

ANA MUNK



JAVNE PORUKE
ROMANIČKE SKULPTURE

Javne poruke romaničke skulpture

Nakladnik
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
FF press

Za nakladnika
Domagoj Tončinić

Autor
Ana Munk

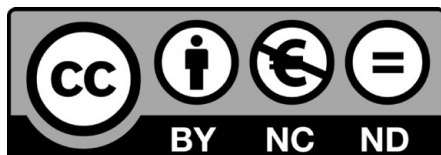
Recenzenti
prof. dr. sc. Darko Polšek
doc. dr. sc. Zoraida Demori Staničić

Lektura
Jadranka Brčić

Grafičko oblikovanje i računalni slog
Marko Maraković, FF Press

<https://www.doi.org/10.17234/9789533791067>

ISBN
978-953-379-106-7 (PDF)



Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenom ili izmijenjenom obliku nije dopušteno.

Javne poruke romaničke skulpture

Ana Munk

 **FF press**

Zagreb, 2023.

Sadržaj

I. Uvod	7
I.1.Svrha knjige.....	7
I.2 Javno i javnost u romaničkoj skulpturi.....	10
I.3 „Ljupka mjesta i lijepe crkve“: Vodič za hodočasnike i stvaranje javnog interesa u romanici	22
II. Povratak monumentalnosti u skulpturi.....	39
II.1. Od simbola do figuracije: Saint-André-de-Sorède i Saint-Genis-des-Fontaines	40
II.2. Majstor Gelduinus i poruka apostoliciteta sv. Saturnina.....	46
III. Maestas domini, samoreferentnost samostanskih zajednica: Moissac, Bealieu-sur-Dordogne, Souillac	59
III.1. Južni portal opatijske crkve sv. Petra u mjestu Beaulieu-sur-Dordogne i samoreprezentacija benediktinske zajednice u crkvi sv. Marije u Souillacu.....	80
IV. Posljednji sud: Crkva sv. Lazara u Autunu i sv. Fides u Conquesu, Gislebertus, autor, konstrukcija emotivnosti u romaničkoj skulpturi.....	96
IV.1. Ikonografija Posljednjeg suda do Autuna.....	102
IV.2. Gislebertus, autor.....	109
IV.3. Mauzolej sv. Lazara u crkvi sv. Lazara u Autunu.....	112
IV.4. Gislebertus i rađanje pojmova subjektivnosti i emotivnosti.....	115
IV. 5. Tko je tko na portalu-tabloidu crkve sv. Fides u Conquesu.....	118
V. Dame i gospodari, žene ratnice, decentralizirana pročelja akvitanskih crkava.....	131
VI. Borba protiv hereze: crkva sv. Magdalene u Vézelayu, Saint Gilles du Gard	148
VI.1. Kapiteli crkve sv. Magdalene u Vézelayu i motiv borbe	148
VI.2. Borba protiv hereze narativnim sredstvima: Pročelje crkve sv. Egidija u mjestu Saint Gilles du Gard	164
VII. Gregorijanske reforme i romanički spomenici Padske nizine.....	175
VII.1. Gregorijanske reforme i sprega snažnih političkih i umjetničkih ličnosti: Matilda od Canosse, majstori Willigelmo i Niccolò.....	175

VII.2. Lombardski protiron kao politički motiv, katedrala u Modeni i
Piacenzi, crkva sv. Zena i katedrala u Veroni 180

Literatura 203

Popis slikovnih priloga 215

I. Uvod

I.1. Svrha knjige

Ova knjiga je nastala iz potrebe da se objasne bitni pojmovi, ličnosti te intelektualni, vjerski i politički okoliš u kojem se razvijala romanička skulptura. Figurativna umjetnost u kiparskim medijima u razdoblju romanike prvi puta nakon antike postaje javna, okrenuta promatraču i neovisna o liturgijskom ritualu. Reljefnih ukrasa je bilo i na gradskim vratima, kućama, mostovima i dvorcima, ali uglavnom nisu sačuvani pa se ovaj priručnik poglavito bavi figurativnom skulpturom tamo gdje je najzastupljenija: u eksterijeru, na pročeljima romaničkih crkava. Okrenuta na van, ona je izložena interpretaciji bez direktne potpore misnog rituala koji usmjerava prikaze isklesane na liturgijskom pokuštvu u prostoru svetišta. Za razliku od prethodnih razdoblja, bitno obilježje romanička skulpture 12. stoljeća, pored njene javne funkcije, jest i njezin monumentalni karakter. Ranosrednjovjekovne crkve obilovale su reljefima vezanim uz crkveni namještaj: antependije, korske pregrade, propovjedaonice i kapitele, ali tek u 12. stoljeću se prepoznaje puni komunikacijski potencijal pročelja koja sve intenzivnije poprimaju ulogu oglasne ploče za poruke što nisu nužno vezane za liturgijsku funkciju crkve. Zrela romanička skulptura 12. stoljeća koristi se pročeljem da bi se raširila te razmahala svoj narativni potencijal kojemu su skućene površine crkvenog mobilijarija bile preuske.

Skulptura u javnom prostoru postaje prijemćiva za poticaje iz društvenog okruženja i probija okvire kršćanske dogme. Pojaćana narativnost te pojava legendarnog, pa i svjetovnog sadržaja, proširuje interpretativne mogućnosti, a otvara i mogućnost nedogmatske i slobodne interpretacije.

Knjiga pruža sintezu recentnih istraživanja i svojevrsni pregled znanstvenog koncensusa o porukama romaničke skulpture. No, izbor primjera, iako odražava znanstveni kanon, dobrim je dijelom vođen sveobuhvatnom tezom ove knjige da se u romanici stvara javnost i načela komunikacije prema javnosti. Koliko mi je poznato, na taj način se nije sustavno govorilo o romanićkom kiparstvu, već se, u sklopu istraživanja pojedinaćnih spomenika, nastojala utvrditi njihova recepcija od strane pojedinih zajednica promatraća (engl. *reading, viewing* ili *interpretative community*). Ovi su pojmovi bili izvorno defini-

rani za potrebe analize književnih tekstova i počivaju na pretpostavci da takve grupe ili zajednice nastaju „u međuprostoru između impozicije pisane riječi i artikulacije određenog načina društvene organizacije (budući da je) interpretativna zajednica također i društveni entitet“ (Stock, za kasni srednji vijek vidi također Fish). Skupni naziv za pristupe koji se okreću čitatelju i promatraču, a koji se susreće i u medievalistici je teorija recepcije. Prema teoriji recepcije, promatrači nisu homogena skupina, već se u procesu čitanja ili gledanja konstituiraju interpretativne skupine, a značenje nije inherentno sadržano u tekstu ili slici niti se može povratiti utvrđivanjem autorove namjere, nego se značenje stvara putem interakcije između slike i promatrača.

Pregled smjernica istraživanja te autora koji su se bavili pitanjem različitih potreba i zahtjeva koje je pred srednjovjekovnu umjetnost postavljala diferencirana publika, zainteresirani čitatelj može naći u članku Madeline Harrison Caviness. Dobar primjer obrade jednoga romaničkog spomenika iz rakursa teorije recepcije je članak Laure Spitzer na temu prve serije reljefnih prikaza iz života Bogorodičinih roditelja, Joakima i Ane, te života Bogorodice na kapitelima portala katedrale u Chartresu. Ovaj članak je bio naročito poticajan za temu ove knjige jer se radi o skulpturalnim prikazima u eksterijeru. Autorica se poslužila arhivskim podacima kako bi ustanovila prisutnost jedne dominantne promatračke zajednice, a to su bile žene seljanke. Prema autoričinim istraživanjima, najviše zapisa postoji upravo o njima i njihove molitve za izlječenje djece su bile najčešće uslišane. Stoga se može pretpostaviti da je naručitelj pri odabiru teme računao na žene kao primatelja vizualne poruke. Da bi se ustanovila intencija naručitelja u odnosu na žene, autorica se poslužila i analizom narativnih strategija kako bi analizirala pripovjednu strukturu kapitela, što je iznjedrilo jasne tematske akcente i argumente u korist teze da se naručitelj prvenstveno obraćao ženama. Iako prema teoriji recepcije namjera autora ili naručitelja nije presudna u konstrukciji značenja i ne postoji idealni promatrač u savršenom dosluhu s intencijama naručitelja, u ovoj knjizi se intencija naručitelja ne zanemaruje. Glavna teza ove knjige jest da postavljanje pitanja o tome tko se obraća kome u javnom prostoru i s kojom namjerom, pridonosi novim mogućnostima interpretacije umjetničkih djela.

Primjeri koji se iznose su vrhunski primjeri romaničke skulpture, najkvalitetnija djela zrele romanike koja nalazimo poglavito na prostorima današnje Francuske, Španjolske i Italije. Težnja ovog priručnika nije da razriješi kronološki slijed ključnih spomenika, tim više što se većina spomenika koji se ovdje obrađuju može smjestiti u prvu polovicu 12. stoljeća. Grupacija po školama i detekcija posebitosti regionalnih radionica nije ovom prilikom

predmet našeg izučavanja jer je važnije uočiti da, usprkos regionalnim razlikama, romanička umjetnost ima internacionalni karakter. Iako, romanika „od Engleske do Hrvatske“ pa i na Bliskom Istoku, na teritoriju križarskih država, nikako nije stilski ista, čini se zahvalnije istaknuti elemente jedinstva i prepoznatljivosti romaničkog stilskog idioma te ulogu stila u vizualnoj komunikaciji. Stoga se rasprava neće upuštati u razrješavanje stilskih nedoumica koje do sada nisu razriješene, već će se, govoreći o stilu, objasniti temeljni stilski vokabular koji romanika koristi u prijenosu značenja. Kada se, primjerice, govori o linearnom dinamizmu, ne opisuje se samo stilski pristup obradi površine već i dojam dinamičnosti koji ima i svoje vjerske temelje i komunikativnu funkciju. Zahvaljujući činjenici da se u razdoblju romanike putovalo, što iz duhovnih potreba, na hodočašća, što zbog potrebe oslobađanja Kristovog groba, romaničku skulpturu nalazimo i u Svetoj zemlji, na teritoriju križarskih država, a njen internacionalni karakter zahtijevao je razinu „globalne“ prepoznatljivosti. Ne treba zaboraviti ni pokretljivost elite, primjerice, Petar Časni putuje iz Clunya deset puta u Italiju, dva puta u Englesku, jedanput u Španjolsku i jedanput u Njemačku (Torrell). Svijest o kršćanskoj Europskoj uniji rođena je u Clunyu: „Galija, Njemačka, također i prekomorska Britanija tome svjedoče, Španjolska, Italija i cijela Europa to priznaju, da ima puno samostana koji su ili novo utemeljeni ili su obnovljeni“ (Petar Časni, *De miraculis*, citirano prema Torrell). Horizont koji opisuje Petar Časni, koji se širio sa svakom novom samostanskom zajednicom koja se pripojila Clunyu, je ujedno i horizont romaničke umjetnosti ranog 12. stoljeća. O usputnim zanimacijama znatiželjne intelektualne elite na poslovnim putovanjima kao što je prenošenje informacija o umjetnosti i novim tehnologijama se rijetko razmišlja, pretpostavljajući da su nositelji umjetničke razmjene same radionice radeći po pozivu. Putuje se i u vremenu unatrag, u razdoblje antike i uočava se potreba stjecanja praktičnih znanja: „(Naši) stari, koji su obraćali pažnju na korisnost stvari, istraživali su čak i udaljene narode i nepoznate jezike da bi otkrili sve što može biti od koristi ljudima. Tako su Grci naučivši egipatski, Rimljani grčki, Rimljani grčki i hebrejski pa i (jezike) drugih ljudi, temeljito produbili svoje jezike i znanosti, međusobno komunicirajući ono što su sa sigurnošću saznali kroz razne tekstove i mnoge prijevode“ (Petar Časni, *De miraculis*, citirano prema Torrell). Čini se da se Petar Časni nije previše brinuo za čistoću latinskog jezika! Potreba komunikacije s udaljenim narodima i njihovi prikazi su izravno povezani s temom lunete crkve sv. Magdalene u Vézelayu gdje je boravio autor ovih redaka prije nego što je preuzeo vodstvo Clunya (vidi poglavlje VI).

Izbor analiziranih spomenika u ovoj knjizi ovisio je o njihovoj čitljivosti, tj. očuvanosti, kako bi nastava bila manje opterećena pretpostavkama o izvornom izgledu. Zbog potrebe terenske nastave na kolegiju Umjetnost romanike izabrani talijanski spomenici locirani su na sjeveru Italije. Sama činjenica da korpus romaničke skulpture pruža mogućnost selekcije spomenika i pristupa govori o izobilju, geografskoj pokrivenosti i naposljetku o pričljivosti romaničke skulpture.

Napomena o citiranju izvora

Zbog potrebe lakšeg korištenja, u tekstu će se navoditi imena onih autora čija se mišljenja u potpunosti prenose. Čitatelj će naći puni naziv djela u popisu literature. Ukoliko se citira više djela istog autora, godina izdanja će biti navedena uz ime autora. Autori mišljenja koja su više puta iznesena i koja već pripadaju znanstvenom koncensusu neće biti posebno istaknuti.

I.2 Javno i javnost u romaničkoj skulpturi

Svijest o javnosti i važnosti javnog mnijenja se u političkim znanostima povijesno smješta u razdoblje prosvjetiteljstva i početke demokratskih oblika vlasti. Ako se govori o povijesti stvaranja javnog mnijenja, onda se spominju mjesta kao što su antičke tržnice, kazališta Carskog Rima, renesansni dvorovi, ili, pak, literarni oblici kao što su pisma i balade. Poglavitito stoga što su prosvjetitelji i moderni istraživači crpili podatke iz pismenih izvora, a povijest umjetnosti kao znanost nije težila interdisciplinarnosti do recentnijih desetljeća, romanička skulptura nije bila u potpunosti shvaćena kao oblik komunikacije u javnom prostoru. Kada govorimo o temama od javnog značenja, nasljeđe prosvjetiteljstva nas usmjerava da razmišljamo u binarnim odnosima, odnosima vlasti i građana koji stvaraju svoje mišljenje i traže, putem svojih medija, da se njihovi zahtjevi uvažavaju. Širenje pismenosti i čitalačke publike u moderno doba se također smatra bitnim faktorom stvaranja javnog mnijenja, a pri tome se zaboravlja da je upravo 12. stoljeće doba obnove pismenosti. Prosvjetiteljstvo je bilo sklono cijelu kršćansku kulturu prije Reformacije tretirati ugrubo, kao jednostavno katoličku, premda je upravo 12. stoljeće razdoblje raslojavanja javnosti i sukoba mišljenja kao rezultat intelektualne stimulacije kojoj su pridonijeli evanđelistički, više ili manje disidentski ili heretički pokreti (Stock). Intelektualni poticaj hereza potaknuo je osmišljavanje argumenata *contra*. Petar Časni piše traktate *Contra Petrobrusianos*, *Contra Judaeos* i *Contra Sarracenos*. Prije

nego što je preveo Kuran, Petar Časni kreće na terensko istraživanje i putuje u Španjolsku i prethodno nalazi četvoricu znalaca arapskog jezika, Roberta iz Kettona, Hermana Dalmatina, Pierra iz Toleda i Mohammeda, koji mu pomaže protumačiti značenje Kurana (Torrell). Bitno je primjetiti da se kontra teze formuliraju u relativno kratkom vremenskom razdoblju. Pierre de Bruys započinja sa svojim disidentskim propovijedima 1119., a Petar Časni reagira traktatom već oko 1137.-1138. Istovremeno na pročelju crkve sv. Egidija nalazimo vizualne argumente protiv Pierre de Bruysa (vidi poglavlje VI). Pri tome, na početku traktakta *Contra Sarracenos*, Petar Časni se obraća direktno i osobno ciljanoj čitateljskoj publici, muslimanima, pozivajući ih da u miru razmotre njegove argumente: „Može se činiti čudnim...da vam se jedan čovjek koji živi daleko od vas i govori drugim jezikom, kojeg od vas djeli vjera i čiji običaji i način života vam je čudan, da vam piše s kraja svojeg Zapada, vama, ljudima zemalja Istoka i Juga i da ono što nisam nikada vidio i vjerojatno neću nikada vidjeti, da to napadam riječju. Ja vas napadam rječju, kažem, a ne oružjem, kao što to naši često čine, ne snagom nego razumom, ne mržnjom već ljubavlju.“ (citirano prema Torell). U cijelom nizu prvih događaja 12. stoljeća, ovaj tekst nije značajan samo kao prva sveobuhvatna kritika islama koja se temelji na islamskim tekstovima prevedenim na latinski (Bruce). U kontekstu ciljeva ove knjige, polemički pristup (što nije isto što i propaganda) i želja da poruke teksta dopru do željenog čitatelja te racionalna struktura koju si je nametnuo sam pisac s namjerom boljeg razumijevanja njegovih argumenata nam je također i bitan pokazatelj intencija vizualne umjetnosti u razdoblju romanike.

Posebno je bitno uključiti čimbenik pismenosti (u sinergiji s usmenim načinom prenošenja informacija) pri analizi romaničkih spomenika jer uočavamo primjenu složenih narativnih i vizualnih strategija koje su proizašle iz kulture pismenosti. Kada govorimo o “ikonografskim programima” odnosno načelu vezanja motiva u složenije misaone i značenjske konstrukcije, primjećujemo da su obrazovani naručitelji i odabrani kipari posjedovali zajedničke „semantičke kompetencije“ (Fish). Pa čak i kada je prikaz reduciran na motive iz knjiga predložaka koji se slažu u veće kompoziciji po navici, sjećanju, ili „proceduralnoj memoriji“ neke radionice, tekst ili tekstovi su u podlozi organizacije znanja o značenju tih motiva. Prodor svjetovnih i bajkovitih tema u crkvenu umjetnost, apokrifne modifikacije pojedinih biblijskih tema ili, pak, od svih najčešća situacija: osuvremenjeno iščitavanje biblijskih narativa s moralnom ili političkom intencijom sve to govori o diversifikaciji svrha romaničke skulpture. Stoga se romanička umjetnost ne treba doživljavati kao autokratski glas samo jedne institucije, Crkve. Dvanaesto stoljeće je razdoblje otkrivanja prirode i

individualnosti, „unutarnjeg čovjeka“, njegove svijesti i dubina psihološke introspekcije, ali prema određenim modelima (Bynum, 1982). Pojedinaac nije nezavisna jedinka već se osvještavanje njegovog *ja* događa unutar grupe s kojom se osoba svjesno poistovjećuje. Jacques de Vitry u djelu *Historia occidentalis* je podijelio društvo na svećenike, redovnike, oženjene, udovice, djevice, vojnike, zanatlije „i druge“ (Bynum, 1982). Grupe se definiraju i klasificiraju u dvanaestom stoljeću. Opće mjesto medievalistike su i sukobi do kojih dolazi između redovnika i kanonika po pitanjima načina vjerskog života, cisterciti se odvajaju od benediktinaca, govori se o razlikama između muškaraca i žena, razlike se artikuliraju. Šire se evanđelistički pokreti (Chenu). Po definiciji, u autokratskim režimima ne postoji javno mnijenje, već samo javnost sa svojim neizraženim mišljenjima i potrebama, a to nije situacija koju možemo pripisati skulpturi 12. stoljeća. Crkva je „izgubila hegemoniju nad reprezentacijom“, kako tvrdi Camille za razdoblje gotike, između ostalog, temeljem priznanja Guillaume Durandusa, biskupa mjesta Mende. U njegovom djelu *Rationale divinatorum officiorum* (c. 1286.), Durandus priznaje, citirajući rimskog pjesnika Horacija „da je umjetniku sve dopušteno“. Veća samostalnost gotičkog umjetnika, međutim, ima svoje jasne prethodnike u romanici. Uloga umjetnika u trijadi naručitelj, umjetnik, promatrač postaje opipljivija u romanici.

Također, priroda javnog mijenja jest da je promjenjiva, dok se crkvena umjetnost doživljavala kao stabilni medij diseminacije jednosmjernih vjerskih poruka, od naručitelja prema vjerniku. Teza ove knjige jest da je romanička skulptura stvorila preduvjete za stvaranje svijesti o javnosti time što se smjestila u javni prostor te razradila teme i vizualne strategije komunikacije s javnošću. Poglavitito se to dogodilo uslijed ponovnog uvođenja ljudske figure kao nositelja priče, znatnog proširivanja narativne tematike na širokim prostorima crkvenih pročelja te korištenjem cijelog niza ne biblijskih izvora u stvaranju vizualnog sadržaja. Osim legendi, sekularnih pa i poganskih motiva koji se slobodno koriste, od velike važnosti za javnost su bile i jedinstvene biografije svetaca (hagiografski izvori). Sveci su kršćanski heroji i njihove biografije, bez obzira na formule svojstvene tom žanru, su osobne i međusobno vrlo različite priče. Romanička skulptura crpi iz svih izvora, pa tako i iz antičke mitologije i apokrifnih tekstova te prima utjecaje nastalima u izvedbenim umjetnostima, tj. u crkvenim prikazanjima. Repertoar mogućih tema i utjecaja izvana postaje izuzetno bogat.

„Javne poruke“ iz naslova ove knjige šalju naručitelji koji govore u ime svoje zajednice, bilo da se radi o biskupima, redovnicima ili redovnicama, priorima samostana ili teolozima. Svi oni mahom ostaju anonimni, dok se njihova pripadnost crkvenoj eliti može iščitati tek povratno, kroz složenost poruka ili

razvijenu svijest o mogućnostima koje likovna sredstva imaju u komunikaciji prema javnosti. No, to ne znači da pri stvaranju poruke svijest o javnosti nije postojala i da poruka nije bila krojena u dijalogu s javnošću ili pojedinom promatračkom skupinom. Vrhunski umjetnik, kao primjerice Gislebertus u ulozi kreativnog posrednika, umnogome je mogao pridonijeti humanizaciji vjerske dogme. Vrhunska izvedba izuzetnog umjetnika može dati prikazima vrijednost univerzalnog ljudskog iskustva. Vješt umjetnik stvara rječite, energične, jedinstvene, izvorne i jasne poruke poput vrlo uspješne reklame. Primjećujemo da u romanici nalazimo cijeli niz jedinstvenih tematskih rješenja koja se ne kopiraju niti ponavljaju već svako veće djelo unosi neki novi element, što je još jedan dokaz da se poruke koncipiraju u kontekstu jedinstvenih društvenih odnosa i potreba u pozadini djela i s određenom zamišljenom publikom kao primateljem poruke. Komunikacijske strategije stoga mogu biti rezultat pažljivo smišljenog ikonografskog programa crkvene elite i/ili umjetnikove inovativnosti koja donosi novu kvalitetu.

Razvoj narativnih strategija koje nosi ljudska figura donosi umjetniku nove izazove i rezultira nepredvidljivim interpretacijama. Opće je mjesto literature o romaničkoj skulpturi da je Gislebertus izradio najsenzualniju figuru Eve u srednjovjekovnoj umjetnosti te da je strateški smjestio bujnu vegetaciju tako da pokrije njezine genitalije, ali i da ujedno potencira njenu ženskost (Sl. 1). Za Evinu zavodljivost postoji, dakako, teološko opravdanje i bilo ju je potrebno prikazati da bi njena krivnja bila jasnija, ali, ipak, pojačana doza naturalizma pojačava i naše simpatije za ovu grešnicu, što čini interpretacijski višak, nenamjernu posljedicu umjetnikovog umijeća i senzibiliteta koji se osjeća i u njegovim drugim radovima.

Gislebertusova Eva nam može poslužiti i kao paradigmatički primjer sinergije kulture pismenosti, usaglašenih semantičkih kompetencija naručitelja i umjetnika i nove senzibilnosti 12. stoljeća, razdoblju kojem se pripisuje intenzivno istraživanje ljudske prirode. Eva je bila smještena horizontalno, na nadvratnik sjevernog portala crkve (kasnije katedrale) sv. Lazara u Autunu (vidi poglavlje IV). Njoj sučelice je postojala i figura Adama kojemu se obraća. Prema opisu iz 15. stoljeća, u luneti povrh Eve je bio smješten prikaz Uskrsnuća Lazara. Naizgled te teme nemaju zajednički nazivnik, no ipak Werckmeister je rekonstruirao nekoliko tekstovnih izvora koji su vodili Evi kakvu je prikazao Gislebertus. Postoji apokrifni tekst u kojem piše da se Eva shvativši što je učinila, sakrila i pokrila svoju golotinju lišćem jednog drveta ujedno dajući Adamu jabuku koju je već zagrizla. Drugi tekst, *Moralia in Job*, Grgura Velikog poslužio je kao predložak za sparivanje Adama i Eve i Uskrsnuća Lazara



1. Gislebertus, *Eva*, Musée Rolin, Autun

jer prema Grguru Velikom oba događaja su biblijske alegorije za čin pokajanja što Eva izražava rukom koju je položila na obraz. Preduvjet iskrenom kajanju je otkrivanje laži, pa tako Grgur Veliki povezuje Evino skrivanje pod lišćem kako je ne bi vidio Svevideći s Kristom koji nalaže Lazaru da izađe. Radi se donekle o semantičkoj i vizualnoj igri asocijacija na temu skrivanja i izlaženja na svjetlo dana. I u praksi davanja oprosta nakon primanja sakramenta ispovijedi, uskrsnuti Lazar se smatrao istovjetnim grešniku koji je ponovno oživio nakon ispovijesti. I zadnji sloj kojim se ovaj prikaz posve integrira u javnu sferu, jest sam ritual pokajanja koji se odvijao na Pepelnicu kada su se vjernici odjeveni u vreće okupljali pred crkvom te ponavljajući pozu ležeće Eve molili za oprost „na laktovima i koljenima“. Da li su se javne pokore uistinu događale u Autunu, se ne može sa sigurnošću tvrditi (Werckmeister), ali brojni tekstovi na temu teologije pokajanja potpuno osvjetljavaju razlog odabira upravo ovih tema. Ne treba ni zaobići vizualni učinak plastičnosti Evinog tijela koja ponižena i zmijolika puže umjesto da stoji uspravno što za srednji vijek predstavlja razliku između čovjeka i životinje i znak duhovnog nedostatka.

Ili pak, pojačana deskriptivnost, može unijeti politički dimenziju u djelo, namjerno ili ne. Kada primjerice, umjetnik u prikazu smrti bogataša s bočnog

reljefa portala opatijske crkve sv. Petra u Moissacu, umirućeg bogataša smjesti u krevet koji izgleda posve kao onovremeni krevet (sa slamaricom privezanom užetom na drvenu podlogu s tokarenim nogama), onda biblijska parabola postaje scena iz suvremene stvarnosti koja potiče na interpretaciju iz iskustva promatrača, za ili usprkos intencije naručitelja. Pritom radi se o paraboli o bogatašu i Lazaru siromahu koja tematizira odnos bogatih i siromašnih te odnos prema novcu, što je društvena tema *par excellance* kao i vjerska, ali u najširem smislu. Čini se nemoguće da bi takva, često prikazivana tema u romaničkoj skulpturi, bila doživljena bez komentara javnosti! Dapače čini se da ta tema izravno poziva bogataše da se odrede prema prikazu (više o tome u poglavlju III).

Michael Camille (1989) tvrdi da je „eksplozija slika“ u kasnom srednjem vijeku nastala zbog prekomjerne proizvodnje i pojačane participacije svjetovnih struktura te sklonosti umjetničkom eksperimentiranju što je dovelo do toga da „semiotičke strategije koje su posredovale svetost kršćanima budu poništene“. Točno je da za 14. stoljeće postoje brojni primjeri pritiska javnosti. Primjerice, u Londonu, 1306. godine, biskup uklanja raspelo u obliku slova *epsilon* kao primjer štetne inovacije koja se svidjela mnogim vjernicima. No, usprkos činu uklanjanja, takva su se raspela proširila. Ili, pak, druga zgoda iz sredine 14. stoljeća iz Yorkshirea, koju donosi Camille, govori o raspelu koje je umjetnik napravio po zgodnom nagom muškom modelu i koje je pobudilo bludne osjećaje kod ženskih promatrača. To raspelo nije bilo uklonjeno, već se dapače uočila prednost takvog raspela u svrhu prikupljanja milodari. Možemo se složiti da je romaničko raspelo teško moglo pobuditi takve reakcije jer Krist na križu u romanici prvenstveno funkcionira kao simbol Kristove pobjede nad smrću. Njegovo tijelo još nije popustilo utjecaju javnosti koja, u zapadnoj kulturi od kraja 13. stoljeća nadalje, traži da Krist na križu izražava Njegove tjelesne patnje. Naklonost javnosti prenijeli su dominikanski i franjevački redovnici te, dapače, uklopili Kristove muke u svoju populističku agendu postizanja emotivne katarze kroz poistovjećivanje vjernika s Raspetim. No, dogodilo se to i pod utjecajem flagelantskih bratovština i njihove prakse samobičevanja, što je sve pridonijelo većem stupnju naturalizma u obradi Njegovog tijela. Veći stupanj naturalizma nužno sa sobom nosi i interpretacijski višak i raslojavanje značenja. U odnosu na kasni srednji vijek, o kojem govori Camille, romanika se može smatrati umjetničkim razdobljem u kojem se čini da monolitna Crkva još uvijek upravlja načinima reprezentacije. To je, međutim, kao što je već rečeno, tek djelomično točno. I u romanici nalazimo primjere raslojavanja javnosti na grupe koje žele biti predstavljene kroz umjetničko djelo, a postoji

i svijesti o tijelu kao nositelju značenja, ali ne putem naturalističke obrade. Gislebertusova Eva ipak ne predstavlja sveprisutni model ženskog tijela. Emotivnost se postiže na niz drugačijih načina, o čemu će kasnije biti riječi.

Korelacija između podatka da se oglašavanje putem postera pojavljuje u 12. stoljeću i da u istom stoljeću skulptura poprima javni karakter, vjerojatno nije slučajna. Michael Camille (1989) prenosi da je Conrad od Montferrata na slici velikog formata dao prikazati oskvrnuće Svetog groba od strane muslimanskih konjanika kako bi pridobio potporu za treći Križarski rat 1190. godine. Vidjet ćemo da je borba protiv hereze, prvenstveno lokalne (južnofrancuske) katarske, a i drugih oblika krivovjerja, bila snažan poticaj da se kršćanska ortodoksija (doslovno: pravovjerje) rastumači na širokim površinama romaničkih pročelja. U slučaju (barem) triju vrhunskih spomenika koji će se ovdje obraditi, nalazimo da su heretici bili ciljana skupina vizualnih poruka na pročeljima. Ni krivovjernici nisu bili homogena grupa. Javnost postoji, ako ćemo prihvatiti binarni odnos u kojoj su hereze protuteža kršćanskoj dogmi, i kao niz hereza. Možemo se poslužiti i Hobbsovom definicijom hereze kao privatnog mišljenja. U romaničkoj skulpturi se pojavljuju razmišljanja koja nisu krivovjerna, ali postoje mimo vjerskih dogmi, recimo to tako, ona su se otela dogmi kao književnoj formulaciji vjere, konstituiraju se i postoje prvenstveno u javnom prostoru. Primjerice, svjetovni, groteskni, satirični pa i erotski motivi na crkvama se ne mogu objasniti isključivo kao objekti crkvene osude, a razlozi pojavljivanja takvih motiva nisu isključivo osuda ljudske grešnosti koja postoji u materijalnom svijetu. U primjerima akvitanskih fasada takvi motivi zauzimaju ravnopravno mjesto na arhivoltima portala kao i motiv staraca apokalipse u iščekivanju ponovnog dolaska Krista u slavi. Marginalna pozicija svjetovnih motiva u romaničkoj umjetnosti postaje upitna kada primijetimo da na katedrali u Modeni nalazimo portal s isključivo svjetovnim motivima. Govoreći o svjetovnoj ulozi romaničke skulpture, u dijelu knjige koji se bavi romanikom na prostoru današnje sjeverne Italije razrađuje se politička dimenzija pojedinih arhitektonsko-skulpturalnih motiva kao što je lombardski protiron. Naime, taj je motiv preuzet s ulaza u atrij stare crkve sv. Petra u Rimu. Teza Christine Verzár Bornstein i drugih jest da se radi o načinu iskazivanja podrške Svetoj Rimskoj Stolici u doba borbe za investituru. Širenje tog motiva u određenom trenutku i na određenom mjestu nesumnjivo pokazuje pripadnost jednoj od mogućih političkih struja u to vrijeme kad je pitanje razdiobe moći (svjetovne naspram vjerske) između Crkve u Rimu i Svetoga Rimskog Carstva bilo akutno.

Postoje i sasvim sekularne teme koje proizlaze iz kršćanskog svjetonazora, ali se bave ljudskom psihom, kao, primjerice, kapitel s prikazom Očaja koji si



2. Samoubojstvo Očaja, crkva sv. Magdalene, Vézelay

para trbuh mačem (Sl. 2). Od sv. Augustina nadalje, duhovna borba se odvija ponajprije u samom čovjeku. Kršćanina kojega pobjedi grijeh očaja i bijesa može se smatrati gorim od bezbožnika koji ne zna bolje i ima mogućnost preobratiti se. Čovjek je, kao razumno i inteligentno biće, dužan nadvladati svoje strasti i nagone, a takvi nagoni se često vizualiziraju kao životinje ili hibridni oblici čovjeka i životinje. Već sama ideja borbe podrazumijeva borbu suprotstavljenih strana – između dobra i zla. U romaničkoj umjetnosti bogatoj prikazima nasilja, nasilje ima svoju diskurzivnu funkciju. Bilo je potrebno suprotstaviti dobro i zlo u dramatičnom sukobu kako bi pobjeda dobra i obećanje krajnjeg spasenja bilo snažnije doživljeno. Ništa drugačije nije ni danas u brojnim filmovima gdje se uvijek iznova tematizira borba dobra i zla u popularnoj kulturi. Da je osvještavanje svih varijabli zla i načina herojskog otpora središnji humanistički interes postaje posve razvidno od romaničke umjetnosti nadalje. No, dobro ne može pobijediti ukoliko zlo nije posve razotkriveno, odnosno vizualizirano u svoj svojoj nakaradnosti. Romanička skulptura to čini utjelovljujući zlo u liku grotesknog demona. Iz suvremene perspektive takav se pristup može činiti dražesnim, naivnim i komičnim jer je suvremeni čovjek više nego svjestan da zle

strasti nisu strano biće već da postoje u njemu. No, razlog eksternalizaciji zla je, između ostalog i činjenica da romanika nije mogla predstaviti zlikovca putem fizionomije ili mimike lica jer do 14. stoljeća takav interes ni u znanosti nije postojao. Tek s Giottom se iskazivanje emocija u umjetnosti postupno premiješta na ljudsko lice koje, kako bi to rekli Alberti i Leonardo, pokazuje „pokrete u duši“. Pietro d'Abano (1257.-1315.) u svom djelu *Expositio problematum Aristotelis* (Komentari na probleme koje postavlja Aristotel) raspravlja o naturalizmu u umjetnosti kao načinu poticanja suosjećanja te uzima Giotta kao primjer. I komentatori Giottove umjetnosti (Filippo Villani, Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio) raspravljaju o psihološkom realizmu kao novoj kvaliteti umjetnosti (Theresa Flanigan). Psihološka dispozicija likova kao nositelja značenja je, dakle, dio trećentističkog diskursa u umjetnosti. No, to ne znači da u romanici nedostaje emotivnog naboja. Iako su lica u najvećoj mjeri ili bezizražajna ili tipizirana, kretnje, geste i poze su vrlo rječite.

U romanici postaju učestali i natpisi koji se izravno obraćaju promatraču. Primjerice, krajem 11. stoljeća na timpanu portala katedrale u mjestu Jaca (Španjolska) nedvosmislenost poruke postiže se kombinacijom simbola i natpisa (Sl. 3). Križ (*crux gemmata*) i kristogram su isprepleteni i uokvireni natpisom: „U ovoj skulpturi, čitatelju, ukoliko želite shvatiti, P stoji za Oca, A znači dva puta rođen i S je Duh Sveti. Ova tri su jedan i isti Bog“. Vidimo također i lava na Kristovoj desnoj strani, a našoj lijevoj, kako stoji povrh figure koja drži zmiju, kao ilustracija natpisa: „Lav zna da treba poštediti one koji se predaju kao što Krist pošteđuje pokajnike“. Na lijevoj strani lav razjapljene gubice je pokorio basiliska i medvjeda (Psalam 90). Medvjed je često simbol đavla, a basilisk je jedna od kompozitnih životinja s glavom pijetla i repom gmaza, koju također najčešće treba shvatiti u negativnom značenju. Natpis objašnjava simbole: jaki lav pokorava kraljevstvo smrti. Prema Sauerländeru, ponovnu afirmaciju kristograma (poznatog od ranog kršćanstva) u romaničkoj umjetnosti treba protumačiti kao dio obnove (*renovatio*) i povratka pobožnosti predaka (*pietas patrum*) u kontekstu crkvene reforme, o čemu će također biti više riječi. Moguće je ovu kombinaciju križa i monograma protumačiti u antiheretičkom ključu, kao što se predlaže u ovom tekstu u slučaju primjene sličnog motiva u crkvama Rousillon regije (jug Francuske). Za sada se može reći da ćemo osnovnu kompoziciju lunete portala u Jaci često susretati. Sredinu zauzima Krist, bilo simbolički, bilo figurativno, dok se lateralno kontrapunktira dobro i zlo. Pogrešno je u mnogim figurativnim prikazima Krista u slavi okruženog simbolima evanđelista vidjeti strogog suca Posljednjeg suda. Sredina je formalno i značenski neutralna u smislu dogmatske distance od svijeta ljudi,



3. Portal katedrale sv. Petra, Jaca (Aragon)

njihovih sudbina i zemaljskih uloga. Portali s figurativnim prikazom Krista u slavi srodni su portalu u Jaci, utoliko što je centar organizacijski princip, ishodište, pojava neobilježena zemaljskim zapletima, dok lateralni motivi proširuju značenje u raznim smjerovima.

Portal katedrale u Jaci pokazuje početke obnove javne uloge skulpture i njene sveprisutnosti u urbanom tkivu grada, što je dio procesa obnove uloge skulpture koju je ona imala u antici. I modeli za konstrukciju cjelokupne strukture portala i pročelja su bili antički: rimski slavoluci, kazališne kulise (*scenae frons*) i gradska vrata su tri tipa antičkih arhitektonskih struktura koje ćemo najčešće susretati kao direktne modele za romaničke portale. Zazor od idolopoklonstva, koji je doprinio progresivnom smanjivanju dimenzija samostojeće skulpture u ranom kršćanstvu, te oplošnjavanje samostojeće skulpture u medij reljefa tijekom ranijega srednjeg vijeka, ipak još nije nadvladan u Jaci. No, već u sljedeća dva desetljeća nakon lunete katedrale u Jaci aktivna ljudska figura postaje nositelj moralnog intenziteta poruke, a emotivni i diskurzivni registri se počinju raslojavati.

Uobičajeno se za gotička pročelja smatra da imaju enciklopedijski karakter. Drugim riječima, kršćanska dogma od Knjige Postanka do ponovnog Dolaska Krista u Slavi iz knjige Otkrivenja usustavljuje se i iznosi u javnost na način na koji se podučavala u katedralnim školama u Parizu ili Chartresu. Stara je Panofskijeva teza da racionalna i transparentna struktura skolastičkog teksta ima svoj pandan u funkcionalnosti gotičke arhitekture. Ta se teza može protegnuti i na organizaciju pročelja gotičke katedrale. Programi gotičkih pročelja su usustavljeni, prioritetne teme istaknute u timpanima portala, dok su prateće figure utegnute u lukove arhivolta, hipnotički se ponavljajući. Ostaje dojam podjarmljenosti figure strukturi koja ih nosi. Arhitektonski nosač je primaran, a skulptura i arhitektura su nerazdvojivo sljubljene.

Za razliku od gotičkih pročelja, romanička pročelja u razdoblju od kraja 11. stoljeća nadalje pokazuju da se načini skulpturalnog oblikovanja biblijskog teksta tek traže te da se nalazi više vrlo različitih početnih rješenja. Kao što ćemo vidjeti na primjeru portala u Moissacu i Beaulieu-sur-Dordogne jedno od rješenja je bilo podići zasebnu voluminoznu strukturu koja podsjeća na rimski slavoluk pripojen na tijelo crkve s južne strane. Na taj način skulpturalna dekoracija je koncentrirana na zasebnoj, izdvojenoj cjelini koja je ujedno i tematski zaokružena te se ne proteže na ostatak pročelja (Sl. 4).

Drugačije rješenje je primjerice Willigelmov friz na pročelju katedrale u Modeni. Niz od četiri reljefa koje prikazuju epizode iz Knjige Postanka se čita redom, slijeva na desno (Sl. 5). Ovakva kompozicija koja teče linearno i u sekvencama se pripisuje utjecaju ranokršćanskih sarkofaga čije čelne strane su položeni pravokutnici. Ipak, međutim, u ovakvom rješenju treba vidjeti utjecaj pisanih tekstova jer ne samo da se prikaz čita linearno već i unutar jednog prikaza prepoznajemo rečenice. Friz je postavljen na visinu dohvatljivu golim okom, na inače glatku površinu pročelja. Time je postignuta čitljivost neopterećena marginalnim dodacima: pobjegao je tek jedan reljef koji nalazimo visoko gore na desnoj strani pročelja i koji ne pripada glavnoj temi na frizu, dok je rozeta dodatak iz 13. stoljeća. Reljefi s prikazima proroka na dovratnicima glavnog portala formiraju vizualno i tematski zasebnu cjelinu i ne nadmeću se s glavnim frizom.

Na primjeru katedrale u Modeni možemo vidjeti da na samom početku 12. stoljeća figurativna skulptura postaje ključni arhitektonski element jer se u Modeni nedvojbeno mislilo istovremeno i na arhitekturu i na skulpturu kao dvije međuovisne i uravnotežene komponente. Romanika je prvo razdoblje u kojem se skulptura sustavno planira istovremeno s arhitekturom, ne samo kao



4. Južni portal crkve sv. Petra, Moissac



5. Pročelje katedrale sv. Geminiana, Modena (Emilija Romagna)

značenjski podređena dekoracija smještena u predviđene okvire, već kao primarni nositelj značenja. Focillonov „zakon kadra“, koji govori da je romanička skulptura podređena arhitektonskom okviru, treba napustiti ne zato što je pogrešan već zato što analizu vodi u pogrešnom smjeru negativne karakterizacije fenomena sapetosti skulpture, a da se ujedno ne uočavaju i komunikacijske vrijednosti sažetih, koncentriranih i čvrsto uokvirenih poruka. Ako je grupa kadriranih motiva povezana u raskošnu priču, koja je vrijednost kadra? K tome, kao što ćemo vidjeti, postoji i niz iznimaka pa je tim zanimljivije vidjeti koje uloge izlaženje iz kadra ima u romaničkoj skulpturi.

Smještaj friza na pročelju katedrale u Modeni pokazuje da se mislilo na mogućnosti skulpture da bude element arhitekture, u ovom slučaju horizontalna poveznica koja vizualno objedinjuje pročelje po širini te koja tvori tekst, namijenjen čitanju i razumijevanju. Ideja da figuracija treba ući u smisleni suodnos s arhitekturom podržana je i unutarnjom kompozicijom reljefa u kojima pozadinu figurativnih prikaza čini niz arkada, čime se u manjoj mjeri ponavlja ritam lukova prostrane galerije kao glavnoga arhitektonskog oblikovnog elementa modenskog pročelja. Reljefi privlače pogled, navode na traženje početka i kraja priče pa time strukturiraju i doživljaj cijelog pročelja. Prisutnost narativnog interesa prenosi vizualno težište na donju trećinu fasade.

I.3. „Ljupka mjesta i lijepe crkve“: Vodič za hodočasnike i stvaranje javnog interesa u romanici

U proučavanju razvoja pojma javnog i javnosti u romaničkoj skulpturi nezaobilazan izvor je *Liber Sancti Jacobi*, peta knjiga rukopisa nazvanog *Codex Calixtinus* po Papi Kalistu II. Radi se o prvom turističkom vodiču u povijesti zapadne kulture nastalom između 1145. i 1155. godine. Danas se čuva u arhivu katedrale Santiago de Compostela, a postoje i brojni kasniji prijepisi. Autor je najvjerojatnije bio obrazovani francuski klerik ili kanonik koji je uobličio svoja hodočasnička iskustva na putu prema svetištu svetog Jakova u Komposteli u Galiciji (Santiago de Compostela, sjeverozapadna Španjolska). Literarna forma je posve nova, a tekst je namijenjen hodočasniciima svih staleža kojima će opisi mjesta na tom hodočasničkom putu biti od koristi. Svetište sv. Jakova u Komposteli, uz Rim i Jeruzalem, bilo je najvažnija srednjovjekovna hodočasnička destinacija na mjestu gdje se jednom pustinjaku ukazala zvijezda koja ga je dovela do skrivenih ostataka sv. Jakova. To se zbilo u vrijeme Teodomira, biskupa Irije (antičko mjesto u Galiciji) okvirno između 820. i 829. godine. Do

12. stoljeća, svetište je bilo poznato širom kršćanskog svijeta, uglavnom zahvaljujući biskupu Diegu Gelmirezu. On je tijekom četrdeset godina svoje službe temeljito obnovio katedralu, a svetište proširio kako bi primilo mnogobrojne hodočasnike.

U Vodiču za hodočasnike opisane su crkve i njihov inventar, ali i krčme gdje se može dobro jesti i one kojih se treba kloniti jer prodaju pokvareno vino, mjesta gdje se moraju plaćati omražene putarine (srednjovjekovne vinjete!). Kao i u slučaju opisa crkvenog inventara, informacije su krojene tako da služe čitatelju u posve specifičnoj ulozi hodočasnika. Činjenica da je tekst Vodiča pisan za određeni tip čitatelja nije nimalo beznačajna za shvaćanje romaničke skulpture. Umjesto svim vjernicima, kao što je tekst Biblije, Vodič se obraća čitatelju u specifičnoj životnoj situaciji i čitateljima vezanim istim iskustvom putovanja. To je posebno važno pri razmatranju uloge skulpture u hodočasničkim crkvama jer se skulpturi nameće nova uloga: zadovoljiti ljudsku znatiželju. O tome su se neposredno izjasnili srednjovjekovni komentatori, kao što je redovnik Rodulfus Glaber (pisao u prvoj polovici 11. stoljeća) primjećujući da među vjernicima ima onih koji su se uputili na put jer su, jednostavno, znatiželjni (Rudolph). Honorije iz Autuna (Honorius Augustodunensis) smatra je da je bolje dati novac gladnima nego ići na hodočašće u Jeruzalem i druga sveta mjesta, ali ako već idu, slijedeći primjer sv. Helene i Eudokije, to trebaju raditi čista srca i kako bi udjelili siromašnima; znatiželja se doživljava kao sebičnost: „Stvarno, ako neki ljudi zbog znatiželje ili slave trče naokolo po svetim mjestima, jedina korist od toga će biti da su vidjeli ljupka mjesta i lijepe crkve i da su čuli pohvale“ (*Elucidarium*, prema Lefèvre). Osuda znatiželje i djela koja pobuđuju znatiželju (*curiosa specatandi*) kod Bernarda iz Clairvauxa, a posljedično i takvog toka razvoja umjetnosti i arhitekture stoji u temeljima cistercitskog minimalizma (vidi više o tome u poglavlju VI).

Bernard iz Clairvauxa i autor Vodiča su suglasni u jednom: posebno su bila privlačna zlatarska djela od plemenitih kovina, srebrni i zlatni (ili pozlačeni) mimetički relikvijari ukrašeni draguljima ili pak u obliku manjih ili većih škrinja (*chasse*) smještenih iza oltara. Kripta crkve sv. Egidija (u crkvi Saint Gilles du Gard, pokrajina Languedoc-Roussillon) podignuta u 11. stoljeću je najprostranija od svih hodočasničkih kripta (Sl. 6). Znatno je proširena u 12. stoljeću na način da je sačuvan dio prijašnje crkve na mjestu gdje se nalazilo tijelo sv. Egidija (+721.), pustinjaka porijeklom iz Atene koji se nastanio u ovom kraju, na obali rijeke Rone. Za takav prostor, skromni relikvijar ne bi bio dovoljan, tim više što, prema autoru Vodiča, ni jedan svetac nije bio više cijenjen zbog svoje spremnosti da brzo priskoči u pomoć slabima i siromašnima. Autor



6. Kripta crkve sv. Egidija, St. Gilles-du-Gard

Vodiča opisuje spektakularnu škrinju podignutu nad grobom sveca. Figure su bile izrađene tehnikom iskucavanja (fr. *repoussé*) u više registara. Tu su bile prikazane personifikacije krijeposti, staraca Apokalipse, Krista na prijestolju, Kristovo Uzašašće, apostoli pod arkadama, natpisi i prikaz donatora. Bilo je tu i više vrsta dekorativnih motiva (vinska lozica i motiv riblje ljuske na poklopcu škrinje), ukrasi od visoko cijenjenoga gorskog kristala u obliku jabuke, nara i „ogromne ribe“ te „sjajno raspoređeno“ raznovrsno drago kamenje. Opis posjeta sv. Egidiju u ovom raskošnom moćniku zauzima više stranica, no nažalost, ovaj relikvijar više ne postoji. Iz opisa se saznaje do koje mjere su mjesta štovanja svetaca bila raskošno opremljena donacijama hodočasnika. Hodočasnici „glasaju“ o popularnosti sveca putem donacija i količinom čuda koje se događaju na takvim mjestima. Samostanska zajednica može potaknuti, ali ne može u potpunosti kontrolirati uspješnost kulta nekog sveca. Saznaje se i da se Egidije istaknuo kao pomagač slabima i siromašnima, dok se na nekim drugim mjestima ističu neki drugi segmenti zainteresirane javnosti (prethodno su bile spomenute žene seljanke u Chartresu). O tome tko je ciljana publika kakvoga svetačkog kulta ponajviše odlučuju sami vjernici.

Autor Vodiča hodočašće naziva posjetom svecu. Kako se radi o posthumnom susretu, kontakt se mogao ostvariti tek putem svetačkih moći ili osobnih predmeta. Susret sa svecem autor Vodiča opisuje kao prelazak praga ili granice (*ad limina*) u drugu dimenziju duhovnog iskustva, što je uglavnom i bila glavna svrha hodočasništva. Iskustvo hodočašća možemo opisati kao niz susreta sa spektakularno uprizorenim svetačkim moćima. Doživljaj ima i taktilnu komponentu – u slučaju sv. Egidija, s njegovim ogrtačem su se ogrtali bolesni željni ozdravljenja.

Taktilni doživljaj, iskustvo komunikacije sa svecem preko granice zemaljskog, bio je potpomognut ukrašenim relikvijarima poput onog za ostatke sv. Egidija ili pak onima u obliku dijelova ljudskog tijela. U francuskoj romanici su bili rasprostranjeni moćnici u obliku biste smješteni u radijalnim kapelama u prostoru svetišta ili kriptama hodočasničkih crkava. Relikvijar Sv. Bodima (Saint Baudime) iz crkve Saint Nectaire (pokrajina: Auvergne) izrađen je između 1146. i 1178., visok je 73 cm i izrađen u formi produžene biste, odrezane ispod pasa (Sl. 7). Radi se o svecu koji pripada grupi lokalnih svetaca. Takvih relikvijara je bilo puno više i svakako se radi o ključnim umjetninama kada govorimo o razvoju i osamostaljivanju skulpture kao figurativnog medija. Jedan od najranijih zabilježenih primjera jest zlatna (ili pozlačena) sjedeća statua sv. Marcijala u njegovom svetištu u Limogesu iz 974. godine. No, taj relikvijar također ne postoji jer je dvadeset godina kasnije bio prerađen i relikvije premještene u relikvijar glave, što je oblik pogodniji za nošenje od cijele figure.

Cjelokupna koncepcija takvih moćnika usmjerena je prema intenzivnijoj komunikaciji između sveca i vjernika. Glavni cilj ovakvih djela jest privući pozornost vjernika. Oči su izrađene od slonovače i roga kako bi se pogled fiksirao na vjernika. I na drugim primjerima se primjećuje da su oči bile naročito pomno izrađene, od stakla u primjeru svete Fides (Saint Foy iz istoimene crkve u mjestu Conques) ili čak od poludragog kamenja agata i kalcedonija u primjeru sv. Morisa (Saint Maurice, Vienne). Ruke su predimenzionirane, desna ruka je pružena prema promatraču u gesti izravnog obraćanja, dok u lijevoj svetac drži vrh nekog predmeta. Usmjeren pogled i prenaplašene geste obećavaju potpunu usmjerenost na promatrača i u tom smislu romanički relikvijari-biste su zapadna inačica ikona.

Većina ovakvih moćnika uništena je u ikonoklastičkom sukobu katolika i protestanta već u 16. stoljeću, a rijetki su preživjeli Francusku revoluciju. Iako nas ovakvi relikvijari mogu podsjetiti na antičke herme, izravnija veza postoji



7. Relikvijar sv. Bodima, crkva Saint-Nectaire, Saint-Nectaire

s kipovima galskih božanstava iz 1. stoljeća pr. Kr. ili galo-rimske umjetnosti 2. i 3. stoljeća.

Materijali koji su korišteni u izradi relikvijara sv. Bodima su jezgra od orahovog drva koja je šuplja s leđne strane kako bi se u taj prostor smjestila relikvija. Na tu jezgru aplicirana je biskupska odjeća od iskucanoga pozlaćenog bakra ukrašena kabošonima (fr. *caboshon*, oblo brušeni kamen), dok su glava i ruke rađene od lijevanog bakra. Bjelokost i rog povezani voskom su korišteni za izradu bjeloočnice i zjenice oka. Izbor materijala nije slučajna, u metal obučena i dragim kamenjem optočena svetačka tijela su tijela preobražena u Nebeskom kraljevstvu u vječnu i neprolaznu pojavu. Metal i drago kamenje, koje većinom nedostaje, govori o dimenziji vječnosti iz koje se svetac obraća vjerniku. Kako tumači Pavao Đakon u 8. stoljeću, tek u vječnom životu tijela svetaca ne podliježu propadanju. Htjelo se spojiti nebo i zemlju, naći oblik koji će istovremeno dočarati distancu Božjeg prostora u kojem sveci trajno bora-

ve te apstrahirati ovozemaljski naturalizam tijela a da mu pritom ne oduzmu mogućnost obraćanja i djelovanja u sadašnjem trenutku. Izravnih potvrda za takvu interpretaciju nema mnogo, ali možemo spomenuti opata Sugera koji, u opisu relikvijara na oltaru crkve Saint Denis, navodi kako drago kamenje koje ukrašava određeni relikvijar jest upravo ono koje se u Knjizi Otkrivenja navodi u opisu zidova nebeskog Jeruzalema. Za Sugera, boje dragog kamenja su boje nebeskog Jeruzalema, a plemeniti metali i sjaj liturgijskih predmeta vode misli u neku drugu sferu, sferu nebeske čistoće. Jednako tako Thiofried d'Echternach, ne spominjući nebeski Jeruzalem, govori o osjećaju odvratnosti što ju ljudi osjećaju prema ljudskim ostacima pa stoga i potrebi da se oni zatvore i ojačaju zlatom i najdragocjenijim materijalima. Sve nam to govori o ulozi rijetkih i plemenitih materijala u dočaravanju nebeskog Jeruzalema, čiju samu materijalnost i vječnost predočavaju i čiju refleksiju nose prikazi svetaca u metalnim relikvijarima.

Javnu funkciju, ustvari posvemašnju upletenost ovakvih svetačkih statua u mrežu društvenih odnosa jedne srednjovjekovne zajednice, najbolje opisuje teolog obrazovan u Chartresu, *master* katedralne škole u Aurillacu, etnolog *ante temporis*, Bernard iz Angersa u pismima koje upućuje biskupu u Chartresu. Ti izvještaji s terena okupljeni su u prve dvije knjige koje čine *Liber miraculorum sancte Fides*. Pišući između 1014. i 1020. Bernard se sjeća „starog običaja“ stavljanja relikvija u srebrne i zlatne statue koje je vidio u Auvergni i drugim regijama te razmišlja o svrsi takvih statua. Zabrinut je da se možda radi o idolopoklonstvu, no naposljetku zaključuje da ovakvi relikvijari nisu isto kao kipovi Jupitera i Marsa jer im narod ne prinosi žrtve, a njihov učinak na zajednicu smatra pozitivnim. Tako piše Bernard: „Ispitao sam kip svetog Geralda smješten iznad oltara, sjajno napravljen od najčišćeg zlata i najdragocjenijeg kamena. To je bio prikaz učinjen s takvom preciznošću za ljudski oblik da se je činilo da promatra svojim pažljivim pogledom (kojem ništa ne promiče) veliko mnoštvo seljaka koji su ga promatrali i da ljubazno udovoljava svojim sjajnim očima molitvama onih koji su pred njim molili” (citirano prema Sheingorn).

Ne samo da su se nosili u procesijama kada je trebalo zazvati kišu za urod ili odvratiti neku nepogodu, već su se svetačke biste iznosile i da bi preuzele ulogu pomiritelja ili suca u sporovima. U suvremenoj teoriji rekli bismo da je svetac ili svetica, ma koliko se to činilo nemoguće, preuzeo agentnost, tj. da pokreće radnje i događaje svojom prisutnošću. Sjedeće figure Bogorodica (Prijestolja Milosti, lat. *sedes sapientia*), relikvijari i raspela su primjeri trodimenzionalne samostojeće skulpture koje su imale izrazitu performativ-

nu ulogu u najrazličitijim kontekstima. Za Prijestolja milosti postoji obimna literatura koja govori o njihovoj ulozi u crkvenim prikazanjima, gdje upravo kip Bogorodice s frontalno postavljenim djetetom na krilu postaje objekt klanjanja i prihvaćanja darova Sveta Tri kralja u crkvenim srednjovjekovnim dramama. Od sredine 12. stoljeća Bogorodica kao Prijestolje milosti počinje zauzimati svoje mjesto na timpanu portala u Saint Gilles du Gardu i na katedrali u Chartresu. Kako ćemo objasniti na primjeru reljefa iz crkve sv. Marije u Souillacu počinju se prikazivati i apokrifne epizode iz Marijinog života, no ipak razdoblje romanike još nije u potpunosti Marijino doba.

Od navedene trijade – Krist, Marija i sveci – uloga svetačkih kultova u razvoju narativnog opsega romaničke skulpture je ponajmanje istražena. Međutim, upravo je promišljanje života svetaca otvorilo posve nove tematske pravce. Kao što je već spomenuto, svaka od tih biografija je posebna i jedinstvena priča i, za razliku od priče o Kristovom životu, ne postoje prepoznatljivi modeli koje je moguće jednostavno kopirati. Kao što je nedavno argumentirala Deborah Kahn, upravo je priča o svetom Eusiciju (kasnije zaboravljenom svecu) u njegovoj crkvi u mjestu Selles-sur-Cher najraniji sačuvani prikaz (oko 1030.) svetačkog života u reljefnom frizu. Friz se sastoji od 35 panela s prikazima iz života i čuda tog sveca. Prikazi su pomalo čudno smješteni ispod krovnog vijenca na vanjskoj strani svetišta. Smještaj reljefa nije uobičajen niti se mogu naći kasniji primjeri takvog smještaja svetačkih legendi, ali je logičan obzirom na činjenicu da su relikvije sveca bile smještene u tom djelu kripe u unutrašnjosti. Na taj način je svetačka biografija u eksterijeru služila kao orijentir posjetitelju pri lokaciji relikvija. Ujedno svjedočimo i o ranom primjeru diferencijacije retoričkih modela u odnosu na hijerarhiju površina crkve. Za šaljive i neobične zgode iz svetačkog života sv. Eusicija, određena je marginalna površina u odnosu na portale.

Svetačke biografije neće dugo ostati na marginalnom položaju u odnosu na cjelinu crkvenog eksterijera. Kao primjer se može uzeti Opatija Fleury u mjestu Saint Benoît sur Loire (biskupija Orléans). Radi se o jednoj od najstarijih samostanskih zajednica u Francuskoj. U 7. stoljeću grupa redovnika prenijela je ostatke tijela sv. Benedikta i njegove sestre sv. Skolastike iz Monte Cassina, koji je nakon Lombardskih invazija ostao u ruševinama. Prijenos je zabilježen i u *Povijesti Langobarda* Pavla Đakona, *Lionskom martiologiju* iz 9. stoljeća i u tekstu prijenosa (*Historia translationis*) i čuda sv. Benedikta iz sredine 9. stoljeća iz pera redovnika Adrevalda. Povijest štovanja ostataka sv. Benedikta dobro je dokumentirana kroz stoljeća. Postoje zapisi o izvornom smještaju sarkofaga ispred oltara i podno ciborija na stupićima. Duga tradi-



8. Krist u slavi i prijenos relikvija sv. Benedikta, sjeverni portal crkve Saint-Benoît-sur Loire

cija štovanja jedan je od čimbenika da se u 12. stoljeću prijenos ostataka sv. Benedikta iz Monte Cassina ovjekovječuje i na sjevernom portalu crkve (Sl. 8). Time je upravo u razdoblju romanike kult dobio novu, javnu dimenziju. Bilo da se radi o potrebi oglašavanja vlasništva nad tijelom ili o utvrđivanju prava vlasništva (*ius patronatum*) u slučaju kada se to pravo osporava, poruka isklesana u kamenu u eksterijeru se pronalazi kao učinkovit način utvrđivanja primata nad određenim kultom.

Vidjet ćemo da iz romaničke skulpture možemo retroaktivno iščitati ne samo intenciju naručitelja, već i prepoznati ciljanu publiku. Primjerice, Posljednji sud na portalu crkve u Conquesu bitno je drugačiji od onog u Autanu, ne samo po stilu, nego i po intenciji naručitelja, po naglascima i naposljetku po čitateljskim skupinama koje će se prepoznati. U luneti portala katedrale u Autanu, Posljednji sud se natpisom obraća svim vjernicima, ali među uskrsnulima nalazimo izdvojene figure hodočasnika s školjkom sv. Jakova na torbici i hodočasnika u Jeruzalem (s križem na torbici). Oni su svoje spasenje posebno zaslužili i njih se posebno vizualno nagrađuje. Diversifikacija retoričkih

registara se u povijesti umjetnosti uobičajeno smješta u kontekst franjevačke pobožnosti i propovijedanja na narodnom jeziku, no početke možemo tražiti i stoljeće ranije. Ne samo biskupi već i samostanske zajednice su izrazito aktivne u samopromociji kršćanskih vrijednosti viđenih iz perspektive vlastitog iskustva.

Vratimo se na ulice i trgove romaničke hodočasničke crkve. Romanička skulptura izložena javnosti izvan konteksta misnog slavlja bila je podložna interpretaciji, pa tako i nerazumijevanju publike. Već smo spomenuli Durandusa i njegovo djelo *Rationale divinorum officiorum* u kojem je Durandus htio sistematizirati likovne prikaze prema mjestu u crkvi gdje bi se određeni prikaz trebao nalaziti. No, već je sam autor pišući svoje djelo shvatio da je umjetnost pobjegla iz pretpostavljenih okvira. Durandus se pomirio s time citirajući rimskog pjesnika Horacija da je umjetniku sve dopušteno: “razne priče iz Starog i Novog zavjeta se mogu prikazati kako je slikar zamislio: jer ‘*pictoribus atque poetis. Quidlibet audendi semper fuit aequae potestas*’ (Slikarima i pjesnicima je oduvijek bilo dopušteno da se usude mnogo toga). Nadalje, Durandus priznaje da u crkvi nalazimo obješena nojeva jaja i druge čudne i rijetke stvari samo zato da inspiriraju i privuku narod. Ne treba ni reći da ukrašena nojeva jaja nisu ušla u crkvu kao kršćanski simboli, ali su tamo dugo ostali, kao i mnogi drugi svjetovni predmeti, primjerice, zavjetni darovi.

S izlaskom skulpture na pročelja crkve recepciju umjetničkog djela je bilo nemoguće u potpunosti kontrolirati samom tematikom, pogotovo ako se u sceni pojavljuje naga žena (Sl. 9). Jedan od dva portala na južnoj fasadi crkve sv. Jakova u Composteli nosi prikaz Kristovih iskušenja. Iako presložen u kasnijim vremenima, zbog čega je izgubio na jasnoći, dobar je primjer interpretativne otvorenosti romaničke skulpture te moguće diskrepancije između intencija naručitelja i stvarne recepcije vizualne poruke. Timpan je nastao u vrijeme biskupa Compostele, Diega Gelmireza (na položaju biskupa 1100. godine i nadbiskupa 1120. godine), što znamo temeljem kronike *Historia Compostellana*. Biskup Gelmirez je ušao u otvoreni sukob s pobunjenim kanonicima i građanima. Spor se vodio oko visine rente za štandove, kontrole tržnice i podjele profita, a u sukobima je bila zapaljena i katedrala sv. Jakova još u gradnji. Prema istraživanjima Barbare Abou-El-Haj i Karen Rose Mathews, biskup Gelmirez je u niz scena, koje su ukrašavale katedralu sv. Jakova, ugradio osobni osjećaj izdaje od strane kanonika i pučana, što je i tema njegove kronike. Ta tema je prisutna u skulpturalnim prikazima osude škrtosti i požude, a biskupova percepcija sebe kao Krista, osobe koja je morala pretrpjeti proganjanje i opasnosti kako bi obranio svoju crkvu, prisutna



9. Kristova iskušenja i lik Preljubnice, katedrala sv. Jakova, Santiago de Compostela

je u portalima koji prikazuju Kristovu muku i Njegova iskušenja u pustinji. Iako se škrtnost (*avaritia*) i požuda (*luxuria*) često osuđuju, pogotovo u umjetnosti samostanskih sredina, o čemu će dalje biti više riječi, izvjesno je da ove alegorijske figure treba tumačiti u specifičnom društvenom, a ne generičkom kontekstu. Tako, primjerice, u prikazu Judine Izdaje Krista treba iščitati odnos biskupa Gelmireza i izdajnika koje Gelmirez u svojoj kronici naziva Judama. U prikazu Kristovih iskušenja u pustinji vidimo Kristovu, odnosno biskupovu konfrontaciju s grupom demona (umjesto jednim, prema tekstu) koji ga traže da pretvori kamen u kruh. Prikazi na romaničkim fasadama trebaju prvenstveno funkcionirati u okviru dogme, međutim u izboru tema, u prevazi određenih motiva i malim ikonografskim pomacima prepoznaju se posebni interesi i intencije naručitelja.

S druge strane, o otvorenosti vizualnog teksta mimo intencije naručitelja svjedoči i autor *Vodiča za hodočasnike*. On, naime, komentira reljef koji prikazuje putenu i polunagu ženu duge raspuštene kose u sjedećem položaju i s lubanjom u krilu na krajnje desnoj strani timpana. Ona ne pripada uobičajenom repertoaru Kristovih iskušenja u pustinji. Figura je izvorno mogla predstavljati Evu ili Luxuriju. Luxuriju ćemo ponovno susresti u Moissacu, a prisutna je i na drugim

mjestima u katedrali sv. Jakova. Luxuria uobičajeno personificira požudu vrijednu prezira i u Moissacu je to jasno pokazano time što joj je lijepo lice pretvoreno u grotesknu karikaturu, dok joj žabe grizu genitalije, a zmije grudi. U Santiagu nema te žestine pa istraživači oklijevaju pri konačnoj identifikaciji ove figure. Ono što nas ovom prilikom zanima jest doživljaj ove figure od strane promatrača, autora *Vodiča za hodočasnike*. Umjesto da je prepozna kao biblijsku Evu ili personifikaciju požude, što bi svakako mogao jer Luxuria je vrlo česti motiv u umjetnosti samostanskih sredina ovog razdoblja, autor Vodiča je interpretira kao figuru iz lokalne crne kronike. On prenosi trač da je na portalu prikazana lokalna žena uhvaćena u preljubu te da u krilu drži „smrdljivu“ lubanju svog mrtvog ljubavnika kojeg je „s pravom“ ubio njen ljubomorni muž i primorao ju da glavu mrtvog ljubavnika ljubi dva puta na dan! Autor vodiča hvali suprugovu domišljatost kaznu i osuđuje preljubicu, pritom iskazujući nemalu dozu mizoginije. Javno mnijenje je bilo presudilo ovoj putenoj Evi (ili Luxuriji) te našlo svoj put do autora mimo intencije naručitelja. I drugdje u Vodiču, primjerice kada autor osuđuje čuvare oltara koji varaju hodočasnike ili pak denuncira svetišta sumnjivih svetica, svjedočimo stvaranju javnog mijenja kao logičnu posljedicu prometa velikog broja ljudi okupljenih oko zajedničkog interesa. Taj interes je vjerski, ali ne ovisi potpuno o Crkvi kao instituciji i nalazi svoje osobne prioritete unutar hodočasnicičke ponude. Na vrhu liste su cjelovita svetačka tijela koja počinjavaju na svojim izvornim mjestima, bez sumnje zato što je time sigurnija autentičnost ostataka. Autor stvara i osobne prioritete time što neka promovirana svetišta zaobilazi ili ne spominje, a druga relativno nova stavlja u itinerer.

Biskup Gelmirez nije namjeravao da na njegovoj crkvi bude prikazana lokalna škakljiva anegdota. Moguće je, međutim, da je posegnuo za nagom ženskom figurom kako bi podsjetio na zlo držanja ljubavnica, što je također bilo predmet spora s kanonicima koji nisu željeli odustati ni od zakonitih niti od nezakonitih žena. Golotinja je u romanici bila grješna, no ujedno i privlačna kao sredstvo prenošenja moralnih uvjerenja, primjerice osude požude koju putenost izaziva. Golotinja jest sredstvo privlačenja pozornosti šire javnosti i sigurno se ne bi pojavila kao motiv na oltarnoj pregradi, no na koži crkve, u javnom prostoru, ona po prvi puta u srednjovjekovnoj umjetnosti upravo u razdoblju romanike dobiva jasnu komunikacijsku funkciju i moć. Istovremeno, izloženost reljefnih prikaza otvara mogućnost skliznuća u sekularnu, anegdotalnu i ne dogmatsku interpretaciju vizualne tematike, posve mimo intencija naručitelja.

Meyer Schapiro je smatrao da se je sekularizacija u romaničkoj umjetnosti prvo dogodila na kapitelima s figurativnom i vegetativnom ornamentikom,

tj. u domeni koja je najudaljenija od dogmatski važnih tema i prostora. U iluminiranim rukopisima svjetovne teme nalaze se na marginama, prostoru u kojem se unutar crkvene umjetnosti razvija sadržaj koji na stilskoj razini odražava umjetnikovu osobnu fantaziju, spontanost te ispitivanje boje i pokreta, nezavisno od religioznog osjećaja. Schapiroov pristup je bio opterećen strogom polarizacijom načela osobne umjetničke slobode u navodnoj suprotnosti s regulama Crkve koja drži centar dok uzleti mašte bježe na margine. Međutim, nisu samo kapiteli bili mjesta za razvoj umjetnikove samosvijesti, niti je treba tražiti samo na marginama. No, bio je u pravu kad je tvrdio da je urbani razvoj i nova uloga trgovaca i obrtnika transformirala crkvenu umjetnost. Što je bilo prvo, poticaj veće urbanizacije ili eksteriorizacija skulpture prema urbanom okolišu danas je teško reći. Na tu ćemo se temu vratiti u analizi portala crkve u Moissacu. Ustvari, teško je odrediti trenutak u romaničkoj skulpturi kada se umjetnikova samosvijest, pa čak i interpretativni odmak, počinje jasno iskazivati. Pogledajmo nekoliko takvih primjera.

Meyer Schapiro je najviše istraživao u samostanskoj crkvi sv. Dominika od Silosa, opata samostanske zajednice Santo Domingo de Silos i sveca (+1073.) koji se i danas slavi. Na reljefu Nevjernog Tome iz klaustara samostana, u gornjoj margini prikaza, primjećuje se motiv gradskih zidina s muzikantima koji koriste svjetovne instrumente što ne pripadaju temi Nevjernog Tome niti se koriste u liturgijskom pjevanju (Sl. 10 i 10a). Motiv gradskih zidina se također može protumačiti kao Jeruzalem, a žena s tamburinom na vrhu zida može se shvatiti kao aluzija na Miriam, sestru Mojsijevu koja je uz pjesmu i svirku povela židovske žene da slave Boga nakon što je Mojsije bio razdvojio Crveno more. No, moguće je da se radi o posve svjetovnom motivu. Ponajviše protiv jasnih razgraničenja između laičkog i vjerskog čitanja ovog prikaza govori činjenica da su crkvene svetkovine bile dobra prilika za svjetovna slavlja popraćena glazbom. Tako je, primjerice, proslava prijenosa tijela sv. Jakova u Španjolsku bila prilika da se noć probdije pored oltara pjevajući i svirajući lire, bubnjeve, citre, violine, trube, harfe i violine.

Reljef Nevjernog Tome nalazi se u klaustaru samostana Santo Domingo de Silos, koji je bio postaja na hodočasničkom putu, a sam klaustar je polujavni prostor samostana. Dokumentirano je da su redovnici često negodovali protiv hodočasnika koji su ih uznemiravali dolazeći u svako doba dana i htijući ući u prostor crkve. No, kako to i danas biva, uznemiravanje turista nosi i neke beneficije kojih se domaćini ne žele odreći. Ako ništa drugo, nije se moglo ne učestvovati u kulturi hodočašća i iz vjerskih razloga jer je i sam Krist bio putnik. Na drugom reljefu iz klaustara istog samostana vidimo Krista na putu u



10. Nevjerni Toma, klaustar, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos
10a Muzičari, detalj prikaza Nevjerni Toma, klaustar, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos



11. Krist na putu za Emaus, klaustar, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos

Emaus, mjesto nedaleko Jeruzalema (Sl. 11). Radnja se događa nakon Kristove smrti kada se ožalošćeni sljedbenici vraćaju svojim kućama. Dok su Kleofa i njegov suputnik pretresali činjenicu da su Svete žene našle prazan grob, Krist im se pridružuje na putu te zajedno stižu do Emausa. U trenutku kad je Krist sjeo za stol i prelomio kruh, učenici su ga prepoznali, no On je tada nestao. Umjetnik moment prepoznavanja smješta prije dolaska u Emaus dok su Krist i dvojica sljedbenika još na putu. Ovu dinamičnu i kompleksnu pozu, u kojoj se tijelo nalazi u prenatlaženom kontrapostu okrećući se poput spirale torzom na jednu, a donjim djelom tijela na drugu stranu, susretat ćemo i kasnije u francuskoj i španjolskoj skulpturi i slikarstvu. Kristova vitka figura u piruetnoj pozi lagano se okreće prema dvojici iznenađenih sljedbenika. Zanimljivost ovog prikaza je u činjenici da se kroz priču o Kristu na putu za Emaus pozitivno valorizira hodočasnička praksa jer je Jakobova kapica jasno isklesana na Kristovoj torbici. Radi se o školjci koja je mogla poslužiti kao čaša i koja je postala simbol hodočasništva u svetištu sv. Jakova u Composteli. Oba reljefa možemo smatrati prikazima koja govore o odnosu Krista i njegovih sljedbenika nakon Kristovog Uskrsnuća. Ujedno, uključivanjem motiva koji dolaze

izravno iz onovremene hodočasničke prakse, ove poruke postaju svojevrsno obećanje susreta s Kristom na putu za Santiago.

Crkvu i samostan sv. Dominika od Silosa možemo uzeti i kao ogledni primjer preklapanja nekoliko faktora koje učestalo susrećemo na mjestima s razvijenim primjerima romaničke umjetnosti. Jedan od tih faktora je postojanje karizmatične osobe kao što je bio sv. Dominik od Silosa. On je dobio na upravljanje opatiju od svega šest monaha, ali je ona ubrzo postala poznata kao učeno mjesto s poznatim skriptorijem. Njegovo djelovanje u zajednici zapamćeno je i po tome što je prihode i donacije samostanu koristio za otkup zarobljenika od maurskog zarobljeništva. O tome svjedoči upečatljiv reljef (sačuvan, ali izmješten) koji prikazuje sv. Dominika i grupu od sedam kršćanskih robova što drže svoje okove i lance kao simbol oslobođenja iz muslimanskog zarobljeništva (Sl. 12). Spomenut ćemo usput da je u vrijeme sv. Dominika od Silosa većina teritorija današnje Španjolske i Iberskog poluotoka bila pod vlašću Maura koji su od 711. godine prisutni na iberском poluotoku. Područje pod njihovom upravom je nosilo ime al-Andalus. S padom Cordobe 1031. godine, centra vladajuće omajidske dinastije, muslimanski teritorij se raspao u mnoga „taifa“ kraljevstva kojima su vladali emiri i smanjivao se s ekspanzijom kršćanskih teritorija: kraljevstva Leona, Kastilje i Navare. Kroz ta kraljevstva je na španjolskoj strani prolazio hodočasnički put prema Santiagu de Compostela. Santo Domingo de Silos je bio na području Kastilje.

Osim karizmatičnog vođe i potrebe učvršćivanja vjere opetovano susrećemo i pripadnost clunyjevske mreži opatija kao element intelektualne i kreativne izvrsnosti. Sljedeći čimbenik je reputacija sveca. Posthumno sjećanje i štovanje sv. Dominika od Silosa bilo je razlog podizanju sjajno ukrašenoga prostranog portika s portalom na sjevernoj strani crkve (danas izmješten). Portal je bio svega nekoliko koraka udaljen od njegovog groba i ukrašavao je dio crkve gdje su po srednjovjekovnom običaju vjernici znali prespavati uzdajući se u čudotvorno izlječenje putem blizine sa svetačkim zemnim ostacima. I na drugim mjestima ćemo susresti portale koji se posebno podižu i ukrašavaju bilo na sjevernoj ili južnoj strani crkve kako bi se uspostavila ili istaknula simbolička i/ili fizička veza s grobom sveca (primjeri koje ćemo spomenuti su južni portal crkve sv. Sernina u Toulouseu, sjeverni portal crkve sv. Lazara u Autunu, portal s prikazima iz života sv. Geminiana u Modeni). Štovanje izuzetnih osoba, karizmatičnih vođa i heroja, podjednako muškaraca i žena, koje u kršćanstvu zovemo sveci i svete, nikako ne treba zaboraviti kada govorimo o razvoju romaničke umjetnosti, stvaranju koncepta javnosti i oblika



12. Sv. Dominik od Silosa oslobađa zatvorenike, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos

komunikacije sa zajednicom iz razloga što ga otkriva upravo spomenuti relief. Bez obzira na neke modele svetosti koji su zajednički, svetačke biografije su jedinstvene i pružaju mogućnost umjetnosti da se tematski proširi u brojnim pravcima te da svjedoči o stvarnosti onoga doba.

Romanički klaustar s upravo predstavljenim reliefima i skulpture sa sjevernog portala nisu jedini dokaz snažnoga umjetničkog uzleta u desetljećima neposredno nakon smrti sv. Dominika. Sjajni primjeri zlatarstva, kao što je antependij oltara ove crkve izrađen u zahtjevnoj tehnici emajla (oko 1150.-70.), svjedoče o ukusu naručitelja i dostupnosti složenijih zlatarskih tehnika na mjestu koje je, zahvaljujući sposobnostima jedne ličnosti, postalo srednjovjekovnim urbanim centrom.

Konstitucija javnosti kroz hodočasničku praksu, ciljanost poruka prema hereticima, uloga karizmatičnih ličnosti u personalizaciji vjerskih poruka, provođenje političke agende koju vodi Cluny i Sveta Rimska Stolica, uloga svetačkih kutova u tematskoj diversifikaciji romaničke skulpture neke su

od smjernica koje su ovdje uvodno postavljene. U poglavljima III i IV će se obraditi načini autoreferencijalnosti, tj. na koji način se jedna zajednica smješta u prikaz da bi poslala poruku o svojoj misiji u svijetu.

II. Povratak monumentalnosti u skulpturi

U temeljnoj medijevalističkoj literaturi, kao što je Dubyevo djelo *Vrijeme katedrala*, nalazimo tezu da je povratak monumentalnog kiparstva, između ostalog, posljedica prevladavanja straha od idolopoklonstva. O tome je već nešto rečeno u raspravi vezanoj za antropomorfne relikvijare i odluci Bernarda iz Angersa da takvi relikvijari imaju korisnu društvenu ulogu. Prema Dubyu, zbog zazora od idolopoklonstva u ranome srednjem vijeku figurativni reljefi su bili smješteni u svetištu pod nadzorom učenog svećenstva. Međutim, „tisućite godine sve se promijenilo. Škola je rastjerala zablude“. Iako se možemo složiti da se oko tisućite godine mnogo toga promijenilo i da promjena odnosa prema zabrani idolopoklonstva igra nesumnjivu ulogu, Dubyevo ufanje u snage kršćanskog obrazovanja je, smatram, pretjerano kad se radi o umjetnosti. I on sam tvrdi da je izuzetno obrazovanih ljudi bilo nekoliko desetaka u cijeloj Europi. Idolopoklonstvo u najužem smislu shvaćeno kao štovanje poganskih kipova ustraje i nakon tisućite godine, a ustraju i rasprostiru se raznovrsne ikonoklastičke hereze (o heretičkom lomljenju križeva na jugu Francuske vidi raspravu o crkvi Saint Gilles du Gard). Prije bi se moglo reći da je crkvena elita sklonost idolopoklonstvu odlučila tolerirati jer je idolopoklonstvo među narodom uglavnom bilo usmjereno prema antropomorfnim relikvijarima svetaca u obliku biste. Samostojeća ljudska figura u svoj svojoj punini i visini i dalje je rijetka pojava u romanici te ju nalazimo uglavnom u prikazima Krista na križu (drvena raspela). Sjedeće figure Bogorodice s djetetom, tzv. *sedes sapientia* ne dostižu naravne dimenzije. Stoga načelo monumentalnosti ne treba shvatiti kao potpunu obnovu antičke samostojeće figure prirodnog izgleda i dimenzija.

Ljudsku figuru u umjetnosti je prvenstveno očuvala potreba za obogaćivanjem narativnog sadržaja na većim površinama crkvenih pročelja. Prema Dubyu, za povratak monumentalnog kiparstva je zaslužan Bernward, biskup Hildesheima, arhitekt, slikar minijatura i zlatar (+1022.). Glasovite su vratnice, prve od antike izrađene u tehnici izgubljenog voska, visine od skoro 5 metara, koje je dao napraviti 1015. godine. Njegov neostvaren projekt, izrada stupa po uzoru na Trajnov u Rimu, govori o spoju biskupove ambicije, znanja o rimskoj prošlosti, tehničkog umijeća i jasne političke svijesti objedinjene u Bernwardovim ostvarenim i neostvarenim obnoviteljskim projektima.

II.1. Od simbola do figuracije: Saint-André-de-Sorède i Saint-Genis-des-Fontaines

No istovremeno, čini se da je promaklo pažnji da zahtjevni projekti poput Bernwardovih vratnica i oni manje tehnički zahtjevni kao što su portali dvaju crkava iz pokrajine Rousillon (pokrajina u podnožju Pirineja, na francuskoj strani), a koje također možemo smatrati bitnim primjerima povratka monumentalnog kiparstva, imaju nešto zajedničko, a to je da se radi o djelima smještenim u eksterijeru, odnosno da su ta djela orijentirana prema javnosti. U crkvama Saint-André-de-Sorède i Saint-Genis-des-Fontaines svjedočimo istovremenom (oko 1020.) porivu za ukrašavanjem portala. Nadvratnik crkve Saint Genis-des-Fontaines je sigurno datiran u godinu 1020.-21. putem natpisa na nadvratniku: Dvadeset i četvrte godine vladavine kralja Roberta (Roberta II Pobožnog) Wilielmus, milošću Božjom opat, je naručio ovo djelo da se napravi u slavu samostana (*cenobii*) *Sancti Genessi* kojeg zovu *Fontanas* (Sl. 13). U blizini nalazimo i treći sličan, ali nešto kasniji, portal na crkvi sv. Marije u mjestu Arles-sur-Tech (oko 1046.).

Ovim spomenicima posvećujemo posebnu pozornost jer se radi o najranijim primjerima romaničke figurativne skulpture na pročelju. K tome radi se i o primjerima figuracije gotovo stoljeće prije nego što se ona rasplamsala početkom 12. stoljeća na primjerima koje Hearn zove "prvom generacijom (figurativnih) portala". U crkvama Saint Genis i sv. Andrije radi se o portalima koji su ukrašeni na način da je kipar, koji se poglavito bavio izradom liturgijskog namještaja, za nadvratnik portala upotrijebio format položenog pravokutnika, što je ujedno i format oltarnog antependija. Oba nadvratnika su rađena od kvalitetnoga bijelog mramora u kontrastu s grubom zidnom površinom od oblog i nepravilno lomljenog kamena povezanog obilnom količinom žbuke. I tema je često zastupljena na oltarnim antependijima. Na nadvratniku crkve Saint Genis nalazimo Krista na prijestolju koji „blagoslivlja“ s knjigom u ruci u sredini kompozicije. Znakovi alfe i omega s njegove lijeve i desne strane ga čvrsto definiraju kao Krista svršetka vremena iz Ivanovog Otkrivenja. Njegova aureola se sastoji od dva kruga koja se presijecaju, što možemo protumačiti kao oznaku Kristove dvostruke, božanske i ljudske naravi ili pak kao presijecanje neba i zemlje u Njegovoj osobi, što je jasno iz činjenice da donji krug čini njegovo prijestolje. Za ovakvo rješenje su bili poticajni stihovi: „Ipak, Svevišnji ne prebiva u hramovima koje su izgradile ljudske ruke. Kao što kaže prorok: “Nebo mi je prijestolje, a zemlja podnožje mojim nogama. Kakav mi vi dom možete izgraditi? Gdje da počivam?”“ (Dj



13. Nadvratnik portala crkve Saint-Genis-des-Fontaines

7,47-49). Dvostruku mandorlu nalazimo u djelima slikarske škole u Toursu u razdoblju karolinške umjetnosti. Ispod potkovastih lukova stoji sveukupno šest apostola.

Portal crkve sv. Andrije u Sorèdu se sastoji od nadvratnika identičnog formata kao i u Saint Genisu (Sl. 14 i 14a). Vrlo je vjerojatno da je oba nadvratnika radila ista radionica. Oni također imaju gotovo identične mjere: 2,12 metra dužine, 0,52 visine (nadvratnik u Saint Genisu je nešto viši jer sadrži natpis) i 0,18 m debljine. Ikonografski koncept je vrlo sličan: Krist na prijestolju podiže ruku obraćajući se promatraču: „Ja sam Alfa i Omega, Početak i Svršetak”, kaže Gospodin Bog. “Ja sam Svemogući, onaj koji jest, koji je oduvijek bio i koji će doći” (Otk 1,8). Njegovu jednostruku ovalnu mandorlu drže dva anđela. U oba prikaza Njegova aureola je označena križem. Prikaz se proširuje s dva serafina i četiri muške figure s aureolama. Krajnje lijevo je prikazana muška figura u sjedećem položaju lica okrenuta prema promatraču. On rukom podupire glavu, što nas podsjeća na antičke statue sjedećih filozofa. Prema Kristu se okreće muška figura koja prstom upire u njega dok lijevu ruku prinosi ustima u znak govora. Ova gesta najčešće znači odricanje od kri-



14. Pročelje crkve Saint-André-de-Sorède
14a Luneta portala, Saint-André-de-Sorède

vovjerja, odnosno ispovijedanje prave vjere. Ove dvije figure su nesumnjivo povezane i nije izvjesno da se radi o apostolima kao što se obično navodi, a još manje da se radi o Kristovom Uzašašću, što je također bilo predloženo. Dvojica pod krajnje desnim lukovima također naglašeno gestikuliraju. Mlađa figura duge kose drži knjigu, okrenuta je prema Kristu s otvorenim dlanom u znaku aklamacije, dok figura do njega pokazuje prstom prema svojoj drugoj ruci. Ta gesta se može protumačiti kao nabranje teoloških argumenata „na prste“. Iako je teško pobliže odrediti identitete četvero muških figura, oni nesumnjivo žustro komuniciraju.

Ali, što nam poručuju? Pokušat ćemo odgovoriti na to pitanje počevši s kratkom digresijom. Tradicionalni, formalistički pristup od Henri Focillona nadalje često pre naglašava podređenost romaničke figure u odnosu na arhitektonski okvir u kojem se nalazi. Primat arhitekture nad figurom, u sintagmi „zakon kadra“, postalo je opće mjesto razmišljanja o romaničkoj skulpturi. I u slučaju nadvratnika crkve Saint Genis, Focillon tvrdi da je oblik tijela apostola podređen obliku lukova ispod kojih stoje, a da nije uočio da su se istovremeno na nadvratniku sv. Andrije, figure počele migoljiti unutar lukova, okrećući se i obraćajući se sugovornicima. *Stasis* (odsustvo pokreta ili aktivnosti) ima svoje značenje, kao što ga ima i odstupanje od pasivnosti. Upravo u razdoblju romanike svjedočimo dinamizaciji prostora pomoću energičnih figura kao nositelja značenja. Najbolje se to može objasniti na primjeru Bayeux tapiserije koja, poput dokumentarnog filma u nizu epizoda unutar jednog horizontalnog kadra duljine 70,7 m i s minimalnim naznakama okoliša i pokojim natpisom, uspijeva ispričati složenu priču o normanskom osvajanju Engleske 1066. godine. Iako se u slikarstvu, kao i u kiparstvu, prostor ne produbljuje, on se svejednako dinamizira, a figura definitivno izmiče stezi kadra. Svjetovna epska poezija (fr. *chanson de geste*), koja govori o slavim križarskim ili feudalnim viteškim poduhvatima, izravan je presedan za Bayeux tapiseriju (radi se preciznije o vezu, a ne tapiseriji izrađenoj na tkalačkom stanu, ali ostatak ćemo kod usvojenog naziva). Takve tapiserije su ukrašavale prostorije srednjovjekovnih dvoraca zajedno s tapiserijama biblijske ili poganske tematike (Dodwell). Ova usporedba s jedinstvenim primjerom umjetničkog djela posve svjetovne tematike nam može objasniti promjene koji su zahvatile i crkvenu umjetnost u javnom prostoru. Ona postaje slika za čitanje u koju se promatrač nastoji aktivno uključiti.

Vratimo se spomenutim portalima. Počnimo od činjenice da je pojava kristograma (krizmona) u krugu unutar križa ukrašenog rozetama u timpanu portala crkve sv. Andrije posve nova u romaničkoj monumentalnoj skulptu-

ri. Radi se o ranokršćanskom simbolu koji se sastoji od slova XP, početnim slovima Kristova imena. Isticanje ovog simbola treba razumjeti u kontekstu njegovoga inicijalnog značenja kao vojnog simbola. Car Konstantin je, kako navodi Laktancije, naložio svojim vojnicima da svoje štitove obilježe ovim simbolom, a takav štit vidimo i u mozaiku s prikazom cara Justinijana u crkvi San Vitale u Ravenni. Nesumnjivo su naručitelji bili svjesni zaštitničke, ali i trijumfalističke poruke ovog znaka. Kada povežemo figure pod lukovima s centralnom temom u luneti, nameće se objašnjenje da figure iskazuju potrebu javnog i energičnog ispovijedanja Krista na nekoliko načina: promišljanjem (lik zamišljenog filozofa), govorom (figura koja „govori“), aklamacijom (sv. Ivan?) i argumentom (krajnji desni lik). U značajnom eseju Marcella Anghebena (2013.), u kojem se bavi gestom blagoslivljanja, autor tumači da Kristovu podignutu ruku s ispruženim palcem i kažiprstom po navici tumačimo kao blagoslov, ali da se najčešće radi o gesti govora i izravnog obraćanja, a vrlo rijetko o konkretnom ritualu davanja blagoslova. Gesta „blagoslova“ javlja se i u sasvim konkretnim situacijama gdje nikako ne može značiti blagoslov već neki sasvim specifičan iskaz, ovisno o kontekstu. U teofanijama Kristova gesta „blagoslivljanja“ je ponajprije gesta koja izražava da nam se kroz Krista obraća Bog. Na nadvratniku crkve sv. Andrije geste su izrazito diferencirane i naglašene; one su, ustvari, najkonkretniji dio figura koje su inače sumarno riješene. Objedinjujuća poruka ovih ranoromaničkih primjera javnog govora putem figuracije jest potreba aktivnog ispovijedanja Riječi Božje koju Krist upućuje vjernicima.

Pokrajina Roussillon je očuvala brojne gusto raspoređene rano romaničke i romaničke crkve skromnih dimenzija. Radi se o regiji koja se nalazi na mediteranskom putu širenja rane romanike, od Lombardije, južnom Francuskom do Katalonije na španjolskoj strani Pirineja. Predromaničko razdoblje manje je poznato no izvjesno je da je koncentracija kršćanskih crkava posljedica i činjenice da se radi o regiji koja je u vrijeme Karla Velikog bilo utočište kršćana izbjeglima s teritorija pod maurskom upravom. Saint Genis-de-Fontaines je osnovao Sentimirus oko 819. godine, jedan od izbjeglica koje su zvali *hispani* po Hispania, rimskom imenu za Španjolsku. Benediktinska zajednica Saint-Genis-des-Fontaines je bila bogato darivana od strane lokalnih moćnika, ali i katalonsko-aragonskih kraljeva, nesumnjivo zbog svojih povijesnih veza s hispankim kršćanima. I redovnička zajednica samostana u mjestu Arles-sur-Tech vuče porijeklo iz 780. godine, kada je ovdje stigao mozarapski redovnik sa španjolske strane Pirineja u sklopu karolinške kampanje ponovnog naseljavanja teritorija oslobođenog od Maura. Pod pojmom mozarapski i moza-

rapaska umjetnost podrazumijevaju se kršćani i kršćanska umjetnost nastala pod muslimanskom vlašću. Arles-sur-Tech je i u sljedećem stoljeću bio pod izravnom zaštitom Luja Pobožnog (+840.). Redovnička zajednica sv. Andrije u Sorèdu također potječe iz oko 800. godine te je prvotno bila stavljena pod zaštitu sv. Martina u Toursu, merovinškog i karolinškog sveca i borca protiv arianske hereze. U sva tri primjera u prošlosti ovih zajednica stoji jasna veza s karolinškim pokretom oslobađanja kršćanskih teritorija od Marua, odnosno rekonkvistom. Vrlo je moguće da je predložak, ili predlošci, za ove reljefe postojao u nekoj liturgijskoj knjizi sačuvanoj iz prethodna dva stoljeća. Utemeljiteljske veze s proslavljenim svetištem sv. Martina iz Toura sigurno nisu bile zaboravljene.

Sva tri lokaliteta su smještena na deset do trideset kilometara udaljenosti te su pogodna za razmišljanje o prijenosu i razlozima rasprostiranja sličnih rješenja s varijacijama unutar kratkoga vremenskog perioda. Korisno je promisliti zašto se neki motiv zadržao i na koji način su umjetnici nadograđivali određenu koncepciju. Primjerice, nadvratnik portala sv. Andrije u usporedbi sa Saint Genisom pokazuje nešto grublju i plosnatiju obradu površine s urezanim linijama posve u ravni plohe, no tematski je kompleksniji jer se figure obraćaju jedna drugoj snažno gestikulirajući s namjerom prenošenja određene poruke. Inovativna je i upotreba lunete koja na portalu sv. Andrije služi da se izdvoji "naslov". Ona služi emfatičnom izdvajanju temeljne poruke. U trećem, najkasnijem primjeru, na luneti portala crkve sv. Marije u mjestu Arles-sur-Tech vješt umjetnik je izradio umjetnički kvalitetne simbole evanđelista u krakovima križa, preuzimajući od lunete sv. Andrije simbol Krista na križu, ali je simboličan monogram (kao starije rješenje) ovdje odmijenjen konkretnijom i autoritativnijom figurom Krista. U ovoj varijanti On sjedi na precizno izrađenom prijestolju (nadvratnik se, nažalost, nije sačuvao).

U sva tri primjera vidimo varijacije na temu Kristove božanske i ljudske naravi, s time da je posebno naglašen i konceptualno izdvojen kao ključna poruka upravo križ u luneti, prvo u luneti crkve sv. Andrije kao simbol, dok je u crkvi sv. Marije u Arles-sur-Techu figurativno oplemenjen. Spajanje križa i ranokršćanskog i kasnoantičkog kristograma u crkvi sv. Andrije se može protumačiti kao iskaz trijumfnog i militantnog kršćanstva te kao borbeni simbol. Ova tri spomenika, svaki na svoj način, a posebice nadvratnik crkve sv. Andrije, treba smjestiti u kontekst borbe protiv islamske hereze jer se u islamu patnje Krista na križu poriču. Da se radi upravo o tome, potvrđuju i dvije konzole u visokom reljefu povrh portala crkve sv. Andrije. Prikazana su dva lava koja proždiru svoj plijen, a na lijevoj konzoli se prepoznaje da se radi

o zmiji, simbolu Zla. Time je protuheretična poruka izražena na nadvratniku i luneti ponovljena na drugačiji način u "slobodnoj zoni" pročelja, koje se sada počinje prepoznavati kao ploha pogodna za tematska pojašnjenja i nadopune u drugom retoričkom registru. U zaključku možemo reći da je u ovim primjerima skulptura izašla na fasadu iz potrebe oglašavanja onih doktrina koje su nailazile na otpor i koje je bilo potrebno uobličiti putem jasnih i sažetih poruka. Na spomeniku koji smo već obradili, luneti katedrale u Jaci s kraja 11. stoljeća, ponovno nalazimo motiv kristograma s rozetama s još jasnijom pobjedničkom porukom koja je ovog puta posve nedvosmisleno figurativno i narativno sročena (Sl. 3).

II.2. Majstor Gelduinus i poruka apostoliciteta sv. Saturnina

Grupa od sedam reljefa, koja se danas nalazi u deambulatoriju hodočasnicičke i kolegijatske crkve sv. Saturnina (Saint Sernin) u Toulouseu, najvjerojatnije je bila izvorno smještena u kriпти (Sl. 15 i 16). Bernardus Gelduinus, majstor koji je izradio ove reljefe, potpisao se na menzi oltara 1096. godine. Oltar je te iste godine posvetio Papa Urban II. Natpis također navodi da je oltar dala izraditi novo osnovana bratovština (*constitui confratres*) sv. Saturnina „za spas njihovih duša i duša svih vjernika“, pa se može pretpostaviti da je ta bratovština bila zaslužna i za istovremeno opremanje kripte reljefima. Kanonici sv. Saturnina pripadali su sloju utjecajnih građana grada Toulousea, a sama crkva je bila smještena u elitnom kvartu, koji je to postao između ostalog i zato što je kanonicima bila dana ovlast da ukapaju biskupe, vitezove i članove njihovih obitelji, kao i druge pripadnike lokalne vlastele (Franzé, 2018). Moguće je da je osnivanje bratovštine bilo popraćeno gradnjom same crkve, kao što je i drugdje bio slučaj. Bratovštine su vodile ili financirale gradnju shodno svojim mogućnostima, koje su u ovom slučaju bile znatne (Franzé, 2018).

Izrada ovih reljefa poklapa se s razdobljem gradnje crkve sv. Saturnina koja je najvjerojatnije započela oko 1080. godine. Točan datum početka gradnje nije zabilježen i postoje različita mišljenja o tome da li je prvo bila započeta crkva posvećena apostolu Jakovu u Santiago de Compostelli ili crkva posvećena sv. Saturninu u Toulouseu, no zna se da je do smrti istaknutog kanonika crkve sv. Saturnina, Raymonda Gayrarda, 1118. godine, ova peterobrodna crkva, koju možemo smatrati paradigmatom romaničke crkve hodočasničkog tipa, bila



15. Maeistas Domini, Sv. Saturnin, sv. Asciscus i anđeli, rekonstrukcija izvornog postava, crkva sv. Saturnina, Toulouse

podignuta do visine prozora. Istaknutom kanoniku Raymond Gayrardu su kasnije bile posvećene dvije biografije koje navode da je izgradio dva mosta preko rijeke, vodio izgradnju ove crkve, počevši od svetišta, te osnovao i upravljao bolnicom za siromašne u sklopu samostana (Durliat, 1986). Crkva je smještena u sjevernom dijelu grada, izvan antičkih zidina, no ubrzo je postala jedno od dvaju žarišta urbanog razvoja Toulousea.

Crkva je bila obilno ukrašena skulpturom, s 260 romaničkih kapitela u unutrašnjosti te portalima s dva ulaza na zapadnom i dva portala na južnom pročelju. Južni portal transepta nosi naziv *Porte des Comptes*, tj. Portal (tuluških) grofova jer su se u pogrebnoj niši desno do portala vremenom smjestili sarkofazi tuluške aristokracije. Radi se, međutim, o portalu koji je izvorno bio namijenjen pučanstvu. Na zidnoj plohi između dva ulaza stoji danas prazna niša u kojoj je nekoć bio prikazan sv. Saturnin. Ulazi nemaju lunete, a prispodoba (slikovita i poučna priča) o siromašnom Lazaru i bogatašu (Lk 16,9-30) prikazana je na kapitelima. U kontekstu brige za siromašne, što je bilo jedno od opredjeljenja kanonika sv. Saturnina, značajno je da je, odabirom ove prispodobe i pod egidom zaštitnika, sv. Saturnina, odaslana poruka laicima kojom se osuđuje škrtost vlastele, a siromašnima obećava mjesto u raju. Radi se o često prikazivanoj temi koja pokazuje društvenu svijest naručitelja i na koju ćemo se ubrzo vratiti jer je u puno većem formatu prikazana na bočnoj strani portala opatijske crkve u Moissacu. Drugi portal na južnoj strani, *Porte Miègeville*, posve je sačuvan i o njemu će ubrzo biti više riječi. Kanonici su ulazili sa sjeverne strane transepta, kroz portale koji su danas, moguće i zbog kasnijih intervencija, neukrašeni.

Reljefi i oltar u kripti su posebice značajni jer se radi o jednoj od najranijih konceptijskih inovativnih skulptorskih cjelina namijenjenih opremi kriptе. Na izvorni smještaj reljefa i oltara u kripti upućuje postav figura s prikazom Krista na prijestolju, serafinom, kerubinom, dva anđela i dva sveca. Postav figura daje važnost svecima i podsjeća na sličnu kompoziciju u apsidi crkve San Vitale u Ravenni. Ovaj mozaik iz 6. stoljeća može samo načelno poslužiti kao podsjetnik na tip kompozicije koja precrtava hijerarhijske odnose antičkih i kasnoantičkih dvorova, pri čemu anđeli preuzimaju ulogu posrednika između Krista (cara) i svetaca (ostalih smrtnika). Do Krista stoje kerubin i serafin koji nose svitke s natpisom: E[T] CLAMANT: S[ANCTU]S, S[ANCTU]S, S[ANCTU]S, što je stih iz Knjige Otkrivenja (4,8) gdje četiri živa bića danonoćno slave Gospodina na prijestolju: „Svet! Svet! Svet! Gospodin, Bog Sve-Moguć, Onaj koji bijaše, koji jest i koji dolazi“. Krist, putem natpisa na knjizi, poručuje: PAX VOBIS. Druga dva anđela, pogleda čvrsto uprtih prema Kristu, Mu se obraćaju istovremeno kažiprstom pokazujući na svetačku figuru do sebe (Sl. 15 pokazuje drugačiju rekonstrukciju postava anđela od ovdje predložene). Reljefi, iako stoje zasebno, međusobno su povezani na način da anđeli predstavljaju Kristu svece koji, želi se reći, leže u kripti ali istovremeno prebivaju u Kristovoj blizini u Kraljevstvu nebeskom. Sve to upućuje na izvorni smještaj u kripti. Putem ovako postavljenog komunikacijskog lanca i sustava posredništva, molitve vjernika, koje se spominju na natpisu oltara, bit će uslišane. Na to upućuje i drugi dio natpisa na oltaru gdje se moli sv. Saturnina „kojeg su bikovi vukli po gradu Toulouseu“ da prenese molitve svog naroda (*tua plebis*) ušima Svemogućeg. Iako će se anđeoskim i svetačkim posredništvom okoristiti sav narod, pokretači ovog projekta su nesumnjivo najimućniji pripadnici grada Toulousea za čije duše se molilo u ovoj crkvi.

Prvo konceptijsko inovativno obilježje ovih reljefa je sama njihova visina te osamostaljena pojava ljudske figure. Utjecaj antike na majstora Gelduinusa i njegovu radionicu očituje se u gotovo prirodnoj veličini figura u nišama koje mjere od 1,25 do 1,8 m visine. Figure nisu samostojeće, ali se takav dojam postiže njihovim smještajem u oprostarene niše perspektivno zakošenog tla i zaobljenog tjemena. Niše su pažljivo dovršene tankim stupićima s kapitelima i bazama te ukrašene mesnatim rozetama. Nalazimo i druge pokazatelje utjecaja antike na Gelduinusa kao što je istureno koljeno ispod klasične toge i naznake kontraposta. Odabirom stilskih obilježja i uzora najvjerojatnije se htjelo podsjetiti na vrijeme sv. Saturnina, mučenika iz 250. godine (Hearn). Postoje, međutim, pokazatelji da Gelduinus nije bio po struci kipar već da je kiperske vještine stjecao prvenstveno izrađujući zlatarske predmete ili radeći u malim formatima poput bjelokosti, što se zaključuje po minijaturistički pre-



16. Sv. Saturnin, deambulatorij, crkva sv. Saturnina, Toulouse

cizno izvedenim detaljima kao što su bordure Kristove tunike, točkasto ukrašen križ u Kristovoj aureoli, detalji Njegove mandorle i romboidni ornamenti na okviru medaljona s bistama (*imago clipeata*) na oltarnoj menzi. Formalna rješenja – poput posve stilizirane kose koja kao kapa čvrsto priliježe uz glavu, jaki volumeni nategnute površine lica s krupnim nosevima oštrog grebena, istaknutim jagodicama i velikim očima u dubokim dupljama – govore da se izvorišta Gelduinovih stilskih rješenja nalaze u otoskoj umjetnosti te se predlaže da je Gelduinus po struci bio zlatar germanskog porijekla. No, u povoljnim ekonomskim i društvenim uvjetima Toulousea s kraja 11. stoljeća, njegova će se radionica ubrzo osamostaliti, a vidjet ćemo je na poslu i u klaustru samostana sv. Petra u Moissacu i drugdje.

Nije slučajno da upravo reljefi namijenjeni svetačkim kultovima pokazuju veću mjeru umjetničke i naručiteljske ambicije. Smještaj u kriпти dopušta

određene slobode izražavanja jer je prostor kripte po svojoj osnovnoj namjeni prostor u kojem se svetkuju svetačke moći koje se žele istaknuti bilo putem raskošnog relikvijara ili vizualizacijom svetačke prisutnosti u nekom drugom mediju. S ovim reljefima se htjelo stvoriti teatralni efekt s ciljem reafirmacije sv. Saturnina, mučenika i prvog tuluškog biskupa, osam i više stoljeća nakon njegovog mučeništva 250. godine. Smatra se da je tijelo sv. Saturnina bilo preneseno na ovu lokaciju u 5. stoljeću. Treba uzeti u obzir i motivaciju samih kanonika koji su preuzeli brigu za kult svojega prvog biskupa jer ova crkva nije bila izgrađena na mjestu mučeništva i prvog ukopa sv. Saturnina, niti se radi o stolnoj crkvi grada Toulousea (posvećana sv. Stjepanu) koja se također htjela smatrati Saturninovim počivalištem. Pomoću ovih reljefa se htjelo vizualno potvrditi kontinuitet mjesta štovanja.

Graditeljske ambicije kanonika zasigurno su dale poticaj i za novo promišljanje uloge skulpture u kultu prvog utemeljitelja i biskupa crkve u Toulouseu, ali ne treba zaobići i ambiciju crkvenih vlasti grada Toulousea što ga je sredinom 11. stoljeća zahvatio duh gregorijanskih reformi. U Toulouseu je održan prvi reformatorski koncil 1056. godine po nalogu pape Viktora II., a drugi već oko 1060.-1061. godine. Na oba crkvena sabora je bila jasno iskazana namjera – „iskorjenjivanje simonijačke hereze i povratak Crkve na izvorne vrijednosti“ (Durliat, 1986). Kada se govori o izvornim vrijednostima, podrazumijeva se njegovanje apostolskog načina života (*vita apostolica*) u komuni zasnovanoj na siromaštvu, discipliniranom i pokornom načinu života prvih apostola, što je biskup Toulousea, Isarn, 1072. godine uspio provesti među svojim kanonicima. No, ubrzo je istovremeno s gradnjom nove crkve, kanonici sv. Saturnina se, ne bez prijepora s tuluškim biskupom, osamostaljuju i prihvaćaju pravila sv. Augustina.

Reformatorska načela povratka na izvorna duhovna polazišta mogu objasniti i neke nedoumice oko prikaza svetaca. Naime, oni nam se mogu učiniti sličniji apostolima pa se stoga često tako i navode u literaturi. Oba sveca su prikazana frontalno s knjigom u ruci te u tipično oratorskoj pozi s uzdignutom rukom u znak govora i izravnog obraćanja promatraču (Sl. 16). Desna ruka im je podignuta u znak blagoslova, što je u ovom kontekstu i moguće protumačiti kao blagoslov koji se permanentno udjeljuje hodočasnici. Moglo bi se pretpostaviti da se ne radi o svecima već o apostolima zbog atributa Evanđelja koje propovijedaju, no u prilog tezi da se radi o svecima, govori činjenica da i svetačke biste-relikvijari naglašavaju upravo frontalnu postavu prema vjernicima. Poglavitito se, međutim, htjelo predstaviti prvoga tuluškog biskupa kao apostola. Naime, sv. Saturnin je bio smatran za apostola, poslan od pape Fa-

biana da propovijeda i obrati poganski teritorij – rimsku Galiju. Identitet drugog sveca je nešto teže odrediti. Oltar je bio posvećen i sv. Ascisklusu koji je također bio pogubljen 250. godine pa se vjerojatno radi upravo o ovom drugo imenovanom svecu.

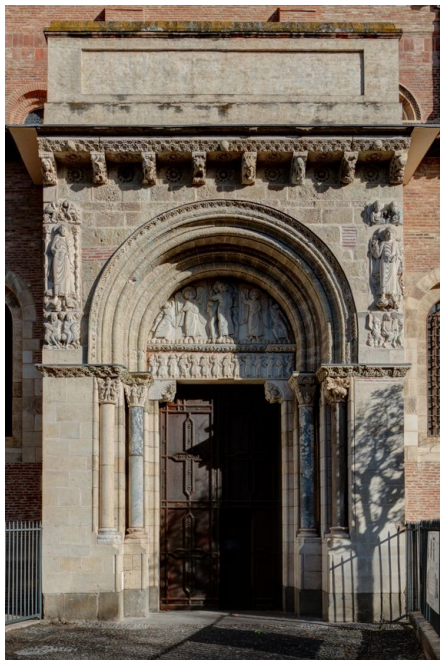
Zahvaljujući posvetama oltara što ih je zapisao Raban Mauro (780.-856.), znamo da je karolinška crkva koja je prethodila sadašnjoj posjedovala relikvije šestoro apostola i brojnih rimskih svetaca i rimskih papa mučenika (Rey). U unutrašnjosti crkve jedan od kapitela u južnom transeptu prikazuje stojeću figuru koja u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu dok mu je desna ispružena na stranu i otvorenog dlana u sličnoj pozi kao i sveci na reljefima. Figura nije označena, stoji sama na neukrašenoj pozadini odjevena u plašt preko tunike. Smatra se da se radi o apostolu, možda i prikazu kanonika (Durliat, 1986). Na drugom kapitelu u sjevernom kraku transpeta nalazimo prikaz Krista kako se ukazuje apostolima Tomi i sv. Petru te još dvojici s knjigama i križem u ruci. Nadalje, crkva sv. Saturnina se neposredno prije početka gradnje stavila pod neposrednu upravu Svete Rimske Stolice u Rimu, što je rezultiralo svađom s lokalnim biskupom koji je htio kanonicima nametnuti upravu Clunya. Sukob se riješio izravnom intervencijom pape Grgura VII 1083. godine. Možemo reći da se izborena samostalnost kanonika sv. Saturnina izravno vezala uz Crkvu u Rimu. Konkretna veza s Apostolskom Stolicom, učestala prisutnost papa, a ne samo udaljena ideja Rima, obilježava ove reljefe. Ideja povratka na izvorne postavke nadahnjivala je i kanonike sv. Saturnina, koji su sebe smatrali nasljednicima apostola i nositeljima vrijednosti komunalnog života (*vita apostolica*) sljedeći pravila sv. Augustina. U sačuvanom fresko-prikazu sv. Augustina s kraja 12. stoljeća nekad se mogao pročitati natpis u kojem se zagovarala želja da se pravila sv. Augustina vječno poštuju. Upravo u vrijeme gregorijanskih reformi, i pod vodstvom Urbana II., koji je posvetio oltar kripe sv. Saturnina, komunalni način života kanonika je bio priznat i izjednačen s redovničkim zajednicama sv. Benedikta. Pravila su nalagala brigu za bolesne (u bolnici koju su izgradili) i život posvećen dobročinstvu. Jedno od pravila, koje je bez sumnje nadahnulo cijeli graditeljsko-umjetnički projekt ove crkve, pravilo je davanja gostoprimstva putnicima. Da bi ispunili svoju misiju i da bi se uključili u mrežu hodočasničkih svetišta, bilo je potrebno stvoriti dostojan vizualan okvir za relikvije sv. Saturnina.

Da zaključimo, crkva sv. Saturnina kojom su upravljali imućni kanonici postala je jedno od najznačajnijih mjesta na hodočasničkom putu prema svetištu sv. Jakova. Težnja monumentalnosti i teatralizaciji kulta sveca i prvog biskupa, kojeg ovdje susrećemo kao osamostaljenu i nišom uokvirenu figuru u

ulozi apostola, išla je ruku pod ruku s natjecateljskim i poduzetničkim duhom istaknutih članova zajednice, njihovim reformatorskim idealima povratka na duhovna polazišta na podlozi ekonomskog rasta kao posljedici uspješnog upravljanja mrežom podređenih crkava i stečenih dobara. Monumentalizacija i osamostaljivanje figura u ovom ansamblu je istovremeno i odraz same veličine crkve koja je i danas najprostranija sačuvana romanička crkva. Kao što često svjedočimo u razdoblju romanike, pa i kasnije, najambiciozniji umjetnički projekti su, naizgled kontradiktorno, praćeni sviješću o potrebi osvještavanja izvornih vrijednosti koje su odlikovale Kristove apostole, a koje su zagovarali i kanonici sv. Saturnina. Samoreprezentacija naručitelja je često zanemarena mogućnost interpretacije romaničke skulpture. Na ovom mjestu, međutim, sv. Saturnin i njegov sudrug prikazani u svojoj apostolskoj misiji zamišljeni su i kao povijesne figure i kao nositelji načela za koje su se opredijelili čuvari povijesnog sjećanja grada Toulousea.

Umjetnici iz radionice majstora Gelduinusa zaslužni su i za izvedbu južnog portala crkve ove crkve (Sl. 17, 17a, 17b, 17c). Portal nosi ime *Porte Miègeville*, od *media villae* što znači centar grada, i povezuje crkvu sv. Saturnina s mjestom gdje je po predaji svetac bio pogubljen. Ovo je rani, ali svakako ne i jedini slučaj da je posebno ukrašen onaj portal koji na neki način veže tijelo crkve uz kult sveca zaštitnika. Vrijeme podizanja ovog portala se u posljednje vrijeme u literaturi pomaklo s 1112. ili 1115. na 1100. godinu, što ga čini najstarijim portalom s objedinjenim nadvratnikom i timpanom te najstarijim portalom ukrašenim figurativnom skulpturom u južno-zapadnoj Francuskoj. Istovremeno se figurativni portali pojavljuju u Španjolskoj u Jaca katedrali, katedrali sv. Jakova u Composteli i Leónu (1100.-1110.).

Portal *Miègeville* je zasebna, isturena konstrukcija koja izlazi iz ravni zida crkve, a takav način gradnje bočnih portala uočavamo i drugdje. Isturene konstrukcije poput ove omogućuju fleksibilnost koncepcije jer su dimenzije, pa i dubina portala, neovisne o arhitekturi. Cjelokupnu strukturu portala čini ulaz s nadvratnikom, timpanom i dovratnici s dva para stupova s figurativnim kapitelima. Povrh stupova je položen uski vijenac koji se lateralno proteže širinom zidne plohe. Povrh vijenca s lijeve strane nalazimo stojeću figuru sv. Jakova između dva stabla odsječenih grana, prikazanog kako gazi dvije ptice grabljivice. Na portalu *Puerta de las Platerias* (Portal zlatara) u Santiago da Compostelli također nalazimo motiv stabla (identificiranih kao čempresi) s odsječenim granama kao atribut i okvir za stojeću figuru sv. Jakova. Ispod nje ga nalazimo mušku figuru u društvu dviju žena koje jašu na lavovima. S desne strane stoji mladolika figura sv. Petra nad figurom srušenog Šimuna Magnusa



17. *Porte Miègeville, južni portal crkve sv. Saturnina, Toulouse*
17a *Konzola, detalj, južni portal crkve sv. Saturnina, Toulouse*
17b *Kristovo Uzašašće, Porte Miègeville, crkva sv. Saturnina, Toulouse*
17c *sv. Jakov, detalj, Porte Miègeville, crkva sv. Saturnina, Toulouse*

kojeg podižu demoni dugih isplaženih jezika. Cijelu strukturu nadvisuje snažno istureni vijenac koji podržavaju figurativne konzole. Ovakva struktura nas može podsjetiti na trijumfalni luk ili gradska vrata.

Portal je bogat ekspresivnim figurativnim motivima izuzetno kvalitetne izvedbe izrađenim u bijelom mramoru. Naročito je upečatljiva konzola s ženskim likom prestravljenog izraza lica i duge nakostriješene kose koju pokreće unutarnja emocija (Sl. 17a). Takav snažan izraz lica je u romanici rezerviran za groteskne i demonske spodobе pa je i u ovom slučaju neki prikaz mitološke Meduze najvjerojatnije poslužio kao model. Često se ponavlja motiv lava u raznim kombinacijama s ljudskom figurom, primjerice, u motivu bradatog muškarca između dvije žene koje sjede na lavovima ispod figure sv. Jakova. Majstor je postigao napetost kao rezultat suprotstavljanja smjera i kontrasmjera: žene su tijelom okrenute prema van dok im se glave okreću prema muškarcu koji ih je odlučno primio za glave. Na konzoli koja podržava nadvratnik, kralj David sjedi na dva lava bujne grive, a preko puta njega sjede dvije ženske figure prekrivenih nogu držeći u krilu izobličene lavlje glave prenaplašeno rastegnutih i kvrgavih fizionomija. Ženska tijela su obla i napeta, no njihovi debeli vratovi i podbuhli obrazi, ogrlice s nanizanim prstolikim privjescima, gole ruke i debele frigijske kape djeluju puteno, egzotično i pomalo odbojno. Zašto ove ženske figure imaju jednu nogu obućenu, a drugu bosu još nije uvjerljivo protumačeno. Sličan motiv nalazimo i u enigmatičnim figurama dviju žena velom pokrivenih glava i prekrivenih nogu koje u krilu drže jedna lava, a druga ovna, a koje su nekada stajale na zapadnom portalu crkve sv. Saturnina (danas u Musée des Augustins). Ove figure označene kao SIGNUM LEONIS i SIGNUM ARETIS su, prema ostatku natpisa, rađene u vrijeme Julija Cezara, iako se nesumnjivo radi o romaničkim reljefima. Prema lokalnoj legendi, radi se o dvije djevice iz vremena Julija Cezara koje su rodile jedna lava, a druga janje najavljujući Posljednji sud kada će se Krist grešnicima pojaviti kao strašni lav, a spašenim kao janje (Mely).

Zapadni portal, koji je, nažalost, poznat samo iz opisa, najvjerojatnije je bio dovršen oko 1118. godine. Prema kasnijim opisima, na portalu su bili prikazani sv. Saturnin, sv. Marcijal (biskup Limogea) te epizode iz legende o sv. Saturninu. Zapadni portal se stilski nadovezao, pa i kopirao neke motive s tek nešto ranijeg Porte Miègevilla. Jedan od motiva zapadnog portala je i (vrlo oštećena, ali natpisom identificirana) figura harpije (žena ptičjeg tijela) s krokodilom u kandžama. Ona je stajala podno figure sv. Marcijala u biskupskoj odjeći. Sv. Saturnin je bio prikazan kako pokrštava голу djevojku po imenu Austris. Prateći pojavljivanje ženskih figura i njihov smještaj na oba portala,

bez obzira na činjenicu da njihovo konkretno značenje nije do kraja protumačeno (osim Austris koja je bila pokrštena pa je zaslužila biti imenovanom), prvo uočavamo njihovu ključnu ulogu egzotičnih pojačivača emotivnog intenziteta prikaza. Ženske figure su nositelji snažnih emocija (vrišteća „Meduza“), utjelovljuju nešto egzotično (jašu ili drže lavove za glave, vladaju krokodilom, personificiraju antičke legende), ali su ujedno i objekt kroćenja (muškarac koji ih hvata za glavu, pokršćavanje Austris). Primjećujemo da je jedna od uloga ženskih likova uspostavljanje dihotomnih odnosa, kako bi se kroz oprečnosti snažnije doživjele poruke vjerskog djelovanja svetih muških figura. Ženska figura je stoga stilaska figura i način intonacije, ali ne i nositelj ikonografskog programa. Cjelokupni program zapadnog portala je bio politički intoniran, usmjeren uspostavljanju primata sv. Saturnina nad sv. Marcijalom. Naime, sljedbenici sv. Marcijala su ga proglasili prijateljem sv. Petra i učiteljem sv. Saturnina te stvarnim apostolom u Toulouseu. Po toj verziji, sv. Marcijal je pokrstio i time izliječio od gube, kći lokalnog guvernera imenom Austris. Tuluška legenda, naprotiv, ističe apostolicitet sv. Saturnina poslanog u Galiju direktno iz Rima, a njemu pripisuje i pokršćavanje Austris, a time i pokršćavanje u Toulouseu (Durliat, 1986). Iako je vrlo malo ostalo od zapadnog portala, bilo je potrebno iznijeti ove činjenice kako bi se naglasila uključenost skulpturalne dekoracije portala u lokalna politička nadmetanja. Tako izgubljeni glavni (zapadni) portal crkve sv. Saturnina ispravlja „pogrešne navode“ suparnika za čelno mjesto u Toulouseu.

Figurativne kapitule na dovratnicima portala Miègevilla je radio drugi majstor iz Gelduinove radionice, isti koji je izradio bočne strane oltarne menze iz kripte (Lyman). Prikazane su teme: Navještenje, Vizitacija (Pohodjenje), Pokolj nevine dječice, anđeli i Izvorni (Istočni) grijeh. Iako su Navještenje, Vizitacija i Pokolj nevine dječice povezane scene iz Kristovog života, uvrštavanje Izvornog grijeha jasno upućuje da motive treba čitati tipološki. Pod tipološki način čitanja podrazumijevamo načelo po kojem događaji opisani u Starom zavjetu imaju svoje paralele ili najave u Novom Zavjetu. Uspostavljanje paralela između Starog i Novog zavjeta je uobičajeni način teološkog razmišljanja i povezivanja motiva u likovnim umjetnostima. Objedinjujuća misao ovih motiva na kapitelima je Bogorodica kao druga Eva. Dok je Eva, zbog svoje neposlušnosti pred Bogom osudila ljudski rod na smrtnost, Marija je omogućila iskupljenje Evinoga prvotnog grijeha. Vrlina Marijinog djevičanstva je usko vezana uz načela suzdržavanja od požude kao preduvjeta duhovnog života, što je jedna od važnijih tema u *Ispovijestima* sv. Augustina, po čijim pravilima su živjeli kanonici sv. Saturnina. Pitanje celibata (za koje gotovo i nema upori-

šta u Novom Zavjetu) već u pismima sv. Pavla i u djelima crkvenih naučitelja sv. Augustina, Jeronima, Ambrozija i drugih, bilo je ponovno aktualizirano u ovom razdoblju crkvenih reformi.

Bez obzira na neuobičajene i još nedovoljno objašnjene motive, u ikono-grafskom programu ovog portala ipak je moguće prepoznati odjeke onovremenih zbivanja i jasne iskaze podrške kanonika sv. Saturnina reformatorskim politikama Crkve u Rimu. Ta poruka je najjasnije sročena u figuri sv. Petra koji dominira nad Šimunom Vračem, čime se osuđuje grijeh simonije, što će biti detaljnije obrazloženo u zadnjem poglavlju. Ukratko, termin simonija potiče od Simona Magnusa (Šimuna Vrača) koji je, prema Djelima apostolskim, ponudio novac sv. Petru da Šimunu proda moći Duha Svetoga. U širem smislu radi se o osudi korupcije i kupovanja crkvenih časti za novac. Kao što je prethodno napomenuto, kanonici sv. Saturnina su se bili stavili pod izravnu zaštitu Rima te ovdje svoj odnos s Rimom javno oglašavaju kroz iskaz političke podrške. Natpis pojašnjava prikaz: „Zaveden svojom magičnom vještinom, Simon podliježe vlastitom oružju“. Sučelice, putem figure apostola Jakova, se pak mapira odnos sa svetištem sv. Jakova u Composteli te ambicije kanonika da njihova crkva postane jednakovrijedno hodočasničko središte u skladu s njihovom duhovnom misijom. Značenje motiva već spomenutih dviju egzotičnih žena je teže objasniti, no budući da su u poziciji podno nogu sv. Jakova, one utjelovljuju neku vrstu grijeha i vjerojatno ih treba shvatiti kao grijeh komplementaran grijehu simonije. Stoga bi ove putene žene mogle utjelovljivati grijeh nikolaizma (neprihvatanja celibata), no moguća su i drugačija tumačenja.

Naposljetku, sam timpan zauzima rijetko zastupljena tema u romaničkoj skulpturi koju sada po prvi puta nalazimo u monumentalnoj obradi: Kristovo Uzašašće (Sl. 17b). Budući da će o ovoj temi i kasnije biti riječi, podsjetimo se na ulomak iz Djela apostolskih gdje se Kristovo Uzašašće opisuje. Krist se obraća svojim apostolima: „Nego primit ćete snagu Duha Svetoga koji će sići na vas i bit ćete mi svjedoci u Jeruzalemu, po svoj Judeji i Samariji i sve do kraja zemlje. Kada to reče, bi uzdignut njima naočigled i oblak ga ote njihovim očima. I dok su netremice gledali kako on odlazi na nebo, gle, dva čovjeka stadoše kraj njih u bijeloj odjeći i rekoše im: Galilejci, što stojite i gledate u nebo? Ovaj Isus koji je od vas uznesen na nebo isto će tako doći kao što ste vidjeli da odlazi na nebo“ (Dj 1,8-11).

Natpisom na aureoli Krist je označen kao REX, PATER i DEUS te slovima alfa i omega. Anđeli priljubljeni uz Kristovo tijelo Mu aktivno pomažu podr-

žavajući ga za pojas i nadlakticu. I ovdje se očituje sklonost ovoga sposobnog umjetnika iz Gelduinosove radionice dinamičnom, rekli bismo baroknom, kontrapunktiranju smjerova. Tijela anđela uz Krista su prikazana u rotaciji oko svoje vertikalne osi s nogama u kontrasmjeru u odnosu na torzo. Ne-prirodna isprepletanja i uvrtanja tijela Krista i anđela pospješuju začudnost i dinamičnost prikaza.

Dok Mu anđeli pomažu u usponu, Krist se podignutih ruku i pogleda čini kao da će probiti luk timpana te začas nestati iz vida. Simbolična upotreba luka timpana kao luka nebeskog svoda je još jedna oznaka umjetničke zrelosti ovog umjetnika. Na taj način se portal uspostavlja kao prijelazno mjesto i vrata raja te se tema timpana objedinjuje s pričom o izgubljenom raju kroz Izvorni grijeh Adama i Eve koja se odvija na kapitelima. Temeljno značenje crkvenog portala je definirao sam Krist rekavši: „Ja sam vrata. Kroza me tko uđe, spasit će se“ (Iv 10,9). Brojni srednjovjekovni pisci, od sv. Augustina, Rabana Maura i drugi komentirali su tu usporedbu. Zanimljivo je da, iako Krist tom prilikom ne razdvaja vjernike od nevjernika, već govori o sebi kao pastiru i pravom vođi, u komentaru Honorija iz Autuna (aktivan između 1106. i 1135.) usporedba Krista s vratima se tumači kao čin udaljavanja nevjernika iz Njegove kuće i primanja onih koji vjeruju (Roux). Ideju crkvenih vrata kao mjesta podjele i razmatranja sudbine vjernika u odnosu na sudbine duša nevjernika vizualno najbolje podržava prikaz Posljednjeg suda, no treba imati na umu da je tema Posljednjeg suda ipak samo jedna od tema koja se razvija na portalima prve polovice 12. stoljeća. Ovdje o tome nije riječ.

Kristov odlazak prate pokretima i gestom aklamacije još dva para anđela u uglovima timpana te apostoli poredani na nadvratniku. Oni Ga ispraćaju pogledom dižući ruke prema Njemu. Krist, anđeli u luneti i apostoli na nadvratniku jasno su povezani istosmjernim pokretima i pogledima u jednu zvučnu sliku klicanja slave Kristu u odlasku. Prikaz Kristovog Uzašašća – za razliku od Krista u slavi s tetramorfima – je pružilo priliku da se cijelom dužinom nadvratnika protegne kompletan zbor apostola među kojima se u sredini prepoznaju sv. Petar s ključevima i Pavao (po ćelavosti), dok na početku i kraju niza prepoznamo „dva čovjeka u bijelom“. Apostoli stoje na čvrstoj ravni tla, dok je Kristovo Uzašašće smješteno povrh niza pufastih oblaka.

Redanjem apostolskog zbora cijelom dužinom nadvratnika htjelo se upozoriti na apostolicitet crkve sv. Saturnina. Radi se o načelu koji ističe suglasnost Crkve sa svojim počecima ili nastojanje Crkve da se vrati na izvorne, apostolske osnove. Ta je poruka sadržana već u samom opisu Uzašašća prema

Djelima apostolskim koja su, podsjetimo, peta knjiga Novoga zavjeta koja sadrži najranije podatke o razvoju Crkve i njenom širenju putem djelovanja prvih apostola. U gore citiranom opisu Kristovog Uzašašća, apostoli su „svjedoci u Jeruzalemu, po svoj Judeji i Samariji i sve do kraja zemlje“ i ta im je uloga širitelja vjere dodijeljena neposredno prije Kristova odlaska.

Prethodno je već napomenuto da se Uzašašće po prvi puta stavlja u središte ikonografskog programa upravo u trenutku kada je apostolicitet crkve, pa i mjesto kanonika sv. Saturnina u reformiranoj Crkvi, bilo u žiži njihovog interesa. Spomenuli smo da su kanonici sv. Saturnina svoju samostalnost od pretenzija tuluškog biskupa izborili neposredno prije, 1085. godine, zalaganjem samog pape Grgura VII. Apostoli iz scene Uzašašća se povezuju s figurama apostola Petra i Jakova u bočnim reljefima, što sve naposljetku navodi na promišljanje apostolskih početaka Crkve u Rimu, apostolskog poslanja sv. Saturnina koji je, tvrdi se, utemeljio Crkvu u Toulouseu te, naposljetku mjestu kanonika i čuvara sjećanja na sv. Saturnina u cjelokupnoj mreži tih odnosa.

III. *Maestas domini*, samoreferentnost samostanskih zajednica: Moissac, Beaulieu-sur-Dordogne, Souillac

Crkva sv. Petra u Moissacu posvećena je 1063. kada je Moissac vodio sposoban opat Durand iz Brendona (+1085.). Durand je bio porijeklom iz plemićke obitelji, proveo je neko vrijeme kao redovnik u Clunyu, postao prior Moissaca te se uzdigao do položaja biskupa Toulousea 1059. godine. Prema zapisima kroničara Aymeric de Peyraca iz 1400. godine, Durand je sagradio mnoge crkve „tamo gdje su po šumama nekada lutali medvjedi“. U Durandovo vrijeme, benediktinska opatija u Moissacu je imala istaknuto mjesto u mreži clunyjevskih priorata jer je opat crkve u Moissacu bio po važnosti drugi po redu odmah iza opata Clunuya.

Osim što je bila ugledna po mjestu koji je zauzimala u hijerarhiji benediktinskih samostana vezanih uz Cluny, opatija u Moissacu je bila i moćni feudalni zemljoposjednik. Posjedi koje je imala u vlasništvu su se protezali do Katalonije u smjeru Zapada i do Toura prema sjeveru. Orijentacije radi, Tour se nalazi na udaljenosti od preko petsto kilometara od Moissaca. Pod Moissac su potpadale i manje opatije. U vrijeme najučestalijih donacija opatiji u Moissacu, između 1115. i 1147. godine, broj donacija kvalitetnih, što većih što manjih posjeda s pripadajućim selima i manjim opatijama dosegao je brojku od 149 slučajeva. Na tim posjedima je bilo oko šezdesetaka crkava koje su pripadale Moissacu (Fraïse, 2006).

Razlozi za darivanje su bili brojni, između ostalog pravila sv. Benedikta impliciraju obavezu poklanjanja dobara pri ulasku sina plemićke obitelji u benediktinski red. Praksa držanja misa zadušnica za pokojnike koju je Cluny predano njegovao, također je podrazumijevala kompenzaciju za tu uslugu. Stoga ne treba sve srednjovjekovne benediktinske opatije zamišljati kao usamljena mjesta prostorno i društveno neovisna i izolirana od svjetovnih poslova i brig. Dapače, istaknuti redovnici su mogli biti vrlo svjetovno angažirani. Tako, primjerice, Petar Časni, kojeg ćemo još spominjati, piše kako je bio toliko zaposlen da, zbog „svjetovne vreve, zauzetosti poslovima i okupiranosti parnicama“ te „konstantne gnjavaže raznih slučajeva“, nije stigao odgovoriti na pisma. Pa čak i kada se povukao u osamu u obližnje šume pored Clunuya, morao se ba-

viti svjetovnim poslovima. Ovako to opisuje njegov sekretar, Pierre de Poitiers: „Kako se možemo zvati samotnjacima kada smo, nakon što smo došli na ovo usamljeno mjesto, privukli toliko mnogo ljudi da se čini da smo podigli grad, a ne pustinjačku kolibu. Ne samo da je došla gomila naroda sa sela zbog pravnih poslova, nagodbi i sudskih postupaka, već su do nas došli i brojni glasnici, podjednako iz prekomorskih krajeva, Istoka i preko Pirineja na Zapadu da bi i najveći dvor moćnog kralja jedva mogao svima njima odgovoriti“ (Constable).

Iako je zabilježeno da je unutar samostana vladala tišina, radilo se i jelo u tišini, a komuniciralo gestama, bilo je potrebno i izaći u svijet i upravljati posjedima, što je bogate benediktinske opatije kao Moissac vezalo uz ekonomiju i odnose moći onog vremena. (Napomena o običaju komuniciranja gestama među redovnicima nije tek usputna u kontekstu rasprave o romaničkoj skulpturi jer je upravo gesta najvažniji način povezivanja likova i građenja priče u romaničkoj umjetnosti.)

U sklopu samostana djelovao je aktivan skriptorij u kojem je nastao veliki broj ilustriranih rukopisa. Za povijest razvoja svijesti o ulozi i značenju slike u zapadnoj kulturi od velike je važnosti komentar redovnika i ilustratora skriptorija u Moissacu s početka 11. stoljeća. Svjedočanstvo je da je slika dobar i učinkovit medij za prezentiranje vjerskih istina (Fraïsse, 2007). Ova izjava je rani primjer promišljanja jednog umjetnika o svrsi njegovog posla. Nije stoga čudno da je upravo skulptura na južnom portalu crkve u Moissacu na početku 12. stoljeća osvanula kao jedno posve konceptualno razrađeno djelo.

Prije nego što se pozabavimo skulpturom u eksterijeru treba spomenuti i važnost klaustara crkve sv. Petra u Moissacu. Klaustar se sa sigurnošću može datirati u godinu 1100. zahvaljujući natpisu koji ga pripisuje vremenu opata Ansquitila koji je upravljao Moissacom nakon opata Duranda. Klaustar je smješten duž sjevernog zida crkve i sadrži sedamdeset i šest izvrsno sačuvanih figurativnih kapitela, od kojih je pedesetak figurativnih. Izvorni slijed i tematska povezanost se danas više ne prepoznaje zbog obnove u 13. stoljeću, kada su svi kapiteli ponovno montirani, no vrlo je vjerojatno da scene nisu ni izvorno bile povezane.

Za temu monumentalizacije romaničke skulpture bitni su reljefi na ugaonim stupovima. Oni su ukrašeni stojećim figurama koje prikazuju opata Duranda i apostole u punoj visini i širini stupa koji mjeri 1,58 m visine i 0,51 m širine (Sl. 18 i 18a). Majstor pripada radionici Bernardusa Gelduinusa, što je razumljivo jer je Durand bio istovremeno i prior Moissaca i biskup Toulousea, odakle je i krenula Gelduinusova radionica. Ne samo da se poseglo za majstori-



*18. Opat Durand, klaustar, crkva sv. Petra, Moissac
18a Sv. Petar, klaustar, crkva sv. Petra, Moissac*

ma koji su se potvrdili na poslu u kripti sv. Saturnina i kasnije na južnom portalu crkve u Toulouseu, već se prepoznao i potencijal figure u niši za prenošenje komemorativne i reprezentativne svrhe reljefa. Takva namjena podrazumijeva da se figure prikazu u prirodnoj veličini kako bi se poručilo da se radi o prikazima velikana i duhovnih vođa. Isto tako, stojeće figure apostola možemo shvatiti i kao motiv koji potječe iz rukopisa u kojima portret autora svetog teksta služi kao svojevrsna garancija doktrinarne ispravnosti. Tako i u ovom klaustaru cijeli kor apostola svjedoči da su prikazi na kapitelima „autorizirani tekst“ u slikama, tekst u čiju ispravnost možemo vjerovati (Fraisie, 2007).

Figure opata Duranda i apostola su smještene u niše konkavne pozadine sa zakošenom ravninom tla. Sama niša je omeđena stupićima nadvišenim

arhitektonskim detaljem na uglovima kao da je i sama dio neke arhitektonske cjeline. Reljefi su vrlo plitki jer je umjetnik bio ograničen činjenicom da radi na prethodno korištenoj ploči sarkofaga, no ograničenja debljine kamene plohe umjetnik kompenzira na više načina kako bi stvorio dojam živosti. Unatoč plošnosti reljefa, kao i u prikazima kerubina iz kriptе sv. Sernina, glave su prikazane u profilu, a njihovi pogledi usmjereni izvan okvira, dok su geste naglašene i rječite. Svaki apostol ima obje ruke zaokupljene, drži evanđelje i demonstrativno pokazuje svoj atribut. Jedino je Durand okrenut promatraču frontalno, a dojam izravnog obraćanja promatraču je nekoć bio i snažniji jer danas nedostaju detalji očiju koje su bile istaknute bojom. Njegov frontalni stav, dalmatika, biskupski štap i uzdignuta ruka u gesti blagoslova nesumnjivo govore o njemu kao biskupu, vođi i obnovitelju ove samostanske zajednice. Da se ta zajednica na čelu s Durandom poistovjećuje s apostolima je izraz samouvjerenosti i ambicija opata Duranda. Da ništa drugo osim ovih reljefa nije ostalo od Moissaca, naslutili bismo značaj ovog mjesta na kojem se jedan od ključnih protagonista smješta u rang apostola.

Južni portal opatijske crkve sv. Petra u Moissacu pripada prvoj generaciji romaničkih portala (Hearn) (Sl. 4 i 19). Oko datiranja postoje dvojbe, no godina 1115. kao datum dovršenja je prihvatljiv. Već spomenuti kroničar Aymeric de Peyrac smješta izgradnju portala crkve u Moissacu u vrijeme opata Duranda i njegovog nasljednika opata Ansquitila (+1115.). Na vrhu polustupa, koji na istočnoj strani uokviruje cjelokupnu konstrukciju, stoji figura opata Rogera (+1131.) s aureolom te natpis: ROGERUS BEATU(S), što navodi na kasniji datum koji je ujedno i vrijeme *ante quem*.

Južni portal crkve sv. Petra u Moissacu je prethodnik skupini portala u regiji Languedoc. U grupu portala koji stilski i koncepcijski slijede portal u Moissacu možemo smjestiti i reljefe iz crkve sv. Marije u Souillacu te južni portal crkve sv. Petra u mjestu Beaulieu-sur-Dordogne. Reljefi iz Souillaca su danas smješteni u unutrašnjosti, ali izvorno su bili dio sjevernog ili južnog portala crkve. Sva tri portala su direktno stilski povezana i kao tip arhitektonske strukture se nadovezuju na Moissac. Veličine su im usporedive: dužina timpana portala u Moissacu je 6.55 m (dijametar lunete mjeri 5.68 m), dok je portal u Beaulieu nešto kraći (5.88 m), a pretpostavlja se da je sličnih, a moguće i većih dimenzija bio portal u Souillacu. Reljef s legendom o Teofilu koji je sačuvan u unutrašnjosti crkve je najvjerojatnije, slično kao u Moissacu, ukrašavao bočnu stranu ulaznog trijema, a ne lunetu portala. Sve tri crkve su benediktinske samostanske crkve koje su u vrijeme podizanja portala bile dio clunyjevske mreže priorata. No, usprkos tim sličnostima svaki je ikonografski



*19. Maestas Domini, južni portal crkve sv. Petra u Moissacu
19a Starci Apokalipse, detalj, Maestas Domini, južni portal crkve
sv. Petra u Moissacu*

posve različit, kao, uostalom, cijela prva generacija monumentalnih portala, što govori o novo-pronađenoj ulozi portala kao mjesta deklaracije vrijednosti koje ujedinjuju ove benediktinske zajednice i komunikacije tih vrijednosti prema široj zajednici.

Portal vodi u trijem koji je ujedno i narteks i dio strukture tornja nadvišen prostorima čija točna funkcija nije poznata. Stoga portal ne čini organsku cjelinu s arhitekturom crkve već je dio strukture masivnog tornja. Duboki bačvasti svod tvori trijem pred ulazom naglašavajući prostor ispred portala kao mjesto zadržavanja i okupljanja. Za južni portal ove crkve možemo posve sigurno reći da je predstavljao javno lice benediktinske zajednice jer se radilo o jedinom ulazu koji je bio okrenut prema mjestu. Naime, cijeli prostor samostana s klaustrom i samostanskim ćelijama na sjevernoj strani je bio opasan zidom sa sve tri strane osim s južne strane na način da nije bilo drugog prolaza u samostanski kompleks osim kroz južni portal. Javni prostor je bio isključivo prostor ispred portala i djelomično prostor narteksa u koji se kroz portal moglo ući i vjerojatno s tog mjesta prisustvovati misi. Postoje podaci o postojanju čudotvorne fontane u prostoru klaustra koju su koristili bolesnici u svrhu izlječenja od gube, no to je ujedno i jedina skupina osim redovnika koja se mogla služiti unutarnjim prostorima samostana. Topografija Moissaca pokazuje kako se grad dalje razvijao isključivo u nastavku južne strane crkve, a rekonstrukcije srednjovjekovnog Moissaca upućuju da je prvotno prostor ispred južnog djela crkve bio nastanjen kmetovima koji su radili za opatiju, dok se ostatak grada razvijao dalje u smjeru juga (Rupin).

Portal se sastoji od lunete ili timpana koju podržava trumo, dok su na bočnim stranama smješteni reljefi podijeljeni u tri registra unutar slijepih arkada. U luneti portala prikazan je Krist u slavi. Krist je okružen simbolima evanđelista čija izvijena i pokrenuta tijela zajedno s uspravnim serafinima čine kompaktan okvir oko sjedećeg Krista. Ostatak površine ispunjen je figurama dvadeset i četiri starca Apokalipse u tri registra. Prikaz se temelji na četvrtom i petom poglavlju Ivanovog Otkrivenja:

“I odmah se u duhu zanihah kad gle: prijestolje stajaše na nebu i na prijestolje Netko sjede. Taj što sjede bijaše nalik na jaspis i sard. A uokolo prijestolja duga slična smaragdu. Uokolo prijestolja dvadeset i četiri prijestolja, a na prijestolja sjedoše dvadeset i četiri starješine, obučene u bijele haljine, sa zlatnim vijencima na glavi. Od prijestolja izlaze munje, i glasovi, i gromovi; pred prijestoljem gori sedam ognjenih zubaља, to jest sedam duhova Božjih, a pred prijestoljem kao neko stakleno more, nalik na prozirac. U

sredini prijestolja, oko prijestolja, četiri bića, sprijeda i straga puna očiju: prvo biće slično lavu, drugo biće slično juncu, treće biće s licem kao čovječjim, četvrto biće slično letećem orlu. Ta su četiri bića – u svakoga po šest krila – sve naokolo i iznutra puna očiju. Bez predaha dan i noć govore: »Svet! Svet! Svet Gospodin, Bog, Svevladar, Onaj koji bijaše i koji jest i koji dolazi!« (Otk4, 2-9).

Primjećujemo da prikaz ne odgovara u potpunosti tekstu. Iako se prikaz Krista u slavi (*Maestas Domini*) temelji upravo na ovom opisu i jedan je od najučestalijih i najprepoznatljivijih motiva srednjovjekovne umjetnosti, odstupanja od teksta na kojem se temelji je više pravilo nego izuzetak. *Maestas Domini* je tematska okosnica Ivanovog Otkrivenja koja se u umjetnosti izražava formulom Krista na prijestolju okruženog simbolima evanđelista. Krista u slavi najčešće nalazimo u kalotama romaničkih apsida, kao, primjerice, u izgubljenom prikazu iz Clunya III iz oko 1100. godine. Nesumnjivo je upravo Cluny dao novi poticaj, a vjerojatno i novi politički smisao toj temi. No, ono što je važno za raspravu o javnoj ulozi romaničke skulpture jest činjenica da se osnovna shema Krista u slavi može proširivati i kontekstualizirati na više načina, dodavanjem simbola koji se spominju na drugim mjestima u Otkrivenju ili u evanđeljima, a prikaz se može proširivati lateralno. Jedno od najčešćih načina nadograđivanja motiva Krista u slavi jest prikaz Posljednjeg suda koji se, na način kako se prikazuje na romaničkim portalima, ne opisuje u Ivanovom Otkrivenju ili u evanđeljima. Učenje (teologija) o četvrtom i petom poglavlju Otkrivenja jasno je: Krist u slavi predstavlja objavu Kristove božanske naravi u *vječnosti*. Radi se također o slici Crkve od početka do kraja vremena, a ne samo u trenutku Posljednjeg suda (Klein). Konkretno u ovom primjeru, motivi Posljednjeg suda nisu prisutni, a o sudbinama duša na kraju vremena se govori posve indirektno, kako ćemo vidjeti, kroz priču o Lazaru siromahu i bogatašu prikazanoj na bočnoj strani portala. Stoga ne treba brkati prikaze Krista u slavi s ikonografski drugačije riješenim Posljednjim sudom, kao što se često čini.

Jedan od utemeljitelja izučavanja francuske srednjovjekovne umjetnosti, Emile Mâle, prvi je upozorio na vezu između *Apokalipse* iz St. Severa, rukopisa iz 12. stoljeća i portala u Moissacu. Radi se o jednom od više prijepisa Beatusove *Apokalipse*. Beatus iz Liébane je bio španjolski redovnik u 8. stoljeću i njegove ilustracije *Apokalipse* (otkrivenja) jedan su od najčešće kopiranih srednjovjekovnih ilustriranih tekstova. Kopije Beatusove *Apokalipse* nesumnjivo su pružale korisne predloške za pojedina rješenja, ali govoreći u cjelini, ilustracije Otkrivenja u knjižnom slikarstvu vjerno prate tekst, dok već u prvoj generaciji

portala primjećujemo da se polazni stihovi nadopunjuju ulomcima iz evanđelja i tako spajaju u jedinstvene odnose. Spajanje raznih citata iz evanđelja, pa i apokrifnih dodataka, osnovno je načelo građenja narativa koji su ujedno i autorske poruke, svojevrstne propovjedi isklesane u kamenom reljefu. Dobar primjer je upravo u Moissacu, gdje na desnoj strani ulaznog trijema vidimo scene iz Kristovog rođenja od Navještenja do Bijega u Egipat. Već na osnovnoj razini interpretacije uočavamo da se sučeljavanjem ovih dviju tema tematiziraju dvije Božje naravi i dvije vrste poimanja vremena: Kristova ljudska narav kao čovjeka rođenog od Bogorodice u realnom, povijesnom vremenu i Krista kao Boga koji se objavljuje na kraju svijeta, ali postoji u vječnosti. Ujedno se tematizira početak kršćanskog vremena s dolaskom novorođenog Krista i izvjesnost uspostave Nebeskog kraljevstva na kraju vremena. Na osnovnoj razini interpretacije, figure kraljeva koji se dolaze pokloniti Novorođenom i figure okrunjenih staraca (iz gore citiranog ulomka), svjedoka uspostave Nebeskog kraljevstva, dovode se u smislenu vezu.

Krist u središtu prikaza Krista u slavi je nedohvatljiv i nepomičan ikoničan centar, čvrsto sidro cijele kompozicije, dok oko njega vlada uzbuđenje prikazano kroz meškoljenje staraca koji okreću glave prema viziji Onoga na prijestolju. Postoje više načina na koji starci sjede ili križaju noge te još više raznolikosti u pokretima ruku i načinu na koji drže citre, pa tako niti jedna jedina figura ne nalikuje drugoj. Fizionomije njihovih koščatih lica su, doduše, identične, no razlikuju se po dužini brade, ali i po položaju glave – neki su posve okrenuli glave prema Kristu istegnuvši vratove, dok drugi sjede uspravnije. Draperije također drugačije padaju preko nogu, ogoljevši listove, djelomično ili potpuno ih pokrivajući. Iako su figure staraca raznolike, postoji i jedinstvo među njima jer su svi prikazani kao jedno, kolektivno tijelo, identičnih lica i veličine.

Ovdje se susrećemo s nekoliko datosti romaničke skulpture. Prvo, romanička skulptura uspješno prenosi vizionarski naboj samog teksta Ivanovog Otkrivenja. Ivanovo Otkrivenje (doslovni prijevod grčke riječi Apokálypsis) je tekst koji se sastoji od niza fantastičnih i uzbudljivih događaja koje će pratiti kraj svijeta, ponovni dolazak Krista u slavi i konačno smirenje – uspostavu Nebeskog kraljevstva. No, za razliku od holywoodskih „apokalipsa“, filmova s prijetnjama kataklizmičkih razmjera koje čovječanstvo predvođeno svojim herojima uspijeva odvratiti, struktura teksta Ivanovog Otkrivenja je ipak bitno drugačija. Ivanovo otkrivenje ima jasnu strukturu, ali nedostaju ili su skrivene uzročno-posljedične veze između pojedinih „slika“. Tko su, otkuda dolaze i koje je značenje „staraca Apokalipse“ nije rečeno i predmet je teološke in-

terpretacije. Kao što ćemo vidjeti, u starce Apokalipse bilo je moguće upisati i zajednicu redovnika. Pred umjetnika suočenog sa zadatkom da vizualizira Krista u slavi postavlja se problem prenošenja nadnaravnog karaktera događaja, ne samo njegove dogmatske važnosti već i naboja koji prati objavu Kristove božanske prirode. Pred umjetnika se postavlja niz izazova. Primjerice, u gornjem citatu, tek kratkom izvratku iz cjelokupnog teksta, spominje se da je Onaj koji sjeda na prijestolje nalik poludragom kamenju, jaspisu i sardu (vrste poludragog kamena tamno crvene boje). Kako to točno prikazati? Samo bojom ili je potrebno prenijeti i smisao ove usporedbe? Kako prikazati stakleno more poput kristala? Romanički umjetnik prikazuje stakleno more kao valovitu liniju koja može ujedno označavati i nebesku sferu. Odsutnost čvrstih uzročno-posljedičnih veza i identifikacija uloge protagonista u narativu Otkrivenja te začudnost cjelokupnog spektakla bilo je najbolje predočiti formalnim sredstvima. Formalna rješenja su se morala naći i da se prenese vremenska i prostorna distanca događaja koje opisuje Ivanovo Otkrivenje. Odsustvo emotivnosti, posvemašnja mirnoća i simetrija (ikoničnost) Krista na prijestolju te hibridna, pa stoga i ne-prirodna bića koja ga okružuju (četiri živa bića, tj. simboli evanđelista), pomažu u shvaćanju vremenske i konceptualne distance između Krista u slavi i vjernika. Stoga je cjelokupni prikaz intoniran drugačije nego što bi to bilo slučaj s povijesnim narativima. Primijetimo da je valovita linija tla koja dijeli horizontalne registre u luneti aproksimacija opisa nemirnog mora sličnog kristalu, ali ujedno i način da se slici oduzme uporište, čvrsto tlo u realnosti svijeta.

Stilsko rješenje koje nazivamo načelom linearnog dinamizma u romaničkoj skulpturi jest jedan od načina uspostave duhovne intonacije i dojma distance. Linearni dinamizam se može opisati kao pokrenutost linije koja se nemirno kreće površinom stvarajući dinamične, često polukružne, kružne ili dijagonalne putanje, što je vidljivo, primjerice, u cik-cak rubovima svih draperija. Geometrijski sklopovi linija koji se stvaraju na površini djeluju neprirodno jer poriču teksturu površine, odnosno prirodna svojstva materijala, što stvara osjećaj distance od prikaza. Linija tako unosi površinsku napetost u prikazu koji je i u tekstu Otkrivenja, pa tako i u samom prikazu, lišen prostora. Ako ponovno pročitamo kratki ulomak u kojem Ivan kaže da je sve vidio „u duhu“, a događaji se odvijaju na nebu, jasno je da prostorni odnosi nisu utemeljeni u stvarnosti. Romanika se ne bavi prostorom u slici, već, poput teksta Otkrivenja, uspostavlja odnose uglavnom između protagonista, a rjeđe između protagonista i okoliša. Stoga i ovdje, visina reljefa varira i postiže veliki stupanj plastičnosti, posebice pri obradi glava staraca koje se mjestimično posve odva-

jaju od pozadine, ali prostor nije ni dočaran niti aktivan element kompozicije, nego je to površina, vrlo slojevito, ali linearno razrađena.

Sam polukružni prostor lunete portala je idealna površina za Maestas Domini jer polukružni format timpana sugerira nebeski prostor. Podsjetimo se, primjerice, da na ranokršćanskom sarkofagu Junia Basa ispod Krista na prijestolju, bradati muškarac koji personificira nebo drži polukružno napeti veo, što se zadržalo i u bizantskom slikarstvu. Luneta portala tako najčešće sadrži teme koje se smještaju konkretno ili u prenesenom značenju u nebesku sferu ili se pak tiču temeljnih postavki kršćanskog *universuma*.

Motiv staraca Otkrivenja kao svjedoka Krista u slavi čest je u romaničkoj umjetnosti, kako u slikarstvu tako i u skulpturi. No, u Moissacu je naročito jasno postavljen kao bitni motiv cjelokupnog programa. Romanička skulptura je polisemična, drugim riječima iščitava se na više razina. Srednjovjekovni teolozi odredili su četiri razine čitanja nekog teksta (misleći pritom poglavito na pisane tekstove). Tekst može imati povijesni, moralni, alegorijski i analogijski smisao. Te razine interpretacije nisu striktno definirane, razno se tumače, a mogu se i preklapati, ovisno o razumijevanju tih kategorija kod pojedinog autora. Stoga starce Otkrivenja možemo shvatiti doslovno kako stoji u tekstu, ali ih također možemo shvatiti i kao samoreprezentaciju redovničke zajednice, odnosno kao proklamaciju njihove samosvijesti i misije u svijetu, kao što je predložio Mâle. Prikazani starci su, dakle, redovnici koji se putem molitva i liturgijskih obreda spremaju za Kristov ponovni dolazak. Oni drže citre i kaleže kao reference na liturgijsko posuđe (*apparata*) koje označavaju i njihove molitve: „U svakoga bijahu citre i zlatne posudice pune kâda, to jest molitava svetačkih“ (Otk 5,8). Starci Otkrivenja su najbliže Božjem tronu, njih je 24, koliko je i židovskih svećeničkih obitelji. Oni stoje pred Božjim tronom i služe danju i noću kao što i Onaj koji je na prijestolju boravi s njima. U ovom opisu je sadržan smisao redovničkog života i nije slučajno da je upravo u opatiji sv. Petra u Moissacu poistovjećivanje redovničke zajednice sa starcima Otkrivenja obrađeno kao središnji monumentalni prikaz u trenutku kada je ova opatija bila najmoćnija i najbogatija u stoljećima svog postojanja.

Slični primjer nalazimo i u romaničkom slikarstvu, u župnoj crkvi sv. Martina u mjestu Chalivoy-Milon. Vidimo Krista u slavi okruženog starcima Apokalipse, ali u apsidi svetišta. Ovakav smještaj je značajan jer je prostor svetišta bio isključivo namijenjen redovnicima, dok se laicima, kroz relativno uski otvor na trijumfalnom luku, pružao izravan pogled prema redovničkoj zajednici okupljenoj u liturgijskom slavlju. U prostoru svetišta redovnici su

služili misu u stvarnosti, dok na slici, u virtualnom prostoru imaginacije, starci Apokalipse služe nebesku liturgiju u vječnosti.

Euharističko čitanje Krista u slavi na lunetama romaničkih portala, kako je predložio Marcello Angheben (2014), također je razumljivo s obzirom na tradiciju prikazivanja Krista u slavi na liturgijskom namještaju i u prostoru svetišta. Primjerice, na Ratchis oltaru u Civaldu, Krist nosi ukrašenu stolu, čime se poistovjećuje konkretan i nebeski obred. Na portalu crkve sv. Andreja u Bourg Argentalu anđeli okrenuti prema Kristu u slavi drže kadionice poput đakona koji asistiraju u nebeskoj liturgiji. Anđeli koji drže kadionice su direktni odraz liturgijskih čitanja u trenutku kada se anđeli zazivaju kako bi prenijeli darove sa zemaljskog na nebeski oltar. Reference na nebesku liturgiju koje su sadržane u osnovnoj formuli Krista u slavi, međutim, ne isključuje i samoreferentne nadopune u smislu poistovjećivanja staraca apokalipse i redovnika u ulozi celebranata i svjedoka temeljnih istina: svakodnevne misne preobrazbe i eshatološkog očekivanja budućeg dolaska u slavi. Oni su jedinstveno pozicionirani da budu privilegirani svjedoci kojima se *otkriva* Nebesko kraljevstvo.

Maestas Domini okružen starcima Apokalipse mijenja smjer interpretacije prikaza te on nije više samo objava dogme i poticaj za meditaciju u liturgijskom prostoru apside, već i sredstvo za samo-identifikaciju. Redovnici ovdje ne nastupaju kao pojedinci, već kao kolektivno tijelo i zajednica koja obavještava javnost o svojoj misiji i životnom opredjeljenju, a u kombinaciji s bočnim reljefima, specificiraju se i njihova moralna uvjerenja i stav prema onima izvan, otvarajući prostor za osobno i polemičko čitanje cjelokupnoga vizualnog teksta.

Postoje razne mogućnosti tumačenja popularnosti ove teme na lunetama romaničkih portala. Prepoznatljivost osnovne sheme Krista u slavi omogućuje i uspješno razumijevanje nadogradnje te osnovne formule u složenije sintakse. Već smo spomenuli Krista u slavi u apsidi Clunya III i mogućnost prepoznavanja političke dimenzije tog prikaza. Prema rekonstrukciji K. J. Conanta, u luneti zapadnog portala treće crkve u Clunyu (Cluny III) bio je smješten jedan od najranijih prikaza Krista u slavi. Već sam smještaj Krista kako stoluje u slavi u eksterijer, mijenja vizuru tumačenja tog motiva koji doslovno doživljavamo uronjenog u mrežu društvenih odnosa. Ovakav odabir treba tumačiti u skladu s dvjema okolnostima: gregorijanskom reformom (o čemu će se nešto više reći u raspravi o katedrali u Modeni) te čvrstim vezama između Clunija i Rima. Poruka Krista u slavi iz Clunija je u osnovi politička: Cluny ne priznaje ni jednu svjetovnu vlast nad sobom. Cluny poručuje svjetovnim vlastima

njihovu izlišnost jer instrumente pripreme i tumačenja Kraljevstva nebeskog drži Crkva u Rimu koja je jedina nadređena redovnicima u Clunyju. Krist koji je uzašao (prema Conantu, Kristovo Uzašašće je bilo prikazano putem figura apostola i Bogorodice na nadvratniku), vratit će se da stoluje u slavi na kraju vremena. Time je svaka svjetovna vlast privremena. Kraljevstvo nebesko dolazi na kraju vremena i ne postoji i ne može postojati sada na zemlji.

Ispod timpana, na nadvratniku portala u Moissacu, uočavamo motiv životinje nalik psu iz čijih usta kreće uže koje povezuje niz sjajno klesanih rozeta s podatnim, lagano svinutim laticama. Motiv užeta koji izlazi iz usta već je u 11. stoljeću bio prisutan u španjolskoj umjetnosti, gdje je stigao vjerojatno iz Indije. Užetom povezane i uokvirene rozete se različito tumače. U kontekstu prikazane teme može ih se shvatiti kao vatrene kotače iz Ivanovog Otkrivenja, no takvo je tumačenje nategnuto. Rozete treba shvatiti kao dekorativni motiv upravo iz razloga da se nepotrebnim proširivanjem ne skreće pozornost sa središnjeg prikaza. Rozete nalazimo i na trumou, gdje se naziru iza triju parova ukrštenih lavova i lavica u prvom planu. Rozete tako čine slovo T koje se simbolički tumačilo kao znak T, a raskošno ukrašenih slova T kao početnog slova stihova *Te Igitur* nalazimo u liturgijskim knjigama 12. stoljeća. Grgur Veliki u tekstu „Komentar na Knjigu o Jobu“ posvećuje dio upravo simbolici lava kao Krista i lavici kao Crkvi pa stoga oni ovdje mogu imati takvu apotropaičku funkciju branika i zaštitnika ulaska u crkvu.

Motiv trake u obliku spljoštenog meandra koji uokviruje lunetu portala nalazimo i na dovratnicima gdje vertikalno prate njihov valovito prelomljen oblik. Oba motiva – vertikalno postavljeni i poput vrpce savitljivi meandar i rozete koje nismo navikli vidjeti kako proviruju iz drugog plana – govore o transformaciji antičkih motiva koji se ovdje koriste kreativno i bez namjere da se na bilo koji način podrži tradicija iz koje su preuzete. Gotovo da bismo mogli reći da se koriste subverzivno. Za valovito prelamanje linije dovratnika (dapače, i stup koji prati dovratnik je na isti način prelomljen), smatra se da potječe iz mozarapske umjetnosti – pri čemu mislimo na spoj kršćanske i maorske arhitekture i umjetnosti u vrijeme islamske vlasti u Španjolskoj. Bez obzira na porijeklo motiva, primjećujemo da je došlo do negacije mjesta i uloge preuzetih motiva: rozete su u antici samostalni, a ne pozadinski motiv, meandri ne teku vertikalno, ne prelamaju se poput vrpce i ne djeluju omekšano, a stupovi u antici nisu bili razlomljene forme već čvrsti nosači. K tome, sama prenapućenost površine neke arhitekture reljefom, izvan površine zabata, protu-antička je. Antički motivi u romanici često gube organsku vezu s arhitekturom i svoj tektonski karakter jer su bili prvo prerađeni u rukopisnom

slikarstvu, a onda i podređeni vizionarskom naboju teme u kojoj čvrsta linija tla i racionalno povezivanje elemenata gube svoju važnost.

Trumo (fr. *trumeau*), stup koji simetrično dijeli ulazni prostor i nosi težinu zabatne konstrukcije portala, tipično je romanički motiv za koji nema presedana u ranijim razdobljima. U Moissacu je trumo visok 3,51 m, a u Souillacu 3.6 metara. Sa strane trumoa su prisutni sv. Pavao i figura proroka, najvjerojatnije Jeremije, a na čeonj strani su prikazani ukršteni lavovi i lavice. Lijevo od ulaza je prikazan sv. Petar, kojemu je crkva posvećena, a desno prorok Izaija. Prorok Izaija je smisleno postavljen na desnu stranu ulaza jer se njegovo proroštvo odnosi na rođenje Krista prikazano na desnom bočnom zidu. Riječi proroka Izaije se također citiraju u Otkrivenju. Stihovi (Izaija 6,1-3) vežu se na gore citirane stihove iz Otkrivenja: „Vidjeh Gospoda gdje sjedi na prijestolju visoku i uzvišenu. Skuti njegova plašta ispunjahu Svetište. Iznad njega stajahu serafini; svaki je imao po šest krila: dva krila da zakloni lice, dva da zakrije noge, a dvama je krilima letio. I klicahu jedan drugome: „Svet! Svet! Svet Jahve nad vojskama! Puna je sva zemlja Slave njegove!” Od gromka glasa onih koji klicahu stresoš se dovraci na pragovima, a Dom se napuni dimom“. Prikaz proroka Izaije je stoga smisleno povezan i s prikazima Kristovog rođenja i s temom lunete. Njegove riječi su stvarni potporanj arhitektonske strukture koju nose.

Ukrštavanje motiva (lavova) na trumou je jedan od osnovnih elemenata sintakse figurativne romaničke umjetnosti koji se često rabi u prikazima divljih životinja. Motiv lava sveprisutan je na romaničkim portalima, ali treba izbjegavati jednoznačno tumačenje tog motiva, kao uostalom i svakoga drugog životinjskog motiva, jer su značenja vrlo fleksibilna. Lav je simbol Krista jer Krist je Lav Judeje: „Evo, on je odnio pobjedu, lav iz plemena Judina“ (Otk 5,5). Lav je simbol fizičke snage, ali i svjetovni kraljevski simbol. U konstrukciji lombardskih protirona nalazimo ih kako podržavaju stupove kao referenca na Solomonovo prijestolje koje su ukrašavali lavovi. Stoga ovaj par heraldički postavljenih lavova treba tumačiti trijumfalistički, u skladu s temom timpana, odnosno kao najavu Kraljevstva nebeskog kroz Kristov ponovni dolazak u slavi. No, u ranijoj srednjovjekovnoj umjetnosti, primjerice karolinškim bjelokostima, pa i romaničkim portalima (Porta dei Mesi u Ferrari), postoji i motiv Krista koji gazi jednog lava i zmijoliku neman ili basiliska pa je moguće u određenim primjerima lava čitati i u negativnom smislu (za primjere vidi Kessler).

Tipično za skulpturu u Languedoc regiji, figure stoje u izrazito energičnim pozama. Izdužene su, koščatih udova koji djeluju kao da su iščašeni, prekriženih nogu ili u snažnim iskoracima gdje se noge prelamaju pod pravim

kutom (vidi figure u Poklonstvu kraljeva, Sl. 20). Figura proroka Jeremije na trumou u Moissacu primjer je maksimalne tenzije koja se postiže torzijom tijela. Do pojasa je pokrenut u jednom smjeru, a od pojasa u kontra smjeru. Vidimo da je takva kompleksna poza prisutna i u oblikovanju Uskrsnulog Krista u reljefu klaustera samostana Santo Domingo de Silos i treba ju razumjeti kao pozu koja putem uvrtnjanja tijela prenosi naboj dramatičnog momenta. Istovjetnu pozu nalazimo i u prikazu proroka Izaije u crkvi sv. Marije Souillacu.

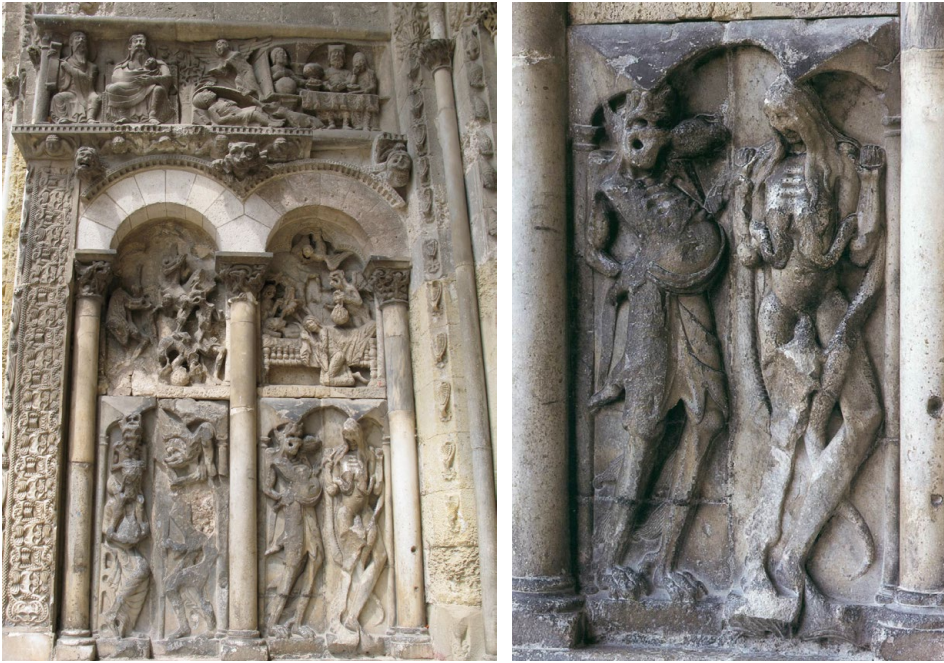
U reljefima s desne strane, koji prikazuju Navještenje, susret Marije i Elizabete, Poklonstvo kraljeva, Bogorodicu koja pokazuje novorođenče te bijeg u Egipat, primjećujemo da se retorički ton donekle mijenja (Sl. 20, 20a). Naboj Bogojavljenja (teofanije) u luneti se smiruje, a povijesnost događaja se sugerira detaljima preuzetim iz stvarnosti, kao što je realistično prikazan drveni krevet s opipljivim detaljima: strunom koja veže slamaricu uz krevet i tokarenim nogama. Marija koja se odmara u krevetu nakon poroda također postoji u povijesnom trenutku kao fizička osoba, a Krist kao stvarno rođeno dijete. Pohod kraljeva, onih koji su prepoznali stvarnog kralja i koncept novozavjetnog (društvenog) prevrata ponovno se tematizira u zadnjoj sceni koja se nalazi u najgornjem registru. Radi se o apokrifnoj sceni iz pseudo Matejevog evanđelja koja govori o padu poganskih idola prilikom dolaska svete obitelji u grad Sotina pored Heliopolisa (nekoć egipatska metropola, danas dio Kaira). Prema toj apokrifnoj priči, kada je sveta obitelj ušla u poganski hram, svi idoli (kipovi rimskih bogova) su pali s postolja, a guverner Afrodizije je došao s velikom pratnjom da se pokloni Onom koji ima takvu moć nad bogovima. Prema Michael Camilleu (1987), idoli su u Moissacu prikazani kao ljudi u odjeći, a ne poganske statue. Silina njihovog pada sa zidina grada i posve otvorena vrata grada za Kristov ulazak upućuju na čitanje motiva u svjetlu križarskoga ponovnog osvajanja Jeruzalema 1099. godine.

Treće poglavlje ovoga složenog narativa portala crkve sv. Petra u Moissacu odvija se na lijevoj bočnoj strani (Sl. 21, 21a, 21b). U kontekstu javne uloge romaničke skulpture ovaj prikaz prisposode o bogatašu i siromahu Lazaru (Lk 16,19-30) je najzanimljiviji jer direktno zadire u svakodnevni život. Takvih prisposoda, pričica u Novom zavjetu ima četrdesetak i Krist ih govori u prezentu, služeći se primjerima iz prirode i svakodnevnog života te protagonistima iz svih slojeva društva. Ovdje se radi o biblijskoj priči koja se izravno tiče odnosa bogatih prema siromašnim i odnosa prema novcu. Vidjeli smo da je na timpanu uspostavljenja jedna moguća paradigma spasenja: redovnici prikazani kao starci Apokalipse slave Boga te će time zavrijediti privilegirano mjesto pored Božjeg trona. U moralističko-didaktičnoj priči o bogatašu i siromahu



*20. Ciklus Kristovog djetinjstva, južni portal, bočna strana,
crkva sv. Petra u Moissacu*

*20a Bijeg u Egipat i Pad idola, detalj, južni portal, bočna strana,
crkva sv. Petra u Moissacu*



21. Prispodoba o Lazaru i siromahu, portal crkve sv. Petra u Moissacu,
bočna strana

21a Bludnica, detalj Prispodobe o Lazaru i siromahu

21b Detalj Prispodobe o Lazaru i siromahu

se, međutim, govori o mogućnosti spasenja laika. Radi se ujedno o jedinom mjestu u Bibliji gdje se spominje zagrobni život, raj i pakao.

O čemu se radi? Priča počinje u desnom gornjem uglu gdje bogataš sjedi sa svojom ženom za bogatom trpezom punom hrane dok im sluga pruža puni tanjur (Sl. 21). Čupovi puni hrane i vina, nadsvedeni prostor poduprt stupom – sve govori o čovjekovom bogatstvu. Siromah Lazar, kojemu bogataš nije htio udijeliti ni mrvica sa svog stola, umire, tijelo mu je pokriveno čirevima, kako je rečeno u tekstu evanđelja po Luki. Vidimo psa koji mu liže rane dok istovremeno anđeo preuzima njegovu dušu koju će smjestiti u krilo Abrahamovo. Abraham koji u krilu drži spašene duše (prikazane kao niz glavica) jedan je od najučestalijih simbola raja u romanici. U srednjem registru vidimo bogataša kako leži u krevetu dok ga jedino njegova žena oplakuje, a đavli mu kliještima izvlače dušu iz usta i odnose njegovu vreću novaca (Sl. 21). U susjednom polju, iako dosta oštećenom, može se prepoznati borba demona za bogataševu dušu u paklu. I ovdje je vreća s novcima jasno istaknuta.

Retorički ton je ovdje posve drugačiji od prikaza Krista u slavi u luneti portala. Nema razloga sumnjati da se radi o jasnoj intenciji, o raznim načinima pripovijedanja (*genera dicendi*) koji se jasno prepoznaju kada se radi o pisanim tekstovima. Retorika se podučavala u katedralnim školama i prilagođavanje načina pripovijedanja mjestu ili prilici nije nepoznata vještina u srednjem vijeku (Gajewski i Seeberg), ali je nedovoljno pažnje posvećeno tom pitanju u vizualnim umjetnostima. Ovdje se razlika između „službenog“ tona te anegdotalnog i emotivnog tona prenošenja prispodobe vrlo jasno vidi. Pričljivi uvod s nizom konkretnih, opisnih detalja uglavnom prati tekst prispodobe, no u nastavku, u srednjoj zoni, ton se mijenja u krešendo. Tu se odvija kaotična demonska pomama za bogataševu dušu i novac. U ovom dijelu odustaje se od pukog prepričavanja biblijskog narativa i počinje moralno-didaktička interpretacija prispodobe. Izvan prikaza, na marginama kadra, vidimo glave s licima iskrivljenim u grimasu (Sl. 21b). Poput današnjih emotikona, ove glave bez tijela služe kao indikacija u kojem emotivnom registru treba čitati prikaz. U Lukinom tekstu se govori o tome kako bogataš moli Abrahama da mu se Lazar smiluje i da mu da vode da ugasi „paklenu“ žeđ. Bogataš također traži od Abrahama da upozori njegovu braću na strahote pakla. Umjesto tog dijaloga, koji čini većinu teksta prispodobe, prikazana je orgijastička pomutnja u paklu kako bi se prikazale posljedice bogataševe škrtosti na njegovu dušu u paklu. Njegove patnje, kao i spokoj siromahove duše u Raju, konačni su.

Figure u najdonjem registru su rađene u gotovo prirodnoj veličini i nalaze se u prostoru koji djeluje kao nastavak realnog prostora (Sl. 21a). S lijeva na desno vidimo vrlo oštećen prizor, ali prepoznajemo čovjeka koji sjedi dok mu demon sjedi na ramenima. I ovdje je istaknuta vreća puna novaca. Njemu se približava pognuta figura siromaha sa štapom. Do njih stoji drugi par figura: demon koji hvata za ruku nagu ženu duge raspuštene kose kojoj zmiye grizu grudi i genitalije. Neki istraživači ili nisu vidjeli smislenu vezu između ovih figura i ostatka priče ili su ove figure interpretirali kao osudu Avaritije (škr-tosti) i Luxurije (pohote), dviju mana koje sami redovnici trebaju nadvladati (Dale, 2010). Naime, kršćanstvo je prihvatilo sistematizaciju ljudskih vrlina i mana od rimskog kasnoantičkog pjesnika Prudencija. U spjevu *Borba za dušu* (*Psychomachia*) Prudencije opisuje sukobljene parove vrlina i mana. Najranije ilustracije Prudencijeva spjeva prikazuju vrline kao naoružane ratnice koje tlače mane prikazane kao sklupčane demone. Tako ih, primjerice, vidimo na lukovima portala crkve sv. Petra u mjestu Aulney-de-Saintonge (Sl. 22). U tekstovima o redovničkoj duhovnosti nalazimo daljnja promišljanja o vrlinama i manama koje krase ili ugrožavaju redovnički život. Postoji korpus takvih tekstova. Primjerice, jedan takav iz 9. stoljeća autora Ambosiusa Autpertusa bio je prepisan i ilustriran u 11. stoljeću u Moissacu. Naširoko prepisivan i ilustriran je bio i tekst Hughua iz Folieta (Hughes de Fouillois) poznatijeg po traktatu o pticama. Ilustracije djela *Kotač istinite i lažne vjere* (*Liber de rota verae et falsae religionis*) pokazuju složene kružne dijagrame poput kola sreće s likovima loših i dobrih redovnika. U takvim traktatima su vrline i mane redovničkog života bile vizualno klasificirane i sistematizirane. Prema Hugu, prva vrлина redovničkog života je milosrđe, dok su pri vrhu najgorih prijetnji moralnoj ispravnosti redovnika ponos i *acedia* – duhovna lijenost i bezvoljnost (Forsyth, 2008). No, u Moissacu ne vidimo uparene vrline i mane, pa stoga ove figure ne treba vidjeti kao pojmove škrtosti i pohote koji se odnose na same redovnike već ih treba shvatiti vrlo konkretno: kao predstavnike društvenih skupina koje karakteriziraju te mane, odnosno kao trgovce-lihvarare (lihvarstvom su se u ovom razdoblju bavili trgovci, često Židovi) i lake žene-prostitutke.

U ovim prikazima prispodobe o Lazaru siromahu i bogatašu možda najbolje vidimo novo-pronađenu ulogu romaničke skulpture kao komentatora neprihvatljivoga društvenog ponašanja, pri čemu se benediktinska zajednica postavlja kao posrednik i svojevrсни regulator društvenih interakcija. Već je Emile Mâle uočio da prikaz siromaha korespondira s činjenicom da su se siromasi često okupljali pred ulazima u crkvu moleći za milostinju. U ovom susretu trgovca (kojim vlada demon škrtosti) i siromaha treba čitati upozore-



22. Krijeposti i mane, detalj zapadnog portala crkve sv. Petra, Aulney-de-Saintonge

nje upućeno trgovcima – lihvarima da je potrebno biti milosrdan prema potrebitima jer će mu u protivnom biti uskraćeno spasenje. Priča o bogatašu i siromahu iz Lukinog evanđelja komentirali su mnogi crkveni oci kojima je ova priča služila kao polazna točka za razmišljanje, ali pravci egzegeze (interpretacije svetih tekstova) nikako nisu tekli u istom pravcu. Neki su zaključci čak pomalo zabavni. Primjerice, sv. Augustin je komentirao da bogataš ne treba jesti hranu siromaha jer će oboljeti bude li mijenjao svoje prehrabene navike. Bogataši mogu jesti finu hranu u izobilju, ali se moraju pobrinuti da siromasi dobiju ostatke i ostale neophodne potrepštine! Njegov je zaključak da osoba koja je zlo živjela ne može lijepo umrijeti. Od uglednih crkvenih otaca koji su gradili temelje kršćanske vjere do običnih propovjednika 12. stoljeća, odnos bogataša i siromaha na temelju Lukine prisposode se često komentirao. Krajem 12. stoljeća, propovjednik Roul Ardent, iznio je neka shvaćanja o „lošem korištenju bogatstva“ i objasnio loše bogatstvo kao ono koje stvara prezir prema siromašnima i vodi drugim grijesima kao što su taštost, senzualni užici, ponos i materijalno obilje (Devillard). Stoga je bogataš osuđen na pakao jer je neprimjereno koristio svoje bogatstvo. Jedna od osnovnih dužnosti redovnika

benediktinskog reda bilo je davanje milostinje, i ta se dužnost redovito obnašala. Postoji podatak iz 1395. godine da su redovnici dnevno dijelili milostinju upravo ispred ovog portala i da je trg ispred portala po tome dobio i naziv Place de Payment, trg davanja novaca ili isplate (Fayolle-Bouillon). Vrlo je vjerojatno da se i na to mislilo pri odabiru ove priče.

Demon koji hvata za ruku prostitutku i iz čijih usta izlazi žaba (kao simbol lascivnog govora) upućuju na drugu vrstu neprihvatljivog ponašanja. Zanimljivo je da ovdje umjetnik u priču uvodi žensko očište i konzistentno prati sudbinu bogataševe žene. Naime, u samom tekstu evanđelja po Luki se nigdje ne spominje bogataševa žena, ni za trpezom niti pri bogataševoj posmrtnoj postelji, te ženski glas ni na koji način nije prisutan. U ovoj verziji je bogataševa žena njegov suputnik i dijeli njegovu sudbinu te se lik posrnule žene može protumačiti i kao prikaz njene sudbine. U prilog tome vodi propovijed Raoula Ardentia koji bogatstvo vidi kao uzrok drugim grijesima kao što su senzualni užici.

Parabolu o bogatašu i siromahu nalazimo na glavnim spomenicima romaničke arhitekture. Ne samo u Moissacu i Vézelayu već i na tri kapitela južnog portala (Porte de Comtes) crkve sv. Saturnina u Toulouseu, gdje nalazimo istu priču povezanu s prikazima Avaritie i Luxurie. Također imamo primjere na kapitelu iz samostana Moûtiers-Saint-Jean (danas u Glencairn muzeju, Bryn Athyn, Pennsylvania), kapitelu katedrale sv. Eulalie (Sainte Eulalie, Languedoc-Roussillon), samostanu sv. Petra (Saint Pierre, Vigeois, Limousin), reljefima crkve Notre Dame de Miracle (Mauriac, Auvergne) i drugdje u Europi (primjerice, u katedrali sv. Marije u Gironi te Navarri i Palermu), a tema je prisutna i u rukopisnom i fresko slikarstvu. U freskama u crkvi San Angelo in Formis, interpretacija je ponešto drugačija te nestaje demonske orgije nad dušom bogataša. Umjesto toga vidimo bogataša i siromaha u dijalogu. Iako bogataš gori u paklu dok siromah mladolik i zdrav sjedi u Abrahamovom krilu, bogatašu se ipak daje mogućnost obraćanja Abrahamu i iskazivanja kajanja, što se iskazuje gestom ruke pred ustima.

Od sačuvanih primjera, reljef u Moissacu je najmonumentalniji. Bez sumnje je parabola o siromahu i bogatašu bila mjesto osvještavanja odnosa među staležima, odnosa prema novcu i tržišnoj ekonomiji. Treba uzeti u obzir, da je 12. stoljeće vrijeme sukoba vrijednosti između novoga trgovačkog staleža i samostanskih zajednica koje ovise o donacijama i приходima sa zemlje. Novac u vrećama, kao simbol akumuliranog bogatstva, čini se da je u žiži osude jer, za razliku od poljoprivrednih dobara, može biti trajno pohranjen, dok višak prihoda sa zemlje to može biti samo privremeno. Na kapitelu u Vézelayu s



23. *Smrt bogataša, crkva sv. Magdalene, Vézelay*

prikazom iste parabole, na skućenom prostoru kapitela ipak se nije propustilo osuditi akumulirani kapital time što se oko vreće s novcem ovila zmija (Sl. 23). Parabola ne govori o tome kako se bogataš obogatio, kao zemljoposjednik ili trgovac, samo kaže da se odijevao u grimiz i lan i da se sjajno gostio, no vreće s novcima jasno govore da je trgovina ili lihvarenje izvor njegovih prihoda u romaničkim prikazima. Za razliku od feudalnih gospodara i kmetova, koji su kao i redovnici vezani za zemlju, trgovački sloj se oslobađa mnogih društvenih spona koje proizlaze iz ciklične prirode zemljoradnje te postaju predmet zavisti i mjesto formulacije različitosti i njene stigmatizacije. Neovisno o društvenom kontekstu i s pozitivne strane, a unutar cjelokupnog programa reljefa u Moissacu, osnovna tema izvjesnosti ponovnog dolaska Krista u slavi ipak dobiva pozitivan epilog u primjeru siromaha koji će neokaljan grijehom pohlepe počivati u Abrahamovom krilu.

Da zaključimo analizu jednog od umjetnički i tematski najdovršenijih i najpromišljenijih spomenika romaničke skulpture. Radi se o utjecajnoj i bogatoj samostanskoj zajednici koja je na južnoj strani crkve podigla portal kojim se obraća javnosti. Glavne tematske cjeline su biblijske, otprije poznate iz

niza ranijih prikaza u raznim medijima. Primjećujemo ipak uključivanje nekih motiva koji preusmjeruju interpretaciju. Primjerice, Pad idola je apokrifna nadogradnja Bijega u Egipat koja bijegu u Egipat dodaje notu siline preobrata (rušenja poganske religije) koja se dogodila Kristovim ulaskom u grad pored Heliopolisa, što navodi na stvaranje paralele između tog događaja i ulaska križara u Jeruzalem s istim ciljem rušenja onovremene (islamske) hereze.

Objedinjavanjem triju cjelina – središnjeg prikaza Krista u slavi, desnog bočnog reljefa s prikazima od Navještenja do Bijega u Egipat te parabole o siromahu i bogatašu u lijevom bočnom reljefu – u jedan triptih uočavamo da naručitelji biblijski narativ koriste i kao način samoreprezentacije, definiranja svojeg odnosa prema javnosti s ciljem preuzimanja pastoralne zadaće regulatora društvenih odnosa. Kroz motiv staraca Apokalipse ova benediktinska zajednica gradi idealnu sliku sebe i svojeg poslanja. Vjerojatno nema biblijske družbe koja je redovnicima mogla biti prikladnija za poistovjećivanje, ako izuzmemo apostole (koji su prikazani u reljefima u klastru u društvu opata Duranda). Nadalje, personifikacije Škrtosti (Avaritia) i Pohote (Luxuria) odlikuju se izuzetnom prisutnošću. Prikazane su u gotovo prirodnoj veličini kao odraz stvarnih ljudi koji su se mogli naći ispred njih. To su figure čije porijeklo je u alegorijskim sustavima vrlina i mana koje pratimo od Prudencijeve *Psychomachie*, ali u kontekstu priče o bogatašu i siromahu ih treba shvatiti kao konkretne prikaze društvenih zala koja se osuđuju: nedostatak milosrđa kod trgovaca-lihvara te grijeh prostitucije. Naposljetku, opatija u Moissacu je druga po redu iza Clunya koji stoji na vrhu piramide duhovne moći onog vremena i prostora. Stoga je očekivano da će se u takvom okruženju osjetiti potreba vizualne definicije moralne dimenzije bogatstva u kontekstu teologije osobnog spasenja. Redovnički život ispunjen molitvom je ključ spasenja. Nasuprot tome, „loše bogatstvo“ praćeno škrtosti i drugim manama vodi u pakao.

III.1. Južni portal opatijske crkve sv. Petra u mjestu Beaulieu-sur-Dordogne i samoreprezentacija benediktinske zajednice u crkvi sv. Marije u Souillacu

Južni portal opatijske crkve sv. Petra u mjestu Beaulieu-sur-Dordogne (1130.-1140.) koncepcijski je identičan portalu u Moissacu jer se radi o bačvasto nadsvedenom trijemu koji sa svake strane sadrži reljefe smještene u prostor slijepih arkada (Sl. 24, 24a). Prostor trijema je širok oko 8 metara i



24. Južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne
24a Posljednji sud, portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne

dubok 4 metra pa je time dovoljno širok i dubok da može poslužiti kao mjesto zaustavljanja, okupljanja i usredotočenog promatranja prikazanih narativa s namjerom pripreme za ulazak u unutrašnjost crkve. Kao u Moissacu, redovnici su ulazili u crkvu sa sjeverne strane, a ne kroz ovaj portal. Južni ulaz je bio namijenjen laicima (Franzé, 2014). Radi se o imponantnoj strukturi koja traži da se promatrač odredi prema vizualnom sadržaju te definira svoj odnos prema akterima i proklamiranim vrijednostima.

Lijevi bočni reljefi su dosta oštećeni pa je prepoznavanje otežano. Na lijevom bočnom zidu unutar trijema prikazana je priča o starozavjetnom proroku Danielu, primjeru borbe protiv ikolopoklonstva (Sl. 25). Daniel se može smatrati i tipom Krista. Pod sintagmom „tip Krista“ razumijemo starozavjetne ličnosti i događaje koji na neki način prefiguriraju ili najavljuju Krista. Prema Knjizi proroka Daniela, kralj Darius je zabranio molitve svim bogovima osim njemu samom, no Daniel se nastavlja moliti Bogu Izraela i zato bude bačen u lavlju jamu. Od drugih protagonista prepoznaje se anđeo koji drži Habakuka kojeg je doveo da nahrani Daniela zarobljenog među lavovima. Ispod susjednog luka, ponovno je prikazan Daniel među lavovima. Postoji stoga nekoliko otvorenih smjerova poistovjećivanja promatrača s radnjom. Na najjednostavnijoj dramaturškoj razini, radi se o hrani, stvarnoj i duhovnoj. Habakuk doslovno hrani Daniela dok on ustraje u svojoj vjeri i opire se idolopoklonstvu, odnosno klanjanju svjetovnom autoritetu. Na dovratniku katedrale u Modeni, gdje su Habakuk i Daniel prikazani kao stojeće figure u nizu s drugim prorocima, simbolički, kao predstavnici određenih teza, a ne u sklopu narativa, Habakuk hrani Daniela hostijom. I u drugim primjerima ono što Habakuk daje Danielu je esencija kršćanske vjere, Euharistija, tijelo Kristovo. Sudeći po temi u luneti portala, vidjet ćemo da se dramaturški zaplet plete oko ispovijedanja vjere. Da li je euharistija neophodna duhovna hrana? U to vrijeme bilo je onih koji nisu u to vjerovali i mislili su da kršćanstvo može biti ispovijedano i bez crkvenih sakramenata.

Na desnom zidu podno dva luka prikazana su tri Kristova iskušenja prema evanđelju po Mateju. Počevši s lijeva vidimo Krista kako odlazi s rukama ispred prsa otvorenih dlanova istovremeno se okrećući prema grotesknom đavlu koji pokazuje na kamenje: „Tada mu pristupi napasnik i reče: ‘Ako si Sin Božji, reci da ovo kamenje postane kruhom’“ (Mt 4,3). Nadovezuje se prikaz s đavlom na vrhu planine: „Đavao ga tada povede u Sveti grad, postavi ga na vrh Hrama i reče mu: ‘Ako si Sin Božji, baci se dolje’“ (Mt 4,5-6). Slijedi i treće iskušenje: „Đavao ga onda povede na goru vrlo visoku i pokaza mu sva kraljevstva svijeta i slavu njihovu pa mu reče: ‘Sve ću ti to dati ako mi se niči-



25. Daniel među lavovima, bočna strana, južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne

25a Kristova iskušenja, bočna strana, južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne

ce pokloniš”“ (Mt 4,8-10). Kraljevstva svijeta su prikazana kao zgrade podno Kristovih nogu. Poveznica s pričom o Danielu koji je, rekli smo, starozavjetni tip Krista, jest istrajnost u vjeri pred kaznama i iskušenjima.

Figure Luxurie i Avaritie (s demonom na ramenima i vrećom novaca obješenom oko vrata) ovdje su izbačene na lijevi vanjski zid trijema i sparene s Gulom (proždrljivost) koju možemo prepoznati po zdjeli koju drži u ruci. Avaritia i Luxuria su gotovo identično prikazane kao i u Moissacu, ali se razlikuju međusobno po visini pa možemo pretpostaviti da nisu bile izvorno ovdje postavljene te ne možemo ništa sa sigurnošću zaključiti o njihovoj ulozi. Moguće je da su ove tri mane ovdje odabrane stoga što su povezane s Kristovim iskušenjima u vrlo rasprostranjenoj kompilaciji propovjedi Pape Grgura Velikog (540.-604.) koje se čitaju od korizme do Uskrsa.

Osnovna tema portala crkve sv. Petra u Beaulieu-sur-Dordogne je Posljednji sud. Za razliku od Krista u slavi, gdje se ne ističe čin suđenja i razdvajanje spašenih od grešnika, ovdje je posve jasno da se radi o Posljednjem sudu jer je prikazano uskrsnuće tijela (primjećujemo duše koje ustaju iz svojih grobova), dok na dvostrukom nadvratniku zastrašujuće nemani, od kojih neke proždiru nemoćne duše, upozoravaju na muke u paklu. U nizu nemani prepoznajemo na samom početku hidru, spljoštenu formu s parom očiju i valovitim mekanim pipcima. U donjem nadvratniku se nalazi čudovište sa sedam glava koje spominje i Apokalipsa te medvjed iz Knjige Danielove koji mu se pokazuje u viđenju – prefiguraciji Apokalipse. Medvjed, prema sv. Augustinu predstavlja *potestas diaboli*, moć đavla. Raban Mauro (teolog s kraja 8. st.) govori o proroku Danielu kako se bori protiv medvjeda. Pakao je zastrašujuće mjesto, a raj za pravednike, ne nalazimo.

U samoj luneti portala vidimo Krista u središtu, do Njega stoje dva anđela s rogovima u koje trube budeći mrtve koje vidimo kako izlaze iz grobova najavljujući Posljednji sud. Krist je okružen apostolima/sucima 12 plemena Izraela prema Mateju: “Zaista vam kažem, kada ja, Sin Čovječji, sjednem o obnovi svijeta na svoje slavno prijestolje, vi ćete sjesti na dvanaest prijestolja i suditi dvanaest Izraelovih plemena“ (Mt 19,28). Trinaesta, sjedeća figura uz lijevi rub timpana, nije pouzdano identificirana. Muškarac nosi frigijsku kapu, a desnu ruku je dostojanstveno položio na srce. Moguće je da se radi o Židovu jer, po učenju Grgura Velikog, često citiranoga crkvenog naučitelja (naročito u Clunyu), oslanjajući se na sv. Pavla, svi će Židovi biti spašeni na kraju vremena (Franzé, 2014). Među apostolima se nalaze i figure koje ne pripadaju Kristovom krugu. Obilježeni su kapama raznih vrsta koje su siguran znak da se misli

na neku izdvojenu, vjerski ili etnički obilježenu grupu ljudi. Na promatračevoj lijevoj strani nalaze se tri muškarca, od kojih središnji ima turban vjerojatno prikazujući Židova ili pogana. Nisu sva oglavlja ista pa možemo pretpostaviti da se radi o skupini raznih heretika. Frigijske kapice su često obilježavale Židove pa je ponekad i Josip prikazan s takvom kapom. Dvojica nedvojbeno dižu svoje tunike skrećući pogled na međunožje, a time i na praksu obrezivanja. Na desnoj strani nalazimo četiri muškarca koji nose mekane kape s jednim ili tri šiljasta roga, što ih obilježava kao albigenze jer su upravo oni nosili takve kape. Oni međusobno živo komuniciraju: prvi se obraća drugome pokazujući prema Kristu, dok treći prinosi ruku ustima, što je uobičajena gesta poricanja i odricanja od hereze te se čini da se obraća četvrtom heretiku s rukama skupljenim u molitvi. Oni koji izlaze iz grobova ne nose čudna oglavlja pa je jasno da uskrsnuće tijela čeka samo one koji propovijedaju ispravni oblik vjere.

U luneti ovog portala stoga primjećujemo da je poruka o Kristovom trijumfalnom povratku i osuda grešnika u paklu (bez raja) ciljano upućena krivovjernicima koji su posve jasno označeni kao Drugi. U to vrijeme najzastupljenija hereza je bila albigenška. Albigenzi (nazvani po mjestu Albi) nisu vjerovali da je Krist poprimio narav i oblik čovjeka pa su logično poricali i Njegovu muku. Također su vjerovali u mračne sile koje su izjednačavali s Bogom te nisu primali hostiju ne vjerujući u crkvene sakramente. Radi se o herezi proširenoj na jugu Francuske koju ćemo ponovno spominjati kao razlog prikaza rassetog Krista u crkvi sv. Egidija u mjestu Saint-Gilles-du-Gard. Ovdje Krist nije rasset jer takav prikaz ne bi imao smisla u sceni Posljednjeg suda, no umjetnik ipak podsjeća promatrača na Kristovu muku jer Krist širi ruke kao da je rasset i po prvi puta je prikazan nag do pasa kao što je bio prikazan na križu. Druge simbole raspeća nose anđeli držeći simbole Kristove muke: križ, krunu, čavle i impozantni križ. Ovakvo rješenje je jedinstveno u monumentalnoj plastici, iako se pojavljuje u spisu *Elucidarium* Honorija iz Autuna. U dijalogu između učitelja i učenika tvrdi se da će se Krist na kraju dana pojaviti upravo onako kako je izgledao na križu. U ovom jedinstvenom prikazu objedinjeno je nekoliko koncepta: Kristov trijumfalni dolazak u slavi kao Bog, koji je svoju ljudsku narav dokazao patnjama na križu te koji je i sudac nevjernicima. On je Sin Čovječji koji će, prema Mateju, sjesti na prijestolje da sudi. Upozorenje hereticima ili onima koji poput Krista u pustinji nailaze na iskušenja u ispravnost vjere jasno je. Uskrsnuće tijela na kraju vremena neće biti moguće onima koji ne ispovijedaju pravu vjeru.

Redovnička zajednica u Beaulieuu je pripadala mreži clunyjevskih samostana od 1031. do početka 13. stoljeća. Sam papa Urban II. na putu kroz To-

ulouse je jednom bulom 1095. predao samostan u Bealieuu na upravu Clunyu. Kao i na mnogim drugim mjestima veza s Clunyjem se oglašava figurama sv. Petra i Pavla (zaštitnika Clunija) sa strane ulaza. Gradnja portala je također bila započeta pod upravom opata koji je bio ustoličen od strane Clunija. Veza s Clunyjem, kao najjačom intelektualnom zajednicom ovog vremena, objašnjava razinu složenosti, specifičnosti i izravnosti vizualne komunikacije na ovom portalu. Stoga su mnogi istraživači predlagali clunijevskog teologa Petra Časnog i njegove protuheretičke traktate *Contra Judaeos* i *Contra Petrobrusianos* kao izvor vrlo specifičnih referenci na onovremene hereze, no ispostavilo se da su ti traktati napisani između 1137. i 1140. i stoga kasniji od ovog portala. Tim više se čini da je poticaj za ovakav ikonografski portal došao iz potrebe da se prenesu određene poruke određenom segmentu stanovništva te da se ciljana publika i prikaže u samom djelu kako bi se omogućilo prepoznavanje i poistovjećivanje s porukom. O načinima usklađivanja s clunijevskom liturgijom i što je zapravo podrazumijevalo pripadati Clunijevskoj „Crkvi“ (*Ecclesia cluniacensis*) postoje razna mišljenja, no nesumnjivo je proces institucionalizacije jedne samostanske zajednice kroz veze s kulturno, intelektualno i politički povezanijom i nadmoćnijom institucijom bio poticajan za razvoj romaničke umjetnosti, a posebice uloge skulpture za formiranje vizualnih poruka prema javnosti.

Treći od portala u ovoj skupini je portal crkve sv. Marije u Souillacu datiran između 1120. i 1140. Već smo ga spominjali po stilski posve usporedivim figurama proroka Jeremije iz Moissaca i proroka Izaije iz Souillaca (Sl. 26, 26a). Brojne su stilske pa i poneke tematske sličnosti. Primjerice, u Moissacu je Izaija smješten na dovratniku na desnoj strani gdje se nalaze ciklus Kristovog rođenja i djetinjstva, dok je u Souillacu Izaija zbog svojeg proročanstva Bogorodičinog djevičanstva prisutan u crkvi posvećenoj sv. Mariji. Ukršteni lavovi i lavice čine glavni motiv na pročelju trumoa u Moissaca, a ukrštene životinje nalazimo i ovdje, ali se radi o lavovima ukrštenim s polu lavovima polu orlovima koji su možda grifini. Kao što je već rečeno, usporedive su i dimenzije trumoa. Smještaj figura bočnih reljefa pod slijepe arkade također nalazimo i ovdje. Cjelokupna kompozicija kakvu danas zatječemo sastavljena je od sačuvanih fragmenata portala uništenog već u 17. stoljeću te postavljena povrh zapadnog ulaza s unutrašnje strane crkve. Reljef s prikazom legende o Teofilu je, međutim, cjelovito sačuvan te visinom od 2,60 m i dužinom od 2,95 odgovara dimenzijama bočnih reljefa u Moissacu i Bealieuu (Thirion). Nedostaju timpan i sigurno još jedan bočni reljef tako da ne možemo govoriti o objedinjenom narativu, već isključivo o sadržaju jednog od pretpostavljena



26. Prorok, crkva sv. Marije, Souillac
26a Legenda o Teofilu, crkva sv. Marije, Souillac

dva bočna reljefa. Međutim, ono što povezuje sva tri portala u ovoj skupini je, osim stilskih i strukturnih sličnosti, i pripovjedačka živost te uključivanje motiva iz stvarnog života koji nas navode na traženje poveznica sa suvremenim životom. Najveći fragment sačuvan u Souillacu prikazuje legendu o Teofilu. Budući da se radi o kasnoantičkoj legendi koja nije bila naročito rasprostranjena u romanici, naručitelji unose svježu temu u koncepciju portala, temu izražajne anegdotalne kvalitete usporedive s odabirom parabole o bogatašu i siromahu na zapadnoj strani portala u Moissacu. Sva tri portala povezuje i potencirana dramaturgija moralnog konflikta i ekstremnih posljedica pojedinih odluka.

Legenda o Teofilu dolazi na Zapad u 9. stoljeću kada ju je Pavao Đakon preveo s grčkog na latinski (Krinkle). Legenda nije bila naročito rasprostranjena u romanici, nego postaje popularna u gotici (primjerice, na sjevernom portalu crkve Notre Dame u Parizu) i nakon gotike je postupno bila zaboravljena. Radi se o kasno antičkoj legendi o cilicijskom vikaru (Cilicia, antička pokrajina u Maloj Aziji) koji je prodao dušu đavlu da bi se dočepao crkvenog položaja, no kasnije se zbog toga pokajao i molio Bogorodicu za izbavljenje. Scenu flankiraju dvije svetačke figure, jedan je mladi redovnik s knjigom i biskupskim štapom (možda sv. Benedikt, ali postoje i drugi prijedlozi) i sv. Petar kojeg prepoznajemo po ključevima. U prvom planu, s lijeva na desno, u dvije kontinuirane scene vidimo Teofila kako sklapa ugovor s đavlom (prikazanog sa satirskom pregačom kao i na druga dva portala). Teofil i đavao demonstrativno pokazuju razmotani svitak koji predstavlja pismeni ugovor kako bi se naglasila službena, u svakom slučaju viša razina ovog događaja. Ono što nije rečeno u legendi, ali je ovdje jasno istaknuto jest sklapanje pakta i putem rituala iskazivanja odanosti feudalnom gospodaru. Ponovno vidimo đavla kako u svoje ruke prima Teofilove sklopljene ruke. Radi se o jednoj kodificiranoj gesti koju umjetnik prenosi iz života i koja je u stvarnosti značila da vazal stupa u vazalski odnos sa svojim gospodarom (Mâle). Radi se također i o gesti ustoličenja biskupa (investiture) od strane feudalnih vlastodržaca te se takav zavjet odanosti biskupa prema vlastodršcu ovdje definira kao djelo đavla. Nameće se interpretacija da se ovdje uprizorio jedan od središnjih političko-crkvenih sukoba tog vremena – borba za investituru. Borba za investituru se prvenstveno odnosi na sukob između pape Grgura VII. i cara Henrika IV. od sredine 11. stoljeća do otprilike 1125., no odjeci tog sukoba trajali su i duže. Naime, sukob je sa sobom povukao i proces reforme unutar Crkve. Jedan od glavnih ciljeva te reforme bilo je gašenje prakse kupovanja crkvenih položaja, odnosno grijeha simonije, o čemu je već bilo riječi prilikom analize portala

crkve sv. Saturnina. Kupovanje časti od sekularnog moćnika, primanje darova ili iskazivanje odanosti stavljalo je redovnike i pripadnike crkvene hijerarhije u položaj vazala i njih same u poziciju perpetuiranja tog odnosa sa sebi podređenima (Krindle). Stoga je ova legenda izabrana jer je uz izvjesne modifikacije mogla ilustrirati i aktualne društvene procese pa stoga možemo reći da je reljef, naručen od redovničke zajednice, prvenstveno služio i kao manifestna podrška crkvenim reformama.

Legenda o Teofilu je bila popularna u 11. i 12. stoljeću i u kontekstu širenja sakramenta pokajanja i kulta Bogorodice i njenih čuda jer je upravo Bogorodica ta koja je Teofila oslobodila ugovora s đavlom (Krindle). U najgornjem redu ispod valovitih oblaka vidimo dinamičan silazak Bogorodice s nebesa na Teofilov poziv. Ona drži ugovor i vraća ga Teofilu, čime ga oslobađa od obaveze službe đavlu. Teofila, pak, vidimo u drugom redu sklopljenih očiju ispruženog pred crkvom kako se moli za Bogorodičinu intervenciju. Kao i u Moissacu, ovaj bočni reljef govori o gramzljivosti. Dok je Moissacu u središtu zanimanja bila gramzljivost prema novcu, ovdje se upozorava na posljedice žudnje za utjecajem.

Crkva sv. Marije u Souillacu je redovnička crkva, a redovnicima je bilo zabranjeno da se zavjetuju bilo kome drugome osim Bogu. Samostan u Souillacu je pripadao samostanu u Aurillacu koji je bio pod izravnom upravom Svete Rimske Stolice, što potvrđuju papske bule kojima im se osiguravalo vlasništvo i upravljanje svojim posjedima. Iako samostan sv. Marije nije potpadao pod Cluny, ipak je kao i samostani u clunyjevskoj mreži bio utjecajan i neovisan od lokalne crkve i vlastele (Besancon). Stoga ovaj reljef možemo promatrati kao javni iskaz samosvijesti o vlastitom poslanju i neovisnosti redovničke zajednice u odnosu na svjetovne moćnike, na što ukazuje i figura sv. Petra. K tome, nije nelogično da je redovnička zajednica u Souillacu izabrala upravo legendu o Teofilu da istakne najjaču komparativnu prednost redovničkog života, a to je upravo mogućnost „raskida ugovora“, odnosno izlaska iz vazalnih feudalnih odnosa stupanjem u redovničku zajednicu. Stoga je, kao što ćemo vidjeti, borba protiv svjetovne investiture značila puno više od sukoba između pape Grgura VII. i Henrika IV. te imala širokog odjeka.

Naposljetku, treba upozoriti i na vizualno izuzetno upečatljiv trumo (Sl. 27, 27a, 27b). Nažalost, ne možemo reći kako je trumo sadržajno podupirao timpan jer nije sačuvan. U usporedbi s trumoom u Moissacu ili Beaulieuu, ovaj je znatno ambicioznije koncipiran, i u odnosu na Moissac dojam je intenzivniji (Bachet). Plastičnije je oblikovan pa mu se često pripisuje odlika „baro-

kne“ pretjeranosti. Jedan je od najupečatljivijih primjera romaničke skulpture jer se doima kao da organska materija buja, umnaža se i isprepleće bez jasnog pravca i čvrstog uporišta te da je, recimo to tako, pojela, odnosno ukinula tektoniku stupa, pa time i samu svrhu stupa kao čvrstog nosača. Taj dojam je tim jači kada uočimo da rubove trumoa čine stupići u cijeloj visini trumoa, ali oni su do te mjere podlegli pritisku životinjskih formi da se višestruko prelamaју i jedva se prepoznaju.

Trumo u Souillacu je jedan od primjera romaničke skulpture koji učestalo navodi istraživače da se pozabave pitanjima „nerazriješenih dinamika i unutarnjih tenzija“ u romaničkoj skulpturi (Baschet). Upravo zbog postave životinjskih i figurativnih motiva u dinamične i napete odnose postaje teško protumačiti njihove međusobne odnose, što samo pridonosi osjećaju dezorijentacije pri pokušaju rekonstrukcije ikonografskog programa ovog trumoa.

U Moissacu, osim ukrštenih lavova i lavica, druge dvije strane trumoa zauzimali su prorok Jeremija i sv. Pavao u svojstvu predstavnika Starog i Novog Zavjeta i simboličnih podupirača Crkve. U Beaulieuu na trumou nalazimo očekivane figure atlanta koji teret nadvratnika nose sa smiješkom na licu. Ovdje se odustaje od takvih, uvjetno rečeno, primjerenih, rješenja. Jedini posve jasan motiv je Abrahamovo žrtvovanje Izaka koje u potpunosti zauzima lijevu bočnu stranu trumoa (Sl. 27a). Kadar je podijeljen u dva dijela, u gornjem dijelu vidimo anđela kako se vrtoglavo spušta glavom prema dolje i donosi ovna koji će biti žrtvovan umjesto Izaka te istovremeno hvata Abrahama za ruku. Abrahama zatičemo s nožem u ruci spremnog žrtvovati sina kojeg drži za kosu. Izak je posve pasivan, drži ruke sklopljene u molitvu, zatvorenih očiju klonuto je položio glavu na očeva prsa. Glava ovna, Abrahama i Izaka okupljene su u središtu polja. Abraham i Izak su slike „savršeno posložene patrijarhalne hijerarhije: sin se mora pokoriti ocu upravo na način kako se otac pokorava Ocu“ (Baschet). Na taj način se vrlo zorno prenosi smisao prikaza kako su ga obrazložili kasniji egzegete. Izak se voljno žrtvuje i u tom smislu on je tip Krista koji je također dobrovoljno prinio sebe kao žrtvu. Na dnu kadra se nalazi mladić, vjerojatno Izak, koji nosi drvo i vatru, no nije jednostavno objasniti zašto je njegov tijelo izlomljeno.

Prednju stranu trumoa zauzimaju četiri para identičnih ukrštenih lavova i grifona koji napadaju jelena (pri dnu), zatim penjući se pogledom po središnjoj osi žrtva je medvjed pa ptica, a na samom vrhu prepoznaje se prestravljeni mladić čije nago tijelo ugriza griffin, dok mu je glava u raljama neke grabežljive životinje. Četiri razne vrste žrtava čine središnju okosnicu prednje strane



27. Trumo, crkva sv. Marije, Souillac
27a Žrtvovanje Izaka, trumo, crkva sv. Marije, Souillac
27 b Hrvači, trumo, crkva sv. Marije, Souillac

trumoa (Baschet). Mladićeva nagost upućuje da se radi o prikazu duše, prije nego o živoj osobi. Moguće je da je smisao ovih životinjskih napada ukazati na agoniju grešnih duša prije silaska u pakao (Besancon). Za takvo tumačenje postoji više uporišta u Psalmima, Dijalozima i Komentarima na Knjigu o Jobu (*Moralia in Job*) Grgura Velikog i kod kasnijih komentatora. Psalam 21 (22) glasi: "Spasi me iz ralja lavljih i jednu mi dušu od rogova bivoljih!". Jedino snaga molitve može onemogućiti proždiranje duše grešnika u trenutku smrti (Besancon). U romanici se pakao uobičajeno prikazuje kao ralje, najčešće bez tijela životinje kako bi se naglasio sam čin proždiranja. Upravo u Komentarima na Knjigu o Jobu, Grgur Veliki posvećuje podulju raspravu lavovima (i lavicama), no njihovo značenje nije jednoznačno jer kaže da je svaka stvar sastavljena od proturječnih elemenata: "Lav se odlikuje velikodušnošću, ali je također i svirep. Po velikodušnosti predstavlja Gospodina, po svireposti đavla". Stoga u interpretaciji životinjskih motiva u romaničkoj umjetnosti treba uzeti u obzir i sveukupnu intonaciju prikaza. U slučaju ovog trumoa, silina i surovost životinja upućuju, kao što je predloženo, na agoniju duša u paklu (Besancon).

Grgur Veliki u Komentaru Knjige o Jobu uspostavlja hijerarhiju između životinja i čovjeka kao bića koje je obdareno razumom i sposobnošću razumijevanja, što je u kršćanskom svjetonazoru dano od Boga. Prema Grguru Velikom: "Čovjek vlada zvijerima, što svakodnevno primjećujemo i tome nas podučavaju riječi pisca Psalama: "Ti si ga načinio gotovo bogom : ti si ga okrunio slavom i raskoši; ti si sve stavio pod noge njegove: svu stoku, krupnu i sitnu, i čak divlje zvjeri, ptice nebeske, ribe morske, sve što juri stazama morskim" (Ps 8,6-7)". No, primjećujemo da u mnogim prikazima, a pogotovo ovdje, čovjek nije gospodar nad životinjama. Ranjivost ljudskih bića (u prikazu na samom vrhu trumoa) ima, međutim, lijeka u poniznosti i predaji Božjoj volji kao što je to pokazao Abraham.

Treba ipak uzeti u obzir i neke konvencije vizualne retorike u romanici. Kao što ni Grgur Veliki ne pruža jednoznačna tumačenja lavova i lavica, već sukobljuje pozitivna i negativna značenja (jer je svaka stvar sastavljena od proturječnih elemenata), tako i umjetnik ovdje ukršta lavove i grifone da bi iskoristio vizualni učinak ukrštenih dijagonala. Porijeklo ukrštavanja životinja se može naći na islamskim bjelokostima i orijentalnim tekstilima, a koristi se i u heraldici, ali nam to ne pomaže objasniti zašto je ukrštavanje životinjskih oblika spremno preuzeto na nosećim stupovima portala u Moissacu i Souillacu, ne kao pasivan motiv već kao suptilno diferencirani čelni prikaz. Dok u Moissacu ukršteni lav i lavica nose pozitivne predznake, ovdje se ukrštaju lav i grifon,

čije značenje je nesumnjivo negativno, u ulozi nasilnih grabežljivaca. Rješenje stoga treba tražiti upravo u načelu sukobljavanja pozitivnih i negativnih sila, pri čemu se sam ulaz u crkvu označuje kao prijelomno mjesto, prag preko kojeg se može očekivati razrješenje tenzija. Jedno od načina građenje argumenta u romaničkoj skulpturi jest upravo ekspozicija sukobljenih sila u zemaljskom svijetu u kojem prevladavaju proturječni i dezorijentirajući impulsi. Lijevu bočnu stranu trumoa i prednju stranu, na kojoj uglavnom prevladava borba za prevlast u životinjskom svijetu, povezuje motiv žrtve. Radi se o ekspoziciji o smislu žrtvovanja: s jedne strane dobrovoljnog i u okviru Božjih zakona (žrtvovanje Izaka), a s druge strane bezbožne borbe u životinjskom svijetu.

Desna bočna strana je najproblematičniji dio ovog ikonografskog programa ponajviše zbog navike učitavanja suvremenih odnosa u prošla razdoblja pa su tako prikazani parovi muškaraca navodili na pretpostavke da se impliciraju nedopušteni odnosi (27b). Jedan nad drugim prikazana su tri para muškaraca, i u sva tri slučaja radi se o jednom starijem i jednom mlađem muškarcu. Oni su do pojasa goli u stojećim pozicijama, ali priljubljenih tijela i isprepletenih nogu, a najgornji par je prikazan sučelice. Na prvi pogled ne možemo reći da li predstavljaju hrvače u borbi ili parove u prijateljskom zagrljaju. Mlađi muškarci se čine jači od starijih. Postoje usporedivi prikazi hrvača, primjerice na zapadnoj fasadi Notre-Dame-La-Grande u Poitiersu (Besancon) i na kapitelu u crkvi sv. Petra u Aulneyu (Tcherikover, sl. 163). I u tom prikazu hrvači nastoje oboriti jedan drugoga stojeći, a slično se ponekad prikazuje i borba Jakova i anđela. Kako je Michelle Camille (1993) naglasio, opipljiva tjelesnost i nasilni odnosi prožimaju prikaze na ovom trumou bilo da se radi o životinjama koje se ujedaju međusobno ili pak parovima hrvača. U ovom razdoblju „životinje su antropomorfnii znakovi ljudskih mana“ i mjesto projiciranja društvenih odnosa (Camille, 1993). Nasilje životinja nad životinjama na čelnoj strani trumoa se projicira i na ove parove navodeći na zaključak da se moguće radi o „grijehu koji se ne spominje“ i zbog čega su u samostanu bile odvojene spavaonice mladih novaka od starijih redovnika (Camille, 1993), no ipak usporedbom s drugim primjerima, ostajemo kod interpretacije da se radi o nečekivano monumentaliziranom prikazu hrvačkog natjecanja.

Nesumnjiva poveznica postoji između scene žrtvovanja Izaka i tri para muškaraca jer se u oba slučaja tematiziraju međugeneracijski odnosi. K tome, najgornji par se čini kao sekularna replika odnosa Abrahama i Izaka jer mlađi muškarac ima sklopljene ruke i pognutu glavu, on je dapače i posve odjeven, dok ga stariji muškarac drži za kosu. Tumačenja kakva pretpostavljaju da se radi o simboličkom prikazu redovnika koji se putem molitve hrvaju sa zlom

(Besancon), ostavljaju dosta toga nedorečenim. Međutim, ako uzmemo u obzir smještaj ovih prikaza u javni prostor i uočimo poveznice s Moissacom – gdje se uspostavio presedan monumentalizacije društvenih zala u likovima škrtog trgovca, prosjaka i pohotne lake žene kao svojevrsne ekstrapolacije tipičnih predstavnika društvenih grupa koje se mogu prepoznati u ovim prikazima – dolazimo do prijedloga rješenja. Hrvači su nesumnjivo uzeti iz života i moguće je da su poze preuzete iz hrvačkih natjecanja koja su se odvijala na prostoru trga ispred portala. Radi se stoga o promišljanju međugeneracijskih odnosa u realnom svijetu naspram idealnog odnosa koji utjelovljuju Abraham i Izak. Njih odlikuje poniznost koja je najvažnija vrлина redovničkog života i suprotnost najvećoj opasnosti redovničkog života – ponosu ili oholosti. Borbe za prevlast u životinjskom svijetu, koje se izjednačavaju s idejom pakla na čelnoj strani, ponavljaju se kroz prikaze natjecanja između starijeg i mlađeg muškarca, gdje prevladava fizička sila i borba za prevlast mlađeg nad starijem. Uspostavlja se slika antiteze redovničkom životu utemeljenom na zajednici jednakih u koju se ulazi prelazeći prag portala. Inovativnost ovih prikaza, kao i u Moissacu, leži u sposobnosti umjetnika da stvara vizualne usporedbe služeći se vernakularnim motivima koji utjelovljuju svima dobro poznate odnose.

U uvodnom djelu knjige već je bilo spomenuto da je izučavanje recepcije, odnosno načina na koji poruke umjetničkih djela prihvaćaju različite skupine promatrača, jedno od polja istraživanja medijevalistike. O borbama kao emotivnom okidaču i načinu afektivnog uživanja u priču opet će biti riječi u analizi kapitela u Vézelayu. Sada je, međutim, prigoda istaknuti da na sva tri portala ove skupine, a koja smatramo vrhunskim djelima svoje epohe (nastala u rasponu od 1125. do najkasnije 1140.), dolazi do značajnih pomaka u mediju skulpture. Pomak o kojem je ovdje riječ tiče se osvještavanja mogućih načina komunikacije s promatračem kako bi oni osjetili relevantnost prikazanih tema za sebe. Uobičajena metoda ikonografske analize podrazumijeva pronalaženje relevantnog teksta koji bi nam mogao objasniti kako su pojedini motivi bili tumačeni. Problem se pokazuje kada se motiv ne nalazi u tekstu, kada značajno odstupa od tradicije prikazivanja ili, kao što je bio slučaj u Moissacu i Souillacu, bude u tolikoj mjeri prisutan da ga ne možemo shvatiti kao marginalnu poštapalicu. Na sva tri portala smo naišli na takve motive. U Moissacu su to bile figure Škrtosti i Pohote, gdje nije posve jasno kako se Pohota (inače vrlo prisutan motiv) uklapa u cjelokupni diskurs. U Beaulieuu su to bile figure s neobičnim kapama, a u Souillacu parovi hrvača. No, ukoliko te figure prihvatimo kao predstavnike stvarnih društvenih grupa ili odnosa, postaje jasno da poruke romaničkih portala nisu jednosmjerne propovjedi s propovjedaonice,

već da postoji i pastoralna, a ne samo didaktička dimenzija tih poruka, pri čemu treba razumjeti želju redovničke zajednice da djeluje i utječe na zajednicu shodno kršćanskim moralnim uvjerenjima. Da bi prikaz bio učinkovit u tom smislu, neophodno je uspostaviti emotivno poistovjećivanje promatrača s vjerskim sadržajem. Romanički umjetnik je instinktivno dokučio ono što se stoljećima kasnije potvrdilo istraživanjima: da će emotivna veza koja se uspostavi s protagonistima u slici odrediti značenje radnje. Naime, istraživanja iz estetike recepcije i utjecaja tvrde da će u procesu stvaranja značenja nekog teksta čitatelji u 90% slučajeva biti u mogućnosti vjerno rekonstruirati zaplet i identificirati sustav vrijednosti koji tekst uspostavlja. Međutim, pri interpretaciji značenja nekog teksta (slike), čitatelji će se znatno razlikovati već prema emotivnoj vezi koju su stvorili s protagonistima ili situacijom (Caviness). Emotivna veza koju su stvorili će također odrediti kako će čitatelji interpretirati sukob među protagonistima. Drugim riječima, „značenje literarnog (ili likovnog) djela nije statično u tekstu (ili slici) niti se može rekonstruirati putem autorove (ili umjetnikove) namjere, već se stvara dinamično putem interakcije između slike i čitatelja (promatrača).

IV. Posljednji sud: Crkva sv. Lazara u Autunu i sv. Fides u Conquesu, Gislebertus, autor, konstrukcija emotivnosti u romaničkoj skulpturi

Posljednji sud je u romaničkoj monumentalnoj skulpturi među prvima uprizorio Gislebertus na timpanu zapadnog portala crkve sv. Lazara u Autunu, i to na način da nam se čini, retrospektivno gledajući, blizak i poznat (Sl. 28). Poznat nam je zbog mnogih kasnijih Posljednjih sudova na portalima gotičkih katedrala i u drugim medijima gdje je Gislebertusov osnovni koncept preuzet i razrađen. S obzirom na sveprisutnost demona u romaničkoj skulpturi te modele raja i pakla koji su uspostavljeni u romaničkoj umjetnosti, može nas začuditi da „pravih“ Posljednjih sudova u romaničkoj skulpturi ustvari ima malo i možemo ih svesti na tri primjera: Posljednji sud u Autunu, u Conquesu i vrlo slabo očuvan Posljednji sud u Mâconu. U Autunu prepoznajemo neizostavne motive koji su se tijekom 12. stoljeća ustalili: jasnu podjelu na blažene u raju i proklete u paklu, sv. Mihovila koji važe duše, uskrsnuće tijela. Možemo se prisjetiti Posljednjeg suda u crkvi sv. Petra u Beaulieuu ili na portalu crkve Saint Denis, no iako je u tim primjerima uskrsnuće tijela prisutno, čini se kao da nedostaje jasna definicija ishoda uskrsnuća, odnosno daljnje sudbine ljudskog tijela u raju ili paklu. U Beaulieuu smo vidjeli prikaze raznih nemani kako proždiru grešnike na nadvratniku, i to u dva reda, ali potpuno je izostala definicija raja, a samo ustajanje iz grobova nije razrađeno.

Formula Posljednjeg suda kakvu je sastavio Gislebertus zaživjela je zato što je ljudska tjelesnost u svoj svojoj ranjivosti u središtu Gislebertusovog poimanja Posljednjeg suda. Već je više puta bila iznesena tvrdnja da se u romaničkoj umjetnosti emocije izražavaju putem geste i poze. Pritom je ekspresija lica gotovo isključivo korištena za izražavanje ljudskog očaja, dok potpuna bezizražajnost lica može, u kombinaciji s određenom kretnjom ili gestom, izražavati cijeli spektar emocija i radnji. Drugim riječima, u romaničkoj umjetnosti emocije su utjelovljene. One se rijetko izražavaju mimikom lica kao što to čini suvremena kinematografija. Bez golišavaca koji na zvuk trublje izlaze iz grobova i odmataju svoje mrtvačke pokrove, bez agonije neizvjesnosti od konačne presude naspram katarzičnog mira blaženih u raju, nakon Gislebertusa,



28. Gislebertus, *Posljednji sud*, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun

teško da bismo mogli zamisliti da bi kraj svijeta mogao drugačije izgledati. Istovremeno, Gislebertusa možemo smatrati predstavnikom nove vrste osjećajnosti i suosjećajnosti koja se razvila u kontekstu interpretacije Posljednjeg suda. Na to ćemo se u ovom poglavlju vratiti nakon ikonografske analize spomenika u Autunu.

Zapadni portal crkve sv. Lazara u Autunu nalazi se pod otvorenim trijemom koji je dodan pred kraj 12. stoljeća i koji je odmijenio raniji *vestibulum*. Ne znamo kako se koristio taj ograničen prostor ispred crkve, ali krajem 13. stoljeća mjesto je bilo traženo za privilegirane ukope (Balcon-Berry). U luneti portala prikazan je Posljednji sud s Kristom na prijestolju u sredini. Njegov spljošten oblik, svakako neobičan s obzirom na plastičnost ostalih figura, djeluje apstrahirano, što se tumači kao posljedica želje da djeluje autoritativno, poput plošnih figura biskupa na voštanom pečatu (Seidel, 1999). Obilje polikromije, koja je još danas sačuvana u tragovima, bogatstvo i geometrija draperije te Kristova ikonična impostacija služili su tome da Njegovu svečanu pojavu doživimo kao suca nad svim sucima, što je smisao natpisa u mandorli: „Samo ja vladam svime i krunim zaslužne. One koje muče grijesi,

prema mojoj presudi, bit će kažnjeni neminovnom kaznom“. Primijetimo da se Krist izravno obraća promatraču i govori u prvom licu jednine o svojoj ulozi. No, izvor njegovog autoriteta, a i snažna emotivna nota, sadržani su u krvi naslikanoj crvenom bojom koja curi iz njegovih stigm, što je otkriveno tijekom recentnih restauratorskih radova (Dmochowska-Brasseur). Njegove okrvavljene ruke presijecaju natpis koji teče u mandorli pojačavajući učinak. Od članova nebeskog dvora prisutna je Bogorodica na prijestolju s rukama podignutim ispred poprsja u orans pozi, te s druge strane, tek dvojica sjedećih apostola. Budući da samo jedan drži knjigu, nije sigurno da se radi o apostolima. Sv. Ivan je moguće prisutan odmah do Mihovila koji važe duše. Sa sv. Petrom, čija je uloga najbitnija jer otključava vrata raja, to čini najviše četvoricu apostola. Apostolski kolegij, koji je gotovo neizostavan element Kristovih pojavljivanja i bizantskih Posljednjih sudova, ovdje je vidno odsutan, a sam natpis posve namjerno eliminira konotacije i moguće usporedbe sa svjetovnim sudovima s kojim se sjedeći apostoli mogu poistovjetiti (vidi raspravu o timpanu u Mâconu). Grupa do Kristovih nogu na strani raja nisu apostoli jer je samo jedan obilježen aureolom kao svetac, već blaženici kojima je dâno da uživaju u otvorenom i nepomućenom pogledu na Boga.

Natpis ispod Kristovih nogu počinje slijeva (na Kristovoj desnoj strani, strani spašenih) i kaže da će „ponovno ustati onaj tko ne vodi bezbožni život (*impia vita*); vječno dnevno svjetlo svijetlit će za njega. Ispod Kristovih stopala potpisao se umjetnik: „Gislebertus je ovo napravio“ (*Gislebertus hoc fecit*). U nastavku (s desne strane, a Kristove lijeve, strane grešnika) natpis upozorava: „Neka ove strahote prestrave one koje veže zemaljski grijeh jer, uistinu, bit će tako kako najavljuju ove strašne slike“. Ovaj natpis je, osim u djelu potpisa umjetnika, pažljivo sročeno po pravilima stihovanja u heksametru (Bon i Guerreau-Jalabert).

Na nadvratniku portala je prikazano uskrsnuće tijela s jasnom podjelom po sredini na one koji će biti spašeni i na one kojima je anđeo s mačem odlučno zapriječio ulaz u raj. Prvi među spašenima su Adam i Eva. Oni su usmjerili pogled prema Bogu s izrazima povjerenja i iščekivanja izvjesnog spasenja. Na licu jednog od spašenih može se razaznati spokojan smiješak. Do njih spremno kroče dva hodočasnika, jedan s torbom obilježenom Jakobovom kapićom i drugi s torbom obilježenom križem. Oni su zavrijedili spasenje jer su obavili hodočašće u Santiago i Jeruzalem. Slijedi siromašni redovnik (njegova odjeća je izrađena od istog grubo tkanog materijala kao i odjeća sv. Martina sačuvanog u fragmentu u Musée Rolin u Autunu), a u nastavku povorke vidimo i ponekog biskupa, ali njima nije dan privilegirani status. Nasuprot spašenih koji su spokojni, lica grešnika su izbrazdana, oko usta su im se usjekle duboke



29. *Gislebertus, Uznesenje Bogorodice, Musée Rolin, Autun*

bore, a usta su iskrivljena u grimasu boli koja nas podsjeća na antičke tragične maske. Sva tijela su jednaka, neodređenog spola. Tijela su nova, neobilježena, ali njihove duše su obilježene prijašnjim životom koji sada dolazi na naplatu. U Gislebertusovoj verziji uskrsnuća, u trenutku izlaska iz groba, ljudi su već podijeljeni na spašene i osuđene, čime se podvlači poruka da su obilježeni prijašnjim grijesima i zaslugama koje će se odmjeriti na Posljednjem sudu.

Za ovaj Posljednji sud jedinstvena je aktivna uloga anđela koje smo do sada uglavnom vidjeli kako trubeći u rog najavljuju ponovni dolazak Krista u slavi. Oni su u Autunu osobito vidljivi i odmjenjuju simbole evanđelista – dvojica anđela s naporom leđima podržavaju aureolu koja okružuje Krista. U Autunu njihova uloga kao pomagača pri uskrsnuću je posebice promišljena. Na jednom od sačuvanih reljefa sa sjevernog portala po prvi puta vidimo prikaz Uznesenja Bogorodice. I ovdje su pri tome aktivni pomagači, anđeli (Sl. 29). U Posljednjem sudu anđeli aktivno pomažu, vuku duše iz grobova, pridržavaju ih dok se nastoje popeti u Nebeski Jeruzalem. Prostrani rukavi padaju im oko mršavih ruku dok podržavaju golu stražnjicu duše koja se uspinje u raj i koja je nekako uspjela pronaći otvor u zidu utvrđenog Nebeskog Jeruzalema (Sl. 30).



30. Gislebertus, *Posljednji sud*, detalj raja, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun

Dok mu pomaže, jedna druga duša je obujmila noge anđelu, čekajući da i nje-mu pomogne. Uspon duša u Nebesko kraljevstvo djeluje gotovo kao napad na utvrdu koja je postavljena „visoko gore“ i koja je sasvim konkretno označena kao zidana građevina s dva reda arkada, a nazire se i treći red. Upečatljiv je lik koji iz sigurnosti te utvrde spokojno stoji pod lučnim otvorom jednom rukom se učvrstivši za okvir luka dok promatra gungulu koja se odvija ispod. Pred vratima raja stoji sv. Petar s ključem držeći za ruke jednu ljudsku dušu koja ga gleda s povjerenjem. Do njega grupa od šest muškaraca i jedna žena, od kojih je samo jedan lik obilježen aureolom, upućuje svoje poglede prema Kristu. U Autunu anđeli su postali neizostavni akteri u procesu spasenja i možemo ih shvatiti kao ranu formulaciju anđela kao osobnog čuvara. Na nadvratniku jedan od anđela poput strpljivog roditelja dopušta da se trojica objese o njega, dok se drugome jedna duša uspjela objesiti o njegovu podignutu ruku. U sred-njovjekovnoj skulpturi još nismo susreli umjetnika koji je u kršćansku dogmu unio toliko humora, simpatije i osjećaja naklonosti i suosjećanja s ljudskim dušama bilo da se radi o pravednicima ili o grešnicima.



31. Gislebertus, *Posljednji sud*, detalj pakla, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun

I sa strane grešnika raspon poza i emocija je upečatljiv: vidimo tihi očaj onog koji je uši pokrio rukama, sugerirajući nam da oko njega vlada „paklena buka“ (Sl. 31). Pogleda uprtog u sebe, on podliježe pod teretom presude i kleca od nemoći. Do njega lik masira vrat nakon dugog spavanja izražavajući emociju između ljutnje i rezignacije. Dvije ogromne ruke s dugim i oštrim pandžama uhvatile su bespomoćnu dušu s grimasom strašne boli na licu. Kao ruke bez tijela, one su dijabolička inverzija Božje ruke. Njemu s lijeva i desna stoji bogataš (prepoznamo ga po vreći novaca) i bludnica. Njih smo u paru već zatekli u Moissacu. Do njih je lik koji je pokrio lice rukama izražavajući kajanje, stid i beznađe. Dok spašeni stoje uspravno i odlučno kroče, grešnici su mlitavi, oni su doslovno pokleknuli pod težinom unutarnjeg grijeha koji im je oduzela sposobnost uspravnog držanja. Na strani pakla odvija se borba za duše. Sveti Mihovil važe duše, dok demon cima vagu kako bi prevagnula na njegovu stranu (Sl.32). Oni koji još čekaju na vaganje, privili su se uz Mihovilove noge tražeći zaštitu. Krajnje desno iz ralja Levitijana naginje se demon kako bi pokupio osuđenike. Posljednji sud djeluje kao sjajno orkestriran događaj, s jasnim smjerom vertikalnog kretanja od otvaranja grobova i odmatanja



32. Gislebertus, *Posljednji sud*, detalj pakla, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun

posmrtnih poveza na nadvratniku do konačnog cilja – raja, odnosno pakla. Po prvi puta u središtu umjetnikove pažnje je ljudsko biće, zamišljeno kao osjetljivo stvorenje koje je ujedno i skup svojih prošlih grijeha i zasluga koji će u konačnici prevagnuti ili na stranu raja ili na stranu pakla.

IV.1. Ikonografija Posljednjeg suda do Autuna

Posljednji sud je tema koju moramo razlikovati od prikaza Krista u slavi. Iako se Krist u slavi i Posljednji sud često miješaju jer obje teme govore o kraju vremena i sadrže središnji prikaz Krista u mandorli, te dvije teme imaju drugačiju povijest, diskurzivne funkcije i putanje diseminacije. O Kristu u slavi možemo razmišljati kao temi nadređenoj Posljednjem sudu i temi koja može, ali ne mora sadržavati diskurs o posljedicama kraja svijeta po čovječanstvo. Suđenje svim dušama slijedi nakon dolaska Sina Čovječjeg u slavi prema Matejevom evanđelju (25,31-46). Matejev opis započinje slikom Sina Čovječjeg koji dolazi u slavi i sjeda na prijestolje svoje slave. Potom će se pred njim okupiti svi narodi, a on će ih jedne od drugih razlučiti kao što pastir razlučuje ovce od jaraca. Postavit će ovce sebi zdesna, a jarce slijeva. Na taj način Posljednji sud je prikazivan u ranom kršćanstvu, primjerice u crkvi Sant' Apollinare Nuovo u Ravenni, no u ranom srednjem vijeku se postupno odustaje od takvih prikaza.



33. *Posljednji sud, ca. 800, Victoria and Albert Museum*

Ranosrednjovjekovni prikaz, kao što je bjelokosno pločica iz 9. stoljeća (u Victoria i Albert Muzeju, Sl. 33), naglašava uskrснуće tijela kao centralni događaj Sudnjeg dana. Prikazuje Krista u slavi s cijelom svitom anđela koji trube na uskrснуće, mrtve koji se još nisu probudili i one koji već izlaze iz grobova u raj u obliku ukrašenih vrata neke zgrade kroz koje anđeo pušta spašene. Jedan od spašenih je već odjeven pa je time rečeno da je proces od zamotane mumije do pune tjelesne funkcije i potpune rekonstrukcije dovršen. S desne strane je pakao u obliku ralja koje proždiru tijela nagih grešnika. Mjesto ralja pakla u podzemlju nekog grada je zanimljivo rješenje jer se u kasnijim prikazima kao u Autunu, arhitektura pojavljuje samo u scenografiji raja. U ovom prikazu mrtvi pri uskrснуću dobivaju glatka okruglasta tijela dok su im duše prikazane kao golubice koje lebde oko njih ili koje im slijeću u usta!

Ovaj prikaz (rađen vjerojatno negdje na području današnje južne Njemačke ili sjeverne Italije) proizlazi iz zapadne teologije uskrснуća koja od najranijeg kršćanstva uskrснуće definira kao ponovnu rekonstrukciju same materije tijela

i uspostavu njegove cjelovitosti, odnosno kao pobjedu tijela nad materijalnim propadanjem i rasipanjem tijela u komadiće (Bynum, 1995). Teološki diskurs o uskrsnuću možemo razumjeti kao jedan panoptikum živopisnih metafora koje podržavaju ideju posvemašnjeg, da kažemo suvremenim jezikom, make-overa, ljudskog tijela. Ovaj izraz možda najbolje prenosi ideju kozmetičke transformacije, a ne dubinske, duhovne, koju teologija uskrsnuća ne razrađuje s jednakom pažnjom. Tijelo će biti uskrsnulo vječno i prelijepo, isto kao što je bilo, ali ljepše i neosjetljivo, lišeno emocija, što se smatralo dobrim ishodom. U teologiji srednjeg vijeka mjesto emocijama, koje su uglavnom reducirane na trpljenje i patnju, jest u paklu. U romaničkoj skulpturi ćemo rijetko susresti ljude koji se smiju ili barem smiješe, dok ćemo lako naći primjere raznih vrsta agonije, pa i izvan pakla (vidi kapitel s prikazom Očaja iz Vézaleya).

Teologije uskrsnuća se od razdoblja ranog kršćanstva do početka 12. stoljeća nije puno mijenjala (Bynum, 1995). Hugu od Sv. Victora (rođen otprilike 1096.-1141.) u *De sacramentis* je dobro poslužila usporedba s kiparskim načinom rada da bi nam protumačio kako djeluje Svevišnji u času uskrsnuća: „Jer ako čovjek, umjetnik, može napraviti kip kojeg je (prethodno) iz nekog razloga izradio deformiranog, pa ga (naknadno) učinio vrlo lijepim, ali tako da ništa supstancijalno nije uklonjeno već samo deformiteti i...može tako mijenjati i raspoređivati materijal (kojim se koristi) da ne nagrdi ili smanji (kip), kako onda moramo razmišljati o Svemogućem?“ (Bynum, 1995).

Primijetimo da kršćanska teologija težište stavlja na stanje tijela; fragmentacija i propadanje nisu sami po sebi glavni predmet rasprave već obećanje cjelovitog tijela nakon uskrsnuća. U likovnim umjetnostima to najbolje možemo vidjeti u koncepciji antropomorfnih relikvijara, gdje se tjelesni komadići nadopunjuju i glorificiraju korištenjem dragog kamenja i metala koji nam prenose ideju o novoj koži i potpunoj transformaciji posmrtnih ostataka u zagrobnom životu, dakako, onih zaslužnih. Tek će u sljedećem stoljeću Toma Akvinski do kraja objasniti što se događa s dušom nakon smrti. Zaslužni će trenutno i prije strašnog Suda imati mogućnost nepomućene vizije (shvaćanja i iskustva Boga) pri susretu s Bogom licem u lice. Vizija Boga (*visio Dei*), što je ujedno i iskustvo i shvaćanje Boga, vodi stanju blaženstva. Za Tomu Akvinskog raj i pakao su psihološka stanja, ali u 12. stoljeću raj i pakao su još uvijek mjesta, a tijelo, nositelj iskustva.

U likovnim umjetnostima, dijagram glavnih komponenti Posljednjeg suda je usustavljen u bizantskoj umjetnosti ranog 11. stoljeća. Posljednji sud, koji je najbliži bizantskom predlošku na Zapadu, veličanstveni je prikaz Po-



34. Posljednji sud, MS BN gr. 74, fol. 51v

sljednog suda na zapadnom zidu katedrale u Torcellu, također iz 11. stoljeća (s modifikacijama iz 12. stoljeća). Postoje i drugi primjeri (ikone iz sinajske riznice, italo-bizantska bjelokost u Victoria i Albert Muzeju) koji pokazuju da je bizantska umjetnost došla do svoje vizije Posljednjeg suda upravo u 11. stoljeću. Pogledajmo kao primjer ilustraciju iz grčkog rukopisa iz druge polovice 11. stoljeća (porijeklom iz Stoudios manastira, MS BN gr. 74, fol. 51v) koja nadopunjuje Matejev opis iako s riječima Matejevog evanđelja nema podudarnosti. Na prvi pogled primjećujemo da nema ovaca i jaraca i da je prikaz bitno razrađeniji od Matejevog opisa kojem služi kao ilustracija, što nam sugerira da se radi o svojevrsnoj sintezi motiva koje su bizantski teolozi do tada uveli u raspravu (Sl. 34). Svjedočimo o jednoj učenj kompilaciji ravnoj najsloženijem

teološkom tekstu jer svaki od motiva ima svoju povijest i teološku podlogu. Među motivima koji su se ustalili i u zapadnoj umjetnosti, a koje nalazimo i u Autunu, su anđeli koje trube na buđenje te sv. Mihovil koji važe duže dok mu ih đavli nastoje preoteti. Bizantska je i jasna podjela ishoda na raj i pakao kojima je dana podjednaka važnost. Bizantski motiv je i sv. Petar koji otključava vrata raja i koji je do Autuna bio nepoznat na zapadu (Denny). Kristova poza s rukama spuštenim prema dolje je tipično bizantska (kao i stigmatе na dlanovima, primjerice u prikazu Posljednjeg suda u Torcellu), no u konačnici cjelokupna koncepcija zapadnoga Posljednjeg suda je posve drugačija zbog odsutnosti brojnih motiva koji su ključni u bizantskoj koncepciji.

U odnosu na bizantski Posljednji sud, u Autunu nedostaje *hetimasia* (pripremljeno prijestolje), *Deesis* (prisutna je Marija koja sjedi, ali ne i Ivan), ognjena rijeka koja se slijeva u ognjeno jezero, a raj je posve drugačije koncipiran. Nedostaje i neizostavan element bizantskih prikaza – morske i zemaljske životinje koja vraćaju mrtve i mnogi drugi elementi, pa i struktura Posljednjeg suda po registrima. Najočiglednija razlika između bizantskog modela i Posljednjeg suda u Autunu je fokus na uskrsnuće tijela. U Autunu vidimo cijelu seriju grobova koji kontinuirano prate rub nadvratnika. Druga novina je izražena uloga anđela pomagača u Autunu. Bilo da se radi o istočnoj ili zapadnoj varijanti Posljednjeg suda, motive koji čine Posljednji sud ne nalazimo ni pojedinačno niti objedinjene nigdje u Bibliji. Kao što je grčki prikaz kompilacija koncepata koji su se potom uvriježili u kasnijoj bizantskoj umjetnosti, Posljednji sud u Autunu možemo smatrati zapadnom autorskom kompilacijom koja je prepoznata kao zaokružena definicija zapadnoga Posljednjeg suda.

Više nego ijedan pojedinačni motiv, Gislebertusov fokus na samo uskrsnuće tijela, na proces buđenja i osvještavanja trenutka izlaska iz groba, čini ovaj posljednji sud paradigmatičnim. U navedenim bizantskim primjerima uskrsnuće je tek jedan od sporednih momenata, dok je osvještavanje društvenog reda koje vlada u Nebeskom kraljevstvu (cijela svita apostola je ustoličena lijevo i desno od Krista) i restitucija društvenog reda nakon suđenja (što vidimo po grupiranju pravednih careva i svetaca na strani blaženih) bitan element prikaza. Gislebertusa društveni red ne zanima i ne nalazimo uniformne grupe, već cijeli panoptikum individualnih reakcija i stanja. Prisjetimo se primjera Posljednjeg suda iz Beaulieuva koji se vrlo izravno obraćao hereticima. Ako ćemo izdvojiti neku grupu koja se može prepoznati i osjetiti nagrađenom ovim prikazom, onda su to, eventualno, hodočasnici. Gislebertus je prvi autor Posljednjeg suda kakav će se kasnije raširiti jer nam zorno predočuje psihološku dimenziju i ishode naših životnih odluka koje imaju samo dva oprečna

smjera – nagradu ili kaznu, raj ili pakao. U samom natpisu se spominju zemaljski grijesi u kojima istraju oni koji će biti osuđeni te obećanje uskrsnuća za one koji ne vode bezbožni život, što ukazuje da Gisleburtus nije podržavao teologiju predestinacije (Don). Usput napomenimo da se treća opcija, čistilište, počinje formirati tek u teološkoj svijesti katedralne škole Notre Dame u Parizu tijekom 12. stoljeća, a kao mjesto „purgatorium“ spominje se tek u 13. stoljeću.

Gdje smjestiti Posljednji sud iz Autuna u odnosu na teologiju i zapadne likovne predloške? Možemo li reći da je Posljednji sud u Autunu prvi primjer monumentalne vizualizacije Posljednjeg suda u zapadnoj skulpturi ili ta čast pripada Posljednjem sudu na portalu u nartekstu katedrale sv. Vincenta u Mâconu nedaleko Clunya u Burgundiji? Taj portal se datira u 1120., a Posljednji sud u Autunu je nastao barem jedno desetljeće kasnije (1130.-1135.), no puno je poznatiji jer je u potpunosti očuvan (što su pokazali i recentni restauratorski radovi), dok je portal katedrale u Mâconu bio znatno oštećen već tijekom vjerskih ratova u 16. stoljeću, a sama katedrala uništena u 19. stoljeću. Središnji lik Krista nedostaje, a neke figure je teško prepoznati pa će analiza ovog portala biti svedena na osnovne opaske i konstataciju o razlozima uspjeha Posljednjeg suda u Autunu.

Portal je masivan, 5,86 m dužine. Brojne figure su raspoređene u pet registra i rad su jedne ujednačene radionice (Tokita Darling). Oko Krista su raspoređene figure oko kojih postoje dvojbe jer ih je dvadeset i četiri, ali ne nose atribute staraca Apokalipse pa se stoga predlaže da se radi o anonimnim sucima prema Otkrivenju 20,4: „I vidjeh prijestolja – onima što sjedoše na njih dano je suditi“. Niz drugih vrlo specifičnih detalja i stroga hijerarhija ukazuju da je program ovog portala proizašao iz učenih krugova iz biskupovog okruženja. Iza sv. Mihaela šest nagih figura s rukama podignutih prema nebu kreću prema raju s izrazima nade i straha (Tokita Darling). Budući da se ovaj i neki drugi motivi ponavljaju na nadvratniku kasnije crkve Saint-Paul-de-Varax, razvidno je ovaj portal imao odjeka u Burgundiji, ali ne kao cjelokupna koncepcija. Raj je koncipiran poput crkve s dva tornja i apsidom, poput same katedrale sv. Vincenta, a na ulazu Krist prima spašene dajući im stolu i krunu, što proizlazi iz stihova koji su se čitali iz pontifikala (liturgijske knjige kojom se služi biskup) u kojem se spominje „stola vječnog života“ kao vrst nagrade (Angheben, 2011). Koncepcija raja nije ponovljena drugdje, vjerojatno zato što je definicija raja ovdje limitirana na pojam katedrale kao mjesta biskupskog autoriteta, a dodjeljivanje stole se može protumačiti kao da su izabrani samo svećenici.

Angheben (2011) predlaže da se na portalu katedrale u Mâconu ne radi o univerzalnom Posljednjem sudu već o individualnom sudu prije samog uskrsnuća prema Otkrivenju (20,5): „Drugi mrtvi ne oživješe dok se ne naviše tisuću godina. To je ono prvo uskrsnuće“. S tim eshatološkim konceptom smo se već susreli u Moissacu kada je bilo riječi o sudbini duše lošeg bogataša u paklu, te je tom prilikom napomenuto da se radi o individualnom suđenju koje se odvija prije Posljednjeg suda, kao što i odmor siromaha Lazara u Abrahamovom naručju nedvojbeno slijedi trenutak smrti. Budući da ne postoji samo jedna formula po kojoj možemo prepoznati da li se radi o pojedinačnom ili univerzalnom suđenju, jedan od argumenata za takvo čitanje Posljednjeg suda u Mâconu jest motiv borbe između anđela oboružanog mačem i štitom i đavla jer ta scena odgovara tekstovima koji na taj način opisuju borbu za duše odmah nakon smrti, a prije univerzalnog uskrsnuća (Angheben, 2011). Kao što je već napomenuto, u Autunu Posljednji sud sadrži motiv vaganja i natezanja vage, a ne borbe između anđela i đavla. Fokus na individualno suđenje se također dobro slaže s činjenicom da se pogrebna liturgija odvijala u prostoru narteksa (Tokita Darling) te da se radi o teologiji koja je imala veliku važnost u kulturi Clunya. Samo uskrsnuće tijela, neizostavno u teologiji Posljednjeg suda, naznačeno je, ali ne i razrađeno, a pakao je posve marginaliziran. Susrećemo se stoga s jednom koncepcijom koja se temeljno razlikuje od Autuna, što nam pomaže da bolje uočimo Gislebertusove autorske doprinose ovoj temi. U prikazu iz Mâcona, zbog hijerarhijske impostacije, broja sudaca pa time i osvještavanja samog procesa suđenja, neizostavne su asocijacije na sekularno suđenje i crkvene sudove. Bitna sličnost s Autunom i dosadašnjim primjerima romaničkih portala jest činjenica da nalazimo specifične samoreferentne elemente koji promoviraju naručitelja (biskupa) te načelo prilagođavanja teme potrebama javnosti. U ovom slučaju portal s prikazom individualnog suđenja je prikladan za mjesto gdje se svakodnevno ispraćivalo nekog pokojnika. Za razliku od Posljednjeg suda u Mâconu, u Autunu nalazimo minimum hijerarhijskog ustrojavanja Posljednjeg suda, tek u mjeri koliko je neophodno da se razluče osnovne pod teme, ne nalazimo reference na sekularne sudove te se definitivno radi o univerzalnom, a ne pojedinačnom sudu. Paradoksalno, uz sve strahote pakla koje nam je Gislebertus predočio, njegova poruka je optimistična jer se promatrač kojem su opcije jasno predočene, još uvijek ima vremena predomisliti i preusmjeriti svoj život na ispravni put!

IV.2. Gislebertus, autor

Obrada Posljednjeg suda u Autunu unosi mnoge, možemo slobodno reći, Gislebertusove autorske nadogradnje. Gislebertus se po svemu pokazuje kao autor, potpisan ispod Kristovih nogu, a pripisuje mu se i sjeverni portal od kojeg je sačuvan reljef s prikazom Eve, kapiteli u crkvi pa i uloga vođe radova na gradnji crkve. Rečeno je da je nova dimenzija Gislebertovoga Posljednjeg suda intenzitet i široki spektar emotivnog naboja koji prožima ovaj događaj. Romanička skulptura se najlakše i najčešće izražava gestama, ali ovdje možemo iščitati razne emocije ne samo putem gesti. Naime, emocije u potpunosti prožimaju prikazana lica i tijela stvarajući mogućnost uspostavljanja empatičkog odnosa. Iako su užasi pakla više nego zorno predočeni, zapanjujuća novina njegovoga autorskog pristupa jest doza nježnosti i empatije prema ranjivosti probuđenih, što je naročito vidljivo u prikazu raja, no sažaljenje je definitivno moguće i prema osuđenicima na pakao.

Gislebertusovo produbljivanje emotivne dimenzije djela vidimo i na nekim sačuvanim kapitelima kao što je, primjerice, prikaz sveta tri kralja koji spavaju pod istom grubo tkanom dekom, kao što je to već često bio slučaj kada za putnike namjernike nije bilo mjesta u krčmi na nekom hodočasničkom putu (Sl. 35)! Možda je tu scenu Gislebertus vidio u nekom od svratišta u Autunu? Činjenica da možemo odrediti vrstu materijala deke pod kojom spavaju, kao što smo mogli u Moissacu prepoznati konopce koje vežu slamaricu za tokarenu podnicu kreveta, već govori da u romaničku skulpturu ulazi osjećaj za teksturu površine i svijest o dodiru kao jednom od najbitnijih čula kojim doživljavamo objektivnu stvarnost. No, posebnost ovog prikaza, davno prije Michelangela, prst je anđela kojim budi usnule kraljeve. Na lagani dodir anđela jedan od kraljeva otvara oči, dok druga dvojica još čvrsto spavaju. Moment nekog čina i *instinktivne* reakcije na poticaj sasvim je nova dimenzija romaničke skulpture. O refleksima, odnosno nevoljnim pokretima, Toma Akvinski će pisati stoljeće kasnije.

Na kapitelu s prikazom poklonstva kraljeva, Josip, usamljen sa strane kapitela, oslanja lice na ruku. Gislebertus je Josipovoj zamišljenosti i osjećaju odbačenosti dodijelio vlastiti prostor. Josip se i inače prikazuje na taj način, no ovdje je uokviren pod lukom kako bi dojam njegove izoliranosti bio jači. Na kapitelu sa scenom donacije, opet sa strane, zatječemo zamišljenog ili uspavanog kralja, ponovno kao usamljenu figuru. Sve su to primjeri izdvajanja subjektivnog stanja protagonista. Kao što ćemo vidjeti u nastavku, djelomičan razlog Gislebertusove usredotočenosti da se u nekoj temi prepozna psihološka



35. *Gislebertus, San Sveta tri kralja, crkva sv. Lazara, Autun*

komponenta leži i u karakteru ovog mjesta. Crkva je posvećena sv. Lazaru. Uskrsnuće Lazara je najveće moguće čudo koje je Krist mogao učiniti jer je uskrsnuo čovjeka iz mrtvih, što je ujedno i prefiguracija (najava) uskrsnuća svih preminulih na Sudnji dan. No, udubljivanje u emotivnu komponentu tih događaja svakako ima veze i s činjenicom da su primarna publika bili hodočasnici koji su na ovo mjesto dolazili očekujući čudo izlječenja. Crkvu u Autunu možemo zamisliti kao mjesto napućeno ljudskom patnjom.

Da bismo shvatili kako je došlo do Posljednjeg suda u Autunu, potrebno je sagledati timpan u kontekstu mjesta i namjene same crkve. Crkva sv. Lazara u Autunu neobično je orijentirana i gotovo da se poklapa s osi sjever-jug, no zbog jednostavnosti referirat ćemo se i dalje na portal Posljednjeg suda kao na zapadni. Ta neobična orijentacija uvjetovana je skućenim terenom uz postojeće obrambene zidove i odnosom prema već postojećoj katedrali (posvećene svetom Nazariju – Saint Nazaire) u neposrednoj blizini. Iako je prostor bio neprikladan, nova crkva, a vremenom katedrala, bila je potrebna za štovanje

relikvija sv. Lazara koje su se bile čuvale u prvoj katedrali od 10. stoljeća te u novu crkvu bile svečano prenesene 1146. godine. Htjelo se također i razdijeliti kultove lokalnih svetaca od kulta sv. Lazara, čiji primjereni smještaj u katedrali bi zahtijevao preinake i vjerojatno poremetio ili zasjenio štovanje već etabliranih svetaca. Ukratko, važnost i potreba smještaja relikvija sv. Lazara, koje bi hodočasnici mogli nesmetano obilaziti, zahtijevala je novu crkvu. Donacija terena unutar *castruma* u vlasništvu burgundskog vojvode Huga II. (Huge de Bourgogne) zabilježena je na kapitelu sa scenom donacije gdje vidimo vojvodu kako uručuje model crkve jednom crkvenjaku.

S obzirom na vrlo precizan razlog gradnje ove crkve, ne čudi da je skulpturalna dekoracija bila prvenstveno u službi kulta sv. Lazara i ideji uskrsnuća iz mrtvih. Hodočasnici su u crkvu sv. Lazara ulazili kroz portal sjevernog transepta. Pored sjevernog ulaza išla je cesta i taj je ulaz povezivao crkvu s katedralom. Sjeverni ulaz je također izravno vodio do mauzoleja u obliku male crkve s grobom sv. Lazara smještena iza glavnog oltara u prostoru zadnja dva traveja broda. Osim veličanstvene inscenacije uskrsnuća Lazara, o čemu će biti više riječi u nastavku, u prostoru apside je bio smješten i drveni kovčeg u kojem je tijelo sv. Lazara bilo preneseno iz Arlesa u Autun te zaseban relikvijar s relikvijom glave sv. Lazara (Maurice-Chabard). Sjeverni portal, nažalost, nije sačuvan, no prema opisu iz 15. stoljeća, zna se da je u timpanu bilo prikazano Uskrsnuće Lazara „u velikim kamenim slikama“, a na nadvratniku su u ležećem položaju bili prikazani Adam i Eva uhvaćeni u trenutku Izvornog grijeha (Vernus) (Sl. 1). Eva je zasigurno najsenzualnija figura sačuvana iz razdoblja romanike, a putenost njene glatke kože još je više dolazila do izražaja u kontrastu s prikazom tek oživljene mumije! Na trumou i sjevernog i zapadnog portala Posljednjeg suda bio je prikazan sv. Lazar kao biskup. Na trumou Posljednjeg suda pored figure Lazara kao biskupa nalazimo i njegove sestre Martu i Mariju (nažalost, originalne skulpture su uništene tijekom Francuske revolucije i zamijenjene u 19. stoljeću). Lazarovu obitelj vidjet ćemo i u spomenutom mauzoleju. Reljef s prikazom Bogorodičinog Uzašašća je bio dio timpana i čuva se u Muzeju Rolin u Autunu s drugim fragmentima (Sl. 29). Sve nam to govori da se kroz cijelu crkvu provlači jedna ideja vodilja pa stoga ne čudi da je uskrsnuće tijela na Gislebertusovom portalu Posljednjeg suda pažljivo razrađeno.

Umjetnik Gislebertus nije zabilježen nigdje drugdje i ne postoje druge informacije o njemu, niti se njemu osobno pripisuju neka druga djela. Vladimir Goss (2010) smatra da je to slučaj i s drugim velikim portalima, u Vézelayu, Santo Domingo de Silos i Conquesu, što pripisuje brojnosti majstora koji su

bili zaposleni u gradnji Clunyia III. Možemo jedino po tipu figura uočiti sličnosti s figurama na kapitelima u Clunyju i potvrditi već iznesene pretpostavke da je Gislebertus bio izučen u Clunyju, gdje je moguće i radio. Gislebertusova radionica ostavila je kvalitetne radove u crkvi sv. Andoša (Andoche) u Saulieu (također u Burgundiji), a radila je i na kapitelima u crkvi sv. Ivana u Moûtiersu (danas u Fogg muzeju u Harvardu). U Autunu, Gislebertus nije bio samo skulptor već najvjerojatnije i glavni arhitekt. U arhitekturi su vidljive poveznice s Clunyjem jer su se u artikulaciji interijera koristili klasicizirajući kanelirani pilastri, korintski kapiteli i redovi krupnih rozeta, a i elevacija pokazuje sličnosti s Clunyjem III iako su arkade manje razvijene u usporedbi. Nalazimo i razlike, ponajviše u činjenici da Cluny nije koristio polikromiju u unutrašnjosti, dok su u Autunu nađeni tragovi boje, i to jakih pigmenata žute i crvene koja je bila korištena i za isticanje reljefnih detalja, a nađeno je da su i cijele zidne plohe bile obojane u žuto.

Gislebertus je prvi umjetnik zapadnoga Posljednjeg suda jer možemo iščitati cijeli spektar emocija koje je Gislebertus prenio stavljajući u centar događaja ljudske duše. Ovom stavu se može prigovoriti da su prikazi strahota i muka u paklu kao motiv u umjetnosti odavno poznati (u rukopisnom slikarstvu), međutim Gislebertusov doprinos je u tome što se u njegovom prikazu pakla emotivna dimenzija strašnih događaja odražava na ljudskim licima i pozama kao psihološka reakcija. Prikazi mučenja kao fizičke radnje nad tijelima grešnika ovdje su odmijenjeni izrazima boli na njihovim licima, dok su s druge strane, oni spašeni vidno spokojni, dapače poneka usta su razvučena u blagi smiješak. Gislebertus je vjerojatno prvi umjetnik koji je u zapadnu umjetnost vratio ekspresiju lica u suglasju s kretnjom, gestom i smislom prikazane radnje. Istovremeno, ljudska tijela su tipizirana i aseksualna, neobilježena i neoštećena bilo da su grešna ili spašena.

IV.3. Mauzolej sv. Lazara u crkvi sv. Lazara u Autunu

Zahvaljujući detaljnim opisima iz 15. i kasnijih stoljeća te brojnim fragmentima, cjelokupni izgled mauzoleja je dobro poznat, ali je, nažalost, posve uništen u drugoj polovici 18. stoljeća, no postoje dobre rekonstrukcije i make-te (Sl. 36, 36a). Mauzolej se opisuje kao crkva u crkvi, impresivnih dimenzija (7,2 m x 4,3 m) i visine 6 metara. Bio je sagrađen od raznobojnog mramora, izvana ukrašen pilastrima i stupovima s figurativnim kapitelima i natpisima koji opisuju Lazarovo uskrsnuće. Postojala su mala vrata kroz koja se ulazi-



36. Model mauzoleja sv. Lazara, Musée Rolin, Autun
36a sv. Andrija, Marija Magdalena i Marta, Musée Rolin, Autun

lo spuštajući se nekoliko stepenica do groba sv. Lazara. Umjetnik, Martinus monachus, o kojem se ništa više ne zna, potpisao se podno figure svete Marte, gdje je navedeno i vrijeme biskupa Stefana, što određuje vrijeme izrade ovih skulptura oko 1140. godine. Stilski najbliži su ostaci kapitela iz katedrale u gradu Vienne (oko dvjestotinjak kilometara udaljenosti).

Sam Lazarov grob je imao oblik stvarnog sarkofaga dužine oko 1,40 cm. Poklopac sarkofaga je bio trajno podignut na način da su ga držale četiri stojeća atlanta. Na sarkofagu je postojao natpis s Kristovom zapovijedi: *Lazarus veni foras* (Lazare, izađi). Okolo sarkofaga je bilo postavljeno pet slobodno stojećih figura gotovo prirodne veličine, od kojih je većina sačuvana. Figura Krista je fragmentarno sačuvana, no poznato je da je stajao ispred sarkofaga s ispruženom rukom kao da zapovijeda Lazaru da ustane. Druge samostojeće figure koje su činile ovu okamenjenu scenu su djelomično sačuvane: Sveti Petar, Sveti Andrija, Lazarova sestra Marta, koja pokriva nos kako bi se zaštitila od smrada, dok Marija širi ruke u pozi čuđenja i zahvale za čudo koje se događa (Sl. 36a). Ne treba ni reći da je ovakva grupa samostojećih i slobodno razmještenih figura oko „pravoga“ kamenog sarkofaga bila posve neuobičajena te je zacijelo plijenila dah hodočasnika. Posjetiteljima je bilo omogućeno da uđu u scenu te postanu dio biblijskog puka zajedno s Lazarovim sestrama i drugim svjedocima. Krajnji trenutak drame Lazarovog uskrsnuća je ipak bio trajno odgođen, a vjernik stavljen u poziciju iščekivanja njegovog izlaska iz groba. Sudeći prema jednom prikazu na žetonu iz 16. stoljeća, postojala je i figura Lazara u položaju pridizanja iz sarkofaga. Ovo uistinu nadahnuto rješenje obilježava trenutak spajanja romaničke skulpture i tradicije crkvenih prikazanja. Kazališna uprizorenja biblijskih događaja su, međutim, ovdje pretvorena u permanentnu interaktivnu kazališnu scenu naglašene dramatike. Za takav pristup nije poznat presedan, osim ako ne uzmemo u obzir skulpturalne grupe u drvu koje su činile kompoziciju Skidanja Krista s Križa. Takve grupe se uglavnom vežu za geografsko područje Italije i Španjolske, ali poznata je i grupa drvenih figura Svetih Žena iz otprilike 1170.-80. porijeklom iz doline rijeke Rajne.

Završna napomena: emotivne komponente i začudnosti nije nedostajalo u crkvi koja je, u odnosu na katedralu, imala specifičnu zadaću uzdizanja relikvija svetog Lazara. Vrlo specifična namjena crkve, koja je vremenom preuzela ulogu katedrale te usredotočenost na koncept uskrsnuća Lazara kao biblijsku prefiguraciju i najavu općeg uskrsnuća tijela na Posljednjem sudu, nužno je usmjerilo Gislebertusovo rješenje za zapadni portal. Treba napomenuti da je sam mauzolej podignut desetak godina nakon zapadnog portala, no namjena crkve je bila jasna od početka, a sjeverni (glavni) portal s Uskrsnućem Lazara

već je bio podignut. Gislebertus se smatra ne samo autorom portala, već i vođom radova u ovoj crkvi u kojoj je radio i na kapitelima što pokazuju stilsko jedinstvo koje se rijetko nalazi na jednom mjestu. Stoga se može smatrati i da je Lazarov mauzolej bio planiran od samog početka jer nije bila planirana kripta. Na zapadni portal s Posljednjim sudom se nije ulazilo, već je češće služio kao izlaz. Nakon što su vjernici posjetili mauzolej, prošli kroz crkvu i izašli na zapadni ulaz, Gislebertov timpan Posljednjeg suda je imao dvije temeljne funkcije: obećati čudo koje je Krist učinio Lazaru i upozoriti na potrebu vođenja moralno ispravnog života. Stoga je poruka portala Posljednjeg suda namijenjena svima, a događaj prvenstveno zamišljen kao iskustvo tijela.

IV.4. Gislebertus i rađanje pojmova subjektivnosti i emotivnosti

U razdoblju prije Gislebertusa, teško ćemo naći neki primjer natpisa u kojem se pobuđivanje emocija eksplicitno definira kao svrha određenog prikaza. Stoga je natpis iz Autuna naročito vrijedno svjedočanstvo jer izravno povezuje namjeru umjetnika da kroz „strašne prikaze“ predstavi užas pakla s implicitnom, ali jasnom namjerom da se takvi osjećaji pobude kod promatrača, a ne samo da ga se podsjeti, upozori ili navede na pravi put.

Svrha umjetnosti kao podsjetnika (mnemoničnog pomagala) i moralnog kompasa definirana je na samim počecima kršćanske umjetnosti. Definicija uloge vjerskog slikarstva kao *Biblia pauperum* (Biblije za siromašne) Pape Grgura Velikog (preminuo 604.) se često pogrešno razumije i tumači kao da se radilo o slikama u nekom školskom okruženju u kojem slike igraju ulogu didaktičkih pomagala. Ali, nimalo se nije radilo o slikama kao pomoćnom sredstvu! Grgur Veliki je smatrao da su slike isto što i tekstovi za svećenike. Iako on ne definira slike eksplicitno kao epistemološka pomagala, jasno je da im daje isti status kao i tekstu Svetog pisma koje redovnici trebaju proučavati i o kojem trebaju razmišljati. Slike su instrumenti stjecanja znanja za neuke, što je ipak posve drugačije od uloge prenošenja dogmatskih imperativa pasivnom puku posredstvom slike. K tome, rijetko se spominje kontekst u kojem je nastala ova formulacija. Do takve formulacije papa Grgur Veliki dolazi pišući dva pisma Serenusu, biskupu Marseilla, da bi ga spriječio u sustavnom uništavanju svih slika koje su se tamo našle. Kako bi ga bolje uvjerio, papa Grgur Veliki nudi i druga obrazloženja: slike prikazuju povijest Kristovog djelovanja (*historia, res gestae*), pomažu da se biblijski narativi bolje zapamte te trebaju potaknuti pro-

matrača na kajanje i poniznost u svrhu osobnog spasenja. Ovom prigodom ne možemo ulaziti dublje u teoriju slike u srednjem vijeku nakon Grgura Velikog. Dovoljno je reći da su se stavovi Grgura Velikog često citirali, ali i nadopunjavali. Ako usporedimo natpis iz Autuna, čini se da je emotivna komponenta prikaza u skladu s Grgurovom opaskom da bi slike trebale voditi osjećaju kajanja i poniznosti, no mjesto emocija u srednjem vijeku je ipak bilo puno složenije.

Povijest emocija je novo područje medijevalistike koje se počelo razvijati usporedno s „emotivnim zaokretom“ u drugim poljima društveno-humanističkih znanosti od 1980-ih nadalje (Boquet i Nagy, 2018). Paradoksalno, s obzirom na količinu emotivnog sadržaja u umjetničkim djelima, izučavanje emotivnosti je zapostavljeno u povijesti umjetnosti, a interes povjesničara umjetnosti za mjesto i status emocija u srednjovjekovnoj umjetnosti uglavnom počinje s kasnim srednjim vijekom ili Giottovim humanizmom. Djelomice je tome razlog činjenica da se sam pojam emocija pojavio usporedno sa sekularizacijom europskog društva te bio povezan s psihologijom kao znanstvenom disciplinom (Boquet i Nagy, 2016). Čak i kada se radi o suvremenim teorijama i umjetnosti, rijetko se dovode u vezu psihološka i povijesnoumjetnička istraživanja. Ipak, recentnija medijevistička istraživanja počinju razotkrivati sveprisutnost emocija u povijesnim izvorima te graditi sliku koja je bitno kompleksnija od slike srednjeg vijeka kao razdoblja infantilnosti u procesu civilizacijskog napretka prema društvu razuma.

Riječ emocija nije postojala u srednjem vijeku i pojavljuje se tek u 15. stoljeću u Francuskoj u kontekstu narodnih pobuna (Boquet i Nagy, 2018). Neki od latinskih jezičnih ekvivalenta suvremenoj riječi emocija koji su se koristili tijekom srednjeg vijeka su: *motus animi* (doslovno: pokret duše) *animae perturbatio* (duševna smetnja), *affectus*, *passio* (strast), *primus motus* (poriv) i drugi. Boquet i Nagy ipak smatraju da sistematsku psihologiju afektivnosti treba smjestiti u razdoblje od 11. do 13. stoljeća. Radi se o razdoblju kulturne obnove u kojem je kršćanska antropologija – koncept ljudskog bića – bio iznova formiran. Proces reintegracije aristotelijanske tradicije u kršćansku tradiciju možemo smatrati dovršenim u 13. stoljeću kada Toma Akvinski poglavlje „De passionibus animae“ u djelu *Summa theologica* posvećuje strastima. Ključni moment kod Tome Akvinskog, ali i prije njega kod Pierrea Abélarda, stav je da uгода zauzima isto mjesto kao i patnja u unutrašnjem emotivnom životu ljudi te sama po sebi nije grešna.

Gislebertus se nije mogao susresti s Tomom Akvinskim, ali su do njege mogle doprijeti ideje Pierrea Abélarda, kojeg se naziva „prvim modernim čo-

vjekom“ (Chenu). Abélard je 1142. godine preminuo u samostanu Chalon-sur-Saône, sedamdesetak kilometara udaljenom od Autuna. Nije nevažno ni to da je Petar Časni dao utočište Abélarđu u Clunyu te se nakon njegove smrti zauzeo da bude oslobođen optužbi za herezu. Petrova posmrtna eulogija Abélarđu pokazuje iskreno divljenje prema njemu kao filozofu (Torrell) što nam govori da su svjetonazori Petra Časnog (u pozadini mnogih ikonografskih rješenja u romaničkoj skulpturi) i Abélarđa bili kompatibilni. Gislebertusovi umjetnički počeci se smještaju u Cluny, a postoje i pretpostavke da je Gislebertus bio redovnik iz Clunya. Ukoliko usporedimo Gislebertusov umjetnički svjetonazor s (fragmentarno) očuvanim primjerima skulpture iz Clunya, možemo se složiti da postoji uočljiva bliskost između clunyjevskog i Gislebertusovog odnosa prema ljudskom tijelu, u mjeri u kojoj to možemo iščitati iz skulpture.

Dio Abélardove filozofije koji se odnosi na Gislebertusovo tumačenje Posljednjeg suda artikulirano u Autunu pitanje je odgovornosti pojedinca za svoje osjećaje. Abélarđa se smatra jednim od predvodnika filozofije subjektivizma jer je u svojim razmišljanjima dao veliku težinu pitanju intencija pojedinca da učini dobro ili zlo na uštrb objektivnog ili moralnog značenja određenog čina. U djelu *Historia calamitatum* Abélard smatra da grijeh, pa i najteži, ne postoji ukoliko osoba voljno (*consensus, intentio*) ne počini neki zao čin (Chenu). Sama činjenica da je netko nešto spontano osjetio ili nehotice počinio nije grijeh. S Abélarđom na listu filozofskih interesa dolaze pitanja ljudskih emocija i poriva koje su uobičajeno bile obilježene krivnjom Izvornog grijeha za razliku od ranijih stoljeća srednjeg vijeka kada ne nalazimo teze o pozitivnoj ulozi emocija. Bitan pomak koji je učinio Abélard jest izmještanje diskursa o emotivnosti u domenu ljudske prirode (Boquet i Nagy, 2016). Gislebertus prikazuje ljudski rod kao ranjive puževe golaće obilježene emocijama i svojim dobrim i lošim djelima. Posljednji sud je bio nužan okvir u kojem je izrazio svoj i svjetonazor intelektualnog kruga u kojem se kretao.

Druga bitna ideja koja je dozrijevala tokom 11. stoljeća jest da je afektivnost (pod tim podrazumijevamo trenutačne emocije plus emotivna stanja) tjelesni fenomen, a ne duhovni i moralni. Povezanošću tijela i emocija bavili su se srednjovjekovni medicinari, primjerice Avicenna (+1037.) i Konstantin Afrički, redovnik u Monte Cassinu (preminuo krajem 11. stoljeća). Tipičan način razumijevanja odnosa fizioloških funkcija i emocija je, primjerice, opis radosti kod Konstantina Afričkog. Radost je obilježena polaganim tokom prirodne tjelesne topline, što je dobro za čovjeka, ali intenzivna radost ili strah koji su vezani uz brzo kolanje prirodne supstance u tijelu su loše i mogu prozrokovati smrt (Boquet i Nagy, 2016). Ovakve teze nisu mogle biti doslovno prenesene u umjetnost jer umjetnički mediji imaju svoje konvencije i načine

prenošenja i korištenja formalnog vokabulara kojima se služe, ali su definitivno mogle pridonijeti promjeni težišta pri impostaciji neke teme, pogotovo kada se radi o Posljednjem sudu koji, podsjećam, ne proizlazi iz kanonskog teksta, ne naslanja se na uvriježenu tradiciju prikazivanja i bavi se prvenstveno sudbinom ljudskog tijela i duše. Teze Konstantina Afričkog su u potpunom suglasju s romaničkim prikazima blaženih i prokletih: blažene karakterizira spokoj, dok je očaj prokletih intenzivan i likovno ekspresivan.

IV.5. Tko je tko na portalu-tabloidu crkve sv. Fides u Conquesu

Posljednji sud u Autunu i Conquesu se često nazivaju „pravim“ Posljednjim sudovima u romaničkoj skulpturi (Bachet, 1993). Dovoljno je već rečeno da bismo shvatili da „pravi“ zapadni primjer Posljednjeg suda mora sadržavati uskrsnuće tijela i (jednakopravne) moguće ishode: raj i pakao. Smisao Posljednjeg suda, univerzalnost i jednakost pred vrhovnim Suceom, zasigurno je pridonijela popularnosti ove teme. Tako su bit Posljednjeg suda shvatili i mnogi gotički umjetnici. Dobar primjer je timpan crkve sv. Petra u Poitiersu (datiran oko 1250.), gdje vidimo maksimalno umnožen broj golišavaca koji izlaze iz grobova, koliko god ih je moglo stati na nadvratnik portala, time prenoseći ideju sveobuhvatnosti Posljednjeg suda. Svi su jednaki u nagosti (ovisno o kontekstu, nagost u srednjem vijeku označava čovjekovo prirodno stanje). Ljudi se, međutim, razlikuju po reakcijama izražavajući nadu i zahvalnost gestom molitve ili pak tjeskobu primanjem za glavu jer se buđenjem iz mrtvih vraća i sjećanje na prošle živote. Sve se to događa pred očima javnosti, pregovaranja više nisu moguća i nema uzmaca. U registru iznad, točno po sredini, skupina pravednika se odvaja od grešnika i obje opcije se čine jednako mogućima, ovisi o tome kakve ćemo odluke donijeti za života.

Slično i u Conquesu, sretan ishod je još uvijek moguć, ukoliko se sami opredijelimo za pravi put (Sl. 37). Društvena uloga romaničkih posljednjih sudova, *inter ales*, je potaknuti i navesti, a ne samo zastrašiti prikazima lošeg ishoda (poput grafičkih slika na kutijama cigareta!). U natpisu Posljednjeg suda u Conquesu u najdonjoj traci koja je i najbliža promatraču, čitamo:

O PECCATORES TRANSMVTETIS NISI MORES IVDICIVM DVRVM
VOBIS SCITOTE FVTVRVM (O grešnici, znajte, ukoliko ne promijenite
navade, čeka vas teško suđenje).



37. Posljednji sud, portal crkve sv. Fides, Conques

Posljednji sud u Conquesu je drugačiji od Autuna i kasnijeg primjera u Poitiersu po mnogo čemu, ali prvenstveno po tome što se uskrsnuću ne pridaje osobita važnost, a za razliku od Autuna, blaženi, pa i mnogi među prokletima, nisu u svojem prirodnom stanju nagosti već su odjeveni. Posljednji sud u Conquesu je dobar primjer prikaza rađena prema konceptu koji je prerađen za svakodnevne svrhe samopromocije i društvene samoregulacije pod moralnim vodstvom samostanske zajednice. Formula suđenja se koristi kako bi se objavilo tko je tko među zaslužnima, a tko pak zaslužuje biti isključen iz društva. Vladimir Goss (2010) je Posljednji sud u Conquesu smjestio u žanr *sapunice*, a Sauerländer u žanr propovjedi na pučkom jeziku (*sermo rusticus*) upućene hodočasnici. Zasigurno ga ne možemo smatrati dubokim promišljanjem o jednakosti ljudskog roda pred vrhovnim Suceom jer za to nedostaje Gislebertusove sklonosti apstrahiranju ljudskog tijela na rodno i društveno neutralna tijela svedena na svoje prirodne emotivne reakcije. Za razliku, umjetnik u Conquesu unosi puno veći stupanj konkretizacije protagonista, što pridonosi dojmu događaja koji je društveno diversificiran i pod znatnim utjecajem trenutačnih društvenih konstelacija. To je posebice slučaj u prikazu povorke izabranih u koju su uključene povijesne ličnosti. Primjetno je i odsustvo apostolskog kolegija (osim sv. Petra), a time i ideje biblijskog autoriteta koji bi pridonio dojmu teološke utemeljenosti prikaza.

Portal se datira između 1125. i 1135. godine. Točnih podataka o gradnji nema u dokumentima o Conquesu iz razdoblja od 801. do 1180. koje je prikupio i objavio francuski arhivist i paleograf Gustave Desjardins (1834.-1902.). Portal je vrlo impresivan, dužine 6,73 m i visine 3,63 m i izuzetno dobro očuvan s brojnim tragovima polikromije, ali nije u potpunosti dovršen. Dovratnici su bili obrađeni, ali dijelovi skulpture s likovima u prirodnoj veličini nisu bili postavljeni i danas su izloženi u unutrašnjosti. Portal sadrži više od šezdeset figura unutar segmenta koji su uokvireni ekstenzivnim natpisima.

U središtu prikaza nalazimo okrunjenog Krista. Njega okružuju izabrani stihovi iz Mateja 25,4: „Primitite Kraljevstvo koje vam je pripravljeno od postanka svijeta“. Anđeo na desnoj strani drži natpis s odabranim riječima iz Mateja 25,41: „Idite od mene prokleti u oganj vječni pripravljen đavolu i anđelima njegovim“. Krist podignutom rukom poziva izabrane da mu se približe, a spuštenom osuđuje grešnike na pakao. Do Krista, s njegove desne strane, na strani spašenih, vidimo defile koji predvodi Bogorodica sklopljenih ruku. Slijedi sv. Petar odjeven u misnicu, s biskupskim štapom i ključevima, a njega prati osam uglavnom svjetovnih ličnosti i troje svetaca. Da su sv. Petar i Bogorodica prvi u procesiji nije neobično i stoga što su oboje bili pored Spasitelja i zaštitnici prve crkve u Conquesu, a sv. Petar je ostao zaštitnik desnog dijela crkve. Prvi nakon sv. Petra je stariji bradati muškarac koji se oslanja na pustinjački štap sa završetkom u obliku slova T. U njemu je prepoznat Dadon (od lat. *Deo datus*, dan Bogu), osnivač isposničke zajednice u Conquesu. Nakon što je preživio osobnu tragediju povodom pustošenja njegove zemlje od strane Saracena, povukao se u osamu i podigao prvi oratorij u Conquesu. Oratorij je okupio i druge izbjeglice te je stavljen pod zaštitu Karla Velikog, što se saznaje iz dokumenta iz 819. iz vremena Lujja Pobožnog (Desjardins). Luj Pobožni je oslobodio zajednicu redovnika poreza i vojne službe te im povećao posjede i privilegije (Renoue). U dokumentu iz 839., koji je postao i službena verzija, tvrdi se da je samostan bio osnovan već u vrijeme Karla Velikog (Desjardins). Te godine, Pepin II., kralj Akvitanije, stavlja Conques pod svoju zaštitu i dodatno je obdaruje posjedima.

Prva crkva posvećena Spasitelju (od koje danas nema nikakvog traga) je bila podignuta u 10. stoljeću. Bernard iz Angersa, pisac *Knjige čuda svete Fides* početkom 11. stoljeća svjedoči o bogatoj riznici koja je i danas sačuvala primjere karolinške umjetnosti, a sam relikvijar Sv. Fides se počinje oblikovati u 9. stoljeću.

U povorci blaženih slijedi redovnik sa stolom i biskupskim štapom, zasigurno jedan od zaslužnijih opata iz ranije povijesti Conquesa, razdoblja kon-



38. *Posljednji sud, povorka izabranih i sv. Fides u molitvi, crkva sv. Fides, Conques*

tinuiranog rasta broja redovnika te utjecaja i bogatstva ovog samostana: opat Odolric (c. 1031.-1065.) Etienne II. (1065.-1087.) ili Begon III. (1087.-1107.). Redovnik vodi za ruku nekog kralja, za kojeg se pretpostavlja da se radi o Karlu Velikom ili Luju Pobožnom, koji u ruci drži kraljevsko žezlo s razlistanim završetkom. Iza njega dvojica pratitelja nose poklone, jedan u ruci drži diptih, a drugi pokrivenih ruku nosi škrinjicu u kakvoj se obično čuvaju relikvije, a u pratnji su još dva muška lika. Ovaj scenarij ne odgovara ni okolnostima nabave relikvija sv. Fides niti okolnostima nabave relikvija sv. Petra koje je samostanu poklonio papa Pahal II, 1100. godine. Stoga škrinjicu ipak treba shvatiti kao generički simbol kraljevskog darivanja, a time i kraljevske zaštite. Na kraju slijede četiri figure s aureolama, mlađi svetac redovnik, stariji bradati muškarac oslonjen na štap, vjerojatno lokalno poznati isposnik, mlađa svetica mučenica s palmom i polusjedeća ženska figura stiješnjena u kut. Obje svetece podignutih dlanova iskazuju poniznost i prihvaćanje Božje milosti. Povrh te povorke anđeli, koji djeluju kao stvarne osobe punih lica i tijela, nose natpise koji deklariraju vrline ovih zaslužnika: CONSTANTIA (dosljednost), CARITAS (dobročinstvo) i [H]UMILITAS (poniznost). Ovo je prvi primjer Posljednjeg suda u kojem je prostor blaženika iskorišten za komemoraciju uglednika od povijesnog značaja za samostansku zajednicu. Očito s namjerom oglašavanja samo-

stalnosti i distinktivne prednosti ove redovničke zajednice koja leži u njihovom povijesnom pedigreu i kontinuitetu pokroviteljstva na najvišoj razini. Povijest samostana u Conquesu bila je obilježena i stalnim sukobima sa samostanom u Figeacu pod upravom Clunya. Conques je ipak uspio sačuvati svoju samostalnost i do 12. stoljeća se razvio u bogat i neovisan transregionalan centar moći. U kontekstu tih okolnosti bilo je potrebno podsjetiti na slavne prethodnike.

Slavni zaštitnici su implicirani i u natpisu gdje se spominje slava kao prva od nagrada koju uživaju blaženi:

SANCTORUM CETVS STAT XPISTO IUDICE LETUS / SIC DATUR ELECTIS AD CELI GAUDIA VINCTIS GLORIA PAX REQUIES PERPETUUSQVE DIES / CASTI PACIFICI MITES PIETATIS AMICI SIC STANT GAUDIENTES SECURI NIL METUENTES (Zbor svetaca sretno stoji ispred Krista Suca. Tako je radost dana izabranima na nebesima, onima koji su uz slavu osvojili i mir, odmor i vječni dan. Tako stoje čedni, mirni, krotki prijatelji pobožnosti, veseleći se, sigurni, ništa se ne bojeći).

Na strani blaženih, podno procesije osnivača i uglednika, prepoznajemo svetačku figuru kako se klečeći moli u crkvi ispred ispružene Božje ruke. Radi se o svetici zaštitnici, svetoj Fides (fr. Saint Foy) čije relikvije su redovnici oteli i prenijeli iz mjesta Agena 883. godine (Sl. 39). U Agenu je bilo središte kulta ove dvanaestogodišnje djevojčice i ranokršćanske svetice čije mučeništvo je prikazano i na nekoliko kapitela u crkvi. O *Liber miraculorum sanctae Fides* (*Knjizi čuda svete Fides*, u sjajnom prijevodu Pamele Sheingorn) je već bilo riječi u kontekstu rasprave koju je poveo autor knjige, Bernard iz Angersa, kada se upitao da li je štovanje antropomorfni relikvijara izraz idolopoklonstva ili se ipak radi o novim praksama i o novoj kulturi u kojoj je štovanje takvog kipa opravdano. Pitanja koja si je postavio Bernard početkom 11. stoljeća su u očima naručitelja i javnosti jedno stoljeće kasnije očigledno bila riješena jer se pored svetice vidi njeno prijestolje s kojeg je ona privremeno sišla kako bi se pomolila Bogu!

Knjigu čuda možemo smatrati pretečom etnografskog istraživanja i izvještavanja o onome što je Bernard vidio i doživio na terenu, u izravnom kontaktu s ljudima i kroz razgovore s redovnicima. Svjedočimo rijetkom slučaju da posjedujemo razne vrste dokumenata o kultu jedne svetice: onovremena svjedočanstva zabilježena u *Knjizi čuda*, relikvijar, prikaze na timpanu i na kapitelima u crkvi. Relikvije svetice su donijele slavu ovom samostanu i prije nego što je samostan uključen u glavne hodočasničke puteve u Santiago da



39. Relikvijar sv. Fides, riznica crkve sv. Fides, Conques

Compostela (Ashley i Deegan). Prva dva dijela *Knjige čuda* koje je napisao Bernard, nepoznati autor je dopunio, a cijeli spis je prepisivan sedam puta tijekom 11. i 12. stoljeća (Sheingorn).

Svetica u molitvi pred Božjom rukom je prikazana odmah do reduciranog uskrsnuća koje je svedeno na svega troje uskrslih. Zanimljivo, uskrsnuće se u potpunosti smješta na stranu raja – grešnici u paklu neće biti ili ne zaslužuju da budu uskrsnuti. Čini se da se radi o namjernom izostavljanju jer umjetnik je drugdje vrlo precizan i detaljan. Primjerice, Božja ruka je obilježena aureolom, a dio rukava pokrivaju valovite linije koje simboliziraju nebo, da ne bi bilo zabune o čijoj ruci se radi! Svetičina molitva Svevišnjem je izriječ o onome čemu bi se hodočasnici mogli nadati: njenom konstantnom zagovoru.

Sv. Fides je bila glavna popularna atrakcija ovog mjesta zbog brojnih i raznovrsnih usluga koje je pružala javnosti, ali se naročito proslavila kao osloboditeljica na daljinu. U *Knjizi čuda* posebice su izdvojena čuda oslobađanja iz zarobljeništva zatvorenika gdje god se oni nalazili, bez obzira da li su bili krivi ili ne. Za one koji budu zazvali sveticu, brave će se otvoriti, zasuni na željeznim vratima popustiti, a zatvorenici izaći iz svojih okova na slobodu (Sheingorn).

Fides im zapovijeda da se upute u Conques sa svojim okovima i lancima kako bi odali zahvalnost Spasitelju. Razlog njene i slave samostana je točno prikazan u detalju koji prikazuje obješene okove i lance s grede crkve koje su hodočasnici ostavili kao zavjetne darove (*ex voto*). Od darovanog metala redovnici su dali napraviti mnoga vrata, a vjerojatno i dekorativne rešetke koje i danas ograđuju svetište. Iz ovog detalja jasno je da su redovnici vrlo precizno uputili umjetnika o komparativnoj prednosti Fides u odnosu na druge svece na hodočasničkim putevima.

Sposobnost oslobođenja od sužanjstva se pokazalo kao svetičino posebno polje djelovanja u dužem povijesnom kontinuitetu. U imaginaciji srednjovjekovnog promatrača okovi imaju više značenja, ali zadržimo se samo na konotacijama koje se vežu direktno za Conques, počevši od najkonkretnijih. Okovi kao zavjetni darovi osvješćuju potrebu davanja i ostavljanja materijalnog dokaza zahvale jer je to i sama svetica bez sustezanja zahtijevala prilikom svojih ukazivanja. No, okovi imaju puno važniju simboličku funkciju jer je u Conquesu postojalo sklonište, a osnivani su i slobodni burgovi (*salvae terrae*) u čast sv. Fides za one koje su bili žrtve feudalne tiranije (Desjardins). Na internacionalnoj razini djelovanja sv. Fides, iako ovom prilikom nije moguće popisati sve razloge i pokretače širenja njenog kulta na Španjolsku, Italiju, Englesku i Njemačku, spomenimo ipak osnivanje nekih sestrinskih opatija posvećenih ovoj svetici. U Englesku je njen kult prenio Robert Fitzwilliam, unuk Wilima Osvajača, kojeg su pri povratku iz Rima (ili Santiaga, postoje dvije verzije) zarobili razbojnici nadajući se otkupnini. U znak zahvalnosti za oslobođenje Robert je poklonio priorat i podigao crkvu u Horshamu (Norfolk) 1105. godine, što je kasnije privuklo i druge Normane iz aristokratskih krugova da posjete Conques. Zanimljivo je da je u Robert u Horsham doveo i dva redovnika iz Conquesa da pomognu pri gradnji crkve, što je zabilježeno i na jednom kasnijem prikazu (Shaw). U Španjolskoj, nakon oslobođanja grada Barbastro od Maura (1064.), aragonski kralj Sancho Ramirez je ispunio svoj zavjet i poklonio najveću džamiju u gradu da se pretvori u kršćanski priorat posvećen sv. Fides. Kasnije je ponovio taj zavjet i prilikom osvajanja grada Saragosse i Lerida (Desjardins). Ove kratke crtice nam govore o transferu znanja i političkog utjecaja putem kultova svetaca u razdoblju romanike. Odbačeni okovi kao atribut sv. Fides su semantički puno kompleksniji simbol od osobne zahvale hodočasnika te ih je bilo potrebno uključiti u ovu shemu stečene slave i komparativnih prednosti Conquesa u odnosu na druga mjesta.

Sudeći po arkadama svetica je prikazana upravo u svetištu crkve, gdje se nalazi i minijaturno, ali precizno oblikovan oltar s kaležom. Arkade crkve

ponavljaju arkade raja u donjem registru, gdje gore realistično prikazane uljanice kakve su se nalazile i u crkvi. Ispod arkada su se smjestili zaslužni, neki s aureolama i svetačkim atributima, a neki bez, pa se nameće zaključak da je raj stvarno mjesto, lokaliziran upravo u crkvi sv. Fides, tim više što su, za razliku od Autuna, zaslužni odjeveni, jasno diferencirani po dobi, spolu i brojnim atributima, sa zdepastim i nimalo idealiziranim tijelima i na taj način su puno bliži stvarnim osobama, a ne generičkom prikazu blaženih. Aktualizacija raja u prostoru crkve sv. Fides se naročito dobro vidi u usporedbi s bizantskim prikazima raja, koji također koriste simbol Abrahama sa spašenim dušama u naručju, odakle je taj motiv i dospio u zapadnu umjetnost. Za razliku od Conquesa, bizantski prikazi raja su nadalje simbolični. Osim Abrahama tu se smješta tek nekolicina biblijskih protagonista: Krist s križem, Bogorodica i sv. Dizma „dobri lopov“. U Conquesu, pored Abrahama su prikazani njegovi sinovi Izak i Išmael, koji obojica drže žezlo, kraljevski simbol isti kao i u rukama Karla Velikog. Zaključujemo da je cijeli prostor prikaza raja bila prigoda da se istakne slavna prošlost i kontinuitet produkcije svetosti u okviru ove samostanske zajednice u trajanju od tri stoljeća.

Raj i pakao odvojeni su točno po sredini, s jedne strane anđeo uvodi spašene, a s druge davao s toljagom tjera proklete u ralje pakla. Vrata raja i vrata pakla realno su prikazana: kvake, šarke, brave, pridonose dojmu stvarnog i dobro čuvanog prostora u kojem vlada stroga moralna segregacija. Odmah iza vrata pakla nalazimo viteza u verižnjači koji s glavom prema dolje pada s konja, a do njega je par, žena golih grudi koja je užetom vezana oko vrata za redovnika (Sl. 40). Do Antikrista, s naše desne strane, vidimo škrcu, moguće da se radi o Judi, kako visi obješen s vrećom novaca oko vrata. Iako se u ovoj grupi moralnih prekršaja htjelo vidjeti prikaz pet glavnih grijeha, više nego i na ijednom prikazu u romaničkoj umjetnosti do Conquesa, ovdje je riječi o stvarnim prekršajima suvremenika. Umjetnik se nije nimalo potrudio da u palom vitezu vidimo personifikaciju Ponosa, već da figuru prepoznamo kao nekog nama poznatog moćnika. U obnaženoj ženi ne vidimo personifikaciju Pohote kao pojam, već ženu i redovnika u grešnom odnosu u kojem smo slobodni prepoznati i osuditi protagoniste lokalnog skandala, baš kao što se i pisac *Vodiča za hodočasnike* nije nimalo ustručavao obnaženu ženu na timpanu crkve u Santiago de Composteli prepoznati kao proskribiranu preljubnicu. Sam redovnik se zavezanih ruku sklopljenih u molitvi okreće Antikristu pa se je moguće mislilo i na nekog heretika koji ne priznaje celibat iz uvjerenja. Premda su u *Knjizi čuda* spominju stvarni slučajevi oholih i bludnih koji su se ogriješili o sv. Fides, danas je teško sa sigurnošću reći tko su bili modeli za ove prijestupnike.



40. *Pad Ponosa i preljubnički par, detalj pakla, Posljednji sud, crkva sv. Fides, Conques*

Za razliku od Posljednjeg suda u Beaulieuu, gdje smo prepoznali samo jednu ciljanu grupu, heretike, u Conquesu je umjetnik ušao puno dublje u analizu društvenih prijestupa koji zaslužuju osudu. Čini se zanimljivim da posebno izdvojeni prestupnici odmah iza vrata pakla (oholi vitez, par bludnika, škrtac i vjerojatno lažljivac kojemu vrug čupa jezik) predstavljaju manje prijestupe za koje možemo pretpostaviti da su bili češće prisutni od težih zločina, pa je i na taj način ovaj Posljednji sud u najvećoj mogućoj mjeri približen stvarnosti. Možda do sada nije prepoznat među manjim figurama, ali u ovom paklu ne nalazimo ubojicu. U trokutastom isječku u produžetku prikaza sv. Fides u molitvi, ali na strani pakla smješten je krivolovac kojeg đavli prže na ražnju. Da se radi o krivolovcu, zaključuje se po činjenici da jedino u ovom motivu jedan od đavola ima zečju glavu.

U paklenom kaosu nalazi se grupa u izravnoj suprotnosti grupi izabranih: kralj kojeg napada demon pokazuje preko ramena prema blaženima kako bi promatrači povezali zaslužnog kralja i njegovu suprotnost, ovog zlog kralja (Sl. 41). Pred njim kleči demon kako bi mu se narugao držeći ga za ruku kako bi se istakla glavna slabost vladara – njegova povodljivost i podložnost lošim savjetima. I ovaj motiv je suprotstavljen kralju u grupi blaženih gdje kralja za ruku vodi redovnik. U istoj grupi se nalaze i loši redovnici uhvaćeni u demon-



41. Loš kralj i redovnici, detalj pakla, Posljednji sud, crkva sv. Fides, Conques

sku mrežu, dok je jedan s biskupskim štapom podno njegovih nogu posebno izdvojen. Tu je i heretik ili lažni prorok s knjigom. Identificiran je krivotvorac (prikazan s nakovnjem dok ga demon prisiljava da guta tekuće željezo), samoubojica koji si bode vrat nožem, izjelica obješen za noge kako povraća višak hrane i pića te mnogi drugi. Iz današnje perspektive, kazna se čini nerazmjerna prijestupu, tim više što natpis najavljuje svima sličnu kaznu!

Umjetnik u Conquesu se vjerojatno poslužio i ažurirao neki od apokrifnih tekstova poput gnostičkog Otkrivenja po Petru i sličnim apokalipsama s grafičkim i vrlo maštovitim popisima mučenja, no sličnost postoji samo u intenzitetu i nedostatku razlikovanja težine prijestupa, ali ne i u pojedinim motivima. Iz takvih apokrifnih tekstova preuzet je sveprisutan motiv mučenja u plamenu, vješanje za noge i druge vrste tjelesnih distorzija te, samo donekle, i načelo retribucije u odnosu na onaj dio tijela s kojim se počinio prijestup, prema Mateju 5,30: „I ako te sablažnjava desna tvoja ruka, odsijeci je i baci je od sebe, jer je bolje za te, da propadne jedan od udova tvojih, negoli da se sve tijelo tvoje baci u pakao“. Po tom načelu, romanički prikazi pripisuju pojedine prijestupe pojedinim dijelovima tijela: laganje, bogohuljenje i lažno svjedočenje se pripisuje jeziku i usnama, preljub ženskoj kosi i muškim genitalijama.

Natpis koji prati ovaj prikaz glasi:

HOM[I]NES PERVERSI SIC SUNT IN TARTARA MERSI / PENIS INIUSTI CRUCIANTUR IN IGNIBUS USTI DEMONAS ATQUE TREMUNT PERPETUOQUE GEMUNT / FURES MENDACES FALSI CUPIDIQUE RAPACES SIC SUNT DAMPNATI CUNCTI SIMUL ET SCCELERATI (Izopačeni ljudi su ovako poslani u pakao. Njih se muči, prži u plamenu. I oni drhte pred demonima i jauču bez prestanka. Kradljivci, lažljivci, prevaranti, pohlepni i grabežljivi i kriminalci – svi su slično prokleti na taj način.)

Još od vremena Karolinga postoje podaci o crkvenim portalima kao o mjestima pred kojima su se odvijala civilna i crkvena suđenja (Deiming). Od kraja 10. stoljeća ispred ovog portala se sastajao sud pod vodstvom opata i grupe odabranih ljudi – *boni homines* (Desjardins). Repertoar raznih prekršaja, koja do sada nisu nikada tako detaljno bila prikazana na jednom Posljednjem sudu, upućuju da su na portalu prikazani i prekršaji s aktualnih suđenja, premda se nadamo da stvarne presude nisu bile toliko drastične. Ako se prisjetimo da je Posljednji sud ujedno i kraj povijesnog vremena, uspostave Nebeskog kraljevstva, a time i prekida zemaljskih odnosa i veza, možemo uočiti da se umjetnik u Conquesu nije time previše bavio. Ovaj Posljednji sud je više usmjeren na zadovoljavanje *osjećaja* pravde u stvarnosti nego projekcijom idealnog kraja vremena, što se može zaključiti i po deklarativnoj pravičnosti koja u pakao smješta i kralja i loše redovnike.

Postavlja se i pitanje reakcije na mučenja koje trpe prokleti – njih se udara vilama ili maljevima, obara, ujeda za glavu, navlači za bradu, vješa za vrat ili zglobove, prži na vatri, okreće na ražnju, hvata u mreže, nateže za jezik, ali oni rijetko izražavaju emocije. Najekspresivniji u svojoj ružnoći su demoni kao oruđa pravde i tamničari pakla, a ne sami osuđenici! Može se pretpostaviti da se radi o stavu da su osuđenici u paklu potpuno izgubili kontrolu nad svojim tijelom i da je prirodna veza duha i tijela prekinuta, pa iako je njihova muka strašna, žrtve je nisu u stanju izraziti (Ambrose, 2011).

Budući da su se pred ovim portalom odvijala stvarna suđenja, razumljivo je da je ovaj portal primjer „radikalne afirmacije sudbenog karaktera Bogojavljenja“, za razliku od clunyjevske koncepcije koja privilegira ponovni dolazak kao prikaz bezvremenske slave (Bachet, 1993). O tome je već bilo riječi u dijelu rasprave o izdvojenosti Krista u slavi iz ovovremenih društvenih odnosa, u primjerice, Moissacu. Za razliku od Moissaca, portal u Conquesu možemo

lako zamisliti kao primjerenu scenografiju za stvarna suđenja, ali takve kulise su trebale uspješno funkcionirati i mimo te funkcije, u zavrzlami svakodnevnog života. Komemorativna samohvala samostanske zajednice u Conquesu kroz prikaz blaženih ispunjavala je ulogu konstantnoga političkog apotropejskog obreda u svrhu odvrćanja pretenzija na samostanske posjede. Stalna je bila i ambiciozna poruka o sv. Fides kao trajnom jamcu slobode.

Postavlja se pitanje: kakav sistem pravde uspostavlja ovaj Posljednji sud kao cjelina? Za apokrifne apokalipse i Posljednje sudove kao njihove vizualne inačice može se reći da se radi o revolucionarnoj vrsti literature jer uspostavlja radikalno novi sustav vrijednosti u kojem je sadašnji nepravedni odmijenjen uistinu i konačno pravednim (Lanzilloto). Istovremeno, možemo reći da neki prikazi bolje uspijevaju od drugih te mogu biti model radikalnoga društvenog obrata. To nije slučaj s Posljednjim sudom u Conquesu. Nisu li prikazi patnja osuđenika u paklu svojevrsni spektakl za puk, prilika za zlobu i naslađivanje nad mukama koje čekaju neprijatelje dok promatrači smatraju da će sami biti izuzeti od kazne uslijed pogrešne samoprosudbe o vlastitoj nevinosti? To se pitanje postavilo pri analizi apokrifnih apokalipsi s tezom da se ljudski *resentiment*, koji Nietzsche postulira kao kršćanski, javlja u društvima s natjecateljskom strukturom, u trenutku kada komparativne vrijednosti zamjenjuju intrinzične (Lanzilloto). U krajnjoj analizi mogli bi se složiti da je ovaj Posljednji sud mogao pružiti promatraču osjećaj zadovoljstva i kompenzacije za neku nepravdu koja mu je učinjena. Već je rečeno, pakao u Conquesu je najrazrađeniji od svih dotadašnjih upravo zato kako bi svatko u njemu mogao pronaći svojeg omiljenog neprijatelja. To možemo zaključiti i po tome što se vrlo pažljivo izbjegavalo prikazati upravo one za koje je ovaj Posljednji sud načinjen. Unatoč rustičnim fizionomijama i blaženih i prokletih, u ovom Posljednjem sudu nema seljaka (Bachet, 1993). Nema ni hodočasnika koje smo vidjeli prisutne među prvim uskrsnulim u Autunu kako sa zahvalnošću uživaju u svojoj nagradi: neometenoj viziji Boga. S obzirom da je Conques bio etablirana hodočasnička destinacija, a redovnici u Conquesu bili transregionalni zemljoposjednici posjeda (*villa*) s pripadajućim mlinovima i prešama na kojima su radili zakupci i sitni obrtnici, izostavljanje hodočasnika i seljaka iz pakla se čini namjerno. Naime, time je najšira skupina promatrača nedefinirana, bez uporišta i predstavnika u slici, smještena u potpunosti izvan prikazanih događanja, u poziciju neupletenog promatrača. Na taj način promatrač može lakše izabrati s kojom žrtvom se želi poistovjetiti. Drugim riječima, cijeli pakao je bogati jelovnik pun prilika za stvaranje osobnog odnosa prema zlo-djelima. Iz današnje perspektive relativno manji prekršaj krivolova postavljen

je u istu ravan s molitvom sv. Fides jer, iz pozicije onovremenog kmeta, kradljivac divljači zaslužuje da se dovijeka peče na ražnju! Stoga je Posljednji sud u Conquesu uistinu rađen u žanru saponice, pučke propovjedi ili tabloida jer daje na važnosti očekivanjima, strahovima, žudnjama i predrasudama puka više nego što uspostavlja idealni sustav pravde, neovisan o društvenom staležu. U Conquesu raj zauzima staložena elita, dok je pakao poput nekog tabloida ispunjen vizualnim okidačima za ljutnju te prikazima kompenzacijske vrste sadizma kao nagrade i potvrde vrijednosnog sustava promatrača.

V. Dame i gospodari, žene ratnice, decentralizirana pročelja akvitanskih crkava

Razlog zašto akvitanski spomenici nisu zauzeli ravnopravno mjesto u raspravama o razvoju romaničke skulpture mogu se naći u uobičajenim načinima razmišljanja o važnosti neke umjetničke pojave. Kada se uspostavlja kanon nekog razdoblja, posebno se smatraju vrijednim proučavanja oni spomenici koji su prvi koherentni znaci kakvoga umjetničkog fenomena koji se kroz multiplikaciju u kasnijim spomenicima potvrđuje kao rasprostranjena, kulturno prihvaćena i relevantna umjetnička pojava. Takve spomenike se često naziva paradigmatičnim unutar neke regije, razdoblja ili stila te najčešće odražavaju znanje i ukus obrazovane elite.

Iako je broj kvalitetnih romaničkih spomenika u zapadnoj Francuskoj, na nekadašnjem prostoru akvitanskog vojvodstva, i dan danas impresivan, akvitanska skulptura trpi od historiografskog zanemarivanja (Angheben, 2021). Akvitansku romaničku skulpturu je historiografija početka 20. stoljeća preskakala ne smatrajući je paradigmatičnom za razdoblje romanike. Problem djelomično leži u njenoj čitljivosti. Akvitanske skulpture ima mnogo, samo na području Saintongea sa središtem u Saintesu ima 148 ukrašenih crkava, ali, osim nekoliko najreprezentativnijih primjera u starim galo-rimskim metropolama (Poitiers, Angoulême, Saintes, Perigueux, Bordeaux), crkvena dekoracija često ne pokazuje jasnu intenciju naručitelja. Skulptura na pročeljima je gusto raspoređena na arhivoltima portala, dapače u najreprezentativnijim primjerima prekriva cijelo pročelje, ali je ujedno i najmanje koncentrirana i hijerarhijski usustavljena u usporedbi s drugim umjetnički produktivnim regijama. Jedno od obilježja akvitanskih pročelja jest da timpan često ostaje neukrašen ili je tema (naizgled) nasumce izabrana pa nedostaje središnje teme kao glavne ideje vodilje cjelokupnoga vizualnog teksta. Odsustvo Krista na luneti, a ponekad i na cijelom pročelju objašnjava se time da je Krist najvjerojatnije bio naslikan u apsidi, ali se zidni oslici nisu sačuvali (Tcherikover). Bez obzira na prisutnost raznih biblijskih motiva i obilja figurativnih i ornamentalnih motiva, akvitanska skulptura na portalima pokazuje nedostatak dogmatske čvrstoće, čvrste ikonografske sintakse i koherentnih ikonografskih programa, a postoje i znatna stilska odstupanja unutar jedne crkve iz iste faze gradnje. Razlozi tome su višestruki i mogu se donekle naći, kako predlaže Maxwell, u

ubrzanom urbanizaciji Akvitanije početka 12. stoljeća te u načinu organizacije gradilišta u mjestima izvan glavnih gore spomenutih metropola i Poitiersa kao kulturnog i političkog centra akvitanskog vojvodstva.

Umjesto obrazovane elite, što uglavnom znači crkvene elite, krajem 11. i početkom 12. stoljeća gradnju i opremanje crkava su u velikoj mjeri poduzimali niže rangirani feudalni zemljoposjednici. Najraniju uredbu (oko 1120.) na području srednjovjekovne Francuske koja se tiče graditelja, zidara i stolara donio je vojvoda Fulk V. Kako bi osigurao da radnici sa susjednih gradilišta za cijelo vrijeme gradnje ostanu na gradilištu samostana St-Jouin-de-Marnes kojem je bio pokrovitelj, dao im je sigurnost i slobodu od drugih obaveza kojima su mogli biti spriječeni da ostanu do dovršetka gradnje: „Neka kame-noklesari budu oslobođeni od svih obaveza i dužnosti, neka stolari također budu slobodni kao i svi drugi koji imaju službene uloge, neka budu slobodni“ (Maxwell). Potražnja je premašivala ponudu kvalitetnih zanatlija, a da bi privukli graditelje crkava na svojim posjedima u blizini svojih utvrda (*castra*), vlastela je davala razne garancije sigurnosti i privilegije, osiguravala mlin za javnu upotrebu i podmirivala druge potrebe. Razlog za podizanje crkve je ponajviše bila želja da se osnuje burg (*ad burgum faciendum*), odnosno da se potakne krčenje šuma, urbani razvoj i naseljavanje (Maxwell). Bez crkve kao vjerskog i društvenog centra kojim su upravljali obrazovani redovnici, koji su također bili uvezani, takvih naselja ne bi bilo, ali vjerski razlozi nisu uvijek bili presudni. Izrijeком se također znalo uvjetovati da ispred crkve bude tržnica, da se prodaju i druge stvari osim kruha (Silvers). Razvoj trgovine i mjesta za trgovinu je bio bitan razlog podizanja crkava kao stvarnog i simboličnog središta naselja. Profana skulptura često opscenog, šaljivog, bezobraznog ili, jednostavno, pučkog sadržaja, sveprisutna je kao crkvena dekoracija u ruralnim crkvama i novim naseljima, pogotovo na konzolama koje drže krovšte crkve. Indirektni izvori za takve motive su narodne priče, komičnog ili erotskog sadržaja (*fabliaux*), i trubadurska poezija (Silvers).

Stilska neujednačenost u situaciji nedostatka ili fluktuacije radne snage je očekivana te se opravdano može pretpostaviti da je utjecala na tematsku raspršenost brojnih akvitanskih pročelja, ali to, međutim, nije jedini razlog. Svjetovni utjecaj se čini presudnim polazištem za razumijevanje akvitanske skulpture u vrijeme akvitanskih vojvoda: Vilima IX. po nadimku Trubadur i Vilima X. (djeda i oca Eleonore Akvitanske), obojica poznati i kao pjesnici ljubavne poezije. U posve slobodnom prijevodu, bez namjere da se sačuva izvorna poetika rimovanih stihova na pučkom okcitanskom, citiram nekoliko stihova iz pera Vilima IX Trubadura:

Ukoliko mi moja dama želi podariti svoju ljubav, ja ću je prihvatiti i zahvaliti joj na tome. I ja ću (tu ljubav) sakriti ili se njome pohvaliti. Učinit ću kako je njoj volja i cijelit ću njen ugled. I učinit ću ono što može uveličati njenu slavu.

Žene su bile i popularan motiv akvitsanske skulpture (Seidel, 1981). Drugi popularan motiv su bili konjanici, ali ne u oklopima i verižnjačama kao ratnici, već s plaštevima koji lepršaju na vjetru i s jastrebom u ruci. Ratnik-križar bi najvjerojatnije pobudio neugodne uspomene na Trubadurov posvemašnji neuspjeh (1101. godine) kao vođe križarske vojne! Uobičajeno, monumentalizacija pojedinih ključnih figura (Krista, proroka, apostola, svetaca i drugih) služi stvaranju jakoga dogmatskog očišta, dok se u Akvitaniji, neuobičajeno u odnosu na druge regije, monumentalizira statua konjanika. Primjerice, na pročelju crkve sv. Petra u mjestu Parthenay-le-Vieux (oko 1110.), izgrađenoj pored utvrde Parthenay, nalazimo okrunjenog konjanika u timpanu sjevernog portala i Samsona (ili Davida?) kako se bori s lavom u timpanu južnog portala pročelja (Sl. 42). Sparivanje tih dvaju junaka nalazimo i u najranijem figurativnom pročelju u Akvitaniji, crkvi Saint-Jouin-de-Marnes (Poitou) i u obližnjoj crkvi Notre-Dame-de-la-Couldre (Parthenay). U seoskoj crkvi sv. Sebastiana u mjestu La Rochette (Charente) jedina dekoracija pročelja se sastoji od statue konjanika s poraženom figurom ispod konjskog kopita te Samsona ili Davida s lavom u lunetama sljepih bočnih portala. Konjanički kip u punoj plastici nalazimo i u prostranoj niši povrh sjevernog portala crkve Saint Hilaire u mjestu Melle i drugdje.



42. Konjanik, detalj pročelja crkve sv. Petra, Parthenay-le-Vieux



43. Crkva sv. Petra, Châteauneuf-sur-Charante

Poveznice između biblijskog i sekularnog junaka je prije epska ideja pobjede hrabrosti i junaštva nego pobjeda Crkve. Vjerojatnije je da je Samsonova (ili Davidova) pobjeda nad lavom trebala pojačati značaj svjetovnog junaka u asocijaciji sa Samsonom ili Davidom, nego obrnuto. Konjanik u visokom reljefu s jastrebom u ruci i detaljno izrađenom krunom sugerira ležernu scenu lova u dvorskom ili mirnodopskom kontekstu, što je pomalo nelogično spojeno s idejom pobjede nad bradatom figurom podno konjskih kopita. Najčešće se u konjaniku prepoznao car Konstantin Veliki kako gazi poganina, za što postoji podrška u drugim slučajevima gdje se konjanik identificirao kao Konstantin. Naročito je impozantan konjanik (Konstantin?) uzdignut povrh bočnog portala u prostranoj niši na pročelju crkve sv. Petra u mjestu Châteauneuf (Charantes, Sl. 43). Na sličnoj poziciji postojala je i konjanička statua također u punoj plastici povrh portala glasovite samostanske crkve Abbey aux Dames u Saintesu (Stotz). Prema dokumentu iz 1146. kip je predstavljao Konstantina. Najreprezentativnija akvitanska crkva Notre Dame la Grande u Poitiersu je nekoć imala konjanički kip Konstantina Velikog na južnom ulazu i njegovala legendu da je upravo Konstantin osnovao tu crkvu. Međutim, dokumenti koji imenuju kapele i portal kao Konstantinov potiču iz 15. i 16. stoljeća (Crozet). U akvitanskim konjaničkim kipovima prepoznavali su se i lokalni velikani od Karla Martela, Karla Velikog nadalje, do onovremenih proslavljenih akvitanskih vojvoda. Po-

stoji i nekoliko drugačijih prijedloga, od kojih je najizgledniji da se barem glede konjanika u mjestu Parthenay-le-Vieux ipak radi o novom Konstantinu, Karlu Velikom kojeg se također nazivalo i novim Davidom (Crozet).

Konjaničku skulpturu Karla Velikog u Parthenay-le-Vieux uokviruje vrlo neobičan niz od trideset i sedam žena čija gola poprsja vire iz košara (moć se radi o kadama za kupanje, Sl. 42). Linda Seidel (1981) je predložila utjecaj islamske svjetovne umjetnosti gdje sličan motiv žene u nosilima u prikazu neke opsade predstavlja ženu za zabavu vojnicima. Za ovaj prikaz Seidel predlaže obrnuti scenarij, da se radi o ženama koje je navodno Karlo Veliki dobio kao danak od Maurskog vođe. Lov i ljubavni pothvati također pripadaju motivici trubadurske poezije pa konjanike na akvitanskim pročeljima nije neobično vidjeti u ženskom društvu. Neposredno nakon primjera konjanika u crkvi sv. Petra (Parthenay-le-Vieux), koji je vjerojatno najraniji, proširile su se inačice konjanika i u drugim dijelovima Akvitanije kao odraz svjetonazora i hvalisavosti feudalne vlastele (*seigneurs*) u usponu. Oni se vide kao mali kraljevi (*roitelets*) i nadijevaju si uzvišene naslove: *dux*, *primarchio*, *princeps* (Silvers). Da li se kipom Karla Velikog htjelo predočiti model uzornog gospodara ili čak tvrditi izravno ili neizravno porijeklo od Karla Velikog, možda i nije bilo presudno jer je kip otvoren za takve asocijativne nadogradnje. Čini se da nije nevažno da je Parthenayski ratnik okrunjen, ali u civilu, naglašavajući time razliku između *seigneur*a zemljoposjednika i profesionalnoga plaćenog vojnika kojeg bismo očekivali kako drži oružje. U okruženju novo osnovanih burgova u sjeni vlastelinskih utvrda, doza dogmatske neusredotočenosti za volju promocije svjetovnih financijera očekivana je. Segment javnosti koju se željelo zadiviti su, smatram, vazali, doseljenici i rivali.

Za razliku od novih *villa* (termin se koristio za nova naselja od više kuća) u centrima, sjedištima biskupa, zatičemo drugačiju situaciju. Na katedrali Notre Dame u Poitiersu, Saint-Jouin-de-Marnes u Saintesu i katedrali sv. Petra u Angoulêmu, Kristovo Uzašašće ili Krist u slavi smješten je u najvišu središnju točku pročelja, u sam zabat ili neposredno ispod. Katedrala sv. Petra u Angoulêmu je najreprezentativnija građevina na prostoru Akvitanije, međutim, znatno je restaurirana u 19. stoljeću kada je pročelju dodan zabat (Sl. 44). Radi se o najambicioznijem poduhvatu na prostoru Akvitanije i projektu stalnog papskog legata, biskupa Gerarda II (u službi od 1102.-36.) koji je uključivao i biskupsku palaču i druge zgrade. Katedrala je posvećena 1128. godine. Rađena je da impresionira odražavajući pobjednički duh Crkve nakon Wormskog konkordata (1122.), o čemu više u završnom poglavlju (Tcherikover). Akvitanska pročelja poput onog katedrale sv. Petra u Angoulêmu ili pak crkve Saint-Jou-



44. Katedrala sv. Petra, Angoulême

in-de-Marnes su posebna po tome što su često kulisna i artikulirana na način da se reljefna dekoracija proteže do vrha zabata time naglašavajući centralnu vertikalnu i gornje horizontalne zone pročelja. Smatralo se da je romanička akvitanska skulptura kasnija od one na prostoru Languedoca, no u zadnje vrijeme se pokazuje da prvi figurativni portal na crkvi Saint Hilaire u mjestu Melle potiče iz 1000., a kulisna fasada crkve Saint-Jouin-de-Marnes iz otprilike 1100.-1110., što je čini prvom u nizu kulisnih fasada u Akvitaniji (Angheben, 2021).

Kulisno pročelje katedrale sv. Petra je posve artikulirano nizovima slijepih arkada, što predstavlja još jednu karakteristiku akvitanske arhitekture. U kojoj mjeri su slijepi arkade *differentia specifica* akvitanskih pročelja najbolje se vidi u oskudno dekoriranim crkvama, primjerice u crkvi Bogorodice Uznesenja u mjestu Châtre (Notre Dame de l'Assomption, Saint Brice, Châtre, department Charente). Samostan je utemeljen 1070., ali pročelje upućuje na drugu polovicu ili kraj 12. stoljeća, Sl. 45). Samostan su držali kanonici augustinci posvećeni potpunom siromaštvu, što je vjerojatno razlog odsustva figurativne dekoracije. No, građevinska izvedba je kvalitetna i ambiciozna, što se vidi i u zamjetnoj dužini broda od 45 metara u kojem se, tipično za akvitansku arhitekturu, nižu kupole. Pročelje teži visini i monumentalnosti, što je posti-



45. Crkva Bogorodice Uznesenja, Saint Brice, Châtre, Charente

gnuto isključivo uporabom slijepih arkada koje se postupno umnožavaju prema visini. Dekoracija u vijencima u najdonjoj zoni se sastoji od plitkog spleta vitica. Na ovakvim primjerima možemo najbolje vidjeti do koje mjere je neki model prepoznat kao *sine qua non* arhitektonski element u regiji. Bez obzira na varijacije u kombinaciji arhitektonskih elemenata, akvitanska pročelja sadrže kohezivne elemente koji se prepoznaju na širokom području Akvitanije i razlikuju se od drugih sustava umrežavanja (primjerice, snažno istaknutih portala na neurešenim pročeljima na području Languedoca).

Slijepe arkade podržane elegantnim tankim stupićima nameću usporedbu s antičkom arhitekturom, iako je već primijećeno da u konačnici, kao i u znatno reprezentativnijem primjeru katedrale u Angoulêmeu, tim pročeljima nedostaje antičkog duha u cjelini i u detalju. Predložena je mogućnost da su antički lukovi dospjeli na akvitanska pročelja putem karolinške umjetnosti s ciljem vizualnog povezivanja akvitanskog vojvodstva s dinastičkim i ideološkim prethodnikom, Karlom Velikim (Crozet, Seidel 1981). Tornjevi koji u pojedinim primjerima uokviruju pročelja se također pripisuju utjecaju karolinškog westwerka (Seidel, 1981).

Nedostatak skulpture u lunetama, dislokacija ili manjak središta, te prenatrpanost figura na arhivoltima (fr. *voussoirs*), kao na primjeru crkve sv. Martina u Chadenacu, prešutno se smatrala nedostatkom u odnosu na paradigmatične



46. Crkva sv. Martina, Chadenac

primjere gdje se uspostavlja vrlo jasna tematsko-prostorna hijerarhija prikazanih tema (Sl. 46). U Chadenacu pojedini motivi se ističu na način da se oslobađaju kadra. Na lijevom portalu glavnog pročelja suprotstavljene se životinje u slobodnom skoku bore za plijen u kompoziciji koja je posve oslobođena kadra (Sl. 47). U ovom motivu se može osjetiti dvorska kultura akvitanskog vojvodstva koja se ovdje odražava u motivu lova, pritom dajući životinjama samostalnost i uvjerljivost. Životinje su prikazane kao zaigrani grabežljivci i ne treba im pripisivati simboličko značenje. Sličnu uvjerljivost u prikazu životinja vidimo na pročelju katedrale sv. Petra u Angoulêmu u motivu psa (?) gipkog tijela i napetih vratnih tetiva kako okreće glavu kao da je privučen nekom pojavom iza svojih leđa. Takvu kretnju je umjetnik vjerojatno zapazio, a ne precrtao iz nekog bestijarija. Zamjetan stupanj naturalizma u prenošenju kretnje i ponašanja životinje daje živost i organsku komponentu pročelju kojem dominira sustav slijeplih arkada ispod kojeg se brojne figure čine sapete unutar polja. Segmentacija pročelja onemogućava uvjerljivo povezivanje figura u smislenu priču pa se tim više nameće zaključak da su slijepe arkade kao dekorativni sustav bile važnije kao simbolički i oblikovni element koji se, tek sekundarno, ispunjava figurama.



47. Detalj pročelja, crkva sv. Martina, Chadenac, Charente-Maritime
47a Personifikacija vrline, crkva sv. Martina, Chadenac, Charente-Maritime

Primjećujemo također da su bočni ulazi, zadržimo se na primjeru Chadenaca, iako zadržavaju strukturu portala, zatvoreni, a figure svetaca su postavljene ispred glatke površine slijepih ulaza. Dogmatsko-didaktički moment na glavnom portalu ovdje nije zamjetan zbog odsustva centralnog motiva u luneti, pa i same lunete kao jasnog središta koji prisiljava promatrača da upravo s tog mjesta započne uspostavljati odnosne veze između središnjeg i perifernih motiva. Hipnotičko umnažanje figura stisnutih u luk arhivota ne pridonosi jasnoći iskaza. Erozija površine dodatno briše mogućnost prepoznavanja individualnih figura te podcrtava kumulativni učinak fluidnosti ovakve portalne plastike. Neočekivani su i patuljasti stupovi koji služe kao postamenti za figure slobodno stojećih žena gotovo prirodne veličine (Sl. 47a). Radi se o personifikacijama vrlina prikazanim kao ratnice sa štitovima, odjevene u pomodnu odjeću s dugačkim rukavima kakve su nosile plemkinje. U vojvodstvu, u kojem je vladala kultura trubadurske poezije, nositelji ideje kršćanskih vrlina su rezolutne ženske figure.

Nizanje nepovezanih, slabo povezanih figura ili posve svjetovnih motiva na arhivoltima, dok luneta portala ostaje prazna, jedna je od osobina skulpture na pročeljima akvitanskih portala. Svakako im se ne može poreći šarm, kao u



48. Detalj portala crkve sv. Fortunata, St.- Fort- sur-Gironde, Charante Martime

primjeru *voulsoira* što ga isključivo čine 26 konjskih glava na glavnom portalu pročelja crkve St.- Fort- sur-Gironde (Charante Martime, Sl. 48). U novijim istraživanjima akvitanskih ruralnih crkava (Silvers) šaljivi i erotski motivi na konzolama oslobođeni su tradicionalne interpretacije njihovog značenja kao apotropejske zaštite ili motiva na koži crkve na koju je izbačena materijalna polucija iz posvećenog tijela crkve. Bilo da se u ovom slučaju radilo o komičnoj inverziji motiva konjanika ili o simbolu ruralnog bogatstva (jer pretpostavljamo da su ovoliki broj konjske snage samo rijetki mogli sanjati!), odlika ove skulpture je nesputanost samog procesa odabira motiva. Njihovo značenje možemo samo nagađati jer se radi o motivima koji proizlaze iz oralne kulture i namijenjeni su, kako predlaže Silvers, seoskoj publici. Ipak, u posljednje vrijeme se posvećuje puno više pozornosti srednjovjekovnoj seksualnosti pa se motivi snošaja (uglavnom na konzolama, ali ponekad i na arhivoltima) mogu dobro smjestiti u kontekst otpora nastojanjima Crkve da propiše tzv. misionarski položaj kao jedini dopušteni.

Na portalu južnog transepta crkve sv. Petra u mjestu Aulney-de-Saintonge, figure su postavljene radijalno u odnosu na krivulju luka (Sl. 49). Na unutarnjim lukovima vidimo jednoličan niz od trideset i jednog starca Apokalipse (što premašuje broj od dvadeset i četiri koliko bi ih prema Otkrivenju trebalo biti) i apostolima. I ovdje treba u starcima Apokalipse vidjeti redovničku zajednicu i poruku jasnog razgraničenja između svjetovnog prostora (satiričnog, demonskog, komičnog, izobličnog i nadasve raznorodnog) od



49. Južni portal crkve sv. Petra, Aulney-de- Saintonge

duhovnog svijeta onih (redovnika) koji će imati privilegirano mjesto u trenutku konačnog Otkrivenja. Kompozicija od četiri arhivolta se čini poput otvorene lepeze. Na prvi pogled je razvidno da se promatraču pruža izbor između rajske monotonije i svjetovne kakofonije. O staracima Apokalipse kao privilegiranom motivu redovničkih crkava je već bilo riječi. Ovom prilikom možemo citirati jednog kroničara crkve Florent-lès-Saumur (Anjou) iz otprilike 1128. do 1155. koji prikazuje Staraca Apokalipse i druge prikaze iz Otkrivenja smješta u svetište dok lavovi, strijelci i „druga živa bića“ imaju mjesto u brodu crkve (Marchegay i Mabilles; Tcherikover). Zanimljivost ovog opisa je i u tome što su strijelci, lavovi i druga živa bića u brodu crkve bili prikazani na lijepim tapiserijama (*pulchritudinis pannos*) koje su se postavljale na praznike.

Na vanjskom arhivoltu vidimo paradu životinja. Samo neki od motiva su: lisica koja spava, bradati čovjek polu-orao s nožem, drugi ima kopita, magarac koji svira liru, jelen, kentaur koji ispaljuje strijelu, sova, sirena, kimera (s lavljom glavom, kozjom glavom na leđima i repom zmije), sfinga (Sl.50, 50a). Nalazimo i satiričan prikaz: ovan-biskup drži lažnu misu s đakonom u obliku ovce koji mu drži knjigu. Mnoge od ovih životinja vuku tradiciju prikazivanja još od antike (kentaur, sirena, sova, sfinga). Životinje s instrumentima su u srednjovjekovnoj imaginaciji smatrane za vražje pomoćnike (*ministri satanae*). Životinje stvarne i hibridne se nižu bez zastoja i ne nalazimo poveznice među njima. Samu kakofoniju motiva trebamo shvatiti kao izražajno sredstvo sa simboličkim značenjem grešnog ili moralno upitnog ponašanja kakvo na-



50. Parada životinja, portal južnog transpeta, crkva sv. Petra, Aulney-de- Saintonge
 50a Parada životinja, portal južnog transpeta, crkva sv. Petra, Aulney-de- Saintonge

lazimo u stvarnom svijetu. Lisica je prijetvorna (samo se čini da spava), sirena zavodljiva, kentaur pohotan, magarac je glup i lijen, sova može imati antisemitsko značenje – srednjovjekovni bestijariji puni su opisa uglavnom loših i opasnih karakteristika životinja. Promatrač neće pogriješiti ukoliko se slobodno prepusti čitanju i prepoznavanju motiva iz fantastičnog svijeta bestijarija „napreskokce“. Površnost je planirana u mjeri u kojoj je i sam materijalni svijet površan, pun mijena i demonskih izazova, svojevrсни košmar nepovezanih anegdota u kojem svaka priča ima tek relativnu važnost.

Poteškoća u razumijevanju ovih motiva jest upravo bogatstvo asocijacija koje su one budile u mašti srednjovjekovnog čovjeka. Njihovo značenje nije ni jednoznačno niti fiksno, i upravo je to njihov prilog razvoju srednjovjekovne umjetnosti. Kentaur može imati i funkciju prenositelja duša u drugi svijet. Sirene također mogu biti prenositelji duša mrtvih ili biti i same duše mrtvih slijedom asocijacija na *Odiseju*, gdje stoji da njihova zamamna svirka odvodi žrtve u smrt. Kao i kentauri, one svoju dvoznačnost oglašavaju putem svojih tijela jer nisu ni ribe niti ljudska bića ili, ako okrenemo na pozitivnu stranu, one su i jedno i drugo. Zanimljivost ovakvih parada je u tome što predstavljaju svojevršno ogledalo ljudskih slabosti. Osuda slabosti nije, međutim, eksplicitna, već se prepušta pro-

matraču da bude zabavljen ili neugodno pogođen u susretu s ovim neljudskim i poluljudskim svijetom. No postoje i motivi kao što je lažna misa koja izaziva smijeh. Žongleri i akrobati su prisutni kao ključ za čitanje prikaza u laganom tonu. Stoga ne treba pretpostaviti da se nije računalo i na komičan efekt, no za teološko opravdanje umjerenog smijeha i zabave kao javnog dobra i načina postizanja društvenog mira trebat će pričekati teologiju Tome Akvinskog.

Od kasne antike postoji bogata tekstovna tradicija razmišljanja o ljudskom moralu u kršćanskom kontekstu. U romaničkoj umjetnosti ljudske krijeposti i mane su parovi ženskih figura koje ih personificiraju te čine se-tove glavnih krijeposti i njihovih suprotnosti. Romanički umjetnik je sustav krijeposti i mana preuzeo od već spomenutoga španjolskog ranokršćanskog pjesnika Prudencija. No, taj sustav je očigledno bio nedovoljan da bi izrazio raspon ljudskih slabosti. Ovakve plejade izmiješanih ljudskih nesavršenosti, gledano s pozitivne strane, pokazuju zanimanje za ljudsko ponašanje i potrebu da se nađe novi sustav kategorizacije koji bi potpunije od Prudencijeve borbe krajnjih suprotnosti izrazio međustanja i ambivalentnost ljudske duše. Na arhivoltu portala južnog transepta se to postiglo spajanjem čovjeka kao razumnog bića s određenom životinjom kao simbola prirodnog instinkta u neku hibridnu formu. U prilog tome da se radilo u suštini o pozitivnom gledanju na ovakav šaroliki svijet, govori i odsustvo demona kao jasnog ključa za čitanje intonacije vizualnog teksta kao osude. Bez obzira na obilje lica koja se krevelje i plaču posvuda po konzolama romaničkih crkava, to nisu demoni. Pa čak i kasnija recepcija ovakvih parada ljudskih nedostataka na marginama iluminiranih gotičkih rukopisa, liturgijskih knjiga i brevijara za osobnu upotrebu govori da ih treba čitati u pozitivnom ključu.

Kao što je već spomenuto, jedan od najpotpunijih prikaza Prudencijevog sustava vrlina i mana se nalazi na zapadnom portalu iste crkve (Sl. 22). Krijeposti vidimo kao uspravne ženske figure naoružane kopljima i štitovima kako pobjeđuju mane u obliku zgaženih dijaboličnih likova. Poruka je optimistična, krijeposti su uspješne ratnice, iako nisu, osim dugim haljinama, posebno rodno označene. Izvor za ovakve prikaze krijeposti i mana personificirane kao ženske ratnice su izravno ilustracije Prudencijevog spjeva *Psychomachia*. Za razliku od zapadnog portala, što smo ga pročitali kao nadopunu Prudencijevog sustava, ovdje se teološki ispravno govori o borbi dobra i zla u ljudskoj duši s optimističnom i didaktičkom porukom potrebe prevladavanja ljudskih mana kako bi se ušlo u nebesko Kraljevstvo. Da tako treba razumjeti ikonografski program ovog portala, jasno je po tome što su Krijeposti u društvu Ludih i Mudrih djevice iz prispodobe koja govori o mudrim djevicama koje drže upaljenu lampu kako bi bile spremne

za dolazak mladoženje (Krista) i one koje to nisu (Mt 25,1-13). Primjetimo da je portal u potpunosti konceptualiziran pomoću ženskih figura, ako izuzmemo poprse Krista kao oznaku nebeskog Kraljevstva. Ujedno nam ovakvo sparivanje pojmova govori o jednom od mogućih načina građenja smisla nekog prikaza u romanici: putem sparivanja motiva sa sličnom moralnom porukom koji se na taj način međusobno učvršćuju i nadopunjuju. Gotovo identičan program nalazimo i na portalu crkve sv. Egidija (Saint Gilles) u mjestu Argenton-Château.

Na prostoru zapadne Francuske zabilježeno je više od dvadesetak primjera krijepesti i mana (Dechamps) na raznim lokacijama u razdoblju oko 1130. godine. No, to nije jedini sustav putem kojeg se promišljala ljudska priroda u romanici. Unutar redovničkih zajednica se stvaraju i drugačiji sustavi krijepesti i mana koji za protagoniste ne uzimaju krijepesti kao naoružane ratnice već se ti pojmovi personificiraju drugačije, iz perspektive samih redovnika (vidi gore napomenu o tekstu Huga iz Folieta). Na akvitanskom prostoru vojvodstvo nije trebalo tražiti alternativu tradiciji vrlina kao ratnica, jer su žene imale drugačiji status nego u drugim regijama. U južnoj Akvitaniji i Languedocu žene su mogle naslijediti zemlju i naslove te upravljati njima samostalno, bez obzira na muževe ili muške rođake. Mogle su dati svoje vlasništvo u oporukama ako nisu imale nasljednike te su mogle same sebe predstavljati i svjedočiti na sudovima već s četrnaest godina, a mogle su i same odabrati bračnog partnera do svoje dvadesete godine. Od 10. stoljeća nadalje, akvitanska povijest bilježi niz moćnih vladarica, spomenimo, Emmu od Bloisa (umrla 1004.), regenticu u vrijeme njenog malodobnog sina Vilima V. od Akvitanije, nadimkom Veliki (969.-1030.). Njegova udovica, Agnes od Burgundije, također je vladala cijelo desetljeće, i nakon što je njezin sin Vilim VI. preuzeo vlast. Agnes je osnovala samostan za kćeri plemićkog roda, Abbaye aux Dames (Saintes, posvećen 1047.) i financirala izgradnju katedrale St Hilaire-le-Grand u Poitiersu.

Najneobičnija pojava za to razdoblje je bio Robert d'Arbrissel. Na nagovor Philippe, žene Vilima IX., osnovan je samostan Fontevraud kojim je upravljao Robert d'Arbrissel, karizmatični propovjednik i zagovornik ženske ravnopravnosti što ga historiografija naziva protofeministom (Cockerill). Samostan je bio posvećen Bogorodici s idejom da su žene inkarnacija Marije, majke Božje (Cockerill). Posve neuobičajeno za to vrijeme, Fontevraud je bio miješani samostan u kojem su žene i muškarci živjeli ravnopravno te na čelu kojeg je bila žena, k tome i udovica.

Drugim riječima, na području akvitanskog vojvodstva kronike su zabilježile niz sposobnih žena pa se čini opravdano prepoznati ženski predznak

u slučajevima kao u Chadenacu i Aulneyu, gdje se personifikacija vrline ne razlikuje po odjeći od onovremene plemkinje ili kada pojam raja utjelovljuju (akvitantske) mudre djevice.

Po tom pravu najslavnija vladarica Akvitanije, Eleonora Akvitanska (1122.-1204.) je u dobi od petnaest godina naslijedila od svog oca, Vilima X., nadimkom Svetac (umro 1137.) gigantsko vojvodstvo Akvitanije, koje je činilo gotovo trećinu današnje Francuske. Najkraći opis Vilima X. kao pisca ljubavne poezije i ratnika ujedno opisuje i akvitansku feudalnu kulturu s izrazito prisutnim ženskim elementom, bilo da ju je oblikovalo pero muškaraca ili samih žena. Eleonorin dvor u Poitiersu možemo slobodno nazvati ženskim. Tamo se njegovala epska (*chansons de geste*) i lirska poezija. Eleonora je, zajedno sa svojom kćeri Marie de Champagne, bila pokroviteljica mnogim pjesnicima. Kao svojevrstu zanimljivost možemo navesti da su majka i kći predsjedavale neformalnim sudom na kojem se presuđivalo u ljubavnim svađama i slušalo ljubavne probleme. Zabilježen je dvadeset i jedan takav slučaj što ih je zapisao dvorski kapelan po imenu Andreas u djelu *Arte honeste amandi* oko 1220. Najslavniji slučaj je bila diskusija po pitanju može li prava ljubav postojati u braku. Žene su zaključile da to nije moguće! Eleonora Akvitanska je do danas nepresušna inspiracija za romansirane biografije i filmove. Bila je žena na čelu legendarnih „Amazonki“ koje su sa svojim muževima otišle u križarski rat 1147. godine. Prvo udana za Luja VII., a onda za normanskog kralja Henrika Plantageneta, čime postaje engleska kraljica, Eleonora je tijekom više od pedesetak godina vladanja i osmero djece (jedan od njih je Ričard Lavljeg Srca) obilježila srednjovjekovnu povijest druge polovice 12. stoljeća.

Vrijeme nastanka crkve sv. Petra u Aulneyu je u novije vrijeme pomaknuto na 1120. godinu (Angheben, 2021). Utjecaj ovako zamišljenog pročelja s distinktivnim radikalno postavljenim figurama u arhivoltima oko praznog prostora lunete bio je znatan, ne samo na području Akvitanije, već i na području cijele romaničke Francuske od sjevera do juga. Stoga se može povezati devetnaest pročelja kao inspiriranima onim u Aulneyu (Angheben, 2021). Formula portala bez lunete preuzima se i s druge strane Pireneja, u Aragonskom kraljevstvu, kao što to možemo vidjeti na portalu crkve sv. Marije u mjestu Uncastillo (Zaragoza) iz 1120., a utjecaj akvitanskog portala vidljiv je i na području Anglo-Normanske Engleske. Razlozi transregionalne popularnosti ovakvog koncepta portala bez timpana nisu do kraja jasni, a prijedlog da se htjelo evocirati rimske slavoluke, iako prihvaćen (Siedel, 1981; Anghaben, 2021), nije posve uvjerljiv, tim više što primjera rimskih slavoluka nema u Akvitaniji već južnije, u Provansi. Imitaciji rimskog slavoluka se može pripri-



51. Portal crkve sv. Marije, Uncastillo

51a Detalj portala crkve sv. Marije, Uncastillo

sati inicijalna namjera, ali ne i razlog brzog širenja takvog rješenja tamo gdje takvih portala nije bilo pa rimske reference nemaju puno značaja.

Vraćamo se na početak diskusije o akvitanskoj skulpturi i situaciji ubrzanog naseljavanja, stime da se na području aragonskog kraljevstva radilo o potrebi naseljavanja nakon rekonkviste s namjerom pojačavanja migracije kršćana i urbanizacije novoosvojenog teritorija (Perratore) (Sl. 51, 51a). Crkva sv. Marije (Uncastillo) je jedna od crkava izgrađenih u jeku užurbanog naseljavanja osvojenog teritorija. Južni portal je bogato stupnjevan s tri figurativno ukrašena luka s nizom motiva heterogene, pretežito sekularne tematike i bez timpana. Primjerice, prvi luk se sastoji uglavnom od životinja, dok središnji pokazuje varijacije na temu ljudske glavice s rukama u raznim smiješnim pozama. Jedna glavica je prikazana s rukama koje joj razvlače usta u grimasu. Na trećem luku nalazimo oprostovene, uglavnom pune figure koje prikazuju cijeli niz šaljivih vinjeta, vidimo: muzičare, akrobate, postolara, zubara, trgovaca, muško-ženske parove i druge figure u cijelom nizu poza. U odnosu na privlačnu razigranost koja vlada u arhivoltima, novozavjetni motivi zauzimaju vidljivo, ali skromno mjesto na kapitelima. Razvidno je da na lukovima arhivolta biblijski motivi nisu bili planirani pa se može pretpostaviti da je šarm akvitanskih portala bez timpana bio upravo u njihovom tabloidnom sadržaju bez obaveze da se usklade s centrom koji pripada temeljnim vjerskim sadržajima. Ponavljanje motiva ili varijacije na temu po određenom ključu radijalnog slaganja kamenih blokova jednake veličine također ubrzava izradu portala.

Valorizacija margine kao svjetovne i slobodne domene apropijacije od strane javnosti postaje razlogom široke rasprostranjenosti ovakvog dizajna. Decentralizirani portali omogućuju sasvim slobodnu kompilaciju motiva „s tržnice“ koju je slobodno mogao zamisliti i sam kipar bez potrebe razrade ikonografskog programa od strane učenih teologa ili redovnika unutar etabliranih skriptorija s obvezujućom tradicijom produkcije ilustracija vjerskog sadržaja. Odsustvo skriptorija znači i odsustvo prakse pisanja, što znači i odsustvo prakse racionalnog, za razliku od oralnog ili umjetničkog, načina usustavljanja. Kada se kaže „umjetničkog načina razmišljanja“ u romanici, ovdje se misli na način rada prema predlošku i određenim radioničkim navadama. Portal u Moissacu nam je prethodno poslužio kao paradigma racionalnog usustavljanja vizualnog teksta, što je i slučaj sa crkvom sv. Egidija o kojoj je riječ u sljedećem poglavlju.

VI. Borba protiv hereze: crkva sv. Magdalene u Vézelayu, Saint Gilles du Gard

VI.1. Kapiteli crkve sv. Magdalene u Vézelayu i motiv borbe

Prvi samostan i crkva na mjestu sadašnje crkve sv. Magdalene u Vézelayu se spominje već 859., o čemu svjedoče recentni nalazi na mjestu klaustura. Prvotno je bila posvećena Petru i Pavlu, kao znak neovisnosti od vlasti lokalnog biskupa i privrženosti Crkvi u Rimu. Ubrzo se crkva posvećuje i Bogorodici. Posveta Mariji Magdaleni je pridodana kasnije kada je zaživjelo zanimanje hodočasnika za njene ostatke koji su se čuvali u kriпти. Do sredine 12. stoljeća prvenstveno se njegovao kult Petra, Pavla i Bogorodice između ostalog i kao znak pripadnosti mreži clunyjevskih samostana i neovisnosti od lokalnih vlastodržaca. Slično kao i Moissac, samostan u Vézelayu je bio pri vrhu uglednih samostana u mreži clunyjevskih afilijacija. Teolog Petar Časni se bio obrazovao u Vézelayu prije nego što je postao proslavljeni prior Clunya. Nije nedostajalo ni papskih posjeta. Sveti Bernard (Bernard iz Clairvauxa) je propovijedao Drugi križarski rat u Vézelayu, a i Treći križarski rat je bio pokrenut s ovog mjesta. Crkva je bila posvećena 1132. godine i tom prigodom je definirana kao hodočasnička: *ecclesia peregrinorum* (Büttner). Vézelay je bio jedan od početnih točaka hodočasničkog puta.

Do sada se u ovom tekstu nije posvećivala posebna pozornost figurativnim kapitelima u interijeru crkava kao mediju odašiljanja javnih poruka, no u ovoj crkvi koja je, po tipu, prostornosti pa i izriječkom, namijenjena hodočasnici, nema sumnje da se i u izboru tema na kapitelima mislilo na javnost, ne u današnjem, prosvjetiteljskom smislu sekularne javnosti već u smislu raznih društvenih grupa koje u proces promatranja i zaključivanja unose i druga iskustva, profesionalna, rodna, pa i osobna. U razdoblju gotike, na vitrajima katedrale u Chartresu profesionalno iskustvo promatrača postaje dovoljno važan društveni čimbenik da zavrjeđuje ravnopravnu zastupljenost s vjerskim temama, a cehovska udruženja postaju samopouzdanim naručiteljima. Jedno od kolektivnih tijela koje se konstituiralo u romanici kao važna društvena, ekonomska, pa i politički značajna grupa, bili su hodočasnici. Hodočasnici su, naravno, vjernici, koje na hodočašće vode duhovne potrebe, ali tokom putovanja

vanja oni se konstituiraju i kao putnici s posve realnim potrebama i osobnim iskustvima, kao što nam je to zorno opisao autor Vodiča za hodočasnike.

Devedeset i devet uglavnom figurativnih kapitela u unutrašnjosti crkve sv. Magdalene u Vézelayu istovremeni su s gradnjom crkve te čine dio jedinstvene kampanje ukrašavanja. Kapiteli su smješteni duž glavnog broda na 4 m visine, što zahtjeva tek neznatan napor pri čitanju jer su dobro osvijetljeni prirodnom svjetlošću koja dolazi s prozora, danas nešto manjih zbog preinaka koje je u 19. stoljeću učinio Villet-le-Duc. Također, promatrač uronjen u vjersku kulturu onog vremena mogao je prepoznati motive uz pomoć naslikanih natpisa koji su bili vidljivi još u 18. stoljeću (Ambrose, 2001).

Romanika je razdoblje sveprisutnosti figurativnih kapitela, no već početkom 13. stoljeća u sklopu gotičkih crkava, figurativni kapiteli će dati prednost kapitelima s varijacijama na temu korintskog kapitela (Huys Clavel). Razlog tomu možemo samo pretpostaviti. Moguće je da su se u doba skolastičkih traktata uvidjeli nedostaci sažimanja narativa na skućenu površinu kapitela u prostorima koji postaju znatno viši, ali u romanici format narativne vinjete se nije smatrao nedostatkom. Za nizove figurativnih kapitela u samostanskim klaustrima smatra se da su služili kao *aide-memoire*, mnemonička pomagala koje su trebale potaknuti meditaciju. Na osnovnoj razini, svaki figurativni kapitel je vizualna skraćunica koja mora biti nadopunjena u oku promatrača kako bi, uz par figura, kretnji i atributa, cijeli narativ bio prepoznatljiv.

Figurativni kapiteli u Vézelayu se mogu smatrati prvom susavnom primjenom narativnih kapitela u prostoru cijele crkve. Kao i u klastru opatijske crkve u Moissacu i mnogim drugim, ne možemo reći da postoji objedinjujuća ideja vodilja, već se zamjećuju samo pojedine tematske grupacije. Međutim, bitna razlika leži u činjenici da je klaustar zatvoreni prostor samostana (osim kada to nije, vidi Uvod) dok je unutrašnjost hodočasničke crkve javni prostor *par excellence*. Romanika je razdoblje proširivanja tematskih raspona, naročito na kapitelima. U Vézelayu uvriježeni starozavjetni i novozavjetni narativi obogaćeni su i slabije poznatim motivima, motivima viđenim iz drugih vizura ili prikazanim na inovativan način, a neki hagiografski motivi su ovdje i po prvi put prikazani. Budući da su natpisi izgubljeni, neki od motiva još nisu posve pouzdano prepoznati, što nas navodi na pitanje da li je onovremeni nepismeni ili polupismeni promatrač mogao brzo prepoznati nove obrade pojedinih tema, pa čak i s natpisima, i da li je lagano prepoznavanje u didaktičke svrhe uopće bila namjera naručitelja? U prostoru klaustara promatrač je obrazovani redovnik koji prikazuje doživljava kroz duže razdoblje i može im se

učestalo vraćati. Nije li se Bernard iz Clairvauxa žalio da grdobe na kapitelima klaustera odvrću pažnju redovnika od meditacije? Upravo stoga što su trajno prisutna oku redovnika u ograničenom prostoru klaustera, učeni teolog ih je mogao smatrati smetnjom, što nije slučaj sa skulpturom u eksterijeru.

U javnom prostoru crkve je zacijelo jedna od namjera tematskog izobilja bila obogatiti hodočasničko iskustvo nizom vizualnih poticaja što ritmički prate kretanje hodočasnika impresivnom dužinom broda, koji u Vézelayu mjeri 64 metra. Primjećuje se je da osnovna narativna strategija adicija, dodavanje prikaza, više nego subordinacija manje značajnih epizoda za volju jedne sveobuhvatne nad-teme. Ipak, unutar aditivnog niza postoje poveznice, pa se promatraču pruža mogućnost nadopunjavanja scena. Mnogi kapiteli traže da se pred njima zastane i promatrač aktivno uključi u odgonetavanje jer su pojedine teme nerazumljive osim ako se kapitel ne obiđe sa sve tri strane. Krećući se i zaustavljajući se, hodočasnik ostvaruje hodočašće u malom. Po narativnoj strukturi jedan figurativni kapitel se može usporediti s jednim kratkim poglavljem u djelu Petra Časnog *De miraculis*. Pokušalo se čak neke tematski nejasne kapitelle protumačiti kao prikaze nekih opisa čuda iz tog djela, ali prije će biti da kratke, međusobno nepovezane, ali zaokružene priče u nizu, bez prijelaza, na kapitelima pripadaju istom načinu razmišljanja kao i književno djelo *De miraculis*. Čitajući *De miraculis* suvremenom čitatelju se može nametnuti usporedba s Facebookom jer se suštinski radi o istom formatu! Petar Časni, autor „posta“ prenosi i želi podijeliti s nama čudnovatosti svijeta u kojem živimo i koje je doznao s raznih strana. Dubinski, ambicija naručitelja kapitela u Vézelayu je slična. Znajući da je publika hodočasnička, heterogena i u prolazu, parada zanimljivosti na kapitelima je nadasve zabavna i informativna. Format figurativnog kapitela u nizu je vizualno neobvezujući što ne znači da se radi o površnim prikazima već da njihova svrha nije primarno didaktička. Ovdje nije moguće izložiti sve argumente i cijelu povijest slika kao zanimljivosti (*spectacula* kod Paulinusa iz Nole, *curiosas depictiones* kod Bernarda iz Clairvauxa). Paulinus, biskup grada Nole (354.-431.) je smatrao da zidne slike (*spectacula*) mogu grubijane odvratiti od hrane, pobuditi osjete, natjerati ih da se bolje ponašaju, pa čak i da prodiskutiraju prikaze! Bernard iz Clairvauxa (1090.-1153.), međutim, u privlačnim umjetničkim djelima vidi namjeru zarađivanja, ali nam ujedno i objašnjava mehanizam bujanja umjetnosti u romaničkim crkvama. Njegov stav je vrijedno citirati u potpunosti, ali ne i prihvatiti kao jedino objašnjenje zašto se proizvode slike vrijedne „divljenja budalastih“:

„Novac se toliko umješno sije da bi se mogao umnažati. Novac se troši da bi se mogao povećati i izljeva da proizvede izobilje. Razlog tome jest da sam pogled na te skupe, ali čudesne iluzije potiče ljude više na to da daju (milodar), nego da mole. Na taj način bogatstvo proističe iz bogatstva, na taj način novac privlači novac jer, ne znam po kojem zakonu, gdje god se vidi više izobilja, tamo se tim prije dobrovoljno daje novac. Oči su prikovane na relikvije optočene zlatom i novčanici se otvaraju. Posve lijepa slika nekog muškog ili ženskog sveca se pokazuje i svetac se smatra više svetim ako je slika šarenija. Ljudi se utrkuju da je poljube (djelo) i poziva ih se da daju prilog...Što mislite da se time hoće? Kajanje pokajnika ili divljenje budalastih koji zure u to?“ (*Apologia* XII, 28, citirano prema Rudolph).

U osnovi njegovih argumentata protiv zavodljivih slika je zazor od idopoklonstva što povezuje sa pohlepom što sve, prema Bernardu „služi očima bogatih na štetu siromašnih“. Iako su zlatni ili pozlačeni relikvijari prvi na meti Bernardove kritike, podjednako se osuđuje i visina i „neskromna“ dužina crkava, njihova nepotrebna širina, skupi ukrasi i zanimljivi prikazi (*curiosas depictiones*), a posebno skulptura hibridnih čudovišta koji odvlače pažnju i smetaju pobožnosti:

„Uostalom, što u klaustrima, pred braćom dok čitaju, radi ta smiješna nakaza, ta sjajna vrsta izobličene ljepote, a ipak lijepa izobličenosť? Što ovdje rade odvratni majmuni? Ili divlji lavovi? Ili čudovišni kentauri? Ili spodobе, pola ljudi, pola životinje? Ili prugasti tigrovi? Ili vojnici u bitci? Ili lovci s trubljaма? Mogu se vidjeti mnoga tijela pod jednom glavom i obratno mnoge glave na jednom tijelu. S jedne strane opaža se četveronožac sa zmijskim repom, a s druge riba sa glavom četveronošca. Ovdje neka životinja izgleda sprijeda kao konj a straga kao koza, ondje rogata životinja ima stražnjicu konja. Sve u svemu posvuda se pojavljuje tako velika i začuđujuća raznovrsnost proturječnih oblika da se s većim užitkom čitaju marmorne ploče nego knjige i cijeli se dan radije provodi u divljenju jednoj po jednoj od tih slika nego u razmatranju zakona Božjega. Dobri Bože, ako se već netko ne srami absurda, zašto se barem ne brine zbog troška (*Apologia* XII, 29, prema Rudolph).

Nekoć, kao i danas, krećući se „neskromno i nepotrebno“ dugačkim prostorom glavnog broda crkve u Vézelayu, onovremeni hodočasnik ili suvremeni turist će zastati na mjestu zato što će mu privući pozornost ili zato što je prepoznao temu ili upravo zato što je ne prepozna je pa, privučen nekim zanimljivim elementom, želi shvatiti o čemu se radi. Uzevši u obzir da je samostanska zajednica u Vézelayu definirala svoju crkvu kao hodočasničku, svijest

o heterogenom sastavu publike se zasigurno odrazila i u heterogenosti programa. Ne treba zaboraviti bitnu razliku između ranijih razdoblja i razdoblja romanike: nikad se ranije u povijesti zapadne civilizacije nije toliko putovalo utabanim hodočasničkim putevima, onovremenim autocestama koje su omogućavale kretanje od Velike Britanije do Svete Zemlje. Promatrač kapitela u Vézelayu je kršćanin, ali on je najčešće i stranac pa i poruke moraju zadržavati razinu svima razumljive tematske i psihološke univerzalnosti. S druge strane, kumulativni efekt kapitela i inovativna ikonografska rješenja stvaraju svojevrsni spektakl koji je mogao pobuditi divljenje i pozitivne impresije o mjestu i naručiteljima već samom kvantitetom i demonstracijom vještine i znanja naručitelja.

Potrebu upućivanja vizualnih poruka onima koji su se uputili na hodočašće u Vézelay iz osobnih razloga, najbolje možemo uočiti na primjerima kapitela koji govore o psihičkim stanjima. U raspravi o Gislebertusu je već nešto bilo rečeno o tome kako je kasni srednji vijek razmišljao o psihičkim stanjima, osjećajima i ljudskim navikama. Posebno za 12. stoljeće možemo reći da su čovjekove unutrašnje strasti dobile svoju definiju. Za razliku od danas, kada nastojimo ne pripisivati pozitivan ili negativan predznak emotivnim stanjima, u srednjom vijeku neke emocije su bile označene kao grijesi čiji uzrok je bilo djelovanje vanjskih, demonskih sila. Demone koji nam se krevelje s kapitela u Vézelayu treba shvatiti kao vizualne kratice za zle strasti koje dolaze izvana, često u snovima i kojih se želimo osloboditi.

Hodočasnike je na put često vodila potreba za iskupljenjem od grijeha, od najtežih zločina do emocija koje danas ne bismo smatrali ljudskim manama. Kao što je već rečeno, listu ljudskih krijeposti i mana kakvu je prihvatilo kršćanstvo prvi je sastavio Prudencije, a nakon njega, mnogi kršćanski oci su tu listu proširivali i stvarali vlastite sustave. Spomenimo samo jednog od najutjecajnijih kršćanskih naučitelja, Grgura Velikog i njegovo djelo *Moralia in Job* koje sadrži komentare na Knjigu o Jobu. Verziju Grgurove Moralije, raspravu o krijepostima i manama, napisao je i sv. Odon, opat Clunya pa nije slučajno da se personifikacije krijeposti i mana javljaju i na crkvama u clunyjevskoj mreži. Prema Grguru, ponos je najveća od sedam „kardinalnih“ mana i izvor svih ostalih mana. Slijede taština, zavist, ljutnja, ravnodušnost, škrtost, proždrljivost i pohota. Kapitel s prikazom demona koji sebi para trbuh utjelovljenje je ljutnje i povezanog osjećaja očaja i beznađa koje vodi suicidu (Sl. 2). Demonsko zaglušujuće vrištanje se gotovo može čuti! Treba znati da je u redovničkim zajednicama vladala tišina, a sporazumijevalo se jezikom gesta. Buka i vrištanje pripadaju stvarnom svijetu, svijetu običnih ljudi. Vrištećeg demona

prati prikaz žene sa zmijom koja se uobičajeno, ali pogrešno, naziva *Luxuria* te smatra personifikacijom pohote. Zmije su joj se obavile oko tijela dok ona sama navlači svoju dojku vođena nekim unutarnjim očajem. Međutim prikaz žene sa zmijom može imati, ovisno o kontekstu, više značenja, a sam naziv *Luxuria* za ženu sa zmijom je novijeg datuma. U ranosrednjovjekovnim ilustracijama i romaničkim reljefima Prudencijeve *Psychomachie Luxuria* je personifikacija raskoši i nije prikazivana kao žena sa zmijom. Weir i Jerman su popisali oko pedeset i šest prikaza žene sa zmijom samo u Francuskoj, gdje ih je najviše, a u Vézelayu, žena sa zmijom je prikazana na još tri kapitela, ali u drugačijim postavama. Sve nam to govori o izrazito fleksibilnom znaku odnosno modelu koji je pogodan za označavanje rodno određene vrste grijeha. U ovom primjeru je najsigurnija interpretacija da se radi o ženskoj verziji očaja, a ne o Evi.

Ako prihvatimo da se ovdje radi o muškom i ženskom očaju, takvo rodno označavanje neke emocije je novo. Dvanaesto stoljeće je razdoblje otkrivanja prirode i individualnosti, „unutarnjeg čovjeka“, njegove svijesti i dubina psihološke introspekcije, ali prema određenim modelima (Bynum, 1982). Žena sa zmijom je poslužila kao dostupan model. Vidimo je kako si probada gole grudi i u romaničkoj fresci u mjestu Tavan, što nam još izravnije govori da je prikazana ženska ljutnja i očaj koji vodi suicidu. O razlozima, naravno, posjetitelj može razmišljati privučen iznimnom dramatičnošću ovog prikaza, no, barem u ovom primjeru, njeno tijelo nije erotizirano na način da bi upućivalo na grijeh požude.

Kao što ćemo vidjeti u nastavku, nasilje je u romanici učestalija dramaturška tehnika od erotike. Ta je tema preširoka da bi se ovdje u potpunosti obradila jer erotskog sadržaja nalazimo u romanici, ali najčešće u sekundarnoj plastici, na krovnim konzolama, a ne na glavnim pozicijama. Stoga je kapitel s prikazom otmice Ganimeda vrijedan pozornosti jer se radi o mitološkoj temi koja je ovdje najvjerojatnije po prvi put prikazana u kršćanskom kontekstu (Ambrose, 1999). Radi se o mitološkoj priči u kojoj Zeus u obliku orla otima mladog Ganimeda prikazana kako visi naglavačke iz kljuna orla dok istovremeno Ganimedov pas visi iz orlovih kandži (Sl. 52). Sa strane pritrčavaju uspaničeni roditelji pokušavajući spriječiti otmicu. Narativna tenzija je povišena da bi moralna poruka bila snažnija, čemu pomaže đavao koji se kesi sa strane kapitela kako bi bila jasnija moralna osuda homoseksualnog odnosa kao poganske radnje (Forsyth, 1976). Izvor za obnavljanje sjećanja na ovaj antički mit pripisuje se tekstu Petra Damiana *Liber Gomorrhianus* (c. 1049.) u kojem osuđuje seksualne nastranosti među redovnicima (Forsyth, 1976). Dramaturški



52. *Otmica Ganimeda, crkva sv. Magdalene, Vézelay*

pristup se ne razlikuje od niza drugih konfrontacija koje su u biti vizualizirane unutarnje duhovne borbe, no zanimljiv je Ganimedov prestravljen izraz lica jer se u romanici strah protagonista najčešće ne ocrta u samoj fizionomiji već eksternalizira pomoću đavla, kao što je i ovdje slučaj, ili naznačuje putem kretnji. Drugi neočekivani moment jest da se ova tema javlja u kontekstu skulpture namijenjene hodočasnici. Naime, kapiteli u Vézelayu su se gotovo isključivo interpretirali kao vlastite svjetonazorske poruke koje redovnička zajednica upućuje samoj sebi, što bi u ovom slučaju značilo da se radi o neočekivanom iskazu priznavanja i samoprijedora. U nekom danjem promišljanju svjetovno značenje ove teme, a ne samokritika redovničke zajednice se čini kao mogući pravac daljnjeg istraživanja.

Tematski raspon kapitela iznimno je širok, a obrada puna dinamike. Osobito su zastupljeni motivi izravne konfrontacije dvaju protivnika, odnosno trenutak borbe ili neke vrste nasilja često je izdvojen iz pojedine starozavjetne priče. Na kapitelu koji pokazuje borca kako grabi za kosu žrtvu i drugom rukom mu presijeca vrat, protagonist može ili ne mora biti Mojsije koji ubija Egipćanina (Sl. 53). Dekapitacija viteza koji u trenutku smrti traži milost, može i ne mora biti starozavjetni prikaz dekapitacije Saulovog ubojice (2 Sam 1,5-16). Anđeo također ubija faraonovog sina, kojeg se prepoznaje po kruni (Post 12,29), međutim, nameće se dojam da je biblijska podloga tek jedan od razloga zastupljenosti ove teme.



53. *David ubija Golijata, David odnosi Golijatovu glavu u košari; kapitel desno: Anđeo smrti ubija faraonovog sina, crkva Marije Magdalene, Vézelay*

Scene borbe između dvaju protivnika su u romanici bile najzastupljenije u jugozapadnoj Francuskoj i sjeveroistočnoj Španjolskoj, što se pripisuje razvoju koncepta svetog rata u kontekstu ponovnog osvajanja Iberskog poluotoka od Maura te križarskih ratova (Pugliano). U Vézelayu grafičkih prikaza dekapitacije ima čak sedam. Primjerice, na kapitelu s prikazom Davida i Golijata, Golijat je odjeven u suvremenu ratnu opremu. David mu presijeca vrat, a u prvom planu se ističu prazne korice za mač naglašavajući da je Golijat pao od vlastitog mača, dok je David nenaoružan (Sl. 53). Nesrazmjer snaga je zamjetan, pa je tim više Davidova pobjeda u ovom sukobu upečatljivija. No, osim ovih očekivanih referenci na suvremene ratove, nasilje je i moćna tehnika za uživljanje, posebice u kontekstu komunikacije s promatračem. Promatrač je hodočasnik, ali ujedno i stranac koji dijeli kršćanska vjerska uvjerenja sa svojim suputnicima, ali ne nužno i iste vizualne navike. Romanički umjetnik, kako bi dopro do promatrača, uspostavlja dvije diskurzivne razine: emotivnu i učenu, što suvremena teorija recepcije nekog književnog, likovnog ili filmskog djela razlikuje kao strategije uživljanja u neko djelo. Ne sve, ali neke starozavjetne scene su zamišljene na način da pobuđuju mogućnost afektivnog povezivanja promatrača i djela time što naglašavaju emotivnu podlogu priče. Borbe su upravo takvi aktivni momenti u priči koji privlače pozornost i otvaraju prolaz u dubinu narativa.



54. Sluge kažnjavaju Josipa, crkva sv. Magdalene, Vézelay

Uzmimo kao primjer kapitel s prikazom Josipa kojeg udaraju Potifarove sluge (Post 39,7-21) (Sl. 54). Priča o starozavjetnom junaku, mladom, lijepom i sposobnom Josipu, pruža niz mogućnosti isticanja njegove mudrosti i junaštva. Riječi je o napetoj priči punoj obrata o jednom od starozavjetnih Božjih izabranika i modelu moralnog ponašanja. Priča o lijepom Josipu kojeg neuspješno nastoji zavesti Potifarova žena, ne mora uključivati udaranje toljagom, jer se takav detalj ne spominje u Starom zavjetu već bacanje u tamnicu nakon što ga je Potifarova žena lažno optužila da ju je napastovao. Međutim, upravo je ta scena Josipovog poniženja prikazana na prednjoj strani kapitela, gdje vidimo kako dvojica sluga podižu toljage na mladog Josipa koji je pognuo glavu u znak pokornosti. Kapiteli u Vézelayu su najčešće postavljeni tako da promatrač prolazeći kroz glavni brod najbolje vidi najširu, prednju stranu kapitela, u ovom slučaju sluge koji su spremaju spustiti toljage na Josipovu glavu. Da bi pojedinu scenu mogao smjestiti u određeni biblijski kontekst, promatrač mora napraviti polukrug prvo s lijeve pa onda s desne strane stupa. Tada se pojavljuje lik žene s ogrtačem koji je trebao poslužiti kao navodni dokaz o Josipovoj prisutnosti u njenoj ložnici.

Iako redovnicima nije bilo dopušteno boriti se oružjem, retorika oružja i stvarnih borbi nije bila nimalo strana redovničkoj zajednici. Nalazimo je kod Bernarda iz Clairvauxa i propovjednika Juliana iz Vézelaya (umro oko 1160.):

„Strašan rat nam prijeti. Kristovi vojnici (*milites Christi*), zgrabite oružje! Neprijatelj se približava i u svakom trenutku moramo biti spremni boriti se samokontrolom... Naši neprijatelji su brojni i oni bacaju vatrene strelice na nas iz svih smjerova... „ (Julian iz Vézelaya, citiran u: Allen Smith). I drugdje: „Baš kao što je svjetovni vitez naoružan svjetovnim oružjem, tako i duhovni vitez treba biti naoružan duhovnim oružjem. Sve što je neophodno svjetovnom vitez u da bi se borio protiv vidljivog neprijatelja, ta intelektualna oruđa su izuzetno potrebna duhovnom vitez u koji se bori u duhu protiv nevidljivog neprijatelja“ (Anselm iz Canterburya citiran u: Allen Smith). Te riječi su bile praćene usporedbom pojedinog tipa stvarnog oružja s pripadajućom vrstom duhovnog oružja. Primjerice, konj se uspoređuje s tijelom redovnika koji u jednoj ruci drže uzde čestitosti, a u drugoj mač strpljenja. Prema Julianu iz Vézelaya, protivnici su zli duhovi i zli ljudi, a prema Anselmu iz Canterburya, borbe se vode s iskušenjima koje onemogućavaju stanje savršenstva (*perfectio*). U Burgundiji, pa i u samom Vézelayu, vodile su se i stvarne, vrlo oštre borbe sa svjetovnim pretendentima na redovničke posjede. Iskustva onih koji se bore (*bellatores*), onih koji mole (*oratores*) i onih koji obrađuju zemlju (*laboratores*) često su se preklapala. Tim više što su mnogi značajni redovnici porijeklom iz aristokratskih obitelji primili vojnu naobrazbu kao dio svojeg obrazovanja, primjerice Petar Časni ili Hugh iz Clunya (Ambrose, 1999). Sve to nam govori o raznim poticajima za prikaze oružanih borbi prerađenih u dramaturško sredstvo. Intonacija koja nije didaktička, odnosno, kao u primjeru priče o Josipu i Potifinarevoj ženi, cilj nije bio razriješiti sukob moralnom poukom o Josipovoj pobjedi (što se događa na kraju starozavjetne priče), već zadržati zanimanje „budalastih“ promatrača koji „zure“.

Promatrač može biti privučen i žanr kvalitetom prikaza koji na dubljoj razini sadržava vrlo suptilnu metaforu (Sl. 55). Naizgled je prikazana scena iz mlina sa dva muškarca: jedan drži vreću čiji sadržaj sipa u vreću u rukama drugog muškaraca. Radi se o inovativnom ikonografskom rješenju i prvom takvom sačuvanom prikazu. Prikaz se ne temelji na Bibliji, već se želi reći da se žito Starog zavjeta pretvara (melje) u svoju rafiniraniju verziju koju čitamo u Novom zavjetu. Prema opatu Sugeru, Stari zavjet je kao Mojsijevo žito koje se pretvara u fino brašno kojim Crkva hrani ljude. Crkvu ovdje predstavlja sv. Pavao, jedan od patrona crkve, kojeg prepoznamo po pročelavosti. Prikaz Mističnog mlina je prikaz koji se može promatrati kao zasebna cjelina, ali ako promatrač prebaci pogled na susjedni kapitel, primijetit će prikaz spašene duše iz druge priče – one o poštenom siromahu Lazaru čija duša biva spašena. Taj motiv promatrač može ili ne mora smisleno povezati s Mističnim mlinom,



55. Mistični mlin; desno: detalj spašena duša, crkva sv. Magdalene, Vézelay

no može shvatiti novozavjetno brašno simbolički, kao način spasenja duše. Kapiteli, kao dio jednoga sinematičnoga niza, vizualno se preklapaju poput dugometražnog filma s nizom kadrova. Motiv pretvaranja žita u fino brašno je i svojevrsno uputstvo promatraču za čitanje vizualnih poruka uopće. Sadržaj „vreće“ je osnovna „namirnica“ koju treba pretočiti, preraditi i proširiti. Biblijski tekst nije zatvoren, već je sastojak koji se koristi i nadopunjuje, ukratko, o kojem valja razmišljati.

Tri portala koji vode iz narteksa u glavni brod su bila dovršena između 1120. i najkasnije do 1151. godine. Crkva sv. Magdalene u Vézelayu je ponajviše poznata po jedinstvenom portalu koji vodi iz narteksa u unutrašnjost crkve (Sl. 56, 56a). Narteksi u burgundskoj arhitekturi se u dokumentima nazivaju *galilea ecclesiae* po Galileji te su tipični za Burgundiju (sličan primjer je gore spomenut portal u narteksu katedrale u Mâconu). I ovdje se susrećemo s temom koja nigdje drugdje ni prije ni poslije nije prikazana na sličan način. Radi se o temi koja se sastoji od više biblijskih pojmova sjedinjenih u metaforu o borbi protiv hereze, ali za razliku od gore prikazanih scena konfrontacije, borba protiv hereze prikazuje se kao nenasilni, intelektualni pothvat širenja Božje riječi do krajnjih rubova svijeta. Budući da s radi o jedinstvenom prikazu, postoje razna tumačenja oko njegove biblijske podloge. Ustalila se tvrdnja da središnja tema prikazuje Silazak Duha Svetoga, no to je samo jedan od kon-



56. Poslanje apostolima, narteks, crkva sv. Magdalene, Vézelay
56a Krist, detalj Poslanja apostolima

ceptualnih komponenata. Kao najvjerodostojniju interpretaciju osnovnih motiva treba prihvatiti onu Adolfa Katzenellenboga koju ćemo ovom prilikom proširiti komentarom o vještinama naručitelja i umjetnika u komuniciranju iznesenih teza.

U središtu timpana se nalazi Krist. Iz vrhova njegovih prstiju izlaze zrake koje padaju na glave apostola. Prvi do Krista je sv. Petar s ključevima raja. Apostoli živo međusobno komuniciraju držeći knjige, oni s Kristove desne strane (nama lijeve) drže otvorene knjige, dok oni s lijeve strane drže zatvorene knjige. Émile Mâle, a nakon njega i neki suvremeni istraživači smatraju da se radi o prikazu Silaska Duha Svetoga, odnosno o zrakama nebeske milosti kojima Krist obdaruje svoje apostole. No, drugi elementi u prikazu opovrgavaju ovu tezu, poglavito knjige u rukama apostola koje upućuju da se radi o Kristovom davanju poslanja apostolima. Knjige simboliziraju mogućnost da njegovi sljedbenici oprostite grijehe (otvorene knjige) ili da ih pak osude i zadrže (zatvorene knjige): “Zaista, kažem vam: Štogod svezete na zemlji, bit će svezano na nebu, i štogod razriješite na zemlji, bit će razriješeno i na nebu“ (Mt 18,18, Mk 16,16, Iv 20,23).

U Poslanju apostolima, odmah prije samog Kristovog Uzašašća, Krist im je objavio da će im biti dana snaga Duha Svetoga da šire njegovu riječ: „Nato ga sabrani upitaše: “Gospodine, hoćeš li u ovo vrijeme Izraelu opet uspostaviti kraljevstvo?” On im odgovori: “Nije vaše znati vremena i zgone koje je Otac podredio svojoj vlasti. Nego primit ćete snagu Duha Svetoga koji će sići na vas i bit ćete mi svjedoci u Jeruzalemu, po svoj Judeji i Samariji i sve do kraja zemlje”. Kada to reče, bi uzdignut njima naočigled i oblak ga ote njihovim očima“ (Dj 6-9). Stoga zrake koje izlaze iz Kristovih ruku trebaju predstavljati snagu Duha Svetoga, ali ne i sam događaj koji se slavi na Pedeseticu, tj. pedeset dana nakon Kristova Uskrsnuća kada se na apostole spustio Duh Sveti u obliku plamenih jezika.

Koncept širenja Kristovog nauka ilustriran je u pretincima koji polukružno prate središnji prikaz gdje nalazimo niz mahom egzotičnih figura. Neke od figura su preuzete iz *Prirodoslovlja (Naturalis Historia)*, djela rimskog pisca i prirodosnanca, Gaja Plinija Starijeg. Njegove opise su preuzimali i kršćanski autori te ih nadopunjavali tumačenjima moralističko-didaktičke prirode. Nalazimo figure sa svinjskim njuškama koji se često smještaju u Etiopiju, sijamski blizanci u Kapadokiju, a Armenci se prepoznaju po cipelama-platformama (Sl. 57). Nalazimo i često prisutne cinocefale, ljude s psećom glavom koji se smještaju u razne krajeve (Sl. 57a). Nisu sve figure točno identificirane, no jasno



*57. Ljudi sa svinjskim njuškama, detalj arhivolta, crkva sv. Magdalene, Vézelay
57a Očaj, sijamski blizanci, nepokršteni narodi i cinocefali, detalj arhivolta, crkva
sv. Magdalene, Vézelay*

je da se radi o plejadi drugih, marginalnih likova. Naime u srednjem vijeku karte svijeta prikazuju Jeruzalem u središtu svijeta, a rubove svijeta, njegove margine nastanjuju čudna i deformirana bića. Radi se stoga o prikazima i personifikacijama raznih udaljenih, nepoznatih, riječju nekršćanskih naroda. S obzirom na smisao središnjeg prikaza te općenito odnosa srednjeg vijeka prema fizičkom deformitetu, funkciju cjelokupnog prikaza treba shvatiti kao poziv na pokršćavanje onih koji su na neki način deformirani jer nisu primili Riječ Božju.



58. *Apostoli i nepokršteni narodi, crkva sv. Magdalene, Vézelay*

Na nadvratniku također vidimo povorku likova koji prinose darove (ribu, veliku pogaču, zdjelu s plodovima): jedna skupina s kopljima privodi bika, a vidimo i osobe naoružane strelicama. Zbog heterogenosti motiva postoje razna tumačenja. Prema Katzenellenbogenu, radi se o onima koji ustraju u starim, poganskim običajima prinošenja žrtvenih životinja, što se može odnositi na pogane, konkretno na Rimljane, na što bi upućivao žrtveni bik. Na židovske običaje upućuje motiv kruha i životinja jer su se one djelom darivale svećenicima, a dio ih se spaljivao na oltaru kao nepovratni dar Bogu. Od figura koje su preuzete od Plinija Starijeg, na samom desnom kraju niza nalazimo prikaz Pigmejaca koji su tako niski da su im potrebne ljestve da bi se popeli na konja (Sl. 58 i 59). Tu je i obitelj, tj. pripadnici naroda Panota za koje se govorilo da žive u Indiji. Oni se prepoznaju po ogromnim ušima – najmlađem Panotu se uši još nisu rastvorile pa mu pokrivaju tijelo! Čini se stoga da su na nadvratniku objedinjene sve nekršćanske prakse bilo da se radi o geografski udaljenim narodima do kojih još nije doprlo kršćanstvo, bilo da se radi o povijesnim prethodnicima kršćanske vjere.

Na vanjskom luku smješteni su zodijački znakovi i prikazi radova po mjesecima, što su kolektivno simboli prolaznog, zemaljskog, vremena koje protječe do ponovnoga Kristovog dolaska. Na trumou je istaknuta figura sv. Ivana Krstitelja s natpisom: ECCE (AGNUS DEI QUI TOLLIT PEC-



59. *Pigmeji i Panoti, detalj nadvratnika, crkva sv. Magdalene, Vézelay*

CATA) MUNDI (Evo Jaganjca Božjeg koji odnosi grijehе svijeta) i na bazi: AGNOSCANT OMNES QUIA DISCITUR ISTE JOHANNES/(ECCE TEN) ET ET POPULUM DEMONSTRANS INDICE CHRISTUM. Natpis na bazi ne nalazi se u evanđeljima, i u prijevodu glasi: Neka svi priznaju da onaj zvani Ivan drži (?) ljude i (prstom) pokazuje im na Krista. Jaganjac Božji je bio prikazan na medaljonu u rukama Ivana Krstitelja, ali nije sačuvan. Jaganjac kao simbol Kristove muke bitan je za razumijevanje jer se odnosi na povorku prikazanu na nadvratniku. Želi se reći da je starozavjetno prinošenje životinja na oltar i običaj njihovog spaljivanja kao izraz okajanja grijehа po kršćanskom vjerovanju odmijenjen novozavjetnom žrtvom Krista (Jaganjca Božjeg) raspetog za grijehе čovječanstva. Postoji i vrlo sličan komparativni primjer na portalu crkve u Charlieu, gdje je prikazana povorkа žrtvenih životinja i žrtveni oltar na sredini. Sjajno izvedeni Jaganjac u punoj plastici prestrašeno balansira na uskom profilu vanjskog luka. Gotovo kao da se umjetnik mislio našaliti i poistovjetiti jaganjčevu žrtvu s konkretnim padom janjeta s rubа (Sl. 60)!

U sklopu rasprave o javnim porukama romaničke skulpture glavni portal crkve sv. Magdalene u Vézelayu igra značajnu ulogu. Katzenellenbogenova teza da ovaj portal treba razumjeti u odnosu na križarske ratove nezaobilazna je. Ne samo kako bismo shvatili zašto je ovaj portal složen od raznih motiva, već i da bismo shvatili promjene koje su se dogodile u procesu osvješćavanja uloge vjerske umjetnosti u sekularnom okruženju. Trotravejni narteks ove crkve je prostor okupljanja koji podjednako funkcioniра i kao svjetovni i kao crkveni. Podsjetimo se već iznesenog podatka da je 12. stoljeće vrijeme kad je zabilježen prvi plakat, „reklamna“ objava upravo u svrhu križarske kampanje.



60. Portal crkve sv. Fortunata, Charlieu

Upravo je narteks crkve prostor u kojem je moguće postaviti poruku koja trajno podsjeća na misiju Crkve u svijetu – i danas će se obavijesti o misionarskim aktivnostima određene crkvene zajednice prije naći u narteksu nego u svetištu! Prvi križarski rat je 1099. postigao svoj važan cilj – osvajanje Jeruzalema. Petnaestak godina nakon završetka ovog timpana, sv. Bernard je ispred njega propovijedao o potrebi Drugoga križarskog rata. Činjenica da se timpan nalazi u javnom prostoru, omogućila je umjetniku i izvjesne slobode u prikazivanju egzotičnih naroda putem figura preuzetih iz ne-liturgijskih knjiga kao što su bestijariji.

VI.2. Borba protiv hereze narativnim sredstvima: Pročelje crkve sv. Egidija u mjestu Saint Gilles du Gard

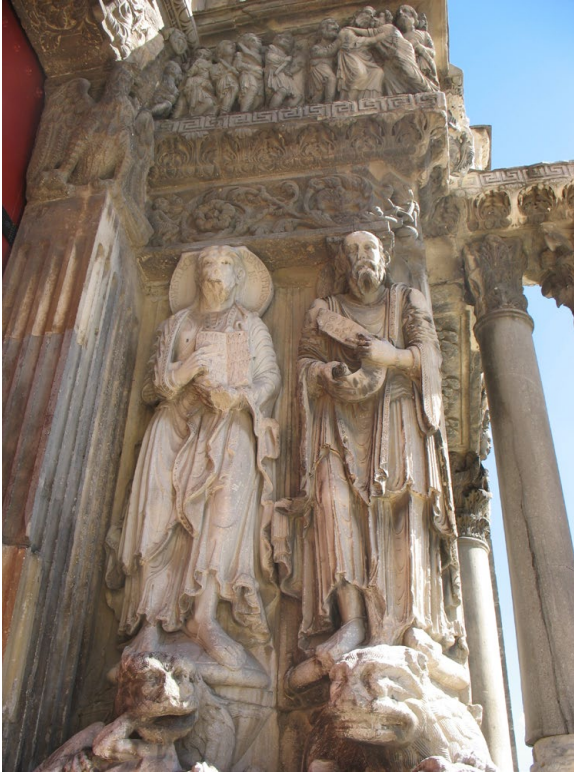
Pročelje crkve sv. Egidija u mjestu Saint Gilles du Gard je jedno od formalno i tematski najsceničnijih romaničkih pročelja (Sl. 61). Pročelje je flankirano ugaonim tornjevima i podignuto povrh kripe. Prostrana kripta, ustvari donja crkva, nije bila građena u ravnini tla pa je visinu zida do ulaska u gornju crkvu trebalo premostiti stepenicama koje pojačavaju dojam sceničnosti pročelja. Teatralnost je postignuta na više načina, prvenstveno asocijacijom na trolučni slavoluk poput onog koji je podignuo Tiberije u gradu Orangeu.



61. Crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

Južna Francuska je i danas bogata antičkim ostacima koji su nadahnuli arhitekta ovog proćelja kako u cjelini tako i u detaljima. Od arhitekture slavoluka preuzeti su i samostojeći stupovi na visokim bazama koji čine kolonadu u prvom planu. Stupovi su rimske spolije i nemaju konstruktivnu funkciju već daju proćelju dubinu i vizualno je povezuju s arhitekturom *scenae frons*, samostojećim kamenim kulisama antičkih teataru, gdje također stupovi nemaju noseću funkciju. Ostaci antičkih kulisa (*scenae frons*) sačuvani su u mnogim mjestima u Provansi: Lyonu, Vienne, Orangeu, Arlesu i drugdje. I konstruktivno, proćelje crkve sv. Egidija je kulisno, neovisno od strukture unutrašnjeg prostora. U drugom planu, površina proćelja je artikulirana klasičnim kaneliranim pilastrima, vijencima i izobiljem antičkih dekorativnih motiva, korintskih kapitela i meandra, što dodatno pojačava dojam punoće skulpturalnog ukrasa kakvog nalazimo na rimskim spomenicima. Monumentalne figure apostolu u nišama dosežu i do dva metra visine. Među apostolima nalazi se i arkandeo Mihael te arkandeo u prikazu Pada pobunjenih anđela koje treba čitati u sklopu cjelokupnoga antiheretičkog programa ovog proćelja.

Smatra se da su na proćelju radila pet kipara. Četiri figure apostolu je izradio kipar Brunus koji se potpisao iza stojećę figure sv. Bartolomeja. Figure su započete oko 1125. Osjeća se iskustvo antike u monumentalnosti i dostojanstvu likova te visokom stupnju plastičnosti, a naročito u oblikovanju draperija koje su bogate, slojevite i duboko usječene te prirodno padaju uz ti-



62. Sv. Jakov i sv. Pavle, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

jelo. Postignut je dojam da su tunike i plaštevci izrađeni od lagane tkanine koja slobodno visi. I na drugim smo primjerima mogli primijetiti da su vješti romanički kipari često koristili cik-cak ili uzgibane rubove draperije kako bi postigli dojam prožetosti unutarnjom energijom, a da se pritom nije odstupilo od načela linearnog dinamizma na plošnoj modeliranog figuri. Ovdje, međutim, nepravilni rub draperije nije upregnut u linearne obrasce već djeluje kao posljedica prirodnog pada draperije. Neki od apostola imaju otkrivene gležnjeve, kao, primjerice sv. Jakov i sv. Pavao, također rad kipara Brunusa (Sl. 62). Sve nam to govori o izravnom utjecaju rimske skulpture, čija prisutnost se ovdje osjeća snažnije nego bilo gdje drugdje u ovom razdoblju. Ne treba zanemariti ni moguće poticaje iz slikarstva i sličnosti s, primjerice, figurama apostola iz rukopisa (no. 36, Bibliothèque de Nîmes) koji je nastao u samostanu La Grasse nedaleko Saint-Gillesa (Stoddard). Međutim, kada se radi o ovako kompleksnom projektu, sličnosti koje nalazimo u jednom slikovnom izvoru nam nisu dovoljne. Prije se radi o tome da sličnosti u tretmanu draperija, prirodnije

proporcije i mekše crte lica te jači osjećaj za volumen kakve nalazimo i u rupkopisnom slikarstvu nastalom u blizini ove crkve, govore o tome da su i slikari i kipari crpili poticaje iz istog okoliša napućenog ostacima rimske skulpture.

Skulptura nije koncentrirana samo na portalima već se proteže cijelim donjim dijelom pročelja koje je otežalo pod bogatstvom plastike, no nažalost, gotovo sva lica figura su bila otučena u vrijeme Francuske revolucije. Osim ovih oštećenja i središnje lunete portala koja je nevješto restaurirana, reljefi su posve čitki i izvorni.

Pročelje vizualno i tematski objedinjuje friz koji počinje na nadvratniku lijevog portala i horizontalno se proteže cijelom širinom fasade. Tema friza je Kristova Muka koja započinje s pripremama za Kristov Ulazak u Jeruzalem i nalazi se na nadvratniku sjevernog (promatraču lijevog) portala (Sl. 63). Ciklus se sastoji od dvadesetak epizoda i završava na nadvratniku južnog portala s prikazom Posjeta svetih žena Kristovom grobu i Kristovom pojavljivanju pred apostolima nakon Uskrsnuća. Već samom činjenicom da je cijelo pročelje objedinjeno jednim kontinuiranim frizom, pročelje crkve Saint-Gilles-du-Gard predstavlja primjer posve drugačije artikulacije romaničkog pročelja.

Od ranog kršćanstva, uzmimo kao primjer sarkofag Junija Basa, za Kristov dolazak u Jeruzalem koristi se isti termin kao i za Kristov ponovni dolazak u slavi: *adventus*. Na sarkofagu Junija Basa te dvije scene su i vizualno povezane po središnjoj osi. Kristov dolazak u Jeruzalem je ujedno i početak cijelog niza događaja koji slijede, pa često služi kao skraćena za Kristovu muku. Može se prikazivati i u skraćenom obliku, reduciran na Krista kako jaše na magarcu. U crkvi sv. Egidija scena se proteže cijelom dužinom nadvratnika, a Krista prati velik broj sljedbenika. Sam grad Jeruzalem je vjerno prikazan. Prepoznaju se zidine i istočna gradska vrata te okrugla građevina, odnosno Kupola na stijeni. Kristov dolazak u Jeruzalem i vizualizacija samog prihoda – za razliku od Kristovog djelovanja u Jeruzalemu, što slijedi – jedna je od najbremenitijih kršćanskih značenjskih inverzija antičkih rituala. Za razliku od trijumfalnih dolazaka rimskih careva u razne dijelove Rimskog Carstva (*adventus*), dakako na konju, a ne na magarcu, u kršćanstvu Krist ne dolazi da mu se ukaže čast, već dolazi ponizno podnijeti žrtvu. Postoje brojni izvori koji čuvaju tekstove panegirika (pozdravnih govora u čast cara) koji opisuju veličanstvene dočeke u sklopu kojih su se podizali rimski slavoluci kao trajna obilježja prisutnosti cara u određenom slavodobitnom trenutku. Sve to Kristov ponizan ulazak u Jeruzalem nije bio, niti je tako bio shvaćen u prvim stoljećima kršćanstva. Ono što je ipak preostalo od poganskih dočeka rimskih careva je temeljna poruka



63. Ulazak u Jeruzalem, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

da se dolaskom u grad uspostavlja nova ili utvrđuje stara vlast te stvaraju trajni odnosi između vladara i građana. *Adventus*, bilo rimski ili kršćanski, diskurs je o dolasku i preuzimanju vlasti. Da se ovdje radi o uspostavi nove vlasti u Jeruzalemu, potvrđuje se i temom u luneti portala koja pokazuje Poklonstvo kraljeva novorođenom Kristu. I dalje ćemo kroz analizu ovog spomenika naći pokazatelje da prikaz Kristovog dolaska treba shvatiti kao iskaz potpore križarskim ratovima, odnosno ponovnom trijumfalnom ulasku kršćanstva u Jeruzalem. Postoji nekoliko čvrstih indicija tome u prilog, pogotovo ako uočimo da se u prikazu Jeruzalema jasno prepoznaje oktogonalna kupola. Radi se o Kupoli na stijeni, motivu koji ćemo ponovno sresti, umjesto krune na glavi Sinagoge koju ruši anđeo na samom kraju ciklusa, na timpanu trećeg portala (O'Meara).

Monumentalno Raspeće prikazano na luneti južnog portala po prvi puta susrećemo kao središnji motiv na luneti jednog portala. S naše lijeve strane, podno Raspeća, prikazana su dva vojnika u ulozi svjedoka pod zastavom Crkve, a ne, kao što je uobičajeno, u ulozi Kristovih egzekutora. Pod križem nalazimo Mariju (Ivan je desno) i Crkvu (*Ecclesia*) odjevenu u usku haljinu koja podsjeća na bizantski carski kostim. No, posve začudna je razina agresije koju anđeo iskazuje prema figuri odjevenoj u prostrane hlače orijentalnog kroja. Taj prikaz bez presedana objasnila je Carra Ferguson O'Meara, čiju interpretaciju

ovdje slijedimo. Anđeo ruši Sinagogu, a njena zastava stoji slomljena na podu. S njene glave pada pokrivalo za glavu koja bi uobičajeno bila ili kruna ili simbol utvrde nekog grada, međutim ovdje kupolasta konstrukcija nesumnjivo podsjeća na Kupolu na stijeni. Ovdje se stoga isprepleće nekoliko upečatljivih protuheretičkih referenci. Antisemitska referenca je tradicionalno sadržana u kontrapunktiranju personifikacija Crkve i Sinagoge. Sinagoga se uobičajeno prikazuje poražena i pognute glave ili ju anđeo tjera s mjesta radnje u znak dolaska novog poretka – Crkve Novog zavjeta. No, ovdje je ženska figura obilježena kao Islam jer, umjesto krune, nosi Kupolu na stijeni koja se ruši zajedno s Islamom pod naletom anđela. Kupola na stijeni, izgrađena 692. godine, sporno je mjesto jer se vjerovalo se da ju tu bio drugi židovski Hram što su ga srušili Rimljani. Za Židove je to mjesto označavalo i mjesto na kojem je pokopan Adam te mjesto Abrahamovog žrtvovanja sina Izaka. Za kršćane je židovski Hram mjesto Kristovog djelovanja. Nakon osvajanja Jeruzalema, kalif Abd'al-Malik podiže Kupolu na stijeni kao muslimansko sveto mjesto jer se smatra da je s tog mjesta Muhamed uzašao na nebo, ali i kao simbol političke pobjede islama izražene u sačuvanim natpisima. U vrijeme križarske okupacije Jeruzalema taj su Hram templari shvaćali u njegovom izvornom značenju kao *templum domini* (Hram Gospodnji) te su ga imali na svojem službenom pečatu.

Budući da su u vrijeme stvaranja ovih reljefa i nakon križarskih osvajanja Jeruzalema, Kupolu na stijeni preuzeli križari, prikaz Raspeća je, osim prikaza temeljne kršćanske dogme, i aluzija na trijumf kršćanstva nakon osvajanja Jeruzalema za vrijeme Prvoga križarskog rata.

Podno timpana s prikazom Raspeća nalazimo rijedak prikaz svetih žena koje kupuju mirisne tvari potrebne za pomazanje Kristovog tijela: „Pošto prođe subota, kupiše Marija Magdalena, Marija, majka Jakovljeva, i Saloma mirisa, da pođu i da ga pomažu” (Mk 16,1-2). Moglo bi se činiti da se radi o žanr motivu (Sl. 64). Žene prilaze dvojici muškaraca koji sjede za klupom te važu mirisne tvari na maloj vagi. Te iste žene vidimo kako prilaze anđelu koji sjedi na Kristovom grobu noseći pripreme za pomazanje što su ih bile kupile te uzbuđenim gestama komentiraju prazni Kristov grob od kojeg je ostao samo mrtvački pokrov. Izravno zanimanje za takav prikaz i nesumnjiv poticaj za proširivanje scene dolaska svetih žena na Kristov grob, bila je prisutnost vitezova reda ivanovaca (red milosrdne braće sv. Ivana, također: hospitalci) u Saint Gilles du Gardu. Nakon osvajanja Jeruzalema Ivanovci su podigli crkvu sv. Ivana te bili zaduženi za brigu o bolesnim i ranjenim križarima, pri čemu su koristili ljekovite pripreme koje su sami spremali. U Saint Gilles du Gardu



64. Raspeće, Svete žene kupuju mirodije i Kristovo Uskrsnuće, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

su imali svoj priorat, prvi na Zapadu, a u Saint Gillesu su se bavili sličnim bolničkim poslovima, tj. brigom za hodočasnike. Mjesto Saint Gilles du Gard je nekoć bilo smješteno na samoj obali i služilo kao ukrcajna i iskrcajna luka ne samo za hodočasnike već i za križarsku vojsku, pa je stoga sigurno postojala javna svijest o prekomorskim događanjima.

Od tema koje se posebno ističu na frizu je i novac. Izgon trgovaca u Hramu, koji kronološki slijedi Kristov ulazak u Jeruzalem, prikazan je s puno dinamike u Kristovom pokretu (Sl. 65). Krist snažno zamahuje tjerajući trgovce. Jedan skriva novac u naborima draperije, a posve desno jedan drugi izazivački pokazuje vreću s novcima. Vidimo i dvije epizode koje govore o Judinoj izdaji: Judu kako prima novac i svećenika Kaifu koji mu isplaćuje novac. Novac je objedinjujući motiv ove sekvence prikaza. Zanimljivo je da je u Saint Gillesu postojala i kovnica novca, a radi se i o lučkom gradu u kojem se odvijala zamjetna trgovačka aktivnost. Iz perspektive križarskih ratova, istjerivanje trgovaca iz Hrama kao čin istjerivanja nevjernika povezuje ovu scenu s redom Templara (punim nazivom: Red siromašnih vitezova Krista i Salomonova Hrama).

Na nadvratniku središnjeg portala nalazimo jedan od najranijih, ako ne i najraniji prikaz Posljednje večere u monumentalnoj skulpturi (Sl. 66). Sakramentalna poruka je istaknuta time što apostol na lijevoj strani stola sječe



65. Krist izbacuje trgovce iz hrama, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

kruh, dok drugi na desnoj strani stola drži žrtveno janje. Posljednja večera se proteže cijelom dužinom središnjeg nadvratnika i namijenjena je hereticima, kao kontra argument njihovim vjerovanjima.

Grof od Toulousea Raymond IV., koji je teritorij s crkvom i samostanom sv. Egidija dobio u nasljeđe, bio je zadužen od strane pape Inocenta III. da se bori protiv katarske hereze (koja se u ovom djelu Europe naziva i albigenaska hereza). Ta hereza je preplavila jug Francuske. Radi se o neo-manihejskom krivovjerju koje, među ostalim, tvrdi da Krist nije bio čovjek već samo čisti duh, a Crkvu kao instituciju ne priznaje. Slične, ali ne posve iste stavove su imali i sljedbenici Pierre de Bruysa koji počinju propovijedati oko 1119. godine. Odbijali su štovati križ i raspelo kao znakove sramne Kristove smrti. Petar Časni u djelu *Contra Petrobrusianos hereticos* (1137.-1138.) izvješćuje da su sljedbenici de Bruysa imali običaj paliti križeve na Veliki Petak te vatru koristiti za ražanj. Stoga je upravo monumentalno Raspeće kao simbol Kristovog trijumfa nad smrću, i općenito trijumfa kršćanstva u Jeruzalemu nakon Prvoga križarskog rata, ključan vizualni argument.

Petrobrusianci također nisu vjerovali da je Kristovo tijelo i krv prisutno u euharistiji, pa stoga nisu vjerovali ni u transsubstancijaciju. Nisu držali misu i nisu priznavali sakrament krštenja prije pete godine. Nisu vjerovali u potrebu



66. Posljednja večera, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard

podizanja crkava kao stalnih mjesta ispovijedanja vjere već su smatrali da je moguće držati obred u štali ili krčmi. Dapače, već podignute crkve treba rušiti. Također nisu vjerovali u učinkovitost molitva i milodara kao pomoć preminulim dušama. Posljednja večera dogodila se samo jednom i ne odigrava se tokom misnog slavlja. Heretici nisu priznavali niti primali crkvene sakramente i stoga su upravo Pranje nogu (sakrament pokajanja) i Posljednja večera, sakrament euharistije (pričesti) uspostavljene na Posljednjoj večeri, izdvojeni na nadvratniku glavnog portala kao glavni kontra argumenti heretičkim vjervanijima.

Pierre de Bruys je bio spaljen od strane rulje koju je razjarilo spaljivanje križeva. To se dogodilo upravo u Saint Gilles-du-Gardu, mjestu koje se pokazalo kao krizno područje sudeći po brzom razvoju događaja od 1119. do 1132. godine kada je Bruys spaljen. Ozračje tog vremena je ostavilo traga u ikonografskom programu pročelja sv. Egidija. No, i u drugoj polovici 12. stoljeća crkve su na jugu Francuske često zjapile prazne upravo zbog proširene hereze. Saint Gilles je poznat i po tome što su krivovjernici ovdje ubili legata (izaslanika) Pape Inocenta III. po imenu Pierre de Castelnau 1208. godine, što je rezultiralo i otvorenim ratom protiv albigenza.

U zaključku, Saint Gilles du Gard je spomenik-argument sazdan od poruka namijenjenima prvenstveno hereticima. Kao odraz vjervovanja dvaju kri-

žarskih redova, ivanovaca i templara, te feudalnog velikoposjednika Raymonda IV. od Toulousea, jednog od najvažnijih protagonista Prvoga križarskog rata, poruke se mogu čitati i kao iskaz njihove misije u svijetu. Nizom pažljivo odabranih i kalibriranih vizualnih poruka reljefi na pročelju se direktno obraćaju krivovjernicima i suprotstavljaju njihovim vjerovanjima ističući događaje iz posljednjih momenata Kristovog života u Jeruzalemu, koji kao što znamo, kulminiraju u Raspeću, temeljnom dokazu Kristove čovječe naravi te u Uskrsnuću, temeljnom dokazu Njegove Božje naravi.

Monumentalno Raspeće, kakvo ne nalazimo do tada, a i kasnije se rijetko susreće kao centralni motiv na portalima, objedinjuje niz argumenta protiv onovremenih krivovjerja: katarske, petrobrusijanske i islamske vjere, koja se također u srednjem vijeku smatrala vrstom hereze i protiv koje su se borili križari u Jeruzalemu. Kako u islamu Isus kao prorok nije sporan, pa ni njegovo uskrsnuće i uzašašće, te teme nisu posebno istaknute. Istaknut je Krist na križu jer islam vjeruje da Krist nije bio raspet već da ga je spasio Bog. Prikaz Raspeća je ponudilo i mogućnost da se prepoznatljivi likovi Crkve (kao Novog Zavjeta) i Sinagoge (kao Starog Zavjeta), koji se uobičajeno smještaju podno križa, prerade u poraz islama. U znaku križa je Raymond IV. vojevao u Jeruzalemu i u tom znaku je, vrativši Jeruzalem u kršćansko okrilje, Saint Gilles du Gard stekao slavu.

Crkva i pripadajući samostan su bili vlasništvo tuluških grofova koji su ovaj samostanski kompleks poklonili Clunyju. No, veze sa Svetom Rimskom Stolicom se nisu odvijale samo preko Clunyja, već su postojale od vremena sv. Egidija i bile učvršćene u vrijeme snažne podrške koju je Raymond IV. dao Papi Urbanu II. Ujedno, radi se i o mjestu koje je bilo sjedište dvaju od najznačajnijih križarskih redova – templara i ivanovaca. Ivanovci su ovdje imali svoj priorat iz kojeg je poteklo pedeset i četiri zapovjednika i više poglavara tog reda. Papa Urban II. je proveo duže vrijeme u Saint Gillesu u sklopu svoje kampanje prikupljanja podrške za Prvi križarski rat te je u kripti ove crkve posvetio oltar 1094. godine. Urbanova kampanja je sazrela na koncilu u gradu Clairmontu 18. studenog 1095., kada je Papa uputio javni poziv da se krene u oslobađanje Kristovog groba u Jeruzalemu. Tuluški grof Raymond IV. (koji se volio zvati i Raymond od sv. Egidija), a kasnije i neki njegovi potomci, bio je jedan od glavnih protagonista Urbanovog plana i njegova glavna vojna podrška. Stoga ne treba sumnjati da je u ikonografski program Saint Gilles du Garda uzidana militantna protuheretička poruka, zbog čega je bilo potrebno posebno istaknuti Ulazak u Jeruzalem, Posljednju večeru i Posjet svetih žena Kristovom grobu na nadvratnicima portala, kao i cjelokupni program usidriti upravo u Jeruzalemu.

Iz perspektive kasnije povijesti umjetnosti, koja poznaje mnoge cikluse Kristove muke, vjerojatno nije posve razvidno u kojoj mjeri je odabir i razmještaj tema u sklopu jednoga kontinuiranog friza bio nov u mediju skulpture i uvjetovan koncentracijom društvenih faktora objedinjenih oko ideje križarskih ratova. Uspješnoj provedbi vrlo složenog programa pridonijela je i visoka razina teološke pismenosti te činjenica da je od 12. stoljeća u Saint Gilles-du-Gardu djelovalo učilište u kojem se podučavala gramatika, retorika i dijalektika. Bez literarne podloge kompozicija friza s dramaturški istaknutim ključnim mjestima vjerojatno ne bi bila ni poduzeta. Iako je luneta središnjeg portala (nije sačuvana u izvornom obliku), zadržala ikonični prikaz Krista u slavi, fokus na eshatološke teme je posve razvodnjen, a narativ usmjeren na osvještavanje djelovanja Crkve u svom vremenu i svom ishodištu, u Jeruzalemu, a da su se istovremeno nije odstupilo od univerzalnih poruka sadržanih u evanđeljima.

VII. Gregorijanske reforme i romanički spomenici Padske nizine

VII.1. Gregorijanske reforme i sprega snažnih političkih i umjetničkih ličnosti: Matilda od Canosse, majstori Willigelmo i Niccolò

Spomenici Padske nizine poslužiti će nam kao primjeri za romaniku na prostoru današnje Italije. Druge regije neće biti zastupljene jer je svrha ove knjige izdvojiti najrječitije spomenike, one koje su najopremljeniji figurativnom skulpturom i za koje možemo reći da predstavljaju pomak u artikulaciji odnosa skulpture i arhitekture. Druge regije, primjerice toskanska romanička skulptura prve polovice 12. stoljeća, bogate su primjerima liturgijskog namještaja, posebice propovjedaonicama, ali one nisu nužno ukrašene figurativnom dekoracijom ili se ograničavaju na prikaze iz Kristovog života. Kvalitetne primjere figurativne skulpture na nadvratnicima nalazimo i u crkvi sv. Kasiana (San Cassiano a Settimo), na portalu crkve sv. Leonarda (San Leonardo al Frigido, sada u muzeju Cloisters u New Yorku) i drugdje, no radi se o primjerima koji su kasniji od spomenika Padske nizine te datiraju u drugu polovicu 12. stoljeća.

Vjersko-politička dinamika druge polovice 11. i početka 12. stoljeća u Padskoj nizini obilježena je gregorijanskim reformama nazvanim po papi Greguru VII. (vladao od 1073. do 1085.). Razdoblje njegove vladavine obilježeno je žestokim sukobima s carem Svetoga Rimskog Carstva, Henrikom IV., kojeg je Gregur uspio čak dva puta ekskomunicirati. Razlog tog sukoba je bilo pravo na investituru (prema lat. *investire*, odjenuti ili uvesti u službu), odnosno pravo na imenovanje i ustoličenje biskupa i opata. Budući da su biskupi bili utjecajni lokalni vlastodršci i zastupnici politika onih koji su ih postavili, o pravu pape na postavljanje biskupa ovisio je i položaj Svete Rimske Stolice kao vrhovne institucije zapadnog kršćanstva. Borba protiv laičke investiture bila je dio gregorijanskih crkvenih reformi koja je uključivala i borbu protiv simonije i nikolaizma (neprihvatanje celibata), što se posebice ticalo nižih redova svećenstva koji su najteže prihvaćali celibat. Prikazi sv. Petra kako gazi ili podjarmljuje Šimuna Vrača u srednjovjekovnoj umjetnosti najčešće su reference na borbu

protiv *heresis simoniaca* jer se, kako je to smatrao Papa Kalikst II., Šimun Vrač smatrao prvim i najgorim heretikom. Borba protiv simonije također je bila dio nastojanja da se vlast u Rimskoj crkvi oslobodi utjecaja laika. U praksi simonija se odnosila na kupovanje crkvenih položaja i časti bilo novcem, darivanjem posjeda, uslugama ili posredništvom u svjetovnim poslovima. Crkvene reforme nalagale su da svećenstvo ne može imati privatnu imovinu, što je i jedan od argumenata u korist celibata. Nakon Grgura VII., papa Urban II. nastavlja Grgurovu politiku te dovršava proces razdiobe svjetovne od crkvene imovine time što zabranjuje laicima da posjeduju crkve (ili da ih grade na svojim posjedima), kao i da ubiru crkvenu desetinu.

Grgur VII. bio je energičan, karizmatičan i neustrašiv rimski papa, koji se nije libio tražiti pokornost od svjetovnog vladara, Henrika IV. Njegovom zaslugom dogodila se radikalna preorijentacija u odnosu Crkve i monarhije na način da se Crkva (*sacerdotum*) stavila povrh svjetovne vlasti i monarhije (*regnum*). Grgur je bio uvjeren u svoju božansku misiju, dapače poistovjećivao se sa sv. Petrom i smatrao njegovim glasom u svijetu. Rezultat je bio jača Crkva, učvršćivanje crkvene hijerarhije, posebice kardinalskog zbora, te veća uloga papinskih legata (izaslanika) koji su djelovali u ime Svete Stolice. Papa Viktor II. (+1057.) je bio zadnji papa kojeg je imenovao car Svetog Rimskog Carstva, Henrik III.

Iako se radi više o institucionalnim, pravnim i društvenim, a manje teološkim reformama, utjecaj gregorijanskih reformi se primjećuje u odabiru tema u eksterijeru romaničkih crkava na području Padske nizine na onim područjima kojima je vladala vojvotkinja (*comitissa*) Matilda od Toskane, poznata i kao Matilda od Canosse (1046.-1115.), vlasnica posjeda u Emiliji Romagni i Toskani. Canossa je utvrda u regiji Emilija Romagna (ostaci postoje i danas). Njene zemlje na južnoj granici graničile su sa patrimonijem Svete Crkve (papski posjedi) no ne treba ih zamišljati kao konsolidirani teritorij. Unutar toga prostranog teritorija osamostaljivali su se gradovi poput, primjerice, Pise i mnogi drugi, a postojali su i teritoriji koje je držala Crkva ili pak drugi velikaši. Matildina politička opredjeljenja su jasna. Bila je vjerna saveznica rimskih papa i zagovornica prava rimskog pape da postavlja biskupe. Zabilježena je u povijesti kao „najlojalniji vojnik sv. Petra“. Upravo u Canossu je poražen Henrik IV. morao doći da se pokori papi Grguru. Prikaz iz njene biografije, koju je napisao Donizio, pokazuje Matildu na prijestolju i Henrika IV. koji pred njom kleči (Sl. 67). Podupirala je križarske ratove. Iako Matilda sama nije sudjelovala u križarskim ratovima, jedan njen rođak jest. Relikviju ruke sv. Jurja koju je donio Robert II. od Flandrije iz križarske



67. Donizio, Vita Mathildis, Car kleči pred Matildom od Canosse,
Bibl. Apost. Vat. MS Lat. 4922, f. 49

vojne, Matilda je poklonila katedrali u Ferrari, nakon što je preuzela kontrolu nad tim gradom. Nakon Matildine smrti 1115. godine, njen utjecaj se i dalje prenosio, ponajviše putem biskupa, njenih pristalica ili vazala koje je, kao u slučaju Ferrare, sama postavila.

Područja kojima je vladala Matilda za života i nakon njene smrti obilježena su snažnom graditeljskom aktivnošću i pojavom dvaju snažnih umjetničkih ličnosti: majstora Willigelma te njegovog suradnika i učenika majstora Nicholausa (Niccolò, aktivan otprilike, između 1110. i 1140.). Ova dva majstora se mogu smatrati glasnogovornicima svog vremena i Matildinih političkih opredjeljenja. Geografska odrednica za područje na kojem su djelovali je tok rijeke Pad koji zahvaća regije Pijemont, Lombardiju, Emiliju i Veneto. Danas nam kao dokaz toga graditeljskog i skulptorskog zamaha ostaju katedrale u Modeni, Piacenzi, Cremoni, Ferrari, Veroni i crkve sv. Eufemije u Piacenzi, San Zeno u Veroni, Sagra di San Michele (pored Torina, regija Pijemont) i benediktinska opatija San Benedetto Polirone. Međutim, nisu svi gradovi na sje-

veru Italije bili pod utjecajem Matilde i njene pro papske politike. Primjerice, lombardski gradovi Como, Milano i Pavija ostali su naklonjeni Svetorimskom Carstvu i germanskim carevima.

U gradovima u kojima je vladao biskup, postavljen zahvaljujuću Matildi, skulpture na pročeljima katedrala pokazuju zamjetne stilske, konceptualne i ikonografske poveznice koje se razlikuju od drugih regija. Neki se motivi javljaju više puta, a glavno obilježje povezanosti ovih spomenika jest prisutnost dvaju vodećih i nadalje samosvjесnih umjetnika. Willigelmo je potpisan na katedrali u Modeni, a susrećemo ga i u benediktinskoj opatiji u mjestu Nonantola te u mjestu San Benedetto Po ili Polirone (po rijekama Po i Lirone). San Benedetto Po, „Monte Cassino sjevera“, najbitnije je sjedište benediktinskog reda i najvažnije uporište Clunyja u ovom djelu Italije. Ujedno se radi i o opatiji koja je bila vlasništvo Matilde od Canosse. Ona je tu bila i sahranjena, a tek kasnije su njeni ostaci bili preneseni u crkvu sv. Petra u Rimu i položeni u grob koji je izradio Gian Lorenzo Bernini u 17. stoljeću. Matilda je San Benedetto Po predala papi Grguru VII. koji je tu opatiju dao na upravljanje Clunyju. Nažalost, vrlo malo je ostalo od romaničkog kompleksa da bi se do kraja shvatila važnost te opatije. U Nonantoli Willigelmo (neki smatraju da se radi o njegovom suradniku) radi na seriji reljefa na dovratnicima portala opatijske crkve. U kontekstu javne uloge skulpture, vrijedno ih je spomenuti kao najeksplicitnije izraze potpore Svetoj Rimskoj Stolici u romaničkoj skulpturi u doba borbe za investituru. Reljefi pokazuju lokalne utemeljitelje samostana te prijenose tijela dvaju rimskih papa, pape Silvestra i pape Hadrijana, u Nonantolu. Papa Hadrijan nije imao isti značaj kao papa Silvestar i kratko je vladao (884.-885.), ali je bio pokopan blizu Nonantole, što je vrijedilo iskoristiti. Iako se ne radi o umjetnički najkvalitetnijim radovima majstora Willigelma – njegova kvaliteta će doći do izražaja neposredno kasnije na reljefima pročelja katedrale u Modeni – izbor scena iz prošlosti redovničke zajednice (portreti utemeljitelja) te promocija važnih relikvija rimskih papa kao mjera njihovog značaja i političke pripadnosti je bez presedana za ovo doba i regiju, pogotovo ako se prihvati 1095. kao vrijeme nastanka ovih reljefa. Istovremeno, reljefi u Nonantoli nam daju opravdanje da i druge spomenike na Matildinom teritoriju čitamo u javno-političkom ključu.

Snažna politička volja Matilde od Canosse praćena je, kao što smo spomenuli, dvjema snažnim umjetničkim pojavama. Willigelmov mlađi suradnik, Niccolò je, ne slučajno, potpisan dva puta na pročelju crkve San Zeno u Veroni, na arhivoltu timpana i iznad scene Boga koji stvara Adama, time izjednačavajući svoju umjetničku kreativnost s Božjim činom. Govoreći o

Niccolòu, nije uobičajeno za 12. stoljeće da možemo pratiti karijeru jednog umjetnika kroz tri decenije, pa i zato govorimo o posebnom trenutku u razvoju romaničke umjetnosti. Njegove najranije radove bilježimo u crkvi sv. Eufemije i katedrali u Piacenzi (okvirno od 1110. do 1120.). Slijedi Sagra di San Michele (1120.), reljefi na pročelju crkve San Zeno, katedrala u Veroni i Ferrari (okvirno od 1135. do 1139.) Potpisivao se i na drugim mjestima gdje je radio: u Sagra di San Michele promatrač se izravno poziva da čita stihove koje je Niccolò napisao i isklesao. Willigelma i Niccolòa možemo smatrati najaktivnijima, ali oni nisu bili jedini potpisani majstori. Potpisao se i majstor Pelegrinus, aktivan u Veroni te Iohannes de Mutiglianus, koji se potpisao na portalu crkve Pieve di Argenta blizu Ferrare, a u kasnijem 12. stoljeću potpisao se i Benedetto Antelami, posljednji talijanski skulptor razdoblja romanike. Ovi umjetnici su bili laici. Romanički arhitekti, graditelji i kipari ukoliko su bili članovi benediktinskog reda nisu se potpisivali jer se to smatralo taštima i bilo zabranjeno pravilima benediktinskog reda: *artifices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant istas artes* (ukoliko su umjetnici redovnici, oni stvaraju djela s najvećom poniznošću) (citirano prema Lefèvre-Pontalis).

Pieve na talijanskom označava župnu crkvu, obično u ruralnim područjima, ali s pravom držanja liturgije i obreda krštenja. Već sama činjenica da se majstor Iohannes potpisuje na portalu skromne crkve te općenito znatan broj natpisa koji hvale rad potpisanih skulptora, svjedoči o novom duhu vremena u kojem se izriječom pozitivno vrednuje samosvijest i kreativnost umjetnika. „Da je među kiparima tvoje djelo vrijedno hvale, Willigelmo, očigledno je iz ovih djela“ – stoji u natpisu na katedrali u Modeni. S pojačanim javnim karakterom romaničke skulpture u eksterijeru i sam umjetnik postaje dio javnog prostora u kojem je njegov rad permanentno izložen prosudbi kvalitete. Natpis, kao što je pohvala Niccolòu na katedrali u Ferrari, uzima u obzir javno mnijenje šire zajednice kojoj su skulpture namijenjene: „Ovo je isklesao slavni umjetnik Niccolò koji će u stoljećima koja dolaze biti hvaljen od ljudi koji se ovdje okupljaju“. Umjetnik postaje izvor ponosa lokalne zajednice, stvaratelj djela koje je mjesto društvenog objedinjavanja, ali i predstavnik jednog zanata koji se prepoznaje kao posebno vrijedan isticanja.

VII.2. Lombardski protiron kao politički motiv, katedrala u Modeni i Piacenzi, crkva sv. Zena i katedrala u Veroni

Najzamjetnija inovacija na pročeljima crkava Padske nizine je lombardski protiron (Sl. 5). Radi se o tipu portala s izbačenim trijemom čiji ulazni prostor je nadvišen lođom. Lođu podupiru stupovi koji najčešće počivaju na figurama lavova ili na atlantima, kao, primjerice, na portalu u Piacenzi. Primijetiti ćemo sveprisutnost ekspresivnih lavova na Willigelmovim projektima i njegovog učenika Niccolòda, što govori o vrlo jasnoj svijesti ovih umjetnika o njihovoj simboličkoj funkciji (Sl. 68). Lav je simbol Solomona, biblijskog suca čiji tron su ukrašavali prikazi lavova. Lav je od antike simbol rimskog imperija koji je preuzeo srednjovjekovni papski Rim pa je lav postao i simbol Crkve u Rimu. Skulpture lavova su obilježavale prostore na kojima se u srednjovjekovnom Rimu sudilo i izvršavala pravda, kao, primjerice, na trgu ispred Lateranske bazilike koji je služio kao sudnica i mjesto za javna pojavljivanja i proklamacije rimskih papa (Verzár Bornstein). Na kapitolskom brdu u Rimu, gdje su se vršile egzekucije, postojala je skulptura lava koji proždire konja. Lavovi se stoga smještaju na glavne portale jer su to mjesta na kojima biskupi vrše svoje sudačke i druge javne funkcije. Funkcija lođe u lombardskim protironima, međutim, nije do kraja razjašnjena ili, bolje reći, nije bila jednoznačna. Naime, nisu sve lođe na protironima bile pristupačne iznutra pa se stoga ne može sa sigurnošću tvrditi da su redovito služile kao ceremonijalni okvir za pojavu biskupa u ulozi vjerskog i civilnog vođe. Lombardski protiron se kao dizajn glavnih portala proširio na katedralama Padske nizine jer je predstavljao i simboličku poveznicu sa crkvom sv. Petra u Rimu, gdje je ulaz u atrij bio natkriven sličnom strukturom u obliku ciborija (Verzár Bornstein). I druge rimske crkve izgrađene na samom početku 12. stoljeća, u doba pape Paskala II., (San Clemente i Sta. Maria in Cosmedin), preuzele su ovaj motiv s crkve sv. Petra. Ova poveznica s arhitekturom crkve sv. Petra u Rimu još je jedan moment koji govori o papskom Rimu kao duhovnom i kulturnom ishodištu u vrijeme Matildinog pokroviteljstva.

Prvi takav portal je najvjerojatnije zamisao majstora Willigelma, moguće u suradnji s arhitektom Lanfrancom. Istodobno, lombardski protiron nalazimo i na katedrali u Cremoni i Piacenzi. Na katedrali u Modeni nalazimo dva takva portala: na Porta dei Principi na južnom pročelju okrenutom prema trgu i biskupskoj palači, rad Willielmove radionice i na zapadnom, glavnom pro-



68. *Glavni portal, katedrala San Geminiana, Modena*

čelju (Sl. 69). Porta dei Principi je u prostoru gornje lođe apsidalno zakrivljena i vjerojatno je nosila neki prikaz koji je uništen, pa je stoga uloga gornjeg prostora dekorativna i način posebnog isticanja jednog od ulaza. Reljef na arhitravu prikazuje scene iz života sv. Geminiana, dok su na dovratnicima prikazi apostola, ali i kovača, kamenorezaca i seljaka (Sl. 70. 70a). Porta dei Principi je portal posvećen povijesnoj ličnosti, sv. Geminianu, biskupu Modene iz 4. stoljeća. Prikazane su scene iz života sv. Geminiana: sv. Geminiano odlazi na Istok kako bi spasio carevu kći putem egzorcizma, on prima nagradu za to djelo, vraća se i umire. Za nagradu ga je car obdario poklonima. Među ostalim, primio je palij i evanđelje, a primjećuje se i kalež. Do sada se nismo susreli s prikazima iz života lokalnih svetaca, iako ih je nesumnjivo bilo (primjerice, zna se za takve prikaze na zapadnom portalu crkve sv. Saturnina u Toulouseu).

Scene iz života svetaca treba razumjeti iz perspektive htijenja komune u vremenu u kojem su nastali reljefi. Slično i u primjeru crve sv. Zena u Veroni



69. *Porta dei Principi, katedrala San Geminiana, Modena*

s glavnim portalom posvećenim biskupu iz ranih stoljeća kršćanske zajednice, proces ukrašavanja pročelja je ujedno i proces osvještavanja povijesnih ishodišta te stvaranja trajnog dokaza o povijesnom kontinuitetu. U oba slučaja (Modene i Verone) radi se o svecima koji su vezani uz najraniju povijest komune, ranokršćanskim herojima i utemeljiteljima kršćanstva kojima se pripisuje status biskupa u svrhu uspostavljanja povijesnog kontinuiteta komune kao kršćanske zajednice. Građani Modene su prenijeli relikvije sv. Geminiana u kriptu katedrale, što je prikazano u zadnjoj sceni, a sam ulaz je bio sagrađen da bi se posebno obilježilo prijenos i pokazivanje relikvija sv. Geminiana, a što se dogodilo u prisutnosti pape Paskala II. Nakon translacije relikvija sv. Geminiana u kriptu, papa Paskal II. je posvetio oltar u kripti. U ovom slučaju lombardski protiron je imao komemorativnu i ceremonijalnu funkciju podizanja povijesnog značenja jednog od ulaza.



70. Scene iz života sv. Geminiana, Porta dei Principi, katedrala sv. Geminiana, Modena
70a Klesar, Porta dei Principi, katedrala sv. Geminiana, Modena

Gradnja katedrale sv. Geminiana u Modeni započeta je 1099., a posvećena je 1106. godine, što okvirno možemo smatrati i vremenom dovršavanja skulpturalnog ukrasa u donjoj razini zapadnog pročelja. Početak i kraj gradnje zabilježeni su u natpisima pa nam pružaju jedno sigurno uporište za datiranje romaničke skulpture na sjeveru Italije. Od kasnijih preinaka treba istaknuti monumentalnu rozetu nadvišenu skulpturom Krista na prijestolju okruženog evanđelistima koju je oko 1200. izradio Anselmo da Campione, jedan

od majstora aktivnih u regiji jezera Como. Ti majstori koji se često navode kao *maestri campionesi* obilježili su lokalnu produkciju u drugoj polovici 12. stoljeća. Anselmo da Campione je izradio i reljefe u unutrašnjosti na korskoj pregradi (*pontile*). Romanički dio pročelja skulpturalno artikulira friz koji se proteže s lijeva na desno te zahvaća skoro cijelu širinu pročelja. Sastoji se od četiri pravokutna polja na dvije razine. Epizode iz Knjige Postanka su prikazane kronološki pa je time slijed radnje kontinuiran, što ovaj friz smješta među prve posve razvijene narativne prikaze u romaničkoj umjetnosti te vjerojatno prvom primjenom formata friza na jednom pročelju.

Unutar svakog od položenoga pravokutnog polja radnja je smještena pod pravilne slijepe arkade ujednačene izvedbe poštujući pravilni ritam i smjer čitanja s lijeva na desno. Format položenog pravokutnika je preuzet s rimskih i ranokršćanskih sarkofaga, ali svaki od njih četiri postaje tek jedan od kadrova u formalno objedinjenom nizu jasnog tijeka priče. Cjelokupna koncepcija glavnog pročelja modenske katedrale je nadasve simetrična i uravnotežena. Tek nekoliko nasumce umetnutih reljefa izlazi iz glavnih vizualnih okosnica koje čine vertikalne lezene (krajnje su ojačane i polustupovima) i horizontalni niz znatno oprostorenih, ali ipak slijepih arkada. Ispod njih se nalazi niz visećih lukova koji se kao motiv ponavlja i unutar reljefa.

Prva sekvenca reljefnog niza pokazuje Boga u mandorli koju podržavaju dva anđela. On drži knjigu s natpisom „Ego sum lux mundi“. Slijedi stvaranje Adama te stvaranje Eve iz Adamovog rebra te Izvorni (Istočni) grijeh (Sl. 71). Adam i Eva su nagi, zaobljenih udova i zdepastih proporcija, ali glatke i nape-te kože. Ovdje, kao i u mnogim drugim primjerima talijanske romanike, bez obzira na stupanj stilizacije, primjećujemo prirodnije proporcije i mirniji pad nabora u odnosu na sklonost elongaciji figure i linearnog dinamizma u obradi draperija francuske romaničke skulpture. Stvoritelj se ističe kao voluminozna uspravna figura ogrnuta teškim plaštem. Sloj plašta preko sloja tunike se jasno razaznaje, a rubovi pravilnih draperija su olakšani i lagano valovito pokrenuti. U stvaranju Eve iz Adamovog rebra, Adam je prikazan u ležećem položaju, prekriženih nogu i posve okrenut prema promatraču. Oslonjen je o stijenu čija tekstura ističe glatkoću njegove puti. Eva se nazire u drugom planu. Njihova tijela čine kompleksnu pozu, a razrađena je i psihološka dimenzija događaja. Adam je pasivan, dok je Eva, otvorenih očiju, aktivni sudionik svog stvaranja ruku ispruženih prema Stvaratelju. Willigelmo posebice uspješno artikulira radnju kroz geste protagonista. Kao i u Stvaranju Eve, ruke su često jasno istaknute ispred glatke pozadine. Geste su zasigurno bile kodificirane, a gestikulacija izražajna, što možemo pripisati utjecaju crkvenih prikazanja,



71. Willigelmo, *Scene iz Knjige Postanka*, katedrala sv. Geminiana, Modena

srednjovjekovnih uprizorenja biblijskih narativa, ali i htijenjem umjetnika da pospješi čitljivost prikaza. Willigelмова umješnost stvaranja suodnosa između protagonista naročito se dobro vidi u primjeru dviju figura sa zadnjeg reljefa, koji međusobno uvjerljivo komuniciraju, nešto se dogovaraju i komentiraju (Sl. 72, 72a). Slušatelj je pognuo glavu da bolje čuje svojeg sugovornika koji mu se obraća, što razumijemo iščitavajući suptilne pomake tijela: njihova priljubljena lica, prirodan okret glave u tričetvrt profilu lika koji govori dok rukom pokazuje u kontra smjeru. Sve su to razrađene vizualne strategije koje Willigelmo koristi uvjerljivo prenoseći psihološke nijanse radnje. Na taj način Willigelmo uvodi likove svjedoka i komentatora koje će Giotto dva stoljeća kasnije do kraja razraditi.

Već je spomenuto da oblik položenog pravokutnika potiče iz ranije antičke i ranokršćanske umjetnosti. No, posve Willigelmov je osjećaj za pravilan ritam nizanja scena i odstupanje od nagomilavanja figura u raspoloživom prostoru. Načelo straha od praznog prostora (*horror vacui*) se napušta. Willigelmo ostavlja prostor za predah između dvije epizode, a scenu stvaranja Eve je jasno kadrirao s dva kanelirana stupića. Plastični i ukrašeni slijepi lukovi u pozadini scena upućuju na arhitekturu *scenae frons*, antičkih kazališnih kulisa. Plastični vijenac, kao gornji rub prikaza, pa i poneki detalj (kao što je motiv dvostruke sjekire koji čini teksturu stijene na koju je oslonjen Adam) govore



72. Willigelmo, Noina arka, detalj friza, katedrala, Modena

72a Willigelmo, Noina arka, detalj

da je Willigelmo pažljivo proučio antičke modele te ih kreativno prilagodio svojim potrebama. Proporcije nagih figura, iako prepoznatljivo romaničke, također su bliske antičkoj umjetnosti, dok je stilizacija kose i brade tipično romanička. Iako romaničku skulpturu ne možemo okarakterizirati kao naturalističku zbog visokog stupnja stilizacije i tipizacije ljudskog lika, pa duh antike u Willigelmoj umjetnosti treba shvatiti tek kao poticaje koje Willigelmo koristi selektivno, primijetimo ipak detalje kao što je pupak na zaobljenom

Adamovom trbuhu koji govore o perceptivnom i sposobnom umjetniku, bez obzira na pitanje o teološkoj opravdanosti Adamovog pupka!

Dovratnici glavnog portala katedrale u Modeni pokazuju figure proroka koji su precizno identificirani natpisima i atributima (Sl. 73). Proroke na dovratnicima trebamo shvatiti u skladu s načelom metaforičkog shvaćanja arhitekture, što nalazimo već kod sv. Pavla u Poslanici Galaćanima, gdje su Jakov, Kefa i Ivan nazvani stupovima (Gal 2,9). Kod ranih crkveni otaca, kao što su sv. Jeronim, Izidor iz Sevilje, Rabanus Maurus i Hugh iz Saint-Victora, a kasnije i drugi, Krist se shvaća kao stup Crkve. Krist je, naravno, definiran i kao ulaz, vrata spasenja. Prema opatu Sugeru, nesumnjivo jednim od najkonkretnijih komentatora na temu simboličke uloge arhitekture, Krist je i najvažniji „ključni kamen koji veže jedan zid s drugim“. Prema Sugeru, stupovi znače apostole, a proroci su stupovi u bočnim brodovima, oni su i „temelji“ Crkve. Mjesto proroka upravo na dovratnicima nije bilo izrijekom definirano, ali i u Moissacu ih nalazimo pored ulaza u svojstvu simboličkih podupirača Krista u slavi. Iz perspektive novozavjetne teologije, proroci su navjestitelji budućih događaja, poglavito Kristovog rođenja putem proroka Izaije, međutim, u Starom zavjetu oni imaju puno raznolikije javne uloge. Proroci su i pomagači, savjetnici kraljeva i naročito tumači koji narodu objašnjavaju njihove dužnosti pred Bogom. U Modeni proroci su smješteni na dovratnicima tako da su okrenuti prema vanjskom prostoru, odnosno prema onima koji ulaze u prostor crkve. Njihovim smještajem se izražava i njihova uloga tumača. Kao narodnim ljudima, starozavjetnim prorocima je namijenjeno prijelazno mjesto, mjesto ulaza, na granici s javnim prostorom. Proroke na dovratnicima treba shvatiti više kao vezu između javnog i posvećenog prostora crkve, nego kao vezu sa sadašnjošću i dalekom prošlošću u kojem se novozavjetne istine tek naziru.

Na lijevom dovratniku stoje: Habakuk, Ezekiel, Izaija, Jeremija, Malahije i Sofonije. Na desnom dovratniku nalazimo Mojsija, Arona, Daniela, Zahariju, Miheja i Obadiju. Najgornja figura, prorok Habakuk, gleda prema anđelu koji drži disk, ustvari hostiju (Sl. 74). Habakuk je lik u priči o proroku Danielu (surseli smo ih na bočnom reljefu crkve sv. Petra u Beaulieu-sur-Dordogne) koji je odbijao štovati Babilonskog zmaja i zbog toga bio bačen u špilju s lavovima. Habakuk je onaj koji je Danielu donio hranu dok je bio zatočen. Sedmog dana zatvoreništva kralj je uvidio da je Daniel neozlijeđen i pustio ga je na slobodu. Habakuk je stoga onaj koji daje hranu, a u duhovnom smislu hrana je hostija, odnosno sakrament euharistije, stoga Habakuk drži kalež i ovdje se simbolički treba shvatiti kao lik svećenika koji drži misu. Sučelice je prikazan Mojsije. Gleda anđela koji drži ploče sa zakonima. Mojsije utjelovljuje Zakon, dok



73. Starozavjetni proroci, glavni portal, desni dovratnik, katedrala Sv. Geminiana, Modena

Aron, koji stoji ispod, drži štap, simbol autoriteta (usporediv s biskupovim štapom). Aron utjelovljuje svećenstvo, odnosno on je prototip za sve svećenike, a istovremeno je i starozavjetni model za sve apostole. Najvjerojatnije je upravo Placidus, benediktinski redovnik iz Nonantole (od Modene udaljena desetak kilometara), zaslužan da su se u ovo vrijeme proroci ustalili na dovratnicima portala jer ih je direktno uveo u spor oko investiture. Placidus, primjerice, govori o prikazanom Malahiju u kontekstu poštovanja koje carevi moraju imati za svećenstvo (Glass, 2000). Na teritoriju koje je bilo snažno upleteno i vrlo zainteresirano za ishod sukoba oko investiture, starozavjetni proroci stoje kao evokacija novozavjetnoga crkvenog ustroja. Prema Glass, njih treba shvatiti u svjetlu liturgijske i zakonodavne uloge Crkve i njenog svećenstva.

Još monumentalnije figure proroka nalazimo na dovratnicima katedrale u Cremoni, rad majstora iz Willigelmove radionice (okvirno između 1107. i 1117.). Svaka figura je isklesana od jednog komada mramora visine oko 180 centimetara, što ih čini prvim figurama prirodne veličine u regiji (Sl. 75).



74. Proroci, lijevi dovratnik, glavni portal, katedrala Sv. Geminiana, Modena

Obrada figure je plošna i linearna, a ruke su čvrsto priljubljene i zbog debljine bloka koja ne prelazi 18 cm. Radi se o prorocima Jeremiji, Izaiji, Danielu i Ezekielu. Oni drže svitke sa svojim proročanstvima koji najavljuju Kristovo utjelovljenje (inkarnaciju).

Pojava sekularnih tema na romaničkim katedralama u dolini rijeke Po pokazuje da su eksterijeri katedrala bili prijemljivo tkivo za impulse iz javnosti i površine na kojima su se ti vanjski društveni poticaji artikulirali. Možda najbolji primjer toga jest portal nazvan Porta della Pescheria na sjevernoj strani katedrale u Modeni, okrenut prema djelu trga gdje je bila ribarnica (Sl. 76). Prikazi iz legende o kralju Arthuru na arhivoltu identificirani su zahvaljujući natpisima koji spominju protagoniste iz arturijske legende. Radi se o jednom od najstarijih primjera vizualizacije te legende, a specifičnost upravo ovog prikaza jest da je stariji od najstarije tekstovne verzije koji se datira u 1135. godinu. Ukoliko je ovaj prikaz primjer vizualizacije na temelju usmenog prijenosa legende, ovaj portal je dobar argument za tezu da je romanička skulptura bila osjetljiva na društveni okoliš u kojem je stvarana, da se tom okolišu djelomič-



75. Prorok Ezekiel, dovratnik, katedrala Cremona

no i prilagođavala i iz tog okoliša primala informacije koje su cirkulirale, pritom izražavajući stajališta i interese šire javnosti. Posljedice toga su višeznačne jer, ne samo da se radi o ne-kanonskoj i posve sekularnoj tematici, već se takva koncepcija prelila i na druge dijelove portala koji u cijelosti nosi svjetovne motive. Na nadvratniku zatičemo motive iz bestijarija, nagog muškarca koji jaše nilskog konja, pijetlove, ptice u sukobu sa zmijom i druge u kojima ne možemo tražiti religioznu svrhu već zabavnu, eventualno moralističku funkciju kakvu i inače nalazimo u „ribarskim pričama“. S unutarne strane dovratnika prikazani su radovi po mjesecima, bez zodijskih znakova. Odbacivanje znakova zodijskih prikazuje ljudskih aktivnosti čini konkretnim, lokalnim prikazima seljaka bez kozmičke, univerzalne dimenzije vremena.

Legenda o kralju Arthuru je predstavljena nizom konjanika koji napadaju zamak okružen vodom jer je Arthurovu kraljicu Guinever oteo zao div Karado. Lancelot diže pobunu i s Arthurom kreće osloboditi Guinever. Kombinacija viteških motiva, životinja, fantastičnih i bajkovitih motiva daje herojsku dimenziju prikazanim vitezovima, koje u stvarnosti srednjovjekovne



76. *Legenda o kralju Arturu, detalj, Porta della Pescheria, katedrala Sv. Geminiana, Modena*

Modene treba prepoznati kao križare. Motiv vode, ovdje pa i u prekomorskoj avanturi sv. Geminiana koji također djeluje (spašava carevu kći) na Istoku, govori o svijesti o prekomorskim odlascima križara u Jeruzalem. Matilda je iz svojih gradova Parme, Cremona, Modene i Reggio okupila oko sedam tisuća vojnika i nesumnjivo je ova javna podrška križarskim ratovima razlog vizualizacije epizode o kralju Arthuru kao viteškom modelu časne i ispravne borbe (Fox-Friedman).

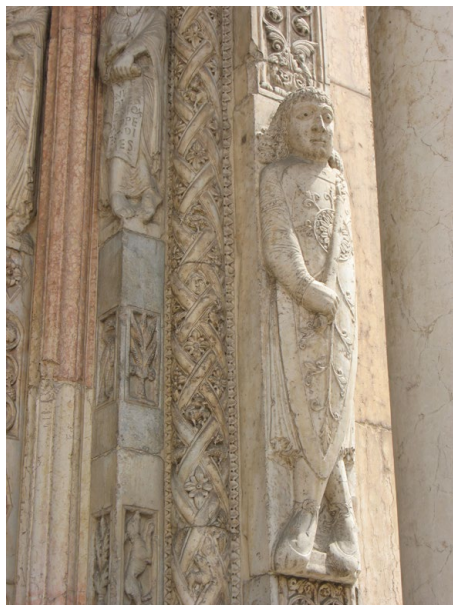
Već smo spomenuli u kontekstu rasprave o kapitelima u Vézelayu, rasprostranjenost motiva izravnog sukobljavanja kao odraz onovremenih ratova. Prikaze svetaca u suvremenim viteškim oklopima također možemo pripisati suvremenim ratovima. Istovremeno se javljaju u Španjolskoj, Engleskoj i Francuskoj kao posljedica rekonkviste (oslobođanja Iberskog poluotoka od Maura) i križarskih ratova. Sveti Jakov *matamoro* (ubojica Maura) na timpanu južnog transepta crkve u Santiago de Compostela, datiran iz početka 12. stoljeća, jedan je takav primjer. Na katedrali u Ferrari, sv. Juraj, zaštitnik Ferrare, se prikazuje kao križar i konjanik, što će postati uobičajeni način njegova prikazivanja u zapadnoj umjetnosti. Time se ovdje uvodi ne samo referenca na križarske ratove, već i ikonografska novina. Naime, teme iz svetačkih života, pogotovo militantne teme, nisu do sada zauzimale centralno mjesto na timpanu niti je uloga gradskih zaštitnika bila tako usko vezana upravo za križarske

ratove. Sv. Juraj je postao križarskim svecem kada je pomogao križarima u njihovom prvom napadu u Antiohiji. U starim opisima katedrale u Ferrari, figure dvaju lokalnih plemića u viteškoj opremi koja su sudjelovala u drugoj križarskoj vojni, bile su postavljene na dovratnike portala s prikazom mjeseci (Porta dei Mesi).

Viteški ideali predstavljeni su i kroz impozantne figure Rolanda i Oliviera, Kristovih vojnika i heroja *Pjesme o Rolandu*, na dovratnicima katedrale u Veroni (rad majstora Niccolò, Sl. 77, 77a, 77b). Roland jednom nogom gazi đavla u obliku zmaja, što je jasna analogija s Kristom koji gazi zlo. Roland je mačonoša Karla Velikog, a monumentalni likovi ovih epskih heroja govore o ranijim tijesnim vezama Verone i germanskih careva. Uočavamo je i u prikazu legende o Teodoriku u sklopu prikaza na pročelju crkve San Zeno u Veroni.

Naoružani konjanik u suvremenoj opremi se pojavljuje i kao simbol mjeseca svibnja na portalu crkve San Zeno u Veroni, što nije bio uobičajeni način prikazivanja tog mjeseca. Monumentalizirane viteške teme govore o podršci i svijesti o najznačajnijem događaju tog vremena – oslobađanju Kristovog groba kao povodu za Prvi križarski rat za koji je Papa Urban II. prikupljao potporu u Piacenzi i Cremoni. Na koncilu u Piacenzi Urban II. je 1095. godine čitao pismo kojim bizantski car moli za pomoć u borbi protiv nevjernika. Aldo, biskup Piacenze, prikuplja priloge i sam putuje u Svetu Zemlju. Nakon Piacenze je slijedio koncil u Clermoutu, odakle su križari i službeno krenuli u rat. U Urbanovoj kampanji sudjelovala je i Matilda koja ga je pratila na povratku u Rim 1096. godine, nakon njegove ture po sjeveru. Križarski ratovi nisu bili ni samo jednosmjerni odlasci niti društveno jednoznačni događaji. Ne treba ni reći da se radi o jakom osobnom i društvenom iskustvu. Radilo se i o vojnoj sili koja je probijala trgovačke puteve, stvarala široke međunarodne saveze, omogućavala mobilnost roba i ideja te na prostorima križarskih država ostavila brojne dokaze romaničke arhitekture i skulpture. Potpora križarskim ratovima u ovom dijelu Europe nesumnjivo je posljedica saveza Matilde, kao najmoćnijega regionalnog vlastodršca, i Svete Rimske Stolice.

Piacenza je bila geostrateški važno mjesto u dolini rijeke Po, smještena na Via Francigena, prometnici koja je povezivala sjever i jug. Neposredno prije poziva na križarski rat, kroz savez plemstva i naroda osnovana je neovisna komuna 1090. godine, vjerna Crkvi u razdoblju sukoba pape i Svetorimskog cara oko investiture. Piacenza potvrđuje svoju samostalnost 1126. godine, ali ponovno se mora boriti za svoju samostalnost 1158. godine kada je Fridrik Barbarossa prisiljava da poruši svoje obrambene zidove i prihvati vlast carskog izaslanika.



77. Pročelje, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona
77a Olivier, detalj pročelja, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona
77b Roland, detalj pročelja, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona

Katedrala u Piacenzi je demonstrativno ukrašena lombardskim protironima, arhitektonskom elementu, koji je ujedno i poveznica s drugim katedralama u regiji. Skulpture na pročelju katedrale nisu mnogobrojne niti je program bio ambiciozan, a postoje i sumnje da se radi o kiparu iz Willigelmove radionice, a ne o samom majstoru Willigelmu. Na sjevernom portalu vidimo dvije figure: sv. Ivana Evanđelista i sv. Ivana Krstitelja koji pokazuju prema Jaganjcu Božjem, što se naglašava i natpisom HECCE AGNUS DEI. Sparivanje dvaju Ivana interpretira se kao izraz podrške Crkvi u Rimu, čija katedrala je crkva sv. Ivana u Lateranu posjedovala relikvije oba Ivana. Figure u zgrčenom položaju na svojim leđima nose nadvratnik glavnog portala i označene su natpisima kao AVARICIA i USURA (škrtnost i lihvarenje, Sl. 78, 78a). Personifikaciju škrtnosti smo navikli susretati u francuskim redovničkim crkvama kao osudu monetarne ekonomije s antisemitskim predznakom, ali to nije jedino značenje koje ti pojmovi mogu poprimiti. Na pročelju katedrale u Piacenzi mogu se razumjeti i kao iskaz podrške struji koja se na strani Crkve bori protiv novca kao sredstva kontaminacije duhovne čistoće Crkve.

Romanika još nije vrijeme složenih alegorija koje bi precizno mogle izraziti politička i društvena stajališta. Romanički umjetnik se izražava koristeći se prepoznatljivim ikonografskim motivima koji poprimaju specifičniji smisao u kombinaciji s drugim motivima te ovisno o kontekstu u kojem se iščitavaju. Ako pojedine ikonografske motive zamislimo kao tvrdnje ili iskaze, veznike treba nadopuniti da bi slikovni tekst bio potpun. Tako se uz opći pojam Avaritia (Škrtnost), koja stoji za pojam bogatstva (ne postoji drugačiji simbol), Usuria (Lihvarenje) treba tumačiti kao pojašnjenje pojma, odnosno načina na koji je bogatstvo stečeno. Personifikacije vrlina i mana mogu postati „porozna mjesta“ podložna modifikaciji. Ovdje, primjerice, mane škrtnosti i lihvarenja postaju degradirani i doslovno prenapregnuti pojmovi jer se prikazuju kao muški telamoni, čučći likovi koji s naporom podržavaju nadvratnik glavnog portala. U romaničkim spomenicima Padske nizine, oni su vrlo česti motivi te ih nalazimo u ulozi nosača stupova lombardskog protirona. Po definiciji uloge, oni nose teret, oni su potlačeni i poraženi, a na primjeru telamona u crkvi sv. Marije u Oloronu (Francuski Pirineji), oni su doslovno i okovane figure. U Piacenzi, međutim, ne nalazimo protutežu manama škrtnosti i lihvarenja. Njihovo poniženje je apsolutno i permanentno, one su zarobljene u podređenom i marginalnom položaju nosača nadvratnika na kojem su prikazane epizode iz Kristovog života. Niz iz Kristovog života uključuje i Kristova iskušenja, što nije nužno u skraćenim kristološkim ciklusima. Budući da je smisao Kristovih iskušenja upravo opiranje izazovima materijalnog



78. Portal, katedrala, Piacenza

78a Avaritia, detalj portala, katedrala Piacenza

svijeta, ove prikaze ne treba shvatiti kao da se radi isključivo o Kristovim osobnim iskušenjima, nego i o iskušenjima u koje je stavljena Kristova zajednica (Crkva) u doba sukoba oko simonije, odnosno moći novca da uređuje odnose u Crkvi.

Činjenica da je borba za investituru, šire gledano kao sukob monarhije i Svete Rimske Stolice, završila pobjedom Svete Rimske Stolice, bitna je u procesu osamostaljivanja sjevernotalijanskih gradova. Osim feudalnog veleposjednika i biskupa kao predstavnika crkvene vlasti, tijekom drugog i trećeg desetljeća 12. stoljeća stvara se i treći oblik vlasti – lokalna vlast koju obnašaju *consules*, dužnosnici koji vrše ulogu vijećnika i sastaju se *in parlamentum*. Takav oblik republikanske vlasti nezaobilazna je komponenta samostalnosti u razdoblju formiranja talijanskih gradova država. Prostor za vijećanje je prostor katedrale, a ponekad i prostor drugih gradskih crkava. Krajem 12. stoljeća formira se i funkcija *podestà*, što je oblik izvršne vlasti koja odlučuje o pravnim, financijskim i vojnim poslovima jednog grada. Zanimljiv podatak, iako s početka 14. stoljeća, jest da je glavno vijeće grada Pise moralo imati najmanje četiristo vijećnika da bi se održalo, što govori ne samo o zavidnom broju građana uključenom u donošenje odluka, već upućuje i na neophodnost planiranja prostranih katedralnih prostora kako bi obuhvatio i niz javnih funkcija (Thompson). Pritom treba dodati da su katedrale služile i pučanstvu za razne vrste sekularnih poslova, za sastanke i javne parnice, pa i za trgovačke transakcije, što, primjerice, grad Ravenna zabranjuje tek u 14. stoljeću. Grad Volterra ograničava upotrebu katedralnog prostora kao noćnih skladišta za žito, životinje i drugu robu. Jedna od uloga biskupa kao predstavnika građana komune bila je braniti njene interese pred feudalnim vlastodršcem. Romaničke katedrale impozantnih dimenzija na prostoru pod Matildinom upravom svjedoče o važnosti biskupa u razdoblju koje još nije posve razvilo instituciju gradskog vijeća, odnosno vijećalo se u katedralama koje su služile i kao vijećnice. Vijećnica kao sekularan prostor i institucija odvojena od crkvene vlasti javlja se tek u kasnijem srednjem vijeku.

U srednjovjekovnim gradovima sjeverne i srednje Italije 12. i 13. stoljeća termini *civitas* (grad) i *episcopatus* (sjedište biskupa) koriste se gotovo istovjetno (Thompson). Katedrala (*duomo*) je *ecclesia matrix* (matična crkva biskupije). Prema jednom dokumentu iz 1187., u katedrali se bira biskup, prima se korizma, vrše krštenja i ekskomunikacije, svećenici se primaju u red, ali tu se vrše i sudska ispitivanja i održavaju javna pokajanja. Do kasnog 13. stoljeća u većini talijanskih komuna trg ispred katedrale i gradski trg su fizički i pravno isti prostor. O tom prostoru su se donosile posebne odluke, primjerice, da se ne dopušta nasilje ili nanašanje štete. U Modeni je kazna za štetu počinjenu na katedrali ili trgu bilo protjerivanje iz grada. Biskup i civilne vlasti su zajedno plaćale čuvare da nadziru i čuvaju taj prostor i da ga čiste od smeća te naplaćuju kaznu prekršiteljima. Kockarima i prostitutkama je bio zabranjen pristup.



79. Zapadno pročelje, sv. Zeno, Verona

O ulozi biskupa u srednjovjekovnim gradovima sjeverne Italije nema boljeg vizualnog dokaza od prikaza na luneti glavnog portala opatijske crkve San Zeno u Veroni, rad majstora Niccolòa iz, okvirno, 1135. do 1138. godine (Sl.79). No, činjenica da je Niccolò dobio i drugu važnu narudžbu, izradu skulptura na pročelju katedrale u Veroni, govori u prilog povezanosti umjetničkih i političkih uvjerenja Matilde i njenog kruga upravo s Willigelmom i njegovim učenikom Niccolòom kao kiparima koji su bili u stanju izraziti svjetonazor njihovih pokrovitelja.

Crkva i benediktinski samostan sv. Zena izgrađeni su izvan urbanog središta grada Verone, najvjerojatnije već u vrijeme lombardske vlasti, tijekom druge polovice 8. stoljeća, ali se prvi put spominje 833. godine. Važnost samostana se povećava u vrijeme karolinške vlasti, u razdoblju od 8. do 9. stoljeća, kada se oko crkve razvija susjedstvo (*borgo*) s mlinovima i raznim obrtima (staklari, zidari i drugi). U 12. stoljeću zidine grada se mjestimično proširuju da bi uključile crkvu i novi dio grada oko crkve (Fluke). Crkva je posvećena sv. Zeni, zaštitniku i osmom biskupu Verone (umro 371. godine). Propovijedi sv. Zena spominju i sv. Ambrozije i Grgur Veliki, a Grgur Veliki spominje i čudo spašavanja nakon poplave rijeke Adige u „njevovoj crkvi“ 589. godine, iako se



80. Sv. Zeno i veronska vojska, zapadni portal, Sv. Zeno, Verona

ne može sa sigurnošću reći da li se Grgur Veliki pritom referirao na crkvu sv. Zena ili na prvu katedralu. Za razliku od mnogih drugih slučajeva kada nije bilo dokaza suradnje između redovničke zajednice i lokalnog biskupa – jer se radilo o novo utemeljenim zajednicama ili je dolazilo do sukoba (primjerice oko mjesta ukopa, u slučaju sv. Saturnina u Toulouseu) – u Veroni postoji dokaz o povezivanju redovničke zajednice sv. Zena s biskupom u razdoblju kraja 11. i početka 12. stoljeća, koje je i drugdje u Padskoj nizini razdoblje transformacije i urbane obnove. U Veroni je biskup držao mise barem sedam puta godišnje u crkvi sv. Zena, a na dan sveca vjerojatno i češće (Fluke). To nam djelomice objašnjava izrazito komunalno orijentiranu ikonografiju glavne lunete s prikazom sv. Zena.

U središtu lunete prikazan je sv. Zeno, jedan od najznačajnijih ranih veronskih biskupa (Sl. 80). Prikazan je s mitrom i biskupskim štapom kako gazi demona u obliku zmaja i izdaje naredbe vojsci. Natpis na arhivoltu navodi da biskup predaje narodu „stijeg vrijedan obrane i to čini mirna srca“. S njegove lijeve strane vidimo konjanike (u natpisu: *milites*), a s desne strane pješadiju (*pedes*) koja preuzima stijeg od svog biskupa. Prikaz je jedinstven izraz komunalne sloge pod vodstvom biskupa u talijanskoj i uopće u romaničkoj umjetnosti. Može se pretpostaviti da prikaz komemorira neki određeni događaj, a ne samo važnost povijesne figure i instituciju biskupske časti. Neposredno

nakon 1135. Verona je uspostavila komunalni oblik vlasti nakon što je Alberto iz Verone, vjerni vazal Matilde od Canosse, bio preminuo.

Figura Zena je nespretno umetnuta pa prekida narativ s prikazima iz života sv. Zena koji se nalaze na nadvratniku. S lijeva na desno, car Gallienus šalje anđela da dovede Zena kako bi izliječio carevu kćer. U drugom prikazu Zeno vrši egzorcizam nad carevom kćeri. U nastavku, ribe koje su mu bile ukradene, nisu mogle biti skuhanе. Dok peca, Zeno spašava seljaka koji je pao u rijeku Adige zajedno s kolima i volovima. Naposljetku, đavao mora odletjeti. Kroz ovaj životopis biskup Zeno je predstavljen kao povijesna figura i idealni vođa, model koji treba slijediti. On se brine o duhovnom zdravlju, urednom vođenju resursa (neuspješna krađa riba), fizičkoj sigurnosti građana i mirnom životu zajednice u kojem su demonske snage pobijeđene. Bude li potrebno, veronski biskup, po uzoru na Zena, će krenuti u vojnu obranu grada i poraziti neprijateljske sile koje simbolizira poraženi demon.

Na lijevom (sjevernom) i desnom (južnom) zidu uz glavni portal crkve San Zeno u Veroni smješteni su prikazi iz Knjige Postanka u dva vertikalna niza: scena iz legende o caru Teodoriku u najnižem redu (rad Niccolòa) i scene iz Kristovog života na sjevernoj strani (rad Guglielmusa, Niccolòovog pomoćnika koji se potpisao, ali o kojem nemamo drugih podataka). Istraživači su izrazili sumnje oko izvornog postava ovih reljefa tvrdeći da se radi o reljefima koji su na ovo mjesto preneseni s drugog mjesta. Ovom prigodom se nije potrebno opredjeljivati za ili protiv te teze, no prevladava dojam cjelovitosti, pogotovo u kvalitetno izvedenim vertikalnim ukrasnim bordurama u plitkom reljefu s plastično prikazanim savitljivim listovima akantusa koji se mekano uvijaju u motiv rozete. Ne nalazimo mjesta koja upućuju da su se u nekom trenutku te bordure prekrajale na novim pozicijama. Dapače, njihov izvorno vertikalni smjer je uočljiv jer bordure imaju bazu na koju se nastavljaju. Ovi reljefi bi teško mogli činiti dio nekoga liturgijskog namještaja. Ovakav „plakativni“ postav reljefa sa svake strane portala nema prethodnika, ali ako pogledamo kako je Willigelmo nisko smjestio dva od četiri reljefa na pročelju katedrale u Modeni, uočavamo da se vodilo računa o vidljivosti i čitljivosti u odnosu na promatrača, pa nema razloga sumnjati da se nije i ovdje vodilo računa o tome.

U prikazima stvaranja svijeta iz Knjige Postanka Bog Otac je prikazan na isturenoj polukružnoj bazi, što je preuzeto s antičkih kipova kojih je bilo u Veroni, izvorno rimskom gradu (Sl.81). Stvaratelj je okrenut u tričetvrt profilu kako bi se jasnije istaknula njegova ruka kojom pokreće radnje. Drugom rukom Stvaratelj pridržava svoju tuniku (što je također antički motiv), na tipično



81. Niccolò, Prikazi iz Knjige Postanka, zapadno pročelje, Sv. Zeno, Verona

Niccolòov način, tako da mu komad tkanine savijen u petlju viri iz ruke. Draperije nisu krute već se tkanina preklapa, a na rubovima je posve pokrenuta u cik-cak ritmu dajući dojam laganog pada.

Scene se čitaju počevši odozdo s prikazom Stvaranja životinjskog svijeta. Umjetnik razlikuje vrste i uvjerljivo kleše psa, vuka, magare, bika i ovna. Slijede prikazi Stvaranja Adama, Stvaranja Eve, Izvornog grijeha, Izgona iz raja i završno, Eva doji Kaina i Abela te Adam obrađuje zemlju. Proporcije likova su zdepaste, tijela punašna, a naga tijela Adama i Eve imaju zaobljene trbuščiće, puna bedra i stražnjice te glatku i napetu kožu. Adam i Eva stoje oko cilindričnog Stabla znanja bujne krošnje oko kojeg se pravilno uvija zmija. Njihove poze nisu istovjetne: Adam se okreće Evi, ali se ona u trenutku primanja jabuke iz zmijinih usta okreće promatraču i postaje svjesna promatrača. Svijest o promatraču je novi aspekt romaničke skulpture koja se uočava kod ponajboljih umjetnika kao što su Willigelmo i Niccolò. Za razliku od Willigelma,

koji ostavlja prostor između scena praznim, Niccolò ga raznoliko ispunjava rozetama unutar kazeta i krupnim geometrijskim motivima antičke inspiracije kao na primjeru Stvaranja Eve. U impostaciji likova i u cjelokupnom dojmu vidljivo je da su Willigelmovi prikazi Starog zavjeta na katedrali u Modeni prethodili ovima, no isto tako i da je Niccolò kipar s jačim smislom za dekorativnu ulogu ornamenta što ga koristi u izobilju.

U najdonjem registru prikazana je legenda o Teodoriku, ostrogotskom kralju. Teodorika vidimo kao konjanika kojemu se tijekom lova ukazao jelen. Sljedeći ga u galopu, Teodorik dolazi do vrata pakla, gdje ga dočekuje đavao razbarušene kose kako stoji sa štapom usred vatre pakla. Ovo je prikaz stare germanske legende koju je po prvi puta zapisao Otto iz Freisinga 1143. Postoje razne varijante ove legende u nordijskim zemljama. Čini se da je poanta ove legende da je Teodorik vladar koji je bio u stanju živ ujahati u pakao. Više od toga, smisao ovog reljefa je održati sjećanje na slavnu prošlost Verone, Teodorikova omiljena grada u kojem je izgradio palaču. Na ovom reljefu, koji se dinamično proteže na dva polja, Niccolò sasvim slobodno prikazuje konja u galopu i jelena u trku služeći se antičkim predloškom. Motiv psa ispod konja i konjanikov plašt koji vijori na vjetru preuzima s jedne grčke stele nađene u Veroni. Motiv iz povijesti Verone je vjerojatno i prikaz borbe dvaju konjanika te prikaz borbe dvojice muškaraca prsa o prsa koje nalazimo u sklopu ciklusa iz Novog zavjeta. Postoje razne hipoteze, od kojih je jedna da se radi o borbi Teodorika i Odoakra. Ženska figura koja drži golubice je natpisom označena kao Mataliana (Matilda?) o kojoj se dalje ništa ne zna osim da je to ime zabilježeno u dokumentima prilikom neke posudbe.

Povezujući sve ove motive, obnavljanje uspomene na veronskog biskupa iz 4. stoljeća, legendu o Teodoriku iz 5. stoljeća te žensku figuru koja je moguće Matilda, pa i stilske reference na antiku, možemo zaključiti da su benediktinci sv. Zena preuzeli ulogu čuvara uspomena na lokalnu povijest. Postoji podatak da su zbog napada Mađara u 10. stoljeću relikvije veronskog zaštitnika morale biti prenesene iz sv. Zena (u crkvi sv. Zena postoji kripta iz 10. stoljeća) u katedralu pa je luneta portala sa sv. Zenom mogla poslužiti i kao kenotaf, podsjetnik na njegovu povijesnu prisutnost u odsutnosti njegovih relikvija. Povijesne reference primjećujemo i na pročelju veronske katedrale u likovima Rolanda i Oliviera, karolinških junaka. Četvrto desetljeće 12. stoljeća je razdoblje intenzivne gradnje crkava u Veroni, a 1164. godine Verona stupa na čelo lige, odnosno saveza protiv cara Fridrika Barbarosse, čime postiže status slobodne komune. Tada je porušen i rimski forum da bi se oslobodilo mjesto za gradnju komunalnih sadržaja, zgrade trgovačkog ceha i vijećnice.

Monumentalni portal katedrale u Veroni jedini je posve sačuvan lombardski protiron. Izradio ga je Niccolò te je, kao i sama katedrala, dio urbane obnove grada Verone u 12. stoljeću (Sl. 77). Monumentalne grifone s uklesanim koćama sa strane Niccolò je prethodno bio izradio za Porta dei Mesi na katedrali u Ferrari. Katedrala je posvećena Bogorodici, prikazanoj u strogo frontalnoj poziciji s Kristom koji se okreće prema konjanicima u sceni Poklonstva kraljeva. Bogorodicu prepoznajemo kao *sedes sapientia*, Prijestolje milosti, odnosno ona je prijestolje za milost koji je Krist. S lijeve strane odvija se Navještenje pastirima. Nadvratnik nosi poprsja s okrunjenim teološkim vrlinama Vjere, Ljubavi (Milosrđa) i Nade, nesumnjivo krijeposti koje su otjelovljene u Bogorodici i u Kristu. Prikazi proroka na dovratnicima su motiv koji je prethodno bio uspostavio Willigelmo na dovratnicima glavnog portala katedrale u Modeni. Uobičajena interpretacija formalnih i ikonografskih rješenja ovog portala jest da je stroga frontalnost Bogorodice posljedica uporabe drvenih Bogorodica u crkvenim dramama, dok je dinamičnost drugih figura odraz činjenice da su ulogu kraljeva imali stvarne osobe. Proroci sa svojim proročanstvima također su refleksi crkvenih uprizorenja te se pročelje katedrale u Veroni pokazuje kao kulisa koja u vrijeme crkvenih praznika replicira stvarne performanse.

Zaključno, međutim, ponovimo da su snažne ličnosti – prvenstveno Matilda i pristalice njene pro-papske politike te Willigelmo kao samosvjestan umjetnik čija iznimna kreativnost je bila prepoznata i pohvaljena na katedrali u Modeni – nositelji jednoga intenzivnog razdoblja kulturne obnove prve polovice 12. stoljeća na području sjeverne Italije. Katedrala grada Modene (Emilija Romagna) i spomenici u Veroni (Veneto) su tek primjeri urbane obnove koju su doživjeli sjevernotalijanski gradovi u 12. stoljeću. Katedrala u Modeni je raniji primjer i Willigelmovo djelo, dok je u Veroni skulpturalna dekoracija pročelja djelo njegovog učenika Niccolòa iz četvrtog desetljeća 12. stoljeća pa možemo govoriti o svojevrsnom kontinuitetu, što je, osim rijetkih iznimaka, za fragmentiranu sliku romaničke skulpture dovoljan znak koherentne kulturne situacije u kojoj su djelovali. Lombardski protiron je jedan od elemenata koji je jezikom arhitekture na samom početku crkvene i kulturne obnove povezao sjevernotalijanska pročelja s crkvom sv. Petra u Rimu, a time i simbolički označio proces osamostaljivanja od vladavine cara Svetoga Rimskog Carstva, stvaranja samostalnih gradova i regionalnog povezivanja na području današnje Italije.

Literatura:

- Abou-El-Haj, Barbara, „Santiago de Compostela in the Time of Diego Gelmirez“, *Gesta* 36/2 (1997), 165-179.
- Allen Smith, Katherine, *War and the Making of Medieval Monastic Culture*, Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Ambrose, Kirk Thomas, *Romanesque Vézelay: the Art of Monastic Contemplation*, doktorska disertacija, The University of Michigan, 1999.
- Ambrose, Kirk Thomas, „Fall of Simon Magus on a Capital at Vézelay“, *Gazette des beaux-arts* Ser. 6, vol. 137 (2001), 151-166.
- Ambrose, Kirk Thomas, „Attunement to the Damned of the Conques Tympanum“, *Gesta* 50 (2011) 1-18.
- Ambrose, Kirk Thomas, *The Marvelous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*, Boydell studies in medieval art and architecture Suffolk: Woodbridge, 2013.
- Ambrose, Kirk, „Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture“ u: *Meanings of Nudity in Medieval Art*, ur. Sherry Lindquist, Burlington, VT: Ashgate, 2012, 65-83.
- Andraut-Schmitt, Claude, „Martial of Limoges: The Making of a Saint“ u: *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimages*, ur. John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge, 2020, 109-125.
- Angheben Marcel, „Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay“ *Cahiers de civilisation médiévale*, 41e année (n°163), Juillet-septembre 1998, 209-240.
- Angheben, Marcello, „L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier“, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 32 (2001), 73-87.
- Angheben, Marcello, „Les Jugements derniers byzantins des XIe -XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat“, *Cahiers Archéologiques* 50 (2002), 105-134.
- Angheben, Marcello, „Le geste d'allocution: une représentation polysémique de la parole (Ve-XIIIe siècles)“, *Iconographica* XII, 2013, 22-34.
- Angheben, Marcello, „La théophanie du portail de Moissac. Une vision de l'église céleste célébrant la liturgie eucharistique“, u: *Le portail roman - XIe-XIIIe siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Actes des XLVes Journées romanes de Cuxa 8-13 juillet 2013, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 45 (2014), 61-82.

- Angheben, Marcello, „Romanesque sculpture in Aquitaine: a history of the marginalisation of a widely imitated regional sculptural style“, u: *Regional and Transregional in Romanesque Europe*, ur: John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge, 2021, 35-46.
- Ashley, Kathleen i Marilyn Deegan, *Being a Pilgrim: Art and Ritual on the Medieval Routes to Santiago*, Surrey, Burlington VT: Lund Humphries (Ashgate), 2009.
- Bachet, Jérôme, „Iconography beyond Iconography: Relational Meanings and Figures of Authority in the Reliefs of Souillac“, u: *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, ur: Robert Maxwell et Kirk Ambrose, 2010, 23-45.
- Bachet, Jérôme, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1993.
- Balcon-Berry, Sylvie i Walter Berry, „Le tympan du portail septentrional de Saint-Lazare d'Autun dans son contexte monumental“, u: *Révélation: Le grand portail d'Autun*, ur: Cécile Ullmann, Lyon: Lieux Dites, 2011, 50-67.
- Barral i Altet, Xavier, *Protiv romanike? Esej o pronađenju prošlosti*, Zagreb: IPU, 2009.
- Besancon, Cathrine E., *The French Romanesque Portals of Moissac, Souillac and Beaulieu: A Response to the Papal Reform Movement and Popular Heresy*, doktorska disertacija, University of Southern California, 2013.
- Blumenthal, Uta-Renate, *The Investiture Controversy: Church and Monarchy from the Ninth to the Twelfth Century*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Bon, Bruno i Anita Guerreau-Jalabert, „Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan“, u: *Révélation: Le grand portail d'Autun*, ur: Cécile Ullmann, Lyon: Lieux Dites, 2011, 178-189.
- Boquet, Damien, Piroska Nagy, „Medieval Sciences of Emotions During the Eleventh to Thirteenth Centuries: An Intellectual History“, *Oiris* 31/1: History of Science and the Emotions, 2016, 1-257.
- Boquet, Damien i Piroska Nagy, Robert Shaw (prijevod), *Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages*, Cambridge: Polity, 2018.
- Bozoky, Edina, „Prolégomènes à une étude des offrandes de reliquaires par les princes“, u: *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, ur: Jean-Luc Deuffic, Pecia 8-11, 2005, 91-116.

- Büttner, Stephanie, „La mise en oeuvre de la façade et du grand portail de la nef de Vézelay : nouvelles données archéologiques“, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45 (2014), 145-156.
- Bynum Walker, Caroline, *The Resurrection of the Body in Western Christianity: 200-1336*, New York: Columbia University Press, 1995.
- Cabanot, Jean, „Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse“, Sixième colloque international de la Société française d'archéologie (Toulouse, 22-23 octobre 1971), *Bulletin Monumental* 132-2 (1974), 99-145.
- Cahn, Walter, „Romanesque Sculpture and the Spectator,“ u: *The Romanesque Frieze and its Spectator*, The Lincoln Symposium Papers, ur: Deborah Kahn, London: Harvey Miller Publishers, 1992, 45-60.
- Camille, Michael, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Camille, Michael, „Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art“, ur: Brandan Cassidy, *Iconography at the Crossroads*, Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University, 23-24 March 1990, Princeton, N.J., Princeton University, Index of Christian Art, Dept. of Art and Archaeology, 1993, 43-58.
- Carreño, Sara, „Visual Threats and Visual Efficacy: Ideas of Image Reception in the Arguments of Lucas Tudense about the Changes in the Crucifixion (c.1230)“, *Religions* 13/9 (2022), <https://doi.org/10.3390/rel13090779>
- Carla Casagrande i Silvana Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale, Florence*, Sismel Edizioni del Galluzzo (Micrologus Library 70), 2015.
- Cattin, Yves, Philippe Faure, *Les anges et leur image au Moyen Age*, Zodiaque, 1999.
- Cavell, Leslie Joan, „Restoring the Integrity of Mâcon's Last Judgment Portal“, *Notes in the History of Art* 25/ 3 (2006), 9-15.
- Caviness, Madeline Harrison “Reception of Images by Medieval Viewers,” u: *A Companion to Medieval Art*, ur: Conrad Rudolph, Malden, MA: Blackwell, 2006, 65-85.
- Cazes, Quitterie i Maurice Scellès, *Le cloître de Moissac: Chef d'oeuvre de la sculpture romane*, Bordeaux: Sud Ouest, 2001.
- Cazes, Quitterie i Chantal Fraïsse, *Le cloître et le portail de Moissac: chefs-d'oeuvre de l'art roman*, Bordeaux: Sud Ouest, 2023.

- Czachesz, István, „The Grotesque Body in the Apocalypse of Peter“, u: *The Apocalypse of Peter*, ur. Istvan Czachesz i Jan N. Bremmer, Leuven: Peeters, 2003, 108-126.
- Clouzot, Martine, „La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle“ *Cahiers de civilisation médiévale* 42 (1999), 323-342.
- Cockerill, Sara, *Eleanor of Aquitaine: Queen of France and England, Mother of Empires*, Amberley, 2019.
- Constable, Giles, *The Letters of Peter the Venerable*, Harvard Historical Studies, LXXVIII, Vol. 1 i 2, Cambridge, MA: Harvard University, 1967.
- Crozet, René, „Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes“, *Cahiers de civilisation médiévale* 1 (Janvier-mars 1958) 27-36.
- Dale, Thomas E.A., „Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa“, *The Art Bulletin* 83/3 (2001), 402-436.
- Dale, Thomas E.A. Dale, „The Nude at Moissac: Vision, Phantasia, and the Experience of Romanesque Sculpture“ u: *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, ur. Robert A. Maxwell i Kirk Ambrose, Turnhout: Brepols, 2010, 61-76.
- De la Haye, Régis, *Apogée de Moissac: L'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail*, Maastricht / Moissac: 1995.
- De la Haye, Régis, (ur.i prijevod), *Aymeric de Peyrac, abbé de Moissac de 1377 à 1406: Chronique des Abbés de Moissac*, Maastricht – Moissac, 2006.
- Deimling, Barbara, „Medieval church portals and their importance in the history of law“, u: *Romanesque*, ur. Rolf Toman, Podstam: Tandem, 2004, 324-327.
- Denny, Don, „The Last Judgment Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning“, *Speculum* 57/3 (1982), 532-547.
- Denny, Don „The Date of the Conques Last Judgment and Its Compositional Analogues“, *The Art Bulletin* 66/ 1 (Mar., 1984), 7-14.
- Desjardins, Gustave (ur.), *Cartulaire de l'Abbaye de Conques en Rouergue*, New York: Cambridge University Press, 1879 (2010).
- Devillard, Fabienne, „Le Festin du Mauvais Riche et le Festin d'Herode: la signification du repas dans la sculpture du XIIe siècle“, *Histoire de l'art* 5-6 (1989), 37-48.

- Dmochowska-Brasseur, Agatha, „Le regard de restaurateur: des observations aux interventions“, u: *Révélation: Le grand portail d'Autun*, ur. Cécile Ullmann, Lyon: Lieux Dites, 2011, 108-121.
- Dodwell, C. R., „The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic“, *The Burlington Magazine* 108/764 (1966), 549-560.
- Drake Boehm, Barbara, *Medieval Head Reliquaries of the Massif Central*, doktorska disertacija, Institute of Fine Arts, New York University, 1990.
- D'Éverlange, Pierre-Émile, *Saint Gilles et son pèlerinage*, Nîmes: Lacour, 1989.
- Duby, Georges, *Vrijeme katedrala: umjetnost i društvo, 980.-1420.*, prijevod Ela Agotić, Zagreb: AGM, 2006. (1975.)
- Dunbabin, Jean, *France in the Making 843-1180*, Oxford: Oxford University Press, 1985, 2000.
- Durand, Guillaume, *The Symbolism of churches and church ornaments : a translation of the first book of the Rationale divinarum officiorum written by William Durandus*, prijevod. John Mason Neale i Benjamin Webb, New York: Charles Scribner's sons, 1893.
- Durliat, Marcel, „Les cryptes de Saint-Sernin de Toulouse à la lumière des fouilles récentes (résumé)“, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Année 1970 (1972), 26-28.
- Durliat, Marcel, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse: Eché, 1986.
- Fayolle-Bouillon, Estelle, „Topographie de la ville de Moissac (Tarn-et-Garonne) à la fin du Moyen Âge à partir des estimés de 1480“, *Archéologie du Midi médiéval* 29 (2011), 187-207.
- Fluke, Meredith, *Building Across the Sacred Landscape: The Romanesque Churches of Verona in their Urban Context*, doktorska disertacija, Columbia University, 2012.
- Forsyth, H. Ilene, „The Ganymede Capital at Vezelay“, *Gesta* 15 (1976), 241-46.
- Forsyth, H. Ilene, „Word-play in the Cloister at Moissac“, u: *Romanesque: Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, ur. Colum Hourihane, University Park i Princeton: Pennsylvania State University Press; Princeton University: Index of Christian Art, 2008, 154-178.
- Fraïsse, Chantal, , *Moissac, histoire d'une abbaye. Mille ans de vie bénédictine*, Cahors: La Louve, 2006.
- Fraïsse, Chantal, „Le cloître de Moissac a-t-il un programme?“ *Cahiers de civilisation médiévale* 199 (2007), 245-270.

- Franzé, Barbara, „Un transept pour les laïcs: Saint Sernin de Toulouse et Saint-Lazare d' Autun“, u: *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIIe siècles): Pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, ur: Barbara Franzé, Nathalie Le Luel, Actes du colloque de Lausanne (20-21 avril 2015), Zagreb: University of Zagreb - International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages, Motovun, Croatia, 2018, 83-106.
- Franzé, Barbara, Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* (BUCEMA), 2014.
- Gajewski, Alexandra i Stefanie Seeberg, „Art in Monastic Churches of Western Europe from the Twelfth to the Fourteenth Century“, u: *The Cambridge History of Medieval Monasticism in the Latin West*, ur. Alison I. Beach i Isabelle Cochelin, Cambridge University Press, 2020, 998 – 1026.
- Gandolfo, Francesco, „La façade romane et ses rapports avec le protiro, l'atrium et le quadriportico“, *Cahiers de Civilisation Médiévale Année 135-136* (1991), 309-319.
- Geese, Uwe, „Romanesque sculpture“, u: *Romanesque*, ur. Rolf Toman, Podstam: Tandem, 2004, 256-381.
- Pilgrim's Guide: A Critical Edition*, Vol. 1 i 2, ur. Paula Gerson, London: Harvey Miller, 1998.
- Glass, Dorothy F., „Prophecy and Priesthood at Modena,“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), 326-338.
- Glass, Dorothy F., „(Re)framing Early Romanesque Sculpture in Italy“, u: *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century*, Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, vol. 5, ur. Robert A. Maxwell and Kirk Ambrose, Turnhout: Brepols, 2010, 101-118.
- Glass, Dorothy, *The Sculpture of Reform in North Italy, ca 1095-1130: History and Patronage of Romanesque Façades*, Burlington, VT: Ashgate, 2010.
- Goss, Vladimir P., „Art and Politics in the Middle Ages: Heresy, Investiture Contest, Crusade,“ u: *Artistes, artisans, et production artistique au Moyen Age: Colloque international, Centre national de la recherche scientifique*, Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, vol. 3, ur. Xavier Barral I Altet, Paris: Picard, 1990.
- Goss, Vladimir P., *Four Centuries of European Art: 800-1200, A View from Southeast*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2010.
- Grivot, Denis, George Zarnecki, *Gislebertus. Sculptor of Autun*, New York: Orion Press, 1961.

- St. Gregory the Great, *Morals on the Book of Job*, prijevod John Henry Parker; J.G.F., J. Rivington, London, 1844.<http://www.lectionarycentral.com/GregoryMoraliaComplete.pdf> (pristupljeno 18.7. 2023.)
- Guesuraga, Raphaël, „La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure“, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre /BUCEMA*, 2019.
- Hamann, Richard H. L., „Das Lazarusgrab in Autun“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8./9. (1936), 182-328.
- Hearn, Millard Fillmore, *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and the Twelfth Centuries*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- Huys Clavel, Viviane, *Image et discours au XIIe siècle: les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay*, Paris: Larmattan, 2009.
- Kain, Evelyn, „The Marble Reliefs on the Façade of S. Zeno, Verona“, *The Art Bulletin* 63 (1981), 358-374.
- Kahn, Deborah, „Local Hero: St. Eusice et Selles-sur-Cher“ u: *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimages*, ur. John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge, 2020, 127-135.
- Katzenellenbogen, Adolf, „The Central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade,“ *The Art Bulletin* 26 (1944), 141-151.
- Kessler, L. Herberts „Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith u: *Romanesque: Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, ur. Colum Hourihane, University Park and Princeton: Pennsylvania State University Press, Princeton University: Index of Christian Art, 2008,107-135.
- Klein, Peter K., „Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis“, *Cahiers de civilisation médiévale* 132 (1990), 317-349.
- Knically, Carol, „Food for Thought in the Souillac Pillar: Devouring Beasts, Pain and the Subversion of Heroic Codes of Violence“, *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 24/2, Breaking the Boundaries: Intercultural Perspectives in Medieval Art / Entamer les frontières : perspectives interculturelles dans l'art du Moyen-Age (1997), 14-37.
- Kraus, Henry, *The Living Theatre of Medieval Art*, Bloomingdale i London: Indiana University Press, 1967.
- Krindle, Ruth C., „The Theophilus Relief at Souillac and the Eleventh-Century Reforms of the Church, *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 40/1 (2015), 27-40.

- Krindle, Ruth C., *On Simony, Sodomy and Sacrifice in the Sculptures on the Abbey church of Saint-Marie at Souillac*, M.A. disertacija, University of Manitoba i University of Winnipeg, 2013.
- Kupfer, Marcia, *Romanesque Wall Painting in Central France: The Politics of Narrative*, Yale University Press, 1993.
- Lanzillotta, Lautaro Roig, „Does Punishment Reward the Righteous? The Justice Pattern Underlying the Apocalypse of Peter“ u: *The Apocalypse of Peter*, ur. Istvan Czachesz i Jan N. Bremmer, Leuven: Peeters, 2003, 127-157.
- Jacqueline Leclercq-Marx, „Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques“, *Cahiers de civilisation médiévale* 197 (2007), 43-63.
- Lefèvre-Pontalis, E., „Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XIe et au XIIe siècle“, *Bulletin Monumental* 75 (1911), 423-468.
- Lewis, Suzanne, „Narrative“, u: *A Companion to Medieval Art*, Malden: Blackwell, 2006, 86-105.
- Lindquist, Sherry C.M., „The Meanings of Nudity in Medieval Art: An Introduction“, u: *Meanings of Nudity in Medieval Art*, ur. Sherry Lindquist, Burlington, VT: Ashgate, 2012, 1-25.
- Lyman, Thomas W., „Notes on the Porte Miègeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse“, *The Art Bulletin* 49/1 (1967), 25-36.
- Lyman, Thomas, „Le style comme symbole chez les sculpteurs romans : essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la Porte Miègeville de Saint-Sernin“, *Cahiers de saint-Michel de Cuxa* 12 (1981), 161-179.
- Mâle, Emile, *Religious Art in France: The Twelfth Century: A Study of the Origins of Medieval Iconography*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978.
- Mallet, Géraldine, *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier: Les Presses du Languedoc, 2003.
- Marcus, Susan, *Romanesque Sculpture: An Ecstatic Art*, FriesenPress, 2014.
- Mathews, Karen Rose, „Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela“, *Gesta* 39/1 (2000), 3-12.
- Maurice-Chabart, Brigitte, „L'église de pèlerinage, l'iconographie et la fonction liturgique de ses portails“, u: *Révélation: Le grand portail d'Autun*, ur. Cécile Ullmann, Lyon: Lieux Dites, 2011, 142-161.

- Maxwell, Robert A., „Romanesque Construction and the Urban Context: Parthenay-le-Vieux in Aquitaine“, *Journal of the Society of Architectural Historians* 66/ 1 (March 2007), 24-59.
- Mely, F. de, „Les deux vierges de Toulouse et leur légende“, *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, 88-96.
- Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit: Ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, Zagreb: FF press, Hrvatska sveučilišna naklada, 2016.
- Niehr, Klaus, „Sculpturing Architecture, Framing Sculpture, and Modes of Contextualizing the Arts in the Eleventh and Twelfth Centuries“, u: *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century*, Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, Vol. 5, ur. Robert A. Maxwell i Kirk Ambrose, Turnhout: Brepols, 2010, 119-140.
- O'Meara, Ferguson Carra, *The iconography of the facade of Saint Gilles du Gard*, New York, London: Garland, 1977.
- Otis, Leah Lydia, *Prostitution in Medieval Society: The History of an Urban Institution in Languedoc*, Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- Panofsky, Erwin, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania: Archabbey Publications, 1951, pon. izd., (2005).
- Perratore, Julia, „Migration, urbanization, and transregional collaboration in Romanesque Aragon“ u: *Regional and Transregional in Romanesque Europe*, ur: John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge, 2021,
- The Pilgrim's Guide: A Critical Edition, The Text*, Vol. 2, prijevod Paula Gerson, Annie Shaver-Crandell i Alison Stones, Harvey Miller Publishers,
- Poisson, Olivier, „Le Linteau dans la façade : notes sur Les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André (Roussillon)“, u: *Le portail roman - XIe-XIIe siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives, Actes des XLVes Journées romanes de Cuxa 8-13 juillet 2013, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (2014), 197-209.
- Porter, Arthur Kingsley, „The Development of Sculpture in Lombardy in the Twelfth Century“, *American Journal of Archaeology* 19/2 (1915), 137-154.
- Pugliano, Elizabeth A., *All Those Who Fight: The Motif of Single Combat in Romanesque Art, c. 1050-1215*, doktorska disertacija, Boston University, 2016.
- Ramé, Alfred. “Explication du Bas-Relief de Souillac: La Légende de Théophile”, *Gazette Archéologique* (1885), 225-232.

- Renoue, Marie, Renaud Dengreville, *Conques: moyenâgeuse, mystique, contemporaine*, Parc St. Joseph: Rouergue, 1997
- Rey, Raymond, „La basilique carolingienne de saint-Sernin d'après un texte de Raban Maur sur les autels et les reliques“, *Revue Archéologique* Juillet-décembre (1953), 82-92.
- Roux, Caroline, „Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XIe et le XIIIe siècle“, *Revue belge de philologie et d'histoire* 82/4 (2004), 839-854.
- Roux-Perino, Julie (ur.), *Cluny, Vic-en-Bigorre Cedex: MSM*, 2008.
- Ross, Sheryl Tuttle, „Understanding Propaganda: The Epistemic Merit Model and Its Application to Art“, *The Journal of Aesthetic Education*, 36/ 1 (Spring, 2002), 16-30.
- Rupin, Ernst, *L'abbaye de Moissac, L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris: Picard, 1897.
- Quintavalle, Arturo Carlo, „The Geography of Death: Tombs of Saints and Nobles in the Lands of the Canossas“, u: *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimages*, ur. John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge: 2020, 65-76.
- Quintavalle, Arturo Carlo, „Piacenza Cathedral, Lanfranco, and the School of Wiligelmo“, *The Art Bulletin* 55/1 (1973), 40-57.
- Sauerländer, Willibald, „Romanesque Sculpture in its Architectural Context“, u: *The Romanesque Frieze and its Spectator*, The Lincoln Symposium Papers, ur: Deborah Kahn, London: Harvey Miller Publishers, 1992, 17-44.
- Schapiro, Meyer, *The Sculpture of Moissac*, New York: Braziller, 1985.
- Shaw, Brian i Edith Shaw, „Why is our Village Named after St. Faith“ https://stfaithspc.norfolkparishes.gov.uk/files/2016/06/St.Faith_.doc (pristupljeno 1.8. 2023.)
- Schmit, Jean-Claude, *Le corps des images: Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris: Gallimard, 2002.
- Scott, David W, „A Restoration of the West Portal Relief Decoration of Saint-Sernin of Toulouse“, *The Art Bulletin* 46/3 (1964), 271-282.
- Seidel, Linda, *Songs of Glory: The Romanesque Façades of Aquitaine*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1981.
- Seidel, Linda, *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1999.
- Sheingorn, Pamela, prijevod, uvod, bilješke, *The Book of Saint Foy*, University of Pennsylvania Press, 1995.

- Silvers, Holly, *Repulsive Rhetoric: Profanity in the Visual Vernacular of Village Churches in Romanesque Saintonge*, doktorska disertacija, Indiana University, 2010.
- Spitzer, Laura, "The Cult of the Virgin and Gothic Sculpture: Evaluating Opposition in the Chartres West Facade Capital Frieze," *Gesta* 33 (1994), 132—50.
- Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard*, Middletown, CO: Wesleyan University, 1973.
- Stotz, Virginia, *Romanesque Sculpture on the Facade of Notre-Dame, Saintes*, doktorska disertacija, Institute of Fine Arts, New York University, 1995.
- Stratford, Neil, „The Lazarus Mausoleum at Autun Revisited“, u: *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*, New York: Routledge, 2022, 1-14.
- Terpak, Frances, „Pilgrimage or Migration? A Case Study of Artistic Movement in the Early Romanesque“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51/3 (1988), 414-427.
- Testard, Olivier „La porte Miéville de Saint-Sernin de Toulouse : proposition d'analyse iconographique“, *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France* LXIII (2003), 25-61.
- Thirion, Jacques, „Observations sur les fragments sculptés du portail de Souillac“, Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby, *Gesta* 15/1-2 (1976), 161-172.
- Tokita Darling, Masuyo, „Le tympan du Jugement dernier dans la galilée du Vieux Saint-Vincent de Mâcon“, u: *Les tympan romans : lecture, analyse et conservation*, 2016, 23-43.
- Valdez del Álamo, Elizabeth, „With Faithful Mind: The Pilgrimage to Santo Domingo de Silos“, u: *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimages*, ur. John McNeill i Richard Plant, New York: Routledge, 2020, 203-213.
- Vergnolle, Éliane, „La colonne à l'époque romane. Réminiscences et nouveautés“, *Cahiers de civilisation médiévale* 162 (Avril-juin 1998), 141-174.
- Vergnolle, Éliane, „‘Maiestas Domini’ Portals of the Twelfth Century“ u: *Romanesque: Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, ur. Colum Hourihane, University Park and Princeton: Pennsylvania State University Press; Princeton University: Index of Christian Art, 2008, 179-199.
- Vergnolle, Éliane, „Saint Lazare d'Autun: Collégiale ducal et église de pèlerinage“, predavanje održano 14.2. 2022, Societe Francaise d'Archeologie.
- Vernus, Isabelle, „L'enquête sur l'authenticité des reliques de saint Lazare (1482)“, u: *Révélation: Le grand portail d'Autun*, ur. Cécile Ullmann, Lyon: Lieux Dites, 2011, 50-67.

- Verzár Bornstein, Christine, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context*, Parma: Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, 1988.
- Vescovi, Michele Luigi, „An Eschatological Mirror: The Romanesque Portal of Beaulieu-sur-Dordogne“, *Gesta* 56/1 (2017), 53-80.
- Weir, Anthony i James Jerman, *Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches*, London, New York: Routledge, 1986.
- Williams, John, „Meyer Schapiro in Silos: Pursuing an Iconography of Style“, *The Art Bulletin* 85/3 (2003), 442-468.
- Wirth, Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris: Cerf, 1999.

Popis ilustracija

Ukoliko nije drugačije navedeno, autorica fotografija je Ana Munk

1. Gislebertus, Eva, Musée Rolin, Autun
2. Samoubojstvo Očaja, crkva sv. Magdalene, Vézelay
3. Portal katedrale sv. Petra, Jaca (Aragon)
4. Južni portal crkve sv. Petra, Moissac
5. Pročelje katedrale sv. Geminiana, Modena (Emilija Romagna)
6. Kripta crkve sv. Egidija, St. Gilles-du-Gard
7. Relikvijar sv. Bodima, crkva Saint-Nectaire, Saint-Nectaire <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94557649>
8. Krist u slavi i prijenos relikvija sv. Benedikta, sjeverni portal crkve Saint-Benoît-sur Loire
9. Kristova iskušenja i lik Preljubnice, katedrala sv. Jakova, Santiago de Compostela <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spain.Santiago.de.Compostela.Catedral.Puerta.Meridional.001.jpg>
10. Nevjerni Toma, klaustar, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos
10a Muzičari, detalj prikaza Nevjerni Toma, klaustar, sv. Dominika, Santo Domingo de Silos
11. Krist na putu za Emaus, klaustar, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos
12. Sv. Dominik od Silosa oslobađa zatvorenike, sv. Dominik, Santo Domingo de Silos
13. Nadvratnik portala crkve Saint-Genis-des-Fontaines <http://www.saint-genis-des-fontaines.fr/en/tourism-and-cultural-heritage/cultural-heritage/>
14. Pročelje crkve Saint-André-de-Sorède
14a Luneta portala, Saint-André-de-Sorède Par Louis-Marie CAILLAUD — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72643598>
15. *Maeistas Domini*, Sv. Saturnin, sv. Asciskus i anđeli, rekonstrukcija postava, crkva sv. Saturnina, Toulouse https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilique_Saint-Sernin,_bas_reliefs.jpg
16. Sv. Saturnin, deambulatorij, crkva sv. Saturnina, Toulouse <https://homepages.bluffton.edu/~sullivanm/france/toulouse/saintserinint/0075.jpg>
17. Porte Miègeville, južni portal crkve sv. Saturnina, Toulouse https://www.wikidata.org/wiki/Q2375012#/media/File:Porte_Mi%C3%A9geville_-_Basilique_Saint-Sernin.jpg
17a Konzola, detalj, južni portal crkve sv. Saturnina, Toulouse

- 17b Kristovo Uzašašće, Porte Miègeville, crkva sv. Saturnina, Toulouse, autor Jasna Salamon
- 17c sv. Jakov, detalj, Porte Miègeville, crkva sv. Saturnina, Toulouse, autor Jasna Salamon
18. Opat Durand, klaustar, crkva sv. Petra, Moissac
18a Sv. Petar, klaustar, crkva sv. Petra, Moissac
19. *Maestas Domini*, južni portal crkve sv. Petra u Moissacu
19a Starci Apokalipse, detalj, *Maestas Domini*, južni portal crkve sv. Petra u Moissacu
20. Ciklus Kristovog djetinjstva, južni portal, bočna strana, crkva sv. Petra u Moissacu
20a Bijeg u Egipat i Pad idola, detalj, južni portal, bočna strana, crkva sv. Petra u Moissacu
21. Prispodoba o Lazaru i siromahu, portal crkve sv. Petra u Moissacu, bočna strana, autor Jasna Salamon
21b Detalj Prispodobe o Lazaru i siromahu
21a Bludnica, detalj Prispodobe o Lazaru i siromahu
22. Krijeposti i mane, detalj zapadnog portala crkve sv. Petra, Aulney-de-Saintonge
23. Smrt bogataša, crkva sv. Magdalene, Vézelay
24. Južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne
24a Posljednji sud, portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne
25. Daniel među lavovima, bočna strana, južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne
25a Kristova iskušenja, bočna strana, južni portal crkve sv. Petra, Beaulieu-sur-Dordogne
26. Prorok, crkva sv. Marije, Souillac
26a Legenda o Teofilu, crkva sv. Marije, Souillac
27. Trumo, crkva sv. Marije, Souillac
27a Žrtvovanje Izaka, trumo, crkva sv. Marije, Souillac
27 b Hrvači, trumo, crkva sv. Marije, Souillac
28. Gislebertus, Posljednji sud, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun
29. Gislebertus, Uznesenje Bogorodice, Musée Rolin, Autun
30. Gislebertus, Posljednji sud, detalj raja, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun
31. Gislebertus, Posljednji sud, detalj pakla, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun
32. Gislebertus, Posljednji sud, detalj pakla, zapadni portal crkve sv. Lazara, Autun
33. Posljednji sud, ca. 800, Victoria and Albert Museum
<https://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-panel-unknown/>

34. Posljednji sud, MS BN gr. 74, fol. 51v [urn_cambridge.org_id_binary_20170719040300650-0051_9781316488850_fig_6](http://urn.cambridge.org/id/binary/20170719040300650-0051_9781316488850_fig_6)
35. Gislebertus, San Sveta tri kralja, crkva sv. Lazara, Autun https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autun,_Dream_of_Three_Wise_Men.JPG
36. Model mauzoleja sv. Lazara, Musée Rolin, Autun
36a sv. Andrija, Marija Magdalena i Marta, Musée Rolin, Autun
37. Posljednji sud, portal crkve sv. Fides, Conques
38. Posljednji sud, povorka izabranih i sv. Fides u molitvi, crkva sv. Fides, Conques
39. Relikvijar sv. Fides, riznica crkve sv. Fides, Conques
40. Pad Ponosa i preljubnički par, detalj pakla, Posljednji sud, crkva sv. Fides, Conques
41. Loš kralj i redovnici, detalj pakla, Posljednji sud, crkva sv. Fides, Conques
42. Konjanik, pročelje crkve sv. Petra, Parthenay-le-Vieux <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>, via Wikimedia Commons
43. Crkva sv. Petra, Châteauneuf-sur-Charante By Oxo - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2574924>
44. Katedrala sv. Petra, Angoulême, autor Jasna Salamon
45. Crkva Bogorodice Uznesenja, Saint Brice, Châtre, Charente https://fr.wikipedia.org/wiki/Abbaye_Notre-Dame-de-1%27Assomption_de_Ch%C3%A2tre#/media/Fichier:Stbrice_chatre2.JPG
46. Crkva sv. Martina, Chadenac
47. Detalj pročelja, crkva sv. Martina, Chadenac, Charente-Maritime
47a Personifikacija vrline, crkva sv. Martina, Chadenac, Charente-Maritime
48. Detalj portala crkve sv. Fortunata, St.-Fort-sur-Gironde, Charante Maritime
49. Južni portal crkve sv. Petra, Aulney-de-Saintonge
50. Parada životinja, portal južnog transpeta, crkva sv. Petra, Aulney-de-Saintonge
50a Parada životinja, portal južnog transpeta, crkva sv. Petra, Aulney-de-Saintonge
51. Portal crkve sv. Marije, Uncastillo
51a Detalj portala crkve sv. Marije, Uncastillo
52. Otmica Ganimeda, crkva sv. Magdalene, Vézelay
53. David ubija Golijata, David odnosi Golijatovu glavu u košari; kapitel desno: Anđeo smrti ubija faraonovog sina, crkva Marije Magdalene, Vézelay
54. Sluge kažnjavaju Josipa, crkva sv. Magdalene, Vézelay
55. Mistični mlin; desno: detalj spašena duša, crkva sv. Magdalene, Vézelay

56. Poslanje apostolima, narteks, crkva sv. Magdalene, Vézelay
56a Krist, detalj Poslanja apostolima
57. Ljudi sa svinjskim njuškama, detalj arhivolta, crkva sv. Magdalene, Vézelay
57a Očaj, sijamski blizanci, nepokršteni narodi i cinocefali, detalj arhivolta,
crkva sv. Magdalene, Vézelay
58. Apostoli i nepokršteni narodi, crkva sv. Magdalene, Vézelay
59. Pigmeji i Panoti, detalj nadvratnika, crkva sv. Magdalene, Vézelay
60. Portal crkve sv. Fortunata, Charlieu
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charlieu_abbey_portal_typanum57.JPG
61. Crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard
62. Sv. Jakov i sv. Pavle, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard
63. Ulazak u Jeruzalem, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard
64. Raspeće, Svete žene kupuju mirodije i Kristovo Uskršnuće, detalj friza, crkva
sv. Egidija, Saint Gilles du Gard
65. Krist izbacuje trgovce iz hrama, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du
Gard
66. Posljednja večera, detalj friza, crkva sv. Egidija, Saint Gilles du Gard
67. Donizio, Vita Mathildis, Car kleči pred Matildom od Canosse, Bibl. Apost.
Vat. MS Lat. 4922, f. 49 https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4922
68. Glavni portal, katedrala San Geminiana, Modena
69. Porta dei Principi, katedrala San Geminiana, Modena, autor Jasna Salamon
70. Scene iz života sv. Geminiana, Porta dei Principi, katedrala sv. Geminiana,
Modena
70a Klesar, Porta dei Principi, katedrala sv. Geminiana, Modena
<http://www.medioevo.org/artemedievale/pages/emiliaromagna/DuomoModenaFiancoDx.html>
71. Willigelmo, Scene iz Knjige Postanka, katedrala sv. Geminiana, Modena
72. Willigelmo, Noina arka, detalj friza, katedrala, Modena
72a Willigelmo, Noina arka, detalj
73. Starozavjetni proroci, glavni portal, desni dovratnik, katedrala Sv. Geminiana,
Modena
74. Proroci, lijevi dovratnik, glavni portal, katedrala Sv. Geminiana, Modena
75. Prorok Ezekiel, dovratnik, katedrala Cremona
76. Legenda o kralju Arturu, detalj, Porta della Pescheria, katedrala Sv. Geminiana,
Modena
77. Pročelje, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona

Javne poruke romaničke skulpture

- 77a Olivier, detalj pročelja, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona
- 77b Roland, detalj pročelja, Sta. Maria Matricolare, katedrala, Verona
- 78. Portal, katedrala, Piacenza
 - 78 a Avaritia, detalj portala, katedrala Piacenza
- 79. Zapadno pročelje, sv. Zeno, Verona
- 80. Sv. Zeno i veronska vojska, zapadni portal, Sv. Zeno, Verona
- 81. Niccolò, Prikazi iz Knjige Postanka, zapadno pročelje, Sv. Zeno, Verona

