



Igor Fisković

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Slikano raspelo Sv. Franje iz 13. stoljeća u Splitu

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 31. 7. 2012. – Prihvaćen 30. 8. 2012.

UDK: 264-932(497.5 Split)“12“

73.046.3:232.963

Sažetak

Podvrgavanje ponovnoj analizi velikog slikanog raspela iz doma redovnica sv. Klare u Splitu omogućilo je spoznavanje njegove ikonografije i morfologije drugačije negoli se dosad bilo ustalilo. Naglasak je ponajprije stavljen na prikaz raspeta Krista, predočenog uz osobito stapanje svojstava poluživuće i poluumiruće osobe, a s prepoznatljivim formalnim oznakama »splitske slikarske radionice« iz razdoblja romanike. Daljnja se pozornost posebno usmjerila na portretni prikaz sv. Franje koji

je otkriven u medaljonu na dnu križa, a spada među najstarije uopće poznate, pa se razlažu njegove podudarnosti s literarnim i likovnim opisima nastalima ubrzo nakon svečeve smrti. Umjetninu se predlaže vezati uz franjevački milieu iz sredine duečenta u kulturnom ambijentu grada Splita, a ujedno se određuje i individualnost njezina autora dostojnog naslova: »Majstor raspela s portretom sv. Franje«.

Ključne riječi: *slikarstvo, raspelo, 13. stoljeće, franjevci, Split, klarise*

Puno je razloga da Splićaninu Tonku Franinom Maroeviću za ovu obljetnicu, običajem humanista, podarim napis o umjetnini iz starine što se čuva u splitskom samostanu klarisa sred Lučca, gdje je on odrastao i gdje smo se u mladenaštvu upoznali. Prošavši kroz istu klasičnu gimnaziju i učeći od istih profesora, zblížili smo se tek na fakultetu u Zagrebu, kad mi je seminare o srednjovjekovnoj umjetnosti držao Tonko prije negoli je, hoteći steći veće slobode rada, prešao na Institut. Time je pak omogućio moje zaposlenje iz kojeg sam prionuo istraživanju spomenika južnih obala, koje smo sa zanosom već prohodili u istim studijskim ekipama. Ujedno smo unutar urbane sredine trajnog boravljenja razmjenom knjiga dopunjali znanja koja se, evo, pretaču donekle i u ovaj tekst za prijatelja s odanošću.

S navedenim povlasticama spoznao sam jednom kako je na dnu umjetnički vrlo izražajnog raspela iz doba romanike u Splitu naslikan asiški svetac, a ne sv. Magdalena, što se dotada dugo smatralo.¹ Tu su zabunu prouzročila oštećenja drva i slaba očuvanost oslika na mjestu gdje se inače tijekom srednjeg vijeka javlja rečena svetica, a nema sličnih prikaza sv. Franje. Zato sam to otkriće istaknuo nekoliko puta,² a ovdje ću ga protumačiti uviđajući da se s njime prilično mijenja ukupna ocjena čitavog raspela³ i dotiču

napori nekolicine učitelja naše discipline. Izvrsnosti je raspela, naime, prvi uočio Ljubo Karaman,⁴ a monografski obradio Kruno Prijatelj,⁵ pa se davno povela rasprava o mogućoj genezi djela.⁶ Dok je jedan branio »podsjećanje na čuvenog Cimabuea«, drugi se založio ukazati na blizinu s radovima Giunte Pisana, tvrdeći da je »iz njegova uplivnoga kruga«.⁷ Nakon čišćenja umjetnine Cvito Fisković je glavninu pitanja okrenuo prepoznavanju »splitske slikarske škole«,⁸ unutar koje je do 1966. s istim raspe- lom povezao tri otkrivene velike ikone Gospe sa sinom,⁹ što je najšire prihvaćano i održavano, pa preneseno i izvan granica naše zemlje.¹⁰ Pretpostavljenog se autora te skupine djela kao bezimennog stranca podredilo pojmu »splitska radionica«, koji se uvelo u preglede romaničkog slikarstva na tlu Hrvatske.¹¹ S najviše je razlaganja o njegovu mjestu u likovnosti podneblja prišao Grgo Gamulin, poglavito nastojeći precizirati stilsku artikulaciju samog raspela.¹² Njegovu je autoru Joško Belamarić nadjenulo ime »majstor Raspela Sv. Klare« kad je korpusu istodobnih ostvarenja u Dalmaciji pribrojio novopronađeni poliptih iz Trogira.¹³ To je opet raspelo osvrtnja na uvjetno uz jednu autorsku ruku već povezanu grupu odličnih djela, ali se nije uspjele saznati ikoji podatak o slikaru. Također se nije točno do- kućilo za koju crkvu u Splitu raspelo bijaše načinjeno ili



Raspelo u Samostanu sv. Klare, Split
Crucifix in the Monastery of St Claire in Split

gdje se ono, starije od samostana klarisa, prvotno uopće nalazilo. Na kraju se razabire kako je oko toga vrhunskog spomenika ostalo dosta neriješenih problema koji nas prinađuju provesti svestraniju njegovu analizu.

Ključno je da ikonografski jasan prikaz raspetoga Krista u domu sestara sv. Klare Asiške pokazuje niz osobitosti kojima se još nigdje nisu utvrdile izravne analogije.¹⁴ Monumentalno se raspelo (253x196 cm), naime, izdvaja među nebrojenim srodnima iz zreloga srednjeg vijeka u Europi već po tipologiji osnovne forme,¹⁵ odnosno vitkog obrisa koji mu na vrlo uskoj zlatnoj pozadini određuje tamno slikan Golgotaški križ obrubljen tankom trakom jednolike geometrijske dekoracije.¹⁶ Spoj je pak krakova križa formiran poput neke ikone bez okvira sa svrhom isticanja Kristove glave s aureolom,¹⁷ poviše je naslikana tabla s njegovim inicijalima po diktatu Pilata, sasvim nisko i podnožak o koji se uspravno upire ukočeno tijelo simetrično raskriljenih ruku.¹⁸ Dugački i tanki krakovi križa su odmjereni mršavome Kristu raspetom s četiri čavla, a svaki krak završava polukružnim obrisom od polovice reljefno obrubljenih medaljona,¹⁹ unutar kojih su pojedinačno naslikana četiri mala poprsja sporednih svetačkih likova. Utoliko svaki figuralni član čitke kompozicije opstaje u vlastitom polju, na omeđenim površinama s kojima su im odmjerene simbolične a ne prirodne proporcije.²⁰

U cjelinu ih povezuje način predstavljanja s obzirom na položaj – paru postranih osmišljen po unutrašnjem aktivnom odnosu prema Iskupitelju, a dvama na krajevima haste križa samostalno sračunat u vanjskoj komunikaciji s gledateljima. Uistinu, sv. Marija iz lijevog i sv. Ivan iz desnog medaljona okrenuti su Kristu tipičnom gestom adoriranja; frontalni lik na vrhu tumači se kao sv. Mihovil,²¹ četvrti na dnu očitava kao sv. Franjo. Svekolika se geometrija slaže s ukupnom simbolikom sadržaja Raspeća po kojem svaki sudionik racionalno ostvaruje svoju ulogu u skladu s temeljnim odrednicama zadaće i smisla djela: čašćenja Krista ali bez izricanja supatništva. Stoga nas na redovnom putu traženja usporedbi tančinama djela ponajviše zanima uklapanje u formalna i duhovna iskustva epohe ili prostora koje Raspelo zasigurno nosi kao najveće od sačuvanih iz romaničkog doba u Dalmaciji. Ne opterećujući se strujama koje su napajale našu znanost do osvita 21. stoljeća,²² naime, vrednujemo ga radije kao potvrdu visoke razine likovne kulture i promicanja moderne stvaralačke klime u jednom od glavnih urbanih središta istočnog Jadrana prije osamstotinjak godina, nego kao plod estetskih i stilskih postignuća iz susjedne, u svoj prošlosti umjetnički kudikamo bogatije zemlje Italije.

S takvim stajalištem ističemo da je moćni Kristov lik s nedvojbenim svojstvima zrelog srednjovjekovlja slikan krajnje ekspresivno, na način kojemu diljem apeninskih pokrajina nema bližih primjera. Tamošnji se dometi likovne gramatike proistekle iz postupnoga suzbijanja *maniere grece* naprosto ne čine dovoljnima za objašnjenje odakle natprosječno izražajni i uspravni lik crpi snagu unatoč pretežnom frontalitetu prikaza i geometrizaciji mnogih pojedinosti.²³ Drugim riječima, grafički i kromatski vrlo čvrsto artikulirana fizičnost diviniziranoga i heroiziranoga Krista je toliko samosvojna da joj se olako ne nalazi čitkih ishodišta.²⁴ Može se govoriti o tipološkim osloncima, ali im je likovna obrada jedinstvena i izuzetna. Ipak se dade razabrati kako su nemali bizantizmi petrificirani u izboru boja i potezima kista kao i tradicionalnoj tehnici *lumeggiatura*, dok plošno-hladno kontrastiranje obasjanosti i zasjenjenja mehanički potiče unutarnju i vanjsku, u zadanome kadru vizualno uzvišenu dramatiku. Njezinu se osebnost tek okvirno smije tumačiti posljedicom težnje za predočavanjem božanske prirode Raspetoga koja je mjestimičnom primjenom spekulativnog umjesto stvarnosnog približila slikarski govor apstraktnim rješenjima istočnomediterranskog korijena. K tome su bitka vizija i sigurna ruka majstora na svim likovima jasna potvrda visoke razine njegova umjetničkog školovanja, koje uz tehnički homogenu izvedbu cjeline jamči čitav niz iznimnih detalja sa značenjem kaligrafski individualnoga sroka.

Uz to se nameće komparacija s postignućima talijanskog slikarstva koje je u rastu 13. stoljeća temat raspela otvorilo prikazima trpećeg umjesto trijumfirajućega Krista.²⁵ Među prvima koji su potkraj prve četvrtine duečenta katoličkome miljeu posegnuli za interpretacijom toga sadržaja bio je Giunta Capitini iz Pise u čijem su opusu zacrtane i daljnje smjernice umjetničke obnove Zapada.²⁶ Niz slikanih križeva koji su mu analitički pripisani pokazuje pojedinosti sukladne mnoštvu italskih, pa im valja propi-

tati odnose prema našem. U osnovi su svi po Umbriji ili Toskani, a i drugim krajevima, prožeti »latinskom« osjetilnošću usredotočenom na humanizaciju raspetoga Božjeg sina biranim morfološkim sredstvima. Očito im je temeljna nakana bila postići vanjsku harmoniju koja bi odražavala unutrašnju, u znaku svetosti Iskupitelja ljudskog roda, pa ih napaja idealizam osobite vrste. Na splitskome primjeru, međutim, taj je znatno izostao, a »giunteskne« crte koje su obično isticali povjesničari umjetnosti svode se na opća stilska mjesta ili skupne *topose* slikarstva kojim se mijenjao religiozni krajobraz Zapada. Držimo pritom na umu i tri drvena raspela iz Zadra s prikazom živoga ili poluzivoga Krista koji se zbog zamjetno ograničene naracije razlikuju od istodobnih talijanskih.²⁷ Naši su, naime, odreda prožeti dozom arhaičnog simbolizma, u biti protivnog većini tamošnjih na kojima se ustalio ikonografski tip *Christus Patiens*, kakav je tek djelomično objavljen na primjeru iz Splita prebacivanjem umjetničke percepcije s božanske na ljudsku prirodu Nazarećanina.²⁸ Najzaslužniji su za to bili novi prosjačko-propovjednički redovi, u svjetlu čega naš spomenik biva intrigantniji, tim više što kompozicione i gestualne motive dobroano preuzima iz bizantske umjetničke sfere, a unosi neke nove crte avangardnog značaja kojima korijeni uvjetno leže u duhovnosti zapadnjačkog redovništva ranog 13. stoljeća.

Uglavnom se lanac raspela u srednjoj Italiji vezanih uz ime i pojavu Giunte kao odlučnog preporoditelja slikarstva duečenta ne čini pouzdanim uporištem nastanka našega.²⁹ Premda se u ikonografskoj shemi čita samo donekle srodan figuralni koncept, glavni lik morfološki odudara većini iz rečenoga opusa jer se ne povija s izrazitom *sagomaturom* tijela.³⁰ U cilju izražavanja Muke Kristove zanemareno je mimetičko savršenstvo oblika, a simbolična se objava svjetla na polugolom tijelu vodi variranjem ponešto drugačijih premisa. Čitava je anatomija, posebice prenatlaženoga toraksa, sačinjena pomoću blijedosmeđom bojom tvrdo odvojenih članaka u armaturi koja podsjeća na metalnu konstrukciju podložnu rastavljanju.³¹ Plastičnost joj daju površinski bljeskovi svijetlih okera koji u smjenjivanju s tamnijima ne pobijaju dojam krute metalčnosti i ne omekšavaju slikarsku materiju, dok su na svakom članku golotinje mišljeni samostalno i na kraju nadnaravno. Dosljedno su dugačke simetrične ruke oblikovane u tragu tehničkog postupka lutkara,³² iako su od slabijih ramena do rastvorenih šaka s precizno crtanim dlanovima i tankim prstima anatomske prilično uvjerljivo povezane s grudima na koje je udesno klonula glava.³³ Smirenje obuzima i oblina lica u poluprofilu, dojmljivo bolnoga s koso zaklopljenim očima između tankih obrva i nisko spuštenih podočnjaka te orlovskog nosa nad stisnutim usnama.³⁴ Linearnost lučnih stilizacija kulminira u crtanju brkova i brade spojenih dubokim sjenama na način kojem u Italiji nema premca. Čelo je kratko, dok je dugački par kovčastih pramenova kose široko zabačen, iako frizuru okuplja nakošena trnova kruna unutar aureole uzdržane uspravnim grčkim križem.³⁵ Kao suprotnost, uvećane su dimenzije perizome, nabrekle bogatstvom nabora učvorenih o pojasa po sredini a bočno opuštenih ka donjim rubovima koji vise jedva prateći vrlo blagu povi-

nutost tijela.³⁶ Noge su bez jako ucrtanog mišićja vitke i gipko modelirane do izduljenih stopala i prstiju, unoseći neočekivane realizme to izričitiše što malo isturena lijeva čitavu figuru čini naizgled lakšom.³⁷ Konačni je rezultat da pred sobom imamo suzdržani prikaz *Christus Patiens* koji nije izdahnuo iscrpljen u mucu, nego se s krajnje blagom »bizantskom krivuljom« ukočio u trpnji ne gubeći po kršćanskom mu nauku zadano sveto dostojanstvo.³⁸

Premda je kolorit od starosti izgubio puno sjaja, posebice na perizomi, jedinstveni volumen frontalnog svjetla zaoakuplja gornju polovicu lika, a izdiše na donjim udovima upadajući iz lijeve strane iskazan tankim i gustim *strigilima* vlastitog poretka. Iako neujednačene tehnike slikanja izazivaju privid neravnoteža, koriste dojamu plastičnosti s kojom se uzdržava statičnost raskrsljenoga lika stisnutih nogu, kako i odgovara srednjovjekovnoj simbolici.³⁹ Za nju je pak naročito značajno slikanje jarko crvene krvi što curi u okomitim spiralama iz rana od čavala na dlanovima i stopalima, a s istovjetno otvorenom bojom izbija u mlazu iz mjesta proboja grudnoga koša kopljem.⁴⁰ Štoviše, crvenilo ispunja i oko glave srodno opletenu trnovu krunu ne ostavljajući traga na licu, ali se odražava na plošnome križu u svetokrugu.⁴¹ Tim malim no prodornim kolorističkim akcentima suzbija se svekolika grafičnost a ojačava temeljna zamisao svetosti Božjeg sina izlučene iz njegove krvne žrtve za spasenje ljudi. Ta je zamisao opstajala odavno, a nadasve se intenzivirala u duečentu s nastupom novih crkvenih redova, što – po mojem sudu – postaje određujuća činjenica za raskrivanje postanka djela.⁴²

Drugačijem vizualnom dojmu podliježu medaljonska poprsja pratitelja Raspetoga,⁴³ čije smanjene proporcije potenciraju nestvarnost ukupnog prostora okupanoga svjetlom. I dok je glavni lik najjače obasjan iz nebeske visine, oba pobočna su – shodno tek posrednom svojem sudioništvu u viziji Muke – predana onome što se ravno širi iz sredine. Nažalost su na njima izraženije posljedice zuba vremena, ali ni one nisu zatrlje izvorne kakvoće slikanja na zlatnoj pozadini stopljenoj s blještavilom aureole. Ponajbolje su dokučive na mladolikome sv. Ivanu jer su pri smanjenoj dimenziji najbistriji odnosi crteža i boja u geometrizirano gustoj mreži tkanja modre i crvene odjeće i površinski najtanahnije nanesenih *strigilatura*.⁴⁴ One oplemenjuju i muklu boju Marijine odore na suprotnoj strani, kojoj su jače nagrizeni podloga i slikani sloj, a čini se da je jednom izvršena neznatna dopuna brazgotine sred poprsja i na licu.⁴⁵ No ni to nije poremetilo pitome geste kojima majka i učenik nijemi od tuge prate umiranje izmučenoga Božjeg sina tragom šablonskih rješenja iz istočnog Sredozemlja. Glave im se malo naginju u poluprofilu dok nejednako raširenim rukama iluzioniraju stupnjevanje dubine ne prenoseći dublje emocije na pobožne u sakralnom prostoru.⁴⁶ Zato pomišljamo na iskustva one »lingue france« koja se slijedom utjecaja iz bizantskih prostora u duečentu transverzalno s istočnog Mediterana probijala prema Zapadu.⁴⁷ Uglavnom oba lika ne posežu za retorikom Giunte Pisana kakva će bez klasicizama opojiti ne manje važnoga i čuvenoga Cimabuea,⁴⁸ kojeg se samo isprva htjelo ukazati uzorom za našu umjetninu, a do danas joj se nije prozrelo točno vrijeme

nastanka. Većina analitičara se opredijelila za pozno doba 13. stoljeća, što kazuje kako sklop ikonografskih motiva i standardiziranih tehnika nije dovoljan za išta više od priznavanja škrte dorađenosti osnovne vizije *Christus Patiens*a nesavladanog bolju.⁴⁹ Pritom se kao temeljno može ustvrditi kako dva ikonički izvedena pobočna lika bez izražavanja supatničkog odnosa pridonose štovanju Raspele. Vjerujući da su to općenitosti slabog značenja, više nas zanimaju specifičnosti što pomažu otkriti okvire njegova izlaganja unutar jedne crkve, a posebno koja je to crkva u doba njegova nastanka uopće mogla biti.

Svrhom mogućeg pročišćavanja tih pitanja korisno je razmotriti pojavu lika na vrhu u medaljonu jednako velikome dvama postranima,⁵⁰ pa se predmnijeva da je služio veličanju dogme Spasenja. Za njega se općenito piše da predstavlja sv. Mihovila, inače istovjetnim smještajem deificiranoga na više slikanih raspela duž hrvatske obale,⁵¹ ali je ovdje preostao samo dio frontalno ukočenoga poprsja. Bez glave i lica pruža priliku razumjeti kako slikar zgusnutim crtovljem nabora i nabijenom gamom boja raščlanjuje figuru. Budući da ona u lijevoj ruci drži kuglu a desnu uzdiže činom blagoslova, postoji mogućnost da se radi o *Pantokratoru*, tipološki provjerenom u prekomorju,⁵² što bi slabilo argumente vezivanju djela uz regionalnu umjetnost istočnog Jadrana. Međutim se čini važnije uočiti istorodnosti slikarskog tretmana svih triju likova na krajevima krakova i izvedbenih manira triju samostalnih velikih ikona koje se povezuju u izričajno cjelovitu »splitsku slikarsku radionicu.«⁵³ Očito je iz njezina rada ostala skupina odličnih djela među kojima se umjetnički gornjim dometom s razlogom proglasilo ovo raspelo. Iako osvrta na pojedina formalna obilježja toga spomenika nije bio cilj razrješavanje svih pitanja oko rečene skupine djela, presudnim se čini utvrditi tezu o njegovu nastanku u okruženju Splita, i to nakon održavanja IV. Lateransko-godine sabora (ili XII. Ekumenskog koncila) u Rimu 1215. godine koji je ustrojio pravila *ritus romanusa*.⁵⁴

Otad je po nauku o transspustancijaciji prikaz Raspetoga postao obvezatan u svakoj crkvi,⁵⁵ a u osnovi nema nikakva razloga držati da je ovaj primjerak importiran iz tuđine, jer to opovrgavaju stilističke podudarnosti s ikonama koje postoje u Splitu.⁵⁶ Sve ukazuje na majstora za kojeg vjerujemo da bijaše stranac, budući da nema umjetnina iste vrste koje bi mu u regiji prethodile tijekom 12. stoljeća.⁵⁷ No od osvita narednog, 13. stoljeća, zabilježena je nazočnost braće slikara Mateja i Aristodija, sinova nekog Zorobabela iz Apulije, odgojenih u Zadru ali usmjerenih Splitu, gdje su stekli i nekretnine, što bi značilo da su dobro zarađivali vlastitim radom.⁵⁸ Godine 1214. samostalno je umjetnik Buvina, inače zapisan kao »pictor de Spalento«, izrezbario znamenite vratnice na prvostolnici pa strše podatci o njegovoj fresci sv. Kristofora pod otvorenim nebom sred grada.⁵⁹ Druge vijesti o zidnom slikarstvu su posve oskudne, a tek su malo bogatiji primjeri sitnoslikarstva u liturgijskim knjigama različite erudicije. Preživjela su i dva mnogo slabije očuvana drvena slikana raspela, po dimenzijama manja od ovoga ali morfološki bliža nekima u Zadru.⁶⁰ Tako se ocrtavaju okviri »splitskoj radionici« koja je zacijelo imala znatnu ulogu u promicanju izražaj-



Detalj Raspele s likom sv. Franje
Detail of the Crucifix with St Francis

nih normi i ukusa lokalnog slikarstva što na remek-djelu u domu klarisa osobito opredmećuje energiju franjevačke ljubavi prema Raspele.

Zato u sklopu dotaknutih pitanja najposlije gledamo sliku u medaljonu na dnu haste križa u kojoj smo otkrili prikaz sv. Franje, zapravo gornju polovicu poprsja jer donja bijaše sagnjila pa su je u neko doba uklonili.⁶¹ Svejedno joj je sadržaj ostao razaznatljiv, a čak je bolje na vidjelo izbilo koliko se lik oblikovanjem odvajava od ostalih na raspele a koliko ih ipak slijedi. Njegova nam polovična očuvanost ipak omogućava sud o načinu slikanja lica i glave kojoj je krupni oval uokviren velikim svetokrugom i pokriven kapuljačom ishodeći sumarnost kakva je na gornjim slikama izostala. Odjeća mu nije grafički razrađena nalik *hrizografijama*, niti urešena plošno shvaćenim ornatom kao likovima sv. Ivana ili Gospe,⁶² već je na škrto vidljivoj površini modelirana u mekim preljevima tamnosmeđe boje njegova *habita*, gotovo izvan stilskih uzusa 13. stoljeća. Tek krivudavi crtež bijeloga ruba kapuljače teži stilizaciji iz ostalih medaljona,⁶³ a uz minimaliziranje ornamenta bitno preobraženoj pri detaljističkom slikanju lica s neutajenim značajkama portreta, kojem životnost daju crvene jabučice obraza. K tome se slikareva pozornost usredotočila ka dubokim bademastim očima vrlo izraže-



Lik sv. Franje
St Francis

nih bjeloočnica i zjenica, a naročito plastičkoj modelaciji bora na arkadi čela spojenog s hrptom podužeg nosa,⁶⁴ replicirajući u malom mjerilu fizionomijske crte središnjeg Krista na križu. Na njemu je, međutim, osnovna namjera bila iskazati ispačeno stanje tijela, a ovdje se srodnim grafičko-kolorističkim sredstvima sročilo psihološku uvjerljivost bitno drugačijega tipa. U tim se dvojnostima zapravo kale presudna pitanja: kojoj razvojnoj liniji mediteranskog slikarstva raspelo s pripuštenim novinama formalno pripada te u koji ga se konkretni stvaralački krug, a i koju kronološku fazu treba ili može smjestiti?

Zahvaljujući istančanoj slikarskoj izvedbi, asiški se svetac sa svojom tamnom kožom doima mistično, ali i vrlo živo, tako da samim sobom govori o sebi.⁶⁵ Ustvari je riječ o izvornome predstavljaju koje odgovara liku franjevačkog Sirotana iz prvih knjižnih zapisa kao i najstarijih slika sa značenjem ikonografskih obrazaca.⁶⁶ Takvih pak u ostavštini duečenta na tlu Italije ima dvadesetak, ali je na svima – od oltarne table Bonaventure Berlinghiera u Pescii iz 1235., do freske Cimabuea u Asizu iz 1280-ih,⁶⁷ da spomenemo tek slikane – istančano poput našega, redovito u stojećem stavu i uglavnom s nekim atributom u ruci. Splitsko je pak poprsje sa zaobljenim obrisom zbijeno u kružnici okvira, a pošto je donja polovica nestala, ne znamo je li

držao neki predmet ili je možda blagoslivljao. Bez obzira na to, u izražaju lica s upalim obrazima i neurednom brađom slijedi najranija iz niza ostvarenja Franjina portreta koje poznajemo.⁶⁸ Naš primjerak poput većine ima bujnu kosu i velike uši, vidljive unatoč kapuljači, a jedini je bez tonzura,⁶⁹ jer mu je pokrivena čitava kalota glave. Očito izmiče stereotipima, a izvjesnu mu živost daje blagi okret tijela slijeva udesno, što neuobičajeno razlama simetrije svojstvene romaničkoj empiriji Zapada. Može se, dakle, uzeti i kao dokaz otklona od tradicionalnih regula slikanja dvaju adoranata Krista, ali i hipotetičkom držanju nekog predmeta pred prsima – križa ili knjige Evanđelja koje bi mu po običaju pojačale idejnu samostalnost. Najvažnijim se ipak čini da lice nije idealizirano kako se uvriježilo pri slikanju redovnika koji je propovijedima puku osvojio katolički svijet.⁷⁰ Zato govorimo o jedinstvenom ostvarenju sukladnome izuzetnosti Raspela sačinjenog od genezom različitih motiva u izvedbi personalno neidentificiranoga ali po izričaju s navedenih splitskih ikona Gospe sa sinom prepoznatljivog umjetnika. Pritom opet strše iznimne karkvoće njegova izraza, tako da ostaje osamljen u panorami proizvodne vrste i ukupnog ondašnjeg slikarstva na tabli.

Po svemu se smije vjerovati da je na predaji *maniere grece* odlično izučeni slikar došao u Split iz nekog kulturnog

središta gdje već postojahu ako ne baš pravila, a ono barem svijest o modernijem portretiranju popularnoga sveca.⁷¹ Nakana je izražena to jače što je poprsje svojom postavom u obrubljenome krugu zasebno i gotovo zatvoreno dok se izravno okreće gledateljima, a ne dvodimenzionalnom Kristu nad sobom, iako mu je lice obasjano ukoso odozgo kao da prima isti mlaz koji je blago osvjetlio noge Raspetoga. S obzirom pak da su i lica obaju njegovih pratitelja rasvijetljena iz sredine križa, nedvojbeno je u igri simbolika teološkog poučka o Kristu kao izvoru svjetla.⁷² Zato poprsje asiškog sveca privlači pozornost s više stajališta što vode do podudarnosti s izvješćima Franjinih prvih biografa o karakteru njegova lika. Uz to se spoznaje da čitavo raspelo nije izuzetno samo po činjenici što se u katalozima romaničkog slikarstva iz drugih zemalja ne nalazi istovjetnih oblika samoga križa, nego i po tipu prikaza osnivača franjevačkoga reda koji je ovdje na osobiti način uveden među svjedoke Kristove žrtve.⁷³ Predočen u istoj veličini poput para kanonski određenih Iskupiteljevih adoranata, i to u krugu koji označava savršenstvo božanskog daha bez početka i kraja,⁷⁴ dopušta nam nazrijeti težnju za isticanjem sv. Franje i kao svjedoka Kristova trijumfa. Svakako na tome mjestu on biva posrednikom između vjernika i Božjeg sina, čiji lik nije slikan doslovce po viđenjima sv. Bonaventure s kojima je potvrđena podloga općeg tipa *Christus Patiensa*. Ujedno je skupa s njegovim pobočnicima ravnopravni sudionik devocije, a u manjoj mjeri provodnik srednjovjekovne ideje *Compassia* koja je nadahnjivala većinu iz ukupnog broja u širem jadranskom okruženju sačuvanih drevnih raspela.⁷⁵

Sama se pojava sveca odavno nazvanoga »drugim Božjim sinom«, na raspelu u pravilu podignutom nad oltarom ili na pregradama sred crkava,⁷⁶ čini razložita jer je tu bio najbliži vjernicima u prostoru crkvene lađe, služeći kao podsjetnik i poticaj kultu naslovnika crkve. Okrenuta izravno prema njima, odista je polufigura u redovničkoj odori slikana s puno realizma koji ističe asketski mršavo lice obraslo u bradu vrlo slično prikazima koji su nastali ubrzo po Franjinoj smrti 1229. godine.⁷⁷ A to nas nuka pretpostaviti da se majstor sreo s ponajboljim slikarskim ostvarenjima rečene vrste na apeninskoj zemlji, gdje su ga počeli slikarski predočavati od 1230-ih.⁷⁸ Suvereno ih prenijevši dokazao je visoki stupanj osobnog umijeća nemalog autorskog pečata, a ujedno ostvarivši prvi uopće poznati portret u hrvatskoj baštini potvrdio razmjenu ideja pravcem iz srednje Italije ka srednjoj Dalmaciji, čemu je franjevačka kultura utjecala na način koji zaslužuje razlistavanje. No iz već rečenoga se nameće teza o obrednom smislu slike sveca, za života čuvenog po propovijedima pučanstvu, kako se i reflektira u njegovu prikazu na splitskom spomeniku.⁷⁹

Vjerodostojnost Franjine fizionomije poglavito potvrđuju stari književni opisi, među kojima je najpouzdaniji iz pera svečeva suvremenika Tome Celanskog. Njegov ovdašnji »prijevod« u slikanu formu jamči da mala urbana sredina bijaše pravodobno spremna sve to primiti, dok više nego labave podudarnosti Kristova lika izražajne stilistike s poznatijima iz Umbrije i Toskane ne idu u prilog tezi da je autor došao iz tih krajeva. Stoga podvlačim mogućnost da

je negdje drugdje dobio uvid u starije modele i poveo se za njima više negoli za iskustvima umjetničke obnove u rastu 13. stoljeća. Međutim nam se čini izglednije da je iz njih prenio formule prikazivanja lika i psiholoških svojstava sv. Franje,⁸⁰ pa bi takva dvojaka veza sa suvremenim multitalijanskim dometima mogla opravdati i razvidne razlike između njegova lika i likova Marije i Ivana, što mora biti više zasluga majstora nego naručitelja. Potonjima je moguće uže pripisati tek postavu Arhanđela na vrhu križa, jer ga nalazimo na gotovo svim slikanim raspelima iz romaničkog doba u Dalmaciji, počevši s najstarijim iz Zadra, uvjetno datiranim u početak 13. stoljeća.⁸¹ Ipak, pri vrednovanju zamisli splitskog raspela ne treba zaobići afektivnu vezu između sv. Franje i sv. Mihovila, koje sam sklon gledati u ikonološkom paru.⁸² Pod Arhanđelovom zaštitom, uostalom, bijaše umbrijsko brdo La Verna, gdje se zgodilo mistično Franjino suobličenje s Kristom,⁸³ pa je u tome kontekstu moguće protumačiti i združivanje dvojice svetih na istoj umjetnini gdje se, razumljivo, Božjem sinu veliča pripadnost nebeskoj sferi kakvu je doživljavao sv. Franjo, slikan pri dnu križa s punijim realizmom uz posvećenije izmicanje od konvencija ondašnjeg simbolizma.

Zacijelo se takva narudžba nije posve rukovodila nekim strogo zadanim predlošcima ili nama dostupnim štovanim obrascem, pa očiglednu samosvojnost predstavljanja ukupnog sadržaja kao i lika sv. Franje preostaje konkretnije kontekstualizirati. Uz navedene opaske uviđamo kako je u osnovi neuglednome liku na splitskome Raspelu zadržana rječita neposrednost *Poverellova* religioznog poslanstva. Lišena popratnih atributa, ostaje svedena na autentične oznake njegova isposništva, da bi tek mjestom prikazivanja utvrdila višestruku, općepoznatu osobnu povezanost s raspetim Kristom. Obuzetost njome je vrlo lako našla odraza ne samo zbog rane nazočnosti zajednice njegova Reda u gradu, već i s obzirom na zapis o njemu iz sredine 13. stoljeća. Naime, učeni splitski arhiđakon i kroničar Toma, kao poticatelj obnove lokalne crkvene institucije, svjedočio je o fratru iz Asiza kojega je kao mladić 1222. godine slušao propovijedati u Bologni, na trgu pred Vijećnicom grada.⁸⁴ Iako ga je iz ugla svojeg elitnog obrazovanja doživio prilično neuglađenim, gotovo s divljenjem je kazivao o njegovu mirotvornom utjecaju na sve građanske staleže. U tome se kontekstu podsjećamo na inače zanečarani podatak da je izvjesna »contessa di Schiavonia«, nedvojbeno slavenskoga roda, u zahvalu i počast Svecu ubrzo poslije njegove smrti dala sagraditi neidentificiranu crkvu koju je darovala Redu prosjaka – propovjednika.⁸⁵ Ako se zaista – kako vjerujemo – radilo o nekoj plemkinji iz roda Šubića koji u 13. stoljeću upravljahu gradom, s većom ćemo slobodom okupiti podatke o prvom sjedištu Male braće sa crkvom sv. Franje u Splitu.

Iako predaja kaže da je ono najstarije u Dalmaciji, a povjesnica prednost daje trogirskome, nezaobilazni su na crkvenoj građevini iskazi romaničkog sloga kakvih na franjevačkima duž obale nema.⁸⁶ Potvrđujući rani nastanak svetišta, ipak ne čine sigurnima zapise da je samostan osnovan pri jednom od epizodnih dolazaka samog utemeljitelja Reda na našu obalu,⁸⁷ a s obzirom da se pristizanje pripadnika tada mladoga Reda u gradu bilježi od 1229.,



Detalj Raspela s likom sv. Ivana
Detail of the Crucifix with St John

sva je prilika da su se rano organizirali uz svoju bogomolju i javno djelovali za dobro građanstva. Zauzvrat su potekla opća davanja milodara i zavještanja pojedinaca u ritmu koji ukazuje na građevna poduzimanja oko njihova sklopa tijekom čitavog stoljeća. Slijedom pravila valja očekivati da je prvo oblikovana crkva (unutar koje je sahranjen Arhidakon Toma †1268.), potom samostan koji raste oko čednog klaustera oblikovanoga po provjerenim modelima 13./14. stoljeća. U tom su se zdanju odgajali mladi redovnici, iz njega njihovi učitelji postajali poslanici grada čak na kraljevskom dvoru,⁸⁸ a drugi dobivali visoke dužnosti i položaje u hijerarhiji Crkve, zacijelo utječući na likovnu kulturu središta dalmatinske metropolije do sredine duečenta. Sve ukazuje i na pravodobnu nabavu umjetničke opreme među kojom je po običaju franjevaca morao biti istaknut neki slikani križ, vrlo vjerojatno upravo onaj kojeg znamo najstarijim u gradu. Značajno je da predočuje temu koja je najplodnije osvajala slikarstvo od četvrtog desetljeća duečenta, malo poslije negoli su se Mala braća iz prekomorja ustalila u Splitu, a također kad se posvuda s dopuštenjem iz Rima počelo slikati i sv. Franju.⁸⁹

Otada pak potječu i tri čuvene splitske ikone Gospe sa sinom,⁹⁰ dok o opremi svetišta koludrica koje su sačuvale raspelo nema podataka. Međutim, bilješka da je dužnost njihova kapelana obnašao neki redovnik iz dugo jedinoga gradskog doma franjevaca na obali onkraj luke⁹¹ otkriva

trajnu vezu dviju zajednica. Nadasve nju slutimo bitnom za kasniju sudbinu izvrsnog djela, ne dvojeći da je nastalo u uzletu one *vitae evangelicae et apostolicae*, koja je od uoči sredine 13. stoljeća napajala Split kao crkvenu metropolu Dalmacije.⁹² Sigurno je bila poticajna i za simbiozu već zamorenih starih i nadolazećih novih normi umjetničkog izražavanja, čime je dalmatinsko slikarstvo bilo bremenitiije od ostalih grana likovnosti. Posve je očekivano takva duhovna klima pogodovala i predstavljanju tek nedavno umrloga sveca kao žive osobe, što se ponajbolje razbire iz vrsnoće njegova uslikovljenja na velebnome raspelu.

U osnovi realistička sugestivnost pikturalne obrade prikaza sv. Franje mimoilazi jače bizantizirajući jezik gornjih likova, pa je vrednujemo signalom modernijeg oblikovanja od važnosti za moguće očitavanje podrijetla raspela.⁹³ K tome se ne čini teško spoznati da je toliko uvjerljivo postizanje plastičnosti gotovo strano i tijekom zapadnjačke romanike, što nuka pomišljati na polazišta iz različitih likovnih tradicija.⁹⁴ U obzir na čitavome raspelu prije svega dolazi istočnomediteranska tradicija komnenskog razdoblja, dočim mu osnovni pečat daje majestetičnost Kristova neiskrivljena lika izduljene anatomije koja se razlikuje od većine duečentističkih iz apeninske baštine. Svakako mu poradi toga raste vrijednost a tope se dosadašnja određenja stila usmjerena Toskani ili srednjoj Italiji i tamošnjim slikarskim školama. Naravno, rješenja tih odnosa ovisit



Detalj Kristova torza
Detail of the Crucifix – torso of Christ

će i o ishodima komparativnih analiza, kako ikona tako i zidnog slikarstva, slijedom kojih se ustaljuje pojam »adriobizantizma«, o čemu ovdje još ne možemo raspravljati polazeći tek od pukog uvjerenja o postojanju »splitske slikarske radionice«. ⁹⁵ Svejedno, valja istaknuti kako se lik sv. Franje odvaja od krutosti koja prožima cjelinu – od čistog obrisa križa do posvemašnje redukcije dekora – a tek se na prikazu populariziranog sveca zameće osobita slikovitost. No kako se u izvedbi triju ostalih malih svetaca otkriva da im međusobne razlike nisu puno izrazitije od onih iz pojedinačnih njihovih usporedbi s Franjinim, iz svega proizlazi da je ukupni domet iznjedrio proces osuvremenjivanja slikarskih ideja pod okriljem samoga franjevaštva. Njegova se općenito neupitna vitalnost donekle razaznaje u impresivnoj naravi slikanja što upućuje na naručitelje, fratre koji su i inače, sa zadaćom propovijedanja vjerskih istina, pojačavali metodu deskripcije u vizualnom predstavljanju svojega glavnog nebesnika.

Ujedno nam to postaje ključ za moguće rješavanje pitanja o postanku u povijesti ničim izravno osvjedočenoga raspela. Način kojim je u njemu i s pomno stupnjevanim stavkama obrisa križa definirano mjesto Franjina medaljona odaje važnost koju mu pridavahu. ⁹⁶ Presudnim

se k tome čini da se ikonografski tip *Christus Patiens* na Zapadu proširio uvelike zaslugom crkvenoga reda čiji je osnivač po osobnome iskustvu Stigmatizacije stekao prava najjačeg štovanja muke i rana Božjega sina. ⁹⁷ Kristocentrična je pobožnost, naravno, posvuda u kršćanstvu već živjela i prije, ali su joj franjevci – po uzoru na svojeg utemeljitelja koji ju je poistovjetio sa smislom vlastitoga življenja – dali osobiti polet, što se vidi i u našoj primorskoj baštini. ⁹⁸ Splitsko pak raspelo izbija u prvi plan izravnim ili posrednim aktiviranjem uloge Krista u očekivanome spasenju vjernika, ne podliježući jednoznačnosti motiva koje smo očitili i istaknuli kao značajke jasno usmjerenog sadržaja. ⁹⁹ Ujedno se ne zaustavlja na suhim općenitostima te se nazire da ga je proizvela snažnija umjetnička volja prilično čitke naravi, kojoj kolijevka nipošto ne mora biti u italском prostoru.

Djelomice to objašnjava i mjeru »ekspresionizma«, pa i »dinamizma«, u izričaju slikara koji je, kako se čini, s više stilske discipline (kakva god ona bila) radio Gospine slike za oltare. A one nam međusobnom formalnom suglasnošću jamče da se narudžbe kao i njihova izvršenja zbivahu u samome Splitu, unutar jedne radionice ili rukom jednog izvrsnog umjetnika koji se ne veže izravno na sva iskustva talijanske ikonografije poznog duečenta. Umjerene naznake patnje polumrtvoga Krista na najvećem dijelu toga lanca, međutim, ne proizlaze tek iz individualne poetike slikara, nego imaju svoje korijene u teorijskim uputama učenih franjevaca o načinu likovnog objavljivanja specifičnih sadržaja u samostanskim svetištima i buđenja kolektivnih emocija pučanstva. ¹⁰⁰ Na kraju, predmnijevamo da se iz poziva na pokajanja formiraju i možebitni kriteriji za vremensko određenje jedinstvenog spomenika, i to radije u sredinu negoli u odmaklo doba druge polovice 13. stoljeća kojim ga se uvriježilo datirati. ¹⁰¹ To bi načelno bolje odgovaralo i odnosu između razvidno arhaizirajućeg stilskog jezika i modernije osjećajnosti, što utječe da Raspelo ocijenimo nezaobilaznim zglobom ondašnje evolucije likovne kulture na južnohrvatskom tlu sukladne estetskim stremljenjima dokazivim u široj zoni Sredozemlja na drugim medijima koje je zbog brojnosti teško moguće sagledati.

Budući da u Splitu spomen male zajednice redovnika sv. Franje seže u prvu polovicu 13. stoljeća, ¹⁰² lakše joj pridajemo zasluge za nastanak slikanoga križa koje su sestre klarise sačuvala u svojem samostanu. Vjerojatno su ga prvotno franjevci častili u najstarijem svojem sjedištu, vezanom uz ranokršćansko svetište sv. Feliksa, ¹⁰³ odakle je početkom 15. stoljeća pri obnovi prezbiterija samostanske crkve kao suvišan prešao u vlasništvo zajednice sestara sv. Klare Asiške. Taj je ženski samostan bio sagrađen nadomak franjevačkom sijelu u prvom desetljeću trećenta, ¹⁰⁴ što bi za izradu Raspela bilo kasno, ali je nakon stotinu godina zbog gradnje mletačkog kaštela kod Morskih vrata premješten s izvornog položaja na obali u jezgru grada. ¹⁰⁵ Maticinoj se pak crkvi malobraćana tada preuređivao prostor apside i kad je Blaž Jurjev Trogiranin oko 1415. načinio novo, modernije gotičko raspelo, ¹⁰⁶ lako moguće je obitelji klarisa za intimniju službu predano ono prijašnje, za ukus publike već staromodno. Takvoj nas pretpostav-

ci vodi hagiografski filigran po kojem se u životopisima sv. Franje naglašava njegova povezanost kako s Raspelom tako i sa sv. Klarom,¹⁰⁷ pa bi i predavanje djela iz svetišta sv. Franje u ruke klarisama bilo razumljivo. Njihov je red, naime, bio sudionikom franjevačkoga pokreta jer dijele moral siromaštva i trpljenja, a prikazi Krista na križu su tome trajna znamenja, religijski učinkovita kao i portret asiškog sveca. Doduše, o možebitnom činu predaje rečenoga raspela nema nikakvih izravnih dokumenata,¹⁰⁸ a ni kasnije biskupske vizitacije ne spominju ikoje u vlasništvu samostanske kuće kojoj je sadašnja zajednica redovnica pravni slijednik. No svejedno opća povezanost franjevača sa svetim Križem kao i s klarisama dopušta hipotetički ocrtati navedenu putanju spomenika.

Prema tome, na tragu općeg običaja imenovanja anonimnih autora iz srednjeg vijeka po znamenitim im djelima,¹⁰⁹ predlažem ga nazvati »majstorom Raspela s portretom sv. Franje«, jer se takvo ime zasniva na provjerljivim činjenicama koje se čine važnijima od nazivanja po mjestu za koje nema potvrda da se Raspelo ondje isprva nalazilo, a pogotovo da je baš za njega učinjeno.¹¹⁰ Međutim, vrhunsku umjetninu ima razloga smatrati izvornom franjevačkom, posebice zato što je bezimni slikar energični lik sv. Franje predočio iznimno u poprsju, te ga – slijedom općih konvencija – treba ubrojiti među malobrojne stvaraoce njegovih ranih »portreta«. Unatoč malim dimenzijama medaljona (r=38 cm), koristio je bitne crte još za svečeva života proširenih znanja o njegovu fizičkom izgledu i postigao vjerodostojnu karakterizaciju. Svakako nije riječ o predodžbi svetog ljubitelja Raspela kakve se nalazi na nekoliko slikanih gdje on kleči podan križa ili ljubi Kristove noge, odnosno čavao kojim su probodene,¹¹¹ a nije ni u stavu adoracije križa kao u prikazima sićušnog lika s drugima na uskim narativnim tablama o boku pod vodoravnim krakom duečentističkih raspela diljem prekomorja.¹¹² Začudo, u nas takvih uopće nema, što je povod više

za određivanje regionalne predaje kojoj splitsko raspelo kao najmlađe iz razdoblja romanike u mnogome pripada; ako ju bez dostupnih parbenjaka samo i ne definira, važno je za spoznavanje nesumnjivih joj odličnosti.

Zbrajajući sva ta uviđanja, učvršćujemo pretpostavku o sraštenosti reprezentativnog djela dodirljive ikonografije Muke s franjevačkom duhovnošću, odnosno prvom samostanskom crkvom toga samostanskog reda u nadbiskupskom gradu. U tom kontekstu značajan je i sam položaj poprsja osnivača reda s jasnim oznakama portreta na zlatnoj pozadini jer upućuje kako je i u ovome slučaju njegov prikaz po običaju srednjeg vijeka shvaćen gotovo kao živa relikvija. Zapravo je to »sveta slika« u punom smislu riječi, pa i uzorno njezino ostvarenje u Splitu zrači temeljne ciljeve svečevih propovijedi: oličenje je *paupertasa* kao i poziv na *humilitas*, u nekoj mjeri sukladan viđenju Asižanina od Tome Arhiđakona.¹¹³ Stoga se može razumjeti i spajanje s križem, odnosno raspetim Kristom s kojim se sv. Franjo poput apostola za života poistovjećivao pod teološkim pojmom »Alter Christus«.¹¹⁴ S njime u prvome planu se slažu i karakteristike slikanja koliko nam ih dopušta vidjeti očuvanost monumentalnoga rada. Za razliku od arhetipskih rješenja gornjih likova, njegov se u vrlo realnoj predodžbi oslobađa transcendentalnosti, a hoteći biti što nazočniji u obrednom prostoru i plastički je krajnje izrazit neovisno o zlatnoj pozadini. Sugestivno okupivši i čitko iznoseći te sadržaje i nakane, očitava se kao prvorazredno umjetničko ostvarenje čije vrsnoće odgovaraju visokoj razini celebracije i devocije u fokusu prostora jedne samostanske crkve srednjovjekovnog Splita. Uz to je neupitno i da ga je izradio za naše doba anonimni slikar koji po opsegu iznesenih osobnih umjetničkih izvornosti u prikazu Raspetoga kao i sv. Franje ima sve uvjete da ga nazovemo »majstorom Raspela s portretom sv. Franje« koje se u 13. stoljeću nalazilo u crkvi franjevača na splitskoj obali.

Bilješke

1
Uvjerjenje o takvom sadržaju zacijelo su potakli brojni srodni primjeri iz talijanske baštine koji su izazvali i posebne studije. – KETTI NEIL, St. Francis of Assisi, the penitent Magdalen and the patron at the foot of the cross, u: *The Rutgers Art Review*, 9–10 (1988.–1989.), 83–110.

2
IGOR FISKOVIĆ, Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj, Zagreb, 1987., 87–88, 129; ISTI, Crocefisso dipinto delle clarisse di Spalato – bottega spalatina, u: *I Croati – cristianesimo, cultura e arte*, katalog izložbe, (ur.) Vladimir Marković i Anđelko Badurina, Roma, Musei Vaticani, Città del Vaticano, 1999., 442–443; ISTI, Le prime rappresentazioni di San Francesco in Croazia meridionale, u: *Ikon*, 3 (2010.), 45–70.

3
Po izraženoj ekspresionizmu uglavnom ga se vezivalo uz toskanski, zapravo pisanski dijalekt duečenta, no ništa manje nije

bilo razloga govoriti o svojstvima onodobnog slikarstva Umbrije. Potpuna bibliografija o spomeniku u: *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*, katalog izložbe, (ur.) Nikola Jakšić, Zagreb, 2006., 277.

4
LJUBO KARAMAN, Domaći slikari u Dalmaciji, u: *Spremnost*, I (1940.), 30.

5
KRUNO PRIJATELJ, Toskansko romaničko Raspelo, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, LII (1950.), 97–107.

6
LJUBO KARAMAN, Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti u Dalmaciji, u: *Peristil*, I (1954.), 41–44; KRUNO PRIJATELJ, Slikano raspelo iz samostana sv. Klare u Splitu, u: *Peristil*, 4 (1961.), 9–15.

7

Nekako se zaključnim činilo određenje o »Giuntesknoj derivaciji kao vanjskoj inkurziji na kontinuitet adriobizantizama u Dalmaciji«. – GRGO GAMULIN, Slikano Raspelo splitske škole, u: *Telegram*, 16. II. 1968., 5.

8

CVITO FISKOVIĆ, Splitska slikarska škola iz 13. stoljeća, u: *Slobodna Dalmacija*, Split, 31. XII. 1961., 8–9.

9

Po morfološkim suglasjima s raspelom te je ikone Cvito Fisković povezivao redom pronalaznja: CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljena romanička Madona u Splitu, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 12 (1960.), 85–100; ISTI, Neobjavljena romanička Gospa iz Splita, u: *Peristil*, 8–9 (1966.), 13–24; ISTI, Romaničko raspelo iz crkve sv. Križa u Splitu, u: *Peristil*, 12–13 (1969.–1970.), 5–14; ISTI, Prinova romaničkom slikarstvu u Splitu, u: *Mogućnosti*, 18 (1971.) br. 2, 218–230 – završno ih određivši plodom jedne radionice: ISTI, Splitske slikarske radionice romaničkog sloga, u: *Kačić*, 26 (1994.), 373–378.

10

GRGO GAMULIN, La pittura su tavole nel tardo Medioevo sulla costa orientale del Adriatico, u: *Venezia ed il Levante fino al secolo XV. Volume II. Arte – Letteratura – Linguistica*, (ur.) Agostino Pertusi, Firenze, 1974., 181–209; GRGO GAMULIN (bilj. 7.).

11

IGOR FISKOVIĆ, 13th Century panel painting in Dalmatia, u: *Studenica i bizantijska umjetnost oko 1200. godine: međunarodni naučni skup povodom 800 godina manastira Studenice i stogodišnjice SANU, septembar 1986.*, (ur.) Vojislav Korać, Beograd, 1988., 481–489; ISTI, Raspelo s umirućim Kristom – Split, u: *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*, katalog izložbe, (ur.) Nikola Jakšić, Zagreb, 2006., 274–276.

12

GRGO GAMULIN, Slikana Raspela u Hrvatskoj, Zagreb, 1983., 117–118 – donosi potpunu *fortunu criticu* od otkrića djela, a sam naglašava mišljenje: »scuola spatatina – derivazione giuntesca«.

13

JOŠKO BELAMARIĆ, Gospe od Zvonika, Zagreb, 1991., 31; ISTI, Romanika, u: *Enciklopedija Hrvatske umjetnosti, sv. II*, Zagreb, 1996., 187; ISTI, Majstor raspela Sv. Klare, u: *Samostan sv. Klare u Splitu u svome vremenu. Radovi simpozija u povodu 700. obljetnice samostana sv. Klare (1308.–2008.) održanog u Splitu, u samostanskoj crkvi sv. Klare, 28. i 29. ožujka 2008.*, (ur.) Suzana Muzuković, Split, 2008., 409–423.

14

Poglavito zbog relativno jakih okova bizantskog formalizma, po čemu se gdje govori o »adriobizantizmu«, što će u širem podneblju potrajati otprilike do kraja prve četvrtine 14. stoljeća. Pregled: EDWARD B. GARRISON, Italian Romanesque Panel Painting – an illustrated index, Florence, 1949.

15

JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 13., 2008.), 410 – uvjerljivo primjećuje da je »mogao biti inspiriran nekim dragocjenim metalnim raspelom: na primjer, poput glasovite stauroteke iz Cosenze«. U stranoj literaturi se pak piše o općem poticaju koja su drvena skulptirana raspela dala slikanima, pa za uzorcima još treba

tragati, naravno, vodeći računa i o drugim medijima kako dalje pokazujem.

16

Ide u red onih koje se s malim varijantama ponavljaju u toskanskom slikarstvu od sredine 13. stoljeća, ali nema istovjetnih. – FRANCESCA PASUT, Ornamental Painting in Italy (1250.–1310.) – an illustrated index, Firenze, 2003., I. uzorak XI – B2.

17

Slobodna opservacija u definiranju jedinog mi poznatog primjera odozdo ravno a u gornjim uglovima oblo rezane površine, bez posebnog uokvirivanja spojene s okomitom i dužom daskom križa.

18

Veliki *supedaneum* je slikan uspravljeno i obrubljen tako da ne ostvaruje podnos perspektivno rastavljenim stopalima pribijenima s dva čavla, već ima ulogu naglašavanja točaka Iskupiteljeva stradalništva i žrtve za spasenje čovječanstva, a ne isticanja živog i ponosnog *Christus Triumphans* s kojega je motiv preuzet.

19

Rješenje je unikatno, po sadržaju suglasno kako rjeđe Giuntinij a češće Cimabuevoj postavi poprsja dvojice adoranata na tim mjestima, redovito pak na pravokutnim tablama koje u pravilu jako strše iz obrisa križa. Zato ih i shvaćaju »ikonama – portretima«. – HANS BELTING, *L'arte e il suo pubblico – Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, 1986., c. 6, b – s teorijski važnim razmatranjima u citavoj knjizi.

20

Ustvari su medaljoni istih promjera malo širi od slikanoga križa, s time da se za razliku od vodoravnog kraka okomiti u vanjskome obrisu suzuje na vrhu i dnu, što ukazuje na stupnjevanje idejne važnosti malih likova. K tome je pozlaćena podloga vodoravnoga šira odozdo nego poviše, kako bi se dočarala prostorna perspektiva.

21

Taj se sadržaj u našoj znanosti mahom isticao kao svojstven za regionalno slikarstvo istočnog Jadrana, budući da u talijanskoj srednjovjekovnoj baštini nije toliko prakticiran – vidjeti dalje bilj. 47., 78. i dr.

22

To posebice obuhvaća nastojanja da se matice likovnog stvaralaštva i kulture predstave »utjecajem domaće sredine« po poučcima iz knjige nestora struke: LJUBO KARAMAN, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Problemi periferijske umjetnosti, Zagreb, 1963.

23

Nedostaje nam pregled slikanja teme na prostranstvima istočnog Mediterana, gdje je prvo niknula u 11. stoljeću kad su se od prikaza mrtvog Krista na križu na Zapadu još skanjivali. – OTTO DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York, 1970. Fenomen je široko razjašnjen u literaturi, uzorno sažeto prikazan u: HANS BELTING (bilj. 19.), a i drugdje, pa mu se ovdje ne vraćam, ali naglašavam izvanserijsko stapanje figuralnih svojstava živuće i umiruće osobe. Usporediti ANNE DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, 1996.

24

Opaska dobiva na važnosti s time što se u Italiji sačuvalo oko stotinuipedeset monumentalnih slikanih raspela i što sam se pri boravcima u Firenci i Rimu potrudio prelistati njihove reprodukcije u dostupnoj literaturi, neke i običi. Stoga ću dalje sažeto barem navoditi motive iz kojih se zbog raznolikosti mnoštva djela ne izvlače striktni zaključci koji bi bili presudni za dataciju ili postanak bespogovorno autohtonoga rada.

25

Ustvari je *Christus Patiens* na monumentalnim raspelima bio invencija 12., možda i 11. stoljeća, elaborirana u Italiji tijekom 13., a s novim realizmom doradivana u 14., da bi u 15. bila napuštena. – EVELYN SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929.

26

Slikar je djelovao od oko 1225. do oko 1255. godine u Pisi, Assisiju i Bologni, te Rimu.

27

Bibliografija kod EMIL HILJE, Slikarstvo zadarske nadbiskupije od IV. do kraja XV. stoljeća, u: EMIL HILJE – RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*, (ur.) Nikola Jakšić, Zadar, 2006., 92–99, kat. br. 015, 016 i 017. Za njih je još važan i rad: GÉZA DE FRANCOVICH, L'origine du crucifix monumental sculpté et peint, u: *Revue de l'Art ancien et moderne*, 67 (1935.), 185–212, koji je našim analitičarima promaknuo.

28

Kako je proklamirano u eklezijastičkim štivima iz zreloga 13. stoljeća.

29

Temeljno: DINO CAMPINI, *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano, 1966., no uz mnoge monografije o umjetnicima i studije o spomenicima ili osvrtu na njihove skupine, ima i modernijih tematskih djela. Kroz njih se provlači tvrdnja da je Giunta prvi put prikazao *Christus Patiens* u Asizu na križu koji mu je 1236. naručio fra Elia, general franjevačkoga reda, te ponovio na sačuvanome u crkvi S. Maria degli Angeli, drugoj po važnosti u rukama Reda, tako da sve govori o odsudnoj ulozi franjevaca – važnoj i za ovu raspravu.

30

Iako shema nije doslovno preuzeta, bezuvjetno je tipična za 13. stoljeće pa će se ustaliti nadalje posredstvom Cimabuea sve do Giotta, a i kasnije u slikarstvu trećenta. Pregled starijih, osim u n. dj., v. MIKLÓS BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting 1100.–1270. I/I.*, Firenze, 1993., *passim* – bez blizine s našim. Inače se *Adoracio Crucis* bilježi u pontifikalima od 12. stoljeća. – MICHEL ANDRIEU, *Le pontifical romain au Moyen Age I*, Città del Vaticano, 1938., 236 i d. S druge strane, sama vrsta drvenih slikanih raspela uopće ne postoji u baštini Bizanta, tako da su direktna konfrontiranja nemoguća.

31

U tom smislu se u dopuštenoj mjeri podudara s Giuntinim raspelom iz S. Gimignana, ali je na njemu kao i na većini ostalih u Italiji jače izražena lirska nota. – ANGELO TARTUFERI, *Giunta Pisano*, Soncino, 1991.

32

JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 13., 2008.) je ukazao kako jedna zrcalno replicira drugu, što je inače zamijećeno na mnogim

primjerima iz Italije te bi se moglo opravdati htijenjem za postizanjem stanovite opuštenosti u potvrdu svetosti, a i usredotočivanju pozornosti na pomno doradeno lice.

33

Motiv uvriježen u bizantskom slikarstvu 10.–11. stoljeća talijansko usvaja od početka 13. stoljeća (kad se »Bolni Krist« prvo javlja na ilustracijama rukopisa u stilu makedonske renesanse). – ERNST KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966.), 25–47.

34

Radi se o elementima koji su od ranog duečenta u Italiji postali gotovo banalni ma koliko da su izlučeni iz »bizantske« empirije na koju zasebno ukazuje njihov svjetlosni tretman s mjestimičnim *lumeggiaturama*.

35

Na primjerima prije 13. stoljeća aureola je okovana čavlina kao na zadarskom sv. Franje, potom se disk pročičava, a na Giuntinim prikazima se križ u njoj mahom slika perspektivno ukošen, tako da se ovo može shvatiti kao svojevrsna, svakako ne jedina retardacija.

36

Iako širina perizome prelazi raspon okomice križa, s njome je ipak usporedna, budući da je savijanje tijela bitno slabije izraženo negoli na svim rješenjima Giuntina pravca. Odvajanje od njega je istaknuto ne samo pravom optičkom gužvom u crtanju nabora sukobljenih ritmova, nego i trpkim tonom drastično alteriranih boja valjda zemljanog postanka, tako da moguće plavetnilo više slutimo negoli vidimo prošarano bijelim linijama.

37

Ustvari ne izmiče iz osi tijela kao da se ipak htjelo uzdržati dojam živog, još neumrlog Krista na način koji poznaju umjetnički obrti: PAUL WILLIAMSON, *Medieval ivory carvings, Early Christian to Romanesque*, London, 2010., Cat. 28., 43.–45., 60., 68. i d.

38

Pokušamo li ga smjestiti u razvojni lanac tipa, nameće se pozivanje na rješenja iz kompoziciono bogatijih scena s mozaika u Nea Moni oko 1050. ili u Dafni oko 1100. – VIKTOR NIKITICH LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967., 130–136 i d., fig. 164., 279. (minijature – fig. 242. i dr.) te sjevernog luka nosača glavne kupole Sv. Marka u Veneciji iz ranog 12. stoljeća. No treba držati na umu da tamošnja predodžba vuče podrijetlo iz kasnoantičkih formula Istoka i da je s vremenom doživjela male prerade u bizantskoj umjetnosti. – ANDRÉ GRABAR, *Christian Iconography: a study of its origins*, Princeton / N. J., 1968., sl. 317., 318. – uz učestalo prenošenje Zapadu već od otoskoga, ako ne i karolinškoga doba – usp. DINO MILINOVIĆ, *Bjelokosni plenarij iz riznice zagrebačke katedrale*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2005. Za potvrdu te spoznaje redovito se iznose razni sitnopisni primjeri Raspela u narativnim prikazima iz Kristološkog ciklusa te je moguće suditi tek o tipu Kristova lika bez dodataka koji su svojstveni samostalnim velikim drvenim križevima.

39

Takav nedostatak vitalnosti je u Italiji pravodobno svladan po idiomima slikanja Trpećeg Krista, ali je o daru i umijeću slikara ovisilo kako će ritmizirati stav ili unutrašnji pokret, što su ovdje posvema utajeni.

40

Toliko ornamentalna shematizacija motiva je gotovo bez premca u naslijeđu srednjovjekovnog slikarstva, a po diskretnom učinku utječe da je gledamo suglasnom prijelaznoj fazi između slikanja živoga i umirućega Krista. S obzirom, međutim, da se motiv trnove krune ne javlja na slikanim raspelima ove vrste prije sredine 14. stoljeća, svi su izgledi da je sekundarno naslikana od iste ruke koja je potencirala krv iz šaka, grudi i stopala. Oko toga se sluti nekoliko mogućnosti o kojima će se možda više zaključiti pedantnim tehnološkim ispitivanjem do kojeg ostaje samo činjenica da je slične intervencije pretrpjelo nekoliko naših spomenika romaničkog postanka.

41

Također jedinstven – koliko sam uspio pregledati – drugdje uopće neviđeni motiv.

42

Nama posebno aktualno: DANIEL RUSSO, Saint François, les franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIII^e siècle, u: *Mélanges de l'École française de Rome*, 96 (1984.), 647–717. Pri završetku ovoga rada doc. dr. Ana Munk mi je skrenula pažnju na zaista slično raspelo iz bazilike sv. Marka u Veneciji, objavljeno u WLADIMIRO DORIGO, Venezia, u: *La pittura nel Veneto. Le origini*, (ur.) Francesca Flores d'Arcais, Milano, 2004., fig. 48., 61., gdje stoji da je s glavnoga trga oko 1290. g. preneseno na »altare del capitello«. Istom se iznosi i da je to primjer prijelaza bizantske ikonografije k toskanskoj romanici potaknut franjevačkim pokretom. Reprodukcijska je, međutim, slaba a druge nisam našao, pa se nadam prvom prigodom vratiti daljnjim komparacijama, a kolegici izražavam zahvalnost.

43

Ikonografski i stilski oni pripadaju umjetničkoj sferi Bizanta – usp. EVELYN SANDBERG VAVALÀ (bilj. 25.) – iz koje se lik sv. Franje višestruko izdvaja.

44

Genetički pripadajući bizantskoj empiriji, one ovdje nisu olabavile onoliko koliko u obnovi italske umjetnosti, pa se može vjerovati u adriobizantske tradicije na koje upozoravaju istraživači od Garrisona i suvremenika preko Gamulina do mlađeg naraštaja. Samoga termina radi dosta je važno da se javlja i u svezi sa slikarstvom na drvu, a ne samo slijedom karakterizacije fresko slikarstva. – Šire: IGOR FISKOVIĆ, O freskama 11. i 12. stoljeća u Dubrovniku i okolici, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 17–36.

45

Dokumentacija o ranim restauratorskim zahvatima iz 1960-ih je više nego oskudna, što otežava sudove.

46

Naravno, s pretpostavkom da visi u prostoru crkvene lađe, makar mu ne znamo točno izvorno mjesto: iznad ili ispred oltara. To ne rješava ni imitacija porfira na poledini čitavoga križa – JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 13., 2008.) – kao rijetki ili bar u stručnoj literaturi drugdje neistaknuti motiv što poglavito utvrđuje sakralnost djela ali može biti korisno i za očuvanje drva. Ranije sam pak upozorio kako su slikana, a još više skulptirana raspela u srednjovjekovnoj Dalmaciji mogla kao objekti biti uključena u crkvena prikazivanja na način koji raskriva nabožno pjesništvo na hrvatskom jeziku. – IGOR FISKOVIĆ, Likovni i literarni prikazi Muke Kristove u hrvatskom srednjovjekovlju, u: *Pasijska baština '98 – Muka kao nepresušno nadahnuće kulture*, Zagreb, 1999., 47–72.

47

OTTO DEMUS (bilj. 23.), *passim*; VALENTINO PACE, Le maniere greche – Modelli e ricezione, u: *Medioevo: i modelli. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 27. settembre – 1. ottobre 1999.*, (ur.) Arturo Carlo Quintavalle, Milano, 2002., 237–250.

48

Rođen oko 1230., radio je uglavnom u Firenci, a potvrdio se i u Rimu te više u Asizu i Pisi, zaslužan za postupno nadvladavanje *maniere grece*, svakako više negoli to pokazuje splitska umjetnina. – MIKLÓS BOSKOVITS, Cenni di Pepe, detto Cimabue, u: *Dizionario biografico degli Italiani*, 23, Roma, 1979., 537–544.

49

Povodom prodora tog sadržaja u nastavku opažanja iz bilješke 42., vrijedi istaknuti slučajeve mijenjanja karaktera Raspetoga na slikanome raspelu iz zadarske crkve sv. Mihovila – krv na grudima se ne čini izvorno predočena, kao i na trodimenzionalnima u Puli – uklanjanje prijašnje krune da se postavi trnov vijenac, i Poreču – odlučno naginjanje glave i drastično prekompiriranje nogu za uvođenje jednog čavla umjesto prvotna dva, što ide u prilog tezi da su temu Muke afirmirali tek franjevci, ne susprežući se doticati kanonske predstave Božjeg sina iz romaničkoga ili paleološkog razdoblja.

50

Iako je slika jako oštećena, većina je analitičara u njoj vidjela sv. Mihovila, što bi po analogijama dvaju starijih raspela iz Zadra – GRGO GAMULIN (bilj. 12.), Kat. I i II. – mogla biti predaja bizantskog korijena. Na srodnim je raspelima u Italiji tu učestao lik Spasitelja, odnosno poprse Krista, što EVELYN SANDBERG VAVALÀ (bilj. 25.) tumači kao redukciju Uzašašća. Našem se liku ne vide krila dok ljevicom drži providnu kuglu a desnom dodjeljuje blagoslov, te ikonografija i nije konačno riješena. Načelno bismo zbog dogmatske strogosti i stanovite hijeratičnosti u ideji i formuli slikanja mogli govoriti o zaostacima bizantizirajućeg duha i daha, što je prvi GRGO GAMULIN, isto – podveo u pojam »adriobizantskog« slikarstva, po mojem sudu donekle i održiv.

51

Takav mu položaj vode kao dalmatinsku osobitost i ističu simboličnu ulogu suca pri iskupljenju duša, čemu je glavni protagonist pod njime na križu najveći i dominantni lik, bez obzira radi li se o varijanti živoga *Cristus Triumphans* ili polumrtvoga *Christus Patiens*.

52

EDWARD B. GARRISON (bilj. 14.), kat. br. 534., 535., 537., 539.–543., 545., 548., 573.–578. Tradicija se nastavlja i u gotičko doba.

53

Zasigurno je prikladnije upotrebljavati termin »radionica« nego »škola«. Sasvim pak nedavno Zoraida Demori Staničić predložila je izdavanje tzv. »Sustipanske Gospe« iz toga korpusa, što je neophodno dublje propitati s obzirom na opseg vjerojatnog podnoženja za bizantskim predlošcima. – ZORAIDA DEMORI STANIČIĆ, Bogorodica s Djetetom »Gospa od Sustipana«, u: *Prvih pet stoljeća hrvatske umjetnosti*, katalog izložbe, (ur.) Nikola Jakšić, Zagreb, 2006., 297–299; ISTA, Javni kultovi ikona u Dalmaciji, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2012., Katalog, br. 3., 13–16.

54

Na tom u srednjem vijeku najvećem saboru zapadne Crkve sudjelovao je i splitski nadbiskup Bernard. – DANIELE FARLATI, *Illyrici sacri tomus III. Ecclesia spatensis olim salonitana*, Venetiis, 1765., 241–242.

55

Doktrinu Transsubstancije ističe Kanon I. – »Medieval Sourcebook – The Canons of the IV Lateran Council« *Medieval Sourcebook: Twelfth Ecumenical Council: Lateran IV. 1215.*, Paul Halsall, Mar. 1996. <http://www.fordham.edu/halsall/basis/late-ran4.asp> (pristupljeno 5. 10. 2012.) – koji slijedom Augustinove »Moritur Christus ut fiat Ecclesia« nalaže fizičku prisutnost Kristovih dokaza kraj mjesta održavanja liturgije, odnosno – sažeto rečeno – izlaganje oličenja formule *Corpus Christi* u svetištu. Šire u: MICHAEL KUNZLER, *La liturgia della Chiesa*, Vol. 10, Milano, 1996., Cap. VI. – 2. *La natura umana di Cristo come fonte della salvezza*, i 3. *Il significato redentivo della morte e della resurrezione* – sa znakovitim naslovima složenih teoloških tumačenja. Vjerojatno je čašćenje pokretnoga Raspela zadano novom liturgijom od Tome Akvinskoga, a pojačano od 1246., kad je papa Urban II. uveo blagdan *Corpus Christi* među službene, pa bi to mogla biti i vremenska odrednica za datiranje djela o kojem govorimo.

56

Glede toga samo uvjetno živi teza C. Fiskovića i G. Gamulina da se radilo o strancu, odgojenom u Toskani (ili Umbriji) a udomaćenom u Splitu, gdje je udovoljio nekim narudžbama. Iz niza mogućnosti orijentiranih k Istoku otpada neka od izvedbi drvenog Raspela po tamošnjem modelu jer takvih djela u tim stranama nema.

57

Naravno, stalno držimo na umu da je mnogo više djela nestalo negoli se do naših dana uopće sačuvalo.

58

Spominje ih TOMA ARHIĐAKON, *Povijest salonitanskih i splitskih prvosvećenika / Thomae Archidiaconi Historia Salonitanorum atque Spalatinorum pontificum*, (priredio) Olga Perić i Mirjana Matijević Sokol, Split, 2003., 123., a djelomični uvid u dokumentirani život pruža historiografija.

59

IGOR FSKOVIĆ, *Buvina, Andrija*, u: *Enciklopedija Hrvatske umjetnosti*, sv. I, Zagreb, 1995., 141.

60

Jedno iz crkvice sv. Luke na kraju Krakova ima istaknute pravokutne table, kakve su sa slikanim poprsjima adoranata učestale na talijanskim raspelima. Drugo u crkvi sv. Križa pokazuje znatnije sličnosti s izgorjelim raspelom zadarskih benediktinki – fotografije svih donosi GRGO GAMULIN (bilj. 12.), 7, 38 i 39 – pa je očit isti tip uspravnog živoga Krista s lijepim licem na skošenoj dasci prema obrisu svetokruga kao i način uokvirivanja križa. Ni lik sv. Mihovila na vrhu drugoga nije srodan poprsju vrh našega, tako da je razložitije mišljenje o njihovom razdvajanju – CVITO FSKOVIĆ (bilj. 9., 1969.–1970.), – negoli povezivanju – JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 13., 2008.) – o čemu sam se u prilogu prvome već drugdje izjašnjavao.

61

Pretpostavka je da raspelo neko doba bijaše zabačeno kad se ekspresivnost sakralne slike prestala cijeniti, a iz više arhivskih

zapisa znamo da su drvene umjetnine i na oltarima bile izložene opakim učincima vlage.

62

Posve utkani u jezik bizantizirajuće manire, svojim stavom više ukazuju na Raspetoga s pietetom negoli što sudjeluju u njegovoj boli, a to s neprobojnim maskama lica također spada u nezapanjačka shvaćanja. – RAYMOND OURSEL, *La pittura romanica*, Milano, 1980., Cap. I. – *Il sigillo dei greci*, 17–21.

63

Ustvari je istovjetan rezovima Marijina maforija, a s Ivanove slike ponavlja membraturu i rumen lica.

64

Upravo su ti detalji bili presudni za dosadašnje atribucije Raspela skupa s tri ikone Gospe jednoj te istoj lokalnoj radionici – CVITO FSKOVIĆ (bilj. 9., 1994.) – koju shvaćam tek formulom znanstvenog opreza iz uvjerenja da bi, s obzirom na davne prilike umjetničke djelatnosti, bilo prikladnije govoriti o jednome majstoru zaista antologijskog umijeća kojeg nije neophodno ocjenjivati odrazom *Giunte Pisana*. No njegov je utjecaj u nas očit na većini prikaza stojećeg lika sv. Franje do 16. stoljeća po modelu s jedinog umjetnikova poliptiha u Pisi.

65

O načinima portretiranja sveca opširno: JACQUES LE GOFF, *Saint François d'Assise*, Paris, 1999., posebno u poglavlju *A la recherche du vrai saint François*, 87–91. i d.

66

Usp. WILLIAM BLACKALL MILLER, *The Franciscan Legend in Italian painting in the Thirteenth Century*, Ann Arbor, Michigan, 1961.

67

Pojedinačno objavljeni na nizu mjesta a problemski prikazani: WILLIAM ROBERT COOK, *Fraternal and Lay Images of St. Francis in the Thirteenth Century*, u: *Popes, Teachers and Canon Law in the Middle Ages*, (ur.) James Ross Sweeney, Ithaca, N. Y.–London, 1989., 263–289 i dr.

68

Morfološki mu se najbliži čini s dossalea iz Museo Civico u Pistoji, nastao u četvrtoj dekadi 13. stoljeća, dakle nepuno desetljeće poslije smrti znamenitog Asižanina, protektora čitave Italije.

69

Rješenje se ipak javlja na freski u Subiacu, datiranoj oko 1230. godine, godinu dana poslije nego što je Franjo, iznimno brzo nakon smrti, proglašen svetim.

70

Papa Grgur IX. je kao zaštitnik franjevačkog reda 1230. godine posebnom bulom autorizirao slikovne prikaze utemeljitelja da mu se »uzdigne svetost i pojača ljubav za njime«. – PIETRO SCARPELLINI, *Iconografia francescana nei secoli XIII. e XIV.*, u: *Francesco d'Assisi – Storia e Arte*, (ur.) Roberto Rusconi, Milano, 1982.

71

Ipak EMANUELA SESTI, *L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII. e XIV.*, u: *Francesco. Il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*, (ur.) Ignazio Baldelli i Angiola Maria Romanini, Roma, 1986., 197–208. – izričito piše da se u to doba

»figura a mezzo busto« nigdje ne javlja, kako nam potvrđuju i katalozi tematskog slikarstva.

72

XAVIER LEON-DUFOUR, Rječnik biblijske teologije, Zagreb, 1980. 1337–1339. – Tema se razrađuje uz cit. iz Ivanova evanđelja 9, 5: »Dok sam na svijetu, svjetlo sam svijeta« i dr. po poučku kako »metafora obasjanog oblića dočaravanju Božje prisutnosti dodaje umirujuću crtu dobrohotnosti«.

73

Predmnijevamo mu važnost u sklopu kontemplacije koja je – kako objašnjava HANS BELTING (bilj. 19.), 164–167 – pratila najstarija Giuntina raspela na kojima Krist unatoč izloženosti mucu i trpnji ostaje lijep jer ga takvim vjerništvo trajno doživljava te se u svojim egzistencijalnim strahovima pa i tekućim ugroženostima za utjehu suočava s idealiziranom slikom boli, a ne slavne pobjede koju je izražavao tip Živoga Krista na križu. Po svemu sudeći, u te općenitosti naš je spomenik unio nešto novo, drugdje nevideno, no ostaje otvoreno pitanje koliko je to bilo uvjetovano postojanjem arhetipova (koje uredno nabrajaju mnogi ikonografi poput Kurta Weitzmanna u više studija) u oku majstora možda rodnom s Istoka, ili radije iz prostora cvata mješovitih utjecaja i simbioza, a koliko zaslugom naručitelja iz franjevačkog ambijenta, svakako u splitskom milieu.

74

O simboličkom kruga: JEAN CHEVALIER – ALAIN GHEERBRANT, Rječnik simbola, Zagreb, 1983. 320–324.

75

U većem broju navedenih tekstova razni autori općenito tumače empatijsku ulogu Marije i Ivana, ali ih sv. Franjo u ovom slučaju ne prati u suosjećanju, premda se formalno, veličinom i okvirom, s njima izjednačava. U pitanju je možda svijest o njegovom veličanju pod imenom »Alter Christus«, što također podupire tezu da djelo bijaše čašćeno u svetištu Male braće.

76

IGOR FISKOVIĆ, O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava na istočnoj obali Jadrana, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39 (2002.), 227–269. Zasad o tome barem za romaničko razdoblje nemamo dovoljno podataka, no sigurno će biti vrijedno iz arhiva doznati položaje raspela, po tome i prosuditi koliko su (kako, gdje i kada) bili objekti primarnog obožavanja ili pak svojevrсна dopuna, izravna ilustracija propovijedi u crkvama samostanskih zajednica.

77

Istom se franjevci prvi put spominju u Splitu. – DONATO FABIANICH, *Storia dei Frati Minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bossina*, Zara, 1863.–1864.

78

Tvrđnja egzemplarno dokazivana u glavnini literature koju sam konzultirao i izravno citirao po pojedinim problemskim točkama.

79

Na mogućnost smišljene komunikacije između svečeva prikaza i slikanog raspela upozorio sam ogleđom umjetnina tih sadržaja u crkvi zadarskih franjevaca – IGOR FISKOVIĆ (bilj. 2., 2010.), 60–61.

80

Budući da se u Italiji još nije uočilo djela posve sličnog slikarskog rukopisa, prihvatljiv je prijedlog da ga se po običaju struke nazove po najznačajnijem djelu – vidjeti dalje.

81

Već smo istakli da je na istorodnima iz Italije na tome mjestu najčešće istaknut lik Spasitelja. Barem ga većinom tako naslovjavaju bez tumačenja ikonološke podloge. Na starijima se zaista prepoznaje lik Pantokratora – usp. u bilj 51 – ali je u nas na zadarskima neprijeporno sv. Mihovil s krilima i pripadajućim mu atributima. Tako se i s ikonografske strane slute dodatni argumenti tezi o izvanserijskom postanku ovoga djela koje uvjetno pripada dobu javljanja izvrsnoga autora retabla trogirске katedrale o čijem podrijetlu još nije iskazana posljednja riječ.

82

Zavirimo li, naime, u prve Franjine biografije, lako je uočiti kako mu pridaju osobite devocije prema svetom liku kojega je asiški isposnik posebno cijenio jer je kao vođa nebeske vojske odbijao demone od kojih se on plašio, a ujedno dublje bacao pale anđele i uzdizao dobre duše u Nebo.

83

Pošumljeni i hridinasti predio u okrugu Arezza, koji je conte Orlando di Chiusi 1213. godine poklonio Franji. O načinu pak kako je Asižanin doživljavao Raspelo i Krista sve do tamošnjeg čuda Stigmatizacije inspirativno i dokumentarno piše BERNARDIN ŠKUNCA, Franjo Asiški skladatelj Božje ljepote (ili Franjo Asiški patnik i slavjenik Božje ljubavi), Zagreb, 2011.

84

TOMA ARHIĐAKON (bilj. 58.), gl. XXVI., 153–155.

85

Na zanemareni podatak iz TOMA CELANSKI, *Vita prima*, III. cap. 12., prema CHIARA FRUGONI, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Einaudi, Torino, 1995., 404., bilj. 19., koja ga navodi kao dokaz opće povezanosti konventualaca s bogatim staležima, upozorio me J. Belamarić trijezno pomišljajući da je kneginja po svoj prilici bila iz roda Šubića, a taj je već sredinom 13. stoljeća igrao ulogu u upravljanju gradom, te se moguće radilo o prvoj crkvi sv. Franje u Splitu (druga je ona iz 15. stoljeća na Poljudu).

86

Unatoč znatnim kasnijim pregradnjama još se vidi da su bočni zidovi crkvene lađe ozidani u tehnikama bliskim iskustvu primorske romanike kojima odgovara i oblik visokih prozora.

87

Olujno je more nanijelo lađu s kojom je 1212. godine putovao k Levantu – CHIARA FRUGONI (bilj. 85) – pa se morala vratiti u Ankonu, a drugi put je 1220. godine na putu iz Jeruzalema u Veneciju opet pristao u neki od gradova. Više njih, od Kotora do Poreča, čuva predaju da je sv. Franjo bio baš u njemu i da je osnovao neki od samostana, a Split ima prilično uvjeta da mu damo prednost. Ipak je jedino pouzdano da je papa Grgur IX. u pismu zadarskim franjevcima 1228. godine naveo obavijest hrvatskim biskupima o proglašenju Franje iz Asiza za sveca. – JOSIP SOPTA, Dokumenti o prošlosti franjevaca u Hrvatskoj iz arhiva i knjižnice opservantske Provincije sv. Jeronima, u: *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije sv. Jeronima*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb 2010., 29.

88

Podatci izneseni u: PERISLAV PETRIĆ, Novi prilozi topografiji samostana sv. Klare u Splitu, u: *Samostan sv. Klare u Splitu u svome vremenu. Radovi simpozija u povodu 700. obljetnice samostana sv. Klare (1308.–2008.) održanog u Splitu, u samostanskoj crkvi sv. Klare, 28. i 29. ožujka 2008.*, (ur.) Suzana Muzuković, Split, 2008., 283–294.

89

Umjesto samostalne slike kao ovdje, pretežu narativni prizori iz svečeva života u razvijenoj scenaciji. Zato je pozornosti vrijedan sićušni lik sv. Franje zajedno sa sv. Klarom i još tri sveca na križu oltarića s Ugljana – EMIL HILJE (bilj. 26.), 125–131, kat. br. 029. – iako se djelo hipotetički datira u prvu četvrtinu trećenta nakon koje je i na inim slikama s našeg priobalja posve prevladao Giuntin model blago pokrenutoga vitkoga sveca – IGOR FISKOVIĆ (bilj. 2., 2010.).

90

Temeljna mišljenja v. GRGO GAMULIN, Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske, (2. izdanje), Zagreb, 1991., kat. br. 3, 4, 6, koja bi se mogla mijenjati s obzirom na novine koje ovdje iznosim oko raspela iz iste skupine umjetnina.

91

Prema PERISLAV PETRIĆ (bilj. 88) uz poziv na rad ovdje naveden u bilj. 105.

92

DANIELE FARLATI (bilj. 54.).

93

To pitanje implicira niz komponenti ne odvajajući nas od mogućnosti očitavanja djela kao odjeka bizantske, bolje reći istočnomediterranske umjetnosti. Zato će jednom biti nužno temeljitije propitati ne postoje li u njezinoj baštini suglasnosti motiva koji splitsko djelo čine u našem podneblju izuzetnim – od obrisa križa i porfirnog mu oslika pozadine do preciznije tipologije likova i manira njihova slikanja, naravno u odnosu prema svemu što se iz njegove starine sačuvalo. Zasad su u tom smislu više nego indikativne opaske J. Belamarića i nove Z. Demori Staničić o podudarnoj tehnologiji izvedbe prevažnoga poliptiha u Trogiru, tek uvedenog u spoznaje struke.

94

Inače se djelo zasad dosta razložito datiralo u zadnju četvrtinu 13. stoljeća, a budući da pokazuje osobitosti ekspresionizma kasnog duečenta, običavalo ga se vezati uz dijalekt slikara iz Toskane.

95

Dakako, pamtimo da su regionalne »bizantizme« diljem Italije stvarali i razvijali prvenstveno lokalni, domaći majstori unutar provincijalnih središta nesputani obvezama slikarskih kanona kakve su održali s Istoka putujući slikari fresaka i ikona, ili ih je kao modele pružila nabava gotovih umjetnina u trajanju »Latinskog carstva«. Naglo pojačana s pljačkom Carigrada 1204. godine, ona je morala utjecati i na profile stvaralaštva u Dalmaciji, što još nije proučeno jer ni nema mnogo djela umjetničkog obrta na kojima bi se iskazala.

96

Najširi je u svojoj idejnoj jezgri, medaljoni su međusobno izjednačeni, ali gornji i donji za razliku od bočnih spram glavne haste nejednako suženi, tako da ukupna geometrija uzdržavajući načelno romanički sustav adicije elemenata biva vrlo originalno promišljena.

97

Vidjeti opširno: ANNE DERBES (bilj. 23.), 16– 24. i d. s pozivom na franjevačke izvore i znanstvenu literaturu o tematici.

98

Nipošto slučajno je par najstarijih slikanih raspela u crkvama zadarskih franjevaca – GRGO GAMULIN (bilj. 12.). Radi se, doduše, o prikazima živog ili poluživog Krista, što otvara mogućnost da su preuzeti iz drugih mjesta. U svezi s time umjesno se čini uvjerenje N. Jakšića da je onaj u današnjem samostanu opservanata »preuzet« iz obližnjeg ženskog samostana benediktinki sv. Tome. Ako se to utvrdi točnim, pruža nam argument više za inače poznata preseljavanja umjetnina među samostanima – u Splitu samome primjerom »Sustjepanske Gospe« iz ženskog S. Marije de Taurello u muški benediktinski nadohvat grada.

99

Razumljivo bez osvrtnja na ostale likovne vrste kao što su knjižne minijature ili sitnoplastičke izrađevine od bjelokosti na kojima se najprije ustalila tipologija Raspetoga o kojoj smo zbog rijetkosti toliko govorili.

100

Poglavitno je tome uputan sv. Bonaventura koji izvještava kako je sv. Franjo postao obuzet štovanjem raspela nakon što je još mlad prvi put doživio čudo Kristova javljanja s onoga u crkvi S. Damiana podan Asiza.

101

Slijedom povijesnih podataka čini se da ponajbolje odgovara rok od četvrte do sedme dekade duečenta.

102

NIKOLA MATE ROŠČIĆ, Počeci franjevačkog reda u Hrvatskoj, u: *Doprinos franjevačkih zajednica našoj kulturi. Quantum communitates franciscuales ad culturam nostram contulerunt*, (ur.) Hrvatinić Gabrijel Jurišić, u: *Kačić*, 9 (Split, 1977.), 11–21; ISTI, Povijest Provincije od dolaska franjevaca do novijeg doba, u: *Veličina malenih. Povijest i kulturna baština Hrvatske provincije sv. Jeronima franjevaca konventualaca*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2010., 9–126. Spominju se od 1229. godine, a crkva sv. Franje na obali jedina među primorskima pokazuje tragove romaničkoga sloga pa bi je trebalo smatrati najstarijom gradnjom Reda. Tome u prilog idu znanja da je podignuta na ostacima kasnoantičkog oratorija, ali je jako preinačena u novije doba, tako da nije sigurno je li izvorno imala četvrtastu apsidu po tipu koji je svojstven većini u primorskoj regiji.

103

CVITO FISKOVIĆ, Je li na splitskoj obali bila ranokršćanska bazilika s krstionicom, u: *Kulturna baština*, 9–10/VI., (1979.), 9–18. Integracija mogućeg oratorija iz kasne antike u srednjovjekovnoj crkvi nije nikad pojašnjena.

104

Prema DANIELE FARLATI (bilj. 54.), 343. i d. – Oporukom i ostavštinom splitskoga građanina Josipa Petra iz 1308., a posvetio ga je 1311. godine splitski nadbiskup Petar IX. Treba zamijetiti da je datum osnutka samostana uspoređan s utemeljenjem istorodnih u vodećim italskim gradovima poput Siene i dr.

105

PERISLAV PETRIĆ, Sv. Klara Asiška i naše vrijeme, u: *Kačić*, 26 (1994.), 320. Vezao se uz dvije starije crkvice, o čemu je višeput pisano (pregledno RADOSLAV BUŽANČIĆ, u: *Samostan sv.*

Klare u Splitu u svome vremenu. Radovi simpozija u povodu 700. obljetnice samostana sv. Klare (1308.–2008.) održanog u Splitu, u samostanskoj crkvi sv. Klare, 28. i 29. ožujka 2008., (ur.) Suzana Muzuković, Split, 2008.), a doskora se čitav predio nazvao »četrvt sv. Klare«, što mu svjedoči ugled.

106

CVITO FISKOVIĆ, Neobjavljeno djelo Blaža Jurjeva u Splitu, u: *Peristil*, 5 (1962.), 45–51.

107

Asiška djeвица je u svojoj dvadesetoj postala opatica ženskoj družbi koja od 1215. prati Franju te postaje čuvarom crkve S. Damiana, gdje je on najprvo doživio svetost Raspela. – DAVID HUGH FARMER, *The Oxford Dictionary of Saints*, 1982. i d. Klara je umrla 1223., za dvije godine kanonizirana kao svetica, a ne zna se kad su njene sljedbenice stigle u Split. Zasiurno kao i posvuda bijahu obvezatne velikom štovanju križa, što je mogući razlog da u svojem domu čuvaju dva iz srednjega vijeka. O drugome CVITO FISKOVIĆ, *Drvena skulptura gotičkog stila u Splitu*, u: *Vjesnik za historiju i arheologiju dalmatinsku*, 51 (1930.–1934. /1940.), 208–224.

108

Već je davno upozoreno – n. dj., bilj. 7 i 22 – na brojne arhivske spomene drevnih raspela slikanih na drvu u Dalmaciji, posebno na nalog papinskog vizitatora u Splitu izdan 1604. godine da se iz crkvice sv. Mihovila spale »quattor crucifixi picti in tabulis«.

109

Budući da se u Italiji nije uočilo djela iole sličnog slikarskog rukopisa, J. Belamarić je po običaju struke uznastojao uvesti naziv »majstor Raspela sv. Klare« – JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 13., 1991.), 31, pripisujući mu još dva slabo očuvana raspela. Za njih i dalje dijelim mišljenje koje je iznio CVITO FISKOVIĆ (bilj. 9., 1967.–1970.), 7, da ne potječu iz iste radioničke skupine, i

smatram da su bliži ruci majstora nestalog raspela iz crkve sv. Marije Velike u Zadru, kako sam već i pisao. – IGOR FISKOVIĆ (bilj. 2., 1987.).

110

Naslov »Majstor Raspela sv. Klare« je odavno nadjenut autoru znamenitijeg djela iz istoimene crkve u Assisiju – DINO CAMPINI (bilj. 29.), Tab 8. – pa bi ih se lako i s posljedicama poistovjećivalo, dok našem valja tek osigurati zaslužno mjesto u europskoj umjetnosti. U tom smislu ne vidim razloga njegovu smještaju u splitsku katedralu kako je pokušao predočiti GORAN NIKŠIĆ, *Obnova prezbiterija splitske katedrale sv. Dujma u doba Tome Arhidakona*, u: *Toma arhidakon i njegovo doba*, (ur.) Mirjana Matijević-Sokol – Olga Perić, Split, 2004., 253–263.

111

Usp. EDWARD B. GARRISON (bilj. 14.), kat. br. 533., 542., 549., 559., 563., 565., 571., itd.

112

Ustvari većina iz 13. stoljeća s najvećim brojem u srednjoj Italiji – vidjeti DINO CAMPINI (bilj. 29.), *passim*.

113

TOMA ARHIDAKON (bilj. 57.), 153, 155. Priznavši mu »dobro i jasno izlaganje«, nije ga idealizirao: »Odjeća je njegova bila prljava, pojava je izazivala prezir a lice mu je bilo ružno...«. Međutim mu je pohvalio mirotvorstvo očito vođen i svojim težnjama u aktualnim prilikama kad je i neki fra Girard iz splitskog samostana franjevac uspješno posredovao u ratu između Splitskana i Trogirana – GRGA NOVAK, *Povijest Splita I*, Split, 1978., 154.

114

Vidjeti ANNE DERBES (bilj. 23.), i usporediti s MIRI RUBIN, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 1991. Službeno se slavi od 1246. za pape Urbana IV., a od 1263. je opći blagdan Crkve.

Summary

Igor Fisković

Painted Crucifix with St Francis in Split (Thirteenth Century)

An analysis of the large painted crucifix from a nunnery of the Poor Clares in Split has made it possible to reach some conclusions about its iconography and morphology that differ from the hitherto established ones. The author has primarily emphasized the depiction of the crucified Christ, painted with a peculiar fusion of features of a person that is half living and half dead, with the recognizable formal characteristics of the »Split workshop« from the Romanesque period. Further emphasis has been placed on the portrait of St Francis, which was discovered in a medallion at the bottom of the cross and belongs to his

oldest known images, which has led to comparisons with the literary and visual descriptions made soon after the saint's death. The author suggests an association of this artwork with the Franciscan circles from the mid-thirteenth century and the cultural setting of the city of Split, and proposes the identification of its author as worthy of the title »Master of the Crucifix with St Francis.«

Keywords: painting, crucifix, 13th century, Franciscans, Split, Poor Clares