

BOGORODICA S DJETETOM I DONATOROM IZ ZADRA

(Table XXVI—XXXI)

I.

Razdoblje venecijanskog slikarstva prije Paola Venezijana već je duže vremena predmetom pažnje stručnjaka. Ako je Maestro Paolo zaista prva ličnost, koja je provela organsku sintezu bizantinskih i gotičkih strujanja i postavila temelje venecijanskom trecentu, ostaje još uvijek, da se točnije utvrdi upravo ova bizantinska, zapravo venecijansko-bizantinska podloga, koja mu je prethodila.

Radi se, dakle, o problemu venecijanskog duecenta, odnosno još i o prva dva ili tri desetljeća 14. stoljeća. Govoreći o venecijanskoj umjetnosti, koja je nastala u prvoj polovini trecenta u vezi s radionicama mozaika u baptisteriju i u kapeli Sv. Izidora, Viktor Lazarev je naglasio neorganičnost i artificialnost ove slikarske kulture: »Ova venecijanska varijanta stila nazvanog »maniera greca« ne može izdržati usporedbu sa toskanskim varijantama: uspoređena s njima, ona nam se ukazuje manje stvaralačka, i čak monotona.«¹

To je, bez sumnje, točno za prva desetljeća 14. stoljeća, kao i za vrijeme, koje je njima prethodilo. Monumentalna i opora ljepota toskanskih slika duecenta tvori veliko i izuzetno poglavlje unutar ovog prepletanja dviju umjetničkih kultura. Ne samo historijsko-umjetničko, nego i estetsko značenje, na primjer, ovih toskanskih Bogorodica ogromno je, i to upravo zato, što se radi o stvaralačkoj fuziji istočnih i zapadnih elemenata u novu organsku cjelinu. Pa ipak »Bogorodica benediktinki« (u crkvi Sv. Marije u Zadru), koja je nedavno restaurirana u tom estetskom pogledu ispunja bar donekle jednu veliku prazninu u ovom razvojnog momentu venecijansko-bizantinskog slikarstva, kojemu bismo možda mogli dati točniji naziv — slikarstvo jadranskog bazena.

To je djelo velike ljepote, upravo s onom organskom sintezom bizantinske podloge i nekih zapadnih utjecaja, koje je Lazarev toliko priželjkivao. Linije i mase vezane su u strogo organiziranu cje-

linu, a opet bogate u ovoj mreži oblika, udova i nabora, kojih polet stvara neobično dinamičan dojam života. A ovaj je život pojačan intenzivnim sjajem boja, kojima je temeljita i pažljiva obnova, naravno, mogla samo djelomično povratiti nekadašnju kromatsku vrijednost.² No pored tog estetskog momenta zadarska »Bogorodica benediktinki« odaje na prvi pogled svoje veliko historijsko-umjetničko značenje. Ona očituje u jadranskom bazenu najizrazitiju sintezu stare bizantinske podloge sa talijanskim duecentom, ili točnije rečeno, ona je, možda, najljepša slika na drvu, koja je nastala u ovoj jadranskoj, venecijansko-bizantinskoj varijanti onog velikog internacionalnog stila, koji nazivamo bizantinizmom 13-tog vijeka.

Publicirao ju je prije restauracije Cecchelli 1932. g.,³ dok se nalazila u bijednom stanju, a zatim u minijaturnoj reprodukciji Garrison g. 1947., u svom velikom katalogu romaničkih slika na drvu;⁴ no ona se sada nauci prikazuje u novom svijetlu, kao što se to nedavno dogodilo i s ikonom Bogorodice s djetetom i svecima u muzeju Sv. Marka u Veneciji. I naša slika je, svakako, u nauci dosada bila veoma zapostavljena: osim u ci-

² Restauraciju, nakon oštećenja pretrpljenog za vrijeme rata, izveo je vrlo vješto i oprezno g. Lončarić u Restauratorskom zavodu Jug. Akademije u Zagrebu. U spremištu su za vrijeme rata bili otpali čitavi dijelovi boja. Brižno sakupljene ljuške restaurator je, kako se to dobro vidi na detalju glave djeteta, postavio na njihovo staro mjesto.

³ C. Cecchelli, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Zara. — Roma, Libreria dello Stato, 1932. Str. 71. — Prije toga spominju je lokalni historiografi, kao i Dudan, *Dalmazia nell'arte italiana*, II., koji je datira u kraj 13. stoljeća, te R. van Marle u *The Development of the Italian Schools of Painting IV.*, str. 94., datirajući je u kasno 14. stoljeće. Cecchelli piše: »La Madonna delle Benedittine. Ancona trecentesca con la Madona e il Bambino... La figura risente alquanto dell'arte toscana, ma prevalgono le caratteristiche venete.«

⁴ Edward B. Garrison, *Italian romanesque panel painting*. Olschi, Florence 1949. — »Conv. S. Maria Minore. Madonna and child entrined, kneeling suppliant; figurines in spandrels. Madonna delle Benedittine. First quarter 14. th. C. Hinge marks and traces of hinges at either side. Thus C.P. of tabernacle.« (Str. 120., br. 310).

¹ V. Lazarev, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo. Arte veneta 1954.*, str. 78. — Usp. i V. Lazarev, *Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder. Art Studies, 1931.*, str. 3—31.

tiranim kataloškim »schedama« kod Cecchellija i Garrisona spomenuo ju je sasvim usput i *Pietro Toesca* 1927. u svojoj »*Storia dell'arte italiana*«, smjestivši je u 13. stoljeće; značajno je, da je on, sudeći vjerojatno po slaboj fotografiji prije restauracije, dopustio mogućnost toskanskog porijekla naše Bogorodice, a to naravno ne dolazi u obzir. U svojoj knjizi »*Il Trecento*« Toesca je to čak izričito i ustvrdio.⁵

Od tog vremena, međutim, istraživanje je u ovom razdoblju postiglo stanovite rezultate, koji i zadarskoj Bogorodici daju novo značenje. Bez obzira je li nastala na istočnoj obali Jadrana ili u Veneciji, i bez obzira na točan datum nastanka, njena umjetnička vrijednost, kao i složenost stilske organizacije čine je veoma značajnom točkom u ovom pretpaolovskom razdoblju venecijanskog slikarstva. Već je Garrison pokušao oko nje, premda ju je poznavao u stanju prije restauracije, grupirati nekoliko ikona u t. zv. »grupu zadarske madone«, od kojih je neke prema malim reprodukcijama teško kontrolirati, dok se dvije Bogorodice, ona iz Mineapolisa i Bruxellesa (br. 270 i 300) uistinu stilski vežu uz našu Bogorodicu i uz neke, koje su njoj srodne.^{5a}

Zadarska Bogorodica predstavlja derivat tipa Hodegitrije na prijestolju, i već po tome je velika rijetkost unutar venecijansko-bizantinskog slikarstva na prijelazu 13-tog stoljeća u 14. Ona, osim toga, s jabukom (ili granatom), koju Bogorodica drži u ruci, predstavlja nepoznatu varijantu ovog tipa, dok je mali lik donatora sam za sebe lijep primjer slikarstva ovog razvojnog momenta. Prijestolje je usko i vitko, stisnuto unutar visokog oblika slike, a nosi ornamentiku, koja se u području talijanizirane »maniere bizantine« kasnog 13. stoljeća susreće, na primjer, na sicilskim ikonama sjedeće Hodegitrije iz zbirke Kahn i (nekad) Duveen, pa čak i na rimskim funeralnim mozaicima⁶, a čini se, da je upravo prijestolje navelo neke da pomisle na Toscanu ili, barem, na izravne toskanske utjecaje. Dugenteskne su svakako i plastično izrađene aureole, koje se susreću u romaničkom slikarstvu Italije, osobito Toscanu, pa i na ostalim područjima talijaniziranog bizantinskog stila.⁷ Plastično su izrađeni i romanički tordirani

⁵ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, t. 2., g. 1927. U poglavlju »La pittura del secolo XI alla fine del XIII« u bilješci 27. na str. 1030. Toesca piše: »A Zara, forse venuti dall'Italia centrale, e particolarmente di Toscana: nel monastero di S. Maria, un Crocifisso (vedi G. Sabalich, *I dipinti delle chiese di Zara, Zara, 1906,7*) e una Madonna su tavola che a tergo fu dipinta poi da qualche veneziano del principio del Trecento«. — Isti, *Il Trecento*, str. 702., u bilj. 230: »... una Madonna della fine del secolo XIII e di scuola toscana«.

^{5a} E. Garrison, str. 33., i br. 153, 270, 300, 310, 677, 678.

⁶ Vidi R. van Marle, *The Development...* I., sl. 291, 292, te 286—289.

⁷ Na primjer, u *Baptisteriju* u Parmi, u kripti *Sv. Vincenza* u Gallianu u Lombardiji, i t. d.

stupovi, koji omeđuju sliku i nose veoma plitki luk. Sve to daje našoj Bogorodici karakter duecenta, bez obzira je li nastala na kraju ovog stoljeća ili na početku slijedećeg.⁸ Njen visoki oblik ukazuje, da je bila centralni dio triptiha, odnosno tabernakula s preklopnim vratnicama, o čemu govore šarniri pribijeni otraga preko slike sv. Petra. Ona bi, prema tome, pripadala tipu, koji Garrison (str. 124) stavlja u XIII. poglavlje svog kataloga, tip II. s oznakom: pravokutni tabernakul s upisanim lukom.

Bogorodica sjedi na smeđem prijestolju obučena u modar plašt, posut zlatnim zvijezdama. Unutrašnja strana plašta je crvena. Haljina je boje ciklame, a papuče crne sa crvenim prugama. Jastuk pod nogama je zelen sa crvenim prugama. Dijete ima crnu ili tamnomodru haljinu s crvenom prugom na rukavu, i crveni plašt. Donator je u svijetloplavoj haljini sa širokim zelenim rubom na rukavima i oko vrata. Njegov je plašt crvenosmeđ sa širokim bijelim ovratnikom i bijelom postavom. Kapa je također bijela s plavim privjeskom.

Tipološki, s obzirom na koncepciju fizionomije i marame preko glave, zadarska Bogorodica ulazi u veliku i čistu liniju razvitka ovog bizantinskog tipa, koji je doživio svoju veliku afirmaciju u već klasičnoj umjetnosti 12. vijeka; u 13. vijeku možemo nasumce uzeti Hodegitriju s mozaikalne ikone u Muzeju u Palermu, koja je uza svu strogost i veću blizinu komenskoj koncepciji, bliska tipu naše Bogorodice.⁹ Upravo u tu liniju, a vezana, kako ćemo još vidjeti, za ovo venecijansko-dalmatinsko područje, ulazi zadarska Bogorodica svojim klasično ocrtanim ovalom i blagim izrazom nagnute glave, tip, koji će se s jačim izrazom osjećaja produžiti do kasnog paleološkog doba.¹⁰ Nije dakle, potrebno dovoditi je izravno u vezu sa toskanskim školama Fizionomija i uopće, tipologija Bogorodice u školama Berlinghieri, Guida da Siena i Coppa de Marcovalda je sasvim drugačija, a drugačija je i slikarska obrada draperije. U Pizi, Sieni i Firenci uvijek je to poznati niz određenih stilizacija, sve dok se sa Cavallinijevim uplivom nije pojavio oslon na antiku. Ne drappeggiamento zadarske Bogorodice ipak je bizantinski u klasičnom smislu, samo što je unutar ovog venecijansko-dalmatinskog kruga poprimio još bujniju organizaciju i energičniju plastičnost. Čvor nabora bogorodičina plašta oko nogu djeteta to najbolje

⁸ Možda posljednji i vrlo sličan primjerak takvog načina uokvirivanja slike nalazimo unutar venecijanskog kruga na polikromnom reljefu *Sv. Donata* u katedrali u Muranu (P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951., sl. 367). Ovaj reljef nosi datum g. 1310., i mislim da niti naša Bogorodica ne može prijeći preko tog vremena.

⁹ V. Lazarev, *Istoria vizantinskoj živopisi*. Izd. Iskustvo, Moskva, 1948., II., tb. 262.

¹⁰ Na primjer, na nedavno otkrivenoj *Deisis* u južnom matroneju *Sv. Sofije* u Konstantinopolu (reprodukcija, među ostalim, u *S. Bettini, I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito. Arte veneta, 1955.*, sl. 21).

ilustrira. Naprama romanici, kao i talijaniziranom bizantizmu toskanskih Madona, kao i onih sicilskih iz zbirki Kahn i Duveen (ova je posljednja sada u Nacionalnoj galeriji u Washingtonu), ovi nabori imaju klasičnu organizaciju, kakvu možemo unutar bizantinske umjetnosti pratiti unatrag sve do zrelog komnenskog razdoblja (na primjer Deisis, Pantokrator, Sv. Petar i Sv. Pavao na vanjskom i unutrašnjem narteksu Kahrije Džami¹¹). No nije potrebno pri tome pomišljati na neke izravne i uvijek nanovo obnavljane dodire sa bizantinskom prijestolnicom ili njenim užim krugom: područje venecijansko-dalmatinskog bazena razvijalo se samo kao jedna posebna cjelina sa svojim specifičnostima. Tako se upravo ovakva organizacija nabora i marame oko glave nalazi isklesana na kasnijoj skulptiranoj »Madoni dello Schioppo« u S. Marcu u Veneciji, što može poslužiti kao primjer samostalnog i dosljednog razvoja ovog tipa na području Jadrana.¹²

Ono, međutim, što je neobično i novo na tom području za ovo rano doba na prijelazu stoljeća, to je prijestolje. Čini se, da je prijestolje i navelo neke, da pomisle na Toscanu. No gdje se ovakvo prijestolje može naći na toskanskim Madonama 13. stoljeća? Tip Hodegitrije, koja sjedi na prijestolju, prenešen je u Italiju s Istoka,¹³ pa tako i na obale Jadrana. Ornamentalni motivi prijestolja sa zadarske Bogorodice najsrodniji su, začudo, upravo onima sa sicilskih mozaika i spomenutih ikona iz druge polovice 13. stoljeća.¹⁴ Na istoj podlozi ovog univerzalnog bizantinizma na Siciliji, kao i na području venecijanskog kruga, adekvatni stupanj realističkog odnosa prema predmetima svakidašnjice dovodi do više manje istog rezultata.¹⁵

¹¹ Ove sačuvane fragmente S. Bettini, op. cit. str. 26, 27., stavlja u vrijeme restauracije crkve po Mariji Ducas Komnenskoj oko 1152. Sl. 15.

¹² P. Toesca, *Il Trecento*, sl. 368.

¹³ Vidi, među ostalim, V. Lazarev, op. cit., I., str. 354, bilj. 136.

¹⁴ Radi se o mozaicima Hodegitrije na tronu ciparskog tipa u S. Gregorio i Galaktotrofuzi u Nacionalnom muzeju u Messini, te o već spomenutim Bogorodicama Duveen i Kahn. Prve tri imaju okruglo prijestolje a ova posljednja četvorouglasto i veoma široko. Međutim, ornamentika je vrlo bliska, čak sa istim čunjevima na uglovima, a i manji čunjevi sa zakrivljenog naslona Bogorodice u Zadru isti su kao i na sicilijanskim prijestoljima. Ne radi se, naravno, ni o kakvoj izravnoj vezi, jer je stilistika figure i nabora drugačija, ali situacija je veoma slična. Vrijeme nastanka zadarske Bogorodice je, naravno, kasnije, a i elementi italijanizacije su drugačiji. Vidi V. Lazarev, op. cit., I., str. 351., bilj. 116., te od istog *Early italo-byzantine painting in Sicily Burlington Magazine*, 1933., str. 79.

¹⁵ Čini mi se, da jednako tako nije potrebno smatrati sienskim radom *antependij* od čipaka iz iste crkve u Zadru (Vidi Cecchelli, op. cit., 95—97.), kao što to čine Bersa, Venturi i Toesca (*Il medioevo*, II., sl. 784., str. 1093.). To je svakako rad iz kasnijeg vremena, ali dovoljno je Bogorodicu na prijestolju centralnog dijela usporediti s našom slikom, da se utvrdi flagrantna sličnost kompozicije i osjećanja linije. Mišljenja sam,

Govoreći o relativnom siromaštvu venecijanskog duecenta, Viktor Lazarev je nedavno ustanovio, da nam iz tog razdoblja doduše nije ostala ni jedna značajna ikona, ali da su one sigurno postojale, te da će prije ili kasnije biti otkrivene.¹⁶

Mislim, da je zadarska Bogorodica upravo jedna od njih, i da je osim toga takve kvalitete, koja opovrgava prvu tvrdnju poznatog bizantologa, do sada inače sasvim točnu. Pri tome, naravno, smatram zadarsku Bogorodicu djelom duecenta zbog njenih stilskih karakteristika, bez obzira je li nastala na kraju 13. ili na početku 14. stoljeća. Ona pripada onom prepaolovskom periodu venecijanskog slikarstva u širem smislu riječi, pretpostavljajući pri tome vrlo vjerojatnu mogućnost, da je nastala na licu mjesta, to jest u samom Zadru. Ona se, bez sumnje, veže s onom grupom ikona, koju je Lazarev nedavno pokušao zaokružiti kao posebnu cjelinu,¹⁷ i na koju ćemo se još osvrnuti. Čini mi se, međutim, da je ona po svom monumentalnom karakteru i po stilskim oznakama još bliža jednoj još ranijoj grupi venecijansko-bizantinskih ikona, koje možemo datirati u kraj 13. ili početak 14. stoljeća; to je u prvom redu Bogorodica s djetetom iz Muzeja Sv. Marka, te buranska Bogorodica s djetetom u Akademiji u Veneciji.

Bogorodica s djetetom i svecima iz Muzeja Sv. Marka u licu majke i djeteta, kao i u nekim ostalim detaljima toliko je slična zadarskoj, da se može pomišljati na mnogo užu vezu, negoli što je eventualni isti predložak¹⁸. Postavljen iluzionistički na plastično dočaranim konzolama, flankiran sa šest likova svetaca, te nadvišen malim likovima Pantokratora između dva anđela (uslijed skraćivanja ikone ovi su likovi vidljivi samo do polovine), centralni lik ikone prikazuje Bogorodicu, kako doji dijete. Slika je jako ruinirana, ali se nakon nedavne restauracije pojavila u sasvim novom vidu, tako da ju R. Pallucchini s pravom smatra neobično značajnom za ovo razdoblje. Prototipom, koji zaslužuje svu našu pažnju,¹⁹ Bogorodica je zaogrnta svijetloplubičastim plaštom, dijete ima zelenu haljinu sa zlatnim »Lichterima« i žuti plašt. Sveci po strani su na crvenom fondu, dok je glavni fond propao kao i aureole Bogoro-

da se ipak radi o lokalnom radu, kako to i Cecchelli smatra, ili barem o radu nastalom unutar ovog venecijanskog bizantizma, kojeg su, naravno, zahvatili gotički utjecaji, ali koji se inače savršeno uklapa u istu likovnu situaciju, iz koje je proizašla i naša Bogorodica.

¹⁶ V. Lazarev, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo. Arte veneta*, 1955., str. 77.

¹⁷ V. Lazarev, *ibidem*, str. 78—80.

¹⁸ Garrison, op. cit., n. 131. — Garrison je ikonu poznavao u vrlo alteriranom stanju prije restauracije. Data je u kraj 13. stoljeća, a govori i o pizanskim utjecajima.

¹⁹ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*. Ed. Patron, Bologna, 1955., str. 62. i slij.

dice i djeteta. One su, sudeći po veličini i po tragovima, bile izvedene plastično, kao i one na našoj Bogorodici. Pallucchini smatra, da plastična energija oblika i konstruktivne vrijednosti likova ukazuju na Zapad, te spominje toskanske utjecaje.²⁰ Zapadni elementi svakako su prisutni, ali to su elementi upravo ove venecijansko-dalmatinske derivacije bizantinske slikarske kulture, i Pallucchini s pravom spominje freske u S. Giovanni Deccolate u Veneciji. A zadarska Bogorodica, kakva se pojavila nakon restauriranja, još više potvrđuje pripadnost Bogorodice iz Muzeja Sv. Marka upravo ovom venecijansko-dalmatinskom krugu.

Obje su Bogorodice rađene po istom predlošku, i po svoj prilici pripadaju istoj radionici. Dovoljno je pogledati oblik lica Bogorodice i detalja na njeemu, a osim toga lice djeteta. To su isti srazmjeri i iste fizionomije, kao što je isti karakter ruku na obim slikama. Treba, osim toga, usporediti položaj i gestu desne ruke Bogorodice, kao i djeteta, organizaciju nabora, pjevu na rukavu djeteta. Ako donator po svom realizmu može izgledati drugačiji, anđeli se približuju stilu svetaca sa venecijanske ikone. Osim toga, tu je i problem Sv. Petra na pozadini zadarske Bogorodice.

Za ovaj lik neki su izrazili mišljenje, da se radi o djelu naslikanom kasnije, u 14. stoljeću.²¹ Međutim, nema nekih stilskih razloga, koji bi za to govorili, dovoljno je pogledati način slikanja ruku i nabora, osobito ono uglato nabiranje rubova na haljinama jedne i druge slike. Kvaliteta invencije je na liku Sv. Petra drugačija i, bez sumnje, niža, te se sam od sebe nameće zaključak, da se zapravo radi o istom vremenu i istoj radionici, ali da je majstor izvedbu lika na stražnjoj strani svoje Bogorodice prepustio nekom pomoćniku. Koje bi to vrijeme moglo biti? Očito, vrijeme nakon 1300. godine. Stil Sv. Petra nije zapravo drugo, nego u velikim razmjerima i u slabijoj kvaliteti proveden stil malih postranih svetačkih likova s Bogorodice iz Muzeja Sv. Marka (vidi osobito dva muška lica na lijevoj strani). Kako je Garrison zadarsku Bogorodicu datirao prije restauracije i, vjerojatno po slaboj

fotografiji, u prvu četvrt 14. stoljeća, a venecijansku opet prije temeljite restauracije u kraj 13. stoljeća, dolazi uslijed toga do izvjesnog vremenskog raspona; no on se, već i zbog očigledne veze obiju ikona, može premostiti tako, da se njihov nastanak zamisli nekako u sredini između spomenutih termina, a to znači u prvi decenij 14. stoljeća. Obojeni reljef Sv. Donata u Muranu iz 1310. god. (vidi bilj. 8) i čitava dugenteska invencija naše slike dokazuje nam, da takvo datiranje nije prekasno, a s druge strane, i prirodno rješenje nabora i osjećanje volumena, osobito na zadarskoj slici, govore, da se nalazimo na samom kraju umjetničkog shvaćanja, koje karakterizira umjetnost 13. stoljeća. A to bi se slagalo i s vremenom, koje je prihvaćeno za buransku Bogorodicu s djetetom iz venecijanske Akademije, t. j. s početkom 14. stoljeća. Garrison i Pallucchini²² spremni su da ovu posljednju smatraju derivacijom prototipa iz Muzeja Sv. Marka, i sigurno je, da između dviju slika postoji stilska veza, samo što je veza između one iz Muzeja Sv. Marka i zadarske Bogorodice mnogo uža. Buranska Bogorodica ima, međutim, znatne razlike ne samo u tipu, nego i u stilu, osobito u kolorističkoj obradi, no da cna po osnovnim karakteristikama spada u ovaj krug, vidljivo je na prvi pogled. Zanimljivo je, da S. Bettini pomišlja, da i buranska Bogorodica potječe »iz neke dalmatinske radionice s kraja 13. i početka 14. stoljeća«.²³ A time treba, ukoliko se može suditi po reprodukciji, dodati i nekoliko slika, koje je Garrison u svom katalogu već izravno vezao sa zadarskom Bogorodicom, u prvom redu Bogorodicu s djetetom i svecima iz Mineapolisa (Garrison, br. 270) i Bogorodicu s djetetom i sa svecima na vratnicama iz zb. Stoclet u Bruxellesu (Garrison, br. 300).

III.

Može li se čitava ova grupa povezati za istočnu obalu Jadrana? Činjenica je, da se zadarska »Bogorodica benediktinki« nalazi u Zadru kao zavjetna slika, i nema razloga, da sumnjamo, da je ona tu i nastala. Međutim, sve su to zasada hipoteze. Istina je, da je ovaj jadranski kompleks, u okviru 13. stoljeća, paralelno s općom evolucijom ranopaleološke umjetnosti, dozrijevao na svoj specifičan način, i da ova grupa ikona u toj evoluciji zauzima značajno mjesto. Ona, osim toga, u ovom razvojnem momentu nije izolirana. Mišljenja sam, naime, da se upravo na ovu grupu nadovezuje onaj niz

²⁰ *Si sente che il pittore della Madonna marciata tende a solidificare le ombre, a dare consistenza alle forme, cioè a uscire dalla cipa bizantineggiante, e che si sia valso di elementi fiorentini per uscire dalla cultura bizantineggiante locale è molto probabile.* (R. Pallucchini, op. cit.). Pallucchini osim toga i kompozicijski motiv sa svecima po strani dovodi u vezu s Toskanom, (Bogorodica iz škole Coppia di Marcovalda u S. Maria Maggiore u Firenzi), ali spominje da se taj motiv, poznat Bizantincima, susreće i na nekim ikonama 14. st., koje Garrison smatra, da potječu iz Dalmacije (br. 162, 163, 164).

²¹ Vidi P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I., t. 2., str. 1027. — R. van Marle, IV., str. 94., sl. 45., datira Sv. Petra u kasno 14. st. U katalogu C. Cecchellija (op. cit., str. 71. i 75.) zabunom je ovaj lik Sv. Petra publiciran odijeljeno od naše Bogorodice, i to u vezi s jednom drugom iz 14. st. i s napomenom, da je s ovom bio ranije povezan (*due iconi prima congiunte*). — Garrison, br. 61, ne zna, da je ovaj lik ustvari naslikan na stražnjoj strani zadarske Bogorodice.

²² Garrison, op. cit., str. 66. — R. Pallucchini, op. cit.

²³ S. Moschini-Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV, Catalogo*. Libreria dello Stato, Roma, 1955., str. 17. i 18., sl. 14. — Garrison navodi (br. 102) još jednu slobodnu kopiju buranske Bogorodice u zb. *D'Atri* u Parizu.

ikona, koje je Lazarev nedavno grupirao oko Triptiha iz Sv. Klare u Museo civico u Trstu,²⁴ a to znači onaj vrlo oštećeni fragment ikone u Kijevu i diptihon iz Eremitagea u Lenjingradu.²⁵ Premda su nešto poznije, ove ikone, prema mišljenju Lazareva, pripadale bi čak istoj radionici, kao i tršćanska, a sve se zasnivaju na bazi ranopaleološke minijature. Sama Bogorodica s djetetom na diptihonu iz Eremitagea pripada tipu Vizgranija, i sigurno je najkasnija u tom nizu, već i zbog delikatnih produženih figura svetaca ispod nje i na drugoj strani diptiha, ali izvjesna tipološka i formalna veza s ranije ocrtanom grupom ikona očita je.

A time se u ovom razdoblju venecijansko-bizantinskog slikarstva prije Maestra Paola već ostvaruje jedna jasnija linija, unutar koje zadarska Bogorodica zauzima ugledno mjesto: jer ona je, ponavljam, ustvari ona značajna i po svom umjetničkom potencijalu zaista velika ikona, koju je Lazarev tražio u ovom razdoblju venecijanske umjetnosti. Obnovljena restauracijom, ona u izvjesnom smislu nadopunjava svojom vrijednošću škrtu sliku, koju su istraživači ovog perioda u Veneciji nastojali ocrutati. Malo što se u tom vremenu može nabrojiti. U 13. stoljeću, pored niza freskiranih kompleksa u Appianu, u S. Nicolò u Trevisu, onih u S. Giovanni Deccolato i u S. Apostoli u Veneciji, pa zatim djela, koje Toesca, na primier, još navodi,²⁶ postoje i dvije slike iz zbirke Hirsch u Baselu (»Raspeće sa Sv. Petrom« i »Bičevanje sa Sv. Pavlom«, po svojoj prilici od umjetnika, koji je izradio Epistolar u Padovi).²⁷ U 14. stoljeću, uz već ocrtanu liniju, koja ide od zadarske Bogorodice do diptiha iz Eremitagea, može se navesti još određeni broj radova, koji se mogu pripisati venecijanskoj umjetnosti: pored grupe, koju je Lazarev rekonstruirao već ranije, a koju on vremenski i stilski interpolira između fresaka u S. Apostoli (datira ih u drugi decenij 14. stoljeća) i mozaičkih radionica Baptisterija (1342–1354) i Kapele Sv. Izidora (oko 1355. god.)²⁸ treba ukazati još na niz djela koja su atribuirali R. Offner i Garrison, a

²⁴ V. Lazarev, *Maestro Paolo... Arte veneta*, 1954, str. 78, 79. Treba napomenuti da Lazarev za ovu ikonu, t. j. za njen srednji dio, prihvaća Morassijevu dataciju u početak 14. st. (*Morassi, Il Trittico di S. Chiara a Trieste, Belvedere*, 1921., strana 85–88).

²⁵ V. Lazarev, *ibidem*, sl. 74, 75 i 76. — Garrison u ovu grupu stavlja i tablu s *Raspećem i prizorima iz Washingtona* (br. 343).

²⁶ P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana*, I., t. 2., str. 1030., bilj. 27.

²⁷ R. Pallucchini, *op. cit.*, str. 61, 62.

²⁸ V. Lazarev, *Über eine neue Gruppe...*, str. 3–31. Isti je u svojoj studiji *Maestro Paolo Arte veneta*, 1954., str. 77., dodao toj grupi još nekoliko radova, a i Toesca je također dometnuo dvije manje stvari (*Toesca, Il Trecento*, str. 699., bilj. 228).

koje je ovaj posljednji grupirao pod nazivom venecijanske škole.²⁹

Unutar ovog kruga i čitavog ovog prelaznog razdoblja, dakle, zadarska Bogorodica zauzima posebno mjesto. Ona još više diše klasičnim duhom stare bizantinske umjetnosti. Ima u njoj i neke majestetičnosti i hijeratičnosti, koja čini, da je osjećamo više kao da je okrenuta prošlosti, negoli budućnosti, a svi novi elementi vezani su na njoj s velikom

²⁹ Tu je grupu, u kojoj su uključena i već spomenuta djela grupirana od Lazareva, Garrison podijelio na:

1. *nekoliko velikih slika s venecijanskog teritorija*, a za koje smatra, da su tu i nastale; to su, među ostalim, već spomenuta Bogorodica iz Muzeja sv. Marka; te buranska Bogorodica iz Akademije; velika tabla s Bogorodicom, djetetom i svecima iz S. Nicolò dei Greci (br. 389); *Raspeće sa svecima iz muzeja Correr* (br. 415); *Raspeće sa svecima iz S. Marcuola* (br. 416); *Raspelo iz Musea Correr* (br. 586);

2. *nekoliko manjih slika u Veneciji*, te na

3. *nekoliko slika u susjednim centrima*, kao što je naša zadarska Bogorodica (br. 310), poznati veliki poliptih Sv. Klare u Trstu, iz g. 1325–1335 (broj 388) i *Raspelo iz samostana Sv. Katarine u Chioggi* (br. 553). Ostala djela ove grupe, koja Garrison nabroja na str. 32 sp. djela, mogu se, kako on sam navodi, povezati više ili manje sigurno s ovim glavnim predstavnicima. No nijedno od njih, izuzevši *Raspeće iz sv. Marka* (br. 452) iz treće četvrti 13. st., ne može se datirati ranije od kraja duecenta. (Str. 32, 33).

Na ovu skupinu nadovezuju se još djela iz grupe »bizantinirajućeg« *Majstora Raspeća iz Sv. Pantaleona* str. 28, (br. 587, između 1335–45). Gotovo istovremeno, od oko 1320–40., odvija se rad t. zv. *Majstora Hanielova tabernakla*, kao i rad t. zv. *Majstora Krista koji govori* (1315–35). — Zatim je tu već spomenuta grupa lenjingradskog diptiha, nastala prema Garrisonu od oko 1320–40; osim samog diptiha (br. 245) tu spada *Raspeće* s još nekim prizorima iz Nat. Gal. u Washingtonu (br. 343) i poznata tabla s Bogorodicom i ostalim prizorima iz Kijeva, koju je i Lazarev publicirao u sp. djelu *Maestro Paolo... u Arte veneta*, 1954. g.

Za sve ove slike karakterističan je, kako Garrison primjećuje, »provincijalni bizantinizam«, s nastojanjem da se svi novi momenti pridošli iz drugih izvora svedu na jednostavnu i tvrdnu shematizaciju, koju ovi autori provode dugo još nakon što su ostali napredniji majstori prihvatili srednjotalijanske utjecaje Cavallinija i Giotta. Karakteristično je za Garrisonovo shvaćanje, da sva ranija djela ove grupe stavlja pod znak pizanskog utjecaja, i to: Bogorodicu iz Muzeja Svetog Marka, Bogorodicu iz zb. D'Atri (a prema tome i buransku Bogorodicu iz Akademije), Krista iz Torcella, kao i onog iz zb. Stoclet u Bruxellesu (iz kasnog 13. st.), te čitavu »grupu zadarske Bogorodice«, u kojoj bi se već nalazili fuzionirani i »sienski detalji«. U kasnijim podgrupama (Majstor Haniel tabernakula, Majstora Krista koji govori, te u grupi lenjingradskog diptiha) prevladavao bi sienske utjecaj, a to znači Duciova načina.

Jednako kao i u slučaju dalmatinskih škola, meni se, međutim, čini, da su ti utjecaji vrlo tanki, i u svakom slučaju stvar, koju bi tek trebalo stilskim komparacijama dokazati. Ovo općenito strujanje utjecaja iz dalekih centara, ako ga odviše doslovno prihvatimo, može nam lakoćom umanjiti mogućnost sagledavanja autohtonih evolucija i dozrijevanja na dotičnom području. Područje Jadrana je, osim toga, odviše veliko i značajno, a da bismo mu tako mogli oduzeti autonomnost u stvaranju vlastite »italijanizirajuće« varijante bizantinizma već u razdoblju 13. stoljeća.

tradicijom u tako jedinstvenu cjelinu, da je svaki eklektički utisak potpuno izbjegnuto. I premda je nastala u općem i širem okviru ranopaleološke umjetnosti, ona je ustvari ipak izgrađena na podlozi i s elementima drevne komnenske tradicije, kao što su na Siciliji, nešto ranije doduše, tako nastale Bogorodice Kahn i Duveen, te mozaici S. Gregorija u Messini, prije pojave paleološke umjetnosti u centralnoj apsidi katedrale u Messini i u palatinskoj kapeli u 14. stoljeću, a u Toscani mnogobrojne Bogorodice toskanskih škola prije neohelenizma Duccia, odnosno u Firenzi prije Giotta. No za razliku od toskanskih Bogorodica, ova naša zadarska sačuvala je staru tradiciju: i fiziognomiku i stilistiku, i plemenitu kompozicionu shemu. Zato možemo s pravom reći, da ona stoji na kraju jednog razdoblja.

Potrebno je uz to naglasiti, da to »bizantinsko« razdoblje venecijanske umjetnosti ne treba smatrati razdobljem neke tuđe, nametnute stilistike i dominacije stranih utjecaja. Ovako veliko i značajno područje jadranskog bazena sa središtem u Veneciji razvijalo se autohtono, a zadarska Bogorodica je upravo jedan od primjera tog autohtonog razvitka. Nema »ex abrupto« početka venecijanskog slikarstva u 14. stoljeću, kaže na jednom mjestu S. Bettini,³⁰ i meni se čini, da se to gledašte poklapa sa suvremenim naučnim shvaćanjem historijsko-umjetničkih evolucija; čim ako ne ćemo, da čitavim područjima osmorimo kroz stoljeća svaku stvaralačku snagu, a njihovu umjetnost da posmatramo samo kao pasivnu recepciju. Bizantinizam tog vremena je univerzalni stil, kao što je to romanika ili gotika, i unutar tog stila venecijansko-dalmatinsko područje je velik stvaralački kompleks. Unutar ovog kompleksa Venecijanci, Slaveni i Grci djeluju aktivno u recipročnim međusobnim korelacijama, a što će uskoro u njemu doći do bifurkacije, te što će pored pobjedonosne gotike i, kasnije, renesanse i dalje postojati bizantinizam italo-kretskih ikona i venecijanskih »madonera«, to je zanimljiv historijsko-umjetnički fenomen, uvjetovan gubitkom autohtonog historijskog i kulturnog centra, te religioznom dualizmom ovog središnjeg područja.³¹

³⁰ S. Bettini, *I mosaici dell' atrio di San Marco...* str. 22.

³¹ Čini mi se sasvim pravilnim mišljenje S. Bettinija, da je 13. st. ustvari veliko stoljeće venecijanske umjetnosti, bez obzira hoće li se održati njegovo shvaćanje o venecijanskoj anticipaciji i elaboraciji stila Kahrije džami (S. Bettini, op. cit.); činjenica je, da se između posljednjeg suda u Torcellu i Navještenja s porečkog sabora (1277.) odvija logičan i kontinuiran razvoj mozaikalne umjetnosti i da se na licu mjesta razrađuje upravo onaj stil plastične intenzifikacije volumena i prostora, s istim odnosom likova i pozadine, kakav je vidljiv na mozaicima San Marca nakon 1260. god. (sve četiri kupole sjevernog atrijskog i lunete na pročelju, od kojih je sačuvana jedino ona na portalu Sv. Alipija). No ovaj novi bizantinizam nije zaista ništa drugo, nego autohtoni daljnji razvoj onoga adrio-bizantinizma, koji se elaborirao u dodiru sa skulp-

torima portala Sv. Marka i s općim razvojem likovnog izraza na kraju stoljeća. A u tom okviru međusobnog oplodivanja je nastala i ova dozrela, uravnotežena stilistika zadarske Bogorodice.

Je li naša Bogorodica nastala u Veneciji ili u Zadru, odnosno, na nekom trećem mjestu, to je pitanje, na koje se, kao što smo već naglasili, zasada može odgovoriti samo hipotezama. Činjenica je, naime, da je izučavanje prvih početaka slikarstva duecenta na istočnoj obali Jadrana, posao, koji tek treba izvršiti. Problem je i u tome, što tek treba crediti stepen i kvalitet »italijanizma«, koji se tu javlja, kao i njegov izvor. Već smo naglasili uvjerenje, da se u slučaju zadarske Bogorodice ne radi o nekom izravnom utjecaju toskanskih škola. Upravo kod svoje »Grupa zadarske Madone« Garrison (str. 33) ističe kombinaciju pizanskih i sienskih utjecaja. Meni se, međutim, čini, da ta tvrdnja nije stilskom analizom osobito dokazana, te da su te oznake ustvari rezultati općih »italijanizirajućih« evolucija iste bizantinske podloge.

U predgovoru svog kataloga Garrison je vrlo sumarno pokušao izvršiti grupiranje po školama i obrazložiti ga, vrlo oskudnom doduše, stilskom argumentacijom. Tako on i zamišlja, da počeci razvitka »Dalmatinske škole« stoje u znaku pizanskih utjecaja, koji da je bio u Dalmaciji dominantan od oko 1250. g. do kraja stoljeća. Taj utjecaj bi prema tome »prethodio usponu venecijanske škole, koja je više koristila sienske elemente« i bila jače bizantizirana.³² Ova grupa, koju je Garrison složio pod nazivom »Dalmatinske škole«, ranija je od onih grupa, koje je grupirao pod općim nazivom »Jadranska škola«, a sastojala bi se od četiri sigurno dalmatinska, i od niza vjerojatno dalmatinskih djela.³³ Kasnija grupa jadranskih škola stajala bi više u znaku Siene. Ukoliko se takav utjecaj bude zaista mogao prihvatiti, bit će i to, naravno, u vrlo općem i neodređenom obliku, koji će, kao i onaj pizanski, tek trebati dokazati.

No upravo da bismo pokazali svu stilsku razliku, koja zadarsku Bogorodicu odvajava od Toskane, po formalnoj izradi kao i po osjećanju, usporedit ćemo je ovom prilikom s lijepom ikonom iz kapele Gospe od zvonika u Splitu, koja je navodno varijanta Madonne dei Mantellini u Sieni (Garrison br. 127 i 125). Na splitskoj Bogorodici,³²

torima portala Sv. Marka i s općim razvojem likovnog izraza na kraju stoljeća. A u tom okviru međusobnog oplodivanja je nastala i ova dozrela, uravnotežena stilistika zadarske Bogorodice.

³² Garrison, op. cit., str. 16

³³ Tu je u prvom redu Bogorodica s djetetom iz kapele u Porta Ferrea u Splitu (br. 127), koja je prema Garrisonu slobodna kopija »Madonne dei Mantellini« u Sieni (br. 125), koja je ustvari pizanska, ali sa sienskim utjecajima; zatim tri Raspeća iz Zadra: iz Sv. Franje (br. 453), iz Sv. Mihajla (br. 455) i iz Sv. Marije (br. 454). U ovu grupu kao »vjerojatne« unosi Garrison još cio niz ikona iz svoje t. zv. »Jadranske grupe«, a koje se nalaze po raznim mjestima Italije ili inostranim zbirkama.

^{33a} Bogorodicu s djetetom iz orkve Gospe od zvonika iz Splita objavio je L. Mirković u »Starinaru« Arh. instituta S.A.N., Nova serija, knjiga I, god. 1950, str. 49, nažalost u lošoj fotografiji prije restauriranja. Utvrdio je, da je splitska Bogorodica rađena pre-

koja je upravo restaurirana i koju možemo reproducirati u njenom sadašnjem stanju, izrazito je vidljiv toskanski (pizanski, ustvari) način izrade sa tvrdim naglašenim crtežem i s još tvrdom modelacijom. Sve je, zapravo, riješeno šablonskom primjenom shema; ona pretvara u masku i lice Bogorodice, a osobito djetetovo. Nabori na plaštu Bogorodice su, doduše, modelirani, ali primitivno i tvrdo, dok su oni na haljinama djeteta riješeni isključivo zlatnim lumeggiaturama. Ne samo, dakle, formalna izrada, nego i unutrašnje umjetničko doživljavanje teme u Toskani je drugačije. Dok je na Bogorodici iz Gospe od zvonika sve tvrdo, forsirano i grčevito u traženju ekspresije; zadarska je Bogorodica smirena i uzvišena u svojoj idealnoj ljepoti. I ona je, naravno, rađena na osnovi starih kanona, ali to su klasični kanoni bizantinske tradicije. Sve je čisto u stilu i veličanstveno u stavu i u suzdržanoj osjećainosti.

Tako se upravo na ova dva primjerka slikarstva u Dalmaciji mogu vidjeti i dva sasvim različita smjera i načina transformacije tradicionalnih, istočnih umjetničkih ideala: na importiranoj splitskoj Bogorodici iz Gospe od zvonika vidljiva je jasna i stroga stilistika toskanske škole; nasuprot, zadarska je Bogorodica (mnogo kvalitetniji i viši) primjerak onog venecijansko-dalmatinskog kompleksa, koji je na Jadranu nastao kao proizvod specifične transformacije internacionalnog bizantinskog stila. Ona je, bez sumnje, proizvod dodira Istoka i Zapada u jadranskom bazenu i nastala je upravo u času, kad se taj bazen, sa središtem u Ve-

ma tipu Vladimirske Bogorodice, ali u Toskani i od talijanskog majstora u 13. st. — (Mirković donosi i pismena saopćenja, prema fotografiji, O. Wulffa, Ph. Schweinfurtha, G. Milleta i A. N. Grabara). On navodi veze sa talijanskim ikonama i piše među ostalim: »naročito mnogo sličnosti ima naša ikona s ikonom Bogorodice u crkvi Del Carmine u Sieni...« (str. 48). No splitska Bogorodica teško da se može smatrati varijantom ove sienske, koja se naziva »Madonna dei Mantellini«. A donosi je kao takvu i Garrison pod br. 127 svog kataloga. On piše: »Kasno 13. st., slobodna kopija »Madonne dei Mantellini« u Sieni (br. 125), koja je pizanska, sa golim nogama djeteta, kao na Madonni u Palazzo pubblico (br. 297) od Guida da Siena, a također i detalji mišića na koljenu potječu od Guida.«

Sada, nakon što je s ikone skinut srebrni okov, a ona sama očišćena i restaurirana, Bogorodica s djetetom iz Gospe od Zvonika pokazala je svoje značajke. Ona je djelo pizansko-sienske simbioze. Pozadina je bila pozlačena. Plašt modrozeleno boje sa crvenosmeđim sjenama (caput mortuum) rađen je iz tamnog u svijetlo, dakle na crveno smeđoj podlozi. Plašt djeteta je slikan pečenom sienom, sa tankim zlatnim lumeggiaturama, s kojima su izrađeni nabori i na zelenoj haljini. Na rukavu je traka sa dvostrukim nizom romba. Sjene na licima i na nogama djeteta veoma su naglašene i tamne, sa zelenim namazom, koji je pojačan tamnim okerom, no modelacija je u svjetlijim partijama naglašena svijetlim paralelnim prugama. Aureole su označene jednostavnom crvenom kružnicom.

Prema ekspertizi restauratora gđe Dekleve, slika po materijalu i tehnici pripada vremenu, na koje ukazuje i stilski izrada, to jest kraju 13. stoljeća (Vidi Lj. Karaman »Peristil« 1954., str. 40).

neciji, na početku 14. st. emancipirao i oblikovao kao posebno i veliko historijsko-umjetničko područje.

No nedovoljna proučenost ovog kompleksa, što ga je Garrison grupirao pod nazivom Jadranskih škola, onemogućuje zasada, da se oblikuje manje više homogena grupa, unutar koje bi zadarska Bogorodica stajala kao istaknuto djelo. Sam Garrison bio je prisiljen, da tu grupu razbije u nekoliko vrlo različitih podgrupa, pretpostavljajući različita središta i radionice, a to je sasvim vjerojatno. Nesigurnost i labilnost određenja dovoljno je ilustrirana činjenicom, što obje sicilijanske Bogorodice na tronu (Kahn i Duveen), kojima on dodaje i *Madonna del Carmine* iz Siene (br. 126), Garrison stavlja kao podgrupu A u ovu Jadransku grupu, i dopušta mogućnost, da su nastale u Veneciji. Za podgrupe B i C, Garrison također dopušta mogućnost, da su nastale u samoj Veneciji, premda imaju pokoji »jadranski detalj«. ³⁴ No djela ovih dviju posljednjih podgrupa nikako se ne mogu smjestiti u vrijeme prije naše Bogorodice, te očit pokazuju daljnji stupanj italijanizacije. Ostale četiri grupe (I—IV) su prema Garrisonu najbliže dalmatinskoj obali, a prve dvije su najhomogenije; no one također razvojnno stoje na višem stupniu, i mogu se datirati u prvu polovinu 14. st., osim pojedinih djela, koja spadaju u sam početak 14. st. ³⁵ I u grupi III, koja je više talijanizirana, a za koju Garrison misli, da su je možda slikali umjetnici iz Italije, nalazimo nekih bliskosti kod Bogorodica, koje su nastale na početku stoljeća (tako kod one iz zb. Stoclet, br. 311). No bez bližeg kompariranja i proučavanja »de visu«, teško da se već sada o tome može nešto zaključiti, tim prije, što su odreda posrijedi djela, koja se nalaze u inozemstvu, dok je na našoj obali sačuvano vrlo malo od te sigurno znatne produkcije s kraja 13. st. i početka 14. stoljeća.

Međutim, sklon sam pretpostavci, da se u slučaju zadarske Bogorodice ipak radi o radu jedne domaće radionice. Dovoljno je zamisliti grad Zadar s bujnim umjetničkim životom 13. i 14. stoljeća. Velik broj djela nije, doduše, došao do naših dana zbog poznate intolerancije kasnijih stilova, ali znamo, da je to bilo vrijeme velike umjetničke aktiv-

³⁴ Podgrupu B sačinjavaju poliptih sa prizorima iz života Sv. Ivana Krstitelja nekad kod trgovca Bacri u Parizu (br. 613) i fragment sličnog poliptiha iz Galleria Nazionale u Perugi (br. 614). Podgrupu C čini niz Bogorodica s djetetom iz raznih inostranih zbirka i muzeja, no sve su to djela, koja se mogu datirati u prvu polovinu 14. st., ali ne i u njegov početak.

³⁵ No ni te slike iz početka 14. st. nisu u stanju, da nam nešto više reknu o dalmatinskoj umjetnosti ovog vremena, premda se stanovite stilske srodnosti sa zadarskom Bogorodicom mogu zamijetiti; to su: jako premazana Bogorodica s djetetom iz S. Maria del Carmine u Firenzi (br. 82), i ona iz zb. Belle Greene u New-Yorku (br. 315) s jabukom, koju dijete jede!

nosti.^{35a} *Sabalich* nabraja mnoštvo propalih oltara i slika, izrađenih od »primitivnih« majstora u katedrali, u bivšim samostanima Sv. Nikole, Sv. Dimitrija, a uništenih kasnije od požara ili nestalih nakon dokinuća samostana.³⁶ A o *Joanesu Clericopulosu*, koji je potpisao i datirao 1314. godine nestalu palu Sv. Dimitrija u crkvi cvoga sveca, ne znamo ništa više, negoli što je to zapisano kod *Bianchija*,³⁷ no nije li karakteristično, da se ovaj slikar nestale pale sv. Dimitrija nalazi u Zadru upravo u vrijeme, u koje pretpostavljamo, da je nastala i naša Bogorodica. Bio je to neki naturalizirani Grk, a sigurno je, da nije bio jedini, kao što to još ranije pokazuje i ime dvaju *Zorobabela*.³⁸ Grci, doseljeni u naše krajeve, sigurno su bili značajan faktor u razvoju ovog našeg »adriobizantinizma«, ali ne i jedini. Urasli u naše kulturno podneblje, oni su uz slavenske i venecijanske majstore bili također njegovci nosioci i graditelji.

Zadarska Bogorodica nalazi se, međutim, u samostanu Čike i Večenege. Ovaj ugledni samostan,

^{35a} Kao na daleku podlogu ove umjetnosti možemo ukazati na freske u Sv. Krševanu s kraja 12. st., koje u ovom broju »Peristila« objavljuje A. De-anović.

³⁶ *G. Sabalich*, *Le pitture antiche di Zara*, Zara 1912.

³⁷ *C. F. Bianchi*, *Zara cristiana*, Zara 1877, I, str. 438. — *A. Dudan*, op. cit. II., str. 371 i 448.

³⁸ Toma Arcidakon, *Historia Salomitana* (Mon. Spec. hist. slav. Merid., XXV., str. 80.) *A. Dudan*, op. cit. I, str. 107. — *C. Fisković*, *Zadarski srednjovječni majstori*, *Mogućnosti*, br. 2, 1957. str. 91.

koji je tokom stoljeća primao izbjeglice iz napuštenih ili uništenih samostana okolice,³⁹ služio je ujedno i kao sklonište za spašene stare slike.⁴⁰ Ne znamo, je li i naša slika na taj način stigla među njegove zidove ili je ona od svog postanka bila dijelom njegova inventara; znamo jedino, da je crkva još krajem 17. stoljeća imala nekoliko starih oltara u pckrajnim lađama, i da je tek 1742. g. srušen stari kor i izmijenjen glavni oltar. Bili su to oltari sa slikama ovih »primitivnih« majstora, koji su s vremenom zamijenjeni novim oltarima i slikama. Nije li također veoma karakteristična vijest, što je prenosi Bianchi, a prema kojoj je svojedobno u desnoj lađi postojao oltar podignut g. 1302., sa slikom naslikanom »alla maniera orientale«? A to je opet vrijeme, kojemu odgovara stil naše Bogorodice.⁴¹

Sve su to okolnosti, koje ne smijemo smetnuti s uma pri određivanju porijekla zadarske »Bogorodice s djetetom i donatorom«, premda je jasno, da je to pitanje ipak sporednog značenja. Ono, što je bitno, to su njene stilske i estetske značajke, a one je točno određuju unutar evolucija ovog vremena i u njenom vlastitom umjetničkom značenju.

³⁹ *C. F. Bianchi*, op. cit. I, str. 326.

⁴⁰ *Dudan* i navodi našu Bogorodicu kao jednu od njih: »Nello stesso convento tra i dipinti antichi che già appartennero a sopressi monasteri affini, vi è una tavola rappresentante la Madonna con il Bambino su trono, con il donatore ai piedi, l'Annunziata nei pennacchi sopra l'arco« (Op. cit. II., str. 371).

⁴¹ *C. F. Bianchi*, op. cit., I. str. 318.

RÉSUMÉ

Après sa récente restauration, le tableau de la Madone à l'enfant et le donateur de l'Eglise Sainte Marie de Zadar se présente à notre étude dans toute sa beauté et pour cette raison il pose un problème relativement nouveau. Cette Madone représente en réalité la grande icône qui manquait à cette époque prépaolienne de la peinture vénitienne-byzantine de l'Adriatique. Bien qu'elle soit mentionnée dans les «scheda» des catalogues de Cecchelli et de Garrison, son importance est loin d'y être suffisamment et justement soulignée tant du point de vue esthétique que du point de vue stylistique, surtout, si l'on tient compte du fait que Toesca à deux reprises dans ses oeuvres la désigne comme une oeuvre de l'Ecole toscane.

Elle entre cependant aussi par son type physiognomique dans la grande ligne de l'art classique byzantin qui se développe à partir du XII^e siècle. La conception et la stylisation des Vierges toscanes ainsi que disposition des plis sont tout autres et même le trône ne peut être comparé aux trônes toscans mais plutôt aux trônes siciliens. Or c'est justement ce trône qui a poussé certaines personnes à penser à la Toscane. Elle représente un dérivé original romanisé du type Hodegitria, mais cette romanisation est du type adriatique comme on peut la retrouver par exemple dans le relief de la «Madonna dello Schioppo» et dans la «Madone avec l'enfant et le saints» restaurée, du Musée de Saint Marc de Venise.

En comparant ces deux icônes on est amené à conclure qu'il s'agit visiblement du même atelier alors que l'affinité avec la Madone de Burano (actuellement à l'Académie de Venise) est bien plus lointaine, ainsi d'ailleurs qu'avec les autres icônes que Garrison a déjà groupées autour de la Madone de Zadar. Si'il existe des influences du duecento toscan, elles ne sont que générales tandis que les éléments romans indéniables de l'icône de Zadar peuvent prendre place dans le cadre de l'Adrio-byzantinisme autonome qui ayant son siège à Venise, est né au cours du XIII^e siècle et s'est prolongé jusqu'à la formation d'une école de peinture vénitienne spécifique et complètement autonome après Maestro Paolo. A ce propos, il ne faudrait pas non plus exagérer les influences toscanes, très souvent trop accentuées par certains, dans la Madone du Musée Saint Marc. Là aussi il s'agit du résultat de la propre romanisation vénitienne constatée récemment et justement par Sergio Bettini dans le duecento vénitien. La Madone de Zadar, dans son état actuel, apporte une nouvelle contribution à cette thèse. Il s'agit d'un problème qu'il faut évidemment encore étudier mais toujours dans le cadre de la conception de la physiognomie particulière de notre adrio-byzantinisme qui s'est développé, entre les rives orientale et occidentale de l'Adriatique, donnant une forme artistique particulière au style byzantin universel d'alors. Il est évident que dans un résumé aussi court il est impossible d'indiquer la signification esthétique et historico-artistique de la Madone de Zadar d'autant plus qu'il s'agit de problèmes non résolus qui viennent à peine d'être mis à l'étude. On peut résoudre le problème de la date en la situant à peu près entre l'époque proposée par Garrison pour la Madone de Zadar (premier quart du XIV^e siècle) et celle qu'il a proposée pour la Madone du Musée de Saint Marc (fin du XIII^e), donc au début du XIV^e siècle. Les analogies avec le personnage du donateur et les colonnes torsées du relief de St. Donat de Murano datant de 1310, parlent en faveur de cette époque ainsi d'ailleurs que toute la conception mûrie du «drappaggio». Visiblement nous nous trouvons à la fin de l'art du duecento même si elle date du début du siècle suivant. Malgré tous ces facteurs indiquant cette époque de transition, par sa monumentalité solennelle et par son organisation sévère, notre Madone est tout de même tournée vers le passé. Elle est née dans le cadre de la romanisation de l'art paléologique précoce sur sa périphérie adriatique, comme le sont, un peu plus tôt et vraisemblablement en Sicile les vierges Kahn et Duveen.

Notre tableau est-il né à Venise ou à Zadar? C'est une question non résolue bien que certains facteurs permettent de penser que les deux madones vénitiennes (de l'Académie et du Musée Saint Marc) soient aussi nées sur la rive orientale de l'Adriatique. Garrison lui-même n'est pas très affirmatif quand il s'agit de tout ce complexe adriatique. De toutes façons, la Madone de Zadar est un tableau votif qui se trouve dans un couvent de cette ville où au cours du XII^e siècle se croisaient les influences grecques, slaves et vénitienes, qui avait une longue tradition picturale et artistique en général et où l'existence de botegas de valeur est prouvée. Mais pour retrouver dans les oeuvres de ces ateliers des combinaisons d'influences de Pise et de Sienne, comme le souligne Garrison quand il est justement question du «Groupe de la Madone de Zadar», il semble qu'il faille le prouver à l'aide d'une analyse stylistique plus détaillée.

«La Madone et l'Enfant» de la chapelle «La vierge du clocher» à Split, qui vient aussi d'être restaurée et qui nous apparaît sous un nouvel aspect, peut nous montrer à quoi ressemble une icône d'origine véritablement toscane. Elle n'est pas une variante de la «Madonna dei Mantellini» de Sienne (Garrison, no. 127 et 125) mais la différence entre un tableau importé et un tableau né sur l'Adriatique est visible. Les dates d'exécution des icônes de Zadar et de Split ne sont pas très éloignées mais la différence qui existe est une différence entre deux régions et deux expressions stylistiques particulières.



1. — Bogorodica s djetom i donatorom — Sv. Marija, Zadar



2

2. — *Bogorodica s djetetom i donatorom (detalj djeteta)*
— Sv. Marija, Zadar

3

3. — *Bogorodica s djetetom i donatorom (detalj donatora).*
— Sv. Marija, Zadar

4



4. — *Bogorodica s djetetom i donatorom (detalj nogu djeteta)* — Sv. Marija, Zadar



5. — Bogorodica s djetetom i donatorom (detalj Bogorodice). — Sv. Marija, Zadar.



6. — Bogorodica s djetetom. — Galerija Accademije, Venecija.

7. — Bogorodica s djetetom i sve-
cima. — Museo di S. Marco, Ve-
necija



8. — Bogorodica s djetetom i donatorom (detalj anđela) — Sv. Marija, Zadar



9. — Toskanska škola 13. st., Bogorodica s djetetom — »Gospa od Zvonika«, Split

10. — Sv. Petar (detalj). Revers Bogorodice s djetetom i donatorom. — Sv. Marija, Zadar.



11. — »Majstor Madone Sv. Kuzme i Damjana« — »Madonna dei Mantellini« — Chiesa del Carmine, Siena