

ROMANICKE FRESKE U SV. KRŠEVANU, ZADAR

(Table XIII—XX)

U harmoničnoj unutrašnjosti crkve sv. Krševana u Zadru, koju je arhitekt Iveković ogolio svojom preskrupuloznom restauracijom preostali su u južnoj i sjevernoj lađi zapušteni tragovi zidnih slikarija,¹ pronađeni za vrijeme zamašnih konzervatorskih radova, što ih je između 1911. i 1914. godine vodila bečka »Centralna Komisija za zaštitu spomenika.«² Ti fragmenti, čini se, nisu mnogo zanimali arhitekta Ivekovića i njegove suradnike, pa se tako desilo, da su mnogi ulomci uništeni ili skinuti,³ a preostale slikarije ostavljene neočišćene.⁴ Freske u južnoj apsidi još su razmjerno ušćuvane, dok su one u sjevernoj teško postradale od vlage, koja se kapilarnim pu-

tem visoko uspinje iz zatrpanih temelja.⁵ Nakon Oslobođenja u više se navrata započelo djelomičnim čišćenjem tih fresaka, da se 1957. god. pristupi njihovom sistematskom čišćenju i konzerviranju, zahvaljujući inicijativi i materijalnoj podršci Savjeta za prosvjetu i kulturu N. O. grada Zadra. U toku tih radova privukli su pažnju brojni novi detalji, koji otkrivaju daljnje mogućnosti za proučavanje preostalih romaničkih slikarija u sjevernoj lađi.

Polukružna sjeverna apsidiola nije bila oslikana neposredno nakon izgradnje, kao što to pokazuju sačuvani slojevi žbuke na njenom zidu. Prva dekoracija pojavila se kasnije, bit će krajem XII. stoljeća, a obuhvatala je cijelu površinu apsidalne udubine i njen zabat, dok je sama sjeverna stijena ostala i dalje neoslikana. Kad se nešto kasnije proširivao istočni prozor apsidge bile su freske oštećene, a zatim djelomično restaurirane i to one u srednjem dijelu, dok su oštećene slikarije na zabatu i u kaloti bile iskucane, da nestanu pod novom žbukom i novim prikazima. U to isto vrijeme nastala je i freska na sjevernoj stijeni, a možda i kompozicije u glavnoj i južnoj lađi; one su iščezle prilikom posljednje restauracije.

Prema nađenim ostacima može se zaključiti, da je prvi dekorativni program sjeverne apsidge bio

¹ Brunelli, Storia della città di Zara, I. XVIII, na str. 352—354 spominje da je čitava crkva bila oslikana i u dva sloja: »nelle absidi minori, nei pennachi degli archi e nelle pareti laterali la chiesa era tutta frescata: di sotto pitture più vecchie e sopra un nuovo intonaco pitture del secolo decimoquarto. Le absidi, come quella di mezzo hanno due figurazioni, seperate da un fregio. Dalle poche traccie che ne restano si vede nell' arco dell' abside sinistra S. Grisogono in piede chi tiene una mano sullo scudo appoggiato a terra e l'altra sull' asta. Di fianco una donna con la palma del martirio, forse Sta Anastasia, di sotto i colori si sono, quasi perduti. Nell' arco dell' abside destra in mezzo di nuovo S. Grisogono che ha da una parte san Benedetto (si legge Ben...) e dall'altra una figura incerta; sotto, dopo il fregio cinque santi nimbati che recano nelle mani o un rotulo o un cartello«.

² Arh. Č. Iveković, Građevni dnevnik radova u crkvi sv. Krševana, rukopis u pohrani kod Konzervatorskog ureda za grad Zadar. Kako je zabilježeno na početku dnevnika, Ministarstvo za Bogoštovlje i nastavu svojom odlukom od 19. XI. 1910. godine odobrava popravak i radove, koje predlaže mješovito povjerenstvo sastavljeno 1908. godine u tu svrhu od Bečke centralne komisije.

³ Arh. Č. Iveković, nav. djelo, bilješke od 8. VI. 1911. i 28. X. 1914. Dana 21. VII. 1913. g. zabilježen je nalaz fresaka: »kojih ima premalo da bi se mogle ostaviti«. U bilješki skiciran je malaz fresaka, koje su postojale u tri sloja.

⁴ Zbog toga se na pobudu Instituta za historijske nauke u Zadru pristupilo čišćenju i otkrivanju fresaka u sjevernoj i južnoj apsidi osobitom zaslugom i suradnjom dr. I. Petricciolija.

⁵ O podzemnoj topografiji vode i njenoj infiltraciji u kompleksu građevine sv. Krševana zabilježen je u spomenutom Ivekovićevu građevnom dnevniku zanimljiv podatak dne 28. I. 1915. »...giove ricordare che all'inizio dei lavori della cripta, circa tre anni or sono, furon constatati dei rigagnoli di acqua dolce e limpida.... In questa occasione la Dirigenza dei lavori della chiesa osservo che con il diminuir del livello d'acqua nel pozzo suddetto per comunione nella cripta diminuivano i rigagnoli di acqua e tal volta anche cessava di scarrere. Ma durante la notte sospeso il lavoro al pozzo ginassile affluiva di bel nuovo l'acqua con la premiera velocita nella cripta. Ogni qual volta avveniva l'alta marea. La cripta era invasa dall'acqua.« Iskopavanjem i konsolidiranjem kripte otklonjena je uglavnom veća opasnost za freske u južnoj apsidi, dok je kod onih u sjevernoj stanje pogoršano, jer temelji nisu iskopani, pa se sva gore opisana oscilacija vlage odražava neposredno na freskama i to pojačanim djelovanjem, pošto su sljubnice na vanjskoj fasadi apsidge zatvorene cementnom žbukom, koja onemogućuje normalnu transpiraciju vlage.

raspoređen u tri horizontalna pojasa, uglavnom jednake veličine; u uobičajenu donju zonu draperija, visine 204 cm, iznad koje je postavljen srednji pojas sa likovima svetaca, apostola ili proroka u visini od 203 cm, te sama kalota sa tri svetačka lika, visine 213 cm.

Prvi, najniži pojas, oslikan je sivomodrim draperijama, čiji su donji rubovi postradali prilikom podizanja razine poda u apsidi za vrijeme Ivekovićeve restauracije. Svjetlije draperije ističu se na tamnomodroj pozadini svojim valovitim gornjim rubom, koji je ukrašen motivom »dragog kamenja«, a u određenim razmacima pričvršćen tankim prstenovima za borduru, što zatvara ovaj pojas. Od svake omče zrakasto se šire nabori, a okomito pada vrpca, koja završava velikom crvenom resom u sredini draperije; ona je sa ostalim resama povezana zelenim trakama. Neobično vedri svijetli i prijatni ugođaj ovog pojasa naglašivali su još i krupni, petoroliski cvjetovi, rasuti po draperiji i razmješteni na tamnomodroj pozadini između prstenova.

Monumentalni karakter srednjeg pojasa izražen je velikom svečanom povorkom svetaca, koji obučeni u lagane sandale koračaju po žutoj podlozi, odjeveni na antikni način tunikama i pažljivo drapiranim togama. Od prvobitnih osam likova raspoređenih po četiri sa svake strane prozora, pet je teško postradalo uslijed kasnijih pregradnji apsida. Povorka započinje s vrlo fragmentarno sačuvanim prvim likom na lijevoj strani. Po preostalim tragovima plašta, koji je bio prebačen preko ramena tog lika i drapiran na antikni način oko ružičaste tunike, može se pretpostaviti, da je predstavljao apostola ili proroka. Svetac je podigao lijevicu u gesti orant⁶, dok mu je glava gotovo posve stradala i očuvao se tek vršak brade, koja seže do biserom optočenog ovratnika tunike. Uza nj je isto tako frontalno postavljen lik drugog sveca, toliko priljubljen uz njega, da im se dodiruju haljine i pokrivaju laktovi. Tom drugom liku oštećena je trećina glave, no sačuvani dijelovi pokazuju smeđu kosu, začešljanu bez razdjelka, s čuperkom iznad čela. Obrve su plitko svedene, odmah ispod njih nacrtana je i gornja kontura vjeđa, koja se povodi za njihovom krivinom, dok su same velike rastvorene oči izgubile ljepotu pogleda, jer su im oštećene šarenice. Nos je čvrst, kratak, sa širokim jakim korijenom i nozdrvama. Opušteni rijetki brkovi okviruju ravna usta s naglašenom uskom donjom usnom. Oval lica podvučen je kratko šišanom smeđom bradom, koja se ispod usta pokrča u tri uvoika. Desnica je oštećena, a lijevicom drži svitak, dok mu neki smeđi čunjasti predmet, ukrašen biserima i ornamentom, počiva na zglobu iste ruke. Odjeven je u zelenkastu tuniku, trbušasto naboranu oko bokova: ispod nje proviruje, padajući u okomitim naborima, druga haljina ljubičaste boje. Tuniku pokriva crvenosmeđi plašt s kvadratičnim ovratnikom, koji vrlo podsjeća na kazule, samo što ne pokriva ruke nego otkriva

ramena i rukave. S obzirom na taj detalj moglo bi se zaključiti, da predstavlja skapular redovničkog habita. U istom stavu prikazan je uz njega i treći svetački lik, odjeven na isti način (Tab. XIII.). To je najbolje očuvana figura u cijelom nizu, pa su na njoj vidljivi detalji odjeće, crvena obuća s debelim gležnjacima ukrašenima biserjem. Kostim i atributi ove dvojice svetaca odvajaju se od ostalih, narušujući ikonografsku jasnoću kompozicije srednjeg pojasa, u kojem se inače nalaze samo figure u antiknim togama i laganim sandalama. Po svom kroju njihova odjeća ne pripada crkvenom kostimu ni zapadne ni istočne liturgije, pa su to vjerovatno skapulari nekog samostanskog — po svojim prilikama benediktinskoga — reda. Četvrti lik u ovom pojasa postradao je prigodom probijanja prozora, ali se po sandalama i tunici može zaključiti, da je također prikazivao apostola ili proroka. Na drugoj strani ostao je sačuvan, također vrlo oštećen, lik Ivana Krstitelja s odmotanom širokom trakom, na kojoj se čita uobičajeni natpis EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO⁶. Uz koštunjavog i razbašurenog Ivana Krstitelja pojavljuje se oštećeni lik drugog proroka ili apostola odjevenog u svjetloplavu tuniku drapiranu na antikni način, ogrnutog zlatnožutim plaštem (Tab. XIV.). Svetac, koji ga slijedi, ujedno je i posljednji, donekle ušćuvan lik u ovoj skupini; on je jedini prikazan u poluprofilu s dugim kukastim nosom, krupnim očima i smeđom bradom. Glava mu je kao i kod ostalih okvirena velikom žutom aureolom optočenom biserima. U lijevoj drži svitak, desnicu je digao, čini se, u gesti vjerovanja na zapadni način. Ogrnut je svjetlomodrim plaštem, zelene podstave, drapiranim preko bijele tunike s ovratnikom porubljenim biserima. Posljednji, osmi, svetac u nizu, propao je gotovo sasvim, sačuvao se tek neznatni ulomak njegove odjeće, tek toliko velik da posvjedoči njegovu nekadašnje postojanje.

Ova je kompozicija odvojena od gornje valovitim vegetabilnim ornamentom lozice, između čijih se vitica pojavljuju ptice (Tab. XX/2). Ornamenat je kasnije prilikom žbukanja kalote drugim romaničkim slojem fresaka bio restauriran, odnosno djelomično rekonstruiran.

Prizor u kaloti sačuvao je svu hijeratičku monumentalnost apsidalne kompozicije, samo je na žalost teško oštećen, a kod preostalih dijelova površina je iskucana udarcima čekića, tako da je i sama postava dosta nečitljiva. Kompozicija se sastoji od tri uspravna svetačka lika, koji stoje na uskoj žutoj traci tla. Na njoj se živo ocrtavaju strukovi bijelih ljljiana i cvjetova crvenih čaški. Centralni lik gotovo je sasvim iščezao, sačuvao mu se dio plavog plašta, tamnomodrog uskog rukava

⁶ Sudeći po nekim slabim tragovima, originalni natpis bio je prilikom restauracije popravljen. Danas se sačuvao tekst u ovoj formi: EGO VOX CLAMANTIS. IN DESERTO. DIRIG. TE VIA DNO. SICVT DIX ESAIA PF.

sa širokom vodoravnom ornamentiranom žutom trakom na ramenu i neznatni dio aureole. Njemu nadesno opažaju se ostaci smeđega redovničkog habita i ruka s otvorenom knjigom, u kojoj se sačuvao nečitljiv natpis. Po slovima ... S BENE..., sačuvanim uz ovu figuru, može se zaključiti, da je prikazivala sv. Benedikta. I lik s lijeve strane centralne ličnosti nosi redovnički habit; po analogiji sa sv. Benediktom može se pretpostaviti, da je predstavljao sv. Skolastiku, njegovu sestru. Centralni lik mogao bi predstavljati Mariju, Krista ili sv. Krševana.⁷ S obzirom na prebačeni crveni plašt mora se isključiti ženska figura, a budući da tamnomodri uski rukav s vodoravnom žutom ornamentiranom trakom na ramenu više podsjeća na detalj tadašnjih vojničkih i civilnih kostima,⁸ (dok se Krist redovno pojavljuje u tunici ukrašenoj okomitim *clavima*), preostaje mogućnost, da u centralnom liku naslutimo sv. Krševana. U prilog tome govori i činjenica, da je srednja apsida u vrijeme slikanja ovih fresaka već bila ukrašena velikom mozaikalnom kompozicijom, gdje je Krist zauzeo mjesto između Ivana i Marije.⁹ Na samom zabatu glavne lađe nalazila se također kompozicija s Kristom,¹⁰ pa je uslijed toga vjerojatno, da je desna pokrajnja apsida bila posvećena patronu crkve sv. Krševanu; on je mogao biti okružen sv. Benediktom i njegovom sestrom, osnivačima benediktinskog reda, kojima je samostan pripadao. Donji rub ove kompozicije u kaloti bio je ispisan tekstom; od njega se sačuvao samo fragment: ... ONOR EP.

Začelje apsida bilo je također oslikano. U donjoj zoni s lijeve i desne strane fragmentarno su se sačuvali naslikani stupovi s lisnatim kapitelima. Na zabatnom dijelu iznad apsidiole naslikana su dva frontalno postavljena lika, od kojih je lijevi bradati svetac. Između njih nalazila se traka s

⁷ Brunelli, nav. djelo str. 353—354. Vidi bilješku br. 1. Taj sv. Krševan, kojega je vidio Brunelli, pokrивao je zapravo stariji lik, po svoj prilici također sv. Krševana.

⁸ Ovakav horizontalni ukras rukava čest je u bizantijskom kostimu XI. i XII. stoljeća, kada ga zamjenjuje ornamentirani trolisni ukras na ramenima i prsima. Sličnu traku nose sveci na freskama u Studenici iz XII. stolj. (Nicefor, Justin, Lamos, Artemios, pa neki sveci na freskama u Mileševu i Gračanici iz XIII. stolj.) Up. Petković, *La Peinture Serbe du Moyen Age II.*, Beograd 1934.

⁹ Bianchi: Zara Cristiana, I sv. str. 302. navodi, da je apsida do 1791. godine bila ukrašena velikim monumentalnim mozaikom, koji je prikazivao Spasitelja u sredini, desno Mariju, a lijevo Ivana Evangelistu.

¹⁰ Arh. C. Iveković, nav. djelo, spominje 21. VII. 1913. nalaz zidnih slikarija na istočnom zabatnom zidu glavne lađe, gdje se u sredini po njegovom mišljenju nalazila mandorla i Krist.

natpisom.¹¹ Ove slikarije kao i kompozicija u kaloti bile su iskucane i prekrivene drugim romaničkim slojem.

Gornji sloj slikarija predstavljao je novu kompoziciju u apsidalnoj kaloti s vojničkim likom u sredini po svoj prilici, sv. Krševanom. Taj lik, odjeven u tipičnu nošnju rimskog vojnika, držao je crveni štit u lijevoj ruci i koplje u desnoj. Osim tragova svjetlomodne pozadine slikane azuritom¹² nije više ništa preostalo od ovoga lika; bit će, da ga je Brunelli vidio još prilično sačuvanog. Zaključujući po iskucanoj površini habita sv. Benedikta u donjem sloju i po njegovoj pozadini, može se pretpostaviti, da je taj dio kalote bio pokriven novom slikarijom, koja nije više postojala u vrijeme Brunellija,¹³ tako da je on spojio likove iz dva sloja u jednu kompoziciju.

U tom istom sloju slikarija iznad apsida bilo je prikazano »Navještenje«. Nažalost, kompozicija je teško postradala, tako da su se pojavili svetački likovi donjeg sloja. Od gornje slikarije sačuvao se samo anđeo, odjeven u crvenu tuniku i plašt. On dolazi slijeva žustrim korakom, dok ga, po svoj prilici, desno dočekuje Marija. Njen je lik sasvim postradao; sačuvalo se nekoliko tragova boje i crteža, koji su mogli pripadati njenoj haljini ili naslonjaču. Između anđela i Marije u sredini zabata nalazila se traka s natpisom, koji je kasnije postradao.

Iz istog vremena, a vjerojatno i od iste ruke, potječe više prizora na sjevernoj stijeni ove pokrajne lađe. Slikarija je također slabo usčuvana, a bila je podijeljena, uglavnom, u dva pojasa prosječne visine kao i oni u apsidi. Gornji pojas, visok 213 cm a dug 411 cm prikazuje scenu »Rodenja« (Tab. XVIII/2). U sredini kompozicije nalazi se velika ružičasta pećina s krzljivim čupercima trave, nad kojom lebde anđeli; samo se jedan od njih sačuvao. U njenoj tamnijoj unutrašnjosti, prikazane su jasle u obliku sanduka; Isus, umotan u zelenkaste pivoje, položen je na bijelom ornamentiranom rupcu u dnu sanduka. Nad njim su pružili glave vol i magarac, dok se podno jasala snuždeno podbočio sv. Josip. Uz jasle se razabire rub Marijine strunjače i kontura njena velikog ležećeg lika; taj

¹¹ Natpis je u stvari palimpsest, u kojemu se gornji tekst može tumačiti na više načina, a donji je pripadao kompoziciji dvaju svetačkih likova, no od toga sloja vidljiva su svega dva slova. Po mišljenju prof. M. Kurelca mogao bi se tekst dovesti u vezu sa Matejem 24/46 »*Beatus ille servus quem cum VENERIT Dominus is invenerit sic facientem...*« ili iz Ivanovog teksta 15/26 »*cum autem VENERIT ille spiritus veritatis*«.

¹² Od boja, koje su preostale, kemijska analiza pokazala je nalaz crvenog i žutog okera. Modra pozadina nije smalt kao obično, nego se umjetnik poslužio azuritom, koji do sada misimo našli u romaničkom zidnom slikarstvu naših krajeva.

¹³ Ovaj sloj morao je na tim mjestima otpasti već ranije, jer Brunelli u svom opisu — (vidi bilješku br. 1) opisuje i sv. Benedikta kao i svetački lik s lijeve strane sv. Krševana.

je lik dominirao kompozicijom. Marija ovdje po- čiva s glavom na jastuku, ne obraćajući se Isusu, okrenuta kao i novorođenče odlijeva udesno. Na- žalost je cijela figura postradala. Iznad Marijina uzglavlja sačuvao se anđeo u antiknom kostimu sa štapom nebeskih glasnika u ljevici govoreći, po svoj prilici, svetim kraljevima, što su se vjero- jatno nalazili u oštećenom lijevom dijelu slike. Najbolje se sačuvao desni dio kompozicije. Na pod- nožju jaslica, za leđima umornog sv. Josipa i is- pred pastira, ugrane su dvije primalje, koje ku- paju dijete u velikoj polukružnoj posudi sličnoj kaležu. Saloma sjedi odmah iza Josipa i Mariji- nih nogu podržavajući ispruženim rukama Isusa; Isus je uspravan, dok Zelemi stoji dolijevajući vo- du iz krčaga. Iznad djevojčine glave, gdje svršava kontura pećine, pojavljuje se anđeo, govoreći dvo- jici pastira. U njegovoj ljevici također se nalazi simbol nebeskih glasnika — dug tanak štap. U preostalom skućenom prostoru stoje dva pastira sa stadom. Jedan od njih, sjedobrad i bos, odjeven u kozje krzno, podštapljujući se približuje pećini, uz njega je drugi mlađi crnih kosa, odjeven u kratku tuniku i plašt s neobičnom koničnom kapom na glavi.¹⁴ Nekoliko ovaca, što spavaju ispred pa- stira sačuvalo se samo u crtežu.

Lijeva strana donjeg pojasa također je ošte- ćena, tako da se ne zna, koja je kompozicija po- srijedi. S obzirom na trag figure u bielome, koja drži štap ovijen vrpcom, može se pretpostaviti, da je ovdje bila prikazana jedna od scena što slijede iza Uskrsnuća, na primjer, »Silazak u Limb«. Na- gađajući dalje, mogao je u prethodnom oštećenom polju biti prizor na Golgoti. U desnom dijelu do- nji je pojas podijeljen u dvije zone, od kojih gor- nja, uska, prikazuje Kristovu glavu između Mari- jine i Ivanove (*Deisis*). Nad Kristovom glavom sa- čuvao se dio natpisa LVX MVNDI a nad Ivanov- om VOX CLAMANTIS. Donju zonu ispunjava lik arkandela s *keramicnom*; u njemu su pika- zana dva mladenačka lika s kratkim tunikama i aureolama na glavama, okrenuti jedan drugome. Dok je tekst kraj lijeve figure propao, kraj desne se sačuvao u fragmentu: ET NVNC ANIMARVM.

To je sadržaj slikarija u oba sloja. Njihove ikonografske indicije pokazuju različite izvore, iako imaju zajednički bizantinski korijen.

Donji, stariji sloj fresaka predstavlja kvalitetni primjer romaničkog slikarstva kod nas. Ikonog- rafski program tog sloja fresaka svojim hijerat- sko-reprezentativnim karakterom ponavlja staru shemu podjele na tri pojasa, prilagođena arhitek- tonskom okviru. Tradicionalna crvenožuta traka posuta biserjem naglašuje ovu raspodjelu, dok se

žuti pojasi tla vraćaju u svakom polju da pod- vuku horizontalni karakter kompozicije.

Donji pojas sa sivomodrom draperijom posutom krupnim crvenim cvjetovima i »našivenim« zele- nim gajtanima, donosi mnogo svježine u apsidalni prostor svojim neobičnim izborom ukrasa. Motivi draperija javljaju se već od VIII. stoljeća u rim- skim crkvama,¹⁵ zadržavajući se u mnogim vari- jacijama kroz cijeli srednji vijek kao omiljela de- koracija apsida u evropskom slikarstvu. Ovaj se motiv, međutim, kod zadarske freske izdvaja od ostalih nekim čudnim spojem detalja tradicional- nog bizantinskog ukusa (dragulji, tamnomodra po- zadina) sa stilizacijom velikih crvenih cvjetova, geometrijom nabora kakve nalazimo na Zapadu, kao i neobičnim realizmom u prikazivanju resa i gajtana.

Srednji i gornji pojas ispunjavaju sveci, koji gotovo lebde između struka crvenih cvjetova i lji- ljanskih čaški ili ukrštavaju korake, jedva se do- dirujući stopalima. Svojim proporcijama i kompo- zicijskom shemom ti su likovi podređeni arhitek- turi, ali nisu više kao u starokršćanskim mozai- cima odvojeni jedni od drugih neodređenom po- zadinom, nego su usko zbijeni, tako da im se do- diruju nabori haljina i pokrivaju laktovi. Ti vanj- ski i ritmički motivi u tolikoj mjeri podređuju po- jedince svečanoj jednakosti grupe, da su se njho- va tijela ukrutila u uvijek iste uspravne, frontalne poze. Da bi se zadržao valoviti ritam ramena i po- zadine, gestikulacija otpočinje u laktovima opisu- jući uski krug pokreta, koliko dopušta širina grudi, ispred kojih se ponavlja njihova uvijek ista igra. Unatoč ukočene poze i stereotipnih gesta u pokre- tima i zražaju glava, očituje se ipak neka raznoli- kost i mimička distinkcija. Ona upućuje na unu- tarnju psihičku povezanost pripadnika ove skupine, koji svojim smirenim pogledima izmjenjuju misli. U hijeratičkoj nepomičnosti oni time manifestiraju apstraktan izraz čuđenja, kakav se javlja u kas- norimskoj umjetnosti i mediteranskom bizantni- zmu. Međutim, neki dublji ljudski odnos između tih likova ispada iz dometa ovog umjetničkog progra- ma. Njihova se povezanost izgrađuje iz intenziteta paralelnog nizanja istih pokreta, istih draperija, u markantnim paralelizmima udova i nabora, u rit- mičkom vraćanju nekih pokreta. Tim ponavlja- njem figura istih vizionarnih očiju i fascinantne igre njihovih prsta postiže majstor svu ekspre- sivnu snagu svojih slikarija i njihovu specifičnu afektivnu vrijednost.

Zasićena punoća i ritmička napetost ove kom- pozicije već je daleko odmakla od neodređene praznine predromaničkog slikarstva. Shematizir- njem kasnoantiknog, neograničenog prostora po- tisnute su sve plastične vrijednosti kompozicije, a

¹⁴ Koničnu kapu nose pastiri u kompoziciji »navje- štenje pastirima« u crkvi *Hagios Lukas* iz 24 XI. st.; javlja se u *Londonskom psaltiru*, Millet, *Recher- ches sur l'Iconographie de l'Evangile* Paris, 1916. str. 87.

¹⁵ Draperije u zoni podnožja javljaju se prvenstveno u rimskim crkvama *Sta. Maria Antiqua* 705.—707., *Sta. Saba* iz prve pol. IX. st., *San Giovanni e Paolo* iz XI.—XII. stolj.

prostorno predočavanje svedeno je ovdje na dekorativno besprostorno shvaćenu pozadinu slike. U takvom shvaćanju, gdje se tlo pretvara u apstraktnu žutu traku, atmosfera u tamnomodru plihu, stabljike i cvijeće — presađeni iz helenističkog pejzaža — gube tlo i započinju svoj krhki rast na tamnomodroj pozadini. Lišeni zelenila i dinamike, strukovi cvijeća pretvaraju se u bijele skelete i postaju ornamenat, da bi ispunili prazni prostor među hijeratičkim likovima simbolizirajući »raj« svojom poetičnom apstrakcijom.¹⁶ Vegetabilni ornamenat, što se logično i precizno svija pod nogama svetaca u monumentalne i kurzivne vitice, jedini je izgubio svoj jedinstven ornamentalni ton.¹⁷ Prazan prostor s donje strane lozice zauzele su ptice, što zoblju zrnje kao na antiknim uzorima, ali tim realizmom unose čudni nesklad u ornamenat, jer on inače isprepliće ptice svojim viticama i lišćem, dok se ovdje oblikuje neobična mješavina stvarnosti i apstrakcije, misaonosti i zornosti, u kojoj se izgubila jedinstvenost romaničkog ornamenta.

Na helenističke formule podsjeća strogost u prikazivanju draperija. Njihovi su nabori ravni, okomiti, ili se spajaju u obliku slova V; rijetko su elipsoidni ili parabolični, i to onda, kada izražavaju volumen ili naglašavaju formu. Od starokršćanskih mozaika zadržali su kostimi obilje bisernih ukrasa (na cipelama, skapularima, ovratnicima tunika, aureolama i atributima). Ukrasi na tunikama, koji su na primjer na freskama u Volturinu degenerirali u uske trake na bedrima, prelaze ovdje u apstrakciju vodoravnih crta, što se spajaju s elipsoidnim i paraboličnim konturama

¹⁶ Vegetabilni dekor ovakve vrsti vrlo je rijedak i stran romaničkom slikarstvu. Pod utjecajem rimskih fresaka javlja se u predromaničkim slikarijama Italije, osobito Lombardije, pa odatle prelazi kasnije i u ranoromaničku umjetnost u Francuskoj, ali kao izuzetna pojava. *Morassi* u svojoj knjizi *Storia della Pittura nella Venezia Tridentina*, spominje u crkvi sv. Benedikta u Mallesu srodne ukrase cvjetova oko lika sv. Grgura u lijevoj niši. *Toesca*, *Il Medioevo*, II. sv. 1927. spominje na str. 947. *San Vincenzo a Galliano* oko 1007. lik Krista u gesti oratora na širokom rascvjetanom tlu. *Bertaux* E. *L'art dans l'Italie Meridionale* I. sv., Paris 1904. na tabl. XIII. fresku iz kraja XI. stolj. u apsidi stare katedrale u *Foro Claudio kraj Sesse*. Apsidalna dekoracija katedrale u *Akvileji* ima također ukras sa cvjetovima, (up. *Toesca*, *Gli affreschi del Duomo di Aquileia*, Dedalo VI., sv. I. str. 32. i dalje;) *Toesca* povezuje ove cvjetove s utjecajem rimskih fresaka. *P. Deschamps* i *M. Thibout* u svojoj knjizi *La Peinture Murale en France*, Paris 1951., spominju sličan ukras jedino u dvorskoj kapeli *Les Allinges*, (str. 48. tekst i tabl. VIII.) upozoravajući, da je to vrlo rijedak primjer.

¹⁷ Slična vegetabilni motivi, samo bez ptica, javljaju se pod utjecajem *Monte Cassina* u crkvama južne Italije, pa su tako slični oni iz kasnijeg vremena na freski u crkvi *Sta Maria ad Cryptas*, *Bertaux*, nav. dj. str. 295. sl. 114.

nabora u geometrijske likove (draperije svetaca u desnom dijelu srednjeg pojasa).¹⁸ Ovakav izrazito grafički nemir draperija, iako nije izbrisao prirodnost pokreta tijela, oduzeo mu je volumen, dematerializirajući ga istodobno, kada ga koreografija stopala što bestjelesno stupaju jedna preko drugih — lišava težine i tjelesnosti.

Gubitkom prostornog načina prikazivanja nastala je i likovna obrada volumena i slikarsko poimanje inkarnata. Njegova površina nije donesena u iluzionističkom titranju i palucanju sjajnih boja i polutonova, koji plastično sugeriraju volumen. Na žutoj podlozi aureole slika majstor nešto svjetlijom bjelokosnom bojom obraz, ostavljajući vidljivu podlogu na mjestima sjena, bora na čelu i očnih šupljina.¹⁹ Umjesto zelenog podslikavanja, povučena su samo dva tanka poteza zelenom bojom na mjestima, gdje počinje brada, pa je time naglašena prozirnost kože tamo, gdje otpočinje rast brade. Kako je bjelokosna boja inkarnata nešto svjetlija od podloge, to su njihovi susreti vrlo blagi (daleko od temperamentnog naglašavanja bijelih svjetala kao u suvremenom slikarstvu na Zapadu).²⁰ U freskama sv. Krševana ti su odnosi još uvijek grafički i čine prijelaz između zapadnog i tipičnog bizantinskog modeliranja glave. I rumenilo obraza, koje svojim finim prelazima u bizantinskom slikarstvu osobito naglašuje reljefnost, riješeno je ovdje sasvim shematski: crvenim krugovima kao i u slikarstvu na Zapadu. Isto tako nema plastičnosti ni na finim izduženim rukama, a nema ni istaknutih bijelih svjetala, koja bi pratila pokret prstiju. I ovdje je zlatni oker poslužio kao podloga, preko koje je niežnim bozovima nanesena boja inkarnata. Nešto izrazitije i kontrastnije naznačena je plastika stopala, ali ona još uvijek ostaje u granicama, koje određuju dvodimenzionalnost kompozicije.

Tijelo i udovi, lišeni tako svog volumena, podređuju se ideji i diktatu cjeline: da bi izrazio sadržaj i smisao jedne kretnje, jedne geste ili izraza lica, umjetnik zanemaruje anatomiju. Prsti, suviše izduženi, svijajući se grade gestu bez obzira na otpor, koji bi im pružili članci (Tab. XVI/1 i 2). Sadržljivost pokreta, bez bizantinske emfaze, prekinuta je tu i tamo grafizmom nabora, koji su usmjereni tako, da — usprkos anatomiji — prikažu tijelo u ne-

¹⁸ Raspored nabora u svom grafičkom smislu konturira forme na način fresaka iz IX. stoljeća benediktinske crkve sv. Lovre, *Volturino*. Up. E. *Bertaux*, nav. dj. str. 91. sl. 29. Kod likova u gornjem pojasu apside, osobito kod sv. Benedikta nabori i tip obuće slične likovima na mozaicima XII. stolj. u dvorskoj kapeli u *Palermu*; up. *La Peinture Byzantine* u izdanju SKIRA str. 129.

¹⁹ Način podslikavanja okerom čest je u romaničkom slikarstvu na našoj obali: istarske freske, zadarske freske; romaničke freske gornje Italije (freske u katedrali u *Akvileji*); freske u retoromanskim krajevima Svicarske.

²⁰ Kao na pr. u liku anđela, koji je uništen na Veneginoj grobnici u kapitolu zadarske Sv. Marije.

običnoj pozi zabačenih bokova s elegantno odmaknutom nogom. Kretanje tijela pretvaraju se tako po zakonu apstrakcije u čudnu kaligrafiju, koja iskripljuje proporcije, deformira ruke s izduženim gipkim prstima bez kostiju i nokata, koji skladaju svojom rafiniranom pantomimom govor isto toliko poetičan i nestvaran, kao što je pogled dubokih crnih šarenica.

Shematična poput crteža pojavljuje se i boja.²¹ U okviru uskih mogućnosti, koje dopušta njihov mineralni sastav uz dodatak masnoća, naglašuju aspekt luminoznosti i daju utisak svjetlosti. Na pozadini *smalta*, kojoj majstor ne dodaje bakrenozelenu boju kao na Istoku, niti *kobalt*, kao na Zapadu, kreću se likovi u ljubičastobijelim i zelenkastosivim tunikama, cgrnuti crvenim, ružičastim nijansama pečenog okera i smaragdnozelenim pláštevima. Gdje god se pojavljuju zasićene boje jedna kraj druge, umjetnik ih spretno odvaja bijelom crtom, crnim potezom kista ili nizom bisera, tako da je boja viđena uvijek u svojoj najjednostavnijoj kvaliteti, nepomućena rubnim kontrastima ili toniranjem u svrhu plastičnog izraza ili iluzije atmosfere. Da bi se ostvarila ovako izvanredna snaga i zasićenost boje, naročito je pažljivo pripremljena podloga.²² Kako pokazuju ispitivanja, njen način pripremanja sličan je onome, koji je zapisan u famoznom rukopisu *Mappae clavica* iz X.—XII. stoljeća.²³

²¹ Od boja majstor se služi bijelom bojom, koja je zapravo pečeno vapno, pripremljeno na način, kako ga opisuje i *Teophilus presbyter*. Smalt mu je poslužio za sve tonove modre boje, okeri za žute tonove, pečeni okeri za crvene i željezni oksidi za crvenoljubičaste nijanse. Zelena boja, koja je nađena u vrlo malim tragovima, nije bila pripremljena na bazi starih recepata sa bakrom, nego je vjerojatno zemljana boja, možda iz više vrsta zelene zemlje, a to je velika rijetkost u slikarstvu onog vremena. Duboki smaragdno zeleni ton dobiven je, čini se, miješanjem *smalta* i okera. Analize ovih boja kao i njihove podloge izvršila je prof. ing. dr. *Vjera Krajočan* mikroanalitičkim i semimikro metodama, prema tabelama dobivenim od *Courtauldovog Instituta za umjetnost* Sveučilišta u Londonu.

Miješanjem ovih mineralnih boja, njihovim podslikavanjem i finim naknadnim lazurama u temperi, majstor postizava sve svoje kromatske efekte.

²² Gornji sloj žbuke pripremljen je tako, da je na iskucanu podlogu položen u debljini od nekoliko milimetara. Žbuka se sastojala iz kalcitnog pijeska, sitno tucane opeke, uz dodatak masnoća, kojih je postojanje dokazano analizama.

²³ Glasoviti tekst, koji sadrži recepte, što su se upotrebljavali na evropskom sjeverozapadu — *Mappae Clavica* — u izdanju *Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to Antiquity*, London 1847., Society of Antiquaries of London, t. XXXII., preporuča sljedeći recept u CIII. poglavlju: *»multa quoque debet ita confici. Mittis calcem partem I, arenae partes III vel IV, teste tuse tertiam, pulveris palearum sextam partem, aqua vero congium olei porcini sextarii I et requiescat hebdomana...«* Ovom se receptu približuje stariji sloj i po omjerima i po sadržaju, s izuzetkom pljeve. Gornji sloj je najbliži ovom receptu, jer ima i pljevu. Kao podlogu gornjeg sloja na sjevernoj stijeni (ova nije bila

Iz navedenih stilskih momenata razabire se lik majstora, koji neobičnom slobodom interpretira romaničke motive evropskog Istoka i Zapada, prisjećajući se antiknih tradicija. Na dvorski karakter bizantinizma, iako prestiliziran, upućuju hijeratični likovi, tamnomodra pozadina, dekor dragulja, nizovi bisera u ornamentima i na haljinama svetaca.²⁴ Omiljela tema tog istog kruga bili su i sveći pustinjači, osobito sam lik Ivana Krstitelja s razbarušenom tamnomodrom kosom i tamnomodrom kostrijeti, pa tip bijelih draperija sa svjetlomodrim crtežem nabora. Od patetičnih i kasnih imitacija ovih bizantinskih uzora odvajaju se freske u sv. Krševanu svojom suzdržljivom gestikulacijom, efektom čitljivih nabora, koji su definirani kao na starokršćanskim mozaicima, zdravim i klasičnim proporcijama virilnih likova umjesto koštunjavih i pretjerano izduženih, krupnim rastvorenim očima bez sjena u očnim šupljinama, kratko šišanim bradama, prirodnijim oblikom usne školjke,²⁵ čvrstim nosom široka korijena, neplastičnom ilustracijom lica s crvenim krugovima na obrazima i žutim podslikavanjem. Svi se ovi elementi javljaju i u zapadnom mediteranskom bizantinizmu; ovaj pokazuje daleko veću kompleksnost zbog većeg ukršćavanja utjecaja različitih centara. Na ukus zapadne umjetnosti podsjećaju draperije u donjem pojasu apside s motivom velikih crvenih cvjetova, zatim latinska epigrafija na tekstovima, redovnički habit benediktinaca, motiv nošenja atributa na ruci nepokrivenoj draperijom, gesta »vjerovanja« po zapadnoj maniri.

Noviji sloj fresaka obuhvaća prizore iz kristološkog ciklusa i neobični devocionalni lik arkanđela sa *keramionom*. Čini se, da je ovime bio u potpunosti iscrpljen dekorativni program ovog sloja — koji pokazuje mnogo zanimljivih ikonografskih detalja — a čini se, da se nije nastavljao prema zapadu.

Kristološki ciklus prikazan je scenama »Navještenja«, »Rodenja«, možda »Raspećem«, scenom iza »Uskrsnuća« i motivom *Deisis*.

Prizor »Navještenja« naslikan je na zabatnoj stijeni sjeverne apsidiole. Kako anđeo dolazi slijeva, Marija je svakako stajala ili sjedila u desnom dijelu kompozicije prema tradicionalnim shemama.²⁶ Freska je gotovo sasvim propala, tako da se

oslikama kao apside), majstor je položio preko stare žbuke tanak sloj s kudjeljom, a tek onda je položio sloj s pljevom, pijeskom, opekam, vapnom uz dodatak masnoće.

²⁴ Pojava bisera u ovakvom obilju i obliku javlja se u Francuskom romaničkom slikarstvu u clyniškoj školi, otkako su se ti motivi pojavili u crkvi u *Berzé-La-Ville*, koja je bila pod utjecajem Monte Cassina. Up. *Mercier*, *Les Primitifs Français*, Paris, str. 57. bilj. 1.

²⁵ Proporcije tijela (1:7) proporcije glave, oblik usne školjke i modelacija lica, vrlo su srodni onima na mozaicima dvorske kapele u *Palermu* iz XII. stolj.

²⁶ *Millet*, nav. djelo str. 70. veli, da bizantinska umjetnost osobito u XI.—XII. stoljeću voli ovakav raspored; motiv Marije, da sjedi lijevo, stran je Bizantu.

vrlo malo može zaključiti o pozi i gestikulaciji Marijinoj, kao i o ambijentu, u kome se odvijalo »Navještenje«. S obzirom na prostranstvo tamnomodne pozadine, čini se, da je tih elemenata, koji poblizje definiraju prostor bilo vrlo malo. Po uzne-mirenoj i lepršavoj antiknoj haljini arkanđela, koji ne nosi *hlamidu* i *loros* po bizantinskom ceremonijalu,²⁷) pa njegovim brzim koracima nebeskog glasnika, može se naslutiti, da je umjetnik komponirao scenu prema »sirijskom tipu«,²⁸) vrlo omiljelom u ikonografiji XII. stoljeća. Tekst, koji se nalazio između Marije i arkanđela, nije uobičajena fraza navještenja, već je nekakav citat, sačuvan suviše fragmentarno, da bi se moglo sa sigurnošću tvrditi o njegovoj povezanosti s ovom scenom. Nije isključeno, da je umjetnik zadržao citat donjeg sloja zbog važnosti njegova sadržaja, iako se u palimpsestu, kakav ovdje nastaje, ne poklapaju slova gornjeg i donjeg sloja.

Prizor »Rođenja« svakako je najzanimljivija, a po formatu najveća kompozicija u nizu romaničkih fresaka u Hrvatskoj. Premda je slikarija teško oštećena, ipak je čitljiva u svojim osnovnim elementima, pokazujući staru bizantinsku shemu; ona u sebi sjedinjuje tri prizora: poklonstvo kraljeva, rođenje i navještenje pastirima.²⁹ Ovakav ikonografski sklop javlja se razmjerno kasno i ne zadržava se trajno u ikonografiji. Vjerojatno je to zbog toga, što su se ovdje fuzionirale dvije kalendarske svetkovine, dva evanđelja i jedna apokrifna priča o Kristovom kupanju. Ovakva kontaminacija dvaju evanđelja bila je strana umjetnosti Zapada,³⁰ dok je na Istoku češća. Detalj kupanja Isusa, prihvaćen iz apokrifnog Evanđelja, također je čest u Italiji,³¹ a rijedak je na ostalom Zapadu.

Centralni dio kompozicije prikazuje samo Rođenje. Marijin lik nadnaravnih proporcija dominira čitavom grupom. Nažalost je gotovo sasvim

oštećen, tako da se ne može analizirati u detaljima. Zaključujući prema neznatnim podacima, njeno je veliko tijelo počivalo na eliptoidnom ležaju s jasnikom. Bila je okrenuta, prema sirijskom načinu kompozicije³², odlijeva nadesno, ali se ne može znati točan položaj ni kretanja. Kako se nisu sačuvali tragovi njenih ruku kod Isusovog uzglavlja, znači da mu se nije obraćala gestom majčinske nježnosti kao u novijoj ikonografiji. Položaj Marije s lijeve strane jaslica češći je u slikarstvu od XI. stoljeća, kada su ga monasi iz Kapadocije prenijeli u južnu Italiju, gdje se održao do duboko u XIV. stoljeće. Po istom prototipu Josip zauzima mjesto u desnom dijelu kompozicije, gledajući zamišljeno u Mar'ju. Uz Josipa desno uguran je još i prizor apokrifnog evanđelja,³³ kupanje Isusa; to rade dvije primalje: lijevo Zelemi (ona sjedi bliže jaslama) i desno Szoloma (ona stojeći dolijeva vodu). Njenim neobično krzljivim i neproporcionalnim rukama možda je majstor htio označiti uzetost, o kom govori apokrifno evanđelje.³⁴ U novijim ikonografskim predlošcima djevojka, koja dolijeva vodu, nalazi se lijevo. Suprotno ikonografiji ovog motiva, kakav se često javlja u kompozicijama pod posrednim utjecajem Carigrada, Isus dostojanstveno stoji u kupki, dok ga primalja tek pridržava.³⁵ U zemljama pod neposrednim utjecajem ikonografije iz Carigrada primalja drži Isusa u krilu, dok je drugom rukom zaronila u vodu, ispitujući njenu toplotu. Slikari s Atosa ostavljaju mnogo prostora između Josipa i scene kupanja, dok se u talijanskoj školi kupelj odvija u njegovoj neposrednoj blizini. Millet kaže, da takav detalj upućuje na talijansku školu »comme une marque d'origine«.³⁶ I u umjetnosti na Zapadu, iako se rijetko pojavljuje ovaj motiv, Josip i kupelj ostaju desno, da bi — kao nekoć u Kapadociji — ustupili mjesto svinutoj konturi ležaja.³⁷ Ovim trima grupama zaključena je centralna kompozicija; nju zatvara kontura pećine, odijelivši je od prizora poklonstva kraljeva i dolaska pastira.

I u Sv. Krševanu nalazi se navještenje pastirima desno od »rođenja« prema redosljedu, kakav ovaj motiv dobiva u ikonografiji Kapadocije. Dva pastira u desnom dijelu kompozicije slušaju — prema riječima evanđelja — anđela, koji im se približava iza pećine u gesti govora. Osim omilje-

²⁷ Millet, nav. djelo str. 87. kaže, da je anđeo »navještenja« — odjeven u *hlamidu* i *loros* — osobito karakterističan i čest u slavenskoj redakciji ovog bizantinskog motiva.

²⁸ Millet, nav. djelo str. 87., lepršavi karakter anđela koji se približava velikom brzinom, povezuje sa sirijskom shemom.

²⁹ Millet, p. 136. Ovakva shema u bizantin. minijaturama XI. stolj. *Mâle u svojoj L'Art religieux du XII s.* spominje kao primjer rukopis u pariškoj *Nac. bibl. »grec 74«*.

³⁰ U ikonografiji Zapada najčešće se »Rođenje« prikazivalo prema Lukinom Evanđelju, koje govori o »rođenju« i »navještenju pastirima«; rjeđe se javlja motiv »rođenja« i »navještenja kraljevima« prema Matejevom Evanđelju. Kontaminacija »poklonstva pastira«, »rođenja« i »poklonstva kraljeva«, rijetka je na Zapadu. *Mâle u svojoj L'Art religieux du XII s.* na str. 64 spominje samo jedan primjer, koji mu je poznat u Francuskoj; na južnom portalu narthexa u *Vézelayu*.

³¹ Rijetke primjere tog tipa u Francuskoj navodi E. *Mâle*, nav. dj. str. 63. U Italiji ima više primjera: freske u *Volturnu*, u talijanskim minijaturama, vidi na pr. katalog: *Mostra Storica Nazionale Della Miniatura*, Firenze na stranama 57, 92, 112, te u minijaturama antifonara i graduala XIV. st. — str. 128, 252.

³² E. *Mâle*, nav. dj. str. 63. Millet nav. dj. str. 110; *Wulff*: *Altchristliche und byzantinische Kunst, u Handbuch der Kunstwissenschaft*. I. str. 312. Ovakvu redakciju prihvaća i *Hortus Deliciarum*, tab. XXVI.

³³ E. *Mâle*, *L'Art religieux du XIII s.* Paris 1948, str. 210.

³⁴ E. *Mâle*, nav. dj. str. 211.

³⁵ Hijeratička poza Isusa u kupelji pripada starijim redakcijama, koje su željele naglasiti božansku pojavu Krista, dok se u novijoj ikonografiji, osobito u Carigradu i zemljama pod neposrednim utjecajem ikonografije tog centra, Isus prikazuje kao dijete u krilu primalje; v. Millet, nav. dj. str. 105.

³⁶ Millet, nav. dj. str. 114.

³⁷ Millet nav. dj. str. 113.

log lika ikonografije XI. stoljeća, sjedobradog pastira, koji se podštapljuje — nalazi se drugi, koji nije kao obično mladić, nego crnokosi muž s kratkom crnom bradom, brižno odjeven i s koničnom kapom.³⁸ U istočnoj ikonografiji javljaju se u ovom prizoru dva pastira tokom XI. i XII. stoljeća, dok se tri pastira pojavljuju gotovo redovno onda, kad ova scena postaje samostalan prizor.³⁹ U XIV. stoljeću Carigrad i zemlje pod neposrednim utjecajem njegove umjetnosti, obogaćavaju kompoziciju »Rođenja« sa tri pastira prema starijim motivima, gdje treći pastir svira. Ovdje se kao i u starijoj ikonografiji Josip ne obraća pastirima; to je otežano već zbog samog ikonografskog redoslijeda, jer je umetnuta scena kupanja između Josipa i pastira. U kasnijim primjerima istočne ikonografije Josip priča s pastirima, dok se kupanje Isusa odvija podalje.⁴⁰ Anđeo, koji se umjesto zviježde javlja u prizoru poklonstva pastira, navraća se u istom pokretu i istoj simbolici na lijevoj padini pećine. Po paralelizmu i analogiji može se zaključiti, da je pratio kraljeve, pokazujući im put do Betlehema. Ni nad samom pećinom nije se nalazila repatica — pretpostavljamo, jer se nije sačuvao trag njenih zraka nad jaslama — nego je i nju simbolizirao kor anđela, od kojih se sačuvao samo jedan.

Zaključujući prema navedenim detaljima, prizor »Rođenja« potječe po svojoj ikonografskoj shemi od bizantinskog tipa, a s obzirom na arhaizme sirijsko-kapadocijskih predložaka, pripadao je starijoj zapadnomediteranskoj osobito južnotalijanskoj redakciji tog izvora.

Kod ostalih prizora kristološkog ciklusa teško je postaviti sigurne tvrdnje, koji su motivi posrijedi i u kojem redoslijedu, zbog velike oštećenosti slikarije, u potpunosti još neočišćene. Od tri kompozicije očuvale su se svega dvije i to djelomično: veća, na lijevoj strani, koja je pripadala Uskrsnuću ili jednom od prizora iza »Uskrsnuća« (možda joj je na oštećenom mjestu prethodilo »Raspeće«?); kompozicija malih razmjera u desnom dijelu istog pojasa prikazuje *Deisis*. Zanimljiva je po neobičnoj koncepciji, koja donosi sva tri lika predstavljena samo glavama. Vjerojatno je taj motiv bio u uskoj vezi s prizorom »Raspeća« i »Uskrsnuća«, odnosno idejom otkupljenja. Iz istog sadržaja spasenja proizlazi, možda, i devocionalni lik arkandela (Mihovila?). On ljevicom drži na prsima *keramion*, na kojemu su naslikana dva mladenačka lika.

³⁸ Ovakav neobični oblik kapa pojavljuje se i u benediktinskoj umjetnosti na Zapadu, čak u Engleskoj osobito u slikarskoj školi u *Hardham* oko 1150. god. (Upor. *English Medieval Wall Painting* by E. W. Tristram I. The Twelfth Century, Oxford Univ. press 1944., III. poglavlje.)

³⁹ Millet, nav. dj. str. 118.

⁴⁰ Millet nav. dj. str. 105. U freskama srpskih i makedonskih slikarskih škola Josip je prikazan u živom razgovoru s pastirima, a to kompoziciji daje ugodaj ljudskosti i topline.

(Tab. XIX/1). S obzirom na tekst, koji se djelomično sačuvao, prof. M. Kurelac saopćio mi je mišljenje, da bi se taj tekst u simboličkom smislu mogao odnositi na Sv. Kuzmu i Damjana; oni su bili »*curatores aliquando corporum*« ET NVNC ANIMARVM. S obzirom na položaj u kompoziciji uz *Deisis*, prizor iza Uskrsnuća, te ideju spasenja, koja dominira kompozicijama ovog pojasa, kao i na intenzivni kult Kuzme i Damjana u srednjovjekovnoj Dalmaciji,⁴¹ ta se pretpostavka čini prihvatljivom. Bez obzira na ovu nabačenu misao, sam lik arkandela (odjevena na antikni način bez bizantinskog svečanog kostima) koji nosi na *keramionu* naslikane likove mladenačkih svetaca po zapadnom ukusu — ostaje vrlo rijedak i zanimljiv ikonografski motiv, osobito zbog kontaminacije bizantinskog *keramiona*, na kojemu je obično lik Kristov⁴² ili tekst s naslikanim mladićima, kakvi se javljaju na Zapadu.

Razdioba tema na sjevernoj stijeni ostaje još uvijek ornamentalna i strogo simetrična u svojoj strukturi: u sredini gornjeg pojasa je »Rođenje«; slijeva dolaze kraljevi, a zdesna pastiri. Centralni prizor je širi, dok su druga dva znatno uža. Ovcj razdiobi bit će da se prilagodila kompozicija donjeg pojasa: lijevo nepoznati prizor (»Raspeće«?) u sredini širi (»Uskrsnuće« ili »Silazak u Limb«) desno ponovo uži prizor s devocionalnim likom arkandela. Sve ove slikarije pokazuju jasnoću svoje koncepcije bez suvišnih anegdotskih detalja, a to upućuje na stariju dataciju.

Centripetalna snaga kompozicije »Rođenja« u gornjem pojasu usredotočena je na Marijin ležeći lik; ovaj sve nadvisuje svojim nadljudskim proporcijama. Epski ugodaj kompozicije ostvaren je izduženim pravokutnim kadrom, koji se kod novijih prizora sve više sužuje, poprimajući uzak, visok oblik.⁴³ U zadarskom »Rođenju« horizontala ostaje jedan od bitnih estetskih elemenata, kojemu se prilagođuju svi likovi i sva scenerija kompozicije, zadržavajući u središtu sploštnu siluetu pećine, oko koje se skupljaju likovi. Ovdje prostorni momenat postaje nevažan, — za razliku od fresaka pod neposrednim bizantinskim utjecajem — jer ovdje strogost centralne kompozicije još uvijek raspoređuje likove i grupe bez obzira na ambijent, koji bi im bio potreban. Tamnomodra pozadina razapeta je ovdje iza likova, sugerirajući sa svom svojom simbolikom duboku tamu noći. Na njoj

⁴¹ Osim Dalmacije, sv. Kuzma i Damjan bili su mnogo čašćeni i u Južnoj Italiji. G. Gabrieli: *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Rim 1936., navodi više primjera ovih svetaca naslikanih u eremitanskim crkvama Južne Italije pod inv. brojem 11, 57, 89, 94, 198, 211.

⁴² Arkandeli s *keramionom* u makedonskoj i srpskoj ikonografiji, na primjer, *Petković*, nav. dj. table XL, LIII, 10, 18, 20, 24, 51. U manastiru *Lesnovo*, *Petković* u istom djelu na str. 54. spominje u *naosu* crkve ciklus čudesa arkandela, gdje se spominje arkandeo kao liječnik sa dva gubavca.

⁴³ E. Millet, nav. dj. sl. 52.

modrini likovi anđela svijetle kao i zvijezde, koje simboliziraju. Pa i sama pećina, u centru zbivanja, kao da je obasjana posebnim sjajem. Donju polovinu unutrašnjosti pećine zauzimao je dominantni Marijin ležaj s njenim ljubičastosmeđim likom, dok su u drugoj polovini spilje nagurani i vol i magarac, jasje i sveti Josip, pa čak i dvije primalje s Isusom u kupki. Da bi svi ovi likovi mogli stati u malu unutrašnjost pećine, koja svojim obrisima podsjeća već na apstrakcije, kakvima se ona podređuje u španjolskom i južnofrancuskom romaničkom slikarstvu⁴⁴ — majstor im prema prostoru određenom za grupu smanjuje proporcije. Tako jasje s Isusom zauzima jednu četvrtinu, a Josip, dvije primalje i kada — drugu četvrtinu prostora. Zbog ovakve raspodjele velika grupa s primaljama i Isusom najviše je smanjena, tako da su one postale najmanji likovi u kompoziciji; Josip je manji od pastira, a ovi su manji od anđela. Ovakvo brzo i samovoljno mijenjanje proporcija likova nije diktirano simbolikom ili značenjem, koje im je namijenjeno u određenom zbivanju, nego isključivo diktatom kompozicije, pa tako i proporcije likova podređene njenoj horizontalnoj tendenciji poprimaju zbijeni omjer 16 : 6. Ovako podređeni ornamentalnom diktatu kompozicije, likovi su se ukločili unutar određenog prostora sputanih kretnji, koje nemaju koreografsku stilizaciju otmjenih pokreta likova u apsidi. Igra prstiju je nečitljiva, neinteresantna i izblijedjela na tamnomodroj pozadini, nemoćna da uspostavi kontakt među likovima. Ljudi, grupirani u dvoje ili osamljeni, tiho lebde u praznom prostoru, gdje svaki razgovor postaje besmislen.

U ovakvom irealnom prostoru, gdje se kreću ljudi različitih proporcija, neobično se doimlje majstorova težnja da realno prikaže volumen tijela i naglasi muskulaturu. Lica, ruke, noge, crtani su (osim osnovnih crvenih kontura) debelim pastoznim potezima kista, (Tab. XIII/1) koji omeđuju pojedine grupe mišića ili podertavaju plastiku lica, podsjećajući svojim širokim namazima na impresionističku obradu enkaustičkih ikona. Na ovako nemirno slikano lice majstor postavlja lazurne *lumeggiature*, postizavajući time snažne efekte plastičnosti; oni ga ne sprečavaju, da na ovako pažljivo modelirane obrasce položi crvene krugove, drage zapadnom apstraktnom slikarstvu romanike. *Lumeggiature* su osobito izražene na draperijama, prateći nemirnu igru nabora suviše ornamentalnih, a da bi se njome izrazio pokret ili naglasila oblina tijela. Stoga je plastični efekat ovakvih nabora teško definirati: oni vibriraju punim sočnim bojama pretvarajući se, kao u mozaicima, u oštro određene plohe. Svi ovi detalji otkrivaju veliku radost majstora u prikazi-

vanju boje.⁴⁵ To se zapaža već u osnovnoj koncepciji, kojom raspoređuje žarke crvene, žive zelene, modre i žute boje na tamnomodroj pozadini *smalta*, prikazujući ljude, životinje i bilje.

Dok je kod majstora sjeverne apsida linearna čvrstoća nosilac emotivne komponente, koja režira ritmiku pokreta i gesta izduženih prstiju, što se sklapaju kao cvjetovi, ovdje sukob boja nosi emotivnu snagu slike i uzbuđuje gledaoca. Oblik i prostor izraženi su ovdje bojom, koja poprima metafizičku snagu i određuje transcendentalni karakter kompoziciji. Ovdje se umjetnik poigrava na granici plastičnosti i apstrakcije nestabilnim kretanjem svijetla i titranjem boja.

Kad upoređujemo stilske značajke ranijeg sloja s gornjim, pojavljuju se srodne crte, koje su ponajprije određene općim okvirom romaničke umjetnosti. Na to upućuju ikonografski momenti i stilske karakteristike. Iz repertoara romaničke umjetnosti oba majstora odabiru teme iz izrazito bizantinskih predložaka. Ovi se u nekim detaljima i tehnic, u većoj ili manjoj mjeri udaljuju od uskog carigradskog bizantinizma, izgrađujući se iz kompleksnih elemenata, kakvi se javljaju u zapadnomediterranskom bizantinizmu. Slikarije u apsidi svojom čvrstom ornamentalnom kompozicijom prikazuju rafinirane i suzdržljive pokrete klasično proporcionalnih likova, koji se kreću među cvijećem. Uravnoteženi sklad kromatskih i akromatskih kvaliteta boja, upućuje svojim grafizmom, kolorizmom i klasičnom notom na umjetnost Laticija i osobito Rima. Slikarije sjeverne stijene svjjetlim arhaizmima bizantinskih provincijalizama i prvenstveno napetošću teških prezasićenih boja, bez umirujuće cezure bijelog i svijetlih nijansi, podsjećaju više na umjetnost Južne Italije. Iako gradi na bizantinskim predlošcima, majstor apsida temelji osnovnu afektivnu snagu svoje kompozicije na grafičkoj komponenti i skladu svijetlih i tamnih tonova, koji stvaraju dojam neobične smirenosti i harmonije. Majstor »Rođenja« sugerira svu emotivnu snagu svojih kompozicija prvenstveno snažnim sukobom zasićenih boja draperija i inkarnata na pozadini *smalta*, gdje žare kao cvjetovi. U odlučnom napuštanju kasnog romaničkog linearnizma, kakav se odražuje u apsidi, umjetnik Kri-

⁴⁴ Na pr. »Rođenje« u *St. Martin-de-Fenollar, De-champs-Thibout* nav. dj. tabl. LXX.

⁴⁵ Kao i majstor apsida, majstor »Rođenja« služi se smaltom za pozadinu. Ovaj isti smalt on postavlja vrlo zasićeno, kada želi naglasiti modru boju, koja je danas i po intenzitetu i po fakturi poprimila karakter staklene paste kao u mozaicima. Pored toga služi se istim repertoarom zemljanih boja: crveni i žuti oker, željezni oksidi za ljubičasto-ružičaste. Zelena boja također mu nije na bazi bakra, kao što je preporuča *Teophilus presbyter*, nego miješa *smalt* i oker uz dodatak čađe (zelena boja tla). Dok majstor u apsidi upotrebljava bijelu boju, kakvu preporuča *Theophilus presbyter* na bazi vapna (osim olovnog bjelila), on se služi sadrom, kako su pokazale kemijske analize prof. dr. V. Krajovan. I ove boje postizavaju svoj puni sjaj uslijed masnoće, koja je dodana podlozi. Pored toga, kod dodavanja *lumeggiatura* majstor se koristio temperom na bazi masnoća.

stovog rođenja svojom orijentacijom prema boji, koja proizlazi iz vlastitog gledanja, jasno potvrđuje svoju pripadnost mlađoj generaciji. Ali ta vremenska udaljenost, čini se, nije bila toliko velika, da umjetnicima ne bi dopuštala u svom eklektizmu srodan afinitet i ukus za slične detalje.

Oba umjetnika raspoređuju i grupiraju svoje likove po režiji bizantinske ikonografije, ali ti likovi ni proporcijama ni po manirama ne pripadaju emfatičkom i asketskom svijetu svetaca čije mrke, sitne oči bliješte nekim hladnim sjajem. U romaničkim freskama sv. Krševana i na sjevernoj stijeni i u apsidi javljaju se iste velike rastvorene oči krupnih crnih šarenica, kojima majstor »Rođenja« još dodaje bijelo svijetlo na bjeločnici uz šarenicu, da bi naglasio smjer pogleda; na jednim i drugim freskama pojavljuju se dva slična tipa poluprofila, slične konture ušnih školjki i oblik usta. Iako majstor »Rođenja« priprema podlogu freske uz dodatak slame i kudjelje prema receptu s Atosa i barata sa *lumeggiaturama*, on dodaje toj žbuci pijeska i tučene opeke prema zapadnoj praksi i stavlja crvene krugove na obraze kao i majstor u apsidi, koji radi prema ukusu na Zapadu. Ovakvi, srodni eklekticismi, u kojima se često na smion način kontaminiraju manirizmi Istoka i Zapada — u stilu i u ikonografiji — upućuju na to, da su oba majstora proizašla iz širokog djelokruga benediktinske umjetnosti, koju su razvijali benediktinci u antiknim središtima na starim tradicijama, osvježivši je bizantinskim motivima.⁴⁶ U koncepciji i stilu freske zadarskog sv. Krševana približavaju se talijanskim grupama osobito srednje i južne Italije. Afinitet za neke srodne detalje u dekoraciji i obradi likova, kakvi se javljaju na Zapadu, mogao je kod oba majstora proisteći iz istih ili srodnih tradicija slikarske djelatnosti u Zadru. Djelovanje benediktinaca — bogatih vlasnika zemljišta gradova i otoka — moralo je u tom dalmatinskom gradu kroz razdoblje od dva stoljeća stvoriti mogućnosti za razvitak lokalnih slikarskih škola. Ovu pretpostavku potkrepljuje i razmjerno veliki broj romaničkih slikarija na području Zadra u poredbi sa ostalim gradovima na našoj obali. Iako sve romaničke freske Zadra nisu u potpunosti otkrivene, očišćene ni proučene, one već sada pokazuju neke srodne crte i jednako visoki kvalitet. U razlikama njihove ikonografije i stila, u isprepletanju bizantinizama različitog podrijetla (carigradskog, južnitalijskog, srednjeitalijskog, lombardijskog), koji se zapleću u čudnu kaligrafiju s helenističkim i izrazito zapadnim elementima — očituje se naročita nota romaničkog slikarstva naše obale, koja je osobito došla do izražaja u zadarskim freskama. Zaci-

⁴⁶ Ovakve dodirne točke benediktinske umjetnosti očituju se među ostalim u načinu pripremanja žbuke, koja je — slična ovima u sv. Krševanu — zapažena i u francuskim školama blizima Monte Cassinu, na pr. škole Clunya (*Berzé-La-Ville* i t. d.) up. *Mercier*, nav. dj., str. 67., *Deschamps-Thibout* str. 52., *Tristram*, nav. dj. pogl. II. i III.

jelo se u tome donekle odrazuje i burna prošlost grada (križarski ratovi, ugarska i mletačka okupacija) i njegove trgovačke veze s Apeninskim poluotokom, koje su omogućile živu cirkulaciju umjetnika, a to se moralo odraziti u slikarstvu bogatih zadarskih crkava.⁴⁷ U ovakvim zbivanjima nije isključen ni utjecaj carigradskog bizantinizma bilo neposredno, bilo posredstvom srpskih i makedonskih škola, ali taj bizantinizam nije dominantna nota u romaničkom slikarstvu Zadra, pa tako ni u freskama sv. Krševana, kako to pokazuje ikonografska i stilski analiza.⁴⁸

Kronološki problem ostaje najteže pitanje u proučavanju zadarskih fresaka, jer dopušta tek približan odgovor, kao i kod mnogih djela iz tog vremena. Zbog izrazitih eklekticizama, koji mogu postati i arhaizmi zadarskih slikarskih škola, izvanjski argumenti stila ostaju vrlo nesigurni. Zbiženost kompozicije u starijem sloju, djelomično i u novijem, kao i detalji stila (linearnost, tipologija) nose svakako značajke romaničkog slikarstva s kraja XII. stoljeća, koje se uz rezervu retardacije mogu datirati između treće četvrtine XII. i prve četvrtine XIII. stoljeća.⁴⁹ Natpis: ... ONOR EP⁵⁰ može se odnositi na papu Honorija III (1216—1227) pa je time postavljena gornja granica za freske u apsidi. Taj se natpis međutim nalazi na dijelu freske, koji je restauriran u razdoblju romanike, kad je u kaloti postavljen novi lik sv. Krševana. Epi-

⁴⁷ Kao primjer za tu pretpostavku nalazimo u tekstu *Tome Arcidakona Historia Salonitana*, (Mon. Spec. hist. Slav. Merid XXVI Z 1894. str. 80:) »Fuerunt namque eo tempore duo fratres filii Zorobabe, quorum alter Matheus, alter vero Aristodius vocabantur. Illi quamvis essent ex parte Appulo, erant tamen a pueritia Jaderenses cives effecti. Conversabantur vero ex maiori parte apud Bosnam, quia erant pictores optimi et in auri fabrilis arte satis exercitati; competenter etiam latine et sclavonice litterature habebant peritiam. Sed ita erant, fallente diabolo in baratrum heretice pestis immersi, ut non solum impiam heresim obcecatu corde crederent, sed etiam scelestis labis predicarent.«

⁴⁸ *Toesca* u svojoj knjizi II *Medioevo* II. sv. str. 955., uočava bizantski karakter fresaka u sv. Krševanu, stavljajući ih pod kraj XII. st., dok ih *Radović* u svom predgovoru *Youngoslavie, Fresques Medievales Unesco*, 1955. na str. 17. veže uz zadnju epohu komnenske umjetnosti, koja je u Zadru imala »une sorte de centre propre«.

⁴⁹ S obzirom na činjenicu, da z'đe u sjevernoj apsidi ima dva sloja i da je u više navrata bilo ožbukano — kao i na momenat kapilarnog djelovanja podzemne vlage, koja pokazuje povezanost zida s higroskopnim temeljima u dubini, svakako govori za to, da je unutarnji dio sjeverne apsida iz vremena velike pregradnje crkve iz 3/4 XII. stoljeća, ali tada apsida još nije bila oslikana, kako pokazuje prvi sačuvani iskucani sloj žbuke.

⁵⁰ *Bianchi*, *Zara Christiana* I. sv. str. 302. citira zapis na mozaiku u apsidi upozoravajući na autora, koji je krivo povezo mozaik sa 1219. godinom, a to je baš vrijeme pape Honorija, što znači, da je možda postojao neki podatak o dekoraciji apsida, da se odnosio na sjevernu apsidu, a da je pogreškom doveden u vezu s glavnom, koja je sigurno vezana uz XII. stoljeće.

grafski detalji slova N i E pokazuju razlike od onih, koja se nalaze u natpisu kraj sv. Benedikta iz starog sloja, a srodnija su onima, koja je restaurator stavio preko tekstova u apsidi ili zapisao na trakama, što ukrašuju sjevernu stijenu. Ovo bi nas navelo na misao da vrijeme pape Honorija stavimo kao gornju granicu starijeg sloja, koji je mogao nastati na samoj prekretnici XII. stoljeća u XIII., a postradati prilikom opsade Zadra (u dokumentima se spominju iz tog vremena i oštećenja na crkvama), pa se tako mogla desiti restauracija za vrijeme pape Honorija III. Stil gornjih fresaka svakako pokazuje mlađeg umjetnika, ali arhaizmi XII. stoljeća u slikarstvu i u tekstovima upućuju na datiranje fresaka sredinom XIII. stoljeća; to ne isključuje mogućnost, da se oslikavanje crkve desilo i u prvoj polovini XIII. stoljeća, to više, što sredinom XIII. stoljeća nastaju nemiri i nesuglasice između samostana sv. Krševana, zadarskog priora i

nadbiskupa;⁵¹ sve je to napokon nagnalo na bijeg opata Damjana; odsustvo ovoga opata moglo se nepovoljno odraziti u narudžbama slika.

Ovim nabačenim datiranjima i stilskim analizama zatvara se krug podataka o romaničkim zidnim slikarijama sv. Krševana. Neobično isprepletanje različitih predložaka i utjecaja umjetničkih centara, što se odražava u zadarskom romaničkom slikarstvu kao i na našoj obali, izvanredno je bogata i zanimljiva riznica, tako privlačna za daljnja istraživanja. A taj se rad mora provesti sistematski na čitavom slikarstvu naše istarske i dalmatinske obale, jer će tek takva proučavanja osvijetliti nove činjenice, koje će onda omogućiti, da se preciznije odredi položaj fresaka sv. Krševana u našem srednjovjekovnom zidnom slikarstvu i ocijeni njihovo značenje za našu povijest umjetnosti.

⁵¹ M. Brandt, Borba oko papinske desetine u Dalmaciji, *Historijski zbornik god. VII. 1954.*, br. 1—4., str. 143.—165.

RIASSUNTO

La chiesa romanica di San Grisogono è stata affrescata la prima volta verso la fine del secolo XII. Le pareti dell'apside settentrionale furono coperte da affreschi. Più tardi, allargata la finestra orientale di codesta apside, gli affreschi, alquanto danneggiati, vennero restaurati, mentre gli altri, quasi completamente distrutti, furono ricoperti di altre figure nella calotta e sul frontone. Nella prima metà del secolo XIII poi furono affrescate le pareti navata i quali affreschi sparirono durante i lavori di restauro al principio del secolo XX.

La decorazione di codesta piccola apside era divisa in tre parti: a) i drappaggi, b) la solenne processione dei Santi, c) la composizione di tre figure di Santi. La parte frontale dell'apside è fiancheggiata da due colonne dipinte e sopra di esse sul frontone si possono appena discernere due Santi che stanno in piedi.

La parte superiore degli affreschi dell'apside fu ricoperta da una composizione nuova di cui si è conservato un frammento di una figura militare (San Grisogono?). Sopra l'apside, sul frontone, era rappresentata l'Annunziazione, oggi molto danneggiata. Della stessa epoca sono pure le scene sulla parete settentrionale disposte in due piani. Il piano superiore comprende la scena della nascita e il bagno di Gesù. Nel piano inferiore, molto danneggiato, s'intravedono scene del ciclo della Passione (la discesa al Limbo), una Deësis — rappresentata solamente dalle teste di Maria, di Gesù e di San Giovanni Batista, un arcangelo che regge tenendo il »Keramion« sul quale sono rappresentati due giovani.

La caratteristica dello stile dello strato inferiore (dal secolo XII al XIII) e quello dello strato superiore (metà del XIII secolo) mostra delle affinità con la pittura romanica benedettina. Gli uni e gli altri affreschi, più o meno, si allontanano dal bizantinismo aulico perché formati da elementi complessi caratteristici per il bizantinismo mediterraneo occidentale. Perciò ambedue gli strati degli affreschi romanici nella chiesa di San Grisogono si avvicinano alle scuole di pittura italiana: dell'Italia meridionale (strato superiore) e dell'Italia centrale (strato inferiore). Nell'iconografia e nello stile della nostra scuola romanica s'intrecciano bizantinismi di varie origini (aulica, italica meridionale, italica centrale e lombarda) insieme con elementi ellenistici e occidentali. Qui si manifesta una nota peculiare della pittura romanica del nostro litorale. Sicché gli affreschi di San Grisogono sono un prezioso monumento d'arte di queste parti.



Sv. Krševan — Sjeverna apsida, srednji pojas, detalj, glava jednog svetog redovnika



*Sv. Krševan —
Sjeverna apsida,
srednji pojas,
likovi
Ivana Krstitelja
i svetaca*



*Sv. Krševan,
Zadar —
Sjeverna apsida,
srednji pojas,
likovi
sv. redovnika*



1

1. — Sv. Krševan — Sjeverna
apsida, detalj, ruka svetog re-
dovnika
2. — Sv. Krševan — Sjeverna
apsida, kalota, detalj, ruka sve-
tog Benedikta

2





1



2

1. — Sv. Krševan — Sjeverni zid lađe,
detalj prizora »Rodjenja«, lik anđela
2. — Sv. Krševan — Sjeverna apsida,
srednji pojas, detalj, glava jednog sve-
tačkog lika



1. — Sv. Krševan — Sjeverni zid lade, prizor
»Rodenja«, glava pastira
2. — Sv. Krševan — Prizor »Rodenja« na
sjevernom zidu lade

1

2

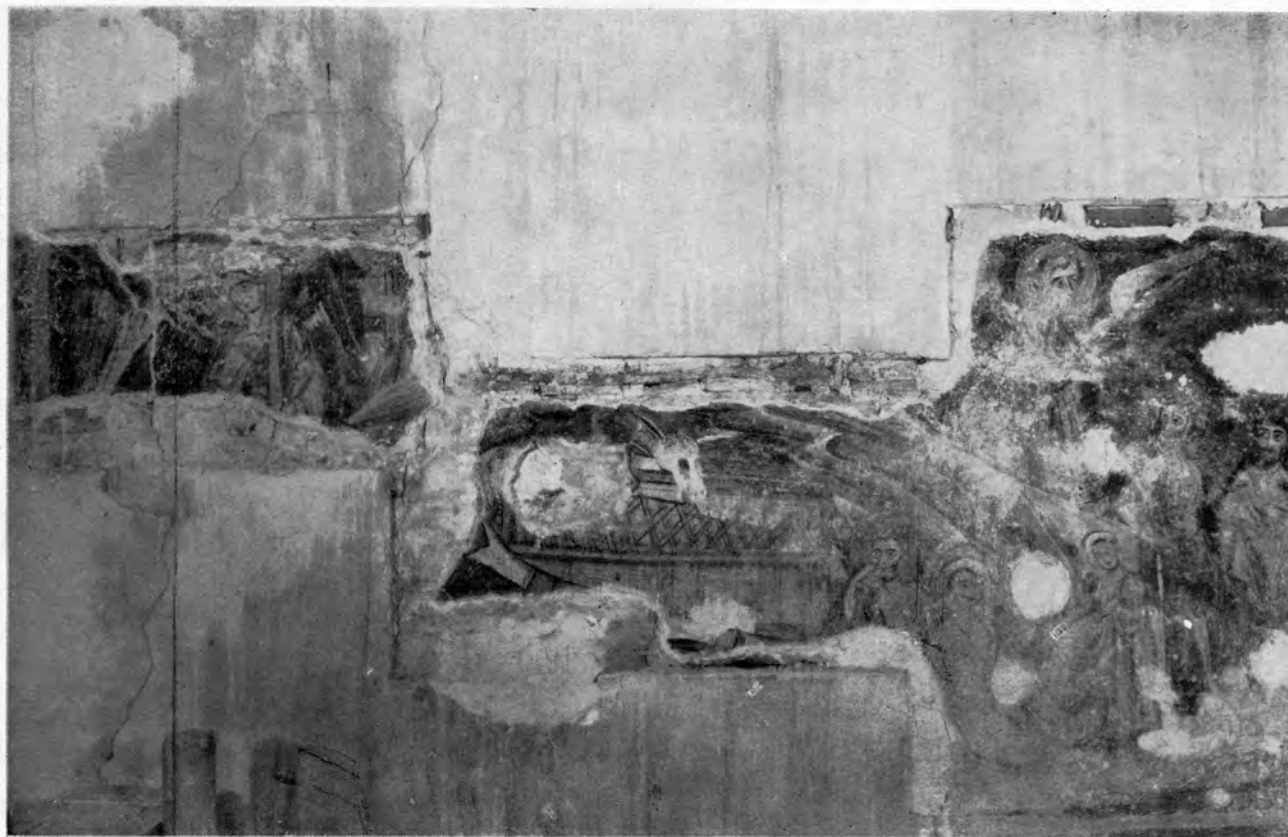


TABLA XVIII



1



2

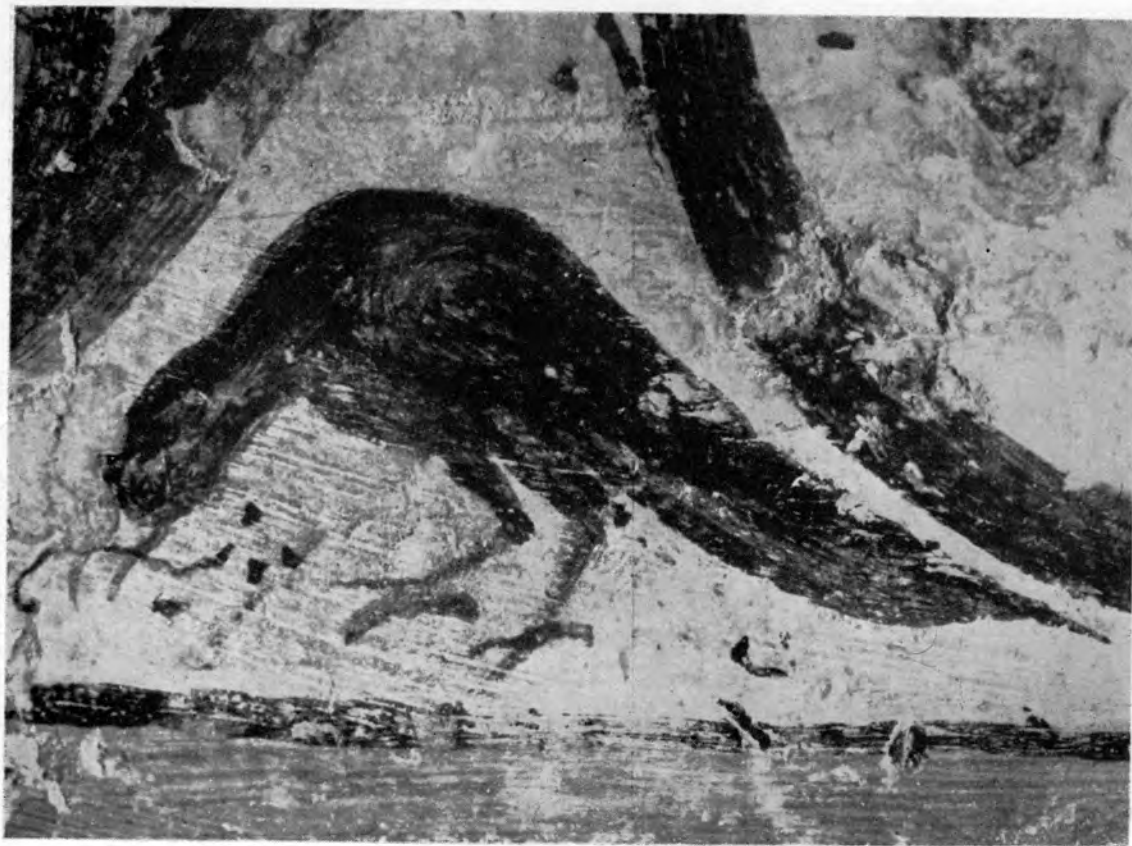
1. Sv. Krševan — Sjeverni zid lađe, detalj freske srednjeg pojasa, »Keramion« sa likovima mladića

2. — Sv. Krševan — Sjeverni zid lađe, freska srednjeg pojasa, glava mladića sa »keramiona«



1. — Sv. Krševan — Sjeverni zid lade, prizor
»Rodenja« (desni dio)

1



2