

Igor Fisković

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

O freskama 11. i 12. stoljeća u Dubrovniku i okolici

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 10. 11. 2009. – Prihvaćen 10. 12. 2009.

UDK: 75.052(497.5 Dubrovnik)“10/11”

Sažetak

Recentne restauracije kao i otkrića fresaka u Dubrovniku i na Elafitima omogućili su reinterpetaciju dosadašnjih spoznaja o tome stvaralaštvu, a i o samoj povijesti srednjeg vijeka. Uz potanja prepoznavanja formalnih vrsnoća i vremenske difuzije djela jedne umjetničke vrste, učvrstili su se i odgovori na važna pitanja o sakralnom središtu grada. Naime, freske zatečene pri arheološkim iskopavanjima u bazilici bizantskog tipa ispod romaničke Katedrale dijele se u dva autorska sloja nepoznatih majstora, s datiranjem prvoga u zadnju trećinu 11., a drugoga u sredinu 12. stoljeća. Ustvari se utvrđuje kako su u Dubrovačkoj prvostolnici nakon osnivanja Kaptola prezbiterialne dijelove oslikali u tradicionalnome duhu komnenskog slikarstva. Do

druge, po svojoj naravi različite faze fresaka, došlo je oblikovanjem svodne konstrukcije crkve, kad je također urešena grobnica jednog od nadbiskupa koji su ostvarili jače dodire sa Zapadom tijekom povlačenja Bizanta. Ujedno se dobu rane romanike pripisuju tri ciklusa fresaka na Šipanu i Koločepu, gdje ikonografske i likovne specifičnosti ukazuju na benediktinske narudžbe. Sve podupire tezu o srodnostima toga slikarstva s onim iz pokrajina južne Italije, što se sa sigurnošću vezuje uz rad »grčkih majstora«. Njih također bilježi dubrovački arhiv, tako da se u cjelini dokazuje usporednost likovne misli i prakse s obje strane Jadrana, te pružaju argumenti za valorizaciju fenomena i pojma »adriobizantskog slikarstva«.

Ključne riječi: *freske, Dubrovnik – Katedrala, Elafiti, južna Italija, »adriobizantizam«*

Otkrića fresaka u Dubrovniku i okolici te konzervatorsko-restauratorski radovi obavljani na njima u posljednje vrijeme omogućavaju potpuniji uvid u jedan znanstveno ponešto zanemareni segment naše umjetničke baštine.¹ Uz nove spoznaje o samoj količini zidnih slikarija iz srednjeg vijeka razumljivo se stječe cjelovitiji sud o mjestu i ulozi dubrovačke sredine u likovnoj kulturi istočnog Jadrana. Ustvari se utvrđuje kako je grad na južnoj obali prije nesmiljenih udesa okupljao i odražavao važne struje zidnoga slikarstva kojih drugdje nije ni bilo toliko, a od preživjelih je otkriven tek jedan dio. Poglavitno se u poboljšanim uvjetima za analize barem dostupnih djela razabralo stanje iz 11. i 12. stoljeća. Nužna valorizacija značajki koje ih obilježavaju, uočenih ili naslućenih čak i prije restauracije svih djela, izaziva reviziju mišljenja o nastanku pojedinih od njih, aktualizirajući problematiku postignuća toga doba, ne samo kao stilskog poglavlja u mediteranskom kontekstu. Prepoznavanje njihovih formalnih karakteristika i međusobno uspoređivanje također je dovelo do reinterpetacija okolnosti u kojima su stvorene. No, kako je komparativna građa uslijed vremenskog odmaka od osamsto i više godina razumljivo oskudna, bez mogućnosti iznalaženja izravnih analogija najzanimljivijom se učinila individualizacija umjetnika. Na nju se stavlja naglasak pogotovo s razloga što sam promatranjem djela po

novouspostavljenoj kronološkoj ljestvici stekao uvjerenja protivna dosad objavljenima, tako da ovaj tekst ima i pomalo polemička obilježja.

* * *

Zanimanje za zidno slikarstvo iz srednjeg vijeka u Dubrovniku odlučno je pokrenulo otkriće znatnih ostataka monumentalne crkvene građevine u temeljima barokne Katedrale 1981. godine od strane Josipa Stošića.² Ustvari se očekivalo naći ostatke poznate iz pisanih vrela, a u velikom potresu potkraj 17. stoljeća srušene romaničke Katedrale, ali je iz veće dubine unutar njezina tlocrta na svjetlo dana izišla jedna još starija trobrodna bazilika, o kojoj nigdje uopće nije bilo nikakva spomena. Jako je uzbudila znanstvenu javnost³ jer su arheološki nalazi arhitekture povukli dalekosežne zaključke o postanku i rastu grada. Pritom se zanemarila istina da se radi o građevini kojoj po slikanoj dekoraciji na našoj obali nema premca, pa trud uloženi u istraživanja sačuvanih zidnih slikarija nije ni izdaleka primjeren njihovu opsegu.⁴ Prije osvrta na njih dovoljno je tek reći kako su građevni oblici jasno ukazali na paleobizantske predaje, te se predmnijeva da je osim tipologije i dimenzija



Dubrovnik, Katedrala, pogled prema apsidi s freskama
Dubrovnik, Cattedrale, vista dell'abside con affreschi

Dubrovnik, Katedrala, detalj freske izjužne lađe
Dubrovnik, Cattedrale, particolare dell'affresco della navata meridionale

bazilike također i ikonografska topografija slikarija došla iz istih, u naravi kasnoantičkih izvora.⁵ Ujedno je utvrđeno kako je ta monumentalna građevina, prethodeći podizanju zreloromaničke Katedrale sv. Marije Velike, umjesto koje su nakon udesa iz 1667. podigli baroknu, nekoć doživjela znatne promjene u svojoj konstrukciji. Zapravo su čitavoj oblikovali svod te u prostor bočnih, arkadama odijeljenih užih lađa ugradili nosače definiravši niz traveja. S datiranjima toga zahvata u prvim izvješćima o nalazima nisu se posve usuglasila kasnija tumačenja dviju ispravno očitanih faza života crkve,⁶ dok je odnos fresaka u apsidi prvotne gradnje i ostalih na zidovima proistekli iz cjelovitog pothvata pregradnji gledan kao ishod jedinstvenog programa oslikavanja bazilike. O svima je tim freskama J. Stošić kao prvi istraživač napisao da po ornatu prikazanih likova pripadaju sferi zapadnjačke umjetnosti, te da su nastale netom »nakon Crkvenog raskola iz 1054. godine«. Ne analizirajući potanje likovne osobitosti zatečenih slikarija, očitao ih je kao plod usporednog djelovanja trojice majstora,⁷ a dalje redovito navodio »istoga majstora fresaka« u građevini. Dapače je njega istaknuo i autorom fresaka »izrazito bizantskog programa«, koje su istovremeno s istraživanjima u Dubrovniku izišle na vidjelo u Crkvi sv. Ivana Krstitelja na Šipanu. Tu je pak čitavu crkvicu on ocijenio »kasnopredromaničkom«, tj. stilski istorodnom preoblikovanju trobrodne gradske bazilike, što podrazumijeva i isto doba nastanka fresaka.

Ne zalazeći u pojašnjavanja, pa i stanovita proturječja navedenih stajališta, podvući ću da je J. Stošić svojim načinom datiranja u drugu polovicu 11. stoljeća sve freske zapravo udaljio od fenomena što se u našoj struci naziva »bizantska komponenta«, iako je nju priznao pri imenovanju građevine: »bizantska bazilika«, kao i spomenom »bizantskog progra-

ma« na Šipanu. Njegova su se stajališta dugo prihvaćala gotovo mehanički iz poštivanja mišljenja prvog istraživača, a pogotovo zato što je on najavio potpunu obradu nalazišta. No kako svoj naum nije ostvario, to je sve ostalo otvoreno propitivanju, slijedom kojega sam stekao uvjerenje da ni sve očišćene freske nisu međusobno istodobne, kao i da sve ne pripadaju istome stilu sa šipanskima, kako su isticali još neki njihovi tumači.⁸ Posebno, i prije neophodnog čišćenja svih tragova i ostataka zidnih slikarija, iz provedene analize onih djelomično restauriranih uviđam kako ih zbog morfoloških različitosti treba razdvojiti u dva vremenska sloja, od kojih je prvi nastao naknadnim oslikavanjem izvornog zaključnog zida glavne lađe, a drugi preinakama konstrukcije lađa. Povrh svega, freske u apsidi s dijelom *Povorke crkvenih otaca* valja gledati u širem kontekstu velike crkvene reforme, koja se zasigurno ne naslanja samo na događanje iz 1054. godine.⁹ Obuhvaćajući duhovnu klimu i duža umjetnička smjerenja, ona zapravo nigdje nije odlučno potvrdila da je raskol Katoličke i Pravoslavne crkve umah odredio dvojakost izražajnih formula sa završetka ranog srednjeg vijeka, koji je sama označila. Dakle, preostaje nam razvidjeti je li proces raskola crkava išta preokrenuo u slikarstvu, a dodatno ne jedino po navedenom izvještaju utvrditi što se u našoj struci naziva »zapadnjačkim«, a što »bizantskim« na granici predromaničkog i romaničkog izraza.¹⁰

Uzorna su glede toga stanja u donjem dijelu Apeninskog poluotoka, gdje su se poglavito benediktinci kao ključni provoditelji reforme uvelike koristili ostavštinom Bizanta, koji je odavno napajao likovnu kulturu prostora. Po svojim estetskim kakvoćama uistinu im je ona bila važno ako ne i jedino sredstvo na raspolaganju za obnovu umjetnosti kojom se težilo svekolikom oživljavanju starih slava Rimske

crkve,¹¹ dotad stoljećima sjedinjene s Carigradskom. Svrhom poimanja rezultata izlišno bi bilo nabranje tema i razvrstavanje pojedinačnih motiva iz rezultata reformne obnove, jer mahom pripadahu cjelini koja je obilježila tradiciju kako makroregije tako i mikroregija. Što se pak samoga Dubrovnika tiče, neophodno je držati na umu političku nazočnost Bizanta, koja je trajala duže negoli u drugim obalnim sredinama.¹² Zato se ogleda u nizu polja, od osnutka grada kao stanice strane imperijalne vlasti za nadzor Jadrana, preko izbora svetoga gradskog pokrovitelja iz istočnog Mediterana do osobitosti srednjovjekovnog graditeljstva i kiparstva, te – kako ćemo spoznati – i fresko-slikarstva, koje nas posebice zanima. Svakako se podrazumijeva i jača usađenost bizantskih tekovina u ukusu društvenih elita, koje tijekom 11. stoljeća bijahu pokrovitelj umjetničkih posezanja.¹³ U tim okvirima neminovno treba sagledati i »stilsku« narav otkrivenih fresaka, odnosno pojasniti uza što se one uopće mogu vezati ili čime se u cjelini smiju opravdati njihove vrsnoće. Pročišćavanja spoznaja pospješile su skorašnje restauracije fresaka na Šipanu, pri kojima se nije potanko razradilo pitanje njihova datiranja, nego se tek izravno preuzelo cjelovito povezivanje s najdojmljivijima iz apside monumentalne bazilike iskopane podan današnje Dubrovačke katedrale.

Radi tumačenja stupnjevane datacije fresaka dubrovačke bazilike polazim od glavnog njihova dijela iz apside, gdje se nalazi pretpostavljena *Povorka crkvenih otaca*. Ona pak pripada općem običaju slikanja te teme u donjoj zoni oblog zida, a raskošne njihove odore ne treba smatrati tipološki striktno pripadnima zapadnom liturgijskom krugu, kako se već uvriježilo. Uz općenito nedokazivo njihovo odvajanje od pretežno istočnjačkog supstrata mediteranskog slikarstva,¹⁴ tome nas vode kriteriji njihovih likovnih vrsnoća. Istovjetne ima i osamljeni lik na južnome zidu bazilike pored visoke ograde oltara u bočnoj apside, pa se uvrštava u istu fazu njezinih oslika. U lirskoj istančanosti izvedbe, naime, s pomalo nostalgичnom erudicijom slikovita učinka, raspoznaje se neoklasicizam »helenističkih« korijena, kakav je bio na snazi u slikarstvu iz vremena makedonskih dinastija,¹⁵ zacijelo i onda kad se Dubrovnik spominje u izvorima kao dio Bizantske provincije Dalmacije. Na likovima u apside i dodatnome u južnoj lađi sročeni su njezini rukopisom, koji bez izričitih stilizacija neutralizira volumene, te preljevima prozirnih boja u osnovi plošnog tretmana jamči umješnost slikara, ali potire pouzdanost datiranja slika u sam početak druge polovice 11. stoljeća. Odista, pod općim uvjetima provjerene statičnosti ondašnjeg umjetničkog izraza bez odvajanja od predaja nipošto nije ni bilo nekog pravocrtnog promicanja modaliteta izražavanja. Tek nam okvirno može pomoći povijest oko stolovanja nadbiskupa Vitala od godine 1022., a umrlog na glasu svetosti 1047., te daljnjeg jačanja metropolitanske moći, što je najuvjerljivije razložio Joško Belamarić.¹⁶ Inače su se prije ponuđena viđenja postojanja i uređenja obredne građevine kraj gradske luke posebice razila oko njezina imena i sadržaja.¹⁷ No, s obzirom na ukupno značenje fresaka, čija se interpretacija ne iscrpljuje samo tumačenjem ikonografije – po mojem sudu – rastu povodi da se tu utvrdi katedrala s posvetom Bogorodici, makar joj se u vrelima još nije pronašlo pravovaljanog spomena.¹⁸ Samo se pak oslikavanje apside



Dubrovnik, Katedrala, donji dio tijela sveca s arkade lađe
Dubrovnik, Cattedrale, parte inferiore del corpo del santo dall'arcata della navata

čini povijesno i materijalno prikladnim vezati uz godinu 1076., kad su se u Nadbiskupiji ustalile kaptolske službe.¹⁹ Na to neposredno navodi polaganje freske nad podvostručenu klupe sa središnje povišenom katedrom, što znači da je funkcionalno i estetski složenije opremanje svetišta slijedilo rečene promjene u unutrašnjem ustrojstvu Nadbiskupije.²⁰ A koliko god bi život mjesne crkve trebao na sve utjecati izravnije od političkog, također u ono doba vrlo poticajnog, zasigurno je grad na jugu Jadrana već po geografskom položaju uvijek bio prilično podložan svim povijesnim pa i likovnim strujama iz istočnog Mediterana. Zbog njih se svekoliko stvaralaštvo s obje strane velikog morskog zaljeva nije odmicalo od snažnih podloga koje se ne samo konvencionalno u znanosti nazivaju »bizantskima«,²¹ a Dubrovnik je u tom procesu posve razumljivo bio važan sudionik.

Iskazi tih prilika na samoj freski u apside Katedrale očituju se u reduciranju prostora, označenog zelenom tratinom u obliku visoke donje trake valovitog završetka, dok po istim regulama prevladava težnja za šarolikošću, koja figure čini izgledom bestežinskima u ograničenoj dubini slikane kompozicije. Potonjem posebno pridonosi privid lakoće u odore utopljenih tijela sa zanemarivanjem stopala, koja se ne vide ili ne dotiču tlo, pa se doimaju lebdećima u smireno zatvorenim svojim obrisima. No široka njihova, po zamisli posvećena postava vuče poduku iz stilistike bizantskih profila, kojoj bitno spada i odsutnost apstraktnog formalizma u predočavanju ornata haljina. Uslijed rušenja zida svoj četvorici preostaloj na praznoj oker pozadini nalik pozlati uvriježenoj u Bizantu, kao i samostalnom liku pred postranim oltarom, nedostaje glavnina gornjih dijelova,²² na kojima bi se podrobnije očitao domet vrsnog umjetnika. Predmnijevajući da je došao iz tuđine, činjenica da su mu povjerali tako značajan zadatak govori sama za sebe u smislu prihvaćanja iskustava slikarstva procvaloga diljem istočnog Mediterana.²³ Za provjeru njihovih putanja prema Jadranu svojedobno sam



Dubrovnik, Katedrala, lice sveca, fragmenti freske
 Dubrovnik, Cattedrale, viso del santo, frammenti dell'affresco

ukazao na moguće usporedbe s ciklusom ranih mozaika u Torcellu,²⁴ što se čini još održivim unatoč pomacima u općim spoznavanjima raslojenosti onodobnog slikarstva na tlu Apeninskog poluotoka, uključujući i sjeverni luk jadranskog bazena.²⁵ Njegova se pak cjelina uslijed shvatljive mnogolikosti, što ne ovisi isključivo o političkoj podjeli teritorija na male regije, pričinja objektivno nesagledivom. S obzirom na takva kulturno-povijesna stanja u širem podneblju, lakše je razumjeti i različite polove stvaranja fresaka na jugu Hrvatske. Primjerice, postignuća u Stonu – podložnome kopnu,²⁶ i Dubrovniku – izložnome moru, potvrđuju se međusobno odvojenim stečevinama kasnog 11. stoljeća, koje je općenito preobražavalo tradicionalno jedinstvo kršćanskog svijeta i slijed umjetničkog izražavanja u mediteranskoj Europi.

S više se strana, dakle, objašnjava kako je Dubrovnik kao urbana sredina i sjedište jake crkvene ustanove mogao osigurati nastup umjetnika sa šire prostorne pozornice, koji ne bijahu neminovno sukladni standardima svih spomenika.²⁷ Za slikarstvo se, naime, u prvome redu znade kako je upravo uz održavanje Istočnog carstva prosljeđivalo visoke razine kasnoantičke narudžbe te očuvalo sklopove temeljnih kakvoća iz starine. U tome se kontekstu rađa pitanje autora kao i vremena nastanka ostalih zidnih slika u stupnju očuvanosti prve katedrale bizantskog tipa. Pri njihovu uočavanju J. Stošić je jedva dao naputke o slojevanju po fazama, koje je očitao analizom građevine,²⁸ dok opažanja o kakvoći i pripadnosti žbuka iz nasipa nije dovoljno dokumentirao, pa prvotne

njegove prosudbe ostaju mahom nerazmršene. Ipak valja ponoviti kako se vidljive freske ni u čemu ne podudaraju sa stonskima, datiranim u osmo desetljeće 11. stoljeća,²⁹ a odnos među njima odaje kako je urbana sredina osiguravala svoja umjetnička prvenstva. K tome se unutar ključnog nalazišta razabiru neke razlike između formalno najdotjeranijih oslika unutar ili pokraj obredno fokusnih mjesta i ostalih zatečenih na drugim položajima. Očite su, naime, promjene estetskih shvaćanja što označavaju prohtjeve usporednog napretka crkvene ustanove i gradskog društva. U tom se smislu dovode u pitanje sudovi glavnog istraživača Katedrale, koji je – kako rekosmo – bio uputio i na izravno zajedništvo svih njezinih fresaka s raskrivenima u Crkvi sv. Ivana Krstitelja na nedalekom Šipanu. O dvojabama oko te teze, pak, pogotovo se može razmišljati nakon konačnog čišćenja potonjih, uspješno izvršena u okviru istraživanja novopronađenih fresaka u istorodnoj Crkvi sv. Nikole na Koločepu. Budući da su i one također restaurirane,³⁰ prigoda je o lancu zidnoga slikarstva u užem dubrovačkom prostoru kazati štogod više, pa i drugačije od onoga što sam pisao kada sve njegove karike nisu bile sagledive u današnjoj mjeri.

Zato prije svega valja provjeriti vjerodostojnost prvotnih ocjena fresaka u biskupskoj crkvi, odnosno pojasniti vidljive razlike između likova pripadnih apsidama, po mojem sudu starijih od likova u prednjim prostorima, koji su koncem 11. stoljeća bili podvrgnuti preinakama.³¹ Svima je zbog rušenja građevine preostao samo donji dio tijela, ali su bili na jednakoj visini, te je na istočnoj stijenki drugoga nosača desnih arkada glavne lađe zatečen najčitkiji svetac. U dvostrukom crvenom okviru na jednolikoj tamnomodroj pozadini jasno se vide njegova duga stopala u sandalama i donji dio antikizirajuće odore s bijelim naborima, koji unatoč tvrdoj stilizaciji pojačavaju dojam prostornosti postignut skošenjem stopala u uvjerljivu raskoraku.³² Premda tlo nije ni sumarno predloženo, a pozadina ne teži oponašanju zlata kao na starijim čvrstostojeci lik u pravokutnome kadru uvjerljivo formulira svoju fizičnost. Pogotovo zbog guste game boja nema lakoću koja u tonskom slikanju tkanina prožima likove nad dvostrukom klupom u zaključku srednje lađe. To je presudni razlog što ga ocjenjujem vremenski od njih mlađim, zajedno s drugim likom, koji je uspravljen tik do njega s morfološki i koloristički identičnim rješenjima modro-bijele odore na tamnoj pozadini u crvenom okviru. Zajednička žbukana podloga ustvari spaja pravokutni nosač arkada s dozidanim pilonom T-presjeka,³³ tako da nema sumnje u pripadnost tih zidnih slika preinakama prvotne bazilike. Zahvatu ugradnje svodova uz podjele bočnih lađa na traveje zacijelo pripada i lice sveca nađeno u krnjim ulomcima pri iskopavanjima,³⁴ a ima obilježja o kojima će još biti riječi. No bez podataka o mjestu gdje je zatečeno, može se jedino ukazati da ima vrsnoće slikarstva kojim je u slabo primjetnim otklonima od bizantskih predaja bila upotpunjena slikovna oprema prostora stare Katedrale porušene u nejasnim okolnostima sredinom 12. stoljeća.

Bez obzira na to što se na svim tim ostacima izvještaji o nalazima ispod aktualne katedrale kao ni naknadna njihova tumačenja nisu zadržali, preostaje ih vezati uz iskaze iz doba prve europske romanike. Osim što njima nužno



Dubrovnik, Katedrala, freska s biskupske grobnice
Dubrovnik, Katedrala, affresco della tomba vescovile

prethode građevne strukture na koje su promišljanjem novog poretka prezbitarija nanese slike svetaca statičkog dojma: svaki uokviren na svojoj površini, jezik je njihova prikazivanja prema prvoopisanim donekle drugačiji. Ritmičnost meko oprostovanih crkvenih otaca pretvara se u strogo frontalnu postavu ikonički ukrućenih svetaca, pojedinačno raspoređenih u geometrijskim stavkama koje dimenzionira arhitektura razvedenija od izvornih apsida. U takvu se predočavanju slabo očuvanih likova očituje estetika ojačane crkvene ustanove, koja se ljudima obraća izravno i razgovijetno, bez primjesa mističnosti.³⁵ Zbog toga druga se skupina slika udaljava od predaja vladajućih tijekom 11. stoljeća, a s obzirom na broj nađenih ne može se isključiti da pripadaju počecima oslikavanja oplata lađa, što možda nije uspjelo završiti prije neodgonetnog rušenja građevine. Svejedno se može razabrati ukupni učinak formalno zrelijega slikarstva u cjelini crkve, kojoj je jakim preobrazbama konstrukcije podana dramatična dojmljivost prostorno-plastičkih oblikovanja, što prelazi htijenja rečenog stoljeća. Sve vodi zaključku o traženju optičkog i duhovnog jedinstva pomoću sredstava koja su dostizana u osvitu 12. stoljeća pri sazrijevanju rane romanike. Na tom je kolosijeku majstor fresaka s arkadnih pilona glavne lađe i njima dodanih nosača svodova u obje bočne napuštao dogme bizantskog akademizma, ali se nije sasvim prepustio osobitostima koje će razvijati stilistika zapadnjačkog slikarstva srednjeg vijeka. Preostaje ga stoga smatrati pripadnikom naraštaja mlađeg od slikara prvih fresaka oko obrednih mjesta, odnosno bližim suvremenikom osmišljavanja i okončanja preobrazbi prostornog ustroja i čitave konstrukcije Katedrale. Moglo bi se reći da sve dokazuje kako su se crkvena ustanova a i domaća sredina zasitile postignuća ranog srednjovjekovlja, te su se nove težnje počele iskazivati okretanjem drugačijoj, u naravi modernijoj zbilji.

Korak dalje u usvajanju modernog izraza raskriva fresko-slikarija otkrivena pri arheološkom pothvatu J. Stošića nad sarkofagom u arkosoliju prislonjenom na istočni kraj južnog perimetralnog zida prve bazilike.³⁶ U mirnoj je kompoziciji nevelike lunete između dva uspravna sveca prikazan najveći na prijestolju, kojem slijeva kleči jedan manji lik, sačuvan u gotovo punoj visini, samo bez glave. Ostalima je preživio tek donji dio tijela, pobočnima do visine bedara, a srednjemu do pojasa, te se između krajeva čednog prijestolja šire noge s naprijed pruženim koljenima, desna spuštenu, a lijeva malo podignuta. To je za vladarske svete ili svjetovne osobe uvriježena shema koja pridonosi prostornosti, ovdje pojačanoj poluokrenutošću malog prednjeg lika u stavu molitve s uzdignutim rukama. Sve odaje zavjetnu sliku u sastavu grobnice, te su u sredini glavni protagonisti: po energiji pokreta radije Krist negoli Gospa kao naslovnica Katedrale,³⁷ i biskup kojemu je zadnje počivalište namijenjeno, a sa strana po jedan sveti zaštitnik. Za ključne nepoznanice o identitetu likova zasad nema rješenja, pogotovo u dvojicama oko krupnoga središnjeg, koji jedva daje naslutiti ikonografski tip Pantokratora. Međutim, privatna namjena spomenika objašnjava karakteristike slikarstva izrazito »latinske« naravi, dok na praznoj, konzistentno rumenoj pozadini prevladavaju stilemi romanike: precizan crtež razvijen kaligrafski u pretežno pravilnim krivuljama što uravnotežene s izvedenima u tamnim i svijetlim tonovima žitke boje oponašaju zbiljno spuštanje nabora. Oni se pak ne podređuju samo jednu slapu, dok između ravnih i rjeđe trokutnih te mjestimično cik-cak ocrtanih izbija više obliha i kružolikih, tako da odreda geometrični paralelizmi imaju perspektivni učinak. Dakle, riječ je o stilizacijama jačima od onih na likovima s nosača arkada u crkvi. Uz to je naglašena širina tijela svetaca, kojima, dijelom i zbog poštivanja kadra, nedostaje vitkosti bizantizirajućega zora, a različitost stavova uz sigurnost pokreta

također ukazuje na zapadnjačko školovanje slikara. Iako je gama komplementarnih boja od starosti alterirala pa ne pruža valjanih ikonografskih podataka, sama narativnost slike bez dekoracija potvrđuje likovne izvore drugačije od glavnine u unutrašnjosti građevine, a primjerene narudžbi s vrha mjesne crkve.

Svi su izgledi da je tu bio pokopan jedan od posljednjih dubrovačkih nadbiskupa koji su službu vršili u prvobitnoj Katedrali. Kako je od grobnice tik uz ovu sačuvan veliki natpis u fresko-tehnici s istaknutim imenom Gerarda († 1130.), teško je dokučiti vremenski odnos među dvojicom pokopanih na vanjskom boku prezbiterija, ali bi obojica trebala povijesno prethoditi Andriji iz Lucce, koji je nastupio 1142. godine, te živjeti do 1157. pokrenuo gradnju romaničke Katedrale. Ona je bila dovršena do početka 13. stoljeća, tako da se iz svih opisanih slikarija u sklopu bazilike pronađene pod njome čini mogućim uspostaviti relativni redosljed stilskih mijena, za što dosad nisu iskorištene. Prva se prepoznaje na zidovima začelja, a prema formalnim karakteristikama smo je smjestili u posljednju trećinu 11. stoljeća, s mogućnošću izravnog doticaja godine 1076. U ocrtanome slijedu povijesti slikarski bi se ures prednjih lađa trebao datirati s početkom 12. stoljeća, nekako usporedno s grobnicama iz njegove prve četvrtine. Zsigurno se radi o posljednjem trajanju bazilike bizantskog tipa, čije rušenje uslijed općeg nedostatka zapisa iz dalekih vremena nije nigdje izravno spomenuto, pa se pomišljalo da je prouzročeno nekom seizmičkom kataklizmom ili učinkom drugih katastrofa.³⁸ Sklon sam, međutim, vjerovanju da ga izazvaše ratni sukobi Bizanta s Venecijom na južnom Jadranu, u kojima se očekuju i nasrtaji na grad izložen obostranim interesima.³⁹ No, na kraju je zagonetka otvorena dvosmjerno, jer kao što se ne uspijevaju dokučiti razlozi uništenju starog spomenika neutanačena doba utemeljenja, tako se ne znadu ni točni povodi podizanju novoga, koji se oblikovao do početka 13. stoljeća. Svakako je ta monumentalna romanička Katedrala, opstajući do tragične 1667. godine, u svojim temeljima zakopala freske s ostacima arhitekture rastuće od ranog srednjeg vijeka, ako ne i prije,⁴⁰ te ih je ovio osmostoljetni zaborav.

Mora biti da su umijeća tvorca druge skupine slikarija u unutrašnjosti biskupske crkve potaknula daljnja njegova zapošljavanja, te mu se djelatnost u punom svjetlu prepoznaje unutar nekoliko crkva na otocima. Prve tragove njihove slikarske opreme našao sam pri istraživanju i rekonstrukciji Crkvice sv. Mihovila u Pakljenoj na Šipanu potkraj 1960-ih godina,⁴¹ kad uopće nije bilo uvida u srodne na drugim mjestima. Puna je pozornost na njih skrenuta petnaestak godina kasnije otkrićem prvog cjelovitijeg oslika zidova oblikovno srodne Crkvice sv. Ivana Krstitelja kraj Šilova Sela, također na Šipanu.⁴² Uslijedili su i nalazi podan Dubrovačke katedrale, te ih se nastojalo usporediti po više osnova, počevši od navodno bizantskih crta ikonografskog programa,⁴³ a potom po specifičnostima morfologije uvjetno istog okvira. Na to se nadovezalo otkriće manjih površina s freskama u Crkvi sv. Nikole na Koločepu, tako da su im se postupno razbistravala neprijeporno zajednička svojstva. Vremenski se usporedno odvijala i njihova restauracija, okončana početkom minulog desetljeća, koja je urodila monografskom obradom dvaju

spomenika, na kojima se vjerodostojno razriješio jedino sadržaj slikarija.⁴⁴

Naime, pri njihovu čišćenju spoznale su se ikonografske pojedinosti, tim više što su nađene »signature« s izravnim, u majuskuli po pravilu kraćenim imenovanjima svetaca, a ispravljena su i prijašnja čitanja rasporeda ponekog od njih.⁴⁵ Sve potvrđuje kako je o srednjovjekovnim spomenicima raskantno govoriti prije njihove konzervatorske obrade, makar to bila posvuda rabljena i legitimna metoda poticanja znanja. Na oba se elafitska spomenika njome pročišćava kronologija djela, i to preko podataka o kojima voditelj istraživanja Željko Peković nije poveo dužnog računa. Navevši, naime, da su freske s Koločepa na sloju žbuke koji je sekundarno nanesen na prvobitno malterom uredno pokrivene i objeljene sve zidove, čak zatvorivši njihove izvorne prozore,⁴⁶ nije povukao ni neizbježne zaključke. Uz razložite usporedbe sa šipanskim, oba je ciklusa razmatrao kao djelo jedne umjetničke »radionice« koja je »došla s Istoka« i usuglasila se s gradnjama predromaničke. Ustvari je freskiranje tih građevina iz poznog 11. stoljeća⁴⁷ obavljeno s odmakom vremena, tj. tijekom idućeg stoljeća, kad su i u Dubrovačkoj stolnici, neprijeporno poslije onih u apsidi, rađene freske na ojačanim nosačima i novim svodovima zidanima po načelima sloga obiju otočkih crkva. Stoga je freske neophodno datirati barem u prva desetljeća 12. stoljeća, kako sam istaknuo otvarajući problematiku njihova nastanka,⁴⁸ a neopravdano ih je nazivati »predromaničkima« poput Ž. Pekovića. Osim što se crkvice regionalnog južnodalmatinskog tipa poodavno gledaju kao na ostvarenja rane romanike, jer to po bitnim značajkama i jesu,⁴⁹ na isti stilski domet navode osobitosti njihovih fresaka kao i iznalaženje istorodnih u velikoj apeninskoj baštini.

Presudan je za donošenje ocjena stupanj realističkog izražavanja kakav pokazuje u Stolnoj crkvi zasad samo par likova izdvojenih od prezbiterija, a podrobnije očituju dostupni s Koločepa i Šipana. Ističu se istovjetni detalji, toliko dojmivi da ih je neophodno pridati osobnoj sposobnosti jednog majstora, umjesto posve labilnom pojmu »radionice«.⁵⁰ Za potvrdu služi vješt način crtanja dugih stopala i sandala gore opisanoga neimenovanog sveca iz Dubrovnika, te istovjetna izvedba istoga motiva na liku Krista s prikaza *Deisisa* u apsidi šipanske crkvice.⁵¹ Jednako značenje imaju vitke šake s izuzetno tankim prstima, čak s upisanim noktima, na likovima iz obje elafitske crkvice, pa ih predmnijevamo i na istovremenima s preinaka lađa dubrovačke bazilike, koje smo zbog jarko kontrastnih boja i linearno stiliziranih nabora kronološki odvojili od onih u apsidi i južnoj lađi. Slučajno pak u ruševinama lađa iskopano i od ulomaka jedva sastavljeno lice sveca ima crtežni i koloristički sustav fizionomike s većine likova iz otočkih crkva, te ga pribijam njihovu sloju. Zapravo mu je značenje presudno za njihovo datiranje jer je nađeno u Katedrali o kojoj je posljednji poznati podatak iz 1149. godine, a repliciranje na otčkim gotovo istovjetne mramorne ljepote uvjerava da su svi odreda rađeni istom rukom. Ključ je datiranju svega toga u zenite 12. stoljeća pikturalna obrada kojom se dočarava plasticitet pomoću površinskog nanošenja sjena blijedo zelene boje ili bijelih nabora tkanina, kako se opetuje na freskama koje dalje kompariram, a ponajprije bijaše artikulirano u velikoj



Šipan, Crkva sv. Ivana u Šilovom Selu, apsida
Šipan, Chiesa di san Giovanni a Šilovo selo, abside

slikarskoj proizvodnji kršćanskog Istoka. Iako manirirane podudarnosti bez primjene grafičkih abrevijatura ili polutonova boja imaju smislaon u jačinu preslika nekih matrica, po množini ustaljenih inačica uputnije ih je očitati rukopisom jednog jedinog slikara koji je ovladao morfologijom prepoznatljivih regula. Budući da mu je crtačka sigurnost ravna kolorističkoj zrelosti, što se općenito uklapa u pune domete 12. stoljeća prožete odrazima iz rasadišta likovnosti komnenskog razdoblja, postupno se valorizira umijeće slikara došljaka u dubrovačko okružje.⁵²

Za šire određenje fresaka obiju elafitskih crkvice temeljno je izlučiti međusobne njihove sličnosti u oblikovanju likova, ali i u frazeologiji pratećeg dekora, što skupa ukazuje na razinu umjetničkih shvaćanja određenu skladom između stvarnosnih i simboličkih predodžbi. Uspješnost najizravnije svjedoči cjelovito domišljen razmjestaj trijumfalnih prizora u apsidi i svetaca složenih po hagiografskoj važnosti na stijenama zidova i svodova te popraćenih natpisima koji ih točno identificiraju. Prikazi *Deisis* na Šipanu i *Maiestas Domini* na Koločepu variraju opće predodžbe slave Božjeg Sina⁵³ s obvezatnim mu pratiteljima u svetištu: sv. Marijom i sv. Ivanom, odnosno parom arkanđela koji su izbljednili kao i medaljoni (poprsja *proroka*?) podno prvospomenutoga uprizorenja. U obrednom prostoru na visini najbližoj ljudima još su nebesnici iz reda prvomučenika: sv. Stjepan i đakona: sv. Mavar, te na razdjelnoj pojasnici sv. Juraj kao opći zaštitnik,⁵⁴ dok su apostolski prvaci: sv. Petar i sv. Pavao počašćeni smještajem u paru sučelnih niša prvoga traveja. Na svodu su pak arkanđeli: Mihovil i Gabrijel pomaknuti u polja koja omeđuju otvor središnje uzdignute kupolice, te se raspored figura slaže s ravnotežom strukturalnih čini-

telja građevne konstrukcije. Raspoređeni u parovima koji se međusobno čak opozivaju, bitno uzdržavaju simetriju koju je odredila geometrijska raščlamba oplata prostora. Neopoziva se harmonija bitno razlikuje od one prvobitne u biskupskoj bazilici, gdje su sadržajno jednoznačni likovi na širokim, jedinstvenim plohama ravnog ili oblog zida, a ne izdvojeni na izlomljenim stakama kao ovi neujednačenog smisla.⁵⁵ Dok oni izravno sudjeluju u prostoru s vjerskom zajednicom po ranokršćanskom običaju, ovdje se plastički izražajno artikulira simboličan ulaz u svijet spasenja uz strogi poredak elemenata čvrste gradnje kojoj idejnu ukupnost smisljeno ojačava tipologija slika.

U najdubljoj je apsidi značenjski glavna i ikonološki najsloženija slika svedena na čistu figuraliku, a koloristički zasićena izborom zagastih tonova ikonografski promišljenih boja.⁵⁶ Parovi Kristovih suvremenika u obličju đakona i svećenika također su na modrim pozadinama, ali slikani svjetlije, s primjerenom deskripcijom, kao da ih se htjelo učiniti prisnijima ljudima. Konačno, na visokom svodu uzdužne lađe najveće površine ispunjene šarenim dekorom koji predočuje raskošnu vječnost Neba,⁵⁷ izmjenjuju se s arkanđelima kao provoditeljima duša u onostrani prostor, koji u srednjem traveju naznačuje uzdignuta kupolica. Ujedno su kao sveti, koji ne pripadaju zemaljskom okruženju ili ljudskom rodu, slijedom drevnih prototipova slikani jetko, s impregnantom, u osnovi nadstvarnom dekorativnošću. Predodžbu nezemaljskog dopunjuje arhaičan prikaz dvaju paunova, rajskih ptica, pored fontane kao znamenja besmrtnosti u podanku kupolice koju čuvaju,⁵⁸ na što podsjećaju i samostalne grane akantusa, grafički uredno povijene na više mjesta između navedenih figuralnih članova i oko njih. Suprotstavljaju im se široke trake probrano raznolikih arhitekturno-plastičkih motiva, što geometrijskim poretkom osim optičkog ojačanja međusobno istovjetnih skeleta obiju crkvice uzdižu globalni sakralni ugođaj, a mahom pripadaju općem repertoaru klasične ornamentike romaničkih stoljeća.⁵⁹

Primjena raznostranih ikonografskih i dekorativnih modela, naravno, uzveličala je oba vrlo općenita prikaza Vječne crkve,⁶⁰ ali nas ovdje poglavito zanimaju likovne osjećajnosti koje imaju vrijednost stilskih označnica. Premda pripadaju zajedničkom bogatstvu Istoka i Zapada, kolorističko gradiranje figuralnih stavki i njihovo cjelovito idejno funkcioniranje u obje crkvice odaje likovnu razinu i formalnu disciplinu kakve su mogle biti dostignute tek u 12. stoljeću.⁶¹ Istomu zaključku vode prepletanja tekovina iz stranih umjetničkih empirija kao i mjestimično pozivanje na regionalno naslijeđe iz kasne antike, odnosno na motive znane s mozaika Ravene, nekoć toliko općenite da su prijenosom i s drugih mjesta ostavili odjeke ne samo unutar jadranskog podneblja. Prilično se toga, dakle, čita na tragu dinamičnosti svojstvene ponudi slikarstva komnenskog razdoblja, ali i utkane u baštinu Apeninskog poluotoka, pa se tim smjerom nameće očitavanje dvojnosti izražene u obilježjima fresaka koje promatramo.⁶² S obzirom na njima neotklonjive srodnosti s više-manje istodobnim stvaralaštvom prekomorja suglasnih životnih okvira, u prvom sam osvrtu očitani sloj slikarstva dubrovačkog okružja nazvao »adriobizantskim«. To se poglavito odnosi na likovne karakteristike, ali ne dotiče pojam



Šipan, Crkva sv. Ivana u Šilovom Selu, fragment freske s likom sv. Stjepana

Šipan, Chiesa di san Giovanni a Šilovo selo, frammento di affresco con la figura di santo Stefano

tobože »bizantskog programa« otočkih fresko-ciklusa, koji je svojedobno promovirao Josip Stošić, a bez nedoumica dvadesetak godina kasnije preuzeo Ž. Peković zajedno s prvopostavljenom datacijom u 11. stoljeće. Problematiku zacijelo valja bolje osvijetliti, no trenutno nam je presudnije istaknuti bitne osobitosti moduliranja i manire izvedbe svetačkih likova koje su mahom neotuđive figuralnoj kulturi kršćanskog Mediterana i njezinoj dugoj praksi.

Na prvome su mjestu čitke fizionomije svih svetaca s krupnim bademastim očima uvećanih zjenica i bjeloočnica, grafički potenciranih kapaka i obrva, te podužim ravnim nosovima i lijepim napućenim usnama na pravilno ovalnim licima. Zajedno s vitkim vratovima tople oker boje obrubljuju ih blijedozelene sjene, također nalik prirodnima na licu sveca nađena u ulomcima, vjerojatno otpalima sa svodova ugrađenih dubrovačkoj bazilici. No istom su metodom blagog sjenčenja omeđene svjetle haljine mladih đakona, čija postava u paru pored apsida slijedi bizantska pravila, kao i svećani prikazi Krista na urešenom prijestolju u arabesknju najizražajnijoj antiknoj odjeći,⁶³ što su svojedobno

preplavili i kršćanski Zapad zahvaljujući gledanju mozaika i razmjerni rukopisnih knjiga s ilustracijama. Slično je podrijetlo krupnih aureola oker boje koja nadomješta zlatnu, a i jednostrukog reda bijelih točaka na crvenoj crti – »biserne niske«,⁶⁴ što redovno uokviruje polja sa svecima i trake dekoracije po bridovima arhitekture, posebno ocrtava prijestolje i mandorlu Krista, a na diskovima svetokruga i odorama arkandela čak se udvostručuje.⁶⁵ Naprotiv mandorla u obliku višebojne treperave duge oko apostola vida se i na freskama iz doba rane i zrele romanike diljem katoličkih zemalja, dok detaljistički iscrtane dlake runa pustinjačke kostrijeti sv. Ivana Krstitelja sa šipanskog *Deisisa* unatoč ornamentalnom poretku ipak ukazuju na zreliju epohu stila.⁶⁶ Ona se potvrđuje ozbiljnošću crtanja lica apostola i dvobojnošću njihovih odora bez ukrasa kakav u geometrijskim uzorcima prekriva bizantizirajuća poprsja i velika krila arkandela, što se pričinjavu kolažirani od kartonskih pločica. Dočim je svima razina izvedbene kakvoće uglavnom ujednačena, različitosti u slobodi prikaza mjerene odnosom prema stvarnosti, što uključuje i nejednake proporcije likova, lako da proistječu iz umnožavanja raznih »exempluma« kakvi su kolali unutar prostranstava sredozemne kulture tijekom čitava srednjeg vijeka. Bitno je ipak da s inim pojedinostima, koje nisu nego transformacije arhaizama, odnosno derivacije općih posudbenica iz mješovitog tkiva sredozemnog slikarstva, nije sačinjena cjelina u kojoj bi se spoznala dominacija bilo bizantskog, bilo romaničkog izražavanja.⁶⁷

U cjelini je relativno iskusan slikar postigao simbiozu prividno nejednakih nadahnuća, pa se uz prepletanje organski realističkog slikanja i apstraktno razvijanih dekoracija raskrivaju opće težnje kršćanske likovnosti 12. stoljeća bez izrazitih »signala stila«. Njih ne utanačuju ni odmaci od drevnih ikonografskih obrazaca, posebice na crtežno individualiziranim poprsjima sv. Petra i sv. Pavla, u propisnoj antičkoj rimskoj odjeći i s ozbiljnim fizionomijama, oživljenima shematskim sjenama poput svih ostalih. Međutim, na Koločepu obojica imaju siju kosu i bradu kakve su obično slikane samo sv. Petru,⁶⁹ koji na Šipanu zbog dugog lica i tamne kose više nalikuje uvriježenu prikazivanju sv. Pavla. Budući da su izvorno identificirani natpisima pored glava, nameće se pitanje nije li to samovolja majstora – što bismo teško povjerovali – ili je pomiješao modele, odnosno samo natpise koje je dobio u ruke.⁷⁰ U osnovi to bi odgovaralo njegovoj kulturološkoj pripadnosti, ali i sposobnosti, jer ipak nije riječ o osobito darovitome umjetniku, već o osrednjem sudioniku onodobnog slikarstva, vičnom tek poput obrtnika samostalnom radu na složenijim zadacima. S obzirom na sve klišeje kojima je baratao možda je znao minijature iz skriptorija Montecassina, iz kojega su se u Dubrovniku našli mnogi ulomci beneventanskih rukopisa.⁷¹ Doduše, slikarija na njima uočenih zasad nema, ali je redovito ikonički, mahom frontalni način prikazivanja svetaca na svim freskama koje mu pripisujem priličan putokaz obrascima. Na to, uostalom, navodi i tehnika rada pri kojoj se ne gube jasnoće crteža unatoč kolorizmu što učinkovito ispunja likove.⁷² Rečene veze također pojačavaju zasebni motivi, kao što su medaljoni s poprsjima svetih ispod kompozicije s tri lika u apsidi, inače viđeni u ostavštini Montecassina.⁷³ Njoj



Šipan, Crkva sv. Ivana u Šilovom Selu, lik Arkandžela
 Šipan, Chiesa di san Giovanni a Šilovo selo, figura dell'Arcangelo

Šipan, Crkva sv. Ivana u Šilovom Selu, lik sv. Petra
 Šipan, Chiesa di san Giovanni a Šilovo selo, figura di san Pietro



stremi i izbor svetaca jer nema na Istoku omiljenih asketa, a većina ih je prisjećanje na opće početke vjere u hijeratskoj režiji prema apsidalnim, glavnim prizorima, koji bijahu uopćeni u srednjem vijeku.⁷⁴ Značajna je još i potpuna prevaga simboličnih tema, dok narativnih zapravo i nema, tako da se i *exultete*, koje su iz Apulije nabavljali i gradovi u sastavu Bizantske provincije Dalmacije,⁷⁵ primjerno može uzeti u razmatranja oko ustaljenih formula prikazivanja, kojima su freske u obje crkvice naprosto natrpane. S toliko se elementa u funkciji jedinstva razaznaje kompilatorski postupak, dok su horizonti s kojih se mora tumačiti djelo majstora značajniji od njega samoga.⁷⁶ Uz ključno pak pitanje kojemu stilu spada, dolazimo tek do relativno plauzibilnog odgovora da je stil kao čvrsta kategorija zanijekan s razloga porijekla umjetnika iz mješovite kulture »italo-grčkog« svijeta što je prodrlo do Rima, kao i njegove u biti osrednje likovne osjetljivosti. Svejedno su mu ostvarenja značajna budući da u našem primorju nema potpunije freskiranih crkava, a bez obzira na to što za sačinjavanje jednoga ciklusa moramo posuđivati elemente s drugoga.

Tim sam povodom svojedobno bio upozorio na sličnosti pojedinih krutih likova s onima iz atrija bazilike S. Angelo in Formis,⁷⁷ samostana-rođaka Montekasinske opatije, i mislim da se u spoju tih komponenti rješava poneka tajna našega slikara. Od znamenitog opata Deziderija, stupa crkvene reforme († 1087.),⁷⁸ naime, u središnjicu su južnoapeninskih

benediktinaca po navadi dolazili »pictores graeci«, a takvima se pripisuju freske atrija S. Angelo in Formis, premda ga se datira u konac 12. stoljeća.⁷⁹ Odisti one slične rješenjima s elafitskih slikarija, posebice kanonskim poprsjima bizantinizirajućih arkanđela, pa im je podrijetlo više nego vjerojatno zajedničko.⁸⁰ No u prilog raslojavanja kronologije, time i »stila«, valja zapaziti kako je tamošnji sv. Mihovil iz lunete portika istančaniji, u izrazu blaži, iako tjelesno monumentalniji, a na posve rumenoj halji nema ukrižene trake kakve su inače svojstvenije Bizantu i nazočne na našim freskama. Odreda tmastošću boja zagasitiji, oni su prekriveni mnogobojnim pločicama koje sugeriraju metalne oklope, a korijen vuku iz ujednačenih prikaza teških odora dostojanstvenika s istočnocrkarskog dvora, pa i glavnih stražara neba. Predložci prikaza nisu upitni jer se više ili manje slični nalaze u velikome broju na prostorima Apulije, Abruzza, Molisea, Basilicate ili Kalabrije,⁸¹ sudjelujući u definiranju samosvojnosti široke i nepodijeljene provincijalne umjetnosti.

Na dodire s njom upućuje pak ukupna ikonografija elafitskih djela, ni po čemu drugačija od zasad općenito oskudnije u dalmatinskim svetištima, mahom obilježenima kulturom benediktinaca. Ovdašnja je najstarija i najjača njihova opatija kao dalja podružnica one najvažnije iz Montecassina zaživjela na Lokrumu početkom 11. stoljeća, a njezin je opat dopuštenjem pape iz 1149. godine stekao prava služiti pontifikalnu misu u Dubrovačkoj prvostolnici.⁸² Valja zapaziti



Koločep, Crkva sv. Nikole, freska s likom sv. Petra
Koločep, Chiesa di san Nicola, affresco con la figura di san Pietro

Koločep, Crkva sv. Nikole, ostatak lika sv. Pavla
Koločep, Chiesa di san Nicola, resto della figura di san Paolo

Koločep, Crkva sv. Nikole, fragmenti freske s likom sveca
Koločep, Chiesa di san Nicola, frammenti di affresco con la figura del santo

da je na Šipanu ovjekovječen sv. Mavar, svetac rijedak na hrvatskoj obali, ali osobito čašćen u Montecassinu.⁸³ Ujedno su benediktinci po tradiciji s Monte Gargana bili nositelji jakog kulta sv. Mihovila, te sigurno pridoniješe tipizaciji njegova prikazivanja, što se u nebrojenim inačicama ponavlja na navedenim mjestima.⁸⁴ Za okosnicu zaključivanja o fenomenu pojave majstora slikarstva koje u programski sažetome ciklusu prepleće predznake bizantskog podrijetla i južnotalijanske prakse, dakle, odlučne su sukladnosti stanja u zemljama koje dotiču susjedne obale Jadrana.⁸⁵ Makar i ne znamo točno odakle svaki izvođač pojedinog djela dolazi, neće biti slučajno da su ih u prošlosti nazivali »grčkim majstorima«, što potvrđuje koliko su niti poveznice s istočnim Sredozemljem bile korjenite i žilave. No s obzirom na to da se slično zbiva i u svojoj Italiji, ne bi bilo umjesno odricati njihovo prolaženje kroz tamošnja duhovna i estetska rešeta, pa u istoj perspektivi tumačimo i u dubrovačkom prostoru istovjetno osvjedočene slikare.

O naručiteljima radova koje smo osvjetlili u nas nema tako ranih podataka, ali ne bi trebalo dvojiti da su u Dubrovniku i slikari došljaci s bilo koje strane djelovali po skrbi i nalogu crkvenog vrha ili bilo kojeg člana društvene zajednice, što je mogao biti sudionik isplata. Slikarije u Katedrali iznad svega utvrđuju geokulturnu sudbinu grada: otvorenost moru koje ga spaja s bližim i daljim prostorima iste duhov-

nosti, time i umjetničke potražnje ili ponude. Dakako, uz te konstante, s obzirom na vrijeme ozračeno posljedicama reforme, ne treba isključiti umiješanost benediktinaca, koji su s Lokruma stjecali sve veći ugled i utjecaj,⁸⁶ ali smo bez zapisa iz dalekih stoljeća opet nijemi. Još je u tom kontekstu zagonetniji postanak elafitskih – pretpostavljam jedva malo kasnijih fresaka – pa se smije naslućivati nekoliko rješenja držeći na umu benediktinski samostan u Pakljenoj na Šipanu,⁸⁷ koji je na veličinom ograničenom otoku mogao imati priličan nadzor. No, zasad ničim nije poduprta misao o zavjetnoj svrsi crkvice podizanih od gospodara terena, kao ni ona o nazočnosti »grčkih monaha« u pustoši malih otoka, dok se zna za zajednice istočnokršćanske liturgije u našim primorskim gradovima i u kasnijim stoljećima.⁸⁸ Na freskama s Elafita ne nameće se neki dominantni pečat po kojem bi im postanak ili oblike očitili u ijednom od kriterija eventualnih takvih polazišta. U svakom slučaju ikonologija im nije teološki sofisticirana ni eklezijastički zahtjevna, te načelno odgovara socijalnoj razini kakva je mogla postojati u rustikalnoj sredini.

Međutim, nezaobilazan, a od Ž. Pekovića također neiskorišten naputak dalo je završno čišćenje fresaka pod njegovim vodstvom. Potvrdilo se kako su na svitcima koje na šipanskom *Deisisu* u rukama drže sv. Marija i sv. Ivan linije za tekst izvorne, ali je on upisan tek naknadno, u drugoj suhoj



Šipan, Crkva sv. Ivana u Šilovom Selu, Deisis, dio freske s likom sv. Ivana Krstitelja

Šipan, Chiesa di san Giovanni a Šilovo selo, Deisis, la figura di san Giovanni Battista



Koločep, Crkva sv. Nikole, freska s likom sv. Mavra

Koločep, Chiesa di san Nicola, affresco con la figura di san Mauro

tehničari. Znakovito je da je taj još nepročitani tekst pisan na latinskom, kao i – kako izgleda – na otvorenoj knjizi koju drži Krist, što bi značilo da freskist, ako uopće i bijaše pismen, nije znao službeni jezik domaće Crkve, pa su ga pismeniji unijeli na predviđenim mjestima zajamčivši ovdašnju kulturu naručitelja ili korisnika svetišta. Dosljedno je većina prije nevidljivih »sigli« svetaca latinička i u rimskome obliku,⁸⁹ premda u tu svrhu i na prostorima rimskog obreda bijaše uvriježena upotreba grčkih slova, kakva se javlja jedino u oznakama likova na šipanskom *Deisisu*. Sama pak pojava natpisa s imenima svetaca jest drevni bizantski običaj, ali se uz toliko nabrojanih drugovrsnih čimbenika na tlu nadbiskupije vjerne postavkama reforme ne bi smjela uzeti jednoznačnom za opredjeljivanje umjetnika. Formalne podloge njegova rada tragom tradicionalističkih navada 11. stoljeća čuvaju prizmu onih poduka s Istoka koje su se već stopile sa stvaralaštvom uokrug donjeg Jadrana. A kako je 12. stoljeće provjereno bilo posvuda bujnije raznolikostima, razumljiv je susret i širih iskustvenih polova u oba ciklusa fresaka. Čak ako se među inačicama neizbrojivih dokaza istog zbivanja njima i nađe tješnijih usporedbi, teško će se od kompozitnosti likovne kulture podneblja odvojiti izražavanje ovoga majstora.⁹⁰ Zato je uz uvažavanje susreta ikonografskih arhaizama i formalnih inovacija primjerenije spoznavati stvaralačke krugove negoli isticati slikarske »škole« kojima freskist pripada. Susljedno pak ispremiješani »utjecaji« u formiranju ukusa koji je bio internacionalan po naravi, pogotovo je promašeno čitav sloj elafitskih fresaka proglašavati plodom članova »radio-nice školovane na istoku«.⁹¹ Umjesto toga dalo se izlučiti jednog samostalnog majstora,⁹² možda putujućeg, a sigurno naslonjenog na tvorevine umjetničkog sklopa tzv. »italo-

grčkog« svijeta. Među inima takvima on je u biti nedorastao superiornim izvrsnostima bizantske stilistike iz komnenskog razdoblja, koje je u dostignutim protežnostima na čitavome Istoku opravdano nazvano »zlatnim«.

U širem vrjednovanju djela toga majstora nameće se pitanje kako ga smjestiti u tijek doba kad su se iz takva Bizanta pojačala kulturna i umjetnička strujanja prema zapadnim zemljama. Utvrdivši da ga je kao pojedinca teško odvojiti od općih prilika u najbližem prekomorju, treba još zapaziti kako se spram našima tamošnji spomenici tijekom 12. stoljeća odlučnije rasterećuju ornamentike kao instrumenta ranog srednjovjekovlja, te slijede uzlaz nove romaničke poetike. To je razumljivo u svezi s kulturom okruženja koje se polugom vlastite osebjne povijesti zamašno uključilo u matice zapadnoga stila.⁹³ Ipak se slikarsko stvaralaštvo nije oslobađalo jakih primjesa likovnosti zvane istočnomediteranskom, jer se čitava donja Italija s njome odavno srodila, pa ih je u manjoj ili većoj mjeri već prerađene mogla zračiti i na naše strane.⁹⁴ Budući da je ovaj majstor ustrajao na njima uz ograničavanje novina protivnih korijena, vjerojatno se poveo za načelima oslikavanja skromnijih crkava ranoromaničkoga doba, koje su također sažimale vjerske programe. Čini se da nije imao bliskih dodira s razinama vještina koje bez jasne okosnice htijenja i postignuća iznose vrlo brojni oratoriji u špiljama izvan gradova južne Italije.⁹⁵ Tim teže bismo majstorovo izra-

žavanje mogli smatrati »rustičnim«, ni blizu »primitivnim« kao u Stonu,⁹⁶ ali se pomoću usporedbe uspostavlja ljestvica vrijednosti i odnos prema dometima stila, do zaključka kako se radi o »bizantizmima« iz druge ruke.⁹⁷ Budući da i oskudna znanja o ondašnjoj likovnoj kulturi Dubrovnika otklanjaju »konzervativizam« naručitelja, bit će uputnije govoriti o »tradicionalizmu« majstora koji je u potrazi za zaradom došao do prometnoga grada. Vjerojatno se nakon oslikavanja značajnog zahvata osuvremenjivanja prvotne Katedrale,⁹⁸ okrenuo njegovoj okolici dočim nema traga o daljnjem zapošljavanju u samom gradu, ali to ne mijenja značenje prihvata majstora takvih umijeća. Onoliko koliko su ih prihvatili daje tek znati da je uz permanentne privredne veze ili srodno društveno uređenje dviju obala južnoga Jadrana, postojanje bizantske »teme« i ovdje ipak ostavilo odraza.⁹⁹ Iako strana vlast nije – koliko znamo – potakla osnivanje zajednica »grčke vjere« kao u apeninskim krajevima, zasigurno je olakšala dolaženje »grčkih majstora«, tamo gušće iskazanih i prije 11. stoljeća.¹⁰⁰ Inače je njihovom prihvaćanju posvuda pridonijela opća opojenost sa svime što je imalo dah Istoka kao domovine univerzalne kršćanske religije. Za suglasne identitete dubrovačkog središta vrijedno je pak ustvrditi njihovu djelatnost usporednom s majstorima iz drugih ozračja od prve četvrtine 12. stoljeća. U tome je kontekstu nužno i važno naglasiti kako obje te sastavnice ne odaju retardacije prema suvremenim europskim stanjima, što bi bilo gotovo normalno očekivati unutar provincijske sredine.

Iz svega, dakle, raste uvjerenje da je do sredine 12. stoljeća jedan pripadnik nekog kruga južnotalijanskog slikarstva izradio freske srodnih svojstava u tkivu druge faze katedrale i malim svetištima na Elafitima. U očitavanju tih odnosa korisno se bilo obratiti nizu pojedinosti koje su dosadašnja istraživanja mimoišla, a jamče prožimanja tekovina iz više izvora, donekle obojenih benediktinskom kulturom. Okosnica ipak ostaje u dokazivom oslanjanju na slijed nadahnuća iz ranobizantskog u srednjobizantsko doba koja su prekoračivala granice Istoka. To je – po mojem sudu – i osnova za promišljanja o terminu »adriobizantska umjetnost« s izvedenicama »adriobizantski« i »adriobizantizmi«, na što sam već upućivao pozivom na njegovu upotrebu u hrvatskoj znanstveno-stručnoj literaturi.¹⁰¹ Podrobniju obradu shvaćanja i šire primjene tih za naše spomeničko naslijeđe važnih sintagmi izvršio je nedavno Željko Rapanić, potvrdivši moja stajališta.¹⁰² Posebno je ukazao na dugoročni kontinuitet svojevrstnih modusa stvaranja pa i ukusa nabave u drugim umjetničkim vrstama, a s istim predznacima. S obzirom na fenomene što ih obuhvaćaju u doba kojim smo se ovdje bavili, oni podrazumijevaju dijalekt »internacionalnog jezika kojim se služila većina europskog Sredozemlja«,¹⁰³ te nipošto nemaju negativan prizvuk kako se zgodimice htjelo. A dok sve zapadne zemlje ne bijahu pripremljene na usvajanje toga jezika ni na osmoze s njime, na jugu hrvatskog uzmorja bilo je drugačije jer je iz davnine stekao i očuvao osobite tradicije. Njihovim potanjim raskrivanjem u dubrovačkome prostoru posebno se pobija teza o »jedinstvenoj cjelini sa slikarstvom čitavog balkanskog poluotoka koje je u to doba bilo također bizantijsko«,¹⁰⁴ budući da jedinstva uslijed količina različitosti u likovnoj kulturi zastalno nema. U tome se smislu uopćeni



Koločep, Crkva sv. Nikole, freska s likom sv. Jurja
Koločep, Chiesa di san Nicola, affresco con la figura di san Giorgio

pojam »adriobizantizam« zasad odnosi na sloj slikarstva koji je, izlazeći iz opni ranog srednjeg vijeka, bolje predočiv od nekoć mu usporednih ostalih, skrhanih u inim povijesnim udesima. Neosporivo u podlozi sloja stoji privrženost obalnih središta i krajeva s obje strane južnog Jadrana figuralnoj kulturi bizantskog nazivnika ili okvira bizantizirajuće naravi, kako se ona tradicionalno shvaća i konvencionalno navodi u znanosti opće povijesti umjetnosti. No kako se u nas – po svemu sudeći – ne može lako govoriti o »bizantizaciji« onoga stupnja i obujma kao u najbližem prekomorskom susjedstvu, ostaje ne samo teorijska pretpostavka o odatle pridošlom i u Dubrovniku vrlo dobro primljenom, a ne u istočnosredozemnom podneblju odgojenome slikaru, gdje bi zacijelo bio dobio izričitiije i prepoznatljivije stilističke poduke.

Naravno, uz to nisu izostali i slikari drugoga izričaja, poput onoga koji se slijedom posebne narudžbe iskazao u luneti nadbiskupske grobnice, a zbog stradanja glavnine spomeničkih dobara grada nemoguće je presuditi koji u 12. stoljeću prevagnuše. Budući da se individualizacija umjetnika tada procesuirala diljem kršćanskog svijeta, možemo naslutiti da je slikar grobnice odgojen na iskustvima knjižnog slikarstva,

dok se plodni majstor o kojem smo govorili jače priklanja predajama zidnoga. U ostavštini te vrste, pak, vjerojatno će daljnjim istraživanjima uspjeti prepoznati bar neke uzore, a u ostvarenoj sintezi razabiru se poneki stariji usklađeni sa suvremenima, što mu ne umanjuje dozu epigonstva odgovarajuću njegovim sposobnostima. Ono je, uostalom, u zidnom slikarstvu bilo pojačano prohtjevima reformirane Crkve za vraćanjem na ranokršćanske korijene vjere, te su oslikavanja srednjovjekovnih crkava postala stvar opće mode. Ako se ti faktori sklope u jedinstveni odgovor na izvorni zadatak ove rasprave – kako se na kraju čini – valja tek ustvrditi što od u njoj iskazanog niče iz cjelovita programa građenja identiteta Dubrovačke nadbiskupije sukladno tipizaciji sakralne arhitekture.¹⁰⁵ Takvoj nas pak tezi upućuje sam razmještaj fresaka od središnje gradske bazilike prema svetištima na teritoriju njezine uprave, a uz udovoljavanje smišljeno ujednačenome slogu tih gradnji.¹⁰⁶ Donekle slično bi se moglo kazati i za druge grane umjetnosti, ali je baština u cjelini nepovratno osakaćena u razmjerima koji otežavaju poopćavanja. Ipak je razvidno i znakovito kako je sukladni proces bio zahvatio oslikavanje glavnih obrednih mjesta pripremljenih za prvog nadbiskupa, odnosno za službe njegovih nasljednika u Zboru kanonika, utemeljenom na pragu zadnje četvrtine općenito prekretničkoga 11. stoljeća.

Međutim, mimo problematike značajne izgradnje dotada tipiziranih crkva Dubrovačke metropolije, ovom sam prilikom nastojao pratiti daljnji slijed slikarstva. Za tu je cjelinu primarno spoznati kako ostaci nekoć valjda bogatijeg stvaralaštva potvrđuju 12. stoljeću svojstvenu vitalnost, no izvan klasicizma kao završnog dometa težnji velikog bizantskog slikarstva s istočnog Sredozemlja, pa i vjerski i kulturološki s njime vezanih zemalja u unutrašnjosti Balkana.¹⁰⁷ Te se značajke, naime, ne zamjećuju otvorenima na dva lika nasli-

kana na domecima sjevernoj lađi prvobitne Katedrale, koja je bila porušena oko 1150. godine, te se nije dospjelo oslikati čitavu unutrašnjost, ali su prethodno bile urešene grobnice u vanjskim arkosolijima. Pečata kasnokomnenskog izričaja na svemu tome u gradu nema, kao ni unutar ciklusa fresaka na Elafitima iz jedva kojeg desetljeća nakon usuda katedrale. Stoga, nezavisno od ikonografije, i pretpostavljam da je sve nastalo uoči drugoga vala vrlo jake difuzije bizantskih utjecaja na apeninsko slikarstvo.¹⁰⁸ Budući da na slikarijama izostaju stilske inačice tadašnjeg plemenitog »dinamizma« s Istoka,¹⁰⁹ radije bih govorio o izdancima ranije već dovršenih preradbi glavnih struja koje su odande preplavile grecizirane krajeve prekomorja. Dok su na rečenoj grobnici umanjene odjekom čišćih formula s drugog pola, individualni tvorac ostalih freski sintetizirao ih je u mjeri koja je bliska empiriji benediktinskih narudžbi. Vrh svega, međutim, stoji činjenica da su veze Dubrovnika s gradovima i pokrajinama južne Italije bile stalne, pa je potkraj 12. stoljeća nipošto slučajno iz Barija došao jedan od graditelja romaničke Katedrale, a iz Tranja jedan od kipara njezinih portala, prenijevši preporodne oblike zapadnjačkoga duha.¹¹⁰ Radilo se, dakle, o različitim posljedicama veoma duge tradicije, koju povjesnica obilato svjedoči u nizu djelatnosti i polja.¹¹¹ Zato se smije govoriti i o postojanju zajedničkog ukusa u slikarstvu, što će se održati, doduše u tanjoj liniji stvaralaštva, čak do početka 16. stoljeća unatoč izdašnim poglavljima romanike i gotike, te izuzetno samosvojnoj renesansi.¹¹² U drugim vrstama umjetničkog stvaralaštva – treba naglasiti – toga je bilo u manje znatnoj mjeri, što je osvrta na slikarstvo činilo privlačnijim. To su i razlozi za preispitivanje problematike kako pojma tako i fenomena »adriobizantizma« u punijim dimenzijama negoli dosad, posebice u mogućim njegovim elaboracijama na drugoj strani Jadrana.

Bilješke

1 Cjeloviti prikaz: IGOR FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb, 1987.

2 JOSIP STOŠIĆ, Prikaz nalaza ispod katedrale i Bunićeve poljane u Dubrovniku, u: *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području* (Izdanja Hrvatskog arheološkog društva, sv. 12), Zagreb, 1988., 15–38.

3 Pregled mišljenja desetak znanstvenika dao je ŽELJKO RAPANIĆ, Marginalia o »postanku« Dubrovnika, u: *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području* (bilj. 2), 39–50.

4 Šteta je da nema dokumentacije o svim slikarijama na zaista velikim a dijelom unutar ruševine zakrivenim površinama. Zato je ovaj tekst i poziv na složene postupke restauracije s doličnom prezentacijom djela.

5 J. Stošić nažalost nije istumačio slikarije na zapadnoj polovici južnog zida, grafički izvedene te naknadno objeljene, koje je

smatrao »izvornima« – n. dj., 18. Mogle bi svjedočiti kasnoantički likovni izričaj i zaslužuju istraživanje kao i sve ostale koje samo spominje. Mi se pak okrećemo izvedbama jasno vidljivih likova u *fresco-secco* tehnici što ih je rečeni autor u apsidi i na drugim strukturama građevine, kao i na krhotinama iste kakvoće iz nasipa ruševine, smatrao istodobnima – (bilj. 2), 20.

6 Drugu verziju: ŽELJKO PEKOVIĆ, Nastanak i razvoj crkve sv. Vlaha, u: *Dubrovnik*, 5 (1994.), 5: 43–78., pobija razradom historijskih i vlastitih promišljanja u istome svesku istog časopisa JOŠKO BELAMARIĆ, Sveti Vlaho i dubrovačka obitelj svetaca zaštitnika, u: *Dubrovnik*, 5 (1994.), 5: 29–39.

7 JOSIP STOŠIĆ (bilj. 2), 20. To je druge pisce o tematici potaklo na domišljanje neke razgranate »radionice«, na što se u daljnjem tekstu posebno osvrćem.

8 ŽELJKO PEKOVIĆ, Nastanak i razvoj katedralnog sklopa u Dubrovniku, u: *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije*, (ur.) Želimir Puljić, Nediljko A. Ančić, Dubrovnik, 2001., 547. – Pod

drugim naslovom ponavlja isti tekst iz 1994. (bilj. 6) kao da se u međuvremenu nisu pojavile druge studije koje on prešućuje.

9
O reformi sam ospešnu literaturu iznio u knjizi: IGOR FISKOVIĆ, *Reljef kralja Petra Krešimira IV*, Split, 2002., gl. 7.

10
Zbog složenosti zadatka, naravno, zadržavam se samo na poglavlju istaknutom u naslovu ovoga teksta nastojeći usput svladati inače preslobodna baratanja terminološkim determinantama djela.

11
O tome: ERNST KITZINGER, *The Arts as Aspects of a Renaissance: Rome and Italy*, u: *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, (ur. Robert L. Benson, Giles Constable, Carol D. Latham), Cambridge (Massachusetts), 1982.

12
Vidi: JADRAN FERLUGA, *Vizantiska uprava u Dalmaciji*, Beograd, 1957. »Kastron Rausion« – Dubrovnik je pod njome od 9. stoljeća te od Konstantinopola dobiva zaštitu, a plaća danak. Razlažući sustav talasokracije Bizanta na Jadranu ugledni povjesničar posredno daje okvire paleobizantskim građevinama, pa se može očekivati kako su naročit sjaj postigle u 11. stoljeću s obzirom na nazočnost »stratega« zasebne »teme« u gradu.

13
MILJENKO JURKOVIĆ, *Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu*, u: *Starohrvatska prosvjeta*, III. s., 20 (1990.), 191–211.

14
Da su predočene albe i stole tada posvuda bile iste, vidi: JOSEPH BRAUN S. J., *Die Liturgischen Paramente*, cap. II., Freiburg, 1924., 138.; primjeri su uzeti i iz minijatura južne Italije.

15
Opći pregled: VIKTOR LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.

16
JOŠKO BELAMARIĆ, tekst iz 1994. (bilj. 6) opremljen iscrpnim bilješkama u zborniku *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije* (bilj. 8), 703–733, te u knjizi: JOŠKO BELAMARIĆ, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti u Dalmaciji*, Split, 2001., 165–199.

17
Ustvari se J. Stošić iz prilično nedokučivih razloga nije osmjelio očitati Katedralu, a drugi su se okrenuli posve drugačijim rješenjima (bilj. 6 i 8), uopće ne uvažavajući postojanje fresaka koje je kao prvorazrednu građu trebalo već puno prije uključiti u pitanja oko namjene i datacije vrhunskog spomenika.

18
Međutim je većina drevnih dalmatinskih katedrala imala titulara već od prvih pojavljivanja, tj. od ranoga kršćanstva, u istoj ili sukladnoj posveti Djevici Mariji. O općem pak jačanju njezina kulta u 11. stoljeću piše: MILJENKO JURKOVIĆ, *Skulpture s prikazom Bogorodice u Dalmaciji 11. stoljeća u okviru političkog programa reformirane crkve*, u: *Starohrvatska prosvjeta*, III. s., 25 (1998.), 63–80.

19
ANTE GULIN, *Srednjovjekovni dubrovački kaptol*, u: *Tisuću godina dubrovačke (nad)biskupije* (bilj. 8), 177–179. Vrlo vjerojatno je to bilo potaknuto definitivnim prekidom odnosa s carskim dvorom u Konstantinopolu 1074. g., što je i umjetnost katoličkih zemalja jače okrenulo prema Rimu aktualiziravši također ovdje nazočne ranokršćanske uzuse oslikavanja sakralnih zdanja.

20
Nad drugom stubom polukružne, uza zid prislonjene klupe kao njezin naslon naslikan je red kvadrata koji oponašaju mramornu inkrustaciju. Rađeni čvrstom rukom, mogu se pripisati pomoćniku glavnog slikara gornje kompozicije, kako sam već pisao 1987. – (bilj. 1). On je sigurno autor lika pored oltarne ograde južne lađe, koji uvećavajući likovnu raščlanjenost unutrašnjosti napućuje da je Katedrala bila pripremljena za procesionalnu liturgiju koja se onda uvodila, te punu ispunu doživjela s likovima apostola na nosačima.

21
Pritom valja držati na umu kako je širenje utjecaja tako nazvanoga slikarstva u zreloom 12. stoljeću išlo više iz provincija kršćanskog istoka negoli iz Konstantinopola, tj. Bizanta u užem smislu riječi. Diljem Italije tako se razgranalo stvaralaštvo popularnih crta izlučeno iz palestinsko-sirijskih predaja, a suglasno istovremenom iz grčkih prostora, te valja vjerovati da je obilježilo i govor slikara fresaka o kojima ovdje pišem.

22
Može se računati da je od poluvaljka apside ostala tek 1/8, pa se jedva može naslutiti trijumfalni smisao njezine slikane kompozicije: možda s najvećim likom Bogorodice u polukonhi.

23
Određenjem toga kruga brisana je svaka »primitivnost« ili »rustičnost« nazočna na stonskim freskama, makar ih danas gledamo u prizmi drugačijoj od prvih istraživača.

24
IGOR FISKOVIĆ, *Adriobizantski sloj zidnog slikarstva u južnoj Hrvatskoj*, u: *Starohrvatska spomenička baština – rađanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*, (ur.) Miljenko Jurković, Tugomir Lukšić, Zagreb, 1996., 372. – uz prvo objavljivanje fresaka na koje se ovdje vraćam. Razlike tehnika ne utječu na sustav primjene boja istog značenja, te dokazuju povodenja za bizantskim načinima ukrašavanja crkava, što je dostiglo vrhunac u mozaicima Venecije, s kojima nisam našao dodirnih točaka.

25
NIKOLINA MARAKOVIĆ, *Zidno slikarstvo u Istri od 11. do 13. stoljeća* (doktorska disertacija), Zagreb, 2009.

26
O freskama u Stonu pisali su Ljubo Karaman i Cvito Fisković puno prije otkrivanja ovih o kojima ovdje pišem. No kako je i tamo nedavno ponovljena restauracija, čini se da ima razloga povećanju broja dodirnih točaka s umjetnošću Zapada evidentiranima u arhitekturi crkvice sukladno opaskama pri upotpunjavanju ikonologije ciklusa: IVO BABIĆ, *Bilješka o crkvi Sv. Mihajla u Stonu*, u: *Peristil*, 38 (1995.), 15–22. Prije detaljnije analize upozoravam tek na uvjetno franačku tipologiju odora i lica svetaca, te beneventansko ishodište ornamenta.

27
Razlike skulpture i slikarstva proistječu iz kontinuiteta domaće proizvodnje prve vrste i dolaska stranih slikara.

28
Rekonstrukcija faze relevantne za freske suglasna je na nacrtanim prikazima svih koji su se dosad time bavili.

29
Datacija je historiografski potvrđena krunjenjem dukljanskog kralja Mihajla prikazanog kao donatora.

30
Opširno: ŽELJKO PEKOVIĆ, *Četiri elafitske crkve*, Dubrovnik – Split, 2008. U dva dijela knjige autor s niskim znanjima poseže

difamatorskoj metodi osvrtnja na neke moje tekstove, pa me prisiljava mjestimično preuzeti njegov ton pisanja u iznošenju argumenata koje prinosim raspravi s njime o tim sadržajima.

31

Uglavnom se pritom držim onoga u čemu su viđenja J. Stošića suglasna sekundarnima od Ž. Pekovića, a tek zbog veza s istraživanjima prvoga rabim termin »bazilika« iako je JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 16), iznio argumentaciju da je ona u vrijeme koje nas zanima bila stolna crkva dubrovačkih nadbiskupa pod Rimom.

32

Karakteristično je za prikaze apostola ali i drugih likova iz svećtačke galerije srednjovjekovnog slikarstva i ima snagu uopćenog motiva s nebrojenim varijantama prema izvorno kasnoantičkim rješenjima. Unošenje takvih pilona u starije gradnje s rezultatom stvaranja vanjskog izgleda pseudobaziličica s kupolom na sredini, karakteristično za dubrovačko područje, s najstarijim primjerima ugradnje pilona za svod i kupolu u ranokršćansku memoriju na Majsanu, te slične preinake istodobne Crkvice sv. Petra u Stonskome polju.

33

Josip Stošić za te oblike piše da su iz »kasne predromanike«, a Željko Peković ih ne imenuje po stilskoj podjeli, ali drži da su iz druge polovice 11. stoljeća, odnosno da formiraju »fazu c« izvedenu nakon »faze b«, datirane u ranu romaniku s početka 11. stoljeća, te je zbrka odrednica uz naziv crkve »Sv. Vlaho« poprilična. – Vidi njegove nacрте na str. 23 iz nav. dj. (bilj. 6), te ranije Stošićeve.

34

Prvi put prikazan na prvoj izložbi o arheološkim nalazima ispod barokne Katedrale u Dubrovniku.

35

To odgovara općim postignućima reformirane Crkve: HÉLÈNE TOUBERT, Un' art dirigé, Paris, 1990.

36

JOSIP STOŠIĆ (bilj. 2), 20, držao je da ga treba datirati prije 1120. godine što se čini okvirno točno, premda ukazujem na mogućnosti malo kasnijeg doba bez znanja je li on bio prije ili poslije nadbiskupa Gerarda.

37

U pravilu su Gospi koljena mirno skupljena, a Krist na grobnicama nije čest. Zbog nepotpunosti likova ikonografija nije sasvim sigurna, ali bi potvrđivanje mišljenja da je u sredini Gospa učvrstilo stajalište kako je monumentalna crkva dočekala 12. stoljeće kao katedrala. K tome nema načina za odgonetavanje prikazanih svetaca – nije li jedan od njih sv. Vlaho? – tako da se slute elementi za odgovore i na složenija pitanja o sakralnom središtu Dubrovika.

38

Veliki blokovi odlomljenih zidova među građom kojom je ispod razine temelja romaničke Katedrale zatrpana bazilika – J. Stošić ih ne bilježi, a moja sjećanja potvrđuje sudionik iskopavanja Ivan Tenšek, dipl. ing. arh., te mu zahvaljujem – ukazuju na to da je nasilno srušena pri stradanju grada, od čega se podigla i razina okolnog tla.

39

BERNARD STULLI, Povijest Dubrovačke Republike, Zagreb, 1989., 20., pripisuje ih mletačkoj sili te datira oko 1122. godine. JADRAN FERLUGA (bilj. 12), 149, navodi slična događanja 1171. godine kad pada »turris imperialis«. Pitanje je jesu li niski temelji »kasnoantičkog kaštela« – JOSIP STOŠIĆ (bilj. 2), 34, a »kneževa dvora« (!) po ŽELJKU PEKOVIĆU (bilj. 6), 75 – otkopani oko bazilike bili povezani s tom utvrdom nepoznata oblika, ali su

možda skupa porušeni. IVAN LUCIĆ, Povijesna svjedočanstva o Trogiru, I., Split, 1979., 114–116, bilježi rušenje drevne stolnice svojega grada tijekom vala istovjetnih događanja u 11. stoljeću s usudom naših gradova pri sukobu sila.

40

Ne smije se zanemariti dekorativna plastika iz ranokršćanskog doba, a također bizantskih značajki u nalazima oko Katedrale prije i tijekom iskopavanja. Arheološku građu i prosudbe o njoj sistematizirao je uz brojne nove poglede IVICA ŽILE, Naselje prije Grada, u: *Dubrovnik*, 8 (1997.), 4: 97–123.

41

IGOR FSKOVIĆ, Bilješke o starokršćanskim i ranosrednjovjekovnim spomenicima na Šipanu, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 18 (1970.), 5–29.

42

S prvim koracima dubrovačkog zavoda za njihovu obnovu problemski sam ih objavio – IGOR FSKOVIĆ (bilj. 1); dalje u IGOR FSKOVIĆ (bilj. 24). Recentna je restauracija ukazala na omaške izazvane činjenicom da su freske tada bile djelomice prekrivene krede za isoljavanje žbuke, nanesenim od djelatnika Hrvatskog restauratorskog zavoda.

43

Protivno tome sam Stošić na više mjesta upozorava na zapadnjačku narav ponavljanja lika sv. Petra.

44

ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), poglavlja I, II, i dijelom III te Zaključak.

45

Potanje u istoj zbirci tekstova, ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), s potpunim izvješćima o restauraciji, str. 48.

46

Ujedno se otkrila metoda površinskog krečenja crkvene unutrašnjosti važna za uputu arhitektima koji su pri restauraciji crkvice Sigurate primijenili vlastite tehnike koje nemaju povijesno opravdanje.

47

Iako nema sumnje u istodobnost slikanja, ima povoda šipansku crkvicu smatrati mladom od one na Koločepu ako se uvaži da načinom raščlambe zidova dotiče uzuse romanike – VLADIMIR GVOZDANOVIĆ, Starohrvatska arhitektura, Zagreb, 1969.

48

Vidi: IGOR FSKOVIĆ, Uz otkriće fresaka u sakristiji Male braće, u: *Dubrovnik*, 16 (2005.), 4: 201–217.

49

VLADIMIR GVOZDANOVIĆ (bilj. 47), uspostavlja kriterije razdvajanja predromanike od romanike, a po njima postoje razlike između crkvice na Koločepu – uvjetno malo starije – i crkvice na Šipanu, gdje je ostvarena podudarnost elemenata raščlambe vanjskih i unutrašnjih zidova, što je stavlja u ranoromanički stil.

50

Umjetničke radionice svih umjetničkih vrsta su tako u prošlosti i funkcionirale: glavni majstor ili voditelj diktira oblike izražavanja i ako se njega ne identificira izlišni su pokušaji prepoznavanja »stila radionice«.

51

Premda je to topos slikarstva srednjeg vijeka, između navedenih postoji gotovo fotografska istovjetnost, pa bi dragocjeno bilo više znati o postupcima njegova rada.

52

U tome se posve razmimoilazim s tumačem fresaka na Elafitima – n. dj. (bilj. 30) – koji ponavlja i dograđuje Stošićevo mišljenje o neposrednoj njihovoj vezi s onima u apsidi Dubrovačke katedrale i njezinoj lađi. Iz te tobože jedinstvene »radionice«, štoviše, Ž. Peković na Koločepu, a i na Šipanu prvo razdvaja »majstora malog uha« od »majstora velikog uha«, te preko »majstora zgužvanoga uha« završava (str. 79) kategoričkim utvrđivanjem »majstora A, B i C«, koji su navodno skupa radili. Ta je podjela odista apsurdna, pogotovo kad se isključivo prema centimetarski sićušnim u jedinstvenoj i zbijenoj kompoziciji šipanskog *Deisisa*, na četvornom metru i pol površine (str. 53 i d.), sv. Ivana pripíše jednom, sv. Mariju drugom slikaru, a Krista – valjda bez uha, kao najvećeg i glavnog između njih ostavi neatribuiranim. Djevici Mariji, pak, na glavi vidljivi standardni rubac *maforij* proglašava (str. 65.) »sjedom kosom« što bi odista bilo fenomenalno, tako da se neupitno na prosudbe Željka Pekovića ne vrijedi posebno osvrnati.

53

Temat *Deisisa* je u arhetipskom rješenju, a *Maiestas Domini* s rjeđim arkandelima uz Krista također u mandorli i s prijestoljem visokog naslona u obliku harfe, ocrtanih niskom bisera po bizantskom rječniku.

54

Njime se zaključuje skupina svetaca oko prezbiterija, a zidovi narednog traveja prema ulazu su bez njih.

55

Radi se, dakako, o promjenama stilskog osjećaja arhitekture po kojima kasnoantička tradicija održana u ranom srednjem vijeku – što su vremenske determinante – poseže za predromaničkom morfologijom koja će zakonom unapređivanja konstrukcija iznjedruti romaniku kao morfološki zasebno poglavlje stila. Začudo se taj proces često brka slobodnom upotrebom i miješanjem termina, kao u tekstovima Ž. Pekovića iz bilj. 6 i 30.

56

Naime, crvena toga i modri plašt su obvezatni za Krista, a za Gospu obrnuto, kako je i prikazano, ali su boje alterirale: sjene su postale smeđe, a svijetle su rastočile donji dio haljine, pa odudaraju od modrog rukava.

57

Tu sam simboliku istaknuo u n. dj. (bilj. 24), 22. Detaljniji tehnički opis daje ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30) ukazujući na opća ponavljanja u starom slikarstvu, ali nisam suglasan s njegovom nomenklaturom i interpretacijama smisla.

58

Nikakva teološkog razloga i ikonološkog povoda nema proglašavanju toga motiva na tome mjestu »Euharistijom«, kao što odrješito čini ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), 57.

59

Restauracija nije pridonijela povećanju njihova broja ili kronološkoj specifikaciji. Osim pripadnosti katalogu iz romaničke baštine, mahom u latinskom svijetu, slaba je vjerojatnost da ih se regionalno odredi, a kamoli po stoljećima ograniči. Dobar pregled daje: CHARLES REGINALD DODWELL, *The Pictorial Arts of the West 800–1200*, London, 1991.

60

U osnovi je to ikonografski program ozračen drevnim vjerskim pobudama kakve je prakticiralo zidno slikarstvo diljem apeninskog prekomorja vođeno arhaičnim uzorima, bez kojih bi se činilo hibridnim. U tom kontekstu ne nalazim argumenata da se u naizgled sažetoj formulaciji proglašava izričito »bizantskim« kako se otpočeta čini s vjerovanjem u doktrinalno razdvajanje crkava od 1054. godine.

61

Naravno, uvijek sa zadržkom s obzirom na nevisoku umjetničku sposobnost majstora.

62

Fenomen »dvojnosti« usađen je u sudbinu velikog slikarstva Apeninskog poluotoka od kasne antike, a u komnenskom je razdoblju, nazvanom »drugim zlatnim dobom bizantskog slikarstva«, dobio nove poticaje.

63

Iako teži *krizogafijama* bizantskog standarda, prilično neuredna izvedba zajedno s izlomljenim rubom plašta pokazuje majstorovu ograničenost u repliciranju tanokoćutnih motiva, time i udaljenost od izvornika.

64

Kako se vidi iz temeljnog djela: OTTO DEMUS, *Romanesque Mural Painting in Europe*, ed. 1986., rabljene su posvuda.

65

Upravo takav našao sam u Crkvi sv. Mihovila u Pakljenj, što je dovoljno za tvrdnju da je tamošnje posve uništene freske radio isti majstor s vjerojatno istim poretkom likova. Taj je sloj mahom uništen u obnovi građevine tijekom 15. stoljeća, a potom je u konhu apside unesena nova, vrijedna istraživanja.

66

Prema literaturi sa stotinama reprodukcija koju sam uspio pregledati, može se smatrati autonomnom elaboracijom više »zapadnjačkih« negoli »bizantskih« naputaka. Ipak treba detaljnije proučavati načine predočavanja svakog sveca pojedinačno.

67

Ta stanja definira tipičnima za 12. stoljeće VIKTOR LAZAREV (bilj. 15), 225–228, govoreći o svoj mediteranskoj ostavštini, koja nastaje bez izravna dodira s centrima slikarske proizvodnje u Konstantinopolu i Solunu.

68

Očito stoga talijanska povijest umjetnosti stvaralaštvo 12. stoljeća uklapa u rani srednji vijek i održava termin »l' arte altomedioevale«, ne služeći se inače prevladavajućom podjelom na »ranu« i »zrelu romaniku« što se i u nas uvriježila unatoč labilnim granicama razvrstavanja »stila« u raznim umjetničkim vrstama.

69

Stereotipan je u oba primjera žuti plašt koji im ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), ne prepoznaje svojstvenim.

70

Da je baratao gotovim predlošcima, zapaža ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), kad utvrđuje iste dimenzije prikaza sv. Mihovila iz dviju obrađenih crkava, a i tehniku upisivanja njihovih crteža na sloj maltera.

71

Ukazuju to recentna istraživanja Virginije Brown otvarajući, između ostalog, put zaključivanja o nazočnosti benediktinaca, kojoj obrazloživu potporu daje i JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 16, 2001.), 168–169.

72

To je još jedna bitna razlika prema likovima s dubrovačke starije freske, koji su na plohama zida slikani izravno bojom, te se ne vidi crtež, koji ovdje bez prekidanja linija određuje površine za nanošenje boja kao da se radi o tehnici emajla. Dakle se odvojenost stila i time potvrđuje u prilog kronološke podjele djela.

73

Primjerice u Kapeli sv. Ane iz Opatije u Frosinoneu – *La pittura in Italia. L' altomedioevo*, (ur.) Carlo Bertelli, 1994., 326.

74

Za *Deisis* treba istaknuti učestalost javljanja u dalmatinskim sredinama iz 12./13. stoljeća, u Zadru s inačicama čak osam puta u kompozicijama apsida i biskupijskih i benediktinskih crkava, usp. IGOR FISKOVIĆ, *Zadarsko slikarstvo Radovanovog doba u Dalmaciji*, u: *Majstor Radovan i njegovo doba*, Trogir, 1994. Kako ih u Istri nema, neprijeporno su prežetak bizantskih tradicija i dokaz kulturne razdvojenosti područja.

75

Rotulusi iz antike održani u bizantskoj crkvenoj službi predstavljaju posebnost latinsko-grčke civilizacije južne Italije, šire: IGOR FISKOVIĆ (bilj. 9), gl. 5.

76

Čini se tim povodom prikladno navesti mišljenje o zidnom slikarstvu Dalmacije – VOJISLAV ĐURIĆ, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd, 1974. 21: »... uporedo žive dva različita pravca: jedan izrazito zapadnjački, romanski, i drugi, osoben, koji predstavlja mešavinu umetničkih obeležja Vizantije i Zapada, u čijem je jezgru tekući vizantijski oblik preraden rukom jadranskog slikara.«.

77

IGOR FISKOVIĆ (bilj. 48).

78

O Dezideriju više u nav. knjizi, IGOR FISKOVIĆ (bilj. 9), gl. 7. Glede njegovih odnosa s »grčkim majstorima« negdje piše kako ih je pozvao da poduče redovnike svojim umijećima, a negdje da je riječ o mozaičarima koji su trebali ukrasiti njegovu novu baziliku, makar se to preklapa. Ustvari su oni iz »grčkog svijeta« i prije išli prema Rimu te se raštrkali »latinskim svijetom« i naročito ustalili po najbližoj južnoj Italiji ostavivši pečat svojega govora važnog za sinteze srednjovjekovne umjetnosti do 14. stoljeća.

79

VALENTINO PACE, *Pittura bizantina nell'Italia Meridionale*, u: *I Bizantini in Italia*, (ur.) Giovanni Pugliese Caratelli, Milano, 1982., 454–456.

80

Njima se aktualizira poimanje »benediktinskih bizantizama« inače raspravljenih u svjetskoj literaturi: ERNST KITZINGER, *Byzantium and the West in the Second Half of the 12. Century: Problems of Stylistic Relationship*, u: *Gesta*, 9 (1970.), 2: 49–56.

81

Primjere vidi u *La pittura in Italia. L' altomedioevo* (bilj. 73), tab. 331, 339, 346 i d. Koliko god banalni, gotovo su odreda u svojevrsnom svojem klasicizmu likovno plemenitiji od naših.

82

JOSIP LUČIĆ, *Prošlost otoka Lokruma*, u: *Otok Lokrum. Zbornik radova sa simpozija održanog od 8 - 11. 9. 1987. u Dubrovniku (Ekološke monografije, sv. 1)*, Zagreb, 1987., 184. S poznatim epitafom nadbiskupa Vitala iz samostana, taj podatak iziskuje provjere radi očitavanja prošlosti tada već sigurno postojeće katedrale sv. Marije i veze s benediktincima. Druga faza njezina oslikavanja okvirno se podudara s jačanjem prava opatije u njezinu životu, tako da se djelovanje benediktinaca oko opreme možda priključe navedenom u cjelovitijem istraživanju odnosa redovnika s Dubrovnikom.

83

DAVID HUGH FARMER, *The Oxford Dictionary of Saints*, 1983., 273. – učenik sv. Benedikta, đakon, ovdje istaknut zajedno s mnogo poznatijim đakonom sv. Stjepanom, proslavljenim protomartinom.

84

Prema mojim nalazima iz Pakljene jedan je bio i u tamošnjoj benediktinskoj Crkvi sv. Mihovila, kako jamče priložene fotografije ulomaka, o kojima zbog neznatnih dimenzija nisam potanje govorio, ali nema sumnje da su i freske u noj pripadale istome krugu stvaralaštva.

85

U dokumentiranim slučajevima kasnije umjetničke razmjene među obalama bilježe se »grčki« majstori (vidi dalje!) neutvrđenog podrijetla, a brojniji oni kojima su talijanski centri istaknuti kao zavičaj.

86

IVAN OSTOJIĆ, *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našim krajevima*, sv. II *Benediktinci u Dalmaciji*, Split, 1964., 416 i d. Lokrumska opatija, osnovana 1023., bila je preko Tremita povezana s Monte Garganom i Montecassinom, a svoja je dobra imala na Koločepu i Španu.

87

ISTI, 456. – Navode o samostanu nalazi tek od 1272. godine, što nameće dvojbe oko prvotne vlasnosti crkve, koja po arhitektonskom tipu, a i tragovima njezinih fresaka pripada istom razredu spomenika koje obrađujem.

88

Za podatke o njima u Zadru, kulturno srodnome Dubrovniku, vidi: IGOR FISKOVIĆ (bilj. 74).

89

ŽELJKO PEKOVIĆ (bilj. 30), 68, ističe formulaciju »Stephanos« iz grčkog jezika, te da Krist »blagosivlja na istočni način«, što se ne može uzeti za dokaz etničke pripadnosti majstora jer se kao opće mjesto ponavlja u apeninskoj baštini katoličkih sadržaja potvrđujući snagu simbioza s istočnomediteranskom kulturom. Za »grčki« položaj prstiju desnice usp. u: *La pittura medievale a Roma 312–1431*, vol. IV. *Riforma e tradizione 1050–1198*, (ur.) Serena Romano, Milano, 2006., tab. na str. 60, 97, 151. i d., kod Krista a i ponekog sveca (str. 288), mahom u benediktinskim svetištima. K tome valja znati da je dvojezičnost učestala na freskama u Apuliji i susjedstvima, a da se na dalmatinskim umjetninama – u slikarstvu i zlatarstvu – javlja do 14. stoljeća, usp. IGOR FISKOVIĆ (bilj. 9), 170.

90

Vrlo vjerojatno je on zbog složenosti rada imao ili stekao neke pomoćnike, spremne tek za tehničku ispomoc, možda i šablonsko slikanje raskošnog ornamenta, ali ne i umjetnički osposobljene drugove koji bi ostavili likovne tragove svojeg udjela u izvedbi figuralnih dijelova kao glavnih i pretežnih.

91

Ničim elaborirana tvrdnja ŽELJKO PEKOVIĆA (bilj. 30), 68, 77 i d., nije nego proizvoljno povezivanje »trojice majstora« spomenute od J. Stošića, koji ih je toliko nabrojio misleći na jednog u apsidi, drugog na nosačima zgrade, a trećeg s biskupske grobnice, dakle pojedinačnim radom i izrazom odvojene, kako sam potanje analizirao. Uostalom, prema podacima koje nam pružaju domaća pisana vrela i iz malo kasnijih vremena običaj je bio da umjetnici putuju pojedinačno, a selidbe radionica pripadaju novovjekovnoj povijesti i kulturi, o »školanju radionica«, naravno, nema spomena – vidi n. dj. (bilj. 30), 109.

92

Samostalnost mu potvrđuje formalna istovjetnost likova prototipnog *Deisisa* u šipanskoj apsidi unutar formata prostora i zida, gdje je i po tehničkom prosedeu izvedbe freske nemoguć usporedni rad nekolicine.

93

Normani sa sjevera osvojili su južnu Italiju nakon 1070., ali to nije promijenilo uglavnom bizantski karakter slikarstva, usp. VALENTINO PACE u pregledu baštine pokrajina Campania, Abruzzo, Molise, Basilicata, Calabria, Puglia u nav. dj. (bilj. 79), posebno MARINA FALLA CASTELFRANCHI, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano, 1991. Tu se objašnjava tradicionalna vezanost uz istu granu izražavanja od kasne antike, što važi i za našu obalu.

94

Utoliko je prijenos oblika općenitih korijena i stilskih htijenja teško odrediti u striktno likovnom smislu, a još teže uglaviti ih vremenski ili locirati teritorijalno.

95

VALENTINO PACE (bilj. 79), 403–415. i dr.

96

LJUBO KARAMAN, Crkvice sv. Mihajla kod Stona, u: *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, N. s. 15 (1928.).

97

Priliči istaknuti davno upozorenje – LJUBO KARAMAN, O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana, u: *Starohrvatska prosvjeta*, III. s. 6 (1958.), 61–62, o potrebi spoznavanja formalnih i ikonografskih značajki »koje su općenito bile primljene i dobile zavičajno pravo na Zapadu«, pa ih »zapravo više ne treba smatrati za bizantske«, te isto mišljenje uvažiti za više specifičnosti elafitskog djela.

98

Po mojem sudu podizanje monumentalne trobrodne i troapsidalne crkve s Bizantu svojstvenim oblikom začelja teško da je ishodilo iz ičega drugog osim duge postojanosti istočninarske uprave nad Dubrovnikom, pa se i narav slikarija oko obrednih mjesta, tj. prvog sloja fresaka, tumači tim povijesnim okolnostima.

99

Nije beznačajno da je u posljednjim desetljećima 12. stoljeća, neposredno nakon vlasti Bizanta Dubrovnik priznavao suverenitet Normana iz južne Italije zaštitivši se tako od napada iz zaleđa, vidi: VINKO FORETIĆ, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, I, Zagreb, 1980., 29–31, dok je od sredine stoljeća sklopio ugovore o prijateljstvu s ukupno pet apulijskih gradova.

100

ANTHONY CUTLER, La »questione bizantina« nella pittura Italiana: una visione alternativa di »maniera greca«, u: *Pittura in Italia. L'altomedioevo* (bilj. 73), 335–354. – autor teorijski razlaže problematiku na pouzdanjoj empiriji.

101

IGOR FISKOVIĆ, Un contributo al riconoscimento degli affreschi »Adriobizantini« sulla sponda croata meridionale, u: *Hortus Artium Medievalium*, 4 (1998.) 71–83.

102

ŽELJKO RAPANIĆ, Ima li dvojbe oko termina »adriobizantizam«, u: *Zbornik Tomislava Marasovića*, (ur.) Ivo Babić, Ante Milošević, Željko Rapanić, Split, 2002., 171–182. – Široko mu prati javljanja u našoj literaturi s prihvatljivim tumačenjima problema.

103

Usporedi: HANS BELTING, Bizant u Veneciji nije Bizant u Bizantu, u: *Stoljeće gotike na Jadranu: slikarstvo u ožrađu Paola Veneziana*, (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb, 2004., 54–55.

104

VOJISLAV J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd, 1963. Od uvoda (str. 13) isto mišljenje održava u čitavoj knjizi, prestižnoj i dosad jedinog analitičkoj sintezi izazovne tematike. Porazno je

što slično razlaže FRANCESCA FLORES D'ARCAIS u uvodnim postavkama knjige-kataloga *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, (ur.) Francesca Flores d'Arcais i Giovanni Gentili, Rimini, 2002.: »... la serie di rapporti tra la costa meridionale italiana e questa serba e macedone, evidenziando come nel Duecento proprio il regno di Serbia e la Macedonia ha contatto più significativo con i centri costieri italiani. Sono quelli balcanici, centri di antica e altissima cultura figurativa, certamente bizantina, che si esprime supra tutto negli affreschi che decorano le chiese monastiche con un linguaggio lineare, non privo di corporeità, di altissimo afflato religioso e patetico« kao podlogu pojavi Paola Veneziana. Očito se štošta nije razumjelo.

105

Iako je davno upozoreno da su crkvice južnodalmatinskog tipa bile dio »programa«: TOMISLAV MARASOVIĆ, Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranog srednjeg vijeka, u: *Beritičev zbornik*, (ur.) Vjekoslav Cvitanović, Dubrovnik, 1960., 33–47, nije pojašnjeno kojeg i kakva programa. O tome sam pak iznio tezu da se radi o vezivanju uz oblike ranosrednjovjekovne memorije s Majsana u sklopu učvršćivanja samostalnosti nadbiskupije, vidi: IGOR FISKOVIĆ, Crkveno graditeljstvo dubrovačke regije u svijetlu povijesti od IX. do XII. st., u: *Tisuću godina uspostave dubrovačke (nad)biskupije* (bilj. 8), 399–454.

106

Tu analizu kanim provesti već zbog odgovora na provokativna pisanja neznanstvenoga htijenja Ž. Pekovića u navedenoj knjizi iz 2008., što iziskuje više vremena i prostora od ovoga teksta.

107

Usp. VOJISLAV J. ĐURIĆ (bilj. 76).

108

FRANÇOIS AVRIL, *Le arti del colore*, u: FRANÇOIS AVRIL – XAVIER BARRAL I ALTET – DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *Il tempo delle crociate (Il mondo della figura)*, 29, Milano, 1983., 168–170.

109

O tome na više mjesta u općoj literaturi, posebno: DOULA MOURIKI, Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 34–35 (1980.–1981.), 77–124.

110

GIUSEPPE GELCICH, *Dello sviluppo civile di Ragusa, Ragusa, 1884.*, 49; CVITO FISKOVIĆ, *Fragments du style roman à Dubrovnik*, u: *Archaeologia Iugoslavica*, I (1954.), šire: ISTI, Prvi poznati dubrovački graditelji i kipari, Dubrovnik, 1951.; ISTI, Naše umjetničke veze s južnom Italijom, u: *Mogućnosti*, 8 (1961.), 12: 1221–1239.

111

Za procese na izmaku srednjeg vijeka vidi: IGOR FISKOVIĆ, *Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u 14. stoljeću*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23 (1983.), 75–144.

112

Njegovu asimilaciju otkriva slikar Frano Matijin, rođen i djelatan u Dubrovniku, koji je na početku karijere oko 1505. godine borovao u južnoj Italiji, te se time mogu opravdati i bizantizirajući stilemi u njegovim sačuvanim djelima. Potanje: VOJISLAV J. ĐURIĆ (bilj. 104), 195–207. Jake veze s južnom Italijom dokazuje životopis kipara Nikole Lazanića iz 16. stoljeća, a odatle u idućem stoljeću dolaze graditelji barokne Katedrale.

Fotografije fresaka u dubrovačkoj katedrali snimila je Ivana Valjato Vrus, a fotografije fresaka na Elafitima preuzete su iz *Studia mediterranea archaeologica*, sv. I, dopuštenjem nakladnika.

Riassunto

Igor Fisković

Sugli affreschi dell'undicesimo e dodicesimo secolo a Dubrovnik e nei dintorni

Le recenti scoperte seguite da restauri degli affreschi medioevali a Dubrovnik e nelle vicine isole delle Elafiti hanno portato a una conoscenza migliore e una valorizzazione più completa di un importante segmento del patrimonio artistico croato. Essendosene occupato già da qualche tempo, in questo contributo l'autore integra le conoscenze esistenti con conclusioni in parte diverse da quelle che ha esposto finora, ma anche opposte alle opinioni degli altri ricercatori. Nel testo viene perciò reinterpretata, in una maniera alquanto polemica, una serie di opere di pittura antica importante nel contesto croato. Lo studio parte dall'analisi morfologica dei significanti resti degli affreschi nella grande chiesa che fu sito di scavi archeologici nel 1979 nei fondamenti della cattedrale barocca della città di Dubrovnik. Il supervisore di queste ricerche J. Stošić aveva interpretato la basilica a tre navate e tre absidi come paleobizantina, ma non l'aveva datata con precisione né aveva definito il suo contenuto. Nei resti degli affreschi trovati sul muro dell'abside principale aveva letto l'argomento della *teoria dei padri della chiesa*, e, basandosi sugli ornati degli abiti di solo quattro figure parzialmente conservate, aveva rilevato che esse appartenevano alle sfere artistiche dell'Occidente, cioè all'epoca immediatamente successiva allo scisma tra la chiesa orientale e occidentale del 1054. A queste aveva legato pure la figura del santo dal primo pilastro della navata settentrionale, giudicando il gruppo un risultato dell'intervento risalente al tardo preromanico nello spazio della costruzione precedente, più antica. È un fatto che allora nelle navate laterali della basilica fu formata una costruzione a volte su forti piloni, ma la morfologia di tutte le figure rappresentate non è identica. Un'analisi più attenta dimostra che quelle sul muro originale dell'abside seguono le orme delle esperienze della pittura risalente all'epoca della dinastia dei Comneni, mentre la figura da esse separata fu fatta secondo le formule vicine all'epoca del primo romanico. Queste differenze, accanto ad altre osservazioni, conducono ad alcune conclusioni sul contenuto della chiesa, per le quali gli affreschi non sono stati usati finora, e di conseguenza alcune domande fondamentali erano rimaste senza risposta. Però, sebbene nei documenti prima del Duecento non venga menzionata una cattedrale, la posizione urbanistica e tutte le caratteristiche dell'architettura arredata ad alto livello artistico testimoniano con certezza che si tratta della cattedrale di Dubrovnik. Il suo vescovado fu fondato nel 999, e nel 1022 fu elevato ad arcivescovado per il merito di Vitalis, che si impegnò a rinforzare le istituzioni della Chiesa locale. È chiaro che a tale scopo doveva anche disporre di una costruzione degna di tutti gli uffici, e nel 1076 i suoi eredi fondarono il capitolo con il coro dei canonici. Dell'avvenimento testimonia il raddoppiamento dei banchi del subselio precedente nell'abside e l'elevazione della cattedra centrale, e gli affreschi sono ovviamente posati sullo strato di intonaco sopra di questi. Le loro caratteristiche formali dimostrano legami globali con la pittura bizantina, e va associata a loro la figura del santo finora non pubblicata, ma morfologicamente identica. Si trova sul muro della navata meridionale, sotto la parte laterale del presbiterio della ba-

silica, il che conduce alla conclusione che i punti principali liturgici siano stati dipinti nell'ultimo quarto dell'undicesimo secolo. Grazie alla sua posizione geografica, la città si trovava senz'altro sotto l'influsso dell'arte bizantina nello spirito della quale la chiesa fu anche costruita. Anzi, durante tutto l'alto Medioevo Dubrovnik appartenne alla sovranità politica di Costantinopoli, facendo parte fino al 1074 della provincia di Dalmazia, persino come il centro del ducato o *tema* dell'Adriatico orientale. Con questo si cristallizzano, dunque, le conoscenze sulla nascita del primo ciclo di affreschi in uno stile diverso, per esempio, da quello della città di Ston, a un centinaio di chilometri a nord, storiograficamente datati con certezza nella stessa epoca, e legati all'arte dei benedettini venuti dall'Italia.

Nei resti della cattedrale originaria di Dubrovnik sono stati trovati degli affreschi pure nella lunetta di un arcosolio appoggiata sul muro laterale esteriore. Le figure rappresentate, come anche tutte quelle dell'interno della chiesa, mancano della parte superiore del corpo, ma è possibile distinguere una composizione simmetrica con tre figure più grandi – ovviamente dei santi, e davanti alla figura centrale, che sta in piedi, si trova una più piccola, inginocchiata. La loro stilistica è vicina al romanico occidentale, corrispondente alla prima metà del dodicesimo secolo, a cui risale il complesso della cattedrale originaria. Si tratta probabilmente dell'ornamento della tomba del vescovo della generazione precedente ad Andrea di Lucca, che attorno al 1142 avviò la costruzione della grande cattedrale romanica dell'Assunzione della Vergine. Le circostanze di questa impresa non sono note e la costruzione di tipologia spiccatamente pugliese andò in rovina nel terremoto del 1667 e fu rasa al suolo al fine di erigere la cattedrale presente, stilisticamente affine al barocco italiano meridionale.

In questo contesto si spiegano anche gli affreschi dell'interno, certamente diversi da quelli dell'abside, dipinti quando lo spazio delle navate fu rimodellato con l'introduzione delle volte in ambedue le navate laterali. A questo scopo dietro a ogni pilastro rettangolare delle arcate principali furono appoggiati dei piloni che formano una serie di campate, e su un pilone, accanto alla già menzionata raffigurazione dell'apostolo o qualche altro santo, si trova il resto della raffigurazione di un'altra figura, finora non osservata. Secondo tutte le caratteristiche ambedue le raffigurazioni sono posteriori a quelle intorno al presbiterio perché i lineamenti rafforzati e il colorito più pronunciato li fa datare a un'epoca stilistica posteriore a quella degli affreschi delle absidi. Essi corrispondono principalmente alle alterazioni costruttive delle navate laterali per mezzo delle campate, in una maniera realizzata nella regione ragusea in una decina di chiese di primo romanico e si possono considerare il frutto delle imprese risalenti all'inizio del dodicesimo secolo. È probabile che i due dipinti murali rappresentino l'inizio di un ciclo che per ragioni che non conosciamo non fu condotto a termine prima della demolizione della cattedrale che avvenne verso la metà del dodicesimo secolo. In questi decenni si svolsero

sull'Adriatico le battaglie militari tra Venezia e Bisanzio, e prima dell'instaurazione del potere ducale si registrano distruzioni di altre città dalmate. Per un breve periodo di tempo la città di Dubrovnik chiese la protezione ai Normanni dell'Italia meridionale, che ottenne anche contro gli attacchi dei Serbi dall'entroterra balcanico. Sono questi gli elementi che compongono il palcoscenico e la cornice al suo patrimonio artistico che, nel campo della pittura, include, naturalmente anche i dintorni immediati con chiesette di primo stile romanico tipologicamente uniformi. In questo contesto destano particolare interesse gli affreschi sulle isole di Šipan (Giuppana) e Koločep (Calamotta), esaminate recentemente a fondo nell'occasione degli interventi di conservazione delle due chiesette. In questa occasione sono stati completamente ripuliti anche i loro affreschi e Željko Peković ne ha pubblicato un esauriente rapporto attenendosi alle opinioni precedenti sulla datazione del complesso, e correggendo alcune nozioni anteriori sull'iconografia di una di loro. Peković ha insistito sull'affermazione che gli affreschi furono eseguiti da „un'officina venuta dall'oriente» ma senza argomenti che contribuiscano all'individuazione della stessa.

In questo contributo si espone invece una reinterpretazione della maggioranza delle ipotesi, basandosi sulla tesi che ambedue i cicli di affreschi sono l'opera dello stesso maestro, che iniziò in precedenza a dipingere il secondo strato nella cattedrale di Dubrovnik, ma non lo portò a termine perché la chiesa fu distrutta per ragioni sconosciute. Un'analisi più precisa in questo senso indica gli elementi che danno motivo di legare le chiesette appartenenti formalmente al primo romanico e i loro affreschi alle ordinazioni dei benedettini che avevano un monastero e dei possedimenti in queste isolette. L'esattezza del disegno e la maturità coloristica priva di formule astratte e con evidenti esiti realistici degli affreschi del tutto congruenti fra di loro li fa datare alla metà del dodicesimo secolo, invece che alla fine dell'undicesimo. Ne sono prova i motivi figurati con chiara disposizione iconologica degli argomenti nonché la complessità del ricco ornamento che riempiono insieme tutte le superfici dei muri interni, rispettando la struttura dell'architettura. Non ci si ritrovano per niente né la plasticità espressiva né le finenze della pittura del periodo mediobizantino né gli stilemi puri di stampo romanico. Tuttavia, nel miscuglio della

tradizione orientale e le innovazioni occidentali è possibile ritrovare eventuali analogie con il patrimonio delle regioni dell'Italia meridionale, che in precedenza furono esposte a una forte »grecizzazione«. A quest'ultima non sfuggirono, nell'ordinazione artistica, neanche i portatori del patrimonio della grande Riforma della Chiesa romana, in modo particolare i benedettini di Montecassino che penetrarono, come è stato dimostrato, nel litorale croato. Si tratta in realtà di un'unica linea, di una lingua pittorica comune che affonda le sue radici nelle province bizantine del Mediterraneo orientale, ma prese piede nei paesi vicini del mondo latino, grazie agli inviti e le visite degli artisti itineranti noti sotto il nome di »maestri greci«. L'espressione individuale degli autori degli unici affreschi finora trovati nelle Elafiti confuta la tesi su una impersonale »officina«, e si può anche dimostrare che il maestro autonomo non conosceva la lingua latina ufficiale della chiesa locale. I »maestri greci« vengono anche nominati individualmente negli archivi di Dubrovnik dall'inizio del Trecento in poi ed è certo che la loro maniera, come anche nell'Italia meridionale, aveva segnato il gusto di almeno uno strato della società già dalla fine dell'undicesimo secolo, e stimolò la domanda nelle parti rurali dove la presenza dei benedettini fu un fattore significativo. Sebbene per adesso non siano stati trovati confronti diretti agli affreschi della regione di Dubrovnik nel ricco patrimonio altomedievale della penisola appennina, né si è a conoscenza di comunità che praticassero la liturgia orientale in quest'area, va tenuta presente la lunga durata dell'amministrazione politica di Costantinopoli. Ma anche a prescindere da eventuali conferme in questo senso, è fondamentale per il clima artistico dell'area il fatto che costantemente, accanto all'antico scambio commerciale-marittimo dei beni, si coltivavano i contatti culturali con l'altra sponda dell'Adriatico. Del resto, è da Bari che, per niente casualmente, fosse arrivato uno dei primi costruttori della monumentale cattedrale romanica, nonché uno degli scultori dei suoi portali marmorei. Grazie a tutto questo, a proposito del patrimonio significativo della pittura murale dell'undicesimo e dodicesimo secolo si rafforza il concetto e il termine di »adriobizantinismo« che non trova tante altre conferme nel litorale croato a nord di Dubrovnik.

Parole chiave: affreschi, Dubrovnik – cattedrale, Elafiti, Italia meridionale, »adriobizantinismo«