

Igor Fisković

Fikozofski fakultet, Zagreb

## Prilozi ikonografiji prikaza hrvatskog kralja iz 11. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 15. 11. 2001.

### Sažetak

*Sa ciljem razrješavanja značenja znamenitog reljefa s likom vladara na prijestolju i dva pratioca iz 11. stoljeća u splitskoj krstionici, analiziraju se glavni ikonografski elementi prikaza. Njihovim prepoznavanjem učvršćuje se teza o pre-*

*dočenu zemaljskog kralja, te raščlanjuje dosad neobrađena umjetnička građa važna za spoznavanje mogućeg podrijetla likovne i idejne zamisli odličnoga djela.*

Spoznaja da često u našoj znanosti obrađivani reljef s prikazom kralja iz splitske krstionice znači najmonumentalnije ostvarenje te vrste u europskoj baštini 11. stoljeća, sadržajem jedinstveno a jednako izuzetno po oblikovanju,<sup>1</sup> pozivala je na proučavanje tog umjetničkog djela s raznih motrišta. Pritom su likovna i stilska analiza, naravno, pružile tek podlogu razgovoru o smislu onoga što je na njemu prikazano, iako nije bilo dvojbe da je sadržaj dijelom odredio i osobitosti plastičke forme. Vrednujući ga u tom pogledu, a s obzirom na pripadnost crkvenom namještaju u sastavu raskošne ograde oltara, mogao sam usuprot pojedinim i danas živim mišljenjima ustvrditi da ne potpada tematima izrazito religijskog značaja. Jednako ga ne moramo smatrati oprimjerenjem isključivo ideoloških pozicija društva kojem je za neke svrhe u neko doba poslužio, a pogotovo ne i dogmatičkih nazora skupina koje su zaslužne za njegovo osmišljenje i nastanak. Naprotiv, budući da mu je uspjelo dosta pojasniti i povijesnu sudbinu, uglavnom se pokazalo da je glavna tema *zamisa o vladara na prijestolju* najšire dokaziva pa je ovdje detaljno i razvijam.

Svakako, prvi i temeljni prijedlog tematskom očitavanju reljefa korisno je odmah dopuniti istinom da u doba njegova nastanka nije bilo naglašenih idejnih razlika u prikazbama nebeskog i zemaljskog vladara, Krista i cara ili kralja.<sup>2</sup> Prizori te vrste u srednjovjekovnoj umjetnosti bijahu u pravilu ritualne naravi s osnovnom simbolikom glorifikacije jednog ili drugog u međusobnoj ideološkoj povezanosti.<sup>3</sup> To proistječe iz drevnog poimanja Kralja kao stožera reda i pravičnosti, koji se slijedom božanske svoje izdvojenosti u svakodnevici rijetko javlja, odnosno posreduje tek u osobitim

prilikama. Zato su i uslikovljenja svjetovnih osoba u tim ulogama nalik našem iznimna, najčešće povezana s kazivanjima u vremenu i prostoru različito izazvanih ciljeva, no uvijek uvjetovana općim navedenim osmišljenjima. Podrijetlo im je pak višestranano dokazano u antičkim ceremonijama iz imperijalnog dvora,<sup>4</sup> odnosno oficijelnoj imagineriji koja se običavala na Istoku i Zapadu posve bliska poimanjima svojevrstne političke teologije. U ključu čitanja njezine temeljne zamisli bijaše neporemećeno vjerovanje da je zemaljski vladar izravni sljednik i oprimjerenje samoga Boga kao gospodara svega svijeta, što je povuklo za sobom i formule njihova oblikovnog poistovjećivanja još od poganstva.<sup>5</sup> Iz podržavanja božanskog značenja onih koji su vladali ljudima i zemljom, dakle, dano im je pravo predstavljanja fizičnošću odgovarajućoj toj ulozi.

Rečene je koncepcije posve razumljivo u širokom nasljedovanju običaja izražavanja iz antike preuzela i kršćanska civilizacija, štoviše, dorađujući do u srednji vijek preuzete crte prikazivanja tih sadržaja kao bitne sastavnice svoje estetike.<sup>6</sup> Također je postupno s učenjem o političkom gospodarstvu kao Božjem izabraniku i vikaru Krista na zemlji utanačila norme figurativnog poistovjećivanja nositelja univerzalne i državne vlasti.<sup>7</sup> Prenošenje ikonografske sheme *Maestas Domini – Veličanstva Gospodnjeg*, u likovna predočenja živućih kršćanskih vladara bijaše, pak, razložito s tezom po kojoj je svaki od njih načelno bio emanacija Krista među ljudima.<sup>8</sup> Naravno, osnovna ako ne i sva pravila razvijahu se poglavito na oslikavanju najvišeg autoriteta cara, ali su se u svim zemljama zapadne Europe s lakoćom prenosila na ličnosti kraljeva. Tim lakše a i neminovnije postade oponašanje *imago*

*Christi* u brojnim nastojanjima ovjekovječenja rečenoj figuraciji dostojnih vladara, uistinu likovno predočavanih Kristu nalik.<sup>9</sup> Pogotovo je ta i takva shvaćanja širila velika duhovna obnova uzdizanjem vrijednosti vizualnih prikaza, odnosno nastojanjem za oslikovljenjem raznih poruka koje potpomažu učvršćenju vjerskih načela,<sup>10</sup> te je i većina predstava europskih kraljeva iz uspona 10/11. stoljeća, na kraju predromaničkog izraza uz ponovno uvođenje figuralike, slijedila *sliku milostivog i pravednog Božjeg sina na prijestolju*. Teološka osnova tih prikaza ostaje nepobitna, ali ikonografska slojevitost svakog raskriva potpunost drugačijih nauma u trajnoj dvojnosti predočavanja nebeskog ili zemaljskog vladara sa sve otvorenijim političko-promidžbenim svrhama.

Stoga međusobno srodni prikazi tih ličnosti pripadaju rutinskoj sceneriji likovnog stvaralaštva koje je, ovisno o namjeni djela, znalo prevoditi generalne ideje u slike mogućih povijesnih aluzija, više odavanja idealnih stanja negoli bilježenja konkretnih događanja.<sup>11</sup> Takvih se pak prikaza nalazi više u zapadnoj negoli istočnoj baštini, a bez obzira na potankosti odaju jedinstvena moralna shvaćanja zasnovana na poistovjećivanju živućeg vladara s Božjim sinom. Budući da je ta zamisao iznjedrena iz poganstva, posve je razumljivo na ostvarenjima antici sve daljih stoljeća gubila izvornu iluzionističku narav i prevodila se u jezik gotovo dijagramatičkog sloga. Na tom planu i splitski lik vladara *typus Christi* postaje itekako zanimljiv stoga što mu nigdje još nije uočeno izričitih pendanta, premda mu se uspijeva naći tematskih uporišta za raznostrana objašnjenja. Suprotiva tomu, već se u opisivanju prizora na kojem je on glavni, može razjasniti kako kompozicijski trijezna postava likova te nejednaka njihova plastička razrada upućuju najvjerojatnije na stvarnosnu podlogu prikaza.<sup>12</sup> A ta u prvom razdoblju srednjovjekovnog predočavanja ljudskih likova ne može biti lišena dubokog simbolizma, neizostavno vjerskih počela makar bila vođena različitim nakanama gotova djela. Povođe i ciljeve našega reljefa zapravo iskazuje čedno na njemu izražena narativnost, ipak dovoljna da se sa spoznajama o značenju samog vladarskog lika promijeni kut gledanja na cijeli prikaz.

Početne tvrdnje o spomeniku nalažu i osvrtnje na umjetničke predaje istočnojadranskog uzornjaka, dostojne visokih procjena upravo posredstvom jednog ovako za osvit zrelog srednjeg vijeka izuzetnog plastičkog rada. Naime, u tim razvojnim sklopovima nastavljalahu se iskustva iz antike, poglavito što se tiče njegovanja klesarskog zanata koji u primorskim gradovima nije zamirao.<sup>13</sup> Potom je bizantska umjetnost u prvom nadiranju i dužem zračenju prinijela osjećaj za monumentalnost, koji očito napaja i ovo djelo osobitog sadržajnog nadahnuća. Međutim, osim što njime ne ovladava dojam obredne svečanosti duhovne naravi svojstven tematskim rješenjima istočnomeditaranskog postanka, u više ikonografskih pojedinosti moguće je dokazati da su pri uobličavanju prikaza prevladali načini i pristupi uobičajeni na Zapadu. Diljem tih prostora, suprotno negoli na Istoku, zemaljskom se vladaru u pravilu oduzimalo znakove svetosti,<sup>14</sup> što je vidljivo i na ovome spomeniku, premda nisu otklonjeni svi programski znaci građenja pojma vladarske veličine zacrtane u obje kulturne sfere još od kasne antike. Tako se sriče

simbioza, Dalmaciji urođena od početka srednjeg vijeka, i ovdje odlično saglediva pogotovu što je ikonografija u tancinama izrazito latinsko-rimskih korijenja.

U svakom slučaju, ishođenje izvornog smisla našeg reljefa jest temeljno pitanje, a moguće ga je razglabati u odnosu na opće postavke u idejnom ozračju ranosrednjovjekovne likovnosti. Dapače, u ondašnjoj baštini mu se nalazi dosta analogija, kompozicijski vrlo slično smišljenih umjetničkih djela makar ih nigdje nema kiparskih iz kamena, posebice ne u približnim mjerama pluteja iz Splita (104 x 63 x 18 cm). Skulpturalne su inačice – zanimljivo – navlastito malobrojne u sredozemnom podneblju koje je jače poštivalo navade klasične antike uvelike se služeći kiparstvom.<sup>15</sup> Šira pak komparativna građa iz stvaralaštva ranog srednjeg vijeka pretežno pripada vrstama neplastičkog izraza, u kojima se više-manje utanačena slika kralja umnožavala sa sadržajnim, mahom unaprijed zadanim te gotovo kodificiranim činiteljima.<sup>16</sup> Bez obzira na profana značenja, održala se visokom umjetničkom obradom poglavito na liturgijskim predmetima, kako je to jedva omogućavala duhovnost srednjeg vijeka u početku produblivanja stvaralačkog htijenja za povezivanje božanskog sa stvarnim ili obrnuto. Taj postupak olakšava činjenica što uglavnom bijaše riječ o djelima tzv. primijenjene umjetnosti, koja se u prvome dobu usuglašavanjem namjene i izrade počela odvajati od djela viših nakana i ciljeva.

S obzirom pak na ostvoreni proboj razmjerno monumentalne figuralne predodžbe u klesani crkveni namještaj, imajmo na umu da je riječ o ploči iz oltarne ograde kakve se stoljećima prije 11. stoljeća, od ranog kršćanstva pa tijekom predromaničke izrađivahu diljem Dalmacije. Stoga se može govoriti o regionalnoj navadi bar na razini okvirnih formalnih usporredbi, premda sadržajno nigdje nema srodnih ostvarenja. Tek u nekim za razvoj umjetnosti neprijeporno naprednijim prostorima, pak, javljaju se već prije prikazi Krista pa i drugih svetih na oltarnim retablina kao i drugim čestim služenju mise posvećenih mjesta,<sup>17</sup> ali im u sastavu donjih zona arhitektonskog namještaja crkava i sporednih njihovih sastavaka likovi zemaljskih vladara nipošto nije zamijećena rana pojava. Zato splitskom primjeru ni nema dostupnih mnogo suglasnih uzora, a posebna su pitanja o mogućem prijenosu rješenja iz drugovrsnih umjetničkih postignuća.

Znakovito je da prosuđivanju sličnosti podatna ostvarenja najčešće pripadaju umjetničkom obrtu, tj. lako prenosivim umjetninama od različitih skupih materijala. Iako one od davnina redovito bijahu poticajne izradi većih, ni među njima se nije uočilo polazišnih za splitsku kompoziciju. Ali je već u osvrtima prijašnjih istraživača navođena brojnost motivski poredbenih primjera u sitnoslikarstvu, te nema sumnje da ilustracije knjiga pružaju poglavito idejna a možda i potpunija likovna polazišta našem reljefu. Zato se njima s pouzdanjem i osvrćemo, a znajući da su nekoć bile mnogo brojnije, navlastito zbog nedostatka izravno prepoznatljivih uzimamo veću slobodu u odabiru mogućih uzora. Ujedno otklanjamo sve kasnije od kraja 11. stoljeća, budući da im tada proizvodnja uz svojstveni jezik stječe zorno zrelija pravila oblikovanja zalazeći u punu romaniku. No krajnje nije nevažno da se na romaničkim crtežima uzdržavaju stari ikonografski obrasci, što dokazuje kako moguću proširenost



Zdenac krstionice u Splitu iz 12. stoljeća (foto: Ž. Bačić)  
*Baptismal font, Split, 12<sup>th</sup> cent.*

ishodišta našem reljefu, tako i trajnost, ujedno tradicionalnu važnost njegove teme.

Postojeći prikazi s kojima se reljef može donekle povezivati uglavnom se odnose na nositelje franačke carske krune, ali ima i onih načelno bližih iz okružja provincijalnih vladara unutar Svetoga carstva europskog Zapada. Svjedoče, dakle, početni zaokret likovnih predodžbi zemaljski zbiljnim, no ipak polu-posvećenim sadržajima i mahom su iz otoskog razdoblja,<sup>18</sup> u kojem se preobražaj s našim primjeru sukladnim miješanjem crta apstraktnoga i realnoga stvarno najšire odvijao. Stoga ih je prikladno navesti prema spoznavanju potanjih motivskih podudarnosti, ali su bazične suglasnosti zajedničkog im nadahnuća kao i smisla, koje zajedno proistječu iz srednjovjekovnih poimanja zemaljskih vladara. Uspostavljaju se vezom koju je zadavalo prihvaćanje određenih celebracijskih klišeja od rimsko-poganskog carstva k vlasti zapadnog kršćanstva, a u to se umetnulo utvrđivanje uloge vladara kao zemaljskog namjesnika naj snažnijeg i svevladajućeg Krista Kralja.

U tom pravcu prije svega se na reljefu u Splitu otklanjaju uvjerenja o prikazu Krista, jače podupirući tezu o svjetovnom vladaru, predloženom prema načelu »imitatio Christi«,

za što se zalažem od početka svojih zanimanja za spomenik.<sup>19</sup> Ma koliko da je u tome kontekstu simbolična podloga neodložna, ostaje najupečatljivije da je okrunjeni vladar bez aureole, jer time dokazuje svoje ishodišno svjetovno biće, te ujedno prizoru daje suglasno značenje. Prikazivanje Božjeg sina bez strogo mu pripadajućih ikonografskih atributa, naim, 11. stoljeće ne poznaje a niti dogmatski dopušta,<sup>20</sup> pa pregledom množine raznovrsnih djela nije ni uočljivo. Nezaobilazno je k tome da poimanje svemoćnog Kralja kraljeva biva polazišno svakom davnom prikazu kralja, i u ovom primjeru oblikovanom po razgranatome predlošku. Ali otklanjanje svetokruga i oslobađanje glave toga slavonsnog, zapravo posvetnoga znamenja, još izravnije ističe zemaljsku opstojnost lika s reljefa, jača neposrednu njegovu vezu sa svijetom onih koji ga gledahu te izbliza doživljavahu stvarnijim.

Bez obzira što je kod ishodišnih tipova nosilaca posve osobnog svetokruga mahom riječ o Kristu u slavi, podrazumijeva se istovjetno prikazivanje i u svima, onda bezuvjetno rjeđim narativnim ciklusima. Upravo na hrvatskome tlu potvrđuju to pluteji crkvice sv. Nediljice iz Zadra, okvirno istodobni našem spomeniku,<sup>21</sup> jer niz sudionika ciklusa o životu Kris-

tovu nema aureolu koja im ni ne pripada. Sveti, pak, imaju samo krug, a glavni protagonist priče nimbus s križem redovito i kao dijete. Ta se zakonitost prenosi i na poznatu transenu, kao i na polomljeno Raspelo iz Biskupije kraj Knina, koji su označeni više-manje istovjetnim stilskim predznacima, iako su nešto kasnijeg doba nastajanja.<sup>22</sup>

Izostavljanje spomenute oznake kojom se Krist u kršćanskoj umjetnosti identificira od davnina, isključeno je stoga pri oblikovanju ustoličenoga vladara svijeta na reljefu iz istovjetnog kulturnog ako ne i radioničko-kiparskog kruga. Umjesto samo sinu Božjem pripadajućeg svetokruga, sjedeći lik na reljefu nosi krunu koja sama teološki ne odaje Kristovu nazočnost, pa bi takvo njegovo viđenje i prikazanje ovdje uz druga dva lika bilo neusvojivo. Početno je, naime, aureola potvrda nadosobnosti Božjeg sina koji pripada vječnosti,<sup>23</sup> jer će križem u njoj upisanim postignuti sebi i svemu čovječanstvu Spasenje. Naprotiv, bez aureole kao ključa te odgovornosti prikazivan je veliki broj u pravilu izravnim navodima određenih ili povijesno u pojedinim predočenjima prepoznatljivih zapadnoeuropskih vladara. Stoga bi vrlo neobično bilo, spram ostalim činjenicama i neusvojivo, da među svima jedino naš reljef ostaje apersonalna slika, odnosno bezimena teološka alegorija bez potanijeg dodira s prostorom i poviješću sredine svojeg nastajanja ili izlaganja.

Uz to se nameću pitanja o okolnostima i uvjetima pri kojima bi se mjesto nalaza spomenika moglo približiti nekom povijesnom vladaru, koji bi zbog stvarnih zasluga bio smatran sposobnim društvu dati najveću zaštitu i zauzvrat steći pravo na trajnu sliku u nekom svetištu. Poglavitno je ipak bila riječ o zaštiti života ljudi s dobrima danim iz Neba, pa ju se simboličnim oblikovanjem zakonitog zastupnika Krista na zemlji svjesno pri oltaru pred očima pučanstva i zajamčilo. Stoga nas poglavito zanima lik vladara na prijestolju, a među brojnim takvim predočenjima REX GLORIAE, odnosno *Krista u slavi*, nigdje ga se ne nalazi bez aureole te s križem i kuglom u rukama.<sup>24</sup> Pojedinačno se ti predmeti samo iznimno javljaju u Spasiteljevoj ljevici, iako općenito prevladava knjiga Evanđelja kao ključni znamen obavljanja duhovnog i povijesnog poslanstva, dok desnicom u pravilu blagoslivlja.<sup>25</sup>

Zemaljski je vladar, naprotiv, kao njegov izaslanik gdjekad nosio križoliko žezlo ili *skeptar*, što se u Splitu ne može dokazati. Pod istim znakom, uostalom, mogao je predstavljati i crkvenu zajednicu, što treba uvažiti s obzirom da ti atributi izvorno pripadaju *alegoriji Ecclesiae*, koja ne bijaše smatrana strogo jedinstvenim motivom, nego temom uključivanom u razne cikluse.<sup>26</sup> Zato i ovu sliku u sklopu općih htijenja pa i piktografske naravi ranosrednjovjekovne umjetnosti, djelatno zasnovane na shemama iz antike, smatram tek oznakom, čak i predodžbom složenijih značenja.<sup>27</sup> Dijelom je ona određena činjenicom da je riječ o članku crkvenog namještaja, što posebice glede isticanja križa kao spornog motiva dopušta tumačenja mimo pravila ikonografije spoznatljive na drugim spomeničkim vrstama. Tu se još naglašava tvrdnja da uzdizanje ruku bijaše programski pridavano neposvećenim osobama iz viših društvenih razreda,<sup>28</sup> dajući donekle celebrativni smisao njihovim životnim dosezima i postignućima u časti ili slavi. No, slojevanje takvih općih pogleda možda dobiva određenija tumačenja s obzi-

rom na zbivanja 11. stoljeća s kojima se primorje istočnog Jadrana oslobađalo uprave Bizanta, te zaslugom domaćih vladara priklonilo zajednici Rima prigrlivši rastući katolicizam.

Prije razmatranja tih mogućnosti, uz izostanak ključnih oznaka svetosti, dakle, na asimetričnoj kompoziciji reljefa uopće nema razloga zadržavanju oko pretpostavki o Kristu u bilo kojoj ili kakvoj zamisli. Čak i najnoviji pokušaji u tom pravcu, što uz nastojanja za pojednostavnijanjem pitanja posežu u općenitu teoriju (koju na našem primjeru otklanja sama sudbina spomenika, mijene na njemu i njegovu smještaju), čine se bespotrebni korakom natrag u proučavanju biti problema. Zato je uputnije poći od stremljenja reformirane Crkve 11. stoljeća, među kojima se ističe načelo »*de materialibus ad immaterialia excitare*«. <sup>29</sup> Poglavitno uvažavajući težnje za svekolikom vizualizacijom važnih poruka i učenja, dakle, crkvena je umjetnost iznalazila izvorna uprizorenja s tekućim poticajima novouvedenih tema, pa nas nadasve zanima postavljanje reljefa u kontekstu tog postupka.

Ključno je pritom što vladar nije u pokretu, nego statičan na prijestolju tako da najizravnije ističe opstojnost svoje ljudske i utjelovljene božanske veličine, dojmu koje postrani likovi dosta pridonose. No, na prvi pogled on se od njih ne odvaja veličinom niti ikakvom upadljivom oznakom, što bi trebalo značiti da je zemaljski vladar koji i nema prava osobita isticanja u sakralnim prostorima kakvima sam reljef bijaše namijenjen. Svakako tek s visokim postoljem, kojemu se tjelesnost kralja odlično uprikladuje, izravno se naznačuje ravnoteža sila što iz ličnosti korisnika izbija.<sup>30</sup> Prikazivanje vladara na prijestolju, naravno, jamči njegovo urođeno gospodstvo, ali i određenu povijesnu ulogu u društvenom okružju za koje prikaz bijaše rađen. Posebice svjedoči da je otpočetak zamišljen samostalno, neovisno o drugoj nekoj slici ili liku s kojim bi kompozicijski ili drugačije morao sklapati neposredan odnos. Krajnje je to kruta slika moći iskazane tradicionalnim znamenjima zemaljskog vladara, što postaje zanimljivo u krugu daljnjeg čitanja reljefa na domaćim povijesnim pozornicama.

Svojevrсна je potpora tome oblik prijestolja, skroman a jednostavno ocrtan da ničim ne podsjeća na majestetična i okićena sjedala nebeskoga kralja. Ovdje bez naslona, međutim, kao da je uvedeno sjedalo znakovita podrijetla: s malo svinutim postranim nogama koje završavaju spužolikim istakom o boku liku, te dvostruko rađenim jastukom nalik je preklopnim metalnim sjedalima, poznatima iz franačkoga kruga s početka srednjeg vijeka.<sup>31</sup> Uzet je, dakle, iz stvarnoga dvorskog okružja, izabran među onima kojima dostojanstvenost nije prenaplašena jer su se, vukući podrijetlo od kasnoantičkih *sella* predodređenih vršiteljima vlasti, nosila u opremi vladara za nastupe izvan stalnih sjedišta.<sup>32</sup> Tim više oblik je ovoga tipski jasan, bez obzira na postojanje izražajno profiliranog podanka, a iznimnost mu jača asimetrija stuba, začudo istaknutih samo na jednoj strani, povlačeći i dvojbe o mogućem značenju: da ih je točno šest, naime, moglo bi ga se vezati uz prauzor *prijestolja mudrosti* koje je u jezgri većine srodnih prikazbi.<sup>33</sup> Ostaje upitno ne radi li se o slabom razumijevanju predložka, dakako dvodimenzionalnog, a uz to se sluti i napor u svladavanju prostora u reljefu.



Reljef s prikazom zemaljskog vladara iz 11. stoljeća (foto: Ž. Bačić)  
*Relief showing earthly ruler, 11<sup>th</sup> cent.*

S obzirom na sve što se očitava suprotiva viđenju Krista, jedina druga mogućnost u frontalno postavljenom i okrunjenom liku na prijestolju, bez dvojbe jest prikaz svjetovnog vladara. Ponajbliže onoga koji s križem – potvrdom nepobjedivosti u ruci kao da prati uzvik: *Benedictus qui venit in nomine Domini*, uvriježen kako u crkvenoj, tako i vjerskoj ceremoniji ranosrednjovjekovne Europe.<sup>34</sup> Premda rijetka, njegova pojava na liturgičkom namještaju načelno i po tome nije isključena, jer mu uloga Božjeg zastupnika ionako bijaše povjerena s posvetnim značenjima. Stoga se Crkva u neko doba nužno oslanjala na njegovu moć priznavajući je ravnom svojoj moći; čak se i obredno s oltara uloga kralja u tom smislu objavljivala i pozdravom potvrđivala, donekle ujednačavajući smisao svećeničke i vladarske dužnosti ili službe. Nositelji krune, naime, bijahu uzdignuti na položaj središnje figure u povijesti, koja je u kršćanskoj civilizaciji obvezatno i povijest Spasenja, odgovornost za obistinjenje kojeg preuzima svaki srednjovjekovni kralj, ponajprije kao legitimni zakonodavac.<sup>35</sup> On je k tome i onaj koji po dužnosti, umjesto izravnih službenika Crkve, obavlja zemaljske poslove povezane navlastito s održanjem Božje pravde kao zalogu Spasenju ljudima.

Za takvog, neminovno milostivog i pravednog vladara na našem reljefu govore i predmeti koje drži u rukama, budući da je križ zajedno s kuglom u kontinuitetu od kasne antike simbolizirao dostojanstvo i prava suverena kršćanskih država.<sup>36</sup> Svakako se oba ubrajaju među vladarske *insignije*, te su ovdje važniji od odjeće, koja svojom svjetovnom tipologijom malo kazuje. Iako se piše da u tome pogledu nema nezaobilaznih zakona ili čvrstih standarda,<sup>37</sup> identično polaganje križa u desnicu a kugle u ljevicu jamči niz likovnih prikaza političkih gospodara iz srednjega vijeka. Štoviše, najveći ih je broj iz 11. stoljeća, kad su milosrđe i pravda uzeti za stožere reformske misli kao vrline koje se temelje na Bibliji, pa imaju duhovno najjači odjek. Utoliko i ovdje podgrađuju predodžbu kralja koji radi iskazivanja svojeg dostojanstva slijedi arhetipsku sliku svemoćnog Kralja kraljeva.

Pregledom većega broja prikazbi iste motivacije, dakle, može se ustvrditi da sam lik vladara na prijestolju s kraljevskim atributima u osobitoj kompoziciji našeg reljefa nije rađen *secundum typicam figuram Christi*. Naprotiv, prema likovnim i literarnim analogijama, neprijeporno s predmetima koje nosi on raskriva dvojstvo uloge i prava svjetovnog vladara: pod svetost križa (ujedno znamenja Crkve koja je uzdrža-





Dio pluteja s brisanim natpisom (foto: Ž. Bačić)  
*Part of pluteus with erased inscription*



Ostaci otklesanog rotulusa iz ruku kraljeva pratitelja  
*Remains of chiselled-off scroll in hand of king's escort*

vatelj Božjeg reda) kao da podvodi zbiljnost svojeg ljudskog okružja.<sup>38</sup> Pod njegovim vodstvom – htjelo se reći – sigurnije se stupa u bratstvu s Kristom na putu k savršenstvu Nebeskoga grada. Time je poglavito naznačena visoka vrsnoća njegove vladavine, te je predodčen kao *Lex animata in terris*, jer je po svemu i ovdje oličenje Božanske pravde, kako iz opće teorije i prakse srednjeg vijeka bijaše utkano u shvaćanje časti i vršenje dužnosti svakog suverena.

Glede određenja ikonografskih činitelja glavnog lika sa splitskog reljefa dosta je značajno da su takvi bizantski primjeri odreda kasniji, osim onih na kovanome novcu, pa njihovu ulogu u prijenosu mogućih predložaka ne smijemo zanemariti.<sup>39</sup> Zanimljiviji su, međutim, zapisi o redovitosti pojave unutar djela regalne tematike na Zapadu, tijekom stoljeća kad se prva država Hrvatska ustrojavala poput drugih sastavnih jedinica Franačkog carstva. Predmnijevamo da je sljedno tim orijentacijama preuzimala i oblike dvorskog ceremonijala znatnije od onih s Istoka, međusobno već urazlikovanih bez obzira što im podrijetlo bijaše zajedničko u carstvu kasnorimskome.<sup>40</sup> Dokaze jednome i drugome u međama hrvatskog kulturnog prostora pruža raznorodna ostala baština, počev od graditeljskih oblika s pretežnošću onih zapadnjačkih matrica koje bijahu primjerene potrebama lokalnih gospodstava.<sup>41</sup> Tome slijedi i pretpostavka o odvijanjima rituala prve hrvatske države unutar ili uokolo crkava pod jurisdikcijom Rima, pa su odalečivanja od Bizanta bila uvjetovana barem onoliko koliko se pratilo opće duhovne poduke, ali i liturgijske navade iz samog ognjišta latinske crkve.

U istim metodskim okvirima valja štogod reći i o predmetu u lijevoj ruci vladara koja je površinski otučena kad se ploča ugrađivala u krak krstioničkog zdenca. Zacijelo je riječ o

kugli-jabuci za koju se znade da je kao znamen sveobuhvatne vlasti najizrazitiji atribut, prema literaturi više uopćeni simbol nego obvezatna *insignia* državnoga poglavara.<sup>42</sup> U ranosrednjovjekovnome shvaćanju moći i vlasti dobila je posebno mjesto s uporištem u antičkim zakonima, a pridavahu je i Kristu u smislu predodčavanja svijeta kojim on gospodari: »drži u šaci«. Tako je predodčen na mnoštvu likovnih ostvarenja čitavog kršćanskog svijeta, i to ne samo na mjestima dostupnim upućenima u vjerske tajne nego svim pohoditeljima crkava namećući se oznakovljenju uprave na javnim mjestima.

Razumljivo je da su to pravo kao Kristovi ovozemaljski namjesnici preuzeli poglavari vodećih političkih zajednica, inače obuzeti oponašanjem Rima,<sup>43</sup> gdje se poistovjećivanje državnog čelnika s nebeskim izaslanikom uobičajilo. Dapače, srednji je vijek pojačao vladavinu magičnoga i svetoga, što je iskazivano uopćenim predmetima gospodstva, opće priznatim i prepoznatljivim vladarskim atributima. Pravo približavanju prototipu Krista i njegovim znamenjima, pak, dopuštao im je sustav ondašnjih nepokolebivih mišljenja o povezanosti temeljnih činitelja europskog društva s njihovim ličnostima. No – kako tvrde istraživači tih polja zapadnjačke prošlosti – od osamostaljivanja karoliške kulture uvriježila se na latinskome tlu najjednostavnija gola kugla bez dodatka na vrhu ili aplika na površini.

Rekao bih da je upravo takva kugla bila na našem reljefu, jer joj se unatoč oštećenjima, osim naglašene veličine, razaznaje čist i pravilan obris. Vezujući je za takvo podrijetlo, usuglašavamo ju s općim stilom i ostalim propitivanim, značenjskim oznakama reljefa. Neformalno osvrtanje na rimsku antičku svakako je njegova odlika, kojoj se nalazi objašnjenja u

duhu vremena i ozračju nastanka prikaza. Inače u srednjovjekovnome svijetu uobičajenome križu na površini tog simboličkog globusa (kojem nigdje drugdje u našoj baštini nema traga) protivni se pojava križa u drugoj ruci,<sup>44</sup> budući da bi ponavljanje svetog znamenja bilo čak neprispodobivo uz negdašnje shvaćanje svete slike kao zorne, sadržajno sažete i idejno nabijene prikazbe. Doduše, istovjetno je rješenje poznato u numizmatici, ali se ovdje mora misliti na kiparev, inače razgovjetan i nezatajen osjećaj za unutrašnji red likovne postave. Smije se dodati da se i u toj odlici u priličnoj mjeri raskriva oslanjanje na vjerojatne crteže, sitnoslikarske izvedbe kao prvo oprinjerenje kompozicije, tj. najvjerojatnije polazište zamisli reljefa.

Križ pak u vizualnome centru možemo uzeti tek kao vjerojatni dokaz povijesne utanačenosti uslikovljenoga stanja, budući da su se diljem Dalmacije još od ranokršćanskoga doba rabili metalni križevi nalik prikazanome.<sup>45</sup> U prilog tome valja podsjetiti da je oblikovan poput onih koji su unutar primorskih crkava vrh kamenih tegurija u klesanim reljefima zamjenjivali metalne, isticane navrh oltarnih ograda iz 10./11. stoljeća. Iz činjenice, nadalje, što u nacrtu i izvedbi prati reljefne križeve s kamenih sarkofaga cijele obale, ne bi trebalo izvlačiti dublje zaključke jer je u pozadini tipski uzorno rješenje.<sup>46</sup> Držanje križa u ruci glavnoga lika, uostalom, ne treba shvaćati doslovce, sljedno realističkom promišljanju prikaza, nego radije vezati uz opću simboliku kralja koji je u ondašnjim shvaćanjima *mediator cleri et plebis*. To će posvjedočiti prožimanje simboličnog i zbiljnog, nazočno na čitavoj mramornoj slici. Zapravo, kao nositelj vlasti i pravde na kojoj se ona temelji, u Božje ime kralj ovdje uzdiže k nebu znamen tih prava i ovlasti koji mu je i dodijeljen iz visine.<sup>47</sup> Upravo u tom svojstvu jača mu i pravo predočavanja na crkvenome namještaju, kao u ovome primjeru što slijedi teorijsku postavku o zemaljskom vladaru, obdarenom pravima i moćima s neba. Izravnije u tom smislu upravo se s Kristom uz podizanje njegova znaka uspostavlja tijesnu međuovisnost, povijesno inače vrlo dobro pojašnjenu kako s obzirom na kršćansku ikonologiju, tako i regalnu tradiciju začetu u poganstvu.<sup>48</sup>

Prema svemu se na odličnome umjetničkom djelu sažima splet vjerovanja i običaja koje su u doba nastanka reljefa nametala stroga monaška učenja vezana uz traženja nebeskog kraljevstva na zemlji. U doradi toga stajališta može se reći da raspored predmeta s križem iznad kugle-jabuke bjelodano očituje doba kad se u prostoru nastanka djela papinstvo uspijeva uzdići iznad carstva.<sup>49</sup> Nadalje je lakše dokučiti i natprosječnu izvrsnost, te u širim razmjerima nemalu prestižnost umjetničkog ostvarenja kojemu reljef pripada kao dokaz poduzimanja određenog društvenog kruga. No zasad, glede tumačenja ikonografskih pridodataka liku pojedinačno, možemo napokon dodati kako upravo križ i kugla u rukama kralja ponajbolje odražavaju načelno negdašnje dvojstvo njegova položaja.<sup>50</sup> Izneseno ukratko: najjednostavnije je tu prenesena teza o *ravnoteži »dvaju mačeva«* *Božje volje i poruke*, odnosno snage nebeske riječi i iskaza svjetovne vlasti. Jer zemaljska se svaka vlast uistinu održavala zahvaljujući slozi glavara Crkve, inače obilježene križem, i svjetovnih dostojanstvenika kao gospodara Zemlje, predočene kuglom.<sup>51</sup> Već prema tom znamenju u čitkom suodno-

su, reljefu je neodreciva ritualno-simbolična, na tragu označivanja ondašnjeg saveza *Regnuma i Sacerdotiuma* gotovo obredna crta. Tim više se naglašenim veličinama njihova međusobno odmjerenog oblikovanja ističe i alegorijska doradenost djela kojemu kristološka priroda glavnoga lika dopušta izvorni, tome svemu upravo pogodni smještaj unutar svetišta.

Srodna uvjerenja pojačavaju i druge pojedinosti likovnog rješenja stilski pa i vremenski pouzdano u 11. stoljeće određivog spomenika. No, k tome je nezaobilazna težnja da se realističkim oblikovanjem odjeće, dakle onoga po čemu se vladara bolje prepoznaje, obavi povezivanje lika s kolotečicama povijesnog života. Oдавno je tako okončana rasprava o obliku ili tipu krune,<sup>52</sup> oko koje se većina istraživača složila vidjeti metalnu krunu, površinski optočenu biserjem a oblikovanu poput dijadema, još s postrance spuštenim štitnicima za uši te s gornje strane urešenu pomoću tri križića.<sup>53</sup> I dodatnim tipološkim ispitivanjima može se zaključiti da je to pojednostavnjena kruna otonskih a nipošto bizantskih careva, koja ne izlazi iz antičke predaje nego pripada srednjovjekovlju.<sup>54</sup> Stoga ne bi trebalo zbunjivati njezino isticanje na umjetnini nastaloj na rubu njihova političkog utjecaja. Bitno je što se takva kruna ponavlja i na drugim izvorima iz više-manje iste faze srednjeg vijeka, i što u pravilu tri završna križića, odnosno roščića ili cvjetića u raznim inačicama odaju suverene povijesnih država.<sup>55</sup> Postaje tako razvidnije da ovaj oblik krune među kraljevskim atributima ni po čemu nije sporan, a oдавno je prestalo biti upitnim pravo korištenja takvog tipa ili oblika od strane hrvatskoga kralja kao podanika franačkoga carstva.

Uistinu se istovjetna kruna nalazi na glavi regionalnog vladara predočenog na freski u crkvi sv. Mihajla kraj Stona, datiranoj u kasno 11. stoljeće.<sup>56</sup> Budući da prema poznatim ikonografskim obrascima prinosi dar Kristu, koji je nestao s rušenjem zapadnog zida, kruna na njegovoj glavi pobija tvrdnje da takova bijaše samo Kristova. Prikazan s modelom prepoznatljive crkvene građevine u rukama s ulogom donatora, taj je uglavnom opravdano prepoznat kao Mihajlo Dukljanski, pa se uzima za analogiju svjetovnoj ličnosti s našeg reljefa. Podudarnosti među njima svakako su značajnije budući da je riječ o djelima istog podneblja, a više-manje i jednog razdoblja. Stoga se itekako može povjerovati tvrdnji istraživača da je riječ o regionalnom obliku krune, nerijetko zvane »starohrvatskom«.<sup>57</sup> Ne umanjujući joj značenje s obzirom na odvijanja povijesti, korisno je ovom prilikom dodati da se posve sukladne odvjeteke nalazi u sačuvanim grobnim krunama vremenjski najbližih ugarsko-hrvatskih kraljeva. Zajednička, pak, njihova povezanost s uzorima iz srednjoeuropskog nasljeđa kao da posve odgovara preuzimanju starih modela u provincijama, ili možda održavanju prijašnjih u koje nemamo više uvida.<sup>58</sup> No svakako, podudarnost krune na splitskome mramoru i na zidu stonske crkve, prilični je dokaz oponašanja zbilje na uslikovljenjima neimenovanih kraljeva koji su ih nosili obilježavajući svoj prostor prije devet stoljeća.

Donekle je na kraljevskim likovima sa spomenika istog uzorja slična i ostala odora, koliko se može uspoređivati u gotovo geometrijskoj shematizaciji slikarskog i kiparskog jezika prije pročišćenja romanike što donosi slobodnije stili-

zacije. Oba lika u Splitu i Stonu, naime, imaju kratki plašt prebačen preko ramena, te nazuvke i papuče na nogama.<sup>59</sup> Otkrivaju srodnu modu onodobnog odijevanja najviših uglednika, što opet otklanja teološko gledanje djela. Tunika sa zidne slike nije tako čisto vidljiva na liku dok sjedi predodčen u manjem reljefu, jer se njezini nabori pretaju u klesarski sažetu artikulaciju prijestolja. No i ono samo slijedi poznate oblike iz europske baštine i zaostaje za raskošnije slikanim svetačkim na stonskim freskama. Zato ga slijedom prijašnjih dokazivanja uzimam kao još jednu ikonografsku potvrdu zemaljskog vladara, u svakom slučaju jamstvo njegova dostojanstva kojim odiše cijeli mramorni prikaz.

Svi članovi plastičke slike očito izgrađuju cjelovitost poruke koju ona nosi uz poštivanje zakona srednjovjekovne umjetnosti o sukladnosti ideja i oblika. Tome treba dodati da se u istom stvaralaštvu češće govorilo o idejama stvari ili pojava negoli o njima samima. Sljedno tome unutar našeg primjera stanovite nijanse u plastičkoj deskripciji nisu slučajne kako pokazuju i same proporcije elemenata s osobitim potenciranjem kraljevskih atributa: križa, krune i kugle.<sup>60</sup> Osim što su ponešto uvećani, a i opširnije oblikovani, odreda su klesani u strogoj geometriji zajedno s rukama koje ih uzdižu, uokvirujući glavu pod nametljivom krunom. Tako u zadanoj kadru deklamacijom skromnih retoričkih dometa izražavaju osobitu volju za hijeratskim isticanjem nečega itekako važnog: znamenja kraljevstva, s očitim razlikama prema općenitijim biljezima Kristova posvjedočavanja u umjetnosti. Na takvim prikazima, povrh svega, Božjem je sinu naglašavana veličina čitavog tijela, posebno pojačana spram ostalim likovima, kako se ovdje ne događa.

U frontalitetu reljefa razlikovanju pridonosi gesta vladara koji ih pokazuje uzdignutim rukama, kretnjom koja je – po provjerenim konvencijama simboličnog prikazivanja zemaljskog stanja – u srednjem vijeku odavala demonstraciju moći. Zajedno s predodčenim *prostrationem* smatramo je dokazom nazočnosti više profanih, tj. svjetovno-auličkih negoli isključivo teoloških crta u promišljanju djela. Po dodirnutim pitanjima, dakle, mogu se uočiti neke opće crte važne za povezivanje reljefa s pravilima regalno-profane,<sup>61</sup> ali i sakralne: kristološke ili čak papinske ikonografije. U tom trokutu upravitelja ranoromaničkog svijeta, sljedno učenjima vjere i zbiljnosti povijesti, zajednička tim činiteljima bijaše časna uloga *mediator legis et gratiae* (odnosno *miseri cordiae*), kako i u vrelima piše. Stoga se slijedom niza danih tumačenja može istaknuti upravo uloga dodjelitelja zakona, koju je, naravno, nosio Božji sin. Međutim je poglavari Crkve i država stječu kao svetu dužnost ili preuzimaju kao obvezu prema poretku svijeta i načinima vladanja nad ljudima u dugim trajanjima srednjeg vijeka. U ikonografskim inačicama, kad i njihovi likovi u različitim ustrojima postaju sudionici prizora, najobvezatnije i najizravnije onostrani, tj. nebeski REX GLORIAE postaje REX IUSTITIAE, kao vladar na zemlji željne milosti i pravde koje će im ovaj zajamčiti kao zastupnik prvoga i navijek glavnoga Isusa Krista.<sup>62</sup>

Ne može se zaobići razvidna činjenica da je reljef – načelno uzevši – sažet prikaz složenih odnosa iz srednjovjekovnih svjetonazora, zapravo simbolična slika jednoga okvirnog stanja, skamenjena poruka koja govori jezikom općeznanih znakova, a osobito smišljenog sustava. Njega izriče dah dostojanstva koji napaja likovno rješenje s nekim gotovo klasičnim oznakama; primjerice, pitanje predočavanja prostornosti što ovdje – rekao bih – nije stvar isključivo stilskih dosega.<sup>63</sup> Sami pak atributi našega lika, drugačiji od Kristovih kao i papinskih pa i carskih, jamče ipak u alegoriji njegov kraljevski rod, odnosno u zaključku upućuju na prikaz *pravdnoga i milosrdnoga zemaljskoga vladara* kojega su vjernici iz sredine gdje se spomenik nalazio zacijelo najdublje štovali. A upravo takvome vladaru moglo se u ruke i dati križ, ikonografski svojstven nositeljima Božje poruke koja bijaše ugrađena čak više u načelima srednjovjekovnog prava negoli dana slavonosnim osobama. Prema tome se na splitskome reljefu neprijeporno prepoznaje zemaljskog vladara s više pokazatelja negoli ih se dokazivih može podastrijeti nedoumicama oko Kristova lika.

\*

Za cjelovitije zaključke o sadržaju reljefa nužno je shvatiti ulogu dvaju postranih likova, na koje se uspješnije nije osvrtao mnogo istraživača.<sup>64</sup> Zacijelo oni nisu nazočni tek poradi puke formalnosti ili dekorativnosti budući da sudjeluju u prizoru svaki sa svojom prilično deklamatorski izraženom gestom. Iako su predodčeni u ukočenome stavu, pojedinačno je različito određenim čitavim tijelom a posebice rukama, zajedno s vladarom naznačuju sudjelovanje u odvijanju neke priče unutar slike.<sup>65</sup> Zapravo ju ispunjavajući čitavu gotovo ritničkom živošću, predodčuju scenično zbivanje ali se ne odriču i svojem dobu svojstvene simbolike. Ipak se mora zapaziti da dva jednostavnije sročena i nedvojbeno sporedna lika u određenoj ravnoteži ispunjavaju polovicu površine uz poštivanje svojevrsne »hijeratske perspektive«, jer su od glavnog lika nešto manji a pritom i međusobno nejednaki. Reklo bi se da im načini postavljanja bijahu zadani ne samo poradi uspostave sklada unutar zadanoga kadra, nego i drugih nekih prohtjeva.<sup>66</sup> Uistinu su primjereno propisima dvorskog ceremonijala zauzeli desnu stranu kompoziciji koja odiše izrazito ritualnim osmišljenjem (makar zaobilazi načelo centričnosti obvezatno u tematizaciji Krista kao vladara kršćanskog svijeta, što ovdje nije aktualna), a ujedno pokazuje oslanjanje na životne običaje epohe.

Upravo u odnosu na takve stvarnosne pretpostavke ukupne scenerije, uspravnome liku zdesna vladaru nije se uspijevalo pojasniti ulogu dok je izostanak posebnih obilježja otežavao očitavanje radnje koju vrši. Iako je čitav postavljen frontalno, čini se da ga se kanilo predočiti usmjerenog kralju te su mu noge ostale u profilu, a ruke neprirodno iskrenute s uvećanim šakama na prsima stvaraju neku napetost. Uz to se čitav okreće unutrašnjom, neočitanoj kretnjom u posebnoj službi zaslužujući naziv »dvorjanina« ili sl.<sup>67</sup> koji mu pripisivaše ne smatrajući ga izravnije povezanog s donjim, potbuške pruženim muškarcem. Toga se kao najmanjeg, obično tumačilo podanikom u činu *prostracije* ili *proskineze* pred vladarom,<sup>68</sup> što je opet bio povod da se okrunjenog na prijestolju smatra bizantskim carem, dok se nije spoznalo kako i zapadnjački vladari imadoše neosporivo pravo na taj ceremonijal.<sup>69</sup> Izlučen iz rimskih običaja, obvezatno je ukazivao na priznavanje svetosti onoga pred kojim se pada ničice ili





Pečat kralja Petra Krešimira IV iz 1071. godine  
*Seal of King Petar Krešimir IV, 1071*

kleči, ali su to bez osobnog zalaganja silom svugdje jednakih zakona priskrbili svi okrunjeni. U pravilu, dakle, to je pripadalo čašćenju onih koji su se dičili naslovom *vicarius Christi = Rex iustitiae*, te se okruživali odgovarajućim povlasticama koje zorno oslikava reljef u Splitu. Inačicu u likovnom iskazivanju čina obistinjanog na dvorovima i u crkvama, svakako tvori postava lika postrance, a ne ispod nogu vladara što bi prema uopćenim tvrdnjama samo značilo da nije riječ o univerzalnome gospodaru ili nositelju najvišeg upravnog reda. Kako ni u tipu odjeće nije uočena nikakva razlika od uobičajene na *imperatorima* ili *basileusima*, a samoj se kruni utvrdila relativna osobitost, to jača uvjerenje o regionalnome vladaru, dajući jednu okosnicu i našim tumačenjima.

Protivno nijekanju mogućnosti uprispodbližavanja zemaljskog kralja kao takvog u hrvatskome kulturno-političkom ozračju, pomnije smo na reljefu nastojali otkriti njegove poveznice s davnom stvarnošću. Uvažavajući vidljive pojedinosti kao i prijašnja zapažanja inih istraživača, gotovo se nezaobilazno nametalo domišljanje predmeta koji je neobjašnjivo izostao u velikim šakama stojećeg kraljeva pratioća, pa se na kraju potvrdila stara pretpostavka o svjesnom njegovom uklanjanju. Čak je s uvjerenjem u njegovu važnost u novije doba gotovo svatko tko je to priznavao posezao različitim očitavanju istog predmeta. Pri nametnutim dvojbama osobito je prepoznavanje navodnog mača nekima poslužilo utvrđivanju izvorne teme iz Kristološkog ciklusa, drugima pak izravnijem nijekanju Krista, a trećima osmišljavanju sudbine reljefa, datiranju njegove ugradnje u krstioni-

cu s nužnim promjenama. Nažalost, u nadmetanju mnogo češće stvarajući uvjerenja na temelju spoznaja drugih istraživača negoli se upuštajući samostalnom propitivanju, prevladavala su pojednostavnjena tumačenja ili svrhovita zaobilaznja prethodnih stajališta umjesto uvažavanja slojevitosti problema.

Bitna novost tim pogledima, bez konačnog čvrstog ishoda, pružena je uvjerljivim oživljavanjem zapažanja promišljene intervencije klesara na reljefu.<sup>70</sup> Iako je ostala iznenađujuće dugo nezamijećena (bolje reći: začudno nije uvažavano prvo uočavanje promjena stečeno potkraj 19. st.), točno se očitovala uklanjanjem predmeta koji je muškarac desno od vladara držao na prsima. Pokušaj da se tu u kratkim a pomalo izobličanim rukama vidi mač, iznio je tezu o »dvorjaninu« iz kraljeve pratnje za što su lako iznađene i određene usporedbe koje se upiru na gotovo neizostavne kalupe. Slična rješenja iz srednjeg vijeka uistinu nisu rijetka, ali se povodom ovoga bezrazložno pošlo najstarijima, vraćajući reljef u krug karolinške umjetnosti s datacijom u 9. stoljeće, kojem se s manje uspjeha potražilo čak i povijesno uporište.<sup>71</sup>

Rasuđivanje o slučaju postade zanimljivije kad se konačno vratilo davnoj spoznaji da je na istome spomeniku izbrisan natpis, nekoć uklesan u tankoj traci iznad figuralnog prizora. Izvorno je potvrđivao izuzetni smisao i osobitu nakanu reljefne ploče jer se nesrazmjerno uska doima naknadno korištena za upisivanje slova, ali je blizu očiju vjernika zacijelo bila prikladna objašnjavanju slike s natpisom koje je nestao. Nastojanja da ga se u škrtim preostacima pročita cijeloga bijahu uzaludna, jer nije pošlo za rukom razaznati ijednu punu ili suvislu riječ, pa niti odlomak koji bi štogod sa sigurnošću kazivao.<sup>72</sup> Sve je otklesano pomno, skidanjem sloja mramora do samog dna ureza slova a površina je završno poravnana, izgleda: zaglađena brušenjem. To ponajbolje kazuje s kojim se trudom, nipošto slučajno ili uzgred, posegnulo u mijenjanje prvotno cjelovitijeg i izričitijeg sadržaja reljefa koji je dvojako verbalno-likovnim suglasjem bilježio neku zbilju.

Natpis je navedenim postupkom nepovratno izbačen iz povijesne svijesti, kao što je nasilno uklonjen i predmet s prsiju bočnog lika. Naime, na zamjetljivo pravokutnoj površini koju je zauzimao u kosom položaju, povezane su linije nabora odjeće istom tehnikom oblikovanja i klesarskog rada kao da prije ništa nije postojalo.<sup>73</sup> Tim složenije bijaše objašnjavanje kako samog čina, odnosno radnje koja lik ispunja, tako i potpunosti prvotnog uprizorenja. No u svakom slučaju, s objašnjenjem djelovanja toga lika pruženo je opravdanje inače ne baš lako shvatljivom njegovom kompozicionom i smislenom uravnoteživanju s kraljem. Postavom pobočnika uistinu je vladar uzveličan neposrednije, a cjelini je dana koliko privlačnost, toliko monumentalnost. Reljefu je nauštrb arhaične ikoničnosti naglašeniji ritualni izgled sa živošću primjerenijom razdoblju u koje ga se više-manje složno datira.

Rješavajući zagonetku o naravi predmeta, nakon prvih pretpostavki o maču, iznesene su mogućnosti postojanja rotulusa,<sup>74</sup> jer je tome upućivao položaj ruku u određenom rasponu kao i površina na kojoj se jedva razaznaje naknadno posredovanje dljeteta. Prijedlog viđenju toga svitka ili možda nekog titulusa, pothranjuje se ne samo pomoću fizičkih tragova otklesanog predmeta nego i spoznajom da bi otklanjanje



Crtež Karla Velikog (ili Karla Čelavog) u Zborniku Sv. Ansegisa iz Metza, 10/11. st.

*Drawing of Charles the Great (or Charles the Bald) in Collection of Capitularies, by St. Ansegisus of Metz, 10<sup>th</sup>/11<sup>th</sup> cent.*

ni po čemu raspozatljivoga mača slabo pridonijelo mijenjanju sadržaja. Pošto su zadržani svi atributi vladara, naime, postrano nošenje mača ne bi značilo ništa više od uopćenog motiva prosječne negdašnje regalne ikonografije.<sup>75</sup> Naprotiv, rekao bih da je svitak označavao nešto više od podrške kraljevu dostojanstvu, čemu je običajno služilo oružje u rukama pratilaca. Iako bi se i u *rotulusu*, načelno, moglo tražiti puke pokazatelje tumačenja kralja kao nasljednika Krista-proroka, zbunjuje što nije u njegovim rukama a ne dolazi u obzir da ga se predaje neposvećenima. Takvim pak promatranjem jača pretpostavka da je i uklonjen kao ključni tumač nekog osobita, životu okoline utjecajnog sadržaja.

Iznad svega, dakle, čitanju reljefa pridonosi lako dokazivi djelomični postupak *damnatio memoriae*, radi brisanja radnje koju je obavljao kralju podređeni, do njega nipošto nezavisni lik.<sup>76</sup> Po predmetu koji mu se nazire u rukama, svejedno se ne odriče simbolična osnova, te možebitni pomak k povijesno-stvarnosnoj priči temeljimo na drugim činiteljima: poglavito na činu poništenja detalja koji su se na nešto određeno odnosili, neku zbilju svrhovito a izazovno izricali. S obzirom na realističko htijenje u okretanju likova kralju, ta je radnja naglašena u prvobitnom osmišljenju prizora, pa je svjesno njezino utajivanje sa sviim nespretnostima ili nezrelostima kiparskog izraza pojačalo opću zagonetnost spomenika. No, budući da na njemu otklanjamo očitavanje ili prepoznavanje kraljevskog *portreta* koji bi sebi samom bio svrha, priklanjamo se tezi da tu bijaše predočena određena *historia* otklanjajući i time vjerski smisao prikaza.<sup>77</sup>

Nedvojbeno je pak naknadnim činom poremećen izvorni sadržaj cijeloga prizora koji je u jednoj fazi izlaganja smišljeno sveden na neutralnu, više-manje simboličnu sliku. U njoj se, dakako, i dalje po predmetnim oznakama jasnina srednjem vijeku prepoznavalo jedino kralja, znalo i njegovu povijesnu ulogu. Najvjerojatnije je baš to i izazvalo intervenciju, dok se slično djelovanje na izvedenicama temata iz Kristova života, poradi vjerskog morala i svekolikog obzira, nije moglo ni pretpostaviti a kamoli počinuti. Međutim, uklanjanjem predmeta iz srži radnje koju je pratilac izravno tumačio po zadanoj hijerarhiji, a kralj svojom pojavom bitno označavao, i ovaj potonji kao glavni izvučen je iz izvornog konteksta. Postavši tako idealno alegorijski lik, naravno, on sam u svetištu nikome nije idejno smetao niti likovno ili ikonografski zapinjao za oko. Ali se istovremenim brisanjem natpisa nad figuralnom scenom otklonilo sve moguće pozitivne podatke o događanju koje se prvotno oko vladara višestruko naglašavalo znakovitim načinom povezivanja stojićeg lika s onim ležećim ispod njega.

Sve to kazuje kako se na reljefu dvostruko posredovalo dok je sa svojim značenjem mogao utjecati na tekuće povijesne prilike, ili barem na svijest ljudi u sredini s kojom je zaživio od nastanka. Hoću reći da je tako pomni, za izgled reljefa bezbolni zahvat izvršen dok bijaše na izvornome svojem mjestu, onome za koje bijaše zamišljen. Jedino se tako može protumačiti visoka obazrivost prema izvorno osmišljenome i predočenome glavnom liku, kao i čitavome spomeniku. Posebice to označava i prvotnu političnost njegove poruke ili uloge u neporecivoj namjeni unutar crkve. Jer u slučaju izrazito religijskog smisla, teško bi bilo iznaći opravdanje promjeni: s velikom sigurnošću se nitko nikada uopće ne bi ni usudio sve to počinuti. Time se posredno stječe razlog više odbijanju tvrdnji o prikazu Krista čiji likovi posvuda, a nadasve pod krovovima svetišta ostadoše nedirnuti kroz stoljeća. Naprotiv, učvršćivanjem uvjerenja barem u polusvjetovno značenje reljefa pojačala se razložitost njegova povijesno političkog čitanja. I to, dakako, s prvenstvenošću objašnjenja uprizorenoga događanja, a neminovno u svezi s osobom kralja predstavljenog pred oltarom, što je moralo biti ne samo oku ugodno i privlačno, nego i imati nemalog učinka.

Zbog toga važnije postade sagledavanje prizora u cjelini, što sam provodio otpočetka, nadasve raskrivanje ideje koju nosi, negoli prepoznavanje glavnoga lika kojemu čitav oblik presudno nije diran. Traganje sam stoga usmjerio prema mogućnostima postojanja bilo kako sličnih djela iz doba koje je reljef stilski jamčio i u prostornome krugu koji je na isti način naznačivao. Usporedno, s višestruko podgrađenim uvjerenjem da se vladarski lik na reljefu nipošto ne odnosi na Krista nego na zemaljskoga kralja kao naglašenog sudionika nekog događaja dostojnog uprizorenja, nastojao sam razmotriti gdje i kada, u kojim povijesnim uvjetima i kulturnim prilikama uopće bijaše to moguće iznijeti na reprezentativnom crkvenom namještaju jednog južnohrvatskog središta. Tako se razlaganja sadržaja reljefa dalje nužno podupiru i dopunjavaju sa smjerovima pojašnjavanja niza više nego složenih pitanja, razbuđenih činjenicom da o mnogočemu bitnom nije prineseno izravnih, tj. čvrstih materijalnih, pa ni pouzdanih pisanih dokaza koji bi pružili zadovoljavajuće, umah prihvatljive odgovore.

\*

Uz dokazivanje da je na reljefu u splitskoj krstionici predodčen zemaljski vladar, ostaje razvidjeti temu cijelog prikaza posredstvom pojedinih raščlambenih motiva ali i razloga njihova prenošenja u plastički jezik i mramornu građu. Značajno je pritom da i ona umjetnička djela koja su se iznosila kao usporedbe prvim figuralnim spomenicima rane romanike u Dalmaciji, također, pripadaju kamenom unutrašnjem namještaju crkava, tj. klesanoj opremi oltara, ali nemaju ni sadržajno ni likovno sličnih prikaza. Dok se, naime, Krist i pojedinačno javlja na oltarnim retablina 11. stoljeća, neposvećeni kralj u pravilu nigdje ne ispunja kao samosvojan znamen statičnu opremu liturgijskih mjesta, pa se već zbog malobrojnosti uopće sačuvanih takvih djela uzdiže i vrijednost našega reljefa. Neprijeporno je on ishodio iz izvrsnih nekih prilika dokazujući visoku svekoliku pa i estetsku svijest naručitelja, kao i moralnu sigurnost okružja u kojem je došao na svjetlo dana trudom odličnoga majstora kipara.

Ta prvenstva ponešto slabe prebacivanjem razmatranja na polje umjetnog obrta koje je tijekom 11. stoljeća uvelike nadomještalo kiparsko stvaralaštvo. Ali ni među figuralno-plastičkim ostvarenjima njegovih rodova nije lako naći uporišta najvećem prikazu kralja iz Dalmacije, jednako i Europe. Iako su podudarnosti vrlo općenite, postoje barem točke zbližavanja zamisli ili rješenja kako pojašnjavaju stavke opisa tog spomenika, koji ne može biti potvrdom stanovitih »provincijalnih sloboda« umjetnosti dalekog srednjovjekovlja. Pritom se potvrđuje zakonita svrha i nakana reljefnog prikazivanja u ime boljeg i uvjerljivijeg isticanja fizičke nazočnosti vladareva lika pri sakralnim službama, dakako u sklopu slobodnijih iskaza svjetovnih autoriteta u poljima umjetničkog stvaralaštva. Redovitije je inače iskazivan pojedinačni zavjet, čime se osiguravao zalag osobnoj vezi s onostranim i utirao simboličan put vladara k vječnosti, a u drugi plan stavljao njegov svejedno nipošto nevažni stvarni odnos spram suvremenoj javnosti.<sup>78</sup> U najboljem slučaju zemaljski su se vladari pojavljivali unutar oltarne slike, češće na *antependijima* (obično rađenima od skupih metala) nego li na *retablina*, ali mahom kao pratioci svetaca, dakle, nazočni pretežito u sporednoj ulozi a ne u glavnoj, ili barem ne istaknutoj kao na našem spomeniku.

Višestruko se izdvajajući veličinom kao i građom, te ukupnom osobitošću, reljef u Splitu je vrlo zaseban i u pogledu značenja svoje slike. Sukladno pojavno-fizičkim vrsnoćama, on je i sadržajno izuzetan jer noseći ikonografske čimbenike alegorijskog lika *kristijanizirane Pobjede – Victoriae*, slijedi obrazac općeg tipa *Christus gerens*. Tako, u biti rađen *secundum non typicam figuram Christi* rijetko viđenom, premda objašnjivom linijom uključuje sastavnice odnosa *Sacerdos – Rex*. To će potvrditi unošenje vladareva lika na exultima, kao i spominjanje u laudama, zasigurno izvedeno i u Dalmaciji. Oni proistječu iz proslavljanja povijesnog trenutka što se, međutim, ne oslanja izričito na gotovo predodređeni sam lik vladara, nego prije oslikava događanja koja tumače ulogu glavnog lika sljedno navedenim njegovim ikonografskim prauzorima. Riječ je, dakle, o rješenju u kojem se kristaliziraju kako potanji uvjeti, tako i okvirne podudar-



Lik Henrika II na bjelokosnom vjedarcetu iz 11. st.  
*Figure of Henry II on ivory vessel, 11<sup>th</sup> cent.*

nosti s poimanjima regalne tematike kao žive posljedice tekuće povijesti.

Zakonitošću takvog predstavljanja južnohrvatski se primjer kiparskog veličanja regalne tematike, naime, izdvaja unutrašnjom asimetrijom, kojoj se radi usredotočenosti na prepoznavanja glavnoga lika nisu ni tražili razlozi. Odnosno, cjelina prikaza je više-manje zanemarivana dok su postrana oba muškarca smatrana podređenima vladaru (još uz dvojbe o Kristu ili kralju, pa i nagađanja da nedostaje dio reljefa) i gledana nekako izdvojena u nemuštom pasivitetu. Stvarno im nedostaje razgovjetne povezanosti, opravdano određenim programom ideje spomenika, ili šire ideologije što se na njemu prikazuju. A uz prvotnu hijeratsku, najvjerojatnije dvorskim protokolom nadahnutu postavu, lako je i dokučiti da je riječ o svjesno sažetome djelu, ikonografski vrlo tradicionalno pa i morfološki isto tako suzdržano sročenom. Tek je otkriće nestanka predmeta iz ruku stojećeg lika razbudilo zaključivanja drugačija od prijašnjih. Moglo se spoznati kako je na mramornoj ploči uslikovljena jednočinska, dosta statična i gotovo svečana neka radnja. Budući da se zbiva uz





Henrik II kao Rex iustus na naslovnici Evanđelistara iz 1022. god.  
*Henry II as Rex Iustus on front page of Evangelistarium, 1022*

sudjelovanje isključivo svjetovnih lica, dakako, podvodi se u povijesni tip kompozicije koje se ne usredotočuju na Krista poput velike većine ondašnjih figuralnih ostvarenja (otud pojam *Christ centred art*).<sup>79</sup> Zato joj ni smisao ne razrješava neki liturgijski naputak ili fraza, kako bi se moglo očekivati s obzirom da je iz uređaja oltara.

Uz razmjestaž sudionika razvidno u kadru podijeljenih uloga, priziva se najvjerojatnije neki zbiljni događaj, vrijedan spomena sredini i naraštaju koji ga doživješe. Narav prikazbe pokazuje da je njegovo značenje poprimalo oblik stanja sa stalnim posljedicama: sve je preneseno u trajnu predodžbu provjerenim ondašnjim umjetničkim načinom, gotovo klišejskim uvođenjem triju likova. Svaki ima značenjski stupnjevano svoje mjesto pa i veličinu, te je jasno da se vezuju po stvarnosnom nekom podtekstu. Pritom pored kralja, izrađenog po gotovo univerzalnome obrascu a s najvećom pomnjošću, dva lika makar i alegorijski očituju ozračje njegova postojanja. Koliko god se doimaju ukočeni, ipak se u skupnom djelovanju međusobno upotpunjavaju, na neki način sporazumijevaju, u biti protokolarno mirno usuglašavaju, te u skupnom djelovanju uspostavljaju red odnosa sračunat prema gledateljima. Može se zaključiti kako se sve zasniva na jedinstvu događaja po izrazito srednjovjekovnome načelu:

na jednoj su slici sudionici odvijanja ili predočavanja istog sadržaja britko ocrtani izražajnim gestama u ciljano izabranome trenu.

Sagledavajući tako cjelinu, izravnije otkrivamo i realistički ključ reljefa, dinamičku vezu njegova unutrašnjeg i vanjskog života, otvorene ili prikrivene poruke.<sup>80</sup> Postrance sjedećem, s mnogo retorike predočenome kralju, jedan je lik polegao odajući mu počast ili zahvalnost, a drugi prilično neovisno drži ili pokazuje neki predmet. Unatoč skučenosti kiparskog oblikovanja i plastičkog predočavanja, naglašeno ga je privinuo tijelu podredivši tome čitavu svoju kretnju kao neprikosnoveni posjednik nečega vrijednog što je naknadno izbrisano. Uzimajući u obzir još i ekonomičnost opisivanja ranoromaničkih kipara, nema nikakve sumnje da je riječ o vrlo važnom činitelju prikazbe. S obzirom na raspored članova, taj predmet nipošto nije zanemariv, jer gotovo nadilazi simboličnu standardizaciju onih u kraljevim rukama. A videći u njemu svitak ili titulus umjesto mača, prosljeđujemo tumačenja čina pri kojem je stojeći lik nešto iznimno značajno stekao te ponosno potom objavljivao.

Vjerujući u realističku osnovu prikaza, s pomoću uputa iz negda uvriježenih shema figuralne umjetnosti,<sup>81</sup> možemo naslutiti kako je nositelj sadržaja od stožernog lika prizora primio predmet koji je zapravo određivao cilj predočene *historiae*. A premda je kralj uvjetovao ukupnu ukočenost slike, nije razriješio smisao asimetrične kompozicije u kojoj njegovo svekoliko isticanje nameće zaključak da je on najbitniji kao začetnik davanja kojim su ostala dvojica zaduženi. U slučaju da je radnja tekla obrnuto, od pratitelja kralju sukladno inim matricama donacijskih i srodnih prikaza, trebalo bi pretpostaviti jasnije podvrgavanje njihovih kretnji, primjerice: uobičajeno izravno pružanje predmeta preko kojeg se ostvaruje zamišljeni dodir. Ogleđom mnogih primjera, znamo da se takvom obraćala osobita pozornost pa se u pravilu slikovito naglašavao, grafički i plastički osamostaljiavao ili prostorno izdvajao u ispruženim rukama prema daroprimatelju. Bez toga ovdje, međutim, likovi osobnom gestom pokazuju do kojeg se stupnja izjednačuje sa svojom ulogom dok su najnačelnija kraljeva *insignia* kako bi se naznačilo da se od njega razvija sadržaj. Ta je simbolika zagušila naraciju primopredaje pa umjesto smisljeno življih ali u znanim frazama oblikovanih sustava,<sup>82</sup> predočuje zaključak koji zrači samosvojnim nabojem.

Naznake pozivanja na konkretni povijesni događaj, stoga znači pravu *historiu*, na splitskom se spomeniku čine neprijetne. Ne zanemarujući pritom znanja o natpisu uklonjenom zbog povijesne rječitosti koju je sadržavao, zaključujemo da se išlo poništenju nekog prijašnjeg zabilježenog zadatka i cilja mramorne slike. A dok je ona govorila za sebe, natpisom se objašnjavao kontekst; bilo da se prikladnom izriječkom tumačila radnja, tj. događaj, bilo da su se navođenjem imena isticali sudionici. Svejedno, raspored likova odaje da je riječ o gotovo ritualnom uručivanju nečeg važnog, možda i izdavanju tributa ili čak naloga, prema matrici poznatoj i mnogo puta korištenoj u cijeloj srednjovjekovnoj umjetnosti.<sup>83</sup> Iako joj u ovom izdanju na prvi pogled nedostaje živosti, time i vjerodostojnosti, očito je da se ništa zakulisno ne prepričava, nego šturo iznosi neki događaj vrijedan memoriranja. Razumljivo je da se time otkriva i viši položaj



Kralj donator na freski u crkvi sv. Mihovila kraj Stona, kasno 11. st.  
*The Donor King, fresco in St. Michael's Church near Ston, late 11<sup>th</sup> cent.*



Minijatura Otona II s dvorskom svitom, 10/11. st.  
*Miniature of Otto II with entourage, 10<sup>th</sup>/11<sup>th</sup> cent.*

naručitelja voljnog i sposobnog takvom činu, pa najposlije i umjetnika spremnog udovoljenju nipošto običnog ili prosječnog zadatka. Tako se u zaustavljanju jednog povijesnog čina rađa čak naboj dramatičnosti kojoj izrazitost daje jasnoća dijelom prouzročena sviješću o predočenju jednog u biti svjetovnog, nedvojbeno celebracijskog ali ne i posvetom uzvišenog sadržaja.

Uglavnom se takva viđenja donekle poništenoga reljefa oslanjaju na kasnoantička, pa i starija poganska iskustva s polja likovno-spomeničkog uzdizanja osobe vladara. Radi dokazivanja svojih polubožanskih osobina, naime, često je na plastičkim prikazima davao ili primao predmete znatne moralne ili materijalne vrijednosti, što su značili svakovrsnu moć i uzdizanje snage.<sup>84</sup> U kršćanskoj ikonografiji su se takva uprizorenja prosljedila vezom na Krista-gospodara svijeta, posredstvom teme tipa *Traditio legis*, tj. uručenja Zakona (ili ključeva), pri čemu je Božji sin vlast predavao zemaljskim pratiocima i sljedbenicima iz ljudskog roda.<sup>85</sup> Time je prema dogmi osiguran opći red življenja na Zemlji po nuputcima i pod upravom Svevišnjega, što se dalje preuzimalo uz gestualnu izražajnost sljedno pravilu »*figurat illud invisibile verum*«, na snazi u vjerskoj umjetnosti od kasne antike. I sve je u zadanom celebracijskom ozračju odavalo međupovjerenje svetih i puka, duhovnog i svog vodstva s podređenima i poslušnima, značilo složnost najjačih i slabijih u uspostavljenome skladu života, te se bilježilo uzornom predstavom u simboličnim prikazima kako na ranokršćanskim sarkofazima, tako i na tadašnjim i kasnijim mozaicima, monumentalnim zidnim slikarijama i dr. Nadasve se pak slika

umnožila u sitnoslikarskim radovima, bez obzira je li obnavljala spomen na zbivanja iz prvih pobjeda vjere, ili oživljavala sadržajno srodna nastojanja srednjovjekovnih vladara, u lako predočivome slijedu svjetovnih protagonista od Konstantina preko Karla Velikoga.

Otada je kompozicija, stvorena u jasnim danostima prvotnog sadržaja ili značenja prilično liturgijskog, pratila pretačanja sakralnoga i regalnoga, te daljnja postupna zblizavanje obreda sa svjetovnim poljima umjetničkog izražavanja. Osobito je dosegla izražaj u umjetnosti karolinškog, pa još više otoskoga doba,<sup>86</sup> zrcaleći nastojanja poduzetnih careva ali i njihovih kraljeva-sufragana, pri sređivanju stanja na koloniziranim i pokrštavanim prostranstvima. Izlazila je na vidjelo najzornije u sitnopisnim predodžbama raznih zavjeta i donacija u središtima gdje vladari nastojahu iskazati svoju nazočnost.<sup>87</sup> Premda su to poduzimali u izravnoj vezi s Kristom, kojem su smatrani zakonitim vikarima, sve manje se računalo na svekoliki Božji narod kojega on jedini predvođi, i znatnije okretalo pučanstvu određenih sredina u danim političkim prilikama koje su uzlaznom linijom stvarale mjesta ili davale prava prikazivanju sve novijih i brojnijih sudionika povijesno vrijednih zbivanja i likovnih njihovih bilježenja. Napokon su se u 11. stoljeću tako sročena htijenja stopila s težnjama vjerske Reforme koje poticahu figuralna prikazivanja dogmatskih i povijesnih raznorodnih viđenja,<sup>88</sup> ističući koliko intelektualnu, toliko i emocionalnu stranu navedenih poimanja.

Ponavljala se ista kompozicija u više-manje zacrtanim shemama pri bilježenju dodjele povelja, posebice zakona, od





Prikaz kralja Lothara u knjizi Lombardskih zakona  
*Figure of King Lothar in book of Lombardian laws*



Prikaz kralja Rathisa u Zakoniku iz 9/10. st.  
*Figure of King Rathis in Codex, 9<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> cent.*

strane vladara njihovim podanicima. Razumljivo je da su time objavljivali savezništva, obostrano tumačili svoja prava, prvi urođena ili dana po višim silama te nošena dično i s dostojanstvom, a drugi primljena s poniznošću i osjećajem trajnog duga. Međutim, u ceremonijalnoj ikonografiji statične likovne predodžbe, a uz shematski plastički jezik prije uspona romanike, nemoguće je razlikovati čin primanja od čina davanja. Obvezatno ipak, kao na nizu primjera, tako i u Splitu, onaj koji sadržajno temeljni dar drži stoji na nogama pokraj sjedećeg višeg dostojanstvenika, koji nepomičnim stavom raskriva i glavnu svoju ulogu. Tako je u biti dvostrano slavljen onaj koji je u društvenoj hijerarhiji i moralnoj ljestvici ionako stajao na višem mjestu, natprirodno sposoban i moguć snaženju slabijih koji mu u pravilu ostaju postrance. Njima pak različito označeni nadmoćni lik gotovo redovito bijaše naručitelj ili isplativatelj takvih, bilo zavjetnih bilo komemorativnih spomenika, ali je od takvih uopćenja za naš reljef malo korisnih pokazatelja.<sup>89</sup>

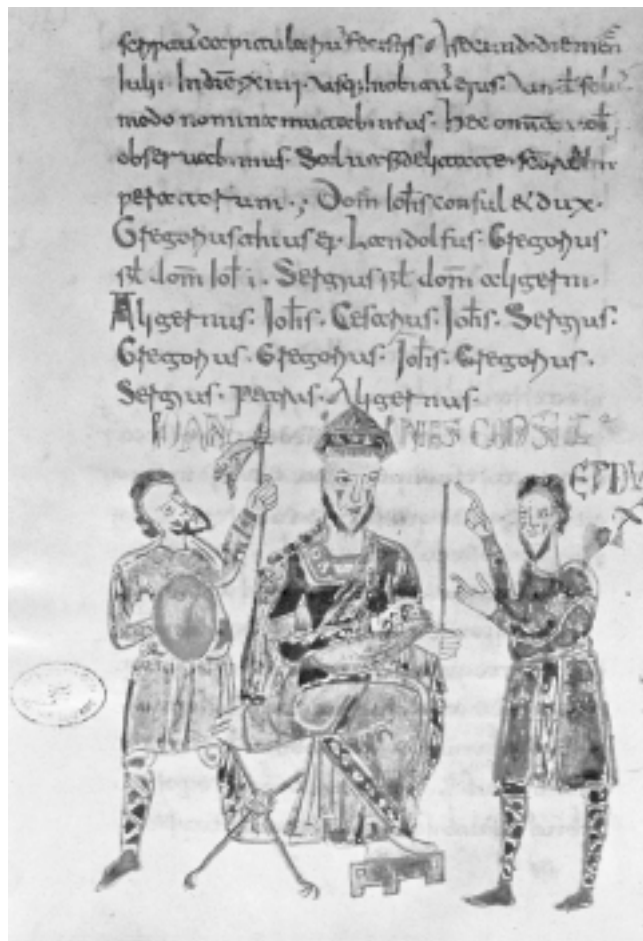
S velikom vjerojatnošću među konvencionalno prilično utanačene donacijske kompozicije uvrštava se i splitski reljef, koji dojmljivom postavom likova, premda ograničenom slikovitošću, na svoj način ponavlja taj ritual. Ako u okviru hrvatske likovne baštine glede potanje njegove obrade i ne-

ma primjernih oslonaca čitanju idejnog polazišta reljefnog prizora, treba se podsjetiti bezbrojnih natpisnih dedikacija iz onodobnih građevno-kamenarskih spomenika.<sup>90</sup> Osim osnovne ideološko-vjerske motivacije, potvrđivanja odanosti i pobožnosti, njihovo je njegovanje isticalo i osobni udio pojedinca u povijesti pogotovo kad je društveno korisno djelovanje steklo višestranu moralnu vrijednost. Temeljem toga možemo shvatiti da je i sređivanje uvjeta života jedne zajednice, primjerice: dodjelom zakona ili pravnih povlastica, moglo ponukati srodno predstavljanje. Drugim riječima, kao što su vladari imenovani na natpisima u crkvama, poglavito na klesanim urešenim ogradama oltara povodom svojih zavjetnih poduzimanja, tako je u našem primjeru moglo biti oslikano podavanje nekih prednosti odvijanju zajedničkoga života neposrednih korisnika određene crkve. Znači da se višestranu pojačava vjera u zbiljnu podlogu reljefa i njegovo oslanjanje na neki povijesni čin javnog značaja ili značenja. A slika u kamenu je nastala u doba koje ionako obilježava navika namjernog sažimanja sadržaja memorijalnih iskaza te, posebice, spajanje likovnih i epigrafskih činitelja spomenika.<sup>91</sup>

Pitanje koje iz dosad navedenoga na neki način slijedi, naravno, odnosi se na mogućnosti izravnijeg prepoznavanja



Prikaz kralja Arechisa u Zakoniku iz 9/10. st.  
*Figure of King Arechis in Codex, 9<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> cent.*



Prikaz kralja Ivana u Zakoniku iz 9/10. st.  
*Figure of King John in Codex, 9<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> cent.*

osobe koja ima glavnu ulogu na reljefu. Premda ga ne treba smatrati stožernim u smislu nadvladavanja vrijednosti slike, odnosno priznavanja uprizorenja kao stečevine prve romanike, ne može ga se zaobići budući da je poticao znatizelju tolikih dosadašnjih istraživača. A među njima čak je učestala težnja za utanačivanjem »portreta« kojeg prilično neobazrivo poneki izriječom i navađahu.<sup>92</sup> Ne dvojjeći da je takvo potanje određenje kraljevog lika / lica onemogućeno naravljju likovne obrade frontalno ukočene glave pomoću više nego šturih crta koje sve svode gotovo u tupu masku, treba na načelnim razinama prema umjetničkim iskustvima onodobnog kršćanstva pojasniti shvaćanja i ostvarivanja »portretiranja« na prvim pragovima razvijenog srednjovjekovlja.

Znade se, naime, da prikazivanje točno određenih ličnosti duhovnog ili svjetovnog autoriteta bijaše uvriježeno slijedom antičko-poganskih običaja od prvih stoljeća grananja novih svjetonazora koji će ispunjati ukupnu tematiku srednjovjekovne umjetnosti. Predočavale su se s odmjerenom sličnošću spram stvarnoj fizičnosti važne ličnosti, inače živuće među ljudima, posebice na komemorativnim ili zavjetnim kompozicijama. S obzirom na različitost tehnika, razumljivo je da se uz opadanje moći prijenosa zbilje sredstvima likovno-plastičkog stvaralaštva, isticali u ograničenim ti-

pološkim obrascima tek poneke individualno naglašene crte po kojima se osobnosti fizički sve slabije prepoznavahu. Kako su se, pak, potirale mogućnosti i htijenja realističkoga izražavanja, dok se s vremenom pojednostavnjivao postupak, ujedno se gubilo i značenje »pravog portreta«.<sup>93</sup> Zato su nadasve povijesna svijest ili kontekst više-manje narativnog prikaza, njegov deskriptivni sadržaj, ostali u ključu prepoznavanja ma koliko da su potvrđivani pratećim natpisima, nerijetko kasnije i brisanima u osobitim okolnostima suživljavanja društva s tim spomenicima.

Zasigurno je najviše takvih predočenja vladara prenijeto u različitim djelima knjižnog slikarstva gdje se razdvajaju u vrstama. Jedno su, zapravo, oni s bezimennim, apstraktno uzetim i idealno mišljenim likovima, nevezanima uz zbivanja zbiljnog prostora i vremena. Drugi su vođeni suprotnim htijenjem, jer im nanjera bijaše u izravnom predstavljanju pojedina bez obzira na ograničene mogućnosti tosmjernih likovnih kazivanja. Ovi potonji se tako i smatraju portretima u punijem smislu riječi,<sup>94</sup> pa se i zaključak o naravi vladareva lika u Splitu može postaviti na druge osnove. Naime, smatrajući nezaobilaznim da je u osnovnome svojem dojmu reljef najbliži radovima sitnoslikarstva, neizbježno se zašlo u objavljene rukopise s minijaturama, što su našoj znanosti

vrlo iskoristiva, makar na ovome tlu i slabo dokučiva riznica likovnih predložaka. Njihova je množina ujedno i prikladna polazišna građa za spoznavanje duhovnih ili intelektualnih posezanja uobličeni u drugim medijima s kraja ranog srednjeg vijeka.<sup>95</sup> Pogotovo to važi za doba još zatvoreno promišljanjima stvaralaštva iz samostana ili svećeničkoga zborra, te gledanja na umjetnike kao izvršitelje zanatskih poslova u oblikovanju lijepoga po božanskom nadahnuću. Razloge tome ne treba posebno isticati, već se usredotočiti na moguće iznalaženje napatka, potragom ne samo za slikovnim sličnostima nego i srodnostima dosad očitanih sadržajnih pretpostavki.

Historiografski posve zajamčeni doticaj sa stremljenjima prve, tzv. samostanske faze velikog preobražaja vjerskih odnosa bio je u tom smislu više nego uputan, jer iz doba njezinog trajanja potječe ponajviše odgovarajućih ostvarenja.<sup>96</sup> No usporedno s njima, unutar tkiva koje oprimjeruje ondašnja kulturna sazrijevanja jadranskog podneblja, jednako važnom će se uzdići beneventanska baština u kojoj će rečeni poticaji također naći plodnog odraza. Na pomolu je, dakle, bila odlična simbioza onoga što obilježava svezapadnjačko stvaralaštvo 11. stoljeća, i onoga što je apeninsko tlo iznjedrilo iz ranosrednjovjekovnih dobara koja će se rasijati unutar tog prostora. I dok izravni izboji zapadnoeuropskih zbivanja nisu svi baš istovjetni ni tipski niti morfološki, pa čak ni ikonološki podudarni, oni po rođenju prostorno bliži te u mnogome shvatljiviji, ostat će utjecajni. Odlučne su bile njihove, uglavnom vremenskim stupnjem razvoja zadane suglasnosti, te se ogledom baštine dalekih središta kao i one iz prekomorskih mjesta, koja stvarno dokazuju sraštenost s istočnojadranskim prostorima, nadalje posredstvom motiva koji oplemenjuju umjetnički izričaj, mogu izlučiti važne podudarnosti.

Istini za volju, na sličnosti reljefa dvoplošne obrade i dvodimenzionalne knjižne sitnoslike navodi pretežito linearna zajednička im izvedba koja opet povlači razmatranja i drugih vrsnoća. Tako će se pokazati da djelo zapravo s ostalim umjetničkim vrstama ili skupinama ni nema pozornosti vrijednih doticaja, te se pozivanja na minijature čine neizbježna. Kao na prvim stranicama ili naslovnicama knjiga, kojima je nalik i formatom uspravnog pravokutnika, naš reljef odiše osjećajem za sklad, što se može smatrati ishodom težnje za ceremonijalnim izričajem, inače prikladnim prikazima na oltarnoj ogradi. Razumljivo, u takvom monosceničnom fiksiranju jasno podsjeća na slikarije iz iluminiranih kodeksa,<sup>97</sup> posebice minijature koje zauzimaju čitave stranice određujući sadržaj teksta, iako ga ne prepričavaju nego opstaju samostalno, u svojem mjerilu monumentalno.

Opseg oslanjanja na ta rješenja nadilazi prosječne sličnosti među umjetničkim radovima različitih tehnika iz davnih razdoblja, te se uistinu čini da se posegnulo repliciranju nekog crteža. Tome navode likovne osobitosti prikaza, od pročišćenog odnosa figura spram prostora, do mekoće poteza u iscrtanju članova, čak neovisno o njihovoj obradi u tehnici pletera kojoj je grafičnost ostala neatklonjiva. Polazeći pak od regalnog smisla usađenog u pojavi okrunjenog lica, sve zanimljivija postaje opće prihvaćena pretpostavka da je reljef bio u oltarnoj ogradi neke važne crkve.<sup>98</sup> Na njezinoj ploči glavni su likovi okrenuti sučelice vjernicima, kao da teže

susretu i suočavanju s gledateljima objavljujući sadržaj nekog čina neprijeporno javnog značaja i značenja. Izgleda, zapravo, da ti likovi sami gotovo liturgijski svečano otpočetak ovjekovjećuju drugdje nezabilježeni i drugačije neopisani događaj, jer je povezan s prostorom u kojem ga bilježe, tj. crkve u kojoj ga ovjekovjećuju.

Svjedočeci određenu društvenu i duhovnu klimu, koja od sredine 10. stoljeća ponovno u svijetu Zapada jače uvažava životne zaloge povijesnih osoba, pa češće ostavlja prikaze posjednika kruna i prijestolja, zbroj je radova ovog tipa u knjižnome slikarstvu gotovo nepregledan. Ujedno današnja znanstvena literatura široko raspolaze tim gradivom uz provjereno označivanje razvojnih etapa vrste i običaja u koje smo nastojali kanalizirati povjesničarska propitivanja relevantna za umjetničko stvaralaštvo južnohrvatskog podneblja. Stoga sam prvo prelistavao djela iz prekomorja, pripadajuća s Dalmacijom istom kulturnom krugu unutar kojeg su druge bitne sukladnosti davnoga života. Temeljna su u tom pogledu vjerska, općenito duhovna usmjerenja, otud i svekolika kulturna zajedničnost u kojoj dijele davnija razvoja prilika na Jadranu. Dapače, pritom sam namjerice zaobilazio uopćavanja kojima nisu odoljeli istraživači kad su početno nagađali mjesto splitskog reljefa u obzorjima zapadnjačke umjetnosti.

\*

Svakako, pri traženju ikakvih analogija znamenitom reljefu, ponajprije pozornost privlače brojni crteži kraljeva. Izražavali su određena povijesno-politička stanja dok ih je povezivalo vremenski više-manje usporedno postignuto umijeće oslikavanja ljudskog lika u sredinama koje ostvarivahu raznolike međusobne dodire. Međutim, uz uklapanje u pojedine struje globalnog razvoja ondašnje kulture, osobito znakovitom činila se učestalost takvih u knjigama svjetovno-pravnog, a ne samo liturgijskog značaja. Zajednički s ovima, premda malobrojnije, višestrano su potvrđivale običaj predočavanja zemaljskog vladara kao nositelja ili izvršitelja pravnih čina, što je posve u skladu s povijesnim poimanjem njegove uloge. Čak se pregledom građe može utvrditi da su upravo u takvim prilikama kraljevi gotovo najučinkovitije posvjedočavali svoje osobe i ostavili traga u baštini likovne naravi, predviđenoj za dugo trajanje po zadaci sadržaja kojim služe.<sup>99</sup>

U tom kontekstu ponavljala su se i kompoziciona rješenja načelno slična našem reljefu s nejednako postavljenim i pokrenutim likovima, češće više od tri muškarca, ali s kraljem bez oznaka svetosti kao razvidno glavnim. Bilo je očito da ih u većem broju primjera povezuje čin davanja ili primanja raznih predmeta, uključujući možda i zasvjedočenih povlastica, što je zasigurno ostavilo posljedica u pamćenju prostora. Tako se dokazuje da je većina imala memorijalnu nakanu, u biti zbog šireg odjeka stvarniju od uključivanja vladara u zavjetna poklonstva pred besmrtnicima. To je, dakako, moglo imati svoj obredni značaj, ali ga u našem izvodu donekle pobija mijenjanje opisnih česti reljefa ili odstranjivanje njegova natpisa. Pogotovu nam se u takvom isključivanju općenitosti značenja i smisla djela, sadržaji oko *potvrđivanja vladara kao jamca pravde na zemlji* učiniše najprivlačnijima, bezuvjetno ovisni o sakralnoj svojoj podlozi koja mora





Prikaz kralja Rotarija u Zakoniku iz 9/10. st.  
Figure of King Rotarius in Codex, 9<sup>th</sup>/10<sup>th</sup> cent.

da ostaje i u pozadini svakog iskazivanja ili usađivanja nebeskih zakona u svjetovnim, zemaljskim okruženjima.<sup>100</sup>

Upravo tome sadržaju i zadatku namijenjena umjetnička skupina nalazi se u južnoj Italiji, opravdano inače ubrojena među važnija djela mediteranskog sitnoslikarstva sa svježih obzora srednjeg vijeka. Sastoji se uglavnom od ostvarenja koja pripadaju tzv. *beneventanskoj minijaturi*, a urešavaju kodekse i rotuluse ispisane okruglom minuskulom beneventanskog tipa,<sup>101</sup> pa se pripisuju istovjetnom radioničkom podrijetlu. To je kaligrafsko pismo ustaljeno od sredine 10. stoljeća činilo okosnicu kulturnom, ali i političkom jedinstvu posezanja opatije Monte Cassino i drugih benediktinskih sjelja na jugu Italije, poglavito Apulije, sjedinjenih sa cijelom zemljom Langobardia minor. Po njezinu je privrednom i upravnom žarištu Beneventu, rastućem u razmjenu dobara i poticaja s Monte Cassinom nakon njegove obnove na kraju 11. stoljeća,<sup>102</sup> pismo i nazvano, iako se rabilo još u Abrucima i Laciju sežući k Jadranu, da bi navlastito marom benediktinaca preko Tremita osvojilo Dalmaciju.<sup>103</sup> Posve razumljivo taj proboj je uključio i liturgiju, te su u jezgri svekolike dalmatinske ostali stari beneventanski modeli iskazani na spomenutom otočju kao i u prijegrugurovskoj Apu-

liji. Tumačenje toga tijeka zahtijevalo bi mnogo prostora, to više što fenomen, zahvaljujući svojim regionalnim odrednicama ali i usloženim iskazima, nije u nas dostatno procijenjen, te se nadasve slabo uvažavalo nužne njegove kopče i s likovnim dometima istočnojadranske obale.

Međutim, dužni smo nadoknaditi taj propust upravo stoga što je marom benediktinskih skriptorija, od 9. stoljeća usredotočenih prepisivanju pa iluminiranju različitih knjiga, bitno ojačana integracija ondašnje kulture, kako po dubini vremena do klasične antike, tako i širini prostora daleko prema sjeveru, dijelom i preko hrvatske zemlje. A budući da je struja beneventane preko Jadrana uključila Dalmaciju najizrazajnije u te sfere,<sup>104</sup> sigurno je nosila obilježavajući utjecaj ne samo na proizvode kulture pisma nego i pratećih likovnih izričaja. Zajedno su zapravo stasavali uz međusobna dopunjavanja što se prenose na ostale vrste figuralnog stvaralaštva. Posebice ta linija osadrživanja, ujedno oplemenjivanja regionalnih predaja i iskustava, mora da je bila učinkovita u zreloj fazi razvoja matične djelatnosti kad je preuzimaju nositelji duhovne i crkvene Reforme, okrenuti našim krajevima.

Nipošto slučajnim zaokretom u tu baštinu, lako je spoznati kako u prvi plan zaokruživanja prethodno obavljene ikonografske analize splitskog reljefa opravdano izbija učestalo crtanje kraljeva iz beneventanskih ozračja. Pogotovu s razloga što se ta tematika pod osobitim okolnostima života malih političkih zajednica ili urbanih središta na južnoj granici Svetog Rimskog Carstva ponavlja u mnogo inačica, detaljnije smo se osvrnuli na dostignuća sitnoslikarskih središta u Capui ili Napulju, Bariju i Beneventu s vodećim samostanom Monte Cassinom na čelu. Tako smo i došli do skupine rukopisnih knjiga *Leges Langobardorum*,<sup>105</sup> koje nam otvoriše nove poglede na moguća polazišta zamisliva mramornog djela. Ne našavši ni u drugoj spomeničkoj građi izravnih predložaka njegovu rješenju, ističemo mnogo zajedničkoga da bismo u osnovnu tezu ugradili zasad i nedorađena ta zapažanja.

Beneventanska sitnoslikarska produkcija bijaše utemeljena na prijepisima kronika i legendi, svetačkih kao i vladarskih životopisa, kraljevskih edikata ili zakonika kao i djela rimskih pisaca pa i starih znanstvenika itd.<sup>106</sup> da bi u samostanskim ili katedralnim pisarnicama ostvarila izuzetno šaroliku građu. Zapažajući njezinu otvorenost svjetovnim tematicama, posebice vezu s rijetko sačuvanim pravnim kodeksima, nameće se mogućnost već teorijske a potom i materijalno dokazive uspostave spona s nadahnućima splitskog reljefa.<sup>107</sup> Zadane namjenom skupne im se crte, naime, svode na učestale grafičke izvedbe prizora s vladarom koji u hijeratskom položaju, uglavnom poput suca predsjedna raznim činima pravne naravi. Razumljivo je da se pritom ilustrativni sadržaji bez stroge kanonske namjene većine ondašnjih knjiga, sa svim crtama simbolično-alegorijskog izričaja očitovahu u iznimnim realizmima prikazivanja. Štoviše, rađeni rukom pisara a ne izučeni slikara nisu se uz htijenje za slikovitošću ni pridržavali pravila vladajućeg stila, ali ni otklanjali od davno ustaljenih kompozicijskih shema sročeni od poznatih figuralnih fraza.

Tim pogledom nije teško saznati kako su se mjestimice u kodeksima više bilježila svakidašnja doživljavanja postoje-

ćih pojava važnih za spoznavanje svjetonazora društva, negoli zbivanja narativno povezanih događanja.<sup>108</sup> Međutim, neke se prizore okvirmo kasnoantičkog nadahnuća, u biti teško odvojivog od prikaza neke stvarnosti, oživljavalo u pomalo naivnome zoru, što dakako nije naškodilo uvjerenju o njihovu nastanku u crkvenim umjetničkim radionicama kao jedinima onda sposobnima za likovnu produkciju. Premda su široko uzete klasične predaje ostale podlogom većini kompozicija, sređeno mišljenih bez pretjerano narativnih iskaza ili opisnih lutanja, ali i preuzetih citata, izražajni otkloni od njih vidljivi su u izvedbenim manirama. Osim grafički neprevladanih oštrina, razabiru se nesnalženja u predočavanju prostora na redovito ispražnjenim, a nikad dekorativno popunjenim ili realistički iluzioniranim pozadinama.

Analitički se osim težnje za monumentalnim dojmom u radovima sitnog mjerila, odlikom istaknula sklonost za asimetrično postavljanje likova u neomeđenim kadrovima. Uz jaku odvojenost od estetskih načela karolinške i otoske minijature, ovo je stvaralaštvo njegovalo kakvoće naivnog crtanja, pa i latentno htijenje za pojednostavnjenjem svih izričajnih sredstava. Ne posjedujući idejnih osobitosti niti viših liturgijskih ciljeva,<sup>109</sup> naime, bilo je u rukama pisara oskudno pripremljenih istančanom slikarskom govoru. Nije posezalo raskoši svezaka rađenih u prekoalpskim samostanima po narudžbi samih društvenih vrhova, pretežito namijenjenih bogatim dvorskim središtima, nego je u skromnijim uvjetima takoreći okrenuto svakodnevicu, odisalo čitkošću koja se prati u razvojno nedalekosežnoj liniji. Može se stoga zaključiti da djela kojima obratismo pozornost posebno ih donoseći u prilogu, obilježava neizričitost stilskoga govora provincijske sredine njihova nastajanja, ali i benediktinska duhovna strogost ili izražajna suzdržanost stečena pod samostanskim krovom.

Neposredna jasnoća izražavanja grafičke naravi ispunja priličan broj sačuvanih ostvarenja, mahom bez pozlata ili ornamentalnih umetaka, pa i šarolikosti višebojnih oslikavanja ili sl. Posebice se očituje u svescima svjetovnog sadržaja kojima vanliturgijska svrha sama po sebi otklanja bogatstvo izričaja. Naime, u službi jednog programa: iskazivanja vlasti vladara koji daje zakone i nalaže te nadzire njihovo održavanje, bilježilo se odlučne momente iz tog poretka – one početne koji predviđaju trajanje. Zato je vladar s korisnicima kao pratiocima crtan prema simboličnim pretpostavkama, inače određujućim za jezik onodobnog stila što je često pripuštalo disproporcije na alegorijski mišljenim prizorima,<sup>110</sup> te uz nešto mašte gubilo vezu sa stvarnosnim viđenjima. Ali se ista veza umješno nadoknađivala upisom važnih podataka, posebice ispisivanjem naslova i imena vladara na samim crtežima, pomoću čega ih je moguće čvrsto ukotviti u vrijeme i prostor, čak bez obzira na uočeno prenošenje starih predložaka pa i raznašanje primjernih djela u raznim urbanim središtima potpadajućima crkvenoj upravi iz Rima.

Prema reljefu u Splitu, u toj se baštini prilično podudarnosti nalazi već na prvoj razini vrednovanja. Vizualno se, zacijelo, čine jačima negoli smisleno, iako valja zapaziti da na njemu hladna sređenost nadvladava naracijsku spontanost minijatura u zatvorenim knjižnim svescima. A baš je ta potreba za eksplikativnim praćenjem stranica knjiga omogućila otvoreniji pristup crtačkoj razradi motiva s učestalim prikazima

stranih knezova ili kraljeva,<sup>111</sup> pojedinačno imenovanih na pratećim natpisima te pouzdano odredivih. Tako se posebice u svescima više provincijalnih Zakonika isticao lik vladara u raznim prizorima sa živim uslikovljenjima. U njima, barem na dostupnim nam primjerima, izniče svaka ikonografska istovjetnost, te se veza s reljefnim likom ne prepoznaje izravnom ni u kompoziciji slike, niti u stavu glavnog lika s pripadajućim mu atributima. Uglavnom je on u minijaturama predočen življe, više puta na prijestolju, gdjekad stojeći ili čak jašući na konju, najčešće s pratiocima dok – primjerice – diktira zakone pisaru ili gotov svezak predaje građanima na uporabu. U nekoliko primjera ovi pred njime padaju ničice, a zgodimice iz pozadine sudjeluje *alegorijski lik Vrline: Pravde – Iustitiae* po antičkom uzoru,<sup>112</sup> što sve pridonosi njegovu naglašeno političkom poimanju i viđenju dostojanstva u svjetovnome okružju.

Svakako u ilustraciji koja se doima više nego sažeto, svedena na bitno, vladar redovito sa svojom pojačanom deskripcijom ovladava površinom, nipošto natrpanom. Prema tome se ističe značenje *odjeljeljitelja i jamca Pravde* koju smo prvotno po kompoziciji, a i kasnije prema povjesnici pripisali i spomeniku u Splitu. Gledamo ga, dakle, u skupini koja odaje vidove poimanja okrunjenoga bitno drugačije od velike većine poznatih prikaza europskih suverena.<sup>113</sup> Budući da su vladari predočeni navlastito u uvodima pravnih kodeksa, ponajprije uvažava se ozakonjena uloga pojedinog jamca izvršenja Božjeg prava na zemlji kojoj je zakoniti gospodar, kako iz tih knjiga potanko i proistječe. Stoga s mnogo simboličke pojedini od upravitelja beneventanske zemlje vlada površinom stranice dajući joj monumentalnost na način koji prepoznajemo i na našem reljefu. Bez ikakva okvira likovi našeg reljefa daju stalnu poruku puku u crkvi o slavi i zaslugi kraljevoj koju tumače bezimni pobočnici. Slijedom takva očitavanja, dodiri s navedenim grafičkim radovima se sporo raslojavahu, a i ne mogu se svesti na jednu određenu točku. S obzirom na ine razlike u tehničkim pretpostavkama jedne i druge vrste, dakako, usporedbe bi možda bile i presmione, da ih umjesnima ne čine druge datosti kulturno-povijesne naravi, počev od prvotne političko-promidžbene nakane.

U prvom planu ipak ostaje učestalost prikazbi povijesno točno određenih vladara na tlu beneventanskog vojvodstva. S obzirom da je ono na drugoj strani mora koje je radi povezivanja nasuprotnih obala bilo svladavano u svim razdobljima, posegnuli smo mogućem uočavanju njihovih tješnjih veza u doba srednjeg vijeka. I nije bilo teško saznati kako je, između ostalog, odatle Hrvatska preuzela beneventansko pismo u iznimnom opsegu, pa zajedno s njime – primjerice – i formalnu raščlambu diplomatskih isprava svoje kraljevske kuće.<sup>114</sup> Njezino upiranje na tamošnje uzore, štoviše, zamiječeno je i na polju sakralne ikonografije: u odabiru svetih zaštitnika kraljevskim zadužbinama, potom i u nizu nipošto nevažnih pojava, od uporabe istovjetnih titula političkih poglavara područja do korištenja sukladnih pravnih normi njihova upravljanja državom.<sup>115</sup> Sadržajno i idejno su tim i takvim djelovanjima opet bliska knjižna vrela u kojima se nalaze i minijature navedenoga tipa, te se prostor promišljanja podrijetla našega reljefa tim osvrtnom na sučelnu stranu Jadrana neočekivano sužava. Postupak na svoj način pothranjuje i opće usvojena tvrdnja znalaca da se kultura beneventan-





Prikaz vladara na exultetu iz Monte Cassina, 11. st.  
*Figure of ruler on exultet roll from Monte Cassino, 11<sup>th</sup> cent.*

skog izraza širila s izrazitim osjećajem za poštovanje mjesnih predaja i dosega krajeva u koje je sezala.

Dotičući se toga, valja ustvrditi da se po likovnim vrsnoćama kao i uočenim srodnostima, reljef u Splitu očitovao izričajem vrednovanja, čak i kanoniziranja moći koju su postizala društva u 11. stoljeću na obalama Jadrana, natkriljena srodnim kulturno-povijesnim činiteljima. Prema tome ga se, baš kao i odgovarajuću građu iz prekomorja, ne bi trebalo objašnjavati drugačije negoli u stapanju duhovnog i političkog djelovanja što ga iznjedriše kao umjetnički spomenik u najpovoljnijim prilikama u cvatu crkvene Reforme. To je, u kontekstu estetskih polazišta i dosega njihovih lica postalo učinkovitije pa i značenjski jače od nestalnosti pri utvrđivanju njegova morfološkog podrijetla ili spoznavanja stila u vezi s datiranjem nastanka.

Svakako se mora naglasiti da su rane veze Hrvatske sa središtima pod nadzorom ili utjecajem beneventanske vlasti, ali i kulturnog ozračja, bile izuzetno slojevite, pa na inim planovima i vrlo učinkovite. Osobito je značajno da se mogu dokazati i u svjetovnim, političkim i pravnim ozračjima života,<sup>116</sup> a ne samo u crkvenim djelovanjima pri čemu odskaače uloga općenito onda važnog Monte Cassina. Ona je pak davala više mogućih predujveta za ikonografsko očitavanje djela prema svojim uzorima, koje svjetovni arhivi po nama

dostupnoj građi nisu dali na vidjelo. Poznato je, naime, da su redovnici iz toga vjerskoga ognjišta na razne strane uvodili *lectio romana*, reformni *ritus romanus* po kojem se provodila nova liturgija s inim posljedicama u likovnom stvaralaštvu.<sup>117</sup> I neprijeporno je da su s knjigama nošenima u tu svrhu pronosili ne samo liturgijska moderna pravila nego i predloške novome izrazu kao sastavke velikog programa preobrazbe Crkve i kulture. Taj je sadržavao i politička motrišta prenosiva u figuralnim umjetnostima, te stvarao pravu osnovu stila koji se iz toga rađa pod kasnije uobličenim naslovom, nazivom *romanike*.

\*

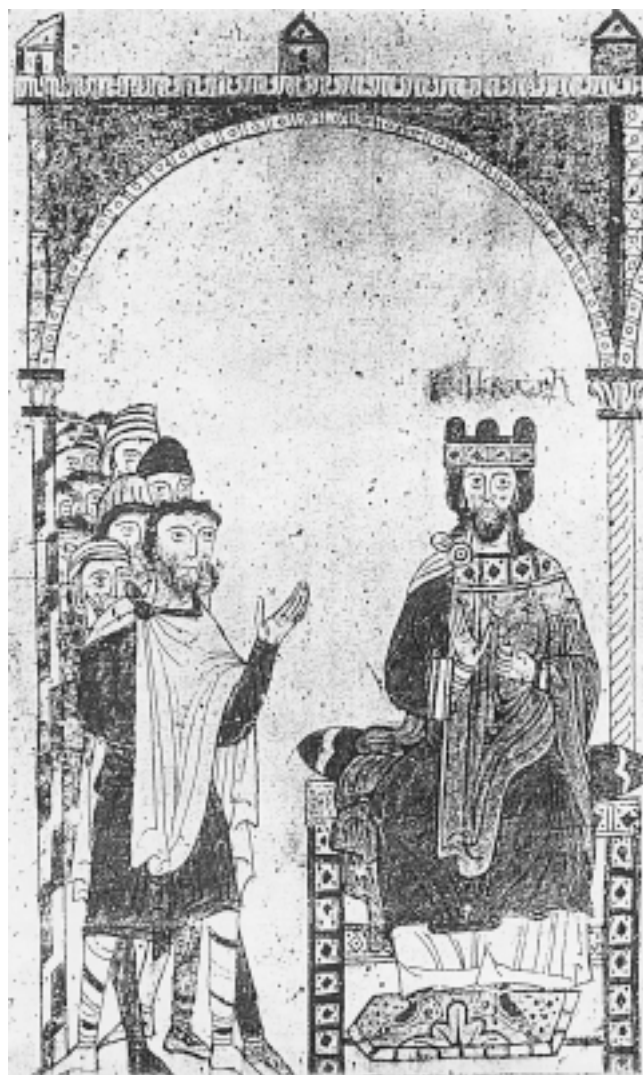
Držeći se tematske osobitosti predložene vladara, a laćajući se prije svega likovne građe, ne možemo mimoći postojanje također južnotalijanskih *exulteta*, u uporabi od 8. do 13. stoljeća. To su izvorno veliki, od papirusa ili pergamena načinjeni a do 9 m dugački, svitci na kojima bijaše ispisana te uglavnom obojenim crtežima popraćena najčešće himna za blagoslov uskrnsne svijeće, čime su počinjali najsvečaniji odjeljci zapadne liturgije. Vjerojatno po tipu grčkog podrijetla, služili su izravno u izricanju obreda pri kojem kraljevi,

svrhom pukog poistovjećivanja ili ulijevanja vjere u istinitost procesa, bivahu nazočni objavi Kristova zemaljskog ali i drugog, uskrsnog rođenja.<sup>118</sup> Nekoć bijahu dosta prošireni, no pouzdano ih je najviše na prostoru beneventanskog vojvodstva, gdje su uz katedrale i samostane djelovale najplodnije radionice izrade takvih rotulusa. Vješali su se ispred oltara, u pravilu s ambona pri uzornom uređenju crkava spajano s ogradom prezbitarija, te odmatali pred očima vjernika sa slikovnim naputcima za praćenje molitve što obvezatno uključivahu pozdrav vladaru,<sup>119</sup> dakako kao Kristovu vikaru na zemlji. Stoga se njegov lik poradi pukog podsjećanja, ali i jačeg slavljenja, unetao naslikan među ključne točke praćenja napjeva. Time se posvjedočio još jedan vid poimanja osobe i dostojanstva kralja što je uzdignut na posebnu razinu izlaganja unutar svetišta, a u ime priznavanja nepokolebivog njegova svjetovnog poslanstva.

Primjeri *exulteta* su brojni, najviše ih ima iz 11. stoljeća, a oblikovani u raznim mjestima,<sup>120</sup> premda tipološki suglasni, vrlo su različiti u vrsnoćama. Posjeduju i ikonografsku raznolikost, jer se u figuralnim kraćim ciklusima odnose na svetu povijest, liturgijske ceremonije i suvremene predstave s visokim ličnostima. Posebice se njima omogućavalo potpunije celebriranje, pače osiguravalo izravnije sudjelovanje puka u svim slavljenjima zakonitih branitelja ovozemaljskih dobara što se drže drevnih beneventanskih klišeja, odnosno langobardskih uzora. Zamjetna je tim više na pojedinima pučka narav crtanja, posve shvatljiva s obzirom na široku uporabnost pa i veličinu prikaza kojima je jasnoća neophodna te ne slijedi tankočutne izrade minijatura u svetim knjigama. Pokazuju znatnije srodnosti sa crtačima pravnih kodeksa, iako – koliko znadem – nema otkrivenih primjera izravnih morfoloških dodira, dok se u većini primjera potvrđuje prednost emocionalnog poimanja, skopčanog s uvjerljivošću vizualnog doživljavanja posve u skladu s općim načelima crkvene obnove.

Bitno se *exulteti* razlikuju od drugih prikaza u knjigama činjenicom što u pravilu ne stvaraju predodžbe određenih vladara nego bjelodano idealiziranim, znači čitko shematiziranim likovima, upozoravaju u sklopu svojih liturgijskih izričaja na nazočnost svjetovnoga gospodara područja u bilo kojem vremenu ili središtu.<sup>121</sup> Zapravo pojašnjavaju statični kontekst srednjovjekovnoga života dajući sliku nepromjenjivog poretka u idealnom a najjednostavnije smišljenom roku. U skladu s tim, uglavnom vladare ni ne označuju imenom ili titulom, ali su načistu s pravilima njihova ikonografskog predočavanja, preuzetog iz viševrnog nasljeđa, jer kao i navedeni kodeksi iz istog prostora nastaju u radionicama crkvenih ustanova te se, prateći reformna učenja, ne prepustaju ikojim proizvoljnostima.

S obzirom pak na prekomorski prostor najgušće izrade kao i na tragove istovjetnog sadržaja *exulteta* na našem primorju,<sup>122</sup> može se uzeti za sigurno da ih je i ovdje bilo, makar se nije sačuvanih našlo. Toine navode opći utjecaji beneventanskog kulturnog kruga, kao i dosad neobjašnjena činjenica zašto bi se u Dalmaciji javljali samo pozdravi kralju uvedeni pisanom riječju u knjigama. Posebice glede načina uporabe s plakatnim izlaganjem na razmeđu svetišta i prostora za vjernike uz isticanje slike vladara, nije neprikladno negdašnje svitke za liturgiju povezati s našim reljefom. Nametnula



Prikaz vladara na *exultetu* iz Rima, 11. st.  
*Figure of ruler on exultet roll from Roma, 11<sup>th</sup> cent.*

se, naime, misao o zajedničkom im sluzenju samopredstavljanju određenih stanja nekih sredina u vremenu i prostoru, pa stoga i podjednako osmišljenom sredstvu odašiljanja poruka, ne samo doktrinalnih nego i ideološko-političkih. Iako među njima tješnji umjetnički dodiri nisu bjelodani u smislu izravnih preuzimanja likovnih rješenja i tančina, pozora je vrijedno uključivanje svjetovnog lika makar neimenovanog vladara u opremu obrednog mjesta i službe. K tome je većina dostupnih primjera slijedila uopćenu sliku regionalnih kraljeva ili vrhovnih careva, te je izgubila vrijednost povijesnog izvora poput glavnog lika na našem spomeniku.

Prilično su s navedenim analogijama potvrđene spoznaje o učestalosti prikaza zemaljskog vladara, vrlo uvjetno, iako nezaobilazno, po uzoru na Krista, u umjetničkom izrazu sredozemnih pokrajina gdje se u sutonu ranog srednjeg vijeka stapahu iskustva i predaje Istoka i Zapada. Uz njihova prepilitanja, čini se da značajnija bijahu sredstva iskazivanja ne trenutačnih političkih prilika nego trajnih stanja, zasnovanih na pravu osiguranome od vladara. To se uklapa u val sekularizacije svekolikog društva pod duhovnom skrbi Ri-

ma, te se s usponom 11. stoljeća prati prodor odgovarajućih tema i motiva u umjetničkom izražavanju što će povući različita djelovanja. Međutim, među poznatim ili anonimnim takvim likovima, nigdje se nije uočilo izravnih predložaka dalmatinskom reljefu. Baš to ističe osobitosti toga kiparskog rada od mramora, osiguravajući mu neprijepno visoko mjesto na ljestvici predočenja određenog sadržaja. Građa iz južne Italije svakako je prinijela nove tipske uzore postupku njihova objavljivanja u koji se jedini prikaz zemaljskoga kralja iz hrvatskoga kulturnog prostora prilično uklapa mogućim svojim poticajima, smislom i nakanama koje je nosio. A ti su pak u cjelini vezani uz izričaje ovdašnje društveno-političke povijesti koja će dati sve čimbenike zaokruženju tumačenja tog značajnog spomenika.

\*

Povodom osnovnih ikonografskih razjašnjenja dosta je važno kako beneventanski crteži obaju navedenih tipova zajedno s našim reljefom dokazuju uključenost u sadržajni lanac kojim Svevišnji uspostavlja red na zemlji; očigledno posredstvom svjetovnog vladara koji je na svim prizorima glavni lik. Na mramornoj slici u Splitu sam vladar visoko diže križ centriran, zacijelo sa svrhom da jamči obistinjenja zakona vjere u životnome okružju pod tim zaštitnim znakom.<sup>123</sup> Čini se da je upravo time ceremonijalnu krutost scene zamijenila dramatičnost, nipošto kao vanvremensko ili neprirodno proročanstvo, jer je simbolično priopćenje zblizava s gledateljima, pretpostavljamo: s promidžbenim ciljem. K tome je plutejna ploča u sustavu ograde oltara prizemljena poradi boljeg potvrđivanja osnovnog sadržaja: vjere u istinu koju je ljudima izbliza prikazani kralj izravno kazivao. U tom smislu višestranost je dohvatljiva ali tim jasnija njegova bitka poruka »*Rex imago Dei: sacerdos Christi*«, uputna za opravdanje smještaju lika. Tome je odgovarao i osnovni sadržaj s neotklonjivim teološkim konotacijama, ali s naglaskom na posredništvu između svetog i prirodno-povijesnog tj. stvarnog, predočivog samim likovnim izričajem na djelu crkvene namjene. Uostalom, u Dalmaciji se već prije 11. stoljeća bilo uvriježilo prenositi postojanost vjerovanja ili u njih usađenih stanja zbiljskoga života na kamenim plutejima plastičnom slikom neskrivene simbolike, baš kao i pratećim natpisima stvarno-povijesne pozadine. Spona s tim iskustvima je to dragocjenija što u baštini drugih zemalja nema takve gustoće djela na kojima se uz sukladnost arhitektonskih i kiparskih ostvarenja iskazuje moć individualnih obraćanja suvremenom i povijesnom ozemlju ljudskog življenja, što je u biti tolikih votivnih natpisa s prijadranskih naših terena.

Vrlo je važno da su pritom uzimali sve veći udio čak i svjetovnjaci kao privatne osobe iz aristokratskih, pa i građanskih redova.<sup>124</sup> Znači da je predoltarna pozornica prihvaćala povijesne stečevine, unutar crkve pružene doticaju sa svaki-dašnjicom. Stoga nema razloga nevjerici da je prizor na pluteju imao namjeru i ulogu dokazivati političku nazočnost jednoga kralja, poput svih srednjovjekovnih u svijesti pučanstva imenovanog Božjom voljom: prema tome *pravednog i milosrdnog poput Krista*, te stoga posjednutog na prijes-

tolju s atributima svojstvenim zemaljskome vladaru u određenim povijesnim okolnostima. Zato samome prikazu zasad i ne treba tražiti izričiti povijesni sadržaj prema drugdje provjerenoj shemi, ukoliko se ne odnosi na točno određeni događaj što ga ne odvaja do kraja od alegorijskog promišljanja. Radije ga početno nabijenog simbolikom bez istančane realističke deskripcije gledamo kao sredstvo prenošenja opće ideje o suvremenom poretku na južnohrvatskoj zemlji. U tom pogledu – po svemu sudeći – on početnom svojom likovnom shemom nadilazi neki komemorativni smisao, pa ga je trebalo ikonografski široko istumačiti.

U osnovi ikonografska tumačenja podižu vrijednosti splitskome reljefu u okviru stvaralaštva 11. stoljeća, kad se znade kako je umjetnički govor onda koristio podržavanju duhovnog jedinstva i jačanja kohezije prave Crkve.<sup>125</sup> Upravo njezina simbolična izričajnost zato je prenesena u gotovo ritualnu mramornu sliku bez dalekosežnih scenskih pretenzija, svjedočeći koliko se u određena stanja vjerovalo, pa ih se na svojstven način poradi same glorifikacije idealiziralo u vrlo statičnoj predodžbi. Reljef je zato sveden u голу shemu, sročeno dovoljno strogo i sređeno da ispunja ulogu predočavanja primjera svetosti prema reformskim shvaćanjima, pritom jasno svedenog u slikovnu poruku. Njegova ozračnost određenim likovnim nabojima, bliskim šablonskim značenjima, znatno je jača od mogućeg pripovjednog sadržaja kao na većini onodobnih kiparskih djela, posebice onih većih dimenzija među kojima drži zapaženo mjesto. U zaključku o samome prikazu, dakle, istaknuti valja da je kralj na njemu, poput ostalih u srednjem vijeku shvaćen kao *vicarius Christi: alter post Christum et secundus post dominum coeli*, bio i predočen prema osnovnom u umjetnosti široko rabljenome liku Božjeg sina u slavi.<sup>126</sup> Međutim, tom su općenitom ishodištu dograđene osobite potankosti koje se mogu protumačiti s prvotnom nakanom da se na reljefu predoči stanje onodobne povijesti.

U ovoj inačici kralja predočenog po uzoru na Krista, dakle, glavni lik drži univerzalna znamenja vlasti kršćanskoga vladara, odanoga sina Crkve dok podizanjem križa ističe više nego poznatu poruku koja nikad u prošlosti nije izgubila vrijednost: »*in hoc signo vinces*«. To, dakako, nipošto ne remeti svjetovnost njegove osobe, jer položaj ondašnjih kraljeva nije proistjecao samo iz njihove državonske dužnosti, nego jednako tako iz uloge koju su imali u Kristovoj crkvi, shvaćenoj za ideal uređenja svijeta.<sup>127</sup> Zato nipošto slučajno rješenje *imago Christi* s našeg reljefa doseže svoju razložitost, kojoj se okrećemo pošto smo raščlanili ikonografiju u potankostima i svim sastavcima promišljenu sa zadatkom oslikovljenja uzvišenog posrednika između nebeskog i zemaljskog života. Pritom i pretpostavljamo da dalmatinski kipari u početku svladavanja problema oblikovanja ljudskog lika nisu izmišljali mnogo novoga niti tome bijahu u prilici. Radili su, uostalom, za prostor svetišta i bili ograničeni naredbom iz najviših društvenih vrhova, pa su se nužno poslužili postojećim formulama udovoljavajući time poštivanju moralnih regula kako s obzirom na izgled i sadržaj djela, tako i u pogledu pronosnja manira stila.

Spajajući to u primjerno skladno izražavanje suvremenih konvencija s uopćenom ulogom svenazočnog posrednika između neba i zemlje, Boga i ljudi te Crkve i puka, jedino su

njegov lik: *živu sliku Krista na zemlji*, smjeli smjestiti u sastav oltara.<sup>128</sup> Isticanje nekog drugog, vanjskog nebeskog izaslanika, odnosno vladara iz šireg europsko-sredozemnog podneblja, iziskivalo bi čvršća povijesna opravdanja kojima u uvjetima života tijekom 11. st. učvršćenog hrvatsko-dalmatinskog kraljevstva ne nalazimo jasnog povoda. Ali smo zato uzimali u obzir bitne promjene, što su se morale odraziti u likovnome izražavanju kad su se promijenila politička vrhovništva svjetovnih i crkvenih ustrojstava, pa i umjetničkog stvaralaštva. Negdašnja bizantska uprava istočnog Jadrana, naime, bijaše jako odijeljena od vjerskih tijela i prostora,<sup>129</sup> a s njezinim konačnim povlačenjem pri raskolu Crkve 1056. godine nova se državna uprava stapala s rimskom nazočnošću posebice u vanjskim očitovanjima, te je inala valjda razloga to i obilježiti promidžbenim nekim djelom. S obzirom, opet, na sve vrsnoće u mnogome izuzetnoga reljefa zato ga i smatramo punim izrazom ravnoteža domaće povijesti i duhovnih struja onda istorodnoga svijeta, što mu je u svemu bitna podloga i učinkovit poticaj.

Zbog većine navedenog, zapravo, možemo smatrati da je idejna potpunost reljefa s kraljem neupitna, posebice zanimljiva s obzirom na vremensko-prostorne uvjete i prilike nastanka djela. Prema osobitostima cijeloga prizora očito je riječ o poimanju vladara kao *lex viva: pater et filius Justitiae* – da se poslužimo formulama naslovljavanja kralja iz srednjovjekovnih zapisa koji svjedoče srastanje ugleda nositelja univerzalne i državne vlasti. K tome je dobro znano kako po onovremenom osmišljenju rečenoga posredništva svaki kralj,

poput onih malih iz knjiga langobardskih zakonika, bijaše nositelj i jamac Božjega prava u prostoru svoje vlasti: *mediator legis* – dodjeljitelj pravde, jer je uzvišeni *Rex infra et supra legem*, što mu je doskora priznavalo i kanonsko pravo.<sup>130</sup> Ukratko rečeno, bio je zakoniti i jedini overhovitelj Božanske pravde, izvršitelj opće pravednosti na zemlji podržavan i od crkve i od svećenstva, dakle: pravi i potpuni REX IUSTUS, viđen u složenome sklopu liturgijsko-pravnih ondašnjih promišljanja.

Onoliko koliko to biva rasvijetljeno, toliko bi se prihvatljivim predmnijevalo izlaganje reljefa u natprosječno važnome svetištu, onome na solinskome sjedištu Trpimirovića posevećenom sv. Petru i Mojsiju oko 1069. godine. A primjereno tome najvjerojatnije je makar i simbolično posvjetovnjivanje sadržaja, kojem smisao izvire iz Biblije ali upliče maticu povijesnih struja, iziskivalo čvršće oslanjanje na zbilju okoline preobražavane duhom Reforme u svakom pogledu. Pritom imamo na umu kako splitski reljef predstavlja ne samo najveći nam dostupni alegorijski prikaz regalne teme, nego i jedinu dosad poznatu sliku *Rex iustusa* u kamenu. U pojedinostima pak poprilična njegova ikonografska i morfološka samosvojnost u znatnoj mjeri svjedoče mu i povijesnu izvornost, odnosno mogućnost da je riječ o predočenju nekog konkretnog a ne bilo kojeg, izmišljenog ili idealnog kralja. Oblikovne se opet izuzetnosti takvog spomenika nadovezuju na druge izvode kiparstva iste vrste ili predaje, što u zajedničkom nizu jamče izvrsne dosege likovnog stvaralaštva jadranske Hrvatske u osvit romanike.

## Bilješke

1  
Valorizacija reljefa je dosta kasno izvedena s obzirom da se o njemu piše od sredine 19. st. – prvi **R. Eitelberger**, 1861. god. – a da se na temi ogledalo šezdesetak uglednih znanstvenika. Vidi pregled u: **I. Fisković**, *Prikaz vladara iz 11. stoljeća u splitskoj krstionici*. »Kulturna baština« 28–29. Split, 1998, str. 49–74.

2  
Tezu je u nas iznio već **Lj. Karaman**, *Značenje basreljefa u splitskoj krstionici*. »Zbornik kralja Tomislava«. Zagreb, 1925, str. 391–412; temeljitije je elaborirana kod **P. E. Schramm**, *Kaiser, Rom und Renovatio*, u: »Studien der Bibliothek Warburg« XVIII/1929, str. 225–280. Usp.: **H. Jankuhn** – **K. Hauck**, u: »Monumenta Germaniae Historiae Schriften« XIII/I. Stuttgart, 1954, str. 101 i d.

3  
Uz polaznu tvrdnju **A. M. Hocart**, *Kingship*. Oxford, 1927, str. 7 i d. – da su i prastare religije u temeljna vjerovanja ubrajale nužnost vide-nja vladara kao božanstva, najšira tumačenja razvojnog procesa povezivanja njihovih likova od antike do srednjeg vijeka u više studijsko-istraživačkih rasprava daje **A. Grabar** – sažeto vidi u: *Christian Iconography: A Study of its Origin*. Princeton, 1968, gl. II. str. 38 i d.; Posebno **isti**, *L'empereur dans l'art byzantin*. London, 1971. – u uvodu već ističe da se rutinska ikonografija vladara u pravilu stvara prema slici određenih nekih događaja, mahom preuzetih iz kasnoantičkih predaja i iskustava, a ne iz uobrazilja nadahnutih vjerovanjima.

4  
O tome tipologije radi usp.: **S. G. Mac Cormac**, *Arte e cerimoniale nell'antichità*. Torino, 1995: Bitno je da se običaji razbuktavaju s

posezanjima u sklopu za svjetonazore s kraja ranog srednjeg vijeka ključne teze *Renovatio Imperium Romanum*, u što se s raspodjelom snaga uključuje dvojstvo *Regnum i Sacerdotium* uz čvrstu spregu svjetovne i crkvene uprave kakva se u nas postiže s ustanovljenjem hrvatsko-dalmatinskog kraljevstva sredinom 11. st. Za opće teze uz nav. studije **P. A. Schramma**, smatrane rudnicima podataka toga smjera, pojašnjenja daje: **J. A. Straub**, *Tradition and Innovation in the Representation of the first Christian Emperors Majesty*. »Dumbarton Oaks Papers« 21/1969, str. 37–57.

5  
Kralj je, naime, označen kao »*Dominus et Deus*« još kod Rimljana, a u srednjem vijeku slijedom tog običaja između ostaloga i kao »*summus mundi rector*« i sl. u ulozu »*vicarius Christi*«. O tome pišu mnogi autori pružajući najčvršću podlogu našem tumačenju. Vidi: **A. Vauchez**, *La spiritualità dell'occidente medioevale*. Milano, 1978, s razlaganjem poimanja pravčnosti i uloge svjetovne ili crkvene vlasti u njemu. Možda najiscrpnije tumačenje u: **E. H. Kantorowicz**, *I due corpi del Re*. Torino, 1989, posebno za nas aktualno cap. III. La regalita cristocentrica, i cap. IV. La regalita giurocentrica, tj. str. 76–222. a sa pozivima na izvedene tvrdnje i drugdje.

6  
Kako su te teze obilježile likovne umjetnosti iznose npr.: **R. Lohmeyer**, *Christus Kult und Kaiser Kult*. Wien, 1919; **J. Taralon**, *Le siècle de l'an Mill*. ed. Gallinard, 1973, part III, str. 272 i d.; **R. Deshman**, *Christus rex et magi reges: Kingship and Christology in Ottonian and Anglo Saxon Art*. »Fruehmittelalterliche Studien« 10/1976, str. 381–390.

- 7  
Utanačivanjem procesa: **A. Grabar**, 1971. podrobno objašnjava preuzimanje ikonografskog modela najprije na Istoku iz klasične antike, a onda prijenos istoga najdjelotvornije kršćanskom Zapadu, gdje se svjetovna vlast čak odvaja od sakralne. K tome i **D. Bullough**, »*Imagines Regum*« and their Significance in the Early Medieval West u: *Studies in Memory of D. Talbot Rice*. Edinbourg, 1975. – tumači kako je ta vrsta prikaza od 8. st. postala okosnicom pouzdanog, iako sporog umjetničkog razvoja uz oslanjanje na literarne izvore različite tipologije, koje po značenju i nadjačava.
- 8  
Razvoj fenomena: **J. Kollwitz**, *Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit*. »Theologie und Glaube« 37–38/ 948, str. 95–118; **G. Duby**, *Adolescence de la chrétienté occidentale 980–1140*. Genève, 1967, str. 19 i d.; O ikonografskoj shemi »*Maiestas Domini*«: **K. Niehr**, *Lexicon der Mittelalters VI*/ 1993, str. 112 i d.; Tome se još običavaju pridavati objašnjenja *Rex gloriae – Rex regnum* i sl.
- 9  
Vidi: **A. Katzenellebogen**, *L'immagine di Cristo nell'Alto Medioevo* u: *Vita e pensiero nell'Alto Medio Evo*. Napoli, 1977, str. 75–94; **G. B. Ladner**, *Ad Imaginem Dei – The Image of Man in Medieval Art*. Latrobe, 1965.
- 10  
Problem primjerno obrađuje sa starijom literaturom: **V. Pace**, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana* u: *Pratum Romanum – u*: »Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag«. Wiesbaden, 1997.
- 11  
Kako tvrde: **F. Kern**, *Kingship and Law in the Middle Ages*, 1939, str. 34–50; **A. Alföldi**, *Die monarchische Repraesentation in roemischen Kaiserreich*. Darmstadt, 1977, str. 40–45. i dr.
- 12  
O tome kod **I. Fisković**, *Il re croato del bassorilievo protoromanico di Spalato*. »Hortus Artium Medievalium« 3. Zagreb, 1997, str. 179–210.
- 13  
Vidi: **Ž. Rapanić**, *Istočna obala Jadrana u ranom srednjem vijeku*. »Starohrvatska prosvjeta« – dalje: SHP, III. 15/1985, str. 7–30; isti, *Predromaničko doba u Dalmaciji*. Split, 1987.
- 14  
Srednjovjekovnu mitologiju o tome daje: **R. Morghen**, *Il mito dell'impero medioevale*. Ricerche Religiose XIX/1948, str. 185–212. Vidi i: isti, *Ottone III »Romanorum imperator – servus apostolorum«*. Settimane di studio Spoleto II/1955. – uvodni članak.
- 15  
**M. F. Hearn**, *The Revival of Monumental Stone Sculpture in the XI-th and XII-th Centuries*, New York, 1981.
- 16  
U pregledima ranosrednjovjekovnog slikarstva, npr. **C. R. Dodwell**, *Painting in Europe 800 to 1200*. London, 1971.
- 17  
Usp. **F. van der Meer**, *Images du Christ dans la sculpture...* Paris, 1980, gl. I–IV.
- 18  
Vidi: **A. Grabar – C. Nordenfalk**, *Early Medieval Painting*. Lausanne, 1958; usp. isti, *Romanesque Painting*, 1958. itd.
- 19  
Zapravo sam se u obradu problema upustio sa ciljem revaloriziranja djela poglavito u tom smjeru, prvo na simpoziju »Karoliško i otonsko doba« u Motovunu 1996, kako je prikazala **V. Kusin**, *Krist ili*
- I. Fisković: Prilozi ikonografiji prikaza hrvatskog kralja iz 11. stoljeća  
*kralj?*, »Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva«, Zagreb, 1996, 38/2, str. 60–62.
- 20  
Uz brojne ilustracije u nav. i dr. djelima također: **M. Hartig**, *Die Christuskönig in der Kunst – Eine ikonographische Studie*. »Die christliche Kunst« XXIII/1926–1927, str. 291–312; i dalje **R. Berger**, *Die Darstellung des thronenden Christus in der Romanischen Kunst*. »Tuebinger Forschungen zur Archaeologie und Kunstgeschichte« V. Reutlingen 1927.
- 21  
Cjelovita obrada spomenika i njihovih ključnih likovnih problema: **I. Petricioli**, *Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji*. Zadar, 1960, str. 18–27.
- 22  
Za razliku od često razmatrane tranzene – objavljena: **S. Gunjača**, u »*Archaeologia Iugoslavica*« 2/1956, str. 111–117, raspelo je nepravredno zanemareno nakon valorizacije: **K. Prijatelj**, *Skulptura s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*, u »*Starohrvatska prosvjeta*« 3/ 1954, str. 77–78.
- 23  
Vidi: **J. Chevalier – A. Gheerbrant**, *Rječnik simbola*. Zagreb, 1983, str. 26, 324–326.
- 24  
Pregledom ilustracija i teorija u npr.: **O. Demus**, *Romanesque Painting in Europe*. London, 1970; **A. Grabar**, *L'art du Moyen Age en Occidente – influences byzantines et orientales*. London 1980; **G. Games**, *Byzance et la peinture Romane de Germanie*. Paris, 1966; **O. Pacht**, *Book Illumination in the Middle Ages*. Oxford, 1986. itd.
- 25  
»Christusbild« u: *Lexicon der christlichen Iconographie I*/1968, str. 355 i d.; također: *Reallexicon zur byzantinischen Kunst – I*/1966, str. 966 i d.
- 26  
O tome vidi: **W. Greisenegger**, *Ecclesia. Lexicon des Christliche Iconographie – I*/1968, str. 562–570; te dalje **H. Toubert**: *La représentation de l'Ecclesia dans l'art des Xe – XIIe siècles*, 1990.
- 27  
Opširnije **E. Kantorowicz**, *Laudes regiae – A Study in Liturgical Acclamations and Medieval Ruler Worship*. Los Angeles, 1946. – tumači kako je crkva imperijalni ceremonijal prilagodila svojim potrebama dok se i eklezijastički obred nije usmjerio samim vladarima u slojevitoj uzajamnosti. Opće postavke: **H. Gombrich**, *Meditations on Loby Horse*. London, 1968, str. 12 i d.
- 28  
**H. Keller**, *Herrscherbild und Herrschaftslegitimation*. »Fruhmittelalterliche Studien« XIX/1985, str. 305 – tumači oslikovljenjem motiva REX BENEDICTUS mimo kojeg sagledavam i splitski reljef.
- 29  
Šire o razvoju ikonografskog jezika s onda ubrzanim vrednovanjem slikovnih prikaza: **H. Toubert**, u skupnom djelu *Un art dirigé – Reforme Grégorienne et iconographie*. Paris, 1990.
- 30  
O prijestolju: **P. E. Schramm**, *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik*, Stuttgart, 1954, ali ima i složenijih tumačenja. Najrazličitija se prijestolja iz srednjeg vijeka, osim u izvornim spomeničkim primjerima po svjetskim muzejima, nalaze u sitnoslikarskim djelima, no ne treba mimoići sličnost čak i s onim kamenim iz Istre, datiranim u 10. st. Vidi: *Katalog 1000 godina hrvatske skulpture*. Zagreb, 1991: Pro. 31., posebno pak s reljefnim na pluteju u Ugesbergu kraj Fulde.
- 31  
Usp. **P. E. Schramm**, *Die Throne und Bischoffstuhle des fruehen Mittelalters*. Monumenta Germaniae Historica Schriften XIII/1, gl.



14, str. 316 i d. posebno sl. 27–38. Za usporedbu našem, po svemu sudeći preklapnom i s metalnim volutama na objema stranama nalaze se primjeri u mnogim minijaturama.

32

O tome kod **P. E. Schramm**, *Lo stato postcarolingio e i suoi simboli di potere*. Settimane di studio – Spoleto, II/1955, str. 158–159, između ostalog ističe da takvim prijestoljima ne pripada postolje, ali je ono, s druge strane, redovito označje višeg dostojanstva pa ih je moguće prigodice vezati.

33

Uz Salamonovo prijestolje – prema: **F. Wormald**, *The Throne of Salomon and St. Edward Chair*. Essays in honour of E. Panofsky. New York, 1961. – osim ikonografije utjelovljenja mira i milosti veže se i ideologija svjetovnih vladara.

34

Vidi o tome s upiranjem na brojne literarne izvore zapadne Europe: **H. Kantorowicz**, *The »King's Advent« and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*. »Art Bulletin« XXVI/1944, str. 207–231.

35

**J. Fleckenstein**, *Rex Canonicus*. Festschrift P. E. Schramm 1. Wiesbaden, 1964, str. 57–71; **G. Tabacco**, *Sacerdozio e impero fra istituzioni sacrali e procedimenti razionali*. Spiritualita e cultura nel Medioevo. Napoli, 1993, str. 100–103, i šire kao teorijska podloga obuhvatnijim našim razmatranjima.

36

**O. Treitinger**, *Die ostroemische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung in hoefichen Zeremoniel...*, Darmstadt, 1956; U prilogu članku u »Hortus artium Medievalium«, dalje HAM, III/1996. – donio sam primjere nekoliko inačica, a njihova je mnogobrojnost predočiva u inim djelima na koje se i pozivam bez izravnijeg navođenja.

37

Vidi **G. Haupt**, *Die Reichinsignien*. Leipzig, 1939, uz napomenu da su pri dodjeli insignija vladari navlačili i svećeničku odjeću u predaji Kristovih funkcija »*rex et sacerdos*«. Odjeća pak likova našeg reljefa upućuje na uglavnom svjetovnu narav prizora, iako ritualnost sa svim atributima slijedi ozakonjenja nastupajuća s poduzimanjima Otona III oko programa »*Renovatio Imperium Romanum*« diljem srednjovjekovne Europe.

38

U zamiječeno sličnim slučajevima postavljanje križa visočije od kugle, odnosno iznad nje: **J. le Goff**, *Civilizacija srednjeg vijeka*. Zagreb, 1997, str. 79, sl. 24, smatra posljedicom stanja u kojem je svjetovna vlast podložna papinstvu, što odgovara prilikama 11. st. u Hrvatskoj.

39

**A. R. Bellinger**, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection* – I. Washington, 1966.

40

Usp.: **P. E. Schramm**, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser* (ed. 1981), tab. 329. To nam je zanimljivo jer s njegovim prikazima naš reljef povezuju i druge srodnosti dok ikonografska shema nije česta: **isti**, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I*. Leipzig, 1928. Abb. 28, 68. c, 74. a-b, 79. a-b. itd.

41

**N. Jakšić**, *Predromanika – arhitektura*. Enc. hrv. umj. 2 /1996, str. 90–94.

42

Najoglednije: **J. Deer**, *Der Globus des spaetrömischen und byzantinischen Kaisers: Symbol other Insignie?* »Byzantinische Zeitschrift« 54/1961, str. 53–85.; **P. E. Schramm**, *Sphaira – Globus – Reichsapfel*. Stuttgart, 1958, str. 78 i d., gdje spominje i naš reljef. Radi pak potvrđivanja vjerodostojnosti prikaza treba upozoriti da je kugla u lijevoj ruci bila propisana, te se u vrelima i navodi »*in sinistra habet pillam auream*«, odnosno »*portans in sinistra pomum aureum quod*

*significat monarchiam*«. **Isti**, *Der »Salische Kaiserordo« und Benozzo von Alba*, »Deutschen Archiv« I/1937, str. 394. Stoga se jednako javlja i u ruci simboličnih kraljeva npr. na plutejima crkve Sv. Petra u kraljevskom samostanu Ugesberg kraj Fulde.

43

Široko to raspravljaju: **J. L. Nelson**, *Symbols in Contexts: Rulers Inauguration Rituals in Byzantium and West*. »Studies in Church History« – 13, Oxford, 1976, str. 91–119; **C. Frugoni**, *Il significato politico dell'immagine: da »pictura« ad »auctoritas«*. Memoriae dell'antico nell'arte italiana I. Roma, 1984, str. 53 i d. Tako se i bilježi da je kugla u ljevici uobičajena od Karla Velikog, te da se ustalila posredstvom Otona III i ostalih vladara 11. st. obuzetih idejom *Renovatio Imperii* koju utjelovljuje složeni ritual oko prijestolja. Primjer na našem reljefu svakako je vrlo standardna potvrda običaja i zakonitosti predočavanja vladara pa je više nego začudno da neki u nju, onako razvidnu, još sumnjaju.

44

Općenito rijetko Krist uzdiže ruke i atribute, pa u tome smislu iznimni ahenski liturgijski kantar kao i spremnik za evanđelistar iz Melka (oba oba od bjelokosti, 11. st.). Vidi kod: **R. Goldsmith**, *Ottonian Art II*/1918, tab. XXIV – 73, XXXV – C, koji iznosi mišljenje da se odnose na apokaliptičke vizije. **J. Deer**, *Der Kaiser und der Kreuz*. »Jahrbuch des Roemisch-germanischen Zentralmuseums« 12. Mainz, 1965, str. 167–180. Može se tome pridati naglašeno štovanje križa upravo u 11. st.: **G. Ellard**, *Devotion to the Holly Cross*. »Theological Studies« 11/1950, str. 354 i d.

45

O tipu više: Bronze Processional Crosses u: **J. W. Hayes**, *Greek, Roman and Related Metal ware in Royal Ontario Museum*. Toronto, 1984, str. 196. i d.

46

Može se smatrati da je kod nas od predromanike pojačano istovjetnim protooblicima križeva na pročeljima regionalno rađenih sarkofaga od 6. st.: **I. Fisković**, *Solinski tip ranokršćanskih sarkofaga*. »Arh. Rad. i rasp.« 12. Zagreb, 1996, str. 117–140, posvema nalik onima što se, znademo iz više izvora, izlagahu i u opremi oltara, posebice na ogradama: kovani istaknuti vrh tegurija ili klesani na njihovim reljefima.

47

O navedenom: **J. Fleckenstein**, *Rex Canonicus*. Festschrift P. E. Schramm 1. Wiesbaden, 1964, str. 57–71. Svakako će križ uz slojevitost svoju simboliku označavati glasnika božanske poruke.

48

Poblize: **R. Deishman**, *Kingship and Christology in Ottonian and Anglosaxon Art*. Frühmittelalterlichen Studien X/1976, str. 367. itd.; **H. Keller**, *Herrcherbild und Herrschafts legitimation*. Isto XIX/1985, str. 305 i d.

49

O tome posebno: **E. H. Kantorowicz**, *Deus per naturam – Deus per gratiam: A Note on medieval Political Theology*. »Harvard Theological Review« XLV/1952, str. 253–277, u nastavku teze označene kod **A. Grabar**, 1971. s tvrdnjom da je unošenje kraljeva lika u okvire liturgije također i značajna juridička oznaka.

50

Opće postavke: **G. M. Cantarella**, *La rivoluzione delle idee nel secolo undicesimo*. Novara, 1985, str. 17 i d.

51

**P. E. Schramm**, 1958, str. 63–68. Tumači da se ti kraljevski atributi unose od zrelog 10. st. Tako dalje sa istovjetnim držanjem križa u desnoj a kugle u lijevoj ruci nalazimo više prikaza Fridriha II. Vidi: **O. Kallstrom**, *Kaiser Friedericks II Herrschaftszeichen*. Ruprecht, 1955, tab. X b, XLIV, XLVII, što govori o stalnosti visokih tipskih rješenja, a donekle svjedoči i vrijednost našeg ranije nastalog i monumentalnijeg spomenika.

52

O kruni se kod nas najviše raspravljalo sve dok **Lj. Karaman** nije argumentirao njezinu relativnu autohtonost, a **M. Abramić**, *Jedan doprinos k pitanju oblika hrvatske krune*. »Šišićev zbornik«, Zagreb, 1929, str. 1–13, također je trijezno osvjetlio poklapanja s tipologijom iz zapadnjačkog nasljeđa na način koji je znanost mahom prihvatila. Posebno značajna može biti činjenica da je metalna kruna s tri, odnosno četiri križa, vrlo nalik našoj ona grobna Bele IV, ali i prijašnjih Arpadovića: **P. E. Schramm**, *Kaiser, Könige... IV/2*, Stuttgart, 1971. Abb. 757. Isti tip, također vrlo važno ali još neproučeno, uočavam i na trodimenzionalnoj kamenoj glavi kralja iz Kalocsa (čini se 12/13. st.) u budimskom Muzeju lijepih umjetnosti – vidi: **A. Hekler**, *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin, 1937, fig. 35.

53

Vidi grafički iscrtane krune: **P. E. Schramm**, *Die deutschen Kaiser und Koenige I* – 1983, str. 142–143, gdje možemo konstatirati kako nema posve identičnog oblika ali se tipski uklapa u poznate varijante 11–12. st. U istom smislu vidi i: **E. Dyggve**, *Quelques remarques sur le couronne medievale en forme der casque avec le couronne-casque de Split comme point de depart*. »Acta archaeologica« XXXI, Köbenhavn, 1960, str. 175–184.

54

Dakako, moglo bi se očekivati da se kruna s tri križa ne javlja na glavi Krista, premda i u tom pogledu ima dvojbi jer pojedini spominju simboliku Svetog trojstva, čak i dokaz Muke s tri čavla itd. Pitanje je uostalom kako shvatiti našu krunu: s tri ili pak četiri istaka od kojih se stražnji ne vidi. Ako se tako čini uvjerljivijim, može se dodati da su slične kod njemačkih vladara od 10. st. označavale zbroj službi kraljevih i svećeničkih po poduci Melkisedekovoj. Usp: **P. E. Schramm**, *Lo stato postcarolingio...* »Settimane Spoleto« II/1955, str. 188–193.

55

Pregledom umjetničke građe: **H. Decker-Hauff**, *Die Kronen des fruhen Mittelalters*. Stuttgart, 1955, potvrđuje se učestalost tipa pa i srodnost oblikovnih inačica. Svejedno se kruna s tri križa na vrhu ne javlja mnogo puta: najpouzdanija se čini ona u *Codex d' Echternach* na glavi Conrada II. iz 1050. god. u Escorialu. Krunu s tri križića također nosi Otto II na minijaturi beneventanske kronike sv. Sofije u Vatikanskoj knjižnici, istodobno dalmatinskom reljefu i freski.

56

**Lj. Karaman**, *Crkvice Sv. Mihajla kod Stona*. »Vjesnik« Hrvatskog arheološkog društva, 1928, str. 81–116; **C. Fisković**, *Ranoromaničke freske u Stonu*. »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« 12. Split, 1970, str. 33–49; **I. Fisković**, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*. Zagreb, 1986, str. 28–31.

57

Ne kaneći prosljeđivati raspravu o kruni, mogu iznijeti sud o pretežitosti ispravnosti Karamanovih tvrdnji uz opasku da je ipak bliža franačkim uzorima negoli je istraživač mogao spoznati. Uhobrani, naime, koje je on vidio »toliko izuzetnima i karakterističnima« nalaze se i na starijima iz karolinškog ili otonskog doba, kako sam i pokazao objavljivanjem one speyerske Henrika III iz 1056. god. Vidi: **I. Fisković**, HAM 3/1997, str. 190. K tome ostaje privlačno pitanje zašto su pojedine sačuvane ili u skulpturi predočene krune ugarskih kraljeva toliko nalik našima, i može li se možda temeljem tih sličnosti štogod zaključiti o njihovom preuzimanju po poznatome povijesnome slijedu na prijelazu iz 11. st. u 12. st.

58

O ugarskim krunama Bele III i Bele IV (+ 1196/1270. god.) i njihovih supruga: **P. E. Schramm**, *Kaiser, Könige... IV – 2*. Stuttgart, 1971. Abb 755. Usp. s grobnim krunama Konrada II i žene mu Gisele (+ 1039/1043 god.) iz Speyera. Isti, 1956, II. taf. 73, uz pretpostavku dugog održavanja istovjetnosti tih predmeta.

59

O nošnji je pisala **M. Dragičević**, *Način odijevanja u 11. stoljeću na području stare hrvatske države*. Zbornik »Zvonimir kralj hrvatski«.

I. Fisković: Prilozi ikonografiji prikaza hrvatskog kralja iz 11. stoljeća

Zagreb, 1997, str. 125–133. Usp.: **M. Beaulieu**, *Le costume antique et médiéval*. Paris, 1967. bez jačih podudarnosti. Krist se, naime, odijeva u klasičnu odoru, ili rjeđe u svećeničku što u nas nije slučaj.

60

Iako nisu striktno ujednačeni, ti su motivi pojavno posve opravdani: **J. K. Eberlein**, *Apparatio Regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vohrangs in der bildenen Kunst von der Späetantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden, 1982. i dr. Prevladava k tome mišljenje da većina umjetničkih prikaza likova na prijestolju bez Kristovih posvećenih atributa obvezatno spada u posljedice ili ciljne zadatke političke propagande: **Ch. Frugoni**, *L'Antichita: dai Mirabilia alla propaganda politica*. Memoria dell' antico nell' arte italiana I. Torino, 1984. Bjelodanom pak simbolikom takvi prikazi prate naslovnice knjiga zakona, npr. poput uzornog lika Karla Velikog na kodeksu iz 10. st.: Ms. lat. 9654. u pariškoj Nacionalnoj biblioteci, što postaje paradigma za kasnija rješenja u dokaz zakonodavne uloge vladara.

61

**O. Treitinger**, n. dj. bilj. 36, str. 84–93 – piše o tome kao i o bacanju ničice pred svakim kome se i posredno priznaje svetost: »*prostratio vera*«, kao npr. rimskim papama: **Ch. Walter**, *Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace*. »Cahiers Archéologiques«, XX–XXI/1970–1972, s drugim korisnim nam tvrdnjama. Srednjovjekovni su kraljevi na to pak imali pravo po pravilu »*Rex – Sacerdos*«. U tom pogledu o dvojstvu nebeskog i zemaljskog vladara opširnije: **J. C. Schmitt**, *Il gesto nel Medioevo*. Torino, 1991. i dr. s pozivom na izvorna pravila važeća od 9. st., što sklopom ukupnog ovdašnjeg dokazivanja odbijaju nijekanja povijesnog sadržaja splitskog reljefa, odnosno pokušaje njegova privođenja među prikaze sakralnog, izravnije i kristološkog značenja.

62

Za naslov REX IUSTUS opširnije pak: **E. Bernheim**, *Mittelalterliche Zeitaushanungen in ihrem Einclus aus Politik und Geschichtschreibung* 1918, 102 i d. izričito se veže uz kralja tek od doba Henrika II, kad je 1004. god. proglašen kraljem Italije stekavši prilike da u djelovanju, uključujući i usmjeravanja umjetnosti, uzdiže rimsku tradiciju: **P. E. Schramm**, *Kaiser, Könige und Papst – III*. 109, 120, 179. A glede šireg pojašnjenja prikaza *Rex justitiae*, važi opće ondašnje uvjerenje da Crkva ne bijaše zajednica za sebe naspram odvojenoj svjetovnoj moći; pače je ta svjetovna moć, nošena od zemaljskog vladara činila dio ustanove Crkve same: **E. Brehier**, *La filosofia del Medioevo*. Torino, 1980, str. 123–124. i d.

63

Naglašavanje prostornosti u oblikovanju podanka prijestolja, posebice postavi koljena kralja i ruku ležećeg lika istaknuo sam kao osobitu novinu i vrsnoću rada: **I. Fisković**, n. dj., 1997. zacijelo učinkovitu u smislu lakšeg prihvaćanja spomenika lišenog posvetnog značenja, tako da u svemu ponajprije ostaje ritualnost i njome određena dramaturgija reljefa što se inače naglašava odlikom takvih likovnih predodžbi: **H. P. L. Orange**, *Apotheosis in Ancient Portraiture*. Oslo, 1947.

64

Posebice se to tiče nama zanimljivog stojećeg muža kojemu je, predočenom bez atributa, uloga bila najzagonetnija. Njegova su tumačenja vođena prema shvaćanju prizora: od apostolskog prvaka koji prati Krista, odnosno solinskog sv. Staša mučenika u istoj ulozi, do svećenika koji pjeva pri krunidbi kralja Tomislava na Duvanjskome polju, i sl. što je zbog maštovitosti i naivnosti pristupa suvišno navoditi. To se produžuje do posljednjih: **S. Radojčić**, *Pluća s likom vladara u splitskoj krstionici*. »Zbornik za likovne umjetnosti« MS IX. Novi Sad, 1973, str. 3–13, dijelom u nas čak i podržanih teza o oslikovljenju poznate parabole Nebeskog kraljevstva iz Evanđelja (Mt. 18, 23–35) sa likom Krista kao suca, što je rađeno u kasnijim minijaturama, dok je zbog narativnog konteksta i nametljivo ilustrativnog karaktera za doba reljefa neusvojivo – općenito usp. **P. H. Brieger**, *Bible Illustration and Gregorian Reform*. Studies in Church History II/1965, str. 154–164.

65

Ne inzistirajući na krutosti simbolike čak i alegorijskog prikaza priličan je broj analitičara nejednakom izravnošću riječi i prosudbi ukazivao na živost scene, našim pak tvrdnjama najbliže **K. Prijatelj**, *Skulptura s ljudskim likom iz starohrvatskog doba*. »Starohrvatska prosvjeta« III/3. Zagreb, 1954, str. 71–72, u opisu reljefa istaknuo: *Nema još dinamike i pokreta, likovi su još statični, ali su povezani u jedinstvu jednog određenog čina...*

66

O opravdanosti *prostratia* i obvezatnoj postavi sporednih likova, kraljevih pratilaca s desne strane po ondašnjem dvorskom protokolu pisao je već **Lj. Karaman** utemeljeno na izvorima obrađenim u europskoj literaturi, što sam potvrdio daljnjim izvodima i pozivima na javljanja motiva u prvom osvrtu na reljef – HAM 3/1997. Bez obzira na ikonografske predloške što rastvaraju zasebna krupna pitanja, sam je postav likova u kompoziciji važan za otkrivanje mogućih kulturnih navika prostora u kojem reljef nastaje oslanjajući se na zapadnjačka rješenja.

67

Tek poradi uvida u ikonografska lutanja navedimo kako je likove sadržajno povezivao i **L. Jelić**, 1896. god. smatrajući da im se djelovanje svodi na alegorijsko suglasje sjedećeg i ležećeg lika. Pritom drugoga tumači donatorom »*smanjena na uobičajeni način*«, a stojećeg zagovarateljem polegnutog molitelja, dakle »*svetim odvjetnikom*« pred Kristom. Također uspoređuje djelo s reljefom *majstora Otta* iz 13. st. na zvoniku katedrale, ističući kako ni tamo likovi splitskih zaštitnika i sv. Petra nemaju aureolu, što mu je argumentom da je i ovdje riječ o sakralnoj kompoziciji.

68

To posve razumljivo naglašavaju svi stariji pisci redom – usp. **R. Eitelberger**, 1861. 123; **E. Cattaneo**, 1888. 184 i dr., dok **L. Jelić**, 1895. 87, to mišljenje pripisuje F. Buliću, ali se od toga nije odmaknuo još ni jedan istraživač pišući o reljefu. **Lj. Karaman** je ta pitanja suvereno rješavao već kad je ustvrdio i postojanost ceremonijala s motivom *prostratio* u zapadnjačkim, a ne isključivo istočnorimskim kulturnim ozračjima, ali se preko tih tvrdnji olako prelazilo ponovnim navraćanjem na stare teze kako o nebeskom, tako i bizantskom dvoru kao realnoj, a ne samo idejnoj podlozi prikaza.; Potanje o proskinezi u Bizantu: **C. Mango**, *The Art of the Byzantine Empire*. New Jersey, 1972, str. 169–174; »The Oxford Dictionary of Byzantium« 3. New York, 1991, str. 1738. itd.

69

Izričita tvrdnja: **P. E. Schramm**, *Sphaira...*, 1958, str. 62–63, suglasna je uz ostalo pisanju **Lj. Karamana** 1925. i 1966. pa se suvišnim čine sve dosadašnje kao i daljnje dvojbe ili izričite protutvrdnje. Usp. **Ch. Frugoni**, n. dj., Torino, 1984. Cap. IV. Il significato politico d' imagine: da »pictura« ad »auctoritas«. Prema istim mišljenjima izrazito približavanje, ako ne i dodirivanje polegnutoga prijestolja (bez obzira na zakon kadra) ukazivalo bi na bezuvjetno podvrgavanje vladaru, pa i tu simboliku ne bi trebalo posve odbaciti pri završnim tumačenjima reljefa.

70

Probleme u svezi s time razbudio je 1970-ih godina **Ž. Jiroušek**, nažalost ne ostavivši zaokruženih pisanih tragova, osim novinskih izvješća (**V. Kusin**, »Vjesnik«). No, nizom je javnih nastupa u međuvremenu preminuli istraživač tumačio naknadne preobrazbe reljefne slike, posebno naglašavajući tobožnje uklanjanje mača iz ruku kraljeva stojećeg pratioca. Pritom se, slijedom prve svoje interpretacije u *Enciklopediji likovne umjetnosti* 3/1964, str. 151, zalagao za dataciju djela u 9. stoljeće: doba kralja Trpimira, i pripadnost pluteja namještaju splitske katedrale, nastojeći rasvijetliti društveno-političke uvjete koje su pridonijele izradi spomenika, ujedno kasnije izazvale uklanjanje mača kao dokaza jurisdikcije hrvatskoga kralja nad gradom Splitom i natpisa kao potvrde rane nacionalne državnosti.

71

Mišljenja **Ž. Jirouška** prošla su mahom bez odgovora, tako da su spornija ostala stajališta **S. Radojčića** iz 1983, na koja je kratko ali prilično odlučno odgovorio samo **J. Belamarić**, 1996, a austrajnije ih višekrat podržavao **I. Petricioli**, ne zadirući u bit problema Svoja neslaganja oko potonjih cjelovitijih ikonografskih vidjenja, posebice glade mača, ali i datacije pluteja rađenog »po uzorima iz karolinške renesanse« te izvornog smještaja iznio sam drugdje.

72

Nažalost se jednom, mehaničkim putem odstranjeni sloj kamene epiderme s natpisne trake ne uspijeva raskriti nikakvim sniimanjem. Utoliko na raspolaganju ostaju jedino čitanja **L. Jelić**, iz 1895. god. kad je objavio drugu verziju svojeg dešifriranja natpisa: .. O .. E .. EFEMIE .. LEGEM .. S .. DA ..., što se općenito smatralo neuvjerljivim te je odbacivano, dok biva uopće tajanstveno kako je na otklesanoj i zaglađenoj površini sa samo vidljivim petama nekih slova to pročitao.

73

O tome sam govorio na XXIX. međunarodnom kongresu povjesničara umjetnosti u Amsterdamu jeseni 1996. g., te je u pripremnom materijalu objavljen sažetak. 3 Final programme 034. p. 76 – prije negoli je tiskan i zbornik »Memory and Oblivion«, Dordrecht, 1999. s tekstom: **I. Fisković**, »*Damatio Memoriae in the Medieval Sculpture of Southern Croatia*, str. 752–759.

74

Tu sam varijantu iznio na simpoziju u Motovunu 1996. te je zabilježena u novinskim izvješćima – **V. Kusin**, »Vjesnik«, Zagreb od 29. do 30. V. 1996, a razvijena u **I. Fisković**, n. dj., HAM 3/1997. Isto je mišljenje neovisno objavio i **M. Pejaković**, *Omjeri i znakovi – ogledi iz starije hrvatske umjetnosti*. Zagreb, 1996, str. 278–291, te se čini prihvaćenim, iako sadržaje gledamo u različitom kontekstu. Posebice njegovu interpretaciju prema kojoj je stojeći lik papinski izaslanik Gebizon koji Zvonimiru predaje papinske povelje u trenutku krunidbe ipak otklanjajući u cjelovitijem očitavanju povijesnih razloga.

75

O maču – nav. *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, str. 373–374. Osim ponavljanih teza o »mačonoši« uz kralja, što postavlja **A. Stuckelberg**, 1896. Mač među modernijim istraživačima brane: **V. Gvozdanović**, 1987. u osobitim ikonografskim domišljajima prizora, a u nekoj mjeri i **J. Belamarić** od 1991, smatrajući da je uklonjen tek pri ugrađivanju reljefa u krstionički zdenac početkom 13. st., a po njemu se za mač zalaže i **T. Marasović**, 1997.

76

U rekonstrukciji njihove veze prihvatljivim smatram grafički prikaz koji objavljuje **M. Pejaković**, 1996, n. mj.

77

U smislu pojmova kako ih obrazlaže: **H. Belting**, *Image et culte*. Paris, 1998, uvodno str. 20 i d. dajući temeljito tumačenje poznate teorijske postavke.

78

Vidi: **M. Kemmerich**, *Die frühmittelalter Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII Jahrhundert*. Leipzig, 1909. – s nama zanimljivijim prikazima iz Muzeja u Firenci, crkvi sv. Ambrogia u Milanu, oltarnoj ploči iz Basela ili Essena itd. Važna je i teza o migraciji tema i motiva među vrstama te brojnost pojava ostaje ključna.

79

Dakako, ta se kompozicija, tipološki vezana uz alegorijska predočenja, preuzima iz antičkog nasljeđa te prenosi poglavito u brojnim minijaturnim ilustracijama kodeksa diljem europskog prostora uz preplitanje stečevina juga i sjevera. Usp: **H. Mayer-Harting**, *Ottoman Book Illumination I/II*. Oxford, 1991.

80

Jer sve to i sadrži gestikulacija likova, usp.: **K. Thomas i dr.**, *A Cultural History of Gesture*. Cambridge, 1994; **J. C. Schmitt**, *The Rationale of the Gestures on the West*, str. 58 i d.

81

Nisu nevažna ni podsjećanja na freske u Stonu, bilj. 56, gdje kralj dariva model crkve zacijelo Kristu na zapadnome zidu crkve. Najveći broj mogućih usporedbi potječe iz sitnoslikarstva s pretpostavljenim uzorima na koje dalje upućujem.

82

Najbogatiji izbor prikaza kraljeva, naravno, pružaju kodeksi s minijaturama pa je ta građa u našim uvjetima rada gotovo nesaglediva. Može se istaknuti kao primjerno djelo: **S. H. Steinberg – Ch. Steinberg von Pappé**, *Die Bildnisse Geistlicher und Weltlicher Fürsten und Herren* I. Leipzig, 1931. s uvodnom raspravom o portretima do 12. st. Vidi za potvrdu većih sloboda s obzirom na sadržaje u koje se ravnomjerno uključuju svjetovni, pa i znatnije likovne inventivnosti: **P. Bloch – H. Schnitzler**, *Die Ottonische Kölner Malerschule*. Düsseldorf, 1967.

83

Naravno, opet s počecima u kasnoantičkoj pa kontinuitetom u bizantskoj umjetnosti, kako navodi u više navrata **A. Grabar**. U tom smislu i na našem reljefu predočenu *proskinezu – prostratio* vidimo manje općenitijim činom negoli se hoće iznalaženjem tog motiva u likovnoj baštini bez izravnijih sadržajnih opravdanja.

84

Naravno da su pritom pravne povelje, listine s povlasticama ili zakonski akti bili najuvjerljiviji pa su se i ponavljali.

85

O toj ikonografskoj temi upravo u kontekstu predstavljanja vladarske moći i prijenosa sadržaja iz klasične antike u kršćanske teme: **A. Grabar**, *Le vie della creazione nell' iconografia cristiana: Antichità e Medioevo*. 1983, str. 64 i d. No odlučnije u kontekstu našeg okretanja svjetovnom značenju, reljefu ostaje uvriježeno ikonografsko tumačenje prizora u crkveno povijesnome svjetlu: **M. L. Therel**, *Les symboles de l' »Ecclesia«*. Roma, 1973, str. 109 i d.

86

Motiv davanja koji podrazumijeva milosrđe i pravdu može se nabrojiti u više od pedesetak tome odgovarajućih kompozicija. Vidi: **W. Ch. Schneider**, *Ruhm – Heilsgeschehen – Dialektik, Drei kognitive Ordnungen in Geschicht-schreibung und Buchmalerei der Ottonen Zeit*. Zürich, 1988. O istovjetnim poimanjima prema Bibliji: *Justitia, Justice – Justification. Dictionnaire de theologie Catholique – VIII/1*, 1924, str. 2107 i d.

87

Znanost ih, doduše, gleda u svjetlu razvijenog prikazivanja, odnosno sa svim obzirima uzetog: ipak svojevrsnog portretiranja njemačkih careva, što u pogledu vremena grananja običaja može biti poticajno, ali ne i istovjetno pojavi našeg još i tehnički izuzetnog spomenika – iz opsežne literature: **H. Keller**, *Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. »Frühmittelalterliche Studien«* 9/1985, str. 290–311; **F. Mutherrich**, *Das Evangelium Heinrichs des Löwen und die Tradition des mittelalterlichen Herrscherbildes*. München, 1986; **P. K. Klein**, *Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000. »Aachener Kunstblätter«* 56–57/1989, str. 5–62; **W. Ch. Schneider**, *Die Generatio Imperatoris in der Generatio Christi. »Frühmittelalterliche Studien«* 25/1991, str. 226–258. itd.

88

Proces inzistiranja na vizualnosti: **G. Fornasari**, *Medioevo riformato del secolo XI*. Napoli, 1996. Već u uvodu umježno tumači time što, prije svega, ondašnja crkva otkriva prvi put teorijski cjelovito samu sebe kao vidljivo i opipljivo Tijelo Kristovo, posvjedočenje osobe poslano s neba da trpi i kroz sve svoje djelatnosti, koje ustanova preuzima, postigne snagu vječnog opstanka.

89

U tom smislu većina srodnih kompozicija, široko rečeno, održava poluapstraktnu, a polurealističnu narav. Usp.: **G. Matthiae**, *Pittori*,

I. Fisković: Prilozi ikonografiji prikaza hrvatskog kralja iz 11. stoljeća

*Committenti fruitori nell' Italia altomedioevale*. Roma, 1977. Za usporedbe općenitije naravi, pa i presađivanje duhovne klime iz koje ona proizlazi u našoj baštini instruktivna je studija **Ž. Rapanić**, *Donare et dicare: o darivanju i zavjetovanju u ranom srednjem vijeku*. SHP – III/14. Split 1984.

90

Najpotpuniji pregled u monumentalnome djelu: **V. Delonga**, *Latinski epigrafički spomenici u ranosrednjovjekovnoj Hrvatskoj*. Split, 1996, sa sinteznim tekstom str. 273 i d.

91

Potanje o tome: **Ista**, *Dvorska epigrafika Zvonimirova doba i odjeci Grgurovih reformi. »Rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža«*. Zagreb, 1996, str. 173–179.

92

O portretu izriječkom se pisalo tek kasno, pa to pojašnjavan glede svojih zaključaka u kojima, različito od drugih, na reljefu ne vidim određenoga kralja (Petra Krešimira IV, dok se većina zalaže za Zvonimira) nego predodžbu idealnih stanja i postignuća njegove vladavine.

93

O tome razgovjetno u nama ovdje posebice vrijednome djelu: **G. Ladner**, *The »Portraits« of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and the Liturgical Commemoration of the Emperor. »Speculum«* 17/1942, str. 183 i d.

94

Kako se slaže većina istraživača ne uzimajući termin u smislu dometa novodobne umjetnosti.

95

Vidi: **H. Hoffman**, *Buchkunst und Koenigtum im ottonischen und frühsalischen Reich*, I–II. Stuttgart, 1986.

96

Usp.: **J. Evans**, *Cluniac Art of the Romanesque Period*. Cambridge, 1950.

97

O tome: **K. Weitzman**, *Illustration on Roll and Codex – A Study of Origin and Method of text Illustration*. Princeton, 1970, uz praćenje razvoja metoda od arhajske Grčke do srednjeg vijeka.

98

Čini se da je na tome mjestu on najdjelotvorniji prema načelu *Deus praesens – Iustitia mediatrix*. Šire: **P. Refice**, *Giustizia*. Enciclopedia dell' arte medievale VII/1996. Radi zaokruživanja poruka uputna su objašnjenja pojmova *Kralj, Pravednost i Milosrđe*: Rječnik Biblijske teologije, ur. **X. Leon – Dufour**, Zagreb, 1980, povezivanjem kojih se zaključuje kako lik kralja predstavlja ustanovu koja u većoj ili manjoj mjeri pripada ozračju božanskog, ali pravda i milosrđe koje on dijeli nisu istovjetni tim pojmovima u djelima Kristovim, premda se od njihova smisla ne odvajaju. Teorijsko-teološko korisno objašnjenje: **O. Pasquato**, *La Giustizia in S. Agostino*. Settimane di studio, Spoleto, XLII – 2/1995, str. 127 i d., s razradom *Justitiae* kao »virtu cardinale« i kršćanskom konceptu Božje pravde u čovjeku koji, prema srednjovjekovnim učenjima, u njoj participira pa je pravedan posredstvom Boga, što se na zemlji svakodnevno dokazuje s položaja i dužnosti, ulogom i dostojanstvom svjetovnog vladara. Svakako je po pisanju inih REX IUSTUS u službi političke alegorije bio stečevina reformnog intelektualnog kruga oko Rima i Montecassina, dok od doba Henrika II datiraju doktrinalne razlike između Rima i Konstantinopolisa: **R. W. Southern**, *Western Society and the Church in the Middle Ages*. The Pelican History of the Church II/1979, str. 64–65.

99

Nav. **P. Refice**, 1996, usp.: **M. Barash**, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*. Vienna, 1994. U osvrtina na nama trajno važnog Henrika II spominje se skulpturalni prikaz toga kralja kako drži dokument o osnutku benediktinskog samostana Tassilo 1010. god.,

ali mi spomenik nije dostupan: Bibliotheca Sanctorum IX/1964, str. 1246. Inače je za naše upite i poglede važno da je doba Henrika II bilo označeno najjačom umjetničkom narudžbom te je iznimno jako utjecalo na daljnju ikonografsku tipologiju likovnog stvaralaštva: **P. Lasko**, *Ars Sacra 800 – 1200*. Yale, 1994. Cap. II.

100

Vidi: **H. Mordek**, *Frühmittelalterliche Gesetzberger und Iustitia in Miniaturen weltlicher Rechthandschriften*. Settimane Spoleto XLII – 1995/II, str. 997–1052.

101

Usp. **G. Cavallo**, *La cultura italo-greca nella produzione libraria. I Bizantini in Italia*. Milano, 1982, s naglaskom na prvini inventarizacijska nikad dovoljno povezane građe: **E. Bertaux**, *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris, 1904.

102

O tome šire: **L. Fabiani**, *La terra di S. Benedetto – I. Montecassino*, 1968, str. 34–62; **N. Cilento**, *Italia meridionale langobarda*. Milano, 1971.

103

Unatoč mnogim kasnijim promjenama određenja, posebice datacija pojedinih spomenika najpotpunije: **E. A. Lowe**, *Scriptura Beneventana*. Oxford, 1929. O spomenicima beneventanske pismenosti u nas: **V. Novak**, *Latinska paleografija*. Beograd, 1980, str. 141 i d., te posebno: **isti**, *Scriptura Beneventana s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane*. Zagreb, 1920. Šire: **R. Katičić**, *Literarum studia: književnost i naobrazba ranoga hrvatskoga srednjovjekovlja*. Zagreb, 1998, posebno pogl. *Doba najstarijih očuvanih knjiga*, str. 461 i d.

104

**Th. F. Kelly**, *The Exultet in Dalmatian Manuscripts in beneventana Skript*, u: *Srednjovjekovne glazbene kulture Jadrana*, Zagreb, 2000, str. 23–38, ističe kao osobitost da su »četiri dalmatinska exulteta datirana u kasno 11. st. ukrašeni evanđelistari koji proizlaze iz južnotalijanske tradicije u kojoj franačko-rimski tekst exulteta, premda prevladava, ne iskorjenjuje sve znakove njegova beneventanskog prethodnika... uključuje posebni blagoslov darovatelja umetnut u franačko-rimski tekst nakon memoracije vjerskih i svjetovnih autoriteta... tj. odlomak koji je naden u izvorima južnotalijanskim i dalmatinskim. Međutim, rukopisi se međusobno dovoljno razlikuju da bi sugerirali kako nije bilo jedinstvenog kanala kroz koji su liturgijske i glazbene informacije dolazile do crkava i samostana na dalmatinskoj obali.«

105

Uz: **A. Grabar**, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe – XIe siècles)*. Paris, 1972. ili **H. Belting**, *Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy*. *Dumbarton Oaks Papers* XVIII/1974. Najopširnije: **M. Rotili**, *L'Isidoro, le Legi Longobarde, il Lezionario di S. Lupo e la miniatura beneventana*. Atti del III. Congr. *Storia Miniatura italiana*: Cortona 1988. Firenze, 1992, str. 45–81, s naglaskom na nama najvažnijima »Codex Legum Langobardorum« i »Capitularia regum Francorum« nastalima prvih godina 11. st. u Beneventu.

106

Vidi: **F. Newton**, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino 1058–1105*. Cambridge, 1999.

107

Povodom odnosa minijature i reljefa, naravno, ne može se govoriti o činu kopiranja u današnjem smislu jer se taj postupak nekoć nije ni primjenjivao kao u novije doba: **R. W. Scheller**, *Exemplum – Model Book Drawings and the Practice of Artistic Transmittion in the Middle Ages*. Amsterdam, 1995. Još se tvrdi da su nekoć uz preuzimanje poznatih kompozicionih shema ili ikonografskih modela mnogo slobodnije stvarana nova figurativna viđenja i umjetnička rješenja: **H. Swarzenski**, *The Role of Copies in the Formation of the Eleventh*

*Century Art u: Actes of the 20th Internat. Congr. History of Art – I*. Princeton, 1963, str. 7–18. To, dakako, ne objašnjava, ali dosta opravdava očigledne razlike između beneventanskih crteža, montekasinske minijature ili drugih mogućih exempluma i splitskog mramora. Inače ne bismo trebali zaboraviti da naš reljef podsjeća na fresko kompoziciju »*Constitutum Constantini: Rex in scriptura Silvestro dat iura sua*«, koja se od 11. st. do 12. st. nalazila u predvorju lateranske bazilike, ali se sačuvala samo u kasnijim crtežin: **Ch. Walter**, n. mj.

108

Istaknuto u sinteznom prikazu **A. Grabar**, *L'art du Moyen âge en Occident*. London, 1980, cap. II, str. 35 i d. Tako ih octavaju ini pregledi, pa i potanje studije o razvoju južnotalijanskog sitnoslikarstva, npr. **M. Rotili**, *Origini della pittura italiana*. Bergamo, 1963, str. 44 i d.

109

O tome pregledno: **C. Bergamini**, *La pittura e miniatura. I Langobardi in Italia*. Roma, 1990; **A. Grabar**, *Essai sur l'art des Lombards en Italie*. Atti del Congr. int. »La civiltà dei Langobardi in Europa«. Roma, 1974, sve do manje zapaženih osvrtu u: **F. Bologna**, *La pittura italiana delle origini*. Roma, 1962, str. 26–30.

110

Najpotpuniji se u tom smislu čini prikaz kralja Rotharija u »*Capitularia regum Francorum*« – Cava de' Tirreni. Bibl. abbaziale. 4 c, 15 v, predočujući kralja na prijestolju, okrenutog u profilu, dok drži križoliko žezlo te daje upute prignutom pisaru nad kojim je s pruženom rukom još jedan svjedok čina. Oni i sačinjavaju sceničnu jezgru slike, a lik iza leđa kralju s mačem ostaje pratiocem izvan radnje, gotovo dekorativni dodatak obvezatan za označavanje moći vladara, kako se dugo predmnijevalo i na našem reljefu, u nekim izvodima ipak sličnom.

111

Usporedivo bez nabranja: **K. Ruppert**, *Das Herrscherbild der Ottonischen Zeit*. »Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des Chemaligen Fürstbistums Bamberg« 112/1976, str. 9–55. Najviše ih je iz 10. te iz 12. st., ali za mediteranska viđenja likovnog uslojavanja temata ostaju bitni oni na naslovnicaama poglavlja znamenite knjige Rabana Maura *De originibus rerum* u arhivu Monte Cassina, gdje slika kralja na prijestolju prati cap. 1, lib. I: »De Pharaone« 2/IV; »De Martyribus«, 4/IV; »De religione et fide et charitate«, na svoj način značenski znakovite za poimanja od 9. st.

112

Zapravo je upitno jesu li krilati likovi u pozadini kraljeva Rotharija, Ratchisa, Astolfa i Arechisa pri suđenjima na stranicama kodeksa u Madridu: **G. Cavallo**, *Per l'origine e la data del Cod. Matrit. 413 delle Leges Langobardorum*. Studi in onore di M. Rotili. Bari, 1984, str. 135–142, vrlime po antičkim uzorima ili anđeli koji nadahnjuju pravnu izrijeku. K tome je zanimljivo da se na tim i ostalim crtežima istovrsnih knjiga iz 11. st. češće javljaju kao stvarni pratioci pojedini muževi s otvorenim knjigama ili listovima papira u rukama. Smatraju ih dostojanstvenicima ili bilježnicima koji prenose upute ili odluke kralja, od kojih je jednome na dlanu upisana riječ *Lex*, dajući do znanja tko je nosilac i dodjelitelj prava.

113

Počev od: **D. Bullough**, nav. dj., opravdano se ističe kako »barbarski vladari« češće primjenjivahu slike svoje osobe u svrsi pojačavanja političkog samopouzdanja u zemljama na periferiji latinskoga svijeta. Zato je tema sa razvidnim uporištima u klasicističkim oblikovnim normama i postala jednom od važnijih u srednjovjekovnom slikarstvu makar je u kiparstvu tematika rjeđa.

114

Vidi: **J. Stipišić**, *Hrvatska u diplomatskim izvorima do kraja XI st.* u: *Hrvatska i Europa I/1997*, str. 286, s tvrdnjom: »Hrvatska je isto tako prihvatila diplomatsku praksu europskih kancelarija služeći se for-



mulama koje su pisari isprava naučili iz priručnika modela ili čak u školama, u prvom redu onima u Italiji. Osobito je utjecala u najranijem razdoblju praksa iz Beneventanskog vojvodstva, odakle su je u Hrvatsku prenijeli benediktinci.«

115

Spominju usput to već **I. Rački**, pa na više mjesta **L. Margetić**. Zamjetno je to i u formulama diplomatskih spisa te nekim pojavama poput dinastijskih gesta znanih iz listina oko Petra Krešimira pa naglašavam državonosnu narav tih elemenata. Polazeći od sugestije **Th. F. Kelly**, bilj. 104, da su »dalmatinski beneventanski rukopisi predstavnici zajedničke kulture na objema stranama Jadrana«, u niz fenomena sukladnog značaja i značenja, dakako, ide i razvoj obreda kako u istom Zborniku predočuje **R. F. Gyng**, *From Beneventan to Gregorian Chant in Medieval Dalmatia*.

116

Više nego znakovit je i izbor imena svetišta na najistaknutijim mjestima starohrvatske države: **N. Budak**, *The Man of many Devices, who wandered full many Ways* u: »Festschrift in Honor of J.Bak«. CEU Press, 1997, str. 241–249.

117

O tome šire: **A. Flische**, *La réforme grégorienne et la Reconquête*. Paris, 1940. Također: **L. Speciale**, *Montecassino e la Riforma Gregoriana*. Roma, 1991.

118

Osnovni i ključni ilustrativni pregled: **M. Avery**, *The Exultet Rolls of South Italy*. Princeton, 1936. Zapaziti valja u kolikoj mjeri i tamošnji prikazi kraljeva uzdržavaju kristološke šablone, ali, koliko sam uspio pregledati, nigdje nemaju istaknute atribute istovjetne našima. No i kontekst njihova javljanja je posve drugačiji, jer su tek sudionici liturgijskog blagoslova svijeće u sklopu simbolike opetovane izreke »Lumen Christi« i molitve koje počinju riječima »Exultet iam angelica turba celorum...« otkud je tipu obrednog pomagala i nadjenuto ime.

119

Sintezni prikaz fenomena i povijesti exulteta: **G. Cavallo**, *I rotoli di «Exultet»: rappresentazione e messaggio*. La pittura in Italia – l'Alto-medioevo. Milano, 1994, str. 390–402; **V. Pace**, *I rotoli miniati dell'Exultet nell'Italia meridionale medievale*. »Lecturas de Historia de Arte« 4/1994, str. 15–33.

120

Uz nav. za problematiku južnotalijanskog slikarstva što uključuje obje doticane vrste: **H. Belting**, *Studien zur beneventanischen Malerei*. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archaeologie. Wiesbaden, 1968.

121

Šire: **G. Cavallo**, *Rottoli di Exultet dell'Italia meridionale*. Bari, 1973; **F. Mutherich**, *L'Italie du Sud. Le siècle de l'An Mil*. ed Gallimard. str. 221–225.

122

U ukupnome broju *exulteta* od 32 proučena u langobardsko-kasineškom krugu na jugu Italije, valjda zbog svojih osobina, nisu uključeni

I. Fisković: Prilozi ikonografiji prikaza hrvatskog kralja iz 11. stoljeća

i u jadranskoj Hrvatskoj očuvani: **T. Raukar**, *Hrvatsko srednjovjekovlje*. Zagreb, 1999. str. 50–51, pri razrješavanju više pitanja koje je nametao pokazujući da nije riječ o klasičnome tipu ili standardnome obliku.

123

Inače utoliko opravdano, po mojem sudu, **M. Pejaković**, 1996, str. 289, raskriva u rečenome križu »znak milosti iz koje kralju potječe naslov i zemaljska vlast čineći ga svetim«, bez obzira što se u povijesnim njegovim tvrdnjama o istim spomenicima ne možemo složiti.

124

Kako svjedoče brojni privatni i pojedinačni zavjetni natpisi. Usp.: **V. Delonga**, 1996. Vidi i **V. Jakić-Cestarić**, *O donatorima crkve Sv. Nikole u Splitu*. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji. 21/1980.

125

Osim **E. H. Kantorowicz**, 1957. i **P. E. Schramm**, 1960, vol. III, vidi također: **A. Grabar**, 1968, str. 60–86; Isti, 1971, str. 24–26; **S. G. MacCormack**, 1995, str. 51, 187 itd. Oni odreda ukazuju na porijeklo u antičkoj imperijalnoj ikonografiji te je reciprocitet u povratku jasniji. Za nas je posebno važno što se običaj ozakonjuje u Franačkom carstvu: **P. E. Schramm**, *Der Koenig von Frankreich – Das Wesen der Monarchie vom 9. bis zum 16. Jahrhundert*. Darmstadt 1960, sv. I, jer prema dokazima u graditeljstvu nema sumnje da su hrvatski kraljevi od njih preuzimali glavninu kultno-ceremonijalnih običaja.

126

Kako je objašnjeno kod **E. H. Kantorowicz**, 1957, str. 401. O svetoj naravi suvereniteta u ondašnjoj Europi vidi također: **M. Eliade**, *Storia delle credenze e delle idee religiose* III. Firenze, 1983, str. 103 i d.

127

**A. Katzellenbogen**, *Allegorie of the Virtues and Vices in Medieval Art*. »Studies of Warburg Institutes« 10/1939, str. 36, 104, 118.

128

To, dakako, po naravi uređenja središnjih tijela centralističke države kojoj je u vrhu bila sjedinjena vjerska i svjetovna moć, bitno drugačije negoli na Zapadu s kojim Dalmacija u tom pogledu dijelu sudbinu, s obzirom da stoljećima potpada pod latinsku crkvu. Opširnije o hijerarškoj više negoli teokratskoj koncepciji uređenja ondašnjeg katoličkog svijeta s naglaskom na ulozu nositelja duhovnog autoriteta pri održavanju maksime »*pax et iustitia*« u društvu npr.: **G. Fornasari**, *Coscienza ecclesiale e la storia della spiritualità*. »Benedictina« XXXIII/1986, str. 25–50.

129

**J. Ferluga**, *Bizantska uprava u Dalmaciji*. Beograd, 1964.

130

Usp.: **E. Kantorowicz**, *Kingship under the Impact of Scientific Jurisprudence. Selected Studies*. New York, 1965; **H. Mordek**, u: »*La Giustizia nell'alto Medioevo*«. Settimane di Studi da Spoleto XLII/1995, str. 1008–1009. Opće postavke: **D. Mertens**, *Il pensiero politico medievale*. Bologna, 1999, cap. III; **M. Fumgalli – M. Parodi**, *Storia della filosofia medievale*. Bari, 1989, cap. VI: Il pensiero politico nel XI e XII sec.

## Summary

Igor Fisković

### Contributions to Iconography of 11<sup>th</sup> Century Croatian King Representation

The text analyzes the renowned relief of a king with two companions on the 11<sup>th</sup> century marble pluteus in the Split Baptistery from an iconographical point of view, mainly in order to solve the long-lasting dispute on the sacral/profane character of the content. The analysis starts by interpreting the figure on the throne, analyzing the individual symbolic-narrative elements and revealing a background of the regal theme known since antiquity and further developed in Christianity. With an emphasis on the missing halo, important facts are being discovered for recognizing an earthly ruler. The ruler was conceived after *imago Christi* models, in a variant of the official imagery that translated the idea of historic rulers as Christ's vicars on Catholic ground into the arts. These realizations are naturally accompanied by theoretic explanations with references to sources and scholarly studies – for the first time, actually, to the necessary comprehensive literature interpreting the legal and political base of the painted court ceremony. There is a comparative analysis of all the king's attributes, sorting them according to the extent in which they lean upon reality, but also upon other artistic creations from the 1<sup>st</sup> millennium AD. The type of throne, as well as the orb in the king's left hand belong to the general motifs of regal iconography, while the crown contains analogies with the artistic heritage of the east Adriatic region. The only unusual image is the raising of the cross with the right hand, which is explained as being the reflection of the political theology in the spirit of which the relief was created. Namely, it was made at the height of the Great Church Reform, when mid-11<sup>th</sup> century Croatia and Dalmatia suffered the Church Schism and the retreat of Byzantium from the Adriatic. Apart from these primary readings of the relief's symbolism, greater importance is placed on the overall composition, created after the routine setting and protocol of early mediaeval court life. Just as in several other cases, most probable seems the idea of *Rex Iustus* before whom one subject lay prone, while the other most probably had a scroll in his hands as confirmation of some right or privilege. It could have been about the Church itself or about the entire society of the newly created kingdom under the rule of the merciful king supported by Rome. On the other hand, the realization that the scroll, an important element of the entire scene's interpretation, was carefully chiseled off just like the writing above the relief, reveals that it had all been in the service of a certain political

promotion, which also marked the final fate of the work. The evident double *damnatio memoriae*, namely, could not have been made, had the relief been understood as part of the religious content expressed in the presbytery. Thus the conclusion points out that it indeed represents the allegoric idea of the profane historic situation that towards the end of the early Middle Ages accompanied the independence process of the Croatian-Dalmatian kingdom under the rule of Petar Krešimir IV as the last member of the Trpimirović dynasty in the third quarter of the 11<sup>th</sup> century. In order to corroborate certain opinions on the character and importance of the relief originally intended for the pluteus in the altar separation of some very luxurious church, the conceptual and formal origin of the work is examined with special care. Thus, pointing out the fact that it is the most monumental representation of the regal theme in western Europe, which undoubtedly could have been realized in the climate of the unification of Croatia and Dalmatia, the starting points for the artistic solution are found.

They surely spring from the strong sculpting tradition of the entire Croatian coastal region, and the rise of figuration ties them with the best works from Zadar witnessing the first reception of Romanesque art, as it has long been stated in scholarly work. However, the novelty here is the discovery of similarities with the colored drawings in the south Italian books from Benevento, *Leges Langobardorum*. The Croatian coast was tightly linked with south Italy while developing late pre-Romanesque art with the same background. It is also interesting to note the similarity with the drawings of kings on exultet rolls placed before altars, just as this relief was on the front of an altar separation made in the outstanding tradition of east-Adriatic sculpture.

In the end, it is possible to determine the more direct conceptual models of the *Rex Iustus* in the contemporary miniaturist heritage of Monte Cassino. Dalmatia created tight links with Monte Cassino during the Church Reform, thanks to the exchange of learned Benedictines as the key promoters of culture and art. Thus, showing the basic iconographic peculiarities, the representation of the historic king finds several confirmations, which make it be looked upon as a work of the late 11<sup>th</sup> century.