

Neobjavljeni romanički reljef s otoka Raba

Dr Igor Fisković

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Obilazeći pred nekoliko godina otok Rab, zamijetio sam u svetištu *Male Gospe* na *Loparu* umjetninu koju sada objavljujem kao prinos poznavanju starije naše likovne baštine. U posebno oblikovanoj i staklom zatvorenoj efikazi uvrh glavnoga oltara osamljene seoske crkvice jedva se naziralo oslikano plastično djelo za koje posumnjaj da je srednjovjekovnog postanka. Iako se zbog višestrukog, grubog premazivanja bojom nisu odmah mogle prepoznati sve njegove vrsnoće, po osnovnim je značajkama bilo jasno da predstavlja zanimljiv, a zanemareni spomenik. Osim što se po svojoj vrsti kao *reljefna ikona u drvu* izdvaja od poznatih skupina primorskoga kiparstva, iskazivao je i na starinu iz koje se rijetko više dešavaju otiska poput onih s kojima je donedavno uspješno popunjavan značajni fundus hrvatske umjetnosti na Jadranu.

Budući da novopronađeni reljef uistinu nigdje nije bio zabilježen¹, niti se o njemu išta pouzdano u javnosti znalo, susretljivošću kolege Miljenka Domjana – inače rodenoga Rabljanina – ubrzo je prenesen u Zadar da se restaurira². Nakon uspješno obavljenog postupka čišćenja i djelimične obnovu, vraćen je na mjesto gdje je bio i zatečen, te je

¹ Vidi: V. Brusić, *Otok Rab. Kampora, 1938.* – posebno podnaslov *„Lopar“*: str. 181.

² Restauracija je izvršena 1984. godine u restauratorskoj radionici Zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zadru. Čempresova izvitoperena daska ojačana je s dvije pojasnice pri rubovima na poledini. Odstranjeno je mehaničkim postupkom nekoliko slojeva naknadnih bojnih premaza, a posebno i jači sloj gipsanog grunda, kojim su ispravljane stanovite nepravilnosti izvornog reljefa radi uljepšavanja fizionomija i oplemenjivanja površine tkanina. Potom je posve očišćeni izvorni preslik konzerviran i nimalo restauriran tako da djeluje integrirajuće. Sve je zaštićeno zaštitnim premazom.

U novopronađeno oslikanome reljefu od drva prepoznaje se ikonografski prikaz sv. Ane s malom Bogorodicom u naručju. Arhaičnost kompozicije i rustičnost obrade upućuju na romaničko porijeklo, ali kasni nastanak spomenika. Zato ga se predstavlja u okviru tipičnih retardacija provincijalne umjetnosti i smatra djelom ranog XIV. stoljeća. Tome u prilog idu i skupljeni povijesni dokumenti o crkvi Male gospe u Loparu na otoku Rabu davajući ujedno opravdanje za likovno nisku razinu izvedbe reljefa.

prigoda da se s nekoliko strana upozori na njegove vrijednosti i da se po mogućnosti osvijetle okolnosti njegova dosadašnjeg opstanka na otoku. Sjedinjavanjem dostupnih spoznaja razložito se pak potvrđuje pretpostavka da pripada stvaralaštvu domaće sredine, iz čega, s naročitim obzirom na starost spomenika, se nameće njegovo opće značenje.

Skulptura s Raba izdjelana je od trupca čempresova drveta s malo izdubenom stražnjom, a lučno zakrivljenom prednjom stranom. Od nje su krupnom zaobljenošću na gotovo čitavoj površini (92 × 36 cm) oblikovana dva svetačka lika. Unutar zajednički zatvorenoga obrisa plastički je dominantan veći lik, dok se manji slojevitom gradnjom volumena stapa s njegovom naizgled mekanom masom. Tako je neposrednije postignuta uvjerljivost osnovne teme i likovno prokušanog motiva djeteta u majčinu naručju, kojemu se podređuju svi čimbenici predstavljajući puko razrješenje ikonografskog sadržaja. Otrpe pak vidljiva nezgrapnost obrade zaokuplja cjelinu, te je dosljedno nametljiva u tjelesnim razmjerima i plastičkom sricanju pojedinih dijelova. Među njima se određenom igrom ostvažuje blaga ritmizacija ne samo položaja u dvodimenzionalnoj, primarnoj postavi već i pokrenutosti planova po trećoj dimenziji reljefa. Utoliko se barem sluti kiparska težnja k opisivanju neposrednije shvaćane stvarnosti prikaza, ali i predočenih osoba oživljenih bojama prilično suzdržane osjetljivosti. One su nanošene u zasebnim, reljefom ocrtanim poljima na zaglađenoj gipsanoj podlozi i uglavnom bez grafičke razrade, što sve ima svoje značenje za konačnu procjenu spomenika nastalog pod tvrdom rukom nedoučena rezbara.

Figurativna zamisao reljefa nipošto nije nadvladala jezgrovitost osnovnoga bloka, makar nejakog, jer su prema njegovoj stereometričnosti podređeni vanjski, u



Reljef iz crkve u Loparu nakon otkrića

svojoj naravi živi oblici. Time pod omčom početne nepokretnosti zamire skulpturalna mogućnost razvijanja oblika. Donekle zasnovani na krutoj geometrizaciji videnoga, oni uspostavljaju vrlo jednostavan sustav koji jedino svojom likovnom uravnoteženošću dostiže stanovite umjetničke vrijednosti. Otkriva ih pouzdanije u blagim izmjenama svjetla i sjena zanimljiv sustav punih i praznih odlomaka površine, koji ne taji svoje dekorativno ishodište, već ga svjesno pretvara u čvrsti cilj i pravu odliku rada. Tako je zamjetna stilizacija više plod majstorova nedalekosežnog iskustva negoli svjesnog načela oblikovanja. Unutar toga po sasvim shvatljivom pravilu predočavanja svetačkih likova, veća je pažnja poklonjena otkrivenim dijelovima

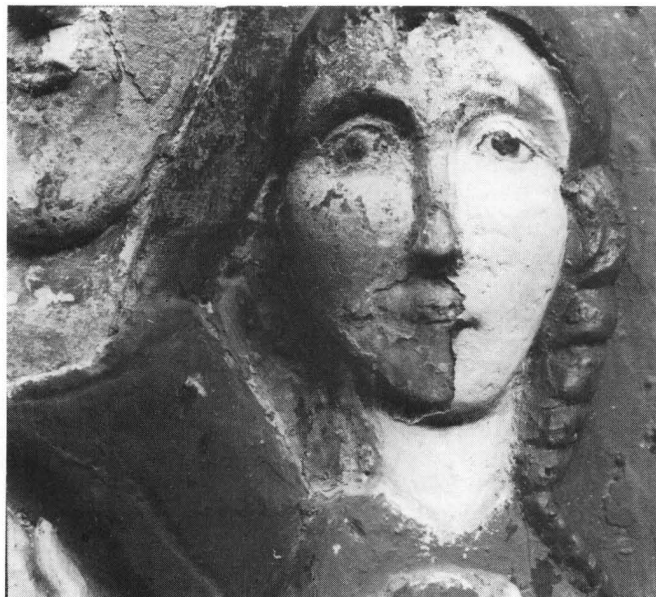
tijela. Oni su čak postali nosioci prevladavajućeg ritm gotovo ornamentalne postave. Osim što su zaobljenjin gore naglašene krupne glave, naime, središnji dio spojenog tijela ožvijen je igrom ruku i nogu manjega lika, što posebno ističe njegovo prijanjanje uz tijelo većega. Iako to i glavni sadržajni motiv prikaza, izgubio je u uvjerljivo tek po nemoći rezbara da ovlada zadanom povinutošću površine pa se manji lik plastički gubi prelomljen u volumen većega. Taj ga gotovo istiskuje s površine i neprorodno stanjuje onoliko koliko se i sam nameće u osi konpozicije. K tome uz nedotjeranu modelaciju ponajprije nepravilno iskrenute šake, i shematski dana lica, prilično otklanjaju temeljne pretpostavke zadanoga sadržaja. Zacijelo rezbar nije bio osobito likovno obrazovan, pa svih crta njegova rada izbijaju više znakovi primitivne umjetničke razrade zadatka negoli možda naivne zamisli pri prenošenju vjerske teme u plastičku stvarnost umjetničkog djela zavjetne naravi.

Zapravo između tih polova na ovome djelu postoje nesuglasje iz čega je očito da se težnje prikaza nadišu mogućnosti izvedbe. Vjerojatno najbolje se to vidi u postavi likova koji međusobnim iskrivljenjem uz nekakve opisne pojedinosti teže da predoče pokret, ali sve zastajnu na ukočenosti još strogo frontalne postave. Polazeći od toga, rezbar se nije snašao u svladavanju plastičke forme, iako je neprirodno u stranu pomaknuo lik u majčinome krilu iako je on – po našem sudu – čak važniji kao naslovnik svjetla. U tome smislu nezanemariv je visoko postavljena jastuk o desnome boku većega lika kojeg zamišljahu po jednuta, ali u plitkoj reljefnosti njegova zdepasta stava zvonolika tijela, bez loma koljena, to nipošto nije predočivo. Prostornost je zanemarena i ondje gdje trebala biti naglašena, što zajedno s općenito prigušenom modelacijom likova krutog držanja otkriva predaje moralno umentalnoga stila zrelog srednjeg vijeka. Kompozicija je očigledno potekla od općih nekih i znatnijih predložaka utvrđenih u likovnoj kulturi drevnoga kršćanstva na Srednjoj zemlji, da bi u nemušnosti majstorova izraza izgubio neposredan dodir čak sa suvremenim likovnim postupcima. Stanovito opravdanje tome pruža činjenica da umjetnina bijaše namijenjena zabitnoj crkvi u krugu života koje je baš mogla i nastati, a dojmu nedoradenosti oblika pridonosi i preinačivanje donjih dijelova reljefa usječenim poljima za učvršćivanje na oltaru ili nošenje svećenim ophodnjama.

Za samo određenje stila, odnosno vremena nastanka jednako je odsudna slikarska obrada koja je u tehnici radila i likovnome učinku, donekle istančanija, dopunja osobito reljefa. Susljedno sumarnome i dosta plošnome oblikovanju odjevenih dijelova tijela, na njih su boje nanosene u čistome premazu. Tako je s crvenom odskočilo inače plošno tijelo manjega lika, a na zelenom plaštu većemu trezveno se računalo s ponašanjem vanjskog svjetla po površini oštih i ravnih, usječenih ali ne posebice i slikanih poteza. U rijetkome poretku jedne neporecivo primitivne geometrije ti uglasti usjeci treba da označuju nabor tkanina, a zapravo je s njima u strahu pred prazninom rezbar iskaliio koliko svoju sklonost za ornamentalnost toliko nemuštošću svojega plastičkog sroka. Također je te u reljefu slično ocrtao rub haljina, dok je u modrozeleno boji posve zaobljeni prekrivač glave bez svetokrug



Glava sv. Ane u toku restauracije



Glava male Gospe u toku restauracije

odrasloj svetici pojačao volumensku oblinu. Lica su pak slikana s pomnijim preljevima realističkog nastojanja; na blijedoj okornoj podlozi tako se dodavanjem gustoružičastih rumenila pojačalo obraze, djelimice noseve i uši, dok su sitne usne sasvim crvene. Pretjerano umanjene ili zakrivene te anatomske pojedinosti naspram veličinom prenaplašenih očiju jedva se slažu s načinima srednjovjekovnih prikazivanja svetačkih parova u uvriježenome odnosu. Bojom je ipak barem donekle suzbijena neplemenitost njihove rezbarske obrade, a to se može uzeti i kao dokaz više da se pošlo od slikanog predloška, ali je izabran vid predočavanja bliži primitivnim likovnim prohtjevima sredine za koju je djelo učinjeno. Naročito su na izduženim licima pored tankih noseva i bojom naglašene krupne oči doradana crteža pod čvrstim obrisima obrva. Živošću se ističe narančasta kosa mlađega lika s crvenom jabukom u ruci dajući mu primjerenu važnost i natruhe stanovite osjetljivosti naspram njegovu djetinjem liku.

Jednostavnim je slaganjem boja, dakle, postignuta uravnoteženost ne samo plastičke osnove i oslikane površine nego i sadržajnih prohtjeva s likovnim dojmom u jednoj skućenoj estetici. Ona se vodila težnjom za dekorativnom razradom narovašene površine da bi u izmjeni isturenih i usječenih dijelova mekanog drva postigla čvrstinu izraza. Oblikovanje je bilo samo dopuna, sračunata po primarnoj i neotklonjivoj simbolici oltarne slike, koja s naznakama gotičke čednosti ženskih likova uzdržava strogost romaničke kompozicije. Reljef je ipak vrlo ujednačen na razini svojih vrsnoća, a temeljna plastičko-koloristička rješenja daju mu neophodnu monumentalnost, podjednako kao što islikavanje vizualno najvažnijih lica s prodornim očima unosi izvjesno zblizenje sa stvarnošću vjerskog preteksta. Utoliko više se uklapa ne samo u

umjetničke običaje vremena kad je nastao već i shvaćanje sredine u kojoj je čašćen kroz stoljeća.

Radi konačnog odgonetavanja spomenika težište tumačenja se nužno prebacuje na ikonografska pitanja. Iako rapski reljef umnogome ponavlja uobičajeni stav Bogorodice s malim Kristom iz srednjovjekovnih slika i skulptura, ne predstavlja tu najrašireniju temu vjerske umjetnosti, nego – po svoj prilici – sv. Anu s malom Marijom u rukama. Nedvojbeno ipak slijedi kompozicijsku shemu arhaičnoga tipa Hodegitrije³. Uspravljena svetica strogo naprijed okrenuta podržava manji lik s lijevom rukom na lijevoj strani svojeg poprsja, kao što se običavalo u strogo hijeratskim predstavama Gospe sa sinom, rasprostranjenim pogotovo u bizantskoj provincijalnoj umjetnosti⁴. Smatra se da je taj tip, međutim, ne prevladavši nikad vodećim strujama carigradske umjetnosti, osvojio zapadnjačko likovno stvaralaštvo u zreлом srednjem vijeku⁵. To se čini odlučnim i za pitanja objašnjenja našega spomenika koji se preko nekih pojedinosti uklapa u opće tijekove stilskih odvijanja od XIII. ka XIV. stoljeću. A u drugim svojim značajkama odaje izrazite osobitosti gotovo neusadive u prostor i vrijeme davnih umjetničkih

³ Usp: V. Lasaref, *Studies in the Iconography of the virgin. The Art Bulletin*, XX/1 – 1938. cap. IV.

⁴ Isto.

⁵ Usp: E. Sandberg-Vavala, *L'iconografia della Madonna col Bimbo. Roma 1983.*

iskustava. Te osobitosti kao svjesne i nesvjesne pomake od prepoznatljivih predložaka, kakvi su se mogli naći u punoj romanići unutar jadranske baštine⁶, smatramo presudnima za očitavanje pravog sadržaja. Iako slijedi najuopćenije sheme srodnih prikaza iz srednjovjekovne umjetnosti, reljefni lik svete Majke s Djetetom ima niz osobitosti kojima se ne može poreći uže ikonografsko značenje.

Jedna od upadljivijih posebnosti svakako je duga pletenica svijetle kose o lijevom ramenu manjega lika. Kao protuteža punoći ramena drugoga lika na strani gdje je previsoko položen jastuk zamišljenoga sjedala, ta pletenica zatvara kompoziciju spontanije i utoliko liku male Gospe svojstvenije. Koliko opisnom obradom toliko jarkom bojom vezujući se uz jabuku i odjeću, čak je naglašena u cjelini kao vjerodostojna oznaka djevojčice a ne dječaka. U nekim srednjovjekovnim predloženjima, doduše, i mali Krist je imao podužu kosu⁷, ali se ovdje mimo toga sve sklapa s činjenicom da je crkva posvećena samome *Rode-nju blažene djevice Marije*, pučki rečeno *Maloj Gospi*⁸. Premda to u povijesnim izvorima nije dosljedno bilježeno⁹, na Loparu je od XIV. stoljeća postojala *bratovština Male Gospe*, zastalno vezana sa skromnim svetištem kraj kojega obitavahu franjevci trećoredci¹⁰. A upravo su oni nekoć najživlje širili taj kult u vezi sa slavljenjem Bogorodičine bezgrešnosti kakvome ovaj likovni prikaz po pučkom svojem shvaćanju nesumnjivo odgovara¹¹. Tako se niže poprilično razloga za opredijeljenost reljefa predložene sadržaju, makar su prikazi te teme u likovnim umjetnostima podosta rijetki i u nas i u svijetu.



Reljef sv. Ane s malom Gospom nakon čišćenja

⁶ Vidi: E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. Florence 1949*. Autor inače uspostavlja skupine »Adriatic Schools« (str. 11) ili »Dalmatian School« (str. 16), koje su danas teško održive. Za pravo stanje stvari vidi pregled: G. Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*. Zagreb 1971.

⁷ Vidi nav. djela. Pogotovu o freskama (O. Demus, *Romanesque Mural Painting. London 1970*), ali i skulpturama (R. Sattelmair, *Romanische Madonnen*. ed. Zodiaque, 1964. fig. 7, 28 i d.).

⁸ Osim žive predaje vidi: *Status personalis et localis Diocesis Veglensis. Krk 1935 str. 45*.

⁹ Prema izvodima Odorika Badurine u rukopisnim knjigama »*Kronika samostana Kampor*« – loparska crkva se spominje prvi put 1334. godine, kroz XV. stoljeće prilično često. U nekoliko navrata, tj. 1475. i 1492. navodi se također titular S. Maria Magdalene de Heparo, prema nav. djelu (8) udvojen s S. Michaelom, prije negoli je 1715. godine utemeljena župa sv. Ivana, održavana do danas kao glavna crkva u naselju, dok je oko naše nastalo groblje.

¹⁰ Isto – II. str. 27, 41, 42, 53. tijekom druge polovine XV. stoljeća očito je da su crkvu s malim imanjem držali obično jedan ili dva franjevca glagoljaša. Nakon smrti fra Ivana de Sclavonia, kapelana crkve, 1493. godine juspatronat je pripao rapskom arhidakonu koji je također imao uživati njezinu kuću, vinograde, oranice, vrtove i pašnjake, te životinje itd. Prije i poslije toga čini se da je crkva bila povremeno napuštena, ili barem zapuštena pripadajući ranije i opatiji sv. Petra u Drazi. Od 1540. godine uz nju je postavljen stalni kapelan s rezidencijom, ali je i to odumrlo. Matrikule se ipak vode od 1785. godine, a crkva je obnovljena 1911.

¹¹ Usp: L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien – III. Paris 1958. str. 91; također II, str. 141-149, 155-169*.

¹² Na mozaicima iz V. st. u S. Maria Maggiore, te na freskama u S. Maria Antiqua oko 650. god. – P. Romanelli, *S. Maria Antiqua. Roma 1964*.

¹³ Usp: B. Kleinschmidt, *Die Heilige Anna – ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Dusseldorf 1930, osobito cap. V.*

Naime, uobličjenjem *Male Gospe* ne obiluje ukupna zapadnoeuropska umjetnost, iako se ličnost sv. Ane s kćerkom Marijom u naručju slikalo vrlo rano u samome Rimu¹². Većina od općenito poznatih, kasnijih ostvarenja potječe pak iz XIII/XIV. stoljeća i uglavnom su nalik nedavno pronadenoj reljefu s Raba barem u ikonografskim rješenjima. Pretežno su u stojećem stavu dok majka drži djevojčicu s lijevom rukom, da bi upravo kao na našem primjeru imala slobodnu desnicu¹³. Njome pokazuje, ujedno i adorira s crkvenog stanovišta važniju Bogorodicu u djetinjoj dobi i naličju, te je ta zamisao shodno negdašnjim duhovnim shvaćanjima pružila priliku osobitim likovnim rješenjima. Načelno se tu ikonička impostacija jednog strogo predstavljanja dostojanstvenih



Reljef iz Lopara nakon restauracije

a
s
e
a
k
-
k
a
e
u
o
u
a
h

ličnosti stapa s ljudski toplom majčinskom nježnosti na koju je osobito obraćalo pažnju gotičko doba. A tragom drevnih nekih pravila i u takvome spoju kao nosilac obrednog čašćenja mala Gospa redovito držaše knjigu, jednu od najuobičajenijih znamenja njezine proročke uloge¹⁴, dok je na Loparu s jabukom u ruci. Jabuka bi također upućivala na plodove kršćanskoga spasa¹⁵, te je ikonografski sasvim opravdana makar bijaše izostavljena u temama iz Bogorodičina djetinjstva, unutar kojih se sv. Ana inače poglavito javlja¹⁶. Budući da u srednjovjekovnim prikazima Marijâ dijete iz njezina naručja obvezatno i blagosivlje kao na opisanome reljefu, neopozivo je podsjećanje na slike gospe s malim Kristom u krilu. Otud svakako potječe dominantnost majčinoga lika u reljefu zacijelo preuzetog s romaničkih ikona najčešćeg prikaza Marije sa sinom, pa čak i naglašenog s pozivanjem na njih, ali u duhu već gotičkog slavljenja Bogorodice u svim njezinim dobima i ulogama. Ni jastuk na sjedalu, uostalom, nije svojstven sv. Ani, nego po kršćanskom nauku uglednijoj Mariji kao majci Kristovoj najčešće opskrbljenoj s takvim oznakama dostojanstva na drevnim slikama kakve – po našem uvjerenju – bijahu neposredni uzor za ikonografski i likovni sustav ovoga reljefa¹⁷.

Za takvo očitavanje ne govri samo zamjetna tradicionalnost u obradi teme nego i stilske potankosti novouočenoga spomenika. Porijeklo svega je zacijelo vezano više uz romaničku kulturu sjevernojadranskog otoka, ocrtanu značajem grada Raba već od antike te dometima čuvene benediktinske opatije¹⁸ negoli uza zabitnost pustinjačkoga svetišta. Iako pripada vrlo rustičnome ambijentu, za koji je najvjerojatnije izvorno i načinjen, opisani je reljef u biti samosvojni odvjetak umjetničkog izraza poznog XIII. stoljeća. Otud monumentalnost i jasnoća prikaza uz čvrstu postavu likova, kao ključne njegove odlike s kojima se bizantske predaje već pretopiše u čisto romanička iskustva¹⁹. A mimo izvjesnog zbližavanja s gotičkom osjetilnošću, koja se nazire u kolorističkom dotjerivanju, unutar suvremenih okvira zapadnjačke umjetnosti odvijaju se i u ovom slučaju vidljive podudarnosti s prikazima Gospe sa sinom. One su čak toliko istaknute da se odgonetavanje sadržaja moralo početi s pojedinačnim njihovim pobijanjem uz objašnjenja drugih mogućnosti i htijenja. Posredništvom takvih postaju uvjerljiviji i vremenski pomaci od razdoblja

najgušće proizvodnje slikanih zavjetnih umjetnina te vrste na hrvatskoj obali.

Uvjerenju da je rapski reljef rukom nevješta majstora rezan po ugledu na romaničku neku ikonu Gospe sa sinom pridonose ikonografske njegove nedosljednosti ili neuobičajenosti. One su u svakom slučaju i dokaz više da vremenski nadilazi epohu fiksnih programa ili tvrdih formula u razvoju likovnog izraza na Jadranu. U samoj njegovoj zamisli, bez obzira na nezgrapnosti izvedbe, prisutno je već prepletanje viđenja ljudskog s onim božanskim neotuđivim u srednjovjekovnim vjerskim predodžbama. Sloboda majstora naivca ne bi pak bila dovoljno objašnjenje za sve otklone od tipskih rješenja u romaničkome dobu, te se spomenik može pobliže smatrati djelom ranog XIV. stoljeća. Izravnih analogija – koliko znademo – u južnoslavenskoj likovnoj baštini nema, a teško da bi ih se našlo i u širim prostranstvima, jer je povrh svojih ikonografskih osobitosti izuzetan po likovnoj obradi. Ona ga svakako stavlja među stilski nevažna, ali za provincijsku umjetnost itekako zanimljiva djela²¹. Dosljedno njezinu općem duhu obavljeno je proizvoljno povezivanje dviju srodnih ikonografskih tema, a čak u tome su pobrkani i neki zakoni prikazivanja, primjerice, u izboru boja haljina ili dodjeli predmetnih atributa. Uz manju dotjeranost plastičkih oblika i primjenu čempresova drva, inače omiljenog seoskim rezbarima od davnine, nije zatrta draž rada svojstvena sredini ekonomski i socijalno skromnijih prilika, pa se reljef iz male crkve na Loparu objavljuje kao tipičan proizvod svoje vrste. Sve odlike istaknute u opisu njegove umjetničke obrade, ali i tumačenju sadržaja, ukazuju pak na prijelazni romaničko-gotički stilski jezik²², koji je vladao do duboko u XIV. stoljeće, naročito u predjelima podalje od životnih središta primorskog područja.

Iako se u pomnoj analizi i mimo povijesnih uvjetovanosti mogu razaznati likovno rječite neposrednosti izvedbe ovog skromnog spomenika, ipak je on dokaz stanovite razine likovnog stvaranja i umjetničkog shvaćanja na našem tlu. Pritom vidove plastičko-kolorističkog njegova rješavanja moramo smatrati polovima izravne tradicije, a nastojanje za isticanjem neposrednosti iskaza u zadanoj temi svježinom posuvremenjenih svjetonazora. Samo pak prebacivanje kompozicijske sheme iz dvodimenzionalnih slika na tabli u oslikani reljef, što se predlaže kao put njegova odgonetavanja, također može da potvrdi navedenu dataciju. U ranom XIV. stoljeću, naime, to je predstavljalo jedan od načina uklapanja svetih slika u stvarni prostor svetišta, gdje je i ovaj monumentalni, makar neveliki reljef plijenio pozornost vjernika. U

¹⁴ Vidi: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb 1979, str. 332.

¹⁵ Isto str. 289; G. Heinz-Mohr, *Lessico di Iconografia Cristiana*. Milano 1974, str. 231. U skulpturi XIII. st. Gospa je predavala tu jabuku malome Kristu kao npr. na drvenome reljefu umbrijske škole u rimskome muzeju u Palazzo Venezia.

¹⁶ S obzirom na to da Evandjelja uopće ne spominju sv. Anu kao majku Bogorodice, njezina je legenda usadena u kult Bogorodice: M. V. Roman, *St. Anne, her Cult and her Shrines*. New York 1927.; J. Lafontaine – Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*. Bruxelles 1964.

¹⁷ Usp: I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom*. Princeton 1972.

¹⁸ M. Suić, *Antički grad na istočnom Jadranu*. Zagreb 1976.; I. Ostojić, *Benediktinci u Hrvatskoj*. Split 1964, te novije arheološke i urbanističke rasprave u zbornicima o otoku i regiji.

¹⁹ Usp: V. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*. Torino 1967.

²⁰ Uz nav. rječnike ikonografije i opće priručnike posebno: *Bibliotheca Sanctorum*. Roma 1961, str. 1277-1288.

²¹ Prema klasifikaciji Lj. Karamana, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb 1963.

²² Više o stilu pišem u raspravama: *Srednjovjekovna skulptura samostana male braće*. Zbornik samostana male braće u Dubrovniku, 1985. i *Dečani i arhitektura istočnojadranske obale u XIV. vijeku*. Zbornik manastira Dečana, 1985.

zabitnome *Loparu* njima je nedvojbeno bio bliži reljefni vid predočavanja zbog svoje plastičke uvjerljivosti i neposrednije nazočnosti u prostori mističnog obreda. A svemu je tome vjerojatnije mogla težiti naprednija, tek razbudivana gotička negoli iskonska i vrlo statična romanička kultura. I njezino je usvajanje, nadalje, s likovnim tekovinama određenih kakvoća podjednako predstavljalo uspon od prijašnjih dometa u krajevima izvan užih središta duž obale. Na Rabu su to pored razvijenoga grada bile benediktinske postaje, dok je od njih udaljeno *svetište Male Gospe* u ondašnjoj osami sjeverozapadnoga kraja otoka već vezano uz razvojno dalji sloj vjerskog života u području. Crkvicu smještenu čak izvan maloga naselja, naime, opsluživali su franjevci trećoredci, a uz nju je

osnovana i manja vjerska bratovština za stanovnike ovog izvangradskog predijela otoka Raba^{21a}.

Sve je to bilo svojstveno poglavito gotičkome razdoblju, tako da se pouzdanije može utvrditi XIV. stoljeće kao doba ostvaraja svih komponenti povijesti nazočne na mjestu gdje smo reljef našli. Izvorni oblik crkvice, međutim, sasvim je preinačen početkom našega stoljeća²², tako da sama umjetnina izdjelana u drvu i oslikana ostaje kao vrijedan spomen raspona srednjovjekovnog života u sjevernome primorju. S ogoljelom ekspresivnošću svoje plastičke forme i nepatvorenom rustičnošću slikarske dorade, osobiti je prilog poznavanju dosega zrelog srednjeg vijeka u našim krajevima i na Jadranu.

Riassunto

UN INEDITO RILIEVO ROMANICO DA ISOLA RAB

L'autore pubblica un lavoro su un bassorilievo in legno dipinto, raffigurante S. Anna con la piccola Vergine in braccio. Tranne l'analisi morfologica l'autore dà anche una spiegazione iconografica dell'opera.

Siccome non trova opere analoghe negli inventari dell'arte medievale fuori dall'Adriatico orientale, lo colloca nella cornice locale di sviluppo artistico. Lo reputa un lavoro di bassa qualità artistica e di caratteristiche stilistiche non accentuate, le quali corrispondono all'ambiente nel quale è stato trovato. Si tratta di una chiesa di campagna, isolata, frequentata da eremiti del terzo ordine dei piccoli frari, vicino alla quale nel XIV sec. esisteva una confraternita popolare. I documenti d'archivio raccolti confermano questi dati.

Questo spiega la rusticità dell'opera dietro alla quale si scopre la combinazione tra la presentazione nel iconografia romanica e l'umanizzazione della descrizione gotica. La composizione dimostra, come punto di partenza la pittura del Duecento distanziandosi però dai canoni iconografici propone e data il bassorilievo definitivamente agli inizi del XIVsec. Il lavoro dimostra la particolare abilità dell'incisore e la qualità dell'esecuzione sia per l'esteticità dell'ornamentica che per la plasticità sommaria. Non prendendo atto di tutti i ritardi stilistici, è evidente comunque, l'incontro con la più moderna sensibilità gotica che colloca l'opera tra i prodotti importanti di arte provinciale della tarda metà del Medio Evo.

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.