

Sarkofag iz Bala

Dr Branko Fučić

izvanredni član Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti

Izvoran znanstveni rad

Godinama me privlači sarkofag koji je kao povijesni i umjetnički spomenik izložen u župnoj crkvi u Balama u južnoj Istri.

U prvoj bočnoj kapeli, u uglu između dva zida, taj sarkofag leži na dva stupa i na dvije konzole. Velik je to blok domaćeg istarskog kamena vapnenca, dug 180 cm, širok 63 i visok 54 cm, u kojemu je izduben ležaj za mrtvac. Sarkofag je nakon pogreba bio zatvoren kamenom pločom, poklopcem.

Stojeći pred njim vidim mu samo dvije stranice – jednu dulju, drugu kraću – obje ukrašene plitkim reljefom. Pretpostavljam da mu ostale dvije stranice nisu bile ukrašene, pa su ostale prazne i glatke i da je balski sarkofag vjerojatno već od svog početka bio projektiran tako da bude smješten pod krov neke stare crkve, i to u uglu između dva zida te da su oduvijek oku gledaoca bile pristupačne i vidljive samo one dvije njegove ukrašene stranice.

Promatrajući ga godinama, zaokupljaju me tri pitanja: što je prikazano u reljefu na njegovim dvjema stranicama, koliko je on star i je li ono što je na njemu uklesano samo neki ukras ili taj ukras ima i neko dublje značenje? Što je na njemu zapravo prikazano?

Na duljoj stranici vidi se trijem, arkada. To je niz stupova s kapitelima, a od stupa do stupa savijaju se polukružni lukovi. Pod svakim lukom prikazano je po jedno stablo.

Na kraćoj je stranici sarkofaga kompozicija sa središnjim motivom križa a uokolo križa prikazano je stilizirano raslinje, vegetacija. Na pitanje – kada je nastao taj sarkofag, te iz kojeg on razdoblja potječe – teško je biti precizan u odgovoru. No ako je na njemu križ, sarkofag je iz kršćanskog vremena, i to iz onih stoljeća koja slijede poslije cara Konstantina, kad – naime – jasan i razgovijetan znak križa ulazi u javnu, manifestnu uporabu.

Već prvi pogled na obradbu ukrasa na tom sarkofagu

Sarkofag iz župne crkve u Balama potječe iz VII-VIII stoljeća, iz vremena koje neposredno prethodi pojavi zrele pleterne plastike. Uklesani ukras na njemu nije samo dekoracija već ima dublje značenje te sadrži ispovijest kršćanske vjere u vječni život i u otkupiteljsko djelo Kristova križa. U autorovoj ikonografskoj interpretaciji ona arkada sa stablima pod lukovima jest abrevijatura arhitekture: – to je »nebeski Jeruzalem« raj, vječno prebivalište blaženih, a stabla su rajski perivoj, »locus refrigerii et pacis« ili su to »stabla života« koja u nebeskom gradu Jeruzalemu opisuje Apokalipsa (gl.22).

Križ koji je prikazan na kraćoj stranici sarkofaga ne predstavlja dvije suhe i mrtve grede, već je to živo drvo iz koga izbijaju pupoljci. Križ je plodonosno stablo na kome je sazreo najplamenitiji plod – Kristova otkupiteljska žrtva. Križ – to je »jedino plamenito drvo« među svim stablima koji ga okružuju, a takova predodžba križa formulirana je u himnu Venancija Fortunata (530-610) »Lustra sex qui jam peregit«.

i prva likovna predodžba što je pred tim ukrasom stječemo jest dojam skrajnjeg pojednostavljanja svih oblika, jest krajnje napuštanje volumena i plasticiteta, jest krajnje sploštavanje i krajnja linearna stilizacija svih motiva na tom sarkofagu. To jest reljef i nije reljef. To je crtež u kamenu.

U razvoju mediteranske i evropske umjetnosti znamo da su to znakovi ranosrednjovjekovna udaljavanja od klasične antikne i helenističke umjetničke baštine, da su to one antiklasične tendencije koje postaju sve izrazitije od VI. stoljeća. Znamo, nadalje, da u progresivnom sploštavanju i linearizaciji kiparske forme, i to negdje u VIII. stoljeću ulazi skulptura srednje i sjeverne Italije, Dalmacije, Istre, Furlanije, alpskog prostora (Koruška) i donekle Podunavlja u ono osobito stilsko razdoblje, u onaj »prostorni stil« (Raumstil) što ga zovemo pleterna plastika ili kod nas – kako se je to već uvriježilo – starohrvatski pleter. Kulminacija tog stilskog izraza pada u IX. i X. stoljeće, ali taj stil traje još i u XI. stoljeću kada uranja u ranu romaniku.

Uza svu tako izrazitu linearizaciju, na sarkofagu iz Bala još ne vidimo one likovne motive koji su karakteristični za pleternu plastiku (preplet dvostrukih i trostrukih vrpca), no možda prvi nagovještaj da se tom stilu približavamo može se nazrijeti u stilizaciji pupoljaka na balskom sarkofagu – u stilizaciji koja će se javljati i u pleternoj ornamentici. Stoga mislim da nećemo pogriješiti ako sarkofag iz Bala datiramo vremenom koje neposredno prethodi razdoblju pletera, tj. da ga smjestimo negdje otprilike u VII. ili VIII. stoljeće.

Treće pitanje koje nam se pred sarkofagom iz Bala postavlja glasi: Je li njegov ukras samo ukras ili on ima i neko dublje značenje? Je li taj ukras stoji u znaku neke poruke? Je li nam što govori njegova ikonografija?

Evo pokušaja moje ikonografske interpretacije.

Pogledajmo najprije onu dublju stranicu. Vidimo trijem, arkadu i pod njom stabla.



Za oko je to jednostavan i divan ritmički red. No je li to samo ritam, samo lijepi muzikalni motiv? U estetskom smislu on to svakako jest, ali u sadržajnom smislu mislim da to nije tek neki puki ornament.

Oduvijek i svuda, u svim kulturama čovječanstva, isticali su se na grobu znakovi koji ispovijedaju pokojnikovu vjeru, njegov nazor o svijetu, njegov temeljni životni stav ili pak njegov društveni položaj i ulogu.

Stoga i na balskom sarkofagu prepoznajem očitovanje pokojnikove vjere, kršćanske vjere.

Što predstavlja onaj trijem, ona arkada? Ta arkada jest pokraćenica, abrevijatura arhitekture. To je sažeti, skraćeni znak za građevinu. A ta građevina jest slikovita predodžba Raja, i to u viziji »nebeskog Jeruzalema«, kako život budućeg vijeka ocrta i dočarava Apokalipsa.¹

A stabla su perivoj, njegovan vrt s ugodnom hladovinom, to je »locus refrigerii et pacis« (mjesto rashlade i mira), kako liturgija tim slikovitim riječima dočarava vječno blaženstvo pravednika u raju. Konačno i sama Apokalipsa u opisu nebeskog Jeruzalema govori o rijeci života u gradu i o plodonosnim stablima života koja rastu između gradskog trga i rijeke i koja svaki mjesec donose plod.²

Na kraćoj stranici balskog sarkofaga prikazan je križ kao središnji motiv. Ali tamo taj križ nije običan znak križa niti je tamo prikazan samo i jedino križ.

Iz antene (poprečne grede na križu) izbija sa svake strane po jedan cvjetni pupoljak ili mladica. Na tlu, pod antenom, rastu simetrično dva stabla, slična onima koja su uklesana pod arkadom (na duljoj stranici balskog sarkofaga). Konačno, slijeva i zdesna križu dižu se opet biljni oblici, kao pup nad pupom, kao mladi izboji koji niču i rastu.

Križ je – ukratko – opkoljen vegetacijom, a i sam križ nije mrtvo drvo, nisu to suhe grede, nego je i on živa vegetacija. On je »lignum viride«, zeleno drvo.

U potrazi za značenjem križa na balskom sarkofagu obraćam se starim crkvenim tekstovima koji su se nataložili u liturgiji. Tražim ponajprije tekstove koji su karakteristični za one dane u liturgijskom kalendaru kada Kristov križ postaje središnjom temom svetkovine, a to su blagdani Našašća sv. Križa (3.V), Uzvišenja sv. Križa (14.IX) i dani Velikog tjedna.

Evo što nalazimo u tekstovima za te dane. Jedna osnovnih misli jest da drvo Kristova križa nije mrtvo, već slikovito govoreći – da je ono živo, plemenito i plodono stablo na kome je ljudskom rodu sazreo najdragociji plod, a to je Kristova otkupiteljska žrtva.

Križ je u tim tekstovima »vitale lignum«³ ili »v. lignum«⁴

»triumphale lignum«⁵, »super omnia ligna cedrorum sola excelsior«⁶, on je »arbor dignissima in paradisi me situata, in qua Salutis Auctor propria morte mortuorum omnium superavit« (stablo najčasnije, postavljeno us raja, kojim je Tvorac spasa vlastitom smrću nadvlastio smrt svih)⁷.

No najdojmljiviju i njaopipljiviju sliku o drvu kao živom stablu – sliku koja je podobna da s lakom bude pretočena iz pisane riječi u vidljivi likovni znak – je autor poznatih crkvenih himni, Venancije Fortunat, Venantius Honorius Clementianus Fortunatus rođen u Valdobbianu kod Trevisa a životnu karijeru završio kao biskup u Poitiersu u južnoj Francuskoj. Živio je u početkom VII. stoljeća (oko 530-610).

U njegovom himnu »Lustra sex qui jam peregrina se pjevala u Laudama na blagdan Našašća i Uzvišenja sv. Križa i u liturgiji Velikog petka – odzvanjaju i poznati, pohvalni stihovi:

¹ Apokalipsa, gl. 21-22.

² Apokalipsa, gl. 22.2.

³ Molitva u Laudama na blagdan Našašća sv. Križa: »Deus, qui in eclara salutiferae Crucis Inventione passionis tuae miracula suscipere concede; ut, vitalis ligni pretio, aeternae vitae suffragia consequamur vivis...«

⁴ Antifona u II Nokturnu na blagdan Našašća sv. Križa: »Felix triumphus fit salus aegris, vitae lignum, mortis remedium, alleluja.«

⁵ Responsorij I Nokturna na blagdan Uzvišenja sv. Križa: »Gloriosum sacra veneratur Ecclesia, dum triumphale exaltatur lignum...«

⁶ Antifona u Laudama na blagdane Našašća i Uzvišenja sv. Križa.



Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis:
Silva talem nulla profert
Fronde, flore, germine:
Dulce ferrum, dulce lignum,
Dulce pondus sustinent.

(U prijevodu: »O križu, znače naše vjere! Među svim stablima ti si jedino plemenito. Ni jedna šuma ne rađa takvog – s takvim lišćem, cvijećem i plodom! Slatki čavli, slatko drvo nose slatki teret«.) Na sarkofagu u Balama našli se upravo ta slika koju u svojim stihovima crta Venancije Fortunat. To je vizija križa usred šume, između drugih stabala i to je križ iz kojega izbijaju grane ili ojetovi. Mogli bismo sada zaći na važne ali sporedne točnije ako bismo na primjer otvorili pitanje:

Jesu li ti stihovi Venancijevi – ili neki drugi književni ustavak onog vremena – poslužili kao neposredno ikonografsko izvoriste sarkofagu iz Bala, ili je pak zamisao Kristova križa kao zelena drva bila već u ono vrijeme opći, sviječeni motiv, pa je Venancije Fortunat (ili koji drugi književnik) zagrabio iz opće riznice ideja i predodžaba i samo ga u svom izrazu formulirao.

Mogli bismo se, nadalje, upitati: otkuda ta neobična, gotovo bizarna predodžba križa (tih dviju mrtvih ukrštenih drvenih greda) kao živog stabla u rastu, u punoj vegetaciji? Ne krije li se u toj slici možda polemički stav protiv tada još žive poganske dendrolatrije, protiv prakse kultnog obožavanja drveća i svetih gajeva? Ne znače li ti stihovi upozorenje: ne klanjajte se stablima i vegetaciji. Nijedno drvo nije toga dostojno; samo i jedino drvo Kristova otkupiteljskog križa dostojno je da mu se klanjate.

Zaključimo mišlju da ikonografija sarkofaga iz Bala predstavlja poruku pokojnika naručitelja, predstavlja njegovu ispovijest vjere. Ta ispovijest govori o vjeri u buduću, zagrobni život, o vjeri u rajsko blaženstvo i o vjeri u plodonosni, otkupiteljski Kristov križ. Sa sarkofagom iz Bala na području smo angažirane umjetnosti. Kao umjetnost ona je svojim oblikom stvorena za estetski užitek, ali ona se samo u estetskom užitku ne iscrpljuje. Ona nije l'art pour l'art.

To je umjetnost u službi ideja, umjetnost koju se očima uživajući gleda, ali koju treba znati i čitati.

Zusammenfassung

DER SARKOPHAG AUS BALE (VALLE)

Der Autor bearbeitet den Steinsarkophag aus der Pfarrkirche in Bala (Valle) in Süden Istriens.

Auf der Längsseite des Sarkophages ist eine Reihe von Stämmen, unter denen sich Bäume befinden, dargestellt. Auf der Breitseite ist ein von vegetabilen Elementen umgebenes Kreuz dargestellt.

Der Autor datiert den Sarkophag ins VII-VIII. Jh., wobei er sich auf das Kreuzmotiv und die stilistischen Charakteristika der eingemeisselten Verzierung stützt. Das Kreuz stellt sich als deutliches, dominantes und lesbares Zeichen dar, was für die nachkonstantinische Epoche des Christentums spricht.

Die grundlegenden Charakteristika für die Entwicklung der frühmittelalterlichen Plastik sind Reduktion der Volumina, Verflachung der Plastizität und eine Tendenz zur graphischen Auflösung der Formen. Schliesslich reduziert sich das Relief auf zwei parallele Flächen und die Formen werden zu in den Stein geschnittenen Zeichnungen. Diese anticlassischen Tendenzen beherrschen die Plastik ab dem VI. Jh. vollends und erreichen ihre ganz spezifische stilistische Ausformung in der Flechtornamentik des IX, X. und XI Jh.

Auf dem Sarkophag von Bale finden wir trotz der ganz extremen Reduktion der Volumina und der Tendenz zur graphischen Auflösung der Form aber noch nicht jene Morphologie, die für die Flechtornamentik charakteristische werden wird. Vielleicht sollte man, wie auf eine Ankündigung, dass wir von der Flechtornamentik nicht mehr weit entfernt sind, auf jene vegetabilen Formen (Bäume unter den Arkaden und Knospen um das Kreuz herum) aufmerksam machen, die wir im Motiv-Repertoire der Flechtornamentik finden werden. Daher muss der Sarkophag von Bale in jene Zeit datiert werden, die der Flechtornamentik unmittelbar vorausgeht, also ins VII-VIII. Jh.

Ist nun die Verzierung, die in den Sarkophag von Bale eingemeisselt wurde, nur Ornament oder hat sie auch eine tiefere Bedeutung? Auf diese Frage antwortet der Autor mit seiner ikonographischen Interpretation.

Die Arkadenreihe auf dem Sarkophag ist stellvertretend für ein ganzes Bauwerk (*pars pro toto*), und dieses Bauwerk ist das Himmlische Jerusalem wie es in der Apokalypse als Vision beschrieben wird. Das ist das ewige, paradiesische Domizil der Seligen. Die Bäume unter den Arkaden sind die allegorische Darstellung des Paradieses als Garten, als »*locus refrigerii et pacis*«, aber sie sind auch jene Lebensbäume, die – laut Apokalypse

Kap.22 – im Himmlischen Jerusalem wachsen und jeden Monat Früchte tragen.

Auch das Kreuz auf dem Sarkophag von Bale besteht nicht aus zwei trockenen und toten Balken, es ist vielmehr lebendiges, grünes Holz, »*lignum viride*«, denn aus dem Querbalken des Kreuzes spriessen Knospen hervor. Um das Kreuz herum wachsen Bäume und junge Triebe. Ein derartiges Kreuz, das auch die lebendige Vegetation selbst ist und wie ein lebender Baum unter anderen Bäumen wächst, dieses Kreuz entspricht eigentlich jenem Bild, das Venantius Fortunatus (530-610) in seinem Hymnus »*Lustra sex qui jam peregit*« überaus plastisch zeichnete. Dieser Hymnus wird in der Liturgie zur Auffindung des Heiligen Kreuzes, zur Erhöhung des Heiligen Kreuzes und am Karfreitag gesungen. Die betreffenden Verse von Venantius Fortunatus lauten:

*Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis:
Silva talem nulla profert
Fronde flore, germine:
Dulce, ferrum, dulce lignum,
Dulce pondus sustinent.*

Der Sarkophag von Bale ist die Botschaft eines verstorbener Auftraggebers: – er ist dessen Bekenntnis zum christlichen Glauben an das ewige Leben nach dem physischen Tod, zum Glauben an die paradiesische Seligkeit und zum Glauben an das fruchtbare und erlösende Kreuz Christi. Der Sarkophag von Bale ist engagierte Kunst, Kunst im Dienste der Idee, Kunst, die man mit den Augen genießt, die man gleichzeitig aber auch liest.

Übersetzung von dr. Brigitta Mader

Branko Fučić

SARCOPHAGUS IN BALE

The sarcophagus of the parish church in Bale dates from the 7th-8th century. Its carved ornament is not only decorative; it also bears a deeper meaning, the Christian belief in life everlasting and the redeeming power of the cross. In the artist's iconographic interpretation the arcade with trees under the arches is an architectural abbreviation: it is the »heavenly Jerusalem«, paradise, the eternal abode of the blessed; the trees are part of Eden, »locus refrigerii et pacis«, or perhaps the »trees of life« described in the Apocalypse (Ch. 22)

The cross represented on the shorter side of the sarcophagus is not composed of two dessicated pieces of timber; this wood is alive, and it is sprouting. The cross is a fertile tree on which has matured the noblest fruit – the redeeming sacrifice of Christ. The cross is the only »noble piece of wood« among all the trees that surround it. Such a notion of the cross was formulated in the song by Venantius Fortunatus (530-610) »Lustra sex qui jam pergit«.

Igor Fisković

UNPUBLISHED ROMANESQUE RELIEF FROM THE ISLAND OF RAB

Un this recently found painted wooden relief one recognizes the iconographic representation of Saint Anne with the child Mary in her arms. The archaic style of the composition and rustic technique suggest Romanesque origin of late date. This makes it an example of typical provincial retardation produced in the early 14th century. This periodization is also supported by the historical data concerning Marry's Chapel in Lopar on the island of Rab. Further, it explains the low artistic quality of the work.

Alena Fazinić

TWO SILVER GOTHIC CRUCIFIXES FROM THE ISLAND OF KORČULA

In the villages Blato and Žrnova on the island Korčula are kept two silver Gothic procession crucifixes showing numerous similarities.

The Blato crucifix, called »the priest's cross« belongs to the parish church of All Saints. It is wrought on both sides with a rich ornament of plant scrolls and flowers and the figures of Christ, Our Lady, saints and symbols of the Evangelists. Its style places it into the first half of the 15th century. Its good craftsmanship indicates that it was made by a competent native craftsman in some larger centre. The Žrnova crucifix belongs to the local religious brotherhood of St. Martin. It has the same shape as the Blato crucifix, but it is rustic, shows stylistic retardation and lack of iconographic precision. Its craftsmanship is high, however, so it can be supposed that it was made in the second half of the 15th century by a local goldsmith, perhaps a native of Korčula, in imitation of the Blato crucifix. Documentation about the origin of these crucifixes is not known to exist.

Cvito Fisković

SCULPTURES REPRESENTING THE PIETÀ IN DALMATIA AND BOKA KOTORSKA

In some of his earlier essays and books the authors has published archive material about artists from Central and Northern Europe who worked in Dalmatia and Boka Kotorska from the 14th to 17th centuries. He also published some of their work in the field of art and the fine crafts.

In this paper are published the sculptures by Wesperbild in sandstone, wood and marble imported to the towns Rab, Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Kotor and to the island of Mljet from the beginning of the 15th century to the 16th century, mainly from Austria and Germany, and are kept today in the churches of these localities. The author gives us a characterization of their style, believing that some of them may have influenced the sculptures of the Pietà made by local Dalmatian sculptors in the 15th and 16th centuries.

Radovan Ivančević

THE PROBLEM POSED BY THE RENAISSANCE CUPOLA OF THE CATHEDRAL AT OSOR

On etchings dating from the 16th century the cathedral at Osor (consecrated in 1492) is shown to have a cupola and convex, rounded nave roofs. Owing to the fact that the cathedral today still has a trefoil facade, but without a cupola and with a normal roof, the author interprets the problems relating to the reconstruction of its original shape with regard to construction, material and form. He presents the hypothesis that the ceiling-construction and cupola might have been in timber covered by lead (citing similar known examples in Istria, Dalmatia and Venice). He points out that it was closest to the Šibenik Cathedral in shape because, differing from all other churches with trefoil facades, these two churches were the only examples of identical spatial solutions of the rounded roofs and ceilings in the interior and the trefoil shape of the gables of the main facade as their external projection.

Duro Vandura

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN AT THE STROSSMAYER GALLERY

In an acquisition made by the Strossmayer Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Art (oil on wood 1,295 × 0,840 m) after World War II, the author of this text recognizes a work by Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1470–1533). He quotes comparative material from Kassel and Berlin, supposing that the painting of St Jacob and St Catherine in Zagreb must have originated about 1515. Allusions to the German circle of Renaissance painters are explained by the author as resulting from the popularity of Dürer's prints in the Netherlands, quite evident in the woodcuts of Jacob Cornelisz. The overstressed counterpoint existing within this firm tectonic composition confronts us here with the question of manner as a forerunner of mannerism. The author further relates the protective role of the saints with the fact that the Netherlands were ruled by the Spanish crown at that period: in the warmth and lushness of the landscape behind St Catherine the author sees an urbanized North, contrasted to the distant, barren and deserted Spanish vista in the background of St Jacob.