

# Ogled o sinkretizmu

Dr Grgo Gamulin

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Pred umjetnošću, i pred povješću umjetnosti, tom »drugom realnosti« koja nam je jedina ostala od sve one mučne prošlosti — odviše krvave i infernalne, a da bismo je željeli i mogli nazvati ljudskom — stojimo još uvijek (srećom) začuđeni: pa to je zaista jedini svijet koji stvarno imamo, čak posjedujemo, ljudski svijet našeg najvišeg, to jest duhovnog postojanja, ova umjetnost sa svojim čudesnim mijenama, s razvojem stila i izraza, s kulturnohistorijskim kategorijama što se prostiru u vremenu i po širokim prostorima. Mi je, naravno, ne »posjedujemo« u njezinu nekadašnjem značenju i funkcioniranju. Ona je za nas nešto drugo, negoli je bila za svoje »suvremenike« — i tu počinju teškoće. Činjenice povijesti i semantički slojevi minuli su i nestali; ostali su ipak ovi oblici tajanstveno božanski ili, barem, demiurski strukturirani. Oni su i danas ne samo mediji našeg života nego njegove pretpostavke, jedina mogućnost, zapravo, proširenog života: što visoko lebdí u vremenu i u prostoru.

Naša je znanstvena disciplina (uronjena u pozitivistička istraživanja, uvijek doduše spasilačka) često zaboravljala upravo te općeljudske mostove prema povijesti, to jest prema posljednjim pitanjima, i prema želji za nalaženjem smisla, ili njegovim stvaranjem (umjetnosti i života samog). A koliko smo se puta uvjerali da nam je umjetnost jedini *eshatón*, saglediv i dostupan! Spremni smo, razumljivo, od njezinih fenomena učiniti zagonetke, to jest objekte opsesivnih istraživanja (a ne samo sredstva svakodnevne egzistencije, smirene i zahvalne) — no možda to i nije drugo nego ona *druga*, intelektualna i promišljena, strana čuđenja, njegov nastavak zapravo. Pa i ovdje nas opsjeda (kao problem) ono što je bilo, za ljude sa Sredozemlja, zanosna i propulsivna moć života: povijest Grčka s lukom uzdignutim do Bizanta, pa romanika na obali, Ravenna koja je negdje utonula, čudo Italije sa začaranim klimaksom u Mlecima, život i smrt u stalnim mijenama, pa kad je — na početku našeg stoljeća — došlo do uskrsnuća i novog shvaćanja umjetnosti El Greca, učinilo nam se da je ta parabola stigla čak do naših dana: jedva smo fenomen njegove umjetnosti stigli asimilirati, stilski

*Autor razmatra opći problem sinkretizma između dva heterogena stila, i to u ovom slučaju između romaničkog slikarstva Italije i bizantinizma; ističe razliku između bizantinizma kornenskog i paleološkog, iz kojeg rezultira pojava Paola Veneziana i mletačkog trećenta uopće. Razmatra i problem simbioze sa dotizmom, a poslije toga zakrčljanje italokreatskog slikarstva u toku tri stoljeća. Problem eklekticizma i stvarne simbioze, ali i velike sinteze koja se rijetko javlja: Giunta — Cimabue — Paolo, a u budućnosti velika sinteza El Greca.*

razvrstati, genetički objasniti — ako smo to uopće stigli! — toliko je bilo njegovo osobno *stilsko ubrzanje* da ga je senzibilitet naše civilizacije dostigao tek krajem XIX. stoljeća. U temeljnim njegovim slojevima, duboko ispod ovog klimaksa manirističke slobode, leže, naravno, duge stilske inercije i apsolutni sinkretički sudari, vijekovi zaleđenih slikarskih sanja bizantskih i kretske umjetnika, ali i nagle promjene morfoloških pseudomorfoza (a »maniera greca« u Toskani je među njima možda najveličajnja, premda i nije najplodnija). Ako je inercija Bizanta trajala tri stoljeća *preko* (iznad Maestra Paola, što za nas danas predstavlja njegov veliki lik u trećentu, ako ne upravo veličanstveni fenomen sinkretizma: sljubljanje dviju kultura i asimilaciju njihovih duhovnih struktura i likovne topike, ali — ne treba zaboraviti — s dominantom Istoka? U svakom slučaju bilo je to križanje dviju stilskih struktura. Nema ničeg opasnijeg od usporedbi koje smjeraju premostiti stoljetne razmake, ali ako je dopušteno unutar jednog kulturnohistorijskog ambijenta (u Veneciji, Istoku okrenutoj) tražiti unutrašnje sukladnosti kod najvećih duhova, naći ćemo ih kod Paola Veneziana i El Greca; pod uvjetom da se zajednički nazivnici (uvijek samo aproksimativni) oslone tek na opće vidove fenomena, više na one koji pripadaju područjima duhovne kulture negoli likovne. Ovak Grk, koji se u 7. desetljeću činkvećenta iskrcao u Veneciju, proveo je (jedini) sinkretičnu simbiozu, a onda odmah i apsolutnu preobrazbu svoje tradicije. Zanimljivo je pogledati: u kojoj je mjeri to bilo sljubljanje dviju kodificiranih manira, odnosno dvaju strukturiranih sustava znakova i kanona. Trebalo je do kraja razbiti naslijeđenu morfologiju. I Theotokopuli je to učinio u toku od nekoliko ciglih godina (a i ostala je ta njegova nagla preobrazba do danas jednim od najtajanstvenijih fenomena, gotovo već *tabou* u proučavanju manirizma). Prizor je dostojan divljenja: jedna sputana i »ideološkom semantikom« zaleđena stilistika susrela se s oslobođenom umjetnošću koja je bila potekla iz *velike manire* (ili iz nekoliko njih) i utonula je u nju, da bi odmah izronila sa stva-

ralačkim zaletom koji je, upravo slogotvornom ulogom završio jednu *epohu*: renesanse i manirizma.

Od Giunte Pisana, Maestra Paola do njega (a svi su oni i onako veliki predstavnici stilskih fenomena) strujanja s Istoka razbijala su našu pravolinijsku shemu stilskih kategorija: ne samo plodonosno nego i na najvišoj razini. Umjetnost Okcidenta, životna i divlja, individualna i zato gotovo uvijek oslobađajuća, eksplozivna u bogatstvu fenomena, slojeva i škola, ta prošlost koja nas je stvorila, živjela je u tijeku nekoliko stoljeća fascinirana Orijentom. Još i danas umjetnička drama Bizanta izaziva jezu u nama, kao i njegova povijesna tragedija. Venecija duecenta i trećenta nastala je na najaktivnijem mjestu dodira. Ali i na cjelokupnoj obodnici Apeninskog poluotoka došlo je bilo do sinkretičke fermentacije koja se ubrzo stišala i zgasla. Toj likovnoj tragediji naša se pozornost još uvijek obraća, ali relativno rijetko i s nedovoljnom širinom.

Navode me na ove retke nadahnute riječi prof. Sergia Bettinija na već davnom simpoziju »Venezia e Levante«, a s njima kao da je okcidentalna misao riješila jednu dobro čuvanu tajnu ovog bolećivog odnosa dviju velikih mediteranskih kultura.

Došlo je bilo do pokušaja otkrivanja te tajne zapravo mnogo ranije, i to veoma provokativno, s poznatom negacijom Roberta Longhia. Možda je potrebno naglasiti: nije ta negacija bila upravljena samo »*alle innumerevoli combinazioni veneto-cretesi*« nego je njegov »Giudizio sul Duecento« smjerao i prema teškoj osudi te velike sinkretičke enklave u Toskani 13. stoljeća: sjećamo se koliko je malo bilo ostalo (u okviru toga suda) od te »maniere greche«, koja se ipak nalazila u genezi Cimabua. Samo, je li i moglo biti drugačije ako smo izgubili suosjećanje (ideološko, dakle religiozno) s ljudskim motivacijama i vrijednostima te transcendentne, ili barem metafizičke umjetnosti? Izvan te Longhieve prosudbe ostao je naravno veliki vijenac na obodnici: od Sicilije do Montecassina i Rima i Siene, te od Ravenne do Venecije i Poreča — i to iz doba klasike Bizanta: od Justinijana do Komnena. Giunta je, čini se, nekako izdržao ovaj »sveti bijes« Zapada, a Maestro Paolo kronološki nije ni došao u obzir.<sup>1</sup>

Pa ipak i za tu veliku toskansku enklavu duecenta kao da se nitko (barem u ime povijesne činjenice i, naravno, *onog što je bilo*) nije sjetio postaviti pitanje: a što bi bilo da ni toga nije bilo, te alterirane i divlje »maniere greche« i njezinih visoko iznad oltara obješenih slikanih križeva? Već sama činjenica njezina postojanja pruža nam jamstvo povijesnog opravdanja. A

<sup>1</sup> R. Longhi, Giudizio sul Dugento, »Proporzioni«, II, 1948. — Nije teško, upravo u tragu razmišljanja Eduarda Hütttingera objasniti ovu aksiološku i metodološku averziju: »Secondo le parole del Longhi, Croce apparve come 'il grande letterato delle nostre menti giovanili', come 'il maggiore maestro della nostra giovinezza'. La sua dottrina della »intuizione espressa« (per quanto unilaterale nella concezione) — l'opera d'arte concepita come una forma isolata, monadica, risultato di un'intuizione incomunicabile — aprì la via, attraverso la demolizione della dottrina delle forme artistiche all'analisi della singola, concreta opera d'arte!! (E. Hütttinger, Pluralismo di stili nell'opera di Roberto Longhi. »Paragone«, 1976, br. 31, str. 16.

likovna prosudba? Ne treba li u tom slučaju da ona prilagodi svoje kriterije drugim mjerilima, tj. mjerilima upravo te transcendentne, indoktrinirane i, ako hoćemo, dogmatizirane umjetnosti?

Za taj »grčki« način oblikovanja u Italiji, i u nas, za freske, slikana raspela i Bogorodice našeg »adriobizantizma« vrijedit će uz to upravo dva bitna kriterija: *prvo*, kriterij inventivnog i morfološkog pomaka, i, *drugo*, unutrašnje, »vizibilističke« ravnoteže koja je u toku toga pomaka postignuta. Kao primjere samo možemo navesti »Raspelo« br. 432 u Uffizima, a na Jadranu prepasno »Raspelo« zadarskih franjevaca na početku; a na kraju kraljevski veličajnu »Bogoricu benediktinki«, opet u Zadru, i veliku ikonu »Bogorodice« u Muzeju Sv. Marka u Veneciji. Možemo, s Garrisonom i mnogima drugima, reći: to je romanika u biti, ali ne treba se zavarati: upravo opčinjenost Bizantom i postojanje u ovim jadranskim prostorima njegove apsolutne tradicije omogućili su tu plemenitu ravnotežu između ovog i onog svijeta, neposrednog opažanja i stila, slobode i konvencije. Kako je romanika odjednom mogla postati tako klasična? Tako što je stara bizantska (recimo komnenska) klasika bila dobila nove životne sokove i poticaje, ali je u stilu (u semiološkoj strukturi) ipak zadržala ne samo smisao nego i imperativ vizualnog sklada. Simbiotični dodir tih stoljetnih skladova izmijenio je nužno i jednostavne pučke slojeve kontinentalne romaničke umjetnosti.<sup>2</sup>

Ali prije nego što obratimo pažnju na kasne kretske slikare XV—XVIII. vijeka, na koje se zapravo i odnosi sud Roberta Longhija (»*tonnelate di cadaveri congelati da non valere il legno su cui pur furono dipinti*«), naš će se moderni interes za hibridne sinkretizme zaustaviti upravo na čudnovatoj pojavi mletačkog trećenta, s vrhuncem u Maestru Paolu, koji, naravno, ne označuje kraj parabole. Usporedba s Giottom, i vremenska retardacija u vezi s njime, bila je sudbonosna za njegovu kritičko-umjetničku sudbinu, ali kao fenomen simbioze on je fenomenalno narušio sheme kategorija i nametnuo se danas teoriji stila. Zašto?

Nije se u mletačkom trećentu s dotizmom i, uopće, s umjetnošću Apenina tu susretala čista zamrznuta konvencija Bizanta, nego nešto posve drugo: velika obnova započeta već poslije oslobođenja Konstantinopola, paleološka renesansa, i to na svom vrhuncu. Možda ona zaista ima svoje povijesne i psihološke korijene u traumama i nacionalnoj katarzi XIII. tragičnog stoljeća; nije ovdje mjesto da ponavljamo neke sretne intuicije poznatih bizantologa. Ustanoviti nam je tek vitalnu snagu novog stila i njegove ekspanzije već u XIII. vijeku upravo u perifernim krajevima (s tragovima već u Mileševu i Peći, a pogotovo u Morači 1252), a koji se stil već ostvaruje u Sopoćanima 1263—1268. s iznenađujućom snagom izraza i vizualnog sklada. Možemo, dakle, zamisliti zračenje koje ovo razdoblje vrši prema Zapadu. »*Per la*

<sup>2</sup> Za mletačku umjetnost srednjeg vijeka fundamentalne su, u novijoj literaturi, studije prof. Sergia Bettinija o mozaicima u S. Marcu; osobito zatim »Apunti di storia della pittura veneta nel Medioevo«, »Arte Veneta«, 1966, str. 20; zatim: V. Lazarev, Saggi sulla pittura veneziana del sec. XIII — XIV, »Arte Veneta«, 1965, str. 17; 1966, str. 43.

*maggioranza dei paesi europei del XIII secolo il contatto col Bisanzio fu tanto necessario quanto lo fu il ritorno alla tradizione classica per l'Italia del XV secolo. L'acostamento alla cultura artistica di Bisanzio ebbe come conseguenza, per la Germania e l'Italia, di facilitare il passaggio dallo stile romanico al naturalismo gotico e al primo realismo del Duecento*» — objašnjavao je Viktor Lazarev sintetični rezultat svojih studija. Možda je to shvaćanje u proturječju ne samo s povijesnim razvojem samim nego i s funkcijom ovog visoko organiziranog i određenog stila kao strukture i odviše određene i »strane«, ali u svakom slučaju ono pokazuje značenje ovog grandioznog sinkretizma. Zanimljivo je svakako da je na drugom mjestu upravo Lazarev ocijenio kako »*gli influssi bizantini frenavano l'incedere del realismo*«. Meni se ipak čini: upravo su u hibridnom prelamanju i nastale čudesne varijacije na Siciliji, u Rimu i Toskani, i na jadranskim obalama, i to prelamanje je omogućilo prof. Sergiu Bettiniju da 1968. iskaže misao simbolskog značenja: »*San Marco vive ancora, proprio in virtù di quanto ha di irregolare, di imperfetto, di tutto ciò che l'allontana dai canoni di quella geometria, che, come dice Pselos, eleva dal mondo fisico alla contemplazione del mondo superno, ma si stacca dall'esperienza dal nostro consueto esistere*«. — U tom živom bogatstvu, dakle u velikoj proširenosti doživljajnog obzorja smisao je oplodnje, i u pseudomorfozi koja pri tome nastaje; kao da je autonomni razvoj oblika i »znakova« doveo do drugačije kristalizacije, tako u našoj povijesti djeluju i Giunta i Maestro Paolo. Otuda i njihovo fascinantno djelovanje, danas: ono je u varijaciji i u »izuzetku«, i na neki način u kratkotrajnoj »Stilbildende Kraft«, ali posebnoj i upravo zato nama dragocjenoj.<sup>3</sup>

Drugo je pitanje da li zaista — kako tvrdi Lazarev — »*i modelli bizantini offrivano un nuovo sistema di proporzioni più leggero e più preciso, che aiutava a superare il linguaggio dell'arte romanica pesante e non abbastanza differenziato*«? — Upravo se između Giotta, Duccia i Maestra Paola može provjeriti ta mogućnost. Ako je Giotto proturječna reakcija na duh i oblike Bizanta, i zato izvanredno perspektivna i plodna, slikarstvo Duccia di Buoninsegne je hibridna pojava apsolutne asimilacije, dragocjena upravo zbog svoje koherencije. Rekli bismo: dvije posve različite stilske strukture srele su se i izuzetnom athezijom (koju ne znamo ni u kojem drugom slučaju) spojile u cjelinu. Za razliku od parabole otklona Giunta — Cimabue (već izvan maniere greche) — Giotto, veliki sijenski slikar teži izmirenju. Ako je Ducciova »Madonna Rucelai« (1285) razvojno još »ispod« Cimabuine Madone, s grandioznim poliptihom »Maestà« (1311), on je u apsolutnoj ravnoteži. Maestro Paolo u Veneciji, odnosno i njegov stariji brat Marco, možda su u tom trenutku tek na početku. »Bogorodica s Djetetom« iz Puškinova muzeja koju Muraro zasid hipotetički pripisuje Marcu, pokazuje stupanj retardacije, ali i karakter posve drugačijeg sinkretizma.

<sup>3</sup> V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, 1967, str. 316; *isti*, *Saggi* ... 1966, str. 43; S. Bettini, *Espansione dell'Arte veneziana nel Levante*, »Venezia e il Levante fino al secolo XV«, Venezia 1968, Firenze 1974, str. 37.

Bizantski sustav invencije i morfologije tu je već ustuknuo, i ušao u specifičnu ravnotežu sa zapadnim utjecajem. Suvišno bi bilo raspravljati što je supstrat a što superstruktura. Sigurno je da su freske u San Zan Degolà s kraja XIII. stoljeća — »*nei quali il principio romanico è così prepotente da fondere in se completamente le sopravvivenze bizantine*«, reći će Lazarev — već jasno očitovanje ranije sinteze, od koje imamo visoki izraz ne samo u Epistolariju Giovannia da Gaibana iz 1259. i u posljednjim mozaicima nartekse Sv. Marka (1260—1280). Ako u strukturi invencije i ikonografije bizantizam tu još predstavlja dominantu, freske u San Zan Degolà već su klasična ravnoteža duecenta.

Mogao se dakle očekivati snažan i »pravolinijski« razvoj velikog sinkretizma. Ostaje zagonetkom moderne kritike i teorije stila: zašto se taj razvoj nije ostvario. To je tajna geneze mletačkog trećenta, a nije teško pogoditi da je možda moguće objasniti je jedino novim valom paleološkog »pritisaka«, dakle nove i drugačije asimilacije, koja se (od »Madone« Puškinova muzeja do »Inkronacije« u Washingtonu iz 1324) odvija sada pod dominantom ove istočne renesanse.<sup>4</sup>

Čak ako i prihvatimo da upravo Maestru Marcu, spomenutog u njegovoj velikoj ulozi tek 1335. u poznatoj zabilješci Forzette, možemo pripisati tu još tradicionalnu asimilaciju novog paleološkog vala, ostaje nažalost još otvoren problem: možemo li mu pripisati mozaik Raspeća u baptisteriju Sv. Marka i »Raspelo« u »Istituto ellenico«; kako je to svojedobno predložio Michelangelo Muraro. Povezavši ta djela s »Inkronacijom« u Washingtonu iz 1324. i s grupom djela oko nje, dobili bismo snažan konzervativan slijed (pročišćen ponešto, kao što je pisac ovih redaka svojedobno predložio) u prvoj četvrtini stoljeća; na koji bi se onda nadvezala nova struja obogaćena vrlo relativnim sinkretičkim preklapanjem s dotizmom već od 1321, tj. od pokrova Leona Bemba u Vodnjanu. Je li moguće uopće zamisliti da postojanje Giottovih fresaka u Arena-kapeli (djela takve stilske discipline i ujedno goleme umjetničke snage), dakle u neposrednoj blizini, ne bi djelovalo na umjetnost Venecije u toku nekoliko desetljeća? A ipak, to se gotovo dogodilo. Ne treba se naime zavaravati: koliko god u stilu i morfološkoj strukturi Maestra Paola nailazili na prodore Giottove prostornosti i konkretnih volumena (od pokrova u Vodnjanu nadalje), to se sve još odvija u znaku čvrsto određene stilske prekonceptije, tako da nas upravo ta »stilska bitka« danas sve više zanosi: u smislu teorije (teorije povijesti umjetnosti, zapravo), ali i sa stajališta doživljaja nove vrijednosti; u širokom rasponu čak: od briljantne finoće Bogorodice iz Carpinette do monumentalnog dubrovačkog »Raspela« iz šestog desetljeća; pri čemu nam problem mozaika Baptisterija otvara još šire prostore.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> »L'autore degli affreschi sulla parete della cappella è orientato verso un equilibrio, un rasserenamento, una classicità d'intenti che non ha più niente a che fare con il pathos espresionistico degli affreschi della cripta di Aquileia, dei primi del Duecento. Il bizantinismo di questo frescante sembra decantarsi in un classicismo ellenistico, mediante una costruzione intensamente plastica della forma, che torna a costituirsi nella sua terza dimensione« (R. Pallucchini, 1964, str. 10).

<sup>5</sup> M. Muraro, Paolo da Venezia, 1969. — G. Gamulin, Di un libro su Paolo da Venezia, »Arte Veneta«, 1970.

To je bez sumnje preraštanje stilske prekonceptije i zacijelo njezina pseudomorfoza (s novim i drugačijim semantičkim sadržajima), ali to nije njezino razaranje. Do razaranja će doći tek kasnije na liniji Lorenzo — Padovanci — Niccolò di Pietro (i drugi). Zasad, unatoč plodnoj iradijaciji Arena-kapele u 14. stoljeću, sve do još koherentne đoteskne stilistike Altichiera i Avanza, umjetnost je Paola Veneziana izdržala sudar s đotizmom upravo sinkretičkim sljubljanjem. Možemo se upitati: kako i zašto je izdržala? — a možemo možda i odgovoriti jednostavnim sagledanjem o kakvu je tu zapravo sljubljanju riječ? Radilo se o preklapanju dvaju veoma određenih i »apstrahiranih« sustava: Giottova, stvorenog od jednog genija strelovitim stilskim ubrzanjem, i ovog obnovljenog, »lingvističkog sustava« ponovno prihvaćenog, ali goleme snage i upotrebljivosti. I zaista, pomaci koje pratimo od zadarske »Bogorodice benediktinki« preko »Bogorodice« iz Puškinova muzej u Moskvi i vašingtonske »Inkronacije« (1324) do »Bogorodice« iz Carpinette (1347) trajali su pola stoljeća, i jedva da su poljuljali idealitet i strukturu nadzemaljske vizije Istoka. Pisao je o biti te vizije još jednom Sergio Bettini, premda u povodu jedne druge situacije (one El Greca u činkvečentu): »*Giacché l'arte bizantina problematizza la pertinenza dalle proprie percezioni all'una e all'altra sfera: pone in discussione la sostanza naturale come essere determinato, e insieme la figura come connessione di simboli entro una durata linguistica. Cio che rimane come sola via di scampo, è appunto la presenza dell'immagine. Quel che l'arte bizantina — voce del neoplatonismo greco — denuncia, è un duplice inganno: delle apparenze terrene, e dell'arte come ricreazione di tale apparenze: essa afferma la illusione precarietà del mondo sensibile allo scopo di metter in forma l'intelligibile, che è riflesso della mente divina*«. <sup>6</sup>

Taj moćni i koherentni sustav znakova (kanoniziranih u obliku konvencija i upravo zato povezanih u relativno stabilne strukture) za inteligibilno i nadzemaljsko moglo se razoriti samo radikalnim i upornim obraćanjem prirodi, vidljivom, zemaljskom svijetu: *gotičkim realizmom*, drugim riječima. Ovdje, međutim, u mletačkom trećentu (točnije, u njegovoj prvoj polovici), konvenciji simbola suprotstavio se jedan drugi sustav, onaj iz Arena-kapele, sintetičan već i monumentaln, s individualno izgrađenom topikom i gestikom, koji je već bio riješio (i odmah konvencionalizirao) novu realizaciju prostora i tijela, pa i novi sustav redukcije invencije. Rezultat je dakle mogao biti upravo sinkretični spoj dviju apstrakcija, a dogodilo se to, srećom, na visokoj razini (od Vodnjana do pokrova »Pale d'oro« i do Dubrovnika) jer se radilo o dva genija, i čini se da povijest umjetnosti još nije dospjela teoretski i »aksiološki« asimilirati značenje ovog novog klimaksa koji upravo kao neka izvanredna *differentia specifica* na svoj način razrješava i krizu đotizma, koja se, unatoč velikim ciklusima u oratoriju S. Giorgia i u Santu u Padovi, nužno morala javiti, i javila se mnogo prije Altichiera i Avanza. Što je pak u svjetskim ili barem mediteranskim razmjerima, ali daleko od Venecije, zna-

čila kriza bizantizma (pošto već povijesni i socijalni uvjeti nisu omogućili velik nastavak srpske i makedonske razvojne linije Sopoćani — Gradac — Ohrid — Prizren — Staro Nagoričino itd.), odaje nam na gotovo prepasni način kretska slikarstvo XV, XVI. itd. stoljeća.

Tu se, naravno, susrećemo s velikom zagonetkom Bizanta. Sudbina se njegove umjetnosti, možda zaista »unutrašnje«, dakle »ideološki« motivirane, otkriva ne samo na Kreti nego i u Rusiji, a Teofan Grk je u 2. polovici XIV. stoljeća kao neki simbolični fenomen te slijepa ulica koja nije poslije njega našla svoj »izlazak«. Ta slijepa ulica, unaotč Teofanu i Rubljoju, ili možda upravo u vezi s njima, motivirana je, zacijelo, prije svega društveno i »ideološki«, baš u ovim, naprama Konstantinopolu, perifernim krajevima. U samom središtu pak, je li, naime, pad Konstantinopola 1453. zaista odlučio sudbinom bizantske umjetnosti? Već odavno je u kulturnoj povijesti Bizanta jasno da je ta sudbina bila katastrofalno presuđena u religijsko-ideološkom sloju egzistencije: pobjedom konzervativnih hezikasta poslije dugih religioznih kriza i rasprava, a dolaskom na prijestolje Ivana Kantakuzena (1347) potisnuta je laička, liberalna struja i učvršćena vlast »zelota«, i fu će se tada (od tada) očitovati ono što je i u koliko je istinito u navedenom sudu Roberta Longhia.<sup>7</sup>

Nasuprot zamrznuću života pod balkanskim i istočnim autokracijama, gradovi Zapada, od Siene, Firenze i Venecije, do Njemačke i Flandrije, iznijeli su sudbinu civilizacije, kakva je već bila: mračna i svijetla, krvava, a ipak plodonosna. I povijest sijenskog trećenta i kvatroćenta, nasuprot Firenci Giotta i Masacia simptomatična je u najvišem smislu riječi, i zgušnjavanje urbanog života na Sjeveru, u Njemačkoj, Flandriji i Nizozemskoj proizvelo je kulturni učinak povijesnog značenja: rast i vladavinu građanstva; ali još prije toga i prije renesanse velike i simbolske pojave Pietra Cavallina i Cimabua označile su (na razini Sopoćana) gotovo sudbinsku razliku Zapada i Istoka, i Assisi kao duhovnu i vizualnu metaforu suprotstavljenu konzervativnom dogmatizmu hezikasta. Kao što ćemo još imati

<sup>7</sup> »*L'esisismo fu un importante movimento ideologico, che sfidava apertamente l'indirizzo 'umanistico'. Sorto sull' Athos, raccolse in sé tutti i reconditi insegnamenti del cristianesimo orientale. Esso esortava alla solitudine, ad allontanarsi dal mondo malvagio, alla preghiera, all' unione mistica con Dio. L'esisismo si rafforzò nella lotta contro i tentativi di revisionismo del cristianesimo orientale, provenienti da un forte partito capeggiato dal monaco calabrese Barlaam, maestro di Petrarca e di Boccaccio. Mentre Barlaam insisteva sulla possibilità di raggiungere la verità (cioè la divinità attraverso la ragione e la scienza, attraverso lo studio di antichi filosofi, gli esicasti sostenevano che l'unione con la divinità è impossibile senza un'illuminazione soprannaturale. Nelle lunghe dispute (1337 — 1357) vinsero gli esicasti, ma la loro fu una vittoria di Pirro perché con essa il cristianesimo orientale si precluse per sempre la strada verso quell' individualismo religioso che fu il risultato dei movimenti eretici italiani dei secoli XII. e XIII. e della Riforma ... Questa era una reazione palese, in quanto l'esisismo non portò a un rinnovamento della vita religiosa ma contribuì soltanto al consolidamento definitivo delle vecchie posizioni dogmatiche religiose. In conseguenza di ciò sul suo terreno non sorse neppure un'opera d'arte veramente grande (V. Lazarev, 1967. str. 372).*

<sup>6</sup> S. Bettini, 1978, str. 248.

prilike razmotriti, riječ je upravo o izlasku iz kanona i konvencije, o razbijanju sistema znakova, o stvaranju novih, konkretnih odnosa.<sup>8</sup>

Velika umjetnost mletačkog trećenta sinkretični je fenomen (i upravo zato diferentan, izuzetan i problemski privlačan, možda najznačajniji u Italiji) preklapanja i sljubljanja dvaju kulturnih i likovnih sustava prije njihovih kriza. Sustav je zacijelo neprikladna riječ, jer ono što predstavlja franjevačka reforma sa, na likovnom planu, Cimabuom i Giottom (a Arena-kapela je nadomak Veneciji) ima na Zapadu kulturnohistorijsku (zapravo etičku) težinu možda i veću od, recimo, »internacionalne gotike«. Slučaj je, dakle, htio da je oslon Paola Veneziana na Giotto bio neposredan, i to na najveći i najzreliji »trenutak« velikog obnovitelja. Bez toga je nemoguće zamisliti (bez čitave Arena-kapele, a pogotovo bez Raspela) Paolovo uzdizanje u 4. desetljeću, te nastanak Raspela u S. Samuele u Veneciji i onoga u Dubrovniku, a dobro znamo kako je silovit bio prodor dotizma, odnosno njegovih derivacija prema sjeveru (Rimini, Bologna, Padova). Taj prodor ipak dolazi prekasno da bi objasnio Paolovu parabolu (Vitale u Udinama 1349, Tomaso da Modena u S. Nicolò u Trevisu 1352), a nije nam ni taj prodor potreban; bitno je zapaziti da samu Veneciju taj val nije obuhvatio zahvaljujući upravo Paolu i, naravno, poslije njega, Lorenzu, a do krize će zapravo doći tek poslije njih. Pokušaj razrješavanja krize preko Padovanaca kao da nije bio dovoljan; idući stupanj toga rješavanja i preraštanja označit će na lagunama boravak Gentilea i Pisanella, te skromnija parabola: Nicolo di Pietro — Jacobello del Fiore — Michele Giambono itd.<sup>9</sup>

Što je dalo Maestru Marcu, a pogotovo Paolu Venezianu, dakle tradiciji Istoka, takvu otpornu snagu? Očito, upravo činjenica što je ta tradicija na početku trećenta bila velikom snagom obnovljena: novim valom paleološke renesanse s vrhuncem u Kahrije-džami (mozaici i freske dovršene oko 1315—1320), zatim Fethije-džami, nešto poslije 1315. godine, a vremenska suglasnost upravo je frapantna. Opažaju se sukladnosti u shvaćanju prostora i obujma, tipologije, a ponešto i ritmike kompozicije; mnogo manje nalazimo u Veneciji onu »nervozu« i nestabilnu ravnotežu metropolitanskih mozaika, a nema ni blagosti ni sanjalačkog zanosa. Umjetnost Apenina imala je zato životnu primarnost i neposrednost romaničke podloge, koja se i te kako još očituje na liniji Toskana — Assisi — Padova, odnosno Cimabue — Giotto. Smirena monumentalnost i čista vizija očitovale se tako već na samom početku trećenta.<sup>10</sup>

Bez obzira na hipotezu, posve hipotetičnu uostalom, Paolova putovanja u Konstantinopol, paleološka renesansa, od koje su nam ostali samo ostaci, djelovala je osobito snažno na Veneciju od 1320. nadalje, ali zamjetili smo stanovite pomake još i ranije. Ne može se zacijelo taj daleki refleks na lagunama mjeriti s metropolitanskim monumentalnim slikarstvom, pogotovu ne s mozaicima obaju narteksa i freskama paraekleziona Kahrije-džami (osobito ne u očaravajućem djelovanju boje i melodiozne linije, koje je sigurno iznad dekorativnog učinka), ali Paolovo je značenje u stvaranju diferentne simbiotičke pozicije. Drugi genetički pol te pozicije upravo je slikarstvo dotizma, pa i njegovih riminskih i bolonjskih derivacija, a ne bih rekao, kako se ponekad govori, da su tjelesnost (chiaroscuro) i prostorna egzaktnost (perspektiva), kao bitan sljed vizije, bili ovdje mnogo jače izraženi. Više je u dotizmu izražena, rekli bismo, jednostavnost i skromnost kromatskog elementa.

Tako nastaje umjetnost trećenta Venecije, fascinantna već u vašingtonskoj »Inkronaciji« (1324), a u svom punom zamahu baš u Krstionici bazilike sv. Marka (oko 1328—1348). Njezina je stilska sudbina unaprijed određena: ona neće trajati. Ona je sretan slučaj, dar povijesne prilike, predodređen da bude kratak, blještava sinteza dviju struktura, štoviše: dviju kultura; tipičan primjer začarane stilistike, koja je, s obzirom na ikonografsku uvjetovanost, nužno narativna i zato ne u tolikoj mjeri poetska čarolija sama. Ona se ipak očituje, u intimnosti detalja, u smirenoj retorici kretnje i mimike, u majestetičnosti likova koja svaki čas popušta pred subjektivnom draži lica i duševnosti. Naći će ta stilska inkantacija svoje razrješene ne, naravno, unutar spomenutih sinkretičnih polova, nego u adaptaciji gotičkom naturalizmu koji se javlja već s Lorenzom. Doduše, i kod ovoga morfološka inercija još je u punoj snazi, a oslon na »vidljivi svijet« i njegove pojedinosti raste veoma polako i ulazi postupno u normiranu lingvistiku koju je (i ako ju je) dotizam poštedio. Lorenzo Veneziano je stvaralački duh ove stilske dezinkantacije, koji naravno još održava ravnotežu, ali možda baš s lirskom opservacijom i finom poetizacijom pojedinosti (života i prirode) stvara novu i drugačiju inkantaciju. On ponovno nastoji otkriti i začarati vidljivi svijet.

I upravo u tome je funkcija mletačkog trećenta u njegovoj drugoj polovici: dovršenje i nadilaženje velikog sinkretičkog susreta Istoka i Zapada, i to baš u

<sup>8</sup> »Sistem kanona sâm po sebi može biti koristan faktor umjetnosti jer olakšava umjetničku spoznaju stvarnosti. Težnja ka stvaranju literarnih kanona odgovara čovjekovoj težnji da sistematizira znanje, koje olakšava percipiranje uopćavanjem, da ekonomizira stvaralaštvo. Kanon je znak, kanon je signal koji izaziva poznata osjećanja i predodžbe« (D. S. Liháčov, Poetika drevnjerskoj literaturi. »Nauka«, br. 1, Moskva, 1967, str. 153).

<sup>9</sup> L. Coletti, I primitivi I — IV, Novara; La pittura veneziana dal Quattrocento, Novara 1953.

<sup>10</sup> Paleološki pol sinkretičkog preklapanja morfološki i duhovno ipak je drugačiji, i svakako više rafiniran u boji i u osjećanju linije, u samoj namjeri predstavljanja i sugeriranja. »Fra la pittura europea e i mosaici della Kahrie Camii sussiste infatti una profonda, fonamentale differenza, in quanto lo stile di questi ultimi resta, in tutta la sua essenza, uno stile antinaturalistico: ogni edificio è rappresentato da un diverso punto di vista, gli assi fondamentali della composizione soggiacciono, come in precedenza, a un principio puramente decorativo; la superficie del suolo è rappresentata non orizzontalmente ma verticalmente; le figure sembrano perciò corpi privi di volumi e di peso, e planano nell'aria leggere, immateriali; manca assolutamente il chiaroscuro, sostituito dall'antica contrapposizione di colori« (V. Lazarev, 1968, str. 358).

Jadranskom bazenu, što još ne znači i kraj adriobizantizma. Označuje ipak njegovu izolaciju i prebacivanje na sporedan, najčešće pučki kolosijek s Krećanima XV—XVIII. stoljeća, koji označuju beznadnu krizu bizantizma. Ako se »madoneri« XVI. stoljeća s njihovim Navještenjima, Porođenjima, Poklonstvima i Golgotama nalaze *usred* krize, upravo će iz njihova ambijenta poteći posljednja velika i, rekao bih, apsolutna sinteza

Istoka i Zapada, umjetnost El Greca, iznad svakog sinkretizma. Ono što je poslije njega u toj sredini preostalo, a što vidimo u S. Giorgio dei Greci i u Raveni, i po zbirkama na našoj, istočnoj obali Jadrana, uporna je i beznadna, ali baš zato zadivljujuća bitka za održanje prošlosti. Umjetnički hilijazam u svojem posljednjem razdoblju. Upravo zato on zaslužuje posebnu teorijsku pozornost i povijesno umjetničku procjenu.

## SUMMARY S

Ante Šonje

### THE EARLY CROATIAN CHURCH OF ST. FOŠCA NEAR ŽMINJ, ISTRIA

*A through exploration of the church of St. Fosca near Žminj, Istria, whose present-day appearance bears witness to its numerous enlargements as well as to archeological excavations, enables the author to determine the existence of an Old Croatian church on the same site in the late Middle Ages. According to the author, this was a rectangular basilica with a single nave, a semi-circular apse, and a barrel vault. This belief is substantiated with the uncovered ruins of the church foundations and parts of the walls. Discovered fragments of stone furniture within the church helped him date the ruins. The comparison with Old Croatian architecture in the Dalmatian part of Croatia indicates the early period of the 9 and 10 centuries as the time of construction.*

Vladimir P. Gross

### MILES ENSIFER

*The author interprets the appearance, duration and distribution of the artistic rendering of the warrior with sword (Miles Ensifer) within the context of European revival c. 1100 and Crusades. He cites literary sources and historic chronicles on the same topic which liken the warrior of those days to the champion of orthodoxy. He regards and analyses this phenomenon in arts (both in terms of semantics and iconography) in different monuments of European artistic heritage, e. g.: the portal of Verona Cathedral, Carolingian and Ottonian miniatures, the Baptistry in Split, the Cathedral of Ferrara, the portal at Fordington, England, the facades of St. Isidore's at Leone, Spain, at Vezelay, at St. Gilles-du Garde, stained glass windows in Strasbourg etc. . . Listed renderings and compositions epitomize a »holy«, justified war against heresy, usually Islam. The author indicates typical iconographic variants of such renderings, as well as the distinction between the »holy« (often presented as St. George) and »profane« warrior.*

Dr Marian Wenzel

### BOSNIAN HISTORY AND AUSTRO-HUNGARIAN POLICY: SOME MEDIEVAL BELTS, THE BOGOMIL ROMANCE AND THE KING TVRTKO GRAVES

*The author exposes the way in which a false view of the cultural history of Bosnia and Herzegovina, projected for political reasons by Austria-Hungary in the*

*early years of its occupation of the province, can still have repercussions in the work of present-day scholars of European art-history who have no reason to suspect its operation. An instance is given in which a number of falsified archeological results from early in the century have been taken at face value by later scholars and have resulted in the misdating by half a century or more of an important group of silver-gilt belts. The group is re-dated on the basis of more reliable evidence.*

Grgo Gamulin

### A STUDY IN SYNCRETISM

*The author deals with the universal question of syncretism which fuses two heterogeneous styles. In this case they are the Romanesque painting in Italy and the Byzantine style. He also emphasises the difference between the Comnenian and Palaeologan Byzantine styles, which caused the appearance of Paolo Veneziano and the Venetian 14 c painting. He touches upon the question of symbiosis with Giotto's style, and then moves on to the 300 year long crippling phase of Italo-Cretan painting. Within are to be found: the question of eclecticism and real symbiosis; the rare great syntheses:*

*Giunta — Cimabue — Paolo, and the great El Greco synthesis which occurred later.*

Grgo Gamulin

### HARDLY DISCERNIBLE SYNCRETISM, HARDLY ACHIEVABLE SYNTHESIS

*This theoretic paper for the Congress on Painter Pordenone in 1984 deals with the pending issue of mannerism in Venetian sixteenth century painting. The author once again returns to the previously explored field, trying to determine the differences among several mannerist manifestations in Venice. He emphasises the somewhat neglected phenomenon of Lorenzo Lotto and seeks distinctions regarding Pordenone's »non-functional« synthesis. Within are to be found: why his development suddenly ceased and the mannerism became soother; in what ways he differs from syncretic symbiosis, conventional mannerism and the real synthesis in El Greco's case. The study comprises some other phenomena, including still unresolved questions concerning Venetian 16 c development e. g. the question of substrate which initiated the peculiar growth of different mannerist styles. In this case it is the substrate of the Giorgione — Tizian line of descent, which clashed with the »grand manner« of Central Italy, and on some occasions with Parmigianino.*