

Razgovori o nekim problemima domaće historije, arheologije i historije umjetnosti II*

1.

Slikovite ruševine monumentalne građevine na obali mora do sela Polače na otoku Mljetu, koje je po tim ruševinama dobilo ime, odavna su svratile na sebe pažnju ljubitelja i istraživača naše prošlosti. Mutna tradicija pripisivala je gradnju palače Agezilaju iz Anazarbe u Ciliciji, koji da je bio prognan u taj naš samotni otok od cara Severa (o. g. 200), i pričala da je u toj palači Agezilajev sin Opijan napisao na grčkom jeziku poznato djelo o životu i lovu morskih riba. U novije vrijeme bavili su se palačom stručnjaci: K. Prijatelj, E. Dyggve i ja.¹

Apstrahirajući od tradicije koja je mutna i ne bez protuslovnih pojedinosti stavljala gradnju palače u srednje rimsko doba, Prijatelj vidi u palači na Mljetu direktan utjecaj palače cara Dioklecijana u Splitu i sklon ju je datirati u kraj trećeg ili u prve decenije četvrtog stoljeća. Na to ga je navela stvarna podudarnost više crta općeg rasporeda mljetske palače i careva privatnog stana u sklopu onoga što smo navikli nazivati palačom cara Dioklecijana u Splitu i pretpostavka da je ogromna splitska palača mogla lako navesti u istom kraju nekog mogućnika da sebi sagradi zaselak po uzoru careve palače u Splitu.

Primjetio sam tome da mljetska palača pokazuje onaj stupanj razvitka koji je rimski zaselak bio dostigao u srednje carsko doba, a carev stan u Splitu naprotiv stupanj razvitka rimskog zaseoka kasnog carskog doba. Prema rezultatima standardnog djela K. Swobode o rimskom zaseoku u svim pokrajinama carstva težnja kasne antike za kubičnom zatvorenosću i izrazitom masivnošću očituje se u tome što prizemlje zaseoka dobiva zatvoren i masivan izgled, a ugaoni rizaliti ne ispadaju više iz linije pročelja. Carev stan u Splitu ima zatvoreno i masivno prizemlje pročelja. Na dužini od oko 180 m probijena su samo mala vratašca od 2 m širine i male školje za svjetlo prizemnih prostorija. Izbočenih ugao-nih rizalita u Splitu nema: ugaoni akcenat davaju stanu samo dvije loggie, ali povučene u liniju pročelja. Dvije jake četverokutne kule na krajevima pročeljne strane palače u Splitu nemaju veze sa carevim stanom, nego su dio utvrđenog perimetra tzv. palače, a zapravo rezidencije cara penzionirca. Drugačija je stvar na Mljetu. Tu pročeljni trijem u širini od oko 20 m probijaju troja vrata, a uz to poviše srednjih većih vrata nazire se u velikoj rupi ruševina vrh prozora;² a dva velika poligonalna rizalita, vezana sa središnjim dijelom zgrade, iskaču na objema krajevima pročelja.³

Nedavno umrli danski arheolog arhitekt E. Dyggve, koji je zadužio našu zemlju svojim prijateljstvom i dugogodišnjim proučavanjem naših antiknih, starokršćanskih i starohrvatskih spomenika, posjetio je Mljet g. 1954. u društvu dubrovačkog konzervatora L. Beritića i tom je prigodom izmjerio objekt i po tome dao idejnu rekonstrukciju ruševine u Polačama. Prema usmenom

* Up. Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik 1959, str. 41—71.

¹ K. Prijatelj, »Kasnoantikna palača na otoku Mljetu«, u Arhitekturi br. 25—27, Zagreb 1949, str. 89—93; Lj. Karaman, »O rimskom zaseoku u Polačama na otoku Mljetu«, u Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku. svez. LV-LIX, Split, str. 102—107; E. Dyggve, »Palača na otoku Mljetu sa novog gledišta«, u Zborniku za umjetnostno zgodovino NS V—VI 1959, Ljubljana, str. 79—90.

² Up. sliku u *Prijatelja*, o. c. str. 89 i tekst str. 90 (drugi stupac).

³ Up. Dyggve, o. c. str. 83; nisu to obrambene kule i spojene su s gornjim katom palače.

kazivanju Beritića kao i po riječima Dyggvea u članku o palači ruševine su u prvi mah napravile na njega utisak da — zbog pravilnosti uzanih kamenova kojima je palača bila građena — potječu iz ranog rimskog doba. S vremenom je međutim on svrstao i palaču u spomenike tzv. jadranskog bizantinizma 6. stoljeća n. e.⁴ To je posljednjih godina života vrlo rado isticao. Ne protivim se, naravno, mišljenju da je u 6. stoljeću na objema obalama Jadrana jak i uočljiv utjecaj Bizanta;⁵ ali argumenti koje Dyggve navodi u prilog građnje mljetske palače tek u 6. stoljeću, a to su vodoravni pravilni slojevi kamenova, koji da oponašaju građnju u cigli ravenatskih spomenika, te poligonalni obrisi dvaju rizalita na pročelnoj strani i navodne apsida na začelju palače, koji da su karakteristični za ranobizantinsku umjetnost, nisu uvjerljivi.

Hipoteza o oponašanju zidanja ciglom u kamenoj građevini već je po sebi vrlo smjela i u sukobu je sa činjenicom da tehnike tankih kamenih ploča, tako tipične za srednje rimsko doba, nemamo u starokršćanskim građevinama iz 5. i 6. stoljeća na našoj obali u Poreču (bazilika Eufrazijeva), Zadru (propala krstionica starokršćanske katedrale) i staroj Saloni (Honorijeva bazilika, narteks u Manastirinama). To je uvidio i sam Dyggve pa u jednom kasnijem članku piše da se iz tehnike mljetske palače ne mogu izvesti zaključci. (Die Mauertechnik schweigt: sie ist in stilistischer Hinsicht steril.)

Crkvena apsida iznutra obla a izvana poligonalna stvarno je karakteristična crta bizantske umjetnosti, i ona se kod nas ne javlja prije 6. stoljeća. Ali palača u Mljetu nije crkva, niti je objekt naslonjen na sredinu začeljnog zida palače apsida; taj je objekt od glavne prostorije palače odijeljen zidom, koji u ostacima još danas postoji. Ovaj je objekt Dyggve nazvao apsidom samo zato što je zid koji je ucrtao u snimljeni plan palače (sl. 24) jednostavno a bez ikakvog objašnjenja nestao u po njemu rekonstruiranom planu palače (sl. 30).⁶ A sami poligonalni obrisi dvaju rizalita na pročelju i objekta (kule?) na začelju palače nije uži vremenski kriterij, jer je to široka pojava u arhitekturi antike raznih stoljeća.

Proučavanje mljetske palače Dyggve je povezao i sa drugom svojom omiljelom idejom, to jest odnosom između profane osobito carske palače (palatium) i crkve u starokršćansko doba (ecclesia). U više navrata Dyggve je istakao mišljenje da su carske palače i njihove ceremonije utjecale na raspored i obrede starokršćanske crkve, da je plan mljetske palače vrlo sličan starokršćanskoj bazilici, a osobito je isticao podudarnost između mljetske palače i S. Apollinare in Classe u Raveni (6. st.).

Po mojem mišljenju sličnost je između palače na Mljetu i starokršćanske trobrodne bazilike, pogotovu S.

⁴ Ne znam zašto pisac nagađa da je palaču dao podići mogućnik Istočnih Gota, koji su imali Dalmaciju u svojim rukama u vrijeme od g. 493. do g. 535.

Još g. 1924. u pismu G. Milletu koje je pismo Millet dao prevesti i objelodaniti u »Byzantionu« pod naslovom »Considerations générales« istakao sam mišljenje da se starokršćanska umjetnost sprva razvijala na našoj strani Jadrana pod utjecajem velike kršćanske metropole Akvileje, e da, po tome, u stoljeću Justinijanove obnove carstva umjetnost na jednoj i drugoj strani Jadrana podlegne u raznim granama umjetnosti utjecaju Bizanta (v. Byzantion, Paris-Liège 1924, str. 685 ss.)

⁶ Usprkos i danas još postojećem zidu Dyggve zamišlja da glavna prostorija palače dobiva svjetlo od velikih prozora navodne apsida (sl. 31 i str. 34).

Apollinare in Classe, vrlo malena. S. Apollinare in Classe jest čisti primjerak starokršćanske trobrodne bazilike u ranobizantijskoj varijanti: tri broda odijeljena stupovima, sprijeda narteks a otraga svetište s apsidom iznutra oblom a izvana poligonalnom, flankiranom od dvaju izbočenih pravokutnih prostorija za protezis i diakonikon. U Mljetu se na zatvorenu glavnu prostoriju naslanjaju na obje strane pravokutne prostorije različite veličine; predvorje ispred glavne prostorije flankirano je pravokutnim, a ne poligonalnim kulama; a na stražnji zid naslanja se poligonalni objekt (kula?), koji ne flankira nikakva izbočena prostorija. Pogotovu nema sličnosti u oblikovanju prostora što je ipak bitno u arhitekturi. U S. Apollinare in Classe imamo jedinstven prostor, a u mljetskoj palači mnogostruku raščlanjenost dvokatne zgrade s većim brojem odjelitih odaja prema potrebi stanovanja.

Podudarnost carske palače i starokršćanske bazilike svodi se u stvari na to da, i kod jedne i kod druge, glavna pravokutna prostorija određena za okupljanje mase ljudi ima sprijeda predsoblje, odnosno predvorje, a otraga se proširuje u prostoriju egzedratičnog oblika za obavljanje svećanih obreda. Dokono je u neku ruku a priori postaviti pitanje da li je to crkva preuzela od palače ili obratno, jer su iste praktične potrebe mogle izazvati ista rješenja.

2.

Između spornih pitanja prvog vremena po dolasku Slavena na Jadran jest pitanje kada je nastao sarkofag Ivana Ravenjanina i s time u vezi kada je Ravenjanin obnovio salonitansku crkvenu metropolu u srednjovjekovnom Splitu. Stariji su pisci — slijedeći davnu tradiciju i pisanje Tome Arcidakona, a zainteresirani da prikažu što manje razmak između propasti Salone o. g. 615) i obnove njezinih metropolitanskih prava u srednjovjekovnom Splitu — stavljali obnovu nadbiskupije u Splitu oko g. 650. Ja međutim odavna zastupam mišljenje, koje se temelji na stilističkim karakteristikama sarkofaga i općim historijskim okolnostima, da je obnova Ravenjanina uslijedila tek poslije dužeg prekida negdje u drugoj polovici 8. stoljeća. Barada je, tome naprotiv, iznio mišljenje da je obnova metropolije u Splitu i Ravenjaninov sarkofag u splitskoj Krstionici iz vremena oko g. 700. Jedan podatak koji je I. Nikolajević-Stojkovića iznijela u nedavno objelodanjenom zanimljivom članku o pečatu ravenatskog egzahra Pavla nađenom u Solinu najbolje potvrđuje moje mišljenje.⁷ Na poklopcu Ravenjaninova sarkofaga u Splitu između krakova križa urezana je formula HC XC NHKA. Ruski arheolog Frolov utvrdio je pred nekoliko godina da se najstariji sigurno datirani primjerak ove formule susreće tek početkom pete decenije 8. stoljeća u Carigradu, a u kasnijim stoljećima dobija sve veću popularnost u čitavom carstvu: očito je to u prilog datiranja sarkofaga u vrijeme druge polovice 8. stoljeća, a ne za vrijeme oko g. 700.

I Nikolajević-Stojkovića stavlja sam sarkofag Ravenjanina u drugu polovicu 8. stoljeća, ali iznosi uz to smjelu hipotezu da je već o. g. 700. Ravenjanin osnovao splitsku srednjovjekovnu nadbiskupiju: njegovo je tijelo duže vrijeme po smrti ležalo u nekom drugom grobu i kasnije preneseno u sarkofag. Na ovu usiljenu hipotezu navodi Nikolajević-Stojkovića uvjerenje da je vri-

⁷ Up. članak u Zborniku radova Vizantološkog instituta, Beograd 1961, knj. 7, str. 64.

jeme dospijea Pavlova pečata u Solin (3. decenij 8. stoljeća) vjerojatni terminus post quem non za obnovu splitske nadbiskupije. U stvari pojava Pavlova pečata u Solinu nije nikakav vremenski kriterij za tu obnovu: obnova je mogla uslijediti i prije, ali i poslije vremena Pavlova pečata. Ima u Tome Arcidakona podatak po kojem vidimo da je Bizant, stojeći na stajalištu da je Dalmacija i poslije dolaska Slavena carski teritorij, slao Hrvatima u Solinu poruke i u vrijeme dok su oni bili još neznabošci i dok još nije bila osnovana splitska nadbiskupija. Salonitanci su se, vrativši se sa otoka kamo su bili pobjegli u prvom strahu pred Slavenima nakon rasapa rodnog grada, uselili u carevu palaču u Splitu i tom prilikom zatražili dozvolu za to useljenje i potvrdu svojih dobara u solinskom polju. Po pričanju Tome oni su i dobili što su tražili. U to vrijeme bila je Hrvatima u Solinu upućena poruka (iussio) iz Bizanta da ne diraju u Salonitance sklonjene u splitskoj palači. To se je zbilom sredinom 7 stoljeća, kada još nije bilo nadbiskupa u Splitu.⁸

Za obnovu splitske nadbiskupije u drugoj polovici 8. stoljeća, pored vremena sarkofaga prvog splitskog nadbiskupa Ivana Ravenjanina, navodi se više okolnosti: pomanjkanje bilo kojeg podatka ili spomena o splitskim nadbiskupima od propasti Salone do Ravenjanina; izraz nadbiskupova kataloga da stolica solinsko-splitske nadbiskupije »diu vacat«; činjenica da je Ravenjanin donio u Split navodne moći sv. Dujma i Staša, koje su u stvari bile prenesene u Rim još g. 641, što nužno pretpostavlja da je moralo proći dugo vrijeme za koje se moglo zaboraviti ono što se ranije zbilom. Nije mogao Ravenjanin prenijeti u splitsku katedralu navodne moći sv. Dujma i Staša iz Solina već u vrijeme druge polovice 7. stoljeća, kada su bili još živi brojni svjedoci prijenosa moći salonitanskih mučenika u Rim od opata Martina g. 641. A da je Ravenjanin doista prenio kosti u Split dokazuje i nedavno otkriće dvostrukog sarkofaga, u kojemu je navodni sv. Duje bio prenesen u Split, u Dujmovu negdašnjem oltaru u splitskoj katedrali.⁹

Upozorio sam odavna na još jedan moment u prilog obnove splitske nadbiskupije u drugoj polovici 8. stoljeća. A to je činjenica da je Bizant centar uprave svojeg preostalog posjeda u Dalmaciji nakon doseobe Slavena postavio ne u Split, koji je nekako u sredini tog posjeda i koji je nastao useljavanjem izbjeglica iz Salone, za stoljeća glavnog grada rimske Dalmacije, nego u grad Zadar. Najvjerojatnije je do toga došlo u vrijeme kada Split nije još obnovom crkve bio preuzeo položaj baštinika Salone, a Zadar je u vrijeme provala Slavena bio zadržao neprekinuto svoj romanski živalj s biskupom na čelu. Obnova nadbiskupa Ivana Ravenjanina je prema tome morala uslijediti tek nakon što je Bizant iza gubitka Ravene g. 751. bio primoran da na našoj obali nađe oslon za svoju vlast na Jadranu. A da je reorganizacija bizantskog posjeda u Dalmaciji uslijedila iza g. 751, potvrđuje i činjenica da na našoj obali gotovo posvema nedostaje bizantski novac iz čitave periode poslije cara Heraklija, to jest vremena dolaska Slavena pa do sredine 8. stoljeća, a naprotiv brojni su nalazi

zlatnog novca cara Konstantina V (741—775.): očiti znak obnovljenog interesa Bizanta za naše krajeve u to doba.¹⁰

3.

Prigodom nedavnih radova na istraživanju Sv. Donata u Zadru (g. 1955—57) mogli su se čuti glasovi da je Sv. Donat građevina podignuta u vrijeme kasne antike odnosno građena na temeljima zgrade iz tog doba.¹¹ U članku o Sv. Donatu u Enciklopediji likovnih umjetnosti (Zagreb 1957, sv. 2) jedan od voditelja istraživanja I. Petricioli datira građevinu u 9. stoljeće zbog triju apsida na strani svetišta, motiva što se javlja tek u karolinško doba, i oblika slova na novo otkrivenom natpisu. Ali P. je skeptičan prema tradiciji, istina zabilježenoj nam tek od kroničara 17. stoljeća, po kojoj je crkvu podigao biskup Donat, koji se spominje u prvom deceniju 9. stoljeća, i drži uz to da je kod Sv. Donata vjerojatniji utjecaj iz bliže Ravene, s kojom je Zadar u ranom srednjem vijeku imao dosta dodira nego utjecaj iz udaljenog Ahena.

¹⁰ Up. moj članak »Serta Hoffilleriana«, Zagreb 1940, str. 429 ss. —

Zbog pomanjkanja dokumenata ne znamo u kojoj je formi bio uređen dalmatinski bizantski posjed u prvo vrijeme po dolasku Slavena. Ferluga, koji je u sadržajnoj knjizi a na temelju širokog poznavanja prilika u čitavom carstvu podvrgao kritici što je ranije pisano o bizantskoj upravi u Dalmaciji (Vizantiska uprava u Dalmaciji, Beograd 1957), utvrđuje da se u sigurnim izvorima bizantska Dalmacija javlja sredinom 9. stoljeća kao arhontija i po tome je u vrijeme cara Vasilija (867—886) podignuta na temu sa strategom na čelu. Njegovom izlaganju bih imao primijetiti ipak dvoje. Mislim da ne možemo posvema isključiti mogućnost da je već poslije pada ravenatskog egzarhata g. 751, s kojim je, kako pokazuje i pečat egzarha Pavla u Solinu, naša obala bila ostala i poslije doseobe Slavena u upravnoj vezi, i kada je Bizant nužno trebao jako uporište na Jadranu, a Romani su u gradovima trebali čvrstu zaštitu od Hrvata još neznabožaca, bizantski posjed na istočnoj obali Jadrana bio uređen u čvrstoj formi teme sa strategom; tek poslije odmetnuća dalmatinskih gradova od carstva u vrijeme slabog cara Mihajla II Mucavca (820-829) — Konstantin Porfirogenet piše da su u doba cara Mihajla II »gradovi Dalmacije postali samostalni, ni caru Romeja ni ma kome drugom potčinjeni« — mogla se dalmatinska tema pretvoriti u arhontiju. Prema pisanju Ferluge arhontija je bila slobodnija veza sa carstvom za krajeve udaljene i veće lokalne autonomije (str. 156).

Druga primjedba jest da je obnovitelj moći carstva car Vasilije, koji je dalmatinsku arhontiju podigao na rang teme sa strategom, u isto vrijeme onaj koji je odlukom da dalmatinski gradovi koji su dotada davali strategu u Zadru 710 zlatnika plaćaju ih hrvatskim vladarima, vladarima Zahumlja i Travunje a strategu daju samo malenkost, βραβύτι kao simbolično priznanje bizantske vlasti, izazvao u stvari tihu likvidaciju stvarne bizantske uprave sa strategom i upravnim aparatom poslanim iz Carigrada. Ferluga računa da je strateg dobivao u ime priznanja vlasti oko 10 zlatnika. S tom svotom u zapadnim krajevima carstva gdje se je uprava izdržavala od prinosa same pokrajine nije se više mogao održati stari upravni aparat, pa je prema tome i prije g. 986, kada se u jednom dokumentu spominje zaderski domaći prior sa časti bizantskog namjesnika, vlast Bizanta morala biti »vrlo tanka glazura na površini« (Ferluga 85). Ako zvanični spiskovi i nadalje spominju stratega Dalmacije — značajno na samom kraju spiska — to ne znači da su funkciju stratega vršili činovnici poslani iz Carigrada.

¹¹ Mišljenje da je Sv. Donat građevina iz 6. stoljeća izrazili su ranije Bruno Bersa i C. Iveković. (Vidi o tome moje primjedbe u »Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku«, Split 1922, sv. XLV i u »Jugoslavenskom istoriskom časopisu«, Ljubljana—Zagreb—Beograd, g. IV, 1—2.)

⁸ Za vrijeme ove iussio vidi Šišić, »Povijest Hrvata u vrijeme hrvatskih vladara«, Zagreb 1925, str. 282 i Ferluga, »Vizantiska uprava u Dalmaciji«, Beograd 1957, str. 43.

⁹ V. Članak C. Fiskovića u Bulletin JAZU, Zagreb, 1958 br. 2.

Davno se pisci o Sv. Donatu dijele na one što ističu vezu sa S. Vitale u Raveni iz 6. stoljeća, i one što vjeruju u vezu sa dvorskom kapelom Karla Velikog u Ahenu iz početka 9. stoljeća. A to nije čudo, jer se i za kapelu u Ahenu obično misli da nije nastala bez veze sa S. Vitale, i jer su u stvari sve tri građevine u Raveni, Ahenu i Zadru izdanci tipa središnjih građevina sa dvo-spratnim prstenastim hodnicima oko jezgre, što se iz vremena kasne antike prigodno nastavlja u rani srednji vijek.

Naš sud u takvim slučajevima moramo u prvom redu bazirati ne na općenitim neizbježnim sličnostima nego radije na razlikama; a Sv. Donat se u razlikama prema Sv. Vitale u Raveni podudara sa suvremenom kapelom u Ahenu u izvanjskom i nutarnjem tlorisu kao i općem karakteru izvedbe.

S. Vitale je u vanjskoj liniji tlorisa izraziti poligon, osmerokut, a kapela u Ahenu je šesnaesterokut, koji djeluje kao rotunda.¹² U S. Vitale se u unutrašnjosti osmerokut razvija oblim nišama u izraziti osmerolist. a u Ahenu kao i u Zadru toga nemamo. U Raveni tradicionalna je antikna centralna građevina sa prstenastim hodnicima uokolo jezgre izvedena u blještavim oblicima graditeljstva prvih stoljeća kršćanstva, koje prema riječima Dvořaka dematerijalizira antikne uzroke, dok se u Ahenu kao i Zadru ispoljava sklonost robustnih naroda srednjeg vijeka ka pojednostavljenju i što masivnijoj interpretaciji antiknog nasljeđa. U S. Vitale sve je raščlanjeno i rafinirano, a u Ahenu i Zadru pojednostavljeno, okrupno i teško. Nije Zadar ipak kopija Ahena, niti su ga gradili majstori iz karolinškog carstva: gradili su ga svakako domaći majstori, iako otprilike u isto vrijeme kada je građena i carska kapela u Ahenu. To se očituje jasno u rustičnoj i neuglednoj zidarskoj tehnici i u mnogim nepravilnostima tlocrta i mjera; u naivnoj smjelosti kojom su majstori u temelje crkve ubacili povaljene komade rimskih stupova; u krajnom pojednostavljenju detalja i oskudici dekora; u pojavi trompica što podržavaju svodove, lezena što rese vanjštinu zgrade, i potkovaste linije triju apsida, sve samih motiva karakterističnih za majstore crkvice starohrvatskog doba. Veliki raspon centralnog prostora nadilazio je tehničke mogućnosti domaćih graditelja Sv. Donata pa je kupola, kako se po svemu čini, dobila prosti drveni krov, a ne kameni svod.

Sv. Donat je i po vremenu postanka i po stilskim tendencijama bliži kapeli u Ahenu negoli S. Vitalu u Raveni i drugim kasnoantiknim i ranobizantskim centralnim građevinama koje se u vezi sa Sv. Donatom spominju (S. Costanza u Rimu iz 4. stoljeća i Sv. Sergije i Bahk u Carigradu u 6. stoljeću). A ta činjenica nije u suprotnosti s poznatim historijskim činjenicama. Bizantski gradovi Dalmacije bili su u najranijem srednjem vijeku u vezi s Ravenom, kako dokazuje i pečat egzarha Pavla (g. 723—6) nađen davno u Solinu, ali iza pada Ravene u ruke Langobarda veze njezine s Dalmacijom svakako su oslabile; s druge strane diplomatsko putovanje zadarskog biskupa Donata u Carigrad i na dvor cara Karla Velikog u vezi s borbom Bizanta i cara Karla za posjed dalmatinskih gradova početkom 9. stoljeća jest historijska činjenica.

¹² Čisti krug je osnova Sv. Mihovila u Fuldi u Njemačkoj iz prve polovine 9. stoljeća.

4.

Dugo se je vremena mislilo da je katedrala hrvatskog dvorskog biskupa, koja je svečano posvećena u prisustvu kralja Zvonimira prema sačuvanom tekstu povelje što se datira g. 1078. odnosno 1086, bila na Crikvini u Biskupiji nedaleko Knina, gdje je Marun otkopao ostatke velike trobrodne bazilike posvećene Sv. Mariji (natpis i lik Bogorodice tu nađen). Gunjača je još g. 1949 uvjerljivim argumentima uzdrmao to mišljenje upozorivši, pored ostalog, da naziv Biskupija može potjecati ne od biskupske katedrale, nego od biskupskog posjeda i da je kraj širokog kulta Bogorodice moglo biti i više crkva sv. Marije. Gunjača se uz to zalaže za to da otkopana bazilika na Crikvini u Biskupiji ne samo što ne mora nego i ne može biti Sv. Marija Zvonimirove povelje, zbog toga što je po riječima Tome Arcidakona Sv. Marija hrvatskog dvorskog biskupa bila iuxta castrum tiniense. Ja sam tome primijetio da je Toma iz Splita mogao upotrijebiti izraz iuxta (tik, do) i za crkvu u Biskupiji nekoliko kilometara daleko od Knina. Gunjača je po tome pomno pregledao Tominu kroniku i utvrdio da Toma stvarno rabi u njoj sedam puta izraz iuxta u slučajevima stvari jedne tik druge, ali ipak jednom i za Cavtat nedaleko Dubrovnika (Fuit autem civitas ejus Epitarus, que est iuxta Ragasium)

To je detalj koji, istina, ne rješava sporno pitanje, ali koji pokazuje ispravnost mojega mišljenja o mogućnosti da Toma upotrijebi izraz iuxta i za udaljenost od nekoliko kilometara: svakako je Cavtat dalji od Dubrovnika negoli Biskupija od Knina.

5.

Pitanje što su zapravo otkopane ruševine na Crikvini u Biskupiji nije po sebi kapitalno pitanje naše nauke, ali je razumljiva želja naših stručnjaka da objasne što je u stvari bilo to glavno arheološko starohrvatsko nalazište tako bogato raznovrsnim ostacima i tragovima života starih Hrvata iz vremena njihova neznaboštva pa do izumrća narodne dinastije. Isto tako nije možda po sebi važno da li je na ogradnoj ploči iz Sv. Nediljice u Zadru Kristovo krštenje prikazano prema starijem obredu uronjavanja tijela u vodu (immersio) ili prema mlađem obredu škropljenja glave vodom (infusio). Ali ako je tačno moje mišljenje da Ivan Krstitelj na ploči Sv. Nediljice drži u ruci posudu za škropljenje, to je ta ploča zanimljiv primjer karakteristične crte umjetnosti u provincijskoj sredini, to jest mogućnosti retardacije u stilu uz ažurnost u ikonografiji (predromanički linearni stil figura i romanički ikonografski motiv što se javlja tek početkom 12. stoljeća). Stoga ću se sa nekoliko riječi osvrnuti na spomenuti detalj i skeptične primjedbe I. Petriciolija na moje mišljenje.¹³

Petricioli ustraje u tvrdnji da minijatura u lekcionaru iz Limogesa ne predstavlja nikako kombinirano krštenje uranjanjem i polijevanjem, karakteristično za ikonografiju u prvo vrijeme po uvođenju novog obreda. Međutim je to ipak tako: u minijaturi Ivan posudicom u ruci polijeva Kristovu glavu (infusio), a rijeka Jordan se popela Kristu do iznad glave (immersio).

¹³ Up. I. P., Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji, Zagreb 1960, str. 27.

Petricioli uz to ostaje skeptičan prema mojem upozorenju da Ivan na zadarskoj ploči raširenim dlanom ne stiska rub plašta, nego drži u ruci posudicu; tome detalju ne treba da dajemo mnogo važnosti, jer da su majstori naših reljefa u to doba bili očito nespreni u prikazivanju bilo kojeg pokreta ruke. Međutim majstor ove ploče iz Sv. Nediljice je upravo virtuoz u izražavanju situacija i afekata pokretima ruku. Majka nevine djece iskrivljuje prste u očajnoj boli; Irud okomitim izduženim prstom daje svoj okrutni nalog; lomljene geste ruku krvnika kao da odaju njegovu surovost, a spuštene ruke djeteta njegovu bespomoćnost; Marija rastvorenim rukama izvrnutim na stranu dlana pravi tipičnu gestu adoracije; lica koja drže u ruci kakav tanji predmet (magarčevo uže, Josipov putnički štap) prave to prilično stisnutom rukom, a samo Ivan drži u ljevici predmet s palcem daleko od ostalih prstiju. Irud, kako se po svemu čini, stiska stvarno ljevicom rub svog plašta, ali to izgleda sasvim drugačije negoli kod Ivana.

6.

Ova ista ploča iz Sv. Nediljice s Ivanom Krstiteljem iz prizora Kristova krštenja u rijeci Jordanu jest predmet ponešto senzacionalnog članka Jovanke Maksimović u »Zborniku radova vizantološkog instituta« (Beograd 1961, sv. 7). Maksimovića je u engleskoj reviji historije umjetnosti »Apollo« (g. 1932, str. 104—5) naišla na reprodukciju navodno starokoptske skulpture od slonove kosti onda u privatnom posjedu u Londonu, koja se u ikonografiji, u cjelini i u detalju, navlas podudara sa zadarskom pločom. Ona misli da je londonska skulptura služila kao uzor majstoru zadarske ploče i da je ovaj na takav način došao do svojeg osebujnog stila, koji se objašnjavao posebnim prilikama konzervativne sredine ranosrednjovjekovne Dalmacije.¹⁴

Podudarnost prikazanog ikonografskog sižea u svim detaljima pokazuje očitu vezu između zadarske i londonske skulpture i nameće utisak da je jedna kopija druge. Ali meni se čini da je londonska skulptura vjerojatno recentna kopija zadarske ploče, a ne obratno. Na to me upućuje i okolnost da je londonska ploča prekinuta na istom kraju, na kojem je zadarska ploča s vremenom bila odsječena. Ne znam zašto bi zadarski majstor, ako je doslovno kopirao londonsku skulpturu, bio nadodao još prizor krštenja; ali je razumljivo, ako je majstor londonske skulpture, koji je u novije doba vjerojatno za uspomenu kopirao zadarsku ploču, — izostavio Ivana Krstitelja koji je bez Krista bio samo besmisleni fragmenat, i zadovoljio se time da rasječeni stablom naznači da je taj kraj okljaštren.

Na svaki način, u stilu se zadarska ploča razlikuje od koptskih skulptura, a pogotovo od skulpture iz Londona. Opadanje plastičnosti i priklanjanje linearnom tretiranju reljefa drugačije je u koptskim skulpturama od onoga na zadarskoj ploči i u mjeri i načinu. I u uglastim likovima koptskih skulptura imamo, istina, opadanje i pogrubljenje antiknog plastičnog reljefa; ali nemamo ono dosljedno potčinjavanje linearizmu ploče

¹⁴ Ne znam da li članak u »Apollo«, do kojeg nisam mogao doći, donosi kakve podatke o okolnostima nabave londonske ploče, koji bi potvrdili da se stvarno radi o »koptskoj« skulpturi. Prema naslovu članka u »Apollo«, koji Maksimovića citira, tu se govori o italobizantskoj skulpturi 11. stoljeća u Italiji.

iz Sv. Nediljice. Ovo posljednje je karakteristično za zadarskog majstora, koji je u vrijeme kada je crkveni investitor nanovo zatražio prikazivanje figuralnih prizora iz Sv. pisma imao za sobom tri stoljeća prakse čisto linearnih afiguralnih pleternih skulptura.

Zbog toga ne mogu slijediti Maksimovićku i ostajem pri dosadašnjem objašnjenju osebujnog miješanja predromaničkog linearnog stila i ranoromaničke ikonografije zadarske ploče posebnim prilikama dalmatinske sredine, koja se dugo zadržava kod jednom primljenog stila i mijesja ga s crtama novog stila koji je nadolazio. Više je nego smjela pretpostavka da bi jedna više stoljeća stara koptska skulptura slučajno zalutala kod jednog zadarskog majstora oko g. 1100. mogla izazvati čitavu posebnu stilsku fazu, koja se otprilike u isto vrijeme javlja ne samo u Zadru nego i u Splitu (lik kralja u Krstionici) i Solinu (likovi iz Sv. Petra i Mojsije) i koja ima u Dalmaciji analogne pojave i kasnije u vrijeme prijelaza iz jednog stila u drugi. Poznati su naime u umjetnosti Dalmacije posebni romaničko-gotički period u 13. (splitski zvonik itd.) i gotičko-renesansni period iz 15. stoljeća (Aleši, M. Andrijić itd.).

7.

U posljednjem svesku Priloga povijesti umjetnosti u Dalmaciji (br. 12) V. Đurić počeo je publiciranje serije članaka pod naslovom »Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji«. U prvom dijelu članka Đurić upozorava na više zanimljivih mletačkih minijatura pod kristalom u Trogiru i Zadru, a u drugom dijelu članka otkriva vrijedno djelo grčkog majstora iz druge polovice 14. stoljeća u ikoni Bogorodice »Eleuze« s Kristom i donatorkom, koja se čuva u zbirci ikona bratovštine Svih svetih u gradu Korčuli. Stilski oblici ikone, oblik prijestolja Bogorodice, tip naušnica donatorke odaju djelo bizantskog majstora iz druge polovice 14. stoljeća, a izrazito zapadnjačka nošnja i frizura donatorke, također tipične za 14. stoljeće, navode Đurića na mišljenje da je ikona djelo jedog od onih »pictores greci«, koje dokumenti tog doba spominju amo-tamo u gradovima Dalmacije. Nagađanje je u prvi mah uvjerljivo; ja bih ipak primijetio kako postoji također mogućnost da je ikona djelo grčkog majstora iz otoka Krete u spomenuto doba. A na to me nagoni dvoje.

Jedno je okolnost da se ikona od kada se znade nalazila u sklopu zbirke kasnobizantskih ikona većinom iz kraja 16. i početka 17. stoljeća, koju su po tradiciji članovi korčulanskih obitelji u službi Mlečana u vrijeme turskih ratovanja pokupili po Kreti. A drugo je činjenica da je i Kreta u 14. stoljeću imala grčke majstore (i to domaće ljude) i mogućnost pojave donatorke u zapadnjačkoj nošnji, jer je u to doba Kreta bila u posjedu Mlečića, koji su otokom upravljali preko mletačkih plemića. Mletački su plemići u to doba bili: vojvoda Krete (duca), njegovi savjetnici, vojnički kapetan i brojni držaoci lena na otoku (v. Pomorska enciklopedija, Zagreb 1957, sv. 4, s.v. Kreta str. 523).

8.

U jednoj noti svojeg člana Đurić mi prigovara da griješim kada iznosim mišljenje o sasvim sporednoj ulozi grčkih slikara u Kotoru i Dubrovniku. Mislim da se radi zapravo o nesporazumu. U svakoj sam prigodi isticao zanimljivu pojavu »pictores greci« u srednjovjekovnim dalmatinskim gradovima i samo sam izražavao

rezervu prema mišljenju da su ti slikari bitni faktor pojave bizantskih crta umjetnosti dalmatinskog primorja i ograđivao se od pisanja nekih naših stručnjaka koji dubrovačko slikarstvo 15. stoljeća prije obnove Nikole Božidarevića krajem istog stoljeća promatraju izolirano od slikarstva ostale Dalmacije, pa ono objašnjavaju navodnom davnom bizantskom tradicijom dubrovačke umjetnosti i utjecajem baš tih »pictores greci«.

U vezi s tim bit će mi pušteno još jednom iznijeti nekoliko razmatranja.

Poznato je da južna Dalmacija, iako napučena istim etničkim življem kao i primorski krajevi sjeverno odatle, u svojoj srednjovjekovnoj historiji ide u mnogočem vlastitim putem. I Kotor i Dubrovnik imali su u to doba mnogostruke trgovačke i političke veze sa unutrašnjošću Balkana i srednjovjekovnom Srbijom. Ali u kulturnohistorijskom pogledu sačinjava i u to doba čitava Dalmacija, od Raba do Kotora, jedno područje. Umjetnost se od krajnjeg sjevera do krajnjeg juga Dalmacije razvijala prvenstveno u okviru utjecaja koji su dolazili na istočnu obalu Jadrana sa nasuprotne talijanske obale.

Ima naravno i u srednjem vijeku stanovitih razlika između pojedinih gradova Dalmacije. U njima su se u zatišju provincijalne sredine od vjeka javljali posebni lokalni oblici; a razlike u njima su osim toga bile rezultat blizine i veza sa različitim krajevima onkraj mora. Tako na primjer Zadar, u sjevernom kraju Dalmacije i u srednjem vijeku često u vlasti Mlečića, pokazuje i u svojim spomenicima veze s Mlecima i nasuprotnom Ankonom; Trogir u sredini Dalmacije realizira u portalu majstora Radovana uspjelu sintezu utjecaja raznih u umjetnosti vodećih krajeva Apeninskog poluotoka Lombardije, Apulije i Mletaka, a u Dubrovniku i Kotoru, na jugu, uočljivi su jači utjecaji južne Italije i Apulije.¹⁵

Dalmacija je svakako rub Balkana istaknut u mediteranski Jadran, pa je razumljivo da je u svako doba bilo u njoj dodira s tim poluotokom; ali bitan, oplođujući utjecaj dolazio je u dalmatinskoj umjetnosti i u srednjem vijeku sa zapada, a ne sa istoka, sa Apeninskog, a ne sa Balkanskog poluotoka. U stanovitoj se mjeri veze sa Balkanom mogu zapaziti u srednjovjekovnoj umjetnosti Kotora; ali grad Dubrovnik i u ranijem srednjem vijeku, kada je priznavao vlast Bizanta, kao i u kasnijem srednjem vijeku, kada je imao mnogostruke političke i ekonomske veze sa Srbijom i Bosnom, ne pokazuje u svojoj umjetnosti bizantski utjecaj u jačoj mjeri od dalmatinskih gradova sjeverno od njega.

God. 1166. u vrijeme obnovitelja bizantske vlasti na našem Jadranu moćnog cara Emanuela, a u prisustvu Kir Izaka, duke Dalmacije i Duklje, svečano je bila posvećena katedrala sv. Trifuna u Kotoru, koja je pored općeg rasporeda zapadnjačke romaničke bazilike imala kupolu ne ispred svetišta, nego prema praksi Bizanta u sredini crkve. U mjestu Podima u Boki kotorskoj crkvice sv. Sergija i Bakha građena je po osnovi slobodnog križa kao više manjih crkava u srednjovjekovnoj Srbiji; crkva se datira u 14. stoljeće i njezina se

¹⁵ Na liniji utjecaja iz nasuprotne Apulije imamo na primjer u Kotoru par zvonika na pročelju, prvotne ravne terase iznad pobočnih brodova pa raskošnu triforu i monumentalni ciborij katedrale, a u Dubrovniku osim izrazito apulijskog skulptorskog dekora klastera male braće od Miloja Brajkova imali smo čitav niz najbogatijih spomenika, staru katedralu sa velikim izvanjskim arkadama pobočnih brodova i osmerouglatu kriptonicu — zvonik srednjovjekovne katedrale.

gradnja pripisuje bosanskom kralju Tvrtku. U katorskoj katedrali još su ostaci fresaka »pictores greci« iz g. 1331, a u crkvi Riza Bogorodici u Bijeloj, u istoj Boki kotorskoj, freske su izrazito bizantskog karaktera, što ih Šerović pripisuje arhiepiskopu Danilu iz 14. stoljeća, a S. Radojčić i V. Đurić 13. stoljeću. Vjerojatno su djelo nekog pictor grecus u našim stranama ili našeg majstora pod utjecajem nekog pictor grecus. S. Radojčić je pred nekoliko godina upozorio na vrlo zanimljive freske što ih je Mihajlo iz Debra krajem 15. stoljeća naslikao u katoličkoj crkvi sv. Vasilija u Stolivu, donoseći u njima ujedno i pravoslavne i katoličke svece te miješajući pri tome crte onodobnog srpsko-bizantskog slikarstva i slikarstva dalmatinskih tzv. primitivaca što se povode za mletačkim gotičko-bizantskim slikarima 15. stoljeća.¹⁶ U još kasnije vrijeme pravoslavan živalj povećan prilivom bjegunaca pred Turcima, donio je sa sobom u Boku kotorsku kao i u pravoslavne samostane sjeverne Dalmacije tradiciju bizantske umjetnosti (kupola crkve u Savini, ikone više generacije ikonografâ iz obitelji Dimitrijevića Rafajlovića itd. 16^a)

God. 1219. sv. Sava postavio je kod Stona humskog episkopa. U stonskom polju strše i danas ruševine sv. Marije Magdalene građene zidarskom tehnikom koju rabi graditeljstvo u unutrašnjosti Balkana a bizantskog je podrijetla, tj. izmjeničnom uporabom slojeva kamenih krševa i opeka.

Ali grad Dubrovnik i njegovi otoci ne podliježu utjecaju Bizanta u jačoj mjeri od gradova srednje i sjeverne Dalmacije. Prvi sloj srednjovjekovne umjetnosti u njima predstavljaju presvođene crkvice slobodnih oblika i pleterne klesarije, koje je u svoje doba Radić smatrao (njegov »hrvatsko-bizantski slog«), a poneki stručnjaci, bez razloga i danas smatraju plodom utjecaja iz Bizanta; u svakom slučaju takve se crkvice i klesarije javljaju u ranom srednjem vijeku uzduž čitave naše obale od Kvarneskih otoka do Ulcinja.

Pri svojem isteku u drugoj polovici 11. i prvoj polovici 12. stoljeća naše plošne klesarije dobivaju novi izgled podliježući utjecaju novog stila, romanike; njihov ornamentalni i linearni, antiklasični i antiplastični karakter popušta i one se vraćaju postepeno klasičnim motivima i plastičnijem reljefu. Time se te skulpture do neke mjere približavaju izgledu dekorativnih skulptura Bizanta, koji ni u vrijeme zapadnjačke romanike nije radikalno prekinuo sa tradicijama antike. Dalmatinske pleterne skulpture opisanog prelaznog stila se dugo podržavaju u Dubrovniku. Ali ne zbog trajnog i tradicionalnog jačeg utjecaja Bizanta, kako se ponekad misli, nego zbog toga što je Dubrovnik udaljeniji od Lombardije, domovine romaničke obnove; kako u samoj Italiji tako i na našoj obali novi oblici romanike prodiru malo po malo od sjevera prema jugu pa se prijelazni oblici u Dubrovniku duže zadržavaju.

U rijetkim slučajevima gdje na našoj obali imamo stvaran skulptorski rad srednjovjekovnih majstora iz Bizanta, to se po izgledu tih skulptura jasno raspoznaje. Pred nekoliko godina upozorio sam na ulomke iz split-

¹⁶ Ne znam zašto Radojčić majstora fresaka u Stolivu, što se g. 1492. potpisuje kao »zugraf Mihail iz Debra« identificira sa majstorom »Milosavus alio nomine Petar Miglenovich de Dabar de Podnique«, koji se g. 1471. spominje kao učenik dubrovačkog slikara Stjepana Ugrinovića.

^{16a} Up. Beričev članak u Prilozima povijesti umjetnosti u Dalmaciji, br. 9, Split 1955.

ske katedrale i iz Sv. Stjepana u Dubrovniku, koji su očito rad bizantskih majstora na radu u našim stranama, vjerojatno u vrijeme obnove bizantske vlasti u našim stranama od cara Emanuela. Nedavne, još neobjelodanjene iskopine najstarije katedrale u Dubrovniku od strane tamošnjeg Zavoda za zaštitu spomenika kulture pokazale su ispravnost mog mišljenja: da je u Dubrovniku pored domaćih majstora što su radili u opisanom prelaznom stilu u to doba bila i radionica bizantskih majstora koji su radili dekorativne skulpture na čisto bizantski način.¹⁷

Imamo u Dubrovniku, kao u ostalim gradovima Dalmacije, i drugih sporadičnih pojava predmeta bizantskog karaktera, bilo da su ti predmeti trgovinom bili uvezeni iz Bizanta, bilo da su u samom Dubrovniku bili izrađeni od bizantskih majstora prigodno na radu u našim stranama. L. Mirković misli da je djelo bizantskih zlatara što rade u Dubrovniku, veći dio emalj u moćniku glave i ruku sv. Vlaha u riznici dubrovačke katedrale, izrađenih u bizantskom ćelijastom emalju a imaju natpise svetaca na latinskom jeziku (o. g. 1100). Ali i u riznici katedrale u Zadru čuva se škrinjica od pozlaćenog srebra s moćima sv. Oroncija, koju je krajem 11. stoljeća dao napraviti zadarski građanin Sergije sin Majov; po stilu i kostimu svetaca na škrinjici kao i po natpisima do njih ispisanih grčkim pismenima uz primjenu latiničkih slova moćnik se pripisuje bizantskim zlatarima koji su kod nas radili.

Najmanje je pak opravdana tvrdnja, na koju često nailazimo u posljednje vrijeme, da bi domaće slikarstvo Dubrovnika u 15. stoljeću bilo plod davne bizantske slikarske tradicije i djelovanja *picture greci* u Dubrovniku. Do takvog se je mišljenja moglo doći samo neispravnim promatranjem dubrovačkog slikarstva 15. stoljeća izolirano od srodnih a nešto ranijih pojava u slikarstvu drugih gradova Dalmacije i bez uvida u stvarno stanje slikarske djelatnosti u Dubrovniku u srednjem vijeku.

Nemamo bar dosad iz samog Dubrovnika fresaka sa naglašenim bizantskim crtama, kao što ih imamo u Sv. Krševanu u Zadru, niti slike na tabli toskanske maniera greca, kao što ih nalazimo u Zadru, Splitu i Hvaru. A najstarije u većem obimu sačuvane freske na dubrovačkom teritoriju u crkvi sv. Mihajla kod Stona rustični su i provincijski odraz ranoromaničkog italskog zidnog slikarstva. Filip de Diversis u svom opisu propale srednjovjekovne katedrale u Dubrovniku hvali njezina slikana stakla i niz zidnih slikarija majstora Michiele iz Bologne (14. st.): prva su kao predmet a druge po domovini majstora vezane uz Zapad, a ne Bizant. I drugi se majstori izvana, i to iz krajeva Zapada (iz Venecije, Apulije, Napulja, Romagne u Italiji i Ugarske) spominju u Dubrovniku u dokumentima 14. stoljeća, a domaći se majstori u većem broju javljaju tek prilično kasno. Još u posljednjem deceniju 14. stoljeća Dubrovčani ugovorom obavezuju strane majstore angažirane za rad u gradu da uzmu jednog Dubrovčanina za naučnika (*famulus*), koji će izučiti slikarski zanat. Početkom 15. stoljeća spominje se u arhivskim podacima veći broj domaćih slikara, ali ti su u prvo vrijeme u prvom redu zaposleni u radovima više obrtnog karaktera u privatnim kućama. Tekar od trećeg decenija tog stoljeća javlja se veći broj majstora koje možemo smatrati dubrovačkom slikarskom grupom (Ugrinovići, Ognjanovići, Junčići itd.). Njihovi sačuvani radovi pokazuju

¹⁷ Informacije i fotografije iskopina zahvaljujem dobroti Lukše i Dubravke Beritić.

međutim jasno da su oni dio škole domaćih tzv. primitivaca, što se uzduž čitave dalmatinske obale od Raba do Kotora u svom radu povode za nešto ranijim slikarstvom Mletaka, koje je spajalo zapadnjačke gotičke i bizantske crte. U formiranju dubrovačke grupe primitivaca 15. stoljeća važnu ulogu igraju majstor Blaž, koji dolazi u Dubrovnik iz Trogira i po tome majstor Lovro Dobričević, koji dolazi iz Kotora. Tekar potkraj stoljeća kada — uslijed teških prilika izazvanih u gradovima mletačke Dalmacije nadiranjem Turaka i ekonomskim pritiskom Mletaka — domaće škole slikara u tim gradovima polako obamiru, javlja se u slobodnom Dubrovniku posebna škola dubrovačkih majstora, koja se formira oko Nikole Božidarevića. Ali ta škola pod utjecajem Vivarinijâ i Vittore Crivellija skreće dubrovačko slikarstvo u kolotečinu renesanse i sve to više napušta bizantske crte. Otada će domaće slikarstvo Dubrovnika ići čisto uporedo s razvitkom zapadnjačkog, talijanskog slikarstva.

Ali s time ne prestaje slikarski materijal s bizantskim crtama u našem primorju. Dubrovnik kao i ostala mjesto uzduž istočne obale Jadrana od Istre do Boke kotorske nabavljaju od kraja 15. stoljeća pa u daljim stoljećima u velikom broju produkte kasno bizantske ikonografije, najvećim dijelom produkte tzv. italogrčke slikarske škole. To je vrlo zanimljiv ali još uvijek malo poznat i u naučnom istraživanju zapostavljen materijal, i kod nas i u drugim zemljama. Tome je doprinijela okolnost da su te ikone malobrojne u javnim zbirkama i rijetke u katedralama i velikim crkvama, a u velikom broju se nalaze u skromnim crkvicama, bratimskim prostorijama i privatnim domovima. Svakako nauka nije još tačno utvrdila početak, razvitak i različite grupe tog materijala.

Početak italogrčke škole se u naučnoj literaturi obično postavlja već u 14. stoljeće i korijen joj se traži u maniera greca Italije tog doba. Ne može se nijekati stanoviti afinitet između jedne i druge grupe, ali ipak su talijanska maniera greca i italogrčka ikonografija dvije različite stvari, i po svojem porijeklu i po svojem vremenu. Maniera greca srednjovjekovnog slikarstva Italije u stanovitom je kraju i vremenu opća i dominantna pojava, a italogrčka ikona zapravo je sekundarna pojava namijenjena udovoljavanju potreba običnog čovjeka vjernika., kojemu je realizam renesanse bio odvec profan i bez tradicionalnog štimunga crkvene ikone; to je u slikarstvu samo nuzstruja u vrijeme kada službeni crkveni faktori i dalje nabavljaju slike suvremene umjetnosti čisto zapadnjačkog renesansnog i baroknog makaraktera.

O italogrčkoj ikoni u pravom smislu riječi ne možemo govoriti prije 15. stoljeća, jer joj prije tog vremena nedostaju dva bitna preduvjeta za pojavu i razvoj, a to je profani realizam renesansne crkvene slike i prliv Grka koji su bježali iz Bizanta pred pritiskom Turaka.¹⁸ Venecija, velika umjetnička metropola i stoljet-

¹⁸ U prilog početka italogrčke škole u 14. stoljeću navode se ikone koje su zapravo maniera greca tog doba, te Madona iz privatne zbirke Lihačova koja će biti iz 15. stoljeća i po motivima »flamboyanta« rezbarenog okvira i po tome što se identična Madona u Krapnju kraj Šibenika, po svojoj prilici djelo istog majstora, nalazi u samostanu osnovanom tek sredinom 15. stoljeća.

no stovarište kulturnih dobara iz Bizanta, igrala je bitnu ulogu u formiranju italogrčke slikarske škole, koja se po tome nazivlje i mletačko-kretska školom. Mlečići su, kao dobri trgovci, iskoristili priliku što je na otoku Kreti, koji je bio u njihovoj vlasti, cvala u u vrijeme renesanse slikarska škola ikona, pa su dijelom prenijeli djelatnost tih slikara u Mletke, čime je nastala ikona miješanog bizantskog i italiskog karaktera. Mletački »madoneri« izrađivali su od sredine 15. stoljeća ikone namijenjene kućnoj pobožnosti na Balkanu i Levantu. A gledana iz Mletaka i Dalmacija je bila Istok, u koji je mletački trgovac znao proturati takve ikone; one su dapače preko dalmatinskog primorja dospjele u priličnom broju i u susjednu Bosnu. Brojne su takve ikone u Dubrovniku, a još brojnije su u ostaloj Dalmaciji u gradovima i selima. Utrlo im je put u naše krajeve to što je u našem primorju grčko slovalo kao staro i štovanja vrijedno i što je stradanje od strane Turaka bilo ublažilo razdor katolika i pravoslavnih (znatno veći dio tih ikona nalazimo kod katolika).

Svakako pojava takvih ikona u Dubrovniku nije povremena obnova ranijeg gotičko-bizantskog slikarstva tzv. primitivaca u Dubrovniku u vremenu od g. 1520. do 1560. (Franjo Matejev), već je to dio dugotrajne, široke i opće pojave na obalama Jadrana i sredozemnom Levantu od 15. stoljeća pa dalje.

U širokom materijalu koji obuhvaća opći naziv italogrčke škole naziru se razne grupe, koje nisu još dovoljno utvrđene u prostoru, vremenu i značajkama svoje pojave. Osim u Mlecima, i u gradovima južne jadranske obale Italije dolazak Grka u sredinu tradicije i prakse zapadnjačke umjetnosti dao je povoda srodnim pojavama. Pogotovu je to slučaj kod otoka Krete i jonskih otoka nastanjenih grčkim življem, a dugo vrijeme u posjedu Mlečića (Kreta g. 1204—1669, Krf g. 1386—1797). Od proizvoda italogrčke škole u pravom smislu riječi razlikuju se konačno ikone bez jačih zapadnjačkih crta, nastale u čisto grčkom Levantu.

I uzduž naše istočne obale Jadrana ima italogrčkih ikona iz raznih krajeva pa i ikona poznatih ikonografa. Moje nagađanje po stilu da je Madona u župskoj crkvi u Stonu djelo slikara sa Krete Andrije Rico potvrdilo je nedavno otkriće krnjeg natpisa... de Candia pinxit na dnu ikone, potpuno sličnog signaturi na ikoni u Fiesole kraj Firence od istog majstora. Između dva rata Arheološki muzej u Splitu nabavio je u Visu ikonice Madone što doji malog Isusa, sa signaturom Angelus Bizamanus grecus candiotus fecit a Otronto, posve sličnu ikonici danas u Lenjingradu s datumom g. 1532. Nedavno je Fisković utvrdio na temelju pronađenog ugovora da je Bizamano g. 1518. bio u Dubrovniku i naslikao oltarsku sliku za crkvu sv. Duha u Komolcu Rijeke Dubrovačke, od koje se ulomci čuvaju u franjevačkoj riznici u Dubrovniku¹⁹. Zanimljiva je uporedba Bizamanove ikonice u Splitu i Lenjingradu iz početka četvrtog decenija 16. stoljeća i ranije oltarske slike iz g. 1518. iz Komolca. Uporedba nam pokazuje kako je kretska majstor boravkom na Zapadu (Dubrovnik i južna Italija) s vremenom jače asimilirao zapadnjačku maniru: na ulomcima iz Komolca su bizantske crte uočljive u mnogo jačoj mjeri negoli u kasnijim ikonici u Splitu i Lenjingradu.

Dobar dio italogrčkih ikona na našoj jadranskoj obali bit će međutim djelo mletačkih madonera. To je naravno, jer je u to doba Venecija bila politički gospodar naše obale. Brojne su osim toga u težačkim kućama u našim primorskim stranama ikonice sv. Spiridiona zaštitnika grada Krfa. I jonski su otoci bili u vlasti Mlečića i bili su jedno od središta italogrčke ikonografije.²⁰ Spomenusmo već da je u bratimskoj kući Svih svetih u Korčuli skup ikona koje po dominantnim bizantskim crtama bez jačeg utjecaja talijanske umjetnosti moraju potjecati iz krajeva ortodoksnog grčkog Levanta daleko od Italije.

— — — — —

Odavna sam pomišljao na mogućnost da se u našem materijalu ikona italogrčkog karaktera nalaze i radovi naših majstora. Mogu za sada navesti dva takva primjera. U crkvi sv. Stjepana u Sustjepanu Rijeke Dubrovačke nalazi se slika Frane Matejeva »de Milo« iz g. 1534, čisto bizantska u svojem stilu, ali sa ikonografskim detaljima Zapada. Bilo da je ispravno moje nagađanje kako je Frano Matejev sin Grka doseljenog u Dubrovnik iz otoka Melos (Milo), bilo da je tačnije mišljenje V. Djurića da je Frano sin našeg domaćeg čovjeka kojemu se otac zvao Milo, on je svakako morao doći, bilo gdje i bilo kako, u dodir sa slikarom ikona iz grčkog Levanta. A C. Fisković je u Beču u privatnom posjedu otkrio ikonu Madone signirane od Zdranina Petra Jordanića s datumom g. 1508, koju bi svako bez te signature držao djelom mletačkog madonera.

— — — — —

Još samo par riječi o »pictores greci«. Kako rekoh, protiv sam mišljenju da su baš oni bili *bitan faktor* za pojave bizantskih crta u srednjovjekovnom slikarstvu. Dalmacije.²¹ Ali to ne znači da prigodno nije mogao neki pictor grecus djelovati na našeg majstora. Teodor Savin iz Kotora je g. 1377. sklopio s grčkim slikarom Georgijem u Dubrovniku ugovor na 8 godina da izučiti slikarski zanat. Freske u Bijeloj u Boki kotorskoj vjerojatno su djelo nekog pictor grecus ili njegova učenika, našeg čovjeka. Međutim glavni slikarski srednjo-

²⁰ Uspravni lijes u kojem se svetac u Krfu izlaže i u kojem je na ikonama prikazan postao je u očima našeg puka deblo masline, u koje se svetac sakrio u času pogibelji. Tako je sv. Spiridon postao u našem primorju zaštitnik maslina.

²¹ Pictores greci su svakako u srednjem vijeku zanimljiva pojava u našem primorju, kojoj stručnjak mora posvetiti pažnju. Ja sam upozorio na to kako bi bilo dobro utvrditi da li su svi pictores greci iz pravog, daljeg grčkog Bizanta ili su dijelom prpadnici grčkih kolonija, koje su bile na drugoj obali Jadrana te, kako se čini, i u samim dalmatinskim gradovima. Izraz pictor grecus u srednjovjekovnim dokumentima svakako označuje etničku pripadnost, kako potvrđuju tradirana imena tih slikara. Nije međutim, kako je već zapaženo (Djurić), ista stvar ako se u vizitacijama kasnijeg vremena veli da je neka crkva urešena cum picturis grecis. Ne moraju takve slike biti rad Grkâ; a mnogo puta neće biti bile ni izrazito bizantskog stila, nego samo starinskog, nesuvremenog izgleda. Sve starinsko se u to doba u našem primorju rado krstilo »grčkim«. Stariji historičari umjetnosti su u 19. stoljeću također često romaničke spomenike nazivali »bizantskim«.

¹⁹ Up. članak C. Fiskovića u »Prilogima za povijest i umjetnost u Dalmaciji« br. 11, Split 1959.

vjekovni spomenici i skupine spomenika bizantskog karaktera u dalmatinskom primorju, iluminirani kodeksi (minijature montekasinskog i bolonjeskog stila), zidne slikarije (Sv. Krševan u Zadru, D. Humac na Braču) i slike na tabli (toskanska maniera greca 14. st. i tzv. primitivci 15. stoljeća), imaju svoj izvor i uzor u umjetnosti raznih krajeva Italije, a ne u samom Bizantu.²²

²² Up. u vezi sa br. 8 ovog napisa moje članke »O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku« u Analima historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, g. II, Dubrovnik 1953; »O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana« u Starohrvatskoj prosvjeti, III ser., sv. 6, Zagreb 1958; »O dubrovačkom slikaru 16. stoljeća Frani Matejevu« u Beritičevu Zborniku, Dubrovnik 1960, i »Bilješke iz područja historije umjetnosti Dalmacije« u Analima historijskog instituta JAZU u Dubrovniku (VIII—IX).

Gespräch über Probleme der Archäologie, Geschichte und Kunstgeschichte Dalmatiens

Im Kap. 1. verwirft Verfasser die Meinung Einar Dyggve's, wonach die Palast-ruinen auf der Insel Mljet nicht aus mittelrömischer Zeit sondern aus dem 6. Jahrhunderte stammen sollen. Kap. 2. behandelt die Frage der Zeit des Sarkophages des Erzbischofs Johannes aus Ravenna und der Zeit der Gründung des Erzbistums in mittelalterlichem Split. Kap. 3. betrachtet die Donatkirche in Zadar als in Zeit und Stil näher den karolingischen Rotunden als dem S. Vitale in Ravenna. Kap. 4. behandelt ein Detail der strittigen Frage über die Lage der Kathedrale des episcopus chroatensis aus dem 11. Jahrhunderte (Bedeutung des Wörtleins iuxta bei Thomas Archidiaconus). Im Kap. 5. besteht Verfasser auf das Vorkommen des Motivs der Taufe Christi per infusionem auf den Brüstungsplatten des Kirchleins hl. Nediljica in Zadar aus der Zeit um das J. 1100. Im Kap. 6. setzt er sich mit der Meinung von J. Maksimović auseinander, wonach der Stil dieser frühromanischen Platten als Nachahmung einer altkoptischen (?) Elfenbeinsulptur entstanden wäre. Für die Ikone in Korčula, die V. Đurić richtig ins 14. Jahrhundert datiert hat, suggeriert Verfasser im Kap. 7. die Möglichkeit, dass sie nicht das Werk eines in Dalmatien tätigen pictor grecus sondern das eingeführte Werk eines kretischen Meisters aus derselben Zeit sei (die Madonna ist rein byzantinisch im Stile, die Donatorin aber, der Tracht und Frisur nach, echt abendländisch). Im Kap. 8. stellt endlich Verfasser die Beziehnugen zwischen Byzanz und der Kunst in Dubrovnik ins wahre Licht und bespricht das zahlreiche Vorkommen von italogriechischen Ikonen an der östlichen Küste der Adria.