

BULLETIN

ARHEOLOGIJA

Cvito Fisković NOVI NALAZI U SPLITSKOJ KATEDRALI
U. Ekel JESEN OKO MRTVOG GRADA (DVIGRAD)

KIPARSTVO - SLIKARSTVO - GRAFIKA

B. Fučić KAMEN ZNAMEN
G. Bovini U OSVITU SREDNJEG VIJEKA
B. Fučić MESTRI U BERMU
K. Prijatelj DVIJE SLIKE SEBASTIJANA RICCIJA
Z. Senoa PEJZAŽI F. QUIQUEREZA
M. Peić POVODOM IZLOŽBE NAIVNIH SLIKARA
U. Mihičić T. ROSANDIĆ
M. Peić G. ROUALT
M. Peić PREDAVANJE BERNARDA DORIVALA

MUZEJI I GALERIJE U NRH

B. Bačić ARHEOLOŠKI MUZEJ ISTRE U PULI
J. Kugli ATRIBUIRANJE DJELA AUSTRIJSKE I NJEMACKE ŠKOLE
 U STAROJ GALERIJU
M. Peić ZBIRKA BRLIĆ-MAŽURANIĆ U SLAV. BRODU

SCENA I LIKOVNI ŽIVOT

M. Fotez AMERIČKA SCENA DANAS
Gemier FRAGMENTI
A. Tairov IZ OSLOBOĐENOG TEATRA

PUTOPISI - SVJEDOČANSTVA, OSVRTI, REGISTAR IZLOŽBA

M. Peić TRAKOŠĆAN
Lj. B. BERNARD BERENSON: ITALIAN PICTURES OF THE
 RENAISSANCE 1957.
Lj. B. MICHEL SEUPHOR: PIET MONDRIAN 1957

SUMMARY



BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Uredništvo: Zagreb, Braće Kavurića 1

Uređuje REDAKCIJSKI KOLEGIJ. Odgovorni urednik: LJUBO BABIĆ

Izlazi 6 puta ove godine – Godina VI (1958), broj 2

D. Vladimir Gotthardt
KNJIŽARICA
Republički
Gotthardt - Split

SLIKE I CRTEZI U TEKSTU:

SARKOFAG DOBROG PASTIRA STR. 81. CRTEŽ OTUČENOG ANTIČKOG RELJEFA STR. 88. OBRISI UNIŠTENOG ANTIČKOG RELJEFA STR. 89. REKONSTRUKCIJA SUOVETAURILJA PREMA UNIŠTENOM RELJEFU (CRTEŽ C. FISKOVIĆ) STR. 91. STAROKRŠĆANSKI OLOVNI SARKOFAG STR. 98. NOVOOTKRIVENA KONZOLA BO-NINA MILANCA. STR. 101. DETALJ AMBONA IZ DVIGRADA. STR. 102. MIRILA (CR-TEŽ B. FUČIĆ). STR. 106. DUBROVNIK (CRTEŽ LJ. BABIĆ). STR. 118. SEB. RICCI: APOTEOZA SV. NIKOLE U KAPELI SV. NIKOLE U SREBRENU. STR. 119. BIZANTIN-SKI MOZAIK IZ 2. POL. VI. STOLJEĆA, PULA, ARH. MUZEJ. STR. 136.



NOVI NALAZI U SPLITSKOJ KATEDRALI

Iz velikog žarišta sredovječne umjetnosti Milana preko kojeg je francuska gotika prodirala u Italiju, stigao je u Dalmaciju u osvit 15 stoljeća kipar Bonino. U Dubrovniku je podigao južna vrata dominikanske crkve i sudjelovao pri podizanju Orlandova kipa, u Korčuli i Šibeniku radio je na katedrali.¹ Zaposlio se dakle na istaknutim dalmatinskim spomenicima i dobio nekoliko unosnih narudžbi, pa se udomaćio, oženio i ostao do smrti u Dalmaciji.

Nije mogao mimoći ni Split. Osmjelio se da podigne u antičkom mauzoleju svoju kiparsko-građevinsku kompoziciju u plamenom gotičkom stilu. Ostvario je to svoje djelo i uspio je u usklađivanju stilova dvaju udaljenih razdoblja, kasne antike i kasne gotike, jer su se oba odlikovala kičenošću i rastvorenošću oblika, očitim znakom opadanja. Izvajao je ukrašenu raku i podigao nad njom kameni baldahin vitkih stupova i kičenih zabata. Tu je cjelinu vrlo efektno uskladio, ali kroz njegovu vještinu ipak nije mogao prodrijeti umjetnički temperamenat. Kao i u ostalim svojim djelima, nije ni u ovom najreprezentativnijem djelu sred Splita uspio da kretnjom ili izrazom lica oživi svoje kamene likove visoka čela i odjevene u tešku odjeću mlohavih nabora.

Njegovo je glavno djelo ipak u cjelini zaokruženo, pa mu je stoga trebalo vratiti središnji lik kompozicije, koji su u 18. stoljeću bili skinuli i pri tom skidanju oštetili. Kad su naime u katedrali podigli novi barokni Morlaiterov oltar sv. Duji 1770. godine,² nije mogao Boninov kip solinskog mučenika ostati na starom mjestu, jer po crkvenim pravilima dva istoimena sveca ne mogu

biti prikazana u istoj crkvi. Skloniše ga u krstionicu, a na Boninovu sarkofagu loši majstor izradi u gipsu neuspjeli reljef sv. Josipa. Ovih dana je taj krhki gips uklonjen i iz krstionice vraćen Boninov reljef, da opet bude poklopac gotičke rake. Na njemu su nadene rupe ispunjene olovom, o koje bijahu pričvršćene srebrne oplatae, koje u 18. stoljeću spominje splitski nadbiskup Cupilli.³ Možda je i natpis Urse Grisogono, koji također izvori navode,⁴ bio urezan u neku metalnu pločicu, jer mu na kamenu nema traga. Pozlatu i slikanje kapele izvršili su godinu nakon njena dovršetka splitski slikari Dujam Marinov Vušković i Pavao Ivanov, primivši za to plaću u siječnju 1429. godine.⁵ Pozlatu spominju splitski nadbiskupi Cosmi i Cupilli i povjesničar Farlati. Pozlata sa Dujmova reljefa otpala je, jer je dugo ležao u krstionici ili su je pak bili izbrisali ranije pod utjecajem renesansnog ukusa, koji je volio čistu skulpturu. Već je Cosmi krajem 17. stoljeća istaknuo u vizitaciji, da skriva ljepotu kamena.⁶ Njeni tragovi na gipsanoj podlozi još prosjaju među naborima i na jastuku svečeva uzglavlja, a o freskama ćemo govoriti na kraju.

Sada, kada je vraćena cjelina Boninova oltara, primjećuje se, da majstor nije uskladio glomazni lik na poklopcu s manjim svećakim likovima prednje strane. Kakve li razlike između ove kompozicije i one, koju je Juraj Dalmatinac uklesao na susjednom oltaru sv. Staša! Iako mladi i porijeklom iz manjeg umjetničkog kruga, Juraj je ipak nadvisio vrsnoćom i umjetničkim temperamentom milanskog kipara. Sada, kada je Boninova raka upotpunjena, ta razlika je još jasnija i očituje, kako je domaći majstor, a to nije izuzetak, nadvisio došljaka.

Nije se, međutim, moglo znati točnije, kakav je bio donji dio Boninove kompozicije, jer je 1730. godine tu podignuta raskošna, ali umjetnički bezvrijedna, barokna menza od šarenog mramora. Tek smo o tome mogli nešto naslućivati iz podataka, koje nam iz 17.–18. stoljeća ostaviše Cosmi, Cupilli, a osobito Farlati.

Cosmi je napisao, da je kameni oltar uduben kao raka, kojoj su sa strane vratašca, ali on je nije vidio, jer je u doba njegove vizitacije 1682. godine sarkofag već bio skriven. I doista Cupilli je zabilježio prvih godina 18. stoljeća, da je prekriven naslikanim kožnatim antependijem sa središnjim medaljonom,⁷ koji bijahu uobičajeni u 17.–18. stoljeću.⁸ On je ipak pod tim ugledao sarkofag s uklesanim mramornim kipom djeteta u udubini, kojemu se uz noge svijaju jagnje i jelen (... visiturque in quadam veluti cavitae statua pueruli ex marmore eodem ad cuius pedes apparet esse agnus et cervus...). Pored toga, vidio je na pročelju i na lijevoj strani rake prozorčić i ukrase ukrštenih crta, a na desnoj neke ruže, dok je na gornjem dijelu čitao ponešto pogrešno natpis.

Farlati je pak, prema građi, koju su mu slali iz Splita, opširno opisao izgled i raniji položaj sarkofaga, koji su 1730. godine sa-
svim prekrili mramornom menzom.⁹ Spomenuo je, da je u njemu
mala raka, koja se mogla kroz otvore vidjeti, i donio je njihove
natpise, navedavši, i on pogrešno, onog s vanjskog velikog sarko-
faga. Njemu je javljeno, da reljef sred tog sarkofaga prikazuje
Dijanu, koja lovi oboružana lukom i tulcem punim strelica, vodeći
na uzdama dva psa, pa je on držao, da je to bila grobnica nekog
bogatog i uglednog poganina, koji je osobito štovao božicu, te da
su je kršćani upotrebili za svećeve moći. On je čak objavio i
bakrorez, u kojemu je prikazan jednostavni sarkofag bez ukrasa,
ali s podrobno naslikanim Dijaninim reljefom.¹⁰

Pisci su dakle bili u očitom protivrječu. Pored toga, oni nisu
spomenuli ni stil ni vrijeme sarkofaga, pa čak nisu shvatili ni
značenje njegova reljefa. iako su kao svećenici morali poznavati
kršćansku simboliku. Ti njihovi opisi nukali su nas na arheološki
zahvat, jer, iako su nejasni i nepotpuni, nisu se činili izmišljeni.
Pri uspostavljanju cjeline Boninova oltara pružila se, dakle, pri-
lika za ispitivanje skrivenog sarkofaga. Otklonjena je glomazna
barokna menza, i u njoj se doista otkrio sarkofag, na kojemu nema
ni Farlatijeve Dijane ni Cupillijeve djeteta sa jagnjetom i jele-
nom, pa su prema tome suvišni svi raniji opisi i otklonjene pret-
postavke, koje su mogle iz njih nastati.

Sarkofag je izdjelan u bijelom mramoru. Visok je 0.84 m, dug
1.83 m i širok 0.87 m, ali je skraćen i desna mu strana nedostaje.
pa središnji lik nije više tačno u sredini. Na pročelju su mu re-
ljefni valoviti žljebići (strigile), koji se svijaju poput slova S, po-
praćeni pri vrhu i dnu nizom polukuglica u profiliranom okviru.
Sačuvana strana završava reljefnim pri dnu izlijebanim stupićem,
koji je okrunjen lisnatom glavicom i ima profiliranu stopu. Takav
je stupić bio i na drugom kraju. U sredini je plitka niša sa školj-
kom i sred nje na stijeni korača mladi pastir. Punana glava ima
kovrčavu bujnu kosu, u kojoj se još vide tragovi svrdlanja, male
rupice. U košuljici je (exomis) stegnutoj o pojasu, koja se pri dnu
zvončasto širi, a u sredini joj se skupljaju nabori. Prsi su mu
oštećene, ali se ipak vidi, da je košuljica sezala, kao obično, preko
lijevog ramena. Jake noge su obuvene u mekane sandale (endro-
mide) s označenim potplatom, prorezom i rupicama za vrpce po
sredini. Uz pastira su dva jaganjca, čije su glave djelomično ošte-
ćene, ali im se runo još primjećuje, osobito na vratu lijevog, a
dugi mekani repovi povijaju im se iza pastira. Pastirove su ruke
oštećene, možda je u desnici držao kratki pedum ili sviralu, što se
više ne da prepoznati. Valoviti žljebići svijaju se i na pobočnoj
strani, a vjerojatno su bili i na onoj, koja je odrezana, tako da je
sarkofag bio jedinstveno komponiran sa sve tri vidljive plohe.

Dječak s janjcima prikazuje starokršćanski simbol dobrog pastira, koji je često između valovitih žljebića reljefno prikazan baš na sarkofazima prvih kršćana, okupljenima u Rimu,¹¹ u Raveni¹² i drugdje.¹³ Po svojoj niši sa školjkom, po zaobljenom punanom licu mladog pastira, koje nije bradato, po njegovu krepku polunagom tijelu, po košuljici i laganoj obući i po valovitim žljebićima jasna je povezanost ovog reljefa s rimskim poganskim kiparstvom. Shema takvih sarkofaga s likom u sredini, sa strigilama i ugaonim polustupićima preuzeta je iz poganskog kiparstva,¹⁴ pa čak i pastir s ovcom može biti poganski.¹⁵ Ali je ipak vjerojatnije, da je on starokršćanski, jer je njegova klasična shema sa brižno izrađenim i dobro postavljenim likom u prostoru česta u umjetnosti starih kršćana.¹⁶ Po svojim ikonografskim motivima, kao i po likovnoj vrsnoći, taj se sarkofag može datirati u kraj trećeg ili početak četvrtog stoljeća. Na njemu nema traga onom likovnom opadanju, koje će izbiti u starokršćanskoj umjetnosti kasnijeg vremena, već su uočljive sve odlike sarkofaga 4. stoljeća: antička uravnoteženost, gipkost helenističke umjetnosti, koja izbjegava kompaktnost mase i oživljava likove. Ikonografsku oznaku za kasno 3. stoljeće potvrđuje sam pastir, koji nije prikazan bradat i još nosi eksomidu, koja je već oko sredine tog stoljeća sve rjeđa.¹⁷ Tim se ovaj spomenik može ubrojiti među najstarije starokršćanske sarkofage, a vjerojatno je najraniji među solinskim toga tipa.

Njegov je središnji motiv rijedak u kiparstvu, jer pastir nije obujmio preko ramena izgublenu ovcu kao u većini sličnih simbola, već je prikazan u drugoj varijanti ponovljenoj i u slikarstvu katakomba 3. i 4. stoljeća,¹⁸ kako bdi nad svojim stadom. Sagiblje se u lakom koraku gorštaka, milujući janjce, što mu se okrenuše glavama, povezujući se s njim u kompoziciju, koja je već bila poznata u drugoj polovici 3. stoljeća slikarima svodova rimskih katakomba.¹⁹ Takav lik dobrog pastira, koji stoji ili korača među ovcama, često je naslikan u katakombama spomenutih stoljeća, a poznat je i s reljefa solinskih sarkofaga.²⁰ Ali većinu tih prikaza ovaj reljef nadilazi čvrstoćom svoje kompozicije. Ritam laganog pastirova kretanja usklađen je s valovitim žljebićima, kao i oba jaganjca, koja slobodno i uspravno stoje na vitkim, mršavim nogama i izlaze perspektivno iza svog čuvara podređujući se polukružnom prostoru niše. Cizelatorsku vještinu majstora pokazuju lijepo oblikovane pastirove noge, plastično odijeljene od realistički klesane stijene, sačuvani nabori njegove odjeće i kovrče nabujale kose na izbočenom čelu i sitna obrada životinjskih nogu, koščatih papaka, kovrčava runa i mekih, dugih repova.

Tu istančanost pokazuju i savinuti žljebići, koji nisu nespretni i mlohavi, kao na primjer na pariskom sarkofagu Livije Primitive

u Louvru ili na solinskom sarkofagu Prijelaza preko Crvenog mora, već nategnuti, gipki i oštro rezani. Niz kuglica ne prekida im ritam, već ga diskretno popunjava. To jedinstvo kompozicije, prožeto još duhom antičkog poganskog kiparstva, daje tom sarkofagu umjetničku vrijednost, kojom nadvisuje solinske, pa i mnoge druge, iako raskošnije poganske i starokršćanske rake. Čuveni sarkofag Dobrog pastira iz solinskih Manastirina zaostaje svojim nespretno izrađenim i natrpanim ukrasima za jedinstvenim skladom i ritmom ove jednostavnosti.

Po toj vrsnoći, a i po mramoru, kojega u antičkoj Dalmaciji nije bilo, već je uvožen iz Italije, može se pretpostaviti, da je taj spomenik djelo ravenkih majstora. Vjerojatno je unesen iz Ravene, gdje su se u prvim stoljećima naše ere izrađivali slični starokršćanski sarkofazi, koji ne bijahu poput rimskih natrpani likovima. Ljudski lik u niši natkritoj školjkom, valoviti žljebići i krajnji izlijebani polustupići lisnatih poluglavica i visokih profiliranih stopa,²¹ očiti su motivi, po kojima se može smatrati djelom ravenkih lapicida.

Desnu stranu, koja nedostaje, zakrpili su mramornim reljefnim ulomkom, koji je nekoć vjerojatno pripadao kao plutej oltarnoj ogradi. Svojim kosim križevima složenim od trolisnih ljiljana, koje je Cupilli prozvao »ružama«, u kasetama odijeljenim užetom, jednako kao i izradbom, taj ulomak naliči na ukrase sarkofaga Ivana Ravenjanina u splitskoj krstionici iz 8. stoljeća, a donekle i na one na sarkofagu splitskog priora Petra iz početka 9. stoljeća u peripteru katedrale, pa i na onaj nađen u katedralinoj kapeli sv. Duje i prenesen u splitski Arheološki muzej iz 11. stoljeća.²² Iako se na tom ulomku ponavlja trodijelni držak ljiljana, koji se vidi samo na dva ljiljana sarkofaga Ivana Ravenjanina, ipak bi se po širini oblikovanja i komponiranja srednjeg lista organski povezanog s ostalima mogao datirati u 8. stoljeće.

Lijeva pobočna strana sarkofaga imala je četvorasti otvor, koji se zatvarao drvenim vratašcima pričvršćenim oblim ispustima uvučenim u ugaone rupe. Na vratnicama je nađen i mjedeni držak, kolut sred četverolista, koji podsjeća na gotički stil 15. stoljeća. Tu je dakle ponovljen starokršćanski motiv fenestelle confessionis poznat i na solinskim sarkofazima.²³ Taj prozorčić je, sudeći bar po tipično romaničkim udubinama, u koje su bile utaknute vratnice, bio otvoren već oko 1200. godine, kada je uklesan i natpis na menzi. Zna se, da je postojao 1603. godine,²⁴ a i Farlati piše, da je nekoć bio vidljiv.²⁵

Sarkofag je pokriven ravnim mramornim poklopcem, na kojemu je natpis, koji obuhvaća tri strane:

† HOC HABET EGREGIO SC̄S SVA MEMBRA SEPVLCYRO
 · DOMNIUS · ANTIQVAE QVI XPI DOGMA SALONAE ·
 MONSTRAVIT PSVL · QVOQ : MARTIR FACTVS EIVSDEM
 · DISCIPVLVS PETRI PARITER FVIT ISTE BEATI HAEC
 SPALATI PSVL HUC TRANSTVLIT INDE IOHS · TEMPORE
 POST LONGO CV NONNVLLI DVBITARENT · AN FORET
 HIC CORPVS AN HINC FORET ARTE RELATV · CLARVIT
 ID CUNCTIS QVOD PERPAVCI PVTAVERUNT · ARCHIPSVL
 ENI HUIUS CRESCENTIUS URBIS · MARMORA DISIVNXIT
 · SC̄M CORP : PA(TEF)ECIT · MILLE DI CENTVM TRES
 AFFORE CREDIMVS ANNOS · TVNC ET APOSTOLICVS
 PASCHALIS CONSTITIT ORBIS · DENA FVIT MVLTIS
 PATET HOC INDICTIO DOCTIS · AMEN ·

Lijepa slova upotpunjuju našu sredovječnu epigrafiju i svojim oblikom se mogu datirati u početak 13. stoljeća. Ploča je odozgo obrubljena profiliranim i uzdignutim okvirom, te naliči na solinske starokršćanske, a i splitske sredovječne oltarne menze.²⁶ Podudara se sa skraćenom veličinom sarkofaga i očito je, da je služila za menzu žrtvenika. Stoga je njen nalaz za tipološki razvoj oltara, a i za povijest kulta značajan, budući da su rijetki sredovječni oltari, koji su, poput onih u katakombama, bili oblikovani od starokršćanskih sarkofaga²⁷ i stajali nad navodnim grobom mučenika. Rijetki su se od njih upotrebljavali do 18. stoljeća, a da je taj doista bio u toj namjeni još 1603. godine, svjedoči nam vizitator Priuli, a znao je to kasnije i Farlati, iako je 1730. godine bio prekriven novim baroknim žrtvenikom.

U unutrašnjosti sarkofaga vide se tragovi žbuke, kojom je bila učvršćena pregradna ploča sa drugom, unutrašnjom fenestellom, koju spominje Farlati. Tu je nađen manji, glomazni i jednostavni sarkofag, kojemu je sred ravnog glatkog poklopca natpis:

† HIC REQVIESCIT CORPVS BEATI DOMNI
 SALONITANI ARCHIEPISCOPI DISCIPVLI
 SANCTI PETRI APOSTOLORVM PRINCIPIS
 TRANSLATVM AB SALONA IN SPALATVM
 A IOHANNE EIVSDEM SEDIS ARCHI
 PRESVLE ·

Lijepa urezana slova potječu iz 13. stoljeća. Pobočne su strane sarkofaga hrapavo klesane, a rubovi su im uglačani. Dalmatinska

antika nije isticala takvo obrubljivanje plohe uglačanim bridom, pa se može zaključiti, da je sarkofag izrađen u 13. stoljeću, iako mu je oblik sličan nekim starokršćanskim solinskim sarkofazima.²⁸ Isklesan je iz mramornog bloka, koji je u antici bio reljefno izdijelan.

S donje njegove strane vide se naime obrisi otučene figurativne kompozicije, jer je prostor među njenim likovima ostao gladak i razlikuje se od otučenog dijela. Jedan lik ima pregaču, koja se zvončasto širi prema dnu, jer je omotana oko pasa. Njen donji rub, od kojeg je ostao sačuvan samo komadić, opšiven je kitama. U ljevici je držao neki predmet na dugom dršku, koji podsjeća na sjekiru, a u desnici mu je bio neki manji, rekao bih, polukružni predmet, glava mu bijaše oyjenčana, a noge obuvane u sandale. Uz njega se nazire stražnji dio životinje krupnih nogu s kopitima, koja naliče na volovska. Zadnja noga izgleda deblja, jer se uz nju svijao dugi rep. Među životinjskim nogama vire noge drugog čovjeka. Lijeva mu je potpuno sačuvana i obuvana u sandalu istaknutog šava u sredini, otvorenih prstiju i tanka potplata. Nad njom se vidi trag pregače obrubljene kao i kod prvog lika kitama. Desna se noga jedva vidi, ali se i na njoj primjećuje gornji rub sandale. Nad životinjom je trag okruglog predmeta na motci, koji taj drugi čovjek drži.

Po svemu tome može se pretpostaviti, da je to ulomak reljefa, koji je prikazivao svečanu povorku žrtvovanja životinja, suove-
taurilia, koji nalikovaše na nekoliko rimskih reljefa tog sadržaja. Upoređujući obrise tog ulomka s ostalima, osobito s reljefom Trajanova svečanog žrtvovanja na njegovu luku u Beneventu,²⁹ te sa pet reljefa na njegovu čuvenom stupu u Rimu,³⁰ zatim sa sličnim prizorima Augustova slavluka u Suzi,³¹ Titova slavluka u Rimu i pariskog scyhusa Tiberijeve povorke,³² primjećuje se sličnost u kompoziciji i u nekim pojedinostima. Izoliranom liku tog reljefa mogu se, nakon tih uporedbi, rekonstruirati: glava okićena lovor-vijencem, goli gornji dio tijela omotanog tek o pasu pregačom obrubljenom kitama, ljevica sa sjekiricom dugog drška, desnica s polukružnim nožem, koji se upotrebljavao za žrtve³³ i noge u sandalama. Po svim tim dijelovima taj lik ikonografski naliči na viktimariuse sa spomenutih reljefa. Sličan mu je i položaj uz bika, koji se ovdje daje također rekonstruirati, u svečanoj povorci. Tog bika obično prati i drugi viktimarius smješten često uz životinju, tako da se tek djelomično vidi. Njemu se na ovom reljefu sačuvala noga u sandali i kraj odjeće također obrubljene kitama, a iznad leđa vola je štap s okruglom pločicom, koji drži i viktimarius na Trajanovu stupu. Uz gornji i donji rub reljefa prepoznaju se otučeni profilirani vijenci, te se čini, da je blok bio postolje nekog spomenika. Prema tome uništeni se reljef može



Cртеж отуџеног античког рељефа



Obrisi uništenog antičkog reljeka na dnu sarkofaga

rekonstruirati kao ulomak svečane povorke, u kojoj su se žrtvovali svinja, ovan i bik zaštitniku vojske bogu Marsu. Budući da je taj reljef bio uklesan u velikom mramornom bloku, te je imao umjetničku vrijednost, može se pretpostaviti, da je bio dio raskošnog i velikog spomenika.

Zbog toga, kao i zbog njegova sadržaja, mogao bi se povezati uz jednog od rimskih vladara, koji običavahu prije i poslije ratnog podviga prinositi suovetaurilia. Poznata je takva svečanost cara Trajana uoči njegova odlaska u drugi dacijski rat 105. godine naše ere u nekom primorskom dalmatinskom gradu, prikazana reljefno na njegovu stupu usred Rima. Među ostalim piscima, koji su o tome pisali, bio je i Frane Bulić.³⁴ On je potkrijepio Cichoriusovu pretpostavku, da je na tom reljefu prikazana Salona. Arheološki nalazi u Saloni potvrđuju doista neku njenu sličnost s onim primorskim gradom na reljefu Trajanova stupa. Cichorius, a zatim i Bulić, istakli su, da su na pročelnoj obalnoj strani Salone kazalište i neki svodovi, koji podsjećaju na one sa pročelja i obale grada prikazanog na stupu, pa su stoga zaključivali, da se Trajan na putu za svoju vojnu iskrcao u glavnom gradu Dalmacije i tu po običaju prinio svečanu žrtvu Marsu.

Ta se pretpostavka može ojačati sada sa dva nova arheološka nalaza. Sjeveroistočno od kazališta prikazan je na spomenutom reljefu Trajanova stupa i hram, kojemu četiri stupa drže trokutni zabat. Iskapanjem, koje je vršeno sjeveroistočno od kazališta 1942. godine, nađeni su u Solinu temelji jednog hrama, koji je po svom položaju sličniji onome na reljefu Trajanova stupa, negoli onaj otkriven tokom 19. stoljeća južno od solinskog kazališta. Tim se sličnost grada sa spomenutog reljefa Trajanova stupa i Salone još više podudara, te je ojačala i vjerojatnost, da se prizor Trajanova iskrcavanja i suovetaurilia doista tu i zbilo.

Možda bi se s tim mogao dovesti u vezu i otkriveni reljef, koji je sada otkriven u splitskoj katedrali. Sačuvani tragovi tog reljefa nisu u nesuglasju s umjetničkim stilom Trajanova vremena: sandala je oblikovana široko, a bik je, sudeći po jačini noga i kopita, bio snažan. Njegova zadnja noga odveć je široka, ali se uz nju, kao i na većini sličnih spomenika, spuštao dugi, kitnjasti rep. Viktimarius, koji ide iza bika, ovjenčan je lovor-vijencem i drži u desnici nož i u ljevici sjekiru, a onaj, koji je uz bika, nosi okruglu pločicu na motki. Pregače viktimarijusa obrubljene su kitama kao i pregače onih viktimarijusa na četiri reljefa Trajanova stupa³⁵ i na reljefu njegova slavloluka u Beneventu.³⁶ To treba osobito istaći, jer te pregače nemaju kite na reljefima, koji prikazuju žrtve većine rimskih vladara,³⁷ osim na reljefu u Louvru, koji datiraju u drugu polovicu drugog, ali i početkom trećeg stoljeća prije naše ere, na reljefu iz Hadrijanova doba³⁸ i na jednom



Rekonstrukcija suovetaurilija prema uništenom reljefu (crtež C. Fišковић)

rimskom postolju iz Dioklecijanova vremena.³⁹ Moglo bi se dakle pomišljati po tom detalju, da bi se nađeni reljef mogao povezati uz Dioklecijana. Ali, budući da nema vjerojatnosti, da je car ovdje priredio suovetaurilia i jer se prizor na rimskom postolju u likovnoj obradi, pa i po ikonografiji, razlikuje od splitskog reljefa (likovi su urezani u pozadinu plohe, viktimarijusi nisu ovjenčani lovor-vijencem i gornji dio tijela im je pokriven), nema, bar zasada, povoda ovoj drugoj pretpostavci.

Ikonografska sličnost, kao i povijesni događaji, vode nas k prvoj pretpostavci, da su na ovom mramornom bloku bila prikazana kao i na Trajanovu stupu suovetaurilia, koja je car svetkovao u Salonu na odlasku u drugi dacijski rat, kojemu je inače teško rekonstruirati mnoge događaje zbog škrtih vijesti Cassija Diona i ostalih izvora. Prirodno je, da se ta svečanost mogla svetkovati u glavnom gradu Dalmacije i da su Solinjani mogli obilježiti taj značajan događaj jednako onako, kao što su stanovnici Beneventa ovjekovječili svečanost, koju je car priredio u njihovu gradu na prolazu u rat s Partima. Carev prolaz kroz Salonu bio je okrunjen pobjedom nad neprijateljem, pred čijim su provalama i Solinjani strepili, pa su oni mogli podignuti spomenik, na kojemu je bio prizor sličan onome sa Trajanova stupa. Oni su se zastalno ponosili tim prizorom sred velike careve epopeje na forumu, pa su ga htjeli vjerojatno ponoviti i u svom zavičaju. Mogli bismo pretpostaviti, da su taj spomenik podigli negdje pri moru, na obalnoj strani grada, gdje se Trajan iskrcao, jer se na sačuvanim dijelovima tog bloka pretvorenog u sarkofag još vide morski crvići tzv. cjevaši u vapnenom ovoju (Spirorbis).

Ali to je sve zasada samo pretpostavka, koju će vjerojatno potvrditi ili pobiti novi arheološki nalazi u još neotkrivenom dijelu starog Solina. Svakako su Splićani našli krajem 12. i početkom 13. stoljeća taj mramorni blok negdje pri moru i od njega oblikovali sarkofag za navodne kosti svog zaštitnika. Baš u to doba oni su, kao i ranije, upotrebljavali mramor solinskih ruševina i preradivali ga za zvonik svoje katedrale i za ostale spomenike.⁴⁰

Znalo se iz Farlatijeva opisa, da je u tom sarkofagu bio olovni sarkofag obložen iznutra čempresovinom. Taj oštećeni i naknadno krpljeni sarkofag bio je odavna izvađen i pohranjen u župnom uredu. Sada, kada je ponovo postavljen u mramorni, koji je nađen prazan i razbijenih uglova, utvrdilo se, da se njihove mjere podudaraju. Po svom osnovnom pravokutnom obliku, koji se sužuje prema jednom kraju, po uglovima, koji se pojačavaju spajanjem bridova i po uzdignutim prugama na poklopcu i na pobočnim stranama, taj sarkofag naliči na starokršćanske olovne sarkofage nađene u solinskim grobovima,⁴¹ te je jasno, da potječe iz tog vremena. Drvo njegove unutrašnje obloge iz kasnijeg je vremena.

Mramorni sarkofag bio je položen u velikom na dva ulomka gredica obrubljenih izrezbarenim i svinutim gotičkim »užetom«, na kojemu još sjaju tragovi pozlate i boje iznad tankog sloja gipsa. To su ostaci nekog raskošnog stropa iz 15. stoljeća, koji je nalikovao na onaj u Papalićevoj palači.⁴²

Pomicanjem sarkofaga Dobrog pastira i uklanjanjem baroknog pločnika otkriven je i poluobli zid jugoistočne ugaone niše Dioklecijanova mauzoleja. Sred te niše naknadno su i surovo urezane udubine u obliku kvadrata, unutar kojeg zid nije izduben. Budući da visina i širina tih udubina odgovara mjerama pobočne otkinute strane sarkofaga Dobrog pastira, očito je, da je ta strana bila uvučena u te udubine i žbukom spojena sa zidom. Reljef pastira bio je dakle okrenut prema sjeveru, a pobočna strana s fenestellom k zapadu. Pred njom je vjerojatno visilo na luku mauzolejeve niše kandilo, koje, kad bi se spustilo, moglo je osvijetliti, kako piše Farlati, unutrašnjost sarkofaga, u kojoj bijahu izloženi zavjetni darovi. Sarkofag nije ležao na tlu, jer se udubina, u koju bijaše uvučena njegova donja strana, izdiže iznad Dioklecijanova pločnika. Analogno tome, druga njegova strana mogla je biti uzdignuta na stopu, koja pri kopanju nije nađena. Tim je razjašnjen onaj dosada neprotumačeni Farlatijev opis sarkofagova položaja. Jedino na tako okrenutom sarkofagu mogao se čitati čitav natpis o Krescencijevu rekognosciranju navodnih svećevih moći. Na sjevernoj strani niše primjećuje se okomita pruga sa tragovima žbuke, koja je držala neku ogradu pričvršćenu pri dnu željezom. Možda je tu bio prislonjen uz zid pred sarkofagom plutej, koji je naslućivao i Lj. Karaman.⁴³ U tom položaju ostao je sarkofag sve do 1427. godine, kada ga je trebalo okrenuti, da se uskladi i usmjeri prema položaju Boninove rake. Udaljili su ga od zida i uzdigli na dva kamena iznad Dioklecijanova pločnika. Pročelje su mu okrenuli k jugu, a razbijenu pobočnu stranu udaljili od zida, pa su je stoga zatvorili spomenutom reljefnom pločom stiliziranih Ilijanovih križeva. Tim je skriven stražnji dio sarkofaga s jednim dijelom natpisa na menzi, pa da to nadoknade, prepisali su čitav natpis uz neke pogreške gotičkim slovima na novu mramornu pločicu, nadodavši mu podatke o gradnji Boninove rake. Zaboravili su, naravno, spomenuti inicijatora tog djela prvog splitskog biskupa hrvatskog prezimena Matiju Diškovića, ali su zato iskoristili zgodu, da hvalisavo istaknu dužda i predstavnika mletačke vlasti u tek zauzetom gradu! Još od 17. stoljeća mnogi su prepisivali taj natpis s ponekom pogreškom,⁴⁴ pa ga zato iznova objelodanjujem u doslovnom prijepisu sa netačnostima, koje su nastale pri prepisivanju.

† HOC HABET EGREGIO SANCTUS SUA
 MEMBRA SEPULCRO
 DOIMUS ANTIQUE QUI XPI
 DOGMA SALONE
 MONSTRAVIT PRESUL MARTIRQUOQ,
 FACTUS EIUSDEM
 DISCIPULUS PETRI PARITER FUIT
 ISTE BEATI
 ET SPALATI PRESUL HUC
 TRANSTULIT INDE IOHANES
 TEMPORE POST LONGO MULTIS
 DUBITANTIBUS URBIS
 ANFORET HOC CORPUS FORET
 ANSIT ARTE RELATUM
 CLARUIT ID CUNCTIS QUOD
 PER PAUCI PUTAVERUNT
 HUIUS ENI, PRESUL CLARE
 CRESENCIUS URBIS
 MAMORA DISIUNXIT SANCTUM
 CORPUS PATEFECIT
 MILLE DEI CENTUM TRES AFFORE
 CREDIMUS ANNOS
 TUNC ET APPOSTOLICUS PASCALIS
 CONSTITIT ORBI
 CLARA Q, LUX CUNCTIS PATET HEC
 INDICCIO DOCTIS

— — — — —
 TEMPORE QUO FRANCISCUS ERAT
 FOSCARIA PROLES
 DUX VENETUM ET VIRTUTE SUA
 CLARISSIMUS ORBI
 ET CLERI MARIPETRO SUIS
 DUM PRESUL ADESSET
 MORIBUS ET VITA FRANCISCUS
 SEMPER AMANDUS
 ET QUO SPALETUM IACOBUS
 RACIONE GUBERNAT

GABRIEL ET CUNCTIS CELORU,
LAUDIBUS EQUUS
MILLE QUATERCENTUM DUM
PHEBUS VOLVERET ANNOS
ET IAM TER NONOS NOVEMBRIS
MENSE PERACTUM

Kasnije je renesansnim slovima nadodano pri kraju pločice:

† M · BONINUS · DE · MILANO · FECIT · ISTAM · CAPELLAM · ET ·
SEPOLTURAM ·:

Pri tom konzervatorskom zahvatu pločica je premještena na do-
lično mjesto. U niši je otkriven i dio mauzolejeva pločnika sa-
stavljenog od velikih kamenih ploča, s ispustima, koji se među-
sobno povezuju kao i na zidovima careve palače. Skinut je polo-
mljeni ulomak jedne od tih ploča i pod njom je nađena zemlja
pomiješana s pijeskom. Tim su ispitivanja dovršena.

Sada, kada je Boninovo djelo odijeljeno od baroknog oltara,
otkrile su se smionost i lakoća njegove kompozicije. On je uzdigao
svoju raku na dvije široko razmaknute konzole u obliku lavljih
glava, kojima je oči po drevnom romaničkom uzoru ispunio olo-
vom. Tu gipku kovinu postavio je po starom običaju i na konzole,
da im olakša pritisak sarkofaga. Dekorativne i plastične konzole
prikivala je dosada barokna menza, jedna je zbog njena postavl-
ljanja 1730. godine i otučena. Čini se, dakle, da Bonino nije zidao
oltarnu trpezu, već je nad menzom sarkofaga visoko u zid uzdigao
gotičku raku s baldakinom, prema romaničkim, a osobito gotičkim
uzorima, koje je vidio u svojoj domovini. Na žbuci pod lavljim
konzolama i u otkrivenoj kustodiji nađeni su tragovi crvene boje,
kojom je simbolički bila bojadisana kapela solinskog mučenika.

Nažalost, zbog zbijenog prostora i zbog valoriziranja i izoliranja
vrijednih umjetnina, koje su ostale izložene, trebalo je pri tom
konzervatorskom zahvatu⁴⁵ ukloniti baroknu oltarnu menzu i pre-
mjestiti je u sakristiju. Jednako tako, uprkos konzervatorskim
načelima čuvanja svih umjetnina različitih stilova, trebalo je uklo-
niti sa svoda kapele barokna platna s likovima četiriju evanđelista,
rad osrednjeg mletačkog slikara Bartola Bossija, skupa s njihovim
reljefnim drvenim ukrasima, koje je Cupilli tu zatekao 1709. god.

Pod njima su se, naime, tom prigodom, na svodu građenom od
cigala ožbukanih finom žbukom, otkrile freske, koje su bile pot-
puno premazane plavim krečom. Znalo se po izjavi Dujma Mari-
nova Vuškovića i Ivana Pavlova, splitskih slikara, koju sam pred
desetak godina objavio, da su oni 1428. godine »naslikali i zlatom

ukrasili kapelu sv. Duje« u Splitu.⁴⁶ Na temelju te priznanice pristupilo se otkrivanju fresaka. Radovi su još u toku, ali dosada su već otkrivene pojedinosti i uočena je kompozicija čitavog svoda. Križna rebra ciborija islikana su prepletenim gotičkim lišćem, među kojim se šire krugovi s gotičkim Kristovim monogramom. Usred središta naslikan je gotički četverolist i usred njega zrakasto sunce. Na četiri trokutna polja, uokvirena nizom visećih gotičkih arkadica, naslikana su bila četiri evanđelista na prijestoljima. Dva su skoro potpuno, a dva djelomično oštećena, ali sačuvane pojedinosti otkrivaju vrsnoću kolorita i crteža.

Pod freskama Mateja i Luke su, baš na oštećenim mjestima gdje su propale naslikane glave apostola otkriveni na donjem sloju žbuke crteži tih glava lijepo nacrtanih crvenom bojom, koji se potpuno uklapaju u gornje likove i jasno otkrivaju Vuškovićev način crtanja.

Evangelista Matej sjedi u raskošnom mramornom prijestolju, odjeven u plašt, koji se plastično i ražigrano svija u bogatim naborima, pun dekorativnih efekata. Prijestolje je profilirano i iskićeno kamenim reljefima kovrčastog gotičkog lišća. Oko oštećene glave sjaje žuti svetokrug. Uz njega su na drvenom postolju svitak i uvezana knjiga s jedne, a s druge strane vitki anđeo u dugoj odjeći lebdi dugim krilima nad mramornim stalkom, na kojemu je knjiga. Usred stalka je reljefni lik nagog muškarca s mačem. Njegovo je vitko tijelo tek po sredini pokriveno. Sasvim u uglu se svija svitak sa citatom iz Matejeva evanđelja isписан gotičkim slovima.

Evangelista Luka sjedi ogrnut bogatim plaštem razigranih nabora na raskošnom i prozračnom prijestolju, iskićenom gotičkim povijušama, tornjićima i fijalama u slobodnom stavu nagnut nad knjigom i svitkom, koji se šire na ukrašenom stalku. Zelena boja meke baršunaste tkanine njegova plašta lijepo kontrastira sa čvrstoćom zlatoreza na rubovima i suhim drvetom gotičkog stalka. Na tamnozelenom polju, išaranom bijelim cvijećem, žare se zelene i rumene korice knjiga i bijeli svitak, a sasvim u uglu korača vitki fazan. Uz evangelistu je krilati vol živahna pogleda i svitak sa zapisom gotičkih slova iz njegova evanđelja. Luki je sačuvan gornji dio lica sa dobro crtanim okom i čuperkom uzdignute kose, koja pojačava oštrinu profila.

Oba lika stoje na plavoj pozadini neba iskićena žutim zvijezdama vitkih zraka, koje su pojačane plastično izrađenim cvijećem, posutim tu i tamo i na okolne predmete.

Stoljetna vlaga careva mauzoleja prodrla je na tanki fini sloj žbuke i uništila skoro potpuno dva ostala evangeliste.

Freskirani svod je prvi poznati rad Dujma Vuškovića i Ivana Pavlova. Nedavno sam upozorio, da je Duje bojadisao reljefe

kasnogotičkog de Riboldisova gotičkog poliptiha i Moronsonove kipove u Zadru.⁴⁷ Tu je on samo oslikao tuđa djela, ali ovdje nam se pokazuje u svom punom slikarskom izrazu. Koliki je udio pritom imao njegov drug Ivan Pavlov, ne može se reći, ali bi se moglo pretpostaviti, da nije bio velik, jer nam se iz dosada poznatih dokumenata Dujam pokazuje kao slikar raskošnih poliptiha, barjaka, drvene skulpture i dekoracija afresko, kao majstor, koji je slikao u Zadru, u Šibeniku i u Trogiru, a Ivan nam se jedino javlja u ovoj suradnji s Dujmom, ne nastupajući pritom kao glavni, već sporedni majstor. Budući da mu nije posebno označen zavičaj, bit će da je i on, kao i Duje, bio Splićanin.

Otkrivene freske predstavljaju ih kao vrsne koloriste i vješte crtače, koji su se uživjeli u svu istančanost kasne gotike. Oni su kao rijetko koji od naših quattrocentističkih slikara prišli fresko-slikarstvu, ali se u njihovu brižnom poslu, punom ljubavi za tetovanje sitnih pojedinosti i za sjaj pozlaćenih ukrasa, ne ispoljava sloboda freskista, već se zadržava preciznost majstora kasnogotičkih drvenih poliptiha i ikona. Oni su zapravo na svježu žbuku svoda prenijeli likove sa drvenih slika, ne uvažujući dovoljno razliku efekta gledanja izbliza ili iz daljine. Stoga je barok, koji je volio prostorne i perspektivne efekte, prekrrio njihove freske, koje su već početkom 17. stoljeća bile vjerojatno oštećene i tu i tamo premazane baroknim ukrasima. Ali u njihovu sitnom rukopisu otkriva se ljepota i sloboda linija i kroz to zlato i usitnjeni crtež izbija ipak svježina boje i slobodna igra crta. Oni se stoga po ovim ostacima mogu ubrojiti među najbolje hrvatske slikare 15. stoljeća.

U tome nam se okviru našeg gotičkog slikarstva ova dva prva poznata splitska slikara, koji su se osmjelili i znali da u prvim godinama quattrocenta prikazuju akt, predstavljaju kao napredni majstori. Svoj zanat su zastalno počeli već krajem 14. stoljeća, pa kada su prihvatili ovaj posao, dovršen već prvih dana 1429. godine, bit će da su već bili poznati.

Dujam je u tom slikarstvu vjerojatno mnogo značio. Naučio je svom zanatu sina Marinka, koji je nastavio njegov posao, k njemu je stigao mladi Stjepan Dragičev Medošević iz Grahova, a Dubrovčanin Ivan Ugrinović, iako bijaše i sam slikar, poslao mu je na usavršavanje sina Stjepana, koji je kasnije u Dubrovniku slikao freske. Duje je svojim radom na velikim poliptisima i palama u Zadru i u Šibeniku, odgajanjem Dubrovčana i Bosanaca i boravkom u Trogiru⁴⁸ i u Dubrovniku⁴⁹ zastalno odigrao značajnu ulogu u razvoju našeg starog slikarstva, s tim više, što je svoju djelatnost razvio kad je bio umjetnički zreo, poslije svog splitskog dostignuća iz 1429. godine. Zasad je, nakon ovog nalaza, svakako vjerojatnija pretpostavka, da je bio učitelj poznatog Jurja Čulinića i da je naslikao 1399. godine veliki nestali poliptih u zadar-

skoj sv. Stošiji.⁵⁰ Stalak za knjige evangeliste Mateja s golim likom, otkriven na splitskoj fresci, nagoviješta već izvor Čulinovićevih sličnih zamisli, a bogato izrezbareno Lukino prijestolje očituje, kao i već poznati arhivski dokumenti, da je Vušković volio ukrašene drvene rezbarije, pa nije isključeno, da je on doista i naslikao veliki zadarski poliptih.

O svemu tome će se moći opširnije i tačnije pisati, kad se potpuno očisti i konzervira njegovo tek otkriveno i prvo poznato djelo, koje je, kao i ostali ovdje prikazani nalazi, upotpunilo bogati inventar splitske umjetničke baštine, koja i u ovom uskom uglu Dioklecijanova mauzoleja pokazuje svoj sklad u prepletenosti kontinuiranog umjetničkog stvaranja kroz nekoliko stoljeća.

Cvito Fisković



Staro-krišćanski olovni sarkofag

¹ C. Fisković, Korčulanska katedrala, 17. Zagreb 1939.; C. Fisković, Fragments du style roman à Dubrovnik. Archeologia Jugoslavica I, 130, 137. Beograd 1954. Možda bi se Boninu na korčulanskoj katedrali mogao pripisati lik evangeliste Marka na glavnom portalu i reljef sv. Jakova na pobočnim vratima.

² Lj. Karaman, Eseji i članci, 81. Zagreb 1939.

³ ... Mitra, sandalia, chirothece, palium Sancti Archiepiscopi et Patroni prout et pastorale omnia, ut dicitur, ante quinque annos vel circa comperata impensis piorum confratrum, sunt ex argento et lamina argentea. Reliquum altaris pariter est in marmore decolorato et deaurato cum statuīs Sanctorum, visiturque in medio imago seu statua Beatissime Virginis sedentis et gestantis puerulum Jesum. Infra pedes eiusdem Beatissime Virginis legitur seguens inscriptio Vrsae Grisogonis ortae Albertis desponsatae pia impensa. A dextris eiusdem Sanctissimae Virginis extant imagines Sancti Domnii et S. Anastasij, a sinistris Sancti Marci et Sancti Petri. Observavit ornamenta argentea superius recensita cum diademate etiam ex lamina argentea reposito infra caput sancti Patroni decumbentis omnia rite firmata in marmore...

Visitatio generalis archiepiscopi Cupilli 1709.

Rukopis u splitskom biskupskom arhivu.

O Cupillijevoj vizitaciji vidi L. Katić, Prilike u splitskoj okolini poslije odlaska Turaka. Starine JAZU, 47. Zagreb 1957.

⁴ G. Bajamonti, Storia di San Doimo, 40. Mleci 1767.; Lj. Karaman, o. c. 92.

⁵ C. Fisković, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII. Split 1949.

⁶ ... Visitavit altare sancti Domnii. Iconam non habet, sed formam sepulcri cum figura ejusdem sancti in ipso jacentis; utrumque ex marmore, sed deaurato et depicto (labore profecto non tantum inutili, sed marmoris etiam ipsius pretium occultante). Altare ipsum dicitur excavatum in forma arcae et est lapideum; habet a latere ostiolum et dicitur intra ipsum esse corpus beati Domnii...

Visitatio prima generalis habita ab illustrissimo ac reverendissimo Stephano Cosmi archiepiscopo spatatensis, anno 1682, 1683. Rukopis u splitskom biskupskom arhivu.

⁷ ... Antependium ex corio cum imagine Beati Domnii... o. c. 35. Na mramornoj menzi još je sačuvana željezna kopča sa jedne i njeni ostaci sa druge strane pronađenog sarkofaga. Te kopče su pridržavale spomenuti antependij. Cupilli piše da su i jastuci bili kožnati: ... duo pulvinaria ex corio. O. c. 35.

⁸ U. Han, Upotreba dekorativne kože u renesansnom Dubrovniku, Anal. Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, IV-V, 260. Dubrovnik 1956. U crkvi sv. Lovrijenca u selu Žukovcu iznad Orebića nalazi se kožnati barokni antependij sa slikom sv. Lovrijenca i ulomak antependija sa kompozicijom sv. Obitelji. U crkvama Gospe od Mora, sv. Andrija i sv. Todora na otoku Ciovu sačuvana su tri kožnata antependija sa svetačkim likovima i kožnati oltarni jastuci iz 18. stoljeća.

⁹ G. Bajamonti, o. c. 42.

¹⁰ D. Farlati, Illyrici sacri, tomus I, 492 i tabla. Mleci 1751.

¹¹ D. Marucchi, I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranense. Tabla III/2, XLII/3. Milan 1910.

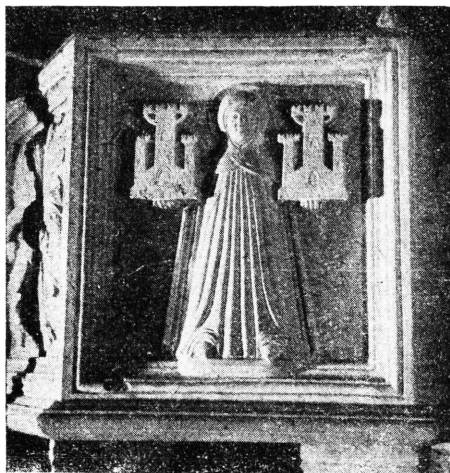
- ¹² Vidi bilješku 21.
- ¹³ L. Serra, *L'arte nelle Marche*, sl. 15, 16. Pesaro 1929.
- ¹⁴ S. Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains* III, 122/2–3. Pariz 1912.; W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* I, tabla 24, 29, 87, 96, 100, 103, 109; II t. 24, 25, 29. Berlin 1903, 1908.
- ¹⁵ G. B. de Rossi, *La Roma sotterranea cristiana* II, 353, 354. Rim 1867.
- ¹⁶ S. Reinach, o. c. 124/2. Vidi djela navedena u bilješkama 11, 13 i 21.
- ¹⁷ F. Cabrol–H. Leclercq, *Dictionaire d'archéologie chrétienne* XIII, 2302, 2304. Pariz 1937.
- ¹⁸ Ibid., 2326.
- ¹⁹ G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, t. 61, 66. Rim 1903.
- ²⁰ F. Cabrol–H. Leclercq, o. c. sl. 9890, 9891, 9893, 9895, 9896, 9921, 9936.; Wilpert, o. c. t. 51.
- ²¹ A. Ugenti, *Storia dell'arte italiana* I, sl. 193, 195, 197–199, 201–203. Milano 1901.; G. Mottini, *Storia dell'arte italiana*, 41. Verona 1942.
- ²² Lj. Karaman, O spomenicima VII. i VIII. stoljeća u Dalmaciji i o pokrštenju Hrvata. *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, N. S. XXII–XXIII. Zagreb 1942–43.
- ²³ E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, fig. V, 36, 38, str. 109. Oslo 1951.
- ²⁴ ... Altare Sancti Domnii cuius ossa dicuntur existere in capsula lapidea quae servatur pro mensa altaris. Altare non est consecratum. Fuit praeceptum, ut ostendatur instrumenta, seu aliqua documenta publica, et quod vocetur faber qui aperiat portulam cuius claves dictum fuit non reperiri... Visitatio apostolica facta anno 1603 per D. Michaellem Priuli, episcopum Vicentinum, visitatorem reformatorem delegatum generalem et specialem. O. c. 493.
- ²⁶ R. Egger, *Der Altchristliche Friedhoff Manastirine* sl. 54, 57, 58. Wien 1926.; C. Fisković, *Istraživanja u srednjevjekovnoj crkvi sv. Nikole u Splitu*. *Historijski zbornik* II, 216. Zagreb 1949.
- ²⁷ J. Braun, *Der Christliche Altar*, 121, t. 5. München 1924.
- ²⁸ E. Dyggve, o. c. fig. V/3, str. 100.
- ²⁹ S. Reinach, o. c. I, 60/3. Pariz 1909.
- ³⁰ Ibid. 352/67, 353/68, 354/72, 356/78, 357/81.
- ³¹ Ibid. 419/4, 5, 420/2.
- ³² Ibid. 95/34/1, 2, 96/35, 2, 97.
- ³³ E. Strong, *La scultura romana da Augusto a Constantino I*, t. XXVII sl. 114. Firenze 1923.
- ³⁴ La »Dalmatia« nei bassorilievi sulla colonna Traiana... *Bullettino di archeologia e storia dalmata* XXXVIII, 91. Split 1919.; C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, 24–86. Berlin 1900.
- ³⁵ S. Reinach, o. c. I, 352/67, 353/68, 354/71, 72, 356/78 i 357/81; E. Strong, o. c. sl. 103.
- ³⁶ E. Strong, o. c. sl. 114; S. Reinach, o. c. I, 60/3.
- ³⁷ Ibid. 96, 97, 275, 277, 419; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* I, 83, 109, 110, 113. Pariz 1897; E. Strong, o. c. t. IV, XXIV, sl. 42, 43, 56, 65, 71, 81.
- ³⁸ S. Reinach, o. c. (37), 108; E. Strong, o. c. 257, sl. 254.
- ³⁹ Ibid, t. LXVI.
- ⁴⁰ L. Jelić, *Raccolta di documenti relativi ai monumenti artistici di Spalato e Salona*. *Dodatak Bullettino di archeologia e storia dalmata* XVII. Split 1894.; C. Fisković, *Rušenje i raznašanje solinskih spomenika*. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* LIII. Split 1951.

- ⁴¹ E. Dyggve, o. c. t. V, 2, 20.
- ⁴² C. Fisković, Drvena gotička skulptura u Trogiru. Rad JAZU 275, 129. Zagreb 1942. C. Fisković, Umjetni obrt XV.–XVI. stoljeća u Splitu. Zbornik M. Marulića 147. Zagreb 1950. Pored tu navedenih primjera u Splitu treba spomenuti i profilirane vijence s nizom arkadica i svinutim užetom na stropu prizemnog hodnika, konzole u blagovaonici i ulomak u zbirci franjevačkog samostana u Poljudu.
- ⁴³ O. c.
- ⁴⁴ Cosmi, Cupilli, Farlati, o. c. F. Bulić, Storia e leggende di s. Domnion o Doimo. Split 1901; A. Mattiasseovich-Caramaneo, Riflessioni sopra l'istoria di S. Doimo. Split 1900.
- ⁴⁵ Sve te radove vršili su sa mnom konzervatori prof. Davor Domančić, koji je fotografirao tok radova i snimio iskapanja iza oltara sv. Duje, prof. Ksenija Cicarelli i restaurator Filip Dobrošević. Oni nastavljaju čišćenje fresaka, koje će objelodaniti D. Domančić.
- ⁴⁶ C. Fisković, Nekoliko dokumenata o našim starim majstorima. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. LII. Split 1949.
- ⁴⁷ C. Fisković i I. Petricoli, De Riboldisov poliptih u Zadru. Anali Historijskog instituta JAZU IV–V. Dubrovnik 1956.
- ⁴⁸ P. Kolendić, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku. Split 1920.; C. Fisković, Umjetnički obrt... (tu je pogreškom štampe napisano mjesto Ivan Pavlov, Pavao Ivanović); C. Fisković, Zadarski sredovječni majstori. Mogućnosti IV, 2. Split 1957.
- ⁴⁹ J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku, XIII–XVI. v., I, br. 410. Beograd 1952.
- ⁵⁰ P. Kolendić, o. c.



Novootkrivena konzola Bonina Milanca u Splitskoj katedrali

JESEN OKO MRTVOGA GRADA (DVIGRAD)



Naša je sjeta drugačija od one čovjeka prošlog stoljeća, manje romantična, teža, dublja i tragičnija. Naš je odnos prema prošlosti trezniji, sveobuhvatniji i egzaktniji. Ipak, kad se čovjek nađe pred bajkom dvigradskih ruševina, oko kojih je jesen prosula svoja topla tamna žutila i crvenila – zlato izmiješano krvlju i zemljom oko sivog grumena mrtvoga grada – tada može upoznati jedno drugo čuvstvo. Ono isto, što je čitave decenije u prošlom stoljeću obuzimalo i nagonilo slikare da prenose na platno idilične pokrajine, u kojima je prostor bio fiksiran ruševinama gradova i građevina, obraslim travom i mahovinom. Isti onaj sumorni zanos, hranjen pijetetom i mementom prolaznosti, koji bi sentimentalnom nadahnuću pjesnika bio oteo uzdah »O Dvigrade grade...!« Osjećaj je to, koji spaja stoljeća i sili nas, da tražimo sliku prošlosti, što ju je obično vremenska daljina učinila herojskom. Ali još više, da s ganućem pipamo tragove onog intimnog malog života, koji ne bilježe zapisi i ne proučavaju studije – a ljudski nam je tako bliz. Gledamo na nj katkad očima, kojima znalac gleda neuko a iskusni naivno ili pak u nedoumici, da ocijenimo i usporedimo svoje i nekadašnje životne sadržaje. Svakako obuzeti pijetetom, koji izaziva distanca života i smrti.

Ta nas tronuta radoznalost nagoni, da maštom nadozidamo i krivudavi meandar okrnjenih zidova dvigradskih, da obnovimo krvotok u njegovim tihim uličicama. Fantazija nam je u jedin-

stveno sačuvanom ambijentu ovog preminulog grada i zasićena i razigrana. Njegovu sliku ne moramo pijukom oslobađati, bez velikih napora tu sustižemo vrijeme na bijegu u prošlost. I lako uskaćemo u sredovječno naselje, što se ščućurilo na uzvisini među vijugama drage, koja se uvlači kao nastavak limskoga fjorda sve do Beramskog polja. Grad se diže lijevo ponad doline, odvojen od nje strimim prilazom, a držeći sa svog položaja jedan njen dio pod okom. Tražeći sigurnost doslovce je izrastao na tom strateškom položaju (kuće su zidane na živoj stijeni), upravo majstorski ukomponiran u pejzaž, u oblik i boju tla. Na drugoj, suprotnoj obali doline dizala se nekad druga tvrđava, da s našom posve zatvori dragu, odnosno prilaz s mora, koje je u davna vremena do njih dopiralo. Druga je tvrđava nestala, a pojava joj se sačuvala u imenu ove susjedne, koja je bila dužeg vijeka.

I prethistorija i rimsko doba ostavili su na toj točki tragove života. A sredovječni period, obilježen u prvo doba vlašću akvilejske patrijaršije, dao je shemu grada, onu, koja je još danas pred nama.

Kubusi kuća bili su sljubljeni poput prstiju šake, stegnuti obručem dvostrukog zida. Zaštitna struktura, koja se prepoznaje u tkivu mnogih živih istarskih gradića. Iako arheologija nije još identificirala ranije naselje na tom mjestu, ipak već iz tipa njegove sigurnosne izolacije i dispozicije tlocrta, jasno otkrivamo u Dvigradu njegova ilirskog prethodnika. Dvigrad je u stvari kasteljer, koji je u kontinuiranom naseljenju nadživio vrijeme. Jasno mu se još razabiraju konture, na koje se nadovezao proces sredovječne urbanizacije. Dvigrad doista nije samo interesantan i pitoreskan motiv ili sugestivan »Stimmungsbild«. Taj je grad sa svojim, iako već nešto reduciranim, kosturom jedinstvena spomenička pojava. Najgori sredovječni bič tu je presjekao život, zaustavio vrijeme i konzervirao čitav jedan grad u nevjerojatan historijski preparat. Tu su izostali talozi posljednjih stoljeća, i nisu popucale zidine od bujanja naselja, a suvremene potrebe ne razmiču i ne prerašavaju njegov izgled.

Među male gradske prostore bila je urala disproporcija velikog tijela dvigradske bazilike. U svojoj predimenzioniranosti ona opominje na širinu svoje funkcije u opsežnom okolnom teritoriju, kome je Dvigrad bio jezgra. Bila je to crkva sv. Sofije, sagrađena iznad starokršćanskog zdanja, nekoliko puta prezidana, ali joj je uvijek ostala sačuvana osnova na tri lađe završene apsidama. Gnirs je vjerovao, da bi se krčenjem ruševina mogla osloboditi kripti. O preromaničkom objektu daje površnom gledanju skromni podatak pleterni ulomak s jednostavnim trotračnim beskonačnim ornamentom, a romanički je objekt u ostacima još pred nama. Unutrašnja oprema bazilike demantira pretpostavku, da su dimen-

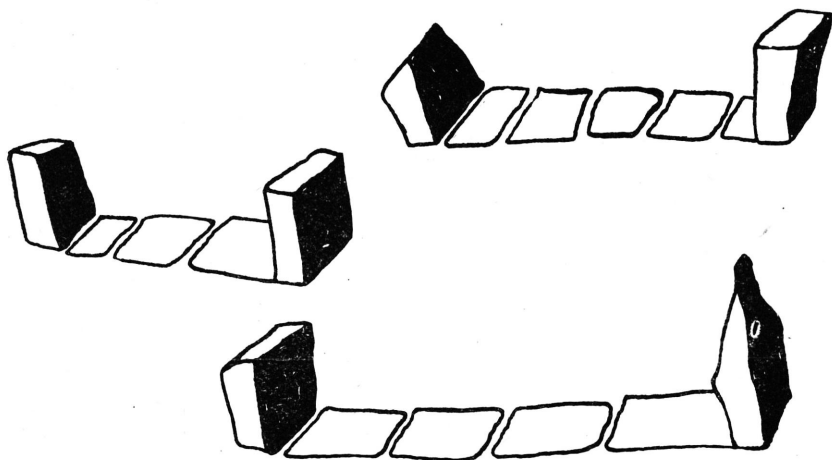
zije sv. Sofije bile možda samo posljedica već zatečenog ranijeg objekta. Očiti su naime naponi gradića, da vanjsku reprezentativnost uskladi s unutarnjom. O tome su još živi svjedoci dijelovi crkvenog namještaja bazilike, danas u Kanfanaru: heksagonski ranogotički ambon XIII.–XIV. st., najljepši spomenik te vrste u Istri, ukrašen gotičkim reljefima s dosta znatnim romaničkim reminiscencama, likom sv. Sofije u heraldičkom postavu sa dva grada na rukama, Madonom s djetetom, gotičkim vegetabilnim ornamentom, rustično izrađenim janjetom i Ivanovim orlom kao pulpitom za evanđelje. Zatim oltarno krilo, poliptih, ulje na drvetu sa četiri lika (anđeo i Marija na gornjem dijelu, sv. Dominik i sv. Antun Padovanski na donjem), venecijanski rad XVII. st. Preostala je još i drvena gotička plastika, koja pripada vjerojatno jednom dekomponiranom oltaru. Mora da su nastali u nekoj lokalnoj, domaćoj radionici XV. st. likovi sv. Siksta i sv. Sofije, zaštitnice grada, kojoj i opet u balansu obje ruke na dlanovima nose po jedan model grada (ljevica je nažalost propala). A bilo je i zidnih slikarija, koje možemo gledati još samo očima novigradskog biskupa Tommasinija (XVII. st.): »... e sopra la volta della nave di mezzo vi si vedono pitture antiche e cose langobarde, quali rappresentano la citta di Gerusalemme combattuta, e vi si vede una armata di mare con forma stravagante di galere. Vi sono altre pitture del testamento vecchio con la vita e passione di Cristo dipinto all'uso greco; dalla parte opposta li dodici apostoli ed altro. Nell' altar maggiore la beat. Vergine con figure di basso rilievo antiche, segno di grande antichità ed e mirabile che questa chiesa vien conservata bene, caduto il resto del castello sino il palazzo del rettore.«

Crkvena je oprema prešla u Kanfanar, kad je 1714. godine bazilika definitivno napuštena. Bio je to posljednji objekt, koji je praktički ostavljen. U nj su naime dolazili vršiti obrede, kad je Dvigrad bio već mrtav grad i kad je njegov zid postao suvišna sigurnosna čahura, iako je nekad tako uspješno čuvala grad, njegov statut, vijeće, kaptol, pravo, ugled i relativni mir. Obrambena funkcija zida dolazila je često do izražaja u sudbini dvigradskoj. Jer nije bilo dosta čuvati samo granice teritorija oko grada od sitnih ujeda susjeda pazinskih i svetlovrečkih (dolazilo je i do reambulacija granica sa susjednim područjem). Dvigrad je držao predobru poziciju u neposrednom zaleđu morske obale, a da ne bi ušao u sklop venecijanskih pretenzija. Zatvarao je i kontrolirao područje zaljeva i Limske drage, tog direktnog kanala u unutrašnjost, mogao je biti odlučna točka za kontrolu izvoza iz unutrašnjosti, pristup mu je bio lak, jer su putevi do mora i u zaleđe vodili dolinom, a sve to u kraju, koji je obilovao šumom. Tako nije bilo moguće da izbjegne sudbinu područja, koja su se našla

na potezu jadranskog trgovačkog puta. Niz direktnih napada i intrigantskih akcija Venecije svršio je definitivno s njenim gospodstvom u XV. stoljeću.

Uskočki rat donio je posljednji ratna napad na Dvigrad 1615. g., no zidine su tada branile jedno već ugaslo naselje. Jer između svih vlastodržačkih svireposti dolazio je u Dvigrad i drugi neprijatelj, kome ništa nije moglo odoljeti. Tada bi krenule povorke užasa, neprekidni nizovi mrtvačkih plesova prema groblju oko crkve sv. Marije od Lakuća podno Dvigrada. Iskopana zemlja nije se dospijevala osušiti na suncu, da je ponovo ruju i preturaju za nove grobove »Od kuge i rata, od kuge i glada. oslobodi nas...!« Ali smrt se i dalje cerekala, strašnija i brža od one na Vincen-tovu »Plesu«, nad tim usrdnim uzdahom. »Morija« je čučala na svakom pragu, a svaki je dodir i udisaj nosio strah i pogibelj. A kad bi Crnu smrt satrlo sunce i odnio vjetar (zadnju 1631. g.), ostala je druga, žuta, malarična. Nije bilo do otići sa prokletog mjesta. Uzalud su se dovlačili novi doseljenici, uzalud popravljale zidine, uzalud dekretima prisiljavali gradski funkcioneri da ostanu. U Kanfanaru je raslo novo naselje, a u uzane uličice Dvigrada ušla je tišina. Očevidac iz polovice XVII. st. našao je u gradu još svega tri obitelji. Počela je postepena smrt, koju vrijeme nosi kamenu i uspomeni. Bršljan je zacrtao žive mrlje na zidovima, trava je naselila oštre mirise livada i kamenjara, a sitne bube – mrtvozornici – izbušile su hiljade malih nastambi. Kule i kuće nagrizene, bez mesa, suhe ruke pružene put oblaka kao nedorečene, jecajima isprekidane riječi. I dok blista zadnja ovogodišnja paleta živog ćilima oko Dvigrada, što izgleda na dlanu limske doline kao uzdignuta, polusvršena maketa sredovječnog naselja, čini nam se, da su tu tišine još tiše, a kapi trajanja duge i otegnute padaju nečujno u bezdane vremena.

Vanda Ekl



KAMEN ZNAMEN

Velebít, ijeta 1957.

Kamene oštrice, noževi, litice, brda, visovi, planine, masivi. Visoko do neba, dokle oko može dohvatiti, penje se i širi sinji i ružičasti kamen.

Iz tih nepreglednih masa rastu oblici, koji se udružuju i razdvajaju, nadvisuju i sunovraćaju, talasaju i stepenuju. Negdje se iznenada rascijepe i rasjednu, a negdje se uporno zavrte i udubu u vrtačama i ponorima, a onda opet šiknu u vis u šiljcima kukova i grebena.

Pod bistrinom bure i pod jarom sunca ili pod hladnim reflektorom mjesečevih noći taj pusti kameni pejzaž živi neiscrpnim životom plastike.

Možda mi sjećanje na Henry Moora pomaže, da se sada ovim kozjim velebitskim putovima zaustavljam s' nastrojenjem šetača kroz galeriju: plastične vrednote, koje ovdje oblikuju tektonske sile, strukture materijala i vjekovne meteorološke destrukcije nalik su, katkada, možda, na porive kipara, koji pipajući materijal sjedinjuje i reducira i rađa konačni oblik u prostoru.

Stoljetni, tisućljetni vrtlozi bura ližu oštrice kukova i dižu gruh i krhotine, i bruse kamen o kamen, i dubu duplja u kamenom mesu klisura, i dovršavaju te oblike u čistoći, koja je konačna.

I tako u toj prastaroj i nadljudskoj radionici stvara se bez čovjeka velebitska kamena skulptura, starija od čovjeka i njegovih iskustava.

Kao znamenja strše ti plastični oblici put neba, put one druge i drugačije plastike, što u nekom još višem i nedohvatnijem Ivanovu svijetu odjednom ni iz čega nastaje, stvori se ili doplovi, oblikuje se i nestaje: – oblaci nad Velebitom ...

Ali dok se gore giblje i prolazi nestalno velebitsko nebo, tu dolje, u krutosti kamena, svaki je oblik postojan i zauvijek individualiziran; možda i nezamjenljiv: – to je Baba i Visibaba, to je Strogir i Kiza, to je Čovik i Samograd, to je ime i znamen u jeziku našem i u jezicima pradašnjim, davnijima od našega, to su katkada zagonetne riječi, koje više naše knjige i pisma ne razumiju, a izrazila ih je drevna neka svijest, koja je život i svijet sanjala vidovito.

Na najvišim vrhovima ta kamena plastika druži se s munjom i božanstvima; i kao tajanstveni čunj, iskovan hukom i treskom elemenata, diže se i velebitsko Sveto brdo.

Već nedjelju dana živim u tom kamenju, među velebitskim kamenim prikazama.

I nedjelju već dana ne čitam ni pisama ni slova.

U Dabrima, na velebitskim podovima i po ljetnim stanovima učim iz očiju planinskih pustinjaka čitati njihov okamenjeni svijet.

I učim ga gonetati kao neko tajno slovo, vjekovito, kao prastari neki tekst i sugestiju. I počinjem slutiti, kako ni hladan kamen nije tek mrtva tvar nego stvar, što je gotovo neki okamenjeni stvor, jer ima, vele, klisura, s kojih se djevojke sunovraćaju, i pećina, koje nepoznatim glasom odgovaraju, ima kamenja, što pokriva zakopano zlato, i mrgilja, nad kojima se ukrstiše ubojiti noži, a u noćima ih obližuju tanani plamići.

A tko zna, u kojoj se to pradašnjini uz lomot i štropot odcijepio i onaj silni kamen, što sada, kao neki gorostasni valutak stoji sam i golem usred šume ponad vrela Begovače? Na zaravanku uz šumski put, kojim tisućljećima gaze do vode i žedne zvijeri, i goniči stada, čami njegov zatvoreni volumen u razgibanom crtežu debala i krošnji.

Nigdje drugdje u beskonačnom ornamentu šume, već upravo tu, na tom postojanom grumenu, upisa nevješta ruka rustičnom kapitalom utanačenje o međi i o napajanju stoke dvaju ilirskih plemenata.

U nepomućenoj nepismenosti planine jedva se razabiraju ove plitke ogrebotine pod patinom lišaja i algi na pročelju »pisanog kamena«:

EX CONVENTIONE FINIS
INTER ORTOPLINOS ET PARE
NTINOS ADITUS AD AQUAM
VIVAM ORTOPLINIS PASUS
CC LATUS

Kako su izgubljena ta slova, i suvišna, na toj jedinstvenoj gro-madi, na obliku tom golemom, koji se u šumi ne zaboravlja, i koji se već sam po sebi nameće kao znak: tu je nepomična međa života ilirskih čobana.

Kamen je to moćan, i čini mi se: kako sada privlači moje oči ova velebitska Kaaba, tako je privukla na se i one drevne oči i ruke: ruke, koje se zaklinju, i ruke, koje slova sijeku.

Visoka je planina, a noge moje, neobikle i trudne, gaze između nasrnutih oštrica, strminom, po vijugama skliskog kamenja, što su ga kroz stoljeća izglacali papci i opanci. Kroz sivilo kamenjara provlače se stepenaste staze, zarumenjele od svježih tragova crlje-nice, slivaju se i pretaču u vrleti kao pritiješnjeni i stisnuli slapovi.

I dok se moj korak niz njih ruši, težak i suzdržan, zalijeću se poput ptica uz kameni slap, bez truda i bez odaha, jata podgorske djece, što žagore i hrle gore k stanovima. A dok popostajem i odlažem torbu na kamen, pretječu me žene, kojima ni u struku ni u koraku ne znam pročitati dob. Natovarene, one šute i šuste skutovima i brzaju nizbrdo po glatkim pragovima kao gušterice, vrte se na okukama, kao što se vrte vretena u njihovim vječno zaposlenim prstima, nestaju i izranjaju u vrleti i odmiču kao da se i ne dotiču tala.

To su njihovi puti, u kamenu njihovu.

– U kamenu ovom, koji podjednako rađa i preobražava ljud-ska pokoljenja kao što koti ljutice i odgaja porod vučji.

U toj pustoj kamenoj plastici proteći će im život: silina sunca i divljina bure, pljuskovi kiša i britkosti mrazova okremenit će im meso, začvorit će im žile, izjednačit će im spolove i izvajati im u puti one iste brazde i rovaše, koje para i siječe u mesu velebitskih stijena i klisura. Priviknut će ih na napore i odviknuti ih od puna trbuha i nemilice će birati iz njihova poroda ono, što je najizdrž-ljivije, kako je stoljećima izabirao među velebitskim vukovima one najljuće i među izgladnjelim sokolovima one najoštrije. Mnoge je taj kamen bez suza tjerao u svijet, da obijaju tuđe pragove ili da se kao ranjeni vojnici ili žandari raspolenih utroba rasprše po svim carstvima i vojskama.

Istim tim kamenitim putima penjala se i silazila i moja stara Ika iz Starigrada Pakleničkog, Godinama i desetljećima, život jedan cijeli.

Ljetima i snjegovima, u burama i u kišama prenosila su njena široka pleća sanduke riba od mora preko hrvatske Himalaje na trg u Medak i istim bi se putovima vraćala. Ako bi joj noć zasni-ježila staze, gazila je bijelim pustinjama od kamena do kamena, od znanog biljega do biljega natovarena bremenom ličkih zdjela i lonaca.

Bez žaobe, sudbinski, nosila je amo i tamo žuki hljeb svoj svagdanji i samo bi kadikad, stoječke naslanjala svoje teško breme na ona kamena »počivala«, što se nižu uz put u planini, bliže nebu, kao žrtvene are, u kojima se okamenio sav naš vjekovni jad.

I gvalom snijega gasila bi žeđu ...

Sada kroz taj okamenjeni pejzaž probijaju nove i lakše putove.

Obdan tutnje obzorja od Karlobaga i od Obrovca, a planina ječi kao u doba Turaka. Ovce u samoći dižu glave. Velebitski ljudi ruju po svom kamenu, a pod dinamitom izbija cesta – rumeni trag u sivom mesu krajine.

Ovuda će, vele, iz Nizze, iz Pariza i s dalekog hladnog sjevera proteći rijeke Cadillaca put modrih iluzija juga.

U praskozorje, prije nego se usopću kamioni, izlaze kameni radnici iz kamenih kuća i silaze na put. Prolaze sati čekanja, a nitko ih ne broji. Rani su to sati ranih pijetlova, oteći noći, dugotrajni.

Netko užije oganj na kamenu, a oni sjede i drijem im polako osvaja udove. Neki se izvale na glatku stijenu, a neki prebiraju oblike, pa kada nađu ploču, stave je pod glavu i ispruže se u kolo-derini nasred ceste kao u zipci i usnu snom dubokim, kamenim.

Tako će spokojni, u snu, dočekati i prvi radnički kamion i protegnutim svojim tijelom nasred puta prisilit će šofera, da zakoči i stane, da ne projuri mimo, već da ih krute i sanene poveze na posao.

I dok leže tako opruženi, nepomični u čekanju, praskozorje siplje po tlima, po cesti i po njihovim mršavim obrazima beskrvnu plavičastu svjetlost, koja im gasi toplu boju živog ljudskog mesa. Njihova osušena put, navraskana znojem i izrovašena mrazovima, sada je pod tim studenim svijetlom siva kao sâm kamen i pričinja se, da se poistovećuje i s ovom zemljom i s ovim stijenama i sa cijelim ovim krajem, kome su obličje izvajale iste one sile, koje oblikuju i naraštaj ljudski.

U jednom času njihova netremičnog mirovanja učini mi se, da im više nema povratka u svijet živih i da su zauvijek nastavili s ležanjem, kako će to nastaviti onoga dana, kada ih okamenjene i bezbojne operu hladnom vodom i pokriju grubom ponjavom.

Možda će tada još nekoga i od njih, poput njihovih otaca i pradjedova, iznijeti iz kuće u gunju, vezanog na seljačkim nosilima i posljednji put pronijeti ga strmim klancima niz gromače i vodo-derine do groblja uz more.

Možda će nosači, prema prastarom običaju, prije nego klancem izbiju na cestu, položiti na tle onaj mrtvi teret i otpočiniti. A netko stariji od roda, namjestivši mrtvacu u smjeru istoka sunča-

nog, obaviti će u ritualnoj tišini ono, što se na tim kamenjarama ispred ždrijela Paklenice obavljalo od pamtivijeka: uzet će mrtvacu »miru«.

Dok sunce iznad velebitskih hrptina bude obasjavalo usahlu čovjekovu plastiku, uproštenu u obrisima bijele ponjave, živ će čovjek dohvatiti dva kamena i jedan položiti mrtvacu u potiljak, a drugi uz stopala i bit će to mjera čovjekova, ni manja ni veća, – puna mjera njegovu.

Zatim će mrtvoga opet dići na nosila i ukopati ga tamo dolje na starigradskom ili na selinskom groblju u grob optočen kamenom i pokriven pločom kamenom, da mu nasipana zemlja ne dotakne meso, u grob vjekovit, kakav arheolozi otkrivaju s pažnjom i čuđenjem, grob stoljećima nepromijenjen i jednak.

Po nekoj nepisanoj obavezi, kojoj su se pokoravale generacije živih prema generacijama mrtvih, za nekoliko dana doći će rođaci i na mjestu onih dvaju kamenova usadit će u tlo dva uspravna kamena bloka: »uzglavnicu« tamo, gdje je počivala mrtvačeva glava, i »podnožnicu« tamo, gdje su mu sezale noge. A između ta dva osovljena kamena opločit će tlo pasom kamenih ploča. Sagradit će »mirila«.

I kako su umirala pokoljenja Jukića, Tomića, Jusupa, Marasovića i svih onih, što obitavaju u kućistima pod paklenim vratima Paklenice, tako su se uz ušće njihovih klanaca, kojima se prilazi k obitavalištima živih, množila »mirila«, kameni kenotafi mrtvih. Rasli su ti osovljeni i jasni kameni blokovi kao red u kaosu razdrutih kamenjara, nicali su kao neki minijaturni stećci, pojavljivali se i ostajali kao biljezi, što za sve vijeke vjekova bilježe i nadživljuju čovjeka, koji se zauvijek povukao u kamen.

»Da bi počivale duše onih, koji su ovdje počivali«.

U velikoj stihijskoj plastici Velebita, pred strahotnom snagom njegovih visova i klisura, stoji ova ljudska plastika, malena u tim nadljudskim mjerilima.

Urasla u onaj golem pejzaž, ona se svojim praoblicima uklapa u njegovu sliku i u njegov smisao.

I ostaje tako kamen u kamenu, izražen elementarnom abecedom plastičnih oblika, ostaju ta kamena znamenja, što u jezgrovitoj apstrakciji fiksiraju lik čovječji za vazda, lik tipičan i lik individualiziran po jednokratnoj individualnoj mjeri:

trag i izraz kamenog čovjeka u kamenu.

Branko Fučić

U OSVITU SREDNJEGA VIJEKA

Dva nepoznata velika majstora ostvarila su mozaike sa kristološkim prizorima u S. Apollinare Nuovo u Ravenni

Ravenna je pružila jedinstvenu priliku, koja se nesumnjivo više ne će ponoviti, što je u svojem »Museo nazionale« priredila »Izložbu mozaika sa prizorima Kristova života iz San Apollinare Nuovo« (10. VIII. 1957. – 30. X. 1958.). Ovaj se izvanredni događaj mogao ostvariti zbog toga što su se, zbog nanesenih šteta, prouzrokovanih zračnim napadima na Ravennu 1944. godine, mozaici s epizodama čudesa, parabola i Kristova mučeništva morali učvrstiti (consolidare), jer su se zbog naglog potresa (»strappo«) oštetile njihove površine.

Umjesto da se mozaici neposredno postave na potporne stijene upotrebom vapna (una colata di calce), pristupilo se sistemu, po kojemu se mozaici polažu na betonske ploče, pa se zatim metalnim skobama pričvršćuju na prvobitno mjesto.

Kako je već prošlog ljeta bilo potrebno pristupiti potpunom popravku crkvenog krova, smatralo se nužnim, iz opreza, zaštititi mozaike, dok traju radovi, te se odlučilo ukloniti ih s visokog položaja centralne lađe (12 metara visoko). Na taj način dala se mogućnost javnosti, da ih promatra iz neposredne blizine.

Zbog toga, prvi put poslije četrnaest stoljeća, mogu se veličanstvena polja prekrita mozaikom iz trećeg decenija VI. stoljeća, s udivljenjem gledati izbliza isto tako udobno, kao što se promatraju slike u nekoj galeriji, jer su postavljene u jednom jedinom velikom prostoru u visini oka promatrača. Na taj način mogu se među sobom upoređivati mozaici lijeve i desne strane, te uočiti njihove različitosti (dissonanze) i analogije.

✱

Postoji ukupno dvadeset šest panoa. Na lijevom zidu prikazana su razna čudesa i nekoliko parabola o Kristu, a na desnom zidu predstavljene su pojedine epizode Spasiteljeva mučeništva. Na

mozaicima, koji predstavljaju Isusova čudesa, karakterističan je mali broj likova, dapače može se reći, da je njihov broj reduciran na najnužnije, to jest na lik Krista i jednog apostola s jedne strane, te na lik onoga, koji je čudo doživio. Pri tome pak pojedini likovi često imaju jednak izgled. Na primjer, Krist blaga i vedra lica, pojavljuje se uvijek mlad i golobrad, a desnom rukom skoro neprestance prati riječ gestom (il gesto della parola), jedan pak od učenika, koji ga poput svjedoka kao sjena skoro stalno prati, podiže desnu ruku samo malo izvan plašta, kao da ukazuje na divljenje pred ostvarenim čudom.

Nema ništa suvišno u ovim kompozicijama. Tu je umjetnik zaista u želji da izrazi događaj upotrebio najsažetiju logičnu formulu i onu najegzaktnijeg ritma, te se nije dao zavesti privlačnostima narativnog karaktera.

Krist je, poput carskih ličnosti tog vremena, uvijek odjeven u tuniku i plašt purpurne boje – a njegova je glava okružena srebrnim nimbusom. Purpur i aureola atributi su dostojanstva i božanstva Spasiteljeva, no nije bilo zaista potrebno poslužiti se tim izvanjskim indikacijama, jer iz njegova lika tako prirodno izbija beskrajno dostojanstvo, karakterizirano svemoćnom uzdignutom rukom.

Otkupiteljev lik razlikuje se od drugih i po dimenzijama, koje su općenito nešto veće. Po usvojenim kanonima »hijerarhijske perspektive«, tako bliske kasnoantiknoj umjetnosti, značajnijim ličnostima odgovarao je i dostojanstveniji stas.

Kao što se Spasiteljev lik stalno pojavljuje u svim mozaicima s jednakim kromatskim obilježjem svojih purpurnih halja, tako se isto i apostolove halje ponavljaju s jednakim akcentima i jednakom modulacijom. Ističe se bijela boja, koja je postignuta s vertikalnim (filari) redovima sjajno bijelog mramora alterniranim sa caklastim redovima emajla, koji su sad sivi, zelenkasti, sad plavičasti; ovi se posljednji najčešće nalaze na profilima nabora.

Mozaičari, u vremenu kralja Teodorika, izrađivali su gole dijelove tijela – glavu, ruke, mišice, noge – stalnom upotrebom nekog kamena prirodne ružičaste boje u raznim gradacijama. Ti su se ružičasti kamenčići alternirali s tamnijim linijama, izrađenim sitnim staklastim »tesserama«, i time su također oblikovali obrise očiju, nosa i usta. Povremeno su oživljavali ton s kojim crvenim ili narančastim kamenčićem.

Maksimalno je reduciran naturalistički ambijent, postoji samo u sporednim dijelovima. Sve su scene projektirane na nestvarnu (fondo non oggettivato) zlatnu pozadinu, koja svojim blještavim sjajem prenosi ličnosti iz stvarnog života u onaj vječni crkvene nauke (storia sacra), te na taj način pridonosi, da se na prvi pogled prepoznaju oslikani likovi.

Na kvadratu mozaika, koji predstavlja »*Poziv Petru i Andriji*« lik Krista, iako je po strani, tvori središte i jezgro čitave kompozicije. Frontalno postavljen u prvom planu, na obali Galilejskog mora, Spasitelj dominira poput nekog impozantnog kipa. U drugom planu pojavljuje se učenik s bezličnim izrazom lica. Tri četvrtine kompozicije zaprema lađa, u kojoj stoje Petar i Andrija, odjeveni u kratke tunike, koje im otkrivaju desno rame. Prvi je na nogama i upravo povlači k sebi mreže, sivoružičaste boje, u kojima još pliskaju ribe; drugi, tamnije puti i kao obično razbarušene kose, vesla i tjera lađu u pravcu Otkupitelja.

U pogledima dvojice ribara, koje Kristove oči jače privlače nego njegova govornička gesta, zapaža se iznenađenje i čuđenje; i zaista zbog Kristova poziva oni ne će odsada više biti lovci riba, već lovci ljudi: *piscatores hominum*.

Kompoziciju, s prostranim širinama između likova, oživljavaju blistave boje, koje se pitoreskno miješaju na donjem dijelu slike, gdje je prikazano more. Njegove su vode čas u ljubičastim, zelenim, sivim, čas u bijelim tonovima. Njegovi su valovi ostvareni nekim osobitim krivudavim tokom »tessera«, što se vidljivo razlikuje od onoga pravilnog i redovitog, koji ispunjava prostranu zlatnu pozadinu panoa.

Prizori na desnoj strani s epizodama mučenja i nekih drugih događaja *post mortem* Spasitelja, prikazuju veći broj ličnosti, koje su često grupirane. Djelo gubi na jednostavnosti, no postaje time življe i dramatičnije. Zbog toga se tu osjeća jače realističko nastojanje, osobito ako se uporedi s panoima na lijevoj strani, koji su karakterizirani više simboličnim, ako hoćemo legendarnim obilježjem, jer se odnosi više na scene čudesa i parabola.

Krist u kasnijim godinama ima bolan izgled, a prikazuju ga uvijek s bradom. Prvi put, u ravenskim mozaicima pojavljuje se bradati Krist. Možda je umjetnik oblikujući na lijevoj strani Krista mladog i golobradog htio istaći njegovu čudotvornu moć usprkos njegovu mladom izgledu (*puer*). Međutim, kada mu je na desnoj strani dao stariji i bradati izgled, htio je time istaknuti ljudsku prirodu, prirodu patnje. Gama boja na kvadratima s desne strane bogatija je od onih na lijevoj. Postavljene blizu, bez mnogo sfumatura, nisu reducirane samo na osnovno bjelilo apostolovih haljina – ovaj put one su dane u samim caklastim kockicama emajla umjesto alterniranja s mramorom – i na one Isusove u boji amethysta, kao i na zelenilo travnjaka. Vrlo često izbijaju akcenti plavog, žutog, crvenog i narančasta boja, a sve to uvelike podiže opći kromatski ton. Lica su dana jedino upotrebom emajla.

U prikazu *Judina izdajstva* Kristov lik, u središtu panoa, osobito je svečan. Juda približava svoje lice Kristu s namjerom, da ga poljubi. Izdajnikov je pogled zlokoban, a u strahu, da Krist

ne bi prozreo njegove zle namjere, podiže oči prema njemu, kao da bi htio spoznati njegove misli. Corrado Ricci piše: »Nije moguće zamisliti mračnije lice, ako nije možda još jedino ono Giottova Jude u Cappelli dell'Arena u Padovi. Kratka kosa, vrlo nisko čelo, tanki, opušteni brci i rijetko obrasli obrazi i brada.«

Skupine ljudi sa strane, suprotne su po izrazu osjećanja i po kontrastu boja. Desno su svi apostoli u bijelim haljinama, tužni i neutješivi, iako je Petar spreman da trgne mač. Lijevo, nešto udaljeniji nalaze se vojnici odjeveni u kratke šarene raznobojne tunike, a osobito se ističe crvena i modra boja. U ruci drže koplja, sablje i baklje. Osjeća se, kao da su se u hodu zaustavili, a na njihovim licima može se pročitati još i očekivanje drame, koja se približava svome klimaksu.

*

Po svemu onome, što je naprijed navedeno, nema nikakve sumnje, da se mozaici, koji se nalaze uzduž zidova srednje lađe S. Apollinare Nuovo, bitno razlikuju u karakterizaciji ritma (ritmo compasitivo) i u psihološkoj intonaciji. To upućuje, kao logična posljedica, na pretpostavku, da je dvojici umjetnika bilo povjerenost ostvarenje ovih panoa. Kompozicije obaju ciklusa zaista otkrivaju dvije različite ličnosti. Umjetnik, koji je ostvario »kartone« za mozaike s Kristovim čudesima i parabolama, otkriva svoju mirnu i uravnoteženu ličnost, a drugi umjetnik, koji je realizirao »kartone« za mozaike sa scenama mučeništva, općenito odaje oporost i nemir.

Nažalost nijedan historijsko-literarni izvor ne daje podatke o umjetnicima, koji su ostvarili tu sjajnu dekoraciju mozaika. Ne zna se, da li su došli s istoka, da li su Rimljani ili Ravenjani. Ti umjetnici su nama nepoznati, kao što su nam uostalom nepoznati i svi oni ostali, koji su u doba starokršćansko i bizantinsko obložili blještavim plaštem mozaika unutrašnjost ravenških mauzoleja, crkava i baptisterija.

Naravno, da je sve to, ukoliko se odnosi na pravu vrijednost umjetničkog djela, samo od relativne važnosti. No ipak bi za nas bilo vrlo zanimljivo saznati bar neka imena, jer bi nam ona, vrlo vjerojatno, otkrila porijeklo umjetnika i zacijelo bi nam pružila vrijedne podatke.

Po našem skromnom mišljenju moguće je, da su upravo ravenški mozaičari izradili kristološke scene u S. Apollinare Nuovo. Kada je oko 520.-530. godine podignuta lijepa Teodorikova bazilika, već se više od jednog stoljeća tradicija mozaičke umjetnosti u Ravenni briljantno afirmirala. Prema tome, sigurno su se u međuvremenu osnivale lokalne škole. Teodorik je, da bi ukrasio skulpturama neke građevine, koje je podigao u Ravenni, pozvao iz

Rima vrsne kipare, kako svjedoči Cassiodor (*marmorarii peritis-simi*). Međutim, ne postoji nijedna obavijest, otkuda je pozvao mozaičare (*musivarii*). Činjenica je, da su se oni, isto tako *peritis-simi*, lako mogli naći *in loco*, gdje se u to vrijeme može reći, da je mozaik kao dekoracija bio zaista u modi.

Sasvim je prirodno, da su ravenski mozaičari u svom razvoju osjetili razne utjecaje, bilo da su oni dolazili od helenističko-rimske ili istočnjačke umjetnosti. Velika luka njihova grada bila je otvorena trgovačkom prometu i različitim razmjenama, pa je tim pogodovala takvom eklekticizmu.

Kako nam nisu poznata imena dvojice umjetnika, koji su ostvarili dva ciklusa sa kristološkim scenama, predložit ćemo, da ih konvencionalno nazovemo, jednoga *Majstorom panaa Kristovih čudesa i parabola*, a drugoga *Majstorom panaa Spasiteljeva mučeništva*. Oni su nesumnjivo umjetnici visokog kvaliteta; njihova su djela zaista sačuvala, iako je već prošlo četrnaest stoljeća, svoj prvobitni živahni i radosni sjaj, te još uvijek iz njih izbija, poput epizoda spomenutih u evanđelju, svježja spontanost i neka neposredna narativnost, jer su u svojoj biti obogaćeni autentičnim i snažnim poetskim čuvstvom.

Guiseppe Bovini

Prevela A. S.-B.

MEŠTRI U BERMU

Majstore, koji su radili crkvu u Škrilinama – a bilo ih je više, ne samo jedan, nego dvojica ili trojica – pozvala je u Beram bratovština svete Marije. Bilo je to u ljetu 1474.

Onoga dana, kada su se pojavili na Škrilinama, crkva je bila još prazna i iz njene unutrašnjosti zjapili su goli zidovi.

Ali iako su majstori bili slikari, ponijeli su sa sobom ne samo kistove i boje, nego i sito i visak i šestar i mistriju. Pripadali su onoj vrsti zanatlija, kojima je posao bio višestruk i koji su zidarskom žlicom baratali ne manje vješto od kista, i koji su podjednako znali kako se priređuje boja i kako se miješa žbuka.

Usto su nosili i svezak pun crteža i nalijepljenih listova s drvo-rezima i bakrorezima. Rasklopili su ga pred beramskim plovonom i bratovštinskim gastaldom i pokazivali im stranicu za stranicom s likovima svetaca, s ilustracijama iz života Kristova i života Marijina, s biblijskim zgodama i mukom Gospodnjom, s rajskim slavama i vječnim mukama, s ornamentima i uzorcima svake vrste.

Pokazivali su svoj album na ogled kao slikovnicu, koja je i njima i naručiteljima bila putokazom i koja je služila predloškom za ono, što je imalo izrasti na žbuki crkvenog zida.

Oni, koji su naručivali, htjeli su da u crkvi posvećenoj Mariji bude prikazan sav njen život. Htjeli su muku Kristovu, željeli su svoje svece zaštitnike, one najmoćnije i najdjelotvornije, a majstori su im redom pokazivali sličice.

Konačno, kada su se dogovorili i kada su bila određena i mjesta, gdje će po crkvenim zidovima stajati pojedini prikazi, probudile su se jednoga jutra Škriline od koraka onih, koji su stali donositi vodu, pijesak i vapno.

Najprije su na debelo i grubo ožbukali cijelu ponutricu. Onda su prosijali vapno i pažljivo ga miješali s najsitnijim pijeskom pa su sasvim tanko kao kožom prevukli prvi grubi sloj. Ali taj drugi namaz, kome su na koncu uvijek brižljivo glačali površinu, nisu premazali cijelom površinom zidova u jednom mahu, nego – kako su stajali na skeli, na daskama položenim na kozliće – najprije su ga nanijeli samo u gornjoj polovici svakog zida. Tek kada su tamo gore potpuno dovršili slikarije, pristupali bi žbukanju i slikanju donjih polovica, gdje su mogli raditi slobodno, s poda i bez skela.

Svaki put, kad bi svršili žbukanjem, napeli su konac, naprašen crvenom zemljom i njime otisnuli u žbuku vodoravne i okomite crte pravokutne mreže, da omeđe redove i pojedina polja, koja je sada trebalo ispuniti svetačkim likovima. Ali prije nego su uzeli lončiće s bojama u ruke, pridodali bi nešto zelene zemlje u vapneno mlijeko, da bi okrečili još mokru žbuku. Sada je tek podloga za slikanje bila dovršena.

Zatim su pomoću ravnala i šestara utisnuli oštrim šiljkom sve one linije, koje su na slici morale biti geometrijski jasne i određene. Ostale konture likova i predmeta, kojima je krivuljasti tok izbjegavao strogoj pravilnosti crtačkih sprava, iscrtali su kistom s malo crvene zemlje, razmuljene u vapnenom mlijeku. Od vremena do vremena odlagali bi kist i opet se laćali šiljka, i to jedino onda, kada je trebalo uparati u žbuku crte na onim površinama, što su morale ostati ili posve bijele ili jako svijetle i gdje se – naravno – nije smjelo pojaviti crvenilo zemlje.

Vječito zabavljeni zidom, obradbom njegove tanke epiderme, služili su se u poslu i malim metalnim pečatima, kao zlatarskim puncama, na kojima je bio ugraviran zvjezdoliki ukras. Pa dok je žbuka bila još podatna i svježja, pečatili su njima konjske orme na kavalkadi Kraljeva, na prizoru sa svetim Martinom i svetim Jurjem, utiskujući sitne plastične urese s nastrojenjem knjigoveže, koji tijesti zlatorez na teške kožnate uveze skupocjenih knjiga.

Sada su i djetići ustrajno i mukotrpno mrvili tvrde grumene boja, koje je majstor topio u gustom vapnenom mlijeku, da ih zatim, mekano i pastozno, položi kistom u dogotovljeni crtež ovlažena zida.

Ako se ne broji ni čisto vapno, koje je služilo za bjelilo, ni čađasto crno za apsolutnu tamu nekih pozadina, ni hladni sjaj metala, kojima su na koncu pokrivali aureole i ukrase, šarenu su polihromiju postizali upotrebom svega nekoliko bojadisanih mineralnih tvari: za modrine uzimali su lapis lazuli, za svijetloljubičaste i tamnordaste tonove željezni caput mortuum, a za zelenila, žutila i crvenila birali su različite sirove i pečene zemlje. S manje ili više primiješana vapna gradirali su tim bojama tamnije ili svijetlije tonove.

Slikali su obično tako, da bi tamnije tonove razvlačili tanje i lazurnije, a svjetlije bi namazali i izdigli deblje i sočnije. Obično su pastozni namaz nanosili preko donjega lazurnog sloja, no postupali su i obratno, pa bi po već položenoj pasti crtali tamniji crtež rijetkom i žitkom bojom (na pr. na licima), koja bi se upila u debeli sloj, a gdje gdje – kad im je to trebalo – naprosto bi prevlačili pastozni namaz jedne boje preko pastoznog sloja druge.

Na mjestima, gdje je trebalo označiti oblinu oblika, modelirali su prijelaze svjetlijih i tamnijih tonova, pa bi u još mokri impasto utirali na jednoj strani vapnenu bjelinu, a na drugoj tamniju otopinu boje.

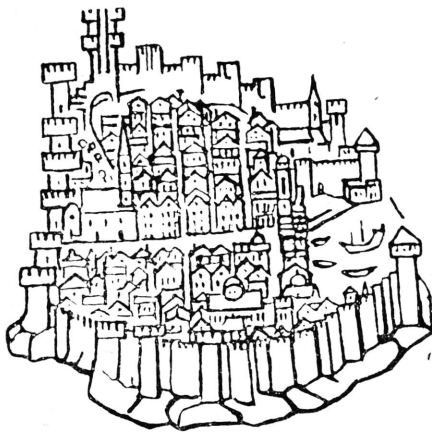
Ali svi meštari u Bermu nisu radili jednako; i po razlikama u takvim postupcima može se na Škrilinama lučiti rad pojedine ruke. Kad su izvodili crtež na licima, na haljinama ili na ornamentu – upravo kada su ga ispisivali tankim kistom – ili opet kada su širokim kistom polagali i tonski varirali plohe, radili su slobodnom rukom. Ali tamo, gdje je trebalo neki plošni dekorativni motiv jednolično ponoviti kao na obrubima polja sjevernoga zida, na završnoj akantusovoj borduri tamo gore u vrhu uokolo svih zidova, pa u zlatnim zvijezdama posijanim gotovo na svim pozadinama ili na brokatnom ukrasu haljina, služili bi se šablonama. Tu bi izrezali različite uzorke u papiru, koji bi prislonili uza zid, da ih otisnu premazom široka kista.

Provincijalni meštari nisu poznavali idealnu tehniku freskiranja, koja se bila upravo rascvala u Italiji, gdje su slikari slikali partiju po partiju posve svježeg žbuke, nanijete istog dana, kako bi je homogeno prožeo rastopljeni pigment. Pridržavajući se tradicionalnoga srednjovjekovnog načina slikanja vapnom, oni su se koristili dvostrukom tehnikom, pa bi na svježem žbuku polagali podlogu, a katkada i oveće jednolične plošnine, a manje bi površine lokalnih boja, modelaciju i nutarnji crtež postavljali namažima na žbuku, u kojoj je već otpočeo kemijski proces vezivanja.

Ipak se taj vapneni namaz sljubljivao s podlogom kao čvrsta korica, jer kada bi slikari konačno odložili kistove, preuzelo je dalji posao Vrijeme, taj veliki majstor.

Iz godine u godinu, iz stoljeća u stoljeće, sve dalje i dalje odvijalo se nevidljivo djelovanje u vapnu. Ono je postajalo sve tvrđe i staklenije. Stoljećima preobražavala se njegova struktura, a uporedo mijenjale su se i rasle tonske i koloristične vrijednosti pigmenta u njemu. Modri lapis lazuli prelazio je sve više u zelenilo, zlatilo se gasilo u zeleni, crni ili sivi mašak, oštri i vriskavi tonovi tonuli su u sve baršunastije mekoće, i tako su te slikarije na zidovima u Bermu nastavile da žive kao ono voće, što ga odlože na starinskom ormaru, da mu tiho vrijeme dađe posljednju finoću.

Branko Fučić



DVIJE SLIKE SEBASTIJANA RICCIJA U DALMACIJI



Slikarska ličnost Sebastijana Riccija, definirana u svojim bitnim elementima još g. 1922. monografijom Joachima von Derschaua, postaje nam sve jasnija čestim novim nalazima njegovih djela. Nova otkrića Warta Arslana, Noemija Gabriellija i Rodolfa Pal-lucchinija, da spomenemo samo najznatnije, pokazala su nam još jasnije značaj njegova slikarstva i njegove uloge ne samo u vene-cijanskom, već i u čitavom zapadnoevropskom slikarstvu kraja seicenta i prve polovine settecenta. Rođen u Bellunu g. 1659., umro u Veneciji g. 1734., Sebastiano je Ricci započeo u Bologni svoj slikarski razvojni put i tu je poprimio, na uzorima Caraccijevih i Renija, svoje prve pouke. Slikajući u Bologni, Parmi, Piacenzi, Rimu i Milanu, on je došao u dodir s čitavim nizom komponenata i struja talijanskoga baroknog slikarstva druge polovice XVII. stoljeća od Luke Giordana, preko Pietra da Cortona i Bacciccie, sve do Magnasca. Oko g. 1700. ustalio se u Veneciji, gdje je uz prekide djelovao do odlaska u Englesku g. 1712. Lutao je kasnije po Austriji, Francuskoj, Holandiji, vraćao se u Italiju, dekorirao je dvorce i slikao oltarske pale, imajući uvijek Veneciju kao bazu i osnovno sjedište. Novi su momenti ulazili u njegovu već u su-štini formiranu likovnu fizionomiju, da bi se na kraju osjećali uporedo i gracija rokoka i dah klasicizma što dolazi.

Tome katalogu slika Sebastijana Riccija dodat ćemo u ovom prilogu dva dosad potpuno nepoznata i nezapažena njegova značajna rada u Dalmaciji: oltarske pale »Gospe od Karmena« u crkvi Karmen u Dubrovniku i »Apoteoza sv. Nikole« u kapelici sv. Nikole u Srebrenom kod Dubrovnika.

Pala u Karmenu prikazuje na gornjem dijelu Bogorodicu, koja podržava Dijete na krilu. Nekoliko anđelčića i andeoskih glavica okružilo je taj blagi Marijin lik, koji je dijagonalno impostiran u prostoru. Na lijevoj strani slike, uz visoko deblo poluosušenog i šupljeg panja, stoji sv. Šimun Stock. Mali anđelak uz njega drži otvorenu knjigu. Desna skupina donjeg dijela slike prikazuje sv. Katarinu Sijensku i anđela, koji je probada strelicom. Lijevu joj ruku podržava drugi anđeo, koji kleči u prednjem planu slike, a treći spušta pod njezine noge granu ljiljana. Između desne i lijeve skupine smjestio se pejzaž s visokim židinama, snažnom kulom, slikovitim mostom, visokim golim stablima i oblačnim nebom u pozadini, koji je vrlo uspješno ukomponiran u cjelinu slike.

Opće riccijeve karakteristike ovoga platna jasne su na prvi pogled, a mogu se dokazati čitavim nizom uočljivih analogija. Vrlo jakih srodnosti ima dubrovačka pala s velikom majstorovom oltarskom slikom »Sv. Grgura, koji zaziva Bogorodicu« u crkvi sv. Justine u Padovi, nastala oko g. 1700. Vrlo su slični likovi Madona iste fizionomije i držanja, analogan je stav Djeteta i isti tip anđela, a na vrlo blizak način riješeni su pozadina, kolorit i dekorativni elementi.¹

I ostala Riccijeva djela, koja su bliza slici u Karmenu, rad su prvog decenija settecenta, koji je majstor proveo u Veneciji do svog prvog puta u Englesku. Analogija s našom slikom nalazimo također u slici »Vizija sv. Bruna« iz zbirke Marabini u Bologni,² u pali »Poklona mudraca« u katedrali u Saluzzu³ i u pali »Uznesenja Bogorodice« u crkvi sv. Ivana Krstitelja u istom mjestu.⁴ Lik anđela dubrovačke slike, tako tipično riccijeveski u svom obliku, izrazu, izgledu i obradbi, susrećemo već na pali »Anđela čuvara« u crkvi S. Maria del Carmine u Paviji, a možemo pratiti u čitavom Sebastijanovu opusu, naročito u ovoj fazi prvog decenija XVIII. stoljeća.⁵ Krasan su primjer anđeli na stropu crkve S. Marziale u Veneciji.⁶ I jedna od najveličanstvenijih Sebastijanovih oltarskih slika, »Bogorodica s Djetetom i svecima« u crkvi S. Giorgio Maggiore u Veneciji, ima s dubrovačkom slikom mnoge dodirne točke. Ta je pala točno datirana od samog autora u godinu 1708.⁷

Za datiranje dubrovačke slike u prvi decenij XVIII. stoljeća, i to radije prema kraju tog prvog desetljeća settecenta, govori nam i značajni pejzaž na pozadini slike, koji nam daje pravo ustvrditi suradnju slikareva sinovca Marca (1676–1729) na dubrovačkoj pali.

Marco je Ricci sudjelovao često na stričevim slikama, slikajući pejzažne pozadine sa slikovitim kulama i dvorcima, s golim stablama debelih panjeva i širokih krošnja, s romantično zamišljenim nemirnim potocima, s olujnim i oblačnim nebesima. Taj slikar, za koga jedan stari izvor govori da je u Splitu dobio prve poduke, spaja u svom stilu dah napuljskih pejzažista poput Salvatore Rose i Micca Spadara s osjećajem za ticijanovsku pejzažnu koncepciju i s nemirom i nervozom u shvaćanju prirode i krajolika, koji je poprimio u kontaktu sa slikarstvom Magnasca. Neki od Marcovih crteža u Royal Library dvorca Windsor lijepi su primjerci Marcova shvaćanja krajolika, kakav se ogleda na dubrovačkoj slici.⁸

Druga Riccijeva dalmatinska pala, »Apoteoza sv. Nikole«, nalazi se u maloj crkvi sv. Nikole u Srebrenom kod Dubrovnika. To je slika malog formata (vel. 95.5×52 cm), koji je pridonio, da slika dobije u mnogim svojim detaljima nemirni i slobodni traitement skice. Na gornjem je njenu dijelu dominantan lik Vjere u bijeloj haljini, s licem prikritim velom, s kaležom i križem u rukama. Anđeli joj podržavaju s jedne strane plašt, a s druge knjigu. Podno Vjere je sv. Nikola, koji jednom rukom ukazuje na lik Vjere, a drugom blagosilja. Oblake, na kojima lebdi, podržavaju dva krilata anđela. Na donjem je dijelu slike brod, koji se utapa u moru, na kome je mladić raširenih ruku, koji vapi za pomoć. Drugi pomorac već se skoro guši u uzburkanom moru. Čitava slika kupa se u atmosferi svijetlih, žućkastih tonaliteta.

Kao i za prvu, tako i za drugu dubrovačku palu, možemo navesti cio niz analogija sa Sebastijanovim radovima, ali u ovom slučaju s njegovim platnima trećega i četvrtog decenija stoljeća. Nemirnu smionost te kompozicije susrećemo na čitavom nizu njegovih radova od dviju pala u Supergi, nastalih oko g. 1724–1726.⁹ do prekrasnih njegovih kompozicija »Smrti sv. Terezije« u crkvi sv. Marka u Vicenzi (1720–25)¹⁰ i »Sv. Grgura, koji spasava duše« u crkvi S. Alessandro della Croce u Bergamo (1731).¹¹ Na pali »Sv. Ljudevita francuskog« u Supergi imamo sličan stav sveca i vrlo srodne likove anđela, a na onoj »Svetoga Mauricija« više su općenite analogije u općem duhu slike. Bergamska je pala možda najbliža u općoj intonaciji i zamisli, a ima i niz konkretnih srodnosti. Kompoziciono je naša pala bliska i velikoj Sebastijanovoj pariskoj pali »Sv. Grgura Velikog i sv. Vitalea, koji posreduju za duše od čistilišta«, na kojoj likovi duša odgovaraju našim pomorcima, koji se utapaju, sveci imaju položaj sv. Nikole, a Madona naše Vjere, a i tu brojni anđeli ispunjavaju sve praznine, lebdeći ili leteći u punom i strastvenom baroknom zamahu.¹²

Vrlo je uočljiva analogija između našeg lika Vjere i bijele, eterične Madone, koju je Sebastiano naslikao na pali u Seminario del Paradiso u Bergamu.¹³ Taj je lik dobio kod Sebastijana mo-

numentalnu realizaciju u Bogorodici na pali »Uznesenja« u crkvi S. Vitale u Veneciji (1730).¹⁴

Zanimljivo je napomenuti, da je Ricci u toj svojoj kasnijoj fazi bio bliz svome učeniku Gianbattisti Pittoniju, premda nije imao nikad onaj nemirni i tako skicozni potez kista, koji je za Pittonija karakterističan. Tu srodnost vidimo i iz poređenja pale u Srebre-nom s Pittonijevim modelom za palu crkve della Visitazione u Milanu iz g. 1734, koji se nalazi danas u zbirci Compostella u Bovisiju.¹⁵

Dr. K. Prijatelj

BILJEŠKE

- ¹ *Von Derschau*, Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der ven. Barockmalerei, Heidelberg 1922, str. 28; *Pallucchini*, Giunte a Sebastiano Ricci, Proporzioni, III, 1950, slika 2, Tabla CCXLI.
- ² *Pallucchini*, o. c., slika 1, t. CCXL.
- ³ *Gabrielli*, Aggiunte a Sebastiano Ricci, Proporzioni, III, 1950, sl. 1, t. CCXXXV.
- ⁴ *Derschau*, o. c., slika 17.
- ⁵ *Derschau*, o. c., slika 15.
- ⁶ *Derschau*, o. c., slika 35.
- ⁷ *Derschau*, o. c., slika 51.
- ⁸ *Pallucchini*, Studi ricceschi (II), Contributo a Marco, Arte Veneta, IX, Venezia 1955, slika 187, 188.
- ⁹ *Derschau*, o. c., slika 69, 70.
- ¹⁰ *Derschau*, o. c., slika 72.
- ¹¹ *Derschau*, o. c., slika 101.
- ¹² *Fiocco*, »Trésors d'art des églises de Paris«, Arte Veneta, X, Venezia 1956, str. 234, slika 252.
- ¹³ *Bassi-Rathgeb*, Una Immacolata dimenticata di Sebastiano Ricci, Arte Veneta, X, Venezia 1956, str. 204, slika 224.
- ¹⁴ *Derschau*, o. c., slika 106.
- ¹⁵ *Arslan*, Breve nota su G. B. Pittoni, Bollettino d'arte, XXVI, Roma 1951, str. 27-30, slika 1.

PEJZAŽ FERDE QUIQUEREZA

Svako razdoblje u našoj kratkoj novovjekoj umjetnosti, koja jedva i traje nešto preko stotinu godina (Karasova smrt pada u 1858.), umjelo je nametnuti pečat svoje isključivosti svojim suvremenicima. Pa, kako je jedna faza slijedila drugu, tako je proglašavala prethodnu nedoraslom, gdjekad čak i bezvrijednom. U tom stalnom previranju, u toj našoj »Umwertung aller Werte« pale su žrtvom čitave generacije, a da je rijetko kome od pripadnika tih prošlih generacija poslužila sreća da bude kao umjetnik revaloriziran. Još uvijek nepovjerenje i omalovažavanje prati neke bivše korifeje, pa ih ni pokušaji revaloriziranja nisu uspjeli ponovo približiti publici, koja traži umjetnost. Izbrisana su sjećanja, koja su pratila korak po korak živote naših predaka. U gdjekoj kući, koju nije takao dah vremena vise još na liniji »quieta non movere« u širokim ali olinjalim okvirima požutjele oleografske reprodukcije »Hrvatskog preporoda« (Bukovac), »Oproštaja Petra Zrinjskog« (Iveković), »Posljednjih časova Petra Zrinjskoga i Frana Krste Frankopana« (Quiquerez) i drugih patriotski intoniranih slika, koje su u svoje vrijeme značile politički program, legitimaciju pripadnosti i iskrenih domorodnih osjećaja. I baš te slike, koje su nametljivo govorile gledaocima, zadale su težak udarac renomméu njihovih autora.

I Ferdo Quiquerez bio je jedan od onih, koje je pogodila zla sudbina. Štoviše, on je najgore deklasiran baš poradi tih svojih oleografija; jedna od njih dospjela u postepenom srozavanju čak do etikete specijalne vrste piva. Dobrim dijelom se originalima, predlošcima za njegove oleografije zameo trag, pa nam oleografije ostaju i kao memento na jedno razdoblje naše umjetnosti i kao jedina orijentacija za izgubljene originale. I baš zbog tih neugodnih dokumenata pao je Quiquerez u zaborav, ostali njegov opus ocjenjivan je aprioristički prema tim neuspjelim djelima, koja su izrasla na stramputicama naše umjetnosti.

Rehabilitacija Ferde Quiquereza pokrenuta je prije nepunih 30 godina; prije 28 godina njegove slike malih formata već su u sastavu reprezentativne izložbe južnoslavenske umjetnosti u Engleskoj. Jaka revalorizacija nastupila je prigodom retrospektivnih izložbi hrvatske umjetnosti g. 1934. A unatoč tome nisu djela F.

Quiquereza ušla u izložbene dvorane naših galerija prije 1948., – pedesetipet godina nakon njegove smrti. Na izložbama u Londonu 1930., u Zagrebu 1934. i u novom postavu Moderne Galerije Quiquerezu je dano pravo mjesto u razvoju naše umjetnosti. U tim ekspozicijama otkriven je novi Quiquerez, ne onaj podcjenjivani slikar nezgrapnih historijskih kompozicija, već slikar nekoliko izvrsnih karakterističnih portreta, bistrih veduta (zadarska Porta Terraferma, Rippeta u Rimu i stari dvor na Cetinju) i kao naš prvi moderni pejzažist.

Kad bismo Quiquereza ocjenjivali prema pejzažima, koje je naslikao kao stafažu u svojim historijskim kompozicijama, ne bismo ga mogli uključiti ni u prosječne slikare, kojima njihov métier i neizbježiva tematika nalažu da radnju protiv volje smjeste u prirodu. Takva su njegova djela: Dolazak Hrvata na obale sinjega mora, Porod Nikole Zrinjskoga, Prijelaz austrijske vojske kod Broda, Kosovka djevojka, Krunisanje Tomislava, Jovan i sedamdeset divova, Sveti Juraj, te tu i tamo rasute skice olovkom i perom. Tu je pejzaž srozan na najbanalniju stafažu dramatiziranih događaja s teatralnim gestama druge polovine XIX. stoljeća. Nešto se nad taj sklop dižu kompozicije malog formata, u kojima je data deskripcija hercegovačkog ustanka i crnogorskog ratovanja: Hercegovačke ustaše u zasjedi, Bijeg hercegovačke porodice, Bitka u Vučjem dolu, Crnogorci na straži, Crnogorci u zasjedi i još neke.

Crteži pejzaža za Klaićev »Prirodni zemljopis Hrvatske« (1878.) i crteži nekih naših mjesta nisu radovi, koje možemo upisati u popis uspjelih i markantnih ostvarenja Quiquerezovih.

Utoliko je blistaviji malobrojni skup pejzaža, koji znače visok domet našeg slikarstva. Petnaestak poznatih pejzaža svjedoči o velikoj nadarenosti slikara, kome je njegov rad imperativnom borbom za svakodnevni život bio usmjeren na polje rada, koji mu nije odgovarao i koji je kroz pola stoljeća podržavao njegovu nepopularnost. Nažalost nisu nam poznati neki pejzaži, koje je sigurno naslikao. Malo je pejzaža sačuvano iz vremena njegova boravka u Italiji (iz Münchenskog doba školovanja nijedan), iako o tome postoje pismeni dokumenti. Tako Kršnjavi piše 1874.: »... navikao slikati vani po naravi... u Sorrentu i na otoku Kapri imao je prilike uvježbati se u tom pogledu, tako da su mu posljednje dvije tri študije već posve valjane bile.« A sam Quiquerez 1874.: »U Sorrentu i ovdje na Kapriju sam jednako u društvu Kršnjavoga i njegove žene. Moram ti odmah kazati, da smo dosta marljivi te da ne tratimo ni časa ni novacah. Rano ujutro oko šeste se kupamo redovito u moru poslije doručka, a oko osme smo već malne svaki dan il na obali il u gori, te slikamo po naravi do podne, a poslije objeda se latimo opet posla... Za to kratko

vrijeme sakupio sam već skizze za pol tuceta slika i to interesantnih slika. « Dobar dio tih slika našao bi se možda pod imenom trećeg slikara.

Dio studija nestao je na sasvim romantičan način. Umjetnik je bio okrađen, kad se kroz unutrašnjost Dalmacije vraćao iz Crne Gore u Zagreb. Ono, što je preostalo od Quiquerezove ekspedicije u Dalmaciju i u Crnu Goru, predstavlja najpozitivnije u cijelom njegovu umjetničkom opusu: Stan crnogorskog vojvode, iz Dalmacije (veduta između Baošića i Bijele), Na kršu, a nadasve pejzaži-vedute Kotor i Stari dvor na Cetinju i monumentalni pejzaž malog formata Crnogorske planine.

I iz vremena nakon povratka u Zagreb radi po koji pejzaž (Šuma, Šumski pejzaž sa Cmroka, Grmlje, Iz zagrebačke okolice), ali u tim radovima nije dosegao kvalitet i izrazio pikturalne rezultate, koji nas podsjećaju, kako je već u više navrata s pravom istaknuto, na rimsku fazu Corota.

Iz ranih osamdesetih godina mora da je pejzaž, koji kvalitetom stoji na istoj razini sa crnogorskim i dalmatinskim slikama, ma da je po koncepciji i intonaciji toliko daleko od njih. To je »Močvara« (Zagreb, privatno vlasništvo), slika koja odgovara formatima njegovih historijskih kompozicija (60–80×90–120 cm), komponirana tonski: topli tonovi od okera preko siene i sepije do umbre, nekoliko partija (trava i grmlje) u zelenoj zemlji i prozračno svijetlomodro nebo s lijeve strane pokriveno bijelim oblacima. Kompozicija u tri plana: u prvom planu obronak, golo drvo i nekoliko grmića šaša, – u drugom planu golo drveće i guštik od šaša, koji se proteže do u treći plan, u kome je naznačena grupa drveta. U slici su još vidljive reminiscencije na radove iz crnogorske i dalmatinske faze (Porta Terraferma, Kotor), – lazurno sivilo, koje povezuje sva tri plana. Najslabija točka čitave slike jesu dvije čaplje u desnoj polovini slike. Cijeli sklad te izvanredne kreacije Quiquerčeve ne bi bio narušen, da je slikar postupio i ovdje, kako je postupao kod svih onih slika pejzažnog karaktera, koje znače dobrog slikara Quiquereza. Ni u jednoj naime od najkvalitetnijih slika nema ni ljudskih ni životinjskih likova. »Močvara« je jedno od najzrelijih djela Quiquerezovih, koje posjeduje atribute galerijske slike i demanti sugestije Kršnjavoga, koji je neke naše umjetnike uspio ispravno ocijeniti, kad su bili tek na početku svog rada (Ivan Meštrović, 1905). A možda je Quiquerez u posljednjim trzajima vjerovao, da je na ispravnom putu slikajući historijske kompozicije, kad je 1886. pročitao Kršnjavoga: »... Uvjereni smo, da će se Quiquerez održati na visini, koju je dosegao, ukoliko odustane da za svoje slike odabire plein-air, suton u šumi, u koju probija sunce i slične tehničke krajnje teške zadatke.«

Zdenko Šenoa

NAIVNOST U MODERNOM SLIKARSTVU

(Povodom izložbe naivnih slikara)

Gledajući velik dio produkcije modernih slikara jednako u svijetu, kao i kod nas, opažamo, da ti producenti zaboravljaju sve više slavnu Buffonovu misao: Stil – to je čovjek sam. Iza mnogih slika, produkata raznih stilova, sve manje vidimo njihova autora – čovjeka. Pojedini su slikari danas učinili jednu fatalnu pogrešku: zamijenili su kvadrat slikarskog platna s kvadratom kazališne pozornice te ne stoje pred svojim slikama kao slikari, nego nastupaju u njima kao glumci. Zadesila ih je jedna od najtežih anomalija, koja se može dogoditi u duhu jednog stvaraoca: oni ne osjećaju izravno po prirodi, nego, koncizno rečeno: oni misle, što treba da osjećaju!

Ne hoteći i, što je češće, ne mogući dolaziti do osjećaja preko prirode, nego tek pomoću misli, ti slikari slikaju tako, da se uživljuju u razne situacije, koje su inače daleko od njih i fizički i psihički i socijalno. Pritom misle, da će tako slikajući stvoriti u tim situacijama nešto više, nego da su ostali prirodni u situaciji, u kojoj defakto žive. Zato danas ima sve manje slikara, a sve više slikarskih glumaca. Kakvih se sve uloga ne vidi u tom pikturnalnom teatru? U što se sve slikari ne maskiraju i ne uživljuju? Strani i naši saloni pokazuju nam gotovo svake jeseni pokoje slikarsko proljeće, nekog mladića, koji počinje onim, čim je Leonardo završavao – crninom. Taj mladi slikar glumi »ozbiljnog« slikara. Iza toga se pojavljuje starac, koji u rembrantovskim godinama ne će slikati čak ni kao mladić, već kao petogodišnje dijete. Taj stari slikar glumi »dječju dušu«. Jedna slikarica i ono malo misli, koje ima, upotrebljava da naslika svoju »veliku« slikarsku strast glumeći svojim frigidnim duhom slikarski izraz duševno poremećenog. Mnogočeg za umjetničku kreaciju nužnog kod mnogih slikara nema, a nečega, što je najnužnije, nema. To je: osjećati i slikati izravno s onim stanjem, koje izlazi iz situacije, u kojoj slikar fizički, psihički i socijalno živi.

Jedna od najnaivnijih naoko, ali uistinu najlukavijih uloga, u kojima pojedinci predstavljaju slikarstvo, jest uloga infantilizma. Svi hoće da budu djeca. Upravo manija: podjetinjiti se prije senilnosti! Autori te neprirodne želje misle, da će nastupivši na pikturnalnom ekranu u ulozi djeteta postići najveću mjeru »čistog osjećaja« i da će gledaoci njihove slike gledati kao utjelovljenje pikturnalne naivnosti!

Treba reći, da ta naivnost, koju oni kroz ulogu infantilizma traže, nije prava, nego glumljena ili preciznije još kazano: lažna naivnost! I to zbog jednog jedinog razloga: što se slika ne glumi,

nego slika. Prava naivnost nema veze s infantilizmom. Ona je jedan poseban dar Prirode. Kao dobrota u etičkom smislu kod nekih izvanrednih ljudi, ona u estetskom smislu ukrašava djela onih književnika, muzičara i slikara, koji su bili naivni, ali ne i djetinjasti. Kad se kaže: naivnost, onda je to u književnosti jedan François Jammes prema André Gideu, onda je to u muzici jedan Mozart prema Bachu, a u slikarstvu jedan Claude Lorrain prema Poussinu. I Mozart i Claude Lorrain imaju sve, što imaju Bach i Poussin, ali imaju, ako već ne nešto više, a ono nešto uz to nešto što kao tajanstveni fluid zrači iz njihova djela: magičnost prirodnosti, jednostavnosti i lakoće. Ti veliki majstori naivnosti nisu školovali svoju naivnost na zelenim dječjim crtežima, nego na zrelim, i to najboljim književnim, muzičkim i slikarskim plodovima epoha, koje su im prethodile. Nije se Jammes školovao na pjesnicima u dječjim listićima, nego na knjigama Virgilija i Ovidija. Claude Lorrain nije usavršavao svoju naivnost kao naši suvremenici gledajući dječje crteže, nego promatrajući antiku! Isto tako jedan veliki suvremeni majstor, kojeg stavljaju u krug naivnih slikara, nije školovao svoju naivnost na malom dječjem crtežu, nego na slikama velikih impresionista: Maurice Utrillo. To su veliki primjeri prave naivnosti. Ta naivnost je, ponavljam: poseban dar Prirode. I još: plod skrajnje napornog i opreznog školovanja.

U pitanju tog napora i školovanja naivnosti kod nas vlada velika zablude. Vjeruje se, da je svako slikarsko školovanje smrt naivnosti. Pojedini doktori teorije dječjeg crteža smatraju, da bi najveći naivac bilo ono slikarski nadareno dijete, koje bismo uspjeli zadržati, da cijeli život slika metodom karakterističnom za petogodišnjaka. Pojedini doktori povijesti umjetnosti poistovjećuju primitivnog slikara i naivnog stvaraoca, pa u slikarskom školovanju i likovnoj kulturi gledaju svršetak primitivčeve naivnosti. Za njih je naivan samo onaj, tko je primitivan. Taj isti prestaje biti naivan, po njihovu mišljenju, kad prestane biti primitivan. Oni nikako ne mogu pojmiti, da ima naivnosti i *izvan* primitivnog i da pojedini primitivac školovanjem ne treba da izgubi naivnost, nego da eventualno može izgubiti tek samo određene, više vanjske znakove primitivističkog izraza.

Živeći u situaciji, gdje se apodiktički tvrdi, da je naivnost isključivo stanje vezano uz dječji i primitivni mentalitet, dotjerali su ti teoretičari do tog, da su na jednoj strani odrekli nizu naših slikara, koji slikaju izvan primitivističkog koncepta, svaku naivnost u njihovim slikama, a na drugoj strani su vidjeli naivnost isključivo u djece i primitivaca. Dapače u zadnje vrijeme u poistovjećivanju naivnosti i primitivizma išli su dotle, da su smatrali, da treba stari termin primitivac zamijeniti novim terminom naivac.

To je krivo. Naivac? Ponovo: naivac nije samo primitivac. Veliki naivci su gotovo svi veliki umjetnici, jer umjetnost se velikim dijelom temelji na naivnosti doživljavanja. Kad se kaže naivac, onda to nije samo Henri Rousseau ili Ivan Generalić, nego u autentičnom smislu te riječi to su također i poeti Homer i Virgilije, i prozaik Longus, i kulturni Jammes, i civilizirana Colette, i oprezni Jules Renard, i realistički Chardin, i impresionisti Monet i Sissley, i njihov nasljednik Utrillo, i nabistički Bonnard, i nadrealist Chagall. Svi oni nisu primitivci, ali su naivci po svom gledanju. Treba ovdje istaći istinu: naivnost nije sistem gledanja, nego poseban dar gledanja. Sve to je napisano zato, da se dode do jedne konstatacije: ima velikih majstora, koji su naivni, ali ima i primitivaca, koji nisu naivni. Takvi slikari, koji slikaju primitivizam bez naivnosti, predstavljaju u jednom likovnom razdoblju mrtvu točku, mrtviju nego što je i sam akademizam.

Vjerovanje mnogih naših likovnih kritičara, da slikar može vječno ostati primitivan i da se može slikati kroz sistem dječjeg likovnog izražavanja – neuvjerljivo je. Jedan autentični slikar naivnosti Ivan Generalić u mladosti primitivac, u posljednje vrijeme naslikao je takvih vrijednih slika, u kojima ima više dubine autentične slikarske naivnosti u općem smislu, nego vanjskih znakova primitivizma. Taj njegov put rijetki primitivci nasljeđuju. Ne prodiru u dubinu naivnosti, nego ostaju tvrdo na površini, u ponavljanju vanjskih znakova primitivističkog izraza. Preciznije rečeno: ostaju u primitivističkom akademizmu.

Slike onih, koji bi htjeli kroz dječji crtež slikati neke svoje vizije odraslog, nemaju nikakve veze sa dječjim. Nisu nešto dječje, nego nešto djetinjasto. Tipičan primjer su slike profesora povijesti umjetnosti, koji je specijalist za ovakav odnos: slikanje–glumljenje, pa slika tako, da kistom glumi slikarsku kreaciju djeteta i stvara nešto, što nije ni dječje ni slikarsko, nego djetinjarija.

Naivni primitivac je danas kod nas sve rjeđi. Izumiru polako oni autentični primitivci iz sretnih dana grupe »Zemlje«. Sve više se pojavljuju nenaivni, koji se ne bave slikarstvom, nego uzgojem slika. Nema više one kuhinjsice sa sanjaricom, sad se javlja dobro uređena soba slikarskog farmera s agenda-kalendarom, farmera, koji vadi iz te sobe kao iz inkubatora oblgatno po pedeset slika na godinu.

Likovnoj kritici je dužnost, da na to upozori. Razlika između primitivnog i naivnog, i infantilnog i naivnog rijetkima je jasna. Treba zaštititi naivne primitivce, te autentične slikare od nenaivnih primitivaca, tih grubih neslikara. Porazna je činjenica, da je osjetljivost naše likovne kritike u većini, kad se radi o naivnom, vezana isključivo na dječji i primitivistički izraz. Čini se, da je ta

anomalija naslijeđena od muzičkih kritičara prošle generacije. Oni su naimé muzičku naivnost vidjeli isključivo u seljačkoj tamburici, a ovi danas slikarsku naivnost vide isključivo na primitivističkoj temperici na staklu. Opasno je to nastojanje: isticanjem slikarstva te primitivističke tempere nastojati isključiti čitav niz drugih stvaralačkih temperamenata i drugačijih stvaralačkih temperatura od prava, da se počaste časnim nazivom: naivnosti.

Matko Peić

TOMA ROSANDIĆ

Vidović, Kerdić, Krizman, Becić... »sve jedan po jedan othodu gospari«. Prvog marta izubio se među neveselim sjenama i »meštar Toma«. Umro je u Splitu. Sad počiva blizu starog Emanuela, na vidiku mora, Klisa, Splita i Mosora, na Lovrincu. Smirio se u godinama renesanskih patrijarha, osamdesetgodišnjak, iscrpen, štovan i umoran, željan počinka, koji nije nikad za života sebi priuštio.

Rodio se u Splitu g. 1878. U klesarski zanat uveo ga je otac, u dekorativnu obradu kamena Bilinić, u umjetnost Ivan Meštrović. I Meštrović i Rosandić bili su šegrti u Bilinićevoj klesarskoj radionici, samo što je Rosandić nastojao raditi sve ono i onako, kako su radili i stariji, a mali je »Vlaj« – crnook, šutljiv i kobačkog profila – pristupao stvarima uvijek kao grabilica. Majstorovu misao zahvatao je u letu, nedorečenu, i sve ono, na što je postavljao ruku, dobivalo je život i neku tipičnu »vlašku« ljepotu i fizionomiju. Zato Rosandić, iako je bio pet godina stariji i za dvije glave viši od Meštrovića, malo po malo od druga postao je učenik i pošao je za njim. Sljedbenik je ostao i onda, kad je imao ambiciju da bude takmac.

Napustivši Bilinića otišao je u Rim, zatim u Firencu. Zaustavio se u Veneciji i tu je ostao pune dvije godine učeći modeliranje, ali izvan akademije, privatno, svaki dan po četiri sata.

Godine 1906. prvi put je istupio pred javnost u Milanu i bio je zapažen. To je uspjeh. Nakon toga vraća se u Split i opet dolazi u kontakt s Meštrovićem i opet ulazi u Meštrovićevu brazdu. S Meštrovićem polazi i u Beč i tu radi u njegovu ateljeru, u njegovoj blizini, pod njegovim utjecajem. Pokušava se upisati i na Akademiju, ali bez uspjeha. Suviše je maniriran. To ga boli, ali ne obeshrabruje. Primiče se Secesiji i u njenoj stilizaciji traži otkriće novoga.

Ali Rosandić je Dalmatinac, čovjek kamena i zanata, previše plastičar, a da bi se dao zadugo zavaravati idejom, da je skulptorska vrijednost u linearnoj dekorativnosti spirala i povišaja, kojima secesionisti kite svoje skulpture dvodimenzionalne i bez života. On proučava antiku, renesansu, gotiku, bizant; obilazi muzeje, gliptoteke, galerije, crkve i trgove. I uvijek i u prvom redu traži i analizira tehniku: grifove dljeta i zakon građe. Do misli, da veličina umjetnosti nije u zanatu, nego u izrazu i da je veliki izraz samo odraz velikog i produbljenog duha, do te misli nije nikad došao. Analizirajući djelo, on polazi od fature k izrazu, od detalja k cjelini, od oblika k sadržaju.

Tako i radi. Misao zamjenjuje legendom, sadržaj kadencama ritma i dekorativnom arabeskom. To je odgovaralo vremenu. Secesija je bila u modi. I već prvi nastupi – u Splitu g. 1908., u Zagrebu 1910., na internacionalnoj izložbi u Rimu g. 1911. i godinu dana kasnije u Beogradu – osiguravaju mu renomé majstora zanata.

Djela, koja je izradio i izlagao u to doba i koja su se najvećim dijelom izgubila u vrijeme Prvog svjetskog rata, sačuvana u foto-frafskim reprodukcijama, odaju kipara, koji zna raditi i viđeno s osjećajem i toplinom donijeti. U tumačenju forme naročito inzistira na anatomizmu. Anatomski čitka površina jest ono, što ga i do kraja najviše privlači. U muškom modelu traži kost i mišić, u ženskom meso, i sve zatvara u dekorativnu secesijsku shemu.

To ipak ne znači, da Rosandić ostaje uvijek na površini. Njegova »Majka«, trudnica nabrekla trbuha, otežalih dojki i sjetom produhovljena lica, ima toplinu modelacije i bogatu građu jednog velikog plastičkog djela. »Robinja« je također djelo saosjećajno doživljenog stida i poniženja, uvjerljivo doneseno, ali s više znanja nego ukusa. »Portret djevojke« je mek, skoro lascivno mek u svojoj površini, čvrst u građi i sintetičan u karakteru. Duha nema.

Takvih portreta i figura Rosandić je u ono doba, kao i u vrijeme Prvog svjetskog rata, koje je proveo na Zapadu, izradio više. Kao naročito uspjeta djela napominjem izgubljenу »Masku« i »Ludu«. U svima je vidna majstorija; sadržaj duha osjetljiv je manje. Osjetiti tijelo Rosandić je znao; intuitivno unutrašnjost, ugraditi je u formu i pridignuti do optičke čitkosti, to je uspijevaо rjeđe. Zato oči njegovih figura ili su slijepe ili su prazne. Prozori duha one su samo onda, kada je Rosandić najdalje od sama sebe.

U reljefima, bili oni izlijeni ili modelirani u drvu, kamenu ili sadri, Rosandić je silom same plastičko-tehničke sinteze ulazio u stilizaciju i u njima je najmanje ličan. U »igri«, »Mladosti«, »Majčinu tuzi«, »Udovici«, »Babi« i seriji drugih reljefa Meštrović je i suviše vidan. Sheme su bile gotove, motivi poznati, tretman fiksi-

ran, i u kalup tuđih oblika Rosandić je ušao kao ptica u gotovo gnjezdo. Tome se i ne treba čuditi: Rosandić je godinama radio uz Meštrovića i godinama prenosio Meštrovićeva plastička ostvarenja i nabačaje iz sadre u kamen i u drvo.

Razišavši se negdje u vrijeme rata s Meštrovićem, Rosandić, ma da je i nastojao, nije uspio raskrstiti se s njegovom umjetnošću. Premda je tražio vlastitu inspiraciju na terenu gotike, s kojom je Meštrović imao najmanje afiniteta, njegov »Ecce homo«, »Asket«, »Kristova glava« i nekoliko drugih gotizantnih radova samo su inačice Meštrovićevih ostvarenja.

S tim radovima istupao je Rosandić u Edinburghu, Brightonu i kasnije u Beču, Londonu, Bruxellesu i ostalim prijestolnicama Evrope, i posvuda je doživljavao uspjeh, ali ne onaj, koji je postizao njegov sretniji drug iz Bilinićeve klesarske radionice. To je Rosandića mučilo, podržavalo u duhovnoj napetosti i stalno u društvenom sloju boheme.

Poslije rata Meštrović je udario svoje sijelo u Zagrebu, Rosandić je pobo koplje u Beogradu. Beograd je bio prijestolnica države, kulturni i umjetnički centar Srbije bez ijednog značajnijeg kipara. Na tom terenu Rosandić je bio bez takmaca i mogao je stvarati bez osjećaja povrijeđenoga i zapostavljenoga. Srbi su ga primili sa zahvalnošću i pružili mu sve, što su mu mogli pružiti. Naručaba je imao više nego ih je mogao ostvariti, bio je imenovan profesorom i rektorom beogradske Akademije likovnih umjetnosti, izabran je članom Srpske akademije nauka, poslije svršetka Drugog svjetskog rata imenovan je državnim majstorom kiparstva, povjerena mu je majstorska radionica. Sve je dakle imao, samo zdravlja više nije imao. Kap ga je udarila već u vrijeme Prvog svjetskog rata, pa sve, što je nakon toga radio, radio je s golemim naporom volje. Ruke su mu se tresle, tijelo se rasklimalo, stabilitet oslabio, i sve, što je izradio, izradio je sjedeći. Glavno mu je djelo Petrinovićev mauzolej na Braču. To je rad od četiri godine, u koji je ugradio sve svoje znanje i umijeće, svu svoju ljubav prema umjetnosti i sve svoje ambicije umjetnika. Htio je nadbiti Meštrovića i zasjeniti Račićev mauzolej u Cavtatu. Ostavio je, međutim, djelo vrlo heterogenog karaktera, u kome se Bizant povezuje s kinesko-pagodskim oblicima i u kome su nad svim elementima najvidniji elementi Meštrovićevi. Konji pred beogradskom Skupštinom samo su po dimenzijama veliki.

Dvije godine pred smrt povukao se u Split, k moru, bliže suncu i uspomenama mladosti i, jer je Meštrović svoj opus ostavio hrvatskom narodu, Rosandić je ostavio svoj ateljer i svoj opus Beogradu.

Umro je priznat, ali bez duševnog i umjetničkog nasljedstva.

Da je živio u doba, kad su bezimena neimari podizali gotske katedrale, a kipari urezivali u podnožje svojih figura i blokova

mjesto imena sigle, bio bi ostao veliki anonimus. Budući da je živio u vrijeme, kad zanatska solidnost manje kotira od nesolidnosti, a nastranost više od ljepote, ostat će samo majstor: Majstor s Mora i jedan od posljednjih izdanaka preživjelog dalmatinskog klesarskog ceha.

Andro-Žid Mihčić

GEORGES ROUAULT

Prigodom slikareve smrti

Zahvaljujući jednoj eliti talenata Francuska je uspjela da od početka našeg stoljeća pa do danas održi prvo mjesto na svijetu u modernom slikarstvu. Nažalost, u posljednje vrijeme ona gubi te svoje talente jedan za drugim. Gotovo nema godine, a da ne umru jedan ili dvojica. Tako su u ovo deset zadnjih godina nestali: Marquet, Bonnard, Matisse, Derain i Utrillo. Nedavno eto pridružio im se i jedan slikar, koji je očima punim srednjovjekovnog sjaja: neba i dobrog Samaritanca gledao zemlju i suvremenog čovjeka – Georges Rouault.

Izvanredan slikarski poet, jedan od najvećih slikarskih humanista našeg stoljeća, Rouault je u osnovi slikar dragocjenosti čovjeka. Za Rouaulta je čovjek dragulj.

Mladost je žrtvovao promatranju srednjovjekovnih prozora, da mu boja postane sjajna, a potez dijamantan. Cijeli život je potrošio, da slika takva ulja, koja će imati snagu vitraila. Nije kao Balzac razdvajao ljudski život na sjaj i bijedu, nego je htio nešto neobično: naslikati ljudski Miserere raskošnim slikarskim materijalom. Gledajući Rouaultove bijednike, kako im usta krvare u njegovu ulju blistavosti rubina, i bijednice, kako im se plave oči u njegovu ulju bljeska ametista – čovjek spoznaje, da je Rouault zaista veliki majstor dragocjenosti čovjeka, naročito: gašenja te dragocjenosti.

Vatreni sjaj slikarskog materijala Srednjeg vijeka privilegiran za slikanje sretne madone, ljupkog anđela i velikih svetaca Rouault je kao neki moderni slikarski Prometej ukrao, da ga pokloni liku suvremene nesretne žene: majke, cirkuske ili ulične djevojke, liku ružne mladosti i malog čovjeka.

Više se služeći srednjovjekovnom ulogom slikarskog materijala u umjetničkoj kreaciji nego slikarskim duhom Srednjeg vijeka, Rouault je bliži Anatolu Franceu, nego, kako se to običava smatrati, J. K. Huysmansu, Léonu Bloisu i Françoisu Mauriacu. Kao što su se pod perom tog genijalnog književnog pastišera našli:

Acta Sanctorum, Chanson de Roland, Roman de la Rose, Tristan i Izolda, tako su se pod Rouaultovim kistom našli langobardski dragulji, gotsko zlato, bizantski mozaik, staklo iz Chartresa, emajl iz Limogesa. Sjedeći pred knjigom Anatola Francea, čovjek ima osjećaj, da sjedi pred kazetom punom književnih, a stojeći pred slikom G. Rouaulta ima osjećaj, da stoji pred kazetom punom slikarskih dragulja. Čovjeku se upravo čini, da France piše sa željom, da čitaoca upravo fascinira frazom do blještavila jasnom, a slično se čini, da Rouault slika zato, da gledaoca zaslijepi bojom sličnog karaktera.

Kao što je France bio čovjek knjižnice, Rouault je bio čovjek muzeja. Bio je Vollardov savjetnik za kupovanje slika i ravnatelj muzeja Gustave Moreaua. France je gledao u srednjovjekovnu kroniku, a Rouault je gledao u srednjovjekovni vitrail zato, da sjaj starih svetaca pretvori u svijetlo suvremenih ljudi. Tu je smisao i humanizam Franceova književnog kristala i Rouaultova slikarskog dragulja.

Rouaultove slike su sjajne. Uvijek sjajne do onog momenta, dok iz njihova dijamantnog materijala sjaji dragocjenost primarnosti slikarske kreacije: dragocjenost slikarskog duha! Naime, Rouaultu se često događa u zanosu kao umjetnicima Srednjeg vijeka, da slikarski materijal u slikarskoj kreaciji postaje vladar, a slikarski duh tek vazal ili čak rob, pa slika od psihološkog akta postaje: kazeta, relikvijar, zlatarija – više djelo pikturnog draguljara nego slikara. Njegov tankočutni kolorizam prelazio je dosta često u grubu polihromiju, ali polihromiju, u kojoj je uvijek bilo strasti čovjeka duboko osjetljivog za ljepotu slikarskog materijala. Rouault je bio oprezan. Kao da se ugledao na Rembrandta, koji je raskošno slikao, da bi mogao disciplinirati crtati. Po uzoru na tog majstora sepije, Rouault je disciplinirao svoje slikarstvo u seriju izvanrednih akvarela i grafika. U njima se vidi, da Rouault nije slikarski najbogatiji onda, kad mu je boja raskošna u slikarskom materijalu, nego da je baš onda najraskošniji, kad u najsretnijim trenucima materijal postaje upravo siromašan. To su oni Rouaultovi časovi, kad poslije svog običnog vitražiranja u ulju prihvati akvarel, pa u dva tri sigurna poteza mutnog pariskog plavila ili muklog cinobera lako prevali pred gledaoca kakav mučan akt dotrajale žene, nekog lika iz Daumiera ili Huysmansa.

Rouaultove slike, pune sjajnog humanizma, stajat će vječno kao vitraili na hramu posvećenom: ČOVJEKU.

Matko Peić

Kad su pitali Bernarda Bufféta prigodom jednog interviewa, što on misli o apstraktnoj umjetnosti, temperamentno je odgovorio:

»Zestoko sam protivan. To se slikarstvo jedino osniva na odnosima boja; ono prezire formu. Tom slikarstvu nešto nedostaje. Nalazim, da je apstraktni pokus slijeпа ulica. Htjelo se silom taj eksperiment prikazati kao najviši oblik intelektualnog razvitka. A to je paradoks. Tu su samouvjerenu formulu pro-našli upravo umorni intelektualci (a poluobrazovani primitivci su najlaganije njoj povjerovali. Op. prevodioca).

Prije svega apstraktna je umjetnost vraćanje djetinjariji, to je neka igra, koju igraju jedino posvećeni, koji ne mogu podnijeti težinu prave discipline. Konačno, ta umjetnost i ne može drugo, nego da se ponavlja. Eto, – to je slijeпа ulica!

Na početku je apstraktne umjetnosti postojao još neki smisao u traženju bizarnog, u afirmiranju paradoksalne vrsnoće protuslikarskog zanata. Danas je preostala iluzija. Istinita je apstrakcija u Rembrandtu i u Courbetu.»

L'Art, No. 658.

PREDAVANJE BERNARDA DORIVALA

Ovih dana Zagreb nije imao samo sreću, da je u njemu priređena izložba francuskog modernog slikarstva, nego ima također sreću, da u njemu boravi jedan od svjetskih povjesničara modernog slikarstva prof. Bernard Dorival iz Pariza. Kao autor monumentalne monografije o Paulu Cézanneu, a nadasve velikog pregleda povijesti modernog francuskog slikarstva »Les étapes de la Peinture française contemporaine« i kao conservateur u pariškom Musée National d'art moderne – B. Dorival je danas u svijetu jedna od glavnih ličnosti, koja s punim autoritetom može pisati i govoriti o razvoju modernog, osobito francuskog modernog slikarstva.

Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti preko svog Odjela za likovne umjetnosti priredila je u utorak, 18. ožujka navečer predavanje, u kojem je francuski povjesničar modernog slikarstva govorio o velikom, nedavno preminulom modernom slikaru Georgesu Rouaultu (1871–1958). Predavanju su prisustvovali brojni članovi Akademije kao i niz uzvanika iz našeg kulturnog života: slikari, povjesničari umjetnosti, likovni kritičari i književnici.

G. Rouault je tema, koju je B. Dorival odabrao ne samo zato, da oda počast tom velikom suvremenom slikaru prigodom njegove smrti, nego je Rouault bio upravo izabrana tema, na osnovu koje je Dorival mogao razviti svoju tezu o modernom francuskom slikarstvu, a osim toga, na osnovu koje je mogao pokazati ono, što nas je najviše impresioniralo: svoju metodu izlaganja. B. Dorival

je pisac i predavač par excellence. Metoda stvorena u jednom dubokom koncentriranom poniranju u Pascala: blistava intuicija i kristalni zaključci.

To Dorivalovo izlaganje, koje je uz projeciranje slika u bojama trajalo preko jedan sat, jedno je od najboljih predavanja, koje su održali u posljednjih pet-šest godina na raznim mjestima kod nas, jednako naši kao i strani predavači o slikarstvu. Upravo primjer, kako treba govoriti o slikarstvu. U svakoj prilici: i kad govori biografske podatke, i kad ulazi u društveni okvir, i kad je u psihološkom dijelu slikarske kreacije i kad je u slikarskom materijalu – Dorival je neprestani uzor likovnog predavača. Pascalovac po metodi, zadivio je s nekoliko misli, od kojih je naj-snažnija po istinitosti, a najblistavija po stilizaciji ona zadnja, koja je bila vrh njegove teze o modernom slikarstvu, a kojom je ujedno i završio predavanje. Naime, rekao je, da je Rouault dao modernom slikarstvu nešto, što čovjek tako rijetko nalazi u modernom slikarstvu. To nešto je po riječima Dorivala: duša. Veli predavač: u modernom slikarstvu ima mnogo duhovitosti pa i duha, ali na-žalost tako malo duše.

Poslije predavanja u salonu Akademije, našli smo Bernarda Dorivala u krugu uzvanika. Poznavajući ga otprije nekoliko godina, kad smo se sreli s njim u Parizu, i znajući njegove simpatije za našu zemlju, došli smo u kraći razgovor, u kojem smo saznali neke njegove misli, od kojih će jedna sigurno zanimati našu likovnu javnost. B. Dorival je vidio naše galerije modernog slikarstva i rekao nam je, da je upravo iznenađen onim, što je vidio. »Mislio sam, da ću naći nešto tipizirano, što se može naći naslikano u posljednjih 50 godina po muzejima zemalja centralne Evrope, ali ovo, što sam vidio kod vas, to je sasvim nešto drugo. Impresionirala su me ona dvojica – trojica vaših slikara na početku stoljeća, od kojih su pojedini mladi umrli, a slikali su u tako lijepom tonu Maneta. Mogu reći, da se zaista može kazati, da u modernom slikarstvu postoji hrvatsko slikarstvo.«

M. Peić



Bizantinski mozaik iz 2. pol. VI. stoljeća, Pula, Arh. muzej

ARHEOLOŠKI MUZEJ ISTRE U PULI

Prva ustanova svoje vrste, koja je proradila u Istri poslije rata, ako izuzmemo Konzervatorski zavod, koji ima svoje sjedište u Rijeci, jest Arheološki muzej Istre u Puli. 11. X. 1947. nešto više od mjesec dana, otkako su savezničke vlasti ostavile Pulu, u grad je stigla službena komisija Ministarstva prosvjete NR Hrvatske, da razvidi stanje i ustanovi i da uredi pitanje nove uprave. Pregled muzeja bio je sve prije nego razveseljiv. U prvom katu je zjapilo sedam velikih golih dvorana. Prijašnja se uprava pobrinula, da su sobe bile pometene, ali u njima nije više bilo ni arheoloških eksponata ni vitrina. U lapidariju su bili nekoji spomenici zazidani radi osiguranja pred zračnim napadajima, a mnogi su bili preneseni na sigurnije mjesto u pojačane podrumске просторје. Treba priznati, da se tadašnja uprava dobro pobrinula za zaštitu pred ratnim opasnostima. Ipak su u jednoj stvari išli pre-daleko. Sitne arheološke predmete svake su godine počevši od god. 1941. nekoliko mjeseci prije napada na Jugoslaviju, otpre-mali izvan Istre. To se može razumjeti, ali je teže shvatiti, zašto

su u Italiju odnijeli »na sigurno« i one predmete, koji su sve do 1947. sačinjavali muzejsku zbirku, dakako tada već prilično razrijeđenu.

Poteškoće su bile kod postavljanja restitucionih zahtjeva, jer su sa predmetima otišli i svi inventari, katalogi, fototeka i knjižnica. Na rješenje restitucije nova uprava nije čekala, nego je pristupila uređivanju arheoloških ostataka, koji su ostali u spremištu. S tom građom i s novopridobijenim predmetima i donekle novouređenim lapidarijem muzej je bio otvoren 2. II. 1949. godine. U kasnijim godinama stalno je izložba dopunjavana novim predmetima pridobijenim većinom sistematskim istraživanjima, tako da je raspoloživi prostor naskoro postao pretijesan i muzeju je već dugo jedan od glavnih problema, kako da proširi svoj životni prostor. Životni prostor jedne ustanove, koja je u svom radu aktivna, ne predstavljaju samo izložbene prostorije, nego i broj raspoloživih uredovnih soba za stručno osoblje i za radionice i, što je također osnovno važno, depojski prostor. Svega toga muzeju već sada nedostaje, ali se nadamo, da će se vremenom s razumijevanjem i pomoću kotarskih i općinskih faktora stanje popraviti. Do nenadanih rješenja, kako je bilo prije dvije godine, kada su htjeli muzeju oduzeti sadašnju zgradu i dodijeliti mu nedovoljne i neodgovarajuće prostorije, uvjereni smo, ne će više doći. Razumije se, kakav stav je muzej zauzeo tada u toj stvari, takav će uvijek zauzimati.

Što sačinjava bogatstvo pulskog muzeja? Paleolit u zbirkama nije zastupan, a nije mnogo ni puni neolit, jer većina spiljskih nalaza u Istri pripada eneolitskom periodu. Iz brončanog doba potječe najviše građe sa gradinskih naselja, a većina je ilirskih predmeta iz žarnih nekropola. Među njima su glavne, koje su predmetima zastupane u muzeju, iz Vizača (Nesakcija), ispod Picuga, iz Osora i iz Kaštela iznad Dragonje, iskopane godine 1955. Predmeti su prikazani u tri dvorane, ali izložena građa je tek dio građe, koju muzej posjeduje. To vrijedi dakako i za ostale zbirke: antiknu, srednjovjekovnu i numizmatičku. Posebnu pažnju zaslužuje u muzeju zbirka kamenih spomenika iz svih perioda: skulpture, plastika, natpisni i čisto dekorativni spomenici. Najstariji su prethistorijski iz Nesakcija, koji su donedavna po svojoj karakterističnoj ornamentici stavljeni u vezu s mikenskim kulturnim krugom, ali u stvari predstavljaju nadgrobne spomenike ilirskog doba. Pažnju zaslužuju i skulpture iz tog doba: goli iuvenes, konjanik i božica plodnosti.

Antikni odjel je, razumljivo, najjači, kako po broju predmeta, tako i po njihovoj monumentalnosti, preciznosti izrade, motivaciji i općoj raznolikosti. Zadovoljit će oko i umjetnika, i historičara umjetnosti, i arhitekta i privući im pažnju već prema njihovoj

stručnosti i specijalnosti, a historičarima i arheolozima pruža obilnu građu za obradu. Iako ima u muzeju lijepih primjeraka rimskog stakla, keramike, i drugih ukrasnih i opće upotrebljivih sitnih predmeta, upadljivo najjači je lapidarij sa desetinama skulptura i plastika, sa stotinama građevnih dijelova i natpisnih spomenika: carskih spomen-ploča, zavjetnih ara, nadgrobnih spomenika. Po imenima u natpisima vidimo dalji život autohtonog življa i njegova vjerovanja u vlastita božanstva: Iku, Eju, Tritu, Sentonu i t. d. Zastupani su mnogi orijentalni bogovi od Izide i Attisa do Mithre koji žrtvuje. Arhitekturni fragmenti sa fino ukrašenim plohamama, kornizi, arhitravi, brojni kapiteli i stupovi pokazuju svu monumentalnost glavnih zgrada Pietatis Iuliae. Svojim tadašnjim imenom spominje se u natpisima taj grad više puta. Na nadgrobnim pločama i stranicama sarkofaga čitamo imena ljudi i njihovo zanimanje od gradskih duumvira, sexvira i septemvira do običnog legionara. U muzeju su i kraljevske ploče sa sarkofaga roksolanskog i sarmatskog kralja Rasparagana i posebno njegova sina Pergrina. Mnogo skromnije bio je u Puli u samostanu sahranjen u XI. stoljeću Salomon, illustrissimus rex Pannoniae, kako glasi u natpisu.

Mozaici, koji su pripadali rimskim vilama i starokršćanskim bazilikama, oživljuju dvorane. Mali mramorni bizantinski kapiteli povezuju u lapidariju antiku sa srednjim vijekom, za koji su karakteristični pleternim ornamentom u niskom reljefu ukrašeni dijelovi crkvene arhitekture, značajne po svojem malenom opsegu s obzirom na monumentalne zgrade prošloga doba. Mnogo stotina tih srednjovjekovnih spomenika posjeduje muzej i još toliko rastresenih po Istri, inventiranih i spremnih za objavu. Među njima ima ne samo čisto ornamentalnih nego i figurálnih. Najljepši su iz Gurana i iz Mutvorana: biblijske scene, vožnja kolima i t. d. Istraživački rad pulskih arheologa poslije rata, kako prolaznih stoljeća seobe naroda, tako i stoljeća, kada je Istra već bila naseljena Slavenima, donekle je ispunio prazninu, koja se osjećala na polju srednjovjekovne arheologije. Preko 50 grobova iznad Dvograda, 14 u Celegi, 230 starohrvatskih grobova u Žminju, grobovi u Frančinima, Bujama, Bujskoj Vižinadi, neodređen broj njih ispod Buzeta, iskopanih u početku ovoga stoljeća, ali sada tek prikazanih u pravom svijetlu, naselje na Gočanskoj Gradini, i mnogi drugi lokaliteti dokaz su nam, da ta istraživanja nisu bila uzaludna. Šteta samo, da nas skučen izložbeni prostor prisiljava, da budu svi predmeti toga doba izloženi u svega jednoj odužoj vitrini, jer nam budžetska sredstva ni ove godine ne dopuštaju da bismo se mogli upustiti u bilo kakvu izmjenu dosadašnje ekspozicije.

Muzej je dosada ispunjavao svoju ulogu, kako naučno-istraživačku, terenskim radovima i obradom građe, tako i kulturno-prosvjetnu izložbama, vodstvima i predavanjima. Nešto manje publicističku, ali samo naizgled. Radovi muzejskih radnika objavljuju se u raznim stručnim revijama, jer za samostalnu publicističku djelatnost, koju bi muzej mogao i morao da vodi, nema potrebnih kredita.

Muzej je u toku svoga poslijeratnoga rada postigao potpunu afirmaciju, kako u našoj zemlji, tako i izvan nje i svojim će dosadašnjim radom nastaviti. U našoj staroj i najstarijoj povijesti ima niz pitanja, koja može riješiti samo arheologija. Istra obiluje arheološkim blagom i sistematskim istraživanjima stalno se nailazi na bogata dosada nepoznata nalazišta, koja pružaju lijepe perspektive za dalji razvoj arheologije ne samo u mjerilima Istre, nego arheološke nauke uopće.

Boris Bačić

NOVE ATRIBUCIJE DJELA AUSTRIJSKE I NJEMAČKE ŠKOLE U STAROJ GALERIJ I

(Referat o suradnji Stare galerije s inozemnim naučnim ustanovama)

Tokom sve češćih posjeta stranih naučnih radnika našoj Galeriji razvila se sve življa razmjena mišljenja između Uprave Stare galerije i inozemnih Galerija i Ustanova.

Tako je Uprava Stare galerije primila, u vezi s atribucijama majstora austrijske škole u našoj Galeriji, veoma interesantne podatke od strane dr. Garzarollija, direktora »Oesterreichische Galerie« u donjem i gornjem Belvederu u Beču.

1. Br. inv. SG-60., Austrijska škola 1522., Oltarska krila

- a) sprijeda: Sv. Vendelin – Sv. Margareta
straga: Sv. Rok – Sv. Florijan
- b) sprijeda: Sv. Leonard – Sv. Katarina
straga: Sv. Kristofor – Sv. Juraj

datirano god. 1522.

Ta oltarska krila poklonilo je god. 1889. Strossmayerovoj galeriji »Društvo umjetnosti«, a sama krila potječu iz župne crkve u Vrbovcu, kamo su bila donesena iz Griesa kraj Bolzana u Južnome Tirolu.

Ta krila prvi put se spominju u »Katalogu Strossmayerove galerije« iz g. 1891. (prir. dr. Franjo Rački), pod atribucijom »nepoznati umjetnik staronjemačke škole (1522)«. Tu istu atribuciju

prihvaćaju u potpunosti i sastavljači daljih kataloga Galerije, kao na pr. dr. Milivoj Šrepl i Nikola Mašić (kat. g. 1895), dr. Josip Brunšmid (kat. g. 1911) i konačno dr. Petar Knoll (kat. g. 1922). Tek se u katalogu »Galerije Jugoslavenske akademije« iz g. 1947. ta krila atribuiraju »austrijskoj školi g. 1522.«

Prof. dr. Garzarolli misli, da bi se ta »krila, pripisana austrijskoj školi 1522. g., trebala ograničiti na Štajersku, Korušku i Kranjsku.«

2. Br. inv. SG-19, 20 i 21. »Tzv. »Zagrebački majstor« (štajerska škola oko god. 1400.)

br. inv. SG-19. Dio oltara: Krist na križu

br. inv. SG-20. Dio oltara sprijeda: Oplakivanje Krista
straga: Andeo s bakljom

br. inv. SG-21. Dio oltara: Krunisanje Bogorodice

O tome nekadašnjem oltariću, koji su bosanski franjevci iz samostana u Sutjesci poklonili g. 1871. biskupu Strossmayeru za njegovu galeriju slika, prvi nam govori sekretar biskupov Cepelić, koji je prilikom predaje biskupove zbirke Jugoslavenskoj akademiji g. 1883., sastavio katalog predanih slika, riječima:

»tek. br. 268 (sl.) Krucifiksija (Giotteska)«

»tek. br. 269 (sl.) Isus kruni Mater božju (Giotteska)«

»tek. br. 233 (sl.) diptichon: (Giottovo)«

Atribuciju »Giottovoj školi« preuzimaju od Cepelića dr. Iso Kršnjavi, prvi direktor Strossmayerove galerije i sastavljač prvog Galerijina kataloga g. 1885., zatim dr. Franjo Rački (kat. 1891), dr. Milivoj Šrepl i Nikola Mašić (kat. 1895), dr. Josip Brunšmid (kat. g. 1911) i dr. Petar Knoll (kat. 1922). Tek u katalogu »Galerije Jugoslavenske akademije« iz g. 1947. atribuirani su dijelovi tog oltarića »tzv. »Zagrebačkom majstoru« (štajerska škola oko g. 1400)«.

O tim dijelovima oltarića pisali su već mnogi strani naučenjaci, a u prvome redu sadašnji direktor »Albertine« u Beču dr. Otto Benesch, koji je pripisivao te dijelove »Štajerskoj školi oko god. 1400«, smatrajući ih za srodne s radovima Johanna Aquile od Radkersburga. Štajerskom majstoru oko g. 1400 pripisuje te dijelove i Suida, a Bernard Berenson ih pripisuje Francusko-flamanskom majstoru oko 1400. g.

Prof. dr. Garzarolli misli ovako: »O majstoru »zagrebačkog Raspeća i Krunisanja Marije« oko g. 1400. rekao je već dr. Otto Benesch u »Grenzprobleme der oesterreichischen Tafelmalerie« (Wallraf-Richartz Jahrbuch, N. F. I, str. 74–81) odlučnu riječ.

Čini se, da je i »Andeo s bakljom« pravilno pripisan, jedino bi se trebala pomaknuti malo godina (uporedi nabore), t. j. otprilike na god. 1410/20.«

3. Br. inv. 127.,

Hans Leonhard Schäuuffelein, Oplakivanje Krsta

To djelo, poklon kanonika Voršaka biskupu Strossmayeru, prvi se put spominje u »Strossmayerovu popisu« iz g. 1868., dakle kada se još zbirka slika nalazila kod biskupa u Đakovu, i to ovim riječima: »br. 58. Isus s' Krsta snimljen po Mazzolinu da Ferrara ... Slika je vrlo cijenjena u Rimu, gdje je i kupljena ...« I u »Cepeličevu popisu« iz g. 1883. spominje se to djelo kao »Depozicija« od Masolina. Sastavljači Galerijinih kataloga iz g. 1891. (Rački), 1895. (Šrepl i Mašić) zadržavaju atribuciju »Lodovicu Mazzolinu da Ferrara«, dok dr. J. Brunšmid u katalogu Galerije g. 1911. pripisuje to djelo »Staronjemačkoj školi XVI. st.«, a tu istu atribuciju prihvaća i dr. P. Knoll u katalogu g. 1922.

Prigodom svog boravka u Zagrebu, za vrijeme preuređivanja Strossmayerove galerije g. 1926/27., direktor budimpeštanske Galerije dr. Gabrijel Terey pripisuje to djelo »Leonhardu Schäuuffeleinu«. Tako se u Katalogu Galerije iz g. 1947. pojavljuje ta ista atribucija.

Prof. dr. Garzarolli piše o tome djelu ovo: »Oplakivanje« pripisano Leonhardu Schäuuffeleinu ima mnogo analognih primjera u Joanneumu u Grazu, tako da bi tu austrijsku podlogu tog »Oplakivanja« svakako trebalo navesti.«

Prilikom svog posjeta Galeriji Jugoslavenske akademije sveučilišni profesor dr. Julius Baum iz Stuttgarta dostavio je Upravi Stare galerije neka svoja interesantna zapažanja o slikarima austrijske i njemačke škole.

4. Br. inv. SG-61 i 62,

Nepoznati slikar alpskog kruga XV. st., »Oltarska krila«

br. inv. SG-61, sprijeda: Prizor iz legende o sv. Nikoli iz Myre
straga: Rođenje Isusa

br. inv. SG-62, Smrt Bogorodice

Ta oltarska krila, koja je g. 1889. poklonilo »Društvo umjetnosti« Strossmayerovoj galeriji, a potječu iz župne crkve u Vrbovcu, kamo su bila donesena iz Griesa kraj Bolzana u Južnome Tirolu, prvi se put spominju u katalogu Galerije iz g. 1891. (prir. dr. Franjo Rački), kao djela »nepoznata slikara staronjemačke škole«. Tu istu atribuciju pridržavaju i katalozi galerije iz g. 1895, 1911, 1917 i 1922. Tek je g. 1947. u novom Katalogu Galerije pro-

mijenjena ta atribucija, te se ta krila spominju kao »Način Majstora slike u Sterzingu«. U katalogu Galerije iz g. 1950. atribuiraju se ta krila »nepoznatom slikaru Alpskog kruga iz XV. st.« uz napomenu: »Slika pokazuje u kompoziciji utjecaje majstora oltarske slike u Sterzingu, (usporedi sa »Smrću Bogorodice« tog majstora, koja se nalazi u Staatliche Kunsthalle u Karlsruhe) i Hansa Multschera.«

Prof. dr. Julius Baum pisao je o tom djelu ovo: »O br. 142 (kat. 1950) dopisivao sam se prije mnogo godina sa Gabrielom Tereyem u Budimpešti, kao i s upravom vaše Galerije (tadašnji direktor Galerije bio je dr. A. Schneider). Majstor tog oltarskog krila jest jedan Tirolac oko g. 1470., koji je bio pod utjecajem švapskog majstora oltarske slike u Sterzingu.«

5. Br. inv. SG-139, Jörg Breu, Bogorodica s jabukom

To se djelo prvi put spominje u »Strossmayerovu popisu« iz g. 1868. ovim riječima: »Br. XII., »Majka Božja s jabukom i dje-tešce Isus po školi njemačke 16. stoljeća ...« U idućem popisu biskupove zbirke slika, t. j. u »Cepelićevu popisu« iz g. 1883. već se to djelo spominje kao original »Quintin Matsysa«. Tu atribuciju prihvaćaju redom dr. Iso Kršnjavi (kat. 1885), dr. Franjo Rački (kat. 1891), dr. Milivoj Šrepl i Nikola Mašić (kat. 1895), dr. Josip Brunšmid (kat. 1911) i dr. Petar Knoll (kat. 1922). Tek se u Katalogu Galerije iz g. 1950. to djelo atribuiralo »Jörg Breuu« uz bilješku, da je rađeno prema »Dürerovu drvorezu »Marija kraj zida« (Maria an der Mauer).«

Prof. dr. Julius Baum napominje o tom djelu ovo: »Br. 149 (kat. 1950) nije od Breua, već je prije jedno djelo Dürerove škole; ta je slika bila prije pripisivana Hansu Hofmannu.«

Ivy Kugli

ZBIRKA BRLIĆ-MAŽURANIĆ U SLAV. BRODU

Posjetiti u Slav. Brodu zbirku Brlić-Mažuranić ne znači samo kao čovjek posjetiti stan, u kojem je živjela i pisala žena, koja je ruka napisala prve knjige za naše dječje oči, nego znači i kao stručnjak posjetiti jedan zaista vrijedan prostor bogat književnim vrednotama i, što je još zanimljivije, slikarskim iznenađenjima.

Iznenađenja? Da, svakog, tko uđe u tu veliku jednokatnicu na brodskoj promenadi uz Savu, po običaju se ograniči, da vidi samo sobe, u kojima je pisala Ivana Brlić-Mažuranić. Sat prođe u razgledanju Ivanina stola, na kojem je uvijek uz tintarnicu imala slike svoje djece; u stajanju pred golemim policama zlatnih i

crvenih knjiga ili pred starom peći ili u stavljanju prsta na zvonce, kojim je nekad autor Smail-age zvao činovnike svoje.

Za onog, tko se osim za književnu zanima i za našu slikarsku baštinu, ima ovdje zaista nekoliko stvari, koje su iznenađenje prvog reda. Evo kao prvo: mali Zascheov portret žene. Bez sumnje jedan od najljepših radova tog našeg slikara. Upitao sam Ivaninu kćerku gospođu Benčević: tko je ta žena na portretu tog starog majstora mape litografija »Jurjaves«. Odgovorila mi je: »to je naša baka Fani Daubach Brlić!« Iznenađenje? Da, iznenađenje. No još veće iznenađenje: Fani je bila slikarica.

Razvezali smo crnu mapu. S požutjelih listova papira zaplavile se akvarelirane planine i rijeke, zažutjelo se cvijeće i zacrvenjeli plodovi – slikarski svijet iz našeg Ilirskog preporoda! Njezini slikarski uzori nisu ni Nijemci ni Talijani nego Englezi: Constable, Turner. Čitam sa crteža i akvarela godine postanka: 1843., pa 1856., zatim 1861. Neki crteži su ne samo više nego dokumentacija, nego su vrijedan pikturalni dokumenat o postojanju jednog ženskog slikarskog senzibiliteta u doba Ilirskog preporoda i o postojanju jednog originalnog crtača uz Zaschea i Waldingera i o postojanju jednog akvarelista prije Slave Raškaj.

Da, to je iznenađenje, u Slav. Brodu u zbirci Brlić-Mažuranić naći jednu slikaricu i gotovo cijeli njezin opus, i to taman onakav opus, kakav čovjek očekuje zaklapajući knjige naših pisaca Ilirskog preporoda ili napuštajući prve dvorane zagrebačke Moderne galerije.

Matko Peić

AMERIČKA SCENA DANAS

(Američki musical-play)

New York, prosinac 1957.

Još od Ziegfieldovih girlsa, raznih Broadway melody i Rocket-tesa, plesačica, koje stalno nastupaju u njujorškom Radio City Hallu, najvećoj kazališnoj dvorani svijeta – američka revija postala je pojam i posebna scenska vrsta. Kad se taj tip revije, u kojoj dominira muzički ritam sračunat na osvajanje publike šlagerima i plesnim točkama, počeo spajati s tekstovima, koji su imali literarnih pretenzija, a često se i direktno oslanjali na seriozna dramska djela, nastala je mješavina između francuskog vodvilja, klasične bečke operete i još nečeg trećeg – nastalo je nešto četvrto, američki musical-play.

Muzikal vlada Broadwayem, bez njega uopće nije moguće zamisliti suvremeni oblik američkog kazališnog života. Rekord u popularnosti, izraženi u brojevima izvedbi, pripadaju muzikalima. Samo na Broadwayu postigli su: OKLAHOMA 2248 predstava (znači da predstava nije silazila s pozornice šest godina), SOUTH PACIFIC 1925, THE KING AND I 1246, ANNIE GET YOUR GUN 1147, GUYS AND DOLLS 1200, PINS AND NEEDLES 1108, KISS ME, KATE 1070. Sada već drugu sezonu drži rekord MY FAIR LADY, a isti uspjeh proriču i nedavno odigranoj muzičkoj komediji JAMAICA.

U prvoj polovini ove sezone moglo se u New Yorku vidjeti oko dvadeset muzikala – naslove i autore ne ću ovdje spominjati, jer nam ne govore mnogo. Radije ću navesti neke njihove opće karakteristike, koliko sam ih mogao zapaziti u predstavama, koje sam vidio.

Gotovo svi sadašnji muzikali bazirani su na već afirmiranim dramskim tekstovima ili na popularnim romanima i novelama, od Shakespearea (Kiss me, Kate – Ukročena goropadnica) pa do autora kao što su Shaw i O'Neill (My fair Lady – Pygmalion, a New girl in Town – Ana Christie). Dramaturške obradbe tih tekstova nipošto nisu površne, one ne iznevjeravaju djelo niti mu, uglav-

nom, oduzimaju temeljnu literarnu vrijednost, nego ih samo dodavanjem novih elemenata pretaču u drugu scensku kategoriju. Problematika tih muzikala prividno je lagana – tu lakoću daje im dramaturška struktura pjevačkih i plesnih umetaka, s obvezatnim američkim happy-edom, ali u biti ona često zadire u najaktuelnije političke i društvene pojave. U *CALL ME MADAME* ironizirana je suvremena američka diplomacija (Clare Both Luce), u *HAPPY HUNTING* pokušaj zahvata majke Grace Kelly u »vladanje« kneževinom Monaco, *Li'L ABNER* iznosi život i akcije gangstera iz kruga Al Caponea, a *WEST SIDE STORY* kroz romantičku romeo-julijevsku priču zapravo oštro ukazuje na jedno od najakutnijih pitanja suvremene imigracije: masovno dolaženje Portorikanaca u New York. (Jedan od autora je i Leonard Bernstein, poslovično najbolji mladi američki dirigent i kompozitor, od nedavna nasljednik Mitropulosa kao šef newyorške Filharmonije). Svojim zadiranjem, dakle, u aktuelnu problematiku, američki muzikal je mnogo bliži ofenbahovskoj muzičkoj komediji satiri, nego bečkoj opereti, lažno-sladunjavoj već u vrijeme njezina nastanka, a danas potpuno preživjeloj. On je nesumnjivo danas jedna afirmirana scenska manifestacija (sjetimo se filma »Amerikanac u Parizu« ili djela »Porgy and Bess«), literarno-kazališna vrsta, koja se ne može i ne smije olako svrstati u neki gotovo prezira vrijedan »laki žanr«. Gledajući ta djela ovdje, u ovoj brodvejskoj atmosferi, mora se osjetiti, da su ona jedan od vidova te atmosfere, dakle rezultat objektivizacije života kroz umjetnost.

Ta sadržajno-dramaturška strana muzikala mnogo je impresivnija od one izražajno-scenske. Tehnički-dekorativne te su me izvedbe, u odnosu prema onome, što sam, možda krivo, očekivao, gotovo razočarale. Očekivao sam raskošno blještavilo u opremi, revijalnu masovnost u ansamblima i američku filmsku neograničenost u scenskim trikovima – a našao sam vrlo skromne i starinske inscenacije (čak i u komparaciji s našima), skučenost i očitu štedljivost u broju sudjelovača, i najobičniji prosjek u vizuelnoj komponenti izvedbe (rasvjeta i t. d.). Uzroci tome ubrzo su mi postali jasni. New York (USA uopće) nema nijedne nove kazališne zgrade, a za uzdržavanje starih ulažu se samo najpotrebnija sredstva, te o nekim tehničkim obnovama nema ni govora, jer producenti ne opremaju zgrade, nego samo pojedine predstave. Taj komercijalni sistem – manager uzima zgradu u zakup na određeno vrijeme i za određenu predstavu, a njezina oprema tokom izvođenja sasvim dotraje, ali i onda ne ostaje kazalištu, nego manager nastoji da je proda nekom drugom poduzetniku – takav sistem uvjetuje i štednju u broju sudjelovača, jer je producentu stalo da sa što manje sredstava ostvari što veći prihod. (Taj sistem odražava se i u dramaturgiji kao takvoj: autori su primorani da pišu

djela sa što manje lica i što manje scenskih zahtjeva). Zborovi su vrlo mali, balet se sastoji od samo nekoliko parova, a statisti se žonglerski presvlače i maskiraju, da bi ih što manje moglo prikazati što više prijeko potrebnih ličnosti. No dok je taj kvantitet sveden na minimum, kvalitet toga minimuma podignut je iznad uobičajenog evropskog prosjeka. Iako i ovdje vlada sistem starova teško je, barem na Broadwayu, naći trupu u kojoj svi ne bi bili majstori. Ta glumačka savršenost u muzikalima – i uopće u svim predstavama, koje sam vidio – neosporno je vrijedna i značajna pouka, koja se može dobiti studirajući današnje američko kazalište. Ovdje se može vidjeti niz glumaca – poznatih i nepoznatih – koji su perfektni u svom zanatu (bez čega, uostalom, i nema ulaznja u domenu, koju zovemo umjetnošću glume). Na tome je, mislim, zasnovana i mogućnost, da se skupne, zborne i baletne, scene u američkim muzikalima tretiraju na način, koji se može vidjeti (ja sam ih barem tako doživio) samo ovdje. Zboristi su ovdje sasvim individualizirani, a njihova simultana igra, uvijek sinhronizirana s muzikom, uvijek u ritmu, s karakterističnim revijalnim pokretima – daje masovnim scenama dinamičnost i efektnost, kakve nisam doživio ni na kojoj evropskoj sceni. Ima na pr. jedan prizor berbe grožđa (u muzikalu »The most happy Fella«) u kojoj čitav zbor i balet, svaki pojedinac na drugi način, paralelno izvode stilizirane pokrete svih radnji mogućih u takvoj situaciji, istovremeno plešu i pjevaju, i sve to gradira do jedne bakanalske ekstaze, u kojoj je bogu Bahu odana puna čast, a gledaocu pružen nezaboravni doživljaj. Ili scena na plaži (u »Happy Hunting«), gdje je sličnim sredstvima izrađen izvanredan scenski pano mondenskog života u velikim svjetskim kupalištima.

Te su majstorije naravno do vrhunca dotjerane kod pojedinih starova. Ne samo da su djela pisana za pojedince, nego su i ti pojedinci virtuoz i umijeću potrebnom za savršenu interpretaciju tih djela. Spomenuo bih Ethel Meriman, jednu od najpopularnijih američkih zvijezda, za koju je pisao i Gershwin i koja je na pr. »Call me Madame« kreirala nekoliko hiljada puta na sceni u mnogim američkim gradovima, i snimila istoimeni film. Nastupajući u više od tridesetak muzikala na sceni, platnu i televiziji, i snimivši nekoliko stotina gramofonskih ploča, Miss Meriman je danas nacionalni heroj. Štampa je obasiplje naslovima »teatarski titan«, »nepresušan narodni izvor energije«, »24-karatni kazališni gigant«, »uvjeravati da je Miss Meriman velika, to je kao tumačiti veličinu slapova Niagare«, i t. d. Za njezina partnera – u djelu, u kojem sam je gledao – trebalo je naći glumca, koji će biti dovoljno elegantan za Vojvodu od Granade, a ujedno i moderan sportski tip. Izabran je Fernando Lamas, Južnoamerikanac, koji je snimio već oko trideset filmova (s Dolores del Rio, Danielle

Darrieux, Elizabeth Taylor, Greer Garson i dr.), u teatru igrao na pr. Molnarova Lilioma, bezbroj puta nastupio na televiziji, sam piše filmske scenarije na engleskom, a ujedno je i šampion u boks i plivanju (bio je i državni reprezentativac). Naravno da takav čovjek mora biti savršen u ulozi po njemu skrojenoj. Ili u spomenutom muzikalu »Te most happy Fella« trebalo je naći glumca, koji će oživjeti junaka jedne poznate novele Sidneya Howarda (dobitnika Pulitzerove nagrade), talijanskog iseljenika, već postarijeg, koji pismeno dovodi iz Italije djevojku, da bi našao drugaricu za stare osamljeničke dane. Glumca, koji će moći izgledom i glasom dočarati emocionalnu prirodu takva talijanskog sentimentalnog neženje. Uzet je Robert Weede, profesionalni bariton, koji je pjevanje studirao u Italiji, 1937. postao član Metropolitan opere i tamo pjevao Rigoletta uporedo s Giuseppe de Luccom, ne zaostajući za njim. Kao solista nastupao je po čitavoj Americi s Toscaninijevim NBC orkestrom. U ulozi, u kojoj sam ga vidio, ostvario je divnu glumačku i pjevačku kreaciju i čitavoj predstavi dao ton, koji se nikako ne može usporediti s onim, što mi obično zovemo operetnim.

Najveću harmoničnost takve sretne simbioze teksta i interpretacije doživio sam u predstavi »My fair Lady«, koja je s pravom senzacija prošle i ove njujorške sezone.

SHAWOV PYGMALION PRETVOREN U MUSICAL

MY FAIR LADY

Kažu da se stanovnici New Yorka već drugu godinu dijele na dvije grupe: one, koji su vidjeli MY FAIR LADY, i one, koji nisu. Tih, koji još uvijek nastoje da na bilo koji način nabave ulaznicu, ima na milijune, jer to nisu samo Amerikanci, već sigurno barem polovica od one dvije stotine hiljada ljudi, što dnevno dolaze u New York. Ulaznice za Mark Hellinger teatar (nosi to ime u čast pokojnog poznatog američkog novinara i managera) rasprodane su do marta 1958., a dnevno dolazi 1600 pisama za rezervacije. U jednom nedjeljnom broju New York Timesa bila je objavljena fotografija s potpisom: ovako izgleda ulaznica za MY FAIR LADY – a New York Herald Tribune donio je odmah portret jednog čovjeka uz objašnjenje: ovo je Mr. taj i taj, koji je dvaput vidio MY FAIR LADY! Na crnoj burzi cijena pojedine ulaznice dostigla je cifru od 70 dolara (normalno je najskuplja 8 dolara), a u samim agencijama, diskretno dakako i uz protekciju, možete dobiti

ulaznice po 35 dolara. Kažu, da će MY FAIR LADY biti najveći brodvejski biznis poslije OKLAHOME, ukoliko ga i ne premaši.

Kad je božanska Afrodita, na jednom od svojih izleta s Olimpa, oživila kip Galateje, što ga je isklesao ciparski kralj Pigmalion, nije zacijelo slutila, da će ta njezina pustolovina živjeti stoljećima i iz Ovidijevih heksametara u METAMORFOZAMA na početku drugog, prijeći u tekstove šlagera jednog američkog muzikala u polovini dvadesetog stoljeća. Poslije Ovidija tu je legendu dramatizirao John Marston (1589), a sto godina kasnije Talijani Minato i Dragli načinili su od nje operu. Uskrsnula je u to vrijeme kao opera i u Hamburgu (Der wunderbar vergnügte Pygmalion, autori J. G. Conrad i Pastel), a kroz čitavo sedamnaesto i osamnaesto stoljeće bila je zahvalna tema za bezbrojne melodrame, balete, pastorele i opere. Jedna od opera, »Acis i Galatea«, izvedena je 1718. u Londonu, a autori muzike i teksta nisu bili nitko drugi nego Händel i John Gay, pisac »Prosjačke opere«. Jedan tekst za »Pygmalion« napisao je i J. J. Rousseau. Na taj njegov libretto komponiralo je opere tuce kompozitora, a samostalno ga je, kao melodramu, prikazivala Comedie Française još 1912. Operetu »Lijepa Galatea« napisao je i Franz von Suppé, a poznati engleski operetni autorski duo Gilbert i Sullivan obogatili su se svojim djelom »Pygmalion and Galatea«, izvedenim prvi put u Londonu 1871. 1897. u jednom pismu Ellen Terry Shaw je najavio, da će za glumački par Pat Campbell i Forbes-Robertson napisati komad, u kome će »on biti gentleman iz West Enda, a ona djevojka iz East Enda« (legendarne londonske četvrti bogataša i sirotinje). Prošlo je petnaest godina, dok je ideja ostvarena. Premijera Shawova »Pygmaliona« bila je u Beču 1913. 1914., u martu, izveo ga je Deutsches Theater u New Yorku, a odmah zatim prikazan je i u Londonu. Glavnu junakinju, za koju autor u instrukcijama kaže da ima devetnaest godina, igrala je glumica, za koju je djelo pisano, Pat Campbell, iako je već prešla četrdesetu! »Pygmalion« je postigao svjetski uspjeh. 1938. gledali smo ga i kao film s Leslie Howardom u ulozji Higginsa. Režiser toga filma Gabriel Pascal dobio je od Shawa autorsko pravo, da djelo pretvori i u muzičku komediju. Animirao je za taj pothvat holivudski autorski duet: Allan Jay Lerner i Frederic Loewea. Lerner je pisac mnogih tekstova za muzikale – među ostalim i za djela Kurta Weilla, kompozitora Brechtove »Dreigroschenopere« – i filmske scenarije (»Amerikanac u Parizu« donio mu je Oscara), a Loewe je muzičar, koji je već kao četverogodišnji dječak svirao glasovir, sa sedam godina bio kompozitor, a sa trinaest nastupio kao solista s berlinskom Filharmonijom. U Americi je svirao klavir u jednom noćnom lokalu u Greenwich Villageu, dok se nije udružio s Ler-

nerom i s njim stvorio niz uspjelih muzikala. (Nedavno su završili »Parižanku«, po Colletteinoj noveli »Gigi«). Pa i takvi stručnjaci nisu se isprva usudili da prihvate Pascalovu ideju. Vratili su se na nju tek 1954. (Shaw i Pascal bili su već mrtvi) i za dvije godine završili MY FAIR LADY.

Naveo sam toliko podataka kao dokaz za težinu i odgovornost ovog pothvata. Da li je rezultat opravdao njegovo poduzimanje? Autori vjeruju, da bi Shaw bio vrlo zadovoljan da vidi njujorsku predstavu, koja je zaista briljantan teatar. Ljubav je u prvom planu, ljubav, koja se budi i pobjeđuje, probivši se kroz sav šooovski cinizam i satiru. Pričaju, da je na probama za londonsku premijeru Shaw protestirao protiv nekih ljubavnih scena, ali je protaggonistica odgovorila slavnom vegetarijancu: »Vi nemate prava da govorite o ljubavi. Kad biste samo jednom izjeli komad ovčetine, ne bi od vas bila sigurna nijedna žena u Londonu!« Na njujorškim probama Shaw nije mogao protestirati, a sumnjam, da bi to i učinio, kad bi doživio, s koliko šarma i ukusa Julie Andrews i Rex Harrison interpretiraju Elizu i Higginsa, čitavu njihovu ljubavnu historiju, koja ipak, kao ilustracija jednog oblika odnosa između muškarca i žene, ostaje ono, zbog čega ovo djelo još uvijek živi na sceni. Nezaboravna će mi ostati jedna scena, kad Eliza, tonući u san, sama, na Higginsovu divanu, pjeva kako ne može spavati, jer je sretna. Ona zapravo ne pjeva, nego na nevidljivi mikrofonski šapuće nježnu ariettu, uz tihi pratnju orkestra. Čitavo je gledalište ozvučeno i slušalac ima osjećaj, da mu u uho šapće probuđena mladenačka ljubav.

Rex Harrison je poznati engleski glumac, veteran, nastupio prvi put u Liverpoolu 1930., a na Broadwayu 1936. Igrao je veliki klasični i moderni repertoar (T. S. Elliot) na sceni i na filmu s obje strane Oceana – u ovoj predstavi prvi put pjeva na način, koji odaje veliku muzikalnost i ličnu kulturu. PYGMALION je u ovoj verziji razdijeljen u 17 scena, scenskih slika, i sadržava 17 muzičkih brojeva. Svi ti brojevi ili ilustriraju društvenu sredinu i situacije (ansambl-scene na londonskim ulicama, konjske trke, balovi i t. d.) ili razrađuju i ističu osjećaje pojedinih ličnosti (solo-pjesme, dueti, terceti), i nijedan ne narušuje osnovni štimung predstave, bolje reći Shawove intencije, s kojima je pisao to djelo. Izvrsno se to osjeća u interpretaciji Stanleya Hollowaya (Alfred P. Doolittle). I to je engleski glumac, koji je igrao na pr. Vratila oldvikovskom »Snu ljetne noći«, sudjelovao u Olivierovu filmu »Hamlet« i mnogim engleskim predstavama Čehova, a napose je poznat kao recitator Shakespearea. Njegov Doolittle ništa ne gubi od bizarne šooovske socijalne satiričnosti, svojim pjevačkim točkama on je čak podcrtava i produbljuje. Ili da spomenem prizor na

konjskim trkama: ansambl dama i gospode u efektno stiliziranim fin-de-siècleovskim kostimima, blazirano se ljulja i lijeno pjevuši melodije pune snobovskog spleena – a najednom grune među njih Eliza i bučno i vedro počne »navijati« za konja, koji je najbliži cilju. Zar u toj genre-slici nije ne samo sačuvana Shawova ironija, nego uvjerljivim scenskim sredstvima prikazana socijalna i psihološka razlika između Elize i društva, u koje je upala? Ne, ovaj muzikal zaista nije iznevjerio Shawa, u njemu je dramsko djelo s početka stoljeća pretočeno u jednu od suvremenih scenskih kategorija. Potpuno je ispravno, što na plakatu *MY FAIR LADY* vidimo sijedoga Irca, kako s neba poteže konce sviju svojih figura u ovom muzikalu. Afrodita još obilazi svijetom, Pygmalioni uvijek žele da ožive svoje ljubavne čežnje, heksametri iz drugoga stoljeća s pravom su pretvoreni u šlagere našega vijeka. *Marko Fotez*

»...U djelu genijalnog Sofokla postoji nesumnjivo plastično osjećanje, koje naliči na osjećanje, koje izražava Fidiijina skulptura.

Lica »Kralja Edipa« i »Antigone« podvrgnuta su uravnoteženoj mimici, ona su uzvišena i nadljudska, a njihovo držanje podsjeća na držanje bogova, što su na mramornim zabatima atenskih hramova. A korovi se kreću u grčkoj tragediji s isto takvom veličanstvenošću, kao što prolaze religiozne povorke na partenonskom frizu.

Shakespeare je bliz Rubensu. On posjeduje njegovu vještinu obmane, njegovu neobuzdanost, njegovu žestinu, njegove orgije kretanja i njegovu strastvenu čežnju. On ima obijest raspojasane imaginacije, njegove mlade i svježije boje puti, kao i njegove prozirnosti jutarnje rose.

On je isto tako bliz i Rembrandtu. Poput velikog holandskog slikara, i on putuje tajnovito polutamom: on prodire zrakama svjetlosti potajno u neistražene predjele. Otkriva tajne blaženih i prokletih duša. On se strmoglavljuje u vrtoglave ponore sanjarenja.

Da, Shakespeare je veliki slikar, i ne ću time reći, da on traži raskošnu dekoraciju; naprotiv, on može biti i bez nje: jer njegova lica sama po sebi, po svom postepenom razvitku, po svojoj strastvenosti ili opet po draži svojih ljubavnih idila izazivaju slike najzanosnije, najumiljatije, najsvjetlije ili pak one, što su ponajviše neobično zamagljene.

Corneille je brat Poussinov, Racine Lebrunov i Lesueurov, a Marivaux Watteauov.

Da bih jasno izrazio svoju misao, dramatičari geniji su slikari i kipari pokreta i života.«

Gémier, Le Théâtre
Paris 1925.

»Komu god se ikada pruži prilika, da prisustvuje takozvanom pokusu s dekoracijama ili da promatra, kako tehničko osoblje rasprema pozornicu kod slabog svijetla sufitu poslije predstave, taj će svakako osjetiti, kako ga obuzima neko strano osjećanje, koje u nama nastaje nehotice i neotklonjivo u takvim trenucima.

Obuzet će ga takvo osjećanje, kad sjedi sam u tamnom i praznom gledalištu i upravlja pogled na pozornicu: iznenada se tamo ruši na pod pozornice obješena pozadina, te izmiču u tami lelujava užeta. Miješaju se ta užeta čas osvijetljena, a čas zastrta zrakama svijetla u dubini scene; u nemirnoj polutami rastu iz sablasnih skeleta skela i prebačenih praktikabla i potpornjaka fantastični brodovi i jarboli; nastaju, ruše se i nestaju djevičanske prašume, a u zavijucima i uzlovima pomagala scenske naprave otkrivaju se, kao da mame, nejasni i tajanstveni putovi...

Rad se vrši dalje.

Na različitim mjestima pozornice lebde i lepeću platna i tkanine, ili se te krpe rasplinjuju nečujno u tamu; njihove hirovite forme, što vijore, izazivaju uvijek nove i nove vizije i privlače svakog gledaoca magijskom snagom, da se preda orgijanju fantazmagorije.

»O, to je teatar« uzvikuje se tada radosno i uzbuđeno pod utiskom neočekivane dinamičke provale neobične scenske atmosfere, koja je inače sva redovno mirna i nepokretna.

Sav taj plodonosni vizionarni svijet proizveli su nevidljivi dusi teatra, koji su u takvim trenucima na čas oživili mrtve i nevezane otrcane prnje dekoracija posredstvom svoje izvanvremenske djeLOTVORNE čarolije.

I tada se počinje sanjati o sasvim novoj divnoj predstavi, u kojoj ne zanosu samo glumce dinamički praelemenat teatra, već on zanosu i čitavu okolinu (scenu i gledalište) u opojni vrtlog. Pod diktatom scenske akcije provaljuje se tad istovremeno u momentima najviših uspona stvaralačkih emocija običajna scenska atmosfera, jer taj skriveni praelemenat potresa tom atmosferom te je preobražava dinamički. Pojačava je, da bi ostvario što potenciranje majstorstvo glumca u njegovoj plamenoj i ogoljeloj ljepoti.»

Aleksandar Tairov

Iz »Oslobodenog teatra«

TRAKOŠĆAN

(Iz bilježnice god. 1948.)

Odiše teško svitanje iz zamračenog vrta. Blizu su mrtvi ribnjaci i propali dvorci.

Varaždin smo ostavili u mjesecini. poveljama i zablacenim lipama. Sad se ljuljamo među psećim kućicama i razgovaramo o njegovu samostanu i kamenim svecima. Zastajemo pred bunarima bez poklopca. Gledamo prvi mrz na glinenom, crvenom pijetlu. Poslije grožđa, poslije kosa.

Mislili smo, da izlazi sunce, ali to je bio fijaker. U žutom laku za bijelim konjima kraj nas su se provezli pijani lovci. Jedan je na boku bio sav krvav od zečeva. Ruke su mu se prelijevale kao fazanovo perje. Voze se tako u tom starom fijakeru kroz krvavi ovaj zagorski barok. Spavaju po kurijskim sobama, pod ženskim portretima, kraj oklopa. O ponoći pucaju iz kreveta u nebo, u mrak. Ujutro se oblače u još mokra lovačka ruha, u neka golubinke siva odijela i obrijani meko – putuju praćeni pirenjem povjetarca.

Provezli su se nježno cvileći blatobranima, samo toliko, koliko se čuje, kad perad sama kljunom otvori vrata kokošinca. Propadale su zvijezde, a izlazili psi. Dugi, žalosni zagorski psi. Kao da imaju samo rep. U nogama prekratki, s jako niskim glavama. Ne dršću. Stoje i ližu prve pjege sunca na zablacenom krznu. Sunce kao da im se ruga: bijeli ih po čelu, a žuti po nosu.

S njima smo prošli kroz otegnuti i kao staro korito nespretni Ivanec i kroz Bednju punu purana i mokre slame, iz koje se već pušilo čadavo jutro. Tako smo došli u vedru crnogoricu Trakošćana.

Zamotan u taman šal, čim sam sišao s fijakera, propao sam do koljena kao u jastuk, u suho lišće. Kosa mi je od vožnje pala na uha. Jesen je i ovdje. Pitoma, žuta i meka kao onaj zec, što se mrtav provezao jutros u fijakeru. Dok se pokušavam izvući iz lišća, prilazi mi jedan vučjak bliži psu nego vuku. Naslanja glavu na

moj dalekozor, koji mi je pao niz bedro. Žalosne oči i blatna krhka noga. Poveo me do zdjelice, u kojoj trune povrće, koje su mu još ljetos dali. Stojimo. Čini se, da uživa. Obično stoji uz djecu malo višu od sebe. Milujem ga rukom po njegovoj mršavoj čeljusti, gledam stari trakošćanski dvorac, vitak, izmučen, u kamenu.

Pratio me. Penjali smo se kroz pocrnjeli bršljan i blatnu mahovinu. Po nekim zemljanim skalinama. Tu je ostao. Zvekirom iz crnih lavljih usta udario sam po teškim vratima. Mjesto viteza ili kaštelana pojavio se seljak s rukama, koje su se pušile od kuhanja bundeva. Kao u pivnici uveo me među topove. Jednom oklopu je, odkrenuvši mi leđa namještao nogu kao pokvaren kišni žlijeb. Pospan opazio sam da stojim pred portretom Marije Terezije. Širila se crvena i siva nad dva prazna moderna kreveta, koji su ostali iza nekih izletnika iz Češke.

U sobi je hladno. Nekad su tri dana ložili ovu veliku peć od bijele zemlje. Gledam je: šira od tri Rubensove žene. Iz nje kao mamilе vire glave životinja: vuka, lisice i druge zvjeradi, s kojom su davni lovci sjedili ovdje uz suton i ženski grimiz.

Otvorite li koji god trakošćanski prozor bilo na koju stranu, uvijek isti prizor: po borovim grančicama šute kosovi i kao mrvice sira bijele se daleka, sitna zagorska sela. Nebo se crveni od svitanja, ali dolje na zemlji, u ponoru nigdje ciklame.

Ušao sam u knjižnicu, u kojoj je bilo malo knjiga uvezanih u kožu u zlato, ali mnogo mnogo laganih francuskih romana. Tu je i jedna slika s djevojačkim golim leđima i jedna druga s dječakom, koji je požutio svirajući gitaru. Kraj njih među jelenjim rogovima, nad hladnim pećima, razlupanim ormarima i rastavljenim krevetima crvenio se: županski, sudački, biskupski i dječji baršun. Slika onog, koji je osudio Gupca. Sobe se crne od oružja. Među koplji-ma i sjekirama crnio se dolje nad bunarom limeni pijetao. Sunce će ga posjetiti tek pred večer. Tamnuje.

Izlazim. Na vratima me dočekaо moj pratilac vučjak. Došao je preda me s lešom istrunulog kosa u ustima. Sišli smo polagano do fijakera. Dok je on tražio nestalo meso u crnini perja, ja sam naslonjen na fijakerski jastuk, tako čudno mirisav po propalom sijenu, gledao stare trakošćanske kule. Nalikovale su mi više na bijele izmorene kuhare nego na neke vitezove. Kosa više nema. Ni pera. Trulež miriše psu iz usta.

Vozimo se. Tko je ona žena, koja ima srebrnu zmiju u štapu i šepa uz mokre purice kraj seljačke klupe zarasle u hrenovo lišće, bosiljak i kiseliце?

Matko Peić

Bernard Berenson

ITALIAN PICTURES OF THE RENAISSANCE

IN TWO VOLUMES. PHAIDON PRESS. LONDON 1957.

*»Bernard Berenson gehört zu den markantesten
Persönlichkeiten, die auf dem Gebiete der Kunst-
geschichte arbeiten.«*

WICKHOFF

Krajem prošle godine izašlo je u zaključnom obliku u Londonu životno djelo američkog historičara umjetnosti B. Berensona pod prednjim naslovom. Gotovo čitav svoj život posvetio je taj današnji senior povijesti umjetnosti isključivo izučavanju i prikazivanju talijanskog slikarstva renesanse. Danas je premašio svoju osamdesetgodišnjicu. Još kao mlad, imućan i nezavisan, došao je u Italiju; tamo je proživio svoj vijek i tamo je na licu mjesta sabirao građu za svoje životno djelo. Decenijima je obilazio uzduž i poprijeko Italijom. Nijedna značajnija slika, nijedna pala, bila ona velika ili malena, nalazila se ona i u najzabitnijem ili najnepriступaćnijem mjestu Italije, nije izmakla njegovu oku. Isto je vrijedilo za čitave freske, kao i za one izbljedjele. Sve ih je Berenson vodio u evidenciji, isto tako je i poznao javne i privatne, velike i male zbirke slika razasute širom Apeninskog poluostrva. Stvarno rijetko je tko u današnjici toliko i tako obuhvatno poznao renesansno slikarstvo po neposrednom studiju, kao što je to poznao Berenson. Za svoj studij prolazio je on trajno svjetskim galerijama Evrope i Amerike, koje posjeduju slike talijanske renesanse. Bio je i u našoj zemlji, upoznao je našu Staru galeriju (Strossmayerovu) i naravno da su ga ponajviše privukle i zanimale vrednote, koje posjeduje naša galerija iz područja, koje je on u svojim izdanjima obrađivao. Upoznao je i glavne točke duž obale dalmatinske Hrvatske, u kojima je mogao razgledati pojedina majstorska djela, bilo izrađena od naših urođenih slikara, bilo ona, što su importirana iz Italije na našu obalu u vrijeme renesanse i baroka.

Prije šezdeset i četiri godine, godine 1894. izašlo je njegovo početno djelo, a to je bio prikaz venecijanskih slikara renesanse u dva dijela (The Venetian Painters of the Renaissance). Prvi je dio obuhvatio samo najvažnije slikare, kojima je Berenson dodao kasnijeg Tiepola i Guardiју, a drugi je dio sadržavao indeks tih ponajglavnijih umjetnika, uz koje su tek spomenuta kao uzgred šestorica manje važnih. Nedugo iza tog izdanja slijedila su tri dalja sveska, sadržaj im je bio firentinsko slikarstvo, slikarstvo

srednje Italije i konačno slikarstvo sjeverne Italije. Sva su ta izdanja bila ograničena na prikaz renesanse. Brzo su ta Berensonova izdanja postala ne samo opće poznata i popularna, već su se održala i kraj svih kasnijih publikacija kroz trideset godina kao jedno od glavnih djela za povijest slikarstva talijanske renesanse. Berenson je preveden na glavne evropske jezike. Poslije francuskog prijevoda, izišao je talijanski i njemački prijevod, kao i mnogi drugi prijevodi, bilo djelomični, bilo cjeloviti.

U stvari, to opće prihvaćeno Berensonovo djelo bilo je neki opće priznati priručnik, neki vademecum i za stručnjake i za studente povijesti talijanskog slikarstva XV. i XVI. vijeka. A ponajviše je to Berensonovo djelo bilo odlučno za trgovce i mešetare, za one bezbrojne antikvare, što trguju po različitim središtima evropskog i američkog kontinenta s talijanskim renesansnim majstorima. Za sve te vrijedio je pravorijek B. Berensona kao nepogrešiv. Za svu tu internacionalnu trgovinu bili su Berensonovi indeksi u njegovim izdanjima presudni. Slike naime onih slikara, koji se nisu nalazili u njegovim indeksima, manje su vrijedile na likovnoj burzi, nego slike onih, koji su u tim indeksima bili navedeni.

Bez obzira na tu i takvu popularnost Berensonovo je djelo nesumnjivo velike vrijednosti, ono je važno i originalno u cjelokupnoj literaturi o istom sadržaju. Sigurno po tom zahvatu Berenson nije dosegao dubinu vidovitog Burckhardta, isto tako njegov se način ne može takmičiti s duhovitošću i prodornom kritičnošću jednog Longhia (istina, mnogo mlađeg), a još manje po stilu i načinu izricanja, po onoj toskanskoj bistrini jednog E. Cechija, kad prikazuje na primjer Giotta.

Godine 1930–1932 Berenson je prvotna četiri sveska bez naročitih dopuna i izmjena skupio u izdanje od dva volumena pod novim naslovom »The Italian Painters of the Renaissance«. U tom je izdanju bio već nešto proširen indeks slikara. U kasnijim izdanjima rastao je sve više indeks. Uvršteni su sukcesivno i oni slikari, koji su u prvom izdanju – u onoj prvotnoj selekciji nedostajali. Tako su uvršteni Polidoro, Schiavone, Girolamo da Treviso, Paolo i Lorenzo Veneziano, Girolamo da Udine, Giovanni Battista Grassi i Girolamo dei Maggi. Materija je u tim izdanjima sve više rasla, izmijenjene su poneke atribucije, ma da je uglavnom Berenson ostajao tvrdokorno na svojim početnim atribucijama. Provođene su i pojedine korekture.

Danas je to njegovo djelo pred nama u konačnici u dva velika sveska, sa 1500 reprodukcija i čitavom dokumentacijom. Treba priznati, da takav pregledni prikaz još ne postoji za taj period talijanske umjetnosti. Valja istaknuti, da su mnogi neriješeni problemi ovdje riješeni, prijašnje su pogreške korigirane na temelju novih dokumentacija. Mnoge su sasvim nove atribucije provedene,

tako na primjer iz Jacopa da Montagna postao je Andrea da Murano. Lista umjetnika (indeks) je uvelike povećana, tako na primjer u prijašnjem je indeksu izdanja god. 1936. imao Jacobello del Fiore 24 slike, a sad ih ima 38. Očito je, da se Berenson u mnogočem koristio novim atribucijama, kao i dokumentacijom, koje su pokazale sjajne izložbe (još predratne) Tiziana, Tintoretta i Veronesa, zatim one poslije rata Giov. Bellinija, Lotta, Giorgiona i Jac. Bassana u Veneciji, a Pordenona u Udinama i Antonella da Messina na Siciliji.

Objelodanjujući taj svoj zaključni rad B. Berenson je ostvario za povijest umjetnosti i kraj dviju generacija mladih povjesničara svoje životno djelo kao jedno od standardnih djela (Standard-work) čitave suvremene povijesti umjetnosti.

Lj. B.

Michel Seuphor:

PIET MONDRIAN

(ED. THAMES AND HUDSON, LONDON 1957.)

U prosincu prošle godine objelodanjena je u Londonu monografija P. Mondriana u raskošnoj opremi kao neka kićena slikovnica s bezbrojnim reprodukcijama u boji. Tu je monografiju pokojnog ideologa apstraktne umjetnosti sastavio i napisao jedan od glavnih stručnjaka i eksperata te iste umjetnosti Michel Seuphor. U toj slikovnici prikazuje Seuphor iscrpljivo život i rad i razvoj Mondrianov, i citira njegova izricanja.

Piet Mondrian potekao je iz obitelji slikara. Rodio se god. 1872. u Amersfoortu. Od godine 1892. do god. 1896. studirao je u Amsterdamu. Već na svom početku doživljuje utjecaj slikara Breitnera, vode tadašnjih impresionista. Od god. 1905. mogu se kod Mondriana očitovati zapaziti razni utjecaji ondašnjih »modernista«, među kojima je najveći utjecaj proizveo na Mondriana Sluyters. Od god. 1908.–1909. predaje se Mondrian potpunom utjecaju nizozemskog simboliste Jan Tooropa, čiji rad paralelno teče sa secesionizmom srednje Evrope.

U to vrijeme odaje se budući ideolog apstraktne umjetnosti teozofiji. Udubljuje se u filozofiju hinduizma i postaje taj, po rodu kalvinista, neki strogi mistik, koji će sred tragičnih dana Prvoga svjetskog rata napustiti vizuelni svijet kao prokletstvo svake velike umjetnosti. U to vrijeme velikih prekretnica i slo-mova priklanja se kubizmu, ali za tog mistika svi su mu kubisti »suviše naturalistični«. On osjeća »tragično osjećanje«, koje se

jedino može izraziti čistom bojom, ali uz proračunanu statičnu ravnotežu, i to strogo i neumoljivo između vertikala i horizontala.

Samo tako može se dostići, kako on kaže, »purely plastic art« (čista plastična umjetnost). Dalje izriče svoje vjerovanje: »Ako se ne ostvaruju u umjetnosti stvarnosti, tada ostaje mjesto njihovo prazno za božansko i mi se tada nalazimo u apstraktnoj umjetnosti.«

»Svakoj akciji je uzrok pozitivno i negativno. Jedno i drugo prouzrokuje napuštanje nepokretnosti, i to je, da se kaže sreća.

Pozitivno i negativno uzrok su trajnog, vječnog gibanja i neprestane promjene. Ali jedno i drugo tumače nemogućnost sreće u vremenu.«

Engleski su kritičari te slikovnice nazvali vrlo zgodno Mondrianovo mudrovanje mistikom mumbo-jumbo!

Taj mistik i ideolog apstraktne umjetnosti uza sve mutne svoje misli ipak jasno se ispovijeda kad u listu J. J. Sweeneyju kaže: »da je kubizam tek jedna vrsta apstrakcije, jer on ipak još respektira naravnu prostornost. On nije dosta destruktivan. Za Mondriana je destruktivni elemenat i suviše zanemaren u likovnoj umjetnosti.«

Sam Mondrian i njegova monografija nesumnjivo je značajno svjedočanstvo, u kakvom se stanju nalazi takozvana avangardiistička umjetnost suvremene apstrakcije.

Lj. B.

Summary

RECENT ARCHAEOLOGICAL FINDS IN SPLIT CATHEDRAL

In his capacity as conservator of Dalmatian monuments, the author undertook – together with his collaborators – conservation works and archaeological investigations in the mausoleum of the Emperor Diocletian – today's Split Cathedral. During this work was returned to the relief tomb a cover bearing a relief of St. Dujmo. This relief, together with the ciborium and the tomb, was executed in 1427 by the sculptor Bonino from Milan, who had settled down in Dalmatia and was working there in Gothic style. This relief figure was removed from the cover in the period of the baroque, whereby Bonino's tomb had lost its unity. On the same occasion the baroque mensa from the altar in front of the tomb was investigated. In it was found a magnificent Old Christian marble sarcophagus ornamented with strigils and a relief of the Good Shepherd, which is dated by the author into the beginning of the 4th century. This sarcophagus was taken from the Old Christian cemetery of Salona, to be used in the Middle Ages for the bones of St. Dujmo – the protector of the city of Split. It is under obvious influence of Roman pagan art and probably the work of Ravenna sculptors, from which town it was taken to Salona. One side of the sarcophagus was found to have been opened

and subsequently closed with a relief slab from the 8th century. The sarcophagus was used as altar, and on it was found a mensa of the Old Christian type bearing a 13th-century inscription. This object, then, represents a rare example of sarcophagus-altar with the bones of a martyr, similar to those found in the catacombs of Ancient Rome. On it there is a fenestella confessionis, through which one looked into another, small and simple sarcophagus placed inside the sarcophagus of the Good Shepherd. On the nether side of this small sarcophagus one can detect traces of a relief of suovetaurilia. Judging from a number of details that allow of a reconstruction, the author finds similarities between this relief and the reliefs of suovetaurilia found on Trajan's Column in Rome. He presumes that the now discovered relief is a fragment of a public monument that represented suovetaurilia, maybe those suovetaurilia that were celebrated by Trajan in Salona, the capital of the Roman province of Dalmatia, where, according to C. Cichorius' and Fr. Bulić's hypothesis, this emperor was in 105, the year he was on his way to wage another war with the Dacians. This relief, then, strengthens Cichorius' and Bulić's hypothesis, as does the archaeological find of a Roman temple in Salona near the theatre made in 1942. From which it is visible that the seaside town on Trajan's Column might really represent Salona. In the small, marble sarcophagus was found a third, Old Christian sarcophagus, made of lead. In addition to these finds, in Split Cathedral on the arched ceiling of Bonino's ciborium below baroque pictures were discovered certain frescoes which, according to a document from the year 1429, were executed in Gothic style by the Split painters Duje Vušković and Ivan Pavlov. These frescoes, which for a long time were coated with whitewash, are not yet fully conserved. Already now, however, they show that they possess an artistic value and that both those Split painters were not devoid of talent.

AUTUMN AROUND A DEAD TOWN (DVIGRAD)

In this article the author describes in brief the topography and history of the mediaeval Istrian town of Dvigrad. Described is the church of St. Sophia, built above an Old Christian structure. In the course of the centuries it was rebuilt, but despite this it has retained its original character of basilica with three naves ending with apses. Of the basilica's church furniture is kept to-day at Kanfanar a magnificent example of hexagonal early-Gothic ambo dating from the 13th-14th centuries, which is one of the most beautiful monuments of this kind in Istria.

STONE MARKS

In this article, full of poetry and sentimentality, the author presents a description of Velebit Mountain from the aspect of men and women that once lived and laboured there. With words full of sympathy and understanding the author describes the old custom of Velebit highlanders to take the measure of their deceased by placing them in the direction of the sunny East when on the way to the distant graveyard through gorges and over mountain paths. In ritual stillness the same act is performed on these rocks as of yore. A few days later, stone blocks are placed on the site by the relatives of the deceased, thus creating resting places for the whole clan.

AT THE DAWN OF THE MIDDLE AGES

The well-known Italian art historian Giuseppe Bovini analyses a number of mosaics that represent scenes from the life of Christ, date from the 3rd decade of the 6th century, and make the subject of a special exhibition arranged in Ravenna, Italy, from August 10th, 1957, to Oct. 30th 1958. In this analysis of Christ's scenes at S. Apollinare Nuovo, the author stresses the difference between two unknown but great masters of the mosaic as to concept and composition, the essential differences being found primarily in the characterization of the rhythm and the psychologic intonation. The compositions of both cycles actually reveal two wholly different personalities. The one depicting the cycle of Christ's miracles and parables reveals a quiet and well-balanced nature, while the other, realizing the cycle of martyrdom, generally reveals a crudity and unrestfulness. At the end of this article, since the names of these two artists are unknown, Bovini proposes conferring upon them conventional names, calling one of them the »master of works depicting Christ's miracles and parables«, and the other the »master of works depicting the Saviour's martyrdom«.

TWO PICTURES BY SEBASTIANO RICCI IN DALMATIA

In this contribution there are for the first time reported and analysed two very interesting altar-pieces from the Venetian Sexxecento in Dalmatia, viz. the reredos of »The Lady of Karmen« in the Dubrovnik church of Karmen and the reredos »Apotheosis of St. Nicholas« in the chapel of St. Nicholas at Srebreno. On the basis of numerous analogies the author establishes that the first is the work of Sebastiano Ricci, originating at the close of the first decade of the 18th century. On this picture, which represents one of the more qualitative works of this master from this period, a very beautiful landscape was executed by the painter's nephew, Marco Ricci, who was the most prominent Venetian landscape painter in the first half of the Settecento. The second reredos is likewise a highly qualitative and interesting work which, however, originated during the master's late phase. This is explained by the author of the article with the use of numerous comparisons.

FERDO QUIQUERES' LANDSCAPE

In this article the author does full justice to Ferdo Quikeres, our first modern landscape painter, who was so much neglected in the past.

NAÏVETÉ IN MODERN PAINTING

According to the author: Predominance of false naïveté in modern painting, as opposed to genuine naïveté which, not being linked with infantilism, represents a true gift of Nature.

TOMA ROSANDIĆ

The article is a brief biography of the well-known albeit only moderately successful Dalmatian sculptor Toma Rosandić.

GEORGES ROUAULT

The article is an evaluation of the work of the modern – recently deceased – French painter Georges Rouault, whose pictures will, according to the author, live for ever as »stained glass in a temple dedicated to Man«.

A LECTURE BY BERNARD DORIVAL

This is a report on the lecture delivered in Zagreb on the 18th om March, 1958, by Professor Bernard Dorival, of Paris, who to-day counts as one of the most prominent historians of modern painting. Subject of the lecture: Georges Rouault.

THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF ISTRIA, PULA

A report on the Archaeological Museum of Istria, Pula, dealing with the history, work, difficulties and aims of this scientific institution.

NEW ATTRIBUTIONS OF WORKS OF THE AUSTRIAN AND GERMAN SCHOOLS IN THE OLD GALLERY

This is a report on the collaboration between the Old Gallery of the Yugoslav Academy of Sciences and Arts and foreign scientific institutions, wherein the author presents the views of various experts in respect of certain pieces of art kept in the Old Gallery.

THE AMERICAN SCENE TO-DAY

The author presents in this article a number of general characteristics of the American musical play. He analyses at some length the American musical play »My Fair Lady«.

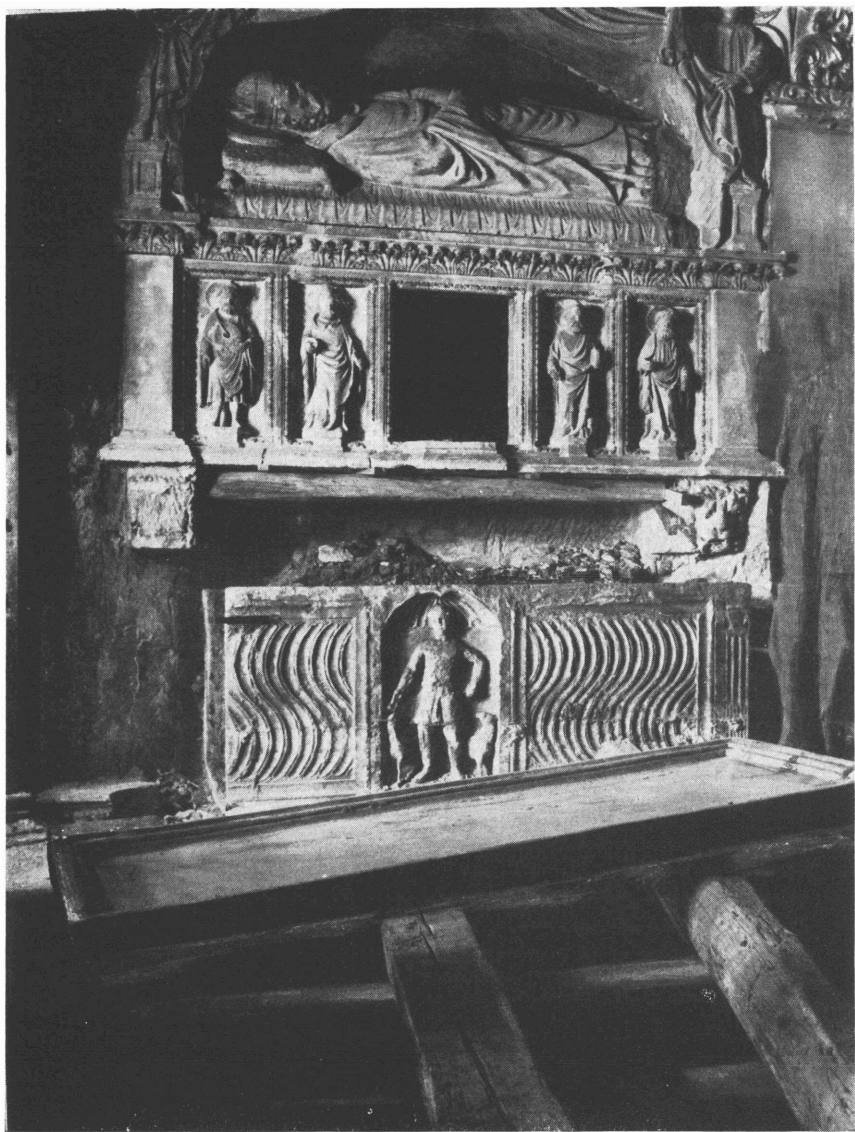
TRAKOŠĆAN

A literary description of a visit to Trakošćan Castle, one of the few feudal strongholds still remaining in the Croatian province of Hrvatsko Zagorje.

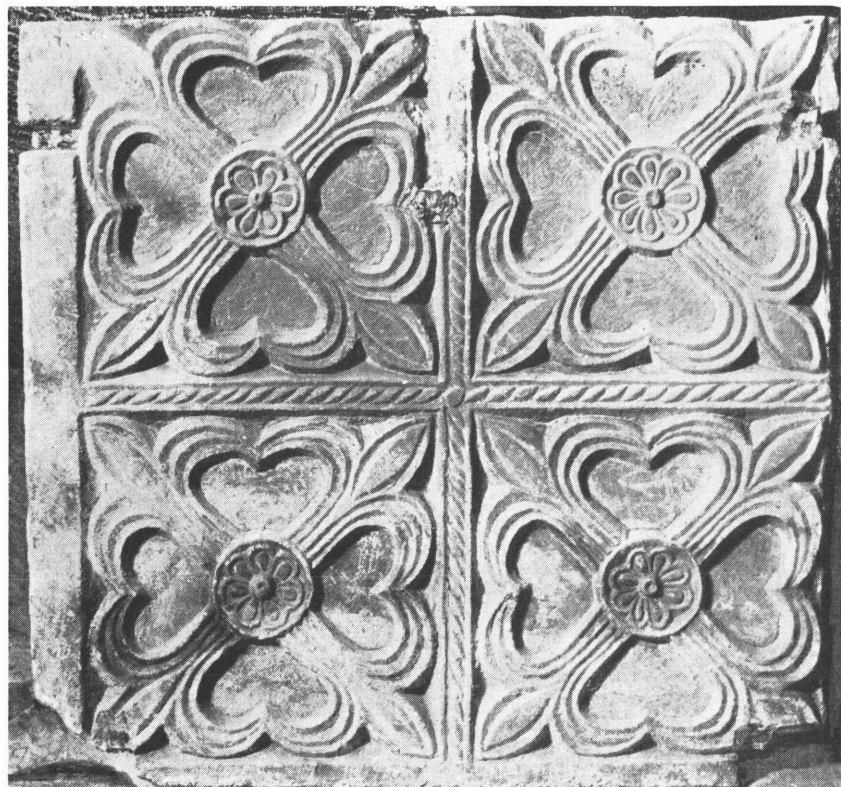
B. BERENSON:

»ITALIAN PICTURES OF THE RENAISSANCE«

In this article the author reviews in brief the life of the great American art historian Bernard Berenson, whose work culminated last year in the publication of »Italian Pictures of the Renaissance«. The same author also reviews Michel Seuphora's monography on Piet Mondrian.



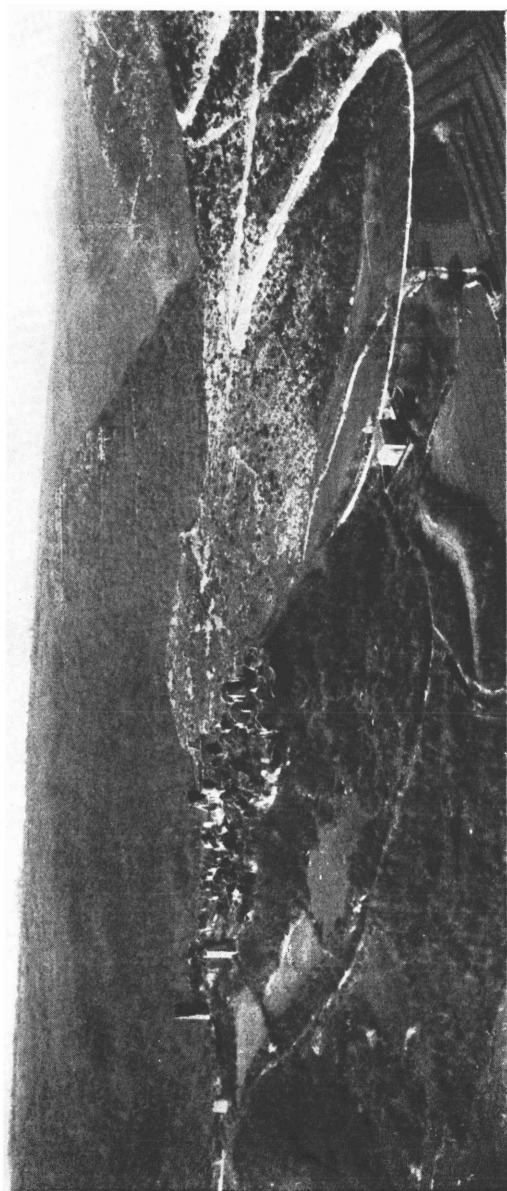
Raka sa novopostavljenim reljefom sv. Duje, otkriveni sarkofag i oltarna mensa u splitskoj katedrali za vrijeme konzervatorskih radova.



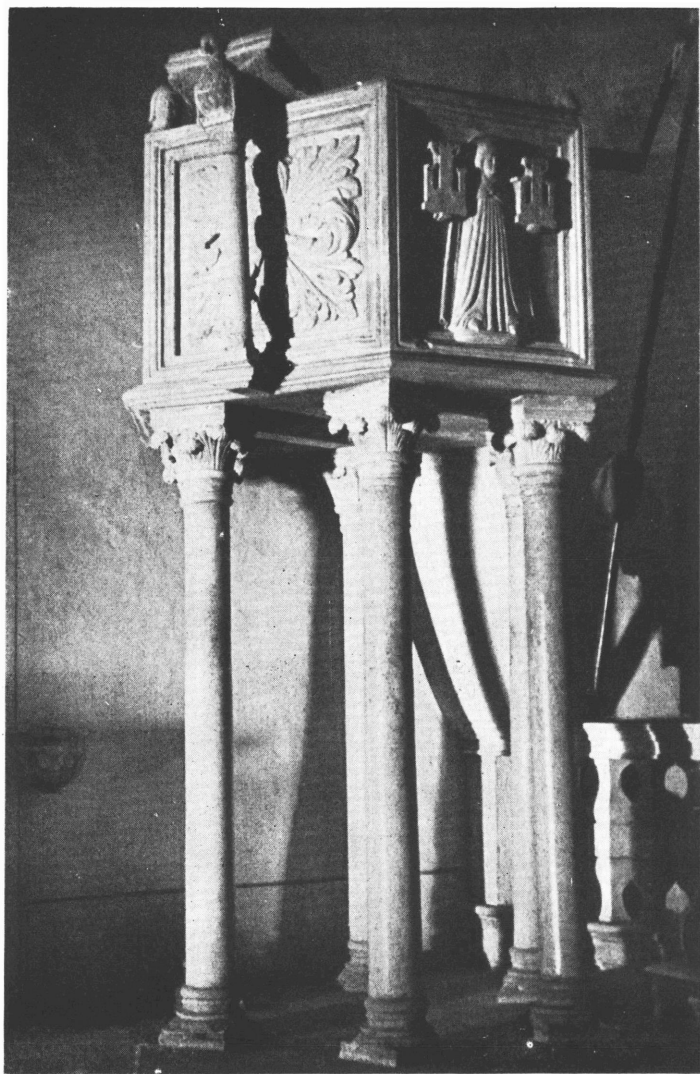
Ulomak pluteja koji je naknadno zatvarao sarkofag »Dobrog pastira«.



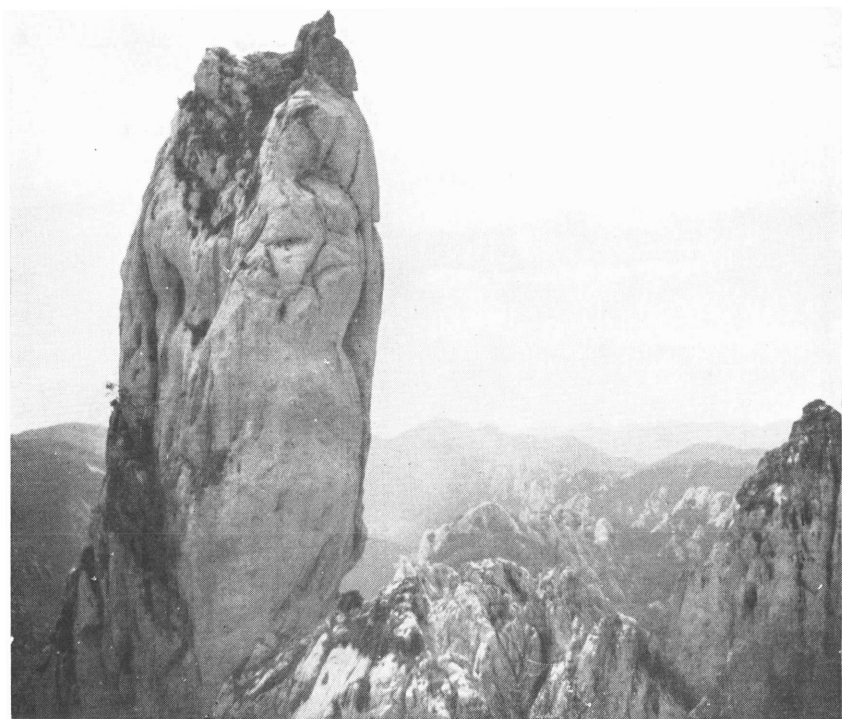
Središnji reljef sarkofaga



Ruševine Dvigrada



*Ambon iz crkve sv. Sofije u Dvigradu (XIII–XIV stoljeće).
Danas u Kanfanaru*



Velebitske stijene – uz članak »Kamen – znamen«



»Jukića mirila« iznad Selina (Starigrad – Paklenica)



*»Poziv Petru i Andriji«
Ravenna, S. Apollinare nuovo (VI. stoljeće)*



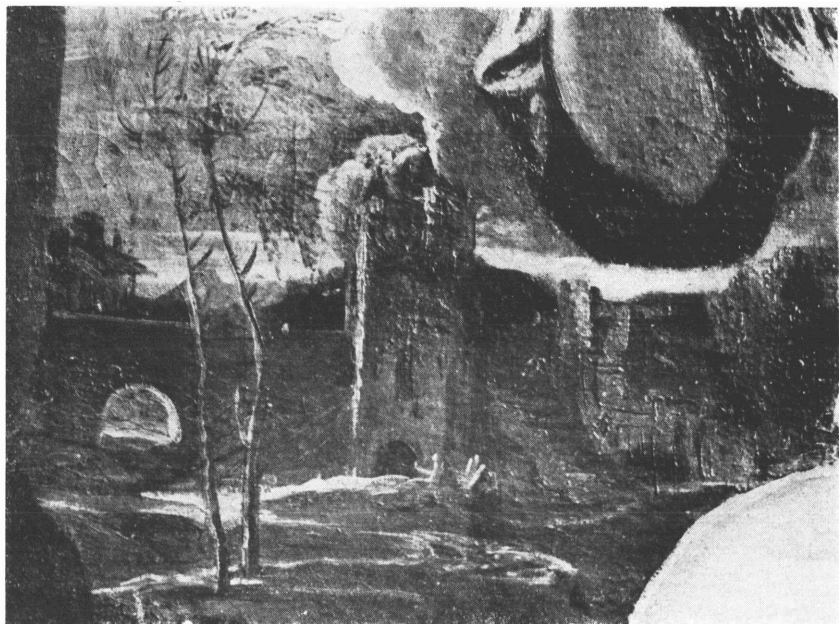
*»Judin poljubac«
Ravenna, S. Apollinare nuovo (VI. stoljeće)*



»Oplakivanje Krista« – Stara Galerija Jugoslavenske akademije



»Andeo s bakljom« – Stara Galerija Jugoslavenske akademije



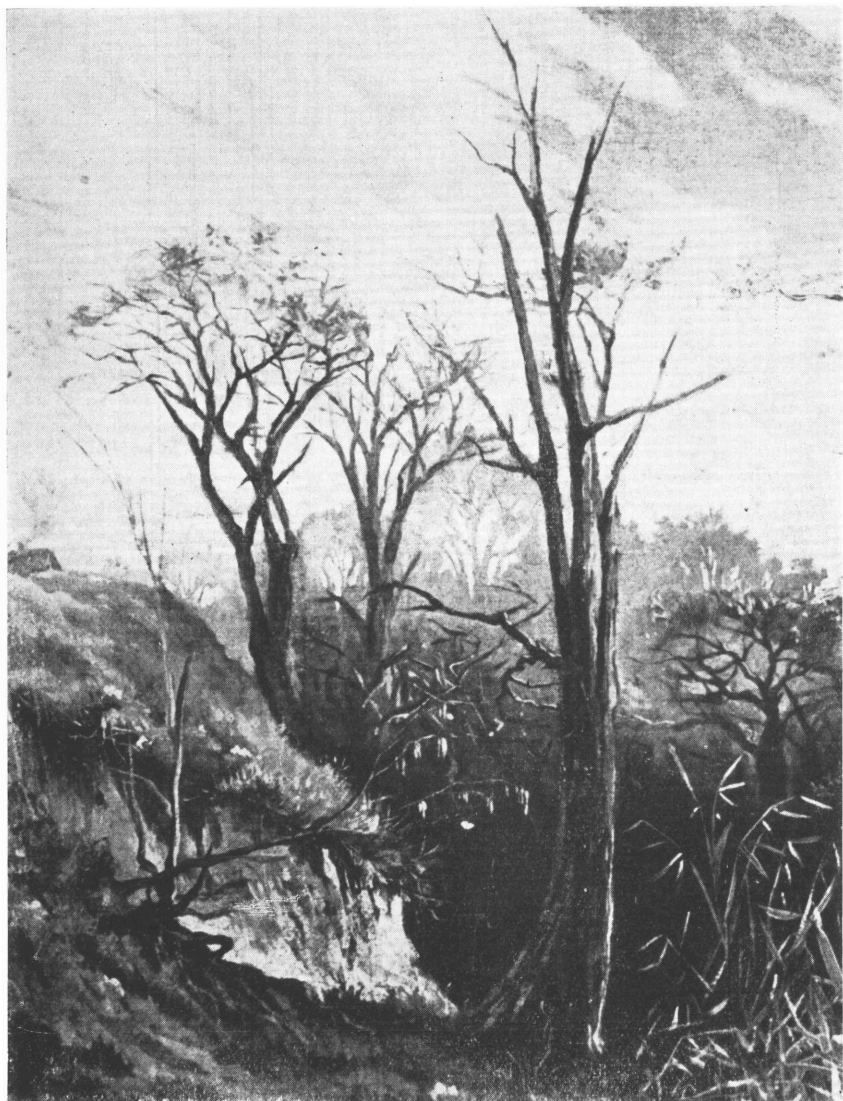
MARKO RICCI: *Detalj pejzaža na pali »Gospe od Karmena« u Dubrovniku*



SEBASTIANO RICCI: *Detalj lika sv. Simeona u crkvi »Gospe od Karmena«
u Dubrovniku*



FERDO QUIQUERFZ: *Crnogorske planine*



FERDO QUIQUEREZ: *Detalj slike »Zagrebački pejzaž«*. (U posjedu Detoni)



ROUALT: *Autoportret*

BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

*Izlazit će u godini 1958. šest puta redovno svaki drugi mjesec
i to u veljači, travnju, lipnju, kolovozu, listopadu i prosincu
u dosadašnjem formatu i opsegu te u istom rasporedu rubrika*

Tisak, uvez i oprema.

IZDAVAČKI ZAVOD JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE
ZAGREB

