

## Triptih iz splitskog arheološkog muzeja

Arheološki muzej u Splitu posjeduje dragocjeni maleni i dosad neobjelodanjeni triptih slikan temperom na drvu. Nabavio ga je prije prošloga rata pok. direktor Muzeja Dr. Mihovil Abramić. Triptih je restaurirao u Dubrovniku njemački slikar Schaffgotsch. Nisu nam se sačuvali nikakvi podaci o porijeklu triptiha, mjestu nalaza i prethodnim vlasnicima.

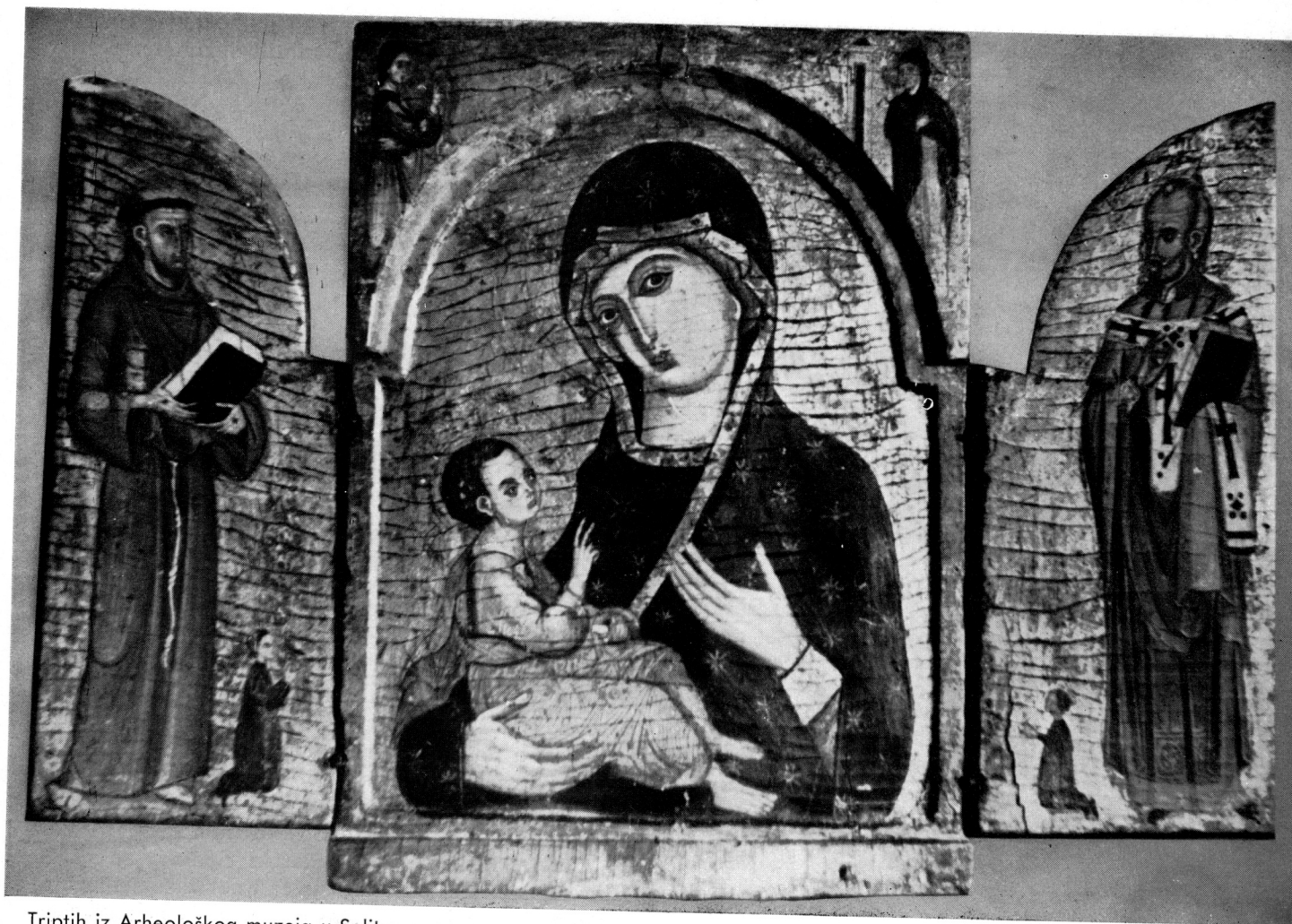
Ovaj je triptih u stvari malen krilni oltar s odgovarajućim vratnicama koje pokrivaju veći udubljeni dio srednjeg polja i koji po svom obliku odgovara tipu II poglavlja XIII Garrisonova kataloga talijanskih romaničkih slika na drvu.<sup>1</sup> Stanje je slike relativno dobro, premda je očito da je restauriranje alteriralo izvjesne pojedinosti i oduzelo slikarskoj materiji mnoge njene finese.

Srednje je polje pravokutnog oblika vel. 48,5 cm/36 cm. Pod reljefnim polukružnim lukom prikazana je Bogorodica Hodigitrija. Marija, prikazana do ispod pojasa, podržava desnom rukom dijete koje svojom desnicom blagoslivlja, a lijevom rukom drži bijeli svitak. Odjevena je u tamnomodri »maforion« zlatnih rubova ukrašen zlatnim zvjezdicama, ispod kojeg proviruje rukav boje između ružičaste i ljubičaste, koji završava zlatnom orukvicom. Oči su joj duge i bademaste, s obrvama prevučenim oštrom crtom, koja se sa desne obrve spušta i naglašava obris nosa. Put je svijetle, oker-boje, a nos još svjetliji kao i dio iznad usana, a maslinasta sjena naglašava oči, prati liniju nosa i akcentira prostor ispod usana, čime je postignuta izvjesna plastičnost. Istu boju kao i kod Bogorodice ima i inkarnat djeteta, kome je lice slikarski riješeno na sličan način naglašenim konturama nosa i obrva te analognim sjenama. Dijete ima kovrčastu smeđu kosu, odjeveno je u ružičasto-ljubičastu haljinu s bijelim ornamentima, preko koje je stavljen žarkocrveni plašt, na kome su nabori označeni tamnijim crvenim prugama. Pozadina čitavog polja je zlatne boje.

Iznad luka, na uzdignutom dijelu table prikazan je s lijeve strane anđeo, a s desne Bogorodica u ikonografskoj temi »Navještenja«. Anđeo je prikazan u profilu s licem uprtim prema gledaocu. Ima zelenu odjeću i ružičasti plašt. Marija stoji uz stiliziranu arhitekturu ružičaste boje, odjevena je u tamnomodri »maforion« nad ružičastom haljinom. Između Bogorodice i anđela jedva je vidljiv natpis crvenim slovima na zlatnom fondu: AVE MARIA GRACIA (PLENA) DNUS (TECUM). Sam luk koji dijeli izbočeni gornji od udubljenog donjeg dijela srednjeg polja obojen je crvenom bojom.

Na lijevom je krilu, odnosno vratnici (vel. 42,5 cm/17,5 cm), prikazan sv. Franjo Asiški. Odjeven je u smeđu redovničku haljinu opasanu bijelim konopom, a u ruci drži knjigu. Na glavi mu je oko tonzure vijenac kesteljaste kose, a lice mu je uokvireno smeđom kratkom bradom iste boje. Tretirano slikarski poput onog Bogorodice i djeteta, ima naglašenije bore na čelu i nad nosom. Naglašena crta obrva nastavlja se uz nos, a sjena prati oči, nos i prostor ispod usana. te tako postizava dojam plastičnosti. Inkarnat je slikan također svijetlim

<sup>1</sup> E. Garrison, »Italian romanesque panel painting«, Firenze 1949, str. 124—125. G. naziva ovaj tip: »tabernakul s upisanim lukom«.



Triptih iz Arheološkog muzeja u Splitu

okerom. Stigmate su vidljive na prsima, gdje mu je haljina izrezana i na dlanovima. Uz noge sveca kleči sklopljenih ruku nepoznata donatorka, odjevena u dugu smeđu haljinu dugih rukava, sa bijelom kapicom na glavi. Na zlatnoj pozadini krila, nad svečevom glavom, jedva su vidljiva slova riječi FRANCISCUS.

Desno krilo, odnosno, vratnica, istog je oblika i veličine kao i lijevo. Na njemu je prikazan sv. Nikola sijede kose i brade, koji drži u lijevoj ruci knjigu, a desnom blagoslivlja. Svetac je odjeven u ružičasto-ljubičasti *felon* iznad zelene tunike ukrašene bijelim ornamentima, ispod koje proviruje crvena donja odjeća. Na bijelom *omoforu* crni su križevi i ornamenti u obliku kuglica i rombova. Na zlatnoj pozadini iznad svečeve glave i ovdje je vidljiv natpis NICOLAUS. Uz noge sveca je donator koji također kleči sklopljenih ruku, u ružičastoj haljini, na kojoj su nabori naglašeni tamnijim crvenim prugama.

Aureole oko glave Bogorodice, djeteta, sv. Franje i sv. Nikole nisu izbočene, već su ugravirane u zlatnu pozadinu.

Na temelju ikonografske i stilske analize možemo ovaj tabernakul bez oklijevanja uklopiti u slikarstvo onog venecijansko-dalmatinskog kompleksa, koji je u jadranskom bazenu, kako je nedavno pisao G. Gamulin, nastao kao proizvod specifične transformacije internacionalnog bizantskog stila krajem XIII i u toku prve polovine XIV stoljeća.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> G. Gamulin, »Bogorodica s djetetom i donatorom iz Zadra«, Peristil II, Zagreb 1957, str. 143.

Nakon Garrisonove knjige, u kojoj su vrlo detaljno, ali još uvijek prilično nejasno i neodređeno mnoge slike na dasci klasificirane u međusobno više ili manje opravdano povezane venecijanske, jadranske i dalmatinske grupe,<sup>3</sup> u posljednjim su decenijama V. Lazarev i G. Gamulin<sup>4</sup> precizirali i jasnije odredili stilske i geografske konture toga slikarskog zbiljanja u venecijanskom i širem sjevernom i istočnom jadranskom teritoriju prije velike umjetničke pojave Paola Venezinana.

Nastalo je, naime, ne u toku duečenta kao u ostaloj Italiji, već tek prema kraju toga stoljeća, a razvijalo se tokom čitave prve polovine trećenta slikarstvo, u kome se jasno očituje sinteza bizantskog paleološkog dominantnog faktora i izvjesnih zapadnih ikonografskih i stilskih elemenata, koji imaju svoj korijen u slikarstvu duečenta. Naslikane su u tim okvirima brojne slike na dasci s likovima bogorodica i svetaca, te biblijskim prizorima, — ikone, poliptisi i tabernakuli, na kojima dolazi do izražaja plemenita smirenost i idealizacija likova, koja se očituje u klasičnim ovalima lica, blagom izrazu, još klasičnom nadahnutim načinom nabiranja haljina i općenitom čistoćom stila. Te crte ovih slika u vidljivoj su suprotnosti s tvrdom, grčevitom i — mogli bismo reći — ekspresionističkom koncepcijom slikarstva toskanskoga duečenta.

<sup>3</sup> E. Garrison, n. dj., str. 11—33.

<sup>4</sup> V. Lazarev, »Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo«, Arte veneta, VIII, Venezia 1954, str. 78—80. V. i V. Lazarev, »Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento Bilder«, Art Studies, 1931, str. 3—31; G. Gamulin, n. dj., str. 143—150.





Bogorodica s djetetom (detalj triptiha iz Arheološkog muzeja u Splitu)

Istraživanja spomenutih historičara umjetnosti izdvojila su u ovom prepaolovskom venecijsko-jadranskom slikarstvu ranijeg trećenta nekoliko određenih skupina slika, od kojih svaku pojedinu u ovim zajedničkim osnovnim okvirima, karakteriziraju neke tipične stilske i ikonografske crte.

Na samom početku stoljeća može se postaviti nekoliko slika, među kojima dominiraju velika zadrarska »Bogorodica s djetetom i donatorom« iz sv. Marije, kojoj je već Garrison bio dao vodeće mjesto u jednoj od svojih grupa, a Gamulin odredio ključni položaj uz uvjerljivu pretpostavku da je mogla nastati u samom Zadru,<sup>5</sup> te »Bogorodica s djetetom i svecima« iz Muzeja

<sup>5</sup> O zadrarskoj slici v. G. de Bersa, »Guida storico-artistica di Zara«, Trst 1926, str. 80; R. van Marle, »The development of the Italian schools of painting«, IV, str. 94; P. Toesca, »Storia dell'arte italiana I, Il Medioevo«, Torino 1927, str.

sv. Marka u Veneciji, koja vjerojatno pripada istoj radionici.<sup>6</sup> Uz zadrarsku gospu nedavno je V. Djurić povezoao i »Bogorodicu s djetetom« iz crkve sv. Nikole u Prijekom u Dubrovniku, kojoj su kasnije dodani pobočni svetački likovi.<sup>7</sup> Na ove se slike jasno nadovezuje, ali je neosporno nešto dalja i kasnija, *Bogorodica s dje-*

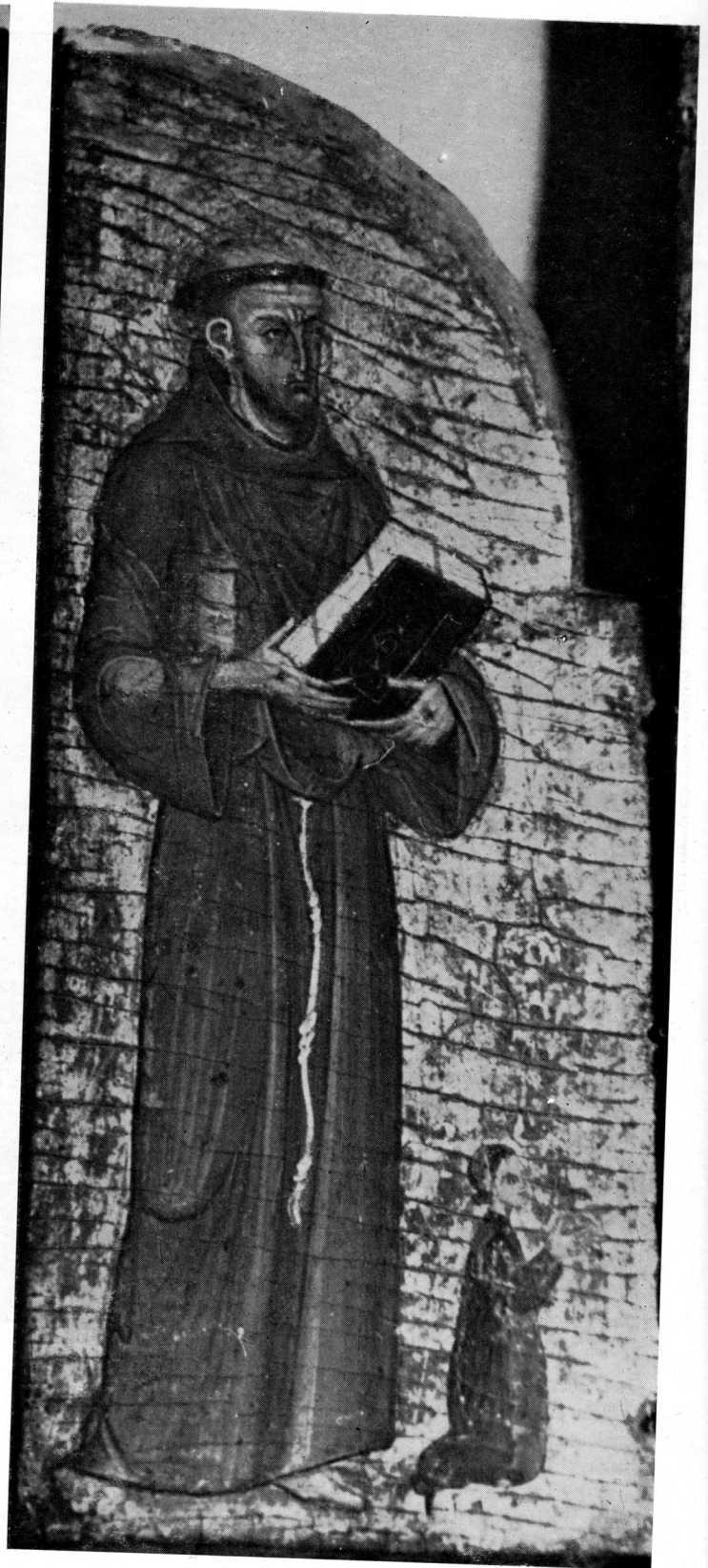
1030; C. Cecchelli, »Zara — Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia«, Roma 1932, str. 71, 75; E. Garrison, n. dj., br. 310; P. Toesca, »Il Trecento«, Torino 1951, str. 702; G. Gamulin, n. dj., str. 143—146; V. Đurić, »Ikone Jugoslavije«, Beograd 1961, str. 101—102, br. 44.

<sup>6</sup> O slici u sv. Marku u Veneciji v. E. Garrison, n. dj., br. 131; R. Pallucchini, »La pittura veneziana del Trecento«, Bologna 1955, str. 62—64; G. Gamulin, n. dj., str. 145—146.

<sup>7</sup> O slici u Dubrovniku v. Lj. Karaman, »O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku«, Anali Historijskog instituta JAZU II, Dubrovnik 1953, str. 102—103; V. Đurić, n. dj., str. 102, br. 45.



Sv. Franjo Asiški s donatorkom (detalj triptiha iz Arheološkog muzeja u Splitu)



Sv. Nikola s donatorom (detalj triptiha iz Arheološkog muzeja u Splitu)

tom iz Burana, koja se sada nalazi u Akademiji u Veneciji.<sup>8</sup> Ovim je slikama Gamulin ispravno pridružio, iz-

dvajajući ih iz Garrisonova kataloga, *Bogorodicu s djetetom i svecima* iz Minneapolisa<sup>9</sup> i *Bogorodicu s djetetom i svecima* iz zbirke Stocklet u Bruxellesu.<sup>10</sup> Ikone ove skupine, a naročito prve, pokazuju izvjesne reminiscencije duečenta, koje se na zadarskoj slici očituju

<sup>8</sup> O buranskoj Madoni: E. Garrison, n. dj., br. 130; R. Paluchini, n. dj., str. 64; S. Moschini—Marconi, »Galerie dell' Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV i XV«, Roma 1955, str. 17—18, sl. 14; G. Gamulin, n. dj., str. 146.

<sup>9</sup> E. Garrison, n. dj., br. 270

<sup>10</sup> E. Garrison, n. dj., br. 300



naročito u obliku prijestolja, u plastičnim aureolama, u Romaničkim stupovima, koji omeđuju sliku i nose plitki rub. Ti i drugi elementi daju osnovu također za datiranje slike iz Zadra i one iz sv. Marka u sam početak XIV stoljeća, dok se buranska »Hodigitrija« mora datirati nešto kasnije.

Na ovu se ranu skupinu nadovezuje vremenski i stilski nekoliko grupa međusobno srodnih slika. Garrison je pojedine skupine atribuirao anonimnim autorima, koje je nazvao po nekom važnijem djelu *Majstor Hanielova diptiha, Majstor raspela iz sv. Pantaleona, Majstor Krista što govori itd.* S obzirom na naš splitski triptih najviše nas zanima skupina koju je Garrison atribuirao *Majstoru lenjingradskog diptiha*, a kojoj je Lazarev nedavno dao posebno mjesto. Lazarev je, naime, povezo srednji dio poznatog triptiha iz sv. Klare u Trstu, kome će kasnije Paolo Veneziano oslikati vratnice,<sup>11</sup> sa vrlo oštećenim fragmentom ikone iz Muzeja zapadne umjetnosti u Kijevu<sup>12</sup> i diptihom iz lenjingradskog Eremitaža,<sup>13</sup> dok je Garrison uz lenjingradsku i kijevsku sliku vezao još i *Raspelo* iz National Gallery u Washingtonu<sup>14</sup>.

Tršćansku, kijevsku i lenjingradsku sliku Lazarev pripisuje na temelju jasnih srodnih karakteristika istoj radionici, koja zbog nekog izrazitog bizantizma zauzima posebno mjesto u prepaolovskom venecijanskom-jadranskom slikarstvu. Lazarev datira različito te slike, smatrajući da je najstarija ona u Trstu (početak XIV stoljeća), koju je vjerojatno, sudeći prema njenim ikonografskim elementima, naručio neki samostan franjevac ili klarisa. Kijevsku sliku datira oko godine 1324, a lenjingradsku nešto kasnije. On ujedno pretpostavlja, da su u toj radionici nastale još brojne druge, ovima srodne ikone i minijature, koje će po svoj prilici skora budućnost iznijeti na vidjelo. Mislim da je objelodanjanje splitskog triptiha potvrda te pretpostavke.

Naš se triptih, naime, radi lika Bogorodice neposredno naslanja na buransku *Bogorodicu s djetetom* iz Venecijanske akademije. Ikonografski su obje slike gotovo identične, a i stilski su bliske, ali je venecijanska slika svojom monumentalnošću i svojim tvrdim naglašavanjem sjena i obrisa nešto više povezana sa shemama duecenta. Buranska Madona na crvenoj pozadini, s plavim plaštem, koji ima ljubičastu postavu, koloristički se razlikuje od splitske.

Dok se ikonografski i u svim osnovnim stilskim elementima Bogorodica splitskog triptiha očito nadovezuje na buransku Madonu ili na neki zajednički predložak,

<sup>11</sup> O slici iz Trsta V. A. Morassi, »Il trittico di S. Chiara a Trieste«, *Belvedere* 1926, p. 85—88; E. Sandberg-Vavalà, »Maestro Paolo da Venezia«, *The Burlington Magazine*, LII London, oktobar 1930; G. Fiocco, »Le primizie di Maestro Paolo Veneziano«, *Dedalo*, 1931; R. Paolucci, »Le storielle dell'Evangelo nella parte centrale del trittico di S. Chiara«, *La porta orientale* IV, august, 1934; R. Pallucchini, »I capolavori dei Musei veneti«, *Venezia* 1946, str. 27—30; V. Lazarev, n. dj., *Arte veneta*, VIII, str. 78—79 (sa svom ranijom literaturom).

<sup>12</sup> V. Lazarev, »*Art Bulletin*«, 1938, XX, str. 35, sl. 6; E. Garrison, n. dj., str. 245; V. Lazarev, n. dj., *Arte veneta*, VIII, str. 79—80.

<sup>13</sup> V. Lazarev, »*Art Bulletin*«, 1938, XX, str. 45, sl. 20; E. Garrison, n. dj., br. 384; V. Lazarev, n. dj., (*Arte Veneta* VIII), str. 80.

<sup>14</sup> E. Garrison, n. dj., br. 343.



Bogorodica s djetetom iz Burana (Venecija, galerija Akademije)

dotle se triptih u cjelini usko povezuje uz fragment kijevske ikone i uz lenjingradski diptih, tako da možemo na bazi komparativne analize zaključiti da naša slika pripada istoj skupini.

Bogorodica sa splitskog triptiha i ona s lenjingradskog diptiha imaju niz frapantnih analogija. Na isti način riješeno je oblikovanje klasičnog ovala lica, na jednak su način pojedini dijelovi lica naglašeni konturama odnosno sjenama, isti je način modelacije. Na identičan se način nabire Bogorodičin plašt, a naročito zlatni rub iznad glave, neobično su bliski brojni detalji (oči, nos, usne, ruke, prsti). Sličnosti možemo uočiti i između glava djeteta (oblik, kose, uho) koje jedino na lenjingradskoj slici ima drukčiji stav. Na te analogije



Diptih (Lenjingrad, Eremitage)



Fragment ikone (Kijev, Muzej zapadne umjetnosti)

između likova Marije i djeteta naslanjaju se isto tako velike srodnosti između lika sv. Franje na lijevom krilu našega triptiha i lika istog sveca na donjem dijelu desnog krila lenjingradskog diptiha. Sličnosti možemo uočiti i između Bogorodice iz *Navještenja* na našoj slici i Bogorodice ispod *Raspela* na gornjem dijelu diptiha.

Za lik sv. Nikole na desnom krilu našeg triptiha možemo uočiti iste frapantne analogije u liku istog sveca na kijevskom fragmentu, koji se nalazi u srednjem nizu. A — to je i bitno — kijevski fragment pripada opet istoj radionici.

Ta brojna, uočljiva, poređenja nameću nam zaključak da splitski triptih moramo, kao što smo već ranije rekli, povezati sa kijevskom i lenjingradskom slikom, i može se s velikom vjerojatnosti dapače pretpostaviti da su sve te tri slike nastale u istoj radionici.

Ako prihvatimo datiranje zadarske *Bogorodice s djetetom i donatorom* i *Bogorodice sa svecima* iz Muzeja sv. Marka u Veneciji u sam početak XIV stoljeća, a »Bogorodice s djetetom« iz Burana u Venecijanskoj akademiji, nešto kasnije, te ako se složimo sa spomenutom Lazarevljevom datacijom kijevske i lenjingradске slike, možemo splitski triptih datirati u drugu polovinu trećeg decenija trećenta.

Iako nam nije, kao što smo spomenuli, poznato mjesto nabavke i porijeklo ovoga djela visoke kvalitete

i velikog značenja, možemo s velikom probabilnošću pretpostaviti da je nabavljeno u Dalmaciji. Ta pretpostavka, naravno, uključuje i mogućnost, da je slika u Dalmaciji i nastala, premda nemamo konkretnih dokaza.

Zanimljivo je u vezi s tim problemom da je Garrison već ranije mislio, da je veliki broj tih ikona venecijansko-jadranskog slikarstva ranoga trećenta porijeklom iz Dalmacije. S. Bettini je, opet, sa svoje strane iznio pretpostavku da je buranska Madona djelo neke dalmatinske radionice. Gamulin je, konačno, nedavno potkrijepio hipotezu, da bi Madona iz sv. Marije potjecala iz Zadra za koji znamo da je posjedovao mnoge slike iz ovih vremena i u kome je početkom XIV stoljeća djelovao grčki slikar *Joanes Clericopulos*.

Pojava splitskog triptiha, djela malena po formatu, ali uočljive kvalitete, čista u stilu, uravnotežena i profinjena u kolorističkim odnosima, majstorskog u zanatskoj izvedbi, a mogućeg dalmatinskog porijekla, još više učvršćuje ovu hipotezu o dalmatinskom doprinosu u venecijansko-jadranskom slikarstvu prije pojave Paola Veneziana i o značajnoj ulozi koju je baš taj doprinos slikarske aktivnosti naših obalnih gradova u kojima su se i geografski susretali putovi Istoka i Zapada mogao imati u tom čitavom kompleksnom i još uvijek nedovoljno razjašnjenom slikarskom zbivanju.



L'autore pubblica un trittico del Museo Archeologico di Split in forma di tabernacolo con portelle, sul campo centrale del quale vi è raffigurata la Vergine Odigitria, mentre sulle portelle vi sono S. Francesco e una donatrice e S. Niccolò e un donatore. Dopo aver dato un'ampia e dettagliata descrizione del dipinto, l'autore, basandosi sull'analisi stilistica e iconografica, lo pone nell'ambito di quella pittura adriatico-veneziana che si svolge come risultato di una specifica trasformazione del bizantinismo internazionale verso la fine del XIII e nei primi decenni del XIV secolo.

Avendo analizzato le principali opere e lo sviluppo di questa pittura, l'autore intuisce quale prototipo della Madonna sulla parte centrale del nostro trittico la Vergine Odigitria di Burano nell'Accademia di Venezia, che però ha una differente soluzione coloristica e conserva più pronunciate reminiscenze dugentesche. Chiarissimi confronti collegano il nostro trittico con il frammento dell'icona di Kiev e col dittico di Leningrado, studiati recentemente dal Lazarev e da lui collegati quali opere di una bottega con la parte centrale del trittico di S. Chiara di Trieste. Mentre, per la Vergine, S. Francesco e la madonna dell'Annunciazione si possono vedere evidenti analogie nel dipinto di Leningrado, in quello di Kiev si possono trovare ugualmente chiari confronti per il S. Niccolò.

L'autore, basandosi su questi confronti, propone di collegare il trittico di Split con i dipinti di Kiev e di Leningrado e suppone si possa trattare di opere di una stessa bottega databili nella seconda metà del terzo decennio del Trecento.

La possibile origine dalmata del trittico di Split, collegata con alcune constatazioni del Garrison, del Bettini e del Gamulin, dà la possibilità di sottolineare ancora una volta l'importante apporto della Dalmazia in questa pittura veneto-adriatica del primo Trecento.