

Nepoznata ikona Bogorodice s Djetetom iz Dalmacije

U vlasništvu obitelji Parać (Solin — Zagreb) čuva se ikona *Bogorodice s Djetetom* slikana temperom na daski, vel. 65,5 × 45 cm, koja se već na prvi pogled nameće gledaocu svojom ljepotom i starinom. Na zlatnoj pozadini prikazana je Bogorodica smeđozelenkastog inkarnata s lagano crvenkasto intoniranim jagodicama odjevena u tamni modrozelenkasti maforion ukrašen zlatnim zvjezdicama i rubom ispod kojega proviruje oko glave svjetlija lagana tkanina boje okera sa zlatnim ukrasima. Oko Marijine glave je zlatna aureola ukrašena ugraviranim kružićima. Desna Bogorodičina ruka ima duge profilirane prste i pokazuje na Dijete koje lijevom podržava. Mali Isus, u čijoj je aureoli upisan krug crvene boje, ima isto tako smeđozelenkasti inkarnat sa crvenim jagodicama, a odjeven je u tamnosmeđu haljinicu i crveni plašt osjenjen zlatnim prugama. Dok desnom rukom blagosivlje, u lijevoj drži pticu (češljugara?). S lijeve strane Marije je čitljiv natpis MP, dok je s desne nestao odgovarajući OY, a nad Kristovom glavom vidljiva su slova IC XC.

Likovi Marije i Djeteta odijeljeni su gotičkim likom zelene boje od gornjih uglova na kojima su naslikani Gabrijel i Bogorodica koji zajedno stvaraju skupinu Navještenja. S lijeve je, naime, jasno vidljiv lik arhandela u tamnoj zelenkastoplavoj odjeći i crvenom plaštu s raširenim krilima koji drži u ruci cvijet i gleda prema Mariji, dok se s desne tek naslućuju tamni tragovi vertikalne Marijina lika.¹

Ova se slika na temelju komparativne stilske i ikonografske analize mnogim elementima naslanja na onu skupinu slika, o kojima je mnogo pisano u novijoj historiografiji, a kojoj stoji na čelu poznata »Bogorodica

¹ Ikonu je nabavio slikar prof. Vjekoslav Parać u Salonu Ivana Galića u Splitu, a restaurirana je pred nekoliko godina od restauratora Zvonimira Wyroubala. O stanju slike prije restauriranja pisao mi je prof. Parać:

»Daska (drvo) na kojoj je slikarska podloga bila je potpuno istrula i prazna kao spužva, međutim sama slikarska podloga i slika bile su u relativno dobrom stanju. Slojevi vernisa, pa čak i maslinova ulja potamnili su bili površinu slike. Pozadina oko lika Bogorodice u gotičkom luku osim aureola bila je premazana zelenkasto-modrom bojom«. Slikar Vjekoslav Parać je davao u toku popravka restauratoru detaljne upute kako i do koje mjere da izvede čišćenje, koje je stručno izvedeno nakon mučnog skintog premaza pozadine, pa je na kraju slika prevučena zaštitnim firnisom.

s *Djetetom*« iz Burana u Akademiji u Veneciji uz koju se nadovezuje grupa radova atribuirana tzv. »Majstoru lenjingradskog diptiha« u koju se s velikom vjerojatnošću ubrajaju diptih iz lenjingradskog Eremitaža, fragment ikone iz Muzeja istočne i zapadne umjetnosti u Kijevu i triptih iz Arheološkog muzeja u Splitu. Taj posljednji objelodanio sam god. 1962. u ovom istom časopisu iznoseći tom prilikom dotadašnju literaturu o tom problemu, koju, stoga, ovdje neću ponavljati.²

Nakon toga članka izišla je najprije Pallucchinijeva knjiga o venecijanskom slikarstvu trećenta god. 1964, u kojoj se za *Bogorodicu* iz Burana veli, da je do nas došla okljaštrena, te da se veže uz *Bogorodicu* iz Museo Marciano (u kojoj se osjećaju toskanski utjecaji povezani s mletačkim ukusom). Po Pallucchiniju buranska Madona predstavlja novinu »nel clima veneziano« i datira se na prijelazu iz 13. u 14. st. »Majstoru lenjingradskog diptiha« isti autor pripisuje uz taj sam diptih (u kojem uočava srodnosti s »Majstorom Posljednjeg suda« u Worcesteru) fragment ikone iz Kijeva i splitski triptih, za čiju Bogorodicu veli da ponavlja ublažujući je shemu buranske. Citirajući Garrisonovu dataciju lenjingradskog diptiha u vrijeme oko god. 1320—1340. on uklapa ove slike u one »nuove folate di vento constantinopolitano, decisamente paleologo«, koje prodiru početkom trećeg decenija 14. st. do laguna u okviru onog novog bizantinskog vala koji se uporedo širi balkanskim poluotokom i sjevernojadranskim područjem učvršćujući bizantinofilska strujanja ukusa koja su bila u drugoj polovici 13. st. usporena romaničkim utjecajem. Pallucchini s pravom dodaje da se ne slaže s Lazarevom, koji je ovu skupinu povezivao sa srednjim dijelom triptiha sv. Klare iz Muzeja u Trstu, i smatra te slike djelima jedne radionice koja počinje oštrijim i arhaičkim crtama da bi ih kasnije ublažila dodavši im patetičke akcente u okviru paleološke obnove i širi svoje proizvode po istočnoj obali Jadrana istovremeno s onom drugom radionicom iz koje će poteći »Bogorodica« iz Museo Marciano i zadarska »Bogorodica benediktinki«.³

² K. Prijatelj, *Triptih iz splitskog Arheološkog muzeja*, Peristil 5, Zagreb 1962, str. 29—35, K. Prijatelj, *Studije o umjetninama u Dalmaciji II*, Zagreb 1968, str. 5—10.

³ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia—Roma 1964, str. 12, 69—70, sl. 11, 231—234.



BOGORODICA S DIJETETOM, Zbirka Parać
(Solin — Zagreb)

Vraćajući se na ta pitanja god. 1965. Lazarev datira u treći decenij spomenutu kijevsku ikonu (za koju ističe da je »dossale«) vežući je u bilješki s lenjingradskim diptihom i splitskim triptihom i citirajući našu radnju.⁴

U katalogu izložbe »Paolo Veneziano i njegov krug« god. 1967. V. Zlamalik je prikazao splitski triptih kao djelo »Majstora lenjingradskog diptiha« citirajući također našu studiju i ističući kako »pripada kompleksu venecijansko-dalmatinskih slika nastalih kao proizvod specifične transformacije bizantinskog stila krajem XIII i poč. XIV st. prije pojave Paola Veneziana«, te navodeći dataciju u drugu polovicu trećeg decenija 14. st.⁵

⁴ V. Lazareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV, La maniera greca e il problema della scuola cretese I*. Arte veneta XIX, Venezia 1965, str. 21, 29 (bilješka 36).

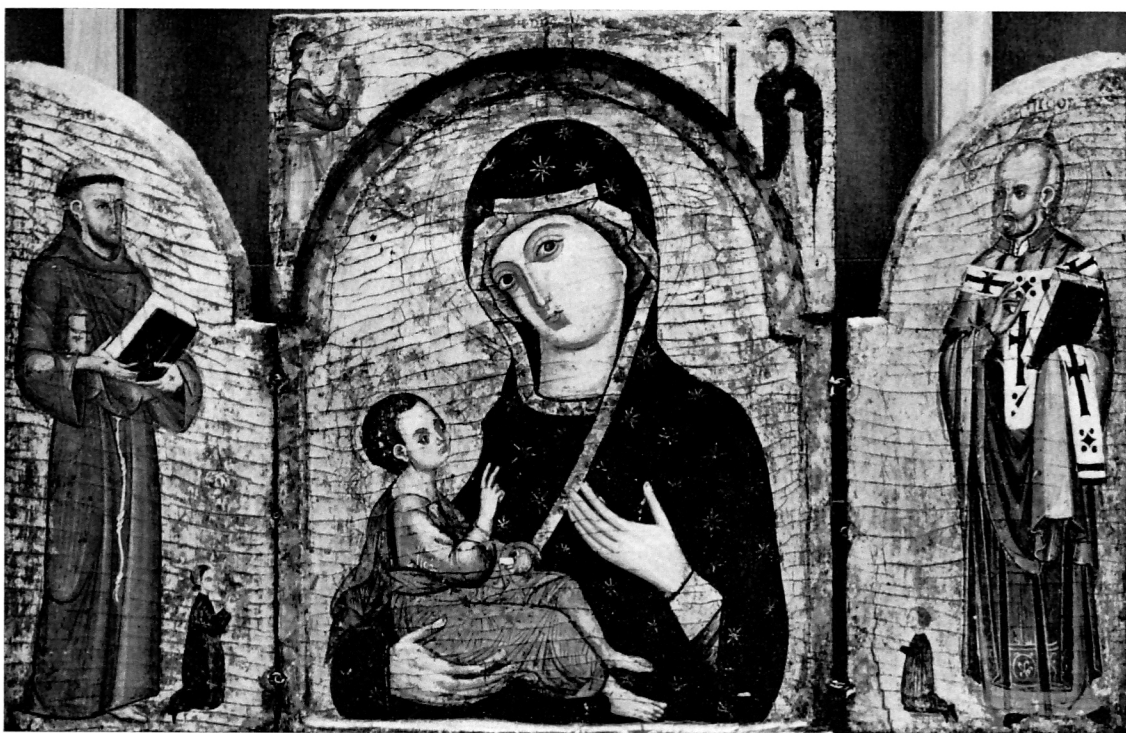
⁵ V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i njegov krug*, katalog, Zagreb 1967, str. 6—7.

Recenzirajući tu izložbu R. Pallucchini spominje splitski triptih i ponavlja njegovu bliskost s djelima »Majstora lenjingradskog diptiha« i povezanost s buranskom Bogorodicom predlažući datiranje u prve godine trećenta zbog fluidnije elegancije linearnih pokreta.⁶ Uvijek iste godine G. Gamulin, pišući o raspelu iz zadarskog samostana sv. Franje i o Bogorodicama u hvarskoj i dubrovačkoj katedrali, spominje u jednoj bilješki interferenciju između skupine s Bogorodicama iz Museo Marciano, benediktinki u Zadru i Sv. Nikole u Prijeku u Dubrovniku i skupine koja se može stvoriti oko buranske Madone, a sačinjavaju je lenjingradski diptih, kijeovski fragment i splitski triptih.⁷

⁶ R. Pallucchini, *Considerazioni sulla mostra »Paolo Veneziano e la sua cerchia« di Zagabria*. Arte veneta XXI, Venezia 1967, str. 256.

⁷ G. Gamulin, *Un crocifisso del Millecento e due Madonne duecentesche*.

Arte veneta XXI, Venezia 1967, str. 20, bilješka 39.



TRIPTIH — Split, Arheološki muzej (Izložen u Galeriji umjetnina u Splitu)

Isti G. Gamulin govorio je o splitskom triptihu i u svojem referatu na kongresu »Venecija i Levant do 15. st.« održanom u Veneciji god. 1968, čiji su Akti objelodanjeni god. 1974. On je tu spomenuo »il singolare gruppo della cosiddetta Madonna di Burano (o gruppo del dittico di Leningrado)« ističući da ovoj skupini pripada triptih iz splitskog Arheološkog muzeja koji je evidentni rad »Majstora buranske Bogorodice« i napominjući da je Lazarev datirao radove ove manire u treći decenij 14. st.⁸

Srednji dio splitskog triptiha reproducirao je u boji isti G. Gamulin u svojoj knjizi o *Bogorodicama u staroj umjetnosti Hrvatske* prihvaćajući mišljenje da je ispravno povezan s buranskom Bogorodicom i skupinom formiranom oko nje tzv. »Majstora lenjingradskog diptiha«. On naziva autora čitave grupe »Majstora buranske Bogorodice« ističući da se ne radi o velikom slikaru i da nije sigurno njegovo datiranje prije zadarske »Bogorodice benediktinki«. Smatrajući da se splitski triptih i čitava ova skupina može »zamisliti i u 3. desetljeću XIV st.«, zaključuje da je tu prisutna »već stanovita simbioza paleološkog stila sa talijanskom manierom grekom, i ukotvljena je sigurno u jadranski kompleks.«⁹

⁸ G. Gamulin, *La pittura su tavola nel tardo medioevo sulla costa orientale dell'Adriatico*, Venezia e il Levante fino al secolo XV, Firenze 1974, str. 196—197.

⁹ G. Gamulin, *Bogorodica s Djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, Zagreb 1971, str. 18, 129—130 (gdje se splitski triptih datira »oko 1300. god.«)

Namjerno smo iznijeli ovaj opširniji pregled novije literature u vezi sa splitskim triptihom danas ljubeznošću Arheološkog muzeja izloženim u Galeriji umjetnina u Splitu, da bismo pokazali izuzetnu važnost istoga u novijim proučavanjima slikarstva prvih decenija trećenta i neospornu povezanost buranske Bogorodice i skupine tzv. »Majstora lenjingradskog diptiha«. Ističući, međutim, kako je vrlo teško utvrditi sa sigurnošću da li su sve te slike rad jednog majstora (ili radionice), kojem bi buranska slika bila prva etapa, a splitska koja je njoj vrlo bliska, te kijevska i lenjingradska (koje su sa splitskom vezane ne samo sličnim Madonama već i likovima sv. Franje u Splitu i Lenjingradu i sv. Nikole u Splitu i Kijevu) druga etapa, ili — kao što mi se čini možda nešto vjerojatnijim — da je buranska Bogorodica zbog svojih većih dimenzija i odgovarajuće monumentalnosti kao i nešto veće čvrstoće djelo jednog majstora (nazovimo ga uvjetno »učiteljem«), a skupina ostalih triju slika drugog, tj. prvome vrlo bliskog i srodnog sljedbenika koji u splitskom triptihu gotovo replicira buransku Gospu u manjem formatu i za koga bi se mogao u tom slučaju zadržati naziv »Majstor lenjingradskog diptiha«, što u stvari ništa ne mijenja u biti problema i što je nemoguće u potpunosti riješiti zbog nedostatka dokumenata, potpisa, datuma i većeg broja djela, vraćamo se ponovno slici iz Paraćeve zbirke.

Kao što bolje od opisa pokazuju same reprodukcije bliskost Paraćeve ikone sa Madonom iz splitskog triptiha, može se uočiti ne samo u izvjesnim očitim srod-

nostima u glavnim likovima Bogorodice i Djeteta u kompozicionom, ikonografskom i stilskom okviru, već i s obzirom na sličnu impostaciju likova skupine Navještenja u uglovima, od kojih je na splitskoj slici jasno vidljiv i uspravan lik Marije koji je na Paraćevoj gotovo potpuno izbljedio.

Ima, međutim, i vidljivih razlika na koje bih htio detaljnije upozoriti. Da se tu radi o jednom drugom i kasnijem majstoru (odnosno radionici), možemo zaključiti iz raznolikog pristupa mnogih pojedinostima: različit je oblik očiju, nešto drukčija, tvrđa i shematskija je formacija glava iz kojih nestaje romanički podtekst, mekši su nabori tkanina, smanjen broj zvjezdica na Marijinu plaštu, veća lepršavost anđela, naglašenija obrada sjena zlatnim prugama, a postoje razlike i u koloritu i načinu osjenjivanja koje su djelomično i rezultat različitog stanja slika i drukčijeg restauratorskog pristupa. Paraćeva ikona ima i dva izrazitije gotička elementa: veliki šiljasti zeleni luk koji zamjenjuje crveni polukružni na splitskom triptihu i dijeli Madonu od likova skupine Navještenja, te ptica u ruci malog Isusa koja gubeći svoje primarno simbolično značenje unosi diskretnu realističku notu prožetu nježnom toplinom.¹⁰

Autor Paraćeve Bogorodice bio bi, prema tome, pripadnik jedne radionice koja se na svoj način nastavlja na onu ili one opisanih slika. S obzirom na dugo trajanje

¹⁰ Vidi L. Réau, *Iconographie de l'art chrétienne 2. Iconographie de la Bible II, Nouveau testament*, Paris 1957, str. 40, gdje se navodi da ptica u ruci Djeteta vrlo rano gubi simbolično značenje i služi kao živa igračka malom Isusu često ga bockajući kljunom u ruku ili sam palac, te spominje kao osnovnu literaturu za 35 varijacija lika Krista kao malog djeteta knjigu D. C. Shorr, *The Child Christ in devotional images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, do koje nisam mogao doći.

nje određenih shema i nemogućnost komparacije sa sigurno datiranim radovima, vrlo ga je teško datirati. Ne isključujući mogućnost da je radio prema kraju sredine istoga stoljeća, nije isključena ni kasnija datacija.

Smatram da na posebni način treba naglasiti činjenicu kako je i Paraćeva ikona nabavljena u Dalmaciji kao što možemo pretpostaviti i za splitski triptih za koji ne znamo sa sigurnošću gdje ga je kupio pok. direktor splitskog Arheološkog muzeja dr. Mihovil Abramčić. Paraćeva je ikona bila u Galićevu salonu u Splitu, kao što smo na početku istakli, a najvjerojatnije je da ju je Galić mogao nabaviti u Splitu ili barem u Dalmaciji. Činjenica da su ove slike s velikom vjerojatnošću porijeklom iz Dalmacije pojačava još više i mogućnost da su spomenute radionice bile ne samo s Dalmacijom usko povezane već čak i daje izvjesne razloge za danas još uvijek hipotetično iznesenu i nedovoljno obrazloženu slutnju da su u Dalmaciji mogle i djelovati. Vjerujem da će tek dalja otkrića moći unijeti novo svjetlo u taj problem i omogućiti pronalaženje nekih čvršćih i konkretnijih oslonaca.

Iz svih iznesenih razloga mislim da je ova kvalitetna stara ikona, koju je istaknuti hrvatski umjetnik s toliko poezije i ljubavi utkao u svoje interijere i mrtve prirode transponirajući je na svojim platnima kroz svoju osobnu slikarsku viziju, zaslužila s punim pravom da bude objelodanjena, analizirana i revalorizirana.¹¹

¹¹ Zahvaljujem za fotografiju slike u vl. obitelji Parać kolegi prof. Anti Rendić-Miočeviću.

O ovoj sam slici bio prethodno napisao kraći prilog »Ikona Bogorodice iz Dalmacije«, Slobodna Dalmacija, Split 3. IV 1976.

Riassunto

UN ICONA INEDITA DELLA VERGINE DALLA DALMAZIA

In questo studio viene pubblicata e dettagliatamente descritta un'icona su tavola rappresentante la Vergine col Bambino e negli angoli superiori la scena dell'Annunciazione appartenente alla famiglia Parać (Solin—Zagreb). Il dipinto fu restaurato alcuni anni fa dal prof. Z. Wyrubal a cura del noto pittore croato Vjekoslav Parać che l'acquistò prima dell'ultima guerra dall'antiquario di Split Ivan Galić.

Nella prima parte dello studio l'autore tratta dettagliatamente del gruppo di tavole degli inizi del Trecento attribuite al »Maestro della Vergine di Burano« o divise tra questo ignoto pittore e il cosiddetto »Maestro del dittico di Leningrado« soffermandosi specialmente sul trittico di Split pubblicato dallo stesso autore in questa rivista nel 1962. Vengono specialmente sintetizzati i recenti studi di R. Pallucchini, V. Lazareff, V. Zlamalik i G. Gamulin su questo problema e ricapitolata la complicata questione con-

cernente queste tavole che rappresentano un riflesso dell'arte paleologa nell'ambiente adriatico.

Il dipinto della collezione Parać viene confrontato con questi dipinti con i quali ha una serie di analogie, mentre allo stesso tempo vengono analizzate le differenze tipologiche, iconografiche e coloristiche.

Basandosi su questi elementi l'autore suppone che la Madonna Parać sia opera di una bottega che si collega al gruppo delle opere descritte, ma che appartiene a un periodo posteriore difficilmente databile cominciando dalla fine della metà del secolo non escludendovi una datazione più tarda.

La provenienza dalmata della Madonna Parać e del trittico di Split apre il problema della diffusione di queste opere in Dalmazia e permette pure la supposizione ancora molto ipotetica della loro eventuale origine dalmata.