

NEKI GRAFIČKI PREDLOŠCI ZIDNIH SLIKARIJA U BERMU

Slike 1-5

Zidne slikarije u kapeli »Marije na škrljinama«, na groblju sela *Berma*, predstavljaju sigurno najpoznatiji kompleks srednjovjekovnog slikarstva u Istri. No premda su publicirane i obrađivane već u više navrata, ove popularne slikarije zahtijevaju još uvijek punu pažnju stručnjaka obzirom na mnoge zanimljive ikonografske i formalne elemente, koji u dosadašnjim radovima još nisu temeljitije ispitani.¹ Nema sumnje da od takvih daljnjih istraživanja treba očekivati odgovore na mnoga važna pitanja, no opći historijsko-umjetnički položaj ovog kompleksa već je prilično jasno definiran. Zidne slikarije u Bermu, koje se vežu uz ime jednog regionalnog majstora: *Vincenta iz Kastva*, pripadaju očito jednom širokom krugu umjetničkih ostvarenja, koja, nastajući u sjeverozapadnim područjima naše zemlje pripadaju i sadržajno i formalno »kontinentalnim« umjetničkim strujanjima. Uključujući svojedobno beramski kompleks u širi skup zidnih slikarija »realističkog-plastičnog stila«, *F. Stelé* je istaknuo da su za pojavu toga stila na našem području značajni: »...posredno nizozemski, neposredno pa južno-nemški uplivi«, koji se ustvaruju posredstvom grafičkih listova.²

Ovaj prilog predstavlja daljnju potvrdu Steletove kategorizacije beramskog kompleksa kao djela jednog šireg kruga zidnih slikarija, koje su bile inspirirane savremenom južno-njemačkom grafikom. Slijedeći naimè ovo Steletovo mišljenje kod rada na ikonografskoj analizi beramskog kompleksa, naišao sam na jedan grafički list, prema kojem je očito naslikan prizor »*Judinog poljupca*«. To je list anonimnog autora kojeg nazivamo: »*Majstor 1446. godine*«.³

Kada se uporede slike i grafički list (sl. 2-3) može se već na prvi pogled ustanoviti gotovo posvemašnja identičnost osnovne kompozicije, a u pažljivijoj analizi i tolika podudarnost detalja, da je posve očita njihova međusobna veza. Mnogi momenti, a među njima i jedan vrlo karakterističan »nesporazum« pokazuju jasno da je ovaj grafički list bio izravni predložak slike u Bermu. Slikajući naime dvije središnje figure, beramski majstor nije uspio da tačno odredi položaje njihovih nogu, pa je tako jednu Judinu nogu (i to upravo onu iznad koje visi kesa sa srebrenjacima) interpretirao kao Kristovu nogu! Oduzimljući mu jednu, slikar je dođuše dao Judi drugu, »novu« nogu, no zato je doveo Kristovo tijelo u nemogućí položaj. Međutim, potrebno je naglasiti da ovaj nesporazum nije rezultat puke

¹ Među ostalim čini mi se da diferenciranje raznih slikarskih ruku unutar ovog kompleksa, koje se oslanja na određene formalne razlike između slika na južnom i onih na sjevernom zidu, zahtijevaju temeljito provjeravanje raznih slojeva boje, napose na sjevernom zidu, gdje su slikarije očito bile više oštećene. Takvo provjeravanje treba da pokaže jesu li oni elementi koji govore za razliku između slikarskih ruku nastali još u XV stoljeću ili mnogo kasnije.

² France Stelé, *Monumenta artis Slovenicae I.* Ljubljana 1935, str. 1-2. i isti autor *Vplivi Mastora E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stol.* »Šišićev zbornik«, Zagreb. 1929, str. 267 i slijed.

³ V.: *M. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches* Tb 12 i tekst str. 42-43.

nesposobnosti beramskog slikara da tačno slijedi grafički predložak, nego upravo jedna od posljedica njegovog pokušaja da mijenja kompoziciju toga predloška, – pokušaja o kojem će još biti govora. Naime, nastojeći da proširi prvobitnu kompoziciju, na drugoj strani, slikar je na lijevoj strani izostavio iz kadra donji dio vojnika, koji lijevom rukom hvata Krista za odjeću na prsima, a tačno na onome mjestu gdje se u grafici nalazila njegova noga, on je naslikao »novu« Judinu nogu. Na taj način, upravo ovo skromno svjedočanstvo samostalnosti beramskog slikara postaje i siguran dokaz da je baš grafika »Majstora 1446 godine« poslužila kao izravni predložak njegove slike.

Uz mnoge i očite podudarnosti između slike i grafike postoje i određene razlike. Prije svega postoji razlika u obliku kadra, a zatim i u broju osoba koje sudjeluju u sceni. Dok je u grafici Krist postavljen u samo središte *vertikalnog* kadra, beramski slikar pomiče njegov lik i iz središta svog novog *horizontalnog* kadra, s time da njegovu desnu stranu ispuni likovima četvorice oklopnika. Nastojeći da ovaj svoj dodatak bolje poveže s likovima glavnih ličnosti scene, slikar je promijenio položaj sv. Petra s uzdignutim mačem, koji je u grafici bio postavljen uz sam desni rub kadra. Okrećući lik sv. Petra prema sredini slike i premještajući njegov mač iz *lijeve* u *desnu* ruku, on je razbio zatvorenost prvobitne kompozicije, a dugačka oštrica mača postala je sredstvo kojim se dodani likovi vizuelno povezuju uz osnovnu radnju. Nastojeći da stvori novu ravnotežu masa u svom kadru, slikar je mijenjao i razmake između pojedinih likova, a u vezi s time treba ukazati i na jedan maleni, no prilično karakterističan detalj. U grafici je centar kompozicije bio naglašen i kopljem u pozadini između spojenih likova Krista i Jude, u novoj kompoziciji ta je vertikala nestala, a slikar je lijevu ruku vojnika, koja je u grafici držala ovo koplje, »zaposlio« time da hvata Krista za kosu.

Sve ove, prilično konzekventno provedene, promjene prvobitne kompozicije pokazuju da one nisu nastupile tek uslijed toga što je slikar upotrebio drugi oblik kadra, nego da su rezultat nekih dublje motiviranih htijenja. Tako, na primjer, posmatrajući oblike slika unutar beramskog kompleksa možemo lako ustanoviti da tu ne postoji neka stroga disciplina u raspodjeli ploha, koja bi diktirala upotrebu jednakih kadrova i samim time prisiljavala umjetnika da sve svoje prikaze komponira horizontalno. Izbor horizontalnog kadra za prikaz scene »Judinog poljupca« prema tome nije bio određen ni nekom općom šemom, a niti pukim slučajem, nego je očigledno rezultat slikarskih nastojanja da proširi tuđu kompoziciju svojim dodacima, prije svega grupom vojnika-oklopnika. A taj ulazak oklopnika u scenu »Judinog poljupca« bio je vrlo vjerojatno diktiran prikazom zbivanja, koje mu neposredno prethodi, a to je prikaz »Kristove molitve na Maslinskoj gori« (Sl. 1). U prikazu te scene Juda naime predvodi četvoricu oklopnika, te se njihova pojava u slijedećoj sceni nametnula umjetniku po logici same naracije, tj. međusobnog povezivanja pojedinih epizoda. Naravno, time još nije rečeno da je ova grupa oklopnika neki vlastiti prilog beramskog slikara ikonografiji scena Kristove muke; i po kompoziciji i po detaljima, među kojima se nalazi i grupa vojnika koju predvodi Juda, scena »Molitve na Maslinskoj gori« oslanja se očigledno na njemačku grafiku.⁴ Ova mala sloboda koju je beramski slikar pokazao u odnosu na grafiku »Majstora 1446 godine« nastupila je vjerojatno tek kao rezultat činjenice da je on raspolagao različitim predlošcima za svaku scenu i da je, svjestan razlika između njih, pokušao da ih poveže .

⁴ V.: nav. dj., Tb. 3.

Uspoređivanje grafičkih predložaka i zidne slikarije pokazuje nesumnjivu zavisnost beramskog slikara u odnosu na grafiku njegovog vremena i premda za druge scene nemamo tako izravan dokaz kao za prikaz »Judinog poljupca« očito je da su sve ove radene u oslonu na južno-njemačku grafiku. Osnovne kompozicije, tipovi svetačkih i drugih likova, detalji kostima, način prikazivanja pejzaža sa crkvama ili drugim građevinama na vrhuncima brežuljaka, sve su to elementi koje možemo susresti u grafičkim listovima »Majstora igraćih karata«, »Majstora 1446 godine«, »Majstora nürnberške pasije« ili »Majstora E. S.«⁵ Međutim, makoliko ta ovisnost o grafičkim predlošcima bila jaka, beramski slikar pokazuje i određenu samostalnost birajući i mijenjajući predloške, te unoseći u svaku tuđu kompoziciju po nešto svoga, kao što to pokazuju detalji s rukom vojnika koji hvata Krista za kosu ili okretanje lika sv. Petra u prikazu »Judinog poljupca«. Možda je kod prikaza nekih drugih scena slikareva sloboda u odnosu na grafičke predloške bila mnogo veća nego u slučaju s grafikom »Majstora 1446 godine«. Određene zaključke u tom smislu čini mi se da omogućuje uspoređivanje prikaza »Obožavanje djeteta« u Bermu s jednom od grafika, koju je toj temi posvetio »Majstor E. S.« (Sl. 4–5). Dok su kod uspoređivanja prikaza »Judinog poljupca« s grafikom »Majstora 1446 godine« sličnosti bile očite već na prvi pogled, u ovom slučaju tek pažljivija analiza pokazuje da je beramski majstor poznao ovu ili neku njoj sličnu grafiku.⁶ Određenu vezu između slike i grafike odaju u općim potezima likovi Marije i Josipa, no ona je najočitija u oblikovanju arhitektonske kulise. Marija, koja s prekrštenim rukama na prsima, kleči pred djetetom već je u to vrijeme prilično konvencionalan lik, tako da se i ne bi moralo govoriti o izravnoj vezi slike i grafike da ne postoji podudarnost nekih detalja kao što su to raščešljana kosa koja pada niz rame ili karakteristični prelomi nabora na plaštu. Što se tiče lik sv. Josipa, tu je veza slike i grafike ograničena tek na najopćenitije poteze no zato arhitektura »štalice« pokazuje i na slici i u grafici iste detalje. Način kojim su pomoću jedne kose grede povezani krovovi veće i manje gradnje, okomita greda u trokutnom zabatu veće gradnje i konačno isti pokrov krovova, toliko su karakteristični detalji da omogućuju zaključak o neposrednim vezama slike i grafike. No isto je tako očividno da se beramski slikar nije zadovoljio relativno jednostavnom kompozicijom grafike nego je u nju uklopio nove elemente, kao što su to likovi anđela uz kolijevku i mala scena »Navještenja pastirima« u gornje dijelu slike. Naravno, vrlo je vjerojatno da su i »novi« elementi inspirirani nekim predloškom, no ipak način kojim su oni povezani u određenu cjelinu pokazuje ne samo određenu samostalnost beramskog slikara nego omogućuje i određene zaključke o njegovoj umjetničkoj individualnosti. Očito je naime da su njegove »korekture« i nadopune tuđih predložaka usmjerene obogaćivanju naracije pomoću raznih, često sitnih detalja, a upravo to igranje s raznim pojedinostima, koje susrećemo i u drugim dijelovima ovog kompleksa, pomaže nam da shvatimo istinsku bit umjetnosti beramskog slikara. Svugdje gdje se javlja njegova individualnost, gdje njegovo slikarstvo nije sputano reproduciranjem tuđih misli, dakle svugdje gdje iza njemačke grafike i stilskih konvencija koja ona nameće možemo naslutiti njegovu pravu ličnost, pokazuje se jasno tipični »naivni« umjetnik.

⁵ S tim u vezi treba se odreći iluzija da je beramski majstor slikao istarski pejzaž, koje se tako često javljaju u raznim tekstovima posvećenim Bermu.

⁶ V.: *F. Stelé: Vplivi Mojstra...*

QUELQUES GRAVURES AYANT SERVI MODÈLES AUX PEINTURES MURALES DE BERAM

Fig. 1-5

Les peintures murales de la chapelle »Sv. Marija na škrljlinama« (St. Marie sur les galtes) dans le cimetière du village de Beram, représentent sûrement le complexe le plus connu de la peinture médiévale en Istrie. Quoiqu'elles aient été publiées et étudiées déjà plusieurs fois, ces peintures populaires exigent toujours l'attention complète des experts, en regard aux intéressants éléments iconographiques et formels, qui dans les travaux effectués jusqu'à présent n'ont été étudiés à fond.¹ Sans doute de telles recherches apporteront des réponses à beaucoup de questions importantes, — mais la situation historique et artistique en général de cet ensemble est d'ores et déjà assez clairement définie. Les peintures murales de Beram, qu'on attribue au maître régional Vincent de Kastav, font partie évidemment d'un vaste cercle de créations artistiques, qui, naissant dans les régions nord-ouest de notre pays, appartiennent par leur contenu et leurs formes aux courants artistiques »continentaux«. Incorporant jadis le complexe de Beram dans un vaste ensemble de peinture murale à style »réaliste et plastique«, F. Stelé souligna que pour l'apparition de ce style sur notre territoire sont importantes: ... des influences médianes hollandaises et des influences directes de l'Allemagne du Sud«, qui se réalisent par l'intermédiaire des gravures.²

Cette étude représente encore une attestation de la catégorisation de Stelé, qui classe l'ensemble de Beram parmi les oeuvres d'un vaste cercle de peintures murales, inspirées par les gravures contemporaines de l'Allemagne du Sud. En suivant cette opinion de Stelé au cours d'analyses des iconographies de l'ensemble de Beram, j'ai trouvé une gravure, d'après laquelle a été évidemment peinte la scène du »Baiser de Judas«. C'est une gravure d'un peintre anonyme, qui s'intitule: »le Maître de l'année 1446.«³

Quand on compare le tableau et la gravure (fig. 2-3) on peut constater, dès le premier regard, l'identité pour ainsi dire totale de la composition fondamentale, et dans une analyse attentive on remarque une telle concordance de détails, que le rapport entre eux devient évident. Plusieurs moments et parmi eux un très caractéristique »désaccord«, démontrent clairement que cette gravure était le modèle immédiat d'une des peintures de Beram. En peignant les deux figures centrales, le maître de Beram n'a pas réussi à déterminer exactement l'emplacement des jambes, et c'est qu'une jambe de Judas (justement celle au-dessus de laquelle pend la bourse avec les pièces d'argent) a été interprétée comme une jambe du Christ. En lui otant une jambe, le peintre a donné à Judas une autre »nouvelle« jambe, mais il a ainsi amené le corps du Christ dans une situation impossible. Cependant, il faut souligner que ce »désaccord« n'est pas le résultat d'une simple incapacité du maître de Beram de suivre exactement le modèle graphique, mais seulement la conséquence d'un essai de changer la composition de ce modèle, — essai dont il sera encore question. En s'efforçant d'agrandir la composition première du côté droit, le peintre a omis de la composition à gauche, la partie inférieure du soldat qui de sa main gauche saisit le Christ par son habit à la hauteur de la poitrine, et à la place où se trouve dans la gravure sa jambe, il a peint la »nouvelle« jambe de Judas. C'est justement cette humble preuve d'indépendance du peintre de Beram qui est une preuve éclatante que la gravure du »Maître de l'année 1446« a servi de modèle direct à sa peinture.

À côté de beaucoup d'identités évidentes entre la peinture et la gravure, il existe aussi des différences bien déterminées. Tout d'abord il existe une différence dans la forme des cadres, ensuite dans le nombre des personnes qui participent à la scène. Dans la gravure le Christ est situé au centre même du cadre vertical, tandis que le peintre de Beram le déplace du centre du nouveau cadre »horizontal« et complète le côté droit par les figures de quatre cuirassiers. En s'efforçant de mieux relier les éléments ajoutés aux personnages principaux de la scène, le peintre a changé la position de St Pierre tenant un glaive dressé, qui sur la gravure était placé au bord droit du

¹ En outre, il me semble que la différenciation de plusieurs mains de peintre à l'intérieur de cet ensemble, qui se base sur les variantes déterminées formelles entre les fresques du mur sud et celles du mur nord, exigerait une vérification approfondie des couches de couleurs, surtout pour le mur nord, où les peintures étaient évidemment les plus détériorées. Une telle vérification démontrerait si les éléments qui montrent des différences de main datent déjà du XV^e siècle ou de beaucoup plus tard.

² France Stelé, Monumenta artis Slovenicae I. Ljubljana 1933, pages 1 et 2; et du même auteur: Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice XV. stol. Šišičev zbornik«, Zagreb, 1929, page 267 et suivantes.

³ Voir: M. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches, planche 12 et texte page 42-43.

cadre. En tournant la figure de St Pierre vers le milieu de la peinture et en changeant son glaive de main, il a détruit l'unité de la composition première, et la longue lame du glaive est devenue un moyen par lequel sont reliées visuellement les figures ajoutées à l'action fondamentale. Voulant créer un nouvel équilibre dans son cadre, le peintre a également changé la distance entre certains personnages et en liaison avec cela il faut souligner un petit détail très caractéristique. Dans la gravure, le centre de la composition était également accentué par une lance au dernier plan entre les figures rapprochées du Christ et de Judas; dans la nouvelle composition cette verticale a disparu, le peintre a «occupé» la main gauche du soldat, qui dans la gravure tenait la lance, en lui faisant saisir le Christ par les cheveux.

Tous ces changements de la composition première exécutés assez conséquemment, démontrent qu'ils ne sont pas apparus seulement parce que le peintre a pris une autre forme de cadre, mais qu'ils sont le résultat de volontés motivées plus profondément. Ainsi par exemple, en contemplant les contours des figures comprises dans l'ensemble de Beram, on peut facilement constater qu'il n'existe pas ici une discipline rigoureuse en ce qui concerne la répartition de la surface, qui dicterait l'emploi de cadre identique et pour cela même forcerait l'artiste à donner un cadre horizontal à sa peinture. Le choix d'un cadre horizontal pour présenter la scène «Le baiser de Judas» n'est donc pas pour cela déterminé, ni par quelque schéma général, ni par le hasard; il est évidemment le résultat des efforts du peintre pour élargir la composition d'autrui, tout d'abord par le groupe de soldats-cuirassiers. Cette entrée de soldats dans la scène «Le baiser de Judas» était probablement dictée par la représentation de l'action préalable, c'est-à-dire de la «Prière du Christ sur le Mont des oliviers», (fig. 1) dans la présentation de cette scène, Judas est suivi de quatre cuirassiers, c'est pour cela que leur existence dans la scène suivante s'est imposée à l'artiste par la logique même de la narration-enchaînement entre chacuns des épisodes. Toutefois il n'est dit que le groupe de cuirassiers soit apport personnel du peintre de Beram à l'iconographie des scènes de la Passion du Christ; — par sa composition et par ses détails, parmi lesquels se trouve le groupe de soldats amené par Judas, la scène de la «Prière sur le Mont des oliviers» s'appuie évidemment sur des gravures allemandes.⁴ Cette humble liberté montrée par le peintre de Beram en rapport avec la gravure du «Maître de l'année 1446», est née probablement comme le résultat du fait qu'il devait avoir à sa disposition différents modèles pour chaque scène et conscient de la différence existante entre chacuns d'eux, il essaya de les unir.

La comparaison du modèle graphique et de la peinture murale démontre, sans aucun doute, la dépendance du peintre de Beram en rapport avec les gravures de son temps et quoique nous n'ayons pas pour les autres scènes de preuves directes comme pour le «Baiser de Judas» il est évident que toutes ces scènes ont été peintes d'après des gravures de l'Allemagne du Sud. Les compositions fondamentales, les types des saints et des autres personnages, les détails des costumes, la façon de peindre les paysages avec des églises ou d'autres édifices sur le haut des collines, tout ceci représente des éléments que nous pouvons rencontrer sur les gravures du «Maître de cartes à jouer», du «Maître de l'année 1446» du «Maître de la Passion de Nuremberg» ou du «Maître E. S.»⁵ Cependant, quelle que soit grande cette dépendance des modèles graphiques, le peintre de Beram montre également une certaine indépendance en choisissant et changeant ses modèles et en incorporant dans une composition étrangère quelque chose de personnel, comme le prouvent les détails de la main du soldat qui saisit le Christ par les cheveux, ou bien le changement de position du personnage de St Pierre dans le «Baiser de Judas» Peut-être que dans la présentation des autres scènes, la liberté du peintre en rapport avec ses modèles graphiques était beaucoup plus grande que dans le cas de la gravure du «Maître de l'année 1446». Il me semble que l'on peut apporter des conclusions déterminées dans ce sens en comparant la présentation de «L'Adoration de l'enfant» à Beram avec une gravure consacrée au même sujet du «Maître E. S.» (fig. 4-5). Tandis que, lors de la comparaison de la peinture du «Baiser de Judas» avec la gravure du «Maître de l'année 1464», les identités étaient évidentes dès la première vue, ici seule une analyse détaillée nous montrera que maître de Beram connaissait telle ou autre gravure semblable. Une fois déterminée entre la peinture et la gravure est apportée par les traits généraux des personnages de Marie et de Joseph, mais elle est encore le plus évidente dans la réalisation architecturale des coulisses. Marie qui, les bras croisés sur la poitrine, est agenouillée devant l'enfant, était à cette époque une figure assez conventionnelle, si bien qu'il serait osé de parler d'une liaison directe entre la peinture et la gravure pour ce qui la concerne, s'il n'existait une concordance de certains détails

⁴ Voir l'oeuvre citée, plache 3.

⁵ En connexion avec cela, il faut renoncer à toute idée que le maître de Beram peignait le paysage de l'Istrie, qu'on mentionne si fréquemment les différents textes consacrés à Beram.

tels que chevelure éparse sur les épaules ou draperies caractéristiques de la cape. En ce qui concerne le personnage de St. Joseph la liaison entre la peinture et la gravure est restreinte aux traits les plus généraux, mais par contre, l'architecture de »l'étable« sur la peinture comme sur la gravure les mêmes détails. La façon dont sont reliés par une poutre transversale les toits de la grande et de la petite construction, la poutre verticale du fronton triangulaire de la construction la plus grande et enfin la même couverture des toits, sont des détails si caractéristiques qu'ils entraînent la conclusion des liaisons directes qu'il existe entre la peinture et la gravure. Cependant il est évident également, que le peintre de Beram ne s'est pas contenté de la relativement simple composition de la gravure, mais qu'il y a incorporé des éléments nouveaux, tels que les personnages des anges près du berceau et la petite scène de »L'Annonciation aux bergers« de la partie supérieure de la peinture. Naturellement il est probable que ces nouveaux éléments aient été inspirés par quelques modèles, mais toutefois la manière, dont ils ont été, incorporés dans l'ensemble, prouve non seulement une certaine indépendance du peintre de Beram, mais permet aussi d'apporter des conclusions déterminées sur son individualité artistique. Il est évident surtout que les »corrections« et les éléments ajoutés aux modèles étrangers enrichissent la narration à l'aide de différents détails, souvent menus, et, c'est justement ce jeu de divers particularités que nous rencontrons dans les autres oeuvres de cet ensemble, qui nous aida à comprendre l'essence même de l'art du peintre de Beram. Partout où se montre son individualité, où sa peinture n'est pas limitée à la reproduction des idées d'autrui, donc partout où derrière la gravure allemande et la convention de style qu'elle impose, nous pouvons ressentir sa vraie personnalité, il se montre clairement comme un artiste »naïf«.



1. Vincent iz Kastva, Molitva na gori. – Sv. Marija na Škriljinama, Beram.



5. Majstor ES, Rođenje Kristovo (bakrorez).



4. Vincent iz Kastva, Rođenje Kristovo.
— Sv. Marija na Skrijinama, Beram.