

UDK

904:688.31-035.56](497.5 Pula)“9”

UDC

BIZANTSKA ŠKRINJICA U ARHEOLOŠKOM MUZEJU ISTRE U PULI

Dino MILINOVIĆ

Izvorni znanstveni rad

Dino MILINOVIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

I. Lučića 3, 10000 Zagreb, HR

e-mail: dmilinov@ffzg.hr

Primljeno: 08.11.2000.

Odobreno: 21.06.2007.

Škrinjica od kosti u Arheološkom muzeju Istre u Puli do danas je ostala relativno nepoznata široj javnosti, uprkos činjenici da je riječ o vrijednoj i jedinstvenoj umjetnini u zbirkama i muzejima Hrvatske. Ona pripada skupini relativno brojnih predmeta od bjelokosti ili kosti koji su najvećim dijelom serijski proizvod radionica, vjerojatno u Konstantinopolu, u 10. stoljeću. Ti predmeti, ukrašeni antičkim motivima, ujedno predstavljaju jedan od najboljih dokaza antikizirajuće mode koja uzima maha u bizantskim elitnim krugovima u vrijeme tzv. “makedonske renesanse”.

KLJUČNE RIJEČI: Bizant, makedonska renesansa, bjelokost, kost

U Arheološkom muzeju Istre u Puli čuva se zanimljiva umjetnina (sl. 1) o kojoj začudo u hrvatskoj znanstvenoj i stručnoj literaturi nije bilo puno govora.¹ Štoviše, u nizu velikih izložbi umjetničke baštine u Hrvatskoj koje su se dogodile od 80-tih godina naovamo, ona je tek nedavno prikazana i kataloški obrađena u okviru

¹ U tom kontekstu, škrinjica dijeli sudbinu drugih (rijetkih) srednjovjekovnih radova u bjelokosti (ili kosti) koji se čuvaju u zbirkama umjetnina ili crkvenim riznicama na tlu Hrvatske, o čemu sam govorio na nedavnom 2. kongresu povjesničara umjetnosti Hrvatske (“Što sve jest, a što nije povijest umjetnosti: nedovršeni posao hrvatskih povjesničara umjetnosti”; zbornik kongresa u pripremi).



Sl. 1 Autor snimka: Goran Vranić

izložbe “Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti”.² Riječ je o dobro ušćuvanoj pravokutnoj škrinjici s kliznim poklopcem, na koju je izvorno bila ugrađena i malena brava na desnoj kraćoj strani.³ Škrinjica je napravljena od drvenog kostura obloženog pločicama različitih veličina koje su s drvenom podlogom spojene pomoću malih kružnih čepića. Kako je ustvrdio Anthony Cutler, koji se jedini podrobnije bavio škrinjicom, pločice su u većini od obične kosti, s pojedinačnim umetcima od bjelokosti između figuralnih polja i traka s rozetama, stoga je donekle neispravno govoriti o “bjelokosnoj škrinjici”.⁴ Na mjestu izgubljene središnje pločice na stražnoj strani, umetnut je natpis na latinskom jeziku iz 1846. godine u kojem stoji da je mala škrinjica (*parva capsula*) otkrivena 18. siječnja 1592. godine pod oltarom sv. Katarine koji je nekoć stajao u crkvi Sv. Jurja u Piranu i da su u

² Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti, Klovićevi dvori, Zagreb, rujan-listopad 2006.

³ Njezine dimenzije iznose 30,7 x 16,8 cm (poklopac), 30,5 x 13 cm (dulje strane), 16,9 x 13 cm (kraće strane).

⁴ Cutler, A., “Ehemals Wien”: the Pula Casket and the Interpretation of Multiples in Byzantine Bone and Ivory Carving, u *Römische historische Mitteilungen*, 41, Wien, 1999., 117-128.

nju pohranjene relikvije nepoznatih svetaca nađene u istoj crkvi.⁵ Od 1884. godine škrinjica je zavedena u zbirci Kunsthistorisches Museuma u Beču. Nakon Prvog svjetskog rata restitucijom je vraćena Italiji i 1921. godine dopijeva u Arheološki muzej Istre u Puli. Navodno prenesena u Museo Civico u Trstu za vrijeme drugog svjetskog rata, ugovorom između Italije i Jugoslavije nakon 1945. definitivno je vraćena u Pulu.⁶

Škrinjica pripada seriji predmeta od bjelokosti i kosti koji su u relativno velikom broju sačuvani do danas, u raznim zbirkama (oko 40-ak obrađenih primjeraka). Karakteristična za čitavu grupu su polja s figuralnim reljefima, najčešće mitološke tematike, uokvirena trakama s ujednačenim i prepoznatljivim ukrasima u obliku rozeta. Pojava većeg broja takvih škrinjica na sjevernojadranskom području isprva se dovodila u vezu s mogućom proizvodnjom u Veneciji, ali stručnjaci danas čitavu seriju pripisuju bizantskim radionicama u Konstantinopolu, kao jedan od prepoznatljivih proizvoda tzv. makedonske renesanse u 10. stoljeću.⁷ Riječ je o predmetima namijenjenima bogatim naručiocima, ali rijetki su primjerci u potpunosti "obučeni" u skuplju bjelokost; umjesto toga, većinom se na drveni kostur montiraju pločice od kosti. Čak i najkvalitetniji radovi iz ove grupe, kao što je tzv. Veroli škrinjica u Victoria i Albert muzeju u Londonu, kombiniraju oba materijala.⁸ Relativno velik broj sačuvanih primjeraka i način na koji su škrinjice izrađivane govori u prilog serijskoj proizvodnji ovih predmeta: ne samo da su veća polja s figuralnim motivima rađena odvojeno od rubnih traka s rozetama, već su u pravilu sastavljena od više pažljivo spojenih dijelova. Na lijevoj kraćoj strani pulske škrinjice vidimo, pak, kako su se rubni dijelovi vodoravnog poklopca nezgrapno usjekli u rubne trake, što također ukazuje na naknadno sastavljanje prefabriciranih dijelova, kao dio ustaljene radioničke proizvodnje. S jednako malo obzira su katkad bušeni brojni kružni otvori, u koje su se umetali mali koštani čepići radi pričvršćivanja pločica na drveni kostur škrinjice (sl. 2). Dok su na Veroli škrinjici takvi čepići pravilno raspoređeni na obrubu izvan reljefnog polja, dotle je na pulskoj škrinjici njihov raspored neujednačen i često ih zatičemo unutar

⁵ Transkripciju teksta prvi donosi Hans Graeven, *Ein Reliquienkastchen aus Pirano*, u *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 20, 1899., 5, bilj. 3.

⁶ Cutler, A., n.dj., 118.

⁷ Temeljni rad na temu bizantskih radova u bjelokosti i danas je katalog Goldschmidta, A. i Weitzmanna, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin, 1930. (ponovno izdanje 1979.); pulska škrinjica obrađena je pod kataloškim brojem 28. Slična škrinjica čuva se u katedrali u Kopru; usp. Bitenc, P. i Knific, T. (ur.), *Od Rimljanov do Slovanov*, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, 2001., kat. br. 392.

⁸ Cutler, A., n.dj., str. 121, bilj. 20.



Sl. 2 Autor snimka: Goran Vranić

(na desnoj kraćoj strani), što znači da je škrinjica bila namijenjena za pohranu dragocjenosti, a to daje dodatan uvid u njenu namjenu i vrijednost.

Značaj pulskog primjerka u odnosu na druge radove iz skupine proizlazi i iz načina na koji su ukrašena reljefna polja s figuralnim motivima na stranama i poklopcu škrinjice. Obrada reljefa na pulskoj škrinjici, kako za figuralne prikaze, tako i za ornamentalne trake s rozetama je manje pažljiva u odnosu na kvalitetnije radove iz grupe, kao što su Veroli škrinjica ili pojedini primjerci u Louvreu, pri čemu valja voditi računa i o razlici u kvaliteti materijala (bjelokost – kost). No, u osnovi je prepoznatljiva sličnost s bizantskim bjelokosnim radovima iz 10. stoljeća svrstanim u tzv. “slikarsku skupinu” i pripisanim radionicama u Konstantinopolu.⁹ Jednako kao i gore navedene tehničke osobine, stil i kvaliteta obrade reljefa potvrđuju da

reljefnog polja. Ipak, majstoru pulske škrinjice ne dešava se da čepićima bezobzirno “buši” pojedine figure (iznimka je čepić u slabini konja na lijevoj kraćoj strani), što nije rijedak slučaj na brojnim drugim, manje kvalitetnim reljefima iz skupine radova u kosti. Ovi tehnički detalji pokazuju relativno visoku vrijednost pulskog primjerka. Upotrebu skupljeg materijala od bjelokosti uvjetuje, naravno, status naručitelja i njegova platežna moć, ali treba uzeti u obzir i povremeni nedostatak bjelokosti u ovom razdoblju, uvjetovan promjenljivim odnosima između Bizanta i arapskog svijeta, odnosno vezama s Afrikom i Indijom. Ako je pulska škrinjica u tom pogledu siromašnija, jer je najvećim dijelom sastavljena od pločica iz obične kosti, nije nevažno primijetiti da je na njoj predviđeno mjesto za malenu bravu

⁹ Usp. Gaborit-Chopin, D., *Les ivoires des Xe et XIe siècles*, u: *Byzance*, katalog izložbe, Louvre, Paris, 1992., 229-231.

pulsku škrinjicu treba smjestiti između najboljih radova iz ove skupine i brojnih kasnijih primjeraka nastalih prema njihovom uzoru.



Sl. 3 Autor snimka: Goran Vranić

Standardizirani ikonografski ukras na škrinjicama također upućuje na serijsko podrijetlo u radionicama bizantske metropole. Najčešće su unutar zasebnih reljefnih polja prikazane pojedinačne mitološke figure – božanstva, heroji ili putti; rjeđe su škrinjice ukrašene mitološkim prizorima i ciklusima koji poput narativnog friza ispunjavaju cijelu stranicu, kao što je slučaj sa škrinjicom iz Pule, koja u tom pogledu slijedi najkvalitetnije primjerke, poglavito Veroli škrinjicu iz Londona. Bliskost s londonskim primjerkom iskazuje se i u djelomice istovjetnim motivima: reljef na pulskom poklopcu s malim puttima koji vode jelena i panteru za uzde i muškom figurom u frigijskoj kapici u sredini koji se hrve s psom – možda prikaz kakvog mitološkog heroja – gotovo doslovno ponavlja prikaz s jedne od pločica škrinjice u Londonu (sl. 3). S obzirom na takve podudarnosti, Graeven je pretpostavio da je na izgubljenom pulskoj pločici bila prikazana otmica Europe.¹⁰ Međutim, da to ne mora biti točno dokaz su drugi prizori koji ne

¹⁰ Graeven, H., n.dj.



Sl. 4 Autor snimka: Goran Vranić

slijede londonski predložak. Tako na prednjoj strani pulske škrinjice vidimo friz s tri ženske figure – menade – u ekstatičnom plesu, krilatim kentaurom koji grabi jednu od plesačica te tri krilata svirača: u lijevom kutu putto koji svira u flautu, po sredini drugi s Panovom siringom koji se umiješao među plesačice, dok je u desnom kutu bradati muškarac s harfom (sl. 4). Iz usporedbe s drugim radovima iz iste skupine predmeta jasno proizlazi da je ovaj posljednji zapravo Heraklo, s time da je rezbar pulske škrinjice junakov drugdje prepoznatljiv atribut – lavovsku kožu prebačenu oko vrata koja mu vijori za leđima – iz nepoznatog razloga ili, pak, zbog nerazumijevanja modela, pretvorio u krila¹¹ (sl. 5). Na kraćoj lijevoj strani prepoznatljiv je još jedan mitološki junak, Belerofont, s krilatom konjicom Pegazom koji pije na izvoru, povrh kojega se javlja velika amfora, dodatna likovna potvrda da je riječ o izvoru vode (sl. 6). Antički uzori u ovom slučaju su jasni i nedvosmisleni. No, ženski lik s lijeva, s bakljom u ruci i prekrštenih nogu, predstavlja problem (sl. 7). Prema Weitzmannu to bi mogla biti Selena, s time da je majstor pogrešno – ponovo namjerno ili nenamjerno – shvatio i interpretirao

¹¹ To proizlazi iz prikaza istog motiva na jednoj škrinjici u Louvreu (OA 7503), na kojoj su, međutim, ovi likovi prikazani pojedinačno, u odvojenim poljima; usp. Gaborit-Chopin, D., *Ivoires médiévaux, Ve – XVe siècle*, Catalogue, Musée du Louvre, Paris, 2003., kat. br. 21.

polumjesec na glavi boginje, pretvarajući ga u nešto slično šeširiću, što još jasnije dolazi do izražaja na škrinjici Veroli.¹² Naposlijetku, na kraćoj desnoj strani (gdje se nekoć nalazila brava) javlja se bradati kentaur koji svira u siringu dok mu jedan putto jaše na leđima (isti motiv prisutan je na Veroli škrinjici i onoj u Koprju); nasuprot njega je jedan odjeveni putto u letu, bez krila, s vijencem (ili kakvim instrumentom) u lijevoj ruci (sl. 8). Između njih, po sredini, je morski konj s puttom ili, vjerojatnije, nereidom na leđima, istovjetan motivu s jedne pločice u Louvreu koja se pripisuje istoj radionici kao i Veroli škrinjica u Londonu.¹³



Sl. 5 Autor snimka: Goran Vranić

škrinjici, već i na najkvalitetnijim primjercima iz skupine. Tako smo na pulskoj škrinjici vidjeli neobičnu transformaciju Herakla u krilato biće koje svira harfu;

Iz navedenih primjera jasno je da se ikonografija pojedinih tipova na pulskoj škrinjici u velikoj mjeri podudara s drugim škrinjicama, bilo da je riječ o pojedinačnim prikazima ili narativnim prizorima. Pritom su česte (neobične) adaptacije ili kombinacije motiva koje nas dovode u sumnju glede njihova značenja, odnosno namjere rezbara. Nesumnjivo vezani uz tradicije antičke umjetnosti, formalno i tematski, ovi prikazi ipak nameću zanimljiv problem odnosa prema uzorima i kopijama u Bizantu u vrijeme makedonske renesanse. Tako se događa da većina epizoda na poznatim škrinjicama ne prati narativni slijed mitoloških ciklusa što bi bilo za očekivati u slučaju vjernog prenošenja antičkih uzora. Pojedine mitološke figure često su izvučene iz svog konteksta ili krivo interpretirane, što se događa ne samo na pulskoj

¹² Goldschmidt, A., - Weitzmann, K., n.dj.

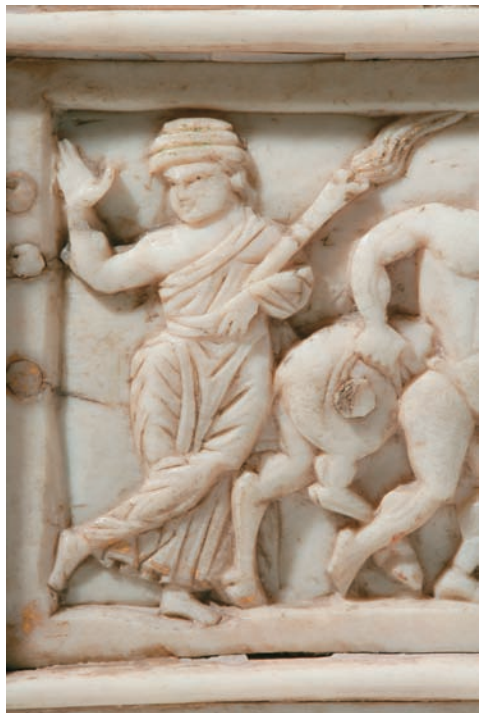
¹³ Riječ je o pločici zavedenoj pod OA 11329; usp. Gaborit-Chopin, D., n.dj., kat. br. 20 A. Nereida (ili putto) na pariškom primjeru drži u desnoj ruci veslo obmotano u ogrtač koji vijori na vjetru. Stisnut u suženi prostor ispod brave na pulskoj škrinjici, ovaj motiv, čini se, ipak možemo prepoznati neposredno ispod donjeg ruba brave.

za pojavu Selene kraj Belerofonta, ukoliko je Weitzmannova identifikacija ženske figure s bakljom točna, nema nikakvog opravdanja u mitu; kentaur s puttom na leđima ima uzor u prikazima Hirona s mladim Ahilom, ali se ovdje javlja u društvu s nereidom koja jaše na morskoj nemani; krilati kentaur koji otima jednu od menada podsjeća na antičke prikaze kentauiromahije, itd. Antički motivi na ovim škrinjicama općenito su zamišljeni više kao ukras nego kao doslovne poruke mitološkog sadržaja. Možda je na takav pristup utjecala činjenica da se na većini škrinjica figuralni ukras sastoji od pojedinačnih figura, dok se samo na ambicioznijim radovima javljaju polja s naizgled narativnim scenama. Gotovo u pravilu se jednostavniji sadržaj primjenjuje na škrinjicama od obične kosti (tako npr. u slučaju koparske škrinjice), dok se na primjercima izrađenim od bjelokosti pojavljuju narativne scene. Zahtjevniji ikonografski program čini se, dakle, usko povezan s bjelokosti, odnosno platežnom moći naručitelja ili kupca. Ponovo se pulska škrinjica ističe kao znakovita iznimka, budući da se bogatiji narativni prizori javljaju u jeftinijem materijalu.¹⁴



Sl. 6 Autor snimka: Goran Vranić

¹⁴ Usp. Cutler, A., n. dj., str. 120. Pritom treba naglasiti da primjer škrinjice u Louvreu (vidi bilj. 10.) pokazuje da radovi u kosti mogu biti gotovo jednako kvalitetni kao i oni u bjelokosti.



Sl. 7 Autor snimka: Goran Vranić

koji je pogrešno kopiran s nekog modela nalik onome na Veroli škrinjici. Takva pogreška lako se mogla potkrasti slabijem ili manje obrazovanom majstoru. Međutim, svi ti detalji ipak potvrđuju specifičan odnos prema antičkim uzorima u bizantskoj kulturi makedonske renesanse. Njihovo značenje iscrpljuje se u njihovoj dekorativnosti i egzotičnosti te upućuje više na površno posezanje za uzorima iz slavne prošlosti, nego na istinsko razumijevanje prikazanog sadržaja. Pritom treba obratiti pažnju na činjenicu da suženi repertoar odabranih tema i motiva na škrinjicama upućuje poglavito na ukus završnih stoljeća antičke civilizacije. Upravo su zaigrani putti izvanredno čest motiv u kasnoj antici, o čemu svjedoči njihova popularnost i u zagrobnoj umjetnosti, poglavito na sarkofazima, kako onima poganske, tako i onima kršćanske simbolike.¹⁶ Heraklo je jedan od najkonstantnijih tradicionalnih mitoloških likova u kasnoj antici, jedan od onih

Kao što smo vidjeli, pojedini figuralni reljefi na škrinjicama vrve likovima koji izvorno nisu dio istog mita ili su hibridna stvorenja koja otkrivaju poigravanje s pojedinim ikonografskim tipovima. Zašto bizantski rezbari nisu vodili računa o točnosti ili prepoznatljivosti svojih motiva? Zbog učestalih “odmaka” u odnosu na antičke uzore, često se o ovim prikazima govorilo kao o parodijama, s čime će se gledalac na prvi pogled složiti.¹⁵ Neobične transformacije koje smo spominjali svjedoče, naime, o namjernom iskrivljavanju izvornog sadržaja, možda i obezvredivanju, s obzirom da je riječ o poganskim temama u kontekstu kršćanske civilizacije Bizanta. Ne treba također izbjegavati razgovor o tehničkim “greškama”, što je vjerojatno objašnjenje za figuru krilatog Herakla s harfom na pulskoj škrinjici,

¹⁵ Usp. Cutler, A., On Byzantine Boxes, u *Journal of the Walters Art Gallery*, 42-43, 1984-85., str. 32-47.

¹⁶ Lijep primjer upotrebe malih dječaka, s ili bez krila, u zagrobnom kontekstu, je Dioklecijanov mauzolej u Splitu, gdje se oni javljaju u nizu scena na frizu ispod kupole.

koji ostaju utjelovljenjem poganske religijske misli u trenutku kada olimpski bogovi i heroji ustupaju mjesto Kristu i kršćanskim svecima. Isto možemo reći za dionizijske motive, koji pokazuju duboku ukorijenjenost, tako da su dionizijski sarkofazi, primjerice, posljednji značajni proizvod poganske zagrobne umjetnosti. Ciklusi satira i menada u divljem plesu, pomiješani s motivima kazališta dugo su prisutni na raskošnim predmetima koji nude uvid u dekor i likovnu kulturu elitnih aristokratskih krugova u kasnom rimskom carstvu. Sigurno nije slučajno što su bogati predmeti od srebra iz 4. stoljeća (oni iz ostave u Mildenhallu, ili tzv. Seusovo blago), u pravilu ukrašeni upravo takvim temama.¹⁷ Inzistiranje na njima često se pripisuje ciljanom programu “poganske obnove” s kraja 4. stoljeća, ali brojni primjeri pokazuju da su one prisutne kako među poganima, tako i među kršćanima. Stoga moguće pogrešne citate iz tradicionalne ikonografije na bizantskim škrinjicama ne treba tumačiti isključivo kao parodiju na mitološke teme i junake, premda niti to ne treba sasvim isključiti, nego kao dodatnu potvrdu da se bizantski rezbari ugledaju na umjetničku produkciju kasnoantičkog razdoblja, koja je već prošla filter prve kršćanske klijentele. Uostalom, antikizirajuća moda “makedonske renesanse” u tom pogledu pokazuje vrlo sličan pristup kao i “karolinška” ili “otonska” renesansa koje jednako tako iz antičkog naslijeđa preuzimaju samo ono što je prihvatila i ozakonila kršćanska antika. Činjenica da su neposredne uzore za motive bizantskih škrinjica stručnjaci prepoznali ponajprije u reljefima i motivima kasnoantičkih sarkofaga, ukazuje na odabir koji je koliko ciljan i namjeran (pa stoga govorimo o “renesansi”), toliko i nastavak ustaljene srednjovjekovne prakse. Pritom se “renesansa” zapravo ukazuje kao kontinuitet, poglavito u slučaju Bizanta, čija umjetnička tradicija doista i počiva na kasnoantičkoj sintezi antičke likovne kulture i kršćanske poruke.

Bizantske škrinjice poput ove u Puli nameću, dakle, pitanja koja nadilaze puku konstataciju o antičkim uzorima kao neprijepornim modelima. Jednako tako ne treba inzistirati na parodijskom aspektu ove ikonografije i tumačiti ju kao razvodnjenu verziju antičkih modela. Umjesto toga, nameće se usporedba s luksuznim predmetima iz vremena kasne antike, kada nalazimo brojne dodirne točke s razdobljem makedonske renesanse u Bizantu. U oba slučaja u igri su elitni društveni krugovi kao naručitelji; u oba slučaja (svakako u kasnijem bizantskom razdoblju, a velikim dijelom i u kasnoj antici) riječ je o kršćanskim naručiteljima koji ne prezaju od posezanja za poganskim, mitološkim temama. One su tijekom

¹⁷ Usp. Milinović, D., *Analiza ikonografije Seusova pladnja*, u *Mogućnosti*, 1-3, Split, 1997., str. 72-96.

kasnoantičkih stoljeća zapravo izgubile svoju vjersku simboliku, postajući bitnim dijelom kulturnog identiteta civiliziranog i obrazovnog građanina, znak pripadnosti svijetu antičkih vrijednosti i način diferencijacije od barbarske i neprijateljske okoline, kao što je to bilo još od klasične Grčke. Antikizirajuća moda koja je dovela do njihove pojave u 10. stoljeću je fenomen koji također treba tumačiti više kao manifestaciju pripadnosti elitnim krugovima bizantske metropole, odnosno potvrdu kontinuiteta, nego kao ciljanu obnovu ("renesansu") antičkih umjetničkih tradicija ili poganskoga duha.



Sl. 8 Autor snimka: Goran Vranić

LITERATURA

- BITENC, POLONA - KNIFIC, TIMOTEJ (ur.), *Od Rimljanov do Slovanov*, katalog izložbe, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, 2001., kat. br. 392.
- CUTLER, ANTHONY "Ehemals Wien": the Pula Casket and the Interpretation of Multiples in Byzantine Bone and Ivory Carving. *Römische historische Mitteilungen* 41 (1999): 117-128.
- CUTLER, ANTHONY "On Byzantine Boxes." *Journal of the Walters Art Gallery* 42-43 (1984-85): 32-47.
- GABORIT-CHOPIN, DANIELLE "Les ivoires des Xe et XIe siècles.", u: *Byzance*, katalog izložbe, Louvre, Paris, 1992.
- GABORIT-CHOPIN, DANIELLE *Ivoires médiévaux, Ve - XVe siècle*, Musée du Louvre, Paris, 2003.
- GRAVEN, HANS Ein Reliquienkastchen aus Pirano, u: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 20, 1899., 5
- GOLDSCHMIDT, ADOLPH - WEITZMANN, KURT *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts, I*, Berlin, 1930. (ponovljeno izdanje 1979.);
- MILINOVIĆ, DINO "Analiza ikonografije Seusova pladnja." *Mogućnosti* 1-3 (1997): 72-96.

SAŽETAK

BIZANTSKA ŠKRINJICA U ARHEOLOŠKOM MUZEJU ISTRE U PULI

Dino MILINOVIĆ

U Arheološkom muzeju Istre u Puli čuva se škrinjica od kosti koja je ostala relativno nepoznata hrvatskoj stručnoj javnosti, premda su se njome u nekoliko navrata bavili vodeći svjetski stručnjaci za bjelokost (Graeven, Goldschmidt, Weitzmann, Cutler). Škrinjica, koja se prvi put spominje u jednoj crkvi u Piranu u Sloveniji, jedinstvena je u okviru hrvatskih zbirki, ali veći broj sačuvanih primjeraka u crkvenim riznicama i zbirkama drugih zemalja (njih četrdesetak poznatih), pokazuje da je riječ o serijskoj proizvodnji predmeta namijenjenih bogatijim naručiteljima. Najkvalitetniji radovi rađeni su u bjelokosti, ali su u gotovo svim slučajevima pridodavani i dijelovi od obične kosti, što govori o specifičnoj radioničkoj tehnici, ali i povremenim nestašicama dragocjenog materijala u srednjevjekovnom razdoblju. Podrobnija analiza je pokazala da je pulska škrinjica rađena od kosti, što objašnjava nešto slabiju kvalitetu reljefa i ornamenta u odnosu na najbolje radove iz ove skupine (npr. tzv. Veroli škrinjica u Londonu). Stručnjake su ovi predmeti zanimali prije svega kao primjer antikizirajuće mode u Konstantinopolu u 10. stoljeću, na koju ukazuju figuralni reljefi mitološkog sadržaja kojima su škrinjice ukrašene. Raspon ikonografskog programa seže od pojedinačnih prikaza mitoloških figura - bogova ili heroja - do razvijenijih, narativnih epizoda koji podsjećaju na frizove kasnoantičkih sarkofaga. Karakteristično je za pulsku škrinjicu da pripada grupi s razvijenim, narativnim reljefima, što je obilježje kvalitetnijih primjeraka u skupini. Osim pitanja namjene takvih predmeta (brava koja je bila ugrađena na pulsku škrinjicu otkriva njenu moguću ulogu), kao posebno zanimljivo nameće se pitanje ikonografske interpretacije, odnosno značenja antičkih modela koje koriste bizantski rezbari. Ono je posebno značajno s obzirom na promišljanja "renesanse", odnosno programatskog posezanja za antičkom likovnom baštinom, što je bitna odrednica pokreta "obnove" u umjetnosti i kulturi koji se dogodio Bizantu u vrijeme makedonske dinastije tijekom 10. stoljeća, kada su najvećim dijelom nastali predmeti o kojima je riječ. Često se govorilo o "parodiji" na antičke modele, zbog naglaska na motivima kao što su razigrani putti u različitim pozama i radnjama, ili zbog čestog ispreplitanja pojedinih ikonografskih tipova koji sugeriraju nepoznavanje ili površan odnos prema modelima. Pulska škrinjica pokazuje nekoliko primjera takvih "metamorfoza", za koje možemo naći usporedbe i na drugim radovima,

čak i onima najveće kvalitete. Podrobnija ikonografska analiza sugerira, međutim, da repertoar ovih reljefa nije neobičan kada ga sagledavamo u svjetlu kontinuiteta antičkih impulsa, koje je Ernst Kitzinger odredio kao *perennial Hellenism*, stalno prisutnu ponornicu antičkog iskustva koja u gotovo pravilnim vremenskim razmacima izbija na površinu u Bizantu ili na Zapadu (“karolinška”, “otonska” renesansa). Važno je naglasiti da pritom repertoar bizantskih škrinjica, pa tako i one u Puli, pokazuje logičan slijed metamorfoze antičkih oblika koji su prethodno prošli “filter” kasnoantičke, odnosno ranokršćanske umjetnosti, kada su izgubili dio izvornog značenja. Oni ipak ostaju svjedoci potrebe da se antička baština istakne kao sastavni dio kulturnog ideala prosvijećene elite. U tom kontekstu, pulska škrinjica je dragocjen dokaz prisutnosti istog ideala na području sjevernog Jadrana.

SUMMARY

THE BYZANTINE CASKET OF THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF ISTRIA IN PULA

Dino MILINOVIĆ

Among the holdings of the Archaeological Museum of Istria in Pula is a casket in bone, which remains fairly unknown to the Croatian scholars despite the fact that, on several occasions, it was the subject of studies of leading international experts on ivory (Graeven, Goldschmidt, Weitzmann, Cutler). The casket, which was first mentioned in a church in Piran, Slovenia, is a unique item in the Croatian collections. However, a large number of preserved exemplars kept in church treasuries, as well as those belonging to collections of various countries (some 40 known exemplars) indicate that they are items that were serially produced for rich clients. The finest exemplars are made of ivory, though in almost all the cases some parts in bone were added. This indicates a particular construction technique as well as occasional shortages of precious materials in the Middle Ages. A more detailed analysis showed that the Pula casket was made of bone, which accounts for a somewhat lesser quality of reliefs and ornaments when compared to the finest works from the same group of caskets (for example the Veroli casket, which is kept in London). What attracted the attention of experts to these objects was mostly the classicizing style, which was in fashion in Constantinople in the 10th century AD, and which is indicated by figural reliefs that ornament the caskets. The represented subjects span from singular representation of mythological figures (gods or heroes) to more elaborate, narrative episodes which are reminiscent of friezes adorning late antique sarcophaguses. One of the characteristics of the Pula casket is that it belongs to the group of caskets decorated by elaborate, narrative reliefs, which is a distinctive feature of the finer exemplars in the group.

In addition to the question of purpose of the items of this kind (the lock inserted in the Pula casket indicates its possible use), the question addressing the iconographic interpretation, that is, the meaning of the antique models used by the carvers of the Byzantine period, is of particular interest. The answer to this particular question is especially important in assessing the "Renaissance" movement, that is, programmatic reaching out for the classical heritage of Antiquity, which is an important characteristic of the restoration movement in art and culture, which took place in Byzantium during the Macedonian dynasty in the 10th century. "Parody" of antique models has often been mentioned due to the fact that emphasis was placed on motifs such as spirited putti depicted in various poses and

actions, or due to the frequent intertwining of individual iconographic types that indicate ignorance or superficiality with regard to the models. The Pula casket bears several such examples, the comparisons of which can be found on other works, even the finest quality ones. However, a more thorough iconographic analysis suggests that the repertory of these reliefs does not seem to be so unusual when seen under the light of continual presence of antique impulses. These impulses, pinned as *perennial Hellenism* by Ernst Kitzinger, are like an ever-present stream of antique experience sinking under ground and resurfacing at almost regular cycles in Byzantium and in the West (“the Carolingian Renaissance” and “the Ottonian Renaissance”). It is important to emphasize that the repertory of the Byzantine caskets, including the Pula one, shows a logical line in the metamorphosis of the antique shapes which had been “filtered” by the late antique and early Christian art, losing a part of their original significance in the process. Nevertheless, they witness the need for the antique heritage to be emphasized as a constituent part of the cultural ideal of the enlightened elite. In this context, the Pula casket is a valuable piece of evidence of the presence of the above mentioned ideal in the north Adriatic area.