

NOVA FORMULA PATOSA I PARADIGMA SPASENJA. ČUDOTVORNO RASPELO U KATEDRALI SV. VIDA U RIJECI

Vicelja - Matijašić, Marina; Predoević Zadković, Petra

Source / Izvornik: **Riječki teološki časopis, 2018, 52, 209 - 220**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:282846>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-30**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Marina Vicelja-Matijašić – Petra Predoević Zadković

NOVA FORMULA PATOSA I PARADIGMA SPASENJA. ČUDOTVORNO RASPELO U KATEDRALI SV. VIDA U RIJECI

Prof. dr. sc. Marina Vicelja-Matijašić
Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci
Petra Predoević Zadković, prof.
Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci

UDK: [7.033.4/.033.5(44)][730:82-34][726.6:262.3][2:232.963](497.5RIJEKA)
(093)"12/17"

Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 17. lipnja 2018.

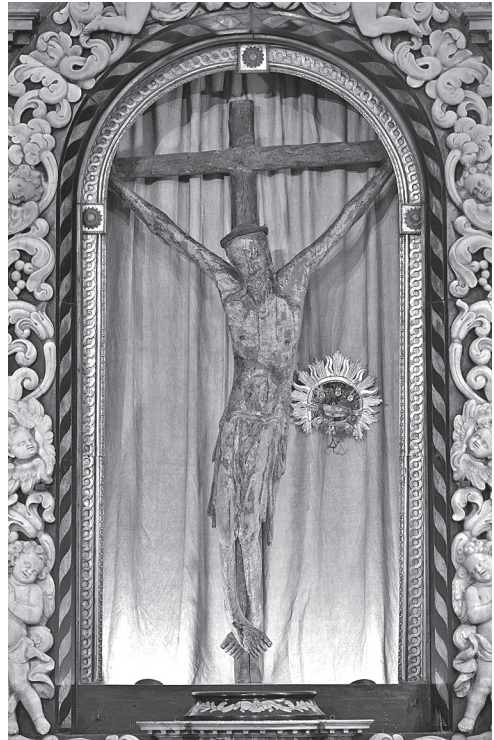
U tekstu se raspravlja o drvenom raspelu iz katedrale sv. Vida u Rijeci. Raspelo pripada skupini raspela s bolnim Kristom, čiji se nastanak vezuje uz 13. stoljeće, a tipologija uz umjetnost središnje i sjeverne Europe, odakle se krajem 13. stoljeća i u 14. stoljeću proširila cijelim europskim prostorom. Raspelo nosi apelativ 'čudotvorno' i vezano je uz predaju koja ga povezuje s tzv. krvarećim raspelima (ili 'slikama'), koja bilježe snažno djelovanje unutar vjernih zajednica diljem kršćanskoga svijeta. Tekst donosi nove spoznaje o razvoju ikonografske teme, kritičko čitanje povijesnih dokumenata i sekundarnih izvora te otvara pitanja o značenju raspela unutar zajednice, ali i o njegovoj vrijednosti kao povijesnog izvora za poznavanje prilika u srednjovjekovnoj Rijeci.

Ključne riječi: Rijeka, srednji vijek, raspelo, drvena skulptura, kristološka simbolika, ikonografija.

Drveno raspelo u katedrali sv. Vida u Rijeci (sl. 1.) predstavlja jednu od najznačajnijih umjetnina u gradu, a ako tome dodamo njegovu srednjovjekovnu provenijenciju, značaj raste utoliko jer je materijalnih ostataka rane povijesti grada jako malo. Činjenica da je raspelo 'preživjelo' turbulentna povijesna razdoblja govori u prilog njegovoj iznimnoj ikoničnosti i devocionalnoj vrijednosti unutar vjerničke i šire, gradske zajednice. Ipak, malobrojna je literatura, odnosno autori koji o ovome raspelu pišu. Radi se o monumentalnoj drvenoj skulpturi koju čine Kristovo tijelo visine 168 cm i križ na kojemu je tijelo fiksirano, koji vjerojatno ne pripadaju istom razdoblju (križ je iz kasnijeg vremena). Vrlo pomno analizirala ga je tek Vanda Ekl u studiji objavljenj u *Starohrvatskoj prosvjeti* 1963.¹ U toj je studiji V. Ekl naglasila da se radi *corpusu* naravne veličine, o tijelu neraščlanjene anatomske obrade i neistaknutih

1 Vanda EKL, Ranogotičko raspelo u Rijeci, u: *Starohrvatska prosvjeta*, vol. III, 8-9 (1963.), 221-231.

detalja – poput žila, tetiva, napetih i zgrčenih mišića, toraksa, epigastričnog luka ili pak vidljivih oznaka boli u zgrčenim prstima ruku i nogu ili ranama na tijelu, što je uobičajeni prikaz bolnoga Krista na križu. Ipak, prikaz Kristova lica naglašanih jagodica, spuštene glave, ukazuje na tip trpećeg Krista iako bez realističnih, odnosno naturalističkih elemenata u prikazima boli. Upravo je izostanak tipičnih stilskih odlika predmet neslaganja oko stilskog određenja – romanički ili gotički Krist – više nego datacije. Pa iako u prikazu vidi gotički bolni tip, V. Ekl upućuje na osobine ranijeg romaničkog razdoblja, na „skriveni romanički duh“ te naglašava kako izostaje „prožimanje tijela trzajućim ritmom i sabranost jasnih planova“. Kao romaničke odjeke vidi detalje poput svinuta palca ili načina na koji je oblikovana perisoma, koja dosiže do koljena, rezerviranost u izričaju na licu, mirnoću i monumentalnost. Gotičke elemente prepoznaje u impostaciji tijela – izrazitoj izduženosti, svijenoj liniji, odnosno izbačenoj glavi, boku i koljenima, te rukama koje čine V formu, oštre konture, potisnut trbuh, jako prelamanje u struku. Na temelju stilske i tipološke studije o nastanku i širenju tipa bolnoga gotičkog raspela Geze de Frankoviča objavljene 1938.², a koja je dugo vremena bila polazna točka u interpretaciji dijela drvene srednjovjekovne skulpture, V. Ekl smješta riječko raspelo u ‘prijelaznu fazu’ te ga datira u prvo desetljeće 14. stoljeća, kad se pojavljuje niz navedenih elemenata koji ukazuju na promjenu koncepcije teme raspeća.³ Ta će dvojnost, odnosno nedoumica u stilskom opredjeljenju između romanike i gotike biti osnovno obilježje i tema u kratkim i malobrojnim stručnim tekstovima, enciklopedijskim natuknicama ili pregledima, u kojima ga različiti autori stavljaju u jednu ili u drugu skupinu. U katalogu izložbe *Tisuću godina hrvatske skulpture*, održane u Muzejskom prostoru u Zagrebu 1991., pojavljuju se dvije kataloške jedinice o raspelu dvaju autora: jedan ga smješta u skupinu romaničke, a drugi u skupinu gotičke skulpture, iako ga oba datiraju u isto razdoblje – oko 1300. godine, odnosno u početak 14. stoljeća.⁴



1. Drveno raspelo, 14. st., Crkva sv. Vida, Rijeka (P. Predoević Zadković)

2 Géza DE FRANCOVICH, L'origine e la diffusione dell'crocifisso gotico doloroso, u: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 2, 1938.

3 Vanda EKL, Ranogotičko raspelo u Rijeci, 225.

4 Josip BELAMARIĆ, Raspelo iz Rijeke, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Igor Fisković (ur.), Muzejsko-galerijski centar, Zagreb, 1997., 47; Ivan MATEJČIĆ, Raspelo, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Igor Fisković

U odnosu na traženje analognih primjera V. Ekl riječko raspelo stilski povezuje s onima iz Osnabrücka i Lagea, a u skulpturi vidi iznimnu zmijoliku strukturu i elegantnu valovitost burgundskih raspela 12. st. te ga povezuje s tzv. Courajod raspekom iz Muzeja Louvre.⁵ Ipak, sličnosti s njemačkim raspecima temelje se na vrlo široko postavljenim ‘stilskim’ paralelama, dok povezanost s burgundskim raspekom nije vidljiva gotovo ni u jednom segmentu – ni formalnom ni tipološkom. Raspela se tek ovlaš dotiče Josip Belamarić u seminalnoj studiji o gotičkom raspeku iz Kotora, u kojoj ga vezuje uz domaću kiparsku produkciju 14. stoljeća, no Belamarićev je tekst važan zbog upućivanja na značaj drvenih (čudotvornih) raspela na istočnoj obali Jadrana za život vjernika i cijele zajednice zbog čega ih ne možemo promatrati tek kao „neutralne artefakte u okviru uobičajenih formalno-estetskih kategorija“.⁶ Drugih rasprava o eventualnoj provenijenciji nema, osim naznake da treba otkloniti stilsku povezanost s raspecima dalmatinskoga prostora (ponajprije Splita i Kotora) osim s raspekom iz Rogova (sl. 2.), s kojima ga povezuje tipološka sličnost. Iako predstoji daljnji rad o toj temi, smatramo da su na riječkom raspeku složene osobitosti – nezgrapna izvijenost tijela u ‘S’ liniji, duga, prilijepljena perisoma, istaknut prsni koš i uvučen abdomen, glava koja upada između ramena i inklinira na desnu stranu i prema naprijed, prekrivene noge, stopala probodena jednim čavlom, izduženost tijela, trnova kruna – koje ipak upućuju na dataciju u 14. stoljeće, sudeći prema analognim primjerima.⁷ Ukupna krutost oblika, izostanak anatomske detalja ili snažnije izražajnosti na licu mogu biti rezultat ranog rada, ali i izvedbenog dosega majstora. Najbliže se analogije mogu pronaći u primjerima iz Austrije i Njemačke upravo u nekim specifičnim detaljima poput zgrčena palca, grubih crta lica, izokrenutih očiju, duge perisome, izostanka snažnije ekspresije na licu i dr. (*Mistični križ* iz samostana u Herzogenburgu ili raspela iz Monheima⁸ i Regensburga). Jednake elemente nalazimo na raspecima sjevernog talijanskog prostora – Umbrije, Marki, Veneta, Furlanije i Tirola (npr. raspela iz Vagli di Sotto i Masse⁹ ili iz Dijecezanskog muzeja Sant’ Apollonia u Veneciji¹⁰). Izravnu paralelu koja bi pomogla pobliže odrediti utjecaje ili radionički krug zasad ne poznajemo. Teško je zaključiti radi li se o lokalnom majstoru ili o uvezenom proizvodu, no svakako nije riječ o iznimno kvalitetnom djelu već o uratku drvodjelca koji je uspio prenijeti u formu osjećaj težine tijela, iznimne izduženosti i prepoznatljiva, iako suzdržana, patosa, bez naglašenih detalja (poput zgrčenih mišića ili otvorenih usta u agoniji). Primjetna je veća pozornost u obradi gornjeg dijela tijela, pa su tako glava, ruke i gornji dio tor-

(ur.), Muzejsko-galerijski centar, Zagreb, 1997., 56.

5 Vanda EKL, Ranogotičko raspelo u Rijeci, 226 i 227.

6 Josip BELAMARIĆ, Gotičko raspelo iz Kotora, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26 (1986.), 144 i 152.

7 Godefard HOFFMANN, *Das Gabelkreuz in St. Maria im Kapitol zu Köln und das Phänomen der Crucifixi dolorosi in Europa*, Werner, Worms, 2006.

8 Hanns-Ulrich HAEDEKE, Der Kruzifixus von Monheim, u: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, vol. 20 (1958.), 69-84; Géza DE FRANCOVICH, *L’origine e la diffusione dell’crocifisso*, 149-150.

9 Clara BARACCHINI, Crocifissi dolorosi: un caso italiano, u: *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, Atti del primo Convegno (pergola 24/25 ottobre 1997), Quattroemme, G.B. Fidanza (ur.), Pergola, 1999., 217-224.

10 Elisabetta FRANCESCUCCI, Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto: il Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno, u: *Tesori dell’ate nelle chiese del Bellunese*, Belluno, Il Poligrafo, 2012., 103-112.

za naglašenijih i pomnije obrađenih detalja dok su noge izrađene grubo, ne poštujući anatomsku točnost.

Riječko se raspelo uglavnom tumačilo u okviru pregleda drvene srednjovjekovne skulpture, kao artefakt kojemu se tražila stilska odrednica i datacija, zanemarujući činjenicu da se radi o kompleksnom predmetu koji, osim svojih formalnih i ikonografskih osobina, pokazuje cijeli niz značajki koje ga vezuju uz liturgijski prostor, devocionalnu praksu, predaje i lokalne povijesne crtice.

Smrt na križu kulminacija je spase-nja; križ je odgovorio na pitanje zašto je Bog postao čovjekom prema riječima Anzelma Kanterberijskog,¹¹ stoga prikazi raspeća predstavljaju okosnicu kršćanske umjetnosti. Svako je povijesno razdoblje različito likovno oblikovalo temu, u skladu s teološkim učenjima na

kojima su građena ikonografska načela i svako nalaže zahtjevan pristup 'čitanju' prikaza.¹² Pritom je iznimno važan kontekst i djela i 'slike', koji nije nimalo jednostavan (kako se to može činiti), već otvara slojeve poruka i značenja koji se ne mogu svesti pod pravocrtni razvoj ikonografske tipologije. Tako poznajemo primjere koji odskaču od uobičajenih ikonografskih shema, poput stranice Sakramentarija iz opatije Gellone s kraja 8. stoljeća (sl. 3.),¹³ koji na početnom slovu *Te igitura* pokazuje razapetog Krista, pobjednika, otvorenih očiju, ali s istaknutim ranama na rukama, nogama i boku iz kojih izbija krv – neuobičajen ekspresivni element za to vrijeme, koji upućuje na naglasak na tjelesnoj patnji i smrti na križu. Sagledan u povijesnom kontekstu, ovaj je prikaz dio cjeline (sakramentarija) koja je u nastojanjima Pipina Malog da stvori jedinstven liturgijski jezik povezala rimsku i galsku tradiciju u novome ritusu koji između *Sanctusa* i *Te igitura* uvodi pauzu materijaliziranu slikom Razapetog. Ta će promjena u molitvenoj praksi stvoriti prostor (najprije u rukopisima) za izdvojen i naglašen

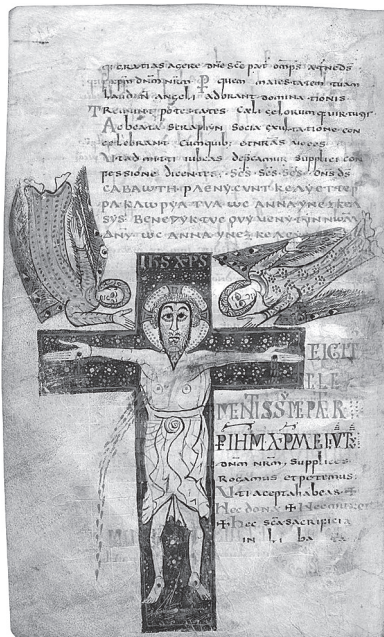


2. Drveno raspelo iz Rogova, 14. st.
(© Zadarska Nadbiskupija)

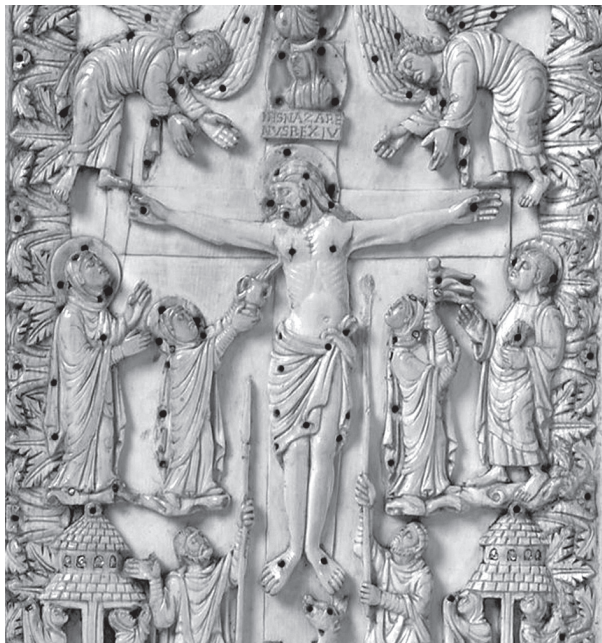
11 Anselm KANTERBERIJSKI, *Cur Deus homo*, u: *Anselm of Canterbury*, vol. III, Jasper Hopkins i Herbert Richardson (ur.), Toronto – New York, 1947. – 1976., 39-137.

12 O početcima i ranom razvoju teme cfr. Marie-Christine SEPIERE, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Les éditions de Cerf, Paris, 1994.

13 Alessandra PERRICCIOLI SAGGESE, Dalla decorazione all'illustrazione: la trasformazione del T in croce nell'incipit del Canone, u: *La croce. Iconografia e interpretazione secoli I – inizio XVI*, Elio de Rosa, Napulj, 2007., 307-316.



3. Stranica Sakramentarija iz opatije Gellone, cod. lat. 12048, fol. 143v, 8. st. (© Francuska nacionalna biblioteka)



4. Bjelokosna korica rukopisa iz Metza, 9. st., Victoria i Albert muzej, London, detalj (Wikimedia Commons)

prikaz raspeća, kojemu se sada posvećuje cijela stranica.¹⁴ Prikaz krvarećih Kristovih rana nije invencija zrelog srednjeg vijeka, on se pojavljuje u ranijem periodu i upućuje na dvojnost događaja: trijumf Božjega Sina i patnju inkarniranoga Boga, o čemu svjedočanstva postoje u nizu radova u bjelokosti ili iluminacija u rukopisima. Između ostalih, treba naglasiti i motiv skupljanja krvi iz rane na boku koji se pojavljuje već u 9. stoljeću u vidu personifikacije Crkve koja skuplja krv u kalež – kao na primjeru bjelokosti iz Berlina iz 9 st., Drogovu sakramentariju (Paris, BNL, MS lat. 9428, fol. 43v), bjelokosnim koricama evanđelistara Henrika II. koje datiraju u 9. st. (Bayerische Staatsbibliothek, München)¹⁵ ili bjelokosnim koricama iz Metza iz druge polovice 9. stoljeća (sl. 4.)¹⁶ i drugo.

14 R SUNTRUP, Te igitur – Initialen und Kanonbilder im Mittelalterlichen Sakramentarhandschriften, u: *Text und Bild*, C. Meier i U. Ruberg (ur.), 1980., 278-382; J. A. JUNGMANN, *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, III, Montaigne, Paris, 1954.

15 Celia CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge University Press, 2001., 239-241; Stanley FERBER, Crucifixion Iconography in a Group of Carolingian Ivory Plaques, u: *The Art Bulletin*, 48 (1966.), 323-334.

16 Paul WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, London, V&A Publishing, 2010., 186-189, kat. jed. 45.

Značajnije promjene u načinu prikaza razapetog Krista počinju u 12. stoljeću uslijed izmijenjene duhovnosti,¹⁷ što najprije čitamo u nizu teoloških traktata, a od 13. stoljeća prepoznajemo kao usvojen 'jezik' umjetničkih predmeta. Odnos prema Kristu postaje individualan, osoban i prislan i pojavljuje se potreba za povezivanjem s njegovom ljudskom prirodom putem naglašavanja elemenata fizičke boli. Ona u početku nije istaknuta već je diskretno naznačena u savijenoj liniji tijela, u izrazu lica, u glavi koja pada na desnu stranu, u poluotvorenim ustima i krvi koja kaplje iz Kristovih rana. To 'postvarenje' ne predstavlja samo rezultat crkvene reforme već i intelektualnog pokreta koji prepoznajemo kao jednu od renesansi europske povijesti, što će u vizualnom jeziku iznijeti novu paradigmu soteriologije, upravo promjenama koje nastaju u prikazu raspetoga Krista. Religijska je umjetnost pratila i bila refleksija teoloških razmišljanja pa, posljedično, i učenja o nekim ključnim događajima – u našem primjeru to je promjena od prikaza pobjedničkog, trijumfalnog Krista na križu u prikaz trpećeg i bolnog Krista. Ali ne samo to, skolastička će misao uvesti promjenu u percepciji Kristove žrtve od općeg, historijskog i dogmatskog tumačenja k subjektivnom i osobnom susretu s Bogom putem Kristove patnje koja postaje oznakom univerzalne patnje imanentne svakom čovjeku.¹⁸ Krist, dakle, postaje *patiens*, a prikaz njegove smrti na križu soterološku misao postavlja u kontekst teologije milosti, što spasenje ne definira samo kao oprost od grijeha već čovjeka podiže na višu razinu postojanja, koja dopušta sudjelovati u Kristovoj slavi. Novim načinima prikaza koji se usredotočuju na Kristovu ljudsku prirodu otvoren je put svakom čovjeku u identifikaciji s Kristovom boli te na taj način osobnom doživljaju događaja. Brojna djela ukazuju na tu snažnu promjenu paradigme počevši od pisanja Anzelma Kanterberijskog, Tome Akvinskog, Ivana Dunska Škota, Hildegard von Bingen, Bonaventure i drugih. Izniman su učinak na likovne umjetnosti imali *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus* iz 12. st. (koju neki autori pripisuju sv. Bernardu)¹⁹ i *Meditationes vitae Christi* iz 13. st.²⁰ Ta su nova učenja, koja uvode u ikonografiju mistične teologije, a koja su često predstavljena u formi razgovora pojedinca s Kristom u kojima se Krist prikazuje kao čovjek koji promišlja svoju smrt, utjecala na promjenu u svim umjetničkim žanrovima (glazbi, drami i književnosti i likovnim umjetnostima).

U tom se kontekstu izdvaja nastanak velikog broja monumentalnih raspela (slikanih i skulpturalnih), koja dobivaju istaknuto mjesto u crkvenom prostoru od 10. stoljeća kao poseban naglasak na temi Kristove pobjede nad smrću.²¹ Njihovo se učestalije

17 Paul THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, Bellanger, Nantes, 1959, 123-180; Boris ULIANICH, Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico, u: *La croce. Iconografia e interpretazione secoli I – inizio XVI*, Elio de Rosa, Napulj, 2007., 55-71.

18 Inos BIFFI, La croce e la teologia scolastica: Tommaso d' Aquino e Bonaventura, u: *La croce. Iconografia e interpretazione secoli I – inizio XVI*, Elio de Rosa, Napulj, 2007., 361-368.

19 H. BARRÉ, La 'Planctus Mariae' attribué à Saint Bernard, u: *Revue d'Ascétique et la Mystique*, 28 (1952.), 243-266; Alberto CHIARI, La 'Planctus Mariae' operetta falsamente attribuita a San Bernardo, u: *Rivista storica benedettina*, 17 (1926.), 56-111.

20 Sarah MCNAMER, The origins of The *Meditationes vitae Christi*, u: *Speculum*, vol. 84, n. 4 (2009.), 905-955.

21 Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Clarendon Press, Oxford, 1933.; Hans BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna, 1986.; *The Broken*

pojavljivanje vezuje uz srednjovjekovno razdoblje, poglavito uz djelovanje franjevaca i dominikanaca, ali načelno predstavlja višeslojan fenomen vezan uz sakralni prostor s kojim čini neraskidiv dio. U srednjem su vijeku vjernici prema raspelu imali posebno štovanje, posebnu pobožnost i fokus u molitvi, iako o modalitetima čašćenja raspela na našim prostorima znamo jako malo – u Kotoru su u rani Kristovoj na raspelu pronađeni novčići kao znak posebnog privatnog čašćenja,²² molitva pred raspelom u crkvi sv. Dominika u Dubrovniku za spas duša u čistilištu²³ i dr. Iznimno je bio važan smještaj takvih snažnih predmeta pobožnosti u crkvenom prostoru, budući da je trebao osigurati vjerniku izravan vizualni kontakt. Raspela se najčešće smještaju na oltar, ali i na kornu ogradu ili vise s trijumfalnoga luka, što im je davalo scenični karakter u kojem su okupljeni u molitvi ‘sudjelovali’ u stvarnom događaju pod križem. Stoga postaje razumljiva potreba za postizanjem dramatičnosti u likovnim rješenjima u naglašavanju elemenata boli i patnje, koji će svoj vrhunac doživjeti u kasnom 14. i 15. stoljeću. Izdvajanjem raspela kao zasebne materijalizirane ideje središnji je događaj izvučen iz svoga narativa i prestaje biti samo ilustracijom dijela ciklusa Muke, dakle prestaje biti samo referencom na povijesni događaj, već postaje dijelom ‘budućnosti’, putem osobnog i snažnog emotivnog iskustva pojedinca. U velikom broju slučajeva takva raspela poprimaju posebno čašćenje ili postaju čudotvorna te time prestaju biti narativ ili *historia* i postaju ikona ili *imago*. Ponekad su nošeni u procesijama, sudjeluju u svim važnim događajima, predstavljaju utočište i zaštitu (kod velikih epidemija ili drugih nepogoda), dio su priprema za ‘dobru smrt’ i sl. Takav bogat život možemo pretpostaviti i za riječko raspelo u srednjem vijeku, koji zbog malobrojnih podataka teško rekonstruiramo. Isusovci, došavši u grad u 17. st., potiču njegovu ulogu i organiziraju snažniju pobožnost osnivanjem bratovštine, izgradnjom kalvarije i svećanim unošenjem raspela u novu crkvu, a sve u skladu s odredbama i naputcima donesenima nakon Tridentuskog koncila.

Riječko raspelo nosi apelativ čudotvornog, što u zapadnom kršćanstvu predstavlja predmet, prikaz ljudskoga bića koje navodno proizvodi neprirodne i čudotvorne efekte na nešto izvan njega samoga, ili pak doživljava iznenadne promjene ne utječući na prostor oko sebe – drugim riječima, neživo postaje živo, odnosno anorgansko organsko. Čudotvorno postoji u određenom i ograničenom vremenu i prostoru te je stoga povijesno ukorijenjeno. U 13. stoljeću posebice umjetnička djela sve snažnije u sakralnom prostoru pomažu ilustrirati i razumjeti euharistijski misterij i potaknuti i osnažiti vjerničku pobožnost. Oko njih se stvaraju različite forme individualne i kolektivne pobožnosti, koja prerasta u kult, a ponekad djelu/slici pribavlja pridjev ‘čudotvornog’. To su predmeti koji izazivaju duboke osjećaje, snažnu emotivnu pokrenutost ili, teološkim rječnikom, suosjećanje i milosrđe i okrenuti su prema široj zajednici, koja osigurava društvenu dimenziju potvrde i trajanja: bratovštine, cehovi, javne institucije, kler,

Body. Passion and Devotion in Late Medieval Culture, A. MacDonald i H. N. Bernhard Ridderbos (ur.), Forsten Publishing, Groningen, 1998.

22 Josip BELAMARIĆ, Gotičko raspelo iz Kotora, 144-147.

23 Serafino RAZZI, *Povijest Dubrovnika*, Dubrovnik, Matica Hrvatska – ogranak Dubrovnik, 2011., 166.

laici – različite skupine bivaju uključene u njihovo čašćenje i brigu o njima.²⁴ Nisu sve čudotvorne slike (ili drugi predmeti) zaživjele u zajednici. Uobičajeno je razmišljanje da je Crkva ta koja je radi vlastitih interesa stvarala situacije čudotvornosti, no često je bilo obrnuto, a Crkva uskače kao zagovornik predmeta (i događaja) u onim primjerima kojima popularnost nije jenjavala.²⁵ Tako se grade crkve i kapele za čudotvorne ‘slike’ ili pak prostor u kojemu se smještaju postaje vizualni fokus, a posljedično može se prepoznati jača socijalna pokrenutost, zajedništvo vjerničke publike te je razumijevanje ovih djela vezano uz širok društveno-politički kontekst.

Uz raspelo iz Sv. Vida vezuje se čudotvorni događaj koji spominje jednoga kocara koji baca kamen na raspelo iz kojega je potekla krv. Slične predaje poznajemo na širem europskom prostoru: vrlo blizak riječkome zabilježen je događaj u Deolsu u središnjoj Francuskoj, koji se zbio 29. svibnja 1187. kad je nekoliko muškaraca s društvenog ruba kockalo ispred crkve, a jedan, koji je gubio, ljutito je bacio kamen na skulpturu Bogorodice s djetetom i od udara je otpala ruka Isusu te je iz oštećenog dijela počela teći krv. Onaj koji je bacio kamen pao je mrtav, a vikont od Limogea skupio je krv u posudicu koja je postala predmet koji je posredovao čudotvornim događajima.²⁶ U Rijeci je, prema tumačenju Nikole Hermona, krv skupio gradski kapetan Raubar, što je uobičajen način čuvanja krvi koju ne skupljaju klerici već laici kojima je dana posebna milost – vlastelini ili pripadnici gradske vlasti – čime se daje poseban naglasak na snažniju povezanost i ujedinjenje crkvene i svjetovne vlasti. U crkvi Santa Giulia u Lucci veliko slikano raspelo vezano je uz sličnu predaju, koja spominje jednog župljana koji je, gubeći na kocki, bacio kamen na raspelo iz kojega je potekla krv.²⁷ Slikano raspelo koje krvari probodeno noževima iz 1290. zabilježeno je u Veneciji u 16. stoljeću.²⁸ Skupljena je krv postala jedna od najznačajnijih relikvija grada oko koje je nastala posebna pobožnost i Bratovština Presvetoga Križa (ili dobre smrti). Relikvijar s čudotvornom krvi u 18. je stoljeću bio povezivan s legendom o Bejrutskom raspeću koja predstavlja *topos* i najranije zabilježeno krvarenje iz Kristova tijela izazvano violentnim djelovanjem na prikaz razapetoga Krista. Ova predaja seže u 4. stoljeće i govori o slici koju je naslikao sveti Nikodem, a koju je skupina ljutih Židova probola kopljem, pa su iz nje (iz Kristova tijela) potekli krv i voda. Taj je događaj vrlo rano osigurao značajno mjesto budući da se citira na ekumenskom saboru u Niceji 787. kao dokaz u prilog štovanju svetih slika. Od toga se doba priča prenosi u punom narativnom tijeku, koji spominje skupljanje krvi u ampulu, što će biti izvorištem čudotvornih

24 Michele BACCI, *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Gisem – Edizioni ETS, Pisa, 2000., 9-25.

25 Belting piše o čudotvornim slikama koje se osvećuju crkvama koje ih nisu zaštitile. Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1994., 316.

26 Ebenezer COBHAM BREWER, *A Dictionary of Miracles. Imitative, realistic and dogmatic*, London, Chatto & Windus, 1901., 500.

27 Telesforo BINI, *Notizie della chiesa e del crocifisso di Santa Giulia a Lucca*, Lucca, 1858., 18-26.

28 Hans BELTING, *Likeness and Presence*, 197; Thomas E. A. DALE, Cultural Hybridity in Medieval Venice: Re-inventing the East at San Marco after the Fourth Crusade, u: *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Henry Maguire i Robert Nelson (ur.), Harvard University Press, 2010., 179-184.

događaja i što je potaknulo brojne Židove na konverziju.²⁹ Biva uvrštena u prijepise koncilskih dokumenata, ali se i odvojeno raznim rukopisima nakon 11. stoljeća širi zapadnom Europom te događaj postaje vrlo omiljen u vjerničkim zajednicama i na različite načine vizualno interpretiran.³⁰

U istraživanju riječkog raspela otežavajući je čimbenik nedostatak povijesnih izvora. Prvi se put spominje u *Dnevnici* mletačkog kroničara Marina Sanuda Mlađeg. U Sanudovim *Dnevnici* sačuvan je popis relikvija i liturgijskih predmeta koji su se 1510. godine nalazili u riječkoj crkvi sv. Marije. Među popisanim relikvijama spominje se *una impoleta del sangue miracoloso del Crucifixo de missier San Vido*.³¹ Podatak iz Sanudovih *Dnevnika* nemoguće je nadopuniti ranijim, srednjovjekovnim izvorima. Od arhivske građe sačuvala se tek jedna notarska knjiga, riječkog notara i kancelara Antuna de Renna iz Modene, koja obuhvaća notarske bilješke iz razdoblja od 1436. do 1465. godine te manji broj pojedinačnih notarskih isprava riječkog augustinskog samostana, od kojih najranije bilješke datiraju u drugu polovicu 14. stoljeća.³² U navedenim se izvorima riječko raspelo ne spominje. Izostaju i povijesni izvori o srednjovjekovnoj crkvi sv. Vida uz koju se raspelo vezuje, a koja je u srednjovjekovnim, pisanim izvorima zabilježena tek nekoliko puta samo kao *data topica* notarskih bilješki.³³ Jasnu potvrdu o postojanju relikvije, odnosno ampule s krvlju čudotvornog raspela u crkvi sv. Marije ne nalazimo ni u najstarijem sačuvanom inventaru crkve iz 15. stoljeća. Dana 28. prosinca 1457. godine riječki notar i kancelar Antun de Renno u svoju je notarsku knjigu zabilježio popis imovine crkve koju je tada zadužio novi župnik Aleksandar Vidačić.³⁴ Inventar bilježi predmete od srebra, tekstila i knjige, a među njima i *doe ampolete de arçento sopraindorato, cum lo muciole de crestallo*. Nažalost, iz spomenute se bilješke ne može zaključiti je li riječ o relikviji koju spominje i Sanudo gotovo pola stoljeća kasnije. No u rukopisu pastoralne vizitacije pulskog biskupa Alvisea Marcella, provedene 1658. i 1659. godine, koji se čuva u riznici riječke katedrale, zabilježeno je kako je vizitator pregledao Oltar svetih relikvija u crkvi sv. Marije u čijoj se kustodiji nalazio *un vaseto d'argento con dentro un'Ampulla rotta, nella quale per traditione antica s'asserva Sangue miracoloso di Christo Signor*

29 Michele BACCI, „Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore“: studio sulle metamorfosi di una leggenda, u: *Santa croce e santo volto*, Pisa, GISEM-Edizioni ETS, 2002., 7-86.

30 Jean-Marie SANSTERRE, L'image blessée, l'image souffrante: quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI – XII siècle), u: *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Bruxelles – Rome, 1999., 113-130.

31 Marino SANUDO, *Diarii di Marino Sanuto dall'autografo*, Federico Stefani, Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi (ur.), LVIII, F. Visentini, Venezia, 1902., 562-563; Ivan KUKULJEVIĆ-SAKCINSKI, Odnosaji skupnovlade mletačke prema južnim Slavenom priobčeni u izvadcih iz rukopisnih ljetopisih Marina Sanuda. Od godine 1496. do 1533., u: *Arhiv za povjesticu jugoslavensku*, VI (1863), 325.

32 HR-DARI-823, Javni bilježnici Rijeke (1436/1829), I. Antonio de Reno iz Modene (dalje: HR-DARI-823, Antonio De Reno). HR-DARI-250, Samostan pustinjaka Reda svetog Augustina u Rijeci.

33 *In ecclesia sancti Viti*, HR-DARI-823, Antonio de Reno, 368, 377.

34 *Inventarium rerum ecclesie sancte Marie de Flumine, designatarum domino presbitero Alexandro plebano*, HR-DARI-823, Antonio de Reno, 634; Mirko ZJAČIĆ, Knjiga riječkog notara i kancelara Antuna de Renno de Mutina III., u: *Vjesnik historijskih arhiva u Rijeci i Pazinu*, 5 (1959.), 351.

*Nostro, scaturito da un'Immagine, in cui tirò un scelerato un sasso.*³⁵ Zanimljiva je i vijest koju donosi Bernardo Schiavuzzi sredinom dvadesetih godina 20. stoljeća koja govori o tome da je 1707. godine, prilikom uklanjanja starog oltara u pulskoj katedrali Uznesenja Marijina, pronađena slična ampula. Prema Schiavuzziju, dio je to riječke relikvije koja se čuvala u katedralnoj crkvi, a prema nalogu biskupa Mattea 1296. godine.³⁶

Veći broj povijesnih podataka o raspelu nalazimo u izvorima i historiografiji iz 17. stoljeća, a izravno ih vezujemo uz isusovce koji u Rijeci organizirano djeluju od 1627. godine.³⁷ U do danas istraženim arhivskim izvorima, vezanim uz početke organizacije i djelovanje riječkih isusovaca, raspelo se više puta spominje. Osiguravši velike donacije i potrebna sredstva za djelovanje na riječkom području, isusovci su u gradu dobili vrijedne povlastice te im je 1634. predana srednjovjekovna crkva sv. Vida i raspelo.³⁸ Četiri godine nakon, 1638., zabilježeno je kako je prilikom rušenja srednjovjekovne crkve te izgradnje nove crkve sv. Vida raspelo svečano preneseno u obližnju crkvu sv. Roka.³⁹ Raspelo je u novu crkvu sv. Vida u svečanoj procesiji vraćeno 1659. godine te je postavljeno na drveni oltar, a 1712. godine u nišu današnjeg glavnog, mramornog oltara koji su izradili altarist Pasquale Lazzarini i njegova radionica.⁴⁰

Riječki isusovci proširili su pobožnost te razvili kult raspela koristeći njegovo posebno značenje među vjernicima, revitalizirajući pučku legendu o njegovoj čudotvornosti. Godine 1656. potaknuli su osnivanje Bratovštine muke i smrti Isusa Krista ili Braščine Svetoga Križa u svrhu promicanja i obnove pobožnosti prema raspelu te darivanja bratima i sestara bratovštine duhovnim dobrima i oprostima u pripremi za 'dobru smrt'.⁴¹ Isusovci i članovi bratovštine u narednim su desetljećima podignuli na prostoru iznad sjevernoga dijela tadašnjega grada, na uzvišenju Goljak ili Vojak na današnjem gradskom predjelu Kozala, kalvariju, mjesto procesije križnoga puta. Kalvarija je na početku bila uređena trima križevima na vrhu uzvisine, a kasnije su izgrađene stube, poklonci, kapele i skulpture.⁴²

35 Nina KUDIŠ-BURIĆ – Nenad LABUS, *U kraljevskim stranama i pod svetim Markom*, Riječka nadbiskupija, Porečko-pulska biskupija, Adamić, Rijeka, 2003., 20.

36 Bernardo SCHIAVUZZI, *Il Duomo di Pola*, Editore Stabilimento tipografico F. Rocco, Pola, 1924., 19.

37 Giuseppe VIEZOLI, *La Compagnia di Gesù a Fiume (1627. – 1773.)*, u: *Fiume – Rivista semestrale della Società di studi Fiumani in Fiume*, IX (1931.) I i II, 193; Miroslav VANINO, *Isusovci i hrvatski narod*, Josip Rožmanić (ur.), Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 1987., 135-139.

38 Giovanni KOBLER, *Memorie per la storia della liburnica città di Fiume*, I, Stabilimento Tipo-litografico Fiume di Emidio Mohovich, Fiume, 1896., 108; Giuseppe VIEZOLI, *La Compagnia di Gesù a Fiume (1627. – 1773.)*, 195; Vanda EKL, *Živa baština: studije i eseji*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1994., 219; Radmila MATEJČIĆ, *Crkva Svetog Vida*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1994., 25.

39 Giuseppe VIEZOLI, *La Compagnia di Gesù a Fiume (1627. – 1773.)*, 195; Vanda EKL, *Živa baština: studije i eseji*, 219.

40 Giuseppe VIEZOLI, *La Compagnia di Gesù a Fiume (1627. – 1773.)*, 197; Vanda EKL, *Živa baština: studije i eseji*, 219; Radmila MATEJČIĆ, *Crkva Svetog Vida*, 27.

41 Giuseppe VIEZOLI, *La Compagnia di Gesù a Fiume (1627. – 1773.)*, 223-224; Vanda EKL, *Živa baština: studije i eseji*, 219.

42 Martina BLEČIĆ, *Kapela Kristova groba na riječkoj Kalvariji*, u: *Sveti Vid – zbornik*, XI, Rijeka, 2006., 77-78.

Predaju o riječkom raspelu, koliko je danas poznato, prvi je zabilježio isusovac Martin Bavčer (*Bauzer*), jedan od prvih rektora riječkog Kolegija te autor rukopisne kronike *Historia rerum Noricarum et Forojuliensium*, dovršene šezdesetih godina 17. stoljeća. Legendu Bavčer opisuje u šestoj knjizi rukopisa koja obuhvaća događaje od 1280. do 1331. godine. U Bavčerovu opisu čudotvornog događaja, koji u svojoj kronici smješta oko 1299. godine, na drveno raspelo prirodne veličine u predvorju stare crkve sv. Vida neki je kockar nepoznata imena, ljutit što je izgubio kartajući, bacio kamen, a iz raspela je potekla krv.⁴³ Legendu o raspelu u opisu grada Rijeke donosi i 1689. godine kranjski polihistor Johann Weichard Valvasor u svome djelu *Die Ehre des Herzogthums Krain (Slava vojvodine Kranjske)*. Valvasor je Rijeku više puta posjetio te je dobro poznao grad i riječke isusovce. Bio je upoznat i s Bavčerovim rukopisom.⁴⁴ U Valvasorovu je djelu legenda o čudotvornom raspelu opširnije opisana. Valvasor bilježi kako se u isusovačkoj crkvi u Rijeci može vidjeti raspelo izrađeno od drva koje je nekada stajalo ispred crkve sv. Vida. Na raspelo je, nastavlja Valvasor, prije otprilike tristo godina neki *N. Lonzarich*, koji je prokockao svoj novac, na putu kući psujući i bogohuleći bacio kamen pogodivši ga u lijevu stranu grudi. Drveno raspelo potom je počelo krvaviti, a kapljice sasušene krvi, piše Valvasor, na toj se rani mogu vidjeti kroz staklo. Brižno se čuva, doznajemo, i duguljasti kamen kojim je Krist pogođen. Pokraj raspela je i natpis na latinskom jeziku: *Ex hoc Crucifixo hujus lapidis ictus excussit sanguinem*.⁴⁵ Legenda o raspelu detaljno je prepričana i u bratovštinskom molitveniku Brašćine Svetoga Križa, *Brašno duhovno*, riječkog isusovca Nikole Hermona, tiskanom na čakavštini u Ljubljani 1693. godine. U uvodnom proznom tekstu, naslovljenom *Stavcu*, Hermon bilježi kako je 1296. godine kockar Petar Lončarić kockajući s dvojicom prijatelja pod trijemom crkve sv. Vida u kojoj se častilo raspelo, izgubio novce te je razjaren bacio kamen na raspelo, pogodivši ga u lijevi bok. Prepričavajući legendu Hermon prvi put navodi različite povijesne podatke, želeći je dodatno potkrijepiti, te bilježi kako je u vremenu čudotvornog događaja papa bio Bonifacije VIII., car Rudolf Habsburg, a gradski kapetan Raubar. Gradski kapetan, nastavlja Hermon, dao je prikupiti krv koja je potekla iz raspela te sačuvati kamen kojim je raspelo pogođeno. Krv koja je potekla iz raspela odnesena je u stolnu crkvu. Opis događaja, prema Hermonu, potvrđuje i tužba nekog Paula di Zara zabilježena u općinskim spisima pisanim talijanskim jezikom 1573. godine, točnije 3. članka optužbe pod brojem 73.⁴⁶ U bratovštinskom molitveniku tiskan je i bakrorez Jurja Šubarića koji prikazuje riječko čudotvorno raspelo u baroknoj, grafičkoj formi s pričvršćenim kamenom uz tijelo Krista te svetogrdnom rukom koja ispod Kristovih nogu obgrljuje

43 Martin BAUCER, *Zgodovina Norika in Furlanije*, Slovensko bibliofilsko društvo, Ljubljana, 1991., 274; Vanda EKL, *Živa baština: studije i eseji*, 219.

44 Stanislav JUŽNIĆ, *Valvasor for Rijeka / Valvasor u Rijeci*, u: *III. međunarodna konferencija o industrijskoj baštini pod motom: „Rijeka, povijesno prometno raskršće Mediterana i Europe“*, Miljenko Smokvina (ur.), Rijeka, 2007., 201-212.

45 Janez Vajkard VALVASOR, *Čast in slava vojvodine Kranjske*, Tomaž Čeč (ur.), IV/XII, Zavod Dežela Kranjska, Ljubljana, 2009., 100.

46 o. Nikola HERMON, *Brašno duhovno: molitvenik*, Branko Fučić (ur.), Katedrala u Rijeci, Žagar, Rijeka – Opatija, 1993., 12-16.

križ. U pozadini raspela prikazana je veduta grada s Trsatom i uzvisinom Kalvarijom na kojoj se vide tri križa.⁴⁷

Krajem 18. stoljeća o raspelu i legendi piše i austrijski augustinski povijesničar Marian (Andreas) Fidler, autor djela *Austria sacra: Österreichische Hierarchie und Monasteriologie. Geschichte der ganzen österreichischen, weltlichen und klösterlichen Klerisey beyderley Geschlechts* tiskanog u Beču između 1780. i 1788. u devet svezaka. Pišući o povijesti Riječkog zbornog kaptola Fidler navodi kako je izvjesno da je kaptol postojao već 1296. godine, ako je istina da je u to vrijeme u crkvu (sv. Marije) prenesena krv s drvenog raspela, koja je potekla iz bočne strane, nakon udara bezbožnoga zlotvora.⁴⁸ U prilogu *Austrie sacre* o diplomatskim izvorima (*Diplomatische Beylagen*), a na temelju podataka koje je pružio riječki arhidakon De Peri, također se navodi kako se u kolegijalnoj crkvi čuva ampula s krvlju čudotvornog raspela koje je 1296. godine kamenom pogodio neki Lonzarich.⁴⁹ U gradskim zapisnicima u to je vrijeme, točnije 1796. godine, zabilježena i opisana proslava velikog jubileja, 500. obljetnice legendarnog čuda. Tom je prigodom izdana i jubilarna medalja u mjedi, čiji se primjerak i danas čuva u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci.⁵⁰ U 19. i 20. stoljeću riječko se raspelo i legenda redovito spominju u radovima u kojima se obrađuju teme iz riječkog srednjovjekovlja i crkvene povijesti, bilo da je riječ o pojedinačnim radovima ili povijesnim monografijama i sintezama. Nedostatak povijesnih izvora ne smije biti prepreka u pokušaju razumijevanja njegova statusa i značenja u srednjovjekovnom životu grada, budući da raspelo predstavlja povijesni izvor *per se* te pomaže u rekonstrukciji vlastite povijesti i povijesti prostora kojemu pripada.

47 Milan PELC, Georgius Subarich sculpsit Viennae – bakrorezac Juraj Šubarić u Beču oko 1650. godine: djela i naručitelji, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 39 (2015.), 55-74.

48 Marian (Andreas) FIDLER, *Austria sacra: Österreichische Hierarchie und Monasteriologie. Geschichte der ganzen österreichischen, weltlichen und klösterlichen Klerisey beyderley Geschlechts*, V, Wien, 1783., 54.

49 *Isto*, 422.

50 *Povijesni i pomorski muzej Hrvatskoga primorja Rijeka*, Denis NEPOKOJ (ur.), Rijeka, Povijesni i pomorski muzej Hrvatskoga primorja Rijeka, 2004., 104.

A NEW EXPRESSION OF PATHOS AND THE PARADIGM OF SALVATION. THE MIRACULOUS CRUCIFIX IN ST. VITUS CATHEDRAL IN RIJEKA

The authors discuss a wooden crucifix from the St. Vitus Cathedral in Rijeka. The crucifix belongs to a group of crucifixes representing the suffering Christ (*Christus patiens*) – an iconographic interpretation of the Crucifixion that had developed within the 13th century art in central and northern Europe, from where it spread to the whole Europe at the end of the 13th and in the 14th century. Its appellative ‘miraculous’ is associated with a legend which connects it with the so-called bleeding crucifixes (or ‘images’) that had had a significant impact on the communities of faithful throughout the Christian world. The text introduces new insights on the development of this iconographic theme, offers a critical reading of historical documents and secondary sources, and raises questions about the importance of the crucifix within the urban community, as well as its value as a historical source for unveiling the life circumstances in medieval Rijeka.

Keywords: Rijeka, Middle Ages, crucifix, wooden sculpture, Christological symbolism, iconography.