

# PROBLEMI I LIČNOSTI RENESANSNOG SLIKARSTVA U DALMACIJI

*Kruno Prijatelj*

Ako bismo htjeli, nakon dugogodišnjeg proučavanja toga razdoblja u njegovim mnogostrukim vidovima, periodizirati i kategorizirati tokove i ličnosti dalmatinskog renesansnog slikarstva (ili, ispravnije, renesansnog slikarstva na tlu Dalmacije) u želji da ih evociramo kao jednu od bitnih komponenata kulturne i umjetničke situacije u Dalmaciji u 15. i 16. stoljeću, kada su u tim našim tako kulturnim atmosferama i ambijentima nastajala djela hrvatskog renesansnog kazališta kojem je primarno ovaj simpozij posvećen, mislim da ću biti najbliži istini ako ovaj kratak sintetičan pregled razdijelim na četiri poglavlja ili teme koje bi obuhvatile osnovne i ključne vidove ove kompleksne problematike.

Prvo bi poglavlje predstavljalo kratku analizu onih najava i pojava renesansnih stilskih crta u slikarstvu na dalmatinskom tlu u toku druge polovine 15. st., drugo bi obuhvatilo renesansno razdoblje specifične dubrovačke varijante dalmatinske slikarske škole koja kulminira u djelima Nikole Božidarevića i Mihajla Hamzića početkom cinquecenta i koje se gasi pred sredinu toga stoljeća, a treće bi dalo analizu djela onih naših renesansnih slikara koji su radili ili ostvarili svoje glavne radove daleko od zavičaja zadržavši povezanost s rodnim krajem, tzv. »Schia-vona«, od kojih su u renesansnom slikarstvu najistaknutiji za 15. st.





Juraj Čulinović, a za 16. st. Andrija Medulić. Četvrto bi poglavlje, na kraju, dalo pregled najvažnijih djela renesansnog slikarskog importa koji je postao integralni dio našeg umjetničkog inventara i svjedočanstvo visoke kulturne razine dalmatinskih naručitelja i donatora.

Vraćajući se prvoj temi, koja bi obuhvaćala, kako smo istakli, najave, prodore i pojave renesansnih stilskih karakteristika u slikarskim zbivanjima na dalmatinskom terenu, moramo istaknuti da se u stvari mogu najrealnije uočiti nakon šezdesetih godina 15. st., kad se s jedne strane u sjevernu Dalmaciju vraća Juraj Čulinović i nastanjuju za neko vrijeme braća Carlo i Vittore Crivelli, a s druge kada se na dubrovačkom tlu jasno počinju uočavati prve pojave renesansnih stilskih karakteristika u djelu inače najveće ličnosti dubrovačkog kasnogotičkog slikarstva: Lovre Dobričevića Marinova. Mogu se, istina, možda latentno naslutiti neki više bih rekao klasični negoli renesansni diskretni prizvuoci u onom muškom nagom tijelu zelenkaste boje koje je splitski slikar Dujam Vušković naslikao god. 1429. na gotičkom pultu sv. Mateja Evanđeliste na inače izrazito kasnogotičkim njegovim freskama na svodu kapele sv. Dujma koju je majstor Bonino iz Milana bio dvije godine prije podigao u splitskoj katedrali, a možda su neke renesansne odjeke ili odbleske imala i djela onog mletačkog slikara Donata Bragadina koji se u Zadru javlja u jednom dokumentu iz god. 1445, i u drugom koji se može datirati između 1448. i 1452, ali se od tog umjetnika u čijim se rijetkim sačuvanim djelima na originalni način spajaju profinjena kasnogotička podloga i diskretne ranorenesansne najave, nije ništa u Zadru sačuvalo. Nije se sačuvalo također ništa ni od njegovih sinova Jacopa, Tomasa i Pietra koji su također u Zadru djelovali, a posljednji je u tom gradu god. 1460. imao i svoju radionicu i učio slikarstvo mladog Donata Miloševića iz sela Crnoga.

Realno je u onom dijelu Dalmacije koji je bio već nekoliko godina pod upravom Venecije gledati prve pojave renesansnog slikarstva u dolasku Jurja Čulinovića koji se nakon padovanskih godina školovanja i blistave mladenačke stvaralačke periode vraća u Zadar god. 1461. da bi zatim četrdesetak godina do smrti god. 1504. živio uglavnom u Šibeniku, te u boravcima tada još vrlo mlade braće Carla i Vittorija Crivellija, vjerojatno s istim Čulinovićem prijateljskim vezama povezanim, od kojih se prvi javlja u Zadru god. 1465. kao kum na jednom uglednom vjenčanju pod nazivom građanina toga grada, što uslovljava dulji boravak, a drugi najprije te iste godine, pa opet 1469. kad uzima za đaka

Martina Velića iz Lovinja, te ponovo u dokumentima iz god. 1472. i 1476.

Nažalost, čini se, da je likovna aktivnost Jurja Čulinovića u Dalmaciji bila vrlo ograničena i da se više bavio trgovinom uljem, sirom, voskom, vunom, i zlatnim žicama, kupovinom zemljišta i kuća, pa čak i nečistim poslovima. Dok ćemo o glavnim Čulinovićevim djelima govoriti kasnije u pasusu posvećenom »Schiavonima«, jer su nastala u Padovi i stilski se uklapaju u slikarske tokove tog velikog kulturnog centra, u Šibeniku kao da je skradinski umjetnik vrlo rijetko uzimao u ruke kist, a dokumentirane su samo u tom okviru činjenice da je god. 1463. uzeo za učenika Mihovila Stipšića, da je god. 1489. slikao poliptih za obitelj Didomerović za šibensku katedralu tada još u gradnji, te da je izradio jednu sliku za porodicu Grizanić. Od raznih hipoteza o sačuvanim Čulinovićevim djelima iz tog šibenskog boravka najuvjerljivija mi je Gamulinova koji s kasnijim Čulinovićem povezuje sliku »Bogorodicu s Djetetom na prijestolju« u zbirci šibenskog franjevačkog samostana sv. Lovre. Što se pak tiče Crivellijevih s njima se jedino mogu povezati dvije Madone: jedna u zbirci Cate Dujšin-Ribar u Zagrebu i jedna koju je D. Domančić bio pronašao u Šibeniku, a sada se čuva u Muzeju toga grada. U te tokove ulaze i jedna Madona kod paških benediktinki s jedne strane, a tzv. »Gospa od Rašelja« u Zlarinu s druge, o kojim dvjema umjetninama namjeravam uskoro posebno pisati.

Moramo imati na umu da je u tim zadnjim decenijama quattrocenta nekoć cvjetna »dalmatinska slikarska škola«, koja je kulminirala u prvoj polovici stoljeća s Blažom Jurjevim Trogiranimom, Nikolom Vladanovim Šibenčaninom i Dujmom Vuškovićem Splićaninom, bila malne potpuno zamrla sredinom stoljeća, a čulinovićevsko-krivelijevske odjeke možemo uočiti u djelu jednog zadrarskog slikara skromnijeg formata, svećenika Petra Jordanića, koji je 1493. izveo veliki i u posljednjem ratu stradali poliptih za crkvu sv. Marije u Zadru u kojemu se vezuju elementi domaće dalmatinske kasnogotičke tradicije, odjeci kretske-mletačkih ikona i ta nova komponenta koja se, više negoli na tom samom poliptihu i na njemu od Fiskovića atribuiranoj slici u župskoj crkvi u Tkonu osjeća u potpisanoj Madoni koja se nalazi u Beču, što ju je Fisković također objelodanio. Na toj je slici pred bizantinizirani lik Bogorodice Jordanić položio na kameni prag mrtvu prirodu s karanfilom i knjigom (kao što su znali raditi Čulinović i Crivelijevi), a oko zastora iza nje naslikao hridinasti krajolik.

Neke ćulinovićevesko-krivelijevske odraze možemo uočiti i na preslicama jedne bizantinske ikone u riznici kotorske katedrale na kojoj su dodane girlande sa cvijećem i voćkama te brokatni plašt.

Na dubrovačkom tlu renesansne se crte mogu prvi put osjetiti u poliptihu Lovre Dobričevića na glavnom oltaru crkve na Dančama, iz god. 1465-1466, kad će ovaj veliki majstor i raniji učenik Gianbona pokazati mekoćom modelacije, većom živošću i individualizacijom fizionomija, smanjenom upotrebom zlata, mekšom obradom kolorističke materije i naglašenijom koncepcijom volumena da je usvojio neke renesansne crte koje se još nisu mogle nazreti u njegovim ranijim sačuvanim djelima. Ta nova komponenta doći će na poliptihu na Dančama naročito do izražaja u elegantnom liku sv. Julijana i u produhovljenim i lirskom notom prožetim anđelima koji sviraju podno mandorle u kojoj je naslikan Bogorodičin lik.

Premda je vrlo oštećena da bi dozvolila pravu analizu, i »Bogorodica s Djetetom« u franjevačkoj crkvi u Cavtatu, koju sam pripisao Božidaru Vlatkoviću, ocu najvećeg dubrovačkog renesansnog slikara Nikole Božidarevića, i povezao s jednim dokumentom iz god. 1495, krije u sebi i neke latentne renesansne crte koje se mogu upravo deducirati iz susreta sa sinom koji se vratio u Dubrovnik u zadnjem deceniju 15. st., nakon višegodišnjeg boravka u talijanskim renesansnim središtima.

Upravo u Nikoli Božidareviću imamo protagonistu našeg drugog poglavlja, tj. renesansne faze u domaćem slikarstvu na teritoriju Dubrovačke Republike. Sin spomenutog Božidara Vlatkovića i učenik Petra Ognjanovića Božidarević odlazi god. 1477. u Veneciju. Nakon niza godina provedenih u Italiji, o kojima nemamo konkretnih podataka, ali ih možemo naslutiti po stilskim crtama njegovih slika u lutanjima od Venecije do Maraka, pa možda i do Umbrije i Rima, Nikola se ponovo dokumentarno javlja u Dubrovniku tek god. 1494; zatim je najprije zajedno s ocem a zatim sâm naslikao nekoliko danas izgubljenih poliptiha o kojima imamo sačuvane arhivske izvorne dokumente.

Božidarevićev sačuvani opus sastoji se od četiri djela: triptiha u Bunićevoj kapeli u dubrovačkoj dominikanskoj crkvi, koji se po stilu i modelu grada Dubrovnika u ruci sv. Vlaha datira u sam početak 16. st., »Navještenja« iz god. 1513. naslikanog za lopudske dominikance, po narudžbi pomorca Marka Kolendića, koje se danas čuva u zbirci dubrovačkog dominikanskog samostana, pale za obitelj Đorđić iz iste godine u kapitulu istog dubrovačkog samostana bijelih fratara, te poliptih

na pobočnom oltaru Gospine crkve na Dančama iz god. 1517. Taj poliptih predstavlja posljednje njegovo sačuvano djelo, jer je Nikola umro krajem te godine ili prvih dana 1518. radeći na poliptihu oltara sv. Josipa u dubrovačkoj katedrali. Tim se djelima može dodati i jedan rad njegove radionice: triptih u franjevačkoj crkvi na Lopudu, koji odaje crte njegova stila, ali ne pokazuje vrsnoću njegova kvaliteta.

Najranije Božidarevićevo sačuvano djelo tj. Bundićev triptih ima još tradicionalni oblik triptiha i zlatne pozadine koje govore o umjetnikovom podržavanju nekih elemenata konzervativne lokalne tradicije i nakon povratka iz talijanskih renesansnih središta, ali u individualizaciji likova Bogorodice i osobito svetaca Vlaha i Augustina, u uočljivoj plastičnoj tendenciji u oblikovanju volumena, u klasičnoj simetričnosti kompozicije i u nekim pojedinostima osjećamo prisustvo renesansnih crta u ovom radu nastalom u osvit cinquecenta u kojem izuzetno kulturno-historijsko značenje ima spomenuti model grada.

Lopudsko »Navještenje« ima kapitalni značaj već u činjenici što je to najstarija sačuvana velika kompozicija u slobodnom prostoru naslikana za jednu crkvu u dubrovačkoj konzervativnoj sredini. Analizirajući to djelo želio bih posebno upozoriti na izvanredan krajolik iza likova protagonista Marije i Gabrijela sa renesansnim crvenkastim trijemom, pastoralnim prizorom punim poezije i širokim zaljevom s otocima i brdima u pozadini u kojemu je očito evocirao onaj nadahnuti elafitski pejzaž kojemu će koji decenij kasnije Lodovico Beccadelli posvetiti poznati sonet. Kod ove bih slike htio privući pažnju i na predelu sa srednjim poljem s jedrenjakom donatora u lopudskom zaljevu i s pobočnim prizorima u kojima se interpoliraju biblijske teme i epizode iz života donatora i lopudskih dominikanaca.

Glavno polje Đorđićeve pale u stvari je »sacra conversazione« na kojoj je oko svog omiljelog tipa nježne i suptilne Bogorodice grupirao svece među kojima se ističu svojom individualizacijom likovi sanjarskog Julijana i produhovljnog Jakova. Zanimljiv je i lik pokleklog donatora pronađen kod nedavne restauracije, a daleko najsmioniji i najljepši dio je dramatski prizor oplakivanja Kristovog na zabatu, koji svojim originalnim kompozicionim ritmom i kolorističkom profinjenošću predstavlja jedan od najljepših trenutaka Božidarevićeva stvaralaštva.

Posljednje veliko Božidarevićevo djelo je njegov poliptih na Dančama kojim se umjetnik ponovo vraća tradicionalnoj shemi, premda jedinstvenim kompozicionim zahvatom uspijeva obuhvatiti likove i kompo-

zicije raznih polja u jednu cjelinu. Na tom poliptihu posebno treba naglasiti izvanredne figure starog pogruženog pape Grgura u raskošnom pluvijalu i mladenačkog sanjarskog sv. Martina na konju koji poklanja dno svoga plašta Kristu pod obličjem prosjaka (s istančanim detaljem Kristove glave koja se reflektira na metalu mača), pa prizor na predeli sa sv. Jurjem na konju u gotovo nadrealističkom krajoliku posutom lubanjama na kojemu svjetlo slobodno igra na oklopu sveca i na krošnjama prolisalih stabala, te izvanrednu lunetu s kompozicijom golgot-ske scene.

Gledajući njegovo djelo u cjelini Božidarevića možemo smatrati sintezom i kulminacijom starog dubrovačkog slikarstva, koji je znao spojiti lokalnu tradiciju i novi duh u jednu osobnim crtama protkanu cjelinu. Individualan u tipologiji svojih suptilno i lirski intoniranih likova, u kolorističkoj skali s profinjenim ličnim nijansama tamnog crvenila, svijetlog zelenila, blagog plavetnila, ljubičastih akorda, raskošnog zlata i sivih i crnih kontrasta, te u kompozicionim zahvatima i koncepciji volumena iz koje izbija shvaćanje nove renesansne vizije prostora, Nikola je Božidarević jedna od najosebujnijih pojava naše stare umjetnosti.

Njegov je mlađi suvremenik bio Mihajlo Hamzić koji se javlja god. 1509. na povratku sa školovanja kod Mantegne u Mantovi. Nakon burna života, u kojemu je često prelazio od slikarske palete do trgovačkih poslova koji su ga dovodili i iza zatvorskih rešetaka, umro je 1518.

Premda se relativno malo bavio slikarstvom, sačuvala su nam se dva značajna njegova rada: »Krštenje Kristovo« u Kneževu dvoru, koje se datira god. 1509, i triptih za obitelj Lukarević u dominikanskoj crkvi iz god. 1512.

Slika »Krštenja Kristova« ima polukružni oblik i predstavlja prvo veliko djelo starog dubrovačkog slikarstva u širokom slobodnom prostoru koje nam se sačuvalo. Tri glavna lika: Krist, Ivan Krstitelj i anđeo postavljeni su u široki hridinast krajolik naslikan u gradacijama zelenkastih nijansa. Utjecaj Mantegne prisutan je u koštunjavim likovima i u obradbi krajolika gdje se među tvrdo rezanim sunim hridinama naziru stabla obliha krošanja, dok se u daljini vide zeleni obronci i plava brda. Vrlo su zanimljivi detalji poput ptice šarenih krila ili smeđeg jelena koje je duhovito utkao u pejzaž unoseći time i diskretnu lirsku notu.

U drugom Hamzićeveu djelu imamo kao i kod Božidarevića povratak tradicionalnoj shemi triptiha, ali je renesansni duh prisutan u likovima svetaca, a naročito u njihovoj koncepciji volumena. Za razliku od Man-



tegnina utjecaja dominantnog na prvom djelu, na ovome su uz manteevske reminiscencije jače i izrazitije venecijanske komponente, osobito u koloritu, u tipologiji svetaca (među kojima se ističu mladenački likovi Stjepana i Magdalene), te u pozadinskom kraljliku s prolisitalim stablima koji se nazire iza likova pobočnih polja.

Treći slikar tog kulminantnog momenta dubrovačkog renesansnog slikarstva bio je Vicko, sin Lovre Dobričevića. Od toga majstora do nas je došao samo poliptih iz god. 1509 — 1510. u franjevačkoj crkvi u Cavtatu sa središnjim velikim likom arhanđela Mihovila u zlatnom oklopu. Iako je od ove trojice Vicko najkonzervativniji i manje vrstan, novi se duh i kod njega osjeća naročito u zabatu s Bogorodicom između svetaca Sebastijana i Roka na kojemu se uočava njegovo poznavanje slikarstva Bartolomea Vivarinija, a pokazuje izraziti renesansni osjećaj kompozicije, volumena i prostora. Neku prisnu i toplu a pomalo i nespretnu navinost imaju predele, osobito one s prizorima mučenja svetaca Sebastijana i Bartolomeja.

Smrti Božidarevića, Hamzića i Vicka Lovrina pod kraj drugog decenija cinquecenta označavaju završetak ovog velikog trenutka starog dubrovačkog slikarstva i početak njegova opadanja. U posljednjih tridesetak godina djelovanja dubrovačke varijante dalmatinske slikarske škole (koja je jedino u Dubrovniku imala svoje pravo renesansno poglavlje) možemo — uza sve veći prodor stranih slikara u grad, od kojih su se neki bili gotovo podomaćili — pratiti aktivnost posljednjih domaćih radionica koje su sve teže išle u korak s tokovima slikarstva 15. st., te su ili anemično i retardirano ponavljale lokalne uzore iz prošlosti, ili prihvaćale sheme kretsko-venecijanskih ikonografa unoseći u njih neke zapadnjačke elemente, ili, na kraju, bez pravog razumijevanja nastojale imitirati velike majstore mletačkog cinquecenta.

Od tih stranaca koji su se doselili u Dubrovnik posebno treba spomenuti Hamzićeva pomoćnika Pietra di Giovanni iz Venecije, kojega je on bio doveo sobom u Dubrovnik još god. 1512. iz Recanatija u Markama i koji će u Dubrovniku djelovati oko pola stoljeća. U njegovim slikama (triptih u Sv. Andrije na Pilama, poliptih u crkvi Gospe od Spilice na Lopudu i triptih u lopudskom župskom muzeju itd.) možemo pratiti provincijsku sintezu odjeka mletačkog slikarstva od Vivarinijevih i Belinijevih do neshvaćenog Giorgionea i elemenata konzervativne lokalne dubrovačke tradicije. Od drugih stranaca još bih spomenuo Pier Antonia Palmerinija koji u Dubrovniku djeluje između 1526. i 1530. i koji u

svom »Uzašašću« u crkvi sv. Spasa i u retablu-ormaru u sakristiji Male braće u Dubrovniku donosi odjeke slikarske situacije svojega rodnog Urbina prije Rafaela, unoseći i neke elemente slikarstva tog svog velikog sugrađanina. Kad se ponovo vratio u rodni grad, priklonio se manirističkim strujanjima. Izrazit manirist bio je i Pellegrino Brocardo koji će doći u Dubrovnik kao osobni slikar poznatog biskupa i književnika Lovdovica Beccadellija u prvom deceniju druge polovice stoljeća, ali kako njegova pala sa sv. Matejem u dubrovačkoj katedrali i ostaci vrijednih i zanimljivih fresaka na zidovima šipanskog ljetnikovca njegova mecene imaju izrazite manirističke crte, to ovaj slikar rodnom iz Ventimiglie u Liguriji (kojega treba očito revalorizirati) izlazi iz okvira ovog pregleda. Provincijalizirane odjeke venecijanskog slikarstva cinquecenta donijet će u Dubrovnik i Bernardino Ricciardi iz Padove, koji je djelovao u svim većim dalmatinskim gradovima u posljednjim decenijama stoljeća.

Vraćajući se domaćim slikarima, koje smo prije svrstali u tri skupine, želimo potcrtati da su u stvari danas najzanimljiviji oni koji su naslanjajući se retardirano na tradiciju lokalne škole predstavljali njen pravi kontinuitet u doba njenog zalaza, pokušavajući i dalje raditi u okvirima preživjelih shema i okvira i samo diskretno unoseći neke elemente renesansnog govora u koloritu, diskretnoj sklonosti prema novoj koncepciji volumena i skromnim pejzažnim pozadinama. Vrlo su rijetka sačuvana djela majstora te struje, a nedostaju nam dokumenti da bismo ih mogli povezati s imenima slikara koja nam navode arhivski spisi (Petar Bogdanović, Stjepan Radovanović, Petar Radonjić, Marko Radovanović itd.).

Druga struja se manifestira u imitiranju bizantinskih stilskih crta slika kretske-mletačke provenijencije čiji su neki predstavnici i osobno djelovali u Dubrovniku. Najistaknutijim se predstavnikom te struje smatra slikar Franjo Matijin, koji se javlja najprije u gradiću Vieste u južnoj Italiji, uz oca slikara Matka Milovića i Vladislava brata Nikole Božidarevića, a zatim uči kod Vicka Lovrina, da bi zatim djelovao samostalno niz godina. S njime se povezuje, na osnovu dokumenta iz god. 1535, triptih u crkvi sv. Stjepana u Rijeci Dubrovačkoj, s dominantnim bizantinskim stilskim elementima koji se ogledaju u koncepciji hijeratskih i stiliziranih svetačkih likova, u antiplastičnom shvaćanju volumena, u načinu osjenjivanja i modeliranja, u ponovnom vraćanju zlatnim pozadinama. Uz suptilnu kolorističku gamu crvenih, ružičastih, plavih, sivih i zlatnih odnosa ovaj poliptih karakteriziraju i prisustvo elemenata

ta katoličke ikonografije te i neke pojedinosti iz kojih izbija da je poznavao zapadno slikarstvo. Na osnovu tog poliptiha povezuje se s njim ili s njegovom radionicom s više ili manje opravdanosti još nekoliko slika koje odaju slične karakteristične crte. Na drugi način interpretirane tendencije prihvatanja bizantinskih ili, bolje, kretske-venecijanskih slikarskih i ikonografskih komponenata s unošenjem zapadnjačkih crta odaje i nekoliko ikona Bogorodice s Djetetom u Dubrovniku i okolici (Sv. Đurađ na Boninovu u Dubrovniku, Gospa od Šunja na Lopudu), koje se, kao i još neke slike, upravo radi tih hibridnih spojeva, mogu atribuirati lokalnim predstavnicima te struje.

U trećoj struji, na kraju, koja se direktno veže uz slike venecijanske visoke renesanse, ali čiji predstavnici ne uspijevaju prodrijeti u njihovu suštinu, dominira Krsto (Krile) Antunović Nikolin čije glavno djelo poliptih iz god. 1552. na glavnom oltaru župske crkve u Pakljeni kod Suđurđa na Šipanu predstavlja gotovo potpunu kopiju poliptiha Tizianovu i njegove radionice u dubrovačkoj katedrali (slikana za dubrovačku crkvu sv. Lazara), ali bez pravog shvaćanja za Tizianov originalni opojni i intenzivni osjećaj boje, svjetla i atmosfere.

U dubrovačko renesansno slikarstvo ulazi i Vlaho Držić (1503—1570), brat velikog komediografa, čija slikarska ličnost nije dovoljno razjašnjena. Tom slikaru, kojega su hvalili Antonio Brucioli i Pietro Aretino, Nikola Nalješković i Miho Monaldović, neki su raniji pisci sasvim krivo atribuirali dvije barokne slike iz seicenta, dok su drugi gotovo potpuno osporavali njegovo slikarsko djelovanje ili ga svodili na amaterski diletantizam. Uskoro ću iznijeti i jednu svoju možda smionu hipotezu za rekonstrukciju lika toga slikara, koji se kao autor jedne pale spominje u dokumentu iz god. 1548, što neosporno potvrđuje da je zaista bio slikar.

U ostaloj Dalmaciji, koja je bila pod vlašću Venecije, spominje se u toku cinquecenta nekoliko imena domaćih slikara: Petar Bertučević, kojega je nedavno otkrio C. Fisković, kao što je prije pronašao u Splitu Petra Ferencića, a u Hvaru i na Visu Mihajla Vitaljića. Međutim, djela nam se tih umjetnika, kao i ona Petra Braza (Bralića?) iz Pise koji se javlja u raznim gradovima, nisu sačuvala tako da nam slika lokalnih slikarskih zbivanja nije jasna. Možemo, međutim, naslutiti da je kvalitet tih slikara bio prilično skroman, kao što će biti s likovnog gledišta i djelo slikara amatera i poznatog hrvatskog komediografa Martina Benetovića iz Hvara, koji je god. 1599. oslikao prizorima iz Kristove muke ogradu kora hvarske franjevačke crkve. Analizi njegovih radova nedavno

smo posvetili posebnu radnju nastojeći u njemu — uprkos očitom ugledanju na strane grafičke listove — uočiti po nekim crtama možda učenika Krsta Antunovića i zadnjeg, koliko god blijedog i zakašnjelog, predstavnika lokalne slikarske škole prije baroka, kada u stvari »škole« (u smislu koji tom pojmu daje suvremena umjetnička historiografija) više neće biti, već će jedino odvojeno djelovati pojedini slikari većeg ili manjeg formata i kvaliteta.

Prelazeći na treću temu, tj. na »Schiavone«, spomenut ću — da ne bih previše duljio — samo slikara Stjepana Crnotu Rabljanina koji je djelovao u Veneciji u trećem deceniju 16. st. te bakrorezbare iz Šibenika Martina Rotu Kolunića i Natalea di Girolamo Bonifacio, od kojih je prvi djelovao u Veneciji i Beču u drugoj polovici 16. st., a drugi u Rimu u to isto vrijeme. Ispustit ćemo također i analizu ličnosti velikog minijaturiste Julija Klovića-Croate bilo za to što je rođen u Hrvatskom primorju a ne u Dalmaciji koju ovdje obrađujemo, bilo zato što je njegovo djelo — kojemu suvremena likovna kritika s pravom daje sve veće značenje, uočavajući izuzetne kvalitete — izrazito pripada manirizmu koji ne obuhvaćamo u ovoj studiji. Pokušat ćemo, stoga, dati samo u najkraćim crtama profile već spomenutih velikih slikara Jurja Čulinovića i Andrije Medulića, koji u stvari, poput Lucijana Vranjanina u arhitekturi te Franje Vranjanina i Ivana Duknovića u skulpturi, predstavljaju najveći doprinos Dalmacije renesansnoj umjetnosti van njenih granica.

Juraj Čulinović se rodio oko 1433-36. Vrlo mlad, nakon vjerojatnog prvog naukovanja u nekoj domaćoj slikarskoj radionici (Dujma Vuškovića?) došao je u Padovu i tu god. 1456. sklopio ugovor s istaknutim padovanskim slikarom pedagogom Francescom Squarcioneom koji će ga »docere mysterium suum« u svojoj čudnoj radionici u kojoj su učili i Andrea Mantegna, Carlo Crivelli, Marco Zoppo, Dario iz Trevisa i mnogi drugi istaknuti pioniri rane renesanse u sjevernoj Italiji među kojima možda i Cosimo Tura. U Padovi je Čulinović ostao, čini se, do 1461. U toj svojoj na izniman način plodnoj i cvatnoj mladenačkoj fazi, koja se razvila u Padovi kada je u tom gradu živio i djelovao veliki Donatello, Juraj je ostvario — kako se slažu gotovo svi povjesničari umjetnosti koji su o njemu pisali — svoja najbolja djela. Čulinovićeve su signirana djela dva poliptiha slikana za padovanske crkve od kojih je jedan danas u National Galery u Londonu, a drugi podijeljen između Staatlichen Museen u Berlinu i kanoničke sakristije padovanske ka-

tedrale, pa dvije Madone u Pinakoteka Sabauda u Torinu i Galeriji Walters u Baltimori, te »Portret muškarca« u Muzeju Jacquemart-André u Parizu. Na temelju analogija mu se sa sigurnošću atribuirala još nekoliko radova od kojih bih posebno spomenuo »Bogorodicu među svecima« u istom pariskom muzeju, pa Madone u National Gallery u Londonu, Rijksmuseumu u Amsterdamu i Museo Correr u Veneciji te dva sveca iz jednog poliptiha u Galleria dell'Accademia Carrara u Bergamu. Iz te njegove faze je vrlo vjerojatno i jedna »Bogorodica s Djetetom« u splitskoj Galeriji umjetnina.

Osnovna i bitna crta koja dolazi do izražaja u Čulinovićevim slikama, a zajednička je čitavom tom krugu proizišlom iz čudne Squarcioneove radionice u toj Padovi u Donatellovoj sjeni, koju je magistralno evocirao R. Longhi u jednoj od najljepših svojih stranica, izraziti je, naglašeni, potencirani, gotovo frenetični plastični osjećaj koji kao da odražava suštinu htijenja i osnovnu likovnu dramu čitave te generacije. U tom okviru mogu se protumačiti njegovi likovi Bogorodica, malog Isusa, anđela i svetaca naglašanih volumena sa gotovo grotesknim i karikaturalnim crtama lica te njegov dekorativni repertoire od antiknih skulpturalnih fragmenata do dekorativnih girlanda sa cvijećem i voćem i do mrtvih priroda s jabukama, trešnjama i kruškama na pragovima pred Madonama koje kao da čistoćom svojih oblika sintetiziraju ta htijenja i tu viziju svijeta.

U odnosu prema svojim suvremenici Čulinović nema formata Andree Mantegne i Carla Crivellija, ali je u interpretaciju toga novog i u tom trenutku revolucionarnog slikarskog gledanja znao unijeti svoje osobne akcente u tipologiji, u koloritu i u mnogim pojedinostima koje smo pokušali analizirati u monografiji što smo mu je posvetili pred nekoliko godina i u kojoj smo nastojali odrediti komponente njegove umjetnosti, kronologiju njegova opusa i njegovo mjesto u našoj i općoj povijesti umjetnosti.

Andrija Meldola (Medulić), rodom iz Zadra ili zadarske okolice, neosporno je najveća slikarska pojava koju je Dalmacija dala u cinquentu. Rođen oko 1503. god. u podomaćenoj obitelji romanjskog porijekla, Andrija se osjeća našim čovjekom i to isticao kao i Čulinović nazivom »Schiaivone« koji se atribut javlja u rijetkim dokumentima koji su se o njemu sačuvali.

Iako Medulićevo djelo još nema velike monografije kakvo bi služilo i premda u njegovoj kronologiji i katalogu ima još otvorenih

pitanja, možemo u njegovom plodnom opusu pratiti uglavnom tri etape. U prvoj, u kojoj se osjeća utjecaj Bonifacia Veronesea, slikao je pastoralne prizore, mitološke scene i male »cassone« — slike za raskošne škrinje. U tim je djelima manjeg formata najizrazitiji lični pečat ostvario u izuzetno slobodnom tretiranju svjetlosne problematike neposrednim i svježim potezima kista čime je u neku ruku postao preteča nekih svjetlosnih rješenja Tintoretovih koji ga je izuzetno cijenio, Bassanovih, pa možda po nekima i El Grecovih. U drugoj etapi prodiru u njegovo slikarstvo jaki maniristički elementi, naročito iz Parmigianinove grafike, koji se osjećaju u profinjenim izduljenim likovima i lelujavim linijama kompozicije te u kolorističkoj gami. Treća faza odaje prisustvo jačih odjeka Tizianova i Tintorettova slikarstva, ali je veliki dalmatinski umjetnik ostao uvijek dosljedan i originalan znajući sačuvati svoj osobni kolorit i svoja smiona luministička rješenja.

Za prvu bih fazu spomenuo kao najljepše primjere ciklus o Erosu i Psihi, te slike »Osuda Midasa« i »Deukalion i Pira« u venecijanskoj Akademiji, kompozicije s temama iz antikle povijesti u bečkom Kunstmuseumu, pa i dvije dragocjene male »cassone« — slike s likovima Narcisa i Orfeja u Galeriji umjetnina u Splitu. Remek-djela druge faze su »Poklon kraljeva« u milanskoj Ambrosiani, pala u katedrali u Bellunu, a posebno je zanimljiv niz crteža i bakroreza. Za treću bih spomenuo »Kirsta i Pilata« u venecijanskoj Akademiji, »Krista i Heroda« u napuljskoj pinakoteci, »Krista i Kaifu« i »Poklon pastira« u bečkom Kunstmuseumu, drezdensko »Polaganje u grob«, te izvanredne vratnice orgulja s likovima Navještenja, te sa sv. Petrom i sv. Pavlom u crkvi sv. Petra u Bellunu.

Iako nepotpuno shvaćen od suvremenika (Vasari je npr. negativno pisao o njegovoj umjetnosti ne razumijevajući njenu bit), bio je brzo prihvaćen od historiografije seicenta tako da je M. Boschini u svojoj poemi »La carta del navegar pitoresco« o njemu pisao nijetko pohvalne stihove, a C. Ridolfi u originalnim elementima njegova slikarstva prodorno uočio odraz »instinkta njegova naroda«. I historiografija našeg stoljeća ispravno je valorizirala ovog »Schiafonea«, za kojega je G. Fiocco u jednoj svojoj studiji točno napisao da nije bio epizoda već poglavlje slikarstva mletačkog cinquecenta.

Četvrto i posljednje poglavlje renesansnog slikarstva u Dalmaciji trebalo bi obuhvatiti kratak pregled slika istaknutih stranih majstora

koje su bile nabavljene u toku 15. i 16. st. te svjedoče o dodirima i kontaktima s najznačajnijim renesansnim majstorima toga vremena i o visokoj kulturnoj razini dalmatinske sredine u tim teškim stoljećima kada su Turci bili doprli pred same zidine naših obalnih gradova, kad je Marulić u liku biblijske junakinje Judite sintetizirao otpornu snagu tih generacija, Zoranić pjevao o »rasutoj baščini« a Žarko Dražojević i Petar Kružić borili se i ginuli pod zidinama kliške tvrđave.

Za quattrocento posebno bih naglasio tri poliptiha Vivarinijevih slikana za crkve Raba, od kojih je jedan Antonijev fragmentarno, a drugi Antonijev i Bartolomejev sačuvan u crkvi sv. Eufemije, dok je onaj samog Bartolomea iz crkve sv. Andrije nažalost svojedobno odlutao do Bostona, pa veliku sliku Lazzara Bastianija u crkvi sv. Franje u Zadru, te naročito vratnice orgulja s likovima sv. Jerolima i sv. Ivana Krstitelja od Gentilea Bellinija, slikane za trogirsku katedralu, koje imaju posebno značenje u opusu ovog majstora. S kraja stoljeća je značajno djelo »Bogorodica s Djetetom« Giovannija Bellinija u crkvi sv. Matije u Dobroti, a isto tako važan poliptih iz rane faze Vittorea Carpaccija naslikan za zadarsku katedralu po narudžbi domaćeg donatora kanonika Martina Mladošića koji je prikazan kako kleči pred likom polunagog sv. Jerolima u hridinastom krajoliku.

Te su se narudžbe djela velikih mletačkih majstora nastavile i u cinquecentu. Tada je splitski poljudski samostan nabavio palu Benedetta Diane, Korčula i Stari Grad naručili djela Tintorettova, Vrboska poliptih Paola Veronesea, Dubrovnik Tizianove radove, a brojna mjesta u Dalmaciji pale raznih članova porodice Bassano (Vrboska, Hvar, Korčula, Spliska, Čara, Kotor, Zadar). Uz te naše donatore visoke humanističke kulture želio bih još spomenuti lastovskog tiskara Dobru Dobričevića koji je latinizirao svoje ime u Bonino de Boninis i za svoje rodno mjesto naručio palu Francesca Bissola. Splitski pak latinistički pjesnik i govornik, biskup Trogira i Skradina, Toma Nigris dao se portretirati od Lorenza Lotta. To izvanredno djelo, na kojemu je ovaj majstor — kojega je tek naše doba ispravno valoriziralo — prikazao sebi svojstvenom psihološkom prodornošću i profinjenim osjećajem boje splitskog prelata, nalazi se u splitskom franjevačkom samostanu na Poljudu, a svojim kvalitetom ulazi u antologiju evropske portretistike cinquecenta. Još jedan domaći čovjek, dubrovački pomorac, trgovac i mecena Vice Stijepović Skočibuha naslikan je kako kleči na pali »Silaska sv. Duha« koju je po njegovoj narudžbi za dubrovačke do-

minikance naslikao firentinski manirist Santi di Tito. Samo mimogred bih još spomenuo Madonu Leonardova učenika Bernardina dei Conti, jer je nedavno, zajedno s vlasnikom napustila Splisku na Braču te skupinu renesansnih slika u Dubrovniku iz tzv. Raspijeve ostavštine, među kojima se nalaze Paris Bordone, Palma Stariji i Savoldo, jer je u Dubrovnik dospjela u doba baroka.

Cjelinu za sebe prave djela Girolama i Francesca da Santacroce koja se nalaze u brojnim dalmatinskim gradovima i gradićima (Splitu, Kotoru, Blatu na Korčuli, Visu, Lopudu, Krapnju, Hvaru, Starom Gradu), jer su slike tih zakašnjelih sljedbenika Bellinijevih i Carpaccijevih, prožete nekom diskretnom poezijom i tihom sjetom, bile na poseban način bliske naručiteljima skromnijih materijalnih mogućnosti i konzervativnijih sklonosti, tako da su njihova djela u jednom određenom razdoblju na neki način zamijenila slike majstora domaće škole koja se bila ugasila.

Posebnu grupu predstavljaju slike koje su dolutale iz dalekih flandrijskih strana: triptih u riznici dubrovačke katedrale, diptih u dubrovačkom dominikanskom samostanu i slika u crkvi Gospe od Pakljene kod Suđurđa na Šipanu, koje su nam još jače svjedočanstvo razgranatosti tih umjetničkih veza.

Spomenuo bih, na kraju, i radove španjolskog slikara Juana Boscheta, koji je nekoliko godina boravio u Dalmaciji i čije dvije slike u Hvaru odaju također određene flandrijske prizvuke.

Nije nam, nažalost, ovdje moguće detaljnije analizirati sva djela i nabrojiti brojna druga koja bi bilo korisno bar spomenuti, da slika bude što potpunija.

Nadam se, ipak, da je ovaj kratak sintetičan pregled o renesansnim slikarskim zbivanjima na tlu Dalmacije ilustrirao i ovaj vid umjetničkog života ove hrvatske pokrajine kao skroman prilog cjelovitosti slike vremena kad su nastala djela našega renesansnog kazališta koja su bila osnovna i glavna tema ovog znanstvenog skupa.