

PROBLEMI I LIČNOSTI SLIKARSTVA XVII STOLJEĆA U DALMACIJI

Kruno Prijatelj

Završavajući pasus o domaćim slikarima Dalmacije pod vlašću Venecije u referatu o problemima i ličnostima slikarstva renesanse na posljednjim Danima hvarskog kazališta, bio sam spomenuo slikarsko djelo hrvatskog komediografa Martina Benetovića koji je sa šest kompozicija na temu Kristove muke oslikao god. 1599. ogradu kora hvarske franjevačke crkve. Ako su te slike skromnog kvaliteta, naslikane najvjerojatnije po tada suvremenim grafičkim predlošcima, u kojima je već prisutan duh manirizma uz neke osobne elemente koje je ovaj književnik, glazbenik i slikar pustolovna života dodao dajući nekim likovima individualne fizionomije i oblačeći Kristove mučitelje u orijentalno ruho kao asocijaciju na tada još stalno prisutne Turke kao simbole nevjernika i invazora, bile na neki način finale dalmatinskog slikarstva 16. st., one mogu isto tako služiti kao preludij ove naše nove kratke sinteze kojom želimo evocirati slikarska zbivanja na dalmatinskom tlu u stoljeću u kojemu su djelovali kazališni pisci prvog stoljeća baroka kojima je primarno posvećen ovaj novi hvarski simpozij, jer su naslikane samo godinu dana uoči osvita stoljeća o kojemu je ove godine riječ.

Uz Martina Benetovića, čije slikarske kvalitete ne prelaze granice diskretnog amaterizma, ali koji je zanimljiv s gledišta povijesti umjetnosti radi usvajanja izvjesnih manirističkih crta u nekim izduljenim

likovima, u ponekim odnosima boja i u neobičnim arhitektonskim pozadinama, siromašno dalmatinsko manirističko poglavlje početkom seicenta treba upotpuniti spomenom još dviju ličnosti: Zadranina Jurja Venture koji je djelovao u Istri gdje je između 1598. i 1607. potpisao niz oltarskih pala uz koje se na osnovi stilskih analogija vežu još neke slike, te Padovanca Bernardina Ricciardija koji je djelovao krajem 16. st. u Zadru, Šibeniku, Splitu i Dubrovniku, da bi i on svojim životom zakaraknuo u 17. st. pošto je naslikao nekoliko osrednjih oltarskih slika s reminiscencijama na majstore kasnog mletačkog cinquecenta. Od te trojice najkvalitetniji je Juraj Ventura koji je u rodnoj Dalmaciji zastupao jedino oltarskom palom u franjevačkoj crkvi na otočiću Galevcu ispred Prekoga nasuprot Zadru, jer se u njegovu slikarstvu, kolikogod bilo direktno nadahnuto također suvremenim grafičkim listovima koji su dopirali do njegove koparske bottege s talijanskih i nordijskih strana, s pravom mogu uočiti i neke kvalitetne pojedinosti od živih i neposrednih portreta darovatelja, od kojih su najljepši oni na pali u Izoli, i nekih svetačkih likova očito nadahnutih živim modelima preko tipične manirističke kolorističke game do čudnih vizionarskih arhitektonskih pozadina koje su upravo karakteristične za tu specifičnu i u naše doba s pravom na novi način interpretiranu i revaloriziranu manirističku slikarsku viziju.

Ovi nabrojani i još neki manje poznati nam slikari toga trenutka nisu mogli zadovoljavati dalmatinske naručitelje i donatore koji su se ranije u doba cvata dalmatinske slikarske škole obraćali domaćim umjetnicima da bi zadovoljili njihove sakralne i umjetničke potrebe. Kada se ugasila i u Dubrovniku specifična varijanta te škole, koja je nadživjela za više od pola stoljeća aktivnost domaćih slikara na tlu Dalmacije pod vlašću Venecije, ti su se naručitelji — od onih obrazovanih uglednih prelata i aristokrata ili kulturnih i nadarenih pučana i pomoraca do skromnih bratovština i perifernih samostana — počeli obraćati stranim umjetnicima, a naročito talijanskim. Prvi su u 16. st. naručivali slike kod majstora formata Tiziana i Lotta, Tintoretta i Veronesea, a drugi su se zadovoljavali arhaičnim duhom prožetim i sjetnim lirskim akcentima nadahnutim radovima radionice Francesca i Girolama da Santacroce. Na početku i u toku prvih decenija 17. st. zadovoljava s jedne strane Jacopo Palma Mlađi (1544—1628), koji je u svoje doba bio smatran neke vrsti duhovnim nasljednikom Tiziana, a s druge brojni njegovi sljedbenici i učenici koji su s više ili manje duha slijedili njegovo učenje u kome su

se spajale velika tradicija mletačkog cinquecenta, izvjesni kasnomaniristički prizvuci i elementi u kojima je već bio prisutan duh novog baroknog stila. Broj slika Palme i njegovih sljedbenika u dalmatinskim gradovima toliko je opsežan da tu pojavu (kao i onu prethodnu Santacroceovih) ne možemo smatrati značajnom samo za obogaćenje našeg umjetničkog inventara, već i fenomenom koji ima za Dalmaciju važnost većeg opsega. Treba osim toga spomenuti da su ti umjetnici često nedovoljno obrađeni i u samoj venecijanskoj historiografiji, tako da su njihova dalmatinska djela od velike važnosti i za rekonstrukciju njihovih slikarskih profila uopće.

Iz tih razloga moramo i u ovom letimičnom pregledu spomenuti brojna Palmina djela u Dalmaciji od Zadra, Šibenika i Trogira, preko Splita, Omiša i Hvara do Škripa i Pučišća na Braču, od kojih su neka poput trogirске pale u dridskom samostanu sa svecima Antunom i Pavlom pustinjacima u nadahnutoj dramatski osvjetljenoj i smeđom gamom intoniranoj kompoziciji, pa splitske »Sacre conversazione« sa dva izvanredna portreta očito domaćih darovatelja ili omiškog razigranog »Silaska Sv. Duha« radovi visokog kvaliteta u okviru njegova vrlo opsežnog slikarskog opusa. Od tih skoro dvadesetak Palminih djela u Dalmaciji nekoliko je signirano i datirano, tako da predstavljaju značajan doprinos još nepostojećoj i nužno potrebitoj monografiji ovog slikara sa čijim je stilom i radionicom povezana i popularna »Posljednja večera« u Hvaru u kojemu se gradu nalazi i kod istih franjevaca i potpisana pala sa sv. Franjom, dok ga je smrt prekinula pri slikanju pale glavnog oltara stolne crkve koju će, kako je nedavno pronašao C. Fisković, završiti njegov učenik Sante Peranda.

Nije moguće u ovako kratkom pregledu nabrojiti sva djela Palminih suvremenika, sljedbenika ili učenika u Dalmaciji, ali ne možemo ne spomenuti barem glavna imena. To su Baldassare D'Anna (1560—1639) čija se djela nalaze u Starom Gradu, Vrbanju i Sv. Nedjelji na Hvaru, te u Korčuli, Trogiru, Pagu i Rabu, spomenuti Sante Peranda (1566—1638) komu se atribuirala pala u Pagu, Pietro Mera (1579—1639), autor signirane pale u Zadru, Giovanni Laudis (1583—1621) od koga se jedno od dva jedina poznata rada ovog slikara nalazi u Šibeniku, Filippo Zaninberti (1585—1636) koji je naslikao palu za šibensku katedralu, Matteo Ingoli (1587—1631) koji je signirao palu u Omišu, Alessandro Varotari Padovanino (1588—1648) od koga se četiri velike kompozicije nalaze u dubrovačkoj katedrali, dvije slike u trogirskoj, a jedna pala u hvarskoj crkvi

Sv. Duha, pa Carlo Ridolfi (1594—1658) poznati biograf venecijanskih slikara zastupan sa tri djela u Silbi i palama u Betini na Murteru, Šibeniku, Nerežišćima i Korčuli, te, na kraju, Giuseppe Alabardi (sp. između 1590. i 1637) prisutan s dvije pale u Vrboskoj i Domenico Uberti, čija pala u hvarskoj katedrali iz god. 1692. predstavlja zadnji izdanak te palmovske tradicije na dalmatinskom tlu. Uz ova djela nabrojanih slikara nalaze se u dalmatinskim crkvama i brojne još definitivno neatribuirane pale iz toga kruga, koje se povezuju uz ove i druge slike sličnih tendencija i upotpunjuju ovaj opsežni katalog čije značenje prelazi iz spomenutih razloga lokalne okvire i predstavlja jedinstvenu i karakterističnu cjelinu.

U taj okvir ulazi i jedan domaći umjetnik koji se školovao upravo kod Palme Mlađeg i Sante Perande da bi stvorio kasnije svoj osobni slikarski stil, a predstavlja najznačajniju slikarsku ličnost Dalmacije u 17. st.: Matej Ponzoni-Pončun (1584 — nakon 1663). Ovaj umjetnik, koga je Jerolim Kavanjin u svojoj velepjesni »Poviest vangjelska«, poznatijoj pod naslovom »Bogastvo i ubožstvo« nazvao »Pončun pengač glasoviti«, rodio se po svoj prilici u Rabu kao sin nekog Claudia iz Cremona i majke koja je bila u bliskom srodstvu s poznatim splitskim nadbiskupom, filozofom, teologom i matematičarom Markantunom Dominisom. Njegovu vezu s Dalmacijom potvrđuje nekoliko činjenica koje sam iznio u monografiji koju sam mu posvetio god. 1970. dopunivši je kasnije novijim prinosima, a naročito se učvrstila za njegova boravka u Splitu u četvrtom deceniju stoljeća gdje je proveo nekoliko godina na poziv brata splitskog nadbiskupa Sforze. Njegov ugled u Veneciji i vezu s rodnim krajem potvrđuju i oduševljeni stihovi koje mu je posvetio Marco Boschini u svom spjevu o mletačkim slikarima pod naslovom »La carta del navegar pitoresco« iz kojeg možemo zaključiti da se i u Veneciji služio hrvatskim frazama, a u kojemu ga taj književnik u patetičnim baroknim stihovima proglašava jednim od najvećih majstora svoga vremena preuveličavajući njegovu ulogu i nazivajući ga idealom, uzorom, učiteljem i putokazom. Za njegov ugled u Veneciji značajno je spomenuti i to da je u toj metropoli imao i vlastitu cvatnu radionicu u kojoj su učili kasniji istaknuti umjetnici poput Andree Celestija, Antonija Zanchija, Pietra Negrija i Giovannija Carboncina.

Najstarije Pončunove sačuvane slike poput pale sa svecima Jurjem, Jerolimom i Tripunom u crkvi Madonna dell'Orto (i tematski vezane uz slikarev zavičaj) odaju još činkvečentesku koncepciju u kojoj se osje-

ćaju dodiri s velikim uzorima tog stoljeća od Tiziana, Tintoretta do Bassana uz već uočljivu realističku crtu u fizionomijama likova. U palači u katedrali Cividalea (od kojih je jedna datirana 1617) osjećamo već naglašeniju manirističku komponentu, dok se u tretmanu javlja karakteristični kontrast između partija slikanih življim bojama i debljim i snažnim namazima i onima skicioznije obrađenim i tamnije game na kojima su namazi tanki i lazurni, dok se usporedo već uočava sklonost za osobno rješavanje svjetlosnih kontrasta. Dvije slike iz Muzeja u Trevisu iz god. 1629. i dio velikog slikanog friza u palači Mocenigo-Robilant u Veneciji (na kome dvije Pončunove kompozicije po interpretaciji N. Ivanoffa predstavljaju dolazak dužda Tommasa Moceniga u Zadar 1409. pošto je Ladislav Anžuvinao prodao Veneciji pravo na Dalmaciju i susret ovog dužda s jednim hrvatskim i jednim ugarskim velikašem) predstavljaju trenutak Pončunova slikarskog vrhunca oko god. 1630. u koji ulaze i još neka platna. Najveći je kvalitet tih slika u rješavanju svjetlosnog problema posebnom igrom mrlja na inkarnatu i tkaninama koju je Pallucchini nazvao »fraseggio pittorico della macchia« kao što je Ivanoff njegove kontraste chiaroscuro nazvao »soffici incavi ombrosi«. Na tim je platnima došla do punog izražaja i osobna koloristička skala koja će kasnije dominirati u čitavu umjetnikovu djelu usprkos prilično čestim promjenama uočljivim u njegovoj stvaralačkoj evoluciji.

U Dalmaciji se nalazi niz Pončunovih slika koje se većinom datiraju u četvrti decenij kad je umjetnik bio u zavičaju. Među njih ulazi šest platna u koru splitske katedrale s likovima svetaca i papa među kojima se ističe sv. Franjo u suptilnoj smeđoj gami, pa deset malih kompozicija euharistijske tematike na svodu nad glavnim oltarom i četiri slike na ciboriju istoga u istoj stolnoj crkvi na kojima je po svoj prilici i mali format uvjetovao izuzetnu svježinu, neposrednost i slobodu poteza tako da djeluju kao »bozzetti«, te nekoliko oltarskih pala. Dvije se nalaze u dominikanskoj crkvi Sv. Križa na Čiovu kod Trogira, četiri u crkvi Sv. Franje u Šibeniku (od kojih je jedna iz kasnije faze), te jedna u korčulanskih dominikanaca, koju je otkrio C. Fisković. Ni na tim palama, Pončun nije zatajao svoju specifičnu sklonost za lazurno tretiranje slikarske materije koja djeluje prozračno i vlažno, a najbolji je i na njima u malenim skicioznim kompozicijama poput prikaza Otajstava Ružarija na jednoj od čiovskih i onih s prizorima iz života sv. Domenika na korčulanskoj.

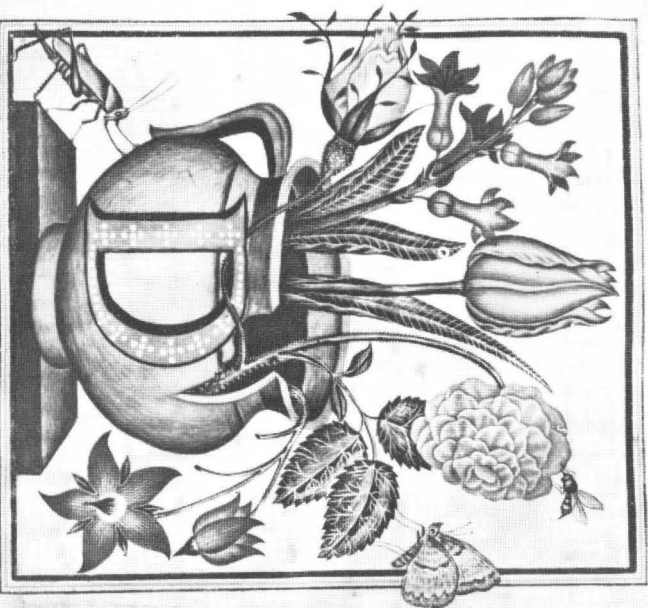


tus beat' homo



fectu tuo orati

tatis tua: corce



m̄ elevata

Vrativši se u Veneciju nastavio je plodan rad, u kome se najprije na osnovu nekih slika u Padovi može osjetiti upliv Bernarda Strozija, a zatim sve više raste barokna komponenta koja se osjeća u naglašenijoj razigranosti kompozicije, patetici poza i dinamici likova. U toj kasnijoj fazi ističe se pala »Sv. Juraj ubija zmaja« u crkvi S. Giorgio Maggiore u Veneciji, sva u pokretu i građena na profinjenim igrama crvenkastih i plavih kolorističkih odnosa. Zanimljiva su i dva jedina poznata nam slikareva crteža mitološke tematike danas u Stockholmu i Londonu na kojima se umjetnik još više razmahao u nemirnom i drhtavom potezu perom.

Spominjući ove slike istakli smo već i glavne crte Pončunove umjetnosti koja se uklapa u tokove mletačkog kasnomanirističkog i ranobaroknog slikarstva unoseći lične akcente u varijacijama nemirne kompozicione strukture, u spomenutim igrama svjetla i sjene, u prozračnosti slikarske materije, u realizmu fizionomija. Svi ti i drugi karakteristični elementi kao i navedene osobna tehnika slikanja i zanatska vještina daju Pončunu, makar njegova djela bila neujednačene slikarske kvalitete i u stvari eklektična i prilično konzervativna, a i u opoziciji prema novim strujanjima koja su dopirala iz Caravaggiove baštine u slikarstvo Venecije, te premda možemo osjetiti česte uspone ali isto tako i padove, određeno mjesto u povijesti slikarstva mletačkog seicenta i položaj najistaknutijeg slikara koga je Dalmacija dala u ovom razdoblju.

Uz spomenute mletačke đake Pončun je imao za učenika i jednog zemljaka Spliciánina Marka Capogrossa. Maleni broj atribuiranih slika nije dovoljan da se potpuno jasno sagleda likovni profil ovog umjetnika rođenog 1628, koji je mlad umro i kojemu su stari biografi posvećivali ushićene pohvale.

U taj krug domaćih slikara Palmine stilske derivacije ulaze i Šibenčani Mihovil Parkić i Antun Moneghin, od kojih je prvi započeo god. 1619. freske na zidovima šibenske Nove crkve, koje je god. 1628. drugi nastavio. Te su freske danas toliko izbljile da su skoro sasvim nečitke, tako da je nemoguće ne samo diferenciranje dvojice autora, već i neka prava njihova valorizacija. Može se jedino naslutiti da su obojica u okviru svojih skromnih mogućnosti osjetila duh nemirne ranobarokne kompozicije, premda su se po svojoj prilici i oni služili nekim grafičkim predlošcima. Njihov suvremenik bio je i treći šibenski umjetnik Juraj Natali-Božičević koji se također veže uz mletačke slikarske tokove kroz

jednu provincijaliziranu vizuru. Od lokalnih umjetnika još manjeg formata zaslužuju spomen još jedan Šibenčanin iz druge polovice stoljeća Domenik Divnić-Difnico kojemu pala u Visu otkriva njegove čedne likovne mogućnosti, te Sensio Volta, autor pale u Zaglavi na Dugom otoku iz sredine stoljeća koja zaslužuje pažnju radi pozadinskog pejzaža nadahnutog lokalnim krajoikom i Petar Blažev iz treće četvrtine stoljeća čiji se potpis javlja u Ninu i Splitu, a za koja dva posljednja možemo također pretpostaviti da su bili domaći ljudi.

Druga istaknuta ličnost u slikarstvu dalmatinskog teritorija pod vlašću Venecije jest Peraštanin Tripo Kokolja (1661—1713), čiji životni put ulazi djelomično i u 18. st., ali stilski pripada seicentu i svoje glavno djelo tj. slikarsku dekoraciju svetišta Gospe od Škrpjela na slikovitom otočiću pred rodnim mjestom izveo je, čini se, upravo krajeni stoljeća.

Iako nemamo konkretnih podataka, na osnovi stilskih analogija možemo i za nj pretpostaviti venecijansko školovanje, gdje se s jedne strane mogao upoznati s baštinom cinquecenta i tradicijom Palme Mlađeg, a s druge s tokovima koji su prevladavali u slikarstvu Venecije sredinom druge polovice 17. st. jer upravo ta dva elementa dominiraju u njegovu eklektičnom slikarskom govoru.

Dekoracija ponutrice Gospe od Škrpjela ikonografski predstavlja apoteozu Bogorodice i očito je nadahnuta, kako je dokazao M. Milošević, od njegova mecene i sugrađanina barskog nadbiskupa Andrije Zmajevića i njegova djela »Crkveni ljetopis«. Na donjem dijelu pobočnih zidova Kokolja je u 14 kompozicija prikazao biblijske proroke i poganske sibile. Ovaj niz platna dijele okviri sa srebrnim zavjetnim pločicama od velikih kompozicija »Bogorodičine smrti«, s jedne, a »Prikazanja Marije u hramu« i »Silaska Sv. Duha«, s druge strane, dok je nad lukom iznad svetišta prikaz »Krunisanja Bogorodice«. Strop je podijeljen okvirima od pozlaćena drveta na 45 polja. Oko središnjeg velikog prizora »Uznesenja Marijina« nižu se druge scene iz Bogorodičina života, likovi crkvenih otaca, skupine anđelčića i polja s košarama cvijeća.

Drugi Kokoljin ciklus u Perastu naslikan je u Zmajevićevoj palači zvanj »Biskupija«, gdje je naslikao niz danas skoro sasvim izbledjelih veduta koje su prema tradiciji i starijoj lokalnoj historiografiji evocirale krajolike iz mašte ili pejzaže iz Boke i Venecije.

Spomenute košarice sa cvijećem na škrpjelskom stropu (koje će slikati ponovno kasnije i u Bolu) i ovi na žalost propali pejzaži daju Kokolji

značajno mjesto prvog našeg slikara samostalnih mrtvih priroda i krajolika.

Osim ovih velikih pothvata, Kokolja je u Boki naslikao i niz drugih slika. Rano mu je djelo freska u crkvi iz Sv. Ane u Perastu koju je potpisao »Tripo Cocoglia pitur«, a s više ili manje opravdanja atribuiraju mu se brojna platna, od kojih je po tematici najznačajniji na žalost oštećeni autoportret u kojemu je sebe prikazao bez baroknog patosa s izražajnom glavom duge crne kose i malene bradice s kistom u ruci, pa portreti Vicka Bujovića i Franje Viskovića, te dva veća platna s prizorima iz života sv. Antuna Padovanskog i slike sv. Paskala Bajlona i sv. Ivana Kapistrana. Na žalost veći dio ovih slika došao je do nas ili oštećen ili u ranija vremena nestručno popravljen, tako da potpunu sliku o njegovim slikarskim kvalitetama možemo bolje zaključiti na osnovi djela koja je izradio izvan rodnog zaljeva koji je napustio iz nepoznatih razloga pod kraj života. Tu nam sliku ne može dati ni vrlo oštećena hvarska pala »Gospe od Ružarija« niti preslikani strop korčulanske crkve Svih Svetih, već dobro sačuvana dubrovačka slika »Gospe od Ružarija« u dominikanskoj crkvi i nedavno restaurirani strop ispod pjevališta dominikanske crkve u Bolu na Braču naslikan pred samu smrt s kompozicijom »Apoteoze sv. Dominika« u sredini i s likovima dominikanskih svetaca i svetica, u koji je također interpolirao svoje već spomenute karakteristične košare sa cvijećem.

Promatrajući cjelokupno Kokoljino djelo možemo uočiti konstantni kontrast između dominantnog čistog baroknog govora crpljenog na izvorima i provincijski nagomilanih pojedinosti, između uspjelih kolorističkih i svjetlosnih rješenja i površnih izvanjskih efekata i između vješto komponiranih cjelina i zanatskih nespretnosti u pojedinostima. Te činjenice odražavaju tešku situaciju umjetnika u provincijskoj sredini, ili, još bolje, na samom rubu i periferiji jednog svijeta. Svojim neospornim kvalitetama, svojom karakterističnom evolucijom s usponima i padovima, te činjenicom da je bio u neku ruku pionir triju novih rodova tj. mrtve prirode, pejzaža i autoportreta u slikarstvu istočne obale Jadrana, Kokolja ima, usprkos svojim izrazitim slabostima, a možda također čak i zbog njih, zapaženo mjesto u historiji baroknog slikarstva na našoj obali.

Uz Kokolju javljaju se u 17. st. još neki bokeljski slikari tj. Antun Petar Mazarović, koji je učio u Veneciji kod Sebastiana Bombellija i živio zatim u Beču i Varšavi slikajući do danas neidentificirane vladar-

ske portrete, te Ivan Antun Lazzari Vuković, učenik Liberija i Langettija, za koga se smatra da je bio prvi učitelj Rosalbe Carriere. Djelo ove dvojice umjetnika još je otvoren problem za našu povijest umjetnosti.

Da bi slika bila potpunija, trebamo i ovdje spomenuti import iz druge polovice stoljeća, premda ne predstavlja specifičnu cjelinu kao u prvoj skupina radova Palme Mlađeg i njegova kruga, već pojedinačne slučajeve koji su s obzirom na kvalitet još uvijek svjedočanstvo kulturne razine domaćih naručitelja. Spomenut ćemo od tih slika niz radova Pietera de Costera (1612/14—1702) u Makarskoj, Grohotama, Jelsi i Kotoru, dvije pale Andrea Celestija (1637—1712) u hvarskoj katedrali koje će objelodaniti G. Gamulin koji je obradio mnoge slike iz ovog razdoblja, palu Francesca Ruschija (1654—1727) u crkvi Sv. Križa na Čiovu, ciklus osrednjih, ali ikonografski i kulturno-historijski zanimljivih slika Pietra Ferrarija iz god. 1683-85. s prizorima iz života sv. Dujma u koru splitske katedrale, pa vrlo zanimljivo mladenačko djelo Antonia Molinarija (prije 1665 — nakon 1735) s prikazom »Posljednjeg suda« u franjevačkoj crkvi u Makarskoj, a taj bi niz mogao biti i mnogo dulji.

Za razliku od Dalmacije pod vlašću Republike Sv. Marka, slobodna Dubrovačka Republika imala je u slikarskim zbivanjima različitu situaciju. Odražavajući ekonomske, pomorske i kulturne veze Dubrovnik je u 17. st. manje gravitirao Veneciji, već više srednjoj i južnoj Italiji, tako da je import davao drukčiju sliku nego u drugim gradovima istočne obale Jadrana. Susrećemo u Dubrovniku, tako, napuljskog slikara Girolama Imparata (1573—1621) s danas propalom palom dominikanske crkve, njegovog istaknutijeg sugrađanina Andreu Vaccara (1598—1670) s dvije kvalitetne pale u crkvama Karmen i Domino u kojima se spajaju odjeci manirizma i odrazi Caravaggia, pa još jednog Napolitanca Domenichinova đaka Francesca di Maria (1623—1690) s dvije pale u dominikanskoj crkvi, a drugi jedan rimski đak ovog velikog bolonjskog majstora Giovanni Angelo Canini (1617—1664) naslikao je palu glavnog oltara crkve Karmen. U ovaj krug ulazi i značajna pala rimsko-napuljskog učenika A. Caraccija Giovannija Lanfranca (1582—1647) na glavnom oltaru župske crkve u Lastovu, na kome je druge slike slabijeg kvaliteta izveo njegov učenik Giovanni Scrivelli.

I lokalni dubrovački slikari 17. st. vezani su uz srednju i južnu Italiju. Dominikanac Ignac Martellini (1624—1656) oslikao je danas nestale korale u nekadašnjoj napuljskoj dominikanskoj crkvi S. Maria della Sanità, a franjevac Grgur Ivanelić (1690—?) kopirao je rimskog barok-

nog slikara Carla Marattu. Najzanimljiviji dubrovački slikar 17. st. bio je Benko Stay-Stojković (1650—1687), ali i o njemu ne znamo mnogo. Sačuvano je njegovo pismo u kojemu je god. 1680. tražio od Vijeća umoljenih dopust od službe da bi se usavršio u slikarstvu, spominje se da je posjetio Rim, Bolognu, Napulj i Pariz, a poznata je i pjesma na talijanskom jeziku Petra Kanavelovića (koji mu je bio oženio sestru) u kojoj ga potiče da naslika veliku historijsku kompoziciju s prikazom pobjede poljskog kralja Jana Sobiečkoga nad Turcima kod Beča 1683. koja počinje stihovima:

*Stay, tu che fra i pittori
porti in arte immortal pregio sovrano
e fai nell'opra tua stupir natura.*

Ne znamo da li je ikad Stay izveo to djelo, ali stari pisci spominju neke njegove portrete i druge slike, a jedino mu se — i to uz znak pitanja — atribuirala pala »Navještenje« u dubrovačkoj katedrali, kojoj se ne može poreći stanovita lepršavost i gracija uz izvjesnu dozu sladu-njavosti.

Na ovom simpoziju koji je primarno posvećen povijesti kazališta želio bih — zahvaljujući upozorenju M. Pantića — iznijeti i podatak da se Stay bavio u mladosti i amaterski glumom i da je bio član neke »družine pučanske«. U »Pjesni od družine pučanske«, koju je 1931. objelodanio F. Fancev, dana je neka vrsta šaljiva prikaza svih članova te družine u kojoj su Stayu posvećeni stihovi:

*Sad si, Beno, družo Stai
ti namuran più che mai,
zato i doma kad ne znadu,
zatvoriš se ti u gradu
mantinate za davati
za udarat i kantati
i njeko te tu upazi
da si pošo in estasi.*

Dok za sve ove nabrojene domaće slikare 17. st. nemamo do sada podataka da su izvodili i scenografije, to možemo iznijeti samo za talijanskog slikara iz Urbina Alessandra Cini (Cigni), koji je djelovao u

Dubrovniku i Kotoru u prvoj polovici toga stoljeća. Za tog umjetnika, za kojega je bilo poznato da je radio slike za dominikansku crkvu u Dubrovniku i za crkvu na Lokrumu, te freske za moćnih stolne crkve u Kotoru, Pantić je još god. 1958. bio objelodanio podatak, da je god. 1629. slikao i kazališne kulise, jer se za jednu predstavu, možda za Palmotićeve »Atalantu«, spominju uz troškove za pjevače, kompozitora i svirače i oni za Cinija »pro pictura scenae«. Tome je slikaru, koji je umro u Kotoru god. 1648, posvetio sonet kotorski pjesnik Dživo Bolica, koji će Pantić uskoro objelodaniti u studiji o tom nepoznatom baroknom pjesniku 17. st., a završava stihovima:

*Or io nel tuo pannel, tu nel mio canto
Vivi, Alessandro, e nel mio amor costante
Io nelle tele tue, tu ne miei versi.*

Sasvim izolirano od svih ovih nabrojanih domaćih slikara, koji s više ili manje talenta odražavaju tokove umjetnosti svog vremena u okviru skromnih mogućnosti kasnog manirizma i baroka u Dalmaciji, te od importiranih umjetnina koje direktno unose u naše obalne gradove svjedočanstvo o strujanjima na susjednom poluotoku, stoji pojava splitskog franjevca Bone Razmilovića (o. 1620—1678), autora inicijala poznatih korala u splitskom franjevačkom poljudskom samostanu. Uz ova dva bogato iluminirana korala (»Psalterium I« i »Psalterium II«), od kojih su u prvome posveta fra Bernardinu Tisičiću, datumi 1670. i 1675. uz hrvatsku i latinsku slikarevu signaturu, pet Razmilovićevih inicijala po svoj prilici ranije datacije nalazi se u jednom kodeksu u hvarskom franjevačkom samostanu.

Stara je historiografija davala Razmiloviću veliko značenje i uspo-ređivala ga s najvećim predstavnicima te grane slikarstva koja se bila uglavnom ugasila otkrićem tiska i čiji je zadnji veliki predstavnik Hrvat Julije Klović koji je u duhu manirizma stvorio posljednja velika djela evropske minijature. Tome nasuprot kasnija je hiperkriička povijest umjetnosti nastojala mu oduzeti svako veće značenje smatrajući ga samo zakašnjelim vještim ilustratorom.

Razmilovićevo mjesto danas treba odrediti između ovih dvaju oprečnih mišljenja kao što smo već više puta naveli. Na velikim ukrašenim stranicama svojih korala i u svojim inicijalima (jer su figuralne kompozicije u tim kodeksima izlijepljeni i kolorirani tuđi bakrorezi) poljud-

ski je redovnik nevjerojatnom marljivošću slikao svoje ukrase koji idu od arhajskih oblika nadahnutih predromaničkom pleternom ornamentikom, preko stiliziranih florealnih i vegetabilnih motiva iz romanike i gotike, do baroknih okvira, vaza, kartuša i voluta. Uz te dekorativne elemente Razmilović je unosi detalje iz prirode: muhe i skakavce, komarce i guštere, leptire, cvrčke i pčele, pa razigrane raznolike školjke i cvijeće od ruže i karanfila preko zumbula i narcisa, maka i ljubice, do tulipana, maćuhice i anemone.

Svoje ornamente i svoje cvijeće i životinje minijator je oživljavao intenzivnom skalom boja. Izvanrednom inventivnošću on je varirao i spajao u smione kontraste oranž i karmin, ljubičasto i zeleno, ružičasto i plavo, žućkasto i crno, stvarajući izvanredno živahne i razigrane cjeline.

Promatran u evropskim razmjerima — kao što sam istakao u svom rukopisu o baroku u Dalmaciji koji će izići u izdanju »Libera«,* i odakle i preuzimam ovaj tekst o splitskom minijaturisti — Razmilović živi izvan svog vremena u svom zakašnjelom provincijskom svijetu, i to je nepobitna istina. Ako međutim pristupimo analizi Razmilovićeve djela s novim mjerilima i kriterijima u promatranju pojmova provincijskog i retardiranog, te nalazeći u njima specifičnu draž, Razmilovićeve valorizacija potpuno se mijenja. Spajajući davnu tradiciju i odjeke svoga vremena on je stvorio originalni slikarski govor koji postaje zanimljiviji još jednom komponentom: onom »naivnom« crtom, pučkom i spontanom, iskrenom i maštovitom, koja Razmilovićevu djelu daje još veću čar i draž.

Poput nešto kasnijeg drugog poljudskog fratra drvorezbara Fulgencija Bakotića Razmilović je stvorio zanimljivi opus koji je na neki način — sit venia verbo — dragocjeniji i zanimljiviji nego radovi mnogih naših osrednjih umjetnika koji su govorili ažurnim stilskim jezikom, ali bez duha i originalnosti. U svojoj prostodušnoj iskrenosti, u svom spontanom oduševljenju za floru i faunu poljudskih šumica i spinutskih livada, u nekoj tihoj poeziji izvan vremena i prostora, fra Bone je znao, nastavljajući davno preživjelu tradiciju, ostvariti djela prožeta iskrenom lirikom kakvu često uzalud tražimo kod nekih umjetnika njegova vremena kojima je fama mnogo veća.

* U kojem iznosim svu literaturu i o temi ovog referata.

Završavamo, stoga, ovim čednim minijaturistom naš sintetični pogled na pojave i ličnosti slikarstva 17. st. u Dalmaciji, koji pokazuje kako je ova naša regija u doba kasnog manirizma i u prvom stoljeću baroka bila daleko ispod one umjetničke razine i kreativnosti prethodnih stilova i stoljeća kada je i u slikarstvu znala dati velike ličnosti poput Blaža Jurjeva, Lovre Dobričevića, Nikole Božidarevića, Mihajla Hamzića ili Jurja Čulinovića i Andrije Medulića, ali da je ipak pokazala i u tom teškom stoljeću konstantnih borba s Turcima, osiromašenja, kuga i potresa neprekinuti kontinuitet i na polju slikarskog stvaralaštva, što nam svjedoče imena, djela i činjenice iznesene u najkraćim crtama na ovim stranicama.