup>20</sup> Kult je raspela njihovim dolaskom oživio pa bismo, kad ne bi bilo ranijih izvora, pomislili da su oni i legendu i čudo izmislili i proširili. Za vrijeme gradnje nove crkve sv. Vida plastika je bila prenesena u crkvu sv. Roka 1638. god.<sup>21</sup> i tamo je ostala sve do 1659. god. kad je vraćena u novu zgradu.<sup>22</sup>

Raspelo je bilo proglašeno i zaštitnikom grada, pa su mu u nekoliko navrata pripisivane razne zasluge za očuvanje Rijeke u ratnim opasnostima i za vrijeme pošasti. Prigodom 500-godišnjice legendarnog čuda održane su naročite svečanosti koje navode gradski zapisnici s detaljnim opisima.<sup>23</sup>

Povijesni izvori koji spominju tu skulpturu ne sežu, međutim, dalje od XVI st. Ampule s relikvijama spominje Marino Sanudo kad nabraja riječke relikvije odnesene iz crkve sv. Marije 1509. i 1510. god. prigodom provale Mlečana.<sup>24</sup> Raspelo opisuje u XVII st. Valvasor i tada saznajemo za legendu

<sup>19</sup> 1635 Mensis Augusti die 5<sup>to</sup> donata fuit a Magnifica Comunitate Collegio Aedes Sancti Viti cum miraculoso Crucifixo. Diplomate suo Caesar Ferdinandus II donationem rata habuit. – Državni arhiv Rijeka (DAR), Fundatio Thonhausiana, Busta O, br. 1.

<sup>20</sup> Crucifixus miraculosus fuit donatus Collegio a Communitate Fluminensi, et Congregatione Civica Agonia licet vocata Congregatione Xfixi, nullum tamen Praeses habuit ius circa Crucifixum nisi quantum facultatis dat ei Rector apud quem debet etiam manere Clavis ad portulam post Altare iuxta ordine de R. P. Prov. DAR, Arhiv magistrata, Gesuiti R, sv. br. 4, 1634. god.

<sup>21</sup> 1638, Die 19 Aprilis pro Crucifixo translatione constituta, Insignis Collegiatae Domini Capitulares contra pacta et conventa in Sollemni supplicatione declinantes fraudulenter ab Ecclesia Divi Rochi Crucifixum Collegiata Ecclesia majori arae auferunt totamque eam Solemnitatem in tumultum vertent. Verum, Jubente et . . . Illmo urbis Praetore Stephano L. B. Rovere, passi sunt Crucifixum a Patribus in aedem Divi Rochi uti conventum fuerat, deportari. – DAR, Fundatio Thonhausiana, Busta O, br. 1.

<sup>22</sup> 1659, E templo Divi Rochi, ubi Patres annis viginti et amplius Sacra peragebant, ad novum S. Viti Templum die 15 Junij relatus fuit solemni pompa Thaumaturgus Crucifixus inque l'gneam aram repositus. – DAR ib. – Spominju se i mnoga darovanja raspelu.

<sup>23</sup> DAR, Arhiv magistrata, Protocollo capitanale br. 54, A. 1796.

<sup>24</sup> Marina Sanuda odnošaji skupnovlade mletačke prema južnim Slavenom. Arkiv za povjesticu jugoslavensku knj. VI U Mletcih 1863. Decembre 1509. Item a saper venuto che fo il Capitano general in questa terra et havendo tolto a Fiume molte Reliquie e paramenti di Chiesa: item arzenti calexi patene e tabernacoli: item una testa di una santa Chiara fo compagna di santa Orsola: item tolto ale Papoze e Crespim dile chiesie calexi et tutto era in casse in caxa sua unde di hordine dila Signoria fo mandato a tuor dite reliquie et arzenti e lui le consigno chome apar per inventario sara qui soto posto e noto lui Zeneral scrisse voleva dar ditte Rel'quie ala Croxe di la Zuecha dove e Procurator di ditto Monasterio si cussi piacera ala Signoria nostra. (IX, 336). Anno 1510 Febbrajo. Le infrascripte reliquie errano a Fiume nel Domo di Santa Maria et adornamenti di Chiesa in Tempo di S. Hironimo Querini Proved. r. nostro di Fiume. . . Una ampoleta di sangue miracoloso del Cruxifisso de misier San Vido molte altre reliquie de Santi che non mi aricordo.

i njenu dataciju koja bi prema tom piscu padala u XIV st.<sup>25</sup> Čini se da se kasniji navodi i usmena tradicija oslanjaju najviše na podatke iz knjige jezuitskog pisca Bauzera iz 1777. god. ili na Mariana iz 1783. god.<sup>26</sup> Možda je postojao i neki nestali izvor, koji spominje prigodni napis iz 1941. god.<sup>27</sup> – Vjerojatno bismo o izvorima više saznali iz djela »Historia Collegii Fluminensis Societatis Jesu« 1618–1737. koje je nestalo za vrijeme posljednjeg rata iz Naučne biblioteke u Rijeci.

Riječka je skulptura iz crkve sv. Vida češće spominjana u opisima grada,<sup>28</sup> a mnogo je prikazivana na bakrorezima, medaljama i slikama, ponajviše u funkciji zaštitnika grada. Tako je u glagoljskom »Misalu hrvackom«, štampanom u Rijeci 1530. god. nađen bakrorez s prikazom raspela i pogledom na Rijeku.<sup>29</sup> Prikaz je u knjigu kasnije umetnut i donosi našu plastiku dakako u svojevrijednoj baroknoj likovnoj interpretaciji.

<sup>25</sup> Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain, Laibach 1689. XII, 100. In der Kirche der PP. Societatis Jesu, ist ein Crucifix von Holtz gemacht zu sehen, welches vor diesem vor S. Veits Kirche, so jetzo gedachte Patres besitzen, gestanden. Selbiges hat ungefähr vor dreyhundert Jahren, einer N. Lonzarich genannt so sein Geld mit Karten verspielet im nach Haus gehen unter entsetzlichen Fluchen und Gottslästern mit Steinen geworffen, auch an die lincke Brust getroffen. Worauf besagtes Crucifix warhafftig zu bluten angefangen also dass man noch jetzo auf selbiger Wunden etliche Tröpflein geronnenes Blut durch ein darüber gemachtes Glass sehen kan. Der Stein ist länglicht, und wird biss auf diesen Tag noch fleissig aufbehalten: Neben dem Crucifix ist diese nachfolgende Inscriptio und Beyschrift zu lesen: Ex hoc Crucifixo hujus lapidis ictus excussit sanguinem.

<sup>26</sup> Bauzer M. Historia rerum Noricarum et foro-Juliensium conscripta 1777. 169. – His annis (tj. 1299) in oppido Flumine S. Viti expunctus fuit sanguis ex Christi de Cruce pendentis effigie, sub arce oppidum moenibus inclusa, in vestibulo veteris S. Viti templis veneranda prostrabat Christi in crucem acti lignea effigies justa viri statua assecuta. – Lusor quispiam nomen ejus intercidit, ludendo perdiderat, inde sui factus impotens, ira abreptus in Deum blasphemque ac lapide armatus defertur ad Crucifixum, quemetiam lapide petiit lapis infra cordis sinum deletus, novo sinistrum latus fecit vulnere hiare ...

Marian (a SS. S.), Austria sacra, Geschichte der ganzen österreichischen weltlichen und klosterlichen Klerisey beyderley Geschlechtes Dritter Teil, V Band: Der Innerösterreich. Wien 1783. – Fiume (Flumen S. Viti) ... Soviel ist indessen gewiss, das dasselbe im Jahre 1296 schon müsse gestanden seyn wenn es wahr is dass damals das Blut welches auf den Schlag eines gottlosen Bösewichtes aus der Seitenwunde eines hölzernen Kruzifixbildes soll geflossen seyn, in diese nähmliche Kollegiat-stiftskirche übertragen worden ist ...

<sup>27</sup> Brošura u bilj. 2 navodi da u kronici jezuitskog samostana jedna glosa spominje neki dokumenat koji bi se trebao navodno nalaziti u krčkom biskupskom arhivu.

<sup>28</sup> Templum S. Viti urbis Patroni ... Ara magna ostentat simulacrum Crucifixi, a cujus sinistro latere a lusore quodam Lonzarich dicto A. 1296<sup>to</sup> lapide percusso sanguis emanavit, qui vitrea collectus ampulla hodieum in Collegiata asservatur. Crucifixus hic tum urbi, tum toti vicinia in publicis calamitatibus praesentissimo solet esse refugio. – De Comitatu Severinensi compendiosa notitia 1776. Arhiv Jadranskog instituta.

<sup>29</sup> Blažeković T., Fluminensia croatica, Zagreb 1953. 15. Misal Hruacki (1530). U knjizi je svojedobno nađen bakrorez razapetog Krista s pogledom na Rijeku i Trsat. Bakrorez je veličine 10 × 16,2 cm i odgovara onom bakrorezu koji je odštampan u knjizi Nikole Hermona »Brašno duhovno«, Ljubljana 1693, s tom razlikom što je ovaj bakrorez rezala »suor Isabella Pucini F.« dok je onaj u Hermonovoj knjizi rezao Juraj Šubarić. Kako je došao u ovu knjigu, ne zna se. Na dnu slike piše: »Vero Ritratto del Miracolo Crocifisso, che percose da un Giocator l'anno 1296 sparase copioso Sangu«, e questo s'adora nella citta di Fiume nella chiesa di S. Vito della compagnia di Gesu«.

## Résumé

### LE CRUCIFIX GOTHIQUE DE RIJEKA

On a conservé à l'église de saint Guy à Rijeka un crucifix qui représente un des exemplaires les plus précieux de la sculpture gothique de la région. Le bois même de la croix (*crux immissa*) se termine aux quatre bouts par des branches coupées stylisées, ce qui indique la conception de la croix comme arbre de la vie (*arbor vitae*). Le corps, d'une longueur de 1,68 m, suit la ligne courbe de la lettre S qui se répète de profil. Tout le schéma structural est conçu sous le signe d'une extension ondoyante. Le tronc est étroit et allongé, les jambes sont longues par rapport au corps, les membres grêles, l'ensemble donne l'impression la plus exactes d'une ligne ondoyante s'étendant sur la croix qui lui sert de support.

Les éléments susceptibles d'indiquer la situation du crucifix dans le temps et dans l'espace n'abondent pas dans le même sens. Cette sculpture appartient sûrement à ce type qu'on a l'habitude d'appeler crucifix de douleur et qui, vers l'an 1.300, ainsi que dans les XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles, pénètre également en Allemagne et en Italie et qu'on trouve fréquemment en Dalmatie et en Istrie. Cependant le crucifix de Rijeka montre certaines caractéristiques iconographique, une manière dans le traitement et des particularités qui indiquent une provenance romane certaine, ce qui permet à l'auteur de conclure, l'analyse faite, que dans ce cas précis il peut s'agir ou bien d'un type avancé, déjà définitivement formé, où sous forme d'archaïsmes apparaissent les formes stylistiques déjà dépassées, ou bien d'une période dans le développement où, sur le vieux schéma roman, apparaissent avec vigueur de nouvelles caractéristiques stylistiques et iconographiques. Il s'agit certainement d'une période de changement net, comme l'est la première décade du XIV<sup>ème</sup> siècle, lorsque nous assistons aux modifications essentielles dans la conception du thème du crucifix. Alors que dans les arts les représentations commencent à exprimer la sensibilité d'une manière réaliste, sans vouloir imposer un enseignement. Dans le Nord ce changement dans l'interprétation du thème du crucifix a abouti à des représentations particulièrement expressives, tandis que dans le Sud le même type a conservé un certain équilibre et une densité dans le traitement de la plasticité. D'après l'aisance de la structure et d'après l'expression de la douleur, bien qu'indiquée à peine, le crucifix de Rijeka appartient au type nordique. — D'après son ondulation élégante et sinieuse ce crucifix nous ramène à un prototype commun des crucifix de douleur d'origine française, représenté par le célèbre crucifix de Courajod.

Le crucifix de Rijeka est le crucifix gothique le plus ancien parmi les nombreuses sculptures gothiques traitant le même thème sur les territoires de l'Istrie, du Littoral croate et des îles du Quarnero.

Ce crucifix est lié à une légende qui serait arrivée en 1296 et selon laquelle un joueur de cartes, ayant perdu au jeu, aurait jeté une pierre dans la sculpture d'où le sang se serait mis à couler. En tant que patron de la ville le crucifix est souvent représenté sur les tableaux et sur les médailles. Selon les documents dont nous disposons aujourd'hui, les sources historiques ne le mentionnent pas avant le commencement du XVI<sup>ème</sup> siècle.

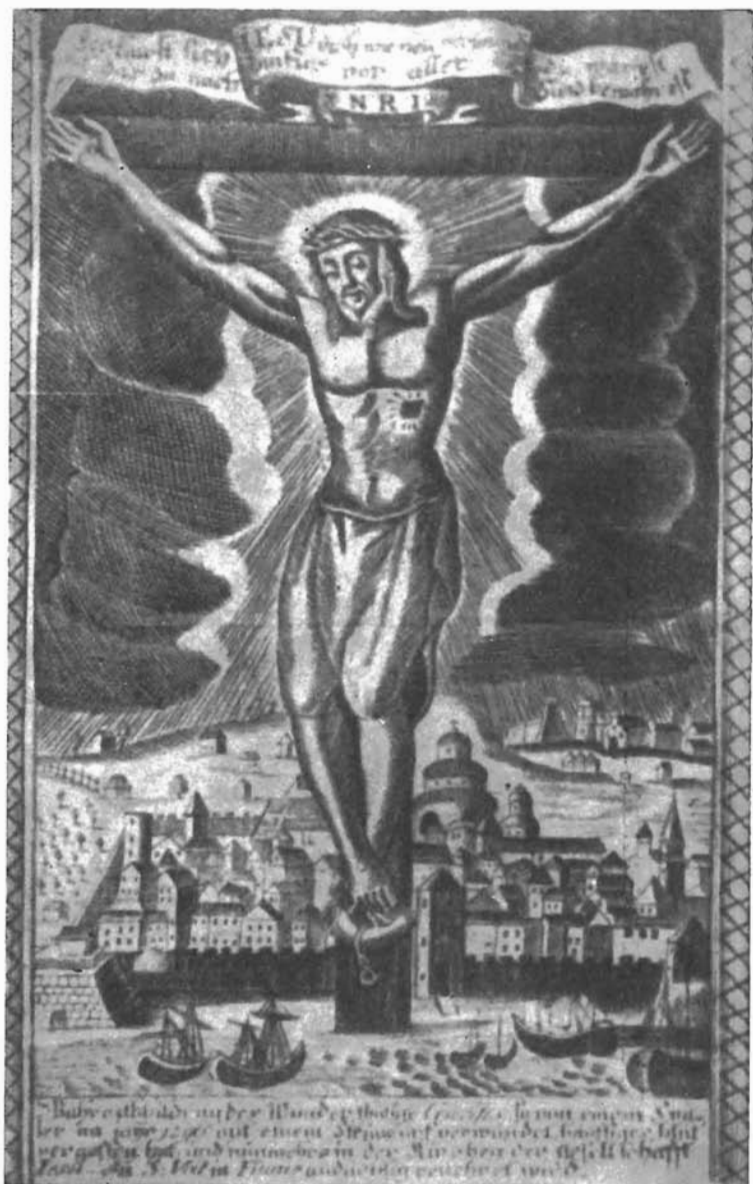




Sl. 1. Riječko raspelo en face



Sl. 2. Riječko raspelo u profilu



Sl. 3. Votivna slika, Prikaz Rijeke prema slici Valentina Metzingera iz prve polovine XVIII st.