



IVA PASINI TRŽEC / LJERKA DULIBIĆ

Slike **Muke i**
Uskrsnuća u
Strossmayerovoj
galeriji

Iva Pasini Tržec / Ljerka Dulibić

SLIKE MUKE I USKRSNUĆA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJ

Nakladnik

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Za nakladnika

akademik Pavao Rudan, glavni tajnik

Urednik

akademik Vladimir Marković

Recenzenti

prof. dr. sc. Sanja Cvetnić

akademik Radoslav Tomić

Autori

dr. sc. Ljerka Dulibić

dr. sc. Iva Pasini Tržec

Literatura i kazalo

Indira Šamec Flaschar, prof.

Lektura

Maja Silov Tovernić, prof.

Fotografije

Fototeka Strossmayerove galerije

Grafičko oblikovanje i priprema za tisak

Laserplus d.o.o.

Tisak

Tiskara Zelina d.d.

Naklada

500 komada

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 886341.

ISBN 978-953-154-250-0

Objavljivanje ove knjige potpomognuto je sredstvima Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba.

IVA PASINI TRŽEC / LJERKA DULIBIĆ

Slike Muke i Uskrsnuća u Strossmayerovoj galeriji



HRVATSKA AKADEMIJA
ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Zagreb, 2014.



Small white label with illegible text.



Small yellow label with illegible text.



Sadržaj

Uvod	9
Molitva u Getsemanskom vrtu.....	13
Izdaja (Judin poljubac) i uhićenje Krista	19
Krist pred Pilatom.....	27
Bičevanje Krista.....	35
Trnova kruna	43
<i>Ecce homo</i>	49
Križni put	55
Raspeće	63
Prijestolje Milosti	87
Oplakivanje / <i>Pietà</i>	93
<i>Imago pietatis</i>	105
Uskrsnuće.....	113
<i>Noli me tangere</i>	123
Uzašašće	129
Silazak Duha Svetoga.....	135
Popis slikovnih priloga.....	143
Literatura	145
Kazalo.....	152

Povijest europskoga umjetničkoga stvaralaštva umnogome je određena likovnim djelima kršćanske tematike, koja su često i odlučujuće utjecala na formiranje općih obrazaca slikovnih predodžbi zapadne civilizacije. U tom kolektivnom imaginariju zapadne kulture posebno istaknuto mjesto zauzimaju slike Kristove Muke i Uskrsnuća. To je najvažnije i najdramatičnije razdoblje Isusova života na zemlji. U liturgijskom se kalendaru obilježava nizom povezanih svetkovina podijeljenih na dva razdoblja, pripremno razdoblje korizme i uskrsno (pashalno, vazmeno) vrijeme. Četrdeset dana pripremnoga razdoblja kulminira u Velikom tjednu, koji priziva Isusovu agoniju, uhićenje, suđenje, muku i smrt. Uskrsno vrijeme traje sedam tjedana, započinje noćnim uskrsnim bdjenjem, uključuje blagdan Uzašašća, te završava svetkovinom Duhova. Datumi svetkovina određeni su na Nicejskom saboru 325. godine utvrđivanjem Uskrsne nedjelje kao prve nedjelje nakon prvog punog mjeseca nakon proljetnog ekvinocija.

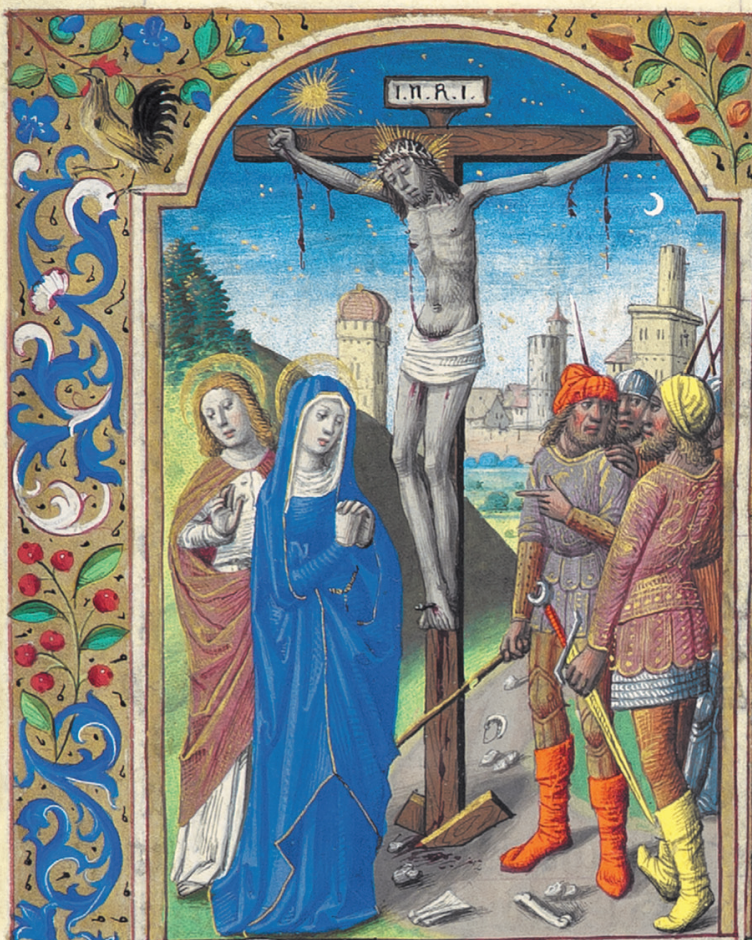
Nizanjem povezanih blagdana liturgijskog kalendara utvrđen je uskrsni ciklus, koji je potaknuo osobito bogatu literarnu i likovnu tradiciju. Temelj ikonografije uskrsnoga ciklusa predstavljaju kanonska evanđelja, a na njezino oblikovanje utjecao je i niz nabožnih tekstova poput *Meditationes Vitae Christi*, *Liber de Passione*, *Objave svete Brigite Švedske* i *Vita Jesu Christi*. Nadahnuti osobito Isusovom mukom, apokrifni tekstovi utječu ne samo na pripovjednu slikovitost pojedinih ikonografskih scena unutar kronološkoga tijeka uskrsnoga ciklusa nego i na stvaranje nabožnih slika, koje ne odražavaju određeni trenutak Muke nego sažimlju naraciju u slikovnu predodžbu jakoga emotivnoga naboja te tako nude promatraču mogućnost za kontemplaciju i poistovjećivanje s prikazanim osobama.

Isusova smrt na križu te događaji koji su tomu neposredno prethodili i/ili se zbili neposredno poslije, tema su mnogobrojnih umjetničkih djela u Strossmayerovoj galeriji starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Iako sve etape nisu zastupljene, odabrani primjeri iz Strossmayerove galerije predstavljaju raznolikost uskrsnoga ciklusa i složenost procesa ikonografsko-

ga oblikovanja pojedinih događaja i njihova kasnijega obogaćivanja u europskom slikarstvu od 14. do 18. stoljeća.

Svako poglavlje uvedeno je isječkom iz evanđelja, a uključeni su i drugi utjecaji presudni za formiranje ikonografskih rješenja i stvaranje ikonografskih inačica. U središtu ostaju galerijske slike oko kojih se formiraju i obrazlažu etape uskrsnoga ciklusa te ikonografska rješenja karakteristična za pojedina umjetnička razdoblja, razložena u tematskom slijedu: od Molitve u Getseman-skom vrtu preko scena Muke (Bičevanja, Krunjenja trnovom krunom, Nošenja križa) i Smrti na križu do Uskrsnuća i Uzašašća te Silaska Duha Svetoga.

sl. 1 Majstor Jacquesa de Besançon-a, *Raspeće, Judin poljubac, Krist pred Pilatom i pranje ruku, Krist nosi križ, Bičevanje Krista*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, Strossmayerov časoslov, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 126r



Domine labia mea
aperies.
Et os meū an



Molitva u Getsemanskom vrtu

Molitva u Getsemanskom vrtu

Tada dođe Isus s njima u predio zvan Getsemani i kaže učenicima: »Sjednite ovdje dok ja odem onamo pomoliti se.« I povede sa sobom Petra i oba sina Zebedejeva. Spopade ga žalost i tjeskoba. Tada im reče: »Duša mi je nasmrt žalosna. Ostanite ovdje i bdijte sa mnom!« I ode malo dalje, pade ničice moleći: »Oče moj! Ako je moguće, neka me mimoide ova čaša. Ali ne kako ja hoću, nego kako hoćeš ti.« I dođe učenicima i nađe ih pozaspale pa reče Petru: »Tako, zar niste mogli jedan sat probdjeti sa mnom? Bdijte i molite da ne padnete u napast! Duh je, istina, voljan, no tijelo je slabo.« Opet, po drugi put, ode i pomoli se: »Oče moj! Ako nije moguće da me čaša mine da je ne pijem, budi volja tvoja!« I ponovno dođe i nađe ih pozaspale, oči im se sklapale. Opet ih ostavi, pođe i pomoli se po treći put ponavljajući iste riječi. Tada dođe učenicima i reče im: »Samo spavajte i počivajte! Evo, približio se čas! Sin Čovječji predaje se u ruke grešničke! Ustanite, hajdemo! Evo, približio se moj izdajica.«

Mt 26, 36-46

Molitva u Getsemanskom vrtu

I dođu u predio imenom Getsemani. I kaže Isus svojim učenicima: »Sjednite ovdje dok se ne pomolim.« I povede sa sobom Petra, Jakova i Ivana. Spopade ga užas i tjeskoba pa im reče: »Duša mi je nasmrt žalosna! Ostanite ovdje i bdijte!« Ode malo dalje i, rušeći se na zemlju, molio je da ga, ako je moguće, mimoide ovaj čas. Govoraše: »Abba! Oče! Tebi je sve moguće! Otkloni čašu ovu od mene! Ali ne što ja hoću, nego što hoćeš ti!« I dođe, nađe ih pozaspale pa reče Petru: »Šimune, spavaš? Jedan sat nisi mogao probdjeti? Bdijte i molite da ne padnete u napast. Duh je, istina, voljan, no tijelo je slabo.« Opet ode i pomoli se istim riječima. Ponovno dođe i nađe ih pozaspale. Oči im se sklapale i nisu znali što da mu odgovore. Dođe i treći put i reče im: »Samo spavajte i počivajte! Gotovo je! Dođe čas! Evo, predaje se Sin Čovječji u ruke grešničke! Ustanite, hajdemo! Evo, izdajica se moj približio!«

Mk 14, 32-42

Molitva na Maslinskoj gori

Tada izide te se po običaju zaputi na Maslinsku goru. Za njim podoše i njegovi učenici. Kada dođe onamo, reče im: »Molite da ne padnete u napast!« I otrgnu se od njih koliko bi se kamenom dobacilo, pade na koljena pa se molio: »Oče! Ako hoćeš, otkloni ovu čašu od mene. Ali ne moja volja, nego tvoja neka bude!« A ukaza mu se anđeo s neba koji ga ohrabri. A kad je bio u smrtnoj muc, usrdnije se molio. I bijaše znoj njegov kao kaplje krvi koje su padale na zemlju. Usta od molitve, dođe učenicima i nađe ih snene od žalosti pa im reče: »Što spavate? Ustanite! Molite da ne padnete u napast!«

Lk 22, 39-46

Nakon Posljednje večere Krist se povukao na molitvu u Getsemanski vrt na Maslinskoj gori, izvan Jeruzalema. Sa sobom je poveo trojicu apostola, Petra, Jakova i Ivana, koji su usnuli dok se on posvetio molitvi, klečeći (prema Lukinu evanđelju) ili u prosternaciji, ničice na tlu (prema Matejevu i Markovu evanđelju). Ikonografija se redovito pridržava Lukina evanđelja, pa je Krist najčešće prikazan kako u molitvi kleči, a iznad njega se pojavljuje anđeo s križem ili sa simboličnom čašom (kaležom) gorčine ili je kalež (s hostijom) položen na vrh hridine ili brda, a ponekad se pojavljuje i Božja ruka, odnosno, u kasnom srednjem vijeku, polulik Boga Oca koji blagoslivlja Krista. U prednjem prostornom pojasu redovito su prikazana tri apostola koji spavaju, češće sjedeći, a rjeđe ležeći: Petar, sjedokos, kovrčaste brade i ponekad s mačem u ruci (anticipacija prizora u kojem siječe slugi uho);¹ Jakov, tamnokos i bradat; Ivan, najmlađi, duge kose, katkad do ramena. Postoje i iznimke u kojima je prikazano svih jedanaest učenika koji su pratili Krista do Maslinske gore, ali i prizori gdje je prikazan Krist kako moli posve sam. Nakon 14. stoljeća u pozadini je obično prikazana skupina vojnika i slugu kako se iz Jeruzalema približavaju Maslinskoj gori, s izdajnikom Judom na čelu. Kristova se vizija tijekom vremena prikazivala u dvije inačice: pred njim se može pojaviti anđeo ili više njih noseći sredstva, odnosno instrumente Muke, ili kalež i hostiju, što češće susrećemo. Konvencija po kojoj je Krist prikazan kako samo što nije primio svetu pričest proistekla je iz spomena čaše u evanđeljima, no nema nikakve izravne tekstualne potkrepe.²

Kristova agonija (grč. *agôn*, borba) u noći uoči njegova uhićenja i Muke duhovna je bitka između dviju strana njegove naravi: ljudske, koja osjeća strah pred patnjom, i božanske, koja mu ulijeva snagu. »Dva se dijela Isusove molitve pojavljuju kao suprotstavljenost dviju volja: tu je 'naravna volja' čovjeka Isusa,

¹ Iscrpnije u poglavlju *Izdaja (Judin poljubac) i uhićenje Krista*.

² Usp. *Molitva u Getsemanskom vrtu*, u: Hall 1998., str. 210; Branko Fučić, *Molitva na Maslinskoj gori*, u: *Leksikon ikonografije* 1979., str. 413-414.

koji se opire onome što je strašno i razarajuće u tome događanju te bi stoga želio izmoliti da ga mimoide kalež; i tu je 'volja Sina', koji se posve predaje Očevoj volji.«³

Molitva u Getsemanskom vrtu tjeskobna je scena jakog unutarnjeg dramatskog intenziteta punoga posredovane napetosti i sukoba, čvrsto smještena usred kontinuirane pripovjedne linije koja zacrtava tragičnu neizbježnost onoga što će se tek dogoditi. Scena se zbiva u jedinstvenom vremenskom trenutku – upravo se dogodila Posljednja večera na kojoj je Isus naslutio svoju smrt te kruh i vino prozvao svojim tijelom i krvlju, a predstoji križ na kojem će razlomiti njegovo tijelo i proлити njegovu krv. Ovdje je Krist na prekretnici, kod svojevrsnog Rubikona, kod prelaska za koji se tek treba odlučiti, iako mu je predodređen već krštenjem.⁴ Riječ je o procesu krajnjeg prihvatanja, sličnom onome u Navještenju, kada se Bogorodica nakon početnoga straha i zbunjenosti pred pojavom anđela prepustila objavi radosne vijesti i podvrgla Božjoj volji.⁵ »Drama je Maslinske gore u tome da Isus čovjekovu naravnu volju iz opozicije vraća u sinergiju i time ponovno uspostavlja čovjeka u njegovoj veličini. U Isusovoj je ljudskoj naravnoj volji takoreći u njemu samome prisutan sav otpor ljudske naravi Bogu. Tu je samovolja svih nas, svekoliko protivljenje Bogu, i Isus, hrvajući se, našu buntovnu narav vraća u njezinu istinsku bit.«⁶

Dramatizaciju sadržaja na svom prikazu teme Taddeo Zuccaro, jedan od najznamenitijih slikara rimskoga manirističkog kruga, ostvaruje »ubrzanjem ritma, nemirnim pokretima i snažnim svjetlosnim efektima« (sl. 2).⁷ Tu je sliku Grgo Gamulin nazvao »malim čudom naše galerije« i »kolorističkom čarolijom«.⁸ Linija je obezvrijeđena kao sredstvo modelacije, no »usprkos izmjene svjetlih i tamnih dijelova, kontrast nije prenatravan, već podređen osnovnoj težnji

³ Ratzinger 2011., str. 151-153.

⁴ Usp. Drury 2002., str. 90.

⁵ Usp. *Navještenje*, u: Dulibić; Pasini 2007., str. 7-16.

⁶ Ratzinger 2011., str. 152.

⁷ Cvetnić 1992., str. 19. O atribuciji više u Gere 1963.; usp. i Acidini Luchinat 1999., str. 60. Za provenijenciju slike v. Dulibić; Pasini Tržec 2009.; usp. i Ljerka Dulibić, *Taddeo Zuccaro, Krist u Getsemanskom vrtu*, u: Dulibić; Pasini Tržec; Popovčak 2013., str. 100-105.

⁸ Gamulin 1955., str. 5.



meke modelacije, i povrh svega protočnosti masa, fluidu koji obrazuje jedinstveni, uzbudljivi i dramatični ritam, naročito izrazit u kontrapunktu pokreta i smjerova udova Petra i Jakova. Pogotovo je ilustrativna analiza figure sv. Petra, koji je probojem tijela prema naprijed, kretnjama ruku i koloritom draperija sav podređen osnovnoj težnji brzog toka i pokrenutosti masa.«⁹

Skupina srodnih crteža usnulih apostola svjedoči o interesu slikarâ za temu i potvrđuje njezin izražajni potencijal.¹⁰ Dinamika ‘uzgibanih’ apostola u prednjem prostornom pojasu, koji su pozvani na budnost ali ih san svejedno uvijek iznova svladava, svojevrsni je kontrast Kristu u mirnoj molitvi, čiji je unutarnji sukob činom prihvaćanja razriješen i pomiren. Između Krista i apostola zemaljski su donosioci Kristove sudbine, Juda izdajnik i njegova gomila.

⁹ Cvetnić 1992., str. 14.

¹⁰ Usp. Gere 1969., Mundy; De Fernandez-Gimenez 1989., Pagliano 2013., str. 41-43.

Izdaja (Judin poljubac)
i uhićenje Krista

Isus uhvaćen

Dok je on još govorio, gle, dođe Juda, jedan od dvanaestorice, i s njime silna svjetina s mačevima i toljagama poslana od glavara svećeničkih i starješina narodnih. A izdajica im dao znak: »Koga poljubim, taj je, njega uhvatite!« I odmah pristupi Isusu i reče: »Zdravo, Učitelju!« I poljubi ga. A Isus mu reče: »Prijatelju, zašto ti ovdje?« Tada pristupe, podignu ruke na Isusa i uhvate ga.

I gle, jedan od onih, koji bijahu s Isusom maši se rukom, trgnu mač, udari slugu velikoga svećenika i odsiječe mu uho. Kaže mu tada Isus: »Vrati mač na njegovo mjesto jer svi koji se mača laćaju od mača i ginu. Ili zar misliš da ja ne mogu zamoliti Oca svojega i eto umah uza me više od dvanaest legija anđela?

No kako bi se onda ispunila Pisma da tako mora biti?«

U taj čas reče Isus svjetini: »Kao na razbojnika izidoste s mačevima i toljagama da me uhvatite? Danomice sjedah u Hramu naučavajući i ne uhvatiste me.« A sve se to dogodilo da se ispune Pisma proročka.

Tada ga svi učenici ostave i pobjegnu.

Mt 26, 47-56

Isus uhvaćen

Uto, dok je on još govorio stiže Juda, jedan od dvanaestorice, i s njime svjetina s mačevima i toljagama, poslana od glavara svećeničkih, pismoznanaca i starješina. A izdajica im njegov dade znak: »Koga poljubim, taj je! Uхватite ga i oprezno odvedite!« I kako dođe, odmah pristupi k njemu i reče: »Učitelju!« I poljubi ga. Oni podignu na nj ruke i uhvate ga. A jedan od nazočnih trgnu mač, udari slugu velikoga svećenika i odsiječe mu uho.

Isus im prozbori: »Kao na razbojnika izidoste s mačevima i toljagama da me uhvatite. Danomice bijah vam u Hramu, naučavah i ne uhvatiste me. No neka se ispune Pisma!«

I svi ga ostave i pobjegnu.

A jedan je mladić išao za njim, ogrnut samo plahtom. I njega htjedoše uhvatiti, no on ostavi plahtu i gol pobježe.

Mk 14, 43-53

Isus uhvaćen

Dok je on još govorio, eto svjetine, a pred njom jedan od dvanaestorice, zvani Juda. On se približi Isusu da ga poljubi. Isus mu reče: »Juda, poljupcem Sina Čovječjeg predaješ?«

A oni oko njega, vidjevši što se zbiva, rekoše: »Gospodine da udarimo mačem?« I jedan od njih udari slugu velikoga svećenika i odsiječe mu desno uho. Isus odgovori: »Pustite! Dosta!« Onda se dotače uha i zacijeli ga.

Nato Isus reče onima koji se digoše na nj, glavarima svećeničkim, zapovjednicima hramskim i starješinama: »Kao na razbojnika izidoste s mačevima i toljagama! Danomice bijah s vama u Hramu i ne digoste ruke na me. No ovo je vaš čas i vlast Tminâ.«

Lk 22, 47-53

Isus izdan i uhvaćen

To rekavši, zaputi se Isus sa svojim učenicima na drugu stranu potoka Cedrona. Ondje bijaše vrt u koji ude Isus i njegovi učenici. A poznaše to mjesto i Juda, njegov izdajica, jer se Isus tu često sastajao sa svojim učenicima. Juda onda uze četvrticu i od svećeničkih glavara i farizeja sluge te dode onamo sa zubljamama, svjetilkama i oružjem.

Znajući sve što će s njim biti istupi Isus naprijed te ih upita: »Koga tražite?« Odgovore mu: »Isusa Nazarećanina.« Reče im Isus: »Ja sam!« A stajaše s njim i Juda, njegov izdajica. Kad im dakle reče: »Ja sam« — oni ustuknuše i popadoše na zemlju. Ponovno ih tada upita: »Koga tražite? Koga tražite?« Oni odgovore: »Isusa Nazarećanina.« Isus odvrati: »Rekoh vam da sam ja. Ako dakle mene tražite, pustite sve da odu« — da se ispuni riječ koju reče: »Ne izgubih nijednoga od onih koje si mi dao.«

A Šimun Petar isuče mač koji je imao uza se pa udari slugu velikoga svećenika i odsiječe mu desno uho. Sluga se zvao Malho. Nato Isus reče Petru: »Djeni mač u korice! Čašu koju mi dade Otac zar da ne pijem?«

Tada četa, zapovjednik i židovski sluge uhvatiše Isusa te ga svezaše.

Iv 18, 1-11



sl. 3 Vincenzo Campi (?), *Kri-
sta vežu*, 2. pol. 16. st., ulje na
platnu, 73,4 × 69,8 cm, inv. br.
SG-230

Judina izdaja jedna je od prvih oslikanih scena Kristove muke, kao nezostavan dio ciklusa javlja se od 4. stoljeća. Kronološki dolazi nakon Molitve u Getsemanskom vrtu, a događaj opisan u sva četiri evanđelja uključuje nekoliko epizoda: izdajnički poljubac kojim Juda identificira Isusa, razgovor Isusa sa svjetinom ili njegovo uhićenje, događaj s Malkom – sječenje i ozdravljenje uha sluga velikoga svećenika te odvođenje Isusovo. Prva tri evanđelja navode da je Juda poljubio Isusa te ga je na taj način pokazao vojnicima i izdao, a jedino Ivan opisuje kako se Isus sam očitovao vojnicima koji su u tom trenutku ustuknuli i pali na zemlju. Narativni potencijal sinoptičkoga izvješća prepoznat je i iskorišten u likovnim prikazima, te se već od početnoga ikonografskoga razvoja teme kao uobičajenija i dosljednija formula prikazuje Juda u trenutku davanja poljupca. Isprva se Isus i Juda prikazuju u profilu, pri čemu Juda uvriježeno pristupa Isusu zdesna, a mozaik u Ravenni (helenistički tip) impostira Isusa frontalno, što opetuju kasnija uprizorenja. Već najraniji primjeri vezuju ikonografiju cjelova i Isusova uhićenja, pri čemu se postupno smanjuje broj apostola u odnosu na broj krvnika koji Isusa počinju opkoljavati sa svih strana.¹¹ Na slici *Krista vežu* Krist je okružen s pet likova, od kojih je četvero mučitelja i jedan apostol, najvjerojatnije Petar (sl. 3).¹² Kompozicija »zgusnutih« polufigura podcrtava dramatiku prizora, a snažan »dramatski duel tvore Kristov i slugin torzo u snažnom kontrastu jedan prema drugome«.¹³

Od ranoga srednjega vijeka prikazi uključuju i epizodu sječenja slugina uha. Ona je opisana u sva četiri evanđelja, premda samo Ivan poimence navodi sudionike: Šimuna Petra i Malka, slugu velikoga svećenika. Prikazuju se u različitim inačicama kompozicijskoga smještaja, stavova i gesta. Na sitnoslici pariškoga Majstora Jacquesa de Besançona sveti Petar nadmoćno stoji nad

¹¹ Usp. Schiller 1972., str. 51-56; *Izdaja*, u: Hall 1998., str. 128-129; Branko Fučić, *Poljubac Judin*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 470-471.

¹² Više o slici v. Cvetnić 1992., str. 27-35.

¹³ Isto, str. 28.



sl. 4 Majstor
Jacquesa de
Besançon, *Judin poljubac*,
detalj sl. 1

pokleklim Malkom s lijeve strane prizora (sl. 4).¹⁴ Sitnoslikar se odlučuje za prikaz već izvršenoga incidenta: sveti Petar vraća mač u korice nakon što je odsjekao Malku desno uho (ostala je samo krvava rana) u pokušaju obrane Isusa od uhićenja. Evandjelja donose oštru Isusovu osudu toga čina, a Luka opisuje i zacjeljivanje Malkova uha. Malko se na našem prizoru ruši na pod od udarca i boli, što odgovara kasnosrednjovjekovnom usmjeravanju interesa na pripovjedno-realistične motive. Na isti način može se objasniti motiv poderanih koljena inače bogate Malkove odjeće, koja su se mogla poderati pri padu, kao i motiv otvorenih vratašca na lan-

terni u Malkovoj desnici, koja su se također vjerojatno otvorila uslijed pada.¹⁵ Uz incident s Malkom sitnoslikar je udružio unutar skućenoga formata i ostala dva momenta radnje: cjelov i uhićenje. U središtu kompozicije, istaknut frontalnim stavom i križnom aureolom, stoji Isus u malenom vrtu omeđenom pletenom ogradom, a desnu stranu sitnoslike ispunjavaju vojnici, među kojima se ističe lik Jude u lijevom profilu s leđa. Pristupa Isusu, prislanja lice na njegovo te ga grli oko pāsa, a vojnik s leđa uhićuje Isusa hvatajući ga desnicom za nadlakticu. Element izdaje i prijevare sadržan je i u ikonografskom značenju modre (plava boja Judina plašta), koja katkada predstavlja simbol prijevare.¹⁶ Dojam zbijenosti i meteža istaknut je velikim brojem vojnika i kaciga koje se preklapaju.

Talijanski sitnoslikar Matteo da Milano na svome neznatno kasnijem prikazu odlučuje se za staloženije kompozicijsko rješenje, u kojem ostavlja dovoljno prostora među figuralnim grupama u prednjem prostornom pojasu te ih smje-

¹⁴ Više o sitnoslikaru i iluminacijama u *Strossmayerovu časoslovu* v. Pasini Tržec 2011.

¹⁵ Lanterna koju drži jedan od sluga iznad Isusove glave javlja se kao motiv od 12. stoljeća i upućuje na uhićenje noću. Usp. Schiller 1972., str. 56. Ovdje je zapravo riječ o utjecaju kazališne tradicije prema kojoj je Malko sam od staroga Hédroita zatražio lanternu u djelu Muka Jeana Michela. O lanterni uz ležećega Malka i prvim likovnim uprizorenjima tijekom 15. stoljeća usp. Mâle 1986., str. 73.

¹⁶ U donjem središnjem dijelu slike *Nizozemske poslovice* (Gemäldegalerie, Berlin, 1559.) Pieter Bruegel Stariji (1525.-30. – 1569.) ilustrira poslovicu – »Žena koja vara muža zakriva ga plavim plaštem« (niz. *Zij hangt gar man de blauwe huik om*). O dva oprečna značenja plave, pozitivnom – kao boji Kristova plašta – i negativnom značenju – kao boji koja označava prijevare, varljivo ponašanje i ilegalan profit usp. Mori 2004., str. 71-103.

šta u dojmljivo građen krajolik (sl. 5).¹⁷ Slijeva smješta Judu kako grli i cjeliva Isusa, a zdesna tek pristigle vojnike. Povezuje ih likovima Malka i svetoga Petra, koji se hrvaju na tlu. Prikaz njihove žustre borbe (Petar ljevicom čvrsto drži Malkovu glavu, pri čemu se Malko suprotstavlja, a desnicu s nožem uzdignuo je visoko u zamah) daje dinamičan akcent čitavoj sceni. U pozadini prizora razvija se krajolik (lijevo brdašće, a desno rijeka s gradom u pozadini) koji topografski, ali i simbolički, upotpunjuje radnju glavnoga prizora. Po Maslinskoj gori uspinje se Isus u jednostavnoj dugoj crvenoj haljini navješćujući svoje Uzašašće.

sl. 5 Matteo da Milano, *Judin poljubac*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-345



¹⁷ Više o Časoslovu Alfonsa I. d'Este (*Offiziolo Alfonsino* ili *Libro d'ore di Alfonso I. d'Este*), kojega je ova sitnoslika bila sastavni dio, v. *Offiziolo Alfonsino* 2002. Usp. i Iva Pasini Tržec, *Matteo da Milano, Četrnaest sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este*, u: Dulibić; Pasini Tržec; Popovčak 2013., str. 80-87.

Krist pred Pilatom

Pred Pilatom

Dovedoše dakle Isusa pred upravitelja. Upita ga upravitelj: »Ti li si kralj židovski?« On odgovori: »Ti kažeš.« I dok su ga glavari svećenički i starješine narodne optuživale, ništa nije odgovarao. Tada mu reče Pilat: »Ne čuješ li što sve protiv tebe svjedoče?« I ne odgovori mu ni na jednu riječ te se upravitelj silno čudio.

A o Blagdanu upravitelj je običavao svjetini pustiti jednoga uznika, koga bi već htjeli. Tada upravo bijaše u njih poznati uznik zvani Baraba. Kad se dakle sabraše, reče im Pilat: »Koga hoćete da vam pustim: Barabu ili Isusa koji se zove Krist?« Znao je doista da ga predadoše iz zavisti.

Dok je sjedio na sudačkoj stolici, poruči mu njegova žena: »Mani se ti onoga pravednika jer sam danas u snu mnogo pretrpjela zbog njega.«

Međutim, glavari svećenički i starješine nagovore svjetinu da zaište Barabu, a Isus da se pogubi. Upita ih dakle upravitelj: »Kojega od ove dvojice hoćete da vam pustim?« A oni rekoše: »Barabu!« Kaže im Pilat: »Što dakle da učinim s Isusom koji se zove Krist?« Oni će: »Neka se razapne.« A on upita: »A što je zla učinio?« Vikahu još jače: »Neka se razapne!«

Kad Pilat vidje da ništa ne koristi, nego da biva sve veći metež, uzme vodu i opere ruke pred svjetinom govoreći: »Nevin sam od krvi ove! Vi se pazite!« Sav narod nato odvrati: »Krv njegova na nas i na djecu našu!« Tada im pusti Barabu, a Isusa, izbičevana, preda da se razapne.

Mt 27, 11-26

Pred Pilatom

Odmah izjutra glavari svećenički zajedno sa starješinama i pismoznancima — cijelo Vijeće — upriličili su vijećanje pa Isusa svezali, odveli i predali Pilatu. I upita ga Pilat: »Ti li si kralj židovski?« On mu odgovori: »Ti kažeš.« I glavari ga svećenički teško optuživahu. Pilat ga opet upita: »Ništa ne odgovaraš? Gle, koliko te optužuju.« A Isus ništa više ne odgovori te se Pilat čudio.

O Blagdanu bi im pustio uznika koga bi zaiskali. A zajedno s pobunjenicima koji u pobuni počinise umorstvo bijaše u okove bačen čovjek zvani Baraba. I uzide svjetina te poče od Pilata iskati ono što im običavaše činiti. A on im odgovori: »Hoćete li da vam pustim kralja židovskoga?« Znao je doista da ga glavari svećenički bijahu predali iz zavisti. Ali glavari svećenički podjare svjetinu da traži neka im radije pusti Barabu. Pilat ih opet upita: »Što dakle da učinim s ovim kojega zovete kraljem židovskim?« A oni opet povikaše: »Raspni ga!« Reče im Pilat: »Ta što je zla učinio?« Povikaše još jače: »Raspni ga!« Hoteći ugoditi svjetini, Pilat im pusti Barabu, a Isusa izbičeva i preda da se razapne.

Mk 15, 2-15

Pred Pilatom

I ustade sva ona svjetina. Odvedoše ga Pilatu i stadoše ga optuživati: »Ovoga nadosmo kako zavodi naš narod i brani davati caru porez te za sebe tvrdi da je Krist, kralj.«

Pilat ga upita: »Ti li si kralj židovski?« On mu odgovori: »Ti kažeš!« Tada Pilat reče glavarima svećeničkim i svjetini: »Nikakve krivnje ne nalazim na ovom čovjeku!« No oni navaljivahu: »Buni narod naučavajući po svoj Judeji, počevši od Galileje pa dovde!«

Čuvši to, Pilat propita da li je taj čovjek Galilejac. Saznavši da je iz oblasti Herodove, posla ga Herodu, koji i sam bijaše onih dana u Jeruzalemu.

Lk 23, 1-7

Pilat osuđuje Isusa na smrt

A Pilat dade sazvati glavare svećeničke, vijećnike i narod te im reče: »Doveli ste mi ovoga čovjeka kao da buni narod. Ja ga evo ispitah pred vama pa ne nadoh na njemu ni jedne krivice za koju ga optužujete. A ni Herod jer ga posla natrag nama. Evo, on nije počinio ništa čime bi zaslužio smrt. Kaznit ću ga dakle i pustiti.«

I povikaše svi uglas: »Smakni ovoga, a pusti nam Barabu!« A taj bijaše bačen u tamnicu zbog neke pobune u gradu i ubojstva. Pilat im stoga ponovno progovori hoteći osloboditi Isusa. A oni vikahu: »Raspni, raspni ga!« On im treći put reče: »Ta što je on zla učinio? Ne nadoh na njemu smrtnih krivica. Kaznit ću ga dakle i pustiti.« Ali oni navaljivahu iza glasa ištući da se razapne. I vika im bivala sve jača.

Pilat presudi da im bude što ištu. Pusti onoga koji zbog pobune i ubojstva bijaše bačen u tamnicu, koga su iskali, a Isusa preda njima na volju.

Lk 23, 13-24

Isus pred Pilatom

Nato odvedoše Isusa od Kajfe u dvor upraviteljev. Bilo je rano ujutro. I oni ne uđoše da se ne okaljaju, već da mognu blagovati pashu. Pilat tada izide pred njih i upita: »Kakvu tužbu iznosite protiv ovoga čovjeka?« Odgovore mu: »Kad on ne bi bio zločinac, ne bismo ga predali tebi.« Reče im nato Pilat: »Uzmite ga vi i sudite mu po svom zakonu.« Odgovoriše mu Židovi: »Nama nije dopušteno nikoga pogubiti.« – da se ispuni riječ Isusova kojom je označio kakvom mu je smrću umrijeti.

Nato Pilat uđe opet u dvor, pozove Isusa i upita ga: »Ti li si židovski kralj?« Isus odgovori: »Govoriš li ti to sam od sebe ili ti to drugi rekoše o meni?« Pilat odvrati: »Zar sam ja Židov? Tvoj narod i glavari svećenički predadoše te meni. Što si učinio?«

Odgovori Isus: »Kraljevstvo moje nije od ovoga svijeta. Kad bi moje kraljevstvo bilo od ovoga svijeta, moje bi se sluge borile da ne budem predan Židovima. Ali kraljevstvo moje nije odavde.« Nato mu reče Pilat: »Ti si dakle kralj?« Isus odgovori: »Ti kažeš: ja sam kralj. Ja sam se zato rodio i došao na svijet da svjedočim za istinu. Tko je god od istine, sluša moj glas.« Reče mu Pilat: »Što je istina?«

Isus osuđen na smrt

Rekavši to, opet iziđe pred Židove i reče im: »Ja ne nalazim na njemu nikakve krivice. A u vas je običaj da vam o Pashi nekoga pustim. Hoćete li dakle da vam pustim kralja židovskoga?« Povi-kaše nato opet: »Ne toga, nego Barabu!« A Baraba bijaše razbojnik.

/v 18, 28-40

Kanonska evanđelja nisu jednoglasna o događajima koji su se zbili nakon Isusova uhićenja u Getsemanskom vrtu a prije puta do mjesta razapinjanja. Međutim, uzeta skupa, ona tvore neprekinuti niz u kojem se Isus pojavljuje pred četvoricom sudaca – Anom, Kajfom, Herodom, Pilatom, a pred posljednjim čak u dva navrata. Iako se pojedini sudski procesi uprizoruju kao dio ciklusa Muke, najčešći je prikaz Isusa pred Pilatom.¹⁸ Glavari svećenički i starješine doveli su svezanoga Isusa pred upravitelja kako bi ga osudio na smrt. Optužba se ticala njegova samoprozivanja kao »kralja židovskoga«. Jedino je Luka u svome evanđelju dodatno dao težinu optužbama uključivši prijestolnicu Rim i samoga cara, s obzirom na to da Isus »zavodi [...] narod i brani davati caru porez« (Lk 23, 2). Kako Pilat na njemu nije našao nikakve, a kamoli smrtno, krivice, poslao ga je Herodu, koji je tada boravio u Jeruzalemu, jer je Isus kao Galilejac spadao u njegovu oblast (Lk 23, 7). Luka donosi kako ga je Herod 'vratio' Pilatu, a ovaj se ni pri ponovnom ispitivanju, o čemu najopsežnije izvještava Ivan, nije mogao osvjedočiti u njegovu krivnju. Međutim svjetina, kojom su manipulirali židovski svećenici, navaljivala je da se Isusa osudi na razapinjanje. Pilat se pobojavao nereda, a njegovu neodlučnost o Isusovoj sudbini dodatno je pokolebala njegova žena, koja mu je prišapnula da se »Mani [...] onoga pravednika jer [je] danas u snu mnogo pretrpjela zbog njega.« (Mt 27, 19). Konačnu odluku oblikovao je naposljetku na temelju običaja uoči blagdana Pashe koji spominju evanđelja. Naime tada je upravitelj običavao osloboditi jednoga zarobljenika prema željama naroda. Gomila je izabrala Barabu, zločinca i ubojicu, a za Isusa je izvikala smrt. Zbog sve većega meteža, Pilat je pristao na zahtjev gomile, ali je javno oprao ruke pokazujući da ne želi snositi moralne posljedice te odluke: »Nevin sam od krvi ove! Vi se pazite!« (Mt 27, 24). Pranje ruku kao čin očišćenja od prolivene krvi ozakonjen je već u petoj knjizi Staroga zavjeta, u Ponovljenom zakonu: prilikom pronalaska mrtvaca čiji je ubojica nepoznat »starješine iz onoga grada koji bude najbliži

¹⁸ Ukratko o sudskim procesima u: *Isusovo suđenje*, u: Hall 1998., str. 123-124.

ubijenome, neka operu ruke u potoku nad zaklanom junicom.« (Pnz 21, 6).¹⁹ Pilat je slijedio taj židovski običaj pokušavši prebaciti krivnju sa sebe na Židove, koji su je prihvatili uzvikom »Krv njegova na nas i na djecu našu!« (Mt 27, 25). Tim činom završava optuživanje, ispitivanje i osuđivanje Isusa na smrt na križu.

Za vrijeme sudskoga procesa Isus je šutio ne tražeći opravdanje za optužbe židovskih starješina i svećenika. Isusovu šutnju razmatrali su kršćanski pisci već tijekom 4. stoljeća, poput Aurelija Augustina (354. – 430.) i Ivana Zlatoustog (344./354. – 407.), pozivajući se na riječi proroka Izaije: »Zlostavljahu ga, a on puštaše, i nije otvorio usta svojih. Ko jagnje na klanje odvedoše ga; ko ovca, nijema pred onima što je strižu, nije otvorio usta svojih.« (Iz 53, 7).²⁰ Jacobus de Voragine (oko 1230. – 1298.), autor *Zlatne legende*, kompendija svekolikoga znanja i jednog od najpopularnijih srednjovjekovnih djela, navodi tri razloga Isusove šutnje. Herod, Pilat i Židovi nisu bili dostojni njegovih odgovora, a ne bi bili u stanju ni razumjeti ih. Kao treći argument autor navodi Evino 'brbljanje' koje je dovelo do Pada čovječanstva i čije će odrješenje Isus ostvariti šutnjom.²¹

Ikonografska tema Isusa pred Pilatom poznata je još od 4. stoljeća. Međutim od svih epizoda političkoga suđenja ranokršćanski umjetnici iskoristili su samo epizodu Pilatova pranja ruku koja je izjednačena s njegovim suđenjem.²² Scena je reducirana na Pilata, sudskoga pomoćnika i slugu s umivaonikom. Isus s dva vojnika zapremao je zaseban prizor. Postupno dolazi do stapanja dviju epizoda: Isusa, kojega dovode dvojica vojnika, i scene pranja ruku. Od početka 5. stoljeća razvija se novi tip koji sjedinjuje unutar jednoga prizora scenu pranja ruku i Isusa kako napušta sudnicu noseći križ.²³ Prikaz nošenja križa zamjenjuje se scenom odvođenja Isusa koja se od 13. stoljeća stapa s motivom pranja ruku.²⁴

Obje epizode – pranje i odvođenje – prikazane su u nutrini Pilatova doma na sitnoslici Majstora Jacquesa de Besançona (sl. 6). Dvodijelna kompozicijska organizacija, Pilat na drvenom prijestolju slijeva i skupina vojnikā s Isusom

¹⁹ Usp. Schiller 1972., str. 63.

²⁰ Više u: Blochmann 2001., str. 17.

²¹ Usp. Jacobus de Voragine 1993., 1. sv., str. 207.

²² Ikonografski prikazi Pilata kako pere ruke učestalo se počinju javljati u umjetnosti Sjevera tek od gotičkoga razdoblja, a suđenje i optuživanje pojavljuju se tijekom srednjega vijeka. Usp. Schiller 1972., str. 61–63, 65.

²³ Od početka pojave ovoga tipa postojale su dvije formule: u jednoj Isus samostalno nosi križ, a u drugoj križ umjesto Isusa nosi Šimun Cirenac. Usp. isto, str. 64.

²⁴ Usp. isto, str. 65.

zdesna povezani su motivom vrča s vodom i pliticom, kao žarištem samoga prizora, čime je simboličan čin pranja moralne odgovornosti dodatno istaknut. Matejevo evanđelje ne određuje mjesto gdje se prizor pranja ruku odvio, a Ivan navodi kako svećenici nisu ušli u upraviteljev dom »da se ne okalja-ju, već da mognu blagovati pashu« (Iv 18, 28), te je smrtna presuda donesena ispred Pilatova doma. Tijekom 14. stoljeća slikari sa sve više pažnje opisuju mjesto događaja razlikujući pojedine lokacije s brojnim narativnim motivima: suđenje se odvija ispred palače suda, a ispitivanje Isusa te Pilatovo pranje ruku u interijeru.²⁵ Opis interijera na našem je prikazu sumaran, a sitnoslikar jedino u opisu Pilata pokazuje određenu sklonost deskriptivnosti kako bi naglasio njegovu ulogu kao upravitelja: postavlja purpurnu tkaninu na naslon prijestolja, plavu halju obrubljuje hermelinskim ovratnikom te odabire židovski šešir, čime ističe izrazito negativan stav prema rimskome upravitelju.²⁶ Pojačanom interesu kasnoga srednjega vijeka za razlikovanje reakcija prisutnih preko gestikulacije, impostacije i izbora odjeće odgovara i prikaz bosonogog Isusa u jednojstavnoj halji, koji zaprema gotovo cijelu visinu prizora te se od ostalih sudionika izdvaja smirenošću i dostojanstvom.



sl. 6 Majstor Jacquesa de Besançona, *Krist pred Pilatom i pranje ruku*, detalj sl. 1

²⁵ Isto.

²⁶ Izbor židovskoga šešira kao Pilatova pokrivala za glavu isticao je njegovu izrazito negativnu ulogu te se prikazivao kao »stigmatizing emblem of his willing cooperation with the allegedly evil Jews.« O različitim prikazima Pilata i ulozi šešira kao znaku svetoga odnosno ne-svetoga v. Mellinkoff 1993., 1. sv., str. 71-72.

Bičevanje Krista

Tada im pusti Barabu, a Isusa, izbičevana, preda da se razapne.

Mt 27, 26

Hoteći ugoditi svjetini, Pilat im pusti Barabu, a Isusa izbičeva i preda da se razapne.

Mk 15, 2-15

Tada Pilat uze i izbičeva Isusa.

Lv 19, 1

Evandjelja izrazito šturo izvještavaju o bičevanju Krista koje se dogodilo u tijeku sudskoga procesa pred judejskim namjesnikom Poncijem Pilatom, bez opisa samoga čina i u ponešto različitim kontekstima.²⁷

Matej i Marko gotovo uzgredno kažu da je Pilat predao izbičevana Isusa da se razapne, Ivan kažnjavanje Isusa bičevanjem spominje tijekom suđenja, za vrijeme Pilatova pregovaranja sa svjetinom, a Luka tek nagovještuje Isusovu fizičku patnju Pilatovim prijedlogom o oslobođenju Isusa: »Kaznit ću ga [...]« (Lk 23, 16 i 22). Iako nisu dala literarnu podlogu za likovno uprizorenje toga važnoga prizora Muke, oskudan opis nesumnjivo je potaknuo razvoj ikonografije početka Isusovih tjelesnih patnja koja se oblikovala na temelju kultova relikvija i meditacije srednjovjekovnih pisaca.²⁸

Bičevanje je bio rimski oblik kažnjavanja predviđen, odnosno prikladan, samo za robove i teške nerimske zločince. Provodio se bičem od kožnata remenja ili konopaca koji su mogli biti isprepleteni s dijelovima kostiju ili metalnih kuglica.²⁹ Primjenjivao se kao kazna u četiri različite situacije: za vrijeme istrage, a radi iznuđivanja priznanja; kao kazna, nakon koje je slijedilo oslobođenje; kao smrtna kazna te kao kazna, odnosno predigra za razapinjanje. Ova posljednja funkcija bičevanja, kako bi se smrtna kazna učinila još bolnijom, primijenjena je u Isusovu procesu, čime je Isus kažnjen na najokrutniji način.³⁰

Najraniji prizori Bičevanja potječu iz 10. stoljeća. Isus stoji vezan za stup, a bičuju ga dvojica krvnika. Budući da je bičevanje bio službeni čin sudskoga procesa i da se provodio u Pilatovoj sudnici, odnosno palači (lat. *praetorium*), prostor mučeništva od najranijih se prizora redovito arhitektonski diferencira.³¹ Stup koji drži svod uobičajeno je stup mučeništva, viši je od Isusa te sadrži bazu i kapitel čak i u sumarno opisanim prizorima. Od 12. stoljeća ikonografija se orijentira na prototip visokog i vitkog jeruzalemskog stupa koji se tada

²⁷ O razlozima izostanka opisa bičevanja v. Popović 2009., str. 260.

²⁸ Usp. Branko Fučić, *Bičevanje Krista*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 155-156.

²⁹ Usp. Gertrud Herrgott, *Bičevanje*, u: Praktični biblijski leksikon 1997., str. 23.

³⁰ Usp. Popović 2009., str. 251.

³¹ Usp. Schiller 1972., str. 66.

počinje častiti kao relikvija i postaje predmetom hodočasničkih predodžbi i uspomena.³² Talijanski renesansni primjeri određuju ga kao korintski stup jer se pretpostavljalo da je kolonada Pilatove sudnice bila građena u tome graditeljskom slogu. Isus se od 12. stoljeća pojavljuje gol, a samo su mu bokovi omotani lanenim platnom.³³ Ranija bočna impostacija Isusa u profil zamjenjuje se frontalnim stavom ispred ili iza stupa. Od 15. stoljeća ustaljuje se formula prema kojoj Isus stoji ispred stupa zavezanih ruku iznad glave ili na leđima. U pravilu se opetuje tradicionalna trodijelna figuralna kompozicija s dva krvnika, svjedoci se rijetko uprizoruju, a Pilat ponekad može prisustvovati.³⁴ Jedan od krvnika ima bič, a drugi snop šiba. Kršćanski pisci nagađali su, između ostaloga, i o broju udaraca koje je Spasitelj zadobio. Brojka od četrdeset udaraca, koliko je propisivao židovski zakon, umnožila se na više od pet tisuća u *Objavama svete Brigite Švedske* (1378.-80.).³⁵ Osim što je povećanje broja rana na Isusovu tijelu u kasnom srednjem vijeku povezano s posvećenjem Isusove krvi, izraz je i pojačanoga interesa prema trpećem Kristu, prema njegovoj fizičkoj patnji koju je pretrpio zbog i za čovjeka.³⁶ U Italiji su se franjevci sami bičevali kako bi iskušali Isusovu bol i izdržljivost i lakše se poistovjetili s njime.³⁷ Sjeverno od Alpa Bičevanje postaje verističko-burleskni prizor s iscerenim licima krvnika, a Isusovo tijelo vrlo često »[...] izbičevano i izranjano do samih kostiju, tako da su mu se vidjela rebra [...] i da mu je meso visjelo u komadima.«³⁸ Iako sitnoslika iz *Strossmayerova časoslova* pripada sjevernjačkom miljeu i kasnogotičkoj tradiciji, Majstor Jacquesa de Besançona prikazuje Isusa bez ijedne rane na tijelu (sl. 7). Vrlo vjerojatno uprizoruje početak samoga mučenja, no za sitnoslikarev izričaj uobičajena je određena smirenost u tumačenju svih

³² Pilatova se kuća tijekom srednjega vijeka častila kao jedno od svetih mjesta u Jeruzalemu, premda se donekle dvojilo o njezinu točnom položaju. Usp. *Bičevanje*, u: Hall 1998., str. 32. Više o tipologiji stupa v. Branko Fučić, *Bičevanje Krista*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 156; Mâle 1972., str. 263-265.

³³ O razvoju ikonografije toga motiva usp. Schiller 1972., str. 66-69.

³⁴ Pilat se kao gledatelj vrlo često javlja na prizorima Bičevanja sjeverno od Alpa. Usp. isto, str. 68.

³⁵ Usp. *Bičevanje*, u: Hall 1998., str. 32. Pred kraj svoga života sveta je Brigita zamolila i zadužila svoga ispovjednika Alfonsa Pecha de Vadaterru da skupi njezina viđenja i dokumente, njih ukupno 700, i izda knjigu. Prolog s knjigama I.-VII. završen je 1378., a u drugom izdanju iz 1380. godine dodana je osma knjiga. Usp. Koslin 2006., str. [415]-[427].

³⁶ Usp. Schiller 1972., str. 68.

³⁷ Usp. isto, str. 67.

³⁸ Objave svete Brigite Švedske 1997., str. 64. O kasnosrednjovjekovnim brutalnim i grotesknim ritualima Bičevanja na vizualnim prikazima i u literarnim izvorima usp. Marrow 1979., str. 134-141.



sl. 7 Majstor Jacquesa
de Besançon, *Bičevanje
Krista*, detalj sl. 1

ikonografskih prizora, pa čak i Krist u trenucima muke tek nagovješćuje znakove boli i patnje.³⁹ Svezan je tako da obgrljuje stup straga s blagim pomakom ulijevo i licem *en face*. Spokojnošću prizora pridonosi i opis dvojice krvnika. Usprkos njihovim aktivnim pozama (lijevi drži Isusa, a desni zamahuje bičem) i jasno prepoznatljivim mučeničkim alatom, njihova lica nisu iskešena, a poze im više sugeriraju plesne pokrete negoli agresivnost.

U razdoblju baroka toliko slavljene bolne srednjovjekovne rane i krv zamijenjene su stoičkom, pomirenom patnjom i Kristovim duhovnim trpljenjem. I dalje je težište na bolnom značaju prizora, ali on sada poprima religiozno iskustvo ekstaza i vizija. Isusovo tijelo izvija se u baroknome *pathosu*, gesti velike boli i trpljenja, a dramatičnost prizora ostvaruje se osvjetljenjem. Kao jasan znak protureformacije javlja se debeli i niski stup za koji je Isus vezan povinutih leđa. Riječ je o likovnoj interpretaciji fragmenta stupa u kapeli svetoga Zenona u crkvi Santa Prassede u Rimu, što ga je kardinal Colonna 1223. godine prenio iz Pilatove sudnice u Jeruzalemu u Rim, a u tome se razdoblju ponovno počeo častiti. Postao je omiljen u rimskoj umjetnosti u 17. stoljeću, a proširio se i među francuskim, španjolskim, flamanskim i nizozemskim umjetnicima.⁴⁰

³⁹ Više o sitnoslikarevu načinu v. Pasini Tržec 2011., str. 158-176.

⁴⁰ Kao relikvija častio se više stoljeća, ali se ne pojavljuje u umjetnosti prije kraja 16. stoljeća. Usp. Mâle 1972., str. 263-267.

Takav nizak i zdepast stup naziremo na slici *Bičevanje Krista* amsterdamskoga slikara Salomona Konincka (sl. 8). Rembrandtovskom igrom svjetlosti i sjene – *chiaroscuro* – slikar je istaknuo protagoniste, Isusa i krvnike zdesna te Pilata slijeva, a ostale je obavio tamom, tek naznačujući njihove fizionomije. Isusovo tijelo, obnaženo do bokova, svjetlosno je najistaknutije, a zlatnožuta aureola dodatno ga izdvaja iz tame. Teatralnosti gesta krvnika (jedan povlači mučenika za kosu, a drugi zamahuje bičem) suprotstavljaju se smirene fizionomije upravitelja i svećenika.

sl. 8 Salomon Koninck,
Bičevanje Krista, 1. pol.
17. st., ulje na dasci,
54,3 × 41 cm, inv. br.
SG-593





SLIKE MUKE I USKRISNUĆA U STROSSMAYEROVOJ GALERIJII

Trnova kruna

Trnova kruna

Onda vojnici upraviteljevi uvedoše Isusa u dvor upraviteljev i skupiše oko njega cijelu čet. Svukoše ga pa zaogruše skrletnim plaštem. Spletoše zatim vijenac od trnja i staviše mu na glavu, a tako i trsku u desnicu. Prigibajući pred njim koljena, izrugivahu ga: »Zdravo, kralju židovski!« Onda pljujući po njemu, uzimahu trsku i udarahu ga njome po glavi.

Mt 27, 27-30

Trnov vijenac

Vojnici ga odvedu u unutarnjost dvora, to jest u pretorij, pa sazovu cijelu čet i zaogru ga grimizom; spletu trnov vijenac i stave mu na glavu te ga stanu pozdravljati: »Zdravo, kralju židovski!« I udarahu ga trskom po glavi, pljuvahu po njemu i klanjahu mu se prigibajući koljena.

Mk 15, 16-19

Isus osuđen na smrt

[...] A vojnici spletoše vijenac od trnja i staviše mu ga na glavu; i zaogruše ga grimiznim plaštem. I prilazili su mu i govorili : »Zdravo, kralju židovski!« I pljuskali su ga.

Lv 19, 2-3

Krunjenje Krista trnovom krunom jedan je od posljednjih u nizu prizora što obuhvaćaju suđenje Isusu, svojevrсна uvertira u *Ecce homo* (lat. evo čovjeka), nakon čega je Krist odveden kako bi bio razapet. S obzirom na sličnost prizoru Izrugivanja (Zlostavljanja) Krista pred Kajfom, u ikonografskim su rješenjima ponekad kombinirani elementi obiju tema – Krist povezanih očiju i svezanih ruku, kako se pojavljuje pred Kajfom, ponekad je prikazan i s tobožnjim »žezlom«, koje zapravo pripada temi Krunjenje trnovom krunom. U okviru teme Izrugivanja Kristu izruguju se Židovi, a u Krunjenju trnovom krunom rugaju mu se rimski vojnici, kao »židovskom kralju« koji je osuđen na smrt, lišen svoje moći te kojeg je vlastiti narod optužio i napustio. Krist se ovdje uvriježeno prikazuje kako sjedi na podiju kao na prijestolju, s trnovom krunom, odnosno vijencem na glavi, odjeven u crvenu ili skrletnu odjeću, držeći žezlo od trske; vojnici su oko njega da ga tuku ili mu prijete, odnosno izruguju mu se stisnutim šakama, ili pak kleče podrugljivo ga »časteći«; često dva vojnika ukrštenim štapovima utiskuju trnovu krunu u Kristovu glavu, što je vjerojatno poteklo od načina na koji se taj prizor igrao u srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima. Na definiranje pojedinih elemenata prikaza utjecala je kršćanska mističarka iz 14. stoljeća Brigita Švedska, koja je u svojim *Objavama* veoma živo i potanko opisala Kristove patnje. Još jedan poticaj za jače širenje teme od 14. stoljeća jest štovanje trnove krune (vijenca) kao svete relikvije, koju je, uz čavle i dio križa s Kristova raspeća, sa svojih križarskih pohoda donio Ljudevit (Louis) IX., francuski kralj (1214. – 1270.), za sveca proglašen 1297. godine, po čijem je nalogu u Parizu bila sagrađena crkva Sainte-Chapelle da bi se te relikvije u njoj čuvalе.⁴¹

U Italiji Izrugivanje postaje dramatična scena koja uključuje velik broj figura, vjerojatno zahvaljujući popularnosti *Meditationes Vitae Christi*, spisa u kojem je

⁴¹ Usp. *Krunjenje trnovom krunom*; Ljudevit IX, u: Hall 1998., str. 173, 188–189; Branko Fučić, *Krista krune trnovom krunom*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 353. O prijenosu i akvizicijama trnove krune usp. Wolf 2004., str. 129.



sl. 9 Pietro di Francesco degli Orioli, *Krist s križem i trnovom krunom*, kraj 15. st., tempera i ulje na dasci, 62,8 × 40,5 cm, inv. br SG-81

okrunjen trnovom krunom, ruku zavezanih na leđima i vezan uza stup kao u sceni Bičevanja, takvo je ikonografsko rješenje oslobođeno narativne radnje te predstavlja realnost Kristove patnje ispred promatračeva pogleda (sl. 10). Nije više riječ o uprizorenju određenoga trenutka u narativnome slijedu već o poopćavanju suštinskoga značenja cjelokupnoga ciklusa Muke. Pričanje pripovijesti zamijenjeno je slikovnim predstavljanjem u kojem ikonografski motiv nije više smjerokaz naracije već postaje samostalni nositelj kontemplacije.

sl. 10 Filippo Mazzola, *Krist vezan uza stup i okrunjen*, kraj 15. st., tempera i ulje na dasci, 60,5 × 42,4 cm, inv. br. SG-84

u opis događaja uključeno mnoštvo detalja i meditativnih digresija.⁴² Međutim, unatoč obogaćenju scene Izrugivanja mnogobrojnim narativnim detaljima, i u talijanskom je slikarstvu prisutna snažna tendencija sadržajnog sažimanja koje pojačava značenje, karakteristična za slikarstvo sjevera Europe, gdje je Krunjenje uvijek bilo dominantno nad Izrugivanjem.⁴³

Kada se scena reducira samo na polufiguru Krista, ona postaje jakom i sugestivnom nabožnom slikom. Križ prislomljen na Kristovo rame i trnova kruna u njegovim rukama neposredne su oznake patnje koju je pretrpio (sl. 9). Čak i kada sadrži elemente pojedinih narativnih scena, kao na slici Filippa Mazzole, gdje je Krist prikazan

⁴² Autor spisa *Meditationes Vitae Christi* jest tzv. Pseudo-Bonaventura, talijanski franjevac. Nastao oko 1300. godine, ovaj je spis bio široko rasprostranjen u mnogobrojnim prijevodima i inačicama. Tekst jednostavnim jezikom iznosi pripovijest o Kristovu životu, prepunu suosjećanja koje ističe ljudsku narav Bogorodice i Isusa. Autor spisa ponekad se identificira kao Joannes de Caulibus iz S. Gimignana. Usp. Rosemarie Bergmann, *Pseudo-Bonaventura*, u: Grove Art Online 2010.

⁴³ Schiller 1972., str. 69-74.



·FILIPVS·AZOLA·PP·

Ecce homo

A Pilat ponovno izide i reče im: »Evo vam ga izvodim da znate: ne nalazim na njemu nikakve krivice.« Izide tada Isus s trnovim vijencem u grimiznom plaštu. A Pilat im kaže: »Evo čovjeka!« I kad ga ugledaše glavari svećenički i sluga, povikaše: »Raspni, raspni!« Kaže im Pilat: »Uzmite ga vi i raspnite jer ja ne nalazim na njemu krivice.« Odgovoriše mu Židovi: »Mi imamo Zakon i po Zakonu on mora umrijeti jer se pravio Sinom Božjim.«

Kad je Pilat čuo te riječi, još se više prestraši pa ponovno uđe u dvor i kaže Isusu: »Odakle si ti?« No Isus mu ne dade odgovora. Tada mu Pilat reče: »Žar meni ne odgovaraš? Ne znaš li da imam vlast da te pustim i da imam vlast da te razapnem?« Odgovori mu Isus: »Ne bi imao nada mnom nikakve vlasti da ti nije dano odozgor. Zbog toga ima veći grijeh onaj koji me predao tebi.«

Od tada ga je Pilat nastojao pustiti. No Židovi vikahu: »Ako ovoga pustiš, nisi prijatelj caru. Tko god se pravi kraljem, protivi se caru.« Čuvši te riječi, Pilat izvede Isusa i posadi na sudačku stolicu na mjestu koje se zove Litostrotos - Pločnik, hebrejski Gabata - a bijaše upravo priprava za Pashu, oko šeste ure - i kaže Židovima: »Evo kralja vašega!«

/v 19, 4-15

Ecce homo vrlo je kasna ikonografska tema, rijetko se susreće sve do renesanse, kada se međutim počinje naširoko prikazivati u svim školama europskog slikarstva. Narativni prikaz obuhvaća mnoge sudionike drame, u ambijentu gradskoga trga, na balkonu Pilatova *praetoriuma*, ili u sudskoj dvorani. Krist najčešće stoji na povišenom mjestu, prikazan je kako nosi podrugljive »kraljevske« znakove koje su mu nadjenuli vojnici: ogrnut je crvenim odnosno purpurnim plaštem, okrunjen trnovom krunom, u svezanim rukama drži trstiku odnosno trščano žezlo, a oko vrata može imati konopac s čvorom. Iako mu tijelo katkada pokazuje tragove bičevanja, njegov izraz oda je samilost prema neprijateljstvu što ga okružuje. Prate ga dva stražara, uz Pilata, koji pokazuje na njega potvrđujući svoje riječi »*Ecce homo*« – »Evo čovjeka!«, dok okupljena svjetina maše šakama zahtijevajući razapinjanje.⁴⁴

S jedne je strane bila vrlo jaka tendencija za povećanjem prizora dodavanjem velikih popularnih scena (u prikaz se ponekad uključuju motivi i epizode iz drugih scena Muke: Baraba, lupeži, Pilatova žena, Pilat pere ruke), no s druge se strane može pratiti težnja za koncentriranjem na glavne figure. Reducirani *Ecce homo* prikaz od 16. do 18. stoljeća vrlo se često upotrebljava kao nabožna slika. Narativnom prizoru najbliža je forma sažimanja koja se sastoji od tri figure: Krista, Pilata i vojnika, koji ponekad mogu biti prikazani kao polufigure ili tričetvrt figure koje stoje iza parapeta. Daljnje sažimanje naracije na dvije figure, Pilata koji stoji pokraj ili iza Krista, češće je u skulpturi. U oba oblika Pilat lagano podiže Kristov ogrtač ili ga povlači ustranu i prema nazad. Figure gledaju u promatrača, koji je na mjestu gomile koja viče: raspni ga.⁴⁵

Ecce homo iz Strossmayerove galerije (sl. 11) vjerna je i kvalitetna kopija poznate slike firentinskog baroknog slikara Lodovica Cardija zvanog Il Cigoli, uz čiji se nastanak vezuje romansirani izvještaj o Cigolijevu trijumfu nad rješenjima iste ikonografske teme koje su ponudili slikari Domenico Passignano i Miche-

⁴⁴ Usp. *Ecce homo*, u: Hall 1998., str. 79, Branko Fučić, *Ecce homo*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 213-214.

⁴⁵ Usp. Schiller 1972., str. 74-76.



sl. 11 Kopija po: Lodovico
Cardi zvan Il Cigoli, *Ecce
homo*, nakon 1607., ulje na
platnu, 100,6 × 77,8 cm,
inv. br. SG-110

langel Merisi da Caravaggio na svojevrsnom natječaju što ga je u Rimu početkom 17. stoljeća inscenirao kardinal Massimo Massimi naručivši sliku iste teme od trojice slikara.⁴⁶ Arhivskim izvorima potvrđeno je da je Cigoli za kardinala Massimija 1607. godine naslikao sliku koja je trebala biti pandan Caravaggiovoj inačici iste teme, naručenoj dvije godine ranije.⁴⁷ Cigoli je u svojoj inačici usvojio caravaggiovsko osvjetljenje, realistički tretman i prostornu impostaciju, zadržavši pritom firentinsku tradiciju »ljupke i dražesne« manire. Naš kopist reducira pojedine elemente i pojednostavnjuje crtež draperije te različito modelira i tretira površinu kompaktnijim masama i urezanim sjenama, no zadržava koloristički raspored i mrežu filigranskih odblesaka svjetla – dakle, nije samo posredno poznavao Cigolijev predložak već ga je nesumnjivo imao prilike promotriti u izvorniku.⁴⁸ Kadar i kompozicijski raspored, impostacija figura i osnovna tipologija na našoj su slici istovjetni s firentinskom: uz Krista, koji nosi sve ikonografske oznake teme (trnova kruna, skrletni plašt, trščano žezlo, ruke vezane lancem, konopac s čvorovima odložen na balustradu), stoje Pilat i mučitelj, a u pozadini se jedva naziru dva vojnika. Pilatov kažiprst uprt u Kristovo izmučeno tijelo gestualni je komentar njegovih riječi: »Evo čovjeka!«

⁴⁶ Usp. The Age of Caravaggio 1985., str. 136, Goldberg 1992.

⁴⁷ Usp. *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Ecce Homo*, u: Domenico Fetti 1996., str. 77-78.

⁴⁸ Usp. Cvetnić 1997., str. 73-74. U fundusu Strossmayerove galerije postoji još jedna, znatno slabija i kasnija inačica (inv. br. SG-648), koja potvrđuje popularnost invencije.

Křižni put

Pošto ga izružaše svukoše mu plašt, obukoše mu njegove haljine pa ga odvedoše da ga razapnu. Izlazeći nađu nekoga čovjeka Cirenca, imenom Šimuna, i prisile ga da mu ponese križ.

Mt 27, 31-32

A pošto ga izružaše, svukoše mu grimiz i obukoše mu njegove haljine.

I izvedu ga da ga razapnu. I prisile nekog prolaznika koji je dolazio s polja, Šimuna Cirenca, oca Aleksandrova i Rufova, da mu ponese križ.

Mk 15, 20-21

Križni put

Kad ga odvedoše, uhvatiše nekog Šimuna Cirenca koji je dolazio s polja i stave na nj križ da ga nosi za Isusom.

Za njim je išlo silno mnoštvo svijeta, napose žena, koje su plakale i naricale za njim. Isus se okrenu prema njima pa im reče: »Kćeri Jeruzalemske, ne plačite nada mnom, nego plačite nad sobom i nad djecom svojom. Jer evo idu dani kad će se govoriti: 'Blago nerotkinjama, utrobama koje ne rodiše i sisama koje ne dojiše.' Tad će početi govoriti gorama: 'Padnite na nas!' i bregovima: 'Pokrijte nas!' Jer ako se tako postupa sa zelenim stablom, što li će biti sa suhim?«

A vodili su i drugu dvojicu, zločince, da ih s njime pogube.

Lk 23, 26-32

Tada im ga preda da se razapne. Uzeše dakle Isusa. I noseći svoj križ, izide on na mjesto zvano Lubanjsko, hebrejski Golgota.

Iv 19, 17

Evangelisti ne pridaju jednaku pažnju opisu Kristova puta do brda Golgote (hebr. *golgotā*, lubanja; na latinski prevedeno kao *Calvaria*, Kalvarija, tj. gola lubanja, »Plješivica«) na kojem je razapet. Ivan jednostavno utvrđuje kako je Krist izašao na Golgotu noseći križ, ostala evanđelja opisuju kako je Šimun Cirenac bio natjeran da ponese križ, Luka dodaje da ga je pratila množina svjetine, među kojom i žene što ga oplakivahu te dva zlikovca. U Istočnoj se crkvi uvriježilo prikazivati Šimuna kako preuzima Kristov križ, no u zapadnoj je predaji Šimunova pomoć Kristu prikazivana kao simbolična; prevladala je inačica da Krist sam nosi svoj križ, kao simbol bremena koje svaki kršćanin nosi kroza svoj život.⁴⁹

Rani su teolozi u Kristu koji nosi križ vidjeli ratnika koji nosi simbol svoje pobjede.⁵⁰ U umjetnosti 14. i 15. stoljeća uspravan je i hoda bez poteškoća, ali se kasnije križ povećava i otežava, te se narav teme mijenja od trijumfa do patosa, pri čemu se snažno ističe Kristovo trpljenje: on pada pod težinom križa, dok ga rimski vojnik goni dalje. Na putu za Kalvariju Krist više nije odjeven u pogrđnu odjeću, vraćen mu je njegov najčešće modri ogrtač i crvena halja, no na glavi mu ostaje trnova kruna. Od kasnoga srednjega vijeka u umjetnosti sjeverno od Alpa korača bosonog na grubome putu poput kralja Davida, koji se bosonog uspinjao na Maslinsku goru (2 Sam 15, 30), a jedan od vojnika vodi ga vezanog na uzici (sl. 12).⁵¹ Osim vojnika, prikazi povorki ponekad obuhvaćaju i nekolicinu Kristovih učenika, Petra, Jakova Starijeg i Ivana, te dva zlikovca (koji međutim ne nose križeve) i žene koje spominje Luka, a predaja ih izjednačuje s Djevicom i

sl. 12 Majstor
Jacquesa de
Besançon,
Krist nosi križ,
detalj sl. 1



⁴⁹ Usp. *Put na Kalvariju*, u: Hall 1998., str. 275-276.

⁵⁰ Usp. Schiller 1972., str. 78.

⁵¹ O bosonogome Kristu i motivu užeta u sjevernoeuropskoj literaturi i likovnim umjetnostima v. Marrow 1979., str. 99-100, str. 163-164.



sl. 13 Marco Palmezzano, *Krist nosi križ*, 1525., tempera i ulje na dasci, 52 × 41 cm, inv. br. SG-83

tri Marije. Moguće je i proširenje s likom Veronike, koji se javlja na početku 15. stoljeća, možda pod utjecajem tadašnjih crkvenih prikazanja. Legenda kazuje kako je izišla upravo dok joj je Spasitelj prolazio mimo kuće i pružila mu rubac da otare znoj. Prikazuje se kako mu briše obraze ili kako kleči uz put držeći *sudarium* (otarak, otirač, rubac, ručnik, ubrus) u koji su se čudesno utisnule crte Kristova lica.⁵²

Iz bogata ikonografskog repertoara Kristova puta na Kalvariju talijanski slikar Marco Palmezzano izdvojio je dopojasni prikaz Krista u profilu, koji

nosi križ oslanjajući ga na svoje desno rame (sl. 13).⁵³ Maksimalno je reducirao elemente naracije na sadržajno najbitnije (križ, trnova kruna, kapi krvi na čelu) i tako stvorio nabožnu sliku velikoga emotivnoga naboja koji, osim očitoga uporišta u narativnom izvještaju, sadrži asocijacije i na Kristove riječi izrečene nakon prvoga navješćaja muke i uskrsnuća: »Hoće li tko za mnom, neka se odrekne samoga sebe, neka uzme svoj križ i neka ide za mnom.« (Mt 16, 14; Mk 8, 34).

Velik dio Palmezzanova opusa zauzimaju upravo slike s temom *Portacroce*, Krista Križonoše. Slikar je višekratno u svom opusu ponavljao tu ikonografsku temu u nekoliko inačica, o čemu svjedoči dvadesetak poznatih primjera, razvrstanih u tri skupine.⁵⁴ Prvu grupu čine prikazi samostalne figure Krista Križonoše nastali u rasponu od više od dva desetljeća (od 1503. do 1535. ili 1538.), u kojoj je i zagrebačka slika.⁵⁵ Drugu skupinu djela čine horizontalno proširene kompozi-

⁵² Usp. Put na Kalvariju, u: Hall 1989., str. 275-276; Schiller 1972., str. 78-82.

⁵³ Više o slici v. Ljerka Dulibić, *Marco Palmezzano, Krist nosi križ*, u: Tizian, Tintoretto, Veronese 2011., str. 144-146.

⁵⁴ Usp. Mazza 2001.; Giordano Viroli, *Marco Palmezzano, Andata al calvario*, u: Marco Palmezzano 2005., str. 326.

⁵⁵ Ostale analogne kompozicije danas se nalaze u Gemäldegalerie u Berlinu, Convento del Corpus Domini u Forliju, Pinacoteca Vaticana u Rimu, City Art Gallery u Leedsu, Nacionalnom muzeju u Krakovu i Nacionalnoj galeriji u Pragu.

sl. 14 Francesco Capella, *Krist pada pod križem*, oko 1750., ulje na platnu, 94,3 × 125,2 cm, inv. br. SG-296 (str. 60-61)

cije koje uključuju tri prateće figure – Nikodema, Josipa Arimatejca i krvnika (tal. *manigoldo*). U zbirci Strossmayerove galerije nalazi se i jedan takav prikaz, no riječ je o mnogo kasnijoj, sedamnaestostoljetnoj kopiji Palmezzanove slike iz Muzeja Correr u Veneciji.⁵⁶ Treća skupina Palmezzanovih prikaza Krista koji nosi križ uključuje Krista Križonošu i lik pandura (tal. *sgherro*), odnosno krvnika (tal. *manigoldo*), koji poteže užu. Tu je figuru Palmezzano u pojedinim primjerima karikirao do grotesknosti na način kako je to bilo uobičajeno u sjevernjačkoj tradiciji. U svim tim Palmezzanovim slikama međutim prevladava venecijanski utjecaj. Kompozicijsko-ikonografsko rješenje vjerojatno derivira iz pretpostavljenog Bellinijeva predloška, a o velikoj popularnosti ikonografske teme Krista Križonoše u talijanskom slikarstvu svjedoče mnogobrojni sačuvani primjeri nastali u širokom vremenskom rasponu.

Vrlo je čest i motiv Krista kako pada pod križem, uveden u kasnom srednjom vijeku u prizor s puno figura, među kojima prevladavaju Židovi i vojnici koji se izruguju i muče Krista, ukazujući na to da su uzrok Kristove patnje nevjernici.⁵⁷ U svojoj inačici teme, koja je ocijenjena kao djelo koje na dojmljiv način predstavlja venecijansko slikarstvo *settecenta*, Francesco Capella prikazao je onemoćalog Krista u stiješnjenom, irealnom prostoru približenoga kadra (sl. 14).⁵⁸ Iako je riječ o višefiguralnoj kompoziciji, naracija je potisnuta sažimanjem sadržajnih elemenata na ono najbitnije, čije se značenje dodatno podcrtava dojmljivom korelacijom forme i sadržaja oslobođenog narativnih detalja. Tek kamen na koji se oslanja onemoćali Krist sugerira mjesto radnje, prostorna dispozicija likova slijedi složenu mrežu napetih dijagonala, klonulo Kristovo tijelo dodatno je istaknuto tamnim krakovima masivnog križa te neobično snažno skraćenim likom vojnika, a »napetost prizora pojačava nebeska pozadina naslikana karakterističnim pulsirajućim, kratkim i kosim potezima guste boje, plavkastih i ružičastih tonova«.⁵⁹

⁵⁶ Usp. Cvetnić 1998.

⁵⁷ Usp. Schiller 1972., str. 81.

⁵⁸ Usp. Ruggeri 1979., Bralić; Lerotić 2010.

⁵⁹ Bralić; Lerotić 2010., str. 164.





Raspeće

Raspeće

I dodoše na mjesto zvano Golgota, to jest Lubanjsko mjesto, dadoše mu piti vino sa žuči pomiješano. I kad okusi, ne htje piti. A pošto ga razapeše, razdijeliše među se haljine njegove bacivši kocku. I sjedeći ondje, čuvahu ga.

I staviše mu ponad glave krivicu napisanu: »Ovo je Isus, kralj židovski.«

Tada razapeše s njime dva razbojnika, jednoga zdesna drugoga slijeva.

A prolaznici su ga pogrdivali mašući glavama:

»Ti koji razvaljuješ Hram i za tri ga dana sagradiš, spasi sam sebe! Ako si Sin Božji, sidi s križa!« Slično i glavari svećenički s pismoznancima i starješinama, rugajući se, govorahu: »Druge je spasio, sebe ne može spasiti! Kralj je Izraelov! Neka sada sidi s križa pa ćemo povjerovati u nj! Uzdao se u Boga! Neka ga sad izbavi ako mu omilje! Ta govorio je: 'Sin sam Božji!'« Tada ga vrijeđahu i s njim raspeti razbojnici.

Isusova smrt

Od šeste ure nasta tama po svoj zemlji – do ure devete. O devetoj uri povika Isus iza glasa: »Eli, Eli, lema sabahtani?« To će reći: »Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?« A neki od nazočnih, čuvši to, govorahu: »Ovaj zove Iliju.« I odmah pritrča jedan od njih, uze spužvu, natopi je octom, natakne je na trsku i pruži mu piti. A ostali rekoše: »Pusti da vidimo hoće li doći Ilija da ga spasi.« A Isus opet povika iza glasa i ispusti duh.

I gle, zavjesa se hramska razdrije odozgor dodolje, nadvoje; zemlja se potrese, pećine se raspuškoše, grobovi otvoriše i tjelesa mnogih svetih preminulih uskrsnuše te izidoše iz grobova nakon njegova uskrsnuća, udoše u sveti grad i pokazaše se mnogima.

A satnik i oni koji su s njime čuvali Isusa vidješe potres i što se zbiva, silno se prestrašise i rekoše: »Uistinu, Sin Božji bijaše ovaj.«

A bijahu ondje i izdaleka promatrahu mnoge žene što su iz Galileje išle za Isusom poslužujući mu; među njima Marija Magdalena i Marija, Jakovljeva i Josipova majka, i majka sinova Zebedevijih.

Mt 27, 33-56

Raspeće

I dovuku ga na mjesto Golgotu, što znači Lubanjsko mjesto. I nuđahu mu piti namirisana vina, ali on ne uze. Kad ga razapeše, razdijele među se haljine njegove bacivši za njih kocku – što će tko uzeti. A bijaše treća ura kad ga razapeše. Bijaše napisan i natpis o njegovoj krivici: »Kralj židovski.« A zajedno s njime razapnu i dva razbojnika, jednoga njemu zdesna, drugoga slijeva.

Prolaznici su ga pogrđivali mašući glavama: »Ej, ti koji razvaljuješ Hram i sagradiš ga za tri dana, spasi sam sebe, sidi s križa!« Slično i glavari svećenički s pismoznancima rugajući se, govorahu jedni drugima: »Druge je spasio, sebe ne može spasiti! Krist, kralj Izraelov! Neka sad side s križa da vidimo i povjerujemo.« Vrijedahu ga i oni koji bijahu s njim raspeti.

Isusova smrt

A o šestoj uri tama nastaje po svoj zemlji – sve do ure devete. O devetoj uri povika Isus iza glasa: »Eloi, Eloi, lama sabahtani?« To znači: »Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?« Neki od nazočnih čuvši to govorahu: »Gle, Iliju zove.« A jedan otrča, natopi spužvu octom, natakne na trsku i pruži mu piti govoreći: »Pustite da vidimo hoće li doći Ilija da ga skine.«

A Isus zavapi jakim glasom i izdahnu.

I zavjesa se hramska razdrije nadvoje, odozgor dodolje. A kad satnik koji stajaše njemu nasuprot vidje da tako izdahnu, reče: »Zaista, ovaj čovjek bijaše Sin Božji.«

Žene na Golgoti

Izdaleka promatrahu i neke žene: među njima Marija Magdalena i Marija, majka Jakova Mladega i Josipa, i Saloma – te su ga pratile kad bijaše u Galileji i posluživale mu – i mnoge druge koje uzidoše s njim u Jeruzalem.

Mk 15, 22-41

Raspeće

I kada dođoše na mjesto zvano Lubanja, ondje razapeše njega i te zločince, jednoga zdesna, drugoga slijeva.

A Isus je govorio: »Oče, oprosti im, ne znaju što čine!« I razdijeliše među se haljine njegove bacivši kocke.

Stajao je ondje narod i promatrao. A podrugivali se i glavari govoreći »Druge je spasio, neka spasi sam sebe ako je on Krist Božji, Izabranik!«

Izrugivali ga i vojnici, prilazili mu i nudili ga octom govoreći: »Ako si ti kralj židovski, spasi sam sebe!«

A bijaše i natpis ponad njega: »Ovo je kralj židovski.«

Dobri razbojnik

Jedan ga je od obješenih zločinaca pogrđivao: »Nisi li ti Krist? Spasi sebe i nas!« A drugi ovoga prekoravaše: »Zar se ne bojiš Boga ni ti, koji si pod istom osudom? Ali mi po pravdi jer primamo što smo djelima zaslužili, a on – on ništa opako ne učini.« Onda reče: »Isuse, sjeti me se kada dođeš u kraljevstvo svoje.« A on će mu: »Zaista ti kažem: danas ćeš biti sa mnom u raju!«

Isusova smrt

Bijaše već oko šeste ure kad nasta tama po svoj zemlji – sve do ure devete, jer sunce pomrča, a hramska se zavjesa razdrije po sredini.

I povika Isus iza glasa: »Oče, u ruke tvoje predajem duh svoj.« To rekavši, izdahnu.

Kad satnik vidje što se zbiva, stane slaviti Boga: »Zbilja, čovjek ovaj bijaše pravednik!« I kad je sav svijet koji se zgrnuo na taj prizor vidio što se zbiva, vraćao se bijući se u prsa.

Stajahu podalje i gledahu to svi znanci njegovi i žene koje su s njim išle iz Galileje.

Lk 23, 33-49

Raspeće

Tada im ga preda da se razapne. Uzeše dakle Isusa. I noseći svoj križ, iziđe on na mjesto zvano Lubanjsko, hebrejski Golgota. Ondje ga razapeše, a s njim i drugu dvojicu, s jedne i druge strane, a Isusa u sredini.

A napisa Pilat i natpis te ga postavi na križ. Bilo je napisano: »Isus Nazarećanin, kralj židovski.« Taj su natpis čitali mnogi Židovi jer mjesto gdje je Isus bio raspet bijaše blizu grada, a bilo je napisano hebrejski, latinski i grčki. Nato glavari svećenički rekoše Pilatu: »Nemoj pisati: 'Kralj židovski', nego da je on rekao: 'Kralj sam židovski.'« Pilat odgovori: »Što napisah, napisah!«

Dioha odjeće

Vojnici pak, pošto razapeše Isusa, uzeše njegove haljine i razdijeliše ih na četiri dijela – svakom vojniku po dio. A uzeše i donju haljinu, koja bijaše nešivena, otkana u komadu odozgor dodolje. Rekoše zato među sobom: »Ne derimo je, nego bacimo za nju kocku pa komu dopane« – da se ispuni Pismo koje veli:

Razdijeliše među se haljine moje,
za odjeću moju baciše kocku.
I vojnici učiniše tako.

Majka Isusova – majka učenika

Uz križ su Isusov stajale majka njegova, zatim sestra njegove majke, Marija Kleofina, i Marija Magdalena. Kad Isus vidje majku i kraj nje učenika kojega je ljubio, reče majci: »Ženo! Evo ti sina!« Zatim reče učeniku: »Evo ti majke!« I od toga časa uze je učenik k sebi.

Isusova smrt

Nakon toga, kako je Isus znao da je sve dovršeno, da bi se ispunilo Pismo, reče: »Žedan sam.« A ondje je stajala posuda puna octa. I natakoše na izopovu trsku spužvu natopljenu octom pa je primakoše njegovim ustima.

Čim Isus uze ocat, reče: »Dovršeno je!« I prignuvši glavu, preda duh.

Probodeni bok

Kako bijaše Priprava, da ne bi tijela ostala na križu subotom, jer velik je dan bio one subote, Židovi zamoliše Pilata da se raspetima prebiju golijeni i da se skinu. Dodoše dakle vojnici i prebiše golijeni prvomu i drugomu koji su s Isusom bili raspeti. Kada dodoše do Isusa i vidješe da je već umro, ne prebiše mu golijeni, nego mu jedan od vojnika kopljem probode bok i odmah poteče krv i voda.

Onaj koji je vidio svjedoči i istinito je svjedočanstvo njegovo. On zna da govori istinu da i vi vjerujete jer se to dogodilo da se ispuni Pismo: Nijedna mu se kost neće slomiti. I drugo opet Pismo veli: Gledat će onoga koga su proboli.

Iv 19, 16-37

U o pisu događaja Raspeća evanđeljima su zajednički sljedeći momenti: Isus je raspet između dvojice razbojnika, natpis »kralj židovski« učvršćen je na križ, vojnici su razdijelili među sobom Isusovu odjeću i bacali kocku za nju, a žene iz Galileje stajale su pod križem. Sinoptička izvješća navode da je satnik spoznao istinu o Isusu nakon njegove smrti. Svako od evanđelja uključuje neke od riječi Isusa Krista, koji je ukupno sedam puta progovorio s križa. Prema Mateju i Marku Isus je izgovorio molitvu iz Psalma 22: »Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?«, prema Luki koristio se riječima iz starožidovske večernje molitve: »Oče, u ruke tvoje predajem svoj duh.« Luka nadalje spominje Isusovo preklinjanje »Oče, oprosti im, ne znaju što čine!« i njegov razgovor s razbojnikom koji se pokajao za svoje grijehе. Ivan citira dijalog između Krista, njegove majke i Ivana Evanđelista, u kojem je majku povjerio apostolu »koga je [...] osobito ljubio« (Iv 13, 23). Umire s riječima: »Dovršeno je!«⁶⁰

Smrt Kristova na križu središnja je slika kršćanske umjetnosti i vizualno žarište kršćanske kontemplacije. Značajke prizora mijenjale su se tijekom vremena prema liturgijskim, teološkim pa i hodočasničkim potrebama i 'modama'.⁶¹ Rana je Crkva izbjegavala tu temu te je u doba kada je kršćanstvo pod Rimljanima bilo zabranjena vjera Raspeće prikazivano simbolički pomoću jaganjca. I nakon vladavine Konstantina Velikoga (274. – 337.), kada je kršćanima bilo dopušteno da se predaju vjeri bez prepreka, križ se prikazivao bez Kristova lika. Slike Raspeća kakve ih danas poznajemo počinju se javljati od 6. stoljeća, međutim sve do karolinškoga razdoblja u zapadnoj umjetnosti rijetko se uprizoruju. Postavši jedan od glavnih ikonografskih zadataka, počinju se množiti u bjelokosti, kovini i rukopisima. Susreću se i drugi likovi iz evanđelja – Djevice

⁶⁰ Usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 278-283; Schiller 1972., str. 88-164; Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 498-503.

⁶¹ Pojavi prvih Raspeća u likovnoj umjetnosti pridonio je niz događaja: gradnja Konstantinove crkve Svetoga groba, pronalazak Svetoga križa (313.-14.), slavljenje svetkovina Svetoga križa i čašćenje svetih mjesta, a od 6. stoljeća i relikvija Raspeća. Usp. Schiller 1972., str. 89.

sl. 15 Neznani majstor, *Diptih s Bogorodicom i Raspećem*, 12.-14. st.,
rezbarena bjelokost, 25 × 10,5 cm,
inv. br. SG-9



Marija i Ivan Evanđelist, centurion (satnik) i spužvonoša, dva lupeža, vojnici koji bacaju kocku – koji postaju trajna značajka prizora razapinjanja. Isus se prikazuje živ, otvorenih očiju, uspravna tijela i vodoravnih ruku, redovito nag, ali sa širokom perizomom oko pasa, kao pobjednički Spasitelj (lat. *Christus Triumphans*). Od 9. stoljeća na Istoku,⁶² a od 1200. godine na Zapadu javlja se tip mrtvoga Krista na križu.⁶³ Promjena se zbiva u nizu prijelaznih oblika: Krist zatvara oči, spušta glavu na desno rame, ruke mu se svijaju u laktu, tijelo u boku, a noge mu se naposljetku preklapaju i zabijaju samo jednim čavlom.⁶⁴

Tip mrtvoga Isusa raspeta s tri čavla nalazimo na bjelokosnom diptihu anonimnoga majstora (sl. 15). Krist visi u blagome luku na latinskome križu u obliku maloga slova *t*. Za taj se oblik križa pretpostavlja da je bio korišten prilikom Isusova razapinjanja.⁶⁵ Okomita greda križa bila je trajno učvršćena na mjestu Raspeća, a poprečna greda dodavala joj se u vrijeme smaknuća. Nju je na gubilište nosio osuđenik svezanih ruku kako se ne bi mogao opirati. Prema uobičajenoj praksi rimskih smaknuća, žrtva je potom bila pričvršćena na križ konopom (zavezan oko njezinih ruku, nogu i trbuha), a poneka, kao u Isusovu slučaju, čavlima. Rimljani su prakticirali svlačenje zločinaca do gola, a toga dodatnoga poniženja vrlo vjerojatno nije bio pošteđen ni Isus. U umjetnosti Istoka, u najranijim primjerima, Isus nosi dugu haljinu bez rukava (lat. *colobium*), a ponekad je bio prikazan s pregačom – tankim komadom tkanine oko pasa i među nogama (lat. *subligaculum*).⁶⁶ Od ranoga srednjega vijeka uvriježio se prikaz Raspetoga s tankim komadom tkanine oko bokova, perizomom (lat. *perizonium*), za koju doduše nema povijesne potvrde već se kao motiv prvi put javlja u apokrifnom tekstu Nikodemova evanđelja (*Djela Pilatova*) s kraja 4. stoljeća.⁶⁷ Isus nosi perizomu i na bjelokosnome diptihu u Strossmayerovoj galeriji. Njemu zdesna stoji Marija, a slijeva Ivan.⁶⁸ Ta trofiguralna kompozicija imala je svrhu vizualnoga izražavanja ulomka iz Ivanova evanđelja, u kojem Isus povjerava svoju majku brizi apostola: »Kad Isus vidje majku i kraj nje

⁶² Usp. isto, str. 97.

⁶³ U kontinentalnoj Europi prvi monumentalni primjeri javljaju se oko 1160., a u Italiji nešto kasnije, od 1236. godine. Usp. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 499.

⁶⁴ Jedan čavao pravilo je u Njemačkoj oko 1230. godine, u Italiji tek od 1275. godine. Usp. isto.

⁶⁵ Mogao je biti i u obliku velikoga slova *T*, tzv. *tau*-križ. Usp. Joseph Quinn, *Križ*, u: *Suvremena katolička enciklopedija* 1998., str. 501.

⁶⁶ Oboje bi povijesno moglo biti ispravno. Usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 280.

⁶⁷ Usp. Schiller 1972., str. 89.

⁶⁸ Već je ranobizantska umjetnost uvela trofiguralnu kompoziciju: Isusu zdesna stoji Marija, a slijeva Ivan Evanđelist. Usp. isto, str. 94.

učenika kojega je ljubio, reče majci: 'Ženo! Evo ti sina!' Zatim reče učeniku: 'Evo ti majke!' I od toga časa uze je učenik k sebi.« (Iv 19, 26-27). Strogi smisao evanđelja postupno se gubi zamjenom živoga trijumfalnoga Krista mrtvim te promjenom gestikulacije likova podno križa koji na naturalističan način počinju iskazivati bol. Bol na licima Marije i Ivana na našem je diptihu doduše stilizirana, a Marija u tradicionalnoj gesti žalosti koja potječe iz helenističkoga vremena podiže ljevicu do obraza pridržavajući lakat drugom rukom.⁶⁹

Tijekom 13. stoljeća postupno se napušta tradicionalno simetrično grupiranje likova podno križa, njihov se broj povećava i ističe se njihovo neposredno sudjelovanje u događaju, te se predstavljanje usmjerava na narativne aspekte.⁷⁰ Slijedom toga, Marija i Ivan gube svoju tipiziranu simboličku funkciju te postaju ljudska bića koja intenzivno izražavaju patnju i žalost. Iste osjećaje dijele povijesni sudionici, ali i svi suvremeni promatrači prizora, potaknuti na meditaciju i osobno sudjelovanje u Kristovoj patnji teološkim spisima, propovijedima i crkvenim prikazanjima na temelju kojih se oblikovala kasnosrednjovjekovna pobožnost.⁷¹

Ističe se Marijino sudjelovanje u sinovim patnjama, dok gleda njegovo mučenje i poniženje. S Kristova gledišta, involviranost njegove majke u njegovo poniženje znači pojačavanje njegove patnje.⁷² Po apokrifnom Nikodemovu evanđelju (u vrlo proširenoj obradi iz 15. stoljeća), Ivan kazuje što je posrijedi Mariji, koja je došla s Marijom Magdalenom, Martom i Salomom (majkom Jakovljevom i Ivanovom) do gubilišta, gdje se od prizora obeznanila (onesvijestila).⁷³ Prikazi Marijina fizičkog sloma, koji se pojavljuju u bizantskoj umjetnosti krajem 11. stoljeća, a zapadna ih umjetnost prihvaća već sredinom 12. stoljeća, tijekom 13., 14. i 15. stoljeća nebrojeno se mnogo puta ponavljaju, uz razbijanje simetrije smještaja Bogorodice i Ivana i uvođenje odgovarajuće teme Marijine nesvjestice (sl. 16). Iako se klonula Marija vrlo često prikazuje u

⁶⁹ Usp. Raspeće, u: Hall 1998., str. 281.

⁷⁰ I raniji su prikazi također ponekad sadržavali pojedine figure i motive iz legenda o Raspeću (centurion, Marija Magdalena, svete žene), posebice u slučajevima kada je umjetnik želio ilustrirati određeni tekstualni izvor. Ipak, sudeći po sačuvanim djelima, takva je praksa do 12. stoljeća bila iznimka. Kasnosrednjovjekovni prikazi drugačije su koncipirani – umjetnici su željeli prikazati čitavo bogatstvo događanja na Golgoti. Tom probuđenom interesu za povijesne događaje i njihov slikovni prikaz pogodovala su zbivanja u vezi s križarskim ratovima. Usp. Schiller 1972., str. 151-152.

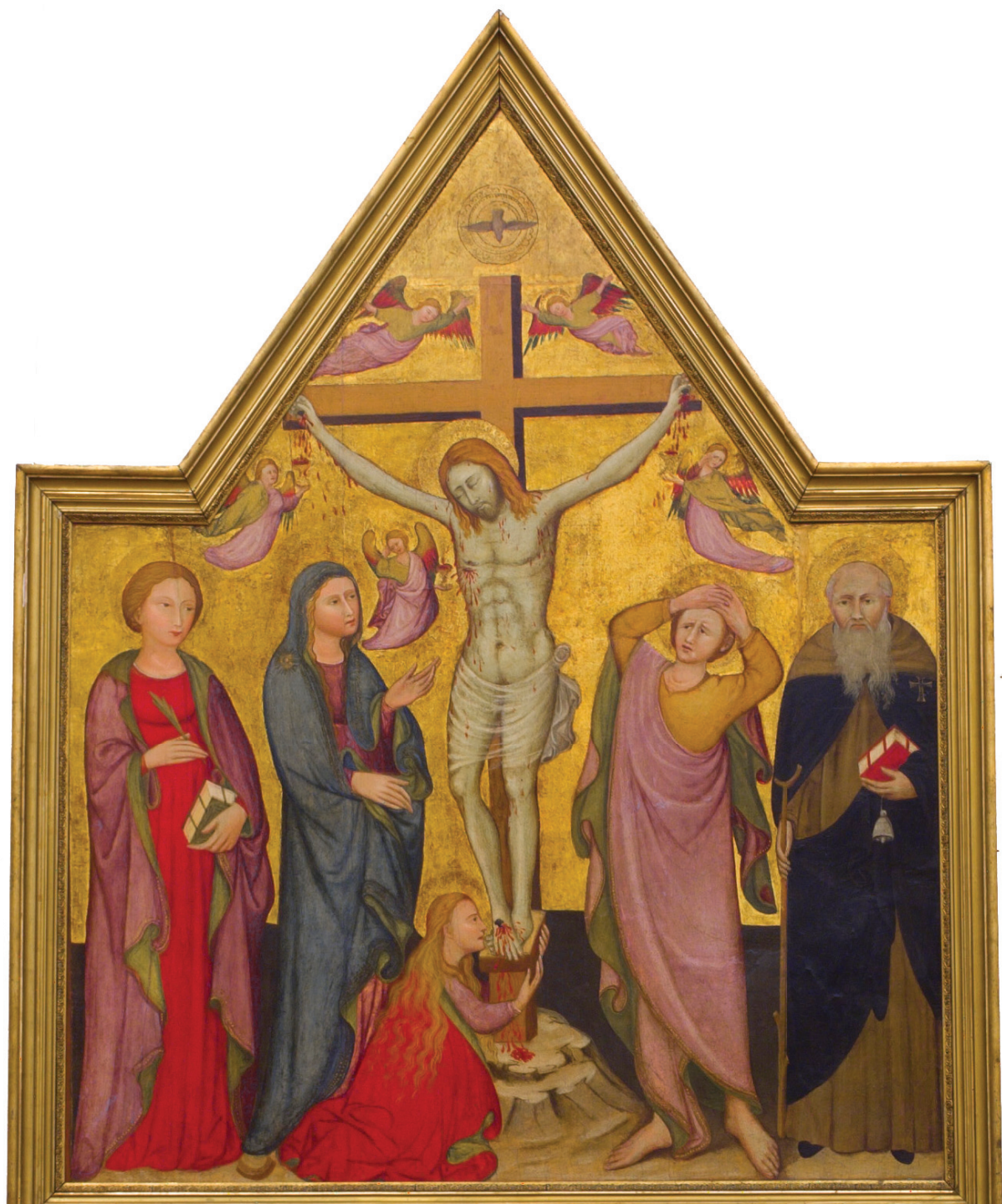
⁷¹ Temelj su spisi Bernarda iz Clairvauxa (1090. – 1153.), učenje sv. Franje Asiškog (1181./2. – 1226.) te tekst *Meditationes vitae Christi* (oko 1300.). Usp. isto, str. 152.

⁷² Usp. isto, str. 78.

⁷³ Usp. Put na Kalvariju, u: Hall 1998., str. 276.



sl. 16 Krug: Bernardo Daddi, *Raspeće*
(fragment), 1. pol. 14. st., tempera na
dasci, 22,5 × 21 cm, inv. br. SG-23



sl. 17 Maestro di San Verecondo, *Raspeče sa svecima*, oko 1420., tempera na dasci, 175 × 145 cm, inv. br. SG-33

bolnome grču (tal. *lo spasimo*),⁷⁴ takav prikaz nikada nije potpuno prevladao,⁷⁵ o čemu svjedoči veliko Raspeće iz Strossmayerove galerije gdje je Marija smirena i dostojanstveno suzdržana u svojoj boli (*sl. 17*).

Položaj Bogorodice u sceni Raspeća bio je predmetom teoloških rasprava, jer je njezina reakcija na Raspeće izravan izraz njezina božanskog materinstva i njezine uloge u spasenju – ona je predmnijevala spasenje: je li stoga osjećala ljudsku žalost obične majke? Uspravan i suzdržan prikaz Bogorodice označuje ju kao svjesnu suradnicu Kristova poslanja, što odgovara tumačenju Kristove smrti na križu kao dobrovoljne smrti, kakvo je bilo rašireno u ranome kršćanstvu.⁷⁶ O Marijinoj dostojanstvenoj suzdržanosti pisao je sveti Ambrozije (*De obitu Valentiniani consolatio*), čije je tumačenje utjecalo i na kasnije autore koji su isticali Marijinu bol i žalost (Amadeus iz Lausanne, Albertus Magnus, Bonaventura); oni su pisali i o Marijinoj neizrecivoj boli, ali i – u tradiciji Ambrozija – o njezinoj dostojanstvenoj suzdržanosti.⁷⁷

Na obje je slike uz podnožje križa, klečeći na tlu i rukama obujmivši Kristove noge, koje su na velikom Raspeću oslonjene na *subpedaneum*, prikazana Marija Magdalena (*sl. 16, sl. 17*).⁷⁸ Ona je grešnica i pokajnica, kojoj su oprošteni grijesi, i stoga je simbol čitavoga ljudskoga roda. U kompleksnoj biografiji, protkanjoj različitim teološkim tumačenjima, nalaze se izvori atributa Marije Magdalene: uz urnu ili vazu s pomastima, njezin je najčešći atribut duga raspuštena kosa.⁷⁹ U najstarijim prikazima istočne ikonografije ona je narativni element novozavjetnih priča, zajedno s ostalim svetim ženama.⁸⁰ U umjetnosti Zapada osamostaljuje se, često i u zasebnu ikonografsku temu, te postaje stalni element scena Muke od Raspeća preko Skidanja s križa do Uskrsnuća. U prikazima Raspeća lik Marije Magdalene nije povijesni motiv već izražajno sredstvo sličnoga učinka onome kada se na istome mjestu prikazuju donatori,

⁷⁴ Isto.

⁷⁵ Usp. Neff 1998.

⁷⁶ Usp. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 498-503.

⁷⁷ Usp. Neff 1998.

⁷⁸ O ikonografiji Marije Magdalene usp. Maria Chiara Celletti, *Maria Maddalena, IV. Iconografia*, Bibliotheca sanctorum 1961.-2000., 8. sv., 1967., str. 1104-1107; Witcombe 2002.

⁷⁹ O kosi Marije Magdalene usp. Bradfield 2002.

⁸⁰ Prema Matejevu evanđelju, to su bile: »Marija Magdalena i Marija, Jakovljeva i Josipova majka, i majka sinova Zebedejevih« (Mt 27, 56), prema Markovu »Marija Magdalena i Marija, majka Jakova Mlađega i Josipa, i Saloma« (Mk 15, 40), prema Ivanovu »majka njegova, zatim sestra njegove majke, Marija Kleofina, i Marija Magdalena« (Iv 19, 25), a Luka ih poimence ne navodi nego samo spominje žene iz Galileje (Lk 23, 49). O problemu identifikacije svetih žena, usp. *Svete žene na grobu*, u: Hall 1998., str. 322-323.



sl. 18 Pripisano:
Christoforo da
Bologna, *Raspelo*,
oko 1400.,
tempera na dasci,
48 × 38,5 cm,
inv. br. SG-29 i SG-30

kao na oslikanom Raspelu iz Strossmayerove galerije (sl. 18): povišena osobna uključenost figura ispod križa izraz je emocionalne asimilacije događaja, na temelju koje dolazi do jake identifikacije promatrača i ožalošćenih.⁸¹

Otkupiteljska moć Isusove žrtve dodatno je istaknuta motivom anđela koji skupljaju Kristovu krv u kaleže u okviru velike scene Raspeća (sl. 17). Na starijim prikazima, prije 14. stoljeća, dva se anđela simetrično iznad vodoravne grede križa klanjaju Kristu, a ruke su im pokrivene mapulom; na velikim prikazima Raspeća jedan anđeo odnosi u nebo dušu dobrog razbojnika, a đavao odnosi dušu drugog, nepokajanog, zlog razbojnika.⁸² Anđeli koji u kaleže skupljaju krv iz Kristovih rana prvi se put pojavljuju u talijanskoj umjetnosti u Cimabueovim dvjema zidnim slikama Raspeća (1288.-92.) u gornjoj crkvi svetog Franje Asiškoga i u Giottovim zidnim slikama Raspeća (oko 1308.) u donjoj crkvi svetog Franje u Assisiju. Giotto je isti motiv uključio i u Raspeće u Cappelli degli Scrovegni (Kapela Arena) u Padovi (1303.-06.). Motiv su preuzeli na sjeveru Europe, većinom u Njemačkoj, u alegorijskim prikazima Raspeća u

⁸¹ Usp. Schiller 1972., str. 117. Više o razvoju ikonografije oslikanih raspela v. Sandberg-Vavalà 1929.

⁸² Usp. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 498-503.

kojima *Ecclesia* (ženska personifikacija Crkve) skuplja Kristovu krv.⁸³ Značjenjski analogan anđeo koji kleči i drži kalež ponekad je prikazan i u temi Molitve u Getsemanskom vrtu, jer Kristov je znoj bio »kao kaplje krvi koje su padale na zemlju« (Lk 22, 44).⁸⁴

Opisi i prikazi Muke Kristove uvijek nadilaze jednostavno narativno značenje. Pobožnost koju takvi prikazi pobuđuju temelji se na empatiji Kristove patnje i na doktrinarnim pitanjima povezanim s tom patnjom. Prolijevanje Kristove krvi, čak i unutar narativnoga konteksta, udaljava prikaz od narativnoga i pridaje mu istaknuto simbolično značenje. Kada je rimski vojnik (centurion, satnik, stotnik) probio Kristovo tijelo nakon njegove smrti na križu, prema Ivanovu evanđelju, »odmah poteče krv i voda« (Iv 19, 34). Taj dualni tijek postao je izvor značenja kršćanskih sakramenata.⁸⁵ Anđeli koji u scenama Raspeća skupljaju Kristovu krv u kaleže označavaju izravnu vezu između krvi i vina u euharistiji. Slike s prikazom skupljanja Kristove krvi u kaleže, česte i sjeverno i južno od Alpa, potvrđuju izravnu vezu između Kristova tijela i euharistije, dodatno istaknutu izravnom asocijacijom kaleža u koji se skuplja Kristova krv i kaleža koji se upotrebljava u misi.

U umjetnosti Sjevera višefiguralna Raspeća javljaju se od 1330. godine, a takav animiran prikaz snažnoga emocionalnoga naboja prepoznajemo u djelu štajerskoga umjetnika oko 1400. godine (sl. 19).⁸⁶ Isus visi visoko na križu čija se vertikalnost u tome razdoblju potencira uslijed jačanja emocionalnosti i dramske napetosti – postaje nedostižan ljudskoj visini. Duboko podno križa prikazane su dvije figuralne skupine, ožalošćeni slijeva te vojnici zdesna. Međutim moralno razlučivanje lijeve i desne strane, pri čemu su dobri Spasitelju zdesna a zli slijeva, slikar ne provodi jer postavlja Ivana slijeva križu, čime zadržava tradicionalni simetrični kompozicijski raspored namijenjen protagonistima Raspeća, a prisutnost krvnika zdesna križu naznačuje kopljima. Razlučivanje provodi na vertikalnoj razini (gore-dolje): tragičnu osamljenost

⁸³ Usp. Strehlike 2004., str. 146.

⁸⁴ Usp. Schiller 1972., str. 51.

⁸⁵ Sveti Augustin (*Tractatus in Johannem*) protumačio je probadanje Kristova srca kao otvaranje vrata života, kroz koja protječu sakramenti: krv za oprostjenje grijeha i voda za krštenje. Opreka smrti i života u prikazu raspetoga Krista predstavlja dvostruku stvarnost Boga i čovjeka u Kristu. On umire na križu kao čovjek, ali – umirući kao Bog – nadilazi smrt. Usp. Schiller 1972., str. 93. Pobožnost prema rani na prsima kasnije se pretvorila u pobožnost Svetom Srcu Isusovom. Usp. Finaldi 2000., str. 135.

⁸⁶ Usp. Schiller 1972., str. 156. Osim ove slike dio istoga preklopnoga oltara činile su slike *Oplakivanje i Krunjenje Bogorodice* podrijetlom iz ostavštine franjevača Kraljevske Sutjeske. Više o gotičkim slikama na tlu Bosne i Hercegovine v. Fisković 2005.



sl. 19 Neznani štajerski slikar, *Raspeće*, oko 1400.,
tempera na dasci, 33 × 22,4 cm, inv. br. SG-19

visoko uzdignuta Isusova tijela dodatno potencira zlatnom pozadinom, a iza sudionika Raspeća uzdiže zid koji je ujedno u funkciji pobjližega određenja lokaliteta – izvan gradskih zidina. Marija se uslijed boli i patnje onesvjestila, a njezino tijelo klonulo na zemlju pridržavaju svete žene.⁸⁷ I Marija Magdalena, u skladu sa svojom ulogom, kao izdvojeni lik otvoreno izražava tugu klečeći u podnožju križa.⁸⁸ Tu se nalaze rasute kosti i lubanja potvrđujući naziv i značenje Golgote (lubanja).⁸⁹ Mrtvačka glava koja se redovito javlja podno križa jest lubanja prvoga čovjeka, Adama.⁹⁰ Srednjovjekovni su pisci nastojali uspostaviti 'povijesne' veze između Pada/Prvoga grijeha i Raspeća kako bi učvrstili kršćanski nauk o otkupiteljskoj žrtvi s mogućnošću izbjavljenja od Adamova istočnoga grijeha koji baštini sav ljudski rod.⁹¹ Tako su, između ostalog, tvrdili da je križ bio načinjen od samoga Drveta spoznanja u Edenskom vrtu te da se Adamov grob nalazio na mjestu Raspeća. Jacobus de Voragine pridodao je i vremensko poklapanje u *Zlatnoj legendi*: Adam je stvoren te je sagriješio u ožujku šestoga dana u tjednu šestoga sata, a Isus je za podnošenje agonije izabrao upravo isti mjesec, ožujak, isti dan, petak, i isto vrijeme.⁹² Isticane su i druge podudarnosti: Adam je stvoren iz djevičanske zemlje prema slici Božjoj, a Isus, Božja slika, od djevice. Ali su naglašavane i razlike: Adam je zgriješio ponosom, neposluhom i proždrljivošću težeći jednakosti s Bogom. Isus, »trajni lik Božji, nije se kao plijena držao svoje jednakosti s Bogom, nego sam sebe 'oplijeni' uzevši lik sluga, postavši ljudima sličan, obličjem čovjeku nalik, ponizi sam sebe, poslušan do smrti, smrti na križu.« (*Fil* 2, 6-9). Krajnje suprotnim ponašanjem Isus je ostvario iskupljenje ljudskoga roda. Teologija Isusa kao novoga Adama službeno je proglašena već u prvome ciklusu Trident-skoga sabora (1545.-63.), kada se raspravljalo o temeljnom katoličkom nauku.⁹³

⁸⁷ U umjetnosti Sjevera motiv onesviještene Marije javlja se nakon 14. stoljeća. Usp. Schiller 1972., str. 156.

⁸⁸ Marija Magdalena dugo se vremena nije razlikovala na prikazima Raspeća od drugih svetih žena. Od 15. stoljeća uvriježio se prikaz Marije kako kleči podno križa ili ga grli stransnom boli. Usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 282.

⁸⁹ Postoje različita tumačenja podrijetla naziva Golgote: teolog Origen (185. – 254.) navodi da je na tome mjestu bila pohranjena Adamova lubanja; sveti Jeronim (340.-2. – 420.) navodi da je mjesto dobilo naziv po lubanjama pogubljenih osoba koje su tu ležale razbacane. Naziv lokaliteta vjerojatnije potječe od konfiguracije brežuljka čiji je izgled podsjećao na lubanju. Usp. Popović 2009., str. 269.

⁹⁰ Prvi se put javlja u 9. stoljeću i od tada se susreće posvuda u kršćanskoj umjetnosti. Usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 282.

⁹¹ Usp. isto, str. 279.

⁹² Usp. Jacobus de Voragine 1993., 1. sv., str. 208-209.

⁹³ Usp. Hornik; Parsons 2008., str. 111-112.

Na petoj sjednici 17. lipnja 1546. godine donesen je dekret o Istočnom grijehu i Isusu kao novom Adamu (kanoni 1 i 2), koji je čovječanstvo pomirio s Bogom u svojoj krvi i time uklonio grijehe prvoga Adama. Otkupljenje Kristovom žrtvom na križu slikar je predočio motivom kapanja Isusove krvi na Adamovu lubanju pod križem.⁹⁴

Među vojnicima zdesna ističe se muškarac u oklopu i crvenoj tunici. Ljevicu je oslonio o štit, a desnicom pokazuje na Isusa. Njegova gestikulacija razotkriva rimskoga satnika koji se u času Isusove smrti obratio (*Mt* 27, 54; *Mk* 15, 39; *Lk* 23, 47). Centurion (stotnik, satnik) poistovjećuje se s vojnikom kojega spominje jedino Ivan (*Iv* 19, 32-35), a koji je mrtvome Isusu kopljem probio bok. Kod rimskih razapinjanja bio je običaj da se osuđenima skrate muke razbijanjem njihovih kosti maljem kako bi im se ubrzala smrt. Vojnici su dvama razbojnicima slomili kosti, ali Isusu, budući da je već bio izdahnuo, jedan je od vojnika kopljem probio bok, iz kojega su potekle krv i voda. Na temelju Ivanova izvještaja stvara se u ikonografiji lik kopljonoše. Prozvan je Longin, po grčkoj riječi za koplje.⁹⁵ Izjednačenje obraćenoga centuriona s kopljonošom Longinom promicao je Jacobus de Voragine u *Zlatnoj legendi*. Opsežno opisuje njegovo izlječenje od sljepila krvlju iz Kristovih rana i obraćenje, njegovo kasnije krštenje i naposljetku mučeničku smrt.⁹⁶

Lik obraćenoga satnika i lik kopljonoše Longina u jednoj osobi prepoznajemo na sitnoslici *Raspeća* Majstora Jacquesa de Besançona (*sl.* 20). Stoji slijeva križu, u desnici drži koplje, a ljevicom pokazuje na Isusa. Dodatnu potvrdu identifikacije daje sitnoslikareva ilustracija za *Zlatnu legendu*.⁹⁷ Na toj sitnoslici, uz Krista i Bogorodicu, ponovljeni su i vojnici zdesna: neobični, leđima u poluprofil okrenuti vojnik, i njemu sučeljeni Longin, koji ovdje ne samo da pokazuje na Raspetoga nego mu se iz desnice uvis razmata traka s natpisom: »vere filius dei erat iste«, što je, prema Markovu evanđelju, izgovorio satnik: »Zaista, ovaj čovjek bijaše Sin Božji« (*Mk* 15, 39). Majstor Jacquesa de Besançona ista-

⁹⁴ O drugačijim mogućnostima prikazivanja otkupiteljske žrtve u ikonografiji v. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 503.

⁹⁵ Longin, kao ime kopljonoše, prvi se put spominje u Nikodemovu evanđelju (*Djela Pilatova*, 16, 8), u: Apocrifi 1991., str. 565.

⁹⁶ Usp. Jacobus de Voragine 1993., 1. sv., str. 184. U likovnoj umjetnosti mogu biti prikazani kao zasebne osobnosti ili se Longin kopljonoša može poklapati s Longinom satnikom. Usp. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 502; *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 280-281.

⁹⁷ *Zlatna legenda*, Bibliothèque nationale de France, Pariz, MS. fr. 244, f. 111r.

knuo je ovdje taj natpis na sitnoslici u *Zlatnoj legendi* zbog toga što je upravo Jacobus de Voragine Longina identificirao kao centuriona (satnika).

U paru s Longinom redovito se prikazuje Stefaton, spužvonoša. Sva četiri evanđelja izvješćuju da je na trsku nataknutu spužvu natopljenu octom ponudio Isusu neposredno pred smrt. Legenda mu je nadjenula ime Stefaton,⁹⁸ a ikonografija ga je tipološki odredila kao predstavnika Židova.⁹⁹ Međutim u liku neobičnoga, leđima u poluprofil okrenuta vojnika s mačem teško možemo prepoznati lik Stefatona jer izostaje i glavni razlikovni element, a to je motiv spužve.

Ikonografska specifičnost ovoga Raspeća u odnosu na ranije opisane prizore jest uključivanje tradicionalnih simboličkih motiva uz historijske sudionike. Sunce se javlja Isusu zdesna, a mjesec slijeva.¹⁰⁰ Njihova prikladnost na prizorima Raspeća

uspostavljena je već u Bibliji i teološkim razmatranjima. Sinoptici kažu da je tama prekrivala svu zemlju od šeste do devete ure, tj. od dvanaest do tri sata. Tim antičkim motivima snage sveti je Augustin (354. – 430.) dodao i simboličko značenje: sunce i mjesec postaju alegorijske figure koje predstavljaju Crkvu i Sinagogu, tj. simboliziraju prefigurativni odnos dvaju zavjeta: Stari (mjesec) mogao se razumjeti samo pomoću svjetlosti što na nj lijeva Novi zavjet (sunce).¹⁰¹

Na sitnoslici Mattea da Milana iz Časoslova *Alfonsa I. d'Este*, kojom su započinjali Časovi križa, ponovno se susrećemo s redukcijom kako narativnih tako i



sl. 20
Majstor
Jacquesa de
Besançon,
Raspeće,
detalj sl. 1

⁹⁸ *Codex Egberti* iz kasnoga X. stoljeća imenuje spužvonošu kao Stefatona (f. 83v), iako potvrda u literarnim izvorima nije pronađena. O rukopisu v. Egbert-Codex 2005.

⁹⁹ Dok Longin predstavlja pokrštene pogane. O tipologiji vojnika usp. Branko Fučić, *Raspeće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 502.

¹⁰⁰ Uglavnom se rijetko javljaju na prizorima Raspeća nakon 15. stoljeća. Usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 283.

¹⁰¹ O simboli sunca i mjeseca usp. *Raspeće*, u: Hall 1998., str. 283; Schiller 1972., str. 109.



sl. 21 Matteo da Milano, *Raspeće*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-346

križu prekrivenih nogu i priboden s tri čavla, malo se u prikazu završnoga čina muke mijenjalo. Meditacije o tome je li Isus bio pribijen na križ na tlu ili kada je već bio uzdignut, je li zadržao trnovu krunu na glavi tijekom razapinjanja, je li bio proboden kopljem s lijeve ili desne strane, koliko su bili udaljeni raspeti razbojnici od njegova križa neznatno su utjecale na promjenu ikonografije.¹⁰² Osnovne značajke prikaza Raspetoga i scene Raspeća definirane u gotičkoj umjetnosti prepoznamo i na slici nastaloj po invenciji njemačkog slikara Christopa Schwarza sačuvanoj u grafici Aegidiusa Sadelera II. (sl. 22).¹⁰³ Isus je raspet između dvojice razbojnika, kako izvješćuju sva četiri evanđelja. Ulomak Lukina evanđelja donosi njihov razgovor, ruganje jednoga razbojnika: »Nisi li ti Krist? Spasi sebe i nas!« te prekoravanje drugoga: »Zar se ne bojiš Boga ni ti, koji si pod istom osudom? Ali mi po pravdi jer primamo

simboličkih elemenata (sl. 21). Djelo je to meditativne pobožnosti i primarno kontemplativnoga karaktera, zamišljeno da se drži u rukama i promatra izbliza, u intimnom, privatnom okružju osobnih molitava i kontemplacija u okviru kojih su slikovni prikazi pobuđivali promišljanje i doživljavanje ne samo pojedinih elemenata već i općeg značenja crkvenih dogmi i teoloških tumačenja. Iako je primjetan renesansni interes za lokalitet koji se očituje u razvoju krajolika u pozadini, ikonografski repertoar motiva sveden je na najvažnije: podno Raspetoga su Marija, Ivan i Marija Magdalena. Značenjski naboje ostvaruje se kroz uravnoteženu kompoziciju sada već čvrsto ukotvljenu u tradiciji slikovnih prikaza Kristova raspeća. Tako uprizoren kolektivni imaginarij u dubinskoj je vezi sa subjektivnošću svakog pojedinog promatrača na čiju emocionalnu i osjetilnu memoriju neposredno djeluje.

Od gotičkoga razdoblja, kada je Isus umro na

¹⁰² Cvetnić 2007., str. 150-151.

¹⁰³ Usp. R. A. Peltzer, Schwarz, Christoph, u: Allgemeines Lexikon 1908.-47., 30. sv., str. 538-561, 539.

što smo djelima zaslužili, a on – on ništa opako ne učini.« Dobrome razbojniku Isus je obećao kraljevstvo nebesko: »Zaista ti kažem: danas ćeš biti sa mnom u rajul« Najšire su poznati po imenima Dizma (dobri) i Gestas (zli razbojnik), koja je iz apokrifnog Nikodemova evanđelja preuzeo Jacobus de Voragine u *Zlatnoj legendi*.¹⁰⁴ Lukin izvještaj potaknuo je razlikovanje dvojice razbojnika u umjetnosti: dobri je razbojnik Kristu zdesna, izraz mu je skladan i spokojan, a drugi je tjeskoban. Kako bi se razgovijetno razlikovali od Isusa, razbojnici su svezani na križeve sastavljene od dva neobrađena debla.¹⁰⁵ Tijela su im zgrčena u koljenu te se doimaju manjima od Isusa, čime slikar nastavlja srednjovjekovni običaj prema kojem je veličina lika usklađena s njegovom svetošću. Razlikovanje ističe i kromatski: tijela razbojnika su tamnija, krvavo crvenkasta, a Isusovo blješti ledenom bjelinom. Kristova perizoma snažno je pokrenuta. U tom je rješenju vidljivo poznavanje invencije lebdeće perizome nizo-zemskoga slikara Rogiera van der Weydena iz oko 1440. godine.¹⁰⁶ Podno križeva slikar postavlja i ostale uobičajene statiste Pasije: grupa ožalošćenih približena je u prvi prostorni pojas, desno su svete žene oko onesviještene Marije, podno križa kleči Marija Magdalena, a lijevo stoji Ivan Evanđelist.¹⁰⁷ Iza njih nižu se vojnici gubeći postupno jasne vizure u tami koja »nasta po svoj zemlji«. Prevevši prikaz u suvremeni izričaj, pri čemu je tijela izdužio, mase pokrenuo, odstupio od lokalnih te odabrao provizorne boje, slikar je osobito uspješno iskoristio manirističke značajke osvjetljenja. Nebo je prekrrio tamnim, teškim oblacima, kroz koje se probijaju zrake sunca osvjetljujući Isusov lik. Postignuti osjećaj iznenadnoga bljeska, kao i sveopće uznemirenosti (vibrantnost površine, kontrasti svjetla i sjene) kojoj pogoduje i gestikulacija likova oslikava upravo trenutak Isusove smrti. Naime tama je, kako izvješćuju sva evanđelja, nastupila treći čas, dakle u podne, u trenutku kada je sunce najsnažnije. Sve do Isusove smrti, dakle do šestoga časa (tri poslijepodne), pratila je Isusovo umiranje na križu. U Starom je zavjetu, osobito kod proroka, tama bila znakom Božje srdžbe i znakom Božjega djelovanja u odlučujućim,

¹⁰⁴ Bruce Metzger kategorizirao je imena dvojice razbojnika koja se pojavljuju na Zapadu. Usp. Hornik; Parsons 2008., str. 92–94.

¹⁰⁵ U umjetnosti Zapada postao je običaj da se prikazuju svezani na križ oblika slova T (lat. *crux commissa*), a ponekad su im i zavezane oči. Usp. Raspeće, u: Hall 1998., str. 280.

¹⁰⁶ Rogier van der Weyden, *Bečki triptih*, oko 1440., ulje na hrastovini, 101 × 70 cm (središnji dio), 101 × 35 cm (svako krilo), Kunsthistorisches Museum, Beč. Usp. Panofsky 1971., str. 267.

¹⁰⁷ Zamjena uobičajenoga smještaja Bogorodice zdesna i svetoga Ivana slijeva proizlazi iz ugledanja na kompozicijski razmještaj likova na grafici na kojoj je izvoran raspored vrlo vjerojatno uslijed postupka izrade grafike zamijenjen lijevo-desno u odnosu na danas izgubljeni izvornik Christopha Shwarza.





sl. 22 Kopija po Christoph Schwarz,
Raspeće, nakon 1590., ulje na limu,
54 × 45,5 cm, inv. br. SG-504

presudnim trenucima.¹⁰⁸ Tri sata tame u vrijeme Isusova umiranja Božji su odgovor na neshvaćanje i neprihvatanje njegova patničkog mesijanstva te najava skoroga suda koji će nastupiti sa smrću. Nakon nastupa Spasiteljeve smrti satnik je ispovjedio vjeru u Isusovo Božje sinovstvo. Istaknut je svjetlom, upravo u onom trenutku kada se povukla tama, neposredno uoči Isusove smrti.

¹⁰⁸ Iscrpnije o podrijetlu i značenju tame v. Popović 2009., str. 286-287.

Prijestolje Milosti

shodište kršćanskoga nauka da je u Boga jedna narav, a da tri osobe nalazimo u Isusovu životu, smrti i uskrsnuću, u poslijeuskrsnom iskustvu Duha Svetoga te u bogoštovlju prvih kršćanskih zajednica.¹⁰⁹ Najizričitiije je prisutno u Isusovim riječima koje prenosi Matej Evanđelist: »Pođite dakle i učinite mojim učenicima sve narode krsteći ih u ime Oca i Sina i Duha Svetoga« (Mt 28, 19) te u prizoru opisanom u evanđeljima prilikom Isusova krštenja kada se iz otvorenih nebesa čuo glas Boga Oca: »Ovo je Sin moj, Ljubljeni« i kada je na Krista sišao Duh Sveti u obličju golubice (Mt 3, 17; Mk 1, 11; Lk 3, 22; Iv 1, 34). Kao nauk u kojem je sažeto kršćansko shvaćanje o otajstvu Boga – Bog je troosobno biće – razvio se tijekom 4. stoljeća. Na Nicejskom ekumenskom saboru 325. godine potvrđeno je jedinstvo Boga i Isusa, njegova božanska narav i misterij Božjeg utjelovljenja u Isusu. Time je bio otvoren put za trojstvenu teologiju stvorenu odlukama Carigradskoga koncila 381. godine o Duhu Svetom. Nicejsko-carigradsko vjerovanje predstavlja Duha Svetoga kao »Gospodina i životvorca, koji izlazi od Oca i Sina, koji se s Ocem i Sinom skupa časti i zajedno slavi«.¹¹⁰

Vizualni znak Presvetoga Trojstva ikonografija rješava simbolički, alegorijski ili antropomorfno.¹¹¹ Najuvreženiji i najučestaliji prikaz Presvetoga Trojstva u zapadnoj ikonografiji oblikuje se u 12. stoljeću, kada ga susrećemo u francuskim i sjevernotalijanskim prizorima.¹¹² Formalno razlikuje i identificira tri osobe, tako

¹⁰⁹ O nauku o Presvetom Trojstvu ukratko usp. Branko Fučić, *Trojstvo*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 571-572 i *Sveto Trojstvo*, u: Hall 1998., str. 323 te opširnije v. Dermot A. Lane, *Presveto Trojstvo*, u: Suvremena katolička enciklopedija 1998., str. 768-771.

¹¹⁰ Važnu ulogu u proširenju učenja imao je sveti Augustin raspravom *De Trinitate*, a preporod u teologiji Presvetoga Trojstva nastupa u drugoj polovici 20. stoljeća. Usp. Dermot A. Lane, *Presveto Trojstvo*, u: Suvremena katolička enciklopedija 1998., str. 770.

¹¹¹ Usp. Branko Fučić, *Trojstvo*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 572.

¹¹² Drugi manje uobičajen tip koji je postojao istodobno s ovim predstavlja Trojstvo kao tri osobe u ljudskom obličju. Jedna inačica potekla iz članka vjerovanja (lat. *credo*) da Krist sjedi s desne Boga Oca svemogućega pokazuje prvu i drugu božansku osobu kraljevski odjevene gdje sjede jedna uz drugu: Bog Otac sa žezlom, možda s nogama na kugli zemaljskoj, a Krist s križem. Golub lebdi među njima. O razvoju ikonografije najučestalijega prikaza Presvetoga Trojstva i njegovim inačicama usp. *Sveto Trojstvo*, u: Hall 1998., str. 323.

da je Otac prikazan kao starac, Sin u muževnoj dobi, a Duh Sveti kao golubica. Bog Otac stoji iza i donekle iznad Krista na križu čiju okomitu gredu (lat. *patibulum*) može pridržavati objema rukama ili sjedi na prijestolju i u rukama drži križ s Raspetim (Prijestolje Milosti, njem. *Gnadenstuhl*).¹¹³

U nizozemskom slikarstvu 15. i 16. stoljeća razvija se inačica prikaza Presvetoga Trojstva prema kojoj Bog Otac sjedi na prijestolju i pridržava klonulo Kristovo tijelo skinuto s križa, a između njih lebdi golubica Duha Svetoga. Takvo rješenje nalazimo na slici delftskoga slikara, Majstora slike Virgo inter Virgines. Slika iz Strossmayerove galerije ubraja se među njegova najambicioznija kompozicijska djela, a u smislu ikonografske invencije jest izvoran slikarev doprinos s obzirom na to da u nizozemskom slikarstvu uobičajeni prikaz Presvetoga Trojstva kao Prijestolja Milosti kombinira s temom Oplakivanja Isusa, za što ne postoji predložak (sl. 23).¹¹⁴ Oplakivanje je prizor koji slijedi odmah nakon Skidanja s križa – Kristovo tijelo prostrto je na zemlji ili na kamenu i okruženo je naricate-ljima.¹¹⁵ Osobe koje oplakuju Isusa sudjelovale su i pri njegovu skidanju s križa, a to su redovito Djevica Marija, sveti Ivan Evanđelist, Marija Magdalena, ponekad mogu prisustvovati i Josip iz Arimateje i Nikodem te svete žene, a katkada i anđeli. Slikar u svome inovativnome rješenju odabire Djevicu Mariju, Ivana Evanđelistu, svete žene i anđele kojima u ruke postavlja znakove Kristove muke – *Arma Christi*.

¹¹³ Usp. Anđelko Badurina, *Prijestolje Milosti*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 485.

¹¹⁴ Izvorno podrijetlo i namjena slike ostaju i dalje nepoznati. Sudeći po dimenzijama, složenom kompozicijskom rješenju i bogatom koloritu, nesumnjivo pripada među važnije majstorove narudžbe za neko istaknuto mjesto. Van Luttervelt predložio je da je riječ o izgubljenom oltarnom slici za oltar u nuždi (niz. *noot-outaar*) u *Grote Begijnhofu* u Delftu. Usp. Luttervelt 1952., str. 69.

¹¹⁵ Usp. *Pietà*, u: Hall 1998., str. 252-253; više u: poglavlje *Oplakivanje*.





U središtu prikazuje Boga Oca na prijestolju s baldahinom kako drži golo izmučeno Isusovo tijelo. Usprkos činjenici da je mrtav, Isus palcem i srednjim prstom desne ruke ističe ranu na prsima. I ostale rane, na rukama i nozi, jasno su istaknute, u skladu s pojačanim interesom prema trpećem Kristu u tome razdoblju. Na glavi još uvijek nosi trnovu krunu, čime je pogrdno obilježen kao »kralj židovski«. Od velikoga broja simboličkoga oružja Isusove muke prikazana su još tri simbola: desni anđeo uz prijestolje drži stup, lijevi križ T-oblika, a lebdeći anđeo desno čavle.¹¹⁶ Isusove noge počivaju na staklenoj kugli, koja bi se zbog odabrana materijala mogla protumačiti kao simbol zemlje i ljudske prolaznosti.¹¹⁷ Između Boga Oca i Isusa lebdi golubica Duha Svetoga zaokružujući prikaz Presvetoga Trojstva.

U prednjem prostornom pojasu lijevo prikazana je onesviještena Marija u duhu nove senzibilnosti o kojoj skrbi sveti Ivan Evanđelist, a tema Oplakivanja proširena je trima Marijama u tihoj žalosti. Sklopljenih ruku slijeva vjerojatno stoji Marija Magdalena, a s druge strane prikazane su još dvije Marije, od kojih jedna, uzdižući draperiju prema licu, pokazuje otvoreniiju tugu, ali još uvijek dovoljno suzdržano da ne remeti tihi sklad žalovanja. Slikar u prizor uključuje još jedan ženski lik kako kleči zdesna. Može se pretpostaviti da je riječ o svetoj Ani, Marijinoj majci, koja doduše nema razlikovnih atributa, ali često nosi zeleni plašt iznad crvene haljine kao i na našem primjeru.¹¹⁸ Zrelo srednjovjekovlje intenziviralo je njezinu liturgijsku proslavu (vezano uz pojačani ugled Marije), osobito u sjevernoj Europi od 14. do 16. stoljeća.¹¹⁹ Zaziva je se za laganu smrt, s obzirom na to da joj se na samrti pojavio Isus i oslobodio je agonije umiranja, a među ostalim je i zaštitnica vezilja, čija bi moguća narudžba objasnila bogato ukrašen brokat na pozadini slike.

¹¹⁶ Više o ikonografiji *Arma Christi* u: Schiller 1972., str. 184-197.

¹¹⁷ Usp. Jeroen Giltaij, *Meester van de Virgo inter Virgines, Genadestoel*, u: Lammertse; Giltaij 2008., str. 275.

¹¹⁸ Isto, str. 9. U klečećem liku ranije je bila prepoznata donatorica, što je odbačeno s obzirom na to da njezino lice ne odaje portretne odlike i nije odjevena u suvremenu odjeću Usp. Châtelet 1980., str. 154.

¹¹⁹ O svetoj Ani usp. Gian Domenico Gordini i Elena Croce, *Anna*, u: Bibliotheca Sanctorum 1961.-2000., 1. sv., 1961., st. 1269-1295.

Oplakivanje / *Pietà*

Oplakivanje, u kojem je Kristovo tijelo prostrto po zemlji ili na kamenu nalik na oltar te okruženo naricateljima, tema je koja se ne spominje u evanđeljima.¹²⁰ Vjerojatno potaknuta pogrebnom praksom kojom se ispunjavaju duhovne potrebe ožalošćenih pronalazi svoje mjesto u meditativnoj pobožnosti i liturgiji.¹²¹ Kao zasebna tema oblikuje se u bizantskoj umjetnosti krajem 11. stoljeća, a već najraniji prikazi sadrže značajke nabožnoga djela: ne odražavaju određeni trenutak Muke nego nude gledateljima mogućnost za kontemplaciju i poistovjećivanje s prikazanim osobama. Bizantsko Oplakivanje, *therenos*, stapa motiv posrnutih s prikaza Nošenja Isusova tijela te motiv kamene ploče, hodočasničke uspomene na relikviju »kamena pomazanja« koja se čuva u crkvi Svetoga groba u Jeruzalemu, pri čemu Bogorodica postaje središnja osoba žalovanja. Nastupa na prvo mjesto, zamjenjujući izvornoga predvodnika povorke Josipa iz Arimateje, najčešće se naginje nad Isusa, ili sjedi na podu, obgrljuje i ljubi njegovo mrtvo tijelo. Pod snažnim valom bizantskoga utjecaja, krajem 12. i početkom 13. stoljeća ta dramatična kompozicija s motivom oproštajnoga poljupca preuzeta je u talijanskoj umjetnosti. Marija je istaknuta uz Sinovo uzglavlje, a grupa ožalošćenih oplakuje Isusovo tijelo nad sarkofagom, motivom preuzetim od teme Polaganje u grob.¹²² Redovito su nazočni Ivan Evandelist i Marija Magdalena, koja najčešće rukama obuhvaća Spasiteljeve noge, a prisutni mogu biti i Josip iz Arimateje držeći platneni povoj, Nikodem s posudom smirne i aloje te svete žene. Talijanski prizori dodatno pojačavaju emocionalni naboj izražajnom gestikulacijom ožalošćenih.¹²³

¹²⁰ Usp. Branko Fučić, *Oplakivanje Krista*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 439-440; *Pietà*, u: Hall 1998., str. 252-253.

¹²¹ O razvoju prikaza v. Schiller 1972., str. 174-179; Panofsky 1971., str. 23-24.

¹²² Motiv kamena pomazanja u talijanskoj umjetnosti zamijenjen je motivom sarkofaga s prikaza Polaganja u grob. Istovremeno se i u nabožnoj literaturi događa ista zamjena. Usp. Schiller 1972., str. 174-175; Panofsky 1971., str. 23.

¹²³ Usp. primjerice Giotto di Bondone, *Oplakivanje*, Kapela Arena, Padova, 1303.-06.

Oplakivanje, osim u likovnim umjetnostima, redovito se javlja i u kršćanskim tekstovima i pjesmama. Latinska verzija apokrifnoga Nikodemova evanđelja poznata tijekom srednjega vijeka opisuje kako su Marija, Marija Magdalena i Josip iz Arimateje oplakivali Isusa. Marijin jauk o »maču koji joj probada dušu« izravno se vezuje za proročanstvo starca Šimuna, koji je prilikom Isusova prikazanja u hramu prepoznao obećanog i očekivanog Mesiju (*Lk* 2, 35). Pojačani interes prema trpečem Kristu i bolima Bogorodice i njegovih bližnjih tijekom kasnoga srednjega vijeka odrazio se u nizu nabožnih tekstova koji opisuju oplakivanje te nastaju paralelno ili u određenom vremenskom odmaku od likovnih prikaza. Tekstovi poput *Meditationes Vitae Christi* Pseudo-Bonaventure, *Liber de Passione* Pseudo-Bernarda, *Objave svete Brigitte Švedske* i *Vita Jesu Christi* Ludolfa Saksonskog potvrđuju kako je ista pobožnost našla svoj izraz i u riječi i u slici.¹²⁴

Posljednje navedeno djelo, *Vita Jesu Christi* mistika Ludolfa Saksonskog izraz je franjevačke pobožnosti. Sjeverno od Alpa postaje poznato od sredine 14. stoljeća, kada se i javljaju prvi zasebni prikazi Oplakivanja.¹²⁵ Za razliku od talijanskih primjera, gdje je grupa ožalošćenih koncentrirana uz sarkofag, četrnaestostoljetna sjevernjačka Oplakivanja odvijaju se ispod križa te su usko vezana uz ikonografiju Skidanja s križa. Grupu ožalošćenih pod križ je smjestio i neznani štajerski slikar oko 1400. godine (*sl.* 24). Isusovo ukočeno tijelo položio je u Bogorodičino krilo, intimno protumačivši zagrljaj Majke kojim pridržava Sina i sljubljujući njihove glave u posljednji poljubac. Oko Bogorodice i Isusa smjestio je ostale likove Oplakivanja. Lijevo ispod križa nalazi se sveti Josip koji skrbi za Bogorodicu, a jedna od svetih žena pomaže joj u pridržavanju Isusova tijela. Grupu nadvisuje ožalošćena u osobito emotivnoj impoziciji: ruke je uzdigla i sklopila iznad glave. Jedna od svetih žena desno također 'glasno' izražava svoju tugu, ruke je široko uzdignula, a druga ljubi Isusovu ruku. Noge mu obuhvaća Marija Magdalena u skladu sa svojom ulogom pokajnice, one koja je suzama kvasila Isusove noge, kosom ih otirala, cjelivala i mazala pomašću (*Lk* 7, 38). Iznad ženskih likova desno uzvisuju se tri stojeća muškarca. Ivan Evangelist uzdiže ruke ispred lica, a dvojicu muškaraca po odjeći i ulozi koju su odigrali u Skidanju (Snimanju) Isusova tijela s križa možemo identificirati kao Josipa iz Arimateje i Nikodema. Josip iz Arimateje, bogat i ugledan vijećnik Sanhedrina (Velikoga vijeća, židovskoga najvišega

¹²⁴ Usp. Schiller 1972., str. 175-176.

¹²⁵ Tijekom 13. stoljeća Oplakivanje kao zasebna tema u umjetnosti sjeverno od Alpa ostaje nepoznato. Usp. isto, str. 176-177.



sl. 24 Neznani štajerski slikar, *Oplakivanje*, oko 1400.,
tempera na dasci, 32,8 × 23 cm, inv. br. SG-21

upravnoga tijela u Jeruzalemu), bio je potajice Isusov učenik koji je zatražio Pilata dopuštenje da Isusovo tijelo skinе (snimi) s križa (*Mt* 27, 57-58; *Mk* 15, 42-46; *Lk* 23, 50-54; *Iv* 19, 39-40).¹²⁶ Ponio je platno, povio Isusa i položio u grob. Prema Ivanu, pomogao mu je Nikodem, koji je donio smirne i aloje za očuvanje tijela. Slikar izostavlja aureole u skladu sa sjevernjačkom tradicijom te Josipa i Nikodema izborom odjeće definira kao imućne građane, pri čemu Josipa oblači raskošnije, kako se uvriježilo tijekom 15. stoljeća.¹²⁷ Tada se pod utjecajem popularne crkvene drame definira izbor njihove odjeće i tipološke značajke.¹²⁸ Jedan ima dugu bradu, a drugi je pomno obrijan, vrlo često i ćelav. Takvo dosljedno provođenje diferencijacije karakteristično je za flamanske i njemačke primjere, iako naš primjer s dva bradata muškarca ukazuje na moguća odstupanja.

Oplakivanje preuzimaju i anđeli na zlatnome nebu ponavljajući gestikulacije ožalošćenih. Njihove izražajne geste snažnoga emotivnoga naboja ukazuju na slikarevo poznavanje Giottova rješenja istoimene teme iz Kapele Arena u Padovi (1303.-06.).¹²⁹ Giotto di Bondone u ikonografsko je rješenje uključio ožalošćene, koje bol i tuga toliko obuzimaju da uzdižu ruke uvis, primiču ih licu ili se naginju i zabacuju ruke široko iza sebe.¹³⁰ Vrlo slične geste prepoznamo i u rješenju štajerskoga slikara koji je pojedine i doslovno citirao: Giottovu impostaciju Ivana Evanđelista potpuno preuzima, ali je namjenjuje jednoj od svetih žena.

U pozadini desno nalazi se perspektivno skraćen sarkofag u kojem se nalazi postariji bradati muški lik s rukama ispruženim prema figuralnoj grupi. S obzirom na odabir fizionomije i geste, iako slikar izostavlja svetokrug, vjerojatno se radi o Bogu Ocu. Nije bilo neuobičajeno da se lik Boga Oca pojavljuje na prikazima Oplakivanja, nalazimo ga primjerice na gotovo suvremenom rješenju nizozemskoga slikara Jeana Malouela.¹³¹ Unutar tonda slikar je prikazao

¹²⁶ Usp. *Skidanje s križa*, u: Hall 1998., str. 307-308.

¹²⁷ Za razliku od prikaza Josipa iz Arimateje i Nikodema u talijanskoj umjetnosti, sjeverni ih prikazi od kasnoga 11. stoljeća rijetko kada ilustriraju s aureolama – naprotiv, bogatom ih odjećom i šeširima ističu kao pobožne Židove. Usp. Mellinkoff 1993., 1. sv., str. 76.

¹²⁸ Iscrpnije o utjecaju popularne crkvene drame na razvoj ikonografskih rješenja v. Mâle 1986., str. 68-70.

¹²⁹ Podudarnosti su vidljive i u pomaku duhovnoga središta prikaza lijevo od središnje akse te u razmještanju muškaraca i žena.

¹³⁰ Panofsky smatra da ti dodatni ekspresivni elementi imaju svoje korijene u funeralnoj rimskoj i etruščanskoj umjetnosti te da je lik Ivana Evanđelista izravno inspiriran likom s Meleagerova sarkofaga. Usp. Panofsky 1971., str. 24.

¹³¹ Jean Malouel, *Pietà*, oko 1400., tempera i pozlata na dasci, promjer 64 cm, Louvre, Pariz.



sl. 25 Benedetto Coda, *Oplakivanje*, oko 1520., ulje na dasci, 145,6 × 161,2 cm, inv. br. SG-87

Boga Oca s Isusom, kojega oplakuju Bogorodica, Ivan Evanđelist i anđeli. Međutim Bogu Ocu nizozemski slikar namijenio je aktivniju ulogu: on pridržava Isusovo klonulo tijelo, a golubica Duha Svetoga zaokružuje prikaz Presvetoga Trojstva. Štajerski slikar dodjeljuje mu ponešto neuobičajeniju ulogu, postavlja ga sa strane, kao strpljiva promatrača koji čeka da se Isusovi bližnji oproste s njim kako bi ga potom primio u kraljevstvo nebesko.

U flamanskoj i francuskoj umjetnosti krajem 14. stoljeća ustaljuje se središnji položaj Bogorodice s Isusom pod utjecajem rješenja Bogorodice Sućutne ili *Pietà*.¹³² I talijanski umjetnici renesanse davali su prednost u svojim rješenjima Oplakivanja središnjem položaju Majke i Sina. Međutim asimetrična kompozicijska rješenja koja nasljeđuju tradiciju i dalje su prisutna. Za to se rješenje odlučio i talijanski renesansni slikar Benedetto Coda (sl. 25).¹³³ Tik do ruba slikanoga prostora, paralelno s njime postavlja mrtvo Isusovo tijelo oko koje-

¹³² Usp. Schiller 1972., str. 176-177.

¹³³ Slika je uvrštena u opus Benedetta Code nakon izložbe u Valdragoneu u San Marinu 1988. godine. Usp. Ugolini 1989. i Tomić 1996.



sl. 26 Giovanni
Francesco Roma-
nelli, *Oplakivanje*,
sred. 17. st., ulje na
limu, 35 × 49,4 cm.
inv. br. SG-168

ga se zbilo devet likova. Tradicionalni likovi Oplakivanja izražavaju svoju bol suzdržano i tiho: Marija se primiće Isusovu licu, Marija Magdalena ga drži za ruku, Nikodem i Josip iz Arimateje lijevo te Ivan Evanđelist u središtu prizora nagnju se i uzdižu ruke pred prsa. Izdvojeni u svojoj emocionalnoj reakciji od grupe ožalošćenih ostaju dvojica muškaraca desno koji raspravljaju o događaju i znatno manji lik donatora koji kleči u desnom donjem kutu slike. Biskup Strossmayer osobito se divio tome djelu smatrajući ga pravom »riedkosti«. Već prilikom njezine kupovine istaknuo ju je kao »jako znamenitū sliku, osobito pod historičkim vidom. U njoj je začetak škole peruginske, a posve još gjoťtov duh.«¹³⁴ Karakter oblika, određena sirovost fizionomija i istaknuta izduženost i ukrućenost uistinu upućuju na odlike Pietra Perugina,¹³⁵ a i sam odabir kompozicijskoga rješenja sa smještajem Isusova tijela paralelno uz rub slikana prostora, grupiranjem ožalošćenih iza njega i uključivanjem dvojice

¹³⁴ Strossmayer Voršaku, [Đakovo], 25. ožujka 1873. Arhiv HAZU, XI A, 1 / Vor. N. 86.

¹³⁵ Usp. Zlamalik 1982., str. 156.

sučeljenih komentatora, blizak je Peruginovu rješenju istovjetne teme na slici koja je danas u palači Pitti (*Palazzo Pitti*) u Firenci.¹³⁶

Barokna talijanska rješenja u ostvarivanju dubinskoga oblikovanja odlučuju se za dijagonalni položaj Isusova tijela oslonjena o Bogorodičino krilo, odnosno koljena. Motiv sljubljenih glava Majke i Sina često izostaje, a bolnost trenutka izražena je izoliranim Isusovim tijelom na bijeloj draperiji te prazninom između Majke i Sina te ožalošćenih. Na taj način Oplakivanje gradi Giovanni Francesco Romanelli ostvarujući dojam usamljenog žalovanja i tragičnosti prizora (sl. 26). U središtu kompozicije leži dijagonalno postavljeno Isusovo tijelo oslonjeno trupom o Bogorodičina koljena, čime je ostvaren i jedini fizički kontakt između Majke i Sina. Njegova centralna uloga dodatno je istaknuta bijelom draperijom. Prostor oplakivanja ograničen je kamenim sarkofagom, a broj ožalošćenih reduciran je na tri lika. Osim Bogorodice, Isusovo mrtvo tijelo oplakuje Marija Magdalena, koja primiče svoja usta njegovoj ruci, i jedna od svetih žena, koja sklapa ruke na prsima. Anđeo u desnom kutu okružen je znakovima Isusove muke: trnovom krunom i čavlima.

Oplakivanje kao tema, po naravi pripovjedna, nastavila je fascinirati umjetnike sve do 20. stoljeća, iako je najuobičajenija bila upravo u razdoblju od 15. do 17. stoljeća. Tijekom kasnoga srednjega vijeka oblikovao se i više nabožan aspekt teme, reduciran samo na plač Majke nad mrtvim Sinom, tvoreći jednu od najbolnijih tema kršćanske ikonografije. Iako evanđelja ni taj događaj ne opisuju, nakon potresne Isusove smrti bilo je lako zamisliti tu posljednju majčinsku nježnost. Sveti Bernard iz Clairvauxa (1090. – 1153.) smatra da je Bogorodica proživjela duhovno mučeništvo te tako postala idealnom posrednicom između čovjeka i Boga (*In cantica canticarum*, 29), a *Meditationes Vitae Christi* i *Objave svete Brigite Švedske* daju poticaj za likovno prikazanje teme.¹³⁷

Najraniji primjeri Bogorodice Sućutne ili *Pietà* nastaju u njemačkoj umjetnosti tijekom 13. stoljeća, najčešće u mediju polikromirane skulpture, kao izraz sjevernjačkoga pijetizma (njem. *Andachtsbild*). Pobožnost prema mrtvome Isusu u Marijinu krilu uvedena je i u večernju liturgiju (lat. *vesperae*) na Veliki petak, te nastaje termin *Vesperbild* za njemačke prikaze *Pietà* koje odlikuje naglasak na fizičkoj patnji Majke i Sina. Nastao od Bogorodice na prijestolju predstavlja

¹³⁶ Pietro Perugino, *Oplakivanje*, 1495., ulje na dasci, 214 × 195 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenca.

¹³⁷ Usp. Barbara Watts, *Pietà*, u: Grove Art Online 2010.; R. Bergmann: *Pietà*, u: New Catholic encyclopedia 2003., 11. sv., str. 329-330. Tijekom 13. stoljeća nastaje i velika latinska himna *Stabat Mater* pripisana franjevcu Jacoponeu da Todiju, koja na najintenzivniji način izražava Marijinu bol u zapadnoj crkvi. Usp. Finaldi 2000., str. 107.

sl. 27 Majstor Jacquesa de Besançon, *Pietà*, *Nikodem i Josip iz Arimateje s pomastima*, *Muškarac s ljestvama*, *Svete žene*, *Arma Christi*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, Strossmayerov časoslov, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 27r

umanjeno Isusovo tijelo mučenički iscrpljeno sa snažnim zamahom glave unazad. Talijanski tip oblikovan tijekom 14. stoljeća, za razliku od ekspresivnoga njemačkoga rješenja, usredotočuje se prije svega na problem smještaja odrasloga i mrtvoga Krista poput zaspaloga djeteta u Bogorodičino krilo. Ona sjedi na podu (u tradiciji Bogorodice Ponizne¹³⁸) te prislanja njegovu glavu svojoj.¹³⁹ Tijekom 15. stoljeća dolazi do spoja ta dva tipa.

Stapanje talijanskoga i njemačkoga rješenja prepoznajemo na prizoru *Pietà* kao uvodne sitnoslike molitve *O intemerata* Majstora Jacquesa de Besançon (sl. 27). Isusovo je tijelo polegnuto ukošeno u Bogorodičinu krilu bez uvjerljive tektonske stabilnosti, noge su mu ukočene, desna ruka neživotno dotiče pod, a klonulu mu glavu pridržava sveti Ivan. Temu *Pietà* ikonografski proširuje i Marija Magdalena, čime je istaknut poseban odnos dviju Marija prema respektom Kristu.¹⁴⁰ Po središnjoj vertikali prizora uzdiže se drveni križ s oslonjenim ljestvama¹⁴¹ koje zatvaraju figuralnu skupinu u izduženu trokutnu kompoziciju. Spoj piramidalne strukture (u središnjoj figuralnoj skupini i krajoliku) i zatvorenost prizora daju dojam utišane monumentalnosti. Atmosfera tihe sućuti sugerirana je i fizionomijama likova koji u tihoj patnji oplakuju Krista. Otvorenije tugu, ali još uvijek dovoljno suzdržano, pokazuje Marija Magdalena uzdižući maramicu prema licu.

Prizor *Pietà* sitnoslikar je nadopunio četirima manjim sitnoslikama u karakterističnom oblikovanju stranice.¹⁴² S obzirom na to da su vremenski usporedne

¹³⁸ Usp. Meiss 1936., str. 435-464. Više o tipu Bogorodice Ponizne v. Williamson 2009.

¹³⁹ Takvo rješenje zadavalo je mnoge muke umjetnicima. Usp. Cvetnić 2007., str. 117-118. O nastanku i razlikama talijanskoga i njemačkoga tipa usp. Panofsky 1971., str. 261-262. Meiss razlikuje dvojni nastanak talijanskoga tipa *Pietà*, jedan koji se formira izravno od prikaza Oplakivanja i drugi, koji nastaje paralelno s tipom Bogorodice Ponizne. Usp. Meiss 1967., str. 182-185.

¹⁴⁰ Od kasnoga 14. stoljeća, ponajprije u sitnoslikarstvu, javlja se proširena varijanta *Pietà* s Ivanom, koji se uvijek nalazi uz Isusovu glavu, i Marijom Magdalenom, koja ostaje uz Isusove noge. O proširenoj temi usp. Mâle 1986., str. 123-124.

¹⁴¹ Motiv ljestvi postaje nuždan izduživanjem vertikalne grede križa krajem 14. i početkom 15. stoljeća, kada se, ponajprije u talijanskoj ikonografiji (Simone Martini, *Skidanje s križa*, Royal Museum, Antwerpen), a zatim u izravnom odjeku i u francuskoj (Jacquemart de Hesdin, *Très Belles Heures de Jean de Berry* (*Briselski časoslov*), Koninklijke Bibliotheek van België, Bruxelles, MS. 11060-61, f. 194r), uslijed jačanja emocionalnosti i dramske napetosti potencira vertikalnost križa, koja postaje nedostižna ljudskoj visini. Usp. Mâle 1986., str. 3-25.

¹⁴² Više o oblikovanju iluminirane stranice v. Pasini Tržec 2011., str. 82-85; 199-202.



intemerata et in
eternum benedic
ta singularis at

s glavnim prizorom, predstavljene su unutar 'istoga' krajolika. Dva muškarca s posudama s pomastima prikazana su u širokom raskoraku s leđa, okrenuti desnim profilom uzdignuta pogleda, a taj neobični kadar i impostacija izabrani su zbog sugeriranja komunikacije s glavnim prizorom. Raskošno su obučeni: u halje i tunike sa širokim ovratnikom i pokrivalima za glavu (desni ima crveni šiljati židovski šešir s bijelim obodom), a opis njihove odjeće sugerira ikonografsku identifikaciju para kao Nikodema i Josipa iz Arimateje. Biblijski tekst navodi samo jednoga muškarca, Nikodema, koji je donio smirnu i aloju za očuvanje Isusova tijela (Iv 19, 39), ali već rani likovni prikazi scene Pomazanja uključuju dva – Nikodema i Josipa iz Arimateje – ili više muškaraca kako pomazuju Isusovo tijelo.¹⁴³ U motivu ljestvi, kliješta i čekića u rukama muškarca u donjoj sitnoslici desno prepoznajemo temu Skidanja Isusova tijela s križa, a tema otkrivanja prazna Isusova groba naznačena je svetim ženama koje su izdaleka promatrale Raspeće. Spominju ih sva četiri evanđelja, ali nisu suglasna oko njihova broja i identiteta (Mt 28, 1-8; Mk 16, 1-8; Lk 24, 1-11; Iv 20, 1-9). Ikonografski se njihov broj ustaljuje i poznate su kao tri Marije ili *myrrhophorae* (donositeljice mirhe ili smirne) koje prisustvuju Isusovoj smrti, ili donose mirodije i mirisna ulja za pomazanje Isusova tijela, te otkrivaju prazan grob.¹⁴⁴ Ovdje prikazane dvije svete žene s pomastima okrenute su prema glavnom prizoru, pa se zajedno s likom Marije Magdalene na središnjem prikazu uklapaju u ustaljenu ikonografsku praksu. Jasnu ikonografsku vezu anđela s prikazom *Pietà* nose simboli Kristova mučeništva: rubac i trnova kruna u njegovoj desnici te zeleni stup u ljevici, dakle tri od velikoga broja simboličkoga oružja Isusove muke. Do 1300. godine tumačeni su isključivo kao znakovi trijumfa nad smrću, a u kasnom srednjem vijeku dobivaju značenja boli i patnje koju je Isus pretrpio zbog i za čovjeka, dakle u novom duhu potiču empatiju i samoprijegor.¹⁴⁵ Uspravni zeleni stup odnosi se na Bičevanje Krista,¹⁴⁶ nakon kojega je uslijedilo Krunjenje trnovom krunom. Treći predmet, simbol Isusove muke, jest bijeli rubac koji bi se mogao odnositi na rubac (lat. *sudarium*) kojim je, prema legendi, Veronika otrla znoj s Isusova lica dok je nosio križ na Golgotu. Iako su mu se crte čudesno otisnule na tkanini, Isusovo lice nije prikazano na ovoj sitnoslici, nego sam motiv naborane draperije.

¹⁴³ O prikazanju Pomazanja Isusova tijela usp. Schiller 1972., str. 172-173.

¹⁴⁴ Usp. *Svete žene na grobu*, u: Hall 1998., str. 322.

¹⁴⁵ O ikonografiji *Arma Christi* v. Schiller 1972., str. 184-197. O nasilnoj kvaliteti religioznosti u kasnom srednjem vijeku i promjenama karaktera *Arma Christi* v. Waker Bynum 2002., str. 3-36.

¹⁴⁶ Iscrpnije v. poglavlje *Bičevanje Krista*.

Imago pietatis

Prezren bješe, odbačen od ljudi, čovjek boli, vičan patnjama, od kog svatko lice otklanja, prezren bješe, odvrgnut. A on je naše bolesti ponio, naše je boli na se uzeo, dok smo mi držali da ga Bog bije i ponižava. Za naše grijehе probodoše njega, za opaćine naše njega satriješe. Na njega pade kazna – radi našeg mira, njegove nas rane iscijeliše.

/z 53, 3-5

Najprecizniji vizualni izraz kasnosrednjovjekovne pobožnosti, *Imago pietatis* (lat. sućutna slika), najneposrednija je od svih nabožnih slika, oblikovana više na temelju mističkih kontemplacija negoli teoloških razmatranja. Krist se prikazuje najčešće u tričetvrt figuri ili polufiguri, uspravljena tijela, ali s jasno istaknutim ranama koje još uvijek krvare, glava mu je često nagnuta postrance i okrunjena trnovom krunom kao na sceni Raspeća, a ruke su spuštene, prekrížene ispred tijela ili raširene uz bokove. To je isključivo nabožna slika koja ne prikazuje određeni događaj, za razliku od figure Krista u drugim nabožnim slikama Muke, u kojima se, unatoč redukciji narativnih elemenata, prepoznaje određena situacija u određenom trenutku.¹⁴⁷ Iako prikaz *Imago pietatis* nema izravni izvor u Bibliji, moguće mu je pronaći paralele u različitim odlomcima biblijskoga teksta, pri čemu se uvriježilo povezivanje s citiranim tekstom proroka Izaije u kojem se spominje »čovjek boli«.¹⁴⁸

Imago pietatis je slika Otkupitelja koji jednako participira u životu i smrti. Simbolizira njegovu dualnu prirodu, prikazujući ga mrtvog, a ipak živog. Razlikuje se od mrtvoga Krista jer je uspravljen i često otvorenih očiju, a od Uskrslog Krista i Krista Sudca (Uzašli Krist) razlikuju ga istaknute rane i trnova kruna kojom je često okrunjen te izostanak geste blagoslova uzdignutom rukom.¹⁴⁹ Prikaz derivira iz bizantske teme *Akra Tapeinosis* (krajnje ponizan), nakon 1260. godine širi se u umjetnost zapadnog kruga, gdje oko 1300. postaje samostalna tema koja se tijekom 14. stoljeća potpuno apsorbirala u ikonografski repertoar.¹⁵⁰ Tomu je zasigurno pogodovala i svetkovina Tijela Kristova, koja se uvođi u 13. stoljeću te se intenzivira i širi tijekom 14. stoljeća: pozornost kojom

¹⁴⁷ Usp. Schiller 1972., str. 197–198.

¹⁴⁸ Usp. Puglisi; Barcham 2008. (taj tekst sadrži i sažeti pregled literature o temi). Određene poveznice prepoznaju se i u sljedećim odlomcima: *Ps* 68, 21; *Rim* 8, 17; *2 Kor* 5, 21; *Fil* 3, 10 i dalje, *Heb* 13, 13, usp. Schiller 1972., str. 197.

¹⁴⁹ Usp. Schiller 1972., str. 200 i 202.

¹⁵⁰ Usp. Puglisi; Barcham 2008., str. 39.

Krist pokazuje svoje rane ističe njegovu smrt, što ostvaruje konačno otkupljenje čovječanstva. Živo tijelo Kristovo prikazuje se kao žrtva, u skladu s pučkom pobožnošću toga doba, u kojoj se miješaju misticizam i realizam. I tema Krista kako se pojavljuje nevjernom apostolu Tomi, u kojoj je izvor motiva pokazivanja rana (lat. *ostentatio vulnerum*), tada poprima istaknuto euharistijsko značenje. Posebno isticanje Kristove rane na boku (dodirivanjem, gestom uprtog kažiprsta ili jakim krvarenjem) jasna je slika žrtvovanog, živog i sveprisutnog Tijela Kristova u kojoj se očituje jedinstvo žrtvene smrti i sakramenta.¹⁵¹ Takvoj nabožnoj slici, koja Tijelo Kristovo jasno identificira s Euharistijom, pridavala se i velika otkupiteljska moć.¹⁵²

Zahvaljujući jakom simboličkom i emotivnom značenju, tema se učestalo prikazuje i tijekom kasnijih stoljeća. Od druge polovice 15. stoljeća vrlo je raširena u talijanskoj umjetnosti, osobito u Veneciji i Venetu, gdje se upotrebljava lokalni termin *Cristo passo* (Preminuli Krist). Oblikuje se u svim umjetničkim vrstama i materijalima, u različitim dimenzijama; nalazi se u crkvama malih gradića jednako kao i velikih urbanih središta, u seoskim župnim crkvama i u grandioznim katedralama; naručivali su je privatni donatori jednako kao i moćni crkveni redovi, među kojima su prednjačili franjevci. Posvemašnja raširenost djelomično je bila posljedica nepromjenjivosti figure Sućutnoga Krista kao Čovjeka boli, ali figura je imala i još jednu prednost, a to je fleksibilnost prilagodbe. S obzirom na smještaj, okolnosti i/ili odnos s drugim figurama (u pravilu su to Marija i Ivan ili anđeli koji pridržavaju Kristovo tijelo), *Imago pietatis* mogao je imati naglasak na Utjelovljenju, Uskrsnuću i/ili Euharistiji, služiti kao posrednik između nebeske i zemaljske sfere, posvećivati lokalne nabožne kultove, identificirati različite svetkovine, sadržavati građanske vrednote, a pritom je uvijek evocirao sućutnost prema poniženom i ranjenom Otkupitelju.¹⁵³

To svojstvo *pluripotentnosti*,¹⁵⁴ koje otvara višestruke mogućnosti učitavanja različitih sadržaja u temu, izrazito se i donekle specifično očituje na slici *Krist i donator* Lovre Dobričevića, koji je nakon školovanja u Veneciji u svom rodnom gradu Kotoru oformio slikarsku radionicu gdje je zaprimao mnoge narudžbe iz obližnjega Dubrovnika i s područja Bosanske vikarije (sl. 28). Slika je u Strossmayerovu zbirku dospjela iz bosanskog franjevačkog samostana u Kraljevoj

¹⁵¹ Usp. Schiller 1972., str. 201-205.

¹⁵² Primjerice, natpisom ispod jedne engleske grafike *Imago pietatis* iz oko 1500. godine jamčilo se da će oni koji izmole ispred te slike 5 Očenaša, 5 Zdravo Marija i Vjerovanje dobiti 32,755 godina oprosta. Usp. Finaldi 2000., str. 133.

¹⁵³ Usp. Puglisi; Barcham 2008., str. 50.

¹⁵⁴ O upotrebi toga termina u ovom kontekstu v. isto.



sl. 28 Lovro
Dobričević, *Krist
i donator*, 1460.,
tempera na dasci,
51,8 × 27,8 cm,
inv. br. SG-25

Sutjesci, gdje je njezina prisutnost dokumentirana od prve polovice 19. stoljeća.¹⁵⁵ Ivana Prijatelj Pavičić, autorica iscrpnog prikaza ne samo opusa slikara koji je »jedna od najvećih osobnosti staroga dalmatinskoga, bokeljskoga i dubrovačkog slikarstva 15. stoljeća«, već i složenog konteksta njegova djelovanja, tu je sliku povezala s jednom bosanskom franjevačkom narudžbom iz 1460. godine, kojom je od Lovre Dobričevića naručena jedna oltarna slika.¹⁵⁶ U muškom liku koji u smanjenom mjerilu kleči pred Kristom tradicionalno se prepoznaje bosanski kralj Stjepan Tomaš, kojem se, prema predaji, kao i njegovu imenjaku svetome Tomi, ukazao Uskrsli Krist, nakon čega se kralj s »manihejskoga krivovjerja« preobratio na katoličku vjeru. Slijedom toga, jasno je u kojoj je mjeri ovakva redakcija ikonografske teme *Imago pietatis*, koja ističe izravno primanje sakramenta uključenjem figure donatora u koju je uprt Kristov pogled, bosanskim franjevcima bila pogodna za učitavanje duhovnih i političkih sadržaja povezanih s vladarom čiji su kult njegovali. I. Prijatelj Pavičić iznijela je i konkretnu pretpostavku o izvornom smještaju slike u grobnoj kapeli obitelji Kotromanić u Bobovcu u koju je 1461. godine bio pokopan Stjepan Tomaš.¹⁵⁷ Kult mjesta kraljeva groba prešao je s Bobovca na obližnju Sutjesku, što je mogući razlog da se dvostruka relikvija (slika i povelja na njezinoj poledini)¹⁵⁸ sačuva na mjestu gdje se formirao kult kraljevske grobnice.¹⁵⁹

S obzirom na činjenicu da je *Imago pietatis* prikaz Krista istodobno i živoga i mrtvoga, ta je tema bila idealan funeralni simbol kršćanskog zagrobnog života, te se već u 14. stoljeću asimilirala u grobne oltare u uobičajenom obliku tričetvrt ili polufigure, naslikane ili izvedene u reljefu.¹⁶⁰ Ikonografski srodne

¹⁵⁵ Prijatelj Pavičić 2010., str. 115, bilj. 32. O okolnostima ustupanja slike Strossmayeru usp. Gavranović 1964.

¹⁵⁶ Prijatelj Pavičić 2010., Prijatelj Pavičić 2013., str. 249-259, citat na str. 7.

¹⁵⁷ Iscrpno o tome u Prijatelj Pavičić 2010., Prijatelj Pavičić 2013.

¹⁵⁸ Na poledini je bila nalijepljena povelja odgovarajućega peterokutnog formata, s prikazom genealoškog stabla bosanskih i srpskih kraljeva te grbovima ilirskih zemalja s nadodanim grbom obitelji Ohmučević, u literaturi poznata kao Ohmučevićevo rodoslovlje. Više o rodoslovlju, uz raniju bibliografiju, u: Prijatelj Pavičić 2010., posebno str. 116, bilj. 34. Usp. i Filipović 2010. Riječ je o svojevrsnoj potvrdi o plemstvu u čijem se tekstu spominje da je ispisana 1482. godine, no pretpostavlja se da je nastala krajem 16. stoljeća, što je potvrđeno i nedavnim konzervatorsko-restauratorskim istraživanjem. Više u: Dragojević 2010. O restauriranju slike više u: *Izvišće o provedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima* [voditelj radova: Nelka Bakliža], Hrvatski restauratorski zavod, 2006., arhiv Strossmayerove galerije starih majstora. Prilikom restauracije povelja je odvojena od poledine slike te na nju više nije vraćena.

¹⁵⁹ Prijatelj Pavičić 2013., str. 253-254.

¹⁶⁰ Usp. Puglisi; Barcham 2008., str. 42.

drvene skulpture figure Krista u punoj visini, čak i ako ih danas poznajemo kao stojeće figure, a posebice ako su prikazane zatvorenih očiju, najčešće su izvorno pripadale ikonografiji Svetoga Groba te su bile položene na leđa i postavljene u sarkofag s otvorom na strani Kristove rane na boku.¹⁶¹

Naša slika *Imago pietatis* specifična je jer ne prikazuje tričetvrt ili polufiguru Krista, kako je to bilo uobičajeno u slikarstvu, već Krista u punoj visini, a uz njega je prikazana i figura donatora. Tek je jedan poznati komparativni primjer posve srodne kompozicije: na slici *Cristo passo* pripisanoj venecijanskom slikaru Zaninu di Pietru analogna gotovo potpuno naga figura Krista u punoj visini širom raširenih ruku pokazuje svoje rane donatoru, prikazanom u umanjenom mjerilu, u klečećem stavu iz profila.¹⁶² Primjetne su međutim određene formalne razlike. Za razliku od ranijeg Zaninova primjera, gdje je Krist prikazan posve frontalno, Lovro Dobričević figuru Krista na ovoj slici prikazuje u kontrapostu, što se tumači kao posljedica inspiracije antikom i korištenja antičkih predložaka.¹⁶³

Prvi je *Imago pietatis* prikazao kao pokrenutu, mišićavu figuru *all'antica* firentinski renesansni kipar Donatello u jednom od svoja dva utjecajna projekta koja je izveo tijekom boravka u Padovi od 1443. do 1453. godine: u brončanom reljefu *Imago pietatis* na oltaru u bazilici svetoga Antuna 1449. godine Donatello figuru Krista pomiče u osi i zakreće u prostoru.¹⁶⁴ Citati antičkih predložaka detektirani u djelima Lovre Dobričevića, koji se vratio sa školovanja u Veneciji prije nego što je Donatello izveo svoj padovanski reljef, ukazuju na analognu renesansno htijenje našega slikara. Ono se na slici u Strossmayerovoj galeriji ogleda ne samo u stavu Kristova tijela već i na Kristovu licu lišenom izričitih znakova patnje, čijim izrazom dominira pogled usredotočen na donatora, raskošno odjevenog no gologlavog, bez kraljevskih insignija.¹⁶⁵ Iskorištavajući potencijal teme na više razina, Lovro je naposljetku u ovoj nabožnoj slici prikazao patnju i Muku transformiranu u jaku duhovnu snagu, koja nadilazi svaku svjetovnu moć.

¹⁶¹ Usp. Schiller 1972., str. 183 i 202.

¹⁶² Zanino di Pietro, *Cristo passo*, tempera na dasci, 91 × 48,5 cm, Galleria Gilberto Zabert, Torino. Ikonografski je figuri Krista na toj slici analogna skulptura venecijanskoga kipara Antonija Bonvicina (*Cristo passo*, polikromirano drvo, 178 × 83 × 22 cm, San Carlo Borromeo, Mestre). Usp. Markham Schulz 2004.

¹⁶³ Usp. Prijatelj Pavičić 2010., Prijatelj Pavičić 2013.

¹⁶⁴ Usp. Puglisi; Barcham 2008., str. 53.

¹⁶⁵ O mogućim razlozima zbog kojih je kralj prikazan bez krune usp. Prijatelj Pavičić 2013., str. 255.

Uskrsnuće

Uskrsnuće Isusovo

Po suboti, u osvit prvoga dana u tjednu, dođe Marija Magdalena i druga Marija pogledati grob. I gle, nastade žestok potres jer anđeo Gospodnji side s neba, pristupi, otkotrlja kamen i sjede na nj. Lice mu bijaše kao munja, a odjeća bijela kao snijeg. Od straha pred njim zadrhtaše stražari i obamriješe.

A anđeo progovori ženama: »Vi se ne bojte! Ta znam: Isusa Raspetoga tražite! Nije ovdje! Uskrsnu kako reče. Hajde, vidite mjesto gdje je ležao pa podite žurno i javite njegovim učenicima da uskrsnu od mrtvih. I evo, ide pred vama u Galileju. Ondje ćete ga vidjeti. Evo, rekoh vam.«

Mt 28, 1-7

Uskrsnuće Isusovo

Kad prođe subota, Marija Magdalena i Marija Jakovljeva i Saloma kupiše miomirisâ da odu pomazati Isusa. I prvoga dana u tjednu, veoma rano, o izlasku sunčevu, dođu na grob. I razgovarahu među sobom: »Tko će nam otkotrljati kamen s vrata grobnih?« Pogledaju, a ono kamen otkotrljan. Bijaše doista veoma velik. I ušavši u grob, ugledaju mladića zaogrnutu bijelom haljom gdje sjedi zdesna. I preplaše se. A on će im: »Ne plašite se! Isusa tražite, Nazarećanina, Raspetoga? Uskrsnu! Nije ovdje! Evo mjesta kamo ga položili. Nego idite, recite njegovim učenicima i Petru: Ide pred vama u Galileju! Ondje ćete ga vidjeti kako vam reče!«

One iziđu i stanu bježati od groba: spopade ih strah i trepet. I nikomu ništa ne rekoše jer se bojahu.

Mk 16,1-8

Uskrsnuće Isusovo

Prvoga dana u tjednu, veoma rano, dodoše one žene na grob s miomirisima što ih pripraviše. Kamen nadoše otkotrljan od groba. Udoše, ali ne nadoše tijela Gospodina Isusa. I dok su stajale zbunjene nad tim, gle, dva čovjeka u blistavoj odjeći stadoše do njih. Zastrašene obore lica k zemlji, a oni će im: »Što tražite Živoga među mrtvima? Nije ovdje, nego uskrsnu! Sjetite se kako vam je govorio dok je još bio u Galileji: 'Treba da Sin Čovječji bude predan u ruke grešnika, i raspet, i treći dan da ustane.' « I sjetiše se one riječi njegovih, vratiše se s groba te javiše sve to jedanaestorici i svima drugima.

A bile su to: Marija Magdalena, Ivana i Marija Jakovljeva. I ostale zajedno s njima govorahu to apostolima, ali njima se te riječi pričinise kao tlapnja, te im ne vjerovahu.

Petar usta i potrča na grob. Sagnuvši se, opazi samo povoje. I vrati se kući čudeći se tome što se zbilo.

Lk 24, 1-12

Prazan grob

Prvog dana u tjednu rano ujutro, još za mraka, dode Marija Magdalena na grob i opazi da je kamen s groba dignut. Otrči stoga i dode k Šimunu Petru i drugom učeniku, kojega je Isus ljubio, pa im reče: »Uzeše Gospodina iz groba i ne znamo gdje ga staviše.«

Uputiše se onda Petar i onaj drugi učenik i dodoše na grob. Trčahu obojica zajedno, ali onaj drugi učenik prestignu Petra i stiže prvi na grob. Sagne se i opazi povoje gdje leže, ali ne uđe. Uto dode i Šimun Petar koji je išao za njim i uđe u grob. Ugleda povoje gdje leže i ubrus koji bijaše na glavi Isusovoj, ali nije bio uz povoje, nego napose svijen na jednome mjestu.

Tada uđe i onaj drugi učenik koji prvi stiže na grob i vidje i povjerova. Jer oni još ne upознаše Pisma da Isus treba da ustane od mrtvih. Potom se učenici vratiše kući.

Iv 20, 1-10

Uskrsnuće (lat. *Resurrectio*) najvažnija je kršćanska tema, i u dogmat-skom i u liturgijskom smislu. U umjetnosti je Crkva međutim isprva izbjegavala prikazivati tu temu, jer za nju nema nikakva novozavjet-noga naputka.¹⁶⁶ Naime, u Novom je zavjetu Isusovo uskrsnuće poznato u dvo-strukom pogledu: u »vjeroispovjednom obrascu« i u »izvješću o uskrsnuću«. Prva Crkva govorila je o Isusovu uskrsnuću samo u obliku ispovijedi (vjere), u izrazima u obliku obrasca: »Isus je Gospodin – Bog ga je uskrisio od mrtvih!« (*Rim* 10, 9); »Krist umrije za naše grijeha po Pismima; bi pokopan i uskrsnu treći dan po Pismima« (*1 Kor* 15, 3-5); »Isus je umro i uskrsnuo.« (*1 Sol* 4, 14). Drugi oblik bilježenja Isusova uskrsnuća u Novom zavjetu su evandeoska iz-vješća o »praznom grobu« i o ukazivanjima Uskrsloga, koja međutim potječu iz različitih predaja te pokazuju određena međusobna odstupanja i otvorena protuslovlja (npr. Matej i Marko kao mjesto Isusova ukazivanja navode Gali-leju, a Luka Jeruzalem). Sastavljena u predodžbama, oblicima i pojmovima, ta »izvješća« ne nude preciznu sliku narativnoga tijeka jer »za to ona nemaju nikakve potrebe – što se dogodilo, ne može se i ne treba utvrđivati«.¹⁶⁷ U oba-ma temeljnim oblicima novozavjetne ispovijedi uskrsnuća, ono je posvjedo-čeno kao događaj, ali događaj u biblijskom smislu, kao riječ. Taj događaj je stvaralačko djelovanje moći i Duha Božjega, koje znači »prekretnicu vreme-na«, prodor nečega sasvim novoga, koje je konačno: »Isusova smrt na križu, smrt iz poslušne ljubavi, smrt je smrti, postala je novim životom.«¹⁶⁸

U umjetnosti sve do vremena Giotta prevladava prikazivanje ideje uskrsnuća predočene nekim drugim motivom koji je pokazivao da se uskrsnuće već do-godilo, kao što je to Silazak Krista u Limb ili Svete žene na praznom Kristovu grobu (lat. *Visitatio sepulchri*). Ranije prikaze groba kao građevine otvorenih vrata u kojoj se vidi prazan sarkofag i odloženi povoji u koje je mrtvi Krist bio

¹⁶⁶ Usp. *Uskrsnuće*, u: Hall 1998., str. 347-348.

¹⁶⁷ *Uskrsnuće (Isusovo)*, u: Praktični biblijski leksikon 1997., str. 439-441, 439.

¹⁶⁸ Isto, str. 440.

umotan u 12. stoljeću zamjenjuje prikaz sarkofaga na kojem sjedi anđeo. Tek od 12. stoljeća u kontinentalnoj Europi, a od 14. stoljeća i u Italiji, uprizoruje se ikonografski motiv Kristova ustajanja iz groba. Grob se prikazuje kao sarkofag u kojem Krist stoji, ili stavlja nogu na rub sarkofaga, ili ga prekoračuje, ili pak stoji pred sarkofagom, iza njega ili na njemu, ili lebdi nad grobom, a u ruci drži motku na kojoj je zastavica s crvenim križem. Pred sarkofagom spavaju stražari, čiji se pokreti netom nakon trenutka buđenja s vremenom dramtiziraju i karikiraju. Od kraja 14. stoljeća prizor se obogaćuje likovima anđela i svetih žena, a u talijanskoj ikonografiji od 16. stoljeća umeću se i sveci.¹⁶⁹ Od druge polovice 16. stoljeća postalo je uobičajenije da Krist stoji ispred zatvorenog groba, jer Tridentski sabor (1545. – 1563.), koji je zahtijevao povratak biblijskoj utemeljenosti, nije odobravao prikaz otvorenog groba ni lebdeći lik Krista.¹⁷⁰

Primjeri iz Strossmayerove galerije uprizoruju predtridentski ikonografski obrazac. Na sitnoslici Mattea da Milana nastaloj početkom 16. stoljeća prikazan je Krist kako lebdi iznad otvorenoga kamenog sarkofaga smještenog unutar brežuljka, koji evocira Maslinsku goru, mjesto Kristove molitve i njegova uzašašća, a oko groba su usnuli vojnici u različitim položajima (sl. 29). Samo jedan evanđelist, Matej, spominje vojničku stražu koju je Pilat postavio oko groba. Taj se odlomak tumači kao Matejevo pobijanje tvrdnji Židova njegova doba da su učenici potajice uklonili tijelo. U umjetnosti su vojnici vrlo čest motiv, prikazuju se najčešće kako leže oko groba, ili spavaju, ili se upravo bude.¹⁷¹

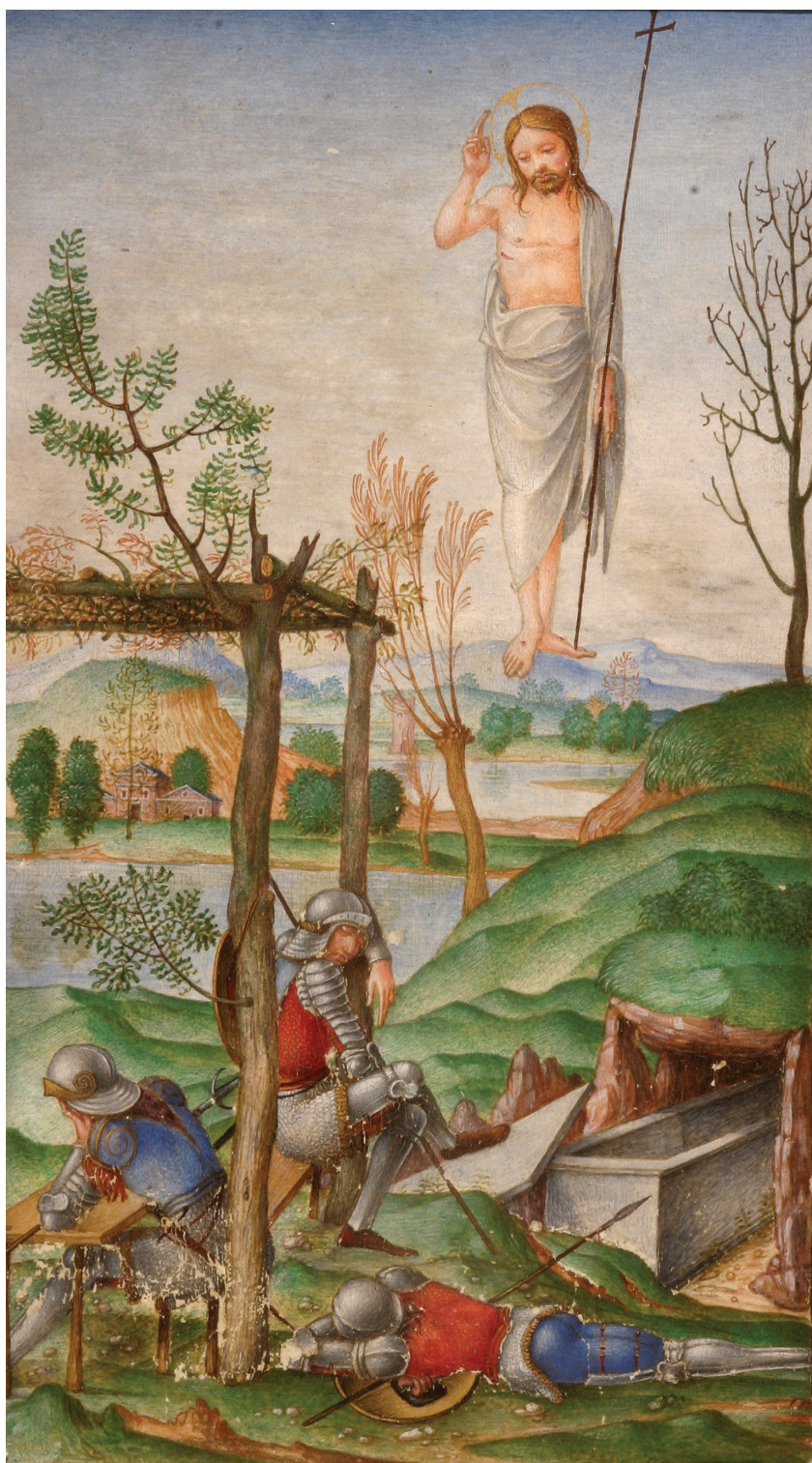
Na slici pripisanoj Majstoru Dvanaest apostola Krist je prikazan kako izlazi iz sarkofaga (sl. 30). Zakoračujući preko ruba sarkofaga, nogom se oslanja na prsa jednoga od zaspalih vojnika, evocirajući tako klasičnu gestu pobjedničkoga heroja koji stavlja nogu na vrat pobijeđenoga neprijatelja. Čak i kad je Kristova noga u iskoraku položena na rub sarkofaga, ta se gesta tumači kao znak trijumfalnog savladavanja neprijatelja.¹⁷² Krist kao Pobjednik, prikazan kako nosi znak križa na vojničkoj zastavi i stoji na poraženom neprijatelju, simboliziranom životinjskim nemanima (»Nogom ćeš gaziti lava i ljuticu, zgazit ćeš lavića i zmiju.«, Ps 91, 13), tipičan je srednjovjekovni prikaz Kristove pobjede

¹⁶⁹ Usp. Branko Fučić, *Uskrsnuće Kristovo*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 577-578.

¹⁷⁰ Usp. *Uskrsnuće*, u: Hall 1998., str. 347-348. Više o ranim primjerima motiva lebdećeg lika Krista u Caessee; Berserik 1984.

¹⁷¹ Usp. *Uskrsnuće*, u: Hall 1998., str. 347-348.

¹⁷² Boskovits; Brown 2003., str. 126.



sl. 29 Matteo da
Milano, *Uskrsnuće
Kristovo*, gvaš i
pozлата na
pergamentu,
145 × 85 mm,
sitnoslika iz
Časoslova Alfonsa I.
d'Este, 1505.-12.,
inv. br. SG-347

sl. 30
Pripisano: Majstor
Dvanaest apostola,
Uskrsnuće Kristovo,
sred. 16. st.,
ulje na dasci,
76,5 × 75,7 cm,
inv. br. SG-107



nad smrću i zlom.¹⁷³ Iako od 12. stoljeća u zapadnoj ikonografiji dominiraju slike Kristove Muke i patnje koju je pretrpio, ideja sadržana u tipu Krista Pobjednika (lat. *Christus Triumphans*) opstoji i dalje, posebice u temi Uskrsnuća. Zagrebačka slika djelo je »malog slikara« i sadrži određene »oznake pomalo groteskne fantastičnosti« koje posebice do izražaja dolaze u figurama vojnika u kojima »ima burleske [...] i čini se kao da je to jedna od najboljih kvaliteta anonimnog slikara«. ¹⁷⁴ Liku Krista takav je izraz, naravno, posve neprimjeren, te mu slikar pristupa opreznije, no pritom međutim ne uspijeva postići slikarsku kvalitetu.¹⁷⁵ S nešto više uspjeha ostvaren je prostorni razvoj. Prednji pro-

¹⁷³ Usp. Schiller 1972., str. 9.

¹⁷⁴ Gamulin 1964., str. 84-85.

¹⁷⁵ Riječima Grge Gamulina: »Krist, koji se [...] nespretno izvlači iz sarkofaga, ne dosiže niti smije doseći tu grotesknost, nego zaostaje kod infantilne invencije koja je osim toga crtački slabo ostvarena.«, isto, str. 84.

storni pojas jasno je odijeljen od krajolika u pozadini u kojem su ilustrirane epizode koje dopunjuju temu Uskrsnuća, odnosno s njom su značenjski izravno povezane. Na lijevoj strani kompozicije prikazan je susret Uskrsloga Krista u obličju vrtlara s Marijom Magdalenom (*Noli me tangere*), a zdesna je prizor Uskrsloga Krista koji na putu u Emaus susreće dvojicu svojih učenika.

Novi zavjet svjedoči o događanju Isusova uskrsnuća u ljudskoj povijesti, u životu ljudi, njegovim ukazivanjem pred svjedocima, dakle time što susreće ljude i s njima dolazi u novi život.¹⁷⁶ Tako Luka (*Lk* 24, 13-35) izvještava kako se dvojici učenika koji su se podvečer na dan uskrsnuća Kristova vraćali u zaselak Emaus pridružio na putu neznamac. Budući da se počinjao spuštati mrak, pozvali su ga kao gosta u kuću. Po načinu kako je za vrijeme večere lomio kruh za stolom, u njemu su prepoznali Uskrsloga, koji je u tom trenu iščeznuo pred njihovim očima.¹⁷⁷ U ikonografskim uprizorenjima Večere u Emausu bitan je euharistijski motiv Kristova lomljenja kruha (lat. *fractio panis*) koji se odigrava za stolom između dvaju učenika, a u temi Puta u Emaus uprizoruje se susret Krista i učenika, koji su odjeveni kao hodočasnici.¹⁷⁸ Upravo su tako, s plaštom, putničkim štapom i torbom, prikazane figure u desnom isječku krajolika na pozadini slike iz Strossmayerove galerije, u kojima prepoznamo Krista i učenike koje je susreo na putu u Emaus. Pandan toj sceni, u lijevom isječku krajolika u pozadini, drugo je ukazivanje Uskrsloga, njegov susret s Marijom Magdalenom.

Ukazivanje u Bibliji predstavlja suprotnost od priopćavanja i poruke; ono znači osobno iskustvo; »ukazati se« znači postati iskusivim, »vidjeti« znači susresti. Kristovo uskrsnuće događa se dakle u ljudskoj povijesti kao susretaj koji je »poziv i poslanje, utjeha i uputa, osnivanje nove zajednice, novog života. U tom susretaju Uskrsli se pokazuje kao Raspeti. Pokazuje se u novom i konačnom iskustvu svoje predanosti za druge. Prvotno iskustvo prvoga svjedoka su mnogostruko predana uskrsna ukazivanja.«¹⁷⁹ S obzirom na toliku važnost uskrsnih ukazanja u formiranju temelja kršćanske vjere, ne čudi da su se u umjetnosti motivi susreta s Uskrsnim Kristom ustalili i u zasebne ikonografske teme.

¹⁷⁶ Usp. *Uskrsnuće (Isusovo)*, u: Praktični biblijski leksikon 1997., str. 439-441.

¹⁷⁷ U novozavjetnim uskrsnim ukazivanjima Uskrsli je uvijek i bitno u izmicanju: »on iščeznu ispred njihovih očiju« (*Lk* 24, 31); »ispred njihovih očiju bijaše uzdignut u nebo« (*Lk* 24, 51; *Dj* 1, 9 i dalje). Uskrsli dolazi kao onaj koji odlazi; on susreće kao onaj koji je na putu, njime se ne može raspolagati. Usp. *Uskrsna ukazanja*, u: isto, str. 438-439.

¹⁷⁸ Branko Fučić, *Putnici u Emaus*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 495-496.

¹⁷⁹ Usp. *Uskrsna ukazanja*, u: Praktični biblijski leksikon 1997., str. 438-439.

Noli me tangere

Ukazanje Mariji Magdaleni

Uskrsnuvši dakle rano prvoga dana u tjednu, ukaza se najprije Mariji Magdaleni iz koje bijaše istjerao sedam zlođuha. Ona ode i dojavila njegovima, tužnima i zaplakanima. Kad su oni čuli da je živ i da ga je ona vidjela, ne povjerovalaše.

Mk 16, 9-11

Ukazanje Mariji Magdaleni

A Marija je stajala vani kod groba i plakala. Zaplakana zaviri u grob i ugleda dva anđela u bjelini kako sjede na mjestu gdje je ležalo tijelo Isusovo – jedan kod glave, drugi kod nogu. Kažu joj oni: »Ženo, što plačeš?« Odgovori im: »Uzeše Gospodina mojega i ne znam gdje ga staviše.« Rekavši to, obazre se i ugleda Isusa gdje stoji, ali nije znala da je to Isus.

Kaže joj Isus: »Ženo, što plačeš? Koga tražiš?« Misleći da je to vrtlar, reče mu ona: »Gospodine, ako si ga ti odnio, reci mi gdje si ga stavio i ja ću ga uzeti.« Kaže joj Isus: »Marijo!« Ona se okrene te će mu hebrejski: »Rabbuni!« – što znači »Učitelju!« Kaže joj Isus: »Ne zadržavaj se sa mnom jer još ne uzidoh Ocu, nego idi mojoj braći i javi im: Uzlazim Ocu svomu i Ocu vašemu, Bogu svomu i Bogu vašemu.«

Ode dakle Marija Magdalena i navijesti učenicima: »Vidjela sam Gospodina i on mi je to rekao.«

Lv 20, 11-18

Jedan od temeljnih postulata kršćanske vjere jest da je Isus ustao od mrtvih treći dan poslije smrti. Uskrsnuće je bilo Kristov povratak na zemlju gdje je ostao četrdeset dana do Uzašašća. Budući da očevidaca samoga trenutka nema, kršćani su potvrdili da se Uskrsnuće zbiljski dogodilo pronašli u raznim ukazanjima učenicima, koja su stoga postala i važne teme kršćanske umjetnosti. Osobito se ističe Isusovo ukazanje Mariji Magdaleni, kojoj se Isus »rano prvoga dana u tjednu« (Mk 16, 9) ukazao. Ona je, prema Ivanovu evanđelju, plakala pokraj praznoga groba na kojemu su sjedila dva anđela. Na upit zašto plače izjadala se da ne može naći Isusovo tijelo. Pretpostavljala je da ga je netko uzeo, te se o njegovu tijelu raspitivala i kod vrtlara, ne prepoznajući u prvi čas u njemu Isusa. Oslovivši je imenom, ona ga je prepoznala.¹⁸⁰ Isus joj se u razgovoru obratio riječima koje su u *Vulgati* prevedene izrazom *Noli me tangere*. Grčki izvornik različito se prevodi i tumači: glagolima dodirnuti, dohvatiti, držati ili zadržavati.¹⁸¹ Isus joj je dakle zabranio da ga zadržava (ili dodiruje) jer još nije uzašao Bogu Ocu uputivši je da objavi rado-snu vijest apostolima. Time je Marija Magdalena, javna grešnica i pokajnica koja je pomazala Isusu noge (Lk 7, 38), zadobila ulogu *apostola apostolorum*, prve kojoj se ukazao Uskrsli i prve koja je apostolima donijela radosnu vijest o Kristovu uskrsnuću.¹⁸²

Ovaj odlomak Ivanova evanđelja dugo je fascinirao i zbunjivao vjernike i teoretičare. Isus je svoje prvo ukazanje predodredio za grešnicu-pokajnicu, iz koje je svojedobno »istjerao sedam zlođuha« (Mk 16, 9). Ne dopustivši da ga dodirne/zadržava, Isus je ukazao na nužnu potrebu transformiranja Marijine ljubavi prema njemu, koja ju je obratila. Vrijeme Isusove tjelesne prisutnosti na zemlji prošlo je, vrijeme njegova nebeskoga bivanja tek dolazi, te ga ona treba naučiti voljeti jedino kao Boga.¹⁸³

¹⁸⁰ Usp. Branko Fučić, *Noli me tangere*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 430; *Marija Magdalena*, u: Hall 1998., str. 193.

¹⁸¹ O različitim prijevodima biblijskoga teksta v. *Marija Magdalena*, u: Hall 1998., str. 193.

¹⁸² Usp. Unterkircher 1993., str. 61.

¹⁸³ Više u: Finaldi 2000., str. 172; Drury 2002., str. 117-120.



sl. 31 Georg Geldorp, *Krist kao vrtlar*, 1613., ulje na platnu, 66 × 57,2 cm, inv. br. SG-205

sl. 32 Majstor Jacquesa de Besançon, *Noli me tangere*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, Strossmayerov časoslov, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 197r

Ikonografski prikaz, nazvan po latinskome izrazu, uključuje nužno samo dva lika: Uskrsloga i Mariju Magdalenu.¹⁸⁴ Marija Magdalena, dodatno određena posudom s pomašću, obično kleči ili pada ničice pred Kristom, koji se blago otima iz njezinih ispruženih ruku. Stoji ogrnut plaštem, a u rukama može imati motiku s uskršnom zastavicom i križem. Od 14. stoljeća predodžuje se kao vrtlar (*Iv* 20, 15) sa širokim slamnatim šeširom i lopatom, kao što je prikazan na našoj slici (sl. 31).

Majstor Jacquesa de Besançon ne poigrava se Isusovim identitetom već ga jasno određuje kao Uskrsloga: krvave rane na rukama i

nogama kao i na prsima upućuju na njegovu smrt na križu, a vrtlarski rekvizit zamijenjen je visokim zlatnim ornamentiranim križem (sl. 32). Sitnoslika, kao posljednja ilustracija Molbenica, kratkih molitava upućenih svecima, koje se u pravilu nižu na kraju časoslova, uprizoruje trenutak Marijina prepoznavanja Isusa. Po središnjoj vertikali uzdiže se tanašno stablo s krošnjom i preuzima funkciju razdjelnice između Marije Magdalene zdesna i Isusa Krista slijeva. Samo komad Magdalenina plašta i ispružena desna ruka prelaze prema lijevoj polovici te kompozicijski odgovaraju tematici prizora. Marija Magdalena poseže za Isusovim tijelom, ali Isus je u tome sprečava svojim uspravnim stavom i gestikulacijom. Njegova impostacija vizualizira riječi: »Ne zadržavaj se sa mnom jer još ne uzidoh Ocu, nego idi mojoj braći i javi im: Uzlazim Ocu svomu i Ocu vašemu, Bogu svomu i Bogu vašemu.« (*Iv* 20, 17). Dvojnost Isusove pojave, odnosno prelaznost trenutka, sitnoslikar izražava i odabirom boje njegove draperije.¹⁸⁵ Ne odlučuje se za simboličnu bijelu boju Uskrsnuća već prikazuje Isusa u crvenoj, boji krvi i patnje, mučeničke smrti. Međutim prikazom uspravna križa upućuje na njegovo Uskrsnuće i navješćuje njegovo Uzašašće.

¹⁸⁴ O ikonografiji prizora usp. Branko Fučić, *Noli me tangere*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 430.

¹⁸⁵ O simboličnu boja usp. Pächt 2002., str. 60-62.

beata virgo barbara oī terreno
amori ante posuit pīa q̄s ut
cuius cōmemorationē agim⁹
eius suffragiis ad regna cele
stia peruenire valeamus. p̄
xp̄m. *De scā magdalena. a.*



Dre
dū
dans fcs
celestis
mīe de
quo bta
maria

magdalene copiosū haūit mi
nus indulgēcie nobis eius fel
ta celebrantibz adesto xp̄e mītis



Uzašašće

Uzašašće Isusovo

I Gospodin Isus, pošto im to reče, bude uzet na nebo i sjede zdesna Bogu.

Oni pak odoše i propovijedahu posvuda, a Gospodin surađivaše i utvrđivaše Riječ popratnim znakovima.

Mk 16, 19-20

Uzašašće

Zatim ih izvede do Betanije, podiže ruke pa ih blagoslovi. I dok ih blagoslivljaše, rasta se od njih i uznesen bi na nebo. Oni mu se ničice poklone pa se s velikom radosti vrate u Jeruzalem te sve vrijeme u Hramu blagoslivljahu Boga.

Lk 24, 50-53

Uzašašće

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, 9-12

Kristovo posljednje ukazanje na zemlji i njegov odlazak na nebo, događaj poznat kao Uzašašće (lat. *Ascensio*), vrhunac je evanđeoskoga pripovijedanja. Ivan, međutim, taj događaj ne spominje, Matej završava evanđelje Isusom na Maslinskoj gori koji se obraća učenicima: »I evo, ja sam s vama u sve dane – do svršetka svijeta.« (Mt 28, 20), a Marko izvješćuje da je Isus nakon ukazanja učenicima za stolom u Jeruzalemu bio uzet na nebo kako bi sjeo zdesna Ocu. Iscrpniji opis donosi Luka u svome evanđelju, prema kojem je Isus poveo učenike u maleno selo Betaniju na istočnim padinama Maslinske gore, tri kilometra jugoistočno od Jeruzalema, gdje se od njih oprostio blagoslovom te je potom uzašao na nebo. Dramatičan opis samoga Uzašašća donio je kao autor *Djela apostolskih* u kojem opisuje oblak koji je »oteo« Isusa pred očima učenika. Upravo na temelju toga izvještaja nastaju još od ranokršćanskoga vremena prikazi Isusova Uzašašća.¹⁸⁶ Isus koji uzlazi na nebo četrdeseti dan nakon Uskrsnuća u vizualnim je umjetnostima različito interpretiran: kako se penje uz brdo, kako stoji ili sjedi na prijestolju, odnosno dugi unutar mandorle (lat. *badem*), svjetlosnoga simbola u obliku bademova ploda,¹⁸⁷ ili kako mu samo bose noge i okrajci haljina vire iz oblaka. Nebo je ispunjeno anđelima, a na zemlji stoje ili kleče apostoli raspoređeni u dvije simetrične grupe. Bogorodica je redovito prisutna, ona predstavlja Crkvu koju Isus ostavlja na zemlji. Pod utjecajem bizantske umjetnosti talijanski primjeri sve do 14. stoljeća prikazuju je u središtu kompozicije molitveno uzdignutih ruku. Potom se okreće u profil, stapa se s jednom od bočnih grupa apostola i počinje živo gestikulirati, kako što je to bilo uobičajeno drugdje u umjetnosti Zapada. Na sitnoslici Mattea da Milana Bogorodica kleči okrenuta u poluprofil s lijeve strane, ali joj slikar ipak pridaje istaknutu ulogu blagim pomakom od grupe

¹⁸⁶ Usp. Branko Fučić, *Uzašašće*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 578-589; *Uzašašće*, u: Hall 1998., str. 349.

¹⁸⁷ Usp. Marijan Grgić, *Mandorla*, u: Leksikon ikonografije 1979., str. 392; *Mandorla*, u: Hall 1998., str. 191.



sl. 33 Matteo da Milano, *Uzašašće*, gvaš
i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm,
sitnoslika iz *Časoslova Alfonsa I. d'Este*,
1505.-12., inv. br. SG-348

apostola lijevo i smirenom gestom sklopljenih ruku u molitvi (sl. 33). Isusa smješta na oblak koji nadvisuje stijenu u funkciji Maslinske gore. Stoji frontalno, u crvenoj halji, ogrnut plaštem u gesti blagoslova.

Svetkovinom Uzašašća, odnosno Spasova, Crkva slavi Isusov odlazak Ocu na kraju njegova zemaljskoga života, nakon čega otpočinje doba Duha i Crkve.¹⁸⁸ U četvrtom je stoljeću kao svetkovina ustoličenja Isusa zdesna Ocu uvedena četrdeseti dan nakon Uskrsa. Ta svetkovina označuje svršetak Isusova ukazivanja apostolima, a brojka od četrdeset dana znači puninu njegova djelovanja na zemlji, ispunjenje svega što je donio za spas čovječanstva. Isus je kao pravi čovjek i kao Sin božji uzdignut u ozračje Božjeg života i slave, čime je postao gospodar neba i zemlje. »Zato ga Bog uzdiže na najvišu visinu i dade mu jedincato ime koje je iznad svakoga drugoga imena, da se Isusovu imenu 'pokloni svako koljeno' nebeskih, zemaljskih i podzemaljskih bića i da 'svaki jezik prizna' – na slavu Boga Oca: Gospodar je Isus Krist.« (Fil 2, 9-11). Uzvišenje odnosno ustoličenje Isusa zdesna Ocu potvrda su sadašnje i buduće dostupnosti Isusa kao posrednika čovječanstva. Svetkovina Uzašašća stoga osvjetljava samu srž kršćanskoga vjerovanja.

¹⁸⁸ Usp. David Bryan, *Uzašašće, svetkovina*, u: Suvremena katolička enciklopedija 1998., str. 1012-1013.

Silazak Duha Svetoga

Pedesetnica – Prvi Duhovi

Kada je napokon došao dan Pedesetnice, svi su bili zajedno na istome mjestu. I eto iznenada šuma s neba, kao kad se digne silan vjetar. Ispuni svu kuću u kojoj su bili. I pokažu im se kao neki ognjeni razdijeljeni jezici te side po jedan na svakoga od njih. Svi se napuniše Duha Svetoga i počеше govoriti drugim jezicima, kako im već Duh davaše zboriti.

Dj 2, 1-4

Svetkovina Duhova (Pentekost ili Pedesetnica) slavi silazak Duha Svetoga na prvu Crkvu, odnosno rođenje same Crkve, o čemu čitamo u *Djelima apostolskim*.¹⁸⁹ Rana je Crkva Kristovu pobjedu slavila čitavih pedeset dana uskrsnog vremena, a uskršno se vrijeme nazivalo *Pentekoste* (grč. pedeset). Zaseban blagdan kojim se slavi događaj opisan u *Djelima apostolskim* utvrđen je početkom 4. stoljeća vezujući se uz pedeseti dan nakon Uskrsa.¹⁹⁰ Tada se na Crkvu izlio Duh Sveti, čime je ona započela svoje djelovanje. Duh je Sveti nadahnuo Isusove učenike i dao im dar da mogu propovijedati različitim narodima na njihovim jezicima. Svetkovina ujedno slavi sve darove Duha Svetoga: »duh mudrosti i umnosti, duh savjeta i jakosti, duh znanja i straha Gospodnjeg« (Iz 11, 2).

Ikonografija redovito prikazuje apostole kako zatvaraju krug u simetričnoj kompoziciji oko Bogorodice koja sjedi.¹⁹¹ Biblijski je tekst doduše ne spominje, no ona od 13. stoljeća redovito prisustvuje prizoru.¹⁹² Pisci poput svetoga Odi-
la iz Clunyja (oko 962. – 1049.) smatrali su da je nemoguće isključiti Bogorodicu iz Duhova, a njezinu su prisutnost objašnjavali ranijim stihom iz *Djela apostolskih* u kojem se naglašava zajednička molitva apostola i Bogorodice: »svi oni bijahu jednodušno postojani u molitvi sa ženama, i Marijom, majkom Isusovom i braćom njegovom.« (Dj 1, 14).¹⁹³ Marijina je uloga na prikazu simbolična, ona personificira Crkvu. Golubica Duha Svetoga lebdi nad grupom i

¹⁸⁹ Više u: David Bryan, *Pedesetnica / Duhovi*, u: *Suvremena katolička enciklopedija* 1998., str. 735-736.

¹⁹⁰ Istoga dana, pedeset dana nakon Pashe, Židovi slave Duhove, te je između ta dva blagdana uspostavljena korespondencija. Židovski blagdan komemorira Mojsija i primanje Zakona, a kršćanski slavi osnivanje Crkve i uvođenje Novoga zakona. Usp. William M. Voelkle, *Časoslov Farnese: Maraviglia di Roma*, u: *Časoslov Farnese* 2001., str. 60.

¹⁹¹ Usp. Branko Fučić, *Silazak Duha Svetoga*, u: *Leksikon ikonografije* 1979., str. 530; *Silazak Duha Svetoga*, u: Hall 1998., str. 304; Schiller 1971., str. 11-25 i 32-33.

¹⁹² Bogorodica se na prizorima Silaska Duha Svetoga javlja sporadično tijekom 11. i 12. stoljeća, a od 13. stoljeća postaje centralnom figurom prizora. Usp. Schiller 1971., str. 23-25.

¹⁹³ Usp. William M. Voelkle, *Časoslov Farnese: Maraviglia di Roma*, u: *Časoslov Farnese* 2001., str. 61.



sl. 34 Matteo da Milano, *Silazak Duha Svetoga*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-349

arkadu po središnjoj vertikali ističe centralni smještaj Bogorodice i Golubice Duha Svetoga unutar oblaka. Kompozicija je sukladna onoj Matteovoj s Uzašašća, pri čemu je Golubica zamijenila Uznesenoga Krista.

Majstor Jacquesa de Besançon središnji je prizor Duhova nadopunio temama vezanim uz Duha Svetoga: Krštenjem, Propovijedima i Pokrštenjem kao glavnim zadaćama apostola nakon Uzašašća i Duhova te Apostolima nadahnutima Duhom Svetim kako kreću u misionarska putovanja (sl. 35). Na glavnoj sitnoslici *Silazak Duha Svetoga* uobičajeni je smještaj Bogorodice u središte kompozicije kojim se naglašava njezina uloga kao personifikacije Crkve zamijenio bočnim impostiranjem slijeva: Bogorodica kleči spuštene glave i sklopljenih vjeđa nad otvorenom knjigom na klecalu – zdesna joj u pokleku pristupa sveti Ivan, a apostoli (njihov broj nije potpun), pomaknuti dublje u slikani prostor, postavljeni su u luk. Takav razmještaj apostola i Bogorodice zapravo odgova-

sl. 35 Majstor Jacquesa de Besançon, *Silazak Duha Svetoga*, Krštenje Kristovo, Sveti Petar pokrštava, Sveti Petar propovijeda, Apostoli kreću u misionarska putovanja, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, Strossmayerov časoslov, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 134r

emanira zrake svjetlosti koje padaju na svakoga od njih. Na čelima apostola, kojih je ponovno dvanaest (Judino je mjesto kockom zauzeo sveti Matija) gori plameni jezik. On označuje da su apostoli dobili dar govora različitih jezika, što se u ikonografiji dodatno ističe govorničkom gestikulacijom.

Prizori Silaska Duha Svetoga osobito su učestali u iluminiranim rukopisima. Tradicionalni su likovni uvod u Časove Duha Svetoga. Slijedeći ustaljenu tradiciju, Matteo da Milano opisuje snagu Duha Svetoga kao zlatne zrake koje se šire iz goluba, simbola Duha Svetoga, te smješta Bogorodicu u središte kompozicije okruživši je dvanaestoricom apostola (sl. 34). Prizor dodatno pojašnjava natpisom: »SPIRITUS SANCTUS DE/SENDET SUPER NOS«. Stup koji nosi lučnu



Domine labia mea
aperies.
Et os meum



ra sceni Navještenja na kojoj anđeo Gabrijel, Božji glasnik, donosi Bogorodici radosnu vijest.¹⁹⁴ Ovakvu neobičnu kompozicijsku i prostornu organizaciju prizora Silaska Duha Svetoga u kojoj se evocira uobičajena formula Navještenja sitnoslikar opetuje u brojnim rukopisima, a susrećemo je i kod Majstora François, njegova prethodnika na čelu radionice.¹⁹⁵ I prikaz apostolā odstupa: umjesto da gestama izražavaju čuđenje i dar govora novih jezika, oni su prikazani u tihoj molitvi. Ustaljenoj praksi odgovara Golubica koja isijava snagu i darove Duha Svetoga kao zlatne zrake dodatno istaknuta okvirom (prozorom) i kompozicijskim smještajem na središnjoj vertikali. Isticanjem protagonista ikonografske teme sitnoslikar je jednoznačno odredio događaj kao rođendan Crkve, kada je zajednica Isusovih učenika primila snagu Duha Svetoga te počela javno djelovati.

¹⁹⁴ Usp. *Navještenje*, u: Dulibić; Pasini 2007., str. 7–16.

¹⁹⁵ Usp. npr. Majstor François, *Silazak Duha Svetoga, Izgon Adama i Eve iz raja*. Časoslov Wharncliffe, National Gallery of Victoria, Melbourne, MS. Felton 1, 1475.–80., f. 75v. Više o brojnim inačicama v. Pasini Tržec 2011., str. 272–274.

Prilozi

Popis slikovnih priloga

- sl. 1 Majstor Jacquesa de Besançon, *Raspeće, Judin poljubac, Krist pred Pilatom i pranje ruku, Krist nosi križ, Bičevanje Krista*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, *Strossmayerov časoslov*, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 126r
- sl. 2 Taddeo Zuccari, *Krist u Getsemanskom vrtu*, oko 1556., ulje na dasci, 59 × 44 cm, inv. br. SG-121
- sl. 3 Vincenzo Campi (?), *Krista vežu*, 2. pol. 16. st., ulje na platnu, 73,4 × 69,8 cm, inv. br. SG-230
- sl. 4 Majstor Jacquesa de Besançon, *Judin poljubac*, detalj sl. 1
- sl. 5 Matteo da Milano, *Judin poljubac*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz *Časoslova Alfonsa I. d'Este*, 1505.-12., inv. br. SG-345
- sl. 6 Majstor Jacquesa de Besançon, *Krist pred Pilatom i pranje ruku*, detalj sl. 1
- sl. 7 Majstor Jacquesa de Besançon, *Bičevanje Krista*, detalj sl. 1
- sl. 8 Salomon Koninck, *Bičevanje Krista*, 1. pol. 17. st., ulje na dasci, 54,3 × 41 cm, inv. br. SG-593
- sl. 9 Pietro di Francesco degli Orioli, *Krist s križem i trnovom krunom*, kraj 15. st., tempera i ulje na dasci, 62,8 × 40,5 cm, inv. br. SG-81
- sl. 10 Filippo Mazzola, *Krist vezan uza stup i okrunjen*, kraj 15. st., tempera i ulje na dasci, 60,5 × 42,4 cm, inv. br. SG-84
- sl. 11 Kopija po: Lodovico Cardi zvan Il Cigoli, *Ecce homo*, nakon 1607., ulje na platnu, 100,6 × 77,8 cm, inv. br. SG-110
- sl. 12 Majstor Jacquesa de Besançon, *Krist nosi križ*, detalj sl. 1
- sl. 13 Marco Palmezzano, *Krist nosi križ*, 1525., tempera i ulje na dasci, 52 × 41 cm, inv. br. SG-83
- sl. 14 Francesco Capella, *Krist pada pod križem*, oko 1750., ulje na platnu, 94,3 × 125,2 cm, inv. br. SG-296
- sl. 15 Neznani majstor, *Diptih s Bogorodicom i Raspećem*, 12.-14. st., rezbarena bjelokost, 25 × 10,5 cm, inv. br. SG-9
- sl. 16 Krug: Bernardo Daddi, *Raspeće* (fragment), 1. pol. 14. st., tempera na dasci, 22,5 × 21 cm, inv. br. SG-23
- sl. 17 Maestro di San Verecondo, *Raspeće sa svecima*, oko 1420., tempera na dasci, 175 × 145 cm, inv. br. SG-33
- sl. 18 Pripisano: Christoforo da Bologna, *Raspelo*, oko 1400., tempera na dasci, 48 × 38,5 cm, inv. br. SG-29 i SG-30
- sl. 19 Neznani štajerski slikar, *Raspeće*, oko 1400., tempera na dasci, 33 × 22,4 cm, inv. br. SG-19
- sl. 20 Majstor Jacquesa de Besançon, *Raspeće*, detalj sl. 1

- sl. 21 Matteo da Milano, *Raspeće*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-346
- sl. 22 Kopija po Christoph Schwarz, *Raspeće*, nakon 1590., ulje na limu, 54 × 45,5 cm, inv. br. SG-504
- sl. 23 Majstor slike Virgo inter Virgines, *Prijestolje Milosti*, 1489.-95., ulje na dasci, 146,1 × 128,3 cm, inv. br. SG-71
- sl. 24 Neznani štajerski slikar, *Oplakivanje*, oko 1400., tempera na dasci, 32,8 × 23 cm, inv. br. SG-21
- sl. 25 Benedetto Coda, *Oplakivanje*, oko 1520., ulje na dasci, 145,6 × 161,2 cm, inv. br. SG-87
- sl. 26 Giovanni Francesco Romanelli, *Oplakivanje*, sred. 17. st., ulje na limu, 35 × 49,4 cm, inv. br. SG-168
- sl. 27 Majstor Jacquesa de Besançon, *Pietà, Nikodem i Josip iz Arimateje s pomastima, Muškarac s ljestvama, Svete žene, Arma Christi*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, *Strossmayerov časoslov*, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 27r
- sl. 28 Lovro Dobričević, *Krist i donator*, 1460., tempera na dasci, 51,8 × 27,8 cm, inv. br. SG-25
- sl. 29 Matteo da Milano, *Uskrsnuće Kristovo*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-347
- sl. 30 Pripisano: Majstor Dvanaest apostola, *Uskrsnuće Kristovo*, sred. 16. st., ulje na dasci, 76,5 × 75,7 cm, inv. br. SG-107
- sl. 31 Georg Geldorp, *Krist kao vrtlar*, 1613., ulje na platnu, 66 × 57,2 cm, inv. br. SG-205
- sl. 32 Majstor Jacquesa de Besançon, *Noli me tangere*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, *Strossmayerov časoslov*, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 197r
- sl. 33 Matteo da Milano, *Uzašašće*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-348
- sl. 34 Matteo da Milano, *Silazak Duha Svetoga*, gvaš i pozlata na pergamentu, 145 × 85 mm, sitnoslika iz Časoslova Alfonsa I. d'Este, 1505.-12., inv. br. SG-349
- sl. 35 Majstor Jacquesa de Besançon, *Silazak Duha Svetoga, Krštenje Kristovo, Sveti Petar pokrštava, Sveti Petar propovijeda, Apostoli kreću u misionarska putovanja*, tempera i pozlata na pergamentu, 191 × 130 mm, *Strossmayerov časoslov*, kraj 15. st., inv. br. SG-4, f. 134r

Literatura

Acidini Luchinat 1999.

Acidini Luchinat, Cristina. *Taddeo e Federico Zuccari : fratelli pittori del Cinquecento*. Sv. 1. Milano ; Roma : Jandi Sapi, 1999.

Allgemeines Lexikon 1908.-47.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. / hrsg. Ulrich Thieme und Felix Becker ... [et al.]. Sv. 30. Leipzig : E. A. Seemann, 1908.-47.

Apocrifi 1991.

Apocrifi del Nuovo Testamento. / a cura di Luigi Moraldi. Milano : TEA, 1991.

Biblija 1996.

Biblija : Stari i Novi zavjet. / [glavni urednici Jure Kaštelan, Bonaventura Duda ; prijevod Silvije Grubišić ... et al.]. Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 1996.

Bibliotheca Sanctorum 1961.-2000.

Bibliotheca Sanctorum. Sv. 1, 8. Roma : Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1961.-2000.

Blochmann 2001.

Blochmann, Andrea. *Christus vor Pontius Pilatus und vor Herodes Antipas : die Ikonographie der Darstellungen in der italienischen Kunst von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis ins Cinquecento*. 2001. Doktorska disertacija. Dostupno na: <http://publikationen.stub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/5562> [2010-10-11]

Boskovits; Brown 2003.

Boskovits, Miklós; David Alan Brow. *Italian paintings of the fifteenth century*. Washington : National Gallery of Art ; New York : Oxford University Press, [c2003.]

Bradfield 2002.

Bradfield, Bess. *The Hair of the Desert Magdalen : Its Use and Meaning in Donatello's Mary Magdalen and Tuscan Art of the Late Fifteenth Century*. // *York Medieval Yearbook* 1(2002), 1-15. Dostupno na: <http://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/Magdalen.pdf>. [2013-08-12]

Bralić; Lerotić 2010.

Bralić, Višnja; Pavao Lerotić. »Krist pada pod Križem« iz Strossmayerove galerije u Zagrebu : crtica iz povijesti restauriranja baroknog slikarstva u Hrvatskoj. // *Portal : godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda* 1(2010), 161-174.

Caessee; Berserik 1984.

Caessee, Elly; Kees Berserik. *The iconography of the Resurrection : a re-examination of the risen Christ hovering above the tomb*. // *The Burlington Magazine* 126, 970(1984), 20-24.

Châtelet 1980.

Châtelet, Albert. *Les primitifs hollandaise : la peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle*. Paris : Bibliothèque des Arts, 1980.

Cvetnić 1992.

Cvetnić, Sanja. *Djela slikarske škole iz Bassana u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu : [magistarski rad]*. Zagreb : Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti, 1992.

Cvetnić 1997.

Cvetnić, Sanja. *Tri atributivna problema srednjotalijskog slikarstva u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu : Daddi, Lo Spagna i Cigoli*. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 21(1997), 69-77.

Cvetnić 1998.

Cvetnić, Sanja. *Tri atributivna problema iz talijanske zbirke Strossmayerove galerije HAZU u Zagrebu : Majstor tonda iz Greenvillea, Palmezzano, Giordano*. // Radovi Instituta za povijest umjetnosti 22(1998), 63-71.

Cvetnić 2007.

Cvetnić, Sanja. *Ikono grafija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*. Zagreb : FF press [i. e.] Filozofski fakultet, [2007.]

Časoslov Farnese 2001.

Časoslov Farnese s minijaturama Julija Klovića. / komentari William Voelkle i Ivan Golub. Potpuno faksimilno izd. u bojama. Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti ; Graz : Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 2001.

Domenico Fetti 1996.

Domenico Fetti. / a cura di Eduard A. Safarik. Milano : Electa, [c1996.]. Katalog izložbe.

Dragojević 2010.

Dragojević, Andreja. *Konzervatorsko-restauratorski radovi na rodoslovlju obitelji Ohmučević*. // Portal : godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda 1(2010), 109-116.

Drury 2002.

Drury, John. *Painting the word, Christian pictures and their meanings*. New Haven : Yale University Press ; London : National Gallery, 2002.

Dulibić; Pasini 2007.

Dulibić, Ljerka; Iva Pasini. *Slike Božića u Strossmayerovoj galeriji*. Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 2007.

Dulibić; Pasini Tržec 2009.

Dulibić, Ljerka; Iva Pasini Tržec. *Od Coreggia do Taddea Zuccarija : bilješke o slici Krist u Getsemanskom vrtu iz Strossmayerove galerije u Zagrebu*. // Sic ars deprenditur arte : zbornik u čast Vladimira Markovića. / uredili Sanja Cvetnić, Milan Pelc, Daniel Premierl. Zagreb : Institut za povijest umjetnosti : Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 2009. Str. 157-164.

Dulibić; Pasini Tržec; Popovčak 2013.

Dulibić, Ljerka; Pasini Tržec, Iva; Popovčak, Borivoj. *Strossmayerova galerija starih majstora : odabrana djela*. Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2013.

Egbert-Codex 2005.

Der Egbert-Codex : das Leben Jesu : ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren. / hrsg. von Gunther Franz ; mit Beiträgen von Sif Dagmar Dornheim ... [et al.]. Stuttgart : Theiss, 2005.

Filipović 2010.

Filipović, Emir O. *Medo Pucić, Franjo Rački, Ivan Bojničić i Vatroslav Jagić : kraći prilozi južnoslavenskoj heraldici (1880)*. // Bosna franciscana 18, 32(2010), 41-59.

Finaldi 2000.

Finaldi, Gabriele. *The Image of Christ* : [National Gallery, London, 26 february-7 may 2000]. / Gabriele Finaldi, with an introduction by Neil MacGregor ; and contributions by Susanna Avery-Quash ... [et al.]. London : National Gallery ; [New Haven, Conn.] : Yale University Press, 2000. Katalog izložbe.

Fisković 2005.

Fisković, Igor. *Umjetnost gotičkog doba na tlu Bosne i Hercegovine*. // Kolo 2(2005), 15-29.

Gamulin 1955.

Gamulin, Grgo. *Strossmayerova galerija i njezini katalogi*. // Čovjek i prostor 29/30(1955), 4-5.

Gamulin 1964.

Gamulin, Grgo. *Stari majstori u Jugoslaviji*. Sv. 2. Zagreb : Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1964.

Gavranović 1964.

Gavranović, Berislav. *Sudbina važnijih starih dragocjenosti iz naših triju historijskih samostana i biskup Strossmayer*. // Dobri pastir 13/14(1964), 225-270.

Gere 1963.

Gere, John A. *Two panel-pictures by Taddeo Zuccaro and some related compositions : II. The 'Agony in the Garden' in the Strossmayer Gallery, Zagreb*. // The Burlington Magazine 105, 726(1963), 390-395.

Gere 1969.

Gere, John A. *Taddeo Zuccaro : his development studied in his drawings*. London : Faber, 1969.

Goldberg 1992.

Goldberg, Edward L. *Spanish taste, Medici Politics and a lost chapter in History of Cigoli's »Ecce Homo«*. // The Burlington Magazine 134, 1067(1992), 102-110.

Grove Art Online 2010.

Oxford Art Online : Grove Art Online. Oxford : Oxford University Press, 2007-2011. Dostupno na: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/> [2010-09-10]

Hall 1998.

Hall, James. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb : Školska knjiga, 1998.

Hornik; Parsons 2008.

Hornik, Heidi J.; Mikael C. Parsons. *Illuminating Luke : the passion and resurrection narratives in Italian Renaissance and baroque painting*. New York ; London : T & T Clark International, [c2008.]

Jacobus de Voragine 1993.

Jacobus de Voragine. *The Golden Legend : readings on the saints*. / translated by William Granger Ryan. Sv. 1. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1993.

Koslin 2006.

Koslin, Désirée. *Under the Influence : copying the 'Revelaciones' of St. Brigitta of Sweden.* // Tributes to Jonathan J. G. Alexander : the making and meaning of illuminated medieval & Renaissance manuscripts, art & architecture. / edited by Susan L'Engle and Gerald B. Guest. London : Harvey Miller, 2006. Str. [415-427].

Lammertse; Giltaij 2008.

Lammertse, Friso; Jeroen Giltaij. *Vroege Hollanders : schilderkunst van de late Middeleeuwen.* Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen, 2008. Katalog izložbe.

Leksikon ikonografije 1979.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. / uredio Anđelko Badurina. Zagreb : Sveučilišna naklada Liber : Kršćanska sadašnjost : Institut za povijest umjetnosti, 1979.

Lutternvelt 1952.

Lutternvelt, Remmet van. *De Herkomst van de Meester van de Virgo inter virgins.* // Bulletin Museum Boymans 3(1952), 57-71.

Mâle 1972.

Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres.* Paris : Librairie A. Colin, 1972.

Mâle 1986.

Mâle, Émile. *Religious art in France, the late Middle Ages : a study of medieval iconography and its sources.* Princeton : Princeton University Press, 1986.

Marco Palmezzano 2005.

Marco Palmezzano : *il Rinascimento nelle Romagne.* / a cura di Antonio Paolucci, Luciana Prati, Stefano Tumidei. Cinisello Balsamo (Milano) : Silvana, 2005. Katalog izložbe.

Markham Schulz 2004.

Markham Schulz, Anne. *Antonio Bonvicino and Venetian Crucifixes of the Early Quattrocento.* // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 48, 3(2004), 293-332.

Marrow 1979.

Marrow, James Henry. *Passion iconography in northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance : a study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative.* Kortrijk : Van Ghemmert, 1979.

Mazza 2001.

Mazza, Angelo. *La Galleria dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena.* Milano : Electa, 2001.

Meiss 1936.

Meiss, Millard. *The Madonna of Humility.* // The Art Bulletin 18, 4(1936), 435-464.

Meiss 1967.

Meiss, Millard. *French painting in the time of Jean de Berry : the late fourteenth century and the patronage of the duke.* London : Phaidon, 1967.

Mellinkoff 1993.

Mellinkoff, Ruth. *Outcasts : signs of otherness in northern European art of the late Middle Ages.* Sv. 1. Berkeley ; Oxford : University of California Press, [c1993.]

Mori 2004.

Mori, Yoko. *'She Hangs the Blue Cloak Over Her Husband': The World of Human Follies in Proverbial Art.* // The Netherlandish proverbs : an international symposium on the Pieter Brueg(h)els. / edited by Wolfgang Mieder. Burlington, Vt. : The University of Vermont, [c2004.]. Str. 71-103.

Mundy; De Fernandez-Gimenez 1989.

Mundy, James E.; Elizabeth Ourusoff de Fernandez-Gimenez. *Renaissance into baroque : Italian master drawings by the Zuccari, 1550-1600.* Milwaukee : Milwaukee Art Museum ; Cambridge : Cambridge University Press, [c1989.]. Katalog izložbe.

Neff 1998.

Neff, Amy. *The pain of Compassio : Mary's labor at the foot of the cross.* // The Art Bulletin 80, 2(1998), 254-273.

New Catholic encyclopedia 2003.

New Catholic encyclopedia. / [project editors Thomas Carson, Joann Cerrito]. 2nd. ed. Sv. 11. Detroit ; London : Thomson/Gale for the Catholic University of America Press, [c2003.]

Novi zavjet i Psalmi 2002.

Novi zavjet i Psalmi. / Novi zavjet s grčkog izvornika preveli Bonaventura Duda, Jerko Fućak ; Psalme preveo Filiber Gass. 17 izd. Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 2002.

Objave svete Brigite Švedske 1997.

Objave svete Brigite Švedske : o životu i mucu Gospodinovoj i o životu njegove blagoslovljene Majke : uključeno petnaest molitava sv. Brigite. / Birgitta de Suecia, sancta. Đakovo : Karitativni fond UPT »Ne živi čovjek samo o kruhu«, 1997.

Offiziolo Alfonsino 2002.

Offiziolo Alfonsino : libro d'ore di Alfonso I d'Este : commentario ... Zagabria, Galleria Strossmayerova S. G. 339-35. / testo, trascrizione e traduzione di Ernesto Milano ; saggi di Manuela Fidalgo ... [et al.]. Modena : Il Bulino, 2002.

Pächt 2002.

Pächt, Otto. *Van Eyck : die Begründer der altniederländischen Malerei.* 3. Auf. München : Prestel, 2002.

Pagliano 2013.

Pagliano, Éric. *L'atelier de l'œuvre : dessins italiens du Musée Fabre : catalogue des dessins exposés suivi du répertoire du fonds.* Kortrijk : Snoeck Éditions ; Montpellier : Musée Fabre, [c2013.]

Panofsky 1971.

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting : its origins and character.* New York ; London : Harper & Row, [1971.]

Pasini Tržec 2011.

Pasini Tržec, Iva. *Komentar.* // Strossmayerov Časoslov. / [urednici Slobodan Kaštela, Ante Vulin]. Sv. 2. Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti : Školska knjiga, 2011.

Popović 2009.

Popović, Anto. *Isusova muka i smrt prema Markovu evanđelju : egzegetsko-teološki komentar.* Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 2009.

Praktični biblijski leksikon 1997.

Praktični biblijski leksikon. / uz suradnju katoličkih i evangeličkih teologa priredio Anton Grabner-Haider ; preveli Božo Lujić, Ladislav Fišić. Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 1997.

Prijatelj Pavičić 2010.

Prijatelj Pavičić, Ivana. *Prilog poznavanju sudbine slike Uskrslog Krista i kralja Stjepana Tomaša porijeklom iz Kraljeve Sutjeske.* // Zbornik radova »Stoljeća Kraljeve Sutjeske«. Sarajevo : Franjevački samostan Kraljeva Sutjeska : Kulturno-povijesni institut Bosne Srebrne, 2010. Str. 105-146.

Prijatelj Pavičić 2013.

Prijatelj Pavičić, Ivana. *U potrazi za izgubljenim slikarstvom : o majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća.* Dubrovnik : Matica Hrvatska, Ogranak Dubrovnik, 2013.

Puglisi; Barcham 2008.

Puglisi, Catherine R.; William L. Barcham. *Bernardino da Feltre, the Monte di Pietà and the Man of Sorrows : activist, microcredit and logo.* // *Artibus et historiae* 29, 58(2008), 35-63.

Ratzinger 2011.

Ratzinger, Joseph. *Isus iz Nazareta.* Sv. 2. Split : Verbum, 2011.

Ruggeri 1979.

Ruggeri, Ugo. *Nuove opere del Piazzetta e della sua scuola.* // *Arte Veneta* 33(1979), 79-86.

Sandberg-Valalà 1929.

Sandberg-Valalà, Evelyn. *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione.* Verona : Apollo, [1929.]

Schiller 1971.

Schiller, Gertrude. *Ikongraphie der christlichen Kunst.* Sv. 3. Gütersloh : G. Mohn, 1971.

Schiller 1972.

Schiller, Gertrude. *Iconography of Christian Art.* Sv. 2. London : Lund Humphries, 1972.

Strehlke 2004.

Strehlke, Carl Brandon. *Italian paintings : 1250 - 1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art.* Philadelphia : Philadelphia Museum of Art : The Pennsylvania State University Press, [c2004.]

Suvremena katolička enciklopedija 1998.

Suvremena katolička enciklopedija. / priredili Michael Glazier, Monika K. Hellwig ; [autori hrvatskih priloga Josip Antolović ... et al. ; preveli Živan Filippi ... et al.]. Split : Laus : Jeliko : Kupola ; Korčula : INMT, 1998.

The Age of Caravaggio 1985.

The Age of Caravaggio. / Mina Gregori, Luigi Salerno, Richard E. Spear. New York : Metropolitan Museum of Art : Electa, [c1985.]. Katalog izložbe.

Tizian, Tintoretto, Veronese 2011.

Tizian, Tintoretto, Veronese : veliki majstori renesanse : Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 22. studenog 2011. – 22. siječnja 2012. / [urednik Radoslav Tomić]. Zagreb : Galerija Klovićevi dvori, 2011. Katalog izložbe.

Tomić 1996.

Tomić, Radoslav. *Dva djela iz radionice Coda u Dalmaciji.* // Ivan Duknović i njegovo doba : zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Trogiru o 550. obljetnici rođenja Ivana Duknovića. / [glavni i odgovorni urednik Igor Fisković]. Trogir : Muzej grada ; Zagreb : Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996. Str. 139-147.

Ugolini 1989.

Ugolini, Andrea. *Una mostra sammarinese e Benedetto Coda.* // *Arte Cristiana* 77(1989), 309-316.

Unterkircher 1993.

Unterkircher, Franz. *Das Stundenbuch der Maria von Burgund : Codex Vindobonensis 1857 der Österreichischen Nationalbibliothek.* Graz : Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1993.

Walker Bynum 2002.

Walker Bynum, Caroline. *Violent Imagery in Late Medieval Piety.* // *Bulletin of the German Historical Institute* 30(2002), 3-36.

Williamson 2009.

Williamson, Beth. *The Madonna of Humility : development, dissemination and reception c. 1340-1400.* Woodbridge : Boydell Press, 2009.

Witcombe 2002.

Witcombe, Christopher L.C.E. *The Chapel of the Courtesan and the Quarrel of the Magdalens.* // *The Art Bulletin* 84, 2(2002), 273-292.

Wolf 2004.

Wolf, Norbert. *Die Macht der Heiligen und ihrer Bilder.* Stuttgart : P. Reclam, 2004.

Zlamalik 1982.

Zlamalik, Vinko. *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.* Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1982. Katalog Strossmayerove galerije.

Kazalo

Podebljano su otisnuti brojevi stranica na kojima se nalaze reprodukcije.

A

Adam, prvi čovjek 79-80, 140
Albertus Magnus 75
Amadeus, iz Lausanne 75
Ambrozije, sveti: *De obitu Valentiniani consolatio* 75
Ana, sveta, Marijina majka 92
Ana, veliki svećenik 31
Antwerpen: Royal Museum Vidi: Martini, Simone: *Skidanje s križa*
Apokrifi 9, 71-2, 83, 96 Vidi i: Nikodem, evanđelje
Assisi: Crkve sv. Franje Vidi: Cimabue: *Raspeće*;
Giotto (di Bondone) *Raspeće*
Augustin Aurelije, sveti 32
– *De Trinitate* 89 b.110
– *Tractatus in Johannem* 77 b.85, 81

B

Badurina, Anđelko 90 b.113
Bakliža, Nelka 110 b.158
Beč: Kunsthistorisches Museum Vidi: Weyden, Rogier van der: *Bečki triptih*
Bellini, Giovanni 59
Bergmann, Rosemarie 46 b.42, 111 b.137
Berlin: Gemäldegalerie Vidi: Bruegel, Pieter Stariji: *Nizozemske poslovice*
Bernard, iz Clairvauxa, sveti 72 b.71, 101
Bobovac, utvrda 110
Bogorodica Vidi: Marija, majka Isusova
Bonaventura 75
Bonvicino, Antonio: *Cristo passo* 111 b.162
Briselski časoslov Vidi: Hesdin, Jacquemart de: *Très Belles Heures de Jean de Berry*
Bruegel, Pieter Stariji: *Nizozemske poslovice* 24 b.16
Bryan, David 133 b.188, 137 b.189

C

Campi, Vincenzo(?): *Krista vežu* (SG-230) 22, 143
Capella, Francesco: *Krist pada pod križem* (SG-296) 59, 60-1, 143

Caravaggio, Michelangelo Merisi da: *Ecce Homo* 53 b.47
Cardi, Lodovico Vidi: Il Cigoli
Celletti, Maria Chiara 75 b.78
Christoforo da Bologna Vidi: Pripisano: Christoforo da Bologna: *Raspeło* (SG-29, SG-30)
Cimabue: *Raspeće* 76
Coda, Benedetto: *Oplakivanje* (SG-87) 99, 144
Codex Egberti 81 b.98
Colonna, kardinal 39
Croce, Elena 92 b.119

Č

Časoslov Alfonsa I. d'Este Vidi: *Offiziolo Alfonsino* (*Libro d'ore di Alfonso I d'Este*) Vidi i: Matteo da Milano
Časoslov Farnese Vidi: Voelkle, William M.: *Časoslov Farnese*
Časoslov Wharmcliffe 140 b.195 Vidi i: Majstor François

D

Daddi, Bernardo Vidi: Krug: Bernardo Daddi: *Raspeće* (SG-23)
David, kralj Vidi: Samuel, druga knjiga (Stari zavjet)
Djela apostolska 131
1:9 str. 121 b.177
1:9-12 str. 130
1:14 str. 137
2:1-4 str. 136
Djevice Marija Vidi: Marija, majka Isusova
Dobričević, Lovro: *Krist i donator* (SG-25) 108, 109, 110-11, 144
Donatello 111
Duh (Sveti) 10, 89-90, 92, 99, 136-8, 140 Vidi i: Duhovi (kat. svetkovina)
Duhovi (kat. svetkovina) 9, 137 b.189-90, 138
Dulibić, Ljerkica 58 b.53

E

Eva, Adamova žena 32, 140
Euharistija 77, 108, 121

F

Filipljanima, poslanica
2:6-9 str. 79
2:9-11 str. 133
3:10 str. 107
Firenca: Galleria Palatina, Palazzo Pitti *Vidi*: Per-
rugino, Pietro: *Oplakivanje*
Franjevci 38, 77, 96, 108, 110
Franjo Asiški, sveti 72 b.71
Fučić, Branko 15 b.2, 23 b.11, 37 b.28, 38 b.32, 45
b.41, 51 b.44, 69 b.60, 71 b.63, 75 b.76, 76
b.82, 80 b.94 b.96, 81 b.99, 89 b.109 b.111,
95 b.120, 118 b.169, 121 b.178, 125 b.180,
126 b.184, 131 b.186, 137 b.191

G

Gamulin, Grgo 16, 120 b.175
Geldorp, Georg: *Krist kao vrtlar (SG-205)* 126, 144
Giltaij, Jeroen 92 b.117
Giotto (di Bondone) 98, 117
– *Oplakivanje* 95 b.123
– *Raspeće* 76
Golgota 56-7, 64-6, 72, 79, 104 *Vidi i*: Muka Isu-
sova
Gordini, Gian Domenico 92 b.119
Grgić, Marijan 131 b.187

H

Hebrejima, poslanica 13:13 str. 107
Hédroit 24 b.15
Herod Antipa 29, 31-2
Herrgott, Gertrud 37 b.29
Hesdin, Jacquemart de: *Très Belles Heures de Jean
de Berry* 102 b.141

I

Ikonografija 9-10, 15, 23-4, 32, 37-9, 80-2, 89, 96,
98, 102 b.141, 104, 118, 121, 137
Arma Christi 90, 92, 104 *Vidi i*: Muka Isu-
sova
Ikonografske teme
– *Ecce homo* 45, 51, 53
– *Imago pietatis* 107-8, 110-11

– *Izrugivanje Kristu* 45-6
– *Krist pred Pilatom* 28-32
– *Krist Križonoša* 58-9
– *Krunjenje trnovom krunom* 45-6
– *Noli me tangere* 121, 125-6
– *Oplakivanje/Pietà* 90, 92, 95-6, 98-102, 104

Krist Pobjednik 118 *Vidi i*: Uskrsnuće Isusovo
Sveti grob 98, 104, 111, 114-15, 117-18 *Vidi i*:
Uskrsnuće Isusovo

Il Cigoli 51 *Vidi i*: Kopija po: Lodovico Cardi zvan
Il Cigoli: *Ecce homo (SG-110)*

Ivan, evanđelje 23, 31
1:34 str. 89
13:23 str. 69
18:1-11 str. 21
18:28 str. 33
18:28-40 str. 30
19:1 str. 36
19:2-3 str. 44
19:4-15 str. 50
19:16-37 str. 66-7
19:17 str. 56
19:25 str. 75 b.80
19:26-27 str. 71-2
19:32-35 str. 80
19:34 str. 77
19:39 str. 104
19:39-40 str. 98
20:1-9 str. 104
20:1-10 str. 115
20:11-18 str. 124
20:15 str. 136
20:17 str. 126

Ivan, Zebedejev sin, apostol i evanđelist 15, 57,
71, 82-3, 90, 92, 95-6, 98-100, 102, 108, 131

Ivan Zlatousti, sveti 32

Izaija, prorok (Stari zavjet) 107
11:2 str. 137
53:3-5 str. 106
53:7 str. 32

J

Jakov Stariji, apostol, Ivanov brat 14-15, 18, 57
Jeronim, sveti 79 b.89
Jeruzalem: Crkva Svetoga groba 69
Joannes de Caulibus 46 b.42 *Vidi i*: Pseudo-Bo-
naventura: *Meditationes Vitae Christi*
Josip, iz Arimateje 59, 90, 95-6, 98, 100, 102, 104,
144
Juda Iskariotski 15, 18, 20-1, 23-5, 138

K

- Kajfa, veliki svećenik 29, 31, 45
 Kalvarija *Vidi*: Golgota
 Koninck, Salomon: *Bičevanje Krista (SG-593)* **40-1**, 143
 Konstantin Veliki, car 69
 Kopija po: Christoph Schwarz: *Raspeće (SG-504)* **82, 84-5**, 144
 Kopija po: Lodovico Cardi zvan Il Cigoli, *Ecce homo (SG-110)* **52**, 53, 143
 Korinćanima, prva poslanica 15:3-5 str. 117
 Korinćanima, druga poslanica 5:21 str. 107
 Kotromanić, Stjepan Tomaš, kralj 110
 Kraljeva Sutjeska 77 b.86, 108, 110
 Križni put Isusov *Vidi*: Muka Isusova
 Krug: Bernardo Daddi: *Raspeće (SG-23)* **73**, 143

L

- Lane, Dermot Anthony 89 b.109-10
Liber de Passione Vidi: Pseudo-Bernard: *Liber de Passione*
 Louis IX., kralj 45
 Longin, kopljonoša 80 b.95-6, 81 b.99 *Vidi i*: *Raspeće*
 Ludolf Saksonski: *Vita Jesu Christi* 9, 96
 Luka, evanđelje 15, 24, 82-3, 117, 121, 131
 2:35 str. 96
 3:22 str. 89
 7:38 str. 96, 125
 22:39-46 str. 14
 22:44 str. 77
 22:47-53 str. 21
 23:1-7 str. 29
 23:2,7 str. 31
 23:13-24 str. 29
 23:16,22 str. 37
 23:26-32 str. 56
 23:33-49 str. 66
 23:47 str. 80
 23:49 str. 75 b.80
 23:50-54 str. 96, 98
 24:1-11 str. 104
 24:1-12 str. 115
 24:13-35 str. 121
 24:31 str. 121 b.177
 24:50-53 str. 130
 24:51 str. 121 b.177
 Luttervelt, Remmet van 90 b.114

M

- Maestro di San Verecondo: *Raspeće sa svecima (SG-33)* **74**, 143
 Majstor Dvanaest apostola *Vidi*: Pripisano: Majstor Dvanaest apostola: *Uskrsnuće Kristovo (SG-107)*
 Majstor François: *Silazak Duha Svetoga, Izgon Adama i Eve iz raja* 140 b.195
 Majstor Jacquesa de Besançon 126, 138
 – *Raspeće, Judin poljubac, Krist pred Pilatom i pranje ruku, Krist nosi križ, Bičevanje Krista (SG-4)* f. 126r 10, **11**, **24**, 32, **33**, 38, **39**, **57**, 80, **81**, 143
 – *Pietà, Nikodem i Josip iz Arimateje s pomastima, Muškarac s ljestvama, Svete žene, Arma Christi (SG-4)* f. 27r 102, **103**, 144
 – *Noli me tangere (SG-4)* f. 197r 126, **127**, 144
 – *Silazak Duha Svetoga, Krštenje Kristovo, Sveti Petar pokrštava, Sveti Petar propovijeda, Apostoli kreću u misionarska putovanja (SG-4)* f. 134 138, **139**, 144
 Majstor slike Virgo inter virgines: *Prijetolje Milosti (SG-71)* **90-1**, 144
 Malko 23-5
 Malouel, Jean: *Pietà* 98 b.131
 Marija, Kleofina 64-5, 67
 Marija, Magdalena 64-5, 67, 72, 75 b.78, 79, 82-3, 90, 92, 95-6, 100-2, 104, 114-5, 121, 124-6
 Marija, majka Isusova 16, 46, 57, 67, 69, 71-2, 75, 79-80, 82-3 b.107, 90, 92, 95-6, 99-102, 108, 131, 137-8, 140
 Marko, evanđelje 15, 37, 69, 75 b.80, 80, 117, 131
 1:11 str. 89
 8:34 str. 58
 14:32-42 str. 14
 14:43-53 str. 20
 15:2-15 str. 28, 36
 15:16-19 str. 44
 15:20-21 str. 56
 15:22-41 str. 64-5
 15:39 str. 80
 15:40 str. 75 b.80
 15:42-46 str. 96, 98
 16:1-8 str. 104
 16:9 str. 125
 16:9-11 str. 124
 16:19-20 str. 130
 Marta, iz Betanije, Lazarova i Marijina sestra 72
 Martini, Simone: *Skidanje s križa* 102 b.141

Massimi, Massimo, kardinal 53
 Matej, apostol i evanđelist 89
 Matej, evanđelje 15, 33, 37, 69, 75 b.80, 117-8, 131
 3:17 str. 89
 16:14 str. 58
 26:36-46 str. 14
 26:47-56 str. 20
 27:11-26 str. 28
 27:19 str. 31
 27:24-25 str. 31
 27:26 str. 36
 27:27-30 str. 44
 27:31-32 str. 56
 27:33-56 str. 64
 27:54 str. 80
 27:56 str. 75 b.80
 27:57-58 str. 96, 98
 28:1-7 str. 114
 28:1-8 str. 104
 28:19 str. 89
 28:20 str. 131
 Matija, apostol 138
 Matteo da Milano 24, 25 b.17, 81
 – Judin poljubac (SG-345) 25, 143
 – Raspeće (SG-346) 82, 144
 – Uskrsnuće Kristovo (SG-347) 118, 119, 144
 – Uzašašće (SG-348) 131, 132, 133, 144
 – Silazak Duha Svetoga (SG-349) 138, 144
 Mazzola, Filippo: *Krist vezan uza stup i okrunjen* (SG-84) 46, 47, 143
Meditationes Vitae Christi Vidi: Pseudo-Bonaventura: *Meditationes Vitae Christi*
 Melbourne: National Gallery of Victoria 140
 b.195 Vidi i: Časoslov Wharncliffe
 Mestre (Venecija): San Carlo Borromeo Vidi:
 Bonvicino, Antonio: *Cristo passo*
 Metzger, Bruce 83 b.104
 Michel, Jean: *Muka* 24 b.15
 Molitva Isusova 10, 14-6, 18, 23, 69, 77, 118
 Molitva na Maslinskoj gori Vidi: Molitva Isusova
 Molitva u Getsemanskom vrtu Vidi: Molitva Isusova
 Muka Isusova 9-10, 15, 23, 31, 37, 39, 46, 51, 58,
 75, 77, 95, 101, 107, 111, 120

N

Navještenje ili Blagovijest (kat. svetkovina) 16, 140
 Neznani majstor: *Diptih s Bogorodicom i Raspećem* (SG-9) 70, 71-2, 143
 Naznani štajerski slikar: *Oplakivanje* (SG-21) 97, 144

Naznani štajerski slikar: *Raspeće* (SG-19) 78, 96, 143
 Nicejsko-carigradsko vjerovanje 89
 Nikodem, potajni Isusov učenik 59, 90, 95-6, 98,
 100, 104
 Nikodem, evanđelje 71-2, 80 b.95, 83, 96
 Novi zavjet 81, 117, 121

O

Objave svete Brigite Švedske 9, 38, 45, 96, 101
 Odil, iz Clunyja 137
Offiziolo Alfonsino (Libro d'ore di Alfonso I d'Este) 25
 b.17, 81-2, 119, 133, 138, 143-4
 Ohmučević, obitelj 110 b.158
 Origen, teolog 79 b.89

P

Padova: Cappella degli Scrovegni (Kapela Arena)
 Vidi: Giotto (di Bondone): *Raspeće*
 Palmezzano, Marco: *Krist nosi križ* (SG-83) 58 b.53-
 4, 59, 143
 Pariz: La Sainte-Chapelle 45
 Passignano, Domenico 51
 Pecha de Vadaterra, Alfonso 38 b.35 Vidi i: *Obja-
 ve svete Brigite Švedske*
 Peltzer, Rudolf Arthur 82 b.103
 Perugino, Pietro (Pietro Venucci): *Oplakivanje*
 101 b.136
 Petar (Šimun), apostol 14-5, 18, 21, 23-5, 57, 114-5
 Pietro di Francesco degli Orioli: *Krist s križem i
 trnovom krunom* (SG-81) 46, 143
 Pilat, Poncije 28-33, 36-40, 50-1, 53, 66-7, 71, 80,
 98, 118
 Ponovljeni zakon (Stari zavjet) 21:6 str. 31-2
 Prijatelj Pavičić, Ivana 110
 Pripisano: Christoforo da Bologna: *Raspelo* (SG-
 29, SG-30) 76, 143
 Pripisano: Majstor Dvanaest apostola: *Uskrsnuće
 Kristovo* (SG-107) 118, 120, 144
 Psalmi (Stari zavjet)
 22 str. 69
 68:21 str. 107
 91:13 str. 118
 Pseudo-Bernard: *Liber de Passione* 9, 96
 Pseudo-Bonaventura: *Meditationes Vitae Christi* 9,
 45, 46 b.42, 72 b.71, 96, 101

Q

Quinn, Joseph 71 b.65

R

Raspeće 45, 64-6, 69, 71, 72 b.69-70, 75-6, 77, 79-82, 104, 107

Rim: Crkva Santa Prassede (Kapela sv. Zenona) 39

Rimljanima, poslanica

10:9 str. 117

8:17 str. 107 b.148

Rodoslovlje, Ohmučevićevo 110 b.158

Romanelli, Giovanni Francesco: *Oplakivanje* (SG-168) 100, 101, 144

S

Sadeler, Aegidius 82

Saloma, Zebedejeva žena 65, 72, 75 b.80, 114

Samuel, druga knjiga (Stari zavjet) 15:30 str. 57

Schwarz, Christoph 82 b.103 *Vidi i:* Kopija po: Christoph Schwarz: *Raspeće* (SG-504)

Smrt Isusova *Vidi: Raspeće*

Solunjanima, prva poslanica 4:14 str. 117

Stari zavjet 31, 83

Stefaton, spuzvonoša 81 b.98 *Vidi i: Raspeće*

Stjepan Tomaš *Vidi: Kotromanić, Stjepan Tomaš, kralj*

Strossmayer, Josip Juraj 100, 108, 110 b.155

Strossmayerov časoslov 24 b.14, 38 *Vidi i:* Majstor Jacquesa de Besançona

Strossmayerova galerija starih majstora HAZU
Vidi: Zagreb: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU

Š

Šimun, iz Cirene, Cirenac 32 b.23, 56-7

Šimun [Bogoprmaoc] 96

T

Todi, Jacopone da: *Stabat Mater* 101 b.137

Torino: Galleria Gilberto Zabert *Vidi: Zanino di Pietro: Cristo passo*

U

Uskrs (kat. svetkovina) 9

Uskršnuće Isusovo 10, 114-5, 117-8, 121 b.176, 125-6

Uzašašće (kat. svetkovina) 9

Uzašašće Isusovo 10, 25, 118, 125-6, 130-1 b.186, 133 b.188, 138

V

Venecija: Museo Correr 59

Veronika 58, 104

Viroli, Giordano 58 b.54

Vita Jesu Christi Vidi: Ludolf Saksonski: Vita Jesu Christi

Voelkle, William M.: *Časoslov Farnese* 137 b.190, 193

Voragine, Jacobus de: *Zlatna legenda (Legenda aurea)* 32, 79-81, 83

Vulgata 125

W

Watts, Barbara 101 b.137

Weyden, Rogier van der: *Bečki triptih* 83 b.106

Z

Zagreb: Strossmayerova galerija starih majstora HAZU 9, 51, 53 b.48, 59, 71, 75-6, 90, 110 b.158, 111, 118, 121

Zanino di Pietro: *Cristo passo* 111 b.162

Zlatna legenda (Legenda aurea) Vidi: Voragine, Jacobus de

Zuccaro, Taddeo: *Krist u Getsemanskom vrtu* (SG-121) 16, 17, 143

Ž

Židovski, Židov(i) 21, 28-33, 38, 44-5, 50, 59, 64-7, 69, 81, 92, 96, 98, 104, 118, 137

Cijena: 80,00 kn bez PDV-a

ISBN 978-953-154-250-0



9 789531 542500



HRVATSKA AKADEMIJA
ZNAŃOSTI I UMJETNOSTI