

Skulptura: Kapar

Makarun, Juraj

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Academy of Applied Arts / Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:279:318608>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



University of Rijeka
Academy of
Applied Arts

Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Academy of Applied Arts - Repository APURI](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
AKADEMIJA PRIMIJENJENIH UMJETNOSTI U RIJECI

DIPLOMSKI RAD
SKULPTURA „KAPAR”

JURAJ MAKARUN

Rijeka, srpanj 2024.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
AKADEMIJA PRIMIJENJENIH UMJETNOSTI
diplomski sveučilišni studij PRIMIJENJENIH UMJETNOSTI

DIPLOMSKI RAD
SKULPTURA „KAPAR“

Mentor: red. prof. art. Mladen Mikulin

Student: Juraj Makarun

Matični broj: 1555

Rijeka, srpanj 2024.

I. SAŽETAK

Središnja tema diplomskog rada je objašnjenje projekata – skulpture „Kapar”. U naravi to je projekt/skulptura javne plastike koja je zamišljena kako bi mogla biti postavljena u gradu Vrbniku povodom 700. godišnjice postojanja laičke bratovštine sv. Ivana Krstitelja, odnosno kapara, kako se isti nazivaju među pukom. Razjašnjava se konceptualni put kojim se došlo do formiranja kiparske kompozicije te iznosi odnos s radovima koji su prethodili kako u kiparskom mediju, tako i u novomedijskom, i s kojima se bolje objašnjavaju povijesne koordinate i sam filozofski okvir svijeta u kojemu kapar biva.

II. SUMMARY

The central theme of the thesis is the explanation of the project - sculpture "Kapar". In essence, it is a public sculpture project intended to be installed in the town of Vrbnik on the occasion of the 700th anniversary of the existence of the lay brotherhood of St. John the Baptist, or Kapar, as it is commonly known among the people. The conceptual path that led to the formation of the sculptural composition is clarified also as the relationship with previous works is presented, both in the sculptural medium and in the new-media, which better explain the historical coordinates and the philosophical framework of the world in which Kapar exists.

SAŽETAK	I
SUMMARY	II
SADRŽAJ	
1. UVOD	1
1.1 KONTEKST SKULPTURE “KAPAR” I POVIJEST BRATOVŠTINE SV. IVANA KRSTITELJA	1
1.2 LOKACIJA	3
2. SKULPTURA “KAPAR”	5
2.1 KATEGORIZACIJA RADA	5
2.2 TRADICIJA U SKULPTURI	10
2.3 KRŠĆANSKI NARATIV	11
2.4 SKULPTURA I TRADICIONALNI POJAM VREMENA	12
2.5 ANTROPOLOŠKA ANALIZA	18
3. PRETEČE IDEJE SKULPTURE “KAPAR” U KIPARSKOM MEDIJU	21
3.1 TRIPTIH: DON QUIXOTE, KUJA, KONJ	21
3.1.1 DON QUIXOTE	22
3.1.2 KUJA	24
3.1.3 KONJ	26
3.2 FILM “BRAĆA KARAMAZOVI; KNJIGA VI”	30
3.2.1 POIMANJE VREMENA U LIKOVIMA	33
4. ZAKLJUČAK	35
5. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA	36
6. LITERATURA	37

1. UVOD

1. 1 KONTEKST SKULPTURE „KAPAR” I POVIJEST BRATOVŠTINE SV. IVANA KRSTITELJA

Izrada skulpture u mjestu Vrbnik na temu bratovštine sv. Ivana Krstitelja nije bila samoinicijativna, ona je narudžba grada Vrbnika u svrhu obilježavanja 700. godišnjice postojanja bratovštine. Bratovština je nastala 1323. godine te je bila jedna od većih u krčkoj biskupiji. Naziv kapari proizlazi iz njihove odore – bijele tunike od domaće vune s crvenim grčkim križem na prsima i leđima te duge kapuljače što im poput previjesa visi niz leđa – otuda i izvod njihova naziva. Njihova služba bazirana je na karitativno-socijalnom radu - osnivali su bolnice i hospicije te pomagali siromašne i bijedne. Uloga koja se i danas prakticira ograničena je na brigu o mrtvima¹. Njih su u procesiji – sa svijećama u rukama – nosili „od kuće žalosti do crkve i zatim do groblja”; „Imijahu običaj, kako i sada još običajaju, u njihovih kapah pročešije očite i velike družiti i mertvace iz kuće do u crkvu i iz crkve do cimitera nosi, a dok su telesa u crkvi u rakam zakapali, oni takajše i zakopivahu svakog mertvaca...“². S nošenjem pokojnika u procesiji povezano je i pjevanje duhovnih pjesama iz pučkog pjesništva „Pojubice” i „Božjeg plača”, oba napjeva i danas se pjevaju na staroslavenskom. Tijekom stoljeća karitativni karakter i socijalna aktivnost bratovštine zamire te su danas zadržali ulogu nošenja pokojnika i održavanja procesije na Veliki petak. Na taj dan zvona su ukočena, a procesija počinje zalaskom sunca uz zvuk škrebetaljki (drvne daščice s metalnim kukama). Kapari počinju svoj hod po uskim, mračnim vrbničkim ulicama sa starim drvenim raspelom na pročelju procesije³.

¹ JELKA VINCE PAULLA, Veliki Petak u Vrbniku na Krku, Centar za etnološku kartografiju, Etno. trip. 14, 1991., str. 51.

² MIHOVIL BOLONIĆ, Bratovština Sv. Ivana Krstitelja u Vrbniku, Bogoslovna smotra, Vol. 43. No. 4., 1974., str. 472.

³ JELKA VINCE PAULLA, Veliki Petak u Vrbniku na Krku, Centar za etnološku kartografiju, Etno. trip. 14, 1991., str. 53.



Slika 1. Procesija kapara (Foto: Petar Trinajstić)



Slika 2. Kapari (Foto: Petar Trinajstić)

1. 2 LOKACIJA

Sukladno idejnom rješenju skulpture, njena lokacija bi bila u **vanjskom** prostoru tik uz crkvu Uznesenja Blažene Djevice Marije, ispred zvonika. Sama lokacija označuje i mjesto početka procesije koja se odvija na Veliki petak - putuje starim gradom i završava u romaničkoj crkvi vezanoj uz bratovštinu – crkvi sv. Ivana Krstitelja.

Pozicija uz stariju romaničku crkvu, odnosno bliska joj zelena površina, bila je jedan od prvobitnih prijedloga mjesnog odbora za pozicioniranje skulpture. Taj se prijedlog razmotrio i odbacio uslijed činjenice da ta lokacija već ima podignuta spomen-obilježja tamo ukopanim svećenicima. Predočena situacija bi zahtijevala prenamjenu i veći zahvat preuređenja parka s čime bi se znatno povećao budžet.

Nova je lokacija pronađena na proširenju uz danas glavnu i aktivnu crkvu te se uklapa u prijašnji plan grada Vrbnika da u zvoniku otvori muzej posvećen kaparima. Lokacija se idealno poklapa i s idejom skulpture jer obilježava početak hoda u procesiji i uranjanje u nevidljivu zbilju i kontemplaciju sljedećeg koraka kapara.

Skulptura će biti postavljena na nivou očista gledatelja i slučajnih prolaznika te joj nije predviđen postament. Na hodnoj površini uz skulpturu potrebna je obnova kogulata⁴ koji je u trenutnoj situaciji riješen betonskim zakrpama.

⁴ Kameni oblutci utisnuti u žbuku ili beton.



Slika 3. Vrbnik, pozicija skulpture u tlocrtu.

2. SKULPTURA “KAPAR”

2.1 KATEGORIZACIJA RADA

Pjesniku i mudracu sve su stvari svete.

Kratkim uvodom dobili smo osnovne gabarite u koje se skulptura treba uklopiti. Nadalje se tekst vraća par koraka unatrag i elaborira samo umjetničko djelo i potrebitosti njegova postojanja. Ono vidljivo u djelu je ono od čega je stvar oformljena, odnosno ono što jest sazdana. Prilikom gledanja umjetničkog djela pokušat ćemo se od njega – odnosno od onog po čemu ono uistinu jest umjetničko djelo – odmaknuti i započeti s materijalnom bezkontekstualnom analizom. Kako bismo djelo doveli u neposrednost spram očevidaca i povijesti, u odnosu i dovođenja sebe kao promatrača u osjećaj emanacije rada po sebi – onoga što bi umjetničko djelo trebalo potaknuti samo po sebi - skulptura mora govoriti sjevremenskim jezikom, a biti samo interpret prošlosti. Kada se umjetnik prilagodi traženom, tj. zahtjevima naručitelja, i strogo zanatskom aspektu on prestaje stvarati i samo se prilagođava željama naručitelja. „U djelu umjetnosti istina bića se stavila u djelo”⁵. „Kapar” nije uprizoren, on nije ni u gesti, već skriven u djelu otvara se u istinitosti svoga bitka.

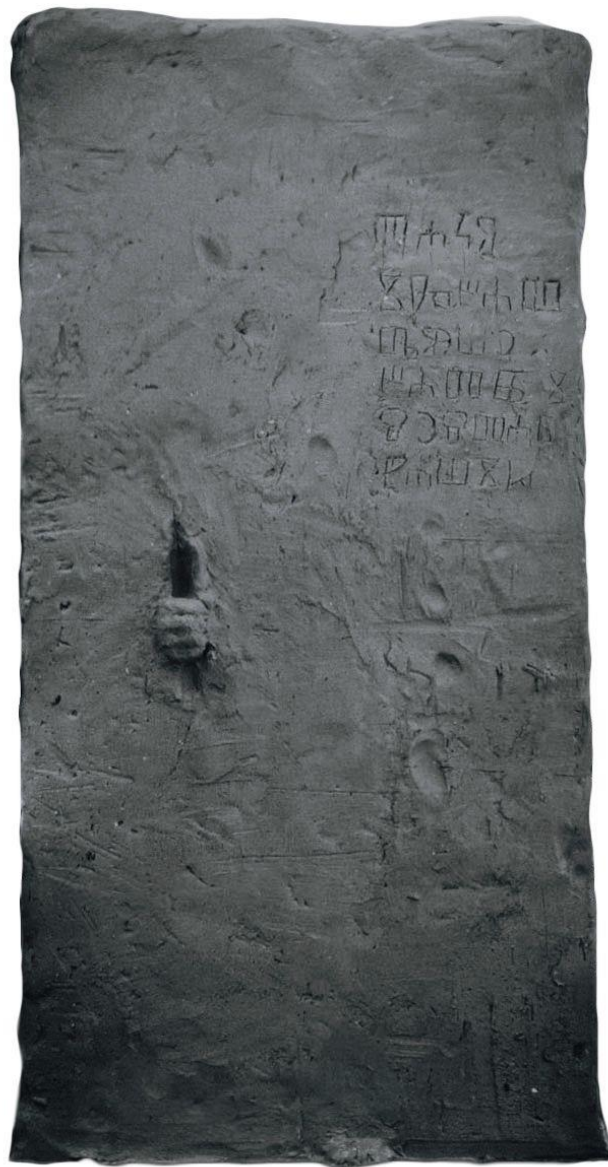
Skulpturu je potrebno objasniti u kategorijama bića. Kategorije na koje se možemo pouzdano osloniti – njih 9 (supstancija, kvantiteta, kvaliteta, relacija, vrijeme, mjesto, imanje, činjenje, trpljenje)⁶ – klasične su odrednice kojima se može dobiti prvi utisak skulpture.

Skulptura „Kapar” u supstanciji je monolit i čovjek u suživotu i sukobu – kvantitativno je skulptura zamišljena u gabaritima javne skulpture te bi njena visina trebala biti 220 cm, širina 150 cm, dužina 168 cm. Kvaliteta, odnosno materijal izvedbe, bi trebala biti bronca koja se

⁵ MARTIN HEIDEGGER, Izvor umjetničkog djela, Zagreb, 2010., str. 49.

⁶ ARISTOTEL, Organon, Beograd, 1970., str. 7.

tijekom povijesti rijetko koristila kao materijal izuzev za odlijevanje crkvenih zvona. Relacijski u odnosu na prostor, skulptura je postavljena u razini očišta promatrača, odnosno prolaznika. Mjesto postavljanja je prostor uz crkvu ispred zvonika. Imanje, odnosno atributi koji određuju hodača kao kapara (tunika s dugom kapom na leđima, crveni grčki križ, svijeća) bit će urezani u monolitu, kao i dio pjesme „Pojubice” glagoljskim grafizmima na prednji dio monolita. Bitno je spomenuti kako se pretpostavlja da se inicijacijski dio „Pojubice”, koji je znan samo onima iniciranim u bratovštinu, izgovara šapatom na uho novoiniciranog što je neupućenima nalikovalo na poljubac, stoga je ono što je na van znano prepoznato kao pučko pjesništvo nazvano „Pojubica”. To je bitna odrednica bratovštine čime se određuje hijerarhija simbola i mjesto njihova upisivanja. Činjenje je kapar u čvrstom hodu, no u hodu kojim odlazi od nas poziva nas da hodamo uz njega, a hod je put i trpljenje – otpor bloka (monolita) je sužanjstvo u vremenu, borba koja se smjernim korakom želi dobiti.



Slika 4. *Boceto* „Kapar”, front.



Slika 5. *Bocceto* „Kapar“, stražnja strana.



Slika 6. *Boceto* „Kapar”, stražnja strana.

2. 2 TRADICIJA U SKULPTURI

Izvodom sustavne analize kojom dobivamo prvi fragment prizora, kompozicija zahtijeva da se od nje udaljimo i pustimo da sjećanje uputi u nevidljivu zbilju i odmakne od onog oku vidljivog i rukom dohvatljivog te uputi u ono po čemu je nadahnuće začeto i skulptura izvedena u zagonetku stvaranja iz čiste imaginacije i pjesničkog poimanja svijeta. Skulptura nudi metaforičko iskustvo koje i dalje živi u zajednici s tradicijom bratovštine - bratovština je bitno određena tradicionalnim narativom. Zasad ono bitno je da je čovjek tradicije koristio poeziju kao znanost i zor stvarnosti⁷. Gledajući povijesno, kršćanski narativ nastavlja misao antike kao vječnosti koja se ugradila u povijesno vrijeme.

Stvaranje simbolizma, odnosno metafore u umjetničkom djelu, tek je pola značenja. Tumačenje riječi lat. *symbolum*, odnosno hrv. pasati (složiti u jedno⁸), zahtijeva poniranje u pun obuhvat i prisebnost promatrača koji će ući u otvoren kalup predstavljenog simbola i dušu nahraniti značenjem i osjećajem predstavljene slike. Skulptura nije enkriptirana poruka, ona je produhovljena stvar – “Umjetnik ima pravo dotjerivati svoje djelo sve dok materija, kojom raspolaže, ne bude u potpunoj službi ‘ideje’.”⁹ To je oformljena vizija koja kompletira narativ, iako se danas čini da narativa nema, a time i slika postaje manje važna, gotovo nebitna, te izgovaramo riječi koji se sudaraju jedna o drugu bez interakcije i značenja, kao atomi koji besciljno lutaju. Međutim, slike se stvaraju i napreduju, one jedna s drugom „pričaju” u analogijama. Kako bismo razumjeli suštinu, ono što je učinak vizije na duh, i kako bismo nešto mogli vidjeti, moramo imati na umu kako sustav logike ima svoj organon sa svojim sudovima i zaključcima, jednako tako i estetika koja se bavi oblikom ima svoj organon ili kako ga Rajmund Kupareo naziva – lijepi red¹⁰. Za isti ne postoji obrazac i treba uvidjeti razvojni put slike u koju ljudi vjeruju. Najbolja je vježba iskustvo mita da bi ono viđeno vidjeli.

⁷ GIAMBATTISTA VICO, Načela nove znanosti, Zagreb, 1982., str. 104.-108.

⁸ JOSEPH RATZINGER, Uvod u kršćanstvo, Zagreb, 2002., str. 71.

⁹ RAJMUND KUPAREO, Premišljanja o ljepoti i umjetnosti, Zagreb, 2007., str. 372.

¹⁰ RAJMUND KUPAREO, Osnovne crte Tomine umjetnosti, Crkva u Svijetu, Vol. 9. No. 2., Zagreb, 1974., str. 141.-145.

2. 3 KRŠĆANSKI NARATIV

Apolonska je slika čovjekovo držanje za križ. Da se u kaosu nađe melodija, jer oluja razdire čovjeka i valja ga nad bezdanom, treba se neprestano nadati svjetlu utjehe.

Krajnja misao antike jest kršćanstvo. Bitnost kršćanstva jest njena antiknost – kršćanin razmišlja kao Grk, on istinu kontemplira! Konceptualizacija Početka¹¹, odnosno sjećanje na početak koji su ljudi tradicije smatrali mogućim dosegom poetskog uma, s kršćanstvom doživljava potpunost Objavom¹². Grčke metamorfoze nakon Platona i Aristotela videne su sada relacijama Trojednog Boga. Židovska predaja je na Boga gledala osobno - u komunikaciji Boga i čovjeka - slika Mojsija koji na gori s Bogom vodi dijalog zaključuje se likom Isusa Krista. Antička racionalnost i njen dolazak pred filozofski monizam sjedinjuje se sa židovskim osobnim atributom Boga, Platon je u Dobro gledao, Židov s njime razgovara – zvuk riječi sinteze – početak Ivanova evanđelja: „U početku bijaše Riječ (Logos) i Riječ bijaše u Boga i Riječ bijaše Bog. Ona bijaše u početku u Boga. Sve postade po njoj, i bez nje ne postade ništa.“¹³ Ili staroslavenski: „Iskon bê Slovo Slovo bê Bouh i Bouh bê Beseda I počeje azbouhovicu.“¹⁴ Krist jest živa Riječ, čovjek u aktu s Bogom. Njegovo poistovjećenje s Ocem izriče se u Vjeronanju „... i njegova sina Isusa Krista, rođena ne stvorena, istobitna s Ocem“¹⁵. Tu vidimo način mišljenja u analogijama, u nastavku onog mitskog, kao pokušaj odgonetanja stvaranja svijeta. Relacija između dvije božanske osobe jest Duh Sveti. Kršćanstvo je mit koji se zaista u povijesti ostvario i koji nastavlja živo pulsirati. Pomodni Zapad razmišlja kako je tu povijesnu crticu odavno nadišao, no lik Krista i danas je bitan povijesni događaj – premošćuje jaz beskrajnog i ograničenog, vječnog i smrtnog – omogućuje da Boga vidimo u liku čovjeka¹⁶.

¹¹ Početak se referira na početak biblijskog stvaranja Svijeta.

¹² Objava očitovana u povijesnoj osobi Isusa iz Nazareta.

¹³ Novi zavjet, Iv 1,1-1,3

¹⁴ DAVOR VELNIĆ, U iskonu glagoljice, <https://www.croatia.org/crown/articles/5148/1/H-U-ISKONU-GLAGOLJICE.html> (pristupljeno 6.5.2024.)

¹⁵ Apostolsko vjeronanje

¹⁶ JOSEPH RATZINGER, Uvod u kršćanstvo, Zagreb, 2002., str. 187.

2. 4 SKULPTURA I TRADICIONALNI POJAM VREMENA

Bratovština, a i sami srednji vijek, svoju čvrstu misaonu stegu s tradicijom predaje i s trenutkom u kojemu su ljudi povijesno uistinu postali ljudi, baštini kada započinje hod poetskog odnosa sa stvarnošću. Kada se odmiče od animalnog i formira zajednica braka koja se brine o potomstvu i kršćanskim ukopima¹⁷. Kapari svoju bitnu ulogu, posebno u odnosu prema mrtvima koje prevode u onostranost, prenose i nastavljaju predaju kroz svoje pučko pjesništvo, posebno pjesmama i to u originalu sačuvanima – „Pojubica” i „Božji plač” čiji je dio na skulpturi grafizmima ispisan na prednjem (minimalističkom) bloku skulpture. Isti je možda i mnogo važniji od stražnjeg figurativnog dijela. Prilazeći skulpturi promatrač prvo što ugleda su ruka i dio stopala na grubo modeliranoj *stelli* – monolitu s urezanim glagoljskim slovima. Prvi dojam budi čuđenje i znatiželju. Iz znatiželje se rađa poriv istraživanja, a nakon toga slijede i znanost i umjetnost, pa i religija. Detalji, njihov odnos na bloku, daju osjećaj iščekivanja onoga iza, onoga iznad stvarnosti – transcendencija je uvijek „iza“ i „iznad“ pojavnog. *Stella* - monolit u svojoj osnovnoj poruci simbola označava vrijeme kako ono s točkom u vremenu, prošlih 700 godina, tako i nadvrijeme povijesnih mijena, kao i simbol križa unutar njega. Onaj koji hoda svojim zakorakom kroz vrijeme (u neprekinutu nizu) pronosi neke vrijednosti koje označava sâm hod, ali i simbolika svjetla (svijeća u ruci). Onaj tko je došao biti „svjetlost svijeta“ daje se u ruke čovjeku (kaparu), a budući da ta svjetlost nije od ovoga svijeta, no ipak je vidljiva u našem vremenu, ona čovjeka prati u onostranost pa svjetlost (svijeća u kaparovoju šaci) naznačuje i neznatnost našeg ljudskog u odnosu i na vrijeme i na „svjetlost vječnu“ koja se skuplja u molitvu „svjetlila njima“.

¹⁷ GIAMBATTISTA VICO, Načela nove znanosti, Zagreb, 1982., str. 516.



Slika 7. *Boceto* „Kapar”, detalj.

Kapar, njegova pozicija iza *stelle*, izaziva gledatelja da ga potraži, da vidi što je ili tko je to iza minimalističkog prikaza. Sam prikaz kapara robusniji je, njegov je zakorak gotovo pa odlučan – njegova je noga najistureniji dio skulpture. Prema predaji, u čovjekovu je stopalu sadržana njegova bit. „Osjećali su da se „bit“ – što znači stvar koja je okosnica i podržava – nalazi u petama jer se na tabanima čovjek održava“¹⁸, šaka jaka (težačka), a lice mu zahvaća (pokriva) *stella* (vrijeme), u skulpturu se treba zavući kako bi mu se otkrilo lice. On je poznati neznamac i u tomu se skriva dvoznačje čovjeka koji korača sâm, ali u zajednici i za zajednicu među braćom jer on postoji samo u relaciji s drugima. Sav je u koraku. Naznaka njegove tunike (na kukuljici je tek neznatno stiliziran križ) izražena je oporom fakturam koja metaforički stilizira i kaparov težak život (i općenito težak život čovjekov, seljakov...).

Gledatelj ne čita linearno forme skulpture jer njeni su „pojmovi“ iza stvarnosti te gledaju u prošlost da bi vidjeli blisku budućnost, kao i zagonetku onostranosti. Čovjek tradicije na vrijeme nije gledao linearno. Tradicionalno iskustvo vremena nije bilo kvantitativno, već je izražavalo kvalitet; nije običan niz, već ritam; ne teče ujednačeno i beskonačno već se lomi u razdoblja i svaki trenutak ima značenje, poruku i svoju specifičnu vrijednost u odnosu na drugi. Razdoblja jedno drugo slijede u svojoj cijelosti kao nizovi vječnosti¹⁹ – blok je samo individualizirano razdoblje i omeđeno vrijeme. Kapar hoda prema naprijed u predviđanu budućnost, zapravo zamišlja i osjeća ono obećano *Credom*²⁰ - istovremeno u blagom osvrtnu unatrag ne prisjeća se prošlosti, ali osjeća ritam zaredanih pojava. Sposobnošću lirskog bića sposoban je ponovno proživjeti bljeskove prošlosti, a istovremeno gledajući budućnost izgovara ono otisnuto na bloku „spasi duše bratije i sestara naših da ne budut vječnih mukah“²¹.

Odnos s blokom kao da štiti, no opet pritišće i rasplinjuje. S jedne strane kapar se gubi u amorfnosti, ali hodom on uspijeva održati svoj habitus, on ostaje – monolit daje granicu. Monolit je svezremenski zid, sama pjesma je ona koja u predajama ruši zidove – jerihonske trube²² – isto je tako unutar starih bedema postojao prostor za svećenika koji bi svojim

¹⁸ GIAMBATTISTA VICO, Načela nove znanosti, Zagreb, 1982., str. 334.

¹⁹ JULIUS EVOLA, Pobuna protiv modernog svijeta, Beograd, 2010., str. 191.-193.

²⁰ Apostolsko vjerovanje

²¹ JELKA VINCE PAULLA, Veliki Petak u Vrbniku na Krku, Centar za etnološku kartografiju, Etno. trip. 14, 1991., str. 53.

²² Stari Zavjet, Jš 6,1-6,5

molitvama obnavljao život zida koji brani. Ovdje blok stišće, molitva je usmjerena drugima – preminuloj braći i sestrama, granica se ispituje više iz nužnosti nego iz samohtijenja. Bez okolišanja u smjernom koraku i punoj vjeri, ne zbog osjećaja ugroženosti već vjernosti. Niti jedan bezbožnik ne može osjetiti takvu sumnju kakvu može doživjeti kršćanin – „Abba, zašto si me ostavio“²³, ali vjera i vjernost Stvoritelju vodi kaparov smjerni korak prema njegovom usudu.

Vrijeme se ne otvara, ono stišće i usmjeruje kaparov hod, krati i teža korak, ali kapar kao i svaki svaki čovjek (vjernik) zna što drži. Suprotnost toga možemo usporediti s pričom u kojoj čovjek držeći komad zlata kojemu je znao vrijednost, no zbog njegove težine zamijeni ga za konja, trzajućeg konja zamijeni za mirnu kravu, pa za gusku, a zatim za brus koji baca u vodu jer bacivši njega zapravo nije izgubio mnogo. Svaki put kada nešto umanjujemo – i to nehaljno prikazujemo kao da zapravo ništa ne vrijedi i nije nam stalo jer ništa na svijetu nije izgubljeno²⁴ – uvijek nas ponese sjeta prolaznosti i otvore se vrata naše neodlučnosti. Oklijevanje je samo priprema za sljedeći takav korak.

²³ Novi Zavjet, Mt 27,46

²⁴ JOSEPH RATZINGER, Uvod u kršćanstvo, Zagreb, 2002., str. 7.



Slika 8. Fotomontaža „Kapar” u prostoru.



Slika 9. Fotomontaža „Kapar” u prostoru.

2. 5 ANTROPOLOŠKA ANALIZA

Kip „Kapara“ vidimo kao svojevrsni triptih, ukomponirane tri stvarnosti koje se mogu iščitati i kao svojevrsna teza, antiteza i sinteza. Prva stvarnost je čovjek, kapar, izveden u formi koraka. Na taj način on je aktivan, „hoda“ te se tako odaziva svom Stvoritelju u želji da živi, da ide naprijed, da se ne boji. On hodom istražuje predjele, ali i ograničenosti tuđeg i vlastitog srca, nije s obje noge na zemlji kao netko tko misli da će ovdje zauvijek ostati i njegov odgovor na pitanje „Adame, gdje si?“²⁵ nije sakrivanje nego hod vjetrometinama, ulazak u stvarnosti života ne isključujući ni one zajedničarske, „bratovštinske“ i ekleziološke, a jednako tako suočavajući se i s onim eshatološkim. U tom koraku kao da je sakriven korak Abrahama kojim se uputio iz svoje u Obećanu zemlju i hod tolikih poslije njega kojima je on otac u vjeri. U tom koraku vidimo korake onih koji su se i prije 700 godina uputili u svojevrsnu avanturu života s Bogom u pobožnosti djelotvorne vjere, zahtjevnom odgovoru na izazove života. Zakoračivši lijevom nogom, „Kapar“ je zakoračio srcem poručujući kako je to uvijek prvi korak kojeg *ratio* često zaustavi i blokira. Iz tog učinjenog koraka, slijedi i zamah desne ruke, desnice, koja od početka stvara i traži sustvaratelja. Za Isusa kaže jedan himan da je „prst desne Očeve“²⁶.

U toj zakoračenosti i ispruženoj ruci, prepoznaje se sva aktivnost bratovštine kapara kroz povijest nadovezujući svoje pitanje na pitanja ljudi koji su prilazili njihovu uzoru sv. Ivanu Krstitelju s pitanjem „Što nam je činiti?“²⁷. Odgovor se naslućivao u usmjerenosti Ivana Krstitelja na Isusa koji sve zapovijedi ujedinjuje u one prema Bogu i blišnjima. Kapar probija monolit jer je vjera ta kojom je pristupao karitativnom radu, a i bio na raspolaganju u trenucima sprovoda pomažući u nošenju pokojnika. Kolike Vrbničane su kapari iznijeli vjerom iz ove, u novu stvarnost, iz zemaljske u onu nebesku. Prekidali su za čas svoje aktivnosti, ostavljali plug i motiku, prali ruke koje su mirisale na zemlju i ovčju vunu, dizali se od stola i posvećivali se višem dobru zajednice odazivajući se na djelo milosrđa kako i mrtve valja pokopati. Nisu bili samo pogrebnici nego daleko više od toga, dobro i plemenito srce koje se ne boji stati u gubitke, žalosti i smrti te tako pružiti nadu. To je bila i ostala uloga kapara i to je ono na što podsjeća i

²⁵ Stari Zavjet, Post 3,9

²⁶ Katekizam katoličke crkve, 700, Zagreb, 2016., str. 206.

²⁷ Novi Zavjet, Lk 3,10

„Kapar“ u svom raskoraku. Blago zakrenuta glava unazad kao da nas doziva, tiho, u savjest, želeći otkriti tajne hoda u bratovštini onima koji se primaknu bliže, a ne gledaju „sa strane“. Kapa kojom je zaognut uz tijelo je njegova stvarnost i kad nije u službi, a istaknuti križ na leđima označava žrtvu nošenja križa i spasenja po križu onoga koga u konačnici slijedi. Kapa je ona s kojom će leći i u grob jer je kao neka stvarnost ispletana Duhom Božjim toliko prirasla uz njega da ako bi je i htio otrgnuti, ne može. S njom kapar ulazi u tamu groba, u onu stvarnost u koju je toliko puta bio zagledao.

Antiteza ovog predloženog kipa je blok koji se nalazi pred kaparom i u kojega on ulazi. On je izrađen kao monolit, kao kamena stijena na kojoj je podignut Vrbnik i kao nadgrobne ploče i spomenici nad tijelima naših dragih. Taj kamen se zaokružuje prema tijelu kapara kao da ga želi usisati u sebe, povući ga u svoju monolitnost i onemogućiti u njegovom djelovanju. Kamen je ovdje znak svega onoga što, poput prepreka, stoji na putu našim nastojanjima da se ostvarimo u svom čovječstvu i da dosegemo korake vjere. Kamen je ogroman jer su često takvi i naši strahovi. U konačnici to su strahovi života sve do konačnog straha od smrti.

Odgovor ili svojevrsna sinteza koja odgovara na postavljena pitanja o smislu čovjekova života, o hodu i problemima na koje se na hodočašću života nailazi, ističe ono što uvijek probija onkraj ograničenosti i smrti od onog prvog kamena koji je navaljen na Isusov grob. Svijeća u desnici jača je od bloka što se u svakom iskušenju uzdiže kao nepremostiva stvarnost. Taj trag svjetla u svojim je pvojima sakriven u krštenje da bi svoju punu stvarnost dosegao kada Gospodar vremena i povijesti pomiluje duše naše braće i sestara da ne budu dionici muka nego radosti što se da iščitati iz glagoljskih slova na ravnini plohe koju kao otvoren život i molitvu predajemo Bogu.

Kao što je kip „Kapara“ sastavljen od tri cjeline koje dosežući sintezu otvaraju neke nove teze i antiteze vapeći za odgovorima, ne mogu se na kraju postaviti još neka pitanja, a da pritom ne znam njihove odgovore. Ali možda već i dobro artikulirano pitanje da naslutiti neko svjetlo kojim „Kapar“ dolazi ili odlazi od nas ostavljajući nas u sjeni. Prvo je pitanje ono koje je Juda postavio za jednim stolom kada je jedna žena Isusu pomazala noge skupocjenom nardovom

pomasti²⁸. Pitanje glasi: “Zar se ta pomast nije mogla prodati i na taj način iskoristiti za nešto pametnije?” U ovom pitanju krije se pitanje „isplativosti“ ove skulpture. Drugo je pitanje o smislu umjetnosti općenito, a posebno „lijepu umjetnosti“ u vremenima kada ona prva „leti“ iz naših budžeta koja su sklonija „kruhu i igrama“ nego li zahvalnosti prema onima koji poput titana tiho i nenametljivo stoje pod našim nogama. I treće pitanje, koje se nameće iz samoga predloška kipa „Kapar“ i koje se bojimo postaviti, glasi: „Nije li monolit i odveć velik i težak, nepremostiv, u svim svojim dimenzijama, da ne ostavlja traga nadi i svjetlu da se ovaj projekt ipak realizira podižući tako spomenik vjere koji nadamo se želi potvrdno odgovoriti na Isusovo pitanje koje glasi: „A kad Sin Čovječji dođe, hoće li naći vjere na zemlji?“²⁹

²⁸ Novi Zavjet, Mk 14,4

²⁹ Novi Zavjet, Lk 18,8

3. PRETEČE IDEJE SKULPTURE “KAPAR” U KIPARSKOM MEDIJU

3. 1 TRIPTIH: DON QUIXOTE, KUJA, KONJ

Radovi koji prethode ideji skulpture „Kapar“ obznanjaju opstojnost čovjeka i njegove biti kao duhovnog bića, biti koja nije samoopstojna u jami ljudske samohvale, već se zrcali u relaciji s Vječnim, biti uvijek povezane sa sumnjom u smisao egzistencije, sumnjom koja vrije promatrajući iracionalnost prolaznosti jer „materijalisti i luđaci nikad ne sumnjaju“³⁰, a sumnja je ispit i dar za sljedeći korak s obje noge u zraku gledajući u ono Prvo i Posljednje u vjeri, ne u znanju - „jer tko može zaustaviti mučenje vode“ – „ko ne žudi za krajnjim ispunjenjem“³¹.

Tri skulpture su istovremeno znakovi, dolazak sebe i svojih „zakopanih talenata“ pred usud - jednostavan i očekivano nimalo tragičan, uvijek isti otkako su podignuti zidovi koji priječe govor čovjeka s čovjekom i čovjeka s njegovim nebeskim Ocem i njemu pokornih anđela.

Kao kapar koji je pred linijom onostranosti i u prijelazu k njoj, ovi likovi žive u ljuskama materije, goli... „Čovjek ima mnogo koža na sebi, kojima pokriva dubine svoga srca. Čovjek zna toliko stvari, a ne zna sebe. Tih trideset četrdeset koža, upravo volovskih ili medvjedih, tako debelih i krutih, prekrivaju dušu.“³² I dalje su u nastojanju, prividno nevini, izvrnuti zbilju pitajući se hoće li kao Epikur biti sretni jer dok živimo smrti nema, a kada nastupi smrt nas nema³³ i nazdravljaju punom čašom u hedonističkom zanosu u kojem ih možda očekuje osa koja neplodivši nijedan cvijet sada ubada tražeći odgovor u davno upisana pitanja u čovjeku, ispitujući svaki trzaj njegova postojanja i osvješćujući toliko godina zanemarivano svjetlo savjesti, ni grč očaja sada nema snage za utjehu. U triptihu se formira cjelina čovjeka: njegov razum, psiha i eros.

³⁰ GILBERT KEITH CHESTERTON, *Orthodoxy*, Wheaton, 1993., str. 14.

³¹ JULIUS EVOLA, *Pobuna protiv modernog svijeta*, Beograd, 2010., str. 19.

³² MAISTER ECKHART, *The essential sermons, commentaries, treatises and defense*, New York, 1981., str. 221.

³³ BORIS KALIN, *Povijest filozofije*, Zagreb, 2002, str. 298.

Ta sumnja se odražava u fizionomiji depresivnog očaja u raspadu psihe skulpture „Don Quixote“, u grčevitom padu u skulpturi „Konj“ kojem se u oku, što je još bolnije, ipak naslućuje tinjanje razuma, do propasti erosa koji je sebe potpuno iscrpio u možda besciljnom rađanju u skulpturi „Kuja“. Ono što nas posljedično intrigira jest neka čudna nada u tih arhaičnih bića i junaka koji, čini nam se, nastavljaju svoju egzistenciju, iako u ovom trenutku izgleda kao da su odavno izgubili privilegij borbe.

„Don Quixote“, „Konj“, „Kuja“ za nekoga nastavljaju svoje kretanje, svaki u svom mediju, materijalu, zadaći, u njihovim imaginarnim metafizikama, u cikličnoj promjeni vremenskih epoha od vjerovanja u arhaične bogove i njihove institucije do suvremenog raspada i propasti... Tako je uvijek bilo u nama jer naša je sumnja dio naše sudbine, tako će nam uvijek biti ..., jer nije sumnja posljedica naše sudbine već obrnuto ...

3. 1. 1 DON QUIXOTE

Skulptura je nastala na temelju jedne epizode iz Cervantesova romana „Don Quixote“, u kojoj bistri vitez biva prvi puta ranjen. Rad su zatekla mnoga pitanja promatrača oronulog viteza; „Gdje li mu je šljem? Sancho Panza, njegov vjerni štitonoša? Kobilica Rosinanta?“ Prikazan je sam, u trenutku kada gnjev ljušti slojeve samoobmane. Posljedica je to trenutka kada Don Quixote pobjeđuje u dvoboju, no ipak biva ranjen udarcem u šljem koji biva zbačen s glave, a dio lijevog uha mu je odsječen. Dodirnuvši svoju glavu vitez iz Manche spoznaje odsustvo insignija svog kostima, kada ga gubi osjeća se razgolićen, a u rani spoznaje sraz mašte i stvarnosti.

„Don Quixote: ...sada, dopusti da tretiramo ove rane, jer me uho boli više nego što bih želio.

Sancho je izvadio zavoj i mast iz torbe sredstava. Ali kada je Don Quijote vidio da mu je kaciga slomljena, pomislio je da će poludjeti.“³⁴

³⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *Adventures of Don Quixote*, London, 1938., str. 38.



Slika 10. Skulptura „Don Quixote”.

3. 1. 2 KUJA

Figura umorne i životom pretučene kuje prelazi u fatamorganu postojanja i naslućuje uvid u onostranost i nevidljivu zbilju u svjetlosti koja prolazi kroz pukotine skulpture.



Slika 11. Skulptura „Kuja”, detalj.

Analizu započnimo materijalom od kojeg je skulptura sačinjena - to je bakreni lim koji je 300 godina bio zaštita, tj. obloga drvenog anđela na vrhu zvonika katedrale u Krku. Naime, zvonik je u 18. stoljeću pogodio grom nakon čega se raspukla i pala glavna kamena piramida zvonika. Izrada novog anđela izvedena je u Veneciji, anđeo s trubom bio je istesan u drvu te obložen bakrenim limom u svrhu zaštite od atmosferilija koje kroz tri stoljeća ipak uspijevaju probiti bakrenu oplatu, što je konačno zahtijevalo intervenciju koja se dogodila 1970-ih. Izrađuju se kalupi te se treći, najnoviji anđeo lijeva u plastici na inicijativu akad. Branka Fučića³⁵. Trup starog anđela biva postavljen unutar zvonika. Pri čišćenju jedne hrpe otpadnog materijala koja se spremala za odvoz, nađen je komad drveta obložen izrazito tankim izjednim limom, kasnije se utvrdilo kako se radilo o bakrenoj oblozi s ramena anđela, komadići dragocjenog materijala bili su spremljeni i kasnije iskorišteni u skulpturi. Ono privlačno u tom izjednom, oštećenom, bakrenom limu je asocijativnost koja se u nama pojavljuje kada se suočavamo s raznorodnim materijalima, medijima, fluidima i našim doživljajem njih. Taj doživljaj je istovremeno i

³⁵ MIHOVIL BOLONIĆ, IVAN ŽIC-ROKOV, Otok Krk kroz vjekove, Zagreb, 1977., str. 274.

taktilan, reakcija naših osjetila na dodiruto, viđeno, ali i posljedica čitanja tog dodira, kulturoloških značenja i slojeva koji kreiraju informacije i iz kojih iščitavamo znanja i činjenice o materijalu s kojim smo u kontaktu. Vrijeme je u ovom slučaju u materijalu, to je prvi motiv koji je potaknuo čin stvaranja „Kuje” jer kako bi se najplastičnije prikazala sinteza protoka vremena i pohabanog, zamorenog materijala, nego kroz živo biće koje je pritisnuto težinom sedam atmosfera - utegom vremena, poviješću i njenim olujama, kišama, gromovima. Svi ti materijalni propadajući elementi i njihov ljudski doživljaj opterećuju kreaciju i spoznaju svoje smrtnosti - čine je krhkom. „Kuja” jedva živi, krhka je, utroba joj pohabana, kao i materijal od kojeg je sačinjena.



Slika 12. Skulptura „Kuja”

3. 1. 3 KONJ

Međuprostorom između vjere i razuma vlada snaga dionizijskog nagona, stihija suprotstavljena božanskom redu. Argument razuma dolazi s okom i cijeli pokret tijela - zbijenog nevidljivom silom u trokut - djeluje na sve udove osim na vrat i glavu. To je područje smirenog otpora, strpljive rezolutnosti koja će ispraviti tijelo.

U likovnosti animalizam je prozor kroz koji umjetnici, kroz prikaz životinja, govore o svom viđenju ljudskih stanja, situacija, emocija. „Kuja”, iako je široko možemo staviti u prostor animalizma, u njega spada samo obličjem. Njen opis nadilazio bi to određenje, ona je prije svega vezana uz materijal od kojeg je sačinjena i vezana je uz pojam vremena. Konj u svom opisu, u svojoj kompleksnosti pojmova, konceptualno nema značenja medija materijala. On može biti od drveta, kamena, metala, tkanine.



Slika 13. Skica skulpture „Konj”.

On je za početak vezan uz opis pojma konja i njegovih pridjeva, kao što su divlji, vatreni, mrtvi i prije svega plemeniti, to je u našoj svijesti plemenita životinja. On je biće spojeno s čovjekom, u toj mjeri možemo ga smatrati ljudskim produžetkom, surogatom, a nekad i čovjeka produžetkom životinje koju je ukrotio. On je dječja igračka. Dio dječjih pjesmica. Druge životinje ljudi udomaćuju, pripitomljavaju. Konja krote, na bijelom konju ulaze kao osvajači u civilizaciju, on je živi tron prosvijećenih imperatora, projekcija nacionalnih heroja. Oni, konji, imaju imena. Dio su kulturne povijesti svijeta ovjekovječene u mramoru oko kojih se svađaju države, on ima vrijednost živ ili okamenjen. I kao biće koje ljudi krote, kroz njega gledamo kroćenje ljudskih impulsa i uspostavu razuma, od životinje kao kentaur koji je dio herojskih mitova, čovjek postaje samo čovjek, ali i konj zadobiva razum. Skulptura „Konj” je životinja bez jahača, puna boli, u grču pada, u spirali kojom vitla energija života, snaga mišića koji se napinju kako bi se oduprli strašnoj sili gravitacije koja tijelo pretvara u fraktal koji stoji poduprt u zadnjem okamenjenom trenutku samo zahvaljujući elipsi grive.

Jahač je odsutan u ovoj situaciji, ali promatrač nije. Mi iščitavamo emociju koja postoji u konju shrvanom padom. Ljudskost koju je životinja preuzela od nas ovjekovječena je u trenutku prije prelaska u životinjsko.



Slika 14. Skulptura „Konj" (Foto: Hrvoje Franjić)



Slika 15. Skulptura „Konj“ (Foto: Hrvoje Franjić)

3. 2 FILM “BRAĆA KARAMAZOVI; KNJIGA VI“

„Stavrogin; U Apokalipsi se anđeo zaklinje da više neće biti vremena.

Kirilov: To je vrlo istinit, jasno i tačno, kad svaki čovjek postigne sreću, vremena više neće biti, zato što neće biti potrebno. Vrlo istinita misao.

Stavrogin: A gdje će biti skriveno?

Kirilov: Neće nigdje biti skriveno. Vrijeme nije predmet već ideja . Ugasit će se u čovjekovu umu.“³⁶

Film je projekt rađen na kolegiju Novi mediji pod mentorstvom doc. art. Sanjina Stanića. Film prikazuje posljednji dan života starca Zosime u kojemu „je govorio o mnogočemu, činilo se da je htio sve kazati, sve još jednom iskazati prije smrti, ne radi poduke, već je žudio da podijeli svoju radost i zanos, da još jednom u životu istrese sve iz svoga srca“³⁷. Uz sam monolog iz šeste knjige uklopljeni su i drugi starčevi govori iz romana, isto tako i predaja staraštva koja seže do prvih monaha pustinjaka. Obrađuje se i odnos Zosime s njegovim učenicom Aljošom (najmlađim od braće Karamazovih) koji je ključ svim ostalim likovima romana i svjetovna implementacija starčevih riječi. Prema raspodjeli koju je napravio Dostojevski on predstavlja emociju, odnosno predio srca, najstariji brat Dimitrije prikaz je erosa, a brat Ivan stalno napredujućeg intelekta čiji galop pri kraju romana izvolijeva bolest istog. Krajnji je cilj zapravo izgovaranje temeljnih misli Dostojevskog koje se grade na kršćanskoj mistici. Govor staraca, odnosno pripadnika staraštva kao pokreta - koji se u vrijeme pisanja romana ponovo počeo buditi - bio je prožet mističnom skrovitošću, no opet skrovitošću čije su riječi bile toliko vizualno jake da su poput pjesničkih slika koje same za sebe govore i same su po sebi jasne jer su čovjeku po milosti bile dane. Upravo u svojim „Dnevniciima“ Dostojevski piše kako je taj središnji dio romana, njegova šesta knjiga, kao i sam lik starca Zosime, njegov najintimniji

³⁶ ANDREI TARKOVSKY, Zapečaćeno vrijeme, Zagreb, 2021., str. 55.

³⁷ FJODOR MIHAJLOVIČ DOSTOJEVSKI, Braća Karamazovi, Zagreb, 1978., str. 312.

portret i kulminacija romana³⁸. Iz romana se izvlače bitnosti, a ne kronološki red događaja, odnosno iznošenje priče u obliku pripovijesti, film je kontemplacija i reminiscencija bitnoga.

Ključni simbol filma je hod.

Aljoša pokušava razumom prodrijeti u transcendenciju koju nikad neće i ne može spoznati, nama smrtnicima ona nije dohvatljiva, a njena pravda nama je nejasna.



Slika 16. Kadar iz filma „Braća Karamazovi; Knjiga VI”.

³⁸ FJODOR MIHAJLOVIČ DOSTOJEVSKI, Braća Karamazovi, Zagreb, 1978., str. 499.



Slika 17. i 18. Kadrovi iz filma „Braća Karamazovi; Knjiga VI”.

3. 2. 1 POIMANJE VREMENA U LIKOVIMA

Krug je za grčki svijet bio smatran nesavršenim upravo zbog svoje nespoznatljivosti, ne možemo mu odrediti početak ni kraj, dok je crta, linija, ona koja je ugodna razumu i koju određujemo s dvjema točkama i zaključavamo beskonačnost u omeđenom prostoru u igri između stvaranja i konca. Kao što Vico piše u „Načelima nove znanosti“ možemo spoznati samo ono što smo uzrokovali³⁹, a za to nam je potreban hod, pravocrtno kretanje, nakon kojeg se s lakim i hrabrim srcem možemo prepustiti Providnosti. Tijekom filma dok starac Zosima izgovara besjedu o prvim i posljednjim stvarima, ono što Aljoša nije sposoban razumjeti, ali on to osjeća te osjećajući početak ima okus budućnosti koja je prikazana jednostavnim motivom hoda kroz raznolike pejzaže hodom koji se još uvijek odvija samo u misaonim fatamorganama Aljošine duše. Za zrelost je potrebno iskustvo! Aljošina unutarnja stanja popraćena su razvojem pejzaža od pustopoljina do bogatih šuma. Tu uviđamo korištenje tradicionalnog poimanja vremena, kao i kod „Kapara“ u predosjećaju budućnosti, dok starčeve riječi govore načela onostrane zbilje. Narativ se starčevom smrću, i nasrtajem tupe mase koja propitkuje istinitost autoriteta starca, strmoglavi se u najnižu sferu materijalnog postojanja do trenutka kada se javlja Aljošin čin koraka, hoda, te se nebesko stremljenje povezuje s propadajućom materijom u zadnjem kadru filma.

³⁹ NINO RASPUDIĆ, Giambattista Vico i propast zapada, Filozofska istraživanja, Vol. 35., No. 2., Zagreb, 2015., str. 251.



Slika 19. Kadar iz filma „Braća Karamazovi; Knjiga VI”.

4. ZAKLJUČAK

Kontemplirajući radove prikazane u ovom diplomskom radu, iznoseći njihov rezime, stječe se dojam kako se radi zapravo o skulpturama i likovima određenima fizičkim kretanjem, ili pokretom, ali i u odnosu s nevidljivom zbiljom. Radovi su ideje koje se suočavaju s točkom u egzistenciji, s pitanjem „ili-ili“, koja odrađuje i moment prolaznosti, odnosno suočavaju se s rezolutnom dezintegracijom materije. Sve skulpture i likovi u filmu, zapravo njihovi koncepti i ideje koje reprezentiraju, postavljeni su u trenutak suočavanja sa sobom, kada više nema samoobmane i tlapnje. Oni će nastaviti svoju egzistenciju još dugo ili još samo trenutak. Važna je vremenska točka u kojoj su zaustavljeni kako bismo ih mogli pažljivo osmotriti, kako bismo im mi, promatrači, dali značenja i time ih oblikovali. „Don Quixote“, „Kuja“ i „Konj“ ipak se razlikuju od „Kapar“ u nekoliko značajnih elemenata. Dok se potonji daje opisati kao metafizičko stanje u pokretu, „Kuja“, „Konj“ i „Don Quixote“ su emocije osoba i bića koje pate u trenutku rasapa svijesti, rasapa utrobe, rasapa života. U liku Aljoše vidimo težinu vremena u filmskom vremenu, ne u odgađanju reza, već u „nabijenosti“ vremena u sceni. Za skulpturu „Kapar“, a i za lik Aljoše možemo reći kako su u određenom smislu „iznad“ drugih likova zbog njihova odnosa prema vremensko-prostornim koordinatama koje ih omeđuju. Dok je vanvremensko stanje „Konja“, „Kuje“ i skulpture „Don Quixote“ egzistencijalističko vrijeme, „Kapar“ i Aljoša se nalazi u teološkom vremenu, njihova pitanja nisu pitanja materije i fizike, već u odnosu k pojmu vječnosti.

5. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Procesija kapara (Foto: Petar Trinajstić).....	2
Slika 2. Kapari (Foto: Petar Trinajstić)	2
Slika 3. Vrbnik, pozicija skulpture u tlocrtu (izvor: https://unsplash.com/photos/map-2fu7CskIT-g , pristupljeno, 6.7.2024)	4
Slika 4. <i>Boceto</i> „Kapar”, front.....	7
Slika 5. <i>Boceto</i> „Kapar”, stražnja strana	8
Slika 6. <i>Boceto</i> „Kapar”, stražnja strana	9
Slika 7. <i>Boceto</i> „Kapar”, detalj.....	13
Slika 8. Fotomontaža „Kapar” u prostoru.....	16
Slika 9. Fotomontaža „Kapar” u prostoru.....	17
Slika 10. Skulptura „Don Quixote”	23
Slika 11. Skulptura „Kuja”, detalj	24
Slika 12. Skulptura „Kuja”	25
Slika 13. Skica skulpture „Konj“	26
Slika 14. Skulptura „Konj”(Foto: Hrvoje Franjić)	28
Slika 15. Skulptura „Konj”(Foto: Hrvoje Franjić)	29
Slika 16. Kadar iz filma "Braća Karamazovi; Knjiga VI".....	31
Slika 17. i 18., Kadrovi iz filma "Braća Karamazovi; Knjiga VI"	32
Slika 19. Kadar iz filma „Braća Karamazovi; Knjiga VI“	35

6. LITERATURA

1. JELKA VINCE PAULLA, Veliki Petak u Vrbniku na Krku, Centar za etnološku kartografiju, Etno. trip. 14, 1991.
2. MIHOVIL BOLONIĆ, Bratovština Sv. Ivana Krstitelja u Vrbniku, Bogoslovna smotra, Vol. 43. No. 4., 1974.
3. MARTIN HEIDEGGER, Izvor umjetničkog djela, Zagreb, 2010.
4. ARISTOTEL, Organon, Beograd, 1970.
5. GIAMBATTISTA VICO, Načela nove znanosti, Zagreb, 1982.
6. JOSEPH RATZINGER, Uvod u kršćanstvo, Zagreb, 2002.
7. RAJMUND KUPAREO, Premišljanja o ljepoti i umjetnosti, Zagreb, 2007.
8. RAJMUND KUPAREO, Osnovne crte Tomine umjetnosti, Crkva u Svijetu, Vol. 9. No. 2., Zagreb, 1974.
9. Iv: 1,1-1,3
10. Davor Velnić, U iskonu glagoljice, <https://www.croatia.org/crown/articles/5148/1/H-U-ISKONU-GLAGOLJICE.html> (pristupljeno 6.5.2024.)
11. JULIUS EVOLA, Pobuna protiv modernog svijeta, Beograd, 2010., str. 191.-193.
12. Jeruzalemska Biblija, Zagreb, 2023.
13. Katekizam katoličke crkve, 700, Zagreb, 2016.
14. GILBERT KEITH CHESTERTON, Ortodoksi, Wheaton, 1993.
15. MAISTER ECKHART, The essential sermons, commentaries, treaties and defense, New York, 1981.
16. BORIS KALIN, Povijest filozofije, Zagreb, 2002
17. MIGUEL DE CERVANTES, Adventures of Don Quixote, London, 1938.
18. MIHOVIL BOLONIĆ, IVAN ŽIC-ROKOV, Otok Krk kroz vjekove, Zagreb, 1977.
19. ANDREI TARKOVSKI, Zapečaćeno vrijeme, Zagreb, 2021.
20. FJODOR MIHAJLOVIČ DOSTOJEVSKI, Braća Karamazovi, Zagreb, 1978.
21. NINO RASPUDIĆ, Giambattista Vicco i propast zapada, Filozofska istraživanja, Vol. 35., No. 2., Zagreb, 2015.