

PROČELJE ZBORNE CRKVE U STAROM PAGU

Igor Fisković

UDK 726.54 (497.5 Pag) »13«: 7. 04
Izvorni znanstveni rad
Igor Fisković
Filozofski fakultet u Zagrebu

Pročelju Zborne crkve u Starome Pagu, kao poznatome djelu Pavla Vanuzzijeva s kraja 14. st. prvi put se očitavaju povijesni razlozi i uvjeti nastanka te analizira s time povezan cjeloviti ikonografski program. Na taj način se proširuju spoznaje o stremljenjima ondašnje teološke misli, ali i umjetničke prakse netom otvarane zbilji života u usponu prvog humanizma u Dalmaciji.

Zbornoj crkvi *Marijina Uznesenja*, kao jedinome sačuvanom srednjovjekovnome zdanju u nestalome gradu Starom Pagu, višekrat su hrvatski povjesničari umjetnosti obraćali pozornost. Pri tumačenjima njene prošlosti i osobina razilažahu se u pitanjima određenja stila, a nisu još obradili ni sve vrsnoće za naše prilike monumentalno dimenzionirane no jednostavno zamišljene arhitekture. Nakon prvih procjena njenog spomeničkog značaja,¹ ipak su utvrđene dvije oblikovno zavisne i usklađene faze građenja,² jer je osim pouzdanog datuma s kamenog natpisa na pročelju uočeno i prethodno spominjanje crkve u arhivu.³ Time se dokučilo postojanje trobrodne bazilike vrlo strogog građevinsko-prostornog ustroja od ranog 14. stoljeća, a potom pregradnja čitavog njenog pročelja izvršena s malim produženjem građevine oko 1392. godine.⁴ Taj je

¹ C. Fisković, Bilješke o paškim spomenicima. Ljetopis JAZU 57 / 1953. str. 56-57.; M. Suić, Pag, Zadar 1973. str. 77-78.

² R. Ivančević, Reinterpretacija zborne crkve u Pagu. Peristil 25 / 1982. str. 57.; M. Jurković, Kolegijalna crkva Marijinog uznesenja u Starom Pagu. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 31 / 1991. str. 61-75.

³ M. Zjačić - J. Stipišić, Spisi zadarskih bilježnika II. Zadar 1969. str. 192-3, 196-7 i d.; U starijim rukopisima višekrat prepisivani natpis donose i novi autori od C. Fiskovića do I. Petriciolija u ovdje navođenim tekstovima.

⁴ Dok su C. Fisković i I. Petricioli crkvu smatrali jedinstvenim djelom, M. Suić, R. Ivančević, E. Hilje i M. Jurković točno su ukazali na naknadno zidanje pročelja. R. Ivančević je crkvu označio "ranogotičkim", a M. Jurković "kasnoromaničkim"

zahvat obavio Pavao Vanuzzijev iz Sulmone, osvjedočen u zadarskome kraju uglavnom kao kipar,⁵ uresivši čitavu zapadnu, iz temelja novooblikovanu stijenku građevine reljefnim figurama. I o njima se, umjetnički zacijelo najzanimljivijima, pisalo poradi spoznavanja majstorovih odlika uz očitavanje pojedinačnog im sadržaja.⁶ Čini se, međutim, da potpadaju jedinstvenome ikonografskom programu koji treba sagledati kao izvorno rješenje gotičkog nadahnuća. Tome je usmjeren i ovaj prikaz značenja najvećeg djela jednog od plodnijih likovnih pregalaca iz zrelog srednjeg vijeka u Dalmaciji. Akademik Ivo Petricioli osvijetlio je njegovo djelovanje, pa baš ovaj tekst želim priložiti Zborniku sastavljenom vrijednom istraživaču u čast.

Ponajprije bih pozivom na davne i važne, ali dosad zanemarene zapise, okvirno objasnio preoblikovanje pročelja paške crkve s njenim uzdizanjem od župne u zbornu. To se, naime, odigralo dok je zadarskim nadbiskupom bio poduzetni *Petar Matafar*, inače poznati reorganizator ustanove kojom je rukovodio od 1376. do 1398. godine.⁷ Osim što je odlučno ojačao ustroj središnjeg svog gradskog kaptola, preuređivao je glavne crkve prateći i stvaranje značajnih likovnih djela (među ostalim čuvene rake sv. Šimuna). Njegova poduzetnost odrazila se diljem nadbiskupije koja tada proživljava istinski cvatno umjetničko razdoblje. Pothranjeno kraljevskim pokroviteljstvom, ono je i na Pagu urodilo značajnim činom koji proizlazeći iz stjecanja novog dostojanstva matičnog vjerskog tijela odlično potvrđuje suvremena stilska i idejna posezanja. Ma koliko slojevita i podložna mijenama, bivaju čitljivija sa spoznajom da je nadbiskupov vikar tada bio učeni doktor teologije *Franjo Aristotilev iz Sulmone*. A odatle je - možda i njegovom zaslugom - također došao kipar Pavao Vanuzzijev, nipošto slučajno odan internacionalnoj gotici koju od južne Italije do srednje Europe potiču Anžuvinci preko Dalmacije ujedno otvorene uplivu sa sjevera. Njemu je pak *Petar Matafar* 1386. godine, prema nacrtu inače u Zadru vrlo djelatnog mletačkog slikara *Meneghella*, povjerio izradu sarkofaga svojeg strica preminulog prije dva desetljeća u istoj časti crkvenog glavara. Makar bi bilo preuzetno sve te primjerne činjenice izravno uplitati u nastanak spomenika o

spomenikom, pa ostaje ispravnija prosudba C. Fiskovića o romaničko-gotičkom slogu građevine, što prihvaća i M. Suić, a složno njima I. Petricioli razlučuje romaničke oblike i gotičke crte pojedinih elemenata pročelja. Dosljedno E. Hilje crkvu smatra "zreloromaničkim zdanjem", a pročelje "jednim od najznačajnijih spomenika gotike u Dalmaciji".

⁵ I. Petricioli, Tragom kipara "Paulusa de Sulmona". Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 21 (Fiskovićev Zbornik 1), Split 1980. str. 252-266.

⁶ Nakon I. Petricioli, Graditelj i kipar "Paulus de Sulmona". Tragom srednjovjekovnih umjetnika. Zagreb 1983. str. 118-134. najprihvatljivija su opažanja E. Hilje, Razvoj umjetnosti na Pagu u 14, 15. i 16. stoljeću (magistarska radnja obranjena u Zagrebu 1988. god.) str. 75-81; Usp: I. Fisković, Gotičko kiparstvo u Tisuću godina hrvatske skulpture. Zagreb 1995.

⁷ O tome izravno: D. Farlatti, Illyrici sacri V. Venezia 1775. pag. 107 dok o ostalim podacima iz ovog odlomka redom pag. 15-16, 23-24, 82-83, 97-101, 103-106. Vidi i dalje pitanje bilješke te također prijašnje spoznaje koje je iznio C. Fisković, Zadarski sredovječni majstori. Split 1963 i I. Petricioli, Raka sv. Šimuna u Zadru. Zagreb 1982. o Matatavična. Vidi i N. Klaić - I. Petricioli. Zadar u srednjem vijeku II/1986. prema indeksu.



Pročelje Zborne crkve u Starome Pagu

kojem dalje govorimo, ipak su utjecajne za njegovo stvaranje potkraj Petrova stolovanja. Iznoseći ih, zapravo nismo daleko od spoznaje da mu je program početno zadan iz navedenog okruženja, a kako je bio usvojen od Pažana koji ga prilagodiše svojim društveno-političkim težnjama, razloženo je na kraju teksta. Neosporno je to bila bjelodana pozornica spleta povijesnih zbivanja u krilu jednog naizgled zabačenog prostora koji je na njoj potkraj trecenta iskazao svoje kulturno biće.

Premda je pročelje stare paške crkve, dakle i povijesno gledajući, zasebno umjetničko ostvarenje, nipošto se ne može razmatrati odvojeno od građevine kojoj pripada.⁸ U cjelini zadano njome odaje oblik i dimenzije kasnoromaničke bazilike s povišenim srednjim dijelom, približno dva puta od pobočnih lađa. Kosina njihovih krovova je izravno prenesena u obris prednje stijenke, dok zabat među njima s ukošenijim stranicama nadvisuje sljeme glavnog krova po običajima romaničko-gotičkog graditeljstva.⁹ Unutar ukupne kompozicije pročelja razaznaju se pravilne proporcije simetričnih dijelova bez očekivanih, plastički dosljedno istaknutih članova koji bi - između ostalog - po negdašnjim pravilima raskrivali unutrašnju razdjelu prostora.

Iako je ključ projektiranja bio jednakostranični trokut,¹⁰ s dva vodoravna vijenca cjelina je podijeljena u tri zone. Najdonja se barem visinski izjednačava s gornjom najužom, a srednja je upola kraća - određena polegnutošću bočnih krovova uz središnji istak masivne crkve i njenog pročelja. Tako se njegova ploha postupno sužava uokvirena ostaje pilastrima, potom poprečnim vijencima identičnima i povezanima u trapezoidnom liku s onim koji prati kosinu prislonjenih krovova, te najposlije završnim, odvojenim uz rub zabata.¹¹ Uloga tih plastičkih označnica nije primarno dekorativna jer u znatnoj mjeri podliježe geometrijskom sustavu, ali ga ne raskriva u tančinama. Mora se stoga naglasiti da ne proizlazi iz samosvojnog građevnog projekta već se otpočetka povodi za ulogom skulpturalnih umetaka u pojedinim poljima. Utoliko je i pridajemo promišljanju majstora kiparskog iskustva, kojem najvažnije bijaše udovoljiti ikonografskom programu, ne zanemarujući arhitekturu kojoj ga pripaja.

⁸ Dojmljivo o svojoj osobitosti - kako zapaža većina istraživača - bit će s manjim doradama u duhu novoga stila preneseno kao dokaz poštivanja lokalnih postignuća i na novu zbornu crkvu građenu od 1443. godine u Novome Pagu - vidi: *E. Hilje*, Marko Andrijić u Pagu. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji, 28 / 1989.; *I. Fisković*, Urbanizam Paga u svojem vremenu i prostoru. Zbornik o petstotoj obljetnici osnutka grada. Zadar 1996. (u tisku)

⁹ To uzdignuće se u južnohrvatskoj graditeljskoj baštini obično smatra utjecanjem iz apuljske romanike, ali nipošto nije suprotno gotičkom osjećanju forme pogotovo unutar starijim stilom zadone trećentističke arhitekture. U ovome slučaju je znakovito i južnotalijansko podrijetlo graditelja koji se ne udaljava od romaničko-gotičkog jezika.

¹⁰ Iako ne raspoložemo s potpunim arhitektonskim snimcima spomenika, neki su odnosi veličina kao i geometrijska pravilnost očiti i po fotografijama kao jamstvo cjelovite promišljenosti projekta pročelja koje ne prenosi razmjere građevine kojoj je pridano u dosd neutanačenim okolnostima. Treba ih sagledati u težnjama komune koja dobiva kraljevske povlastice i na taj način se uključuje u krugove razvoja internacionalne gotike. Držeći pak na umu da se i nakon napuštanja Staroga Paga u crkvi trajno održavaju obredne službe kanoničkog zbora, zacijelo je svetište Marije Velike sublimiralo u sebi samosvijest otočke društvene zajednice, što je najponosnije izraženo oblikovanjem njegova pročelja.

¹¹ Vijenac, međutim, nije plastički maštovito raščlanjen - primjerice kao na stolnicama u Trogiru i Korčuli - dokazujući likovnu ograničenost majstora koliko i njegovu usredotočenost na figuralno iskazane ikonografske bitnosti. Stilski te morfološki je dosljedan strogosti izvedbe ukupnog djela.

Svakako je površinskim ocrtavanjem dijelova pročelja postignut relativni stilski sklad koji dopunjavaju ostali raščlambeni motivi u skromnoj zamisli. Susljedno njenoj razgoljenosti velike su prazne površine, a razmjerno skućeni otvori srićući dojam stabilnosti poglavito kulisnom, gotovo samostalno shvaćenom plohom umjesto sraštenošću s volumenom.¹² Aksijalna postava visokih vrata te znatno odignutog okruglog prozora, naravno, odgovara osi čitavog bazilikalnog prostora. Bez detaljnijih usuglašavanja unutrašnjosti i novog pročelja ostvareno je usavršavanje zatečene građevine u stilu drugačijem od ukupnog oblikovanja prvotne cjeline. Premda je od nje preuzeta formalna čvrstina i zatvorenost, progovorilo se svježim, figurativnom izražavanju otvorenim rječnikom. Sačinjen je romaničko-gotički spomenik koji u pregledima hrvatskog graditeljstva iz razvijenog srednjeg vijeka u Hrvatskoj zauzima vrlo značajno mjesto.

Ne dvojeći nimalo o jedinstvenom projektu i cjelovitoj izvedbi slikovitog pročelja glavnog svetišta srednjovjekovnoga Paga, treba ga vrednovati s više stajališta koja pokazuju gotičku duhovnost što je spomeniku dala snažan biljeg. Pristupajući njegovu mogućem tumačenju, neophodno je uz kratku morfološku analizu naglasiti osnovni njegov estetski učinak. A taj ne izvire samo iz uvažavanja prvotne bazilike, nego poglavito počiva na isticanju simboličnog i fizičkog predočenja crkve u prostoru. Na uzvišenome mjestu južnog otočnog hrpta, ponad zaljeva sa solanama, vidjela se izdaleka stršeći iz gustog tkiva srednjovjekovnog naselja rastrijetog duž uzbrježice. Njime je i doslovce vladala svojim krupnim građevnim blokom i masivnim, kubičnim volumenom. No nužno je zapaziti da unatoč jako ukošenome zabatu, ustrojstvom same fasade ne razvija osobito vizualnu težnju visini iako je posvećena *Marijinom Uznesenju*. Pokorava se zakonima trecentističke arhitekture koja diljem jadranske Hrvatske poprima umnogome obilježja tzv. treće romanike.¹³

Sve se to očituje veličinom pročelja odmjerenog koliko izvornom građevinom, toliko i općim ukusom suvremenog graditeljstva sklonog glomaznim, tektonički organiziranim dimenzijama. Baš tome načelu suglasna je i njegova obrada u kamenu odlične kakvoće s pomno klesanim licima i trijeznim rasporedom u razmjerima veličina pa i plastičkoj izražajnosti suzdržanih, figuralnih i dekorativnih kiparskih sastavnica. Već u tome postupku utvrđuje se novo gotičko poimanje ljepote što polazi navlastito od vrednovanja svjetla koje "ne ulijeva strah već radost, ne podstiče nemire već ih smiruje, čula ne zamara već ih uspokojava".¹⁴

¹² M. Jurković - n. dj. 1991 - je uočio izričajno siromaštvo, što mu je poslužilo izvođenju točnih zaključaka o trobrodnoj bazilici koja zanemaruje raščlambenu dinamiku čitave zidne oplote i teži jasnoći prostornih odnosa pod utjecajem u trecentu aktualnih načela oblikovanja redovničke arhitekture općenito matične za ina posezanja.

¹³ O toj se kategoriji pri procjenama našeg starog graditeljstva dosad nije razglabalo, ali bi je trebalo uvesti ne samo povodom ovog spomenika koji u tom pogledu može biti primjeran.

¹⁴ Prema: R. Assunto, Teorija o lepom u srednjem veku. Beograd 1975. str. 93. i d. Tome dodajmo da se plastička ispražnjenost ali i proporcijaska odmjerenost prenosi na pročelje svjesnom nakanom graditelja sklonog sažimanju oblika, s ukusom sredine. Usp. N. Pevsner, An Outline of the European architecture London 1971.

Iako pročelje nije lišeno stanovitih oblikovnih propusta ili umjetničkih nedostataka u pravcu ishođenja nekog savršenog sklada, bitno je da nemalom produhovljenošću pobija nedorađenost ili štur izražajnost gradnje koju skriva i višestruko obogaćuje izgled sakralnog zdanja doimajući se monumentalno više kao plod trijeznog promišljanja negoli emocijskog izričaja. Vještina majstora Pavla iz Sulmone očituje se u umješnosti kojom kiparske dijelove uklapa u pročišćenu arhitektonsku kompoziciju.¹⁵ Naravno, posebno je veličinom i plastičkom izražajnošću naglašen *portal*, s krupnim monolitnim pragovima uvučenim u debljinu zida koliko zahtijevahu bočni stupci kao nosači gornjeg luka. Zajedno s jednako plošnim nadvratnikom on uokviruje lunetu u kojoj je narativno razrađeni reljef *Gospe Milosrdnice*.¹⁶ Slijedi potom vanjski okvir ulaza na izbočenim širim pilastrima s bazom te kapitelima, visinski i sitnospisnom obradom lisnatog ornamenta izjednačenima s onima na stupcima, a dijelom i na konzolama, koje su zbog nošenja nadvratnika profilno umetnute u uglove otvora ulaza.¹⁷ Vanjski je luk čak potkovičasto ocrtan dok se njime proteže traka izmjeničnih zubaca, a na vrhu iznad reljefića *Žrtvenog jagnjeta* izdvaja se šiljak tipičan gotici sredozemnog podneblja.¹⁸ Ovdje je domišljato popraćen s dva sićušna *lava* kao uvriježenih pratitelja portala,¹⁹ u humanističnom dobu očito zanemarena. Nizu motiva iz tog iskustva pribrajaju se i dva reljefna lika umetnuta vrh bočnih, inače golih pilastara u kojima usmena predaja vidi personifikacije *Dana i Noći*.²⁰ Iako su oblikovani poput klečećih telamona starijeg tipa, nemaju tu ulogu jer ne podržavaju vijenac nad sobom pa im treba razvidjeti izvorni smisao.

U drugoj zoni pročelja, najčvršće i posve uokvirenoj jednostavnim vijencem, samo je središnji dio kiparski razrađen odnosno popunjen monumentalnim likom *arhandela Gabrijela*, doslovce usječenog u nišu koja nije arhitektonski definirana. Svejedno privlači znatnu pozornost, a važnost mu podvlači i *natpis* s osnovnim podacima o pothvatu gradnje, te četiri *grba* raspoređena

¹⁵ Pregled ostalih ostvarenja - dok u ugovorima koje je sklapao ostaje upadljiv broj građevnih pothvata, svjedočeći na kraju da bijaše podjednako iskusan u graditeljstvu i kiparstvu - vidi: *I. Petricioli*, nav. dj.

¹⁶ Šire poznata kao "Madonna della Misericordia" ili "Madonna del manto", odnosno "Virgin of Mercy" ili "Schutzmantelmadonna" i u srodnim izvedenicama: *L. Reau*, *Iconographie de l'art chretien II / II*. Paris 1957. str. 112; *B. Fučić* u *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb 1979. str. 170.

¹⁷ Dok u odabiru formalnih elemenata opstaje romanička predaja (očito okašnjela ili uvjetovana prijašnjim portalom), u klesanom ornamentu izbija na vidjelo gotička obrada provincijalnog majstora mediteranskog odgoja.

¹⁸ Taj luk "na magareća leđa" uvriježen je u gotici jadranskih uzmorja. Za ostale najšire podudarnosti arhitektonsko-plastičkog rječnika pa i dekorativnih motiva: *P. Toesca*, *Il Trecento Torino* 1928. passim.

¹⁹ Za "Agnus Dei" i lavove, uz nav. *Leksikon*, Zagreb 1979. str. 105, 373; vidi i *O. Beigbeder*, *Lessico dei simboli medievali*. Milano 1989. te druge dalje navodene priručnike pod istim terminom.

²⁰ Tako ih uvjetno označuje većina dosadašnjih pisaca o spomeniku. Opširnije *R. Ivančević*, n. dj. str. 77.



Luneta portala Zborne crkve u Starome Pagu

simetrično u podanku ili sa strane.²¹ Zasad još neočitani oni svjedoče brojnost povijesnih ličnosti koje se s raznim pobudama i u raznim okolnostima nastojahu upisati u spomenik. Time se potvrđuje njegovo šire, komunalno značenje, u tragu kojeg i reljefnu ružicu među grbovima treba radije čitati kao puku dekoraciju. Treća, najviša zona, obuhvaćajući zabat podređuje se otvoru rozetskog tipa s kićenim okvirom i iznutra geometrijski razrađenim kotačem.²² Krase ga poviše još tri figuralna reljefa slobodno postavljena u luku koji izmiruje donji zbroj plastičkih elemenata sa završno jače ukošenim obrisom pročelja.

²¹ Natpis je zabilježen u nekoliko rukopisnih izvješća o spomenicima Paga iz 19. st., a točno objavljen od *C. Fiskovića*, n. dj. str. 56. Grbovi pak - koliko znam - nisu dešifrirani, a *I. Petricioli* - nav. dj. str. 123-4. - točno ih opisuje navevši koji su naknadno brisani, u čemu vidim još jednu potvrdu očitavanja pročelja kao slojevitog umjetničkog i povijesno-političkog spomenika. Zato nije presmiono pretpostavljati da se tu pored zadarskih upravitelja otoka nalazio i grb biskupa Matafara kojemu se još za života po kraljevoj odredbi zatirahu tragovi - *N. Klaić*, n. dj. str. 363.

²² Ta se okvirno povodi za onom zadarske katedrale, koja poput trogirске nalazi uzor u mletačkoj, s transepta crkve sv. Marka: *I. Fisković*, *La Basilica di S. Marco come scaturigine di scultura dalmata. Zbornik radova sa simpozija "Celebrazioni Marciane 1993"* u tisku. Inače je naputak *M. Jurkovića* - nav. dj. str. 70. - za srodnosti stare bazilike sa zadarskom katedralom, držim, nužno provjeriti u smislu svodenja na manju mjeru a polazišta ukupnom njenom arhitektonskom rješenju tražiti šire u sklopovima trecentističkih spoznaja i težnji.

Odgovarajući tako uzdignutome položaju jasno se raspoznaje središnje *poprsje Stvoritelja* (prihvatljivije negoli Krista) koji blagoslivlje, te postrance dva sveta viteza na konjima. Reljef je iznad rozete s likom *mletačkog lava* otučen, pa u sklopu čitanja ostalih u zabatnoj zoni povlači zanimljiva pitanja.²³

Osnovnim opisom kompozicije pročelja nastalog potkraj 14. stoljeća pojašnjava se pridržavanje načela razvijena gotičkog sloga. Uz neusiljeno adiranje skulptiranih članaka osobito je razvidno njihovo razmještanje po sistemu supostavljanja, pri čemu se u veličinama pojedinih raskriva i smislena njihova važnost. Iako smo im nabrojili temeljne sadržaje, presudno ih je obrazložiti u ukupnosti ikonografskog programa koji slijedi iz jedinstvenog projekta. Odlučno je glede toga ustvrditi suglasnost forme i sadržaja u tragu ustaljenosti gotičkog izražavanja sa stapanjem mističnih vjerovanja i razumskih, stvarnosti bližih predočivanja.²⁴ Rekao bih da je unutar toga uspostavljen znakoviti redosljed oslikovljenog kozmosa s prikazom *zemaljske kršćanske sudbine* u prvoj zoni, tj. na samome okviru ulaza u crkvu, zatim u drugoj *spajanje zemlje i neba*, a u trećoj *vječna slava kršćanske zajednice*, koju osigurava ukupna ikonografija.²⁵ Bitno je, dakako, prostorno i vremensko jedinstvo prikazivanja koje s odabranim temama i motivima teži ovjekovječenju bez granica. Pritom ne provodi uzlet visinama, nego nadmoćnim horizontalama, pače, ističe smirenu prilegnutost u smislu uvažavanja zemaljskih polova življenja. Očito to ishodi iz duhovnih posezanja doba koje je nadvladalo dogmatičnost pa i puku didaktičnost vjere posežući intelektualiziranim koncepcijama umjetničkog stvaralaštva.²⁶

Ključ takvog razlaganja nalazi se u središnjem i najvećem liku arhandela Gabrijela na kojem se očituju i najbolje odlike kiparskog umijeća Pavla Vanuzzijeva. Ne može ga se objasniti drukčije nego glavnom njegovom ulogom u temi Navještenja,²⁷ zasnovanoj na teologiji *utjelovljenja Isusa* kao Božjeg sina i nositelja spasenja ljudskom rodu.²⁸ Drugim njegovim javljanjima na Bogorodičinom svetištu nema razloga, to više što stojeći drži u ruci ljljan - zna-

²³ Prije svega o političkim odnosima i mijenama na Pagu i oko njega potkraj 14. stoljeća - vidi dalje.

²⁴ Načelo dinamizacije kompozicije općesvojstveno je gotici: A. Hauser, *Socijalna Istorija umetnosti i književnosti* - I. Beograd 1966. str. 222-235.; Za ostalo lučenje stila posebno: S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*. New York 1985. capt. 13-16, O. von Simson, *Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*. Princeton 1974.

²⁵ Naravno, to su okvirne teme spoznatljive pomoću onih koje dalje razradujem. Inače je smještanje Navještenja na pročelju, premda neozakonjeno u umjetničkoj tradiciji, razumljivo u smislu topičke raščlanjenosti dogme u srednjovjekovnoj ikonologiji zapada, isto kao i isticanje zaštitnice pod portalom.

²⁶ Šire: C. Benincasa, *L'altra scena: saggi sul pensiero antico medievale*, Bari 1979. str. 305 i d.

²⁷ L. Reau, nav. dj. str. 44. i dr; Ovaj primjer u tom smislu ističe i J. Stojić bilješkom u Radovima Instituta za povijest umjetnosti 3-6 Zgb. 1982. str. 252.

²⁸ Potanje: J. P. Audet, *L'annonce a Marie*. Revue Biblique LXIII. Paris 1956., te D. Robb, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Art Bulletin XVIII / 1936.



Središnji dio pročelja s likom Arhandela Gabrijela, grbovima i natpisom

men čistoće, odnosno *Marijine nevinosti i djevičanstva*.²⁹ Općenito je, dakle, posvećen Gospi kao i Crkvi te, šire, i ljudskoj duši kao stjecištu ljubavi, dok

²⁹ L. Bartoli, *La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni ne sacro*. Trieste 1982. 57-3; 51-7, 17. ; nav. *Leksikon ikonografije...*Zagreb 1979. str. 387.

unutar novozavjetne predaje odaje mističko prepuštanje milosti Božjoj.³⁰ U desnici nebeskog glasnika koji zbrinjava sudbinu ljudi³¹ (u ovom slučaju građana srednjovjekovnog Paga), ljiljan pak izrasta iz čaše ili kaleža, uopćenog naznaka *spasenja* u kontekstu čovjekova životnog zajedništva s Iskupiteljem.³² Neovisno o primjeni u liturgiji, kalež još može značiti gorku čašu trpnje preko koje je osigurano blaženstvo po Kristu, pa i Gabrijel ovdje postaje sudionikom doktrine o *mistici Kristova tijela* kroz objavu događanja.³³ Upravo u toj ulozi on je tijekom 14. stoljeća na likovnim prikazima dobio ljiljan u ruke,³⁴ a zajedno s kaležom na paškom primjeru razjašnjava *otkrivenje vječnog života* posredstvom vjesnika Kristova rođenja.³⁵

Time se i naglašava primarno shvaćanje crkve kao Kristova osvjetloženja na zemlji. Središnji reljef, najveći prikaz Gabrijela u starom hrvatskom kiparstvu, nosi sva likovna svojstva koja odgovaraju iz proročkih iskaza iznjudrenom tumaču vjerovanja.³⁶ Posebice s arhajski idealiziranim licem, čak namiješenim pod svetokrugom te u mekoj širokoj odjeći s nježnim krilima, ozbiljuje zbir navedenih idejnih poruka. Po svemu je u njegovoj predodžbi važnije značenje koje po nauku nosi, negoli događanje u kojem je mitski sudjelovao. Pogotovo se čini značajnim što uvučen u plastički nenaglašenu nišu drži atribute isturene u profilu na samu površinu pročelja. Modelirani jačim reljefom oni postaju optički gotovo istovrijedni, izgledno čvršći od plitkoreljefnog, gotovo spljoštenog premda sa širinom crkve usuglašenog Gabrijela, koji posjeduje lakoću kao da slijeće s neba ali i fizičku snagu doličnu objavi nazočnosti Božje moći na zemlji.³⁷

Gledajući na pročelju crkve *Gospina Uznesenja* nadasve prvog aktivnog člana čina *Navještenja*, pitamo se o neuobičajenoj nenazočnosti Bogorodice, potom o svezi rečene teme s naslovom njome posvećene crkve. Odgovore - po mom uvjerenju - daju teološka *poistovjećenja Marijine osobe i Crkve same*, te se

³⁰ J. Chevalier - A. Gheerbrant, Rječnik Simbola. Zagreb 1983. str. 369-371. Vidi šire i "cvijet".

³¹ Prema W. Beltz, Biblijska mitologija. Zagreb 1984. str. 251.

³² G. Schiller, Iconography of Christian Art - I. London 1971. pag. 51; šire i "čaša" kod V. Kath, Biblijski leksikon. Zagreb 1972. str. 59-60.

³³ Usp: G. Aiello, Sviluppo del dogma e tradizione. Roma 1971. pag. 79-87.

³⁴ H. Heintz-Mohr, Lessico di iconografia cristiana. Milano 1972. pag. 172. uz standardna tumačenja donosi - pag. 225 - i zanimljiv stih Madoni: "...sicut lilium inter spinas..."

³⁵ Ako se na paškom reljefu mogne prepoznati "poljski ljiljan" (debela stapka, više cvjetova?) onda je - prema tumačenjima mistika iz srednjeg vijeka: M. M. Hay, Il simbolismo medievale. Roma 1988. - to biljeg Krista dovedenog u vezu sa stablom života koje u raju uspostavlja čisti život, obećanje besmrtnosti i spasa. Tada i izrastanje iz kaleža, namijenjenog tekućini vječnosti, postaje razumljivije.

³⁶ Vidi proročanstvo Danijelovo (8-16; 9-21). Biblija. Zagreb 1968. s komentarom str. 877-879.

³⁷ Usp: X. Leon-Dufour, Rječnik biblijske mitologije. Zagreb 1969. str. 680. Prizivajući u sjećanje nježne i širokim ploštinaama slikane likove iz djela Meneghella de Canalis - Usp. I. Petricioli, Slikar tkonskog raspela - ne odričemo mogućnost njegova utjecaja na Paola i na ovome spomeniku.

raskriva apstraktno promišljanje inače svojstveno dobu razvoja gotičke umjetnosti.³⁸ Očito je, naime, da Bogorodicu predstavlja upravo crkvena građevina sred proćelja koje Gabrijel budi sjećanje na obećanje o dolasku Gospodina. Kao da izriekom “Raduj se” najavljuje ono čime će Marija postati majka svih naroda, tj. *olićenje naroda Božjeg* kao što je to povijesno postala Crkva.³⁹ Uostalom, i u smislenosti događaja Navještenja andeo bijaše tvarno ipak te uvjerljivo predočeno biće, jer je došao, govorio i otišao, a Marija je opisana kao nježna djevica koja gotovo bez glasa i pokreta posve intimno prima u dubini duše Boga.⁴⁰ Ostaje stoga važna samo njegova mitska poruka a ne i vizualna potvrda čina na posljedicama kojeg su građene sve kršćanske crkve na svijetu pa i ova na Pagu. One su uistinu zgrade koje slijedom Marije primahu *nagovještaj spasa* zbog postizanja kojeg su i podizane. Drugim riječima, poput vjere u Mariju koju je Navještenje učinilo svetom, sadrže kontinuitet što povezuje i održava svijet.⁴¹ Ta zbilja je na našem otoku iznimno jasnom simbolikom pretočena u umjetničko ostvarenje o kojem govorimo.

Navedeno tumačenje o Mariji kao *prauzoru Crkve*⁴², međutim, u kršćanskoj je mitologiji mnogo složenije i smišljenije isprepletano s inim značenjima i sadržajima. Važna su za nas ona o smislu *materinstva* najavljenog po Gabrijelu, budući da je u mističnoj transpoziciji kršćanstva Marija i shvaćana kao Crkva, tj. zdanje i prostor gdje kršćani crpu život milosti, stječu sigurnost, utočište topline itd.⁴³ Taj “*duhovni hram*” opstoji u jedinstvu s Kristom što je Marija stekla po najavi Gabrijela, stoga baš i istaknutog sred proćelja.⁴⁴ Slijedom toga brojne odlike koje se legendarno pripisaše Mariji primjenjive su i za Crkvu, od “*služice Božje*” po Lukinom evanđelju (I, 38.) do mnogih spekulacija kasnijih vjerskih mislilaca.⁴⁵ A ta doktrina se osobito plodno razvijala u zreлом srednjem vijeku posredstvom različitih tvrdnji i teorija navraćajući značenjima koja ujedno odaje Crkvu: npr. “*Maria civitas Dei*” itd.⁴⁶

³⁸ U suprotnom bi isticanje samo anđela bilo anakrono, svojstvenije ranom srednjem vijeku - L. Reau, nav. dj. pag. 176-190. - spram gotičkom veličanju Bogorodice, da ne tražimo dublje razloge inačici koja izvorno spada u tematiku Gospine glorifikacije - usp. Isto: Assomption de la Vierge. pag. 616-618. - čemu je namijenjena čitava staropaška zborna crkva, lokalno inače zvana Sv. Marije Velike kao npr. u Dubrovniku i drugdje.

³⁹ J. Chevalier - A. Ghebrant, n.dj. str. 75.; posebno nav. Rječnik biblijske mitologije, str. 135-139.

⁴⁰ Tako ju je, naime, vidio sv. Luka koji ju je prvi najopširnije i opisao u svojem Evanđelju (1, 26-45; 2, 1-40) što je stvorilo legendu o njemu kao “slikaru Gospe”.

⁴¹ Usp: “Majka Božja” u Chevalier-Ghebrant, nav. dj. str. 379.

⁴² Naravno, Crkva nije tek neki pojam, već predstavlja djelotvorno zajedništvo kršćana s Kristom i obrnuto: nav. Biblijski leksikon, str. 59. Posebno: Etudes sur la Sainte Vierge - II. Paris 1952. pag. 566. i d.

⁴³ Prema: G. Huberman, Le lieu Virtuel - l'Annonciation au-dela son espace. Lion 1967. pag. 37-68 s pregledom starije literature.

⁴⁴ Usp: Biblijski leksikon, str. 115.; G. Heintz-Mohr, Lessico di iconografia cristiana. Milano 1984. pag. 99. i dr.

⁴⁵ Vidi: E. Toniolo, Maria madre della chiesa e dell'umanita. Siracusa 1979.

⁴⁶ Bogorodičini nazivi i epiteti npr. kod: R. Laurentin, Marie, l'eglise et le sacerdoce.

Razglabanja o tome neprijeporno bi nas odvela daleko, ali je presudno za

ikonologiju paškog pročelja uočiti *poistovjećenje Marije - Bogorodice i Crkve* kao pojma pa i građevine. I kao što je prva u svojem tijelu othranila Božjeg sina, tako je druga *boravište Boga*.⁴⁷ Tu im se uloge izjednačuju upravo onako kako je na paškom spomeniku ostvareno figuralnom raščlambom pročelja neodvojiva od građevine. Središnji i glavni lik reljefnog Gabrijela, naime, najavljuje *Kristovo utjelovljenje* koje se trajno u crkvenoj zgradi ostvaruje. Lik Bogorodice je izostao stoga jer je njeno značenje preuzela stara bazilika kao duhovno utjecište pučanstva koje sudjelujući pri obredima postaje u širem smislu ono što bijaše po Mariji rođen Božji sin. Njegova majka, dakle, biva i njihova pošto je početno primila Boga u svoje tijelo,⁴⁸ time postala sveta, te se konceptijski krug zatvara shvaćanjem arhitektonskog tijela crkve koje je stvarno, trodimenzionalno *boravište Božje djece*.

Utoliko Marijin lik, krajnje uzevši, biva suvišno uz Gabrijela predočavati kako je na Pagu - koliko znadem - posve iznimno i izvorno riješeno. Pače se mladoliki Arhandel kao posrednik utjelovljenja Kristova doslovce uvlači u tijelo crkve, usječen bez ikakva okvira u kameni slog zida na, također, drugdje neviđeni način. Ukupno ostvarenje svojom uvjerljivošću - treba naglasiti - bijaše blisko pučanstvu naselja izloženome trajnim osvajanjima i gušenjima kao rijetko koje drugo. Zato mu zaštita nebesnika ili njihovo osvjedochenje u prostoru grada bijaše toliko potrebno potaknuvši u Dalmaciji najpotpuniji ikonografski program crkvenog pročelja.⁴⁹ Razumljivo je, naravno, da ta zamisao bijaše zasluga učenih teologa u određenim, uvodno razlistanim povijesnim okolnostima a ne jednog umjetnika koji je i u ovome slučaju tek puki izvršitelj primljenog zadatka. Svečeničkom znanju i htijenju može se pripisati i odgovor na pitanje o razlozima svekolikog isticanja teme *Navještenja* na crkvi *Gospina Uznesenja* u Starom Pagu. Obrazloženje je najvjerojatnije u učenju da se Marija, majka Krista i sveg čovječanstva, vinula u rajsko blaženstvo pošto je rodila ostavši nevina djeвица.⁵⁰ To, dakako, bijaše i preduvjet priznavanja njezine svetosti slijedom koje je čudom uznijeta na nebo isto kao što je čudesnim silaskom andela s neba i zatrudnjela.

Paris 1953. t. II. Upravo navedeno sadrži obranu čovječanstva, svrhovnost koje je uprizorena u luneti portala, pa to više bijaše bezrazložno ponavljanje glavne protagonistice.

⁴⁷ Opširnije: *M. Thurian*, *Maria Madre del Signore - Immagine della Chiesa*. Marcelliana 1965. cap. IV: "Dimora di dio".

⁴⁸ Usp: *Acta Pontificae Accademiae Marianae Internationalis - II. Lourdes 1958. Vol. 3: De parallelismo Mariae et Ecclesiam*. - passim. Također: *A. Müller*, *Ecclesia-Maria, die Einheit Marias und der Kirche*, Freiburg 1955.

⁴⁹ Baš to bijaše i glavni razlog prenošenju kako umjetničkog rješenja tako cjelovita sadržaja sa stare ove crkve pri gradnji nove sred premještenog grada Paga, naravno, uz zanimljive mijene koje zrcale odvojeno doba njihova nastanka, različite majstore i sl. Opširnije na drugom mjestu: *I. Fisković* i bilj. 8.

⁵⁰ Prema: *G. M. Roschini*, *L'assunzione e l'immacolata concezione*. Roma 1957. i dr. jer su te dvije dogme međusobno uvjetovane i prepletene.

Prema tome se u povezanosti dogme o *bezgrješnom začecu i uznesenju*,⁵¹ iznalazi teološko opravdanje paškom spomeniku. Okvir svemu pruža ondašnja duhovnost u temelju kršćanske nade jer objašnjava da kršćani na zemlji žive u stvarnosti svijeta kojim kraljuje Krist. To razložiti je u vrhu pročelja uzdignut reljef Stvoritelja koji cjelini daje smisao vječnih i nepokolebivih istina. A blagodati koje se s njima dostižu, bijahu više nego privlačne otočnom puku željnom preobraženja u slavi na koju ljude poziva Bog primjernošću same Bogorodice.⁵² U svetim tekstovima mnogo je isprepletenih podloga tim ovdje simbolično predočenim misterijima i suvišno se čini razmršivati ih do tančina. Zato sam objašnjenja ocrtao tek kao idejni predtekst likovno nezanemarivu djelu jednog za povijest religijskih shvaćanja i plastičkih njihovih očitovanja osebujnog razdoblja u kojem - među ostalim - odjekuje burna povijesna zbiljnost.

* * *

Na pročelnoj pozornici paške zborne crkve Bogorodica je ipak izravno predočena, ali u drugoj temi koja dopunja glavnu i naslovnu nadovezanu alegoriju o Kristovu matičnom rođenju. Naime, luneta portala uokviruje reljefni prikaz *Milosrdne Gospe* koja praćena anđelima širokim svojim plaštem natkriva brojne štice. Ta predodžba bijaše omiljena i proširena osobito u gotičkoj umjetnosti odavajući opću humanizaciju sakralnih sadržaja,⁵³ a jedna je od izražajnijih njenih alegorija u našem kamenom kiparstvu ova promišljeno smještena. Zasižno ju je izradio Pavao Vanuzzijev osobnim načinom sitnopolisne naracije koja, međutim, održava visoki stupanj simbolike te se ne zapliće u istančanu deskripciju. Njoj on ni ne bijaše dorastao budući da sve razrješava prilično šturim oblikovanjem, kakvo i drugdje pokazuje ostajući blizak suvremenom slikarstvu poznatom primjerno u djelu Meneghella de Canalis s kojim je inače surađivao. Glede same idejne poruke očita je usredotočenost na ono što je pučka pobožnost njegova vremena pripisivala Isusovoj majci.⁵⁴ Davši joj povlasticu *zaštitnice Božjeg naroda* čak ju je okrunila pokazujući kako kod vladara svijeta uživa osobitu čast,⁵⁵ ali i slavu koju ovdje uzdižu četiri

⁵¹ C. Colombo, *La definizione dogmatica dell'Assunzione*. Milano 1951.; k tome L. Reau, nav. dj. u gl. *Transformation de l'Assumption en Ascension* - upozorava na ikonografsku zbrku čestog izjednačavanja Uznesenja s Uzašašćem, primjerenom jedino božanskim osobnostima.

⁵² Usp: nav. Rječnik biblijske teologije, str. 1401-1408. i dr. poradi razlikovanja moći Kristova osobnog uzašašća od uznesenja poput Marije same rođenih na zemlji smrtnika. To jasnije su oni kod nje u općoj ekonomiji spasenja iskali zaštitu.

⁵³ Vidi: J. Hall, *Dizionario dei sogetti e dei simboli nell'arte*. Milano 1974. pag. 259-261.

⁵⁴ Usp: M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. New York 1964. - po indeksu, te šire za usporedbu: F. Antal, *La pittura Fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*. Torino 1980., osobito Parte seconda, cap. III / II.

⁵⁵ Nav. Rječnik Bibl. Teologije str. 444-8.; Usp: L. Reau, nav. dj. str. 622. s očitovanjem da je krunjenje po anđelima u okviru koncepcije Uznesenja ikonografsko rješenje talijanske umjetnosti. Po nav. dj. G. Heintz-Moohr, pag. 118 - pravo na krunu imaju nositeljice teoloških vrlina, u prvom redu Alegorija Crkve. Također i nav. Rječnik Simbola, str. 1408.

anđela unutar jednostavne kompozicije. Manja od glavnog i središnjeg dostojanstveno uspravljenog lika dva joj lebdeći pridržavaju krunu, a druga dva stojeći sa strana raskriljuju plašt nepravilno raširenih skuta.⁵⁶ Tako se zamisao uzdizanja sa zemlje donekle prenosi i na crkvena vrata namijenjena izravnijem saobraćanju s vjernicima ulazećima u dom molitve i obreda.

Pored Gospinih nogu na reljefu su s obje strane likovi smrtnika iz raznih društvenih staleža gradske zajednice. *Milosrdnica* ih čuva umilno spuštenim rukama kao što im i vjeđama očiju pruža utjehu i njima i vjernicima u prostoru. S desne joj je strane malobrojnija skupina, čini se poglavito svećenstva, jer se prepoznaje prvi klečeći biskup odnosno arhiepiskop koji je tada u Pagu bio imenovan na čelo crkvene zajednice, pa dva đakona od kojih jedan drži njegovu mitru a drugi kadionicu.⁵⁷ Izdvaja se na kraju majka s djetetom, poput ostalih nisko nanizanih prikazana u profilu, ali jedina koja nije okrenuta *objavi Gospine moći* unutar kadra određenog obrisom plašta. Možda se time htjelo naglasiti opće uvažavanje majčinstva unutar čuvstvenosti razdoblja u dogradnji vjerovanja o Marijinoj ljubavi prema ljudima. Nasuprotno opet prvi lik, vjerojatno lik starca - patricija, kleči sa sklopljenim rukama, a slijedi ga gusta grupa ljudi različitog uzrasta i odijela kao zastupnika zajednice sjedinjene bogoštovljem i vjerovanjem. Zato većina ničice moli; posljednja lijevo pučanka s maramom na glavi i brojanicom u ruci kao da sudjeluje u litaniji koje odonda diljem primorja pa i na Pagu bijahu uglavnom zazivi Gospinoj milosti.⁵⁸

A lik Bogorodice, podariteljice nade i utjehe, od svih je barem triput veći očigledno uljevajući sigurnost u ispunjenje molitvi pri kojoj se jedino arhiepiskop i muški predvoditelj lijeve skupine izjednačavaju veličinom s anđelima. Sve se to uklapa u ikonografske obrasce gotičkog doba, te se pravilo hijerarškog prikazivanja nadovezuje na kiparovu škrtu likovnu sposobnost zamalo naivnog izraza. Anđeli koji bi trebali biti najnježniji, vrlo su nespretni u kretanjima podređenim veličanju Gospe. Izmjenično su pak okrenuti vrhu lunete, gdje je usitnjeno *Žrtveno jagnje* noseći zastavu pobjede kršćanstva odnosno Crkve. Iako je izvan okvira, sadržajno pripada portalu jer s pridodana *dva lavića* znaменуje Uskrsnuće koje se obistinjuje uz posredništvo Marije - Crkve.⁵⁹ Zorno je u poretku njenog plašta i lučnih nadvoja podno Krista - žrtvenog jagnjeta oslikana sveprisutnost *neba* kao obećanog i zajamčenog prostora spasenja.

⁵⁶ To se navodi uobičajenim upravo za 14. st.: *G. Duchet-Suchaux*, *La Bible et les Saints - guide iconographique*. Paris 1990. pag. 216.; Također općenito "plašt" ima usponski simbolizam: nav. *Rječnik Simbola*, str. 510.; *L. Reau*, nav. dj. II / II. pag. 112-120. razlikuje tri ikonografska tipa Gospe Milosrdnice, među kojima paški potpada tzv. "Mater omnium" koja je najopćenitija ali ne i po njegovom popisu najčešća.

⁵⁷ Likovi nisu dosad bili identificirani, no po *L. Reau*, nav. dj. pag. 116. te *J. Hall*, nav. mj. - zaključiti je da razmjestaj svećenstva desno a svjetovnjaka lijevo bijaše u kasnom srednjem vijeku uvriježen. Vidi i *G. Schiller*, nav. mj.

⁵⁸ Usp: *J. Vajs*, *Starohrvatske duhovne pjesme*. Starine JAZU- 2 / 1989.; *R. Strohal*, *Zbirka starih crkvenih pjesama*. Zagreb 1916.

⁵⁹ Jagnje, zastava i lavovi krajnje su sažeti motivi iz tradicionalne ikonografije portala, ovdje arhaične arhitektonike. Ali s naglašenom ulogom Bogorodice kojoj smo predočili višestruko značenje uklapaju se u idejni sustav suglasan stilskim osobitostima spomenika.



Lik telamona - Dana na južnoj strani pročelja

Položaj prizora nad vratima svrhovito uvjerava da se ono dostiže ulaskom u obrednu građevinu koja je Pažanima nadasve jamčila mir i dostojanstvo. Takvo pak pozivanje na povijesnu zbilju s već opisanim potankostima sukladno je duhovnome stanju vremena i prostora u kojima se upravo bijaše zametnulo sastavljanje proznih, historiografskih tekstova unutar kulturnog ozračja kojem i ovaj spomenik pripada.

Unutar takvog uvođenja Kristova misterija zanimljivo je uočiti kako su činitelji skulpturalne popune crkvenih portala ovdje zauzeli osobiti položaj. Uvrh okvira plastički ustrojenog paškog, odaju gotičku pobjedu humanističkog shvaćanja kršćanstva. S njome je izvršen i odmak od romaničkog oblikovanja koje je i na hrvatskoj obali naglašavalo lavove, a i Žrtveno jagnje, poradi izricanja povijesnog i duhovnog poslanstva Crkve.⁶⁰ Na ovome ostvarenju kasnog 14. stoljeća uz nazočnost svjetovnih, makar malih likova, donja je zona namijenjena zemaljskom proslavljanju *Bogorodice - Crkve* koja je središnje predstavljena u domaćem okruženju. Gore pak, zastupljena tek Gabrijelom Navještenja, izostaje jer se predmnijeva njezin konačni uzlaz nebu ili, vjerojatnije, nalaženje u građevini koja je njeno oličjenje. Dvojakost tog poimanja opet jamči najuzdignutiji na pročelju reljef Stvoritelja.

Uz prenošenje kompozicione okomice pročelja kroz vrata u uzdužnu os unutrašnjeg prostora goneta se i smisao arhitektonsko-plastičkih činitelja svih zona pročelja građevine. Iznutra zamračena znakovito je s njega primala mistično svjetlo kroz središnju rozetu. Tu se raskriva i uvjerenje da je Marija slavljena neodvojivo od značenja samog Krista. Lik Gospe Milosrdnice nad crkvenim vratima, a vjesnika i svjedoka te uloge na sredini, zatim okrugli prozor pod likom Stvoritelja na vrhu, značenjski su trijezno rasporedene točke osnovnog sadržaja Crkve - Gospe kao novog Jeruzalema.⁶¹

U tom kontekstu moguće su Gospi podređeni i dvostrano oblikovani ključni likovi sa završnih bočnih pilastara u kojima predaja gleda *simbole Dana i Noći*. To je prihvatljivo jer se izdvojeni od vijenca ne vežu s dekoracijom okvira slijedom poretka svih skulpturalnih članaka spomenika. Južni lik s rukama sklopljenim na grudima čilo uzdiže glavu, a sjeverni naizgled opušteniji desnicu podmeće obrazu snenoga lica. Te drevne personifikacije *Sunca* na jugu budnoga a uspavanog *Mjeseca* sa sjevera, odavajući obuhvatnost Kristova svijeta, svjedoče kako je ova crkva u cjelini figuralno shvaćena. Mogu se - vjerojatno - uklopiti u opću ikonografiju Bogorodice slijedom dodijeljenih joj pjesničkih oznaka. No jednako je zamijetiti da se u 14. stoljeću uveo običaj pozdravljanja Gospe s jutarnjim i večernjim Angelusom.⁶² Možda su utoliko naglašeni kao osobiti alegorijski stavci pobožnosti prema Bogorodici što u zreлом srednjem vijeku uključivši mjerjenje, čak oglašavanje tijeka vremena, postade upleteno u zajedničko osjećanje ljudskog života.⁶³ Budući da smo prethodno istaknuli značenje pročelja crkve Marijina Uznesenja u pogledu primanja nebeskog svjetla na

⁶⁰ Šire: *J. Hall*, *A History...* pag. 185-186.; usp. i *O. Beigbeder*, *Lessico dei simboli medievali*. Milano 1988.; najjasniji su primjeri kod nas u romanici Trogira: katedrala i crkva sv. Ivana iz 13. st.

⁶¹ O tome: *J. M. Bover*, *Marie - l'église et le nouvel Israel*. Etudes sur la Sainte Vierge - I. Paris 1949. pag. 661-673.

⁶² U nav. Etudes sur la Sainte Vierge - II / 1952. *D. Hubert du Mamoir* iznosi izvorne podatke da se od 1342. god. Angelus zvonio u ime postizanja Milosti, a od 1368. izričito "ad laudem et gloriam ipsius Matris Dei". Možda to otvara put gonetanja rečenih paških reljefa unutar opće glorifikacije Crkve i Marije (u srednjem vijeku proglašene "pulchra ut luna...electa ut sol...") - *G. Heinz Mohr*, nav. dj. pag. 229.)

⁶³ Usp: *Ch. Frugoni*, *Una lontana città - sentimenti e immagini del Medio evo*. Torino 1983. pag. 23.



Rozeta sa simboličnim predočenjem Uznesenja Gospe, otučeni reljef sv. Marka i oštećeni Stvoritelja

zemlji tj. u reljefnoj razvedenosti staroga grada Paga, to bi odavalo opće uzdizanje idejne vrijednosti našeg spomenika na tragu poistovjećivanja Crkve i svijeta pod zaštitom kako Gospe tako njenog Sina, sve pod bdijenjem Stvoritelja.

Stanovite potvrde, naposljetku, pruža i figuralna raščlamba najgornje zone pročelja koju ostaje opisati. Tik nad vijencem koji je protegnut stijenkom prednjeg zida između gornjih točaka nasuprotnih krovova bočnih lađa odvojen od srednje zone, nalazi se *okrugli prozor*. Svojim oblikom i središnjom postavom te bogato klesanim okvirom kao i unutrašnjom rešetkom u obliku uobičajenog kotača, određuje završni dio arhitektonske kompozicije kao prostor nepromjenljivog opstanka.⁶⁴ Sam po sebi njegov oblik utvrđuje ishodišno jedinstvo crkve (to više što svjetlost iz visine uvodi u svetište) i svijeta kojemu je ona puna slika bezgraničnog trajanja podržan svakodnevnim negdašnjim obrednim službama. Okvir rozeti sa strana pridržavaju reljefna *dva reljefna anđelčića* jamčeći da nije mišljena isključivo arhitektonskom svrsishodnošću. Treba se podsjetiti da je Gospa uznijeta u Raj na krilima anđela,⁶⁵ pa se i taj motiv luči iz ikonologije spomenika, odnosno figuralne simbolike pročelja.

To zanimljiviji je sadržaj i raspored ostalih reljefa na inače neoznačenom razmeđu povišenog dijela pročelja i završnog mu zabata. S obzirom na već obavljeno raskrivanje njihovih pojedinačnih značenja, može se istaknuti središnji položaj poprsja *Krista* ili - radije - *Stvoritelja*, desno *sv. Jurja*, a lijevo - po svemu sudeći - *sv. Krševana*, dok se iznad rozete nalazio reljef *lava sv. Marka evanđeliste*.⁶⁶ U takvom poretku mogu se podvesti u nastojanja male otočne općine za postizanjem svekolike autonomije što bijahu popraćena i težnjom za osnivanjem biskupije.⁶⁷ No, kako razloži na početku, zadarski je nadbiskup proveo samo uspostavu zborne crkve s arhiprezbiterom na čelu. Njoj je, dakako, trebalo priskrbiti doličnu crkvu koja bi ujedno bila ponos građanstvu željom ravnopravnosti s ostalim dalmatinskim gradovima pod ugarsko-hrvatskom krunom. Težnja je uspješno ostvarena do 1392. godine zalaganjem najprije biskupa Petra Matafara te Pavla Vanuzzijeva koji je novo pročelje starije crkve učinio dostatno vrijednim natjecanju sa srodnim spomenicima na istočnom Jadranu. Lako je pak naslutiti da su težnje maloga grada uvelike podupirali, ako ne i predvodili svećenici,⁶⁸ inače emancipirani učenošću koju nadasve svjedoči teološka utemeljenost programa zadatka. Štoviše, može se nazrijeti i njihova politička promišljenost pri ocrtavanju sadržaja, ako je prizor iz lunete portala gdje prvi desni lik kleči gologlav dok mu slijedeći prinosi mitru, shvatimo kao pripremu za uspostavu biskupske časti u zajednici pod zaštitom

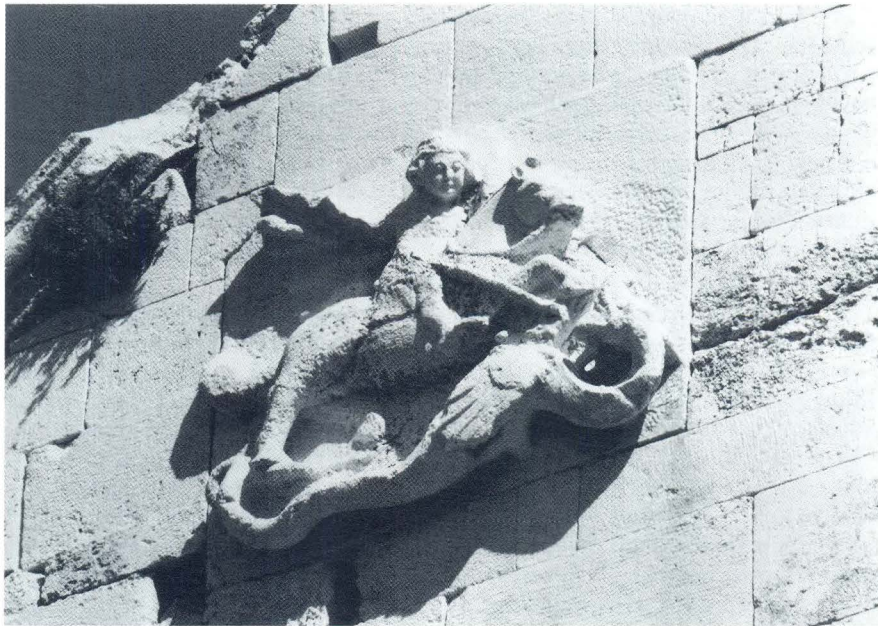
⁶⁴ Za simboliku kruga npr.: *J. Chevalier - A. Ghebrant*, nav. dj. str. 321.; *Ch. A. Bernard*, *Teologia simbolica*. Roma 1984., pag 215-218.

⁶⁵ Vidi: *L. Reau*, nav. dj. pag. 616-618.; Isto značenje motivu daje *R. Ivančević* u bilj. 62 nav. studije. Međutim sa zaključnom tvrdnjom o "kasnogotički skolastički kompliciranom, ali nedosljedno provedenom sustavu" i sl. njegova ukupna interpretacija - od drugih istraživača već opovrgavana u konstatacijama o stilu, datacijama i majstorima - uglavnom nije prihvatljiva.

⁶⁶ Kako ustvrđuje *I. Petricioli*, nav. dj. str. 124.: Otklesavanje mletačkih lavova u Pagu tijekom 1942. god. osvjetlio je *A. Rizzi* na simpoziju u Motovunu prošle godine.

⁶⁷ O tome: *N. Klaić*, *Osamostaljenje paške komune - u Prošlost Zadra I*. str. 370 i d. Poznato je pak da ni gradnja biskupskog dvora u Novome Pagu, također kao priprema istom nastojanju nije privedena cilju. Šire o tome kod *D. Farlati*, n. dj. pag. 203-207.

⁶⁸ Usp: *J. Stipišić - M. Šamšalović*, *Codex Diplomaticus XVII*. Zagreb 1981. str. 566-568.



Reljef sv. Jurja, zaštitnika otoka Paga

Gospe.⁶⁹ No baš je to činilo okosnicu višegodišnjeg crkvenog spora koji je sledio promjenljivu sreću Pažana u odnosima sa Zadranima.

U godinama gradnje pročelja sukobi sa Zadrom bili su u zenitu, jer je već 1393. izbila poznata buna,⁷⁰ grubo okončana od strane jačega grada. S time je razlomljen početni program pročelja što ga novi vlastodršci bezuvjetno raznavahu pa se u njega i upliću. Čini se čak da Zadrani popališe Stari Pag, što sve zajedno unosi osobito svjetlo bar na završnu zonu pročelja, gdje poredak i kakvoća likovnih sastavaka ukazuje čitavome djelu neprimjerena neslaganja. Točno je već prije uočena razlika između postranih reljefa s time što desni sv. *Jurja* neprijeporno pripada izvornoj stilskoj cjelini, a lijevi se pričinja naknadnim umetkom.⁷¹ Prihvatimo li da predstavlja sv. *Krševana*, trebali bismo mu ishoditi okolnosti nastanka što navode na povijesna zbivanja od 1394. godine dalje kad se na otoku učvrstila svjetovna vlast Zadra koja ga je vjerojatno istaknula kao svoj ustaljeni znamen.⁷² Morfološki je u pogledu realističkog predočavanja zacijelo zreliji od nasuprotnog lika, ali potvrđujući kipara vještijeg od Pavla Vanuzzijeva, nije nužno djelo znatno kasnijeg nastanka.

⁶⁹ Prema *M. Granić*, Paško-zadarski odnosi tijekom 14. st. Dalmacija u vrijeme anžuvinske vlasti. Zadar 1984. str. 75. - tih je godina u Pagu postojao zbor kanonika s arhiepzbiterom na čelu. Osim Farlatta događaje opisuje i G. Lucius te P. Pauli.

⁷⁰ Vidi: *S. Antoljak*, Bune pučana i seljaka u Hrvatskoj. Zagreb 1956. str. 19-26.

⁷¹ Kako ispravno zamjećuje *E. Hilje*, nav. mj.

⁷² Usp: *S. Petricioli*, Kameni grbovi grada Zadra. Radovi Instituta JAZU- IX. Zadar

Na žalost ih ne možemo usporediti s reljefom lava sv. Marka koji se vidi samo na starim fotografijama. Njegova pak pojava teško se mogla ostvariti prije 1409. godine, kad je Pagom zavlada Venecija očigledno uznastojavši svoj biljeg postaviti na najuglednijem mjestu tj. između rozeta s alegorijom Uznesenja Gospe i reljefa Stvoritelja na vrhu. S obzirom na poznato ponašanje Sere-nissime, bar u prvom nastupu na hrvatskoj obali, može se uzeti da nije odlučno uklanjala činitelje lokalnog ponosa, pa je tako otrpjela i nazočnost grbova Paga i Zadra čije je zajednice dvojako podržavala. Razumljivo, nije htjela biti baštinikom ni podstrekačem njihovih neprijateljstava te nije dokidala ni jedan ni drugi, ali je svoj znamen nadmoćno istaknula.

U toj naizglednoj urednosti pročelja paške crkve kao pozornice povijesnih shvaćanja i zbivanja, stanoviti poremećaj odaje *lik Stvoritelja* koji ima čelni položaj u njenoj geometriji, nadasve okomici stupnjevanih jamstava zaštite ljudi. Mimo pročišćenog ukupnog kompozicijskog sustava i načela oblikovanja ipak je odveć blizu ostalima, čiji svjetovno-politički smisao bijaše nekoć svima bezuvjetno znan. Od njih pak idejno na crkvi mnogo važniji, ukazuje se stvarno i manjim te je nužno pretpostaviti da izvorno bijaše predviđen za vrh zabata, kao najviša točka i zaključak jednog izvrsno domišljenog ikonološkog programa.⁷³ Iz toga bi slijedilo da je završni dio pročelja, ionako zidan samostalno, u neko doba bio preslagivan. A otvoreno je pitanje je li to uslijedilo u popravku oštećenja od požara pri nasrtaju Zadrana na grad godinu dana poslije negoli ono čitavo bijaše načinjeno?

Izvjernih tragova urušavanja na pročelju ima,⁷⁴ pa je možda bilo privedeno obnovi tek s uspostavom mletačke vlasti koja je unijela novi poredak simbola na vrhu. Samog je pak Stvoritelja zblížila sa svojim lavom u težnji dokazivanja njihova zajedničkog vladanja Pagom.

Mlečani, uostalom nisu ni mogli biti ravnodušni na stanje pročelja crkve Bogorodice koju su sami priznavali zaštitnicom svoje Prevedre Republike, što je zacijelo pothranilo prenošenje ikonološkog nadahnuća s ove na drugu crkvu u Novome Pagu za podizanje koje davahu i novac od 1443. godine.

Sve to oslikava duhovne osnove umjetničkog stvaralaštva gotičkog doba uz uplitanje odraza svjetovnog života, poglavito političkih prilika u teološki promišljen program s puno humanističkih naboja. Ujedno na toj osnovi izravno dokazuje postupno dograđivanje srednjovjekovne likovne kulture do razine slije-dom koje 14. stoljeće, inače nepravedno zanemareno u vrednovanju hrvatske

1962.; Bitno je dodati da je Pagom do dolaska Venecije 1409. god. u pravljao učeni Paulus de Paulis, inače poduzetan na umjetničkom polju, te nije isključeno da bijaše zaslužan i za postavljanje ovog znamenata svojeg grada na zbornu crkvu upokorenog Starog Paga.

⁷³ Takvo uvjerenje potkrjepljuje obris reljefa potom i iznašašće *R. Ivančevića* - n. dj. str. 63-65. - o položaju istoznačne skulpture u pročelju one nove u Pagu kojoj ova zacijelo bijaše višestruki uzor.

⁷⁴ Npr. u oštećenjima vodoravnih vijenaca. Kod *D. Farlati*, n. dj. pag. 24. nalazimo podatak da je crkvu preuzetu od franjevac ali s redovitim održavanjem obreda kanoničkog zbora, godine 1427. posvetio biskup Martin, očito iznova zbog prijašnjih stradanja. Zabatni trokut njenog pročelja - prema tome - bio bi s navedenim umetnutim reljefima ozidan u prvoj četvrtini kvatročenta.



Kasniji reljef. sv. Krševana, pokrovitelja Zadra

povijesno-umjetničke baštine, dobiva pravovaljane dimenzije. Nemale je zasluge, naravno, pritom imao i Pavao Vanuzzi jev kao stranac koji se udomaćio sred jadranske Hrvatske uzdižući prosjeke njenog izražavanja ne toliko nekom velikom darovitošću koliko udovoljavanjem raznim narudžbama koje ne znače raskid s predajama, pa se većinom nadovezuju na starija djela, ali ujedno otvaraju vrata kako modernijim poimanjima tako i utjecajnijem udjelu pojedinaca u stilskim posezanjima - sve u osvitu osebnog 15. stoljeća.

LA FACCIATA DELLA COLLEGIATA

DI STARI PAG

Igor Fisković

Nell'introduzione l'autore espone i diversi punti di vista finora formulati sull'architettura della chiesa della Collegiata quale unico monumento medioevale nella città abbandonata di Pago vecchia (Stari Pag). Egli distingue due fasi della sua formazione: la costruzione di una basilica a tre navate nel semplice formulario romanico del primo Trecento, e la ricostruzione della sua facciata, dall'anno 1392. Questo intervento era stato affidato a Paolo di Vanuzzi da Sulmona, la cui attività di scultore è accertata a Zara (Zadar) e nei dintorni dall'anno 1386 al 1400, e del quale questa è l'opera più monumentale. Lo scultore conferì all'edificio un carattere accentuatamente romanicogotico in momento quanto questo divenne Collegiata di Pago.

L'autore dedica la massima attenzione alla lettura del contenuto della elaborazione figurativa della facciata riconoscendone il programma come integralmente teologico, ma anche la giustificazione storica negli avvenimenti socio-politici del tempo sull'isola di Pago. Egli evidenzia come scopo chiave l'identificazione dell'architettura della chiesa con la persona della Madonna. Sebbene l'edificio sia consacrato all'Assunzione della Vergine, al centro della facciata risalta un grande rilievo isolato dell'arcangelo Gabriele dell'Annunciazione. È implicito che la stessa chiesa era intesa come Madonna nell'ambito del dogma "Maria ecclesia", rispettivamente "Maria: civitas Dei" sviluppatosi nel medioevo. La spiegazione di tale soluzione si trova nella relazione istituita dalla filosofia scolastica tra il principio dell'Immacolata concezione e la dottrina del mistero dell'apparizione di Cristo sulla terra e della santità di Maria quali presupposti alla Sua assunzione in cielo. Quest'ultimo motivo è direttamente rappresentato dalla rosetta che nella zona superiore della facciata è sorretta da angeli a rilievo come se sollevassero in cielo la Madonna stessa, ovvero l'unica fonte di luce nella chiesa.

Nella lunetta del portale, invece, è rappresentata narrativamente la Madonna della Misericordia come regina protettrice. Sotto il suo mantello sono raffigurati pittorescamente tutti i membri della società comunale di Pago, dal sacerdote al quale i diaconi portano la mitra (perché allora si era in attesa dell'istituzione del vescovato) e dalla personificazione della maternità da un parte, ai patrizi e ai plebei raggruppati dall'altra. È, dunque, evidente il compenetrarsi della realtà terrena e della simbologia religiosa che in forma arcaica è sintetizzata in cima alla lunetta dalla minuscola figura dell'Agnus Dei tra due leoni. Più in alto seguono gli stemmi dei probabili donatori più meritevoli per la realizzazione del monumento (alcuni successivamente staccati a colpi di scalpello) e l'iscrizione con la data e la firma dell'autore del monumento. Tutto testimonia che la prima zona è intesa come rappresentazione del destino terreno della comunità cristiana in funzione della quale esisteva la chiesa. Alle estremità laterali sono collocati i rilievi allegorici del Giorno e della Notte, ciò che si spiega con il ciclo permanente di glorificazione della Madonna tipico dell'epoca gotica.

Il significato dei rilievi del campo centrale è messo in risalto fin dall'inizio e, come continuazione della correlazione tra i poli terreni e celesti ai

quali era legata la sopravvivenza della comunità cristiana di Pago, è composta la zona terminale della facciata. Nel frontone triangolare sopra la rosetta, al centro, è il busto del Creatore che l'autore dell'articolo ritiene si trovasse in cima al frontone. Infatti, notando le differenze morfologiche tra i rilievi e anche le prove della ricomposizione di quest'opera la colloca più rigorosamente nel contesto storico della transizione dal XIV al XV secolo. Attribuisce il rilievo ricordato di Dio Padre e di S. Giorgio quale patrono di Pago alla mano dello stesso scultore che aveva eseguito la facciata nel 1392. Collega, invece, la figura di S. Grisogono, stilisticamente più evoluta, alla conquista di Pago da parte degli Zaratini. Essi, infatti, nel 1394 incendiarono persino la città e probabilmente andò distrutta anche la chiesa sulla quale al tempo della prima ricostruzione fu collocato lo stemma dei nuovi signori. Al centro riconosce il rilievo di S. Marco molto più tardi staccato a colpi di scalpello, che si spiega ugualmente con la dominazione di Venezia, iniziata nel 1409, la quale conformemente alla sua politica lasciava i simboli preesistenti. Venezia, tuttavia, collocò il suo stemma, nel punto più in vista, ai piedi di Dio Padre, mantenendo intatto il significato complessivo della facciata della chiesa principale come palcoscenico delle credenze locali e degli avvenimenti reali all'interno di un centro provinciale. Così si nella facciata legge anche lo destino politico del paese nel primo quarto del XV. sec.