

Stećci i srednjovjekovni kulturološki kontekst

(s odabranim primjerima koji se interpretiraju i rekontekstualiziraju)

MIROSLAV PALAMETA
Mostar
E-pošta: miropal@yahoo.it

UDK: 726.825:82.01
800.1
Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 31. svibnja 2020.
Prihvaćeno: 10. lipnja 2020.

Sažetak

Kameni nadgrobni spomenici, koji se tradicionalno nazivaju stećcima, reprezentativni su ostatci srednjovjekovnoga kulturološkoga konteksta, utonula ili posve uništena, posebno u matičnom prostoru njihova pojavljivanja od Cetine do Drine, od jadranske obale do središnje Bosne. Svojom brojnošću, raznovrsnošću oblika, uklesanim bosaničkim epitafima, a posebno reljefnim likovnim kompozicijama, oni nedvosmisleno pokazuju odrednice kršćanske funeralne kulture, koja je doživjela svoj procvat tijekom XIV. i XV. st., šireći se iz naznačene matične podloge u susjedne krajeve.

Osnovni preduvjet kvalitetnoga znanstvenog pristupa tim kasnosrednjovjekovnim nadgrobnicima bila bi interdisciplinarna, oprezna i utemeljena rekonstrukcija upravo spomenutoga kulturološkoga konteksta. Bez obzira na zahtjevnost takva napora,

* Sažetak predavanja izložen je na skupu: "Stećci u 21. stoljeću - nove spoznaje i mogućnosti interpretacije", održanom 17. listopada 2019. u Mostaru.

kršćanski srednji vijek isprepletana je mreža citata, u kojoj se uočava i jedinstveni likovni i tekstualni imaginarij, bez obzira na različite stilizacije. Od armenskih hačkara do zapadnoeuropskih sarkofaga i sakralnih građevina, u minijaturama sačuvanih rukopisa i na drugim objektima primijenjene likovnosti daju se prepoznati i naši stećci s istim repertoarom likovnih tema i motiva. Suvremeniji i recentni metodološki pristupi, posebice strukturalizam, semiotika i osnovna načela novoga historicizma također su posve nove mogućnosti za proučavanje tih spomenika, pa će biti zastupljeni u ovom radu, koji namjerava pokazati na dostatnu brojnu interpretaciju pojedinačnih kompozicija, uočenih pri obilasku terena, kako je ta rekonstrukcija kulturološkoga konteksta kome stećci pripadaju svakako moguća i posve svrhovita.

Ključne riječi: stećci; likovnost; srednji vijek; kulturološki kontekst; simbolizam.

Uvod

U povijesti proučavanja stećaka od početka se nametnulo njihovo povezivanje za pripadnike bosanskoga bogumilstva, a od šezdesetih godina i za pripadnike stočarskoga bisesilnog stanovništva koje se obuhvaća nazivom Vlasi. Bogumilska teorija zasnovana na političkom romantizmu kasnoga XIX. st. trpi od manjka egzaktnosti koliko i sama ideja bogumilstva, ali se u svojim mitsko-političkim projekcijama i varijacijama održava do danas. Vlaška teorija slijedi tragove metodologije suvremenoga strukturalizma, što osigurava dojam o uvjerljivosti pojedinih zaključaka, a polazi od povijesne, etnološke i druge građe koja je sama po sebi hipotetična, po pravilu i nedostatna za rekonstrukciju kulturološkoga i duhovnoga konteksta u kome se pojavila i trajala kultura tih kasnosrednjovjekovnih spomenika. Zajednička je slabost i jedne i druge teorije u nastojanju da se prešute, zaobiđu ili ignoriraju činjenice koje nedvosmisleno upućuju da se njihovi oblici, sadržaji natpisa i likovni ukrasi prepoznaju u tradiciji kršćanske duhovnosti i funeralne kulture. Posve je jasno da zanimanje za te spomenike potiču ponajprije likovne kompozicije, dakako i natpisi. Kako svi unaprijed zamišljeni konstrukti, pa tako i ova dva pokušavaju naći ključ za njihovo razumijevanje i interpretaciju, ali dok nabacuju na njih unaprijed zamišljenu mrežu, obično iskliznu iz nje i stećci i likovne predstave.

Kriva stajališta i stereotipi

Tako Marian Wenzel tvrdi kako su predstave jelena na stećcima uvijek okrenute zapadu, bilo da su slikane na sjevernoj, bilo na južnoj strani spomenika. Njoj su jeleni u prizorima lova mitska bića iz germanskih priča, koja bježe u podzemni svijet Wenusberg.¹ Autorica pri tom nije ni pokušala objasniti kakve veze ima germanska priča i balkanski stočari kojima ona inače pripisuje stećke. Teško je zamisliti da je bilo koji lokalni klesar orijentirao svoje kompozicije prema takvoj zamisli. Njemu je daleko bila važnija orijentacija samoga spomenika po konvencijama kulture ukapanja, što bi arheologija potvrdila i etnologija dala odgovor. Uvjerljivije bi bilo da je autorica primijetila da klesar podešava središte svoje kompozicije prema pogledu zamišljena prolaznika kome se i adresira, kao na kvadratičnom nadgrobniku u Međugorju kod Glumine na kome progonjeni jelen u prizoru lova s jednog, a ostalo stado s drugoga boka idu prema istoku kuda prolazi put kroz cijelu nekropolu. Autorica je radije kompoziciju s toga spomenika preorijentirala, kako ne bi svoju teoriju dovela u pitanje.

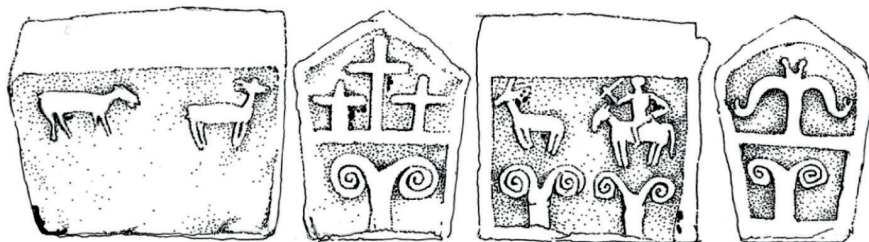
Fantastična priča iz njemačke srednjovjekovne epike, kojom pokušava interpretirati prizore lova i jelene na stećcima, postaje posve nevjerljiva, čak besmislena, kada se svi prizori sa spomenika projektiraju u jednu ravan i prikaže se kao jedinstvena likovna cjelina (br. 1). U tom se slučaju očituje unutarinja likovna triptihalna kompozicija u čijem središtu je križ s golubicama, sučeljenim na njegovim antenama. Jelenje figure s bočnih prizora ne idu ni prema zapadu ni prema istoku. One se zapravo usmjeravaju prema središtu kompozicije, prema križu, čiji jasni kršćanski smisao isključuje profanu protežnost njihove teme i zaodijeva ih simboličkim i mističnim značenjima.



Br. 1.

1 MARIAN WENZEL, "Some Reliefs Outside the Vjetrenica Cave at Zavala", u: *Starinar*, nova serija, XII., Beograd, 1961., str. 21-34.

Slično je komponiran poznati sljemenjak s Crljivice s prikazom Golgote i Getsemanskoga vrta, preuzeta s nadvratnika crkve sv. Mihovila iznad vrela Žrnovnice.² U tom poliptihu (br. 2) tri golgotska križa sa stilizacijom masline ispod njih, kao središte kompozicije na zapadnoj su strani spomenika, i postavljeni su iznad pokojnikove glave. Uklesani jeleni s bokova na tom spomeniku kreću se prema likovnoj orijentaciji, kao i u Međugorju, prema središtu kompozicije. Iako su pojedinačno na plohamu spomenika okrenuti prema zapadu.



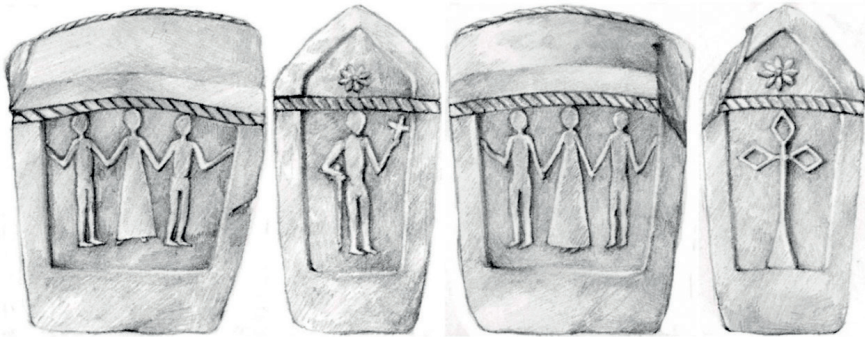
Br. 2.

Tradicionalno promatranje svake plohe spomenika kao zasebne likovne cjeline posljedica je lošega opažanja, osobit stereotip, kakvih u tekstovima o stećcima ne manjka. Upravo od toga trpi i najbolje do sada urađen likovni katalog *Ukrasni motivi na stećcima* Mariane Wenzel. Nema sumnje da je priličan broj spomenika tako i ukrašen, ali oni najkvalitetniji, moglo bi se reći likovno izvorni primjerci, zapravo su poliptihalna konstrukcija prelomljena na podloge kamenoga kubusa. Šefik Bešliagić u svojim brojnim radovima nastojao je donijeti fotografije svih ukrašenih ploha spomenika na jednom mjestu, ali mu se i dalje likovni doživljaj temeljio na jednoj plohi, pa kada donosi broj igrača u kolu, on vidi samo tu jednu plohu. Stoga će prelomljena kompozicija kola na spomeniku iz Budimira pokazati kako ti njegovi brojčani rezultati ni približno nisu točni (br. 3). Slično na spomeniku iz Biska, bočne scene, interpretirane redovito kolom, pokazuje se u plošnoj projekciji dijelovima cjelovite kompozicije u čijem središtu lik s križem u ruci prekodira plesnu scenu u kor blaženih (br. 4).

2 MIROSLAV PALAMETA, "Stećak na Crljivici kod Lovreća", u: *Motrišta*, 25, Mostar, 2002., str. 103-107.



Br. 3.



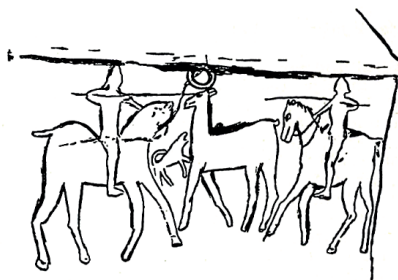
Br. 4.

Premda je to dvoje spomenutih znanstvenika svoje zaključke temeljilo uglavnom na terenskom radu, bez kojega je besmisleno baviti se problematikom kasnosrednjovjekovnih spomenika, ipak se u toj iznimno vrijednoj građi nađu propusti koji održavaju pogriješnu recepciju. Tako se u spomenutom katalogu Mariane Wenzel donosi prikaz jelena opkoljena konjanicima s ucrtanim diskom iznad glave sa spomenika Pogrebница u Hodovu (br. 5-6). Kombinacija kružnoga lišaja s pojedinostima u strukturi grube kamene plohe zavela je još neke terenske istraživače, a ona je preuzela njegovu likovnu interpretaciju pridonoseći tako fantastičnim poimanjima te predstave i samoga lokaliteta.³ Pogleda li se bolje, jelen na tom mjestu ima samo manje rogove. Disku nema ni traga.

3 MARIAN WENZEL, *Ukrasni motivi na stećcima*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965., CVII., 8, str. 391.



Br. 5.



Br. 6.

Važnost terenskoga rekognosciranja

Bez terenskog uvida često se na osnovi same fotografije ili drugačijega otiska stvara posve kriv zaključak. Tako je Marko Vego u svom katalogu natpisa donio bosanički tekst sa spomenika na Policama u Visočici planini pod kojim je pokopan Rabren Vukić Dolinović i na osnovi fotografije snimljene pod ostrim kutom zaključio kako se radi o spomeniku nišanu (br. 7), što svakako može implicirati prodor nove kulture, moguću islamsku vjersku pripadnost pokojnika i tendenciju kasnoga datiranje.⁴



Br. 7.



Br. 8.

4 MARKO VEGO, *Zbornik srednjovjekovnih natpisa Bosne i Hercegovine*, III., Zemaljski muzej, Sarajevo, 1964., str. 44, br. 176.

Ali, osim jasno navedena imena iznad natpisa vidi se i silueta plitko isklesana sidrastog križa (*crux ancorata*), što potiče na provjeru njegova zaključka. Preuzela je tu njegovu naznaku i Wenzel⁵ i donijela crtež prema njegovoj fotografiji s pojedinostima kojih na spomeniku nema. Međutim, Pavao Anđelić u svojoj knjizi *Historijski spomenici Konjica i okoline* tvrdi kako je natpis Rabrena Vukića Dolinovića uklesan na jednom od četiri križa s te nekropole.⁶ Pri tom donosi istu fotografiju kao i Vego, što donekle zbunjuje. Ipak na samoj nekropoli, na njezinu sjeverno-istočnom rubu, stanje stvari daje za pravo Anđeliću (br. 8). Oko 280 cm dug, pomno urađen križ leži na zemlji s kratkim antenama koje su pukle pri njegovu padu i ostale uza spomenik, a mogu se *in situ* i sada vidjeti. Ni sam natpis Vego nije vidio. Naveo ga je i interpretirao prema Truhelki koji je prijepis toga natpisa dobio od nekoga suradnika. Stoga nije bio siguran piše li u drugom retku "napokon", što je besmisleno u kontekstu, ili "na pokoj", što bi bilo smislenije i logičnije.⁷ Vego je odabrao prvu opciju i tako donio posljednje čitanje epitafa, a da samog natpisa nije ni vidio. Uz to je spomenik i nekropolu smjestio na Prokletnicu, udaljeno od stvarnoga lokaliteta uz planinu prema istoku.⁸

Svi ti radovi i objekti iziskuju kontinuirane provjere nezamjenjivim terenskim istraživanjem. Iako su provedena sustavna istraživanja, ostali su neregistrirani i neprimijećeni brojni spomenici s likovnim reljefima pa čak i cijele nekropole, nepročitani ili krivo ubicirani natpisi. Kao dragocjen primjer ovdje se donosi snimak jednoga reljefa iz Grkovine ili Vuč-kamena u Ježeprasini, koja je istraživana prije pe-

5 MARIAN WENZEL, *Ukrasni motivi na stećcima*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965., XXVI., 17, str. 100.

6 PAVAO ANĐELIĆ, *Historijski spomenici Konjica i okoline*, I., Skupština opštine, Konjic, 1975., str. 221.

7 ĆIRO TRUHELKA, "Nekoliko hercegovačkih natpisa", u: *Glasnik Zemaljskog muzeja*, Sarajevo, 1892., I., str. 29-30.

8 Najstariji naziv mjesta na kome se nekropola u stručnoj literaturi navodi, donosi Truhelka u obliku *Srede* i *Poljica*, što se odnosi na pašnjake iznad nekropole i planinske kolibe ispod nje. Vego, a prema njemu i Wenzel, ima naziv *Prokletnica*, toponim za planinski prostor nekoliko kilometara istočno od nekropole. Anđelić uzima oblik *Dolovi* u području *Poljica*, prema kilometar udaljenu planinarskom naselju, gdje se i sada vide ruševine koliba. Lokalna općinska administracija to mjesto navodi kao *Police-Dolovi*, kao i Komisija za zaštitu spomenika i prirodnoga nasljeđa, koja je pod zaštitu stavila krajolik s nekropolom u središtu. I lokalno stanovništvo Bjelimića rabi naziv *Police* za samu nekropolu, pa bi bilo logično da se taj naziv i upotrebljava, jer je najprecizniji.

desetak godina, a da taj reljef kao i neki drugi, uopće nije primijećen (br. 9). Premda je uklesan na gornjoj plohi jednoga od najmasivnijih spomenika s te nekropole, ostao je sve donedavno pod debelim slojem humusa, isprepletenim ljeskovim žiljem.⁹



Br. 9.

Bilo bi svakako zanimljivo u koju bi ga skupinu motiva svrstali tradicionalni klasifikatori i bi li procijenili kako prikazuje "prizor iz pokojnikova života". Njegova ekspresivnost i baladna intonacija nije izgubila ništa pod mijenama petostoljetnih planinskih snjegova i ljetnih žega. Analogija na stećcima nema, ali bi se one možda mogle

9 Nekropola Vuč-kamen ili Grkovina u Ježeprosini na jednoj je terasi obrasloj gustim ljeskama i kljenovima, a u njezinu sjeveroistočnom dijelu nastavlja se muslimansko seosko groblje. Nekropola nije nikada temeljito preispitana. To je i razlog da ni ova reljefna predstava nije do sada uočena. Sudeći prema trenutnu izgledu masivni je spomenik izvađen iz kamene žile ili sloja već s pravilnim kvadratičnim oblikom i ravnim plohamama, pa je njegova obrada tražila tek finiranje. Stoga su i površine dijelova reljefne predstave posve ujednačene ravnine. Isklesana je u samom središtu gornje plohe prema njezinoj širini. Po dužini je pomaknuta prema zapadnom pročelju spomenika, prateći svojom projekcijom uobičajeni položaj pokojnika. Cijela gornja ploha s reljefom, dubokim oko 2 cm, bila je prekrivena debljim slojem humusa, koji je nastao od ljeskova i kljenova lišća, što je trunulo pod zimskim snjegovima. Površina reljefne predstave ima istu strukturu od atmosferilija izlizana kamena kao i ostali vidljivi dijelovi spomenika.

naći u apokaliptičnim likovnim vizijama srednjovjekovnih oslikanih rukopisa. Srednjovjekovna kultura smrti, kojoj pripadaju i ovi naši spomenici, nije se zaokupljala svakodnevicom kao svojim konačnim smislom, nego eshatološkim temama i spasenjskim zamislama.

Spomenik iz Podgradinja i tema uskrsnuća

Tradicionalne i široko prihvaćene klasifikacije likovnih motiva na stećcima obuhvaćaju sve predstave u kojima ljudi slijede ili ubijaju divlje životinje pojmom lova. Prate ih istodobno interpretacije, zasnovane uglavnom u teoriji odraza, prema kojima su isklesani prizori redovito scene iz pokojnikova života. Takvu svrstavanju i interpretiranju uglavnom se opiru same predstave naročito svojom kulturološko-funeralnom protežnoću, pojedinostima koje su u srednjovjekovnoj likovnosti često ključ ispravne interpretacije, svojom bliskošću s kreacijama iz širega onodobnog europskog prostora u istom vremenu.



Br. 10a.

Među takve pojedinačne primjerke pripada svakako visoki sljemenjak iz Podgradinja u Gornjem Hrasnu, iz čije se triptihalne likovne kompozicije, prelomljene preko cijeloga pročelja i po bočnim stranama spomenika, naglašavala u izborima središnja predstava u kojoj ljudska silueta ubija nekim križolikim oružjem ogromnog medvjeda (br. 10a, 10b). Šefika Bešlagića, poznatoga terenskog istraživača stećaka, posebno je impresionirala ta disproporcionalnost likova, koju je pokušao objasniti hiperboliziranjem.¹⁰ Pri tom je uglavnom igno-

10 ŠEFIK BEŠLAGIĆ, "Stećci u Gornjem Hrasnu", u: *Naše starine*, VII., Sarajevo, 1960., str. 95.

rirao druge teme i motive na istoj plohi, koje se međusobno prožimaju. Svrstao ju je u sferu lova, kao i drugi autori, iako slične predstave u srednjovjekovnoj i starijoj umjetnosti takvim scenama predstavljaju iznimne podvige pojedinačne hrabrosti, kao što su u antičkoj plastici bili Heraklovi podvizi, popularni i u srednjem vijeku, kao i djela biblijskih junaka Samsona ili Davida, koji se često prikazuje kako ubija lava ili medvjeda, dakako i Golijata. Osim toga, cijela južna bočna strana vrlo ekspresivno prikazuje scenu lova na jelena, uobičajenu za te spomenike.



Br. 10b.



Br. 11.

Usporedi li se ta predstava sa sličnom scenom među minijaturama čuvenoga rukopisa *Speculum humanae salvationis* (*Ogledalo ljudskog spasenja*, XIV. st.) popularnim likovnim i tekstualnim prikazom svetopisamskih sadržaja (br. 11), mogla bi se otvoriti nova perspektiva za interpretaciju likovne scene s hraščanskoga sljemenjaka. Rukopis je koncipiran na važnoj kršćanskoj dogmi da Stari Zavjet svojim sadržajima najavljuje Kristov dolazak i sadržaje iz Evanđelja, pa brojne njegove minijature donose paralelno starozavjetni prizor i odgovarajuću novozavjetnu scenu.

Prizor u kome mladić probada štapom ili kopljem lava, dakle strašnu zvijer kojoj se pojedinac nikad sam ne suprotstavlja, mogla bi se shvatiti inačicom iste teme kao na stećku iz Podgradinja, gdje muškarac također probada zvijer, velikoga medvjeda. Iako slika plavokosog mladića u gotičkom uskom haljetku i špicastim cipelama iste stilizacije izgleda kao kakav crtačev suvremenik, ne bi ipak nikom

palo na pamet da ga proglasi nekim Flamancem ili Nijemcem koji negdje lovi lavove, i kada ne bi odmah vidio da je uz njega ispisano ime kao njegova identifikacija, jednostavno što kontekst knjige takvu mogućnost ne dopušta. Natpis otkriva da je taj lik zapravo Banaja, najsilniji među tridesetoricom Davidovih junaka koji je ubio spomenutu zvjer na filistejskom bunaru gdje je išao po vodu i probo je svojim štapom ili kopljem. Ta biblijska priča iz Knjige kraljeva, prema srednjovjekovnoj egzegezi, zapravo je prefiguracija Kristova silaska nad pakao nakon uskrsnuća gdje je sputao paklenu zvijer i oduzeo joj vlast na zemlji. U gornjem dijelu minijature prikazan je taj njegov trijumf, dok jednom rukom drži zastavu, a križem probada sotonu, kao Banaja lava. Tekst, koji prati likovnu ilustraciju, govori detaljno, slikovito i prikladno o svemu tome.¹¹

Pogleda li se likovna predstava na stećku iz te perspektive, onda se uočava njezina dvodijelnost: U trokutastom zabatu ukomponirana je amblematična predstava suprotstavljenih ptica oko stilizirana križa u formi stabla ljljana od kojih je sastavljen i veliki križ iznad medvjedove glave. Ta geometrizirana simbolična scena nije kod istraživača posebno izazivala pozornost, premda se ona pojavljuje u različitim stilizacijama na nekropolama donje Hercegovine,¹² uvi-

11 "Budući da je naoružan, to jest davao, čuva svoje predvorje, to jest limb. Sve je u miru što posjeduje, kako valja razumjeti prema mnijenju otaca. Kad bude pak jači, to jest Krist, došao u pomoć i donese sve svoje naoružanje, njega će svezati. Davao je prije Kristova utjelovljenja tako silno bio oboružan da u cijelom svijetu nitko nije mogao obuzdati njegovo predvorje. Ali Krist, koji ne postoji samo kao čovjek, nego i kao Bog, uđe u njegovo predvorje i svojim ga križem sapne. To je prije Banaja slikovito najavio, dolazeći na bunar lavu, kad ga je svojom šibom povalio. Tako Krist ulazi đavlu u bunar, to jest u pakao. I povali ga svojom šibom i štapom, to jest svetim križem." *Cum fortis armatus, id est diabolus, custodit atrium suum, id est limbum, In pace sunt omnia quae pussidet, quod de Patribus est intelligendum ; Si autem fortior, id est Christus, supervenerit, universa arma sua sibi auferet et eum alligabit. Diabolus ante incarnationem Christi tam fortiter armatus erat, quod in toto orbe nullus atrium suum consringere poterat. Christus autem, qui non tantum homo, sed Deus et homo exstitit, atrium suum intravit et ipsum per crucem suam devicit. ilud olim Banaias per figuram praemonstravit, qui ad leonem in cisternam veniens, cum virga sua ipsum prostravit : Sic Christus intravit ad diabolum in cisternam, id est in infernum, Et per virgam et baculum, id est per sanetam crucem, prostravit ipsum. Speculum humanae salvationis, c.1360, Illuminated manuscript, 350 x 200 mm, Universitäts-und Landesbibliothek Darmstadt, Germany, Hs 2505.*

12 MIROSLAV PALAMETA, "Krišćanska simbolika na stećcima neumskoga zaleđa", u: *Neum - zavičaj i zemlja Hrvata*, Humski zbornik, I., Neum, 1995., str. 141-149.

jek kao središnja likovna tema, tek dotaknuta ranije u ovom članku. Sučeljene ptice, najčešće golubice, oko križa stara je kršćanska tema, omiljena na srednjovjekovnim sarkofazima, posebno na onima iz V. st. u Raveni (br. 12), po crkvenim nadvratnicima ili oltarima. Raširena je u cijelom mediteranskom prostoru, a na istočnoj Jadranskoj obali poznata je s Lunete iz Gata, na oltaru Eufrazijane u Poreču i zabatu crkava starih hrvatskih vladara. U svim tim i drugim slučajevima, pa i na stećcima, tema se interpretira trijumfom Kristova uskrsnuća čiju autentičnost potvrđuju dvojica apostola, predstavljeni golubicama.



Br. 12.

Ispod zabata, odijeljena kamenim užetom od donjega dijela plohe s naturalističkom scenom, veliki križ od ljiljana obuhvaća glavu zvijeri, koja izgleda paralizirana od toga dodira. Njegova nazočnost upravo u toj poziciji čitavu prizoru atribuirala simboličku vrijednost. Uz interpretaciju ljiljana na luneti iz Gata, čijem sadržaju odgovara prizor s pticama u zabatu stećka, uvjerljivo je izložila profesorica Jasna Radonjić-Jeličić njihovu simboliku rajskih prostora.¹³

Nazočnost križa u toj poziciji oduzima prizoru s medvjedom profani smisao, zamjenjujući ga simboličkim kršćanskim značenjem. Njegova ljiljanasta građa povezuje ga s onom granom ljiljana, supstitucijom

13 JASNA RADONJIĆ-JELIČIĆ, "Ikonografija starokršćanske lunete iz Gata", u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, vol. 25, no. 1, Split, 1985., str. 5-20.

pobjedničkoga križa među pticama, a njegova ukopčanost uz glavu zvijeri naglašava prelaženje u njezin prostor i sapinjanje njezine moći upravo u trenutku spomenutoga trijumfa.

Da se ne radi o profanoj temi, sugerira i oružje kojim vitez probada medvjeda. To nije lovačko koplje kako ističe Šefik Bešlić, podrazumijevajući takvom interpretacijom nespretnost klesarevu. Međutim, koplje koje je isklesao isti majstor na sjevernom boku spomenika u ruci štitonoše pokraj osedlana konja primjer je njegove klesarske vještine. Samo kratka prečka u dnu oštrice promijenila bi njegovu bojnu namjenu u lovačku. I crtač predloška kojim se klesar služio, poznavao je nedvojbeno sve simboličke vrijednosti svake pojedinosti. Vitez pobjednik s križem, a ne s kopljem, probada zvijer, kao i u prizoru iz navedenoga rukopisa *Speculum humanae salvationis*.

Prema tome, sljemenjak iz Podgradinja na središnjoj plohi likovne kompozicije uza simboličku i geometriziranu scenu Kristova uskrsnuća, tematizira i Kristovo silaženje u limb. Obično su to odvojene predstave u likovnoj kulturi tijekom srednjega vijeka. Silazeći u limb, Krist oduzima moć paklenoj zvijeri i oslobađa nekrštene pravednike. Poznati su takvi posve realistički prikazi, koji oslikavaju svetopisamsku rečenicu *Corpus Christi iacuit in sepulchro et dum illud sacrum corpus in sepulchro jaceret, anima Christi descendit ad infernum*. To je tema silaska Kristove duše u podzemlje, o čemu raspravlja Origen i drugi crkveni oci, a vjernici u jednoj od svakodnevnih molitava ponavljaju sve do danas "i sišao nad pakao", premda je sama dogma u novije vrijeme prestala važiti, makar u Katoličkoj Crkvi.

Priča o Joni proroku s Visočice i Treskavice

Na jugozapadnom rubu nekropole Police, na početku strmice odakle se otvara pogled preko Bjelimića na Crvanj i dijelove Prenja nalazi se sljemenjak, dijelom utonuo u zemlju i obrastao lišajevima. Ispod njih se naziru na svim bočnim ploham vrlo primitivni reljefni prizori, čiji se konačni izgled bez podizanja spomenika ne da pretpostaviti. Tek s južne, posve vidljive strane prepoznaje se nevješt prikaz kola, a na sjevernoj plohi sljemena reljefna kompozicija kojoj je klesar posvetio posebnu pozornost, makar prema dubini reljefa, jasnim rubovima slikarije i njezinoj uravnoteženoj projekciji na odabranoj plohi (br. 13).



Br. 13.

Tako koncipirana silueta kamenoga piktograma odupire se bilo kakvu jasnijem smislu i logičnoj raščlambi.¹⁴ Njegov početni dio upućuje na riblji rep, čak na cijelu golemu ribu, ali je nedokučivo što predstavljaju četiri grane prema kojima pluta ljudska figura, kakvu se inače može vidjeti u prizorima kola na kasnosrednjovjekovnim spomenicima u konjičkome kraju. Očito je anonimni klesar po sjećanju na neki predložak izradio nevješto taj reljef, koji nije svratio na se pozornost ranijih istraživača upravo zbog teže dokučiva smisla.

Jedina predstava na stećcima uopće koja bi mogla nadahnuti takvu kompoziciju na nekropoli je Gvozno polje sa susjedne planine Treskavice u općini Kalinovik. Na gornjoj plohi spomenika jasno je i vješto prikazana životinjska nakaza s ribljim repom, dvjema perajama i razjapljenim čeljustima kako kani progutati ljudsku figuru čija je glava već dospjela među njih (br. 14). Klesar s Polica u svojoj je

14 U opisu likovnih motiva s nekropole navodi se i nespretno oblikovanu sintagmu "specifične predstave žene i zmaja, i - žene, konjanika i zmaja". Prema stanju stvari na nekropoli, ona se odnosi na dva različita spomenika. Drugi dio sintagme očito upućuje na ilustraciju poznate legende o sv. Jurju koji ubija zmaja na južnoj bočnoj strani sljemenjaka Vukosava Lupčića, dok bi se prvi njezin dio, odnosno prva "specifična predstava" nalazila na našem sljemenjaku. Što je navelo interpretatora da u kompoziciji vidi zmaja, teško je zaključiti, ali interpretaciju ljudskoga lika u dugoj haljini ženom, ukazuje još na jedan stereotip, ukorijenjen kod proučavatelja likovnosti stećaka, svakako utemeljena u izrazito balkansko folklornoj primjeni teorije odraza. PAVAO ANĐELIĆ, *Historijski spomenici Konjica i okoline*, I., str. 221.

izvedbi vitko zmajoliko tijelo proširio, a spojio peraje i čeljusti toga monstruma, pa izgledaju kao krošnja neke palme, što je ponajviše i priječilo recepciju.



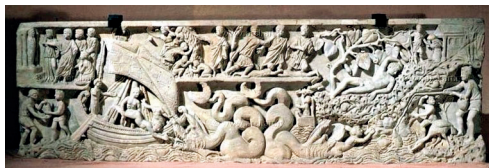
Br. 14.

Klesar s Gvoznoga polja imao je nesumnjivo likovni predložak s vrlo arhaičnim prikazom morske nemani kakvu se može vidjeti na rano-kršćanskoj skulpturi, pa se smisao njegove kompozicije može prepoznati i interpretirati upravo u tom kontekstu. Njezina glava i vijugavo tijelo s ribljim repom i kratkim perajama podsjećaju na reljefne prikaze s rimskoga sarkofaga iz III. ili IV. st. (sl. 15) ili na istodobnu maloazijsku skulpturu s istom temom (sl. 16). Na njima je ilustrirana biblijska priča o Joni proroku.¹⁵

Popularnost te biblijske priče od najranijih kršćanskih vremena poticana je stavkom iz Matejeva evanđelje, prema kome sam Isus Krist najavljuje svoju smrt i uskrsnuće, referirajući se na starozavjetnu priču o Joni: "Doista, kao što Jona bijaše u utrobi kitovoj tri dana i tri noći, tako će i Sin Čovječji biti u srcu zemlje tri dana i tri noći" (Mt 12,40). Time je ona dobila i nedvosmisleni interpretaciju. Kako je prema predaji i sam Jona kao dijete umro, a onda ga Ilija prorok molitvom Bogu oživio i predao majci, udovici kod koje je boravio: "Evo, tvoj sin živi!" (1 Kr 17,23), priča o Joni osnaživala je jasno središnju kršćansku tajnu o Kristovu, a onda i čovjekovu uskrsnuću poslije smrti.

¹⁵ Bešlagić je već interpretirao tu likovnu predstavu s Gvoznog ilustracijom biblijske priče o Joni koga proždire "morski zmaj". ŠEFIK BEŠLAGIĆ, *Kalinovik, srednjovjekovni nadgrobni spomenici*, Zavod za zaštitu spomenika kulture NR Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1962., str. 92.

Likovne ilustracije teme prikazuju od najstarijih vremena dva prizora, onaj u kojemu Jona dospijeva u kitovo ždrijelo i onaj kada ga neman ispljune iz svoje utrobe živa na obalu, kao što je vidljivo na rimskom sarkofagu (br. 15) i maloazijskoj skulpturi (br. 16), također u minijaturama srednjovjekovnih rukopisa, na portalima crkava ili na kamenom crkvenom namještaju.



Br. 15.



Br. 16.

Ipak, postoje i brojne redukcije samo na jedan prizor u spomenutom kontekstu. Takva je minijatura iz Stuttgartskega psaltira (br. 17), jednog karolinškog kodeksa (br. 18) ili mozaik na ambonu iz Katedrale u Ravelu (br. 19).



Br. 17.



Br. 18.



Br. 19.

Svakako su u likovnom smislu najraznolikije ilustracije kita koji se u minijaturama mlađih rukopisa prikazuje kao glava velike ribe ili kao cijela realistički prikazana riba kakvu donosi *Speculum humane salvationis* (br. 20). Ponekad su to fantastične predstave nakaznih vodozemaca kao na fasadi crkve sv. Jurja u Moliseu (br. 21), gdje su osim ribljih atributa prikazane snažne životinjske kandže, nesumnjivo lokalna transformacija tradicionalnog antičkog hipokampa.



Br. 20.



Br. 21.

Očito je da srednjovjekovnom ilustratoru nisu bile bliske predstave kitova pa je u svom imaginariju nastojao oblikovati različite monstume posežući pri tom za dostupnim tradicijskim rješenjima.

Bijeg u Egipat na spomeniku iz Međugorja

Jugoistočna ploha kvadratičnoga spomenika na nekropoli Međugorje u Glumini ukrašena je skladnom kompozicijom od tri ljudske i jedne životinjske figure.¹⁶ Tehnika vrlo plitka reljefa i lišajevi koji prekrivaju cijelu plohu ne dopuštaju jasan uvid u pojedinosti, makar na prvi pogled. Uostalom, temeljna istraživanja i naknadna rekognosciranja nisu uopće registrirala na tom spomeniku bilo kakvu figurálnu predstavu. Ipak, dade se razabrati kako jedna od tih ljudskih figura sjedi na leđima životinje, na način kako su to sve donedavno u tim krajevima donje Hercegovine i cijeloga Primorja žene jahale na magarcu s obje noge na jednoj strani. Nespretno prikazane ruke te ljudske siluete usmjerene su prema figuri djeteta, čija je glava oslonjena u krilu jahača ili jahačice dok su mu noge opružene po vratu životinje, koju vodi desnom rukom ljudski lik u kratkom haljetku s naznačenim crtama lica, golim tjemenom i jačom bradom. Oko nje-

16 Zahvaljujem poštovanom don Peri Mariću, prijašnjem hutovskom župniku koji je zamijetio tu reljefnu predstavu i upozorio me na nju.

gove glave jasno se uočava krug u obliku užeta, kakvim je uokvirena cijela kompozicija. I druge dvije ljudske figure imaju oko glave ukras iste stilizacije (br. 22).

Kamena silueta jahaće životinje po svom izgledu, posebno nisko postavljenu položaju repa, po proporcijama trupa i vrata, također po položaju nogu u sporom hodu, jasno upućuje na magarca, posebno što su konji na toj i svim susjednim nekropolama isklesani bez repova i u žustru pokretu.



Br. 22.

Spomenuti položaj jahanja s nogama na jednoj strani i briga za dijete upućuju da se radi o jahačici. Dakle, žena s djetetom i odgovorni muškarac koji se brine za njih činili bi jednu obitelj koja negdje putuje. Kružna stilizacija oko njihovih glava mogla bi biti aureola pa bi se u tom slučaju radilo o svetačkim likovima, o Svetoj Obitelji. Njihov raspored u kompoziciji sugestivno podsjeća na srednjovjekovne likovne predstave, poznate pod naslovom "Bijeg u Egipat" koje ilustriraju stavak iz Matejeva Evanđelja, prema kome anđeo Gospodnji nalaže u snu Josipu, Isusovu poočimu, nakon poklona trojice mudraca u Betlehemu: "Ustani, uzmi dijete i majku njegovu te bježi u Egipat i ostani ondje dok ti ne rekнем, jer će Herod tražiti dijete da ga pogubi" (Mt 2,13).

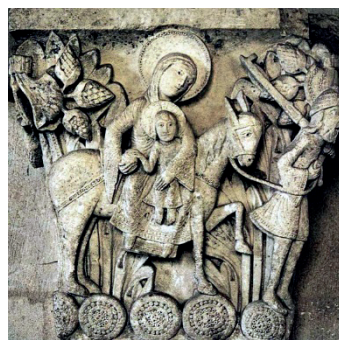


Br. 23.

Prostorno najbliža poznata likovna ilustracija teme svakako je predstava na pluteju iz Sv. Nediljice, uništene zadarske crkve iz XI. st. (br. 23), također u plitku reljefu. Ona je, međutim, na toj mramornoj podlozi samo jedna epizoda u narativnom kristološkom ciklusu, u nizu prizora u arkadama koje uokviruju kompoziciju. Više od četiri stoljeća starija predstava predromaničke stilizacije pokazuje jasne bliskosti s realizacijom iste teme, obrađene na stečku iz Međugorja. Osnovna je razlika na sadržajnu planu što Josip sa zadarskoga pluteja nema aureole, uostalom kao ni na reljefu s istim prizorom na fasadi Sv. Zena u Veroni (br. 24), ili na romaničkom kapitelu iz hodočasničke crkve i katedrale Sv. Lazara (Saint-Lazare d'Autun), u Francuskoj (br. 25). Aureole nema nitko u istoj predstavi iz poznate Krstionice u Parmi (br. 26).



Br. 24.



Br. 25.



Br. 26.

Za razliku od tih starijih primjera, na slici iz Presvetoga Trojstva u Firenzi, koju je naslikao Gentile da Fabriano 1423. (br. 27), dakle u istom stoljeću kada je izrađen i međugorski spomenik, zlatnu aureolu imaju svi članove Svete Obitelji.



Br. 27.

Premda su iz predstave s toga kasnosrednjovjekovnog nadgrobnika uklonjene brojne pojedinosti koje se vide na spomenutim inačicama, kao oskudna prtljaga koju sv. Josip nosi na štapu preko ramena, ili palme koje naglašava i zadarski i spomenuti francuski spomenik, međugorski spomenik ilustrira isti Matejev evandeoski stavak kao i navedeni reprezentativni spomenici. On jasno upućuje da predložak kojim se klesar koristio pripada istom tradicionalnom, moglo bi se čak reći kanoniziranom, obliku likovnoga predstavljanja u sakralnoj srednjovjekovnoj likovnosti.

Svakako, on ima i svoje posebnosti, koje zrače izvornom svježinom, bez obzira na očitu klesarevu naivnost. Slikar i klesar iz Međugorja svakako je poznao temu i bilo mu je nelogično prikazati maloga, tek novorođenog Isusa kao odraslo dijete koji sjedi u majčinu krilu kao kod većine umjetničkih izvedbi Bijega u Egipat. Stoga je izabrao upravo to nesprenno likovno rješenje, koje je ipak izvorno. Izgleda kako je on najviše pozornosti ipak posvetio sv. Josipu ističući njegovu legendarno podmaklu životnu dob jakom bradom i tjemenom bez kose. Položaj njegova lika na spomeniku izgleda kao da se naglo na trenutak zaustavio u svome hodu kako bi ga crtač mogao portretirati! Stoga se ne vidi ular kao kod drugih majstora, nego se Josipova desna ruka naslućuje s nevidljive strane magareće glave kako uza samo lice drži taj također nevidljivi povodac.

Zaključak

Članak "Stećci i srednjovjekovni kulturološki kontekst" podrazumijeva da je tradicionalno proučavanje stećaka već istrošena paradigma, opterećena limitirajućim stereotipima, pa na planu njihove likovnosti ne može dati suvislije odgovore. Polazeći od činjenice da su ti spomenici samo preostali dio utonuloga ili posve uništenoga kulturološkog i duhovnog konteksta, poglavito u prostoru njihova pojavljivanja, u ovom se članku nastoji doći do njene rekonstrukcije. U tom smislu pokazuju se reljefni prizori na kvalitetnije urađenim spomenicima kao poliptihalne kompozicije prelomljene po stranama kamenoga kubusa. Svojom likovnom ravnotežom i orijentacijom predstavljaju se one kao označitelji posve receptivnih značenja.

Prepoznavanje nekoliko reljefnih predstava s pojedinačnih spomenika u tradicijama srednjovjekovne kršćanske likovnosti pokazuje se kako je spomenuta rekonstrukcija posve moguća i učinkovita. U tom smislu središnji dio kompozicije na spomeniku iz Podgradinja u Gornjem Hrasnu predstavom suprotstavljenih ptica u zabatu varira simbolični prikaz Kristova uskrsnuća, čije je izvorno nadahnuće s ravenitanskih sarkofaga stiglo i na nekropole donje Hercegovine. Reljefna predstava ispod toga zabata, u kojoj medvjeda napada vitez križolikim oružjem, a njegovu glavu obuhvaća križ od ljiljana, prepoznaje se usporedbom sa sličnom predstavom iz gotičkog oslikanoga kodeksa *Speculum humanae salvationis* (Hs 2505) Kristov silazak u limb.

Ilustracija biblijske priče o Joni proroku, koja je održavala reminiscenciju na vjerovanje u uskrsnuće poslije smrti od najranijih kršćanskih dana, pokazuje se na spomeniku s Polica u Visočici u svojoj

likovnoj devalviranosti, kao uradak neobrazovana kopiste i klesara dok kompozicija s nekropole Gvozno, koja ga je nadahnula, upućuje na kvalitetnu kopiju kojom se klesar služio s nekog vrlo arhaičnog predloška.

Bijeg Svete Obitelji u Egipat sa spomenika iz Međugorja kod Glumine, što je do sada jedini poznati primjer u ornamentici kasnosrednjovjekovnih spomenika, podudaran u svojem osnovnom motivskom repertoaru s najpoznatijim tradicionalnim reljefnim i slikarskim predstavama iste teme, pokazuje da su stećci tijekom XV. st. otvoreni novim nadahnućima iz područja sakralne kanonizirane likovne umjetnosti. To potvrđuje i tema o proroku Joni s nekropole Gvozno, koja je potaknula tek jednu za sada poznatu kopiju na Policama u Visočici.

MIROSLAV PALAMETA
Mostar
E-mail: miropal@yahoo.it

Original scientific article
Received: 31 May 2020
Accepted: 10 June 2020

Stecaks and medieval cultural context

(with selected examples that are interpreted and recontextualized)

Summary

Article "Stecaks and medieval cultural context" implies that traditional studying of stecaks is an obsolete paradigm, burdened with limiting stereotypes, and therefore it cannot give more meaningful answers related to their artistry. Starting from the fact that these monuments are the remaining part of the immersed or completely destroyed cultural and spiritual context, especially in the area of their appearance, this article seeks to reach its reconstruction. In that sense relief scenes are shown on the monuments of better quality as polyptych compositions broken on the sides of the stone cube. With their artistic balance and orientation they are represented as descriptors of completely receptive meaning.

Recognition of several relief presentations from single monuments in traditions of medieval Christian artistry shows that the mentioned reconstruction is quite possible and efficient. In that sense central part of the composition on the monument from Podgradinje in Gornje Hrasno, symbolic illustration of Christ's resurrection, varies with the presentation of confronted birds in the gable, whose original inspiration from Raventian sarcophagi came to necropolises of the South Herzegovina. Relief presentation under that gable, in which a bear is attacked by a knight with weapon in the form of a cross and his head is covered with the cross of lilies, is recognized by comparison to similar presentation from the gothic illustrated codex *Speculum humanae salvationis* (Hs 2505), Christ's descent to limbo.

Illustration of the Biblical story about Jonah the prophet, which held the reminiscence to belief in resurrection after death from the earliest Christian days, is shown on the monument from Po-

lice on Visocica in its artistic devaluation, as the work of uneducated copyist and stonemason while the composition from Gvozdno necropolis, which inspired him, refers to a good copy used by the stonemason on the basis of a very archaic pattern.

Holy Family flight into Egypt on the monument from Medjugorje near Glumina, which has been the only known example in the ornaments of the late medieval monuments, compatible in its basic motif repertoire with the most famous traditional relief and art presentations of the same topic, shows that the 15th century stecaks were opened to new inspirations from the area of sacral canonized visual arts. That is also confirmed by the topic referring to Jonah the prophet from Gvozdno necropolis, which initiated, for the time being the only known copy from Police on Visocica.

Keywords: stecaks; artistry; Middle Ages; cultural context; symbolism.