

PROBLEMI I LIČNOSTI SLIKARSTVA 19. STOLJEĆA U DALMACIJI

Kruno Prijatelj

Kao što smo iznijeli u lanjskom referatu, klasicističko dalmatinsko slikarsko poglavlje, koje se uglavnom ograničava na teritorij Dubrovačke Republike, ima svoje početke još pri kraju 18. st. kad je Vijeće umoljenih na poticaj Benedikta Staya, autora kićenih latinskih stihova, bilo poslalo u Rim na školovanje kod tada glasovitog slikara Antona Marona iz Beča god. 1784. mladog Petra Katušića i 1789. njegova nešto starijeg kolegu Rafa Martinija. Kratki životni put Petra Katušića (1767-1788) završio se u settecentu, jer je taj umjetnik, kome je F. M. Appendini kritički zamjerao izvjesne »neklasične« crte, koje bismo danas protumačili diskretnim realističkim sklonostima, umro od tuberkuloze u 21. godini. U 19. st. razvija se, međutim, slikarski put Rafa Martinija (1771-1846), koji se vratio u Dubrovnik po završenom rimskom školovanju, a kome će se u sam osvit ottocenta pridružiti treći dubrovački klasicistički slikar i također rimski đak, doseljeni stranac Carmelo Reggio (?—1819) iz Palerma, koji će postati dominantna slikarska ličnost Dubrovnika za vrijeme Napoleonove vladavine. S njim smo bili završili lanjski referat evocirajući njegove veze s autorom »Kate Kapuralice« Vlahom i njegovim bratom liječnikom književnikom Luksom Stullijem.

Rafo Martini je u Dubrovniku skromno životario, uzalud se borio da bi se u gradu otvorila neka vrst umjetničke akademije, ali se morao

zadovoljiti skromnom plaćom nastavnika crtanja na novom dubrovačkom liceju, koji će voditi spomenuti Appendini. Nakon pada Francuza ostat će u Dubrovniku do 1821, kad će se preseliti u Split, odnosno u Solin, da bi se namjestio u novoosnovanom Arheološkom muzeju. Bolestan, neshvaćen, poluslijep, vratio se zadnjih godina života u rodni grad, gdje je i umro.

Tipičan primjer za našu sredinu u tim stoljećima, u kojima je Dalmacija postajala na polju umjetnosti sve više provincijom, i Martini je u svom kvalitetu postepeno opadao, gubio zanose mladosti, kad je sam njegov mecena Stay za njega pisao da »želi proslaviti svoj narod kod stranih zemalja koji se cijene po slikarskim talentima«. Taj njegov put možemo pratiti od izvanrednog klasicističkog akvarela s likom P. F. Papisa (u vl. obitelji Haller u Dubrovniku), prozračnog, svježeg i neposrednog, koji predstavlja spontanog mladića u plavoj redingoti, pa do danas skoro potpuno propale »Posljednje večere« u dubrovačkom samostanu male braće, nastale pred samu smrt, koja je najbolje svjedočanstvo kako uska provincijska sredina bez dodira s izvorištima i bez obnovljenih kontakata sa središtima ubija i najnadobudnije talente. Martini će, ako izuzmemo to vrsno mladenačko djelo, koje nam svjedoči kako ga ni hladni kanoni Mengsove škole nisu bili umrtvili, ostati zanimljiv kao portretista niza dubrovačkih ličnosti (poput Džona Restića, Franje Marije Appendinija, Alberta Muzzarellija, Antuna Kaznačića, Anđela Maslaća i drugih, iako su nam se ti portreti sačuvali ili po tuđim gravirama /Restića je rezao u bakar Vicko Fisković iz Orebića/ ili izgubili), te kao autor crteža s prikazima starih dubrovačkih »maškara« za poznatu Appendinijevu knjigu.

Na ovom ćemo mjestu govoriti nešto opširnije o Carmelu Reggiju, od koga je sačuvano četrdesetak djela uglavnom portretnog i sakralnog karaktera, od kojih su mnoga signirana i datirana između 1801. i 1812. premda je umro, kako je Fisković iznio, 1919. udarivši o morsku hrid.

U seriji svojih portreta ostvario je najzrelija djela neoklasičnog slikarstva u Dalmaciji u okviru stroge klasicističke gramatike, ali znajući uprkos hladnim kanonima toga pravca dati prikazanim likovima izvjesni životni intenzitet i psihološku karakterizaciju. Dok je bio slabiji u grupnim portretima, poput onog obitelji Andrović u pseudoklasičnim odijelima iz 1804, ili u nizu kopija portreta znamenitih Dubrovčana koje je između 1802. i 1805. izradio za biblioteku spomenute braće Stulli prema starijim predlošcima, najbolji je kad ima pred sobom

živi model koji je obično birao među uglednim Dubrovčanima masonsko-frankofilskog kruga, koji je dominirao kulturnim i političkim životom grada u doba francuske vladavine. Više sam puta pisao o tim portretima iz porodice Stullija, Andrović i Chersa, od kojih se ističu portret dra Luke Stullija (1801), dva portreta Frančeske Andrović r. Chersa, Nika Androvića kao mladića, pa dva portreta suprugâ Chersa, a uskoro objelodanjujem u dubrovačkim »Analima« portret dubrovačkog konzula u Solunu Miha Milkovića iz 1810, koji predstavlja jedno od boljih autorovih djela i ukazuje na njegove mogućnosti u karakterizaciji lika, slobodnom tretiranju tkanina i inkarnata, živosti pogleda i ležernom držanju ovog diplomate koji je odigrao izvjesnu ulogu u zadnjim godinama republike sv. Vlaha svojim misijama u Tripolisu i Solunu. Taj životvorni kontakt s prirodom može se kod Reggija uočiti i u brojnim inače prosječnim crkvenim slikama na kojima su svetački likovi prema tuđim uzorima i tradicionalnim shemama prožeti katkad još čak i prizvucima baroka, dok su najbolje pejzažne pozadine s motivima grada, Lapada, Gruža, Župe ili Cavtata. To nam potvrđuju i živahni dječaci na pali »Sv. Josip Kalasancije i skupina dječaka pred Bogorodicom« (u dubrovačkom Sjemeništu), koje je očito također slikao po živim modelima, a čak kad je pale direktno radio prema tuđim bakrorezima, kao onu »Sveci Andrija, Petar i Lovro« u dubrovačkoj katedrali, iz 1812. (prema graviri Angela Campanelle), unosio je svoj dodatak, u ovom konkretnom slučaju vrlo zanimljivu vedutu grada Dubrovnika.

Kao što je Dubrovnik s ovom trojicom umjetnika u stvari centar klasicističkog slikarstva u Dalmaciji, Split mora zahvaliti slikaru Jurju Pavloviću (1803-1887) što je postao središte istina još skromnijeg poglavlja dalmatinskog slikarskog romantizma, koji se može povezati osobito s ranijim slikama ovog umjetnika. Bilo je i logično da Dubrovnik, koji je u književnosti dao Đura Ferića, Džona Restića, Brnu Zamanju, Benka Staya, Rajmunda Kunića, Vlaha i Luku Stullija i druge književnike klasicističkih tendencija, ima i slikare koji su prihvatili duh tog pravca, a da Split Luke Botića, Giulija Solitra i Marka Kažotića dade slikare koji su izrazili onu novu viziju, makar kroz još naglašeniju provincijsku prizmu. Taj latentni i diskretni romantični zanos može se naročito osjetiti u portretima spomenutog Jurja Pavlovića, slikara poluamatera, plemića i oficira, koji je boravio u mladosti u Veneciji, Beču, a, čini se, i u Parizu, premda nije u tim velikim sre-

dištima osjetio srž i bit novih duhovnih kretanja i likovnih strujanja. Pavlovićeve mladenački portreti, među kojima bih naveo onaj Sebastijana Cambija, pa skupinu familijarnih portreta (od kojih je jedan datiran 1839), a donekle i onaj zapovjednika splitske narodne garde Antuna Bassa iz 1848, imaju, usprkos svim zanatskim greškama, lošem crtežu i nedovoljnom poznavanju perspektive kao i nekim tvrdo slikanim pojedinostima, izvjestan zamah i zanos romantičnog daha. Osjećamo to u nemirnom stavu lika i njegovu nonšalantnom držanju, u pogledima iz kojih izbija neka čežnja, u svježini poteza kistom i izvjesnoj slobodi kolorističke palete. Njegov sjetni i psihološki produbljeni autoportret, njegov portret majke pod velom u sjeni neke tihe melanholije, njegov lik oca u intimi doma, pa pomalo bahati i ponosni četrdesetosmaški časnik, najkarakterističniji su primjeri te skupine slika koje unatoč svojoj skromnosti imaju svoje mjesto u dalmatinskim likovnim zbivanjima tog perioda. Kasnije će Pavlovićeve portreti postajati sve smireniji i izrazitije realistički, bit će nešto kvalitetniji sa zanatskog aspekta, ali će im nedostajati ona spontanost, koja će se potpuno ugasiti u kasnijim radovima, u kojima će, s druge strane, biti nešto veća psihološka produbljenost. To će nam svjedočiti portreti slikarevih nećaka Alberta i Marina Pavlovića, Ivana Antuna Rendića-Miočevića, Marina Šperca, Dujma i Ane Karaman, Petra Grisogona i drugih, koji s kulturno-povijesnog gledišta daju prikaz splitske sredine u vremenu kad je plemstvo gubilo svoju nekadašnju moć i bogastvo, a uzdizala se građanska klasa. Skoro ne zaslužuju spomen njegove religiozne i mitološke kompozicije bez duha i originalnosti, slikane uglavnom prema tuđim predlošcima, koji svjedoče kako van portretistike nije imao sposobnosti za veće zahvate.

U okviru tog čednog splitskog slikarstva pred sredinu i sredinom 19. st. zaslužuju spomen i tri amatera u čijem se slikarstvu također mogu osjetiti neki skriveni romantični odjeci. Prvi je Antun Barač (1790—1860), po zanimanju najprije pandurski časnik, a zatim financijski činovnik, od koga nam se sačuvalo tridesetak akvarela datiranih između 1810. i 1850. s prikazima dalmatinskih gradova, nekih svečanih zгода i ceremonija, motiva iz prirode primorske i zagorske Dalmacije i dva autoportreta, a u kojima možemo gledati (da se izrazimo današnjim izrazom) »slikara naivca« skoro djetinjske prostodušnosti i nespretnosti, koji svojim slikama daje katkad karakter ilustracije i priče. Drugi je Petar Zečević (1807-1876), Martinijev učenik i sudski pisar, koji je

slikao portrete u ulju, akvarelu i pastelu (arheolog Franjo Carrara, književnik Josip Čobranić itd.), a najpoznatiji je po nizu akvarela i crteža obiljepljenih u jednom albumu etnografske, spomeničke, anegdotske i pejzažne tematike u kojima katkad zna bljesnuti diskretna lirski nota u nekim ugodajama, akcentima i atmosferama. Treći je Franjo Bratanić (1816-1883), liječnik i arheolog-amater, koji je ilustrirao Carrarine edicije o solinskim spomenicima, naslikao nekoliko portreta i minijatura kao i veduta Splita kojima nespretnu perspektivu opravdava oživljavanje atmosfere grada oko 1848. s njegovim plemićima, građanima, trgovcima i težacima koji se živahno kreću u nespretno evociranim arhitektonskim okvirima. Uz ove bih slikare dodao i Korčulanina Josipa Zmajića (1801-1859), autodidakta kao slikara i graditelja, od koga su se sačuvale neke minijature bidermajerskog ugodaja, uglavnom s likovima obitelji Kapor iz Korčule, i akvareli s prikazima gotičkih reljefa engleskog porijekla u alabastru iz crkve u selu Čara na rodnom otoku.

Treće poglavlje slikarstva u Dalmaciji u 19. st. ima kao središnje ličnosti dva Zadrana, Franju Salghetti-Driolija (1811—1877) i Ivana Skvarčina (1825-1891), čijim slikarstvom dominiraju elementi akademskog historicizma s izvjesnim klasicističkim i romantičnim realističkim reminiscencijama.

Salghettijeva ličnost očekuje u stvari još uvijek svoju iscrpniju obradbu koja će ga ispravno postaviti između velikih pohvala suvremenika i skoro posvemašnje negacije našeg vremena. Ovaj potomak bogate obitelji lombardskog porijekla koja se istakla u Zadru proizvodnjom maraskina školovan je u Rimu na Accademia di S. Luca i na francuskoj Akademiji, a školovanje je dopunio i na Akademiji u Veneciji. Zanimljivo je da je u Rimu radio u ateljeu poznatog »Palazzo Venezia«, u kome će kasnije neko vrijeme slikati i najveći »ilirski« slikar Vjekoslav Karas. U Zadar se vratio 1843. i ostao do smrti. Povezan s jedne strane s Nikolom Tommaseom, a s druge s biskupom Strossmayerom, slikao je sa solidnim poznavanjem zanata, ali u duhu krutog akademizma i s mnogo literarnog podteksta brojna platna religioznog, povijesnog i patriotskog sadržaja (»Posljednja pričest sv. Jerolima«, »Mojsije«, »Kristof Kolumbo u lancima«, »Jugoslavija«, »Car Dušan i vila«, »Apoteoza mrtve žene« itd.). Danas nam je najbliži u crtežima i skicama za te vješte velike kompozicije koje su oduševljavale naše pradjedove, jer je u njima spontaniji i neposredniji od umrtvljenih i patetičnih definitivnih realizacija. Naslikao je i nekoliko dopadljivih

portreta (»Autoportret«, »Appendini«), u kojima se osjeća nastojanje prodora u fizionomiju i psihologiju lika bez uobičajene vanjske emfatičnosti.

Njegov je učenik bio Šibenčanin Vjekoslav Andrić (1832-1864), koji je kasnije nastavio školovanje u Beču i Veneciji, ali je vrlo mlad umro i bio oplakan kao velika nada. Njegova pala u Rogoznici, jedini poznati nam njegov rad, iako je mladenačko djelo, dala bi nam to samo iz nekih pojedinosti naslućivati.

Ivan Skvarčina rodio se također u Zadru i kao dijete urara sklonog piću mijenjao je u djetinjstvu boravišta od Trsta i Padove do Hvara, Visa, Trogira, Makarske, Postira i Splita, gdje je završio osnovnu školu. Učio je slikarstvo na Akademiji u Veneciji a školovanje je prekidao više puta zbog zdravlja i burnih događaja toga vremena, da bi ga završio 1853. uz brojne pohvale i nagrade. Po završetku studija vratio se u Dalmaciju gdje je ostao do 1857. i prijateljevaao sa Salghettijem, da bi zatim, dobivši stipendiju po preporuci toga slikara, započeo lutati po gradovima Italije. Definitivno se nastanio u Veneciji, gdje u teškim materijalnim prilikama i slabog vida provodi tridesetak godina do smrti.

Nakon početničkih radova crkvenog i portretnog karaktera, najzanimljiviju skupinu svojih slika ostvario je upravo za vrijeme boravka u Dalmaciji u šestom deceniju stoljeća. Tada su nastali portreti Marijane Cambi, Katarine Buljan Gilardi, Jerolima Vusia, Laure Galvani Paitoni, Franje Bulata sa suprugom, Ivana Dinka Ilića, Stanislava Albertija (koji sam nedavno objelodanio) i niz likova iz prijateljske obitelji Walach koja će ga materijalno pomagati sve do smrti. Među ovima ističu se oni Josipa Walacha, žene mu Tereze r. Nikolić, majke Eve r. Kölber, te tasta Vida Nikolića. Sve te portrete, u kojima prevladava zakašnjeli klasicizam engrovskog smjera, ako taj pojam vrlo široko shvatimo, pod uplivom njegovih venecijanskih učitelja Lipparinija i Grigolettija, veže jedan zajednički nazivnik: strogi crtež, intimnost ugodaja u kome se naslućuje duh bidermajera, sklad u kompoziciji i u bojama, izdiferenciranost fizionomija, nota naivnosti, izvjesna tvrdoća u obradi »težih« partija, a naročito ljubav za slikanje materije tkanina i inkarnata, te upravo majstorskom vještinom slikane pojedinosti poput kopča, dragulja, lanaca, velova, čipaka, rukavica, svilenih traka i sličnih detalja u koje ulaže izrazitu ljubav i koje postaju dominantni

slikarski akcenti platna. Sakralne slike iz tog vremena daleko su hladnije i često nadahnute tradicionalnim shemama.

U vrijeme talijanskih lutanja Skvarčina je naslikao niz krajolika. U ranijima motivi kriju u sebi neke odjeke — mogli bismo reći — »manconijevske« romantike, dok se u kasnijima gubi narativni karakter, a crtež postaje mekši i utapa se u kolorističku materiju. Dok su ti pejzaži, gledani s današnjeg stanovišta, na svoj način zanimljivi i dopadljivi, teško je to reći za ostale njegove kasnije radove, u kojima sve više prevladava hladni cerebralni akademizam i u tematici i u načinu obradbe. U to vrijeme Skvarčina započinje i rad na slici »Odricanje Galileja«, koju je smatrao svojim remek-djelom, a doslikavat će je godinama, da bi je kasnije bez željena uspjeha izlagao po evropskim prijestolnicama doživljavajući brojna razočaranja. Pišući o toj slici, za koju je on bio izradio niz skica, studija i predradnja, istakao sam svojedobno »da nam danas djeluje više kao dokumenat jednog ukusa i vremena negoli kao likovna realizacija većeg značenja, više odraz kobnog umjetničkog nesporazuma negoli umjetnički domet jednog života«. Uz tu je sliku radio i dalje portrete, koji su možda zanatski bili vještiji, ali su gubili na svježini i spontanosti, pa platna alegorijske, folklorne i religiozne tematike. Učvršćivanje na zastarjelim i beskrvnim šablonama, a u uvjerenju da stvara u jedino ispravnoj tradiciji velikog mletačkog klasičnog slikarstva, traje sve do njegovih posljednjih dana. Ni Venecija, koja nije bila osjetila nova strujanja sa Seine i ostala je konzervativna, ali ipak unosila neke inovacije u svom slikarstvu, nije ga prihvatila, a usamljeni je slikar s gorčinom u duši provodio dane gledajući mutne konture »rija« i kanala, da bi daleko od zavičaja, za kojim je uvijek gajio ljubav i nostalgiju, skoro zaboravljen umro. Nije možda ni slutio da će nekoliko portreta i krajolika iz ranijih godina označavati njegov najveći umjetnički domet i predstavljati jedan od ljepših trenutaka razdoblja koje je možda bilo najsiromašnije u povijesti slikarstva Dalmacije.

Da je to bilo tako, dovoljna nam je potvrda ako se sjetimo što se u tim decenijama dešavalo u Parizu. David, Ingres, Géricault, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet, Barbizonci (da se zaustavimo pred impresionistima) blistava su imena od kojih kod nas nije bilo ni odjeka, ni odjeka odjeka. I Beč, prijestolnica carstva, sa svojim bogatim bidermajerskim poglavljem osjećao se samo katkad kroz drugu i treću ruku, a i Rim i Venecija imali su boljih uzora od onih koje su slijedili Salghet-

ti i Skvarčina. Najpozitivnija crta u svemu tome je ipak kontinuitet izvjesnog likovnog zbivanja na periferiji velike monarhije. Trebalo je tragati po »tinelima« i »šufitima« da se pronađe nekoliko portreta i minijatura, po muzejskim bibliotekama da se otkrije i revalorizira nekoliko starih albuma crteža i akvarela te po arhivima i starim novinama da se iznesu na svjetlo dana zaboravljeni podaci i činjenice iz ne tako davnih vremena, da bi se pronašla svjedočanstva tog kontinuiteta.

Da bi slika bila potpunija, trebamo je dopuniti s još nekoliko redaka o strancima koji su u to vrijeme djelovali u Dalmaciji, o importiranim djelima nešto većeg značenja i o domaćim slikarima koji su radili daleko od domovine. No, prvi nisu po kvalitetu nalik onim umjetnicima koji su k nama dolazili u ranijim stoljećima, ni import ne odgovara ni iz daleka onome iz vremena kada su se nabavljali radovi Tiziana i Tintoretta, Lotta i starih Flamanaca, a ni ti naši ljudi van domovine misu ni sjena ranijih »Schiavona« koji su ušli u povijest evropske umjetnosti.

Za prvu skupinu spomenuo bih Vicka Poireta (oko 1813—1868), slikara iz Trsta francuskog porijekla, te Antuna Zuccara (1825—1892) iz S. Vito al Tagliamento nedaleko od Trsta. Prvi je boravio više puta u Dalmaciji, da bi je kasnije definitivno napustio i postao ilustrator njemačkih, francuskih i talijanskih ilustriranih tjednika. Autor nekoliko skupnih portreta i slatunjevih crkvenih slika, on mi se s kulturno-historijskog gledišta najzanimljiviji čini kao ilustrator knjiga o narodnim nošnjama Dalmacije, a s likovnog kao autor skupine akvarelnih minijature portreta članova obitelji Definis iz Sutivana na Braču (danas u Splitu), koji nose u sebi neku diskretnu otmjenost, finoću i draž unatoč izvjesnoj tvrdoći u obradi. Mnogo je veću famu u svoje doba imao Zuccaro koji je također opetovano putovao po raznim mjestima Dalmacije slikajući portrete, oltarske pale i folklorne prizore. Niz njegovih portreta nastao je u manjim mjestima, poput Skradina ili Visa, a s druge strane bio je pozvan i u Zagreb da izradi portrete prvih rektora novoosnovanog sveučilišta. Bio je to vješt i dopadljiv slikar koji nije imao izrazitih osobnih crta, ali je znao rješavati i veće dekorativne zadatke poput dekoracija unutrašnjosti nekih od dalmatinskih kazališta.

Uz ovu bih dvojicu samo usput spomenuo još i Jakova Mianija iz Venecije, koji je također neko vrijeme živio u Dalmaciji i slikao sa-

kralne slike (Zadar) i portretne minijature (Omiš), i sina mu Alberta Josipa, koji je živio u Italiji zadržavši veze s Dalmacijom.

Od djela stranaca čini mi se najkarakterističnijom skupina slika istaknutijih venecijanskih slikara poput Teodora Matteinija (autora pale u trogirskoj katedrali; njegov se vrlo lijepi portret Ivana Domenika Garanjina nalazi danas u Trstu), Natalea Schiavonea (crtež pjesnika Ivana Bizzarra u zbirci Cvita Fiskovića u Orebiću), Antonia Zone (pala u crkvi sv. Marije u Zadru), Pompea Molmentija (nekoliko portreta), pa skupina radova istaknutog slovenskog klasicističkog slikara Josipa Tominca u župskim crkvama Gornjeg i Donjeg Stoliva i u župskoj pinakoteci u Prčanju, te nekoliko pejzaža i genre-scena iz srednjoevropskih i sjevernoevropskih strana.

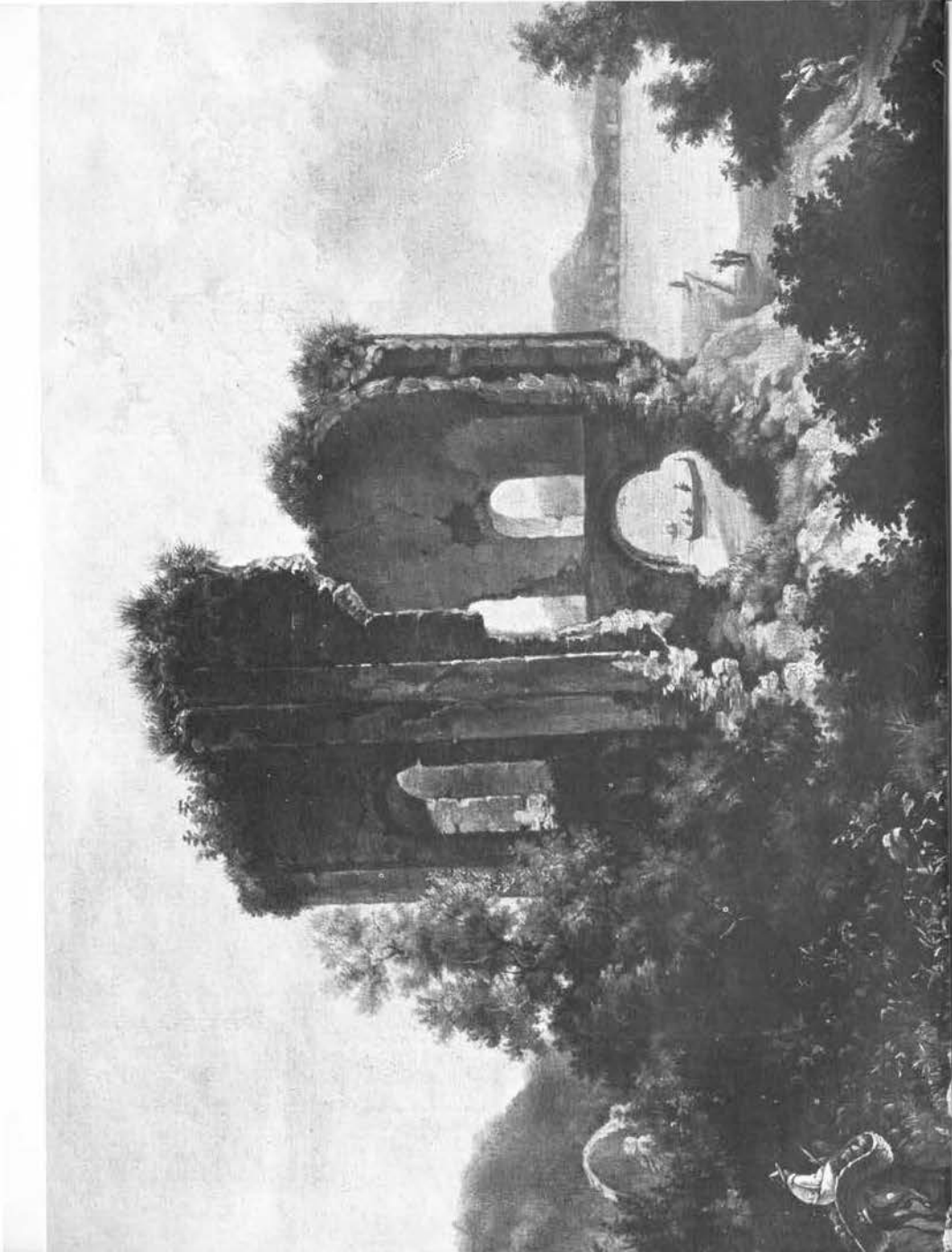
Od dalmatinskih slikara koji su djelovali van zavičaja spomenuo bih vremenski na prvom mjestu Franju Bogdanovića, rođenog oko 1790. na otoku Visu, koji je oko 1830. pošao u Italiju i Francusku, gdje mu nestaje trag. Svojim bakrorezima istakli su se u Rimu Petar Mančun (1803—1886) iz Dubrovnika i u Veneciji Bartul Marković (1813—1880) iz Zadra. U Veneciji je skromno djelovala kao slikarica i Ana Marija Marović (1815—1887) iz Dobrote. Na ovom bih mjestu spomenuo mletačke vedutiste bokeljskog porijekla Karla Grubaša (1801—?) i sina mu Ivana, koji su u svojim radovima nastavljali tradiciju Guardiija i Canaletta.

Iako ne ulaze ni u jednu od ove tri grupe, spomenuo bih i brojne pomorske zavjetne slike, čija se tradicija nastavlja i u prošlom stoljeću. Naročito spominjem u Trstu nastale Ivankovićeve slike naših brodova, koje se nalaze u brojnim mjestima Dalmacije i pokazuju karakteristične crte ovog umjetnika, koji je znao uliti neki osobni dah i brodu i olujnom moru pod njime.

U svom pregledu slikarstva u Dalmaciji u 19. st., koji mi je, uz nekoliko novih pogleda i pojedinosti, služio kao okosnica ovom referatu (tiskanom u katalogu izložbe »Slikarstvo 19. st. u Hrvatskoj« g. 1961) bio sam napisao da se slikarstvo u Dalmaciji u prošlom stoljeću može podijeliti na dva velika dijela: prvi, koji obuhvaća prvih osam decenija, te drugi, koji traje posljednja dva decenija stoljeća i veže se s pojavama Vlaha Bukovca, Celestina Medovića i Vicka Draganje. To drugo, kraće, a daleko značajnije razdoblje poklapa se, ne slučajno, s kulminacijom hrvatskog narodnog preporoda u Dalmaciji i pobjedom narodnjaka u skoro svim dalmatinskim općinama. I danas smatram da je



*Paul François Japuz -
dessiné à l'âge de vingt quatre ans
par Raphaël Montou*



takova podjela opravdana i osnovana, te će zato — završivši s ovim nizom imena prvi, dulji dio ovog pregleda — posvetiti nekoliko stranica onom drugom, kraćem razdoblju, koje u stvari označava početak moderne umjetnosti na dalmatinskom tlu, izrazit porast kvaliteta i novu klimu koja je i u umjetničkim zbivanjima nastala kao posljedica velikog narodnog pokreta.

Kao protagonistu ove faze možemo sa sigurnošću smatrati slikara Vlaha Bukovca (1855—1922) iz Cavtata, a njegovu splitsku izložbu god. 1885. kao ključni datum.

Bukovčeva mladost bila je burna i nemirna, kako ju je sâm opisao u svojoj autobiografiji »Moj život«: u Cavtatu je završio osnovnu školu, pošao sa stricem u Ameriku, gdje mu je u New Yorku pomagao u dućanu brodskih potrepština, od nesklone tetke po smrti strica završio je u popravilište za malodobne, vratio se za kraće vrijeme u zavičaj, a zatim je postao pomorac i lutao od Paname preko Perua do San Francisca gajeći uvijek ljubav za slikarstvo i amaterski se okušavajući na tom polju. Zaključivši da mu je to pravi poziv, vratio se ponovno u domovinu, gdje ga je istaknuti preporoditelj Medo Pucić, uočivši njegov talent, predstavio — prema poznatoj anegdoti — prisutnima u Šarićevoj ljekarni u Dubrovniku rečenicom: »Habemus pictorem.« Zbilo se to krajem 1876, a malo zatim, već 1877, intervencijom Pucića i stipendijom Strossmayera pošao je Bukovac u Pariz, gdje je primljen u razred tada uvaženog slikara akademskih tendencija Alexandrea Cabanela na École des beaux-arts, da bi već slijedeće godine 1878. izložio u Salonu dvije slike. U Parizu je diplomirao 1880. u školi istog Cabanela, koja je, na žalost, stajala daleko od novih revolucionarnih slikarskih kretanja i nove umjetničke vizije svijeta koju su tih godina stvarali impresionisti, neshvaćeni od publike i službene kritike. Pariški boravak Bukovac prekida najprije kraćim dolascima u Dubrovnik (gdje portretira Pucića), Beograd i Cetinje (gdje portretira ličnosti dvora, a u Beogradu slika i sugestivni dramatski portret Laze Lazarevića), dok se u metropoli na Seini proslavio slikom Velike Ize, junakinje tada popularnog romana Alexisa Bouviera, u Salonu 1882. Za Dalmaciju su od kapitalnog značenja njegova boravci u Zadru (1884) i, posebno, u Splitu (1884—1885), gdje je bio izvanredno primljen, dobio mnogobrojne narudžbe, izradio neka od najljepših djela svoje ranije faze i imao prvi samostalni izložbeni nastup. Kao što je točno rekla V. Kružić-Uchytíl u svojoj monografiji o Bukovcu, njegovo djelovanje u Dalmaciji zna-

čilo je za tu hrvatsku pokrajinu »vrhunski likovni domet«, a to nam svjedoči i niz slika, naročito splitskog razdoblja, poput »Mladog guslača Armanda Meneghella«, »Djece obitelji Katalinić« i brojnih portreta od kojih se ističu oni Giustine Tommaseo, Petra i Luize Katalinić, biskupa Marka Kalodere, bankara Franje Bolanija itd. Slikani zanatski izvanredno vješto, građani po akademskim kalupima, ali ne bez osobne note, koncipirani uglavnom u zagasitoj i tamnoj gami, ti portreti i danas ulaze u Bukovčevu antologiju.

Iako impresionizam, koji se rađao u njegovoj neposrednoj blizini, nije shvatio u njegovoj biti i suštini, a kasnije ga je retardirano prihvatio u nekom osobnom plenerističkom i pseudo-poentilističkom vidu, ipak neke njegove slike pejzažne tematike, ili bolje skice, kao da spontano odaju i neka latentno impresionistička i skoro maneovska rješenja, koja pokazuju njegov slikarski instinkt (»Pejzaž s Montmartrea«, »Park du Luxembourg«, »Iz Fontainebleaua«, »Muškarac u pejzažu« — sve iz 1886). U drugim, s figuralnom tematikom, poput »Djece obitelji Katalinić«, nameću nam se neke možda i nesvjesne renoarovske asocijacije, a bez sumnje je to nadahnuto platno najljepša evokacija atmosfere i ambijenta skromne dalmatinske varijante »fin de sièclea«. Vrativši se u Pariz uspostavio je i veze s Engleskom, gdje dobiva sve učestalije narudžbe, ne prekidajući veze s rodnim krajem. I Zagreb, koji naročito zaslugom biskupa Strossmayera (bez obzira na njegovu orijentaciju u odnosu na suvremeno slikarstvo) i Ise Kršnjavog postaje hrvatsko umjetničko žarište, sve više osjeća prisustvo ovog umjetnika i poziva ga u svoju sredinu. Dod. 1894. Vlaho Bukovac seli u Zagreb i tu ne počinje samo novo razdoblje njegova slikarstva već i njegova velika uloga u cjelokupnom likovnom životu hrvatskog glavnog grada, koja izlazi iz ovog našeg okvira.

Bukovčev je vršnjak bio Mato Celestin Medović (1857—1920) iz Kune na Pelješcu, čiji je životni put bio sasvim drugačiji, iako je zajedno s Bukovcem odigrao krupnu ulogu u povijesti hrvatskog slikarstva krajem 19. i početkom 20. st. Zaređen za franjevca god. 1880, ide iste godine u Rim na slikarske studije, a zatim i u Firencu 1884, da bi, nakon tog naukovanja kod osrednjih talijanskih slikara akademskih tendencija, god. 1888. dopunio studij na Münchenskoj akademiji i tu primio djelotvornije impulse. God. 1893, završivši školovanje, vraća se u Dubrovnik, gdje postaje redovnik samostana male braće i uredi atelje u Pucićevoj vili na Pilama. Posvadiвши se s Pucićima pođe u Kunu protiv volje crk-

venih starješina. Na nalog da se vrati u samostan zatraži i dobije sekularizaciju. Poput Bukovca na poziv Kršnjavoga seli 1895. u Zagreb i sudjeluje u obnovi zagrebačkog likovnog života.

Medovićeve uloga u slikarskim zbivanjima Dalmacije bila je manja od Bukovčeve, ali se ne može osporiti i njemu određeno mjesto u tom oživljenom likovnom stvaralaštvu na našim obalama vezano s preporodnim godinama. U ovu fazu, koja ulazi u okvir 19. st., spadaju njegovi radovi nastali za vrijeme studija i nakon njih do odlaska u Zagreb. I njegove slike su karakterizirane pripadnošću akademskom realizmu, samo u drugoj varijanti negoli kod Bukovca. Dok će u portretima ostati u tom razdoblju u strogim akademskim okvirima, bit će svježiji i neposredniji u pejzažima naročito voljenog Pelješca i Pelješkog kanala i u mrtvim prirodama, u kojima će skicozniji potez i svjetlija paleta dati notu veće spontanosti i izrazitije odraziti osobne ugođaje.

Skromnijeg je formata od ove dvojice njihov suvremenik Splitsanin Vinko Draganja (1856—1926), dominikanski redovnik, koji je primio prve poduke od franjevca Josipa Rossija, osrednjeg slikara i restauratora, a zatim je učio od 1883. do 1887. u Firenci, nakon čega je živio u splitskom dominikanskom samostanu. Talentiran, ali neujednačen u svom umjetničkom radu, slikao je sakralne kompozicije, genre-slike, portrete i pejzaže. Dok je njegova »Jematva u splitskom polju« iz 1893. bila izazvala superlativne sudove, a danas nam djeluje hladno i fotografski, mnogo više svježine susrećemo u njegovim ranim radovima, u kojima je Kečkemet, autor monografije o tom slikaru, naslutio odraze susreta sa slikarstvom firentinskih »macchiaiuola« (»Piazzale Michelangelo u Firenci«, »Praonica samostana S. Maria Novella« itd.). Izvjesnu životnost i neposrednost pokazuju i neki rani portreti poput prvog »Autoportreta«, da bi kasnije sticajem raznih okolnosti opao u kvalitetu smjerajući sve više hladnoj realističkoj koncepciji slika iz kojih zna bljesnuti po koja uspjela crta u individualizaciji lika ili osvjetljenju. Krajem stoljeća njegovo slikarstvo poprima još jače provincijske prizvuke i postaje sve dalje od svakog dodira s novijim strujanjima u evropskim slikarskim tokovima.

Samo ćemo po imenu spomenuti nešto mlađe slikare Josipa Lalića (1867—1953) i Špira Paparellu Tudorića (1878—?), koji će se brzo odseliti u Rim, te pravnik, amatera, Nika Nardellija (1857—1941). Od ove trojice najistaknutiji je Lalić, iz čije su se rane faze sačuvali brojni portreti po dalmatinskim porodicama. U Splitu tih zadnjih godina ottocenta

(oživljenom u velikim slikama talijanskog putujućeg slikara M. Olivera iz 1892. kojima se ne može poreći uz dokumentarno značenje i nota namjernošću prožeta nekom specifičnom draži), provodio je svoju mladost Emanuel Vidović (1870—1953), koji će iz rodnog grada otići 1887. u Veneciju, gdje će se upisati na tamošnju Akademiju. God. 1892. odlazi u Milano i tu 1894. prvi put izlaže, a 1895. posjećuje prvi put Chioggiu, u koju će dalje stalno zalaziti i u kojoj će naći životnu drugaricu i nepresušivo vrelo inspiracija za svoje motive. Za vrijeme tog talijanskog školovanja Vidović je — za razliku od slikara iz prvih osam decenija, pa i Medovića i Draganje, koji su učili u Italiji — bio »jedini naš slikar koji zamjećuje i usvaja, unutar vlastite inačice, problematiku suvremene talijanske umjetnosti« (I. Zidić). Veličinu Emanuela Vidovića u ovoj prvoj fazi uočiti će upravo naše vrijeme, ali kako najveći dio njegova golemog opusa pripada 20. stoljeću, čini mi se da je bolje ovu veliku ličnost kao cjelinu obuhvatiti u pregledu slikarstva našeg stoljeća, uključujući tu i njegove blistave početke, u kojima se susreću u okviru jedne lične interpretacije realističke, impresionističke i divizionističke, a naziru simbolističke tendencije. Time bismo zaključili ovu kratku sintezu slikarstva 19. st. u Dalmaciji, koje — kako smo vidjeli u toku izlaganja — dugo provincijski tinja u sordiniranoj sjeni prošlosti i s nizom ličnosti manjeg formata, da bi tek pri kraju bljesnulo zajedno s velikim pokretom narodnog preporoda, koji je na umjetničkom polju probudio uspavane energije i stvorio mogućnost užih veza sa Zagrebom kao novim hrvatskim likovnim sjedištem.

BILJEŠKA

O slikarstvu 19. st. u Dalmaciji v. moje ranije radove: Splitski slikari XIX stoljeća — izložba, Split 1959; Prilozi slikarstvu Dalmacije u XIX stoljeću, Jadranski zbornik IV, Rijeka — Pula 1960; Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj (Dalmacija) — katalog, Zagreb 1961; Juraj Pavlović, Split 1962; Ivan Skvarčina, Split 1963; Prilog dalmatinskom slikarstvu prošlog stoljeća. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963; Klasicistički slikari Dalmacije, Split 1964; Posljednji poznati rad Rafa Martinija, Mogućnosti XIX/1, Split 1972; La pittura neoclassica in Dalmazia e il pittore palermitano Carmelo

Reggio, Momenti e problemi della storia delle due sponde adriatiche, Lecce 1973; Nepoznati portret Ivana Skvarčine, Peristil 20, Zagreb 1977; Neobjelodanjeni portret Carmela Reggia (u tisku u Analima Historijskog odjela Centra za znanstveni rad JAZU u Dubrovniku).

Od ostalih novijih studija v. C. Fisković, Slikar Vicko Poiret, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 11, Split 1959; Tri slike Luke Stullija u Dubrovniku, izd. JAZU, Zagreb 1963; Nekoliko podataka o Vlahu Stuliću, Mogućnosti XIV/6, Split 1967; Slikar Medović u zavičaju, Split 1973; O zaštiti solinskih spomenika početkom XIX stoljeća, Godišnjak zaštite spomenika kulture 1, Zagreb 1975; A. Kapor, Graditelj i slikar Josip Zmajčić, Peristil 18—19, Zagreb 1975—1976; D. Kečkemet, Splitski slikari prošlog stoljeća, Slobodna Dalmacija od 10. III 1951; Split i okolica u slikama M. Olivera, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU VII/2, Zagreb 1959; Emanuel Vidović, Zagreb 1959; Vinko Draganja, Split 1975; V. Kružić Uchytíl, Vlaho Bukovac, Zagreb 1968 (Ista autorica ima u rukopisu i monografiju o C. Medoviću), N. Šimunić, M. C. Medović — katalog, Zagreb, 1958; I. Zidić, Emanuel Vidović — katalog, Zagreb 1971; A. Petričić, Zadarski slikari u XIX stoljeću, Radovi Instituta JAZU u Zadru IV—V, Zagreb 1959.