

KSENIJA RADULIĆ

»Bogorodica na prijestolju« Paola Veneziana u Zadru

Djelima najvećeg majstora mletačkog trećenta, uopće sačuvanima, a posebno onima na našoj obali Jadrana, priključujemo ovim prilogom još jedno: malu palu s prikazom Bogorodice na prijestolju iz zadarske crkve Gospa od Maslina, u predjelu Petrić (zvanom još i Belafuža). Zadar tako donekle nadoknađuje gubitak *Bogorodice s Isusom* poznate samo po fotografiji u Arheološkom muzeju u Zadru i Witt Library u Londonu,¹ a posljednje, kako se nama čini, razdoblje djelatnosti tog slikara biva dokumentirano i prošireno djelom koje u usporedbi s *Krunjenjem* iz zbirke Frick u New Yorku — glavnim osloncem u stjecanju predodžbe o završetku umjetnikova stvaralačkog curriculum — može izgledati skromno, ali koje nije manje zanimljivo, pa nam se i ta skromnost više čini skromnost narudžbe negoli ostvarenja.

Slika je izrađena na daski š. 37,5 cm, v. 67,5 cm, d. 1,5 cm. Prikaz točno stoji u granicama plohe, pa držimo da je izrez autentičan. Primijenjena tehnika slikanja je ova: daska — vrst drva nismo mogli ustanoviti jer je poleđina premazana debelim slojem uljenog naliča — najprije je tanko grundirana (bez prethodnog postavljanja platna), zatim je nanesen *bolus* i na njemu pozlata. Nakon toga je tankim šiljkom ugraviran obris prijestolja i likova, obris koji je poštivan i pri polaganju boja, s neznatnim mjestimičnim odstupanjima. Dok su plohe arhitekture bile završene već nakon prvog bojenja, likovi su izrastali sunkcesivno položenim namazima najprije temeljne boje i zatim više lazurnih slojeva napravljenih od temeljne i bjelila. Beskrajno tankim potezima prozirne boje izvedena je *velatura*, preko koje su povučeni potezi gotovo čiste bijele tamo gdje treba sugerirati izbočenost, i najdublje temeljne za udubene dijelove. Inkarnat je, na jednak način, slikan iz tamnog u svijetlo, polazeći od sivkasto-smeđe osnove. Ista, međutim, boja dolazi i u završnim potezima, npr. kod obrva. Obrisi sitnih dijelova, kao prsti, kovrče kose, oči, usta, dorađeni su tankom linijom sepije.

Lumeggiature na Isusovoj haljini položene su odmah nakon bojenja, a prije lakiranja, dok su zvjezdice na Marijinu plaštu nanosene nakon barem prvih slojeva laka. To se vidi po razlici u boji između mjesta na ko-

jima su *lumeggiature* i zvjezdice otpale, i okolne površine: na mjestima *lumeggiatura* boja je svjetlija i ta mjesta su uleknuta, dok na mjestima otpalih zvjezdica nema razlike u boji niti je primjetljivo uleknuće.

Punciranje aureola izvedeno je vjerojatno odmah u početku, kao što je bio običaj, ali je zanimljivo primijetiti da je Bogorodičina kruna ugravirana pošto se tamo već nalazio ukras s rozetama u glatkim krugovima, i da s njime dolazi u sukob, dok je *upisani križ* oko Kristove glave komponiran skupa s cvjetovima. Kao da je ideja o Marijinoj kruni tek naknadno sinula. Bijele i crvene točkice na njoj — u uloži predočivanja bisera i rubina — stavljanje su u završnim potezima, »rubini« su mrljice obojena laka ispod kojeg se prozire zlatna podloga.

Koloristička artikulacija, vrlo bogata i na prvi pogled složena, izvedena je po jednoj u biti jednostavnoj, ali sigurnoj shemi. Najveće temom određene površine, kao prijestolje i Marijin plašt, obojene su dvjema primarnim bojama, žutom (u tri *valera*: ugašeno svijetložuto, tamno topložuto i smeđe crveno) i modrom (*pariški modro*). Trećoj primarnoj boji dodijeljene su dvije manje plohe, Isusova haljina i jastuk, a dana je u živo crvenoj varijanti. Ostale boje koje zauzimaju veće površine su karmin ružičasta (Marijina haljina) i svijetlozelena (postava njezina plašta). Dio Marijine haljine oko ljliljana i na rukavu, tj. »osvijetljena« mjesta, izgleda danas gotovo žut jer su požutjeli lakovi dali žuti ton *velaturama* bijele boje položenima na temeljni karmin. Da je to žutilo došlo od lakova (možda i žuto obojenih?) a ne od upotrebe žute boje, vidi se na mjestima gdje je lak, oštećenjem, nestao, a koja pokazuju samo ružičastu i bijelu boju. Isto je sa zelenom postavom, koja je zbog lakova postala maslinasto zelena, i s posvijetljenim dijelovima na modrome plaštu, koji su zbog požutjelih lakova dobili zeleni ton.

Na vrlo malim površinama ili samo u potezima ima još: crne (Marijine papuče), zelene (rubovi prijestolja u visini arkadica i na gornjem rubu naslona), ružičaste (jagodice na obrazima u Marije), koraljno crvene (na vjeđama, ustima i obrisi nosa na oba lica) i bijele (ljliljan). Ovoj skali treba dodati još zlatno žutu pozadinu.

¹ V. M. Muraro, Paolo da Venezia, Milano 1969, str. 159.



Paolo Veneziano, BOGORODICA NA PRIJESTOLJU — Zadar, Gospa od Maslina

Svjetlo nije, naravno, dano opisno već bojama. Ono »pada« odozgo i određuje razmještaj one tri žute boje prijestolja: sve gore okrenute plohe su svijetložute, sve naprijed okrenute zagasito žute, a sve zasjenjene i udaljavajuće smeđe crvene.

Slika je bila dosta oštećena čavlima kojima su bili prikucani razni limeni pokrovi, i crvotočinom, ali je bojeni sloj ipak na gotovo 80% površine sačuvan sve do posljednjeg sloja.

Prvi je sliku primijetio zadarski kanonik i historičar C. F. Bianchi skupljajući podatke za svoju »Zara cristiana«.² Bila je sva osim dijelova s licem i rukama obložena srebrnim limom izrađenim 1732.³ Stajala je na glavnome oltaru i oduvijek bila štovana kao čudotvorna, što je, međutim, nije poštedito da je na Badnjak 1876. ne opljačkaju neki lopovi, koji su s nje skinuli pokrov i »malobrojne dragulje na njemu«. Kao tadašnji *beneficiatus* crkve, Bianchi je odmah naručio novu košulju od srebra — onu koja ju je pokrivala do nedavne restauracije⁴ — i o tome ostavio zapis. Iako

ju je tom prilikom mogao bolje i svu vidjeti, Bianchi je ostao pri, valjda svojem prvom, dojmu, stečenom dok su bili vidljivi samo lica i ruke, da je slikana »alla maniera orientale«, pa je tako i napisao, istaknuvši pri tom da se radi o »lijepoj« slici. Pažnji kasnijih historičara izmakla je vjerojatno zbog tako recentnog pokrova, pa je bila otkrivena tek 1969. prilikom podrobne inventarizacije spomenika u crkvi, od autorice ovog napisa.

Na slici nije nađena nikakva signatura niti je poznat neki dokument koji bi govorio da je netko iz Zadra naručio nešto od majstora Paola, pa se naša atribucija temelji samo na stilskim osobinama djela. Koliko opravdano, nastojat ćemo ovdje pokazati.

U prvom redu čini nam se da za njega govori frapantna fiziognomijska sličnost naše Bogorodice s već spomenutom Bogorodicom Frick, koju je majstor, kako se zna, potpisao i datirao 1358, i s Bogorodicama na nekim slikama koje nisu potpisane, ali koje je suvremena kritika jednodušno njemu pripisala stavljajući ih u vrijeme koje za malo godina prethodi navedenom datumu, tako na *Poliptihu sv. Klare* iz Accademije u Veneciji i na slici *Bogorodica s Isusom* iz muzeja u Montargisu. Zatim su tu neke stilističke

² C. F. Bianchi, *Zara Cristiana*, Zadar 1877.

³ Za ovaj i iduće podatke v. Bianchi, op. cit., str. 464—66.

⁴ Izvršio ju je 1971. akad. slikar — restaurator Mario Kotlar iz Zadra.

karakteristike i postupci, kao npr. slikanje Marijina vela tankim okomitim potezima kista (uspoređi sa Muraro, op. cit., t. 121), izvrtnje perspektive na začelju prijestolja, gdje je gornja ploha trokutasta dijela naslona prikazana *en face* umjesto u perspektivnom skraćanju (isto kao na prijestolju iz *Krunjenja Frick* i na onom na slici *Bogorodica na prijestolju* iz Carpinete di Cesena, također potpisano Paolovom djelu), *lumeggiature* u obliku ptičjeg krila, te u ovalnim i poluovalnim plohama na Isusovoj haljinici (uspoređi sa slikom *Bogorodica s Isusom* iz zbirke Mina Malabarba u Milanu, koja, istina, nije potpisana, ali je od svekolike kritike Paolu pripisana), bademast oblik očiju, velike bjeloočnice (oboje toliko česti da je suviše upućivati na primjere). Ali više od toga, što su, na kraju, konvencionalnosti koje se mogu oponašati, za Paola govori ono što je na našoj slici bitno: prostornost prijestolja, gipka raščlanjenost glavnoga lika, stapanje prostora i volumena u jedinstvenu vizualnu materiju. Kao na svakoj stvarno dobroj slici, fikcija je glavna, likovna fikcija u kojoj jedinstveno sudjeluju svi elementi: fluidne linije, zvonke sjajne boje, tanki volumeni, sve postavljeno pred davno dogovorenu, »nedefiniranu« zlatnu pozadinu, koja se ovdje, u ovakvu kontekstu, artikulira kao prostor boje.

»Maniera orientale«, da upotrijebimo Bianchijev izraz, dala je autoru ove slike *maniru* kako da iz tame izvuče lice, kako da likove i stvari dohvatljive našim svakidašnjim iskustvom stavi u prostor koji smo navikli interpretirati kao *nerealni*, kako da prevari iluzionizam slike i vrati joj njenu ulogu religiozne predstave. Gotika mu je, s jedne strane, dala ideološku osnovu i oblikovala likovni jezik s kojima će osporavati sve te postulate, s druge strane, podržavala njihovu apstraktnu stranu prevodeći ih u dekorativni rječnik »slatkog novog stila«.

I psihološka karakterizacija slijedi istu krivulju: stroga, često namrgođena bizantska ozbiljnost gubi ovdje pod utjecajem gotike vanjske znakove i pounutruje se, crte lica se ublažuju izražavajući, mogli bismo reći: nasmiješenu, možda malo ravnodušnu tugu. Razlika između poteza kista koji omekšavajući lica interioriziraju duševnost i onih koji je time ispražnjuju neznatna je, i skliznuti s jednog na drugo beskrajno je lako. Istini za volju, čini se, majstoru se Paolu s našom slikom to dogodilo. Psihološka koncentracija kao da se malo rasplinula, možda i zbog teme, mnogo manje apstraktne negoli je npr. *Krunjenje*, koja je u svojim »strogim« i »bezličnim« interpretacijama već bila iscrpena, a za »blaže« i »ljudskije« je još bilo prerano. Ipak, ne mislimo da zbog ove kritičke primjedbe treba odstati od naše atribucije: duševni intenzitet i osjećajna povezanost ohladili su se i na remek-djelu kakvo je *Krunjenje* Frick, jednostavno zato što to nije više ono što slikar ima na umu.

Nakon magistralnog rada M. Murara⁵ nastao je veći prostor između, na jednoj strani, majstora i njegove radionice, i na drugoj strani sljedbenika i imitatora. Radionica je dobila na vrijednosti i ruka suradnika prepoznala se u vrlo vrsnim djelima. Da li i u čemu dopustiti mogućnost sudjelovanja »botteghe« na našoj slici? Već smo u nekoliko navrata povezivali Bogoro-

dicu iz Zadra s onom u zbirci Frick, koju je osim Paola potpisao i njegov sin Ivan (»Iohaninvs«). Odgovoriti na pitanje o eventualnom sudjelovanju tog njegovog sina pretpostavlja prethodno zauzimanje stajališta o odnosu naše slike prema već spomenutoj i potpisanoj *Bogorodici na prijestolju* iz Carpinete di Cesena, djelu koje je Paolo datirao 1347. Slike su međusobno u koječem važnom vrlo slične: shema kromatske artikulacije je u osnovi ista, način prikazivanja svjetla primjenom svijetložute boje na svim plohama prijestolja okrenutima prema gore, izvrnuta perspektiva trokutastog naslona, ruka Isusova, sve je to gotovo identično. I oba lica Isusa su vrlo blizu, a Marijino, iako različito u izrazu — mnogo ozbiljnije i hladno — slikano je na isti način. Ipak, čini nam se da razabiremo jedan bitno različit jezik: likovi i tron nisu fuzirani, kontrast između ravnih linija i ploha s oštrim lomovima na prijestolju nije pomiren sa zaobljenim, mekim tokom obrisnih linija draperije. Na slici iz Carpinete sve je *staccato*, dok je za našu sliku karakterističan upravo *legato*. To je ona vrst različitosti koja ne nastaje s novim djelom, nego s novim razdobljem. Ako uz to uzmemo u obzir i spomenutu fiziognomijsku sličnost između naše Bogorodice i *Krunjenja* Frick — koje osim nje pokazuje i isti stupanj stopljenosti svih likovnih elemenata — mislimo da imamo dovoljno razloga da našu sliku zadržimo u vrijeme oko 1358. Suvremena kritika, zbog potpune odsutnosti drugih, samo Ivanu pripisanih djela, nije u mogućnosti da danas odgovori je li taj razvoj imanentan Paolu, ili je to stil nove generacije. Čine nam se uzaludna nagađanja o tome. Kad našu sliku pripisujemo Paolu, ne želimo time isključiti mogućnost stvaralačkog sudjelovanja mlađih, ali da je izričito njima pripišemo zasad nemamo osnove. S druge strane, slika nam se čini suviše dobrom, i zreloom, da bi je pripisali pomoćnicima iz onih razloga iz kojih se obično njima pripisuju slike: zbog pomućene čistoće izraza, nespretnosti, unutrašnje neopravdanosti, što opet ne znači da isključujemo njihovu ruku u npr. prilično ovlaš nanesenim *lumeggiaturama* na Isusovoj haljini i »zvjezdicama« na Marijinoj. Nijedan srednjovjekovni majstor, a pogotovu ne takva »dvorskog« ranga kakvog je bio Paolo⁶ ne radi sve sam, ali su ti elementi ovdje zanemarljivi.

Kad smo već na tom pitanju, moramo se osvrnuti na jedno djelo koje nije potpisano, ali koje je najnovija kritika, istina ne jednodušno, njemu pripisala. Radi se o minijaturi iz Muzeja Correr u Veneciji, koja prikazuje sv. Marka kako blagosivlje pravila bratovštine bičevalaca pri Sv. Marku. Od svih prijestolja njemu pripisanih, prijestolje na ovoj minijaturi najbliže je našem tipološki i po prostornom učinku, pa ta atribucija podupire našu i obratno. Sv. Marko sjedi na sjedalu monumentalnog naslona koje se na bočnim stranama otvara arkadicama omeđenima tankim stupićem. Dubina trona, sugerirana perspektivnim skraćanjem bridova i različito obojenim stranama naslona stoji kao izrazita inovacija prema inače plošnom, kulisnom tretmanu tog motiva. Po vrsnoći ta minijatura strši među slikanim tvorevinama XIV st. pa uza sve rezerve koje nam se zbog tolikog avangardizma nameću, jednostavno izgleda da nema kome drugom da bude pripisana.⁷

⁶ V. Muraro, op. cit., str. 16.

⁷ V. Muraro, op. cit., str. 149—50.

⁵ Op. cit.

Našem lancu pitanja pridružuje se još jedno: nije li slika mogla nastati u Zadru za pretpostavljena majstorova boravka u Dalmaciji, negdje između 1347. i 1358. ili, nešto uže, između 1348. i 1352, kada su u Dubrovniku napisane dvije oporuke u kojima se spominju narudžbe koje treba napraviti kod majstora Paola, zbog kojih se pretpostavlja da je on tada bio u našim stranama.⁸ Okolnosti koje pri davanju odgovora treba uzeti u obzir dvojakog su karaktera: estetskog i povijesnog. Da razmotrimo jedne i druge.

Sva djela u Zadru i Dalmaciji, koja se pripisuju P. Venezianu samom ili njegovoj radionici kritika je smjestila u ranija razdoblja njegove djelatnosti: *Bogorodica s Isusom* iz katedrale u Trogiru datira se 1345, *Raspelo* iz dominikanske crkve u Dubrovniku 1348, *Mali oltar* iz zbirke Strmić u Splitu oko 1349, *Bogorodica s Isusom* »iz fotografija«, nekad u Zadru, 1321. (Lazarev) odnosno 1349—1354. (Gamulin i Muraro), slika sa *svecima Lukom, Petrom, Andrijom, Matejom i Bartolomejom*, iz crkve sv. Andrije u Trogiru, oko 1350. *Raspeće sa svecima Stratonikom, Hermolaom, Matijom, Kristoforom, Teklom i Abondijom*, iz muzeja katedrale u Rabu, 1354-55.⁹ Bez obzira na to što za sve te datacije, osim za *Raspelo* iz Dubrovnika, nema drugog oslonca osim stilskih osobina, uzmimo da su sve te slike nastale do 1354. Poslije njih naslikao je *Poliptih sv. Klare* (po Muraru 1354—1358),¹⁰ a poslije njega *Krunjenje Frick* (napominjemo da ono potječe iz jedne crkve u blizini Ravenne).¹¹ Zbog tih dviju slika gotovo ne može biti sumnje da se P. Veneziano negdje poslije 1354, a možda već poslije 1352, kad se oporučno spominje narudžba jednog njegovog oltara od Dubrovčanina Nikole Lukačića, a koji oltar se nije sačuvao, pa je pitanje je li uopće i izrađen, vratio u Veneciju. Ako je opravdano našu sliku tako čvrsto povezivati sa *Poliptihom sv.*

Klare i Krunjenjem Frick, kako nam se čini da jest, tada se mogu pretpostaviti dvije mogućnosti: ili je kupljena kad se slikar već vratio u lagunu, ili se on na svom putu iz Dubrovnika zaustavio u Zadru i tu izradio ovu i onu nestalu sliku. Lice Bogorodice »s fotografija« nije tako daleko od ovog iz crkve Gospe od Maslina, da se ne bi moglo pretpostaviti — sad kad je poznata ova naša slika — da su nastale u kratkom vremenskom razmaku.

Historijske okolnosti, s jedne strane, osnažuju pretpostavku da se majstor najdalje do 1356. vratio u Mletke — rat *Serenissime* s Ludovikom Anžuvinskim te se godine, nakon primirja od 1348, ponovo počeo razbuktavati — i može se s opravdanjem pretpostaviti da je bilo umjesno za nekad službeno tako uvaženou osobu kakva je bio Paolo ne naći se između zaraćenih strana (ali tko može točno reći što je to ratno stanje značilo za pojedinačno kretanje trgovaca, obrtnika, umjetnika?!). S druge strane, te okolnosti umanjuju vjerojatnost da je slika nabavljena u Veneciji poslije 1356, pogotovu ne poslije 1358, a 1362. majstor se spominje kao već mrtav. Sve to zaista daje osnove pretpostavci da je Paolo između 1352. i 1356. bio u Zadru i tu naslikao našu sliku.

Usvojiti ovu pretpostavku odgovorniji je čin negoli na prvi pogled izgleda. Njegovo je značenje u tome što on implicira prihvaćanje mogućnosti da je do toliko značajne nove koncepcije prostora i nove psihološke karakterizacije likova majstor došao u Zadru odnosno u Dalmaciji. Da li je to vjerojatno? Zalazimo u slojeve psihe koje je teško istraživati i dati bilo potvrđan bilo niječan odgovor prilično je arbitrarno. Ipak izrazimo sumnju. Dubrovačko *Raspelo* ne nagoviještava ništa novo i lakše je pretpostaviti da je naša slika, unatoč ratnim neprilikama, bila nabavljena u neprijateljskim krajevima, negdje prije 1356, negoli da su se tako značajni pokreti umjetnikove svijesti mogli dogoditi u sredini koja je, istina, i te kako bila u dodiru s velikim strujanjima, ali koja ih nije generirala. I tako, na kraju nameće nam se jedna primjedba: Zadar se u stvarima opstanka toliko opirao Veneciji da je i Petrarca, slažući tekst za nadgrobni epitaf svoga mecene Andrije Dandola smatrao važnim to spomenuti (»... hunc Justinopolis fervens et *Jadra rebellis* pertimueru trucem...«),¹² ali u stvarima umjetnosti, on je gledao u metropolu.

⁸ V. Muraro, op. cit., str. 66, i C. Fisković, Slika iz radionice P. Veneziana u Prčanju, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, sv. 18, 1970.

⁹ Sve ove podatke donosi M. Muraro, op. cit. Vezene antependije iz Zadra i Dobrinja ovdje izostavljam jer je užu dataciju vrlo teško odrediti. Isto tako ne uzimam u obzir sliku iz Prčanja jer mi se ne čini da je kvaliteta slike takva da bi se mogla pripisati radionici P. Veneziana, u najmanju ruku ne u onom smislu kako »radionicu« shvaćaju M. Muraro, op. cit., i G. Gamulin, Iz radionice Maestra Paola, Peristil br. 4, 1961, a s kojim shvaćanjem se slažem.

¹⁰ Op. cit., str. 147—48.

¹¹ V. Muraro, op. cit., str. 127—28.

¹² V. Muraro, op. cit., str. 85.