

GOTIČKO RASPELO IZ KOTORA

Joško Belamarić

Odavno je uočeno da rezbarena raspela predstavljaju zasebnu kategoriju unutar evropske povijesti gotičkog i renesansnog kiparstva. Među pedesetak djela takve vrste koja su dosad popisana u umjetničkoj baštini Dalmacije i Istre, podrobnije su obrađena ona vezana uz ime kipara, splitskog kanonika, Jurja Petrovića,¹ dok je nekoliko umjetnina 14. stoljeća dobilo izdvojene monografske prikaze.² Kako se moglo i očekivati, s obzirom na niz djela izuzetne vrijednosti, umjetničkoj obradi drveta pridana je u našoj povijesti umjetnosti znatna pažnja. A znanstvena obrada svih tih djela išla je ukorak s njihovim spašavanjem i s djelatnošću sveobuhvatne evidencije takvih spomenika na terenu, od njihova uočavanja na mjestu nastanka, do popravka i konačne prezentacije.

Zanimljivo je pratiti kako su se u literaturi postupno otkrivale sličnosti među velikim trećentističkim drvenim raspelima iz krstionice u Piranu (visina korpusa 200 ili 205 cm), iz kora splitske katedrale (202 cm) i iz zborne crkve sv. Marije u Kotoru (v. 202 cm). U ovom radu pokušat ću ih protumačiti kao djela istog majstora koji je djelovao na našoj obali sredinom druge polovine 14. stoljeća.

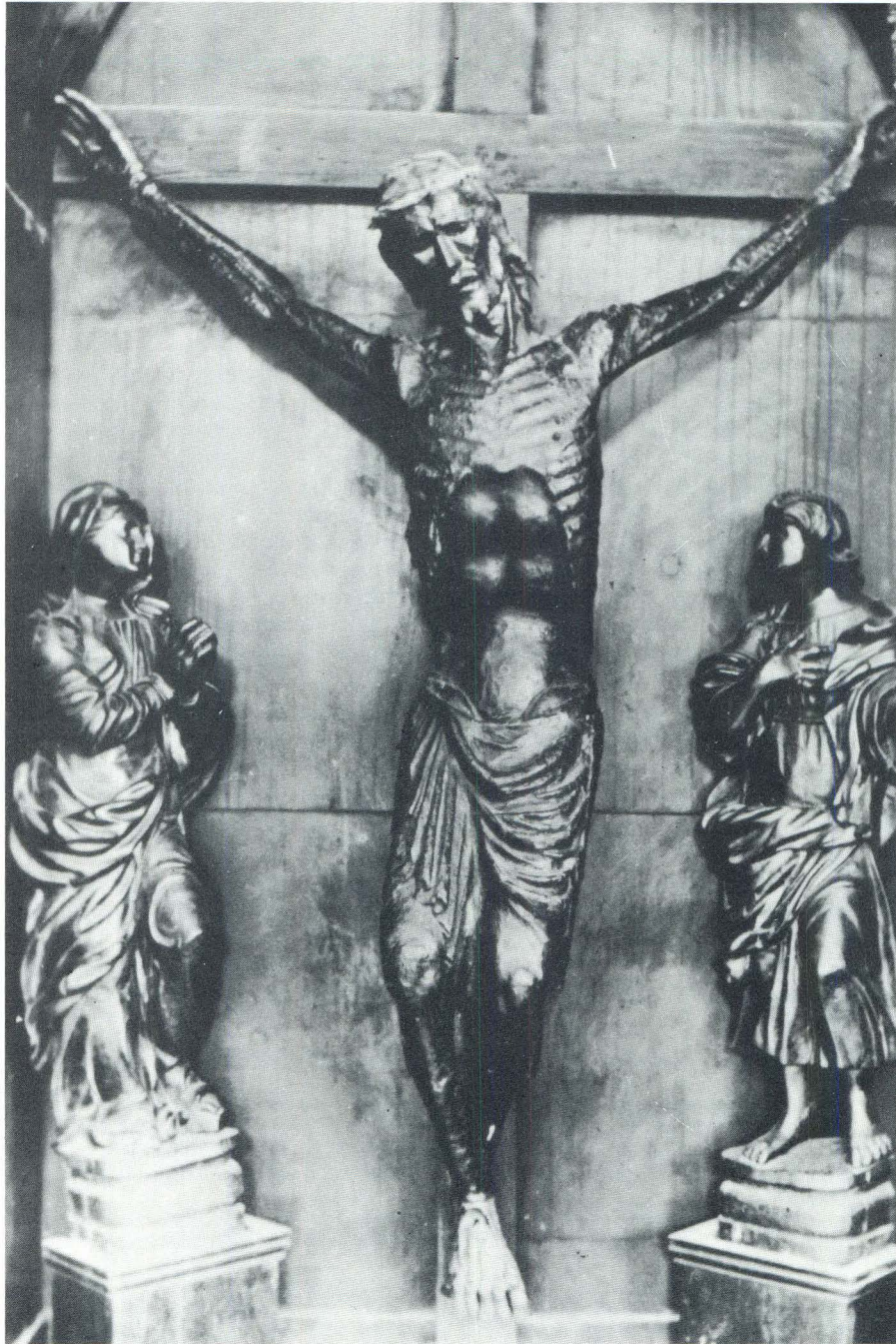
U poznatoj studiji o izvorima i širenju gotičkog tipa »bolnog raspeća«,³ koja je općenito imala znatnog utjecaja na daljnje razmatranje problema njemačke i talijanske gotičke skulpture, a koja je, čini se, na našoj strani neposredno povećala interes za proučavanje umjetničke obrade drveta,⁴ Géza de Francovich je sebi postavio težak

¹ I. Fisković, Prijedlog za kipara Jurja Petrovića. Peristil 8—9, 1965/1966, str. 75—93.

² V. Ekl, Gotičko raspelo u Piranu, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, god. VI (1958), br. 3, str. 187—190; V. Ekl, Ranogotičko raspelo u Rijeci, Starohrvatska prosvjeta, 8—9, 1963, str. 221—231; I. Petricioli, Gotičko raspelo iz Rogova, Zbornik Narodnog Muzeja u Beogradu, IX—X, 1979, str. 399—402.

³ G. de Francovich, L'origine e la diffusione del Crocefisso gotico doloroso, Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II. Band, Leipzig 1938.

⁴ A. Bacotich, L'Arte del intaglio e della scultura in legno in Dalmazia, da Andrea Buvina a fra Angelico Bacotich, Archivio Storico per la Dalmazia, vol. XXVI, fasc. 152, str. 302—317, XXVI, fasc. 153, str. 348—358, Roma 1938; C. Fisković, Drvena skulptura gotičkog stila u Splitu, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. LI, Split 1939, str. 208—224; Lj. Karaman, Buvi-



Kotor, Zborna crkva sv. Marije, raspelo (predratna fotografija)



Kotorsko raspelo, nakon popravka

zadatak da definira narav mnogostrukih umjetničkih odnosa »na osnovi« između Njemačke i Italije u 13. i 14. stoljeću — što bijaše tema posve po mjeri 1938. godine kada je studija objavljena; drugo, da ocrta kronološke i stilske obrise razvoja teme; pored ostalog, da analizom različitih pristupa psihičkoj kontemplaciji bola u figurativnoj umjetnosti pokaže u čemu su se sastojale suštinske razlike umjetničkih poimanja dvaju naroda. Bez obzira što ga je izrazito formalistička komparativna metoda dovela do često posve neprihvatljivih datacija i ocjena pojedinih umjetnina, i pored toga što se ta metoda nije zasnivala na stvarnom poznavanju lokalnih umjetničkih značajki, a uz to je uglavnom baratala samo s fotografijama (najčešće još nerestauriranih djela),⁵ on je ipak prvi uspio da sustavno iznese problem u svojoj složenosti i da predloži imena za nekoliko porodica djela koja su se u literaturi povremeno nastavila zajedno razmatrati.

Raspeti Krist iz splitskog kora po njemu bi bio neke vrst *pater familias* »dalmatinsko-markidanske skupine djela«, zasebne varijante talijansko-rajskih tipova raspeća, u koju bi još ušla raspela iz Brindisija, iz Sv. Nikole u Tolentinu, iz Sv. Onofrija u Fabrianu, i iz koje dalje derivira raspelo iz katedrale u Sulmoni.⁶ Za De Francovichevu metodu bilo je karakteristično da je on (uspoređujući Kristovu glavu, odvojeno od cjeline splitskog raspela, s glavama apostola s letnera iz San Zena u Veroni) došao do tvrdnje da je raspelo djelo nekog drvo-rezbara iz veroneške radionice koja je radila i reljef Krštenja u prizemlju zvonika splitske katedrale. Stoga on raspelo datira negdje oko 1280—1290. godine.⁷

Takvim razmatranjima odmah se opro Cvito Fisković, odlučno odvojivši splitsko raspelo iz cijele skupine, razmatrajući ga u njegovom domaćem kontekstu, i ispravno ga datirajući u drugu polovinu 14. stoljeća.⁸

Raspelo iz piranske krstionice posebno opisuje Vanda Ekl 1958. godine, datirajući ga u sredinu 14. stoljeća »s obzirom na istarsku sredinu i njena zakašnjenja u interpretaciji evropskih motiva«, ističući njegove upadne sličnosti s »dalmatinskom istovrsnom gotičkom plastikom, naročito s raspelom iz splitske katedrale... reklo bi se gotovo da potječu iz iste radionice... tek je Split nešto bliži talijanskom tipu, koji je teži od nordijskog«. Uz određen oprez ona smatra piransko raspelo djelom domaće radionice »iz nekog prominentnijeg mjesta zapadne Istre«.⁹

O istom djelu višekratno je pisao Emilijan Cevc, slijedeći De Francovicha koji je prvi uočio njegovu sličnost s raspelom u splitskoj katedrali i Fabrianu, datirajući ga konačno negdje unutar prvog de-

nove vratnice i drveni kor splitske katedrale, Rad HAZU, knjiga 275, Zagreb 1942, st. 1—96; C. Fisković, Gotička drvena plastika u Trogiru, Rad HAZU, knjiga 275, Zagreb 1942, str. 97—133.

⁵ Kritiku De Francovichevih stavova vidi u C. Fiskovića, n. dj. (4b) i I. Fiskovića, n. dj. (1).

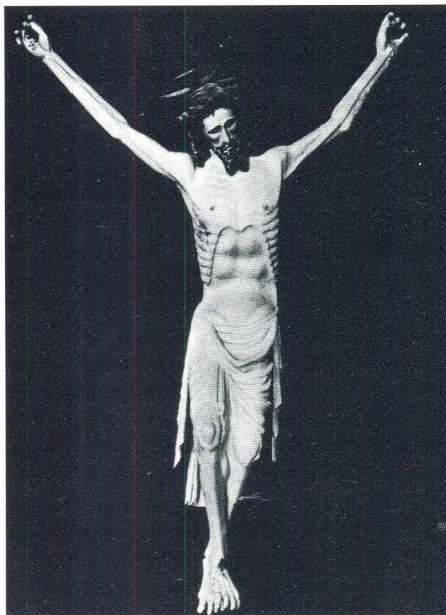
⁶ G. de Francovich, n. dj., str. 175—178.

⁷ Ibid., str. 173.

⁸ C. Fisković, n. dj. (4b), str. 211.

⁹ V. Ekl, n. dj. (2), str. 190.

setljeća 14. stoljeća. Zanimljivo je, međutim, da je prije restauracije kojoj je raspelo bilo izvrgnuto, Cevc bio sklon da ga datira oko 1370,¹⁰ a nakon zahvata oko 1300—1310. godine, smatrajući da nije isključeno da je djelo nastalo na talijanskom tlu, »a po severnih pobudah«.¹¹



Piran, Baptisterij, raspelo prije restauratorskog zahvata

Kotorsko raspelo opisao je u posebnoj brošurici Ivo Stjepčević 1933. godine,¹² a na njega ponovno upozorava Cvito Fisković, ističući mu odlike gotičkog realizma koje izbijaju »smiono i spontano kroz rustičnost nevješta rezbara« 15. stoljeća.¹³ Kasnogotičkim djelom 15. stoljeća smatra ga i Grgo Gamulin,¹⁴ da bi ga E. Cevc i potom, očito neovisno o njemu, Igor Fisković spomenuli u vezi s raspelom iz Pirana, odnosno onim iz splitskog kora.¹⁵ Vraćajući se problemu raspela iz Pirana, Vanda

¹⁰ E. Cevc, Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja, Ljubljana 1963, str. 85 i d.; E. Cevc, Gotsko kiparstvo, Ars Sloveniae, Ljubljana 1967, kat. br. 10.

¹¹ E. Cevc, Gotska plastika na Slovenskem, Ljubljana 1973, str. 84, (br. kat. 9).

¹² I. Stjepčević, Kotorsko propelo, Kotor 1933, str. 1—16.

¹³ C. Fisković, O umjetničkim spomenicima grada Kotora, Spomenik SAN CIII, Beograd 1953, str. 82.

¹⁴ G. Gamulin, Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima u Boki Kotorskoj 1958. i 1959, Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fak. u Zagrebu, br. 2, 1960, str. 12.

¹⁵ E. Cevc, n. dj. (10a), str. 362. I. Fisković (1), str. 88.

Ekl zadržava raniju misao o domaćem majstoru ili o domaćoj radionici, ukazujući na njegovu srodnost sa splitskim i kotorskim raspelom, datirajući ga sada u drugu polovinu 14. stoljeća.¹⁶

Kao što vidimo, bile su uočene sličnosti i neke razlike između ova tri raspela, ali je stanje u kojem su se sva tri nalazila očito odgodilo njihovu detaljniju usporedbu. Kako su splitsko i piransko raspelo restaurirani 1972, a kotorsko 1987. godine, sada se pruža mogućnost da ih se vrednuje zajedno na osnovi otkrivenih izvornih odlika. S obzirom na stanovite razlike u načinu konačne prezentacije, što je dijelom ovisilo o većoj ili manjoj sačuvanosti izvorne polikromije, smatrao sam da je dobro u opremi članka donijeti i fotografije raspela u toku popravka. Izgleda da samo splitski Krist visi na izvornom križu, budući da je piranski iz 19. stoljeća, kako smatraju restauratori,¹⁷ dok je kotorski još 1686. godine premješten na posve uobičajeni tip križa s poprečnom vodoravnom antenom.¹⁸ Ali, sudeći barem po rukama podignutim iznad glave, i on je izvorno visio na Y-križu izvijenih grana koje su se račvale nisko iza bokova kao kod piranskog i splitskog raspela. To svakako treba uzeti u obzir prilikom uspoređivanja, jer mu takav oblik križa — pored osnovne ikonografske određenosti — posve mijenja opći aspekt davajući mu monumentalnost, izvjesnu širinu i uzgon.¹⁹

Tijelo kod sva tri raspela je izduljeno, dok su glava, prsa i koljena isturena prema naprijed. Liječnički minuciozan opis koji Vanda Ekl donosi za piransko raspelo može se gotovo doslovce prenijeti i za ostala dva: »Grudni koš osjetno i kompaktno iskočen, sav je izbrazdan jakim rebrima. Strenum je produljen, tako da epigastrični luk koji oivičuje toraks, nema okrugli, nego srcoliki oblik. Četiri mišićna svežnja tvore prelaz u gornji dio trbuha, koji je u visini pasa upao, da se, kako bi narod rekao »želudac priljepio za leđa«... Sferno isturen mali trbuh uokviruju naskočene karlične kosti.«²⁰ Ruke izbijene iz iščašenih ramenih zglobova ukružene su stegnutim žilama, košćatim laktovima i zgrčenim prstima.²¹

¹⁶ V. Ekl, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982, str. XXXVI i br. kat. 10.

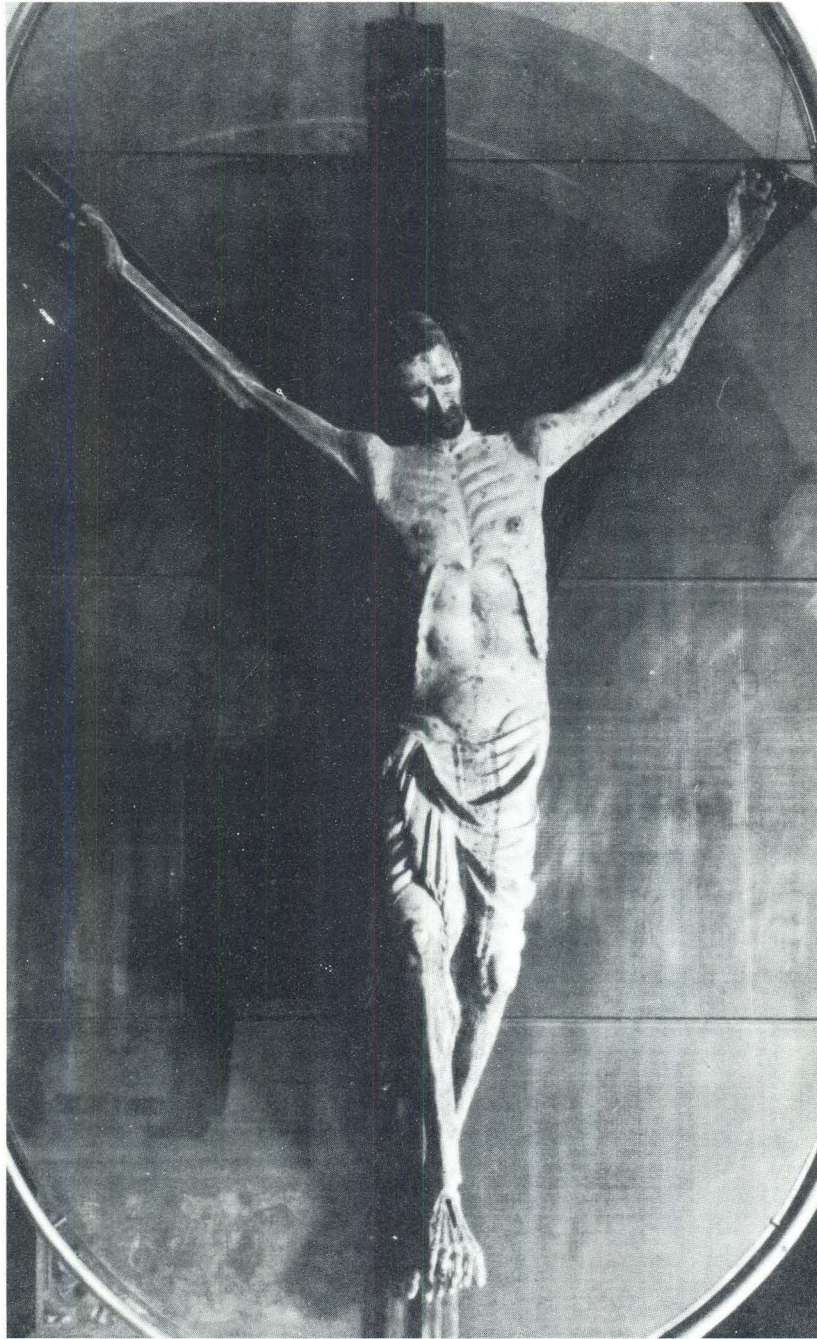
¹⁷ Restavratorska dejavnost Zavoda za spomeniško varstvo SR Slovenije, Razstavni katalog, Varstvo spomenikov XVI, Ljubljana 1972, str. 29. E. Cevc, n. dj. (11), str. 84.

¹⁸ I. Stjepčević, n. dj. (12), str. 3.

¹⁹ O razvoju viličastog križa (*crux furca*) koji se upravo u djelu Nicole Pisana spaja s idejom vegetabilnog uz simboličke asocijacije na *arbor vitae*, v. G. de Francovich, n. dj (3), str. 153 i d.

²⁰ V. Ekl, n. dj. (2), str. 188. — Usput se može upozoriti na poetski suggestivan opis (iz 1525) razapinjanja Kristova kod Jakova Bunića Dubrovčanina (Kristov život i djela, odabrani odlomci u prevodu B. Glavičića — Hrvatski latinisti, knj. 9, JAZU, Zagreb 1978, str. 130—135) koji potanko popisuje sekvencu fizioloških reakcija tijela izvrnutog mukama, osnivajući opis ne na zamišljenom zvuku, ni na gestama lica ili dijalogu, već najvjerojatnije na izvornom promatranju ovakvih raspela.

²¹ Plosnati dlanovi, kao i uši, kotorskog raspela nisu izvorni dijelovi već rezultat barokne restauracije.



Piransko raskelo, nakon restauracije



Split, katedrala, raspelo prije restauratorskog zahvata



Splitsko raspelo, nakon popravka

Perizome kod sva tri raspela pokazuju gotovo doslovno identično oblikovanje, s nizanjem lučnih, paralelnih nabora koji se zaglađuju i spuštaju preko lijevog koljena do polovine potkoljenice, prekrivajući dijelom list desne noge, svijajući se nisko poput suknje, otraga sa strana, u dva uska cilindrično-spiralna okrajka. Niz bokove, ispod karličnih kostiju, spuštaju se do koljena dva posebno oblikovana okrajka »grafički rezanih« plitkih nabora. Tek je piranskom raspelu u toku restauratorskog zahvata otklonjena dotad postojeća viseća draperija s desne strane. Naime, ispod nje je na korpusu, na djelomično zarezanom boku nađen trag originalne polikromije, pa se zaključilo da »original ni imel padajoče draperije, ki je značilna za drugo polovico 14. stoletja.«²² Izgleda da je E. Cevc na temelju tog nalaza dataciju korpusa spustio na početak stoljeća, a jedino ovo »krilce« ostavio na svojoj ranijoj dataciji (c. 1370. g.).²³ Radi se, međutim, po svoj prilici o izvornom načinu kiparevog rada koji je tim redosljedom prvo dovršio rad na korpusu, a posebno izrezbario bočne viseće draperije, koje je konačno postavio, ne ustručavajući se da pritom zareže već dovršeni rad. Takav postupak, osim u Piranu, ponavlja se na jednak način na splitskom i kotorskom raspelu.

Ti viseći krajevi draperije nisu obični ukrasni dodaci već imaju suštinsku formalnu ulogu, ugrađeni u prvu misao o kompozicionoj postavi ovih kipova. Kipar ih koncipira u opreci široke valovite linije profila i mirne okomice čije se blago izvijanje u frontalnom pogledu gotovo deklarativno smiruje upravo s ovom oštrozrežanom visećom draperijom. Njenim uklanjanjem *spina illiaca* lijevog Kristovog boka odjednom strši, tijelo je pomalo »nordijski« zanjihano, gurnuto iz težišta, a nazubljena draperija perizome uznemiruje dotad glatki obris raspela. Čak i da se radilo o naknadnom dodatku (pola stoljeća mlađem), taj bi bio toliko »u stilu« da bi ga morali poštovati bilo kao eventualnu repliku oštećenog izvornog dijela, ili kao kongenijalnu nadopunu kojom se »dovršila« izvorna ideja.²⁴

Stilska koherencija ovih triju korpusa, koja je toliko izrazita da moramo pretpostaviti da se radi o djelima iste ruke, na prvi pogled je labavija kod obrade glava. Kod sva tri kao da postoji neka pritajena kontradikcija između svećanih, mirno oblikovanih korpusa, i pomalo rustičnih, deformiranih glava usađenih s izduljenim vratovima među izbočene clavicule.

Euritmijско suprotstavljanje okomitih i vodoravnih, valovitih, silaznih i uzlaznih usmjerenja nabora na perizomi, traženi efekti u odmjeni zaglađenih i naboranih površina, nemaju odjeka u maskama smrknutih lica, gdje je kipar tražio način kojim će izazvati gledaočevu empatiju. Međutim, ne smijemo zaboraviti da je izvorni izraz tih pačevorinastih glava izgubio mnogo uklanjanjem gustih spiralnih uvojaka

²² Varstvo spomenikov XVI (17), str. 29.

²³ E. Cevc, n. dj. (10b), str. 84.

²⁴ Kolega Momo Vuković, koji je izveo inače izvanredan restauratorski zahvat na piranskom raspelu, ljubazno mi je saopćio u usmenom razgovoru da je ovaj rezbareni dio draperije, zajedno sa svim uklonjenim dijelovima kose, brade, itd., sačuvan i da ga je moguće vratiti na izvorno mjesto.



Kotorsko raspelo, u toku popravka

kose koja im je padala niz izvijeni vrat do ramena. A time je, zapravo, oslabljen i cjelovit utisak ovih raspela. Napeti tektonski mir koji vlada na sva tri korpusa, i gotovo neki anatomske »idealizam« u unutrašnjim odnosima dijelova, koji se u formalnoj obradi međusobno odnose poput biranih pitanja i odgovora, u izvjesnoj je suprotnosti s »realizmom« njihovih lica. Kod sve tri glave identičan je kubični format, široko čelo s udubljenom sredinom i izbočenim sljepočnicama, upali obrazi, oblikovanje valovitih žljebova odozdo poravnate kose, oblikovanje bora i brade u gipsu. U lučno iskrivljenim usnicama vide se zubi.



Piransko raspelo, u toku popravka

Postoje, međutim, i razlike koje su dijelom potencirane gubitkom izvorne polikromije i oštećenja (brada u Piranu), odnosno nužnom remodelacijom (nos u Splitu i Kotoru). U terminima relativne kronologije, općenito se smije pretpostaviti da su piransko i kotorsko raspelo vremenski jedno drugome posve blizu, dok bi splitsko bilo nešto zrelije, a u stanovitoj mjeri i nešto monumentalnije u oblikovanju. Treba ipak istaći da su ekstremiteti, prsti, izraz lica, rane i ranice modelirane u gipsu na tijelu i rukama, na splitskom raspelu bili znatno očuvaniji negoli na ostala dva.²⁵

²⁵ Prilikom restauratorskog zahvata koji su izveli Slavko Alač, Filip Dobrošević i Tomislav Tomas, načinjene su nove krvave prevlake rana na nogama. Zahvat na kotorskom raspelu obavili su Filip Dobrošević i mr Branko Pavazza, također u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda u Splitu.



Kotorsko raspelo, nakon popravka

Razlike koje se donekle uočavaju, između splitskog i ostala dva raspela, i to uglavnom u izrazu lica, takve su, kakve se javljaju unutar opusa istog majstora te mi se čini nepotrebnim da za pomoć upozoravam na najbliže usporedbe, na primjer na razlike koje se javljaju među djelima kipara Jurja Petrovića. Razlike između šibenskog i orebičkog, i posebno između orebičkog i splitskog Petrovićevog raspela mnogo su veće od onih koje zapažamo među našim djelima.²⁶



Splitsko raspelo, nakon popravka

Preostaje pitanje tko i kada izrađuje ta djela koja tako zgodno povezuju tri udaljene točke na našoj obali. Dosadašnja mišljenja po kojima bi piransko raspelo bilo djelo iz neke domaće istarske radionice (V. Ekl), ili nastalo pod dlijetom nekog srednjeevropskog majstora, odnosno njegovih »istarskih rođaka« (E. Cevc),²⁷ ne nalaze stvarnog uporišta u tamošnjem inventaru 14. stoljeća, te se dapače svojim stilskim odlikama upravo odvaja od istarske i slovenske kiparske produkcije, jednako kao i splitsko, odnosno kotorsko raspelo od dalmatinske.

²⁶ Razlike između orebičkog i šibenskog kipa sv. Ivana znatno je teže izglediti jer se radi, čini se, o dva oprečna kiparska poimanja. V. u *I. Fisković*, n. dj. (1). sl. 11, 12 i 15, 16

²⁷ *E. Cevc*, n. dj. (10a), str. 85.



Kotorsko raspelo, u toku popravka

Pitanje je uopće, ima li na istočnoj obali Jadrana u 14. stoljeću, nakon što je ugasla djelatnost Radovanovih sljedbenika, takve umjetničke metropole iz koje bi mogao proizaći kipar-putnik takve snage i takvog radijusa kretanja.



Splitsko raspelo, u toku popravka

Promatrajući »bilancu« kiparstva od sredine do konca 14. stoljeća, čini se da pitanja njegovog razvojnog niza nisu toliko komplicirana da se ne bismo mogli složiti da su ključni spomenici od Kopra, Raba i Senja, preko Zadra, Trogira do Dubrovnika nastali gotovo mahom u tragu mletačkih umjetničkih pobuda.²⁸ Ako u našem slučaju smijemo pretpostavljati, vjerojatno je da se majstor »spustio« niz obalu od

²⁸ U nedostatku cjelovite povijesti gotičke skulpture na našoj obali, upozoravam na dosad možda najiscrpniji i najproblemskiji pregled kiparskih zbivanja 14. stoljeća u nas, premda s nešto drugačijim predznakom mletačke uloge: I. Fisković, Uz knjigu W. Woltersa »La scultura veneziana gotica 1300—1460«, Peristil 20, 1977, str. 145—162.

sjevera prema jugu. Sličnu putanju imao je i Paolo Veneziano, uz niz drugih svojih suvremenika. Premda mletačka gotička drvena skulptura nije u dovoljnoj mjeri poznata, stilske analogije sa suvremenom kame-nom plastikom (najbliži primjer za usporedbu u nas može biti čak koparska raka sv. Nazarija)²⁹ ne suprotstavljaju se pretpostavci da su ova raspela djela jednog mletačkog kipara koji je djelovao na našoj obali sredinom druge polovine 14. stoljeća.

Općenito govoreći, upravo ta mletačka struja, koja ostavlja niz svojih djela u Istri i Dalmaciji iza sredine 14. stoljeća, nosi odlike izdvojene, stilski koherentne cjeline naspram relativno nepovezanih pojava domaćih radova svedenih uglavnom na manje arhitektonsko-skulpturalne zahvate. Problem vremenskog određenja ovih raspela metodološki je posebno interesantan već zbog toga što se literatura sasvim približila ispravnoj dataciji, a da su pri tome mišljenja bila zasnovana na vrlo različitim pretpostavkama. Ostavljajući po strani staro De Francovichevo datiranje splitskog raspela i »visoko« postavljene dobi kotorskog, kao i Cevcovo predomišljanje nakon restauratorskog zahvata kada je piransko raspelo vratio na početak stoljeća, literatura ih je datirala uglavnom u sredinu ili u drugu polovinu 14. stoljeća, smatrajući ih uglavnom rustičnim, ranogotičkim radovima i uzimajući u obzir uvriježenu tvrdnju o »stilskom zakašnjenju domaće sredine«, po-jam koji je uostalom dobio, kao što znamo, i svoje teorijsko obrazlo-ženje. Vidjesmo, međutim, da ova najmonumentalnija kiparska djela 14. stoljeća na našoj obali bez većih problema možemo promatrati u okviru stilskog jezika mletačkog kiparstva druge polovine stoljeća, s njegovim vlastitim »akademske« retardirajućim tendencijama.

U pomanjkanju izravne komparativne građe i dokumenata, ponu-đen nam je iznenađujući dodatni »arheološki argument« za dataciju. Prilikom restauratorskog zahvata na kotorskom raspelu, korpus je radi konzervacije rastavljen i u njegovoj šupljini su pronađena tri bakarna folara grada Kotora koji na aversu nose anžuvinski grb, a na reversu lik gradskog zaštitnika sv. Tripuna s natpisom: Santus Tripon.³⁰ Kao što je poznato, uprava Ludovika Anžuvinca i njegove žene Elizabete Kotromaničke nad Kotorom pouzdano se datira između 1371. i 1385. g. Ali, prije nego što razvijemo priču o anžuvinskim novčićima umetnutim u veliku ranu na Kristovom boku, moramo izbliza razmotriti podatke koji već postoje o ovom raspelu.

Za prvi njegov spomen obično se uzima ulomak iz rukopisne povi-jesti Kotora koju je pod naslovom »Bove d'Oro« napisao benediktinac Timotej Cisilla 1624. godine.³¹ Došavši u opisu suvremenog grada do »krasnog i veličanstvenog« franjevačkog samostana Gospe Navještenja, Cisilla govori: »U ovoj crkvi se vidi Raspelo, čudotvorno i veoma što-vano, koje se smatra djelom *di Michel'Angelo Buona Rota*; mogu

²⁹ W. Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300—1460*. Venezia 1976, Cat. 59, str. 182—183.

³⁰ L. Rethy — G. Probszt, *Corpus nummorum Hungaricae*, Graz 1958, br. 103, T. XXVII.

³¹ S. Vulović, *Bove d'oro...*, Program CK Državne gimnazije u Kotoru 1887.—1888.



Splitsko raspelo, u toku popravka



Kotorsko raspelo, nakon popravka

kazati da nadilazi raspelo s Dakse (Petrovićevo raspelo, danas u Pridvorju) i ostala čudotvorna raspela iz cijele Dalmacije.³² Kako je utvrdio I. Stjepčević, u ovom navodu radi se stvarno o samostanu sv. Frane van grada, u čijoj je crkvi postojala bratovština Navještenja Blažene Djevice Marije.³³ Čini se, međutim, da ne bismo smjeli slijediti daljnji Stjepčevićev zaključak. On je smatrao da se Cisillin navod odnosi upravo na raspelo iz Sv. Marije.³⁴ Navod treba zapravo povezati s ranorenesansnim drvenim raspelom koje se danas nalazi u Moćniku katedrale sv. Tripuna, a koje se prema pogrešnoj predaji držalo darom kraljice Jelene, žene Uroša I, crkvi sv. Frane u Kotoru 1288. godine.³⁵

Ovdje je važno istaći da je ta predaja točna u određenju izvornog smještaja raspela. Netočno vezivanje za kraljicu Jelenu može se lako objasniti što se uz Cisillino »Michelangelovo« raspelo povezala stvarna činjenica da je samostan sv. Frane osnovan upravo njenom darovnicom 1288. godine.³⁶ Godine 1539. u navali Hajrudina Barbarosse bio je znatno oštećen, a 1657. razoriše ga mletačke vlasti da ga Turci ne upotrebe kao uporište protiv grada. Godine 1668. postavljen je temeljac novom samostanu u gradu.³⁷ I tu je Stjepčević zašao u nagađanje koje su pisci iza njega preuzeli za gotovu činjenicu. On je Cisillinu priču o čudotvornom raspelu iz Sv. Frane lako povezao s navodom biskupa Hijacinta Zanobettija koji pismom od 16. 12. 1727. odobrava zamisao gradnje zvonika kraj zborne crkve, uz preporuku vjernicima da priđu u pomoć i »postignu pokroviteljstvo čudotvornog križa koji se časti u ovoj crkvi«.³⁸ Stjepčević je pretpostavio da je iza rušenja samostana i crkve sv. Frane, do gradnje novih u gradu, ono Cisillino raspelo bilo pohranjeno u zbornoj crkvi i da je tamo ostalo vjerojatno po želji vjernika. »Nije bez razloga da malo kasnije (1686. g.) bi u kolegijalnoj crkvi za isto podignut novi oltar«.³⁹ Godina podizanja tog oltara — s dva crna stupa od belgijskog mramora, i poviše oltara s tri mramorna anđela koji nose znakove muke — pada, međutim, punih osamnaest godina nakon gradnje nove crkve franjevac, koji se uz to zacijelo ne bi tako lako odrekli predmeta koji je privlačio mnoštvo iz grada i sa strane.

³² Ibid., 13.

³³ I. Stjepčević, n. dj. (12), str. 7.

³⁴ Ibid., str. 9.

³⁵ I. Stjepčević, Vođa po Kotoru, Kotor 1926, str. 39; N. Luković, Boka Kotorska, Cetinje 1951, str. 159. Raspelo se već nekoliko godina nalazi na restauraciji u Novom Sadu. Najbolju fotografiju u stanju prije zahvata v. na sl. 122, P. Mijović, Umjetničko Blago Crne Gore, Beograd — Titograd 1980. Njegov sažeti opis donosi C. Fisković, n. dj., (13), str. 90.

³⁶ D. Farlati, Illyricum sacrum VI, str. 440. — Kraljica podiže i franjevačke samostane u Baru, Ulcinju i Skadru. V. V. Korać, Graditeljska škola Pomorja, Beograd 1965, passim.

³⁷ I. Stjepčević, Katedrala sv. Tripuna u Kotoru, Split 1938, str. 62. O načinu na koji je barok postigao izvanredan prostorni učinak u postavljanju danas posve raskrivene i ruševne crkve sv. Frane na Gurdiću, sa strmim stepeništem i zvonikom pod kojim se diže uski prolaz, v. C. Fisković, n. dj. (13), str. 98.

³⁸ I. Stjepčević, n. dj. (12), str. 8.

³⁹ Ibid., str. 9.



Splitsko raspelo, nakon popravka



Splitsko raspelo, nakon popravka

U Kotoru su, dakle, postojala dva čudotvorna drvena raspela. Prvo u sv. Mariji, drugo u crkvi sv. Frane, koje je svršilo u Moćnik katedrale gdje, inače, vizitacije i opisi ne spominju neko slično. Postavljanje novog okvira za raspelo u sv. Mariji — koje je istom prilikom prebačeno na novi križ, dok mu je barokni zahvat pored obnove oštećenih ruka i prstiju na nogama »osuvremenio« crte budući da su mu lice i tijelo bili remodelirani nanošenjem pasica platna i sloja paste, štuka i gipsa — treba možda shvatiti upravo kao odgovor na »konkurentno« čudotvorno raspelo koje je u to doba s fratrima ušlo u grad.



Kotor, Zborna crkva sv. Marije (stara fotografija)

Ali, postoji i dodatna simetrija između ova dva kotorska raspela. Na južnom zidu crkve sv. Marije bio je negdje u 15. stoljeću sazidan viseći trijem s malim drvenim raspelom, kao izraziti naglasak vidljiv izdaleka s glavne gradske ulice.⁴⁰ To malo gotičko raspelo zacijelo treba vidjeti kao simulacrum velikog u crkvi. Okrenuto ulici koja je spajala zapadna i istočna gradska vrata, ono je imalo funkciju znaka kojim se upozoravalo prolaznike i namjernike da se upravo u Sv. Mariji nalazi čudotvorno raspelo koje se toliko štovalo u Kotoru i čitavom Primorju.⁴¹

⁴⁰ C. Fisković, n. dj. (13), str. 80, opisuje trijem i uspoređuje ga sa sličnim urbanističkim naglascima kojih ima u uskim primorskim gradovima.

⁴¹ Don Niko Luković prenosi predaju da se Bl. Ozana, ulazeći prvi put u Kotor, zagledala u taj križ. N. Luković, Blažena Ozana Kotorka, Kotor 1965,

Klesano barokno raspelo pod ložom zvonika Sv. Frane na Gurdiću moglo je biti istaknuto u sličnoj funkciji, kao vanjski znak za čudotvorno raspelo koje se nalazilo u unutrašnjosti crkve.⁴² I zaista, znajući za godinu postavljanja ovog kamenog reljefa (1759.), u pogledu izbliza, ono nas iznenađuje izrazito arhaičnim, gotizirajućim crtama. Očigledno je da je pučki barokni klesar nastojao u granicama svojih mogućnosti postići sličnost s čudotvornim predloškom.

Time je bio zaključen ovaj svojevrsni »razgovor« u gradu koji nas ispunja tjeskobom »poslije zanosnih vidika otvorenog mora pred Dubrovnikom« (F. Alfirević), okovan zidinama i pritisnut sunovratnom sivom goletnom masom, stisnut u posljednjem uglu Boke, gdje vjetrovi

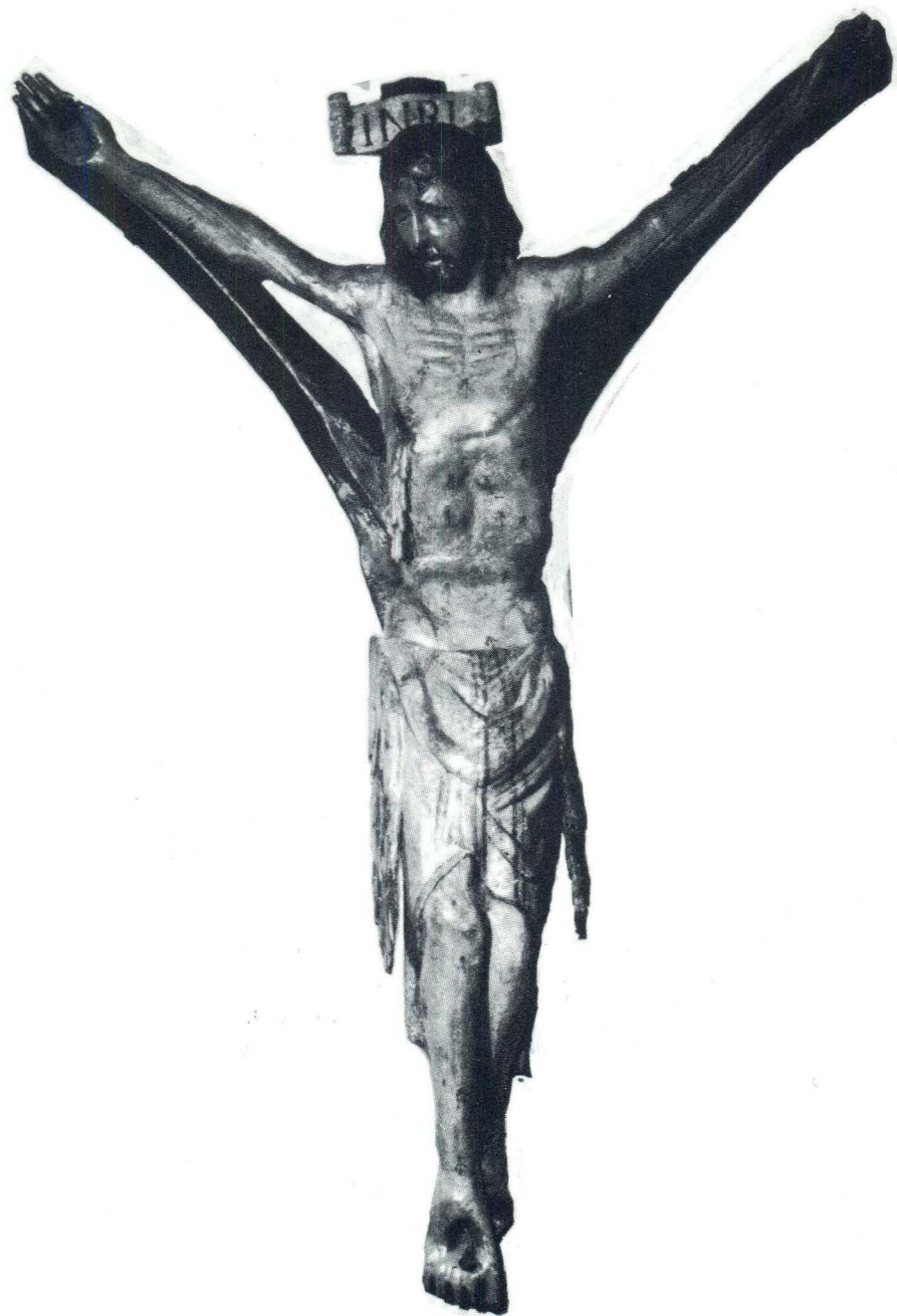


Kotor, crkva sv. Frane sa zvonikom

nisu više onako slani. Bio je to grad u kojemu kao da se život odvijao u znaku muke i križa, prelivši se izravno iz spazmodičkih srednjovjekovnih misterija u zagušljive egzaltacije baroka. Ne smijemo zaboraviti da je u Kotoru, gdje je dan oduvijek trajao kraće negoli u ijednom našem primorskom gradu, kretanje bilo upisano u fugu prezasićenu

str. 139. — Nažalost, u opsežnim restauratorskim radovima (dovršeni u proljeće 1987.) ovaj u mnogo čemu jedinstveni viseći gotički trijem s drvenim raspealom uklonjen je prema suhim, prevladanim purističkim nazorima, da se na njegovom mjestu obnovi ploha romaničkog zida.

⁴² C. Fisković, n. dj. (13), str. 98, donosi latinski natpis pod raspealom.



Split, crkva sv. Klare, raspelo

znakovima krvave Kristove patnje. Ona kao da bijaše utisnuta u svaku svakodnevnu misao i radnju. Malo gdje je plahovita duša mogla tako brzo na se navući povrhu plašta fanatičke sigurnosti svetačko rumenilo i postati živi i glasni *memento mori*. *Virgines muratae*, zazidane djevice (1560. bilo ih je čak devet)⁴³ jecale su u svojim prizemnim isposnicama, odijeljene od prolaznika uskim rešetkastim prozorom, ispaštajući grijehe tijesnog grada. Ali, psihotip kotorskog građanina iz te dobe treba tek ocrtati da onda bolje shvatimo da predmete poput ovih koje ovdje opisujemo nije moguće promatrati samo kao neutralne artefakte u okviru uobičajenih formalno-estetskih kategorija. A to je posebno važno u času kad ih restauratorskim zahvatom — interpretiramo.

Iz slučaja ovih kotorskih raspela vidjesmo kako im je »suparnik«, odnosno — u okvirima istog kulturnog mjesta — »zamjenik«, natakao prsten dodatnog značenja. Ostajući posve u okvirima naslova, moram



Bakreni folari grada Kotora iz anžuvinskog doba, nađeni u raspelu

upozoriti na nešto drugačiji primjer iz splitske katedrale, gdje se nalaze dva velika drvena raspela: pored trećentističkog još i Petrovićevo. U kakvom se odnosu nalaze? Zašto dva, jedno pored drugog? To su pitanja na koja nije lako odgovoriti.

Igor Fisković je, pišući o Petrovićevom raspelu, primjetio njegovu sličnost s onim u splitskom koru.⁴⁴ Možda se to zapažanje može poja-

⁴³ N. Luković, n. dj. (41), str. 24.

⁴⁴ I. Fisković, n. dj. (1), str. 88.

⁴⁵ Kada se jednom napiše cjelovit pregled gotičkog i renesansnog te baroknog drvorezbarstva u okviru povijesti dalmatinskog kiparstva, ispravna ocjena koju je Petrovićevim djelima dao Igor Fisković sigurno će dobiti više odjeka. U međuvremenu, njegov se opus može proširiti za još jedno drveno raspelo (53 x 51,5 cm) koje se čuva u niši oltara sv. Križa u franjevačkoj crkvi na otočiću Krapnju kraj Šibenika, a Petrovićevo djelo bit će po svoj prilici i drveno Bogorodično poprsje (v. 56 cm) nedavno pronađeno u šibenskoj katedrali, sada izloženo u zbirci crkvene umjetnosti u crkvi sv. Barbare. Govoreći uz to, nema razloga da se veliko raspelo (v. 225 cm) iz crkve sv. Frane u Šibe-

čati upozoravanjem na konkretne detalje koji uvjeravaju da je Juraj Petrović zaista imao pred očima starije raspelo, i to ne samo kao opći predložak. Splitsko raspelo je najveće među njegovim radovima, a dimenzijama je tek nešto manje od trećentističkog.⁴⁵ Oblikovanje strenuma i perizome te izvjesna mirnoća cijelog stava korpusa, govore da je Petrović svjesno išao na sličnost. U usporedbi s korpusima ostalog majstorovog opusa, splitski je znatno manje ekspresivan, tvrdih crta lica, ali zato — kako to dobro zapaža Igor Fisković — odmjenjenijih razmjera tijela. Nije li se, dakle, emfatički temperament splitskog kanonika i drvorezbara Jurja Petrovića smirio u susretu s velikim predloškom, za koji možemo pretpostaviti da je bio na glasu zbog čudotvornosti, kad su se već klarise, tada udaljene samih stotinjak metara od katedrale, odlučile da ga dadu kopirati. Cvito Fisković je to drugo raspelo (v. 180 cm) svojedobno detaljno opisao, smatrajući ga gotičkim djelom druge polovine 14. stoljeća, ne vidjevši u njegovim crtama »ni traga renesansne prirodnosti niti baroknog nemira«.⁴⁶ Čini mi se, međutim, da bi se moglo raditi o slabo uspjeljoj kopiji iz odmaklog 15. stoljeća. Za kopiju govori ne samo vegetativni oblik križa i shematizirano prenošenje nabora perizome (s visećim okrajcima sa strana i niskim cjevastim otraga iza listova) već i nevješt pokušaj opetovanja rješenja za anatomske detalje (na primjer, naskočene kosti bokova poviše nisko spuštene pojasnice, oblikovanje strenuma, žila na rukama), dok za



Revers novčića nađenih u unutrašnjosti kotorskog raspela

niku ne pripiše samom Petroviću. Krsto Stošić je u svojoj rukopisnoj monografiji o samostanu i crkvi sv. Frane, 1930., donio poznati dokument koji govori da je »presbytero Georgio de Spaletto 1441. g. izradio kipove sv. Marije i sv. Ivana »que sunt iuxta crucifixum«. Sačuvana samostanska predaja da je raspelo doneseno iz porušenog bibrirskog samostana 1527. g., zadržala je vjerojatno Stošića da u njemu prepozna inače posve očigledno Petrovićevo djelo. Teško je osim toga vjerovati da bi majstor postavljao bočne kipove uz veliko raspelo, »rad Petrovićevih učenika«, kako je to predloženo. Radi se, vjerovatno o djelu koje stoji na samom početku njegovog poznatog opusa.

⁴⁶ C. Fisković, n. dj. (4b), str. 213. Raspelo je 1971. restaurirano u Restoratorskoj radionici Regionalnog zavoda u Splitu.

kasnije vrijeme svjedoči ukrućena vertikalnost tijela koje je podignuto više na križ, ublažena stilizacija, kao i omekšanje zglobova. Predaja koju pamte klarise da je Raspeti jednom zaokrenuo glavu, mogla bi na svoj način biti dokaz da je usmjerenje glave (ono iz katedrale gleda dolje desno, ono iz klarisa dolje lijevo) bilo shvaćeno kao suštinska razlika u izravnom uspoređivanju čudotvornog predloška i kopije, te da je razlika »racionalizirana« čudom, u korist mlađeg raspela.⁴⁷

No, vratimo se odnosu raspelâ iz katedrale u Splitu koja se zajedno spominju već u Priulijevoj vizitaciji 1603. godine,⁴⁸ što isključuje mogućnost da bi jedno došlo kasnije iz neke zapuštene crkve. Nije li tu možda došlo do razdiobe funkcija? Veliko trećentističko raspelo stajalo je na trijumfalnom luku u žarištu, čak i u ravni pogleda u vrijeme dok je katedrala imala dva kata drvenih galerija na koje se uspinjalo škripavim stepenicama.⁴⁹ Nije li možda Petrovićevo raspelo napravljeno da preuzme neku novu kulturnu funkciju? Možda ophodnu ili jednostavno — oltarsku? Ne znamo to sigurno, kao što općenito još uvijek ne znamo mnogo o tome kako su raspela postala središtem izdvojenog liturgijskog obreda.⁵⁰

⁴⁷ *S. Marija od Presvetog Srca* (A. Petričević), Samostan Svete Klare u Splitu 1308—1978, Split 1979, str. 39.

Brojne »mirakule« raspela i niza svetih umjetnina trebalo bi jednom sinoptizirati. Bez obzira što će se pokazati da većinom predstavljaju opća mjesta kojima se hranilo pučko vjerovanje, njihov studij bi dao važan prilog još nenapisanom poglavlju povijesti religije i opće psihologije naše sredine. Ova raspela govore, okreću oči i glavu, škrguću zubima, najčešće krvare — pogodena kamenom, zasječena oružjem, uvrijeđena psokama (u nas na primjer raspela — Ciovo, Rijeka, Šibenik, Hvar, Split, itd.). Već sam čin otkrivanja raspela često predstavlja čudesan događaj: najčešće doplutađu izdaleka (»Veli Bog« na Susku, šibensko iz varoške crkve, splitsko varoško, ono s Dakse, kao i ono divovsko iz Chioggie ili slovensko koje je doplovilo Dravom kraj Maribora, itd.).

⁴⁸ Prema I. Fisković, n. dj. (1), str. 87.

⁴⁹ Teško je prihvatiti u literaturi uvriježenu pretpostavku da se na galerije išlo kroz zvonik s obzirom da bi vjernik u tom slučaju trebao, idući na pričest, dvaput izlaziti pod otvoreno nebo, gubeći dobar dio misne drame, i to u času njene najveće napetosti. V. Andrić crta strmo stepenište koje se diže povije propovjedaonice, tvoreći neke vrste baldahina nad njom. Teško je, međutim, točno znati kako se na galerije uzlazilo još ranije. Propovjedaonica je, naime, na današnje mjesto došla u barokno doba.

⁵⁰ Raspela izvorno vise u trijumfalnom luku ili u sredini crkve, (G. Gamulin, Slikana raspela u Hrvatskoj, Zagreb 1983, str. 7 i d. — Z. Staničić — Demori, Zidne slikarije XVII st. u crkvi Gospe Snježne u Segetu, PPUD 23, Split 1983, str. 279.) ili u sredini oltarske pregrade, uvijek iznova podsjećajući na centralnu kršćansku misao žrtve i spasenja. Želio bih ovom prilikom usput upozoriti na ulomke romaničkog raspela (klesano oko 1200-tih godina) iz Crkvine u Biskupije, izloženo u Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu, koje je vjerojatno stajalo povrh oltarske pregrade. Ono predstavlja najraniji sačuvani primjer klesanog raspela u nas.

Možda se može pretpostaviti da se aspekt općeg (ma koliko temeljnog) znaka s vremenom svodi na »lokalni« upravo proizvodnjom čudesa koja im podižu obrednu potenciju i radi se od nekog doba uokviruju oltarom. U vezi s ovim procesom sigurno stoji i postupno individualiziranje srednjovjekovnog misticizma. Trodimenzionalna skulptura raspelog Spasitelja imala je u takvom procesu zacijelo veće prednosti od slikanog raspela. Činjenica je, izgleda, da velika raspela podignuta na trijumfalni luk prestaju slikati nekako upravo iza

I još jedan zanimljiv detalj: starije splitsko raspelo imalo je samo jedan preslik, Petrovićevo čak pet, dakle, više-manje jednak broj »obnova« kao raspela u Piranu (10) i Kotoru (6). Petrovićevo raspelo je, očito, rasteretilo starije nekih »dužnosti« i poštedilo ga od restauratorskih zahvata te je zato najsačuvanije.

Vratimo se sad konačno priči o novčićima u kotorskom raspelu. Kad sam rekao da ih treba smatrati dokazom »arheološkog karaktera«, kao *terminus ante quem* u datiranju, mislio sam da se ne smije pretpostaviti da su u raspelo ušli — kao što mi je u nekim diskusijama predloženo — nakon što su, obezvrijeđeni, izišli iz upotrebe. Tako nešto bilo bi u potpunoj suprotnosti s elementarnim vjerničkim stavom koji je oko Kristovih rana razvio posebno štovanje. S druge strane, raspelo sigurno nije služilo kao »škrabica«. Naime, ta tri novčića nisu, simbolički gledano, ubačena u raspelo već su »stavljeni na srce« Raspetoga, možda kao posveta ili zavjet kipara ili naručitelja.

Poznato je da je za opći kult Kristovih rana bio presudan onaj septembarski događaj iz 1224. na Monte Alvernu, kad je sv. Franjo doživio misteriozno utisnuće rana na rukama, nogama i desnom boku. Katarina Sijenska je, prema vlastitim riječima, primila stigmatu jedne nedjelje 1375, moleći pred raspelom u pizanskoj crkvi sv. Katarine.⁵¹ Kristova krv bijaše za nju opsesivna tema.⁵² Premda se *quinquepartitum vulnus* već od ranije povezuje s Kristovim iskupljenjem grijeha koje čovjek čini preko svojih pet sjetila, upravo se kroz 13. i 14. stoljeće naglo, i gotovo trijumfalno razvijaju molitve i pjesme, zakletve, blagdani i misa (*Humilitavit*) za pet Kristovih rana, i čitava literatura

sredine 15. stoljeća. Mislim da veliko trogirsko raspelo predstavlja posljednji takav primjer na našoj obali. Nedavno sam predložio da ga se pripíše izravno ruci Blaža Jurjeva. *J. Belamarić*, Prilog za Blaža Jurjeva, Mogućnosti 11—12, str. 828.) Čini se privlačnom pretpostavkom da bi nastanak tog raspela trebalo povezati s novom prostornom regulacijom prezbiterija trogirске katedrale, nakon dovršetka radova na presvođenju glavne lade (Budislavićeve korske klupe su ugovorene 1439.; romanička propovjedaonica je vjerojatno tada premještena na današnje mjesto).

Blaževno raspelo moralo je biti visoko u središtu katedrale prije nego je premješteno iznad južnih vrata. Zanimljivo je da uz to slikano raspelo nastalo malo prije 1450.) trogirska katedrala dobiva 1508. iz Venecije renesansno drveno, izrazite kiparske kvalitete. Pitanje je ipak da li je trogirska »podjela posla« između slikanog (koje ostaje da potiče zajedničku kontemplaciju Kristove žrtve, otkupljenja i spasenja) i rezbarenog raspela (koje postavljeno na oltar privlači i »dnevno čini usluge odanima« koji mu uzvraćaju zavjetnim darovima) bila jednako provedena u splitskoj katedrali. Naravno, mutacije značenja ovih tipova raspela preciznije bi se pratile kad bismo usporedo razmotrili njihove dodirne točke s brojnim relikvijarima »Ištinitog križa« (v., A. Frolow, *Les Reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965) i s poviješću procesionalnih raspela (v. na pr., katalog, *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croce italiane*. Bibl. Naz. Marciana i Mus. Poldi Pezzoli, 1986, str. 19 i d.

⁵¹ *M. Meiss*, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera*, Arte, religione e società alla metà del Trecento, Torino 1982, str. 167.

⁵² Gotovo svako njeno pismo počinje: »Io Caterina, serva e schiava dei servi di Gesù Cristo, scrivo a voi nel prezioso sangue suo«. *Ibid.*, str. 132.

u vezi s njima.⁵³ Vjerovalo se da se s pet takvih misa oslobađa jedna duša u čistilištu.⁵⁴ Sv. Klara na samrtni traži da joj se čita molitva pet rana koja se moli za svaku od njih posebno. Jedan »Pater« i »Ave« izgovaraju se nakon svake molitve. Na posljednju slijede asonantni počeci i odgovori: *Vulnera quinque Dei. — Sint medicina mei. / Vulneribus quinis. — Me eruas, Christe, ruinis. / Da pacem, Christe. — Vulneribus quinque.*⁵⁵ Njemački mistici ih zovu »znakovima ljubavi« (*Minnezeichen*), ili — »pet škrinjica« (*fünf Schreinlein*), engleski — fontanama.⁵⁶ Blažena Ozana Kotorka spava 44 godine u svojoj dobrovoljnoj samici na ležaju od golih dasaka do kojeg vodi pet stepenica u znak pet Kristovih rana.⁵⁷ »Pogledaj, govori Bernardin, Isusovu glavu sagnutu da te poljubi, ruke raširene da te zagrlje, dlanove probušene da dijele, bok otvoren da ljubi, tijelo rastegnuto da se cijelo daruje.«⁵⁸

Rana na desnom boku izazivala je naročitu pažnju. Sv. Gertruda je naziva »*amatorium lavacrum*«, sv. Katarina Sijenska († 1380) upotrebljava neprevedljiv izraz — »*bottega del sangue*« ili »*barile di vino*«,⁵⁹ s očitom aluzijom na »*cella vinaria*« iz Pjesme nad pjesmama (2, 4). Iz desnog Kristovog boka izbili su krv i voda, jamstva Otkupljenja. Ezekielov Hramski izvor (47, 1—12) koji »otjecao« ispod desne strane Doma« aludira na krsnu vodu, kao što Salamonov hram bijaše jedna od figura Krista.⁶⁰ Od Augustina dalje tumači se da sama crkva izlazi iz Kristova boka kao što je Eva izišla iz usnulog Adama. Rana na boku naziva se često još i »*porta sacramentorum*«. ⁶¹

Na jednoj kompliciranoj trecentističkoj karti Evrope, nastaloj na avignonskom dvoru, nad kojom se superponira simbolička mreža krugova i ovala u kojima su pored niza drugih upisani znakovi zodijskih planeta, minerala, dijelova tijela, darova Duha svetoga, nad Jeruzalemom se diže raspelo. Iz rane na Kristovom boku izlazi linija — *rivus sanguinis* — koja dijagonalno presijeca čitav prikaz križajući se s jednom drugom linijom koja izlazi iz Sagitariusovog koplja. Krv iz rane na Kristovom boku ulazi tako na poseban način u posve bizarnu teološko-geografsku kombinatoriku kojom se konstruira Svemir u odnosima između Zemlje, Čovjeka, Elemenata, Doba...^{61a}

Rana otvorena na boku pokazuje put do slatkih tajni Srca Isusovog, budući da se od Prudencija do sv. Bernarda i sv. Brigitte Švedske († 1373) zna da je Longinovo koplje prodrlo poprijeko tijela do

⁵³ Dosad najbolji pregled v. u *L. Gougaud*, *Devotions et pratiques ascétiques du moyen age*, Paris 1925, poglavlje »*Les antécédents de la dévotion au Sacré-Coeur*«.

⁵⁴ *Ibid.*, str. 81. Stekla je popularnost kao navodni sastav samog Ivana Evandeliste.

⁵⁵ *Ibid.*, str. 82.

⁵⁶ *Ibid.*, str. 86, 87.

⁵⁷ *N. Luković*, n. dj. (41), str. 46.

⁵⁸ *Sv. Bonaventura*, *Pismo redovnicama o savršenom životu*, Split 1980, str. 47. — Navod se, inače, nije našao u Bernardovim djelima.

⁵⁹ *L. Gougaud*, n. dj. (53), str. 87.

⁶⁰ *Ibid.*, str. 91.

⁶¹ *Ibid.*, str. 98.

^{61a} *J. Sezec*, *La Survivance des dieux antiques*, Paris 1980, str. 115.



Kotorsko raspelo, u toku popravka

Kristove lijeve strane. *Apertio lateris* postaje *apertio cordis*, gdje se treba nastaniti, ujedinivši se s Kristom.⁶² U 15. stoljeću zna se točna mjera rane na boku (6, 9, ili 10 cm duga — široka 3 ili 4 cm) koja se često ističe s okvirom u obliku romba ili elipse.⁶³

Veliki srebrni bikonveksni okvir rane na boku trećentističkog raspela u kora splitske katedrale,⁶⁴ pa onaj jednako istaknuti na romaničkom raspelu Sv. Križa u istom gradu,⁶⁵ kao i sam čin upotrebe otvora rane na kotorskom, govore da se i u nas ona posebno štovala. O kiparevoj pažnji pri oblikovanju velike rane na boku govori posebno i neuobičajeni motiv viseće kapi krvi koja se rascvala u samom otvoru rane na kotorskom raspelu.

Premda nikad nećemo doznati tko je stavio tri anžuvinska novčića u otvor rane na boku kotorskog raspela, njegovi motivi su nakon svega iznesenoga prilično jasni.⁶⁶ Radi se o još jednom u nizu dokaza novog religioznog sentimenta 14. stoljeća koji se koncentrirao posebno na prikaz Muke, a u vidovima privatne devocije upravo uz raspela.⁶⁷

Molitva pred svetim slikama i kipovima nije razvijala tek vjerničku imaginaciju ili, štoviše, religiozne fantazme: molitva je i svojevrsna investicija — uloženo vrijeme, kao i novac, obilno se vraćalo. Otkako je Inocent III sačinio posebnu molitvu za *vera icon* koja se od sredine 10. stoljeća čuvala u Sv. Petru, obećavajući svakome tko je bude čitao

⁶² Sv. Katarina siše iz krvave Kristove rane. Ibid., str. 126. — Sv. Bonaventura (58) poziva: »Oltar Božji tvoje je srce. Na tom oltaru treba da uvijek gori vatra žarke pobožnosti, koju ćeš svaki dan hraniti drvima Kristova križa i razmatranjem njegove muke (...) pogledaj na rukama njegovim znak od čavala, stavi prst svoj u mjesto od čavala, stavi svoju ruku u njegov bok (usp. Iv 20, 25). I ne samo to, nego uđi sasvim kroz ranu njegova boka, uđi do srca Isusova i tu, žarkom ljubavlju prema raspetomu, u Krista pretvorena raspeta čavlina straha Božjega, probodena kopljem istinske ljubavi, ranjena mačem duboke sućuti, ništa drugo ne traži (...) nego da i ti možeš s Kristom umrijeti na križu. Tada ćeš moći s apostolom Pavlom povikati: »S Kristom sam raspeta na križ. Živim — ali ne više ja, nego Krist živi u meni« (Gal 2, 19—20).

⁶³ W. Sparrow — Simpson, On the measure of the Wound in the Side of the Redeemer, Journal of the British archaeological Association XXX, 1874.

⁶⁴ C. Fisković, n. dj. (4 b), str. 212.

⁶⁵ C. Fisković, Romaničko raspelo iz crkve sv. Križa u Splitu, Peristil 12—13, Zagreb 1969—1970, str. 10 i d.

⁶⁶ Trebalo je, čini se, insistirati na priči o kultu u koji su ovakva djela bila uronjena. Danas kad je otupio senzibilitet prema ovakvim aspektima doživljavanja, postoji uvijek opasnost da ih promatramo isključivo kao artefakte, otrgnute od svog vremena, prostora i povoda. Dovoljno je upozoriti na jedan karakterističan primjer: Nedavno je Petrovićevo šibensko raspelo skinuto iz svog oltara, koji se nalazi uz sjeverni portal u unutrašnjosti katedrale, te je natakuto u metalnu konstrukciju postavljenu u svetištu. Pri tome je raspelo odvojeno od golgotske hridi koja je stajala udno križa, pa je uz nju odstranjen i natpis koji je upravo otkrio ime majstora ovog i ostalih djela iz čitavog niza, i na kojemu se, pored podataka o kiparu čitala godina nastanka kipa. Sklonjene su, naravno, i brojne zavjetne pločice. Slično se dogodilo i s velikim Petrovićevim raspelom iz šibenske crkve sv. Frane. Ono je izvučeno iz barokne kapele za nj podignute, a danas bezrazložno pretvorene u skladište.

⁶⁷ Najraniji dokaz u nas vidimo u ranogotičkom prikazu para klečećih donatora na reljefu Golgote u vrhu drugog luka zapadnog portala trogirске katedrale na kojemu je Krist prikazan raspet na razlistalom drvu života.



Kotorsko raspelo, nakon popravka

indulgenciju od 10 dana, brzo se razvila utrka za popustom u beskonačnoj čekaonici Čistilišta.⁶⁸ Između ostalih molitvi, postojala je jedna za koju su razni pape obećavali onoliko dana oprosta koliko bijaše rana na Kristovu tijelu — 6.666 dana.⁶⁹ Prvi primjeri sačuvani brojnih pravilno raspoređenih ranica od bičevanja nalaze se u našem kiparstvu 14. stoljeća upravo na raspelima iz Pirana, Kotora i Splita.⁷⁰

Tri raspela, u Piranu, Splitu i Kotoru, koja se mogu na temelju stilskih osobina datirati u sredinu druge polovine 14. stoljeća, upotpunjavaju složenu sliku trećentističke skulpture na našoj obali, a svojim formatom i kvalitetom ulaze dapače u njen prvi plan. Smatram ih djelima mletačkog kipara koji je djelovao u nas. Za mletačko kiparstvo tog doba može se općenito kazati da je proživljavalo razdoblje stanovitog zastoja, ali je zato imalo vremena da sabrano, gotovo akademski sintetizira plastička rješenja prve polovine stoljeća. Jasna linija odvajanja između ovih raspela i suvremene domaće kiparske produkcije u Istri i Dalmaciji, u kojoj su, kao što smo vidjeli, ostavili znatnog traga, najbolje se očituje, na primjer, u usporedbi sa suvremenim »rogovskim raspelom« koje očigledno pripada istoj ikonografskoj obitelji, ako ne predstavlja i njihov izravniji odjek. Određene njegove srodnosti s raspelima u Splitu, Piranu i Fabrianu uočio je Ivo Petricioli datirajući ga kao djelo nekog domaćeg drvorezbara oko sredine druge polovine 14. stoljeća, vezujući ga sigurno ispravnom pretpostavkom uz obnoviteljsku djelatnost Petra Zadranina, opata benediktinskog samostana poviše sela Tkona na otoku Pašmanu kraj Biograda.⁷¹ Nema kod spazmodički žestokog, pučkog rogovskog raspela, kao ni kod riječkog,⁷² niti traga one elokvencije kojom mletački majstor kontrapunktira usmjerenje nabora, ni formalne obazrivosti kojom, na primjer, meke sferne planove strenuma uokviruje oštroičnim rebri.

Kvaliteta ovih raspela očituje se upravo u znalačkom artikuliranju plastički suprotstavljenih elemenata, te u sigurnoj kompoziciji dijelova koji se vezuju i koji se pokoravaju cjelovitoj koncepciji djela. Bez obzira na probleme tipološke geneze, koje nije moguće riješiti bez pot-

⁶⁸ S. Ringbom, *Icon to narrative*, Abo 1984, str. 23 i d. — Indulgencije, i čitav poznati sistem »akumulacije kredita«, mogle su se razviti tek nakon što je negdje između 1170. i 1220. definitivno rođena ideja Čistilišta. V. J. Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1982, i daljnju razradu problema kod istog autora u nekoliko poglavlja knjige, *L'imaginaire médiéval*. Paris 1985.

⁶⁹ S. Ringbom, n. dj., str. 26.

⁷⁰ Na piranskom raspelu ranice nisu obnovljene u kredi, što je općenito uobičajeni način njihove modelacije, već su naslikane. Posebno je zanimljivo da se među našim slikanim raspelima krvave ranice ističu, i to geometrijskom pravilnošću, jedino na trogirskom Blaževom raspelu, koje je ujedno posljednje i najveće u čitavom nizu. Može se pretpostaviti da su slikane po izričitoj želji naručilaca.

⁷¹ I. Petricioli, n. dj (2), str. 401.

⁷² V. Ekl, n. dj. (2).

puno obnovljene i ažurirane De Francovicheve studije,⁷³ očito je da ova tri raspela predstavljaju originalnu varijantu »bolnog gotičkog raspela«, i to ne samo u okvirima pregleda kiparstva 14. stoljeća na našoj obali, te na izravan način govore o suvremenim duhovnim poimanjima društva za koje su nastala.⁷⁴

⁷³ Vidi iscrpan pregled literature s. v. Kruzifixus (R. Haussherr), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. II, 1970, str. 678—696. Treba se nadati da ćemo jednom dobiti jasniji pregled evolucije koju je doživio prikaz raspeta Krista u našoj umjetnosti, jer je malo tema koje na tako izravan način govore o suvremenim duhovnim poimanjima. Posebno će biti zanimljivo probiti se preko praga baroka gdje, čini se, s jednakim uspjehom koegzistira nekoliko tipova raspela — od retardiranog tipa »gotico doloroso« do postkoncilskog »Živog Krista« kakvom pripadaju, na primjer, drvena raspela u Starom Gradu na Hvaru i u Kaštel Lukšiću. V. K. *Prijatelj*, Dodatak katalogu Giacomina Piazzette, *Peristil* 14—15, Zagreb 1971—1972. — Treba stoga već ovdje uputiti na temeljnu opću studiju, F. *Negri Arnoldi*, *Origine e diffusione del Crocifisso baroco con l'immagine del Cristo vivente*, *Storia dell'arte* 20, 1974, str. 56—80.

⁷⁴ Pred sam izlazak članka iz tiska, ugledao sam iza stalka i iza rešetke kapele Sv. Križa u katedrali u Krku, poviše Frankopanove pale d'oro, veliko rezbareno raspelo (v. 200 cm) koje bi po svojim stilskim odlikama moglo biti posve blizu opisanim skulpturama iz Pirana, Splita i Kotora. Raspelo je tek usputno spomenuto u literaturi: I. *Žic — Rokov*, Kompleks, katedrale Sv. Kvirina u Krku, *Rad* br. 360, Zagreb 1971, str. 139. Debele naslage preslika onemogućavaju detaljniju analizu. Važno je istaći da se uz raspelo nalaze sačuvani kipovi Marije i Ivana.

LE CRUCIFIX GOTHIQUE DE KOTOR

Joško Belamarić

Les similitudes qui, dans les textes, apparaissaient progressivement entre les grands crucifix en bois du »trecento« du baptistère de Piran (hauteur 200 cm), du chœur de la cathédrale de Split (202 cm) et de l'église collégiale de Kotor (202 cm) sont devenues, après leur restauration, beaucoup plus claires. L'auteur de l'article commente ces crucifix comme des œuvres du même sculpteur, remontant au milieu de la seconde moitié de XIV^{es.} et liées aux particularités du courant artistique vénitien qui, le long du littoral oriental de l'Adriatique, (de Kopar — où se trouve la tombe de Saint-Nazaire comme analogie stylistique la plus proche de ces crucifix — jusqu'à Dubrovnik) créa, particulièrement après le milieu du siècle, plusieurs œuvres d'un ensemble cohérent. La ligne nette de séparation entre ces crucifix et la production sculpturale autochtone de l'époque en Istrie et en Dalmatie apparaît le mieux dans la comparaison du crucifix spasmodiquement violent de Rogovo, près de Biograd, qui fait partie de la même famille iconographique, s'il n'est pas le représentant direct de leur écho. L'auteur attire l'attention sur les crucifix en bois de l'église des Clarisses à Split — œuvre d'un sculpteur du pays, de la première moitié du XV^{es.} qui copie directement le crucifix de la cathédrale, et qu'a pris comme modèle, dans son œuvre de Split, le sculpteur sur bois dalmate du XV^{es.} le plus connu, Juraj Petrović.

Le Christ de Kotor était originairement suspendu à une croix en Y à branches recourbées bifurquant assez bas derrière les branches comme dans les crucifix de Piran et de Split. La même description peut s'appliquer intégralement aux trois corps. Les perisomes — linges — formés de la même façon mais, pour le crucifix de Piran, au cours de la restauration, à la suite d'un malentendu, le bout de la draperie qui pendait sur le côté gauche du Christ n'a pas été remis. Cependant, la confrontation eurithmique de la direction des plis et les effets dans la substitution des surfaces planes et plissées articulés à un haut niveau, n'ont pas d'échos dans les masques des visages mornes. Comme s'il existait une contradiction entre les corps solennels calmement façonnés et ces têtes rectangulaires un peu rustiques. Le calme tectonique tendu qui règne sur les trois corps et »l'idéalisme« presque anatomique dans les rapports internes des différentes parties, sont en certaine opposition avec le »réalisme« de leurs visages.

L'auteur suppose que les crucifix de Piran et de Kotor sont très proches dans le temps l'un de l'autre, alors que celui de Split (d'ailleurs beaucoup mieux conservé, surtout en ce qui concerne la polychromie primitive) serait un peu plus mûr et, dans une certaine mesure, plus monumental. A défaut de documents et d'éléments directs de comparaison, a été trouvé un »argument archéologique« supplémentaire inattendu pour la datation. Au cours des travaux de restauration sur le crucifix de Kotor, à l'intérieur, ont été découverts trois »folars« en cuivre de la ville de Kotor qui, sur le revers, portent l'effigie du patron de la ville saint-Triphon, et, sur l'avant, le blason de Louis d'Anjou, sous l'administration duquel la ville se trouvait entre 1371 et 1385. Ces petites pièces de monnaie qui ont été introduites dans le crucifix à travers la blessure du flanc droit (à vrai dire elles étaient mises dans le cœur du Christ crucifié comme consécration ou vœu du sculpteur ou du donateur) l'auteur les considère comme terminus ante quem dans la datation, ce qui concorde tout à fait avec les résultats de l'analyse stylistique. L'auteur consacre la seconde partie de son travail à l'analyse détaillée du développement du culte des blessures du Christ et, particulièrement, de celles du flanc droit, suivant la littérature mystique de l'époque, considérant que la trouvaille de Kotor représente l'une des preuves d'un nouveau sentiment religieux du XIV^{es.} qui s'est surtout concentré sur la représentation de la Passion.

Suit une analyse du rapport entre ce crucifix du »trecento« et le crucifix »concurrent« miraculeux qui se trouvait dans l'autre église de Kotor

-Saint-François- aujourd'hui dans le Reliquarium de la Cathédrale, et qui était considéré au début du XVII^{es}. comme une oeuvre de Michel-Ange). Avec une même attention est étudiée la répartition des rôles entre le crucifix du »trecento« de la cathédrale de Split et celui, nouveau que, dans la même église, outre les plus anciens, exécuta le chanoine Juraj Petrović (vraisemblablement dans la seconde partie du XV^{es}.) de même que la répartition des fonctions cultuelles entre le crucifix peint du maître Blaž Jurjev (dernier crucifix dalmate peint, de la 5^{eme} décennie du XV^{es}.) et celui, sculpté, de la cathédrale de Trogir, datant de 1509.