

Joško  
Belamarić

## *De coloribus Andreae Buvinae.* Sjaj boja monumentalnih vrata Andrije Buvine, splitskog slikara i drvorezbara

*Drvene romaničke vratnice splitske katedrale – istraživanje, restauriranje i zaštita*  
/ *Wooden Romanesque Doors of Split Cathedrale – researching, restoration and protection*; Hrvatski restauratorski zavod – Institut za povijest umjetnosti; međunarodni skup, Split: Galerija umjetnina, 8. svibnja 2018.; izložba, Split: Galerija umjetnina, 8. svibnja – 8. lipnja 2018.

AUTORICA IZLOŽBE: Žana Matulić Bilač

KUSTOSI: Branko Franceschi, Žana Matulić Bilač

LIKOVNO OBLIKOVANJE PANOJA I KATALOGA: Ljubo Gamulin

FOTOGRAFIJA: Živko Bačić, Goran Tomljenović, Robert Matić  
i Žana Matulić Bilač ZNANSTVENI SAVJETNIK: Joško Belamarić

Tajana Pleše, Janja Ferić Balenović, ur., *Drvene romaničke vratnice splitske katedrale – istraživanje, restauriranje i zaštita*, Split, 2018., 95 str.  
ISBN 9789537389260





Otkriće da je srednji vijek bio zasićen bojama postalo je refren moderne literature. Čitajući brojne tekstove napisane u zadnjih deset-dvadeset godina, ili uživajući u onim *Son et lumière* spektaklima u kojima se digitalne rekonstrukcije izgubljenih boja superponiraju na ogoljene fasade francuskih, španjolskih i njemačkih romaničkih i gotičkih crkava, može nam se čak učiniti da se duboko ukorijenjena sintagma o “mračnim stoljećima srednjega vijeka” preobratala u novu predrasudu, po kojoj je baš sve u to vrijeme blistalo u šarenilu boja. No, svaki slučaj traži zasebnu analizu i zaključak. Prije restauracije Radovanova portala bili smo, na primjer, uvjereni da je on bio oslikan poput lukova glavnog portala bazilike Svetoga Marka u Veneciji, s kojima trogirski portal ima mnogo dodirnih točaka. Pa ipak, majstor Radovan je klesao svoje anđele, Gospu i maloga Isusa, ovce i jarce, pse, jelene i medvjede s punom sviješću o ljepoti trogorskog vapnenca kojeg se smatralo mramorom – zbog boje nalik ljudskoj koži, bjelokosti ili pergameni; i zbog visokog sjaja koji se dobije poliranjem.

Govoreći o Andriji Buvini, tek trebamo razjasniti kako je izvorno izgledalo predvorje splitske katedrale, prije nego što se počeo zidati monumentalni zvonik, u vrijeme kada je majstor postavio svoja vrata. Pitanje je čak koliko su uopće dugo njegove vratnice ostale otvorene pogledu sa Peristila, prije nego je pred njima postavljena “busola” – zaštitna vanjska vrata, na mjestu ovih današnjih. Mislim, naime, da su ih zarana tretirali poput otvorenih stranica neke “Atlantske Biblije”, odnosno da su pripadale više interijeru, nego eksterijeru katedrale.

Bilo kako bilo, vezujući onaj značeni datum, 23. travnja 2014., samo uz postavljanje Buvininih vratnica na portal katedrale – poput svih ranijih interpretata – donedavno nisam uočio, i tome se čudim, da ona predragocjena bilješka ispisana na marginama jednog od rukopisa

*Historia Salonitana* Tome Arhiđakona, govori još nešto: javlja nam da se na svetkovinu svetoga Jurja te godine, istodobno s monumentalnim vratnicama kolaudirala i freska s prikazom sv. Kristofora u Protironu poviše Peristila! Morao je to dakle biti čin koordiniranog programa, osobita svečanost u životu maloga grada koji se u 13. stoljeću obnavljao naglo i gotovo iz temelja. Neuobičajeno podcrtavanje točnog datuma u spomenutom zapisu, na svoj način ističe značaj koji je *ymago et figura sancti Xpofori* [Christophori] in *plancato Dompnij* imala u precepciji srednjovjekovnih Spliciāna. Možemo se jedino pitati, je li se uopće radilo o freski ili o reljefu ili čak kipu – jer se to *ymago et figura* u to doba može odnositi i na jedno i drugo.

Ovo je međutim trenutak kada se trebamo prisjetiti zamašnih restauratorskih zahvata koji su spasili vrata prvo od crvotočine – mislim pritom na pothvat restauratora Antona Švimberskog, koji je proveden 1907. godine pod paskom konzervatora Centralne komisije u Beču i don Frane Bulića, njihova povjerenika u Splitu – potom nam otkrili niz dosad nepoznatih stvari o njihovoj strukturi i prvotnom izgledu. Tek danas – nakon “restauracije restauracije”, koje se tijekom zadnjih nekoliko godina prihvatila Žana Matulić Bilač – možemo razumjeti po čemu je spomenuti zahvat, s početka prošlog stoljeća, bio istinski međaš suvremene restauratorske prakse. Možemo razumjeti i u kojoj mjeri nam je on limitirao mogućnost doživljaja originalne polikromije koja je cjelini vratnica i svakom pojedinom figuralnom polju davala karakter monumentalnog reljefnog tepiha. Možemo, međutim, i žaliti koliko nam je Švimberskyjev zahvat umanjio osjećaj izvornog plasticiteta Buvinina kiparskog dukturna.

Današnje restauratorske metode često omogućavaju da dođemo do vjerodostojnih virtualnih rekonstrukcija izvornog izgleda spomenika. U konkretnom slučaju,

konačno smo u stanju shvatiti stvarne obrtničke drvorezbarske i umjetničke domete Andrije Buvine. Cijeli kaleidoskop posve novih spoznaja do kojih je došla Žana Matulić Bilač potvrđuje davno izrečenu tvrdnju Maxa Dvořáka, da su Buvinine vratnice u europskoj romaničkoj umjetnosti unikum i jedan od najvažnijih dokumenata za povijest srednjovjekovne drvene skulpture uopće. A do tog zaključka je patrijarh suvremene povijesti umjetnosti i konzervatorske teorije i prakse bio došao bez poznavanja i intuiranja njihovog izvornog izgleda.

Kada danas interpretiramo Buvinin *magnum opus*, moramo inzistirati na nedjeljivosti reljefa i kolora. Na njegovim

vratima polikromija je konstitutivni element čitavog djela, a ne naknadno dodani začin kojim bi se ono učinilo privlačnijim.

Moj prijatelj Guido Tigler, profesor srednjovjekovne umjetnosti u Firenci, s kojim sam prije pet godina organizirao znanstveni kolokvij uz jubilej 800. godišnjice Andrijinih vrata, bio je čak postavio hipotezu po kojoj su ova vrata mogla nastati već negdje tijekom druge polovice 12. stoljeća (i to od nekog rezbara iz srednje Italije), dočim bi Buvina bio samo onaj koji ih je naknadno, 1214. godine, oslikao. Kad sada gledate rekonstrukcije kolora nekoliko Buvininih kaset - rekonstrukcije temeljene na minucioznom prikupljanju podataka iz sačuvanih čestica izvorne

© FOTO G. Tomljenović





polikromije – uviđate kako je nezamislivo da bi vratnice čekale nekoliko desetljeća da se pojavi slikar koji će ih obojati. Ove kompozicije, od sada, nije više moguće doživljavati bez prihvaćanja činjenice, da su bile artikulirane blokovima boja. Po svom stilu, Buvina se zaista povodi više za ranoromaničkim nego za suvremenim uzorima. Njegovi likovi ne govore individualnim gestama nego su stilizirani tvrdim proporcijama, modelirani sumarno i linearno. No, uvjerljivost i sigurnost impostacije davala im je upravo boja.

Očuvanost tog polikromnog sloja je minimalna, da je pravo čudo što je sve Žana Matulić Bilač uspjela izvući na vidjelo mukotrpnim proučavanjem pod mikroskopom.

Dovoljno toga, ipak, da shvatimo u koliko mjeri su ove kompozicije izvorno bile jasnije i mnogo življe od današnje monokromne površine koja je nakon zahvata iz 1907. postala mjestimično nalik čokoladnom fondiju.

Kad iz bližega pogledamo superiornu slikarsku tehniku kojom su rađeni likovi na korskim klupama, ne mnogo mlađim od vrata – ne bismo trebali dvojiti da je i majstor Buvina znao raditi s inkarnatima. Način na koji je rezbario svoje likove pokazuje da je, bez ikakve sumnje, znao i kako postići efekt oživljenih draperija, primjerice slikanjem paralelnih ili zrakastih linija kojima je mogao akcentirati zone svjetla i sjene. Naravno, evidencija



sačuvanih pigmenata u rekonstrukcijama koje su pred nama, ne dopuštaju da se ta logična pretpostavka i virtualno prikaže, ali je s ne mnogo napora možemo u glavi vizualizirati.

U balansiranju između dvaju medija – slikarskog i drvorezbarskog, Buvina ni po čemu nije bio iznimka. U onom jedinom spomenu njegova imena, navodi se ne kao *sculptor*, *incisor* ili *intagliator*, nego kao *pictor*. Ali, u samom Splitu, konkretnim djelima i dokumentima, u njegovom vremenu, potvrđeni su umjetnici koji rade i kao slikari i zlatari i kao iluminatori, poput braće Mateja i Aristodija – njegovih vršnjaka koji su samo koju godinu ranije za oltar sv. Staša u katedrali izradili svečevo

srebreno poprsje i srebrne pozlaćene viseće svijećnjake. Ti svijećnjaci, koje sam nedavno otkrio nad samim oltarom u katedrali, pokazuju da su Matej i Aristodije bili zaista vješti zlatari, a da su sa sigurnošću vladali i slikarskim metierom, s obzirom da u oblikovanju reljefa s prikazima svetaca koriste *lumeggiature*, karakteristične za slikanje ikona...

U pozadini Buvininih kompozicija ne nalazimo *fondo oro*, nego azurit, fond oslikan plavom bojom s primjesom bijele – bojom koja se čini posve blizu famoznoj *Tiffany Blue* boji. Na ovako monumentalnim djelima, azurit se često rabio kao jeftiniji supstitut ultramarina. Ipak, netom oslikane, vratnice su morale

davati efekt precioznog, skupocjenog djela. A razlikovanje između ultramarina i azurita na prvi pogled često nije bilo posve jednostavno, pogotovo kada bi im se primiješala bijela boja, kao što je to slučaj na Buvininim vratima. Razlika u cijeni poticala je na prevaru, a neki su se slikari zaista mogli i prevariti (pa čak i jedan Dürer, koji je znao koristiti azurit vjerujući da slika ultramarinom). No ovdje nam je važnije kazati da se azurit u čitavom nizu slučaja tijekom 13. do 15. stoljeća koristio kao fond u fresko slikarstvu. Možda bi i to moglo ukazivati na Buvinin slikarski pedigree, odnosno potvrditi da je prakticirao fresko slikarstvo.

Neki znanstvenici danas dokazuju da je moguće, naravno ne ljudskim okom, razlikovati više od 17 milijuna boja. Drugi taj broj svode na samo 2 milijuna i 200.000 boja, a još škrtiji na svega 346.000. Povjesničari umjetnosti uče da postoji samo jedanaest temeljnih boja, a da su ostale tek nijanse i sjene jedne ili druge. Neki vjeruju da je Newton bio u pravu kada je u dugi našao sedam boja. (On sam je priznao da može vidjeti tek pet – crvenu, žutu, zelenu, plavu i ljubičastu. Ali, znajući za sedam nota muzičke dijatonske skale, te da je svijet stvoren u sedam dana, i duga je morala biti znak kozmičke harmonije, pa je dodao narančastu – između crvene i žute, te indigo – između plave i ljubičaste. Tako je i duga rođena, više iz vjere nego iz znanosti.)

Aristotel je dočim, poput većine starih, vidio u dugi samo tri boje. Više nije trebalo ni našem splitskom slikaru-rezbaru. Naravno, minuciozne analize ukazale su da je Andrija Buvina imao, danas bismo rekli na paleti: cinober, olovnu bijelu, minij, indigo, azurit, ugljeno crnu, smeđi

i crveni željezni oker, crveni lak, orpiment. U naravi pak, ono što je vjernik vidio – penjući se dugačkim stepeništem u katedralu i prolazeći kroz golemi portal nekadašnjeg carskog mauzoleja a sada katedrale svetog Dujma – bili su snažni zvonki akordi crvene, zlatne i plave boje, tek tu i tamo s nekoliko drugih boja, uvedenih tek radi akcentiranja nekog stalca ili sporednog lika. Ti obojani trozvuci bili su Andriji Buvini dovoljni da oživi svoju monumentalnu tapiseriju od reljefa u drvu.

Temeljem rekonstrukcija do kojih smo zasad uspjeli doći, mogli bismo na kraju zaključiti da se majstor bojom služio da bi što jasnije strukturirao, odnosno bolje artikulirao kompozicije pojedinih prizora koji su bili ispunjeni – od okvira do okvira – likovima i stvarima međusobno zbijenim prema klasičnom načelu romaničkog *horror vacui*, odnosno *izokefalije*. Teže je u ovom času pomišljati da je Buvina pritom pojedinim bojama pridavao posebno specifično značenje. Čini se da se prije vodio idejom da funkcioniraju prema svojim kontrastima. U svemu tome ne bismo smjeli zaboraviti da je svaka srednjovjekovna crkva predstavljala Nebeski Jeruzalem – nebeski grad koji je prema Knjizi Otkrivenja bio skroz naskroz građen od zlata, srebra i dragog kamenja. U usporedbi s blistavošću te slike, sve što je prolazno i svakodnevno trebalo je biti prepušteno zaboravu. Naravno, nikakav ukras crkve na zemlji nije se mogao mjeriti s takvim nebeskim predloškom. Pa ipak, djela poput Buvinina, kada ih zamislimo u izvornom djelovanju njihovih reljefnih slika i boja, nosila su itekako sugestivnu aluziju na Nebeski grad kojemu se svaki vjernik nadao, s one, vječne strane ovog zemaljskog života. x