paolo veneziano i njegov krug

Tisak: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije — Zagreb, Gundulićeva 24

STROSSMAYEROVA GALERIJA STARIH MAJSTORA
JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI

Urednik

Akademik LJUBO BABIĆ

Stručni suradnik

LJERKA GAŠPAROVIĆ

Postav izložbe

EDO KOVAČEVIĆ

Likovna oprema kataloga

LJERKA GAŠPAROVIĆ

Plakat

ALFRED PAL

Fotografije

IVICA BUZJAK

VINKO ZLAMALIK

PAOLO VENEZIANO I NJEGOV KRUG

ZAGREB

listopad-prosinac 1967

Izložba »Paolo Veneziano i njegov krug« ostvarena je sredstvima Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih djelatnosti Socijalističke Republike Hrvatske u organizaciji Strossmayerove galerije starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu kao organizator ove likovne manifestacije duguje osobitu zahvalnost svima koji su na bilo koji način dali svoj doprinos ostvarenju izložbe:

Zavodima za zaštitu spomenika kulture Socijalističke Republike Hrvatske za podršku i zagovor;

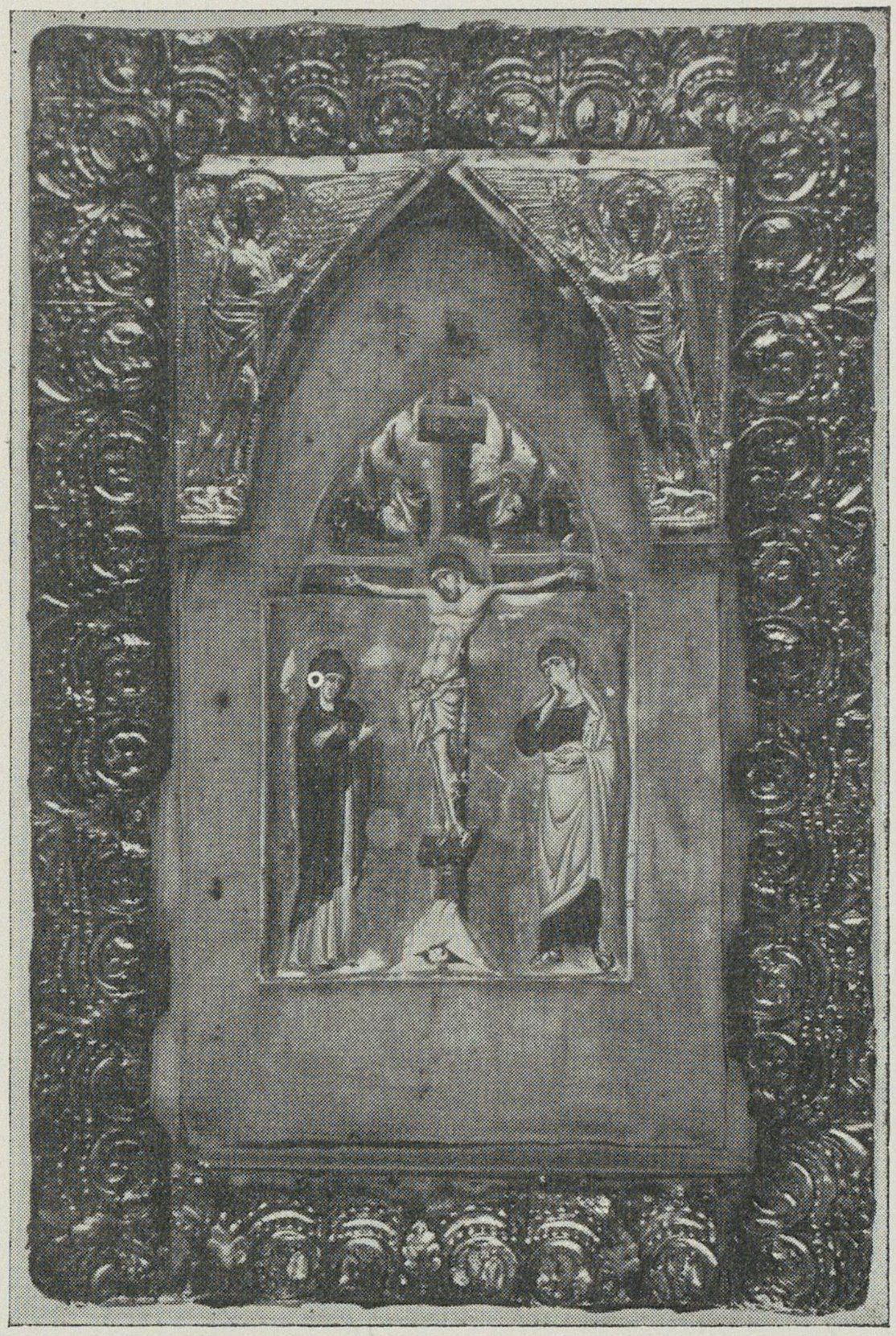
Riznicama nadbiskupija i biskupija, patrijaršija, kaptola, župnih ureda i crkvenih općina, manastira, samostana i crkvenih muzeja – za posudbu izložaka;

Galerijskim i muzejskim ustanovama – za posudbu izložaka;

Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, Restauratorskom ateljeu Instituta za historijske i ekonomske nauke Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru i Restauratorskoj radionici Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju u Splitu – za savjesno izvršene restauratorske zahvate na umjetninama i stručne savjete za čuvanje izložaka.

Organizator i na ovome mjestu ponovno izražava svoju zahvalnost svim suradnicima i savjetnicima koji su svojim iskustvima pridonijeli uspješnoj realizaciji ove likovne manifestacije izražavajući istodobno želju da naša priredba potakne daljnja plodonosna istraživanja umjetničkog stvaralaštva XIV i XV stoljeća.

KATALOG DJELA



VENECIJANSKI MAJSTOR o. 1300.

RASPEĆE, MARIJA I SV. IVAN

minijatura, tempera na pergameni, pozlata
v. 14, š. 8,8 cm
ZADAR, riznica samostana sv. Marije

U okviru kanonske table s bordurom od srebrnog lima ukrašenog florealnim ornamentom, aplicirana je na žutoj tkanini minijatura pačetvorinasta oblika, u gornjem dijelu zaključena šiljatim lukom, na kojoj je prikazana kompozicija Raspeća s Marijom, sv. Ivanom i dva anđela. Kristovo je tijelo pribijeno na smeđi drveni križ sa četiri čavla i ovijeno u visini bokova svijetloplavom perizomom s uzorkom crvenih paralelnih crtica. Lijevo od križa je lik Marije u cijeloj figuri, odjevene u ružičastu haljinu i plavi plašt, a na suprotnoj strani stoji, u čistoj simetriji, sv. Ivan u plavom hitonu i ružičastom himationu. Gornji krak križa flankiraju dva anđela u letu s grimasom bola na licu, odje-

vena u ružičaste košulje i zelene plašteve. Krila anđela i linije nabora na odjeći svetaca izvedeni su crnom bojom. Gola su tijela modelirana crvenkastom bojom i zelenim sjenama na podlozi žutog okera. Pada u oči linearno tretiranje anatomske strukture. Pozadina i aureole izvedene su zlatnom bojom. Na gornjem kraku križa je pločica s natpisom: IC – XC.

Ovaj je interesantni rad češće publiciran te se mišljenja o njegovu karakteru i vremenu nastanka razlikuju. Folnesics ga je opisao i datirao početkom XIII st., Toesca misli da ova minijatura, uz neke druge u Salernu, Pistoji itd., ulazi u niz firentinskih i uopće toskanskih minijatura, koje se razlikuju od bolonjskih radova svojim tvrđim kontrastima (1927); Cecchelli smatra da se radi o tri dijela iz različitog vremena, naknadno povezana u jedan umjetnički predmet, a minijaturu dosta široko označava kao venecijanski rad XIII–XIV st. Oštrić i Krleža iznose mišljenja da je umjetnina rad domaće zlatarske radionice XIII stoljeća, a Prelog smatra da je minijatura izrezana iz nekog iluminiranog rukopisa XIII st. Toesca je djelo (1946) relativno tačno datirao koncem XIII st. označivši ga radom venecijanske škole (ranije je mislio da je rad toskanske škole). U najnovije je vrijeme (1960) V. Đurić seriozno obradio problem ove umjetnine te smatra da se »...s najvećom pouzdanošću može utvrditi« da je zadarska kanonska ploča rad »specifično mletačke umjetničke industrije s kraja XIII, odnosno s početka XIV vijeka« u kojoj su »...bili angažovani majstori finih zanata kao što su: zlatari, brusači kristala, minijaturisti i, delom, veziоci«. Prihvaćajući njegovo mišljenje da se u slučaju minijature radi o djelu »vizantijskog stila mletačke varijante«, mislim da se treba s izvjesnom rezervom odnositi prema uvjerenju »da je cijela umjetnina nastala kao plod saradnje majstora različitih specijalnosti«. Prema karakteru cijele kanonske table i uzajamnom odnosu pojedinih dijelova, uvjereni smo da je bliža istini ranije iznesena Cecchellijeva tvrdnja.

Bibliografija: Bianchi, Zara cristiana, vol. I, Zara 1877, str. 333-4. – Folnesics H., Die Illuminierten Handschriften in Dalmatien, Leipzig 1917, str. 59-60, Tbr. III. – Bersa G., Guida storico-artistica di Zara, Trieste 1926, str. 80-81, – Toesca P., Storia dell'arte italiana II, Torino 1927, str. 1072. – Venturi A , Arte in Dalmazia, Enc. Ital. XII, Milano 1931, str. 257. – Cecchelli C., Catalogo delle cose d'arte e di antichità – Zara, Roma 1932, str. 86. – Toesca P., Quelques miniatures vénitiennes du XIV siècle, Anvers-Bruxelles 1946/1947, str. 71. – Oštrić G., Zlato i srebro Zadra, Zagreb 1951, str. 16. – Krleža M., Zlato i srebro Zadra, Zagreb, str. 40 i 43, Tb. 57 i 58. – Muzeji i zbirke Zadra, Zagreb 1954, str. 137 – Enciklopedija Jugoslavije, sv. 4, str. 349. (M. Prelog). – Đurić V., Vizantijske i Italo-vizantijske starine u Dalmaciji, »Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 12, Split 1960, str. 123-135, sl. 26.

MAJSTOR LENJINGRADSKOG DIPTIHA

BOGORODICA S DJETETOM, SV. FRANJO I SV. NIKOLA

triptih, tempera na drvu, pozlata
v. 48,5, š. 71 cm (s otvorenim krilima)
centralno polje: v. 48,5, š. 36 cm
krila: v. 42, š. 17,5 cm
SPLIT, Arheološki muzej

U centralnom polju pravokutnog oblika, na udubljenoj plohi s polukružnim završetkom, prikazana je Bogorodica Hodigitrija u polufiguri. U naručju desne ruke drži Isusa okrenutog udesno. On desnom rukom dijeli blagoslov, a u lijevoj, spuštenoj u krilu, drži bijeli svitak. Uz rub mu teče široki zlatni porub, a njegovu tamnu boju oživljuje niz osmerokutnih zlatnih zvjezdica. Na lijevoj ruci vidljiv je rukav haljine ciklamne boje sa zlatnom bordurom. Bogorodičine bademaste oči natkriva pravilan luk obrva; linija desne obrve neprekinuto se spušta ocrtavajući obris nosa. Inkarnat je svijetložut, a sjene oko lica, očiju i na lijevoj strani nosa maslinastozelene. Sjena se na karakterističan način spušta i ispod usana u obliku male pačetvorine. Istim je koloritom oblikovano lice djeteta koje uokviruje smeđa kovrčasta kosa. Dječak je u košuljici ciklamne boje s ornamentom na rukavu, a plašt koji u gustim naborima ovija tijelo slikan je svijetlim cinoberom. Linearizam nabora je tamnije crvene boje. Prikaz se u čistoj konturi ističe pred zlatnom pozadinom polja.

U uglovima iznad luka prikazano je N a v j e š t e n j e s anđelom u zelenoj košulji i svijetlocrvenom plaštu lijevo i s Bogorodicom u tamnoplavom maforionu i ružičastoj haljini desno. Lijevo od Marije je stilizirani toranj crvene boje. Uz gornji rub iznad luka natpis crvenom bojom: AVE MARIA GRACIA (PLENA) DNUS (TECUM). Koso svedeni luk ukrašen je ornamentom.

Na lijevoj je vratnici prikazan s v. F r a n j o As i š k i u smeđem habitu opasanom bijelim konopom i s knjigom u rukama. Uski vijenac kose i kratka brada na asketskom licu smeđe su boje. Inkarnat i sjene slikane su istim tonskim odnosima kao i centralni prikaz. Kroz izrez na habitu vidi se krvava stigmata na prsima; ruke ranjene stigmatama. Desno pored nogu sveca kleči donator u desnom profilu odjeven u smeđi ogrtač. Nad svečevom glavom ime: FRANCISCUS.

Na desnoj vratnici istog oblika i veličine prikazan je s v. N i k o l a u lijevom poluprofilu. Svježe i dekorativno djeluju boje zelene tunike s bijelim ornamentima, felona ciklamne boje, crvene donje odjeće i bijelog omofora s crnim križevima. Iznad glave ime svečevo: NICOLAUS, a lijevo pred njim kleči donatorica u ružičastoj haljini. Lice sveca svijetlog inkarnata uokviruju sijeda kosa i brada.

Ovaj je lijepi krilni oltarić prvi objelodanio K. Prijatelj (1962) i istakao da on po svom obliku odgovara tipu triptiha kojeg Garisson naziva »t a b e r n a k u l s u p i s a n i m l u k o m«. Triptih je za Arh. muzej nabavio direktor M. Abramić, a restaurirao ga je prije II svjetskog rata njemački slikar Schaffgotsch u Dubrovniku. Djelo pripada kompleksu venecijansko-dalmatinskih slika nastalih kao proizvod specifične transformacije

bizantskog stila krajem XIII i poč. XIV st., prije pojave Paola Veneziana. O ovom umjetničkom kompleksu opširno su pisali G. Gamulin, V. Lasareff, V. Đurić, K. Prijatelj i dr. i iznijeli hipotezu o dalmatinskom doprinosu venecijansko-jadranskom slikarstvu XIV st. Na temelju ikonografskih i stilskih analogija s fragmentom kijevske ikone i lenjingradskog diptiha, Prijatelj uključuje splitski triptih u istu skupinu i datira ga u drugu polovinu trećeg decenija XIV st.

Bibliografija: Prijatelj K., Triptih iz splitskog arheološkog muzeja, Peristil 5, Zagreb 1962, str. 29-34. Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 69-70 i 72, sl. 234.

MAESTRO DI S. MARCUOLA (?)

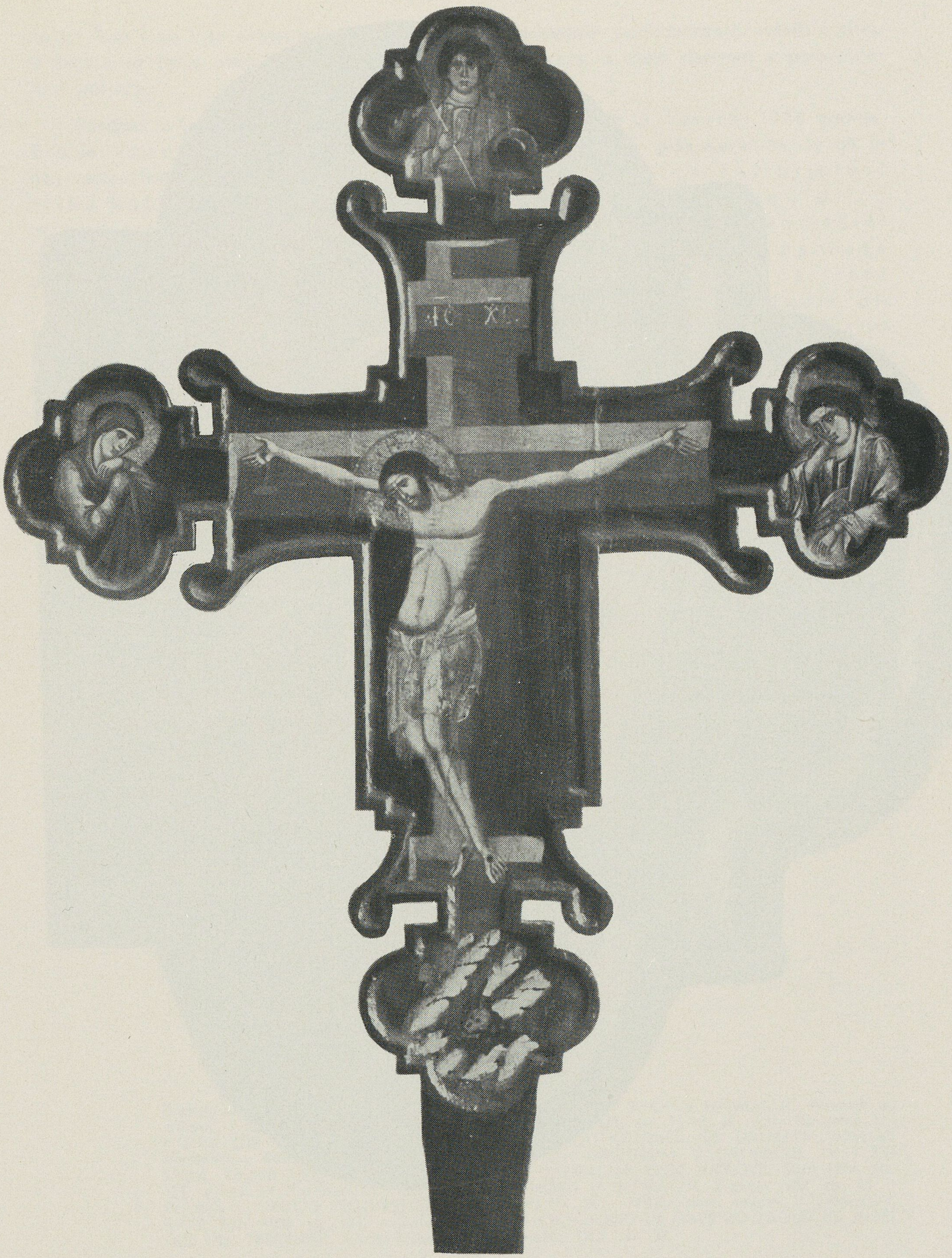
RASPELO S MARIJOM, SV. IVANOM I ANĐELOM

tempera na drvu, pozlata
v. 123, š. 89 cm
SEGET, Župna crkva

Krakovi križa se na neobičan način ljevkasto proširuju i u svom završnom dijelu tvore po dvije simetrično postavljene volute, koje flakiraju bazu zaključnih kvadriloba. Ploha vertikalnog kraka proširena je na način romaničkih raspela da bi se naglasio prikaz raspetog Krista. Tipičnim venecijansko-bizantskim elementom možemo smatrati plastično tijelo naslikanog raspela, koje ostavlja dojam intarzije, a slikano je s tri nijanse violetno-smeđe boje na tamnozelenoj pozadini ukrašenoj zlatnim zvjezdicama. Krist je očito mrtav, jer su mu oči zatvorene, a glava priklonjena udesno, kako je to uobičajeno u zapadnoj ikonografiji, a srećemo to i na djelima Paola Veneziana. Radi se, međutim, o bizantskom prikazu mrtvog Krista, jer se njegovo tijelo svija grudima udesno, a bokom ulijevo, formirajući tipičnu »bizantsku krivulju«, koja asocira agoniju i grčenje još živa raspetog tijela. Bizantskoj ikonografiji pripadaju i noge pribijene sa dva čavla, kao i izrazite zelene sjene, kojima je modelirano tijelo. Ali u izrazu lica nema pretjerane dramatske napetosti što, uz elegantnu izduženost figure, dokumentira prisustvo nove gotičke morfologije. U odnosu na žućkastobijeli inkarnat korpusa, perizoma je jasnije istaknuta svojom svijetlosmeđom bojom.

Polufigure u kvadrilobima nemaju elegancije centralnog lika; slabe su u crtežu, a ekspresija na licu djeluje usiljeno, kod Madone čak karikaturalno. Neobično je da je Bogorodičin maforion tamnocrven, dok su tunika i plašt sv. Ivana u konvencionalnom odnosu plave i ciklamnocrvene boje. Arkanđeo Mihajlo ima svijetlozelenu tuniku i svijetlocrveni plašt. Nabori na odjeći ovih polufigura modelirani su tonskim odnosima svojih osnovnih boja, ali je uz to bijelom bojom posebno naglašen njihov linearizam. Inkarnat je crvenkastožut, a sjene svijetlozelene. Zelenom i bijelom bojom slikana je također raspucana hridinasta pećina u donjem kvadrilobu, a u njenom su tamnom otvoru Adamova lubanja i kosti. Ne nedostaje ovom prikazu ni svježe crvenilo krvi, koja se u gustim mlazevima cijedi iz rana na rukama i nogama.

Raspelo iz Segeta izdvaja se svojim stilskim značajkama iz okvira umjetnosti Paola Veneziana, kao i iz kompleksa djela domaćih majstora dalmatinske slikarske škole. Najviše analogija nalazimo između njega i djela one struje venecijanskog slikarstva XIV stoljeća koja je nesumnjivo postojala uz Paola i gotovo nezavisno od njega, a čija su djela uočili i interpretirali G. Mariacher, R. Pallucchini, V. Lasareff i G. Gamulin. Mislim prvenstveno na R a s p e l o iz Helenskog instituta u Veneciji, mozaik s R a s p e ć e m u baptisteriju crkve sv. Marka, Raspeće iz S. Marcuola i Raspeće iz zbirke Stoclet u Bruxellesu. »Intarzirano« drvo križa nalazimo na svima; lice Kristovo je tipološki najbliže licu iz S. Marcuola, a Bogorodica i sv. Ivan podudaraju se u stavu i ekspresiji s licima iz Helenskog instituta i zbirke Stoclet. Likovna razina našeg djela ne dostiže naravno kvalitete Raspeća iz baptisterija i iz Helenskog instituta, ali je adekvatna mogućnostima slikara kojeg je Pallucchini označio imenom Maestro di S. Marcuola. S obzirom



na to, kao i na više evidentnih fizionomijskih i formalnih podudarnosti, vežem i sliku iz Segeta uz opus ovog anonimnog venecijanskog slikara, a djelo datiram s polovinom XIV stoljeća.

Raspelo iz Segeta otkrio je u grobišnoj kapeli tog gradića Lj. Karaman 1924. godine. Bilo je »zanemareno i u vrlo lošem stanju«, piše Karaman, te ga je dao restaurirati prof. M. Sternenu u Ljubljani. »Fiksirani su oni dijelovi slike koji su otpadali; skinuta je nečist, prah, mrlje itd.; na mjestima gdje je boja otpala, prilijepljeni su komadići platna s kolofonijem i voskom, te je na platnu nanesen osnov iz kazeinovog lijepa, i po tom su ovako preparirani dijelovi bojadisani neutralnim bojama blizim okolnom dijelu slike ... upotrebljene su samo tempera boje. Preslikano nije bilo, naravski, ništa«. Istom je zgodom Karaman pravilno uočio »...da se radi o dobroj umjetnini XIV vijeka«. Pored njega (1932, 1933, 1935. i 1952) o ovoj su umjetnini samo usputno pisali K. Prijatelj (1955) i G. Gamulin (1965), ali temeljitije do danas nije obrađena. Prema usmenom saopćenju G. Gamulin smatra ovo Raspelo radom Majstora kapele Orlandini u crkvi S. Apostoli u Veneciji.

Bibliografija: Karaman Lj., POPRAVLJANJE STARINSKIH SLIKA U DALMACIJI, »Vjesnik za arheol. i hist. dalmatinsku«, Prilog VI za god. 1924-1925, str. 11-12, Tb. I. – Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »Recueil Uspenskij«, Paris 1932, str. 359. – Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI XV I XVI VIJEK, Zagreb 1933, str. 153 – Karaman Lj., DALMACIJA KROZ VJEKOVE, Split 1934, str. 115, s repr. – Karaman Lj., PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952, str. 45. – Prijatelj K., PRILOG TROGIRSKOM SLIKARSTVU XV. ST., »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 9, Split 1955, str. 151. – Gamulin G., UN CROCIFISSO DI MAESTRO PAOLO ED ALTRI DUE DEL TRECENTO, »Arte veneta«, XIX, Venezia 1965, str. 39.

PRETHODNIK PAOLA VENEZIANA

OLTARNA PALA BL. LEONA BEMBA

tempera na drvu, pozlata
v. 76, š. 166 cm
VODNJAN, župna crkva sv. Blaža

Ploha konveksne drvene table, koja je nekad vjerojatno služila kao pokrov sarkofaga, a kasnije upotrijebljena kao oltarna pala, podijeljena je uskom crvenom trakom u pet polja s prikazima iz života blaženog Leona Bemba. U centralnoj pačetvorini je sam svetac u smeđoj odjeći, a pored njega lijevo kleči sasma sitni lik donatorice Tommasine Vitturi, koja je 1321. godine naručila izradu ovog djela. Uz donji rub je na zelenoj podlozi označena zlatnim slovima godina izrade umjetnine: MCCC XXI FACTV FVIT HOC OPVS. U gornjim uglovima anđeli u polufiguri s kadionicama flankiraju svečev lik.

Leone Bembo rođen je koncem XI stoljeća u uglednoj venecijanskoj obitelji. Kao biskup grada Modone u Moreji pao je u ropstvo bizantskog cara. Nakon teških nedaća uspio je konačno pobjeći i vratiti se u Veneciju. Legenda kaže da je u tom gradu kao redovnik laik kod monaha-ispovjednika u samostanu S. Lorenzo činio mnoga dobra djela i provodio život u pokori. Nakon smrti njegovim su zagovorom mnogi vjernici sticali milosti i o čudesima koja je učinio govore četiri manja prikaza ove umjetnine.

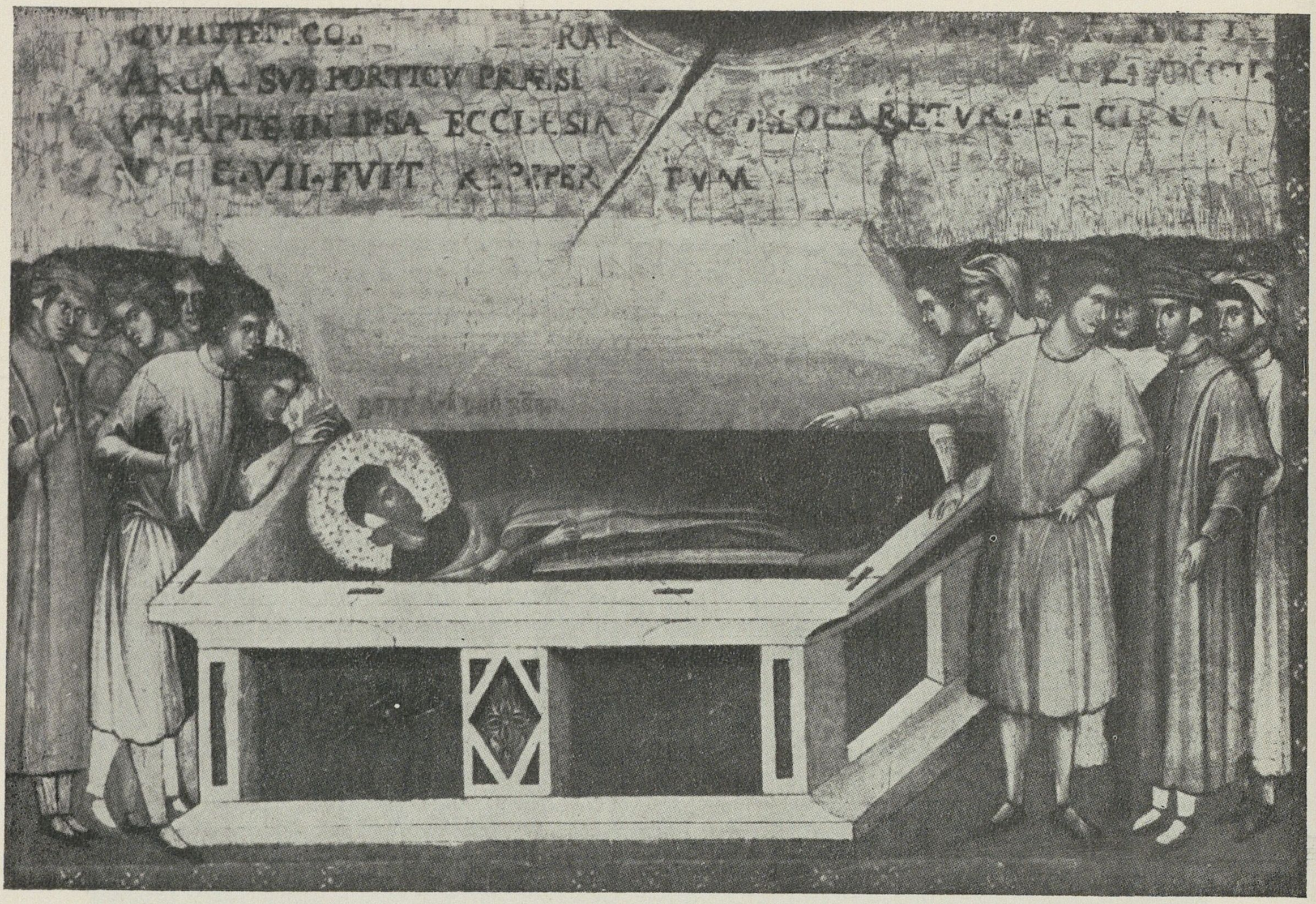
Prva scena u gornjem lijevom uglu ilustrira događaj iz 1207. godine kad je grupa vjernika otvorila sarkofag i otkrila da je tijelo svečevo, unatoč nizu minulih godina od njegove smrti, sačuvalo izgled i osobine organizma koji je tek preminuo. Oni očekuju čudo, a u kretnjama i izrazima lica fiksirano je iznenađenje i pobožno ufanje. Prikaz tumači natpis na latinskom jeziku (natpise navodim prema transkripciji P. Fiamme, kako ih je prenio Morassi u studiji iz 1926. g. Fiammina se transkripcija, vjerojatno, odnosi na originalni tekst pisan crvenom bojom, koji je radi trošnosti kasnije nadomješten grubljim pismenima izvedenim crnom bojom. Restaurator je ostavio nedirnutim ostatke starog, kao i naknadno ispisanog teksta):

QVALITER CORpus beati FRATris Leoni positvm FVIT
IN ARCA SVB PORTICV PRESbiterorum . . . VT APTE IN
IPSA ECCLESIA COLLOCARETVR ET CIRCA anno Domini
mcCVII FVIT REPERTVM

Na gornjem desnom prikazu biskup Giovanni Polani, praćen mnoštvom monaha, opatica i građana moli nad svečevim tijelom, koje leži na nosilima prekrivenim ljubičasto-crvenim prekrivačem. Karakteristična je scenska impostacija ispred dubokog portika s arkadama, koja kompoziciono podsjeća na tradicionalnu ikonografiju prikaza »Dormitio Virginis«. Nazire se ostatak natpisa:

Qvaliter Sanctvs Leo sepultum fvit ET TOTA CIVITAS
FVIT CVM MVLTIDVDine CLERICORVM MVLVA MIRACVLA FECIT

S mnogo realizma koncipirani su prikazi čuda koja su se dogodila zagovorom sveca na scenama u donjoj zoni pale. Lijeva kompozicija priča kako je svetac pomogao da progleda slijepa djevojka Caterina de'Ronconelli (jedva se čita legenda: QVALITER PVELLA



INFIRMA GABRIELLI DE RONCONELLIS . . .). Na suprotnoj strani je scena s obamrlom djevojčicom koja nakon intervencije sveca ozdravlja a zatim, u okviru iste kompozicije, majstor prikazuje djevojčicu u krilu majke koja ju doji. Na ovom je prikazu sačuvan dio natpisa:

QVALITER PVELLA INFIRMA VOVITVR BEATO LEONI
CVIVS MERITIS SANAM RESTITVITVR SALVA ANNO . . .

Lagane arhitektonske konstrukcije koje tvore pozadinu ovim prizorima, imaju izrazito romanički karakter i tendiraju prema perspektivnim rješenjima, dok graciozne kretnje žena, igra ispruženih ruku, tok nabora, plastičnost likova i slobodna kompozicija u kojoj je izbjegnuta stroga simetrija, prezentiraju sklonost naturalističkom izražavanju karakterističnom za istovremenu toskansku umjetnost. Radi se o djelu zrelog i originalnog umjetnika koji u većoj mjeri slijedi aktuelna strujanja terraferme nego li dekorativnost, šematizam i apstraktno tretiranje tipova i situacija tradicije prožete bizantizmom.

Oltarna pala bl. Leona Bemba potječe iz crkvice S. Sebastiano u Veneciji, a u Vodnjan ju je prenio 1818 godine slikar Gaetano Grenzler. Na nju je prvi skrenuo pažnju Antonio Morassi 1922 godine, kad je i restaurirana njegovim zalaganjem, a zatim je o njoj pisao

1923, 1924. i 1926. godine. On se ne upušta u atribuiranje djela nego samo ističe da slikar iz Vodnjana »...komponira prikaze s vještinom, a pokrete i lica slika s lakoćom; posjeduje kaligrafsku preciznost u oblikovanju nabora odjeće; izbjegava ukočenost i olakšava materijale fluentnim naborima; dekorira draperije svježim ornamentima listova, cvjetova i vitica. Njegova je paleta drhtava od sitih boja...« Analizirajući odnos bizantskih i zapadnjačkih elemenata na slici Morassi nalazi da su prvi prisutni samo u neznatnoj mjeri (tip sveca, motiv anđela s kadionicama i zlatna pozadina), dok zapadnom porijeklu pripada tipologija, ekspresivnost fizionomija, arhitektonski elementi i njihov raspored na sceni, plastičnost likova, živost kretnji i realizam prikaza. On pretpostavlja »...direktno ili indirektno poznavanje toskanske škole, sienskih i Giotovih uzoraka, posebno dekoracije Arena kapele u Padovi«. Upravo u ovoj specifičnoj stilistici vodnjanske pale, precizno i pravilno analiziranoj od Morassija s obzirom na omjer bizantskih i zapadnih elemenata, leži izvor kontraverzne interpretacije početaka i evolucije stilskog izraza Paola Veneziana. G. Fiocco je prvi pripisao ovo djelo samom Paolu i smatrao ga najranijim sačuvanim radom majstorovim. Na njemu on nalazi

apsolutnu predominaciju bizantskih akcenata. Lasareff, međutim, otkriva na pali »...samo neznatne bizantske uplive«. Fioccovu atribuciju su prihvatili i podržali Bettini, Longhi, Coletti, Carpegna, Toesca, Pignati i Pallucchini, dok Lasareff, Arslan i Muraro smatraju da Paolo Veneziano nije bio u mogućnosti da u ovom ranom razdoblju ostvari tako zrelo i stilski definirano djelo. Lasareff namjerno isključuje iz opusa Paola Veneziana oltarnu palu iz Vodnjana i kaže da ona »...ako je uporedimo s radovima Paola Veneziana pokazuje mnogo arhaičnije stilske oblike. Ona je izvedena od jednog majstora u punoj zrelosti, a ne od početnika«. Na temelju toga on ne isključuje mogućnost da je ovaj majstor bio Paolov učitelj (Arte veneta, 1954).

R. Palluchini je, kao izvrstan poznavalac venecijanskog slikarstva, iznio ozbiljne argumente protiv gornje teze i istakao da »...pomjerajući unazad početak Paolove aktivnosti do 1310. godine (vrijeme nastanka pale sv. Donata iz Murana, koju smatra Paolovim djelom), ne možemo 1321. godine govoriti o početniku«. Fiksirajući majstorovu stilsku evoluciju on ističe da su Paolovi počeci samo neznatno bizantski i da u znatnijoj mjeri odišu romaničkom energijom terraferme, utjecajem Arena kapele i poticajima rimineškog porijekla. I u okvirima venecijanske likovne kulture kasnog XIII stoljeća mogu se prema Pallucchinijevu mišljenju sresti pokušaji plastičnog tretiranja forme i težnje prema novim prostornim odnosima (freske u San Zan Degolà). Polazeći od te konstatacije Pallucchini smatra da se »...od ranog razdoblja „kontinentalnog" tačnije romaničkog stila do vicentinskog poliptiha iz 1333. g. Paolov stil razvija prema pojačavanju bizantizma, ali ujedno i njegove gotičke transformacije. S poliptihom br. 21 iz venecijanske Akademije ta evolucija doživljava ponovni obrat prema bizantizmu da zatim završi s profinjenom i artificioznom gotikom posljednjih djela«.

Muraro, međutim, djela te prve »rane faze kontinentalnog stila« veže uz ličnost Paolova učitelja, pri čemu mu je za njegovu tezu pružio polaznu tačku dokumenat trevizanskog notara Oliviera Forzetta iz 1335. godine, u kojem se spominje Maestro Paolo i njegov stariji brat Marko, slikar i imitator načina jednog »teutonskog« majstora. Prema tome postojao je i »Maestro di Maestro Paolo«, kojemu treba pripisati i oltarnu palu iz Vodnjana na kojoj su zapadnjački elementi evidentni. Prema Muraru »Paolo Veneziano odražava kulturu svog najvažnijeg naručioca dužda Andrije Dandola«, njegovi su počeci i afirmacija »paralelni s usponom Andrije Dandola na vlast« (u četvrtom deceniju), te ga treba smatrati »prvim slikarom Republike, zaposlenim u bazilici sv. Marka i u duždevoj palači«.

Nedavno je (1965) tezu o Paolovu učitelju pokušao dokazati V. Lasareff koji kaže: »Sigurno da je mladi Paolo Veneziano imao prethodnike koji su radili u maniri vrlo bliskoj njegovoj. Jedan od tih njegovih prethodnika, a možda i direktni učitelj, autor je »Madone s djetetom« iz Museo civico u Padovi, »Madone s djetetom nepoznate lokacije (misli na sliku iz Beograda, koju je publicirao G.

Gamulin 1964) i »Krunjenja Bogorodice« iz Washingtona« (1324). Isto tako po njemu se »...ne može apsolutno atribuirati Paolu Venezianu oltarna pala Bl. Leona Bemba...« (1321), a »...nije Paolova ni drvena ankona sa sv. Donatom iz crkve sv. Marije i Donata u Muranu« (1310). Argumentirajući ovo oduzimanje djela prve Paolove faze (po Pallucchiniju) Maestru Paolu, Lasareff je negirao Pallucchinijevu kronologiju majstorovih sačuvanih djela i karakter njegove polazne faze u likovnoj evoluciji. On te početke velikog majstora smatra »...složenim i kontradiktornim« i sažimajući u jednoj definiciji sve komponente Paolova stilskog izraza u tom momentu kaže: »U njima treba voditi računa o djelima kasnije venecijanske „grčke manire" iz kojih uzima najveći dio ikonografskih motiva, zatim o slikarovu živom interesu za profinjenu minijaturističku slikarsku maniru i bizantske modele umjetnosti kasnog paleološkog perioda, preko kojih je Paolo upoznao rafinirani neohelenistički svijet, i konačno moraju se uzeti u obzir djela lokalnih slikara koji su razvijali stare romaničke tradicije u smislu približavanja gotičkim oblicima, koji se sve više afirmiraju«.

Nedavni restauratorski zahvat na pali iz Vodnjana (prof. Lela Čermak, 1966) otkrio je zaista visoke likovne kvalitete ove umjetnine i rukopis slikara koji se u detaljima i u cjelini gotovo suštinski razlikuje od nesumnjivog Paolova potpisanog i datiranog autografa, slike »Dormitio Virginis« iz Vicenze (1333). U jednom i u drugom slučaju radi se o tehničkoj virtuoznosti autora, ali po svom duhu, stilistici, tipološkim karakteristikama likova i kolorizmu to su zaista dvije različite slikarske koncepcije. Teško je opravdati zrelost vodnjanske pale izuzetnim talentom Paola Veneziana u najranijoj mladosti, kao što je teško objasniti, unatoč privlačnoj argumentaciji M. Murara i V. Lasareffa, zašto je jedan majstor jednako velik ili veći od Paola Veneziana, ostao potpuno anoniman u svom vremenu. Stoga smatram ovaj atributivni problem zasada neriješenim i djelo označavam kao rad nepoznatog prethodnika Paola Veneziana.

Od domaćih historičara umjetnosti vodnjansku oltarnu palu pripisuju također Paolu Venezianu G. Gamulin i K. Prijatelj, spominjući je usputno i kao komparativni materijal u svojim studijama o djelima Paola Veneziana.

Bibliografija: Fiamma P., LA VERA ORIGINE DELLE CHIESE DI S. LORENZO E S. SEBASTIANO, Venezia 1645. – Fiamma P., VITA ET MIRACOLI DEL GLORIOSO S. LEONE BEMBO, Venezia 1645. – Caprin G., L'ISTRIA NOBILISSIMA, Trieste 1908. – Testi L., STORIA DELLA PITTURA VENEZIANA, Bergamo 1909. – Morassi A., IL »FONDO ORO« TRECENTESCO E LA PREDELLA DI DIGNANO, »Il Popolo di Trieste«, 8. IX 1923. – Van Marle R., THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING, Vol. IV, Hague 1924, str. 4 – Morassi A., DIPINTI VENEZIANI PRIMITIVI, »Belvedere«, br. 46, Wien 1926, str. 75-81, sl. 1-7. – Fiocco G., LE PRIMIZIE DI MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »Dedalo«, Milano-Roma 1931, str. 877-894. – Bettini S., LA PITTURA DI ICONE CRETESE-VENEZIANA E I MADONERI, Padova 1933, str. 61 i 67. – Bettini S., AGGIUNTE A PAOLO VENEZIANO,

»Bollettino d'Arte«, Roma 1935, str. 474-479. – Bettini S , PITTURE CRETESI-VENEZIANE A RAVENNA, Ravenna 1940, str. 99-100. – Coletti L., I PRIMITIVI – I PADANI, Vol. III, Novara 1947, str. 51, Tabla 100 a i b. – Toesca P., STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Vol. II, Torino 1951, str. 707-711. – Carpegna N., LA »COPERTA« DELLA PALA D'ORO DI PAOLO VENEZIANO, »Bolletino d'arte«, G. XXXVI, Fasc. I, Roma 1951, str. 55-66. – Longhi R., VIATICO PER CINQUE SECOLI DI PITTURA VENEZIANA, Firenze 1952, str. 44. – Lasareff V., MAESTRO PAOLO E LA PITTURA VENEZIANA DEL SUO TEMPO, »Arte veneta«, VIII, Venezia 1954, str. 88. – Arslan W., UNA NUOVA MADONNA DI PAOLO VENETO, »Commentari«, Roma 1956. – Prijatelj K., POLIPTIH PAOLA VENEZIANA U SKRADINU, »Mogućnosti«, br. 7, Split 1960, str. 563-567. – Prijatelj K., IL POLITTICO DI PAOLO VENEZIANO DA SKRADIN, »Arte veneta«, XIII-XIV, Venezia 1960, str. 27. – Pignatti T., ORIGINI DELLA PITTURA VENEZIANA, Bergamo 1961. – Gamulin G., DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram«, br. 95, 16. II 1962, str. 5. – Prijatelj K., STUDIJE O UMJETNINAMA U DALMACIJI I, Zagreb 1963, str. 15. – Gamulin G , JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, Zagreb 16. III 1964, str. 5. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma, 1964, str. 21-29, 37 i 40, sl. 27-34. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA - FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965. – Lasareff V., SAGGI SULLA PITTURA VENEZIANA DEI SEC. XIII-XIV, LA MANIERA GRECA E IL PROBLEMA DELLA SCUOLA CRETESE (I°), »Arte veneta«, XIX, Venezia 1965, str. 17-31.

PRETHODNIK PAOLA VENEZIANA

MADONA NA PRIJESTOLJU S ISUSOM

Slika nije izložena u originalu, jer iz objektivnih razloga nije mogla biti posuđena za izložbu, premda se nalazi u našoj zemlji.

Ovu Bogorodicu na prijestolju s Isusom R. Pallucchini pripisuje »Sljedbeniku Paola Veneziana«, G. Gamulin samom Maestru Paolu. Lasareff je mišljenja da ova umjetnina posjeduje stilske značajke djela koja pripisuje jednom od Paolovih prethodnika, možda direktnom njegovom učitelju. Zaista je šteta da ovi kontraverzni sudovi nisu mogli biti provjereni na našoj izložbi, koja bi omogućila neposrednu konfrontaciju Paolovih autografa s ovim važnim i interesantnim ostvarenjem.

NAČIN PAOLA VENEZIANA

SV. ANDRIJA IZMEĐU ČETIRI SVECA

tempera na drvu, pozlata (aureole)
v. 61, š. 154 cm
TROGIR, Zborno-opatska crkva

Slika potječe iz crkvice sv. Andrije u Trogiru za koju je i bila naručena, s obzirom da je centralna figura na prikazu lik sv. Andrije. Vjerojatno je bila upotrebljavana kao pala oltara. Centralni lik u hijeratskom frontalnom stavu okružuju s desna i lijeva po dva sveca, i to: sv. Luka Evanđelista i sv. Petar na lijevoj strani, a sv. Matej i sv. Bartolomej desno. Likovi su prikazani ispred crvene pozadine na kojoj su se mjestimično sačuvali tragovi zlatnih zvijezda. Slika je teško oštećena gotovo po cijeloj svojoj površini, osim na licima svetaca, tako da su prvotne boje, pa čak i crtež, jedva čitljivi. Ni najnoviji restauratorski zahvat (prof. I. Lončarić, 1967) nije smjeo osloboditi djelo kasnijih preslika na draperijama ispod kojih je originalni namaz nestao. Samo par većih fragmenata predstavljaju dijelove originalne slike s karakterističnim rukopisom autora. Pallucchini smatra da preslici pojteču čak iz XIX stoljeća, ali je vjerojatnije da je slika preslikana u XVIII stoljeću, jer se na poleđini nalazi natpis A D 29 Maggio 1724.

Dok lica svih svetaca prezentiraju način Paola Veneziana, karakterističan za period što ga je R. Pallucchini označio kao »...delikatni momenat prijelaza iz naglašenog bizantizma u početke goticizma čiji je najmarkantniji predstavnik poliptih iz Vicenze nastao 1333. godine...«, crtež draperija, ruku i nogu pokazuje takve slabosti da svakako ne može imati veze s velikim osnivačem venecijanske slikarske škole. Očito se radi o kasnijim dodacima, jer su konture ekstremiteta tako nespretne i nepravilne da djeluju odbojno.

Boja odjeće tek se naslućuje na malim originalnim plohama fakture. Sv. Luka (označen natpisom : S./ LVCHAS – EVG, u visini glave) ima svijetlozelenu tuniku i sivovioletni plašt. Kosa mu je okomito češljana i slikana smeđim okerom. Do njega je sv. Petar (natpis : S. / PET – RVS), kojeg bi prepoznali i po ikonografijom ustaljenim kovrčama na glavi i po karakterističnoj bradi. Njegova je tunika sivovioletna, a plašt žut sa svijetlozelenom postavom. U spuštenoj su mu ruci ključevi.

Čini se da je odjeća sv. Andrije, u centru slike, potpuno preslikana i danas ima smeđu tuniku i zeleni plašt. Nabori su osvijetljeni sasma »nepaolovskim« širokim bijelim crtama, što je slučaj i s ostalim likovima. Uz glavu je ime svečevo : S / ANDR – EAS. Desno su sv. Matej (u tunici violetnosmeđe boje i plavom plaštu sa zelenom podstavom i lijepo usklađenom žutom bojom korica Evanđelja koje drži u ruci) i sv. Bartolomej u zelenoj tunici i plaštu sa zelenom podstavom. Natpisi su i ovdje u cijelosti sačuvani: S. / MAT / EVS i S. / BART – OLOMEVS.

Na ovo je djelo prvi upozorio Lj. Karaman (1932) ističući da djelo podsjeća na venecijanska slikarska djela iz sredine trečenta i na prve radnje majstora Paola »prije negoli je ovaj majstor čvrsto udario putem emancipacije od dotada dominantnog bizantinskog načina«. Karamana su podsjetili na bizantsku umjetnosti »...ne samo općeniti tipovi svetaca, već

i različni značajni detalji, kao na primjer ... tretiranje kose kod figura, pa ona karakteristična živa crvena boja usana i ličnih jagoda svetaca te tipična bijela svjetla na licima i draperiji svetaca«. S. Bettini će nešto kasnije (1940), nadopunjujući katalog djela Paola Veneziana što su ga predložili E. Sandberg-Vavalà (1930) i B. Berenson (1932), uključiti u njega i trogirsku palu. Inače je ovo djelo smatrano sve do novijeg vremena radom domaće slikarske škole XV stoljeća (Karaman Lj. i K. Prijatelj). Prijatelj mu je, dapače, dao posebnu važnost istakavši da ono »...među slikama dalmatinske škole ... zauzima posebno mjesto« (1957). R. Pallucchini je, na temelju fotografije (1964), označio trogirsku palu »radom radionice Paola Veneziana« i istakao: »Potrebno je pomišljati i na Paola samog, kao što je to istakao Bettini (1940), ali vjerujem da je razumnije držati se općenitije oznake, dok oprezna restauracija ne omogući donošenje uvjerljivog suda o umjetnini.« Ne čekajući na restauratorski zahvat Pallucchini je iste godine, na poticaj G. Gamulina, ponovo pisao o umjetnini, upozorio na analogije između trogirskih svetaca i sv. Kristo-

fora i sv. Roka naslikanih na vanjskoj plohi krila Triptiha sv. Klare u Trstu te zaključio da se u svakom slučaju radi o paolovskoj tipologiji ». . . koja je postala pravilom u svojim uvijek istim gotizirajućim akcetima«, i da trogirska pala može lako biti uklopljena u okvire Paolove aktivnosti. Pošto restauratorski zahvat nije otkrio znatnije tragove Paolove prvorazredne tehnike niti se može govoriti o otkrivanju majstorove karakteristične kolorističke game na draperijama uputno je ostati kod oprezne oznake »Način Paola Veneziana«.

Bibliografija: Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »Recueil Uspenskij«, Vol. II, Paris 1932, str. 357 i 359, Tabla LII/1. – Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI XV i XVI STOLJEĆE, Zagreb 1933. str. 152 i 154, sl. 82. – Bettini S., PITTURE CRETESI-VENEZIANE, SLAVE ED ITALIANE DEL MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA, Ravena 1940, str. 101. – Prijatelj K., LA PITTURA DELLA SCUOLA DALMATA, »Arte veneta«, br. XI, Venezia 1957, str. 11, sl. 1-2. – Gamulin G., JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, 16. VIII 1964, str. 5. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Rim 1964, str. 58, 93 (Bilj. II). – Gamulin G., NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi odsjeka za povj. umjetn.«, br. 5, Zagreb 1964, str. 3. – Pallucchini R., PER PAOLO VENEZIANO, »Arte veneta«, br. XVIII, Venezia 1964, str. 158-159, sl. 185-187. – Gamulin G., U SJENI VREMENA, »Slobodna Dalmacija«, br. 6103, Split 10. X 1964. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965, str. 1-7.

PAOLO VENEZIANO

POLIPTIH SVETE LUCIJE

tempera na drvu, pozlata
v. 146, š. 170 cm
KRK, Biskupski ordinarijat

Arhitektonska kompozicija poliptiha koncipirana je na venecijansko-gotički način s naglašenom dominantom u sredini, koju okružuje više različitih polja nadsvođenih trilobama komponiranim od kružnih segmenata i okrunjenih zabatima, čije vanjske rubove krase fijale, lisni motivi i rozete ili ih dijele šiljati tornjići. Ovaj živo raščlanjeni okvir bogat dekorativnim elementima i rezbarenim ukrasima djeluje prozračno, poput fasade istovremene venecijanske palače.

U centralnom je polju (v. 78, š. 47 cm) prikazana sv. Lucija, monumentalan i hijeratičan lik s palmom u desnoj i lukijernarom u lijevoj ruci. Frontalnost, koja djeluje sasma shematično, asocira na lik bl. Leona Bemba, ali u manje vještoj i sirovijoj interpretaciji. Tirkiznoplava haljina sa zlatnim cvjetovima, plašt ciklamne boje i zlatna kruna djeluju dekorativno. Karakteristično je zeleno, horizontalno postavljeno pačetvorinasto polje s ukrasom u formi zlatnih vitica na grudima svetice.

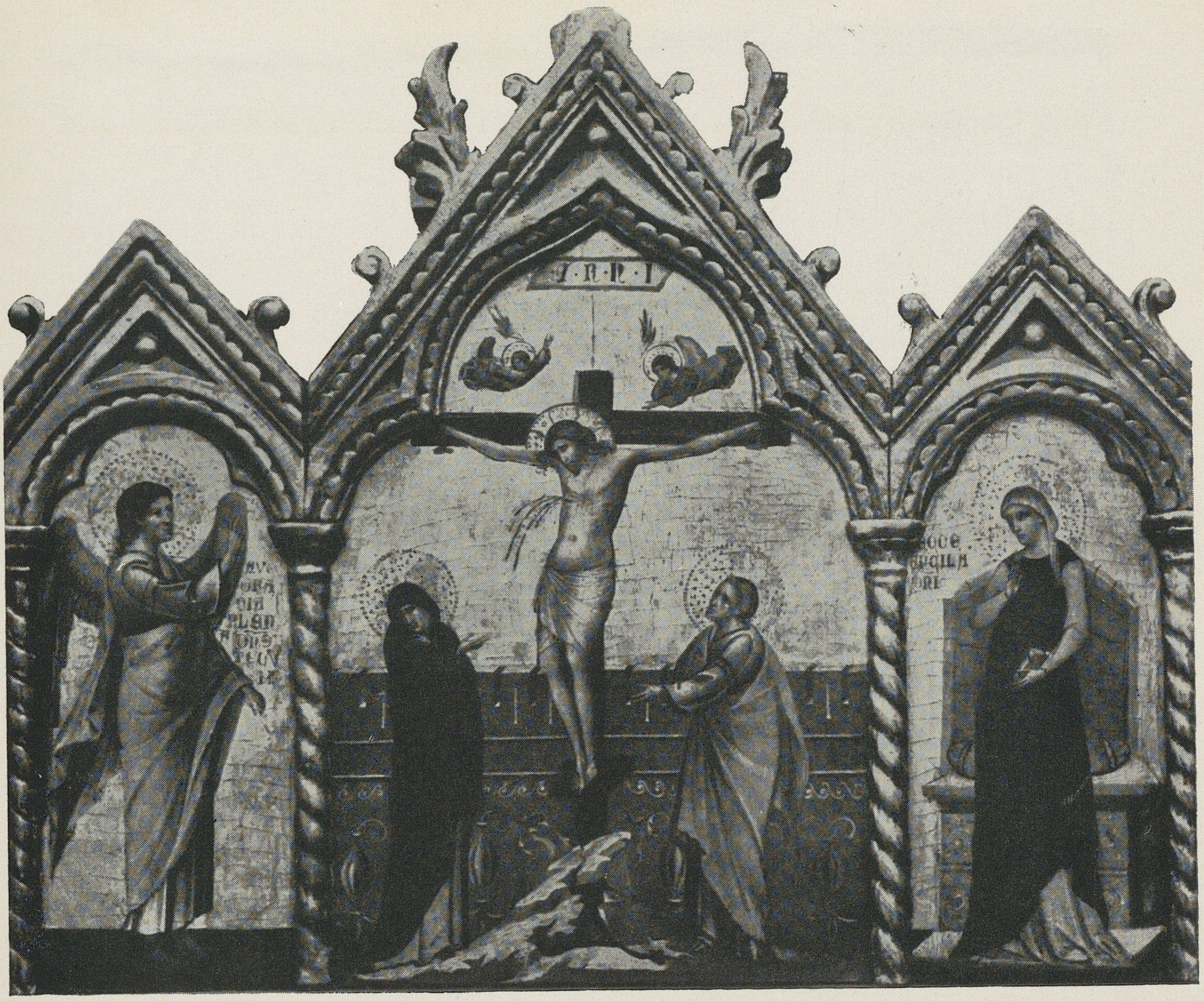
Mnogo su življe ispričani prizori iz života svetice na osam postranih polja (v. 32, š. 25 cm), koja flankiraju centralnu sliku. U redosljedu od lijeva udesno vidimo: 1. Lucija kleči pored groba sv. Agate i moli za ozdravljenje majke, koja žalosna sjedi na desnoj strani; 2. Lucija dijeli siromasima dragocjenosti svog miraza; 3. Vjerenik optužuje Luciju prefektu Paskaciju da javno ispovijeda kršćansku vjeru; 4. Privezana za volove da je vuku u bordel, sv. Lucija je na čudesan način ostala nepomična; 5. Sveticu na lomači dva krvnika polijevaju uljem i smolom, ali ju plamen nije ozlijedio; 6. Paskacije probada svetici grlo bodežem; 7. Ranjena svetica proriče mir crkvi nakon Dioklecijanove i Maksiminijanove smrti. Dok biskup praćen klerikom s kadionicom u ruci pruža hostiju sv. Luciji koja umire, iza nje stoji njena majka; 8. Uz grob svetice kleči nekoliko vjernika.

Opisani su prikazi evidentno slabi u kompoziciji, ali posjeduju oštrinu zapažanja realnog života, osobito na sceni darivanja dragocjenosti siromasima. Pokrenuti su i živi, premda arhaični u formi i crtežu. Samo se u prvom i zadnjem polju javljaju arhitektonski elementi, dok na ostalima manjka realni ambijenat i događaji se odvijaju pred zlatnom pozadinom, u apstraktnom prostoru. Tek poneki detalj sugerira scenski okvir (stol, prijestolje i sl.). Pripovijedanje se ipak odvija s osjećajem za vjernost akcije. Kromatska se skala temelji na kontrastu dubokog plavog tona i svježeg cinobera, variranih sa ružičastom, plavozelenom, maslinastozelenom, žutozelenom, svijetloplavom, žutom i sivom bojom. Relativno plošno modelirani volumeni ostvareni su nijansama iste boje uz primjenu bijelih refleksa na vrhu nabora. Likovi su konturirani crvenom ili smeđom linijom. Lica i ruke majstor slika kontrastom gustih smeđih sjena i izrazito bijelog svjetla s plohama crvene boje na jabučicama obraza i na vrhu nosa. Imena likova u latinskoj inskripciji ispisana su cinoberom, najčešće iznad glave.

Nad centralnim poljem s likom sv. Lucije postavljeno je na tradicionalan način Raspeće (v. 38, š. 27 cm), flankirano akterima Navještenja (v. 28, š. 12,5 cm). Krist na križu, Bogorodica i sv. Ivan skladno su ukomponirani u raspoloživi prostor

ispred karakterističnog zelenog zida ukrašenog bijelim vegetabilnim uzorkom, a križ je ukopan u stiliziranu raspuknutu stijenu Golgote. Dramatičnost je trijezno odmjerena i izražena prvenstveno gestama. Anđeo i Bogorodica na prikazu Navještenja graciozni su likovi s hijeratskim gestama, jednostavni i smireni u času primanja objave. Konvencionalnim bojama odjeće suprotstavljena je zvonka crvena boja draperije na naslonu prijestolja pred kojim stoji Marija. U bizantsku kanonsku ikonografiju unesena je venecijanska živost. Ispred anđela je natpis: AVE /GRA / CIA PLEN / A. DNS / TECV / M, a ispred Bogorodice: ECCE / ANCILA / DNI.

Četiri polufigure svetaca (v. 30, š. 21,5 cm), desno i lijevo od Raspeća i Navještenja, u snažnijoj mjeri odaju oslon na bizantske predloške. Tipološki, stilski i ikonografski to su u punom smislu riječi figure bizantske umjetnosti.



Sv. Kvirin u prvom polju na lijevoj strani već odaje izvjesne mekoće zapadnjačke interpretacije, dok su ostali sveci: sv. Ivan Krstitelj, sv. Andrija i sv. Gaudencije, oporiji i grublji u izrazu i modelaciji. Draperije su nabrane u tvrdim, linearno stiliziranim naborima, a kose i brade oblikovane plastičnim pramenovima s debelim bijelim linijama na površini.

Sve su scene slikane ispred zlatne pozadine. Aureole oko glava svetaca ugravirane su u podlogu i ukrašene karakterističnim motivom tankih spiralnih vitica i uzorkom od po tri puncirane točkice rasute po cijeloj plohi aureole.

Krčki poliptih, koji se nalazio u crkvi sv. Lucije u Jurandvoru na otoku Krku, a danas čuvan u zgradi biskupskog ordinarijata, prvi put je ušao u stručnu literaturu 1919. godine zahvaljujući G. Fioccu, a zatim ga je 1928. godine publicirao A. Morassi dok

se nalazio u Trstu označivši ga kao «...veličanstveno djelo venecijanske slikarske škole XIV stoljeća«. Na temelju analogija on dolazi do zaključka da se radi o djelu radionice Paola Veneziana na kojem su »...dobri, izvrsni i vrlo slabi prikazi međusobno povezani«. Po njegovu mišljenju djelo je nastalo u kolaboraciji oca i sinova, tj. učitelja i učenika. Krčki poliptih je uključila u katalog Paolovih radova E. Sandberg-Vavalà (1930), ali se nije upuštala u vremensku impostaciju umjetnine, kao što je to prije nje učinio Morassi, ističući da je ovo djelo »naprednije u poređenju sa palom iz Vicenze (datiranom

ΜΗΤΗΡ

1333)«, te da je nastalo poslije nje. Nakon Fiocca, koji je autorom djela iz Krka označio također Paola Veneziana, najozbiljnije se njime pozabavio R. Pallucchini (1964). On ga je datirao prije 1333. godine i istakao da je nastao u trećem deceniju XIV stoljeća kao rad Paola Veneziana.

Od domaćih historičara umjetnosti o krčkom su poliptihu usputno pisali K. Prijatelj (1960) i G. Gamulin (1961, 1962. i 1964) prihvaćajući atribuciju ovog djela Paolu Venezianu.

Umjetnina je restaurirana 1966. godine u Restauratorskom zavodu Jug. Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Prof. I. Lončarić pažljivo je očistio prikaze od slojeva alteriranih lakova, uklonio nekorektne retuše ranijih restauratorskih zahvata, rekonstruirao uništenu podlogu oštećenih dijelova i preciznim crtkanim retušima rekonstruirao nestale partije prikaza. Rekonstruirani su, također, oštećeni dijelovi rezbarenog okvira te je umjetnini vraćena prvotna dekorativnost i svježina kolorita.

Bibliografija: Fiocco G., CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE TOLTE A VENEZIA, Venezia 1919, str. 1. – Morassi A., IL POLITTICO DI VEGLIA, »Belvedere« svez. 13, august 1928, str. 27-30, sl. 1-3. – Sandberg-Vavalà E., MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »The Burlington Magazine« br. 331, oktobar 1930, str. 171-177, sl. Tabla IV a. – Fiocco G., LE PRIMIZIE DI MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »Dedalo«, juni 1931, str. 877-894. – Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »L'art byzantin chez les Slaves«, Paris 1932, str. 359-360, Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI XV i XVI VIJEK, Zagreb 1933, str. 150. – Bettini S., PITTURE CRETESI-VENEZIANE SLAVE E ITALIENE DEL MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA, Ravena 1940, str. 101. – Karaman Lj., PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952, str. 46. – Prijatelj K., POLIPTIH PAOLA VENEZIANA IZ SKRADINA, »Mogućnosti« br. 7/1960, str. 563-567. – Prijatelj K., IL POLITTICO DI PAOLO VENEZIANO DA SKRADIN, »Arte veneta«, br. XIII-XIV, Venezia 1960, str. 25-29. – Gamulin G., IZ RADIONICE MAESTRA PAOLA, »Peristil«, br. 4, 1961, str. 17-18. – Gamulin G., DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram« br. 95 od 16. II 1962, str. 5 – Prijatelj K., STUDIJE O UMJETNINAMA U DALMACIJI I, Zagreb 1963, str. 13-16. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 27-31, 37, 39, 40, sl. 48-64. – Pallucchini R. PER PAOLO VENEZIANO, »Arte veneta«, XVIII/1964, str. 159. – Gamulin G., JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik« od 16. VIII 1964, str. 5. – Gamulin G., ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium« br. 838, oktobar 1964, str. 148. – Gamulin G., UN CROCIFISSO DI MAESTRO PAOLO ED ALTRI DUE DEL TRECENTO, »Arte veneta« XIX/1965, str. 32 i 37.

NAČIN PAOLA VENEZIANA

RASPELO

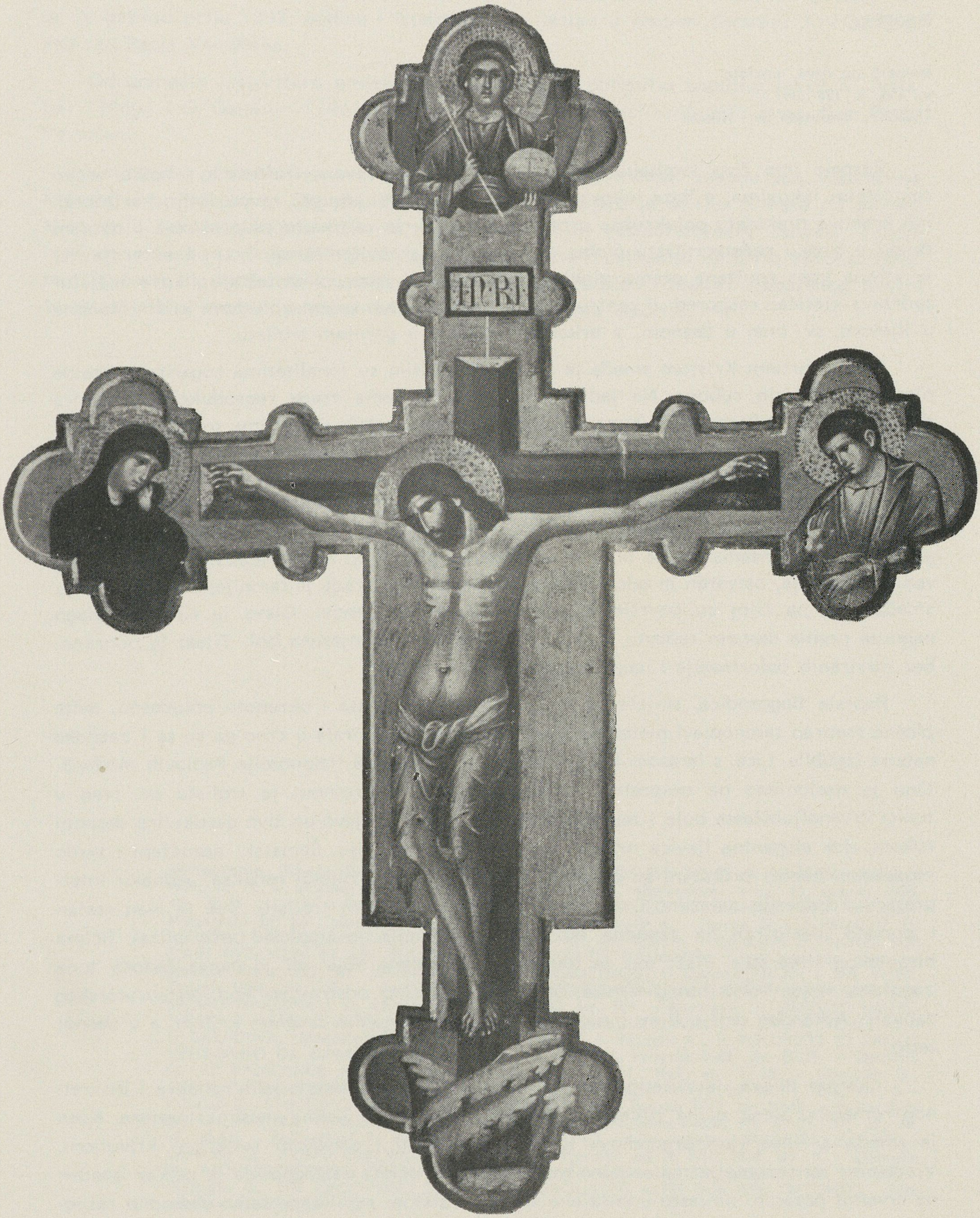
tempera na drvu, pozlata
v. 154, š. 124 cm
TROGIR, Samostan sv. Nikole

Raspelo ima živo lomljenu konturu: krakovi završavaju trolistima s nešto većim centralnim lukovima, a baze lukova povezuju pravokutni ispusti; ravnu liniju horizontalnih krakova prekidaju polukružne protuberance, dok se vertikalna os proširuje u donjem dijelu u široku pačetvorinastu plohu. Rub raspela je povišen, širok 1 cm i nutarnja mu je strana koso spuštena prema plohi s prikazima. U izboru i smještaju likova majstor zadržava klasičan raspored: u centru je Krist razapet na manjem upisanom križu, Madona u lijevom, sv. Ivan u desnom, a arkanđeo Mihajlo u gornjem trolistu.

Križ s mrtvim Kristom smeđe je boje, a svjetlijim su tonalitetima sugerirane kosine njegovih svedenih rubova. Na jednoličnoj površini nema traga reprodukciji nervatura drvene strukture. Raspelo je ukopano u sivu stijenu, šematski stiliziranu, u čijoj je šupljini umjesto uobičajene Adamove lubanje prikazana lokva svježe crvene krvi. Kristova stopala, prekrižena i pribijena jednim čavlom, počivaju na poprečno postavljenoj konzoli jednakog presjeka kao i križ. Nad gornjim krakom je bijela pačetvorinasta tabla obrubljena smeđom trakom s natpisom I N R I. Kristovo tijelo i perizom oblikovani su fino graduiranim nijansama smeđe boje, a volumen korpusa, koji odaje relativno dobro poznavanje anatomije, ostvaren je zelenkastosmeđim sjenama. Brada je tamnije, a kosa svjetlije smeđe boje na čijoj su površini linijama iscrtani pramenovi. Glava je Kristova blago nagnuta prema desnom ramenu, a na licu se odražava odmjerena bol. Tijelo je punašno, bez forsiranih deformacija i naglašene bizantske krivulje.

Poprsje Bogorodice, smješteno po cijeloj visini trolista i okrenuto poludesno, ovija plošno tretiran tamnoplavi maforion; njegova je boja alterirala u crno pa su se i naznake nabora izgubile. Lice, s izrazom bola, oslanja se na poznate fizionomije Paolovih Madona. Ono je naslonjeno na nespretno slikanu ruku. Na suprotnom je trolistu sv. Ivan u tunici crvenoljubičaste boje i zelenom plaštu. Okrenut u lijevo on živo gestikulira desnom rukom, dok elegantna ljevica miruje spuštena ispod grudiju. Šematski naznačeni i tvrdo modelirani nabori prikazani su oštrim kontrastom sjena i bijelih refleksa. Jednaku interpretaciju draperije nalazimo i na liku arkanđela u gornjem trolistu. Dok je Ivan realan i pomalo idealiziran lik zapadne ikonografije, Mihajlo je tipološki vrlo blizak licima bizantskog slikarstva. Plašt mu je bio maslinastozelene boje, ali je danas čistoća tona zagušena slojem elteriranog firnisa, koji nije potpuno odstranjen kod restauratorskog zahvata. Arkanđeo drži u lijevoj ruci plavu kuglu s ucrtanim crvenim križem, a u desnoj žezlo.

Inkarnat likova je svijetlosmeđ i oživljen širokim plohama bijelih refleksa i diskretnog rumenila. Sjene su na rukama crvenkastosmeđe, a na licima maslinastozelene. Kosa je smeđa a linearizam pramenova istaknut tamnijim i ponekom svijetlom krivuljom. Vjerojatno su skromnije materijalne mogućnosti naručioca razlogom da je prikaz izveden na crvenoj pozadini umjesto uobičajene zlatne, a zlatom su slikane samo slobodno raspo-


INRI

ređene zvijezde i aureole. Na plohi Kristove aureole ucrtan je crvenom linijom križ, inače su sve plohe nimbusa dekorirane spiralnom viticom i sa po tri tačke postavljene u obliku trokuta.

Ovo se lijepo djelo češće spominje u stručnoj literaturi, ali samo usputno i bez opsežnije interpretacije. Već je 1914. godine uneseno u godišnjak Centralne komisije za zaštitu spomenika u Beču, a 1932. i 1933. piše o njemu Lj. Karaman označivši ga kao rad domaćih majstora XV stoljeća. Cvito Fisković (1939) ubraja ovo Raspelo »...među naslikane križeve koji se nalaze diljem Dalmacije« i datira u XV stoljeće. Također ga je i Kruno Prijatelj (1955) uključio među djela dalmatinske slikarske škole. Gamulinova analiza ovog djela rezultirala je uvjerenjem da se radi o ostvarenju Paola Veneziana i radionice. Dok u liku Krista Gamulin otkriva slabosti koje dokumentiraju intervenciju radionice, realizacije likova u trolistima visoko valorizira i smatra dovoljnim dokazom »da je Paolova ne samo duhovna nego i slikarska prisutnost na trogirskom Raspelu sigurna«. Šta više, za lik sv. Ivana s pravom kaže da se njegova »...plemenitost... diže do vrhunskih umjetničkih ostvarenja ovog vremena u mletačkom ambijentu«. Uzmemo li u obzir da se lik Bogorodice oslanja na onaj sa ferijalne pale iz crkve sv. Marka u Veneciji (1343–45), dok lice Kristovo pokazuje fizionomijske sličnosti s licima iz crkve S. Samuele u Veneciji, u Trino Vercellese i u Ateni (Museo bizantino), anda naše trogirsko Raspelo moramo vremenski impostirati nakon 1350. godine. Obzirom na heterogenost kvalitete pojedinih partija i općenito nešto nižu razinu nego je karakteristična za Paolovu visoko afirmiranu botegu odlučujem se za oznaku »Način Paola Veneziana«, dozvoljavajući mogućnost nastanka ovog lijepog djela u nekoj domaćoj radionici.

Bibliografija: Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »Recueil Uspenskij«, II, Paris 1932, str. 357-358. – Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI XV I XVI VIJEK, Zagreb 1933, str. 152. – Fisković C., SAMOSTAN I CRKVA BENEDIKTINKI U TROGIRU, Split 1939, str. 7. – Prijatelj K., PRILOG TROGIRSKOM SLIKARSTVU XV ST., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 9, Split 1955, str. 151. – Ostojić I., BENEDIKTINCI U HRVATSKOJ, Split 1963, str. 299. – Gamulin G., UN CROCIFISSO DI MAESTRO PAOLO ED ALTRI DUE DEL TRECENTO, »Arte veneta«, br. XIX, Venezia 1965, str. 39-42, sl. 46, 47, 49 i 50. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965, str. 1-7.

PAOLO VENEZIANO (?)

POLIPTIH (BOGORODICA S ISUSOM, TRPEĆI KRIST I SVECI)

tempera na drvu, pozlata
v. 79, š. 64 cm
SPLIT, Galerija umjetnina (RANIJE ZBIRKA STRMIĆ)

Bogato rezbaren gotički okvir dijeli plohu ovog kućnog oltarića na šest polja različite veličine raspoređenih u dva niza. U centralnom polju donje zone (v. 27,5, š. 28 cm), nadsvođenom reduciranom trilobom, prikazano je proprsje Bogorodice s Isusom u naručju. U užim postranim poljima, sa šiljatim lukom u vrhu, nalaze se sv. Pavle (?) lijevo i sv. Nikola na suprotnoj strani. Srednje polje gornje zone istaknuto je većom visinom (v. 40, š. 26,5 cm) i u njemu je Kristovo poprsje (»C r i s t o p a s s o«), a flankiraju ga figure sv. Ivana Krstitelja i sv. Petra. Postrana polja su niža (v. 32, š. 12,5 cm), s gornje strane završavaju visokim zabatom s upisanim vitičastim lukom kao i centralno polje.

Poprsje Krista mučenika poznato je u Paolovu opusu već na Triptihu sv. Klare u Trstu, a javlja se u istoj koncepciji kao na splitskom poliptihu i na pokrovu Pale d'Oro iz venecijanskog Museo Marciano (1345). Naš je Krist slikan svijetlim okerom i modeliran blijedim zelenim i tamnim smeđim sjenama, dok mu je kosa kestenjasta s pramenovima čije tamnije krivulje teku sve do ramena. Boja masivnog križa iza Kristovih leđa alterirala je u crno, ali se dobro sačuvao natpis INRI na horizontalnom proširenju vertikalnog kraka ispisan zlatom. U aureoli ukrašenoj graviranim viticama i punciranim tačkama upisan je grčki križ u čijim su krakovima slova C i X. Treći je krak oštećen i ne vidi se znak koji je bio upisan.Izraz Kristova lica vrlo je blizak ekspresiji na adekvatnoj figuri venecijanske pale, dok su ruke ispred grudiju obrnuto prekrižene.

Sv. Ivan Krstitelj je asketska izdužena figura odjevena u runo tople smeđecrvene boje preko kojeg je prebačen zeleni plašt tako da ostavlja vidljivim desnu polovinu poprsja i mršave noge. Fragilna suha desnica uzdignuta je s ispruženim kažiprstom do visine grudiju, a u spuštenoj lijevoj ruci svetac drži odvijen svitak, s natpisom ECC/EAG/NVS/DEI. Na runu su minijaturnom tehnikom ucrtane sasma rijetke kovrče, dok su na kosi i bradi pramenovi slikani dugim linijama.

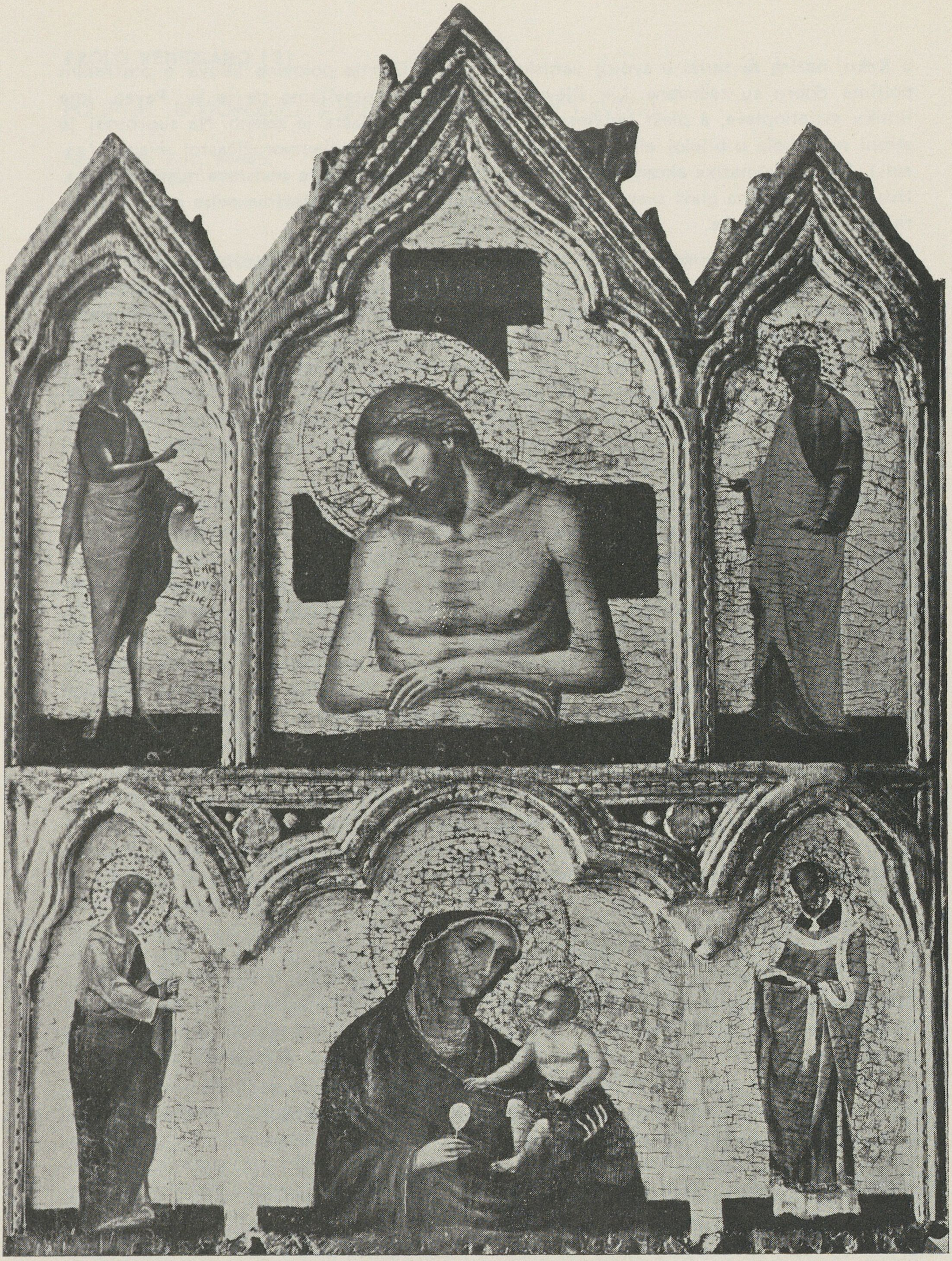
Sv. Petar, lik jednake visine, u tunici svijetloplave boje ima ogrnut žuti plašt sasma neobične blijede boje. Tipološki on je vrlo blizak sv. Petru sa Pale d'Oro, samo je mali format diktirao drugačiju tehniku interpretacije gustih kružnih kovrča u kosi i bradi. One su na splitskom poliptihu reducirane na dvije paralelne kružne linije nanesene vrhom kista na osnovu.

Likovi donje zone teško su oštećeni, a u donjim svojim partijama figure su gotovo sasma uništene. Najteže je stradalo poprsje Bogorodice tako da je maforion gotovo u cijelosti morao biti rekonstruiran. I lice je samo djelomično sačuvano u svom izvornom crtežu tako da ostaci ne dozvoljavaju preciznije određenje fizionomijskih karakteristika. Čudnim slučajem sačuvali su se gotovo intaktni prsti lijeve ruke kojom majka podržava dječaka ovijenog oko bokova bijelom i crvenom draperijom, dok je poprsje u košuljici svjetloružičaste boje. Zlatna kruna, koja je imala isti oblik kao ona na glavi sv. Lucije

u Krku, nazire se samo u svojoj vanjskoj konturi. Gornje polovine likova u postranim poljima dobro su sačuvane. Lik lijevo, za koji pretpostavljamo da je sv. Pavao, ima tuniku svijetloplave, a plašt tamnosmeđe boje. Naličje plašta je zeleno. Na suprotnoj je strani sv. Nikola u bijeloj albi, svijetloplavoj dalmatici i ciklamnoružičastoj misnici (casuli). Prorez dalmatike akcentuiran je crvenim cinoberom dok je podstava misnice zelena. Izostala je mitra na glavi sveca. Dugi bijeli omofor s crnim križevima ovija grudi i preko ramena pada na ruke.

Inkarnat lica i ruku nešto je svjetliji nego na priznatim Paolovim djelima, ali je slikan vrlo sličnom tehnikom: na svijetlosmeđu osnovu nanesene su maslinastozelene sjene, a već modeliranom volumenu lica dodane plošne mrlje tamnog rumenila. Detalji, uvjerljivo plastični, slikani su minijaturističkom tehnikom. Posebno je karakteristično oblikovanje draperije: na isturenim dijelovima volumena nabori nemaju dubine i odjeća tijesno prijanja uz tijelo povodeći se u svom toku za njegovim meko modeliranim formama. Lazurnim namazom svijetle boje samo je šematski i linearno fiksiran njihov lom gdje ga logično uvjetuje modelacija tijela. U partijama gdje slobodno padaju oni su reljefni i građeni tonskim nijansiranjem osnovne boje.

Poliptih je porijeklom iz Šibenika, a za Galeriju umjetnina u Splitu nabavljen je iz privatne zbirke dr Strmića. Prije ulaska u galerijski fundus djelo je restaurirano, ali tako da su jako oštećeni dijelovi nosioca, podloge i namaza boje rekonstruirani bez da je slika temeljitije čišćena. Po želji vlasnika ona je morala zadržati draž starine prekrivene smeđom patinom alteriranih namaza firnisa, pa je Stanislava Dekleva u tom smislu i restaurirala djelo. Izvorne su se boje, međutim, mogle samo naslućivati pa je umjetnina više na temelju formalnih značajki i kvaliteta, nego li na bazi koloristićkih karakteristika valorizirana i atribuirana. Djelo je prvi publicirao K. Prijatelj 1951. godine i unatoč činjenici da ga uspoređuje s Paolovom Palom d'Oro i s njegovim poliptihom u Chioggi, uočavajući na taj način analogije s Paolovim stilom, ipak smatra da pripada domaćoj slikarskoj školi XV stoljeća. Ljubo Karaman prihvaća mišljenje K. Prijatelja i djelo uvrštava u svoj pregled umjetnina dalmatinske slikarske škole. G. Gamulim s punim uvjerenjem iznosi tvrdnju da »...formalni i stilski elementi nužno vežu ovo djelo uz ime osnivača venecijanske slikarske škole Paola Veneziana«. Po njegovu mišljenju ovo »malo djelo izašlo iz radionice majstora Paola očituje zacijelo opće kvalitete nesumnjivo niže od velikih priznatih radova Paolovih, ali po svom duhu, po morfološkim i ikonografskim oznakama pripada ipak njemu«. Svoju tvrdnju argumentira podudarnošću naše Bogorodice s tipom Paolove Bogorodice kakav se razvija od lika u Montargisu (1330–1340) do njegove redukcije u prikazu na Triptihu iz Parme (1340–1350). S obzirom na stanje lika Bogorodice na splitskom poliptihu koji je bio sasma preslikan, ostaje kao uvjerljivija analogija s polufigurom Krista (Cristo passo) prikazanog na Pali d'Oro (1345). Da je G. Gamulin pravilno uočio tu bliskost očitije je sada nakon nedavnog restauratorskog zahvata Lele Čermak, koji je Strmićevu poliptihu vratio maksimalni dio nekadanje izvorne ljepote, a što je posebno važno, boje su progovorile svojim istinskim rječnikom. Koloristička gama, karakter interpretacije figura i tipološke bliskosti ne samo u slučaju Kristove fizionomije nego i u slučaju figura sv. Petra i sv. Nikole, uvjeravaju u srodnost splitske i venecijanske umjetnine i nameću zaključak da Strmićev poliptih možemo datirati najranije s drugom polovinom petog decenija. Radi se, dakle, o deceniju u kojem se u radionici Maestra Paola



nalazi Nikola Ciprijanov de Blondis (1345–1350), te na ovom mjestu treba upozoriti na »hipotetično pitanje« K. Prijatelja iz 1962. godine koji je pisao: ...ne bi li se ovaj dragocjeni mali poliptih mogao povezati sa zadarskim slikarom Nikolom Ciprijanovim de Blondis .... o kome sam nedavno pronašao dokumenat iz kojeg doznajemo da je bio povezan sa zavičajem i da je god. 1376. izradio slikano raspelo za zadarsku crkvu sv. Franje i dva slikana raspela za dva ugledna građanina Nina.« Zaista, u tom bi pravcu, ali ne u odnosu na ovaj poliptih, moglo doći do novih otkrića u vezi s djelima XIV stoljeća, jer je gotovo nevjerojatno da se od majstora češće spominjanog u sačuvanim dokumentima nije sačuvao ni jedan rad.

I R. Pallucchini spominje djelo u svom velikom pregledu venecijanskog slikarstva trečenta i pošto ga ne poznaje u originalu, nego preko fotografije načinjene prije restauriranja, sa skepsom prihvaća Gamulinovu atribuciju i nabacuje neprihvatljivu misao o srodnosti s poliptihom anonimnog autora u crkvi sv. Martina u Piove di Sacco. Imao sam prilike vidjeti u originalu ovo inferiorno djelo i smatram mišljenje prof. Gamulina bližim istini. U novije je vrijeme Gamulinovu atribuciju prihvatio i M. Muraro (1965).

Bibliografija: Prijatelj K., SLIKE DOMAĆE ŠKOLE XV STOLJEĆA, Split 1951, str. 19-20, s repr. – Karaman Lj. O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU, »Anali hist. inst. u Dubrovniku«, Vol. II, Dubrovnik 1953, str. 117, bilj. 26. – Prijatelj K., LA PITTURA DELLA SCUOLA DALMATA, »Arte veneta«, br. XI, Venezia 1957, str. 11. – Gamulin G., IZ RADIONICE MAESTRA PAOLA, »Peristil«, br. 4, Zagreb 1961, str. 17-18, sl. 1, 2 i 4. – Gamulin G., DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram«, br. 95, od 16. II 1962, str. 5. – Prijatelj K., SPLITSKA GALERIJA I NJEZIN KRUG, Zagreb 1962, str. 5 i 11, sl. 2 (katalog). – Gamulin G., JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, Zagreb 16. II 1964, str. 5. – Gamulin G., MALI POLIPTIH LORENZA VENEZIANA, »Telegram«, br. 229, Zagreb 11. IX 1964, str. 4. – Gamulin G., STARI MAJSTORI U JUGOSLAVIJI, Vol. II, Zagreb 1964, str. 7-11, sl. 1-4. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 58. – Gamulin G., NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi Odsjeka za povj. umjetn.«, Zagreb 1964, br. 5, str. 4-5, sl. 4-10. – Gamulin G., ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium«, br. 838, Bergamo 1964, str. 154-155, sl. 10. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965, str. 1-7.

PAOLO VENEZIANO

OLTARNA PALA S RASPEĆEM I ŠEST SVETACA

tempera na drvu, pozlata
v. 70, š. 200 cm
RAB, Nadžupna crkva

Kompozicija K r i s t o v a r a s p e ć a (v. 64, š. 52,5 cm) izgrađena je sa sedam figura u sastavu tipičnom za bizantsku ikonografiju XIII stoljeća. Uz Mariju i Ivana nisu prikazane kao sekundarne figure Longin i Stefaton nego svete žene i centurion, a križ s Kristom flankiraju simetrično postavljene polufigure anđela u letu. Njihova je odjeća hrizografirana, što nije slučaj kod ostalih likova. Ni simetričan raspored nije narušen, premda su lijevo tri, a desno dvije figure, dok se lik Magdalene sljubio s hridinastom

pećinom u koju je usađeno drvo križa, te skupa tvore piramidalnu masu u centru prikaza. Zlatna pozadina iznad zelenog jeruzalemskog zida čini dominantnom visoko postavljenu figuru Krista pribijenu na križ u obliku slova T (croce commisa ili patibulata). Radi se o mrtvom Kristu sa zatvorenim očima i priklonjenom glavom, ali položaj tijela nije smiren i vertikalan, kao što je to običaj na zapadu, nego se tijelo grči i leluja oslanjajući se tako na bizantsku predodžbu agonije živog pribijenog tijela. Gotička je inovacija u činjenici da su noge Kristove pribijene za drvenu konzolu križa jednim čavlom. Tijelo Kristovo je, uz to, neobično izduženo, a inkarnat mrtvačke maslinastozelene boje, tako da se ističe neprozirna bijela perizoma ovijena oko bokova.

Na lijevoj je strani kompaktna masa dviju svetih žena (u žutom i ciklamnom plaštu), koje podržavaju poluonesviještenu Bogorodicu u tamnoplavom maforionu. Njeno lice i klonule geste sugestivno izražavaju bol, prema bizantskoj i kapadocijskoj formuli. U nespretnom stavu i kretnji prikazani su na suprotnoj strani sv. Ivan (u plavoj tunici i plaštu tamnije ciklamne boje) i centurion. Odjeća centurionova ilustrira karakterističnu

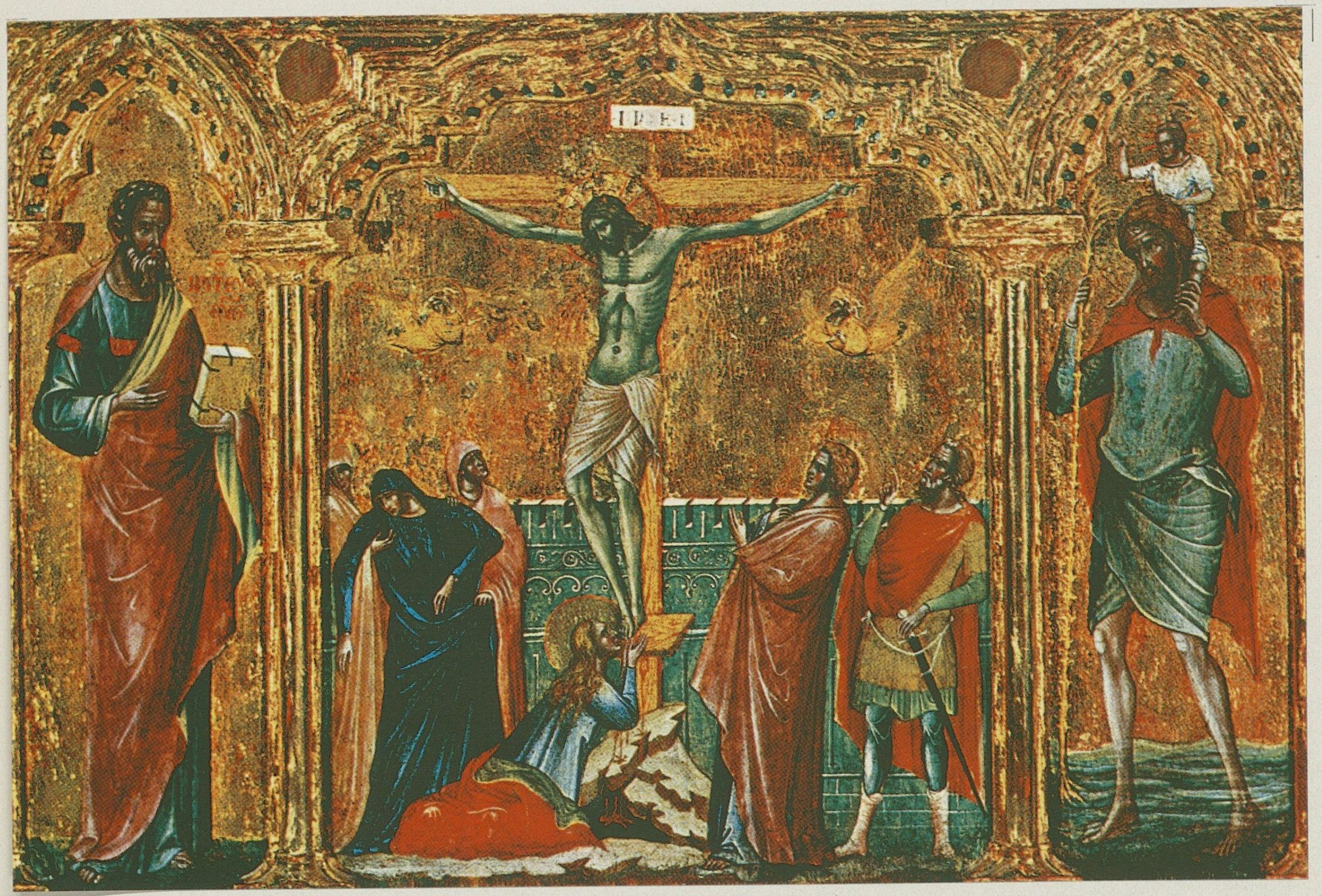
gotičku živost kolorita, jer je slikana ružičastom, crvenom, žutom, zelenom i smeđom bojom. Jednako su žive boje Magdalenina kostima, koji se sastoji od svijetloplave haljine, plašta slikanog cinoberom i zelene podstave.

Centralni prikaz flankiraju sa svake strane po tri svetačke figure neznatno okrenute prema kompoziciji Raspeća. Njihova je visina jednaka visini srednje kompozicije (v. 64, š. 20 cm). Prikazani su od lijeva udesno: sv. Stratonicus, biskup Ermolaus (?), sv. Matej Evanđelista, sv. Kristofor, sv. Tekla i mladi martir, čije je ime oštećeno (možda Bondus). Sve ove likove karakterizira izrazita gotička izduženost. Boje su se dobro sačuvale te možemo istaći da je primijenjena gama smirena, prigušena i topla, a želja za dekorativnom reprezentativnošću zadovoljena preciznim apliciranjem zlatnog vegetabilnog ornamenta na biskupovoj misnici (casula) i na zelenoj haljini sv. Tekle. Stilizirani nabori oblikovani su, pretežnim dijelom, tonskim nijansiranjem iste boje, ali često dolazi do izražaja vješta modelacija draperija izrazitim bijelim svjetlom kao na crvenoljubičastom plaštu sv. Mateja, plavoj haljini sv. Magdalene, plaštu sv. Ivana i zelenoj haljini sv. Kristofora. Ti isti bijeli refleksi, međutim, redovno dolaze do izražaja pri modelaciji lica i ruku kod prikazanih figura. Oni su u izrazitom kontrastu sa crvenkastosmeđim tonom inkarnata i s plohama rumenila na obrazima, koje autor slika pompejanskim crvenilom. Kosa je redovito interpretirana tako da su na smeđoj ili svijetlosmeđoj osnovi iscrtane tamnije ili svjetlije krivulje pramenova. Kod staračkih likova ti su pramenovi na kosi i bradi crtani bijelom bojom.

Glave svih figura (pa čak i centuriona) okružuju aureole ugravirane u zlatnoj pozadini. Kod Krista na križu, malog Isusa na ramenima sv. Kristofora i sv. Magdalene, one su obrubljene crvenom linijom, a u svim drugim slučajevima konturira ih niz punciranih šesterokrakih zvjezdica. Plohe su im oživljene ugraviranim motivom tankih spiralnih vitica i uzorkom od po tri točkice utisnute u podlogu.

Prizori su međusobno odijeljeni četverodjelnim kolumnama na čijim kapitelima počivaju šiljati lukovi, dok je centralno polje nadsvođeno spljoštenim vitičastim lukom. Profili lukova ukrašeni su rezbarenim dekorativnim elementima.

Fragmente ove pale nalazimo spomenute već kod van Marlea (Raspeće), koji za njih kaže da obiluju grčkim elementima »premda latinske inskripcije i dramatična izražajnost figura odaju njihovo zapadno porijeklo« (1924). E. Sandberg-Vavalà je prva pripisala ove rapske fragmente Paolu Venezianu (1930) nakon čega ih uključuju u svoj katalog Paolovih djela G. Fiocco (1931) i S. Bettini (1940). Lj. Karaman će se na njih osvrnuti 1932. i 1933. godine. Donoseći podatak da potječu iz porušene crkve sv. Ivana Evanđeliste u Rabu, on oprezno ističe da »...podsjećaju na radnje Paola Veneziana«. U tom je času smatrao da je umjetnina nastala u okviru »dalmatinske slikarske škole«. Znatno kasnije ponovo piše o ovim dijelovima oltarne pale iz rapske katedrale i kaže da se »...pripisuju majstoru ranomletačkog, trečentesknog slikarstva - Paolu Venezianu« i po njegovu mišljenju »to su prvi tragovi nabavljanja iz uvoza slika iz Mletaka« (1952). Već slijedeće godine (1953), Karaman je uvjeren »da je to djelo mletačkog majstora Paola Veneziana«. Atribuciju podržavaju bez rezerve G. Gamulin (1962, 1964, 1965), R. Pallucchini (1964) i M. Muraro (1965). Pallucchini je zapazio (1964) da rapska pala ima



istu kompozicionu shemu kao i piranski poliptih, tj. da je centralni prikaz jednake visine s lateralnim figurama svetaca i vremenski ih povezuje s tim da je rapsko djelo prethodilo piranskom poliptihu datiranom 1355. godine.

Zasluga je Lele Čermak, upravitelja Restauratorskog zavoda Jug. akademije u Zagrebu, da je djelo precizno restaurirano nakon što je od sačuvanih fragmenata rekonstruirana prvotna cjelina. Autor zahvata upoznao nas je s procesom rekonstrukcije djela (1965). Pala je donesena na popravak kao tri odvojene cjeline: prizor raspeća flankiran likovima sv. Mateja i sv. Kristofora bio je u jednom komadu (v. 71, š. 125 cm), a u dvije identične cjeline bili su povezani po jedan lik sveca u cijeloj figuri i po jedan fragmenat poprsja. Nakon što su ovi fragmenti oslobođeni kasnijih okvira i originalnih dijelova ukrasnog okvira sa stupovima, utvrđeno je da je dio s prikazom raspeća otpiljen sa dvije strane, a da su četiri fragmenta piljena na sve četiri strane. Utvrđeno je također da su svi fragmenti rađeni na istoj, poprečno položenoj dasci, jer je tok godova identičan na svih pet dijelova poliptiha. Pukotina u dasci na dva fragmenta postavljena uporedo tačno se produžavala i na lijevom krilu centralnog dijela. Sve je to dokazivalo da su likovi bili izrezani iz jedne cjeline. Pri gornjem rubu podloge vidjela se crta koju je olovkom povukao majstor kad je izrezivao pojedine likove i ta je linija znatno koristila kod rekonstrukcije. Nakon što su utvrđeni prvobitni položaji pojedinih dijelova pale, izvršena je rekonstrukcija, te konzerviranje i restauriranje umjetnine. Na figuralnom prikazu izvršena je totalna rekonstrukcija donje polovine tijela sv. Stratonikusa i sv. Bondusa od kojih su bila sačuvana samo poprsja. Originalni tok ukrasnog okvira rekonstruiran je u cjelini pozlaćenim odljevom uzetim s originala.

Bibliografija: Van Marle R., THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING, Vol. IV, Hague 1924, str. 95, sl. 47. – Sandberg-Vavalà E., MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »The Burlington Magazine«, br. 331, oktobar 1930, str. 177. – Fiocco G., LE PRIMIZIE DI MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »Dedalo«, juni 1931, str. 877-894. – Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »Recueil Uspenskij«, Paris 1932, str. 356, sl. 122. – Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI XV i XVI VIJEK, Zagreb 1933, str. 150. – Bettini S., PITTURE CRETESI-VENEZIANE SLAVE E ITALIANE DEL MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA, Ravenna 1940, str. 101. – Karaman Lj., PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952, str. 46. – Karaman Lj., O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU, »ANALI HIST. INSTITUTA U DUBROVNIKU«, DUBROVNIK 1953, str. 117. bilj. 26. – MURARO M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965. – Gamulin G., UN CROCIFISSO DI MAESTRO PAOLO ED ALTRI DUE DEL TRECENTO, »Arte veneto« XIX/1965, str. 36. – Čermak L.-Lončarić I., RESTAURATORSKI ZAVOD 65, Zagreb 1965, str. 4-7, s repr.

PAOLO VENEZIANO

KRUNJENJE BOGORODICE I SVECI

zlatom vezeni antependij na svili
v. 89, š. 125 cm
DOBRINJ na Krku, Župna crkva sv. Stjepana

U široj centralnoj niši (v. 84, š. 58 cm), nadsvođenoj spljoštenim lukom, sjede na niskom prijestolju, okrenuti jedan prema drugom, Bogorodica i Krist. Marija prigiba glavu dok joj Isus desnom rukom stavlja na glavu bogato ukrašenu krunu. Plaštevi su im vezeni zlatnim nitima, dok su čiste linije nabora izvedene kod Bogorodice plavom, a kod Krista crvenom svilom. Krajevi valjkastog jastuka na kojem sjede, s desne su

strane zlatnocrvene, a s lijeve zlatnožute boje. Naslon prijestolja zastire bogato nabrana zlatnozelena draperija, koju podržavaju dva anđela u polufiguri postavljena iznad polukružno svedene plave plohe sa zlatnim zvijezdama, koja u dnu niše simbolizira nebeski svod. Nad njom tačno u sredini stoji u punoj frontalnosti anđeo sa sklopljenim krilima. S unutarnje strane luka još se naziru tragovi natpisa : M CHORONACIO V MARIAE.

Postrane niše su manjeg formata (v. 78, š. 29 cm) i polukružno nadsvođene. U lijevoj je lik sv. Jakova apostola sa svitkom u ruci i okrenutog udesno, a u desnoj sv. Stjepana prvomučenika s lađicom (navicella) u desnoj, a kadionicom u lijevoj ruci. Ovi su predmeti, kao i tanki stupići na kojima počivaju lukovi niša, izvedeni srebrenim nitima. Oko stupova se spiralno ovija zlatna traka, naizmjenično protkana crvenom i žutom svilom. Likovi svetaca označeni su u visini glave punim imenima : S IACHOBVS i S STEFANVS. Odjeća sv. Jakova izvezena je zlatnim nitima, dok su tunika i dalmatika sv. Stjepana zelenkastozlatne boje. Karakterističan je pačetvorinasti dekorativni umetak na prsima ovog sveca, kao i široka bordura s geometrijskim uzorkom na donjem rubu dalmatike. Pozadina niša je ukrašena sa po dva vertikalna niza stiliziranih zlatnih ljiljana na crvenoj podlozi svile. Aureole svih likova su puni zlatni krugovi.

U trokutastom polju između lukova izvezeni su četverolisni medaljoni s poprsjima protagonista Navještenja. Natpisi u njima postali su skoro sasma nečitki, ali pretpostavljamo da je lijevo bio anđeoski pozdrav : AVE MARIA GRATIA PLENA, a desno riječi : ECCE ANCI(lI)A (DOMINI fia)T . . . Dva nešto manja medaljona istog oblika nalaze se u gornjim uglovima antependija s jako oštećenim poprsjima anđela. Ploha između medaljona ukrašena je pravilnim širokim viticama vinove loze s listovima.

Sama tehnika vezenja zlatnim i srebrenim nitima na svilenoj podlozi diktirala je potpuno plošan tretman figura i linearno označavanje nabora, tako da prikazu u cjelini manjka dojam prostorne dubine. Samo na detalju prijestolja nalazimo pokušaj perspektivnog rješenja. Lica i ruke, međutim, posjeduju relativnu trodimenzionalnost; tankim nitima svijetlosmeđe svile vezeni su zasjenjeni dijelovi, te dobro izbalansiran odnos tih ploha s plohama crvene podloge stvara dojam plastičnih volumena. U prikazu kose majstoru to ne polazi za rukom.

Dobrinjski antependij prvi je publicirao dr D. Kniewald 1933. godine, pripisujući ga općenito venecijanskoj školi XIV st. Uspoređujući ga s krčkim antependijem (koji je danas vlasništvo Victoria and Albert Museuma u Londonu), on je opazio s pravom ». . . potpunu sličnost, koja ipak nije tolika da bi se mogla nazvati identičnošću. Koncepcija je, tehnika i građa potpuno jednaka«. Na osnovi detaljne analize D. Kniewald je došao do zaključka da oba antependija potječu iz iste radionice. U novije je vrijeme (1964) G. Gamulin detaljno proučio odnos figuralnih elemenata i stilskih značajki zlatom vezenih antependija koji se nalaze u našoj zemlji (zadarski i dobrinjski) ili su porijeklom iz nje (krčki antependij) te je došao do uvjerljivog zaključka da su ta djela direktno vezana uz ime i rad Paola Venezijana. Prema Gamulinu Krunjenje Bogorodice, koje se nalazi u centru dobrinjskog antependija ». . . može se usporediti samo s onim na poliptihu br. 21« (iz venecijanske Akademije), te ga na temelju otkrivenih analogija datira sa šestim decenijem XIV stoljeća. Djelo, prema njemu, pripada razdoblju zrele gotike ». . . premda se disciplina recidive bizantizma još osjeća u strogoj organizaciji cjeline i detalja«.

Djelo je došlo do nas u jako oštećenom stanju i s licima Krista i Bogorodice preslikanima uljenom bojom. Zahvat konzerviranja izvršen je u Restauratorskom zavodu Jug. akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (1966–1967). Pažljivo su odstranjeni nevješti preslici na licima, a zatim su uklonjene sve kasnije aplikacije tekstilom. S obzirom na tešku trošnost svilene osnove, nije se ulazilo u rekonstrukciju oštećenih dijelova nego je samo poravnana površina umjetnine i fiksirana na laneno platno. Čišćenjem je bojama vraćen prvotni sjaj. Delikatni posao uklanjanja namaza uljenom bojom izveo je prof. I. Lončarić.

Bibliografija: Kniewald D., ANTEPENDIJ U DOBRINJU NA KRKU, »Godišnjak Sveučilišta«, Zagreb 1933, str. 81-84, s repr. – Gamulin G., ANTEPENDIJ IZ DOBRINJA, »Telegram«, br. 217, 19. VI 1964, str. 8, s repr. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 93. – Gamulin G., JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, Zagreb 16. VIII 1964, str. 7. – Gamulin G., NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti«, br. 5, Zagreb 1964, str. 3. – Gamulin G., ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium«, br. 838, Bergamo 1964, str. 153-155, sl. 9. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965. – Lončarić I., DOBRINJSKI ANTEPENDIJ, Bulletin, br. 1-3, Zagreb 1965, PRILOZI, str. 6-9.

PAOLO VENEZIANO

RASPELO

»U crkvi dominikanaca u Dubrovniku, visoko na gredi pod gotičkim triumfalnim lukom, ali obješeno u stvari o željeznu kariku već šest stoljeća, lebdi veliko slikano Raspelo iz trečenta. Koliko mi je poznato, to je jedno od najvećih Raspela te vrste koje uopće postoji, i ujedno s najbogatijim gotičkim okvirom. Pored toga ono je i jedno od najgrandioznijih djela koje je naslikao osnivač mletačke škole trečenta Majstor Paolo Veneziano.« (G. Gamulin, »Arte veneta« 1965.)

Ovo dragocjeno djelo nije moglo biti posuđeno za izložbu radi svojih velikih dimenzija (v. 412 cm, š. 318 cm; sa okvirom je v. 500 cm), te ga upoznajemo po fotografiji. Otkrio ga je G. Gamulin kao rad Paola Veneziana, što je potvrđeno i sačuvanim arhivskim dokumentima.

ŠLJEDBENIK PAOLA VENEZIANA

BOGORODICA S ISUSOM I SVECIMA

tempera na drvu, pozlata
v. 62, š. 50 cm
SPLIT, Galerija umjetnina

Na dasci, čija je debljina nakon restauratorskog zahvata (1962) svedena na 22 mm, reljefno je izrezbaren sistem malih arkada koje uokviruju plitke niše polukružno nadsvođene. Srednje je polje znatno veće (28 × 26 cm), ima trilobirani luk, a stupići na kojima on počiva su tordirani. Dno na ovaj način stvorenih niša, na kojem su prikazi, niže je za 10 mm od gornje plohe.

U centralnom polju je poprsje Bogorodice s Isusom u naručju na lijevoj strani. Majka ga podržava dlanovima tako neuvjerljivo da stičemo dojam da lebdi ispred njena poprsja. Isus je u zelenoj košuljici i svijetlocrvenom plaštu na kojem su nabori označeni šematiziranim sistemom zlatnih linija, tipičnih za bizantsko slikarstvo. Bogorodica je u crvenoljubičastoj haljini i tamnoplavom maforionu optočenom širokim zlatnim rubom i naslikanim dragim kamenjem. Iznad čela i na lijevom ramenu vidimo zlatni medaljon. Nabori plašta su modelirani kistom, a plastičnost je naglašena tamnoplavim sjenama. Lice Bogorodice i veći dio Isusova lica bili su teško oštećeni, te najnovija rekonstrukcija samo pokušava nadoknaditi izgubljene partije namaza. Naslućuje se u sačuvanim dijelovima da je inkarnat imao karakterističnu čokoladnosmeđu boju i da su plohe lica i vrata bile osvijetljene bijelim refleksima, koji su se sačuvali na vrhovima volumena ruku i nogu. Pravilne kružne kovrče na glavi dječaka teku u horizontalnim parovima, a izvedene su svijetlim linijama na smeđoj osnovi. Segmentne trokute ispunjava prizor Navještenja: lijevo je anđeo u plavoj tunici i ružičastom plaštu s krilima zlatne i crvene boje, a desno stoji minijaturni lik Bogorodice uvijen u tamnoplavi plašt s uskim zlatnim porubom. Crveni zastor iza nje dekoriraju zlatne linije koje se križaju i tvore romboidna polja.

Manja polja s prikazima raspoređena su u četiri niza: po pet u gornjem i donjem redu, dok po dva, postavljena jedno iznad drugog, flankiraju polje s poprsjem Bogorodice. U sredini gornjeg niza prikazano je Raspeće, desno i lijevo od centralnog polja Stigmatizacija sv. Franje i Poklonstvo pastira, dok su u ostalim nišama pojedinačni likovi svetaca (u 5 polja), svetica (u 4 polja) i parova svetačkih figura (u 2 polja). Premda se naziru tragovi crvene boje kojom su bila ispisana njihova imena, danas je moguće identificirati s punom sigurnošću samo sv. Petra i Pavla, sv. Ivana Krstitelja sa svitkom u ruci i sv. Margaretu s aždajom pored nogu. Po svemu sudeći, lik u polju ispod Poklonstva pastira predstavlja sv. Nikolu.

Raspeće je jednostavna kompozicija s Kristom na križu kao simetralom, Bogorodicom na lijevoj strani i sv. Ivanom desno. O centralnom liku teško je bilo što odrediye reći, jer je upravo u smjeru njegove visine slika bila raspuknuta te je cijela figura rekonstruirana. Marija i Ivan su lijepo pokrenute figure, koje gestama i izrazom unose dramatiku u prikaz. Plavi plašt ovija cijelu figuru Bogorodice tako da se tek oko nogu

nazire njezina haljina ciklamne boje. U istom je tonu izveden i plašt sv. Ivana, čije nabore osvjetljavaju bijeli refleksi. Križ je na smeđem postamentu, a iznad njegova poprečnog kraka crna i crvena kugla.

Na Stigmatizaciji sv. Franje brdo Alverni prikazano je u formi raspukle špilje piramidalnog oblika blijedocrvene boje. Rubove nazubljenog otvora natapa bijelo svjetlo. Svetac u smeđem habitu jasno je istaknut pred tamnim otvorom pećine. U gornjem uglu je Krist okružen crvenom mandorlom.

Protagonisti Poklonstva pastira smješteni su pred sličnom pećinom kao i sv. Franjo, ali su njene stijenke slikane okerom, a refleksi svjetla na površini zelenkasto-

bijeli. U otvoru špilje su jaslice ciklamne boje s Dječakom u bijelim povojima. Iz pećine izviruju glave sivog magarca i smeđeg vola. Bogorodica kleči lijevo u konvencionalnom kostimu, a od lika sv. Josipa bilo je sačuvano samo lice i današnja je figura slobodno rekonstruirana. Iza pećine su tri anđela s crvenim plaštevima i plavim haljama, dok desno stoji pastir sa šeširom na glavi. Od drugog pastira je ostala samo glava. Likovi su živo i prirodno pokrenuti.

Odjeća na likovima svetaca u ostalim poljima slikana je pretežno svijetlim bojama, među kojima su najčešće: cinober, ciklamna, zelena, zlatnožuta, plava i smeđa. Nabore i volumene tijela oblikuje mliječnobijelo svjetlo, a čini se karakterističnim da su rubovi

haljina konturirani zlatnom ili bijelom bojom. Svi su likovi blago pokrenuti i tendiraju prirodnim predodžbama. Lica imaju inkarnat crvenkastosmeđe boje s bjelinama refleksa na vrhu nosa, jagodicama lica i bradi. Oči su oživljene bijelom kapljom boje, a kose i brade majstor slika smeđim tonom. Likovi stoje na uskoj traci svijetlozelenog tla. Aureole iza njihovih glava uokviruju crvene kružne linije, a na površini je punciran motiv šesterolista. Likovi svetica su u znatnijoj mjeri šematizirani, pomalo nezgrapni u volumenima i izvještačeni u kretnjama.

Kod K. Prijatelja, koji je ovo djelo otkrio i prvi publicirao, nalazimo podatke o historijatu umjetnine. Ona se nalazila u obitelji Mate Bedrice u Skradinu do 1961. g., kad ju je za Galeriju umjetnina u Splitu otkupio Republički sekretarijat za prosvjetu i kulturu SRH u Zagrebu. Sliku je poklonio precima vlasnikove supruge pravoslavni episkop Gerasim Petranović u drugoj polovini XIX stoljeća. Publicirajući djelo K. Prijatelj je utvrdio (1960) da se radi o »...dragocjenom poliptihu ... Paola Veneziana, značajnom djelu rane faze ovog najvećeg slikara venecijanskog trečenta«. On na njemu nalazi »tipičnu organsku sintezu gotičkih i bizantskih elemenata u nizu pojedinosti«, a analogije otkriva na onim majstorovim slikama »koje datiraju u treći decenij trečenta«, tj. na vodnjanskom poliptihu (1321), vratnicama triptiha sv. Klare iz Trsta, Prizorima iz života sv. Uršule iz zbirke Queiroy u Parizu i poliptihu sv. Lucije na Krku. Približavajući skradinski poliptih citiranim djelima, K. Prijatelj je došao do uvjerenja da ga možemo »...najvjerojatnije datirati negdje između god. 1320. i 1325«. O djelu je pisao u par navrata i G. Gamulin, dozvoljavajući u početku (1962) mogućnosti da se radi o ostvarenju Paola Veneziana, u čemu mu se prvotno pridružio i Rodolfo Pallucchini. Kasnije će, na temelju analogija s krilima jednog triptiha u praškoj Narodnoj galeriji, pripisanog od Fiocca Lorenzu Venezianu (1948), promijeniti atribuciju u korist Lorenza (1964). I Pallucchini nekako u isto vrijeme mijenja mišljenje i unosi djelo u svoj poznati pregled Venecijanskog slikarstva trečenta kao rad nepoznatog učenika Paola Veneziana »...con una sensibilità più affine a quella di Lorenzo«. Pri tome pomišlja na slikara koji se oslanja na prvu fazu Lorenzove aktivnosti. Reagirajući na Pallucchinijev sud, Gamulin, ostajući kod svoje atribucije, ponovo piše o umjetnini i zaključuje da »...najbolji dijelovi ukazuju na visoku vrijednost, a jednako tako na način Lorenzov«. Svoj sud potkrepljuje nizom analogija i kaže da »mali splitski poliptih nije moguće isključiti iz relativno ranog Lorenzova razdoblja, a najlakše ga mogu zamisliti u razdoblju prije 1357«. M. Muraro je, eksplicirajući svoju tezu o postojanju Paolova učitelja (1965), smatrao nužnim da isključi skradinski poliptih iz njegova opusa. S obzirom na nižu kvalitetu od priznatih Paolovih djela, a također i na pomanjkanje bilo kakvih sličnosti s djelima koja se pripisuju hipotetičnom Maestru di Maestro Paolo, te konačno s obzirom na izvjesnu arhaičnost oblika i sirovosti izvedbe, smatram potrebnim da ovo djelo ostavim pod općenitom oznakom »Sljedbenik Paola Veneziana«, kako je to učinio Pallucchini. Analogije s praškim triptihom nisu dovoljan razlog da djelo definitivno vežemo uz ime Lorenzovo, jer praška umjetnina nije signirana pa je i Fioccova atribucija u vezi s njom dosta labilna.

Restauriranje poliptiha izveo je prof. I. Lončarić 1965. godine. Slika je bila teško oštećena: nosilac je bio crvotočan, na sredini je po čitavoj visini slike bio puknut, a obje su polovice bile konveksno deformirane. Znatni dijelovi boje s podlogom nedostajali su. Opseg intervencije opisao je autor zahvata I. Lončarić, koji kaže: »Nakon što je namaz boje osiguran izvršena je dezinsekcija, nosilac je izravnan samo djelomično, jer je potpuno ravnanje kontraindicirano strukturalnom kompozicijom i stanjem slike. Uklonjeni su slojevi prljavštine i potamnjelog laka. Rekonstruirani su otpali dijelovi rezbarije i podloge slikanih površina. Boja je nadoknađena retušem vertikalnih poteza, naneseni su zaštitni slojevi laka.«

Bibliografija: Prijatelj K., POLIPTIH PAOLA VENEZIANA U SKRADINU, »Mogućnosti«, br. 7, Split 1960, str. 563-567. – Prijatelj K., IL POLITTICO DI PAOLO VENEZIANO DA SKRADIN, »Arte veneta«, br. XIII-XIV, Venezia 1959-1960, str. 25-29. – Gamulin G., IZ RADIONICE MAESTRA PAOLA, »Peristil«, br. 4, Zagreb 1961, str. 17-18. – Gamulin G., DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram«, br. 95, Zagreb 16. II 1962, str. 5. – Prijatelj K., SPLITSKA GALERIJA I NJEZIN KRUG, Zagreb 1962, str. 5, sl. 1 (katalog izložbe). – Prijatelj K., STUDIJE O UMJETNINAMA U DALMACIJI, Vol.. I, Zagreb 1963, str. 13-16, sl. 6-9. – Gamulin G., MALI POLIPTIH LORENZA VENEZIANA. »Telegram«, br. 229, Zagreb 11. IX 1964, str. 4, s repr. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 60, sl. 202. – Gamulin G., NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi Odsjeka za povj. umjetn.«, br. 5, Zagreb 1964, str. 7-8, sl. 16-19. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965, str. 1-7. Čermak L.-Lončarić I., RESTAURATORSKI ZAVOD 65, Zagreb 1966, str. 13.

PAOLO VENEZIANO (?)

BOGORODICA NA PRIJESTOLJU SA SVECIMA

zlatom vezeni antependij
v. 95, š. 212 cm
ZADAR, Samostan sv. Marije

Na jedinstvenu podlogu od crvene svile aplicirani su zlatom vezeni prikazi Bogorodice s Isusom i donatorom, Sv. Ivan Krstitelj i Sv. Ivan Evanđelista (prema Cecchelliju sv. Josip). Svaki od njih postavljen je u centru arkade konstruirane dvostrukim elegantnim tordiranim stupićima, na čijim kapitelima počivaju baze vitičastih lukova. Kompoziciju nadopunjuju dva simetrično postavljena

poprsja anđela iznad centralnog luka, zatim sv. Donat u desnom i lik nepoznatog mučenika u lijevom uglu. Bogat i precizno izveden friz, s motivom valovite vitice s listovima, teče uz donji rub antependija, dok su vertikalni rubovi ukrašeni lijepim, srcoliko stiliziranim lisnatim volutama. Figure su oblikovane čistim, sigurnim i preciznim crtežem, a sama tehnička izvedba ostavlja dojam virtuoznosti. Široke nabore označavaju i uokviruju fino vođene crvene linije, a vez zlatom oblikuje po cijeloj površini draperija uzorak romboidnih polja u koja su upisani geometrizirani osmerolisti. Iglom i tankom svilom izvedeni su volumeni lica i ruku, ali su crvene i svijetlosmeđe niti na tim dijelovima danas najteže oštećene (ruka Bogorodice, njeno lice i lice sv. Ivana Evađeliste). Srebrom je vezen svitak u ruci sv. Ivana Krstitelja, na kojem je tekst označen plavim slovima : ECCE AGNVS DEI ECCE QUI TOL (lit) PECHATA MVNDI. U sredini donjeg ornamentalnog friza ispod prijestolja spomenut je natpisom na pačetvorinastom polju PRESBITER BRAD(onus), prema G. Oštriću (1951) »Svećenik Bratonja«.

Svaki prikaz za sebe odiše monumentalnošću i unatoč izrazito gotičkim detaljima kao da anticipira renesansne forme. Posebnom ljepotom i dosljedno provedenom stilizacijom odlikuje se glava sv. Ivana Krstitelja sa specifičnim kovrčama kose i brade. Tražeći porijeklo ovim oblicima A. Venturi je (1907) umjetninu povezao s ambijentom sienske slikarske škole nalazeći da su tip Bogorodice i konstrukcija prijestolja u tragu Guida da Siena. Toesca (1927) pomišlja na nekog Ducciova vrlo bliskog sljedbenika, dok je Cecchelli (1932) antependij označio kao rad lokalne samostanske radionice, a u stilistici djela naslutio toskanske utjecaje. On svakako ima pravo ukoliko misli samo na tehničku izvedbu umjetnine, ali postavlja se pitanje: tko je autor kartona po kojima su izvedeni ovi monumentalni i lijepi likovi. Premda je djelo usputno citirano u stručnoj literaturi i studijama Lj. Karamana, K. Prijatelja, M. Krleže, G. Oštrića i drugih, nitko se nije pozabavio tim problemom, nego tek u novije vrijeme G. Gamulin (1964). Njegovo je uvjerenje da umjetnina pripada »...času prelaza paleološke renesanse prema gotici« i da nas »...stilske oznake na tom putu dovode u 3. ili 4. decenij razvoja mletačke škole trečenta, a estetska ocjena, najviša u tom ambijentu, vodi nas izravno do Majstora Paola«. Upozoravajući na analogije s Paolovim djelima, Gamulin antependij datira s četvrtim decenijem i ne dozvoljava mogućnost njegova kasnijeg impostiranja niti povezivanja s Paolovim učenikom Nikolom Ciprijanovim. Samo se autorstvom Paola Veneziana može, prema Gamulinu, »objasniti ne samo razina nego i određena morfologija i stroga disciplina stila«.

Frapantna je, međutim, sličnost lika sv. Ivana Krstitelja s likovima ovog sveca na djelima koja je nedavno (1967) I. Petricioli pripisao još anonimnom Majstoru Tkonskog raspela, konkretno na kompoziciji iz franjevačkog samostana u Kraju (ista stilizacija raskuštranih kovrča i njihova kontura oko glave) i fragmentu poliptiha iz manastira na Krki (kovrče kose i nabori plašta). I same proporcije prijestolja, motiv polukružnog naslona, monumentalnost likova i realističniji tretman figura, možda bi se mogli objasniti ovom novom atribucijom i vremenskim pomicanjem nastanka antependija u konac XIV stoljeća. Već i sama usporedba s antependijem iz Dobrinja signalizira oprez, a pri toj komparaciji ne mislim samo na tehniku izvedbe, koja je u Zadru neosporno superiornija, nego i na karakter likova te na specifične oblike gotičkih arhitektonskih elemenata koji uokviruju prikaze. Kod Paola nalazimo sličan spljošteni vitičasti luk tek na kompoziciji Raspeća na poliptihu iz Raba, a on je gotovo jednodušno prihvaćen kao rad s konca šestog decenija.

Bibliografija: Venturi A., STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Vol. V, Milano 1907, str. 1057. – Bersa G., GUIDA STORICO-ARTISTICA DI ZARA, Trieste 1926, str. 76. – Toesca P., STORIA DELL'ARTE ITALIANA, Vol. I, str. 1092-1093 i 1141, sl. 784, bilj. 36. – Cecchelli C., CATALOGO DELLE COSE D'ARTE E DI ANTICHITÀ – ZARA, Roma 1932, str. 95-98, sl. na str. 96 i 97. – Karaman Lj., DALMACIJA KROZ VJEKOVE, Split 1934, str. 116. – Krleža M., ZLATO I SREBRO ZADRA, Zagreb 1951, sl. 63-66. – Oštrić G., ZLATO I SREBRO ZADRA, Zagreb 1951, str. 27. – Karaman Lj., PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952, str. 47. – Gamulin G., TKO JE AUTOR POZNATE ZADARSKE UMJETNINE?, »Vjesnik«, Zagreb 29. V 1964, str. 5. – Gamulin G., ANTEPENDIJ IZ DOBRINJA, »Telegram«, br. 217, Zagreb 19. VI 1964, str. 8. – Gamulin G., JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, Zagreb 16. VIII 1964, str. 5. – Gamulin G., ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium«, br. 838, Bergamo 1964, str. 148-149, sl. 2-6. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965, str. 1-7.

PAOLO I LORENZO VENEZIANO

ROĐENJE KRISTOVO

tempera na drvu, pozlata
v. 68, š. 55 cm
BEOGRAD, Narodni muzej

U šupljini stilizirane stijene piramidalnog oblika smještene su jaslice u formi sarkofaga maslinastozelene boje, natkrivene smeđom strehom spletenom od pruća. Isusa, ovijenog u bijelu draperiju, griju svojim dahom smeđi vol i sivi magarac. Bogorodica kleči na stijeni izvan pećine i sklopljene ruke pruža prema dječaku. Tijelo joj je ovijeno svijetloplavim maforionom na kojem su nabori označeni sistemom zlatnih linija. Svi ostali likovi imaju bojom modelirane nabore, a odjeća je slikana živim tonovima ciklamne, crvene, plave, zelene i žute boje. I ovdje je prisutno karakteristično bijelo svjetlo na najistaknutijim površinama draperija. Josip sjedi ispred jaslica na rubu pećine obraćajući se okretom glave i živom gestom prema pastiru što mu je prišao s leđa odjeven u sivkastu odjeću. To je realan lik, prirodan u izrazu i kretnji, kao što je to slučaj i s mladim pastirom što s desna prilazi jaslicama istaknut pred zlatnom pozadinom svojom svijetloplavom haljom. Prirodnost rasporeda u pejzažu posebno snažno naglašava treći pastir iza Bogorodice koji sjedi na stijeni u ciklamnocrvenoj odjeći i smeđem šeširu i promatra kor anđela na vrhu hridine. Očitom smislu za široku realističku naraciju autora pripada i stado bijelih ovaca u prvom planu ove prozračne i ležerno postavljene kompozicije. U vrhu pećine lijevo kleče u cijeloj figuri, a desno izviruju poprsjem iza nje dva niza anđela u živoj odjeći svijetloplave, crvene, žute, zelene i violetne boje s krilima zelene i smeđe boje.

Inkarnat likova nešto je svjetliji od onog koji karakterizira kasnije radove Paola Veneziana. On je crvenkast s maslinastosmeđim sjenama i bijelim refleksima kao kontrapunktom, koji volumenima lica i ruku daje punu plastičnost. Kose su smeđe s tamnijim linijama kovrča na površini. Jedino sv. Josip ima sijedu kosu i bradu, pa je crtež pramenova bijele boje. Svi svetački likovi, kao i kor anđela, imaju zlatne aureole ukrašene spiralnim viticama i valovitim krivuljama te motivom masivnih grozdova kakve nismo sreli niti na jednom djelu Paola Veneziana. I sam način na koji su ti uzorci ugravirani u zlatnu pozadinu odaje drugu ruku. Paolovska je, međutim, koncepcija pećine u obliku piramidalne kamene ljušture raspucanih rubova, sivkastobijela na površini, a svijetlosmeđa na vertikalnim profilima. Plavi segment neba s nizom zvijezda i izdvojena zraka usmjerena prema glavnom akteru prikaza, čest je motiv na radovima vezanim uz radionicu Paola Veneziana.

Ovo je Rođenje Kristovo prvi spomenuo B. Berenson (1936) dok se još nalazilo u dvorskoj zbirci na Dedinju i pripisao Lorenzu Venezianu. Kad je slika nakon 1949. godine bila izložena u Narodnom muzeju u Beogradu, nosila je atribuciju Bartolomea da MODENA. Galetti-Camesasca, međutim, preuzimaju u svojoj Enciklopediji talijanskog slikarstva (1951) Berensonovu atribuciju Lorenzu. G. Gamulin je prvi serioznije obradio ovo djelo i pisao o njemu u više navrata. U početku (1958) on je već uvjeren da slika posjeduje kvalitete »...koje se u venecijanskom trečentu mogu naći samo kod Maestra Paola«. Tražeći razlike u odnosu na nesumnjiva Paolova

ostvarenja, on nalazi na beogradskoj slici »...veću mekoću i graciju nekih likova«, »bogatiji ukras aureola«, »...općenito nešto veću umjetničku razinu« i sl., te dolazi do zaključka da bi se u slučaju ove slike moglo raditi samo o većem majstoru, a da takvog pored Paola nema u tom vremenu u Veneciji. Odbacuje mogućnost autorstva Lorenza Veneziana zbog njegove »...općenito niže razine.« Kad je R. Pallucchini (1964) pomoću beogradskog Rođenja Kristova pokušao objasniti Lorenzove početke u Paolovoj radionici, Gamulin se još jednom pozabavio problemom ove slike i detaljnom analizom detalja i cjeline, stilskih značajki i pikturalne kvalitete djela nastojao dokazati da se ono »...po stilu i po kvaliteti ipak slabo snalazi u grupi Lorenzovih djela ranog razdoblja...« i da je veoma teško zamisliti tako visoku kvalitetu u samim počecima mladog slikara. Konačan je zaključak G. Gamulina (1964) da »...kvalitete i stilska organizacija savjetuju...da naše Porođenje ipak pripišemo, u invenciji i crtežu, te u najvećem dijelu izvedbe samom Paolu, a u nekim detaljima suradnji s Lorenzom«. Izradu djela Gamulin stavlja u vrijeme oko 1358. godine. Slabost ovog atributivnog rješenja leži u činjenici da u to isto vrijeme (oko 1357) Gamulin datira skradinski poliptih iz Splita pripisujući ga Lorenzu. Bit će potrebno detaljnije proučiti umjetnine Paolovih sljedbenika i potražiti uvjerljivije analogije za definitivno rješenje ovog atributivnog problema. Za sada samo uvjetno prihvaćamo Gamulinovo mišljenje.

Bibliografija: Berenson B., PITTURE ITALIANE DEL RINASCIMENTO, Milano 1936, str. 263. – Galetti-Camesasca, ENCICLOPEDIA DELLA PITTURA ITALIANA, Vol. II, Cernusco sur Naviglio 1951, str. 1412. – Berenson B., ITALIAN PICTURES OF THE RENAISSANCE; VENETIAN SCHOOL, Vol. I, London 1957, str. 98. – Gamulin G., »POROĐENJE« OD PAOLA VENEZIANA U NARODNOM MUZEJU U BEOGRADU, »Radovi seminara za povj. umjetn.«, br. 1, Zagreb 1958, str. 3-4, sl. 1-2. – Gamulin G., STARI MAJSTORI U JUGOSLAVIJI, Vol. I, Zagreb 1961, str. 21-22, sl. 12-13. – Gamulin G., DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram«, br. 95, Zagreb 16. II 1962, str. 5. – Pallucchini R., LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia-Roma 1964, str. 165, sl. 486. – Gamulin G., NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi Odsjeka za povj. umjetn.«, br. 5, Zagreb 1964, str. 5-7, sl. 13. – Gamulin G., ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium«, br. 838, Bergamo 1964, str. 147. – Muraro M., MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, III/1-2, Venezia 1965.

NAČIN GUARIENTO D'ARPO

MADONA S ISUSOM I DONATOROM

tempera na drvu, pozlata
v. 119, š. 73,5 cm
RAB, Župna crkva

Dubina visokog, geometrijski koncipiranog gotičkog prijestolja svijetlosmeđe boje tendira perspektivnom rješenju. Naslon s tri strane ograđuje monumentaliziranu mladenačku figuru Bogorodice, koja sjedi u ukočenoj hijeratskoj pozi držeći sasma neprirodnom gestom drvenasto ukrućenih ruku Dječaka. Isus zapravo lebdi pred majčinim tijelom bez funkcionalnog uporišta u krilu. Pada u oči taban desne noge prikazan frontalno. Dječak je odjeven u dugu svijetlocrvenu košulju sa zlatnim geometriziranim uzorkom. Zlatni ornament ukrašava također plavi maforion i dugu Madoninu haljinu neodređene ciglastocrvene boje. Stilizirani, plošno i simetrično izvedeni bokori listova šematski su naneseni na draperije odjeće; njihov oblik ne slijedi krivine nabora i volumene tijela. Materija plašta svedena je u gornjim dijelovima na čiste plohe, dok se dio prebačen preko krila bogato nabire i u svom toku otkriva svoju tamnozelenu pozadinu. Dekorativnost kompozicije pojačavaju dvodjelni zlatni porub plašta, zlatna kruna s crvenim i plavim draguljima i pune zlatne aureole. Inkarnat je gotovo identičan u svom osnovnom tonu s bojom Madonine haljine, ali volumene lica i ruku oblikuju u punoj trodimenzionalnosti napadne bijele plohe osvijetljenih partija. Oči su bademasta oblika, uokvirene izrazitom konturom, a trokutaste bjeloočnice uz zjenice u njihovoj napadnoj bjelini možemo smatrati potpisom umjetnika. Pramenovi kose su stilizirani na specifičan način: kod Madone u izduženim krivuljama, a kod Isusa u kružnim kovrčama svijetlosmeđe boje. Uz monumentalnost lik Bogorodice posjeduje gotičku izduženost i profinjenu eleganciju dugih ruku. Uz prijestolje kleči nesrazmjerno mali lik donatora sa sklopljenim rukama. Kompozicija je izvedena pred svijetlocrvenom pozadinom.

Van Marle je unio ovo djelo u svjetsku literaturu (1924) uz kratki komentar o oštećenosti umjetnine, a pripisao ju je venecijanskoj slikarskoj školi XIV stoljeća. Karaman je o slici pisao u više navrata (1932, 1933. i 1952) i ustrajao u svom sudu da se radi o ostvarenju nepoznatog majstora dalmatinske slikarske škole. On je istakao »trečenteskni« karakter oblika na slici i bliskost izraza Madone s izrazom na licima Bogorodica »koje se, s pravom ili krivo, pripisuju majstoru Stefanu Venezianu«. Upozorio je također da »prijestolje ... odgovara u svim detaljima prijestolju Madone Lorenza Veneziana u San Zaccaria u Mlecima«, ali je djelo datirao s XV stoljećem. Karamanovo je mišljenje usvojio i K. Prijatelj (1957).

Specifična boja inkarnata, tvrda stilizacija i modelacija volumena i nabora, način oblikovanja očiju, izrazito gotička koncepcija prijestolja, tipovi Madone i Isusa, detalji nogu i izduženih ruku nose u svom karakteru odjeke umjetnosti padovanskog slikara Guarienta d'Arpa, na što me usmeno upozorio i M. Prelog, koji namjerava opširnije pisati o ovom djelu.

Sliku je restaurirao prof. I. Lončarić (1965) u Restauratorskom zavodu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, te sam govori o opsegu i karakteru izvedenih poslova. Uklanjanje starih retuša otkrilo je da je Kristova desna ruka prekrivena kredn:m namazom i nanovo naslikana, premda je postojao originalni crtež ruke koji znatno divergira od preslika. Pozadina je bila prekrivena preslikom preko oštećenja i preko originala istom crvenom bojom. Aureola i kruna Madone bile su izmijenjene i naslikane drugačije od originalnog crteža, a kopča na plaštu potpuno prekrivena naslikanim plaštem. Nakon što su skinuti preslici, oprezno su očišćeni sačuvani originalni dijelovi i izvršena rekonstrukcija podloge. Nedostatci u namazu boje nadoknađeni su retušom vertikalnih poteza.

Bibliografija: Dudan A., LA DALMAZIA NELL'ARTE ITALIANA, Milano 1922. Vol. II, str. 372. – Van Marle R., THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING, Vol. IV, Hague 1924, str. 95. – Karaman Lj., NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, »Recueil Uspenskij«, Vol. II, Paris 1932, str. 356, sl. 123. – Karaman Lj., UMJETNOST U DALMACIJI – XV i XVI VIJEK, Zagreb 1933, str. 150. – Karaman Lj., PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952, sl. 153. – Karaman Lj. Prijatelj K., O MJESNIM GRUPAMA DALMATINSKE SLIKARSKE ŠKOLE U XV ST., »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 9, Split 1955, str. 175 i 179. – Prijatelj K., LA PITTURA DELLA SCUOLA DALMATA, »Arte veneta«, br. XI, Venezia 1957, str. 11. – Čermak L., Lončarić I., RESTAURATORSKI ZAVOD 65, Zagreb 1965, str. 9-10, s repr. (katalog)

MAJSTOR TKONSKOG RASPELA

BOGORODICA S ISUSOM I SV. IVAN KRSTITELJ

tempera na drvu
v. 108, š. 86 cm
KRAJ na Pašmanu, Franjevački samostan

Od veće kompozicije sačuvani su Bogorodica na prijestolju s Isusom i sv. Ivan Krstitelj, dok je sv. Franjo Asiški, spomenut 1875. godine, nepovratno izgubljen. Slike su do 1954. godine bile odvojene: Bogorodica na prijestolju nalazila se u refektoriju, a sv. Ivan Krstitelj u oratoriju samostana. Njihovu nesumnjivu povezanost otkrio je dr I. Petricioli i spojio ih u jedinstvenu cjelinu 1954. godine za izložbu »Zadarske slike i skulpture od IX do XV st.«.

Bogorodica sjedi na prijestolju koje svojim arhitektonskim članovima i kompozicijom anticipira renesansne konstrukcije: naslon je u obliku polukružne niše nadsvođene spljoštenim lukom; bočne su strane na mjestu rukohvata četvrtkružno svedene; na podnožju i sjedištu dominiraju ravne linije i horizontalni vijenci; konstrukcija je čista i pravilno proporcionirana. Boje kompozicije su pastelno meke. Pravilno stupnjevane nijanse svijetlosmeđih tonova grade prijestolje u njegovoj punoj voluminoznosti. Madonin maforion je svijetloplav, a haljina ciklamno crvena. Isus stoji u majčinu krilu u bijeloj košuljici s diskretnim žutim sjenama u naborima. Nešto su sitiji zeleni tonovi rukava njegove košuljice, a istom je bojom izvedeno i naličje Madonina plašta i valjkastog jastuka na kojem ona sjedi. Tkanina maforiona ima tipične gotičke linearne nabore, dosta tvrdo lomljene i pretežnim dijelom »plitke« u svom reljefu. Bogatije se prelamaju jedino između koljena i desno od nogu. Pada u oči kontrast između uvjerljivo realistične geste dječakove ruke kojom se hvata za majčin plašt i nestabilnog stava u majčinu krilu gdje stoji bez uporišta i težine.

Unatoč ukočenom stavu, nespretnoj gesti ruku i pomanjkanju anatomske egzaktnosti, lik sv. Ivana Krstitelja odiše intimnošću, u odnosu prema grupi Bogorodice s Isusom, i humanizacijom ekspresije na licu. Asketska je figura odjevena u jednostavnu haljinu od sivosmeđeg runa, povezanu u pojasu bijelim platnenim opasačem. Ova je platnena traka vezana pred tijelom u jednostavan čvor iz kojeg vise podugi završeci, a isti takav čvor nalazimo i na liku sv. Ivana iz manastira na Krki. Tamo je, jedino, preko runa prebačen plašt, koji djelomično prekriva krakove opasača. Sličnost je između ova dva lika i u identično nespretnom načinu kojim svetac drži odvijen rotulus u lijevoj ruci na kojem piše crnim slovima gotičke majuskule:

ECCE / AGN' / (Dei) / ECC(e) / QVI / TOL / LIT /
PEC / CAT / A.MV / (n)DI.M / ISE / RER / E.NO / BIS

Kovrče runa i kose nisu tako pažljivo i precizno slikane kao na fragmentu iz manastira na Krki, ali je odnos u interpretaciji kose i brade jednak: duga kosa pada u vijugavim pramenovima na ramena, uvojci su stilizirani i crtani debljim maslinastosmeđim i žutim krivuljama; brada je zelenosmeđa, rastresita, dvostruko rašljama i slikana tankim vertikalnim potezima. Dječakova je kosa ograničena na niz kružnih kovrča iznad visokog čela.

Sa svijetlim bojama odjeće usklađena je pastelno žuta boja inkarnata s diskretnim rumenilom na obrazima; nešto je tamnija put sv. Ivana. Za aureole majstor upotrebljava oker umjesto zlata (kao i na Varoškoj Gospi), a nimbuse uokviruje debelom crnom konturom. U Isusovoj aureoli je identičan križ kao i kod Isusa na slici Varoške gospe. Tankom su tamnom linijom konturirani rubovi odjeće, udovi i detalji lica, dok sandale na nogama sv. Ivana imaju sasma originalan oblik koji može poslužiti gotovo kao potpis majstorov: to je tanki potplat koji poput deblje linije prati oblik tabana, a za gležanj ga veže tanka crna vrpca. Petricioli je ustanovio isti oblik sandale na nekoliko slika koje veže uz Majstora tkonskog raspela. Karakterističan je i hridinasti pejzaž, jednostavno stiliziran i vrlo skromno pokrit raslinjem u formi grmića sa tri duga lista.

Od uobičajenih natpisa sačuvao se pored glave sv. Ivana ostatak njegova imena (scs iohann) E S, a od sigle uz glavu Bogorodice tek desna polovina: (mp) O V.

Lj. Karaman je, nadopunjujući svoj popis sačuvanih djela dalmatinske slikarske škole XV stoljeća, a publiciran 1932. godine u »Recueil Uspenskij«, prvi u njega uključio (1953) i dio s likom Bogorodice na prijestolju od ovog djela iz Kraja. Zasluga je, kako sam naprijed istakao, dr I. Petriciolija da je otkrio povezanost ovih dviju slika, da ih je sastavio (1954) i naučno obradio (1955). Već tada je on naslutio mogućnost identificiranja jedne nove ličnosti u slikarstvu zadarskog kruga, ». . . j e d n o g p r o f i n j e n o g k o l o r i s t e i k v a l i t e t n o g v i r t u o z a k i s t a« i pripisao mu sliku iz Kraja, Raspelo iz Čokovca i sliku Varoške Gospe iz Zadra. Određujući vrijeme nastanka ovih djela on se kolebao između druge polovine XV stoljeća i konca XIV stoljeća. Nakon Petriciolija je dr K. Prijatelj publicirao (1960) izgubljeni šibenski poliptih XV stoljeća i na temelju evidentnih analogija dodao opusu Petriciolijeva anonimnog zadarskog slikara i ovo djelo. Nastanak umjetnina pomiče u drugu polovinu XV stoljeća i spominje kao mogućeg autora L o v r u M i h e t i ć a, spomenutog u arhivskim dokumentima između 1453. i 1492. godine. 1967. godine I. Petricioli je ponovo pisao o ovom kompleksu umjetnina, znatno proširio katalog djela slikara kojega je nazvao Majstorom Tkonskog raspela i identificirao ga s Maestrom di Sant Elsino. Po njemu to bi morao biti jedan od umjetnika koji su koncem XIV i početkom XV stoljeća živjeli i djelovali u Zadru, a izrasli su iz mletačkog slikarstva. A od majstora tog vremena u arhivskoj građi su se sačuvala imena: Nikole de Blondisa, učenika Paola Veneziana, Blaža Banića, učenika Jaocebella di Bonomo, Ivana iz Padove i Menegella de Canali iz Venecije; jedan od njih mogao bi biti, prema Petriciolijevoj hipotezi, Majstor Tkonskog raspela. »T a k v e h i p o t e z e n e m a j u n a r o č i t e o s n o v e« – kaže Petricioli – »a l i s e s m i j u i z n i j e t i . . . u o v o m č a s u k a d t e k p o č i n j e m o r a z r a đ i v a t i t u n o v u s l i k a r s k u l i č n o s t«. U jednom on ima svakako apsolutno pravo: sva djela koja je povezao zajedničkim nazivnikom »Majstora Tkonskog raspela«, zaista pokazuju nepobitne srodnosti i rad iste ruke, što uvjerljivo ilustriraju, izložena jedno do drugog, sačuvana djela iz manastira na Krki, iz crkve sv. Šime u Zadru i slika o kojoj je ovdje riječ.

Uzmemo li kao ključno djelo ove grupe umjetnina Raspelo iz samostana Čokovca na Tkonu, onda bi se najvjerojatnijim autorom činio venecijanac M e n e g e l l o d e C a n a l i, koji se u sačuvanim dokumentima spominje sve do kasne 1427. godine, a pouzdano se zna da je mrtav 1431. godine. Kod Lj. Karamana nalazimo podatak (1933) da je crkva sv. Kuzme i Damjana bila ». . . g o d i n e 1 3 5 7 . o d M l e č i ć a i z t e m e l j a p o r u š e n a i t e k g. 1 4 1 8. p o n o v o g r a đ e n a«. Istina, Petricioli je pronašao

I·N·R·I

na portalu jugozapadnog sporednog ulaza uklesanu godinu 1369. i navodi da je crkva građena 1367–1418. godine. Upozoravam da je dovršenje crkve ipak vezano uz godinu 1418, pa je prema tome vrlo vjerojatno da je oko tog vremena i njena unutrašnjost bila opremljena novim namještajem i umjetninama. Prihvatimo li točnom ovu pretpostavku onda je najlogičnije da je autor Tkonskog raspela bio ugledni zadarski majstor koji upravo u zadnjem deceniju XIV i prvim decenijima XV stoljeća prima brojne narudžbe u Zadru (o sačuvanim dokumentima nas, također, informira I. Petricioli).

Kao mogućeg autora djela pripisanih Majstoru Tkonskog raspela treba odmah isključiti Nikolu Ciprijanova de Blondisa, jer on je u radionici Paola Veneziana između 1345. i 1350. godine, zadnji put se spominje 1376. i malo je vjerojatno da još živi i djeluje u vrijeme u koje, prema gornjem, impostiramo nastanak tkonskog Raspela.

Na str. 68. reproducirano je R a s p e l o iz crkve sv. Kuzme i Damjana u samostanu na Čokovcu kod Tkona, koje nije moglo biti izloženo na našoj izložbi radi vrlo kompliciranog skidanja sa triumfalnog luka pod kojim visi u crkvi i radi problema koji bi se postavili pred nas u slučaju njegovog transportiranja.

Bibliografija: Karaman Lj., O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU, »Anali hist. instituta u Dubrovniku«, Vol. II, Dubrovnik 1953, str. 117, bilj. 28. – Petricioli I., ZADARSKE SLIKE I SKULPTURE OD IX DO XV ST., Zadar 1954, str. 9. i 13 (katalog). – Petricioli I., PRINOVE ZADARSKOM SLIKARSTVU XV ST., »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 9, Split 1955, str. 156-161, sl. 32-34. – Prijatelj K., LA PITTURA DELLA SCUOLA DALMATA, »Arte veneta«, XI, Venezia 1957, str. 12. – Petricioli I., ČOKOVAC, »Enciklopedija likovnih umjetnosti«, vol. I, Zagreb 1959, str. 736-737. – Prijatelj K., IZGUBLJENI ŠIBENSKI POLIPTIH XV STOLJEĆA, »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 12, Split 1960, str. 161, sl. 36. – Petricioli I., SLIKAR TKONSKOG RASPELA, »Peristil«, br. 8-9, Zagreb 1965-1966, str. 63-74, sl. 1-15.

MAJSTOR TKONSKOG RASPELA

TRIPTIH VAROŠKE GOSPE

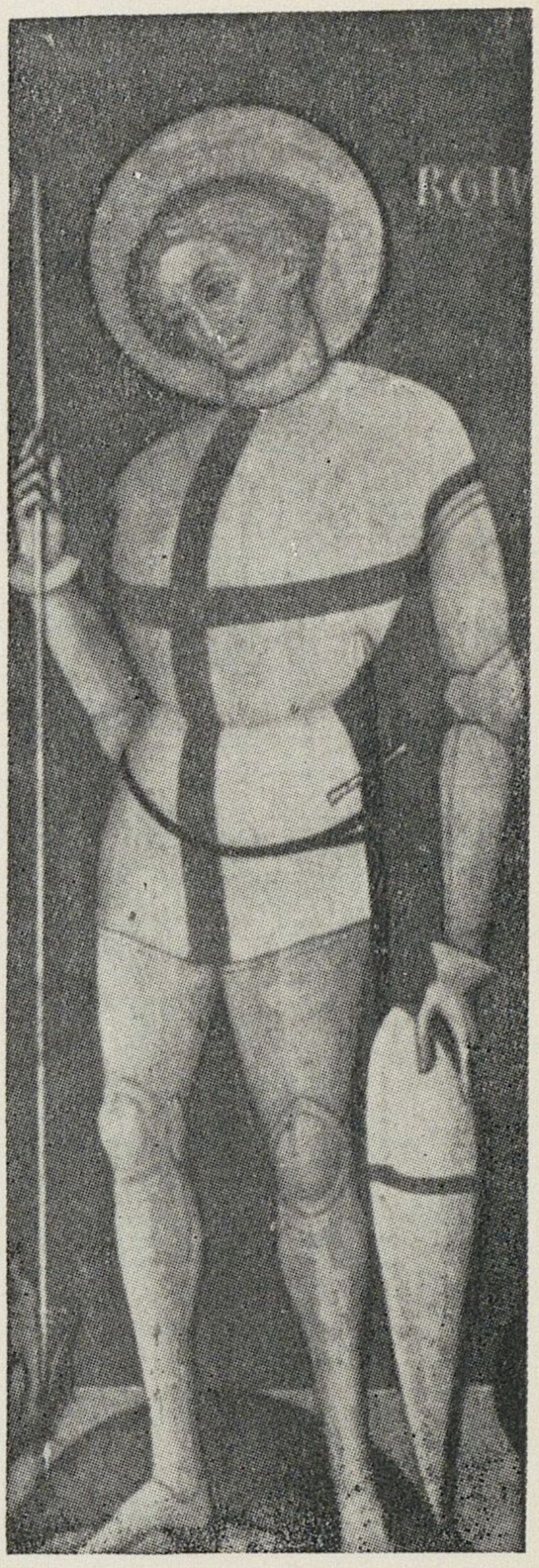
tempera na drvu
v. 83,5, š. 58,5 cm (Bogorodica)
v. 77,5, š. 23 cm (sv. Matej)
v. 77,5, š. 25 cm (sv. Juraj)
ZADAR, Crkva sv. Šime

Ova tri fragmenta nekoć velikog poliptiha (sa Bogorodicom i šest svetaca) povezana su u oblik triptiha 1641. godine. Još ranije (1564) prekrio je sve slike srebrenim reljefom zadarski zlatar Mate Boričević sa sinom Lukom. U to se vrijeme umjetnina nalazila u crkvi sv. Mateja u zadarskom predgrađu Varoš, ali kad je ono porušeno (1567) djelo je preneseno u crkvu sv. Stjepana, današnju crkvu sv. Šime u Zadru. Tek je u novije vrijeme triptih oslobođen srebrenog pokrova i restauriran (1964) u Restauratorskom ateljeu Jug. akademije znanosti i umjetnosti u Zadru. Zahvat je izveo prof. Mario Kotlar. Slika je očišćena, dijelovi podloge i namaza boje koji su nedostajali rekonstruirani su, a prikazi su povezani zajedničkim okvirom.

B o g o r o d i c a u polufiguri drži u naručju Dječaka koji podiže glavu prema majčinu licu. U ruci drži »volumen legis«, a desnicu pruža ispred sebe. Boje slike su svijetle, skoro sirovo zvučne. Dominira kontrapunkt svijetlocrvene i svijetloplave boje, odnosno pozadine slike i plašta Isusova nasuprot konvencionalnoj boji Madonina maforiona. Zelenom su bojom slikani Isusova košuljica i poleđina maforiona, a ciklamnoljubičastom Marijina haljina i ovratnik dječakove košulje. Žuti oker zamjenjuje zlato na aureolama i širokoj traci poruba na plaštu. Već je Petricioli istakao kao specifičnost ovog lika grafičku obradu nabora, koji su slobodno crtani širokim crnim linijama, zatim disproporcije figure dječaka u odnosu na lik majke i pretjeranu izduženost Madoninih ruku. Neobični rub plašta s resama na desnom ramenu preuzet je iz bizantske ikonografije. Upozoravajući na ikonografsku srodnost ove slike sa Bogorodicom Hektorovićeva oltara u hvarskoj katedrali, Petricioli je pravilno pretpostavio da je slikar slikajući zadarsku sliku oponašao neki stariji predložak udovoljavajući tako želji naručioca. Otuda izvjesne razlike u odnosu na druga djela Majstora Tkonskog raspela, kojemu treba pripisati i ovaj rad. Od rukopisa slikareva nalazimo, međutim, i na ovoj slici konturiranje likova, linearizam nabora i relativno plošan tretman figura i identičan križ na Isusovoj aureoli kakav smo sreli i na slici iz Kraja. Inkarnat je na zadarskoj slici ipak nešto tamniji; on je sivkastožut i bez čistoće tonaliteta. Bijelom su bojom napisane na pozadini sigle M P O V.

Nepotpuni natpisi na slikama sv. Mateja i sv. Jurja dokazuju da su one smanjivane. Jedan i drugi lik prikazani su na uskoj zoni svijetlozelenog tla, koju od svijetlocrvene pozadine dijeli tanka bijela linija, a stav im je u blagom okretu prema Bogorodici s Isusom.

S v. M a t e j je starac prosjede brade i s vijencem bijele kose na zatiljku. Tunika mu je ciklamnoljubičasta, a plašt svijetlozelen sa zlatnosmeđom podstavom. Boje su pastelno bjeličaste, a plastičnost stiliziranih nabora ostvarena tonskim nijansiranjem osnovne boje. U rukama svetac drži Evanđelje žutih korica i crnih poveznih vrpca. Tanka crna linija obrubljuje tuniku na prsima, a ista bijela linija konturira plašt. Od imena se vidi samo dio : (m)AT(evs).



Sv. Juraj je mladić u oklopu s kopljem u desnici, čiji vrh probada glavu zmaja. Lijevom rukom svetac podržava štit bademastog oblika ukrašen velikim crvenim znakom križa. Dio oklopa koji pokriva ruke i noge sive je boje s plavim sjenama i plavim konturama metalnih rubova, dok su prsnik i štit bijeli. Na prsniku se ponavlja motiv crvenog križa. Opasač i korice mača su crni, balčak smeđ, a jabuka drške bijela. Kroz tanku opnu rukavica naziru se članci prstiju i nokti. Inkarnat je svjetliji nego na licu Madone i Isusa.

O Varoškoj Gospi često se pisalo. Detaljan opis djela nalazimo već kod Bianchija (1877), a spomenuto je također u Cecchellijevu katalogu (1932) kao dobar rad venecijanske umjetnosti XIV–XV stoljeća. I. Petricioli ovu sliku već 1955. godine, dakle prije nego je oslobođena srebrenog okova, povezuje sa Bogorodicom na prijestolju i sv. Ivanom Krstiteljem iz samostana u Kraju i s oslikanim Raspelom iz crkve sv. Kuzme i Damjana na brdu Čokovcu na Pašmanu te na taj način zacrtava konture umjetničke ličnosti Majstora Tkonskog raspela. Do 1967. godine isti autor povećava taj katalog djela na sedam umjetnina sačuvanih u zemlji i inozemstvu, a zadarskog majstora identificira s Maestrom

MP
OV.

di Sant Elsinom. Na svim tim djelima Petricioli je otkrio velike srodnosti u slikarskoj fakturi i crtežu, dokazao identičnost stilskih osobina na njima i pokušao riješti problem datiranja tog opusa (1967), o čemu je bilo riječi u interpretaciji slike iz samostana u Kraju (vidi str. 67). O ovom je djelu pisao i K. Prijatelj (1960), prihvatio Petriciolijevu tezu o jednom autoru slika u Kraju, Zadru i Čokovcu te katalogu Majstora Tkonskog raspela s punim pravom dodao i izgubljeni šibenski poliptih. Tada je on vjerovao da bi autor ovih djela mogao biti šibenski slikar Lovro Mihetić, koji je djelovao između 1453. i 1492. godine. Već sam istakao da mi se čini vjerojatnijom Petriciolijeva pretpostavka iz 1967. godine, da je slikar ovih djela pripadao krugu zadarskih umjetnika konca XIV i početka XV stoljeća.

Bibliografija: Bianchi C., ZARA CRISTIANA, Vol. I, Zadar 1877, str. 347-349. – Cecchelli C., CATALOGO DELLE COSE D'ARTE E DI ANTICHITA – ZARA, Roma 1932, str. 102-103, s repr. – Petricioli I., PRINOVE ZADARSKOM SLIKARSTVU XV ST , »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 9, Split 1955, str. 156-161. – Prijatelj K., IZGUBLJENI ŠIBENSKI POLIPTIH XV STOLJEĆA, »Prilozi povj. umjetn. u Dalmaciji«, br. 12, Split 1960, str. 160-163. – Kotlar M.-Tomljanović I., IZLOŽBA RESTAURIRANIH UMJETNINA, Zadar 1964, str. 3 i 5, sl. 5 i 6 – Petricioli I., MAJSTOR TKONSKOG RASPELA, »Peristil«, br. 8-9, Zagreb 1965-1966, str. 63-64.

MAJSTOR TKONSKOG RASPELA

SVETI IVAN KRSTITELJ

tempera na drvu, pozlata
v. 86 (81), š. 28 cm
Manastir sv. Arandela na KRKI

Radi se o fragmentu izgubljenog poliptiha koji potječe iz Kožlovca, a karakterizira ga izvrsna očuvanost fakture figuralnog prikaza i zlatne pozadine. Asketska figura sveca postavljena je frontalno, ali ne djeluje hijeratično zbog realne kretnje tijela diktirane diskretnim kontrapostom. I šematizirane hridine pejzaža oživljene su realističkim htijenjem u načinu kojim su prikazani drvo s gustom krošnjom i raštrkani grmovi. Teren je violetnosmeđ, a raslinje smeđezeleno. Odjeća sv. Ivana živih je boja: preko sivosmeđe halje od runa prebačen je svijetlozeleni plašt postavljen ciklamnocrvenim materijalom. Nabori plašta su tvrdo lomljeni i vješto stilizirani; oni padaju u širokim krivuljama, a plastičnost njihovih volumena grade odmjereni prelazi tamnijih u svjetlije tonalitete. Svijetli oker inkarnata unatoč zelenkastim i smeđim sjenama djeluje vrlo prirodno. Lice je produhovljeno i pravilno modelirano, jedino su kovrče duge kose stilizirane i razlikuju se od realne, uredno »češljane« dvodjelne brade.

U lijevoj ruci svetac drži dugu traku rotulusa s natpisom prema kojem pokazuje kažiprstom desne ruke. Tekst glasi : ECCE / AGNV / S.DEI / ECCE / QUI TO / LIS.P / ECHA / TA.M / ONDI / MIXE / RERE / NOBI / S. Slova su ispisana crnom bojom, osim kod riječi ECCE u oba slučaja, kad je upotrijebljen cinober. Također je crvenim slovima gotičke majuskule označeno svečevo ime na zlatnoj pozadini u visini glave.

S
IO – VA
NE' – BAT
ISTA

Pozlata pozadine i virtuoznost izvedbe dokumentiraju reprezentativnost narudžbe te je velika šteta da su se ostali dijelovi poliptiha nepovratno izgubili.

Koliko mi je poznato ovaj je fragmenat prvi put spomenut u jednoj bilješci Lj. Karamana (1953), gdje ga dodaje popisu radova domaćih slikara »...koji se u XV stoljeću povode za nešto ranijim, mletačkim gotičko-bizantskim slikarstvom kasnog trečenta i ranog kvatročenta«. I. Petricioli je, istražujući sačuvana djela zadarskog slikarstva, povezao ovu sliku iz manastira na Krki s kompleksom umjetnina za koje je dokazao da vuku porijeklo iz iste radionice i pokazuju takve srodnosti da su nesumnjivo rad istog majstora (1967). On ga je nazvao Majstorom Tkonskog raspela i identificirao s Maestrom di Sant Elsino. O ovom problemu vidi tekst na str. 68–69.

S.
IO
NE
ISTA
VA
BAT
AGNV
S. DEI.
OVITO
LIS.P
ONDI.
MIXE
RERE
NOBI
S.

Sliku je restaurirala Lela Čermak 1967. godine u Restauratorskom zavodu Jug. akademije znanosti i umjetnosti. Konveksna površina daske nije ravnana nego je samo uklonjen potamnjeli namaz starog firnisa i nečistoće taložene godinama na površini. Velika je sreća da slika nije nikad ranije bila restaurirana te je nakon najnovijeg resturatorskog zahvata njen kolorit došao do izražaja u svojoj izvornoj svježini i ljepoti. U donjem dijelu slike i uz njen lijevi rub rekonstruirana je podloga i nestali namaz boje, a retuši su izvedeni vertikalnim crtama. Radi se o manje važnim i relativno malim površinama dok je glavnina prikaza gotovo bez oštećenja i može se govoriti o intaktnosti originalnog namaza. Upravo ovo djelo najvjernije ilustrira visoku umjetničku razinu i zamjernu tehničku visinu Majstora Tkonskog raspeća.

Bibliografija: Karaman Lj., O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU, »Anali hist. instituta u Dubrovniku«, Vol. II, Dubrovnik 1953, str. 117, bilj. 28. – Petricioli I., SLIKAR TKONSKOG RASPELA, »Peristil«, br. 8-9, str 63-74, sl. 1-15.

LITERATURA

ARSLAN Wart, UNA NUOVA MADONNA DI PAOLO VENETO, »Commentari«, Roma 1956.

BERENSON Bernhard, ITALIAN PICTURES OF THE RENAISSANCE – VENETIAN SCHOOL, London 1957.

— PITTURE ITALIANE DEL RINASCIMENTO, Milano 1936.

BERSA G. De, GUIDA STORICO-ARTISTICA DI ZARA, Trieste 1926.

BETTINI Sergio, LA PITTURA DI ICONE CRETESE–VENEZIANE E I MADONERI, Padova 1933.

— AGGIUNTE A PAOLO VENEZIANO, »Bollettino d'Arte«, Roma 1934.

— AGGIUNTE A PAOLO VENEZIANO, »Bollettino d'Arte«, Roma 1935, str. 474–479.

— PITTURE CRETESI–VENEZIANE–SLAVE ED ITALIANE DEL MUSEO NAZIONALE DI RAVENNA, Ravenna 1940.

BIANCHI Federico, ZARA CRISTIANA, I. Zadar 1877.

CAPRIN Giulio, L'ISTRIA NOBILISSIMA, Trieste 1908.

CARPEGNA Nolfo di, LA COPERTA DELLA PALA D'ORO DI PAOLO VENEZIANO, »Bollettino d'arte«, Roma 1951. str. 55–66.

CECCHELLI Carlo, CATALOGO DELLE COSE D'ARTE ED ANTICHITÀ ZARA, Roma 1932.

COLETTI Luigi, I PRIMITIVI: I PADANI – Vol. III, Novara 1947.

ČERMAK Lela, RESTAURATORSKI ZAVOD 65, Zagreb 1966.

DUDAN Alessandro, LA DALMAZIA NELL'ARTE ITALIANA, Milano 1922, Vol. II.

ĐURIĆ Vojislav, VIZANTIJSKE I ITALO-VIZANTIJSKE STARINE U DALMACIJI, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 12, Split 1960, str. 124–135.

FIAMMA Paolino, LA VERA ORIGINE DELLE CHIESE DI S. LORENZO E S. SEBASTIANO, Venezia 1645.

— VITA ET MIRACOLI DEL GLORIOSO S. LEONE BEMBO, Venezia 1645.

FIOCCO Giuseppe, CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE TOLTE A VENEZIA, Venezia 1919.

— LE PRIMIZIE DI MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »Dedalo«, Milano–Roma 1931, str. 877–894.

FISKOVIĆ Cvito, SAMOSTAN I CRKVA BENEDIKTINKI U TROGIRU, Split, 1939.

FOLNESICS H., DIE ILLUMINIERTEN HANDSCHRIFTEN IN DALMATIEN, Leipzig 1917.

GALETTI Ugo – CAMESASCA Ettore, ENCICLOPEDIA DELLA PITTURA ITALIANA, Cernusco sur Naviglio 1951, Vol. II.

GAMULIN Grgo, »POROĐENJE« OD PAOLA VENEZIANA U NARODNOM MUZEJU U BEOGRADU, »Radovi seminara za povijest umjetnosti«, Zagreb 1958, br. 1, str. 3–4.

— POROĐENJE ISUSA OD PAOLA VENEZIANA U NARODNOM MUZEJU U BEO-

GRADU, u knjizi: Stari majstori u Jugoslaviji, I dio, Zagreb 1959, str. 21–22.
— IZ RADIONICE MAESTRA PAOLA, »Peristil«, Zagreb 1961, br. 4, str. 17–18.
— DJELA PAOLA VENEZIANA U NAŠOJ ZEMLJI, »Telegram«, Zagreb 1962, br. 95 od 16. II, str. 1.
— ALCUNE PROPOSTE PER MAESTRO PAOLO, »Emporium« br. 838, Bergamo 1964, str. 147–155.
— NEKOLIKO PROBLEMA OKO PAOLA I LORENZA, »Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti« br. 5, Zagreb 1964, str. 3–8.
— IZ RADIONICE MAJSTORA PAOLA, u: Stari majstori u Jugoslaviji, II dio, Zagreb 1964, str. 7–11.
— ANTEPENDIJ IZ DOBRINJA, »Telegram« br. 217, Zagreb 1964, str. 8.
— MALI POLIPTIH LORENZA VENEZIANA »Telegram«, br. 229, Zagreb 1964, str. 4, s repr.
— TKO JE AUTOR POZNATE ZADARSKE UMJETNINE?, »Vjesnik«, Zagreb 1964, 29. V 1964.
— JEDNO ZABORAVLJENO DJELO, »Vjesnik«, Zagreb 1964, 16. VIII 1964.
— U SJENI VREMENA, »Slobodna Dalmacija« br. 6103, od 10. X 1964, Split 1964.
— UN CROCIFISSO DI MAESTRO PAOLO ED ALTRI DUE DEL TRECENTO, »Arte veneta« XIX, Venezia 1965, str. 32, 43.
»Jahrbuch der Zentralkommission 1914, str. 180.
KARAMAN Ljubo, POPRAVLJANJE STARINSKIH SLIKA U DALMACIJI, »Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku«, Prilog VI za god. 1924–1925, Split.
— NOTES SUR L'ART BYZANTIN ET LES SLAVES CATHOLIQUES DE DALMATIE, u »L'art byzantin chez les Slaves« Recueil Théodore Uspenskij, Paris 1932, str. 351–380.
— UMJETNOST U DALMACIJI XV I XVI VIJEK, Zagreb 1933.
— DALMACIJA KROZ VJEKOVE, Split 1934.
— PREGLED UMJETNOSTI U DALMACIJI, Zagreb 1952.
— O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU, »Anali Hist. instituta u Dubrovniku« 1953.
— O MJESNIM GRUPAMA DALMATINSKE SLIKARSKE ŠKOLE U XV ST., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 9, Split 1955, str. 170–176.
KNIEWALD Dragutin, ANTEPENDIJ U DOBRINJU NA OTOKU KRKU, »Godišnjak Sveučilišta« 1929–30, 1923–33, Zagreb 1933, str. 81–84.
KRLEŽA Miroslav, ZLATO I SREBRO ZADRA, Zagreb 1951.
LASAREFF Victor, MAESTRO PAOLO E LA PITTURA VENEZIANA DEL SUO TEMPO, »Arte veneta« Venezia 1954, str. 77–89.
— SAGGI SULLA PITTURA VENEZIANA DEI SECOLI XIII–XIV, LA MANIERA GRECA E IL PROBLEMA DELLA SCUOLA CRETESE (I⁰), »Arte veneta« XIX, Venezia 1965, str. 17–31.
LONČARIĆ Ivica, RESTAURATORSKI ZAVOD 65, Zagreb 1966.
LONGHI Roberto, VIATICO PER CINQUE SECOLI DI PITTURA VENEZIANA, Firenze 1952.
MARLE Raimond van, THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING, Hague 1924, Vol. IV.
MORASSI Antonio, IL »FONDO ORO« TRECENTESCO E LA PREDELLA DI DIGNANO, »Il Popolo di Trieste« 1923, 8. sept.
— DIPINTI VENEZIANI PRIMITIVI – LA TAVOLA DEL BEATO LEONE BEMBO A DIGNANO, »Belvedere«, Wien 1926, Sv. 9–10, br. 46, str. 75–81, (7 repr.)
— IL POLITTICO DI VEGLIA, »Belvedere« Wien 1928, Sv. 13 br. 68, str. 27–30, sl. 1–3.

MURARO Michelangelo, MAESTRO PAOLO DA VENEZIA – FORTUNA CRITICA, »Ateneo veneto«, Venezia 1965, III/1–2.

Muzeji i zbirke Zadra, Zagreb 1954.

OSTOJIĆ Ivan, BENEDIKTINCI U HRVATSKOJ I OSTALIM NAŠIM KRAJEVIMA, Split 1963.

OŠTRIĆ Grga, ZLATO I SREBRO ZADRA, Zagreb 1951.

PALLUCCHINI Rodolfo, LA PITTURA VENEZIANA DEL TRECENTO, Venezia–Roma 1964.

— PER PAOLO VENEZIANO, »Arte veneta« XVIII, Venezia 1964, str. 158–159.

PETRICIOLI Ivo, ZADARSKE SLIKE I SKULPTURE OD IX DO XV ST. Zadar 1954.

— PRINOVE ZADARSKOM SLIKARSTVU XV ST., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 9, Split 1955, str. 155–169.

— SLIKAR TKONSKOG RASPELA, »Peristil«, 8–9, Zagreb 1967, str. 63–74.

PIGNATTI Terisio, ORIGINI DELLA PITTURA VENEZIANA, Bergamo 1961.

PRELOG Milan, ILUMINIRANI RUKOPISI, »Enciklopedija Jugoslavije« Sv. 4, Zagreb 1960, str. 349.

PRIJATELJ Kruno, O MJESNIM GRUPAMA DALMATINSKE SLIKARSKE ŠKOLE U XV ST., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« br. 9, Split 1955, str. 176–180.

— PRILOG TROGIRSKOM SLIKARSTVU XV ST., »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, br. 9, Split 1955, str. 148–154.

— LA PITTURA DELLA SCUOLA DALMATA, »Arte veneta«, XI, Venezia 1957, str. 7–22.

— IZGUBLJENI ŠIBENSKI POLIPTIH XV STOLJEĆA, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«- br. 12, Split 1960, str. 160–163.

— POLIPTIH PAOLA VENEZIANA U SKRADINU, »Mogućnosti«, br. 7, Split 1960, str. 563–567.

— UN POLITTICO DI PAOLO VENEZIANO A SKRADIN, »Arte veneta«, XIII–XIV, Venezia 1959–1960, str. 25–29.

— TRIPTIH IZ SPLITSKOG ARHEOLOŠKOG MUZEJA, »Peristil« br. 5, Zagreb 1962, str. 29–34.

— SPLITSKA GALERIJA I NJEZIN KRUG (katalog), Zagreb 1962, str. 5.

— STUDIJE O UMJETNINAMA U DALMACIJI, Zagreb 1963, str. 13–16.

SANDBERG Vavalà Evelyn, MAESTRO PAOLO VENEZIANO, »The Burlington Magazine«, br. 331, London 1930, str. 160–183, sl. na Tb. IV c.

TESTI Laudedeo, STORIA DELLA PITTURA VENEZIANA, Bergamo 1909.

TOESCA Pietro, STORIA DELL'ARTE ITALIANA, II., Torino 1927.

— QUELQUES MINIATURES VÉNITIENNES DU XIV SIÈCLE, Anvers–Bruxelles 1946/1947.

— STORIA DELL'ARTE ITALIANA, II. – IL TRECENTO, Torino 1951.

VENTURI Adolfo, STORIA DELL'ARTE ITALIANA, V. – LA PITTURA DEL TRECENTO, Milano 1907.

VENTURI Adolfo, ARTE IN DALMAZIA, »Enciclopedia Italiana« XII, Milano 1931, str. 256–259.

Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Popravljanje starinskih slika u Dalmaciji, 1924–1925, Pril. VI, str. 11–12.