

## Recenzija za Paola

Treba imati razumijevanja prema smjelima. Vođeni svojom mišlju, često tek naslućenom, oni slijede njezin trag i probijaju se kroz nagomilane slojeve koje je kritika u svom dugom toku nataložila, i kroz našu uobičajenu istraživačku rutinu. Uvijek nešto ostane od te njihove upornosti. Naravno, često ih njihova misao zavravi, i dovodi u nepravilike i kontradikcije, ali to je baš ono što treba poštovati: to uporno razaranje konvencija i uhodanih putova, pod jednim uvjetom: da i nas same njihova opsesija ne zaslijepi i da nam ostavi prostora za misaonu opservaciju i za hladno odmjeravanje argumenata. Nije uvijek lako zadržati tu potrebnu razdaljinu, pogotovu kad nas neka nova misao, neki naš ili tuđi pronalazak drže začaranima, i to upravo značenjem problema koji smo naslutili ili ljepotom djela koje smo otkrili.

Treba imati poštovanja i prema upornom dugogodišnjem monografskom radu koji, posvećen nekom značajnom imenu ili problemu, na kraju krajeva duboko izore zemlju, te ostvari nove spoznaje i neočekivane poglede. »Paolo da Venezia« *Michelangelo Murara* upravo je takav dugogodišnji rad koji je svog autora godinama držao zaokupljena, i sada je pred nama u lijepom ruhu prve monografije koju je ova velika ličnost trećenta odavno zaslužila.<sup>1</sup> A venecijanski je trećento, kako se čini, još uvijek upravo »mare tenebrarum«; dovoljno je napomenuti da je tek nedavno ovo stoljeće dobilo iscrpan historijsko-umjetnički pregled (R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Trecento*, 1965), koji je probleme pred nas reljefno eksponirao; a treba među tolikim otvorenim problemima u prvom redu ukazati na problem mozaika baptisterija bazilike Sv. Marka, za koje je dosad sugerirano tek nekoliko neodređenih ideja. U svakom slučaju, prednost monografske obrade vidljiva je i u slučaju ove knjige: koncentrirana pažnja i uloženi trud morali su donijeti nove rezultate. Čak ako problemi nisu uvijek raščišćeni, oni su sada do kraja zaoštreni, te već i zato moramo biti zahvalni Michelangelu Muraru. Njegova je monografija o Paolu Venezianu u svakom slučaju izrazito kritičko djelo »s tezom«, polemičko prema zatečenom stanju, te zato i ostajemo iznenađeni kad u njemu veoma smione i nove misli nađemo samo nabačene, kao što ostajemo zatečeni kad autor u neprilici olako prelazi preko kojeg velikog djela samo zato što se ono posve ne uklapa u njegovu tezu; a to je slučaj i s monumentalnim dubrovačkim Raspelom koje, otkriveno u posljednje vrijeme, po umjetničkom značenju zacijelo spada među najznačajnije pothvate Majstora Paola. Jednako tako s nešto dobrohotnosti možemo razumjeti i njegovo dijeljenje simpatija i antipatija, odnosno i samo prešućivanje, već prema tome ulaze li shvaćanja pojedinih kritičara u njegovu koncepciju ili ne. A njegova je koncepcija veoma određena i može se svesti na nekoliko osnovnih ideja. Te ideje i čine osnovnu kontroverznu vrijednost ove monografije, ali je, naravno, ne iscrpljuju, te i u tome moramo biti zahvalni Muraru: on je naime — u katalogu — ušao u analizu ili barem iznio prijedloge za cio registar radova radionice same, kao i

<sup>1</sup> Ed. Istituto editoriale italiano, Milano 1969, str. 184, 124 table, od toga 22 u boji, i još 171 reprodukcija u crno-bijelom.



1 Pretpostavljeni »Majstor krunjenja Djevice«, KRUNJENJE DJEVICE (det.) — Washington, National Gallery of Art



2 Paolo Veneziano, DORMITIO VIRGINIS (det.) — Vicenza, Pinakoteka

onih koji gravitiraju oko nje; što je svakako i zadaća jedne ovako zasnovane monografije. Kritika je ipak sada upozorena na mnoštvo problema i ideja, što, naravno, ne znači da će ih morati bez daljnega prihvatiti; za to su nam neophodne mnogo sigurnija metoda i pouzdaniji kriteriji koje će kritika vjerojatno u daljim razgovorima razraditi. Započeti te razgovore i jest svrha ovih početnih komentara, na što nas obvezuje i činjenica što smo na istočnoj obali Jadrana posljednjih godina proveli niz istraživanja. A zagrebačka izložba »Majstor Paolo i njegov krug« iz 1967. samo je jedan od momenata unutar tog kontinuiranog istraživačkog toka. U svakom slučaju, bitno je za kritiku, pa naravno i za ovu našu recenziju, da sa svoje strane ne upadne također u neku suprotnu opsesiju i da sačuva »prostor« za slobodno razmatranje, nesputano ni sa kakvom prekonceptijom. Ne mislim pri tome na neku filistarsku opreznost, nego na spremnost da svoje vlastite pogreške ispravimo (a svi mi počinili smo i greške, čak i veoma grube), da tuđu misao poštujemo, i, što je još važnije, da je s razumijevanjem točno tumačimo.

Ne znam hoće li nam i ovdje uspjeti održati ta neophodna načela, no jedno mi se čini sigurnim: ako nam to ne uspije, buduća će nas kritika već ispraviti.

## 2

Ako sam dobro shvatio misao Michelangela Murara, bitne su teze njegove knjige:

**Prvo**, poznati opus Majstora Paola počinje godine 1333. sa potpisanom i datiranom »Dormitio Virginis«

iz Pinakoteke u Vicenzi; treba dakle isključiti iz njegova kataloga sve što je kritika do sada prije tog nadnevkama njemu pripisala, odnosno, u najboljem slučaju treba nastanak tih djela »pomaci« u kasnije doba.

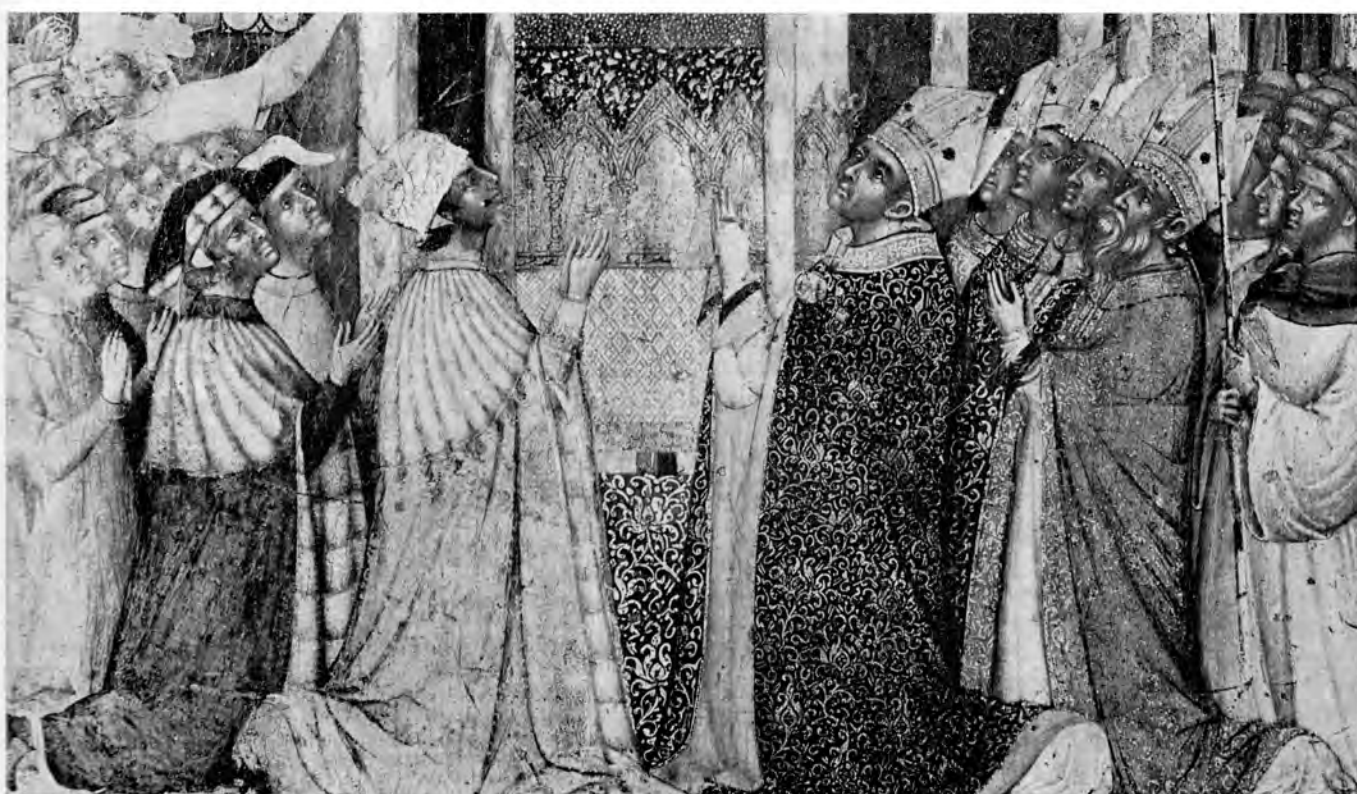
**Drugo**, bitna djela tog ranog razdoblja, koja su i do sada dovođila u nepriliku neke kritičare, a koja gravitiraju oko Krunjenja Djevice u Washingtonu, datiranog s godinom 1324, kao i neke ostale radove otkrivene u posljednje doba, Muraro, na osnovi Forzettina dokumenta iz 1335, pripisuje starijem Paolovom bratu, Majstoru Marku (kojega, opreza radi, zasada naziva »Majstorom krunjenja Djevice«) — i to je svakako najinteresantniji doprinos njegove knjige. Ako bi se ta hipoteza pokazala točnom, sigurno je da bi neki dosadašnji problemi bili riješeni. U svakom slučaju, na to smo u prvom redu mislili aludirajući na poštovanje koje treba imati prema smjelima.

**Treće**, pri tome je, s parom »Marko — Paolo«, autor ušao u problem mozaika baptisterija bazilike sv. Marka i predložio rješenje koje, na žalost, nije pobliže dokumentirano. I to je svakako smiona misao, s kojom se on doduše izravno nadovezuje na neke starije istraživače (na Luigija Colletija u prvom redu), ali analizu autor je, čini se, uglavnom prepustio vremenu. Shvativši Paola kao »službenog slikara«, on ga, uz izvjesne poteškoće na koje ćemo se još navratiti, čini odgovornim za cio rad baptisterija poslije brata Marka.

**Četvrto**, kao što za Michelangela Murara djelovanje Paolovo počinje s godinom 1333, ono doseže vrhunac nešto prije 1350, a najviše s copertom »Pale d'oro« (1345), prelazi zatim s Bogorodicom iz Carpinete



3 Paolo Veneziano, PALIOTTO BL. LEONA BEMBA (det.) — Vodnjan, crkva sv. Blaža



4 Paolo Veneziano, COPERTA PALE D'ORO (det.) — Venecija, Museo Marciano





5 Paolo Veneziano, LEGENDA SV. NIKOLE (det.) —  
Firenca, ranije u zbirci Contini Bonacossi

(1347) već u »egzaltaciju čiste forme« (»esaltazione della pura forma«, str. 57), napušta »monumentalan i uzvišen način« (»monumentale e solenne«) i vraća se »draži neohelenizma« (»alle grazie del Neoelelismo«) — što je svakako u suprotnosti s monumentalnim Ras-pelom u Dubrovniku, i što uopće predstavlja slabu točku Murarove teze. Njemu je, međutim, to bilo potrebno da bi opravdao Paolovu umjetničku parabolu, koja navodno od polovine stoljeća naglo deklinira, počevši, konkretno, od poliptiha u Chioggi (1349), to jest — gledajući s povijesno-društvenog stajališta — od kuge 1348.

No, **peto**, upravo u vezi s problemom sudjelovanja učenika, Muraro je izvršio nezahvalan ali koristan posao analitičkog prodora u veliku produkciju ove najznačajnije mletačke radionice trećenta, i to je svakako još jedan autorov doprinos, koji se u tome nadovezuje na ranije doprinose E. Sandberg-Vavalà, prof. R. Palluchinija i drugih. Na osnovi nekih slabijih likova poliptiha u Chioggi i slabije razine likova na poliptisima 6. desetljeća on provodi valorizaciju, često veoma nisku, poliptiha, odnosno, fragmenata poliptiha u Chioggi, Bresciji, u Louvreu, u Muzeju Correr u Veneziji, u Bologni, u Sanseverinu pa i u Rabu. Pri tome autor primjenjuje četiri uobičajene gradacije koje svakako imaju stanovite osnove, ali za koje bi, čini se, naša prosudba trebala biti mnogo sigurnija, a vidjet ćemo da ona to još nije. Te gradacije jesu: 1) »Maestro Paolo«, 2) »Maestro Paolo e bottega«, 3) »Bottega di Maestro Paolo« i 4) »Seguace di Maestro Paolo«. Radi se, dakle, o stanovitom rigorizmu, no, čini se da je to, s obzirom na metodu rada medijevalnih radionica, najčešće Sifzifov posao. Pa ipak, vrijedi truda početi taj posao, pod uvjetom da shvatimo dominantnu ulogu majstorovu koja razlikovnost između prve i druge kategorije često ne čini djelotvornom; napomenimo već sada da su primjer suradnje s botegom i Coperta (1345), na kojoj se to ne vidi, i »Krunjenje Djevice« Frick (1358), na kojemu se to i te kako vidi, i sa kojim smo djelom dobili

upravo onu razdaljinu koja nam je potrebna za ocjenu staralačkog udjela jednog suradnika. Tamo gdje taj stvaralački udio (koji alterira i način i razinu) nije očigledan, radi se očito o normalnom tehničkom i zanatskom sudjelovanju radionice, i pitanje je daje li nam to pravo da takva djela izuzmemo iz opusa Majstorova. Osobno mislim da znanstvena kritika treba da teži i tom cilju, ali znamo da će se mnogi istraživači ustručavati toga već i zato što pitanje kriterija koje takav »rigorizam« traži, još ostaje otvoreno.

### 3

Ali prije nego što prijedemo na poteškoće na koje pri tome nailazimo i na neke metodološke zamjerke koje se možda mogu ovoj knjizi uputiti, trebalo bi već sada anticipativno »rezimirati« rezultate do kojih bismo došli kad bi kritika prihvatila spomenuta Murarova gledišta. Potrebno je to učiniti ne samo zbog objektivnosti koju svi dugujemo jednom ovako marljivom i široko zasnovanom poslu nego je i metodološki potrebno imati stalno na umu racionalnu i čistu povijesnoumjetničku situaciju, koja bi ovom stoljeću i te kako dobro došla.

Neke od tih rezultata (recimo, točnije, prednosti) već smo istakli govoreći o pet osnovnih teza ove knjige. Bitno je u svakom slučaju, što bi nam prihvaćanje tih teza, prvo, ilustriralo jednog Paola zacijelo koherentnijeg, osobito u vrijeme njegova formiranja, što naravno još ne znači da bi nam njegovo formiranje bilo razumljivije; drugo, dobili bismo objašnjenje uvjerljive vijesti notara Oliviera Forzette iz Trevisa koji u svojoj, danas već izgubljenoj zabilješci piše o poznatom Majstoru Marku slikaru.<sup>2</sup> A piše Forzetta o njemu kao o značajnom majstoru koji radi i »vetrate« i »panni teutonici«, što je naučio od nekog Nijemca, fratra, i posve je prirodno da u ovoj prvoj polovini stoljeća, tako oskudnoj imenima, ta vijest o radionici Majstora Marka mora izazvati posebnu pažnju. Javlja se, naravno, i problem: kako to da nijedno potpisano ili dokumentirano Markovo djelo nije sačuvano? — A treće, uza sve to, ovo bi nam rješenje ipak objasnilo barem veći dio zamršenog sklopa problema mozaika u baptisteriju. Ni već prije postavljena teza o postojanju konzervativne umjetničke struje u Veneciji

<sup>2</sup> Ta »nota« s nadnevkom 1335. nalazila se u arhivu bolnice u Trevisu (Quaterno rationem), a objavio ju je prvi kanonik R a m b a l d o d e g l i A z z o n i A v o g a d r o u »Trattato della Zecca e delle monete che ebbero corso in Trevigi, fin tutto il secolo XIV« u »Monete e zecche d'Italia« od G. A. Zanettia IV, Bologna 1785), a zatim D. M. Federici, 1803. i mnogi drugi. Vidi kod M. Murara, str. 30, 86, 87, te osobito bilj. 54, 73—77. Neki istraživači već su bili obratili pažnju na taj problem, a M. Muraro ga je već ranije naglasio u *Maestro Paolo da Venezia — Fortuna critica* (u »Ateneo Veneto«, 1966). Potpisani je također već 1964. dodirnuo taj problem u vezi s »Krunjenjem Djevice« u Washingtonu i nekih novih otkrića učinjenih na istočnoj obali Jadrana, smatrajući s mnogo opreza da nam činjenica, što od Majstora Marka dosad nemamo nijedno dokumentirano djelo, savjetuje ne ulaziti u hipoteze. (*Alcune proposte per Maestro Paolo*, »Emporium«, br. 10/1964, str. 155). — No jasno je da nam naš oprez ne daje sam po sebi pravo da odbacujemo smjelost drugih.

ne bi neophodno bila osporena, jer bi tu struju mogla predstavljati upravo radionica starijeg brata; ta Forzettina vijest potječe iz 1335! Postojanje ove konzervativne struje našlo je stanovitu potvrdu kad sam godine 1965. predložio da u Majstoru s izvanrednog slikanog Raspela u zbirci Helenskog instituta u Veneciji potražimo autora lunette s Raspećem u baptisteriju.<sup>3</sup> Jasno je da ni u tom slučaju ne bi bilo lako objasniti porijeklo samog Majstora Marka, kao što nas i značajan pronalazak prof. V. Lazareva (Bogorodica s djetetom u Muzeju Puškin u Moskvi) također ponovno stavlja u položaj da tražimo izvore i porijeklo tog velikog slikara. V. Lazarev je tu prekrasnu i iznenađujuću Bogorodicu doveo u vezu s freskama u S. Giovanni Deccolato, dok ju je Muraro sada pripisao »Majstoru krunjenja Djevice« (tj. Majstoru Marku); a tu je još uvijek cio niz izvanrednih djela arhaičnog karaktera oko Majstora Benediktinske Bogorodice (Zadar, Samostan sv. Marije), oko Buranske Bogorodice, pa niz »paliotta« od kojih izvanrednu razinu doseže onaj u S. André-des-Champs u Parizu. Tako se ova prva polovina stoljeća za sada sve više komplicira. I ovi reci imaju samo tu svrhu: svestranijom problematizacijom horizonta kompenzirati stanovito zakašnjenje u izučavanju ovog izvanrednog stoljeća, u kojemu nova umjetnost Venecije nastaje tako reći pred našim očima i stvara sintezu paleološke tradicije, dotizma i procvale gotike. Sigurno je da bi monografska obrada većih ličnosti s kraja stoljeća (Lorenza, Stefana plebana i oba Jacobella) kao i manjih poput Guglielma, Catarina, Donata unijela uskoro posve drukčiju jasnoću u problematiku ovog perioda.

4

Unatoč svemu poštovanju koje nas obuzima naprama monografskom poslu ove vrste, koji okomito ide u dubinu i svoj predmet iscrpljuje do kraja, potrebno je možda upozoriti na neke manjkavosti koje su ovom prilikom samo otežale lakše usvajanje velikog truda Michelangela Murara. Čini mi se da u njihovom temelju leži jedna posve nepotrebna metodološka prekonceptija nekog odviše jednostavnog sociološkopolitičkog determinizma, koji je autora naveo na ponešto mehaničko povezivanje činjenica s različitim egzistencijalnih planova. Htijući apogej trećenta po svaku cijenu svesti u vrijeme duždevanja obaju Dandola, a završiti ga s kugom od 1348. i s teškom krizom Republike, Muraro parabolu Majstora Paola počinje s 1333. (Dormitio Virginis u Vicenzi), a završava je praktički s Bogorodicom u Carpineti, na kojoj bi upravo tehnička savršenost označavala simptom krize, odnosno negdje oko polovine stoljeća. Nije lako prihvatiti ovu kronološku egzaktnost, odnosno gotovo paralelne kauzalno-genetičke tokove historijskih i umjetničkih zbivanja na koje stalno nailazimo u ovoj knjizi. »*Le diversità di stile fra le varie parti dei mosaici che decorano il Battistero marciano, come del resto le profonde differenze che abbiamo notato fra l'Incoronazione della Vergine di Washington e il politico di Vicenza sem-*

*brano rispecchiare le diversità di vedute e le profonde antinomie che, proprio in quegli anni dividevano gli animi dei Veneziani*« — piše Muraro na str. 36, i dodaje: »*L'arte di Maestro Paolo sembra risentire di questa ondata conservatrice, specie nella sua prima opera documentata, il politico del Museo di Vicenza...*« I politički uspjesi Francesca Dandola (upravo 1332) odmah se odrazuju na ovu sferu, koje ezoteričnost inače svi dobro znamo: »*L'alleanza con le maggiori potenze dell'Oriente e dell'Occidente... costituisce anzi per Venezia un primo passo verso quell'autonomia cui or mai tendeva e che, sulla fine del quarto decennio troverà piena corrispondenza anche nelle arti con l'affermazione di Maestro Paolo*« (str. 37).

Zato će autor nastojati da punu zrelost Majstora Paola nađe u luneti Dandolo u S. Maria dei Frari, baš 1339. Staviše, tek sada, usred ove »*renovatio veneziana del Trecento*«, s djelima što gravitiraju oko Bogorodice Crespi (1340), a osobito s njom samom, Paolo »*più che mai sembra intendere la lezione di Giotto*« (str. 53). — Da bi se postigla ta kronometrična točnost, trebalo je previdjeti da Arena kapela u obližnjoj Padovi postoji već preko četiri desetljeća. Ali čim je Paolo postao »*pittore ufficiale*« na dvoru Andreje Dandola: »*Ora si direbbe — sono bastati cinque anni a far assumere nuovi aspetti alla sua arte — che quella autorità e quella capacità di sintesi sia in declino; nella Coperta della Pala d'Oro, più che l'individualità dell'artista, sembra predomina il „pittore ufficiale“ nella sua veste di uomo di corte...*« (str. 57). Sad, ne samo što to proturiječi historijskim činjenicama tj. velikim djelima nastalim upravo poslije toga nego nam se čini da je takav egzaktni mehanizam odviše nevjerovatan i za najednostavniju primjenu Panofskyjeve metode. A kad u ekspoziciji razvojne parabole autor oko polovine stoljeća dođe do Poliptiha u Chioggi (s navodnim vrhuncem u Raspelu iz S. Samuele) »*pare che il caposcuola veneziano ora preferisca condensare in piccoli formati ogni preziosità*« (str. 64). No i to uskoro pre-staje. — Nismo li tu ipak malo pretjerali? Ono što je logična posljedica poraslih narudžba, nije potrebno objašnjavati kugom, potresom i drugim nevoljama koje bi (ako ćemo baš prema Panofskom) trebale podići duhovnu i moralnu snagu umjetnosti.

Želio bih da se dobro razumijemo: ne možemo biti protiv pokušaja determinističkih objašnjenja. Naprotiv. Ali i marksistički se determinizam odavno odrekao mehaničkog paralelizma, te promatra odnose mnogo suptilnije, ubacujući između političko-ekonomskih uzroka i umjetnosti fenomen složene oblasti psiholoških i ideoloških transmisija. U tom smislu će moderna historija još mnogo moći naučiti od Dvořakove *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* — metodologije koja fenomene promatra u širokim povijesnim vidovima i dugim razdobljima. Ono, međutim, što nas u našem slučaju smeta jest ovaj uporni determinizam »*ad annum*«. Očito, i on sam je ovdje bio uvjetovan prekonceptijama, koje smo već dodirnuli, a na koje ćemo se još navratiti.

Kobno je, na žalost, što je ova temeljna namjera restrinkcije Paolova djelovanja u predodređene okvire povukla za sobom kao posljedice još dva nepotrebna postupka.

<sup>3</sup> G. Gamulin, *Un Crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento*, »Arte Veneta«, 1965.





6 Paolo Veneziano, TRIPTIH SV. KLARE (det.) — Trst, Gradski muzej; 7 Paolo Veneziano, POKROV »PALE D'ORO« (det.) — Venecija, Museo Marciano; 8 Paolo Veneziano, POKROV KOVČEGA BL. LEONA BEMBA (det.) — Vodnjan, sv. Blaž

5

Prvi se sastoji u silovanju kronologije. Bit će za ilustriranje tog postupka dovoljno navesti nekoliko primjera, koji će nas ujedno uvesti u meritum problema koje Muraro u ovoj knjizi obrađuje.

Da bi pomakao Paolovo djelovanje što bliže duždevanju Andreje Dandola (ili barem razdoblju kad je ovaj bio Procuratore di supra) i utvrdio Dormitio Virginis iz 1333. kao prvo poznato Majstorovo djelo, autor je primoran »isprazniti« cijelo 3. desetljeće, i on čini to veoma dosljedno. Čak ako se primamljiva hipoteza sa starijim bratom Markom pokaže ispravnom, ostaje nekoliko neugodnih kontradikcija od kojih ćemo samo neke navesti.

1. — Ako Majstor Paolo već god. 1343-45 radi sa sinovima tako odgovoran zadatak kao što je »Coperta« Pale d'oro, i potpisuje ih čak, znači da se oženio oko 1320. Rodio se, dakle, najkasnije oko 1300. Gdje su djela nastala do njegove 33 godine života? No i bez obzira na tu »prazninu« od oko 15 godina, iz vremena zacijelo intenzivnog djelovanja, zar je vjerojatno da će Paolo početi svoju umjetničku parabolu u drugom gradu, i to s tako važnim javnim djelom za katedralu tog grada? I potpisati ga s očiglednim osjećajem svoje vrijednosti.

2. — Neka djela, kojima smo do sada nastojali ispuniti tu prazninu zacijelo će, zbog nedostignute vrsnoće, trebati isključiti iz Paolovog opusa: Poliptih iz S. Pantolona (sl. 63—66) ođaje stanovitu suprotnost između morfološke zrelosti i niže razine, što bi, zajedno sa

nekim stilskim i tipološkim razlikama, upućivalo na nekog sljedbenika iz užeg majstorova kruga. Za »dosale« Sv. Uršule Queiroy (sl. 84—87), teško je što sigurno reći bez autopsije, ali sudeći po nekim »scenama«, može biti da se doista radi o radu iz užeg kruga samog Paola. Ali što s prizorima iz života Marijina iz Pesara (sl. 67—72)? Autor je bio primoran pomaći njihov nastanak do polovine stoljeća (str. 62, 132), unatoč tome što se očito radi o ranim djelima jednog nadarenog početnika. No time nastaju novi problemi: (a) kako sredinom trećenta, kad znamo kako se u Veneciji slikaju »mali prizori«, mogu nastati ovi očito stilski nezreli i početni radovi, još k tome s izravnim inventivnim oslonom na Giotta; (b) kako tako kasno i ovako »naivno« mogu u tom času biti transkribirani dioteskni prostori, jer ako ovdje zaista »il senso dello spazio si risolve in formule meccaniche e convenzionali« (str. 27, za razliku od prostora na »paliottu« u Vodnjanu), to ne može biti rezultat involucije nego početne nespretnosti; (c) otkuda takva tipološka i stilaska bliskost s ostalim Paolovim »scenama«, a k tome i nesumnjiva kvaliteta u mimici i gestikulaciji, i gdje su ostala djela ovog zacijelo nadarenog slikara?

3. — Vrijedi sve to i za Triptih sv. Klare u Trstu (sl. 74—79). Pomaći ga u vrijeme oko polovine stoljeća, znači bez velikih razloga ignorirati sva dosadašnja razmatranja, a osobito ona prof. Marije Walcher Casotti; ako nam ona apsolutno i ne dokazuju dataciju između 1328. i 1330, čine je veoma vjerojatnom. A zatim, ne bi li bilo uputno usporediti neke male likove (»le Cla-



9 Paolo Veneziano, POKROV KOVČEGA BL. LEONA BEMBA (det.) — Vodnjan, sv. Blaž; 10 Paolo Veneziano, PRIZOR IZ ŽIVOTA SV. NIKOLE (det.) — nakad u Firenci, zbirka Contini Bonacossi; 11 Paolo Veneziano, POKROV KOVČEGA BL. LEONA BEMBA (det.) — Vodnjan, sv. Blaž



12 Majstor Raspeća Dandolo, RASPEČE (det.) — Venecija, krstionica bazilike sv. Marka



13 Majstor Raspeća Dandolo, RASPELO (det.) — Venecija, Helenski institut

risse monacande») s vratnica tršćanskog triptiha (sl. 78) s donatorima Platyttere iz mletačke Akademije i djevojkama na Coperti Pale d'oro? (tb. 28. i 59).

4. — Ali bitni problem prvog razdoblja ostaje Vodnjanski poklopac »casse« bl. Leona Bemba, kojemu Muraro smiono negira jasno ispisani datum 1321, odnosno, dovodi ga u vezu s ranijim nekim poklopcem ili s datumom stare »casse«, koji bi ovaj »Maestro di Dignano« bio oko polovine stoljeća preuzeo (str. 25, 114). Muraro, naime, smatra da pomičući ovo djelo u to kasno vrijeme, mora (iz razloga stila i kvalitete) da ga oduzme Paolu. Sigurno je da je s pronalaskom crteža Bastijanijevih slika iz života bl. Leona Bemba (drugi poklopac iz 1400 koji je iz mletačke crkve S. Sebastiano također prenesen početkom 19. st.) Muraro dokazao *mogućnost* da kasniji poklopac ili antependij preuzme datum starijeg; ali on nije dokazao da je do toga došlo i u slučaju Paolova poklopca. Ono što mogu za sada reći nakon provjeravanja izvora jest: (a) treći poklopac (odnosno pretpostavljeni prvi, koji bi trebao zaista biti iz 1321, a koji navodno nije sačuvan) *ne postoji u izvorima*: Paolino Fiamma samo u »sadr-

<sup>4</sup> M. Walcher Casotti, *Il Trittico di S. Chiara di Trieste* ... Trieste, 1961.

<sup>5</sup> P. Fiamma, *La Vera origine delle chiese de Gloriosi martiri San Lorenzo, et San Sebastiano nelle isole dette gemine...* (In Venetia, 1645.), na str. 36. piše u popisu: »Corpi santi, et reliquie che sono conservati nella chiesa di San Lorenzo«: »sopra l'altare... in una Cassa Marmorea, col antico coperchio della cassa vecchia, vi riposa il Corpo di San Leon Bembo... Dakle, kad je kasnije patrijarha Giovanni Tiepolo prenio svečevo tijelo iz starog kovčega u jedan drugi (P. Fiamma, str. 27) prenio je i stari islikani poklopac, kojega sada Fiamma izričito spominje da je pripadao »starom kovčegu«.

žaju«, na kraju knjige, ponovno navodi relikvije svetaca i još jednom spominje upravo *ovaj Paolov poklopac*;<sup>5</sup> (b) da taj poklopac može biti samo onaj koji je 1321. dala slikati abadessa Tommasina Vitturi (P. Fiamma, str. 19) proizlazi iz teksta F. Corner, koji na str. 143. čisto i jasno piše da je ta abadessa 1321. dala naslikati sliku i čudesa svečeva na poklopcu starog kovčega što ga je dao izraditi biskup Castellano poslije čudesa na početku 13. st.;<sup>6</sup> (c) da je vodnjanski poklopac upravo onaj Tommasine Vitturi iz 1321 (*a sudeći po stilu ovaj može biti samo Paolov*) izlazi iz opisa u drugoj knjizi P. Fiamme gdje ovaj potanko navodi prizore i natpise koji točno odgovaraju onima na poklopcu sačuvanom u Vodnjaju;<sup>7</sup> (d) ne izlazi iz izvora da su kvatročentistički »pannelli« stajali u Fiammino doba »blizu oltara« (*»vicinno allo stresso altare«* — piše Muraro), bez obzira na to jesu li to bili oni Bastijanijevi (Fiamma kaže »di mano dei Vivarini«), nego »oko sanduka«;<sup>8</sup> (e) koliko možemo iz svega zasada zaključiti, najbolje je prihvatiti mišljenje M. Caffija koji je shvatio da je pored poklopca (Paolova) sačuvan još *prednji dio kovčega*. (Bastianijev,

<sup>6</sup> F. Corner, *Notizie storiche delle chiese e dei monasteri di Venezia...* Padova, 1758, str. 143: »Il vescovo Castellano ordinò che il sacro corpo collocato fosse sopra la mensa d'un altare nella chiesa di S. Sebastiano in un ornato ripostiglio sul di cui coperchio poi nell'anno 1321 la Badessa Tommasina Vitturi dopinger fece l'immagine e le principali meraviglie del santo vescovo«. — Sudeći po tome, na starom poklopcu nije bilo slika, nego je on tek 1321. islikan.

<sup>7</sup> F. Fiamma, *Vita e Miracoli del glorioso San Leon Bembo*, In Venetia, 1645, str. 8 i dalje.

<sup>8</sup> P. Fiamma, *La Vera origine...*, str. 25.





14 Paolo Veneziano, RASPELO, (det.) — Venecija, San Samuele; 15 Paolo Veneziano, RASPELO (det.) — Dubrovnik, sv. Dominik; 16 Paolo Veneziano, RASPELO (det.) — Trino Vercellese, priv. zbirka

ukoliko je ta atribucija uopće točna) — Možda bi najvjerojatnije objašnjenje bilo: kako prizori islikanog poklopca (položenog vodoravno) nisu bili vidljivi, islikana je prednja ili dodana u 15. st. sprijeđa nova strana, koja je upravo zato ponovila i prizore i datum sa starog poklopca. Bilo bi to najlogičnije objašnjenje zašto slika iz kvatročenta nosi datum iz trećenta.

Ali takvih »silovanja datuma« ima još u ovoj knjizi. Tako je npr. očito da datum Bogorodice s Djetetom (tb. 69) u samostanu kanosijanskih sestara (»le suore Canossiane a S. Alvise«) jest 1336. ili 1339, no u svakom slučaju ne nakon toga. Kako, međutim, autoru (str. 56, 144) smeta njezina prisutnost u blizini lunete Dandolo ili čak prije nje, on naprosto negira nadnevak i prebacuje ovu Bogorodicu u iduće desetljeće.

Još je neugodniji za predloženu Paolovu parabolu nastanak monumentalnog dubrovačkog Raspeća u vrijeme navodne Majstorove »demonumentalizacije« i opadanja, tj. u 6. desetljeću, i zato autor spušta vrijeme njegova nastanka u kraj petog desetljeća (»la fine del quarto decennio« očito je lapsus calami, str. 61, 116) i jedva spominje ovo grandiozno djelo. Ne ustručava se čak ići protiv dokumenata, s kojima ga je potpisani svojedobno povezo: jer Š. Rastić 1348. tek sastavlja oporuku, a trebalo je da ona stupi na snagu, i da Raspeło bude naručeno i dovršeno. Značajno je i to što 1358. Raspeło još nije bilo smješteno na svoje današnje mjesto,<sup>10</sup> Pa ipak, Muraro bez ustručavanja piše: »... il grandioso Crocifisso eseguito nel 1348« (str. 88).<sup>11</sup>



17 Majstor Raspeća Dandolo, RASPEĆE (det.) — Venecija, Krstionica bazilike sv. Marka; 18 Sljedbenik Paola Veneziana, RASPEĆE (det.) — Venecija, San Zan Degolà; 19 Paolo Veneziano, RASPEĆE (det.) — Trogir, Samostan benediktinki





20 Paolo Veneziano, PALIOTO SV. ANDRIJE (detalji) — Trogir, Zbirka crkvene umjetnosti

6

Ali za ocjenu ove svakako korisne knjige nije ništa manje neugodno ni silovanje umjetničke ocjene. — (a) Prisiljen da vodnjanski »paliotto« »izvuče« do polovine stoljeća, on pokušava da niskom ocjenom sruši njegovu vrijednost (*«Ma si può veramente parlare di Maestro Paolo per queste così povere opere?»* str. 27), premda je upravo na zagrebačkoj izložbi poslije čišćenja ovaj bljesnuo svom svojom vrsnoćom. To je morfologija upravo Paolova, mjestimično čak na razini Coperte, sa živim figurama, tipične mimike i gestikulacije. Prizor ozdravljenja djevojčice de Ronconellis izvanredan je po svojoj uravnoteženosti i jasnoći prostora, a onaj posljednji s ozdravljenjem obamrle djevojčice po svojoj životnosti i euritmiji, po komunikativnosti i rasporedu grupa jedna je od najljepših Paolovih invencija uopće.<sup>12</sup> S njom se ne mogu mjeriti neke scene sa same »coperte«, u prvom redu »Il ritrovamento delle reliquie« (tb. 61), a niti »San Pietro consacra San Marco« (tb. 51) s njihovim mehaničkim nizanjem istih likova i lica. U kompozicionom pogledu ni slike nekad u zbirci Continii Bonacossi nisu ništa bolje, a poneki detalj na njima je čak mnogo lošije crtan i komponiran (tb.

36—39). Naravno, u cjelini uzevši, konstruiranje prostora na Coperti je čistije i bogatije, što je i razumljivo s obzirom na vrijeme i značenje zadatka. Pa sada, ako imamo i razinu i stilistiku tipično Paolovu, i tipologiju i kaligrafiju, i rano, još đoteskno, ali i paleološko konstruiranje prostora, čemu je potrebno izmišljati »Majstora iz Vodnjana«? Gdje su ostala djela tog značajnog slikara? Kako može jedan majstor takvih kvaliteta uopće postojati u takvoj stilskoj blizini, identičnosti zapravo, s Paolom samim?

(b) Na takvo, ili nešto suptilnije silovanje kvalitete nailazimo, na žalost, često u ovoj knjizi. Ostavljam po strani Poliptih sv. Lucije iz Krka (str. 142), u kojemu i ja vidim znatan udio radionice (sl. 12) (i slažem se s prof. Pallucchinijem da ga treba pomaći kasnije, u 4. desetljeće); ostavljam po strani i olako degradiranje poliptiha u S. Giacomo Maggiore u Bologni (tb. 96, 97) itd., ali kao primjer subjektivnog ocjenjivanja — a točna ocjena je naš bitan instrument, ako već nastupamo s ovako deklariranim rigorizmom — navest ćemo primjer Bogorodice s Djetetom iz sakristije katedrale u Trogiru, koju autor smatra djelom, ne »Maestra Paola i radionice«, nego čak Paola samog

<sup>12</sup> M. Caffi, *I pittori Veneziani nel Milletrecento*, »Archivio veneto«, 1888, str. 57—72: »Era l'arca di legno che conservava lo scheletro del Beato Leone Bembo... non ne avanza ora che il coperchio ed uno dei lati, cioè l'anteriore. Questo è costituito da un asse traverso lungo m 1,63, largo 0,40...« — A osim toga M. Caffi govori i o nekim dokumentima, te bi trebalo razmisliti: misli li on time na »izvore« ili na dokumente u pravom smislu: »Avvegnachè appaja da documenti che tali lavori di pennelli si facessero condurre nell'anno 1321 da un'abbadessa, Tommasina Vitturi...« (str. 59). Osim toga, provjerio sam dimenzije Bastijanijevih panella: Oni su danas, pošto su ispljeni napisi, visoki 22 cm, znači Caffi je imao pravo, jer visina od cca 40 cm ukazuje da se radi zaista o prednjoj strani.

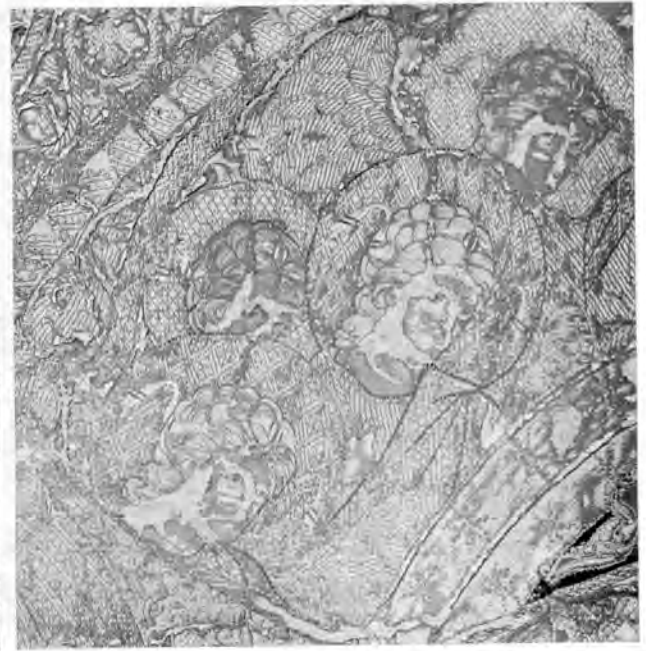
<sup>13</sup> G. Gamulin, *Un crocifisso...*, bilj. 9, 10. — No na ovom mjestu možda bi trebalo prihvatiti i hipotezu koja nam se već i ranije nametala, o Paolovu boravku u Dubrovniku: tri velika djela koja se u Dubrovniku spominju u dokumentima iz 1348. i 1352, navode nas na to, a Lukarićeva formulacija »dedi ad faciendum magistro Polo pintori Veneti« (G. Gamulin, 1965, bilj. 11, M. Muraro, str. 88) može se tumačiti da se radi o neposrednom osobnom dodiru sa slikarom, i to upravo 1352.

<sup>11</sup> No kad smo već kod kronologije, nije naodmet napomenuti kako Muraro zna »forsirati« i kronologiju drugih autora. Tako za potpisanoga on piše u povodu Platytere iz mletačke Akademije: »Il Gamulin (1964, p. 148), ad esempio, colloca il dipinto prima dell'Incoronazione della Vergine di Washington, cioè addirittura prima del 1324« (str. 82, bilj. 93) — a u spomenutom mom radu doslovno piše: »Dobbiamo quindi rimuovere anche quest'ultima (cioè la Madonna del Museo civico di Padova) ottenendo così, a parer mio, un gruppo coerente nel periodo tra il 1324 e i primi anni del quarto decennio, nel quale la Platytera dell'Accademia avrebbe il suo posto alla fine, quale collegamento con la Madonna sulla menzionata luneta del doge Dandolo, con la Madonna Crespi... Tra questi due gruppi la Platytera dell'Accademia, già per la tipologia del Bambino, va considerata quale legame; il suo realismo tuttavia l'avvicina di più al secondo gruppo.« (G. Gamulin, *Alcune proposte...* »Emporium«, n. 10/1964, str. 148). — Radi li se tu samo o površnosti ili o nečem drugom? O tome ne želim niti misliti.

<sup>12</sup> V. Zlamalik, *Paolo Veneziano i njegov krug*, katalog, Zagreb, 1967, str. 14, 15, 17.



21 Paolo Veneziano, *DORMITIO VIRGINIS* (det.) — Vicenza, Pinakoteka



22 Paolo Veneziano, *VEZENI PREDOLTARNIK* (det.) — London, Victoria & Albert Museum

(str. 139), daje joj dakle najvišu kategoriju; a radi se zapravo o bijednom djelu jednog učenika.<sup>13</sup>

(c) Da ne duljimo, navest ćemo još samo slučaj tihog ignoriranja velikog dubrovačkog Raspela (str. 61) i njegove kvalitete, a dizanje onoga iz S. Samuele u Veneciji («... capolavori come il Crocifisso di S. Samuele... che si può dire rappresenti il fulcro della poetica di Maestro Paolo intorno al 1350», str. 63, 146) koji je daleko slabiji s onom, prema toraksu, nesrazmjerno malom glavom i zašiljenim licem. Dubrovački Krist već kao ideja nešto je najljepše što je Paolo stvorio (tb. 94), da i ne govorimo o monumentalnosti i bogatstvu cijelog kompleksa. A na osnovu lika sv. Ivana s tog kompleksa, Muraro (str. 138) se ispravno vratio na sretnu ideju prof. S. Bettinija iz 1940. da i torinski likovi Bogorodice i sv. Ivana (tb. 71) pripadaju Paolu a ne Lorenzu.<sup>14</sup>

7

I zaista, kad nije sputan nekom prekonceptijom ili, recimo eufemistički, nekom predilekcijom i osjećajima tome suprotnim, autor u ovoj knjizi očituje cio niz novih ideja i atribucija. Neke od njih izlaze zacijelo

<sup>13</sup> Muraro je vidio ovu sliku u vrijeme našeg splitskog simpozija u rujnu 1968. Upozoravao sam ga na to da je bolje sačekati restauraciju, što je kolega C. Fisković upravo imao u planu; samo zato ova naša očito osrednja trecentistička Bogorodica i nije bila još proučena. Veoma mi je žao što prijatelj Muraro nije poslušao moje savjete. Poslije čišćenja još je očitije da se radi o radu jednog slabog sljedbenika, a da nesreća bude veća naš vrijedni učenik Igor Fisković, našao je čak i njegov potpis, te će stvar uskoro i objaviti. — A visi ova Bogorodica u Sakristiji točno iznad »Paliotta sv. Andrije« što ga je prof. S. Bettini uključio u Paolov katalog već 1940,

iz okvira i opsežnosti ove recenzije, ionako već preduge, tako cio kompleks Baptisterija, asiškog vitraža (tb. 10), pa i sretna zamisao s nekim minijaturama (tb. 89, 90). No najveći doprinos u problematizaciji Paolova problema ostaje ideja o »Maestru dell'Incoronazione della Vergine«, tj. o starijem bratu Marcu. Jasno je da tu pojam možemo promatrati i odvojeno od rane Paolove faze, te mi zaista nije jasno zašto je autor smatrao da je potrebno »uništiti« mladog Paola; ta Marco nam je, čini se, dokumentiran sve do 1340,<sup>15</sup> a ako prihvatimo njegovo sudjelovanje u Baptisteriju što mi se čini veoma primamljivim, moći ćemo pret postaviti i njegovo mnogo dulje djelovanje. Na žalost daleko smo još od toga da nam hipoteza, kako je u ovoj knjizi izložena, na iole zadovoljavajući način raščisti situaciju.

S najviše opravdanja možemo oko Krunjenja Bogorodice u Washingtonu iz 1324. povezati padovansku beogradsku Bogorodicu (tb. 1, 3, 4); ta grupa zaista očituje stanovitu hijeratičnost i strogost koja je odvaj: u izvjesnom smislu od Paolovih Bogorodica 4. deset ljeća — kako sam to već napomenuo objavljujuć 1964. Bogorodicu s Djetetom, pronađenu u Beogradskom narodnom muzeju i zadarski Antependij, za koji međutim, smatram da se intimističkim sadržajem tipologijom od te grupe odvaja:<sup>16</sup> dovoljno je zato

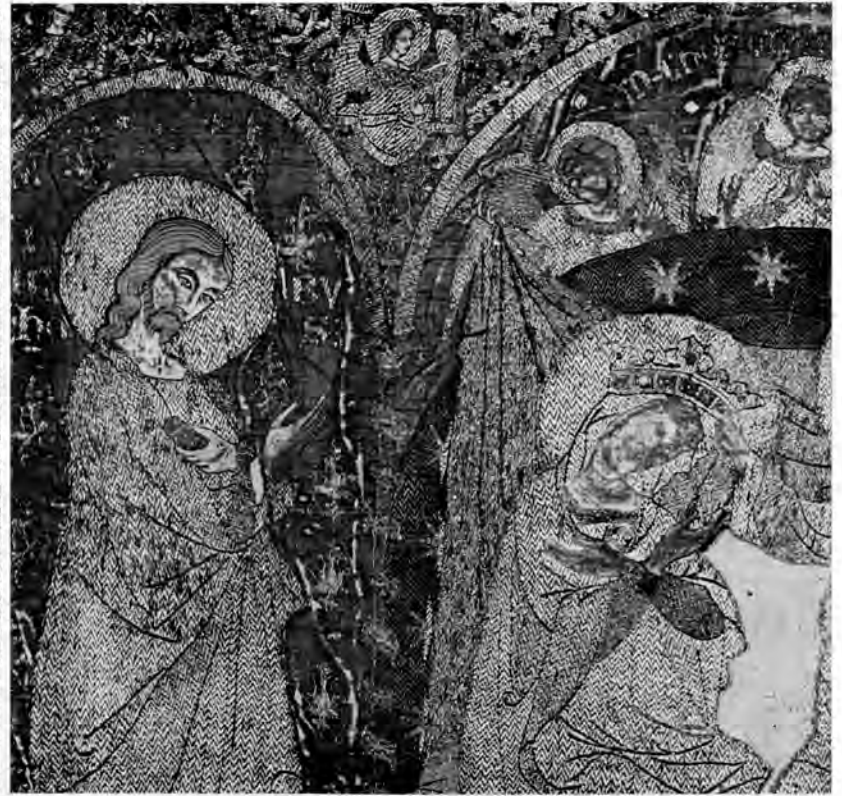
a kasnije i prof. R. Pallucchini, dok ga Muraro pr pišuje radionici Majstora Paola oko 1350. — tako da mi se ta slučaj čini na neugodan način poučan.

<sup>14</sup> S. Bettini, *Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, 1940, str. 100.

<sup>15</sup> B. Cecchetti, *Nomi di pittori e lapicidi antichi*, u »Archivio Veneto«, fasc. 33 (1887), na str. 408 navodi: »Ego marchus pinto testis ss. 1340, 17 giugno«. Atto della Torre di Pietro (Za informaciju zahvaljujem prof. M. Walcher-Casotti

<sup>16</sup> G. Gamulin, *Alcune proposte...* 1964, sl. 1–6.





23 Paolo Veneziano, VEZENI PREDOLTARNIK (det.) — London, Victoria & Albert Museum

24 Paolo Veneziano i Giovannino (?), VEZENI PREDOLTARNIK (det.) — Dobrinj, župna crkva

pogledati detalje Bogorodice (tb. 7), a i onaj sv. Ivana Evanđeliste koji neobično podsjeća na apostola u desnom kutu na Paolovoj pali u Vicenzi (tb. 8 i 22), dok fizionomiju čudesnog lika sv. Ivana Krstitelja također bez muke nalazimo na istoj pali u sijedom apostolu iznad Bogorodičine glave. No, uopće, prihvatimo li izdvajanje ove prve grupe iz Paolova kataloga, nastaju ipak dva nova pitanja: (1) kako je stariji brat Marko slikao male figure i male prizore, i gdje su oni? — A jedan opći prigovor trebalo bi na ovom mjestu odbiti: u Veneciji se u 3. desetljeću — rečeno je — nije slikalo na način paliotta iz Vodnjana! No otkuda nam podaci i sigurnost za tu tvrdnju? Ako je 1310. mogao nastati mali lik donatora na tabli S. Donata u Muranu, s onim naborima na haljiti, nema razloga da u 3. desetljeću ne nastanu figure zrelije morfologije i rukopisa. (2) Otkuda tolika morfološka i tipološka bliskost s Paolovim djelima, sa vičentinskom palom u prvom redu: dovoljno je ruke i lice vašingtonske Bogorodice iz 1324. usporediti s onima u Vicenzi — razlika je manja negoli između ovih u Vicenzi i Platytere u Akademiji (tb. 1 i 22. tb. 22 i 28); a ondje je još i frapantna sličnost Kristova lica, i s pravom se možemo upitati: *može li u umjetnosti Zapada biti tako mala razlika između dva tako velika slikara?*<sup>17</sup>

Pa ipak, tu hipotezu ne treba ignorirati. Šteta je, međutim, što ju je Muraro opteretio prijedlozima koje

je teško podržati, a među te svakako spada prekrasna Bogorodica s Djetetom iz Muzeja Puškin u Moskvi (tb. 5), koju je V. Lazarev objavio kao djelo eventualnog učitelja Majstora Paola povežući je s freskama u San Zan Degolà.<sup>18</sup> Između nje i vašingtonskog Krunjenja Bogorodice iz 1324. opet je velika razlika, i to u unutrašnjem, osjećajnom sadržaju, te uzalud autor prelazi šutke preko spomenutih fresaka. Koherentnost predložene grupe već se ozbiljno ljulja; a radi se o djelima temeljnim za prva tri desetljeća. Samo, još veća inkoherecija nastaje bacimo li pogled na Raspela koja autor pripisuje istom slikaru: na ono trogirsko koje sam 1965. oprezno pripisao Majstoru i radionici, i na ono iz privatne zbirke u Trino Vercellese (tb. 13, 14). To su paolovski blage kreacije, *stilski veoma različite* od onih dosad grupiranih. I premda je trogirsko Raspelo veoma ruinirano i osim toga nedovoljno očišćeno, sada mi izgleda (osobito prema licu Krista i tipu sv. Ivana) da ga treba još uže povezati sa vičentinskom »Dormitio Virginis« iz 1333. Nije dopušteno, dakle, operirati, s jedne strane prema Paolu, s nekim ultrarigorizmom, a prema Marku odnositi se ovako liberalno. A kad neposredno do trogirskog Raspela nađemo reprodukciju Raspela iz San Zan Degolà (nekad u S. Benedetto), siromašno djelo nekog epigona, koje s dosad spomenutim djelima nema nikakve veze ni u stilu ni u kvaliteti (a nađemo ga *s istom atribucijom* »Majstoru Krunjenja Djevice«) moramo pomišljati da se tu radi o nekom posvemašnjem nesporazumu. (tb. 13, 14, 12)

Ali ni to još nije sve, jer istom Majstoru Marku autor pripisuje još jedno Raspelo, *opet posve drukčije*

<sup>17</sup> R. Palluchini, *Considerazioni sulla Mostra »Paolo Veneziano e la sua cerchia di Zagabria.«* Arte Veneta, 1967, str. 260.

<sup>18</sup> V. Lazareff, *Saggi dalla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV*, »Arte Veneta«, str. 26.

vrste, ono iz Helenskog instituta u Veneciji, koje je mnogo arhaičnije i na bizantski način ekspresivnije; no time već dobivamo treću grupaciju unutar ovog zanimljivog prijedloga i ulazimo konačno u problem mozaika Baptisterija (tb. 11, 15) — što ovdje ne možemo razmotriti. Kad sam god. 1965. to izvanredno Raspelo pripisao »Majstoru Mozaika Raspeća« Andrije Dandola (»Mosaicista della Crocefissione«), bilo mi je jasno da načinjemo jedan značajan problem ovog kompleksa.<sup>19</sup>

I Muraro povezuje ta dva djela, i pripisuje ih Marku. Mora priznati da me ta hipoteza veoma privlači. Mora da je u Veneciji postojao jedan veliki slikar, više arhaičnog tipa, kojem su bili povjereni za Republiku tako zamašni radovi. I prof. Lazareff i Pallucchini naslutili su tu konzervativniju struju koja se u Veneciji proteže do sredine stoljeća, pa ako velikoj luneti Raspeća dodamo, kako Muraro predlaže, još i »Očeve latinske crkve« (I padri della chiesa latina) i prizore »Kraljevi pred Irudom« i »Banket Irudov«, dobili bismo početak rješenja. Nije zbog toga potrebno, a čini se ni moguće, spuštati početak rada na mozaikalnom ukrasu baptisterija do godine 1328, jer ako iz kronike R. Caresinija i ne možemo apsolutno tvrditi da su mozaici nastali u vrijeme duždevanja Andrije Dandola,<sup>20</sup> prisutnost ovog dužda u službenoj odori na luneti Raspeća indicira za lunetu godinu 1343. kao datum post quem. Možemo, naime, pretpostaviti da su radovi najprije započeli baš u prvom odjelku krstionice.

Pa ipak, Majstor Marco kao autor kartona arhaičnog dijela mozaikalnog ukrasa, a brat Paolo kao nastavljajući ostaje za sada kao radna hipoteza, na kojoj će kritika očito tek zasnovati svoja dalja razmatranja.

## 8

Očito je, dakle, da još ne posjedujemo tako siguran kriterij koji bi opravdao ovako rigorozno ocjenjivanje poliptiha iz 6. desetljeća. Njihova kvaliteta ovisi o stupnju suradnje radionice, ali i o zalaganju samog majstora, no u tom će za sada svaki od kritičara imati svoje mišljenje, i teško je na osnovi dvaju likova sa poliptiha u Chioggi (tb. 79, 80) i onih četiri iz Fogg Art Museum u Cambridgeu (tb. 66) ostvariti apsolutno mjerilo prema kojemu bismo »presudili« sve ostale likove. Imam dojam da često prenosimo naše moderne predilekcije za male prizore i svježije naracije na osje-

ćaj i potrebe onog vremena; kao, npr., u slučaju bolonjskog poliptiha (tb. 99—101). Sigurno je da ponekad i po fotografiji možemo zamijetiti mnogo nižu razinu, kao na poliptihu u Louvreu (sl. 30—32), ili u Piranu (sl. 36, 37), ali otkud nam sigurnost za visoku razinu poliptiha Tbilissi (tb. 31) koji nismo vidjeli? I nama je teško suditi bez autopsije mnoge likove koje nismo osobno mogli proučiti. Muraro ima zacijelo pravo kad za poliptih u San Severinu veli da predstavlja vrhunac Paolova posljednjeg razdoblja, ali otkuda nam onda pravo da ga degradiramo s atribucijom: Paolo da Venezia e botega? Ukoliko se time misli na uobičajeni kolektivni rad srednjovjekovnih radionica, tada takvu degradiranu denominaciju nije potrebno navoditi. Ako pak na nekim likovima opazimo zaista osjetljivo opadanje razine, nije li bolje to navesti u tekstu ili prilikom reproduciranja detalja? Čini mi se da to vrijedi i za poliptih u Muzeju Correr, a zatim i za tablu sv. Andrije u Trogiru koju Muraro ostentativno degradira. A malo ima u Paola likova takve monumentalnosti i izražajne snage (što se još uvijek opaža unatoč katastrofalno lošoj sačuvanosti), a pored toga oni su likovi u potpunoj fiziognomijskoj sukladnosti s poliptihom u Muzeju Correr i, što bi moglo biti važno i za dataciju, s vičentinskom palom.

Vrijedi to i za slučaj antependija glavnog oltara katedrale u Krku, sada u Victoria and Albert Museumu (str. 120, sl. 48). Kad sam sva tri antependija prvi put pripisao Paolu (1964), vjerovao sam za ovaj krčki, sudeći na žalost samo po lošoj fotografiji, da mu najbolje odgovara što veća blizina Krunjenju Djevice iz 1324; i stvarno, tipovi kruna, lica protagonista, te stanovita hijeratička ukočenost govore za to ranije datiranje, no jasno je da poznata Inkoronacija s poliptiha br. 21. omogućuje i kasnije datiranje. Pa ipak, niti anđeli sjećaju na eleganciju i držanje onih na Krunjenju Djevice iz zb. Frick, kako to kaže Muraro (*ricordano l'eleganza e l'atteggiamento di quelli dell'Incoronazione della Vergine della coll. Frick*), niti to dopušta arhitektura i način komponiranja, niti je to kasno datiranje moguće zbog očitog hijeraticizma i detalja kao što je tip krune: ova čak ukazuje na razdoblje ranije od Poliptiha br. 21 (sl. 48, tb. 115, a vidi i tb. 1). Možda bih zasada, bez autopsije, bio više sklon datiranju ovog antependija (sada u Londonu) u 4. desetljeće, ali s atribucijom Paolu; jer ako sam Muraro piše da kartoni pripadaju majstoru samom, nije moguće dati oznaku »Bottega di Maestro Paolo« (str. 120). Ta, »agopittura« su zacijelo uvijek izvodile ženske ruke. Anđeli na londonskom antependiju, uostalom, upravo su oni s vičentinske pale.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> S trogirskim »Raspelom s trijumfirajućim Kristom« (G. Gamulin, u »Zborniku Svetozara Radojčića«, Beograd 1969, str. 35—36) koje sam s nevjericom povezao s »Majstorom posljednjeg suda« (vidi i V. Lazareff, *Über eine neue Gruppe byzantinischer — venezianischer Trecento — Bilder*, Art Studies, 1931, str. 3—31) i R. Pallucchini, *Pittura veneziana del Trecento*, sl. 218—222) pokazala se još jedna mogućnost, koju je V. Lazareff bio već 1931. naslutio: da je taj slikar jedan od manjih imaginariusa baptisterija. Za sada, kao mogućnost koja mnogo ne dokazuje, upozoravam samo na sličnost glave Herodijade s glavom sv. Jelene na slici »Sv. Jelena i sv. Filip« u Ermitažu itd., itd. Ne mora to biti isti umjetnik, ali očito je da će probleme baptisterija trebati opreznije razmatrati.

<sup>20</sup> On piše: »... iuxta Sanctum Marcum quiescit, in capella baptismali quam nobili opere musaico decoravit.« (Raphaini Caresini Chronica, Raccolta dei Storici italiani, Tomo XII, parte II, fasc. 192—193).

<sup>21</sup> No možda povodom ovih antependija treba upozoriti na jednu autorovu bilješku koja mi je teško razumljiva. U bilj. br. 53, str. 78. piše: »*Dei risultati di volta in volta raggiunti ho dato notizia a E. Sandberg-Vavalà, a V. Lazareff, a G. Gamulin, a V. Zlamalik ecc.*« — Istina je upravo u tome što Muraro o važnijim stvarima nikad nije govorio. Kad se 1963. pojavio u našim stranama, mi smo bili već otkrili i atribuirali sva Paolova djela na istočnoj obali Jadrana; ona su upravo Muraru izvršno poslužila u njegovim studijama. Primili smo ga otvorena srca, dali smo mu sve fotografije, upozorili na podatke, na bibliografiju, i pozivali smo ga na sve susrete, vjerujući da će naš skromni doprinos nešto značiti, ne samo za kritiku mletačkog trećenta, nego i za kulturne dodire koji bi trebali da se — preko Jadrana — odvijaju češće i dublje. Ako, dakle, u citiranim riječima ima neka posebna aluzija, ona mi tim teže pada i postaje mi još nerazumljivijom.





25 Paolo Veneziano, DETALJ S POLIPTIHA SV. FRANJE I SV. KLARE — Venecija, Akademija



26 Paolo Veneziano, ROĐENJE KRISTOVO — Beograd, Narodni muzej

Treba, pored toga, ostaviti »prostora« i za antependij u Dobrinju (str. 115, 116, sl. 46, 47). Prilikom zagrebačke izložbe<sup>22</sup> bio sam čak spreman napustiti svoju staru atribuciju i dataciju (kraj 6. desetljeća) zbog izrazite kasnogotičke mekoće, drukčije tipologije anđela i ostalih likova, osobito sv. Jakoba itd. Jedino sv. Stjepan sjeća na sv. Teklu u Rabu, no mogu biti i opće podudarnosti kasnogotičkih elegancija. Bilo je prilikom izložbe i glasova o Pisanellu (s obzirom na lice sv. Jakova, male likove u četverolistima itd.) što smatram da treba pažljivije proučiti. Prof. R. Pallucchini je opreznije pomislio na Jacobella del Fiore, no u njegovu opusu jedva da ima oslonca za takvu invenciju.<sup>23</sup> Moguće je, u načelu, da se jedan kasniji umjetnik osvrnuo na Paolov način prilikom ovog već »rahajskog« zadatka, no taj je ipak morao biti prilično blizak njegovu načinu. Studirajući pobliže lica i gestikulaciju na Inkoronaciji Frick (tb. 120), sve više pomišljam

na Giovannina. Treba pogledati lica malih likova, koliko se dadu razabrati, nagib Bogorodičine glave, tip krune, ruke sv. Jakova itd. No visoka razina cijele invencije ipak ukazuje na to da je Majstor Paolo još živ, ili barem ukazuje na njegovu zaostavštinu, koja je zacijelo obilovala crtežima.

Tu se zacijelo osjeća ne samo dah drugog načina nego i prisutnost jedne druge ličnosti; što se ne može reći za Poliptih br. 21. iz Akademije (str. 147, tb. 113—114). Sudeći prema Inkoronaciji Frick, Muraro ipak prekasno datira ovo veliko Paolovo djelo. On štaviše sumnja u Paolovu prisutnost, i smatra male scene grupirane »in modo disorganico«, i da su »alquanto disarmonici i corpi e il gestire« (str. 70). Logično je da su pomoćnici sudjelovali na ovom djelu, koje je kao čitava jedna mala pinakoteka; to se tu i tamo opaža na nekim prizorima, ali daleko smo od Murarovih subjektivnih i netočnih ocjena. U okviru neobizantizma, i uzmemo li u obzir gotovo minijaturene

<sup>22</sup> V. Zlamalik, sp. dj., str. 45—47.

<sup>23</sup> R. Pallucchini, Considerazioni..., »Arte Veneta«, 1967.

<sup>24</sup> R. Pallucchini, Pittura..., sl. 142, 143, 145, 148.

<sup>25</sup> Kao »protudokaz« naprama »neorganičkim« i »disharmoničnim« kompozicijama Muraro citira i pripisuje samom Majstoru malo Porođenje iz Narodnog muzeja u Beogradu (str. 105). »Evo, reproduciramo tu sliku: doista je lijepo i dopadljivo djelo, ali komponirano uvijek na sličan način, a čini mi se manje organskim od Porođenja na poliptihu br. 21 u mletačkoj

Akademiji; a svakako i od drugog Porođenja iz istog beogradskog muzeja (koji sam svojedobno objavio kao djelo suradnje Paola i Lorenza), ali koja zbog svojih nesumnjivih kvaliteta ne može biti tako olako pripisana nekom nepoznatom sljedbeniku Lorenzovu. Taj bi sljedbenik trebao biti veoma vrijedan i značajan slikar, pa ako iz stilskih razloga isključimo ime Barnabe iz Modene (predloženo u posljednje vrijeme), ne ostaje nam u mletačkom krugu nitko kome bi se mogla približiti ova izvanredna mala kompozicija«.

razmjere, neke su scene remek-djela te nove sinteze koja je sada nastupila, nimalo »dezorganične«, nego upravo komponirane duhovito i pregledno (Posljednja večera, Uhićenje Krista, Put na Kalvariju, Noli me tangere), dok su crte tijela i gestikulacija najčešće na Paolovoj razini.<sup>24</sup> Sam lik Krista na križu, ako i ne doseže onaj s Raspeća u Washingtonu (tb. 91), ipak djeluje kao umanjena »ideja« grandioznog lika u Dubrovniku.<sup>25</sup>

Preostaje još mnogo problema koje će kritika u budućnosti razmatrati (a prijedlog za mozaike kapele

S. Isidoro ostavljam kao najmanje sretan), i to je upravo ono što nam izgleda kao najbolji rezultat ove knjige: ona će sigurno djelovati kao katalizator za izučavanje mletačkog trećenta. Bit će zacijelo još prigovora koje će još poneko uputiti, a i diskusije će biti bez sumnje veoma žive, ali ne uključuje li znanstvena kritika, pored mukotrpnog sabiračkog rada, i ovako oštru raščlambu kontroverznih problema? A Michelangelo Muraro je suprotnosti unutar mnogih kontroverzija zaista napeo do krajnjih mogućnosti. Rezultate zato treba tek očekivati.