

NIKOLA BOŽIDAREVIĆ

Joško Belamarić

UDK 75.034 (497.5 Dubrovnik): 929 Božidarević, N.
Izvorni znanstveni rad
Joško Belamarić
Državna uprava za zaštitu kulturne i prirodne baštine
Glavno povjerenstvo u Splitu

Autor pokazuje kako se stil Božidarevićeve slikarstva može analizirati kao reprezentativna građa za povijest dubrovačkog društva 1500-tih godina, premda se Nikola ustezao od prodornijeg promatranja svog unutarnjeg svijeta i onog vanjskog koji ga je okruživao, dočim se moglo očekivati (obzirom na njegov temperament i budući da je radio po narudžbi kapetana i trgovaca, globe-trottera) da mu slike budu providene s više detalja onodobne vidljive stvarnosti.*

Od Božidarevićevih sedamnaest djela, o kojima izvješćuju ispisi iz dubrovačkog Arhiva, sačuvana su samo četiri. Kistom se potpisao kao *Nicolaus Rhagusinus*, *Nicolo Raguseo* - Nikola Dubrovčanin, samo dvaput: u mramornom medaljonu pod rukom Gabrijela usred Navještenja, koje je 1513. godine naslikao za obitelj Đorđić, i na podnožju Bogorodičina prijestolja na velikom oltarskom retablu iz Gospiće crkve na Dančama, svom zadnjem djelu, iz 1517. godine. To ime, do arhivskog otkrića njegova hrvatskog prezimena, razbuktavalo je fantaziju istraživača dubrovačke renesansne umjetnosti postavši čak svojevrsnim mitom.¹

* Tekst je objavljen u ponešto izmijenjenom obliku na engleskom jeziku u posebnoj brošuri ograničene naklade i izvan prodaje, pod naslovom "Nikola Božidarević (1465-1518)", povodom 59. Svjetskog P.E.N. Kongresa u Dubrovniku u travnju 1993.

¹ Nikolu Dubrovčanina prvi je identificirao kao Nikolu Božidarevića tadašnji ravnatelj dubrovačkog arhiva Karlo Kovač u temeljnoj studiji *Nicolaus Ragusinus und seine Zeit, Archivalische Beiträge zur Geschichte der Malerei in Ragusa im XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts* tiskanoj u dodatku "Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege", Bd. XI, Wien 1917.

To da dvadeset godina nakon što se vratio u zavičaj Nikola Božidarević uzima za svoje "prezime" ime grada u kojemu stalno živi, može značiti da je s lutanja po Italiji (između 1477. i 1494.) u svom kovčežiću donio ne samo kistove nego i nešto slave, a možda je poslije iz Dubrovnika slao i neka svoja djela u svijet. Tim potpisom želio je vjerojatno reći ono što povjesničari umjetnosti danas vele, da je Božidarevićevo slikarstvo gotovo sinonim onodobnoga dubrovačkog slikarstva. Nazvati sebe Rhagusinus usred Dubrovnika značilo je zacijelo samouvjereno se deklarirati spram svojih kolega po cehu, Mihajla Hamzića i Vicka, sina Lovre Dobričevića, prije svega, a bit će možda i spram vlastita oca od čije radionice će se upravo tada odijeliti. Konačno, nazvati se Rhagusinus u Gradu značilo je možda za njega i definitivno otresti seosku prašinu sa cipela koju je obitelj Božidarevića donijela iz male Kručice u Slanskom primorju, gdje su se otac i on odrekli zemalja, postavši tako potpunim građanima slavnoga grada.²

Grad je suvremeniciima u misao prizivao sliku ormarića za nakit, jer tada on nije bio samo ono što je za nas danas - kameni arhetipski kalup, komprimirana simbolička slika pojmljiva jednim jedinim pogledom, otisak jednog možda i preidealiziranog identiteta - nego živi ambijent, izrezbaren i pozlaćen, izglađen i usitnjen. Svako vrijeme ima svoj Dubrovnik pred očima. Poslužimo se statistikom, povijesnom poetikom našeg doba: biskupska vizitacija iz 1573. godine registrira 150 poliptiha na oltarima dubrovačkih crkava. Mi ne nalazimo ni desetinu. "Rijeke teku srebra i zlata" u požaru koji je dvadesetak dana obilazio Grad nakon onih nekoliko sekunda Velike trešnje u zoru bdijenja pred Veliki četvrtak 1667. godine, beskrajno produženih na stranicama izvještaja koji su uzbudili čitavu Europu.³ Svjedoče tako Palmotićeви stihovi. Vele da je preko crkvenog praga, niza skale crkve Male braće, na Placu teklo rastopljeno zlato. Barokni i naš Dubrovnik grad je ugašene palete. Gledajući sačuvana Božidarevićeva djela o renesansnom Dubrovniku možemo doznati više negoli o samome Nikoli.

Osim nekih indirektnih podataka o školovanju i njegovim talijanskim putovanjima, o samom slikaru znamo tek to da je bio neženja, da se vrlo kasno emancipirao od svog oca. Oslobođen je obveza prema njemu kada je imao vjerojatno već pedeset godina. Od 1. rujna 1514. počinje stjecati vlastiti, na koncu života već zamašan imetak, sabire veliku zbirku medalja,⁴ samostalno ugovara poslove, otvara svoju radionicu. Da je bio temperamentan vidi se

² Lj. KARAMAN, *O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku*, Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik, god. II, 104, u Kručici iznad Slanog nalazi obitelj Božidarović, možda daleki odvjetak Nikolina brata Vladislava, također slikara.- Za Nikolin životni i slikarski curriculum s iscrpnim pregledom sve dotadašnje literature v., V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1964, 116-143.

³ R. SAMARDŽIĆ, *Veliki vek Dubrovnika*, Beograd 1963, 223-409.

⁴ *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI v.*, ed. J. Tadić, Beograd 1952, 961.- Lovro Dobričević posjeduje antičku plastiku (V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1964, 80), kao i splitski slikar Marin Vušković o kojemu ću uskoro više pisati. - Spomenimo usput podatak da zadarski nadbiskup Maffeo Vallareso šalje kardinalu Pietru Barbu (kasnije papa Paolo II) smokve, barila ribe,

iz presude kojom je morao provesti tri mjeseca u zatvoru “zbog pjevanja rugalica kojima je uznemiravao Marina Petrića i njegovu sluškinju” o pokladnim danima 1509. godine.⁵

Ali, od svega toga se u njegovim sačuvanim slikama malo vidi. Slikar njegova doba u Dubrovniku stegnut je koncentričnim prstenovima vrlo preciznih zahtjeva naručitelja, naslijeđenim stilemima, stilskim konvencijama škole ili, bolje rečeno, radionice u kojoj se živi bez velikih inovativnih potreba. Čim se vratio sa školovanja i rada iz Italije, Nikola zajedno s ocem Božidarom Vlatkovićem dobiva veliku narudžbu. Godine 1495. oni ugovaraju slikanje retabla za glavni oltar franjevačke crkve u Cavtatu.⁶ Prokurator crkve traže da središnja kompozicija i figure lijeve strane budu izrađene prema gotovo pola stoljeća ranijem poliptihu Matka Junčića u crkvi Male braće u Dubrovniku, dok za desnu stranu kao uzor trebaju uzeti jedan drugi oltar u istoj crkvi. Dopoljanski prikazi svetaca u gornjoj zoni poliptiha također će se ugledati na Junčićeve, a tek će Pietà u sredini atike biti naslikana prema jednoj ranijoj Božidarevićevoj slici.

Kada se danas nađemo pred takvim poliptisima (koji kada su cjelovito sačuvani, uvijek zapanjuju svojom kompaktnošću, savršenom ravnotežom opće kompozicije), rijetko smo svjesni toga da su oni nastali kao sadržajni *bricolage*. Isto je i sa stilom slikanja. Znalci su lako Božidarevićev stil “demonstirali” na stileme koje u čistijem agregatu nalazimo u braće Crivelli i u Vittorea Carpaccia.⁷ No Božidarević je očito, upozorava Kruno Prijatelj, poznavao i umjetnost Perugina i Pinturichija na čijim je freskama u vatikanskim palačama (Appartamento Borgia) i drugdje u Rimu Nikola možda i sam, pretpostavlja Vladimir Marković, povukao koju crtu.⁸

Sama forma poliptiha - koje se “Dubrovačka slikarska škola” držala do svog kraja - predstavljala je već 1500-ih godina Prokrustovu postelju, ne dopuštajući da se figura prirodnije ambijentalizira, da oživi u dodiru s realnim predmetima, da raširi pluća i odleđeni pozu. Stoga i kod Božidarevića opis

slike i medalje. Bembo dobiva iz istog Zadra srebrne antičke medalje od svog nećaka. (I. ŠEGVIĆ-BELAMARIĆ, J. BELAMARIĆ, *Stare i rijetke knjige iz knjižnice Klasične gimnazije u Splitu*, Split 1995, 62-63.)

⁵ *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI v.*, ed. J. Tadić, Beograd 1952, 907; Kovač, 21.- O Božidarevićevom pjevanju rugalica: P. KOLENDIĆ, *Premijera Držićeva “Dunda Maroja”*, “Glas SAN”, CCI, Beograd 1951, 58.

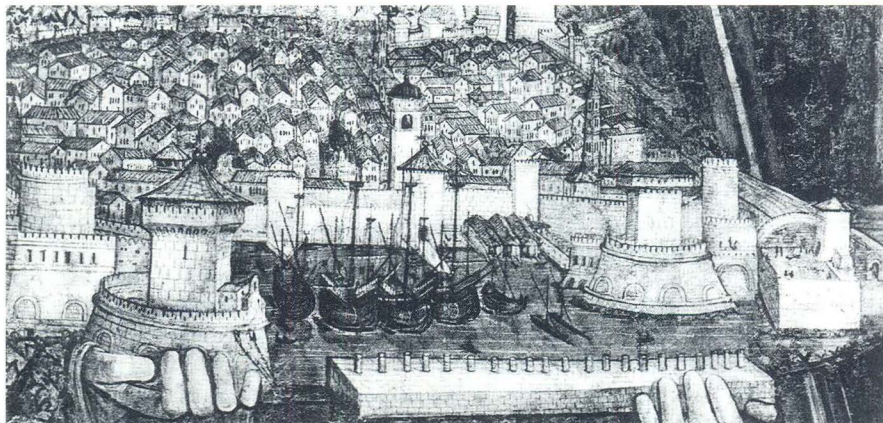
⁶ *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI v.*, ed. J. Tadić, Beograd 1952, 680, 961.- Kovač, 23-24, 33.

⁷ Prvu zaokruženu stilsko-kritičku analizu Božidarevićeva djela, tzv. Dubrovačke i Dalmatinske slikarske škole izveo je u nizu svojih članaka i studija Ljubo Karaman. V. osobito, *Umjetnost u Dalmaciji, XV i XVI vijek*, Zagreb 1933; *Stari dubrovački slikari*, “Hrvatska revija”, br. 3, Zagreb, 125-138; *O staroj slikarskoj školi u Dubrovniku*, “Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku”, Dubrovnik, god. II, 101-123.- Najpregnantniju ocjenu Božidarevićeve stilske formacije v. u K. PRIJATELJ, *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI. stoljeća*, Zagreb 1968.

⁸ V. MARKOVIĆ, *Nikola Božidarević u Rimu*, Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća. Zbornik znanstvenog skupa uz izložbu “Zlatni vijek Dubrovnika”, Zagreb 1991, 184-188.



Sv. Vlaho i Sv. Pavao na Bundićevom triptihu, Dominikanski samostan u Dubrovniku



Model Grada na Bundićevom triptihu

života u pokretu i prikaz vanjskog svijeta nalazimo tek u minijaturi, na rubovima poliptiha, u njihovim “fusnotama” - na predelama, ili ga uočavamo mikroskopskim pregledom detalja u slici. Približimo se modelu Grada na dlanovima njegova Parca naslikanom na Bundićevom triptihu u dubrovačkih dominikanaca oko 1500. Prikaz Dubrovnika kadriran je između Vlahova pastorala i isukanog Pavlova mača. Nikola tu slika Grad u njegovu apogeju, onaj Dubrovnik koji njegov suvremenik Niccolò Machiavelli na početku svojih *Rasprava o prvoj dekadi Tita Livija (I, 1)* uspoređuje s antičkim Rimom, Atenom, Aleksandrijom, Mlecima i Firencem.⁹ Model Dubrovnika i kada ga slikaju slabiji meštari od Božidarevića i kada ga kuca renesansni zlatar, ne može se predočiti bez luke i brodova u njoj. Sveti Vlaho ga drži poput Gulivera. S Parčeva pluvijala, preko gradskih vrata uz Jurjevu Minčetu, viri izvezeni sv. Grgur, u luci bajboti odnose cimu prema Kaši. Pažnja dubrovačkih slikara nigdje nije toliko napregnuta koliko u slikanju modela Grada. Božidarević otkriva dragocjenu faktografiju Dubrovnika koji je nakon tolikih metamorfoza ostao kristalno skladan. Slika punte lučkih gatova koje samom svojom formom objašnjavaju imena gradskih vrata. S drugdje nedosegnutim osjećajem za volumetriju, preciznošću geometra, iscrtava sve planove gradskih zidina po kojima užurbano šetaju straže, kašu konji...

S druge strane, forma poliptiha (kao forma soneta, na primjer) pomaže u gradnji stavova figura, u racionalnom i simetrično uravnoteženom komponiranju slike. Ujednačava svjetlo, koncentrira pogled i pažnju: i kada se ukinu njegove prečke mreža kojom su komponirani poliptisi, nastavlja još dugo svojim nevidljivim djelovanjem. Poput zlatnog fonda u pozadini tih figura (u

⁹ J. BELAMARIĆ, Sv. Vlaho i dubrovačka obitelj svetaca zaštitnika, “Dubrovnik” br. 5, Dubrovnik 1994, 29-39.

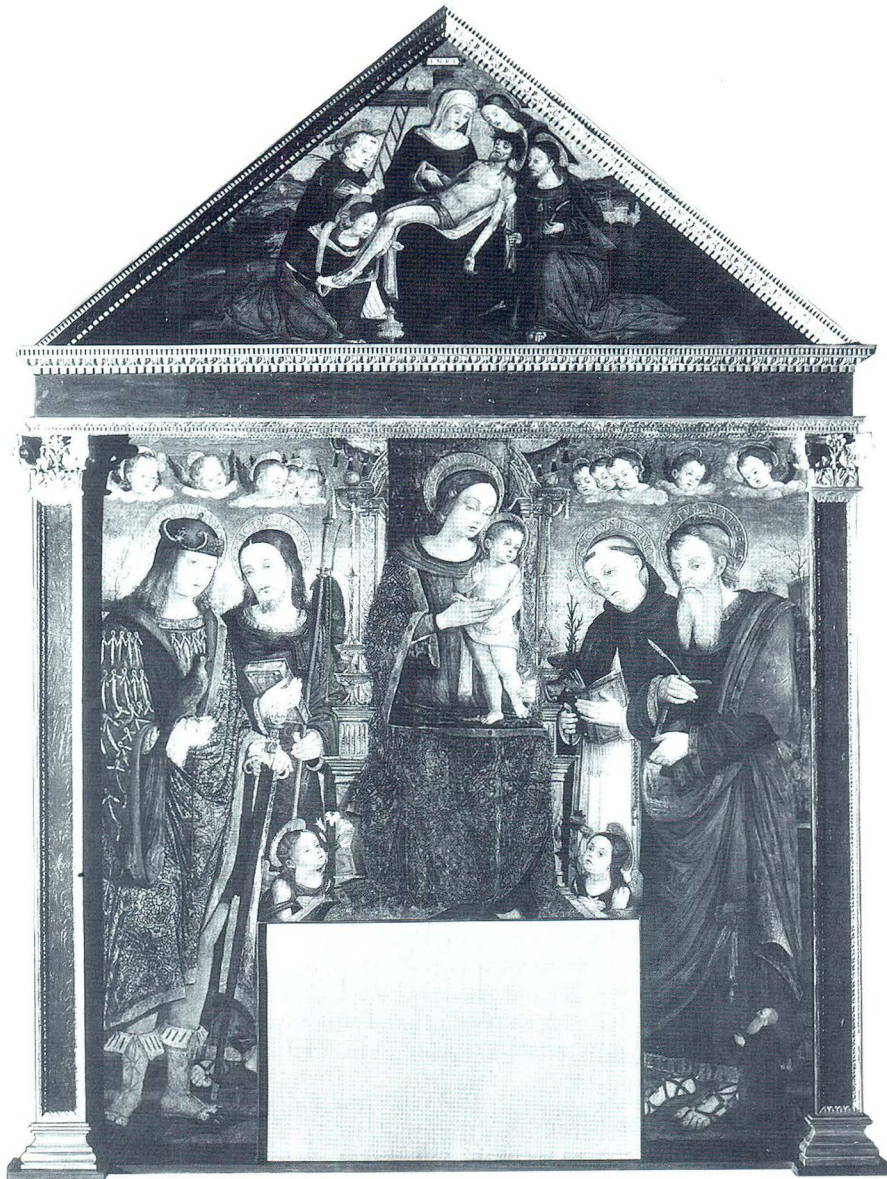
kojoj prostor još ne diše nego označava boju apsolutnoga) forma poliptiha služi da se podcrtaju osobiti hijeratski efekti. U Dubrovniku se i Tizian služi poliptihom. Produljeno trajanje tradicionalne forme ne predstavlja, ipak, indeks datacije ili dokaz stilske retardacije. Kada se njima služi slikar 16. stoljeća, on ih rabi, kako duhovito kaže Panofsky, poput Verdija koji se služi gregorijanskim modusom u pisanju crkvene glazbe.

Sva četiri sačuvana Božidarevićeva djela tipološki su posve različita. To nam govori koliko smo prikraćeni gubitkom čitava opusa. Najstarije sačuvano djelo jest triptih za kapelu obitelji Bundić u dominikanskoj crkvi (oko 1500. godine), prva renesansna slika na posve mletački način u dubrovačkom slikarstvu. Karakterizira je forsirano kompozicijsko simetriziranje: dvojica bradatih svetih biskupa (Vlaho i Augustin) u pozlaćenim pluvijalima s vanjskih strana, dvojica ćelavih svetaca (Pavao i Toma Akvinac) uz njih, naslikani su oko *Immaculatae* u središnjem polju. Premda se lirsko *Navještenje*, koje je kao *ex voto* radio za lopudskog kapetana Marka Kolendića, i *Sveti razgovor* za obitelj Đorđić - (oba djela iz 1513.) - uzimaju



Pala Navještenja, Dominikanski samostan u Dubrovniku

kao likovno izrazitija ostvarenja, s obzirom na to da je riječ o tipičnim renesansnim kompozicijama, oltarski retabl za Gospinu crkvu na Dančama - posljednje Božidarevićevo djelo - nosi vjerojatno najviše unutrašnje slikarske energije.



Pala obitelji Đorđić, Dominikanski samostan u Dubrovniku

Njegova *Sacra conversazione* (termin skovan zapravo tek u kasno 19.

stoljeće) tek je prividno doslučija sheme poliptiha. U zbijenosti svetačkih likova i usitnjenom portretu dubrovačkog kneza (jednog iz obitelji Đorđić, slikanog prema zakonima zastarjele "ikonografske perspektive" kod koje se likovi međusobno proporcioniraju prema svom značenju) nalazimo, u biti, manje životnosti negoli u spomenutom retablu s Danača. Tamo je svaka figura zaposlena nekom nestrpljivom gestom ili stavom, premda u nokturnu Oplakivanja, komponiranom pod lukom atike, vlada najstroža simetričnost u kompoziciji koja gotovo neutralizira ekspresivnost prikaza. Zanimljivo je da gesta lamentacije nije tu dana nijednoj svetici u ženskom kvartetu, nego Ivanu. Silovitu Grgurovu i Martinovu siluetu ne može blokirati ni neprozirni *fondo d'oro*, ta "ploha bez kraja".

Tijela Božidarevićevih svetaca građena su još uvijek od gotičke tvari. Prosjakovo tijelo uz sv. Martina nema krvnih limfi, ali zato anđelčići postaju renesansni debeljuškasti proždrljivci. Premda svi likovi ekspandiraju preko okvira koji ih steže (zamislimo da Gospa pokuša ustati sa svog prijestolja), prostor koji bismo dobili uklanjanjem prečki triptiha nije specifično određen. Oči flegmatičnog sv. Martina na konju i prosjaka međusobno ne razgovaraju. Prosjak postaje protagonist prizora - s bljeskom lica na svečevu maču. Mislilo se da bi mogao predstavljati odraz Kristova lika (koji bi se nalazio iza leđa prosjaka, nama nevidljiv,¹⁰ što bi bio ikonografski raritet bez analogija) ili Božidarevićev autoportret,¹¹ hipoteza izrečena pojačanjem klasičnog toposa, koji najbolje definiraju Cosimo Medici i Angelo Poliziano - "ogni dipintore dipinge se" - a razrađuje suvremena psihologija umjetnosti.

Bitno je, međutim, uočiti još jednu ikonografsku neobičnost: prosjak je i sam dobio aureolu - mogao je i konj, poput bijele magarice koja je unijela Krista u Jeruzalem, a čije su relikvije čuvane u Veroni, gdje se prema srednjovjekovnoj legendi poslije odšetala. Pūt prosjaka, konjskog vrata i boja Martinovih rukavica gotovo su izjednačene istim pomanjkanjem naturalizma. Božidarevićev kist odaje nedvojbeno temperamentna čovjeka ali bez moći da prodornije opservira materiju svijeta oko sebe i unutrašnjost ljudskog karaktera. Prevladat će dekorativnost: nojevski kontrapost konja, pletenice između njegovih ušiju, tema odjeće...

Zapravo, draperije su najuvjerljiviji i najupečatljiviji, gotovo taktilni sastojak Božidarevićeva slikarstva. Kao pred prikazom lučke vreve na modelu Grada u rukama sv. Vlaha, Božidarević je morao biti svjestan bogatstva tkanina koje su se u to doba u Dubrovniku proizvodile. Dovoljno se sjetiti lauda suknarskom zanatu (nadasve braći Pantela što su ga uveli na široka vrata) koje je u svom dubokom naklonu ondašnjem gradu istkao *rector scholarum* ranorenesansnog Dubrovnika, lukeški humanist Filip de Diversis. Pothvat te dvojice Lombardijaca u svakom je pogledu unaprijedio Dubrovnik i izravno potaknuo razmišljanja o gradnji nekoć glasovitoga gradskog vodovoda, pa čak i mlinoва u gradskoj luci. "Bilo bi dostojno da se Petru Panteli usred grada podigne

¹⁰ V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1964, 139.

¹¹ Lj. BABIĆ, *Coloque sentimentale*, "Hrvatsko kolo" br. 2, Zagreb 1952, 75; isti, *Božidarević Nikola*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 479.



Sveti Martin i prosjak, poliptih crkve na Dančama

kip od mramora za vječitu i hvale vrijednu uspomenu... Nije se, naime, nikad čulo da se od vune ovaca iz Valencije i Tortoze prave tkanine u Iliriku, a to se njegovom zaslugom sada čini u Dubrovniku.”¹² U dubrovačkoj trgovini tkanine bijahu značajne poput soli. U svijesti Dubrovčana morale su imati najčistiju opipljivost. Bosanski glazbenici primali su nagradu u platnima, koja su kod kuće teško mogli nabaviti, a u državnim skladištima ih je uvijek bilo dovoljno. Bit će paradoksalno ali točno ako kažem da Božidarević nije portretirao likove (preuzimajući ih s gotovih predložaka) nego tkanine kojima je svoje svece zaodijevao. Sugestivan je, u tom smislu, podatak da mu je najistaknutiji pomoćnik u radionici - za koju je 1507. godine zakupio čitav gornji kat jedne palače na Placi, pogodan radi dobra osvjettljenja - bio Marin Kriješić, koji se u jednoj arhivskoj ispravi spominje kao “pictor sive coltrarius”, slikar slika ili slikar zastora, pokrivača, tkanina.¹³

Karakteristično je da su sve četiri sačuvane slike djela privatnih zavjeta. Njihov sadržajni program moramo, stoga, čitati u ključu naručiteljevih želja, u smislu kojim nedvosmisleno govori ugovor za izgubljeni triptih vlasteoske obitelji Gradić (1494.), za kapelu sv. Jeronima u dominikanskoj crkvi. Na njemu je Nikola trebao naslikati svece imenjake braće Gradić - sv. Jeru u pustinji između sv. Stjepana i sv. Mateja. Razlozi izbora pojedinih svetaca ne moraju, dakako, slijediti puku osobnu identifikaciju. Sveci često daju putokaz prema zanimanju ili staležu naručitelja, ili stoje iz profilaktičnih razloga. Sv. Julijan sa sokolom na rukavici (koji put svetac u drugoj ruci drži knjigu: bira između svjetovnog i duhovnog) na Đorđićevu *Svetom razgovoru* - gdje uz noge Mateja Carinika kleči dubrovački knez sličan tom svecu barem bradom - stoji u logičnom paru sa sv. Jakovom, kao što na poliptihu Lovre Dobričevića (1465.) iz Marijine crkve na Dančama stoji u paru sa sv. Nikolom.¹⁴ Sv. Julijan Hospitator - Bolničar, taj kršćanski Edip djevojačkog melankoličnog lica, ovdje s tipičnom Pinturichiovom kapom na glavi, zaštitnik je putnika i trgovaca kao i sv. Jakov i sv. Nikola. Za pokoru ubojstva roditelja prevezio je putnike preko neke opasne rijeke i uz nju sagradio bolnicu za siromahe. Stoga mu se posvećuju crkve uz vode, kao na primjer na Pantanu pred Trogirom... Pa i sv. Toma (s kutnikom u ruci kojim je gradio veličanstvenu palaču u Indiji) naslikan uz Oplakivanje naatici Đorđićeve slike za kapitul dominikanskog samostana, bijaše veliki putnik. Naručitelji najreprezentativnijih slika bijahu uistinu dubrovački trgovci koji, kako veli njihov već spomenuti laudator, “nisu mogli živjeti - zbog neplodnosti zemlje i velikog broja stanovnika - ukoliko nisu bili mnogo bogatiji od ostalih”. Ovoj pisanoj slici koja govori o spiralnom ubrzavanju kapitalističkog natjecanja, Filip de Diversis dodaje izreku: “Očevi odgajaju sinove u trgovačkom poslu čim im nokti porastu.”

¹² F. DE DIVERSIS, *Opis Dubrovnika* (hrvatski prijevod), Dubrovnik 1983.- V. i : I. FISKOVIĆ, *Djelo Filipa de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika*, “Dubrovnik” 30/1-3, 1987, pp. 232-249.

¹³ V. J. ĐURIĆ, *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd 1964, 126.

¹⁴ Z. DEMORI - STANIČIĆ, *Lik donatora u dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća*. Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća. Zbornik znanstvenog skupa uz izložbu “Zlatni vijek Dubrovnika”, Zagreb 1991, 197.

Obično se smatra, s obzirom na njihove formalne odlike, da *Sveti razgovor* slikan za obitelj Đorđić i *Navještenje* za kapetana Marka Kolendića daju mjeru Božidarevićevih slikarskih ambicija.¹⁵ Ako prva predstavlja prvi primjer te neobično popularne renesansne kompozicije u starom hrvatskom slikarstvu, druga je prva samostalna kompozicija u središtu oltarske slike.

U hrvatskoj povijesti umjetnosti postoje dva pojma: "dalmatinska slikarska škola" i "dubrovačka slikarska škola 15. i 16. stoljeća", za koje bismo mogli kazati da se međusobno više preklapaju negoli razlikuju. Specifične crte pojedinih zadarskih, šibenskih, trogirskih i splitskih slikara nisu se, naime, toliko razlikovale od onih u njihovih kotorskih i dubrovačkih suvremenika, koliko su njihova djela međusobno bila povezana - kako bi to rekao Kruno Prijatelj - istim diskretnim retardacijskim akcentima i utjecajima zajedničkih stilskih nazivnika koji su prodirali sa zapadne obale Jadrana, naročito iz Venecije i ankonitanskih Maraka. Već kroz drugu polovinu 14. stoljeća čitava obala od Kotora "nadolje" (kako se tada govorilo) prema Zadru i Kvarneru integrirana je unutar monumentalnoga političkog anžuvinskog projekta. Podjelu pak između mletačke Dalmacije i slobodne Dubrovačke Republike u prvoj polovini 15. stoljeća premostit će posve prirodno slikari poput Blaža Jurjeva Trogirana, kipari i arhitekti poput Jurja Matijeva, i toliki drugi.

Neobično bogatstvo pisanih izvora i detaljne povijesno-umjetničke analize njihovih sačuvanih djela otkrivaju nam unutrašnji ustroj njihovih "botteghe" kao i humanistički milieu za koji su slikali. Privatna narudžba u Dubrovniku tog doba ostaje u uskom krugu tradicionalnih religioznih, mahom zavjetnih tema, da bi, kada prelazi u širu sferu, ubrzo definirala novi državotvorni program. Taj program će se temeljiti, kako pokazuju studije Vladimira Markovića, na jednadžbi koja dubrovački politički projekt i moralna načela patricijske oligarhije uspoređuje i poistovjećuje s renesansnom predodžbom kršćanskih i još više antičkih, upravo rimskih povijesnih *exempluma*.¹⁶

Ako umjetnost najčešće razumijemo u uspoređivanju parova - ne samo wölfflinovskih stilskih parova, nego i parova jednako značajnih i na svoj način komplementarnih umjetničkih ličnosti - u dubrovačkim prilikama takav par čine Lovro Dobričević i Nikola Božidarević. Veliki Nikolin prethodnik vratio se u Dubrovnik s kasnogotičkih obzora venecijanskih slikara Michelea Giambona i Antonija Vivarinija, čije će utjecaje na svojim monumentalnim poliptisima u dubrovačkih dominikanaca i u crkvi na Dančama, te osobito na onome koji se danas nalazi u praškoj Narodnoj galeriji, preobraziti u ranorenesansni način oblikovanja svetačkih likova. Dobričevićev opus se na gotovo dramatičan način kritički rekonstruirao naporima hrvatskih i talijanskih povjes-

¹⁵ Za novo čitanje lika donatora na predeli lopudske slike v. Z. DEMORI-STANIČIĆ, n. dj.- Za Đorđićevu sliku v. tekst Zoraide Staničić u katalogu izložbe splitskog Regionalnog zavoda "Dubrovniku u slavu", Split 1991, 13-27.

¹⁶ V. MARKOVIĆ, *Slikarstvo*, u: "Zlatno doba Dubrovnika," katalog izložbe. Zagreb 1987, 169-176. - Iscrpan uvod u razvoj gotičkog slikarstva u Dubrovniku, daje I. FISKOVIĆ, *Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV stoljeću*, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«. 23 (1983), 75-147.



Bogorodica s Djetetom na Đorđićevom poliptihu, Dominikanski samostan u Dubrovniku



Bogorodica s Djetetom na poliptihu crkve na Dančama

ničara umjetnosti u zadnjih desetak godina, pa su neke od iznesenih pretpostavki još uvijek *lis sub judice*.¹⁷ Bojim se, ipak, da mu bez obzira na novu ranorenesansnu čulnost njegovih Bogorodica, Isusa, anđela svirača, moramo s oprezom prihvatiti nove stilske predznake. Uzalud ćemo tragati u Dobričevića za ulomkom nekog živog pejzaža. Krštenje na poliptihu u dubrovačkih dominikanaca prikazuje bizantinizirajući lokalitet bez ikakva stvarnog topografskog interesa. Horizont je dignut visoko iznad glava. Krajolik koji se strmo uzdiže zapravo je dvodimenzionalan, blokiran zlatnom pozadinom na mjestu gdje bismo trebali vidjeti nebo. To nije geografski pejzaž, nego pejzaž-atribut.¹⁸ U čitavu opusu Lovre Dobričevića nećemo naći stabla. Pa i kad se nađemo pred Božidarevićevim krajolicima zapaziti ćemo paradoks: beskrajna dubrovačka putovanja, koja su često graničila s mornarskim pothvatima, nisu rezultirala željom da se proširi i učini konkretnijim horizont krajolika u slikama koje su ti isti kapetani, trgovci, globe-trotteri, naručivali.

Ali, bilo bi nerearno očekivati od Nikole Božidarevića da Navještenje prikaže u Kolendićevu lopudskom krajoliku. Umjesto toga, on prenosi stereotipnu sliku humanističke ideje o Arkadiji, ali bez Bellinijevih orača i magaraca. To nije bukolični teokritovsko-vergilski pejzaž stvoren u krugu oko Giorgionea - krajolik mundane Utopije u kojemu bismo željeli živjeti. Božidarevićev prostor racionaliziran je jasnom distinkcijom pojedinih planova. Krajolik u pozadini prikazuje sa surovim geološkim agregatom iza Gabrijela i s kultiviranim krajolikom iza Gospe više simboličku, antitetičku, negoli stvarnu *mise-en scène*. U decentričnom fokusiranju heksastilni paviljon iza nje više lebdi negoli je stvarno arhitektonski temeljen. Taj očigledni slikarski citat uokviruje u dubini perspektivno povučeni prikaz Vizitacije iznad koje vidimo kružni *tempietto* (Gospin atribut - *turris aenea* - simbol čistoće). Dok se pejzaž odguruje u dubinu, prednji plan se približava. Gospa i Gabrijel, egzaltirane elegancije, leptirskih krila, brižno raspoređenih nabora i vrpce, okreću se gotovo frontalno da bi pojačali utisak dekorativnosti. Kolorizam i luminizam u ovoj slici gotovo su izjednačeni. A dolje, u središtu predele, u osovini slike stoji "portret" Kolendićeve karake - personifikacija vlasnika - zaštićene prikazima sv. Vlaha i sv. Nikole u medaljonima.

Arhitektura u prostoru, arhitektura namještaja, pločnici pod slikama tih svetačkih kipova beskompromisno su renesansni. Ali još su renesansniji re-ljefni okviri Božidarevićevih pala i poliptiha napučeni harpijama koje piju iz kantarosa, maskama Oceana, akantom, dentalom, zasićeni pozlatom. Rasipno uživanje u zlatom izvezenim haljinama, u slapovima baršuna i damasta dobiva renesansnu konkretnost. Ona je još izrazitija u minijaturama prizora na predelema (osobito na poliptihu na Dančama). Oni su komponirani više poput baletnih točaka negoli kao liturgijski činovi.

¹⁷ M. BOSCOVITS, *Od Blaža Trogirana do Lovre Kotoranina*, "Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća". Zbornik znanstvenog skupa uz izložbu "Zlatni vijek Dubrovnika", Zagreb 1991, 155-167; G. GAMULIN, *Položaj Lovre Dobričevića u slikarstvu Venecije i Dubrovnika*, isto mjesto, 167-178; R. VUJIČIĆ, *Djelatnost Lovre Dobričevića u Boki Kotorskoj*, isto mjesto, 179-184.

¹⁸ O prikazivanju krajolika u starom dubrovačkom slikarstvu v. članak R. Tomića u "Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća." Zbornik znanstvenog skupa uz izložbu "Zlatni vijek Dubrovnika", Zagreb 1991, 201-204.



Reljefni friz poliptiha na Dančama

Ne znam možemo li iz lica Božidarevićevih svetaca što doznati o nekom specifičnom dubrovačkom idealu ljepote, ali on nije mogao biti drugačiji negoli drugdje u to vrijeme. Plava kovrčava kosa, tamnosmeđi zamišljeni pogled ispod gotovo previsoko izvijenih obrva, Madone širokog zašiljeno-lučnog čela, pūt visokog ružičastog sjaja, nosovi uvijek raširenih nosnica, usta uvijek zatvorenih usnica - to je prepoznatljiva tipologija njegovih likova koji bi bez monumentalne i individualizirane nošnje bili bez dovoljno izrazitog karaktera.

Božidarević bijaše suvremenik pjesnika Džore Držića i Šiška Menčetića, te Mavra Vetranovića. Marin Držić, najprodornije oko dubrovačkog "Zlatnog vijeka", pisac i komediograf, rođen je u vrijeme kad je Nikola bio u zatvoru zbog spomenutih rugalica. No, rekoh, slikarev temperament ostaje nam skriven iza porculanske površine i savršene vanjske simetrije u kompoziciji svojih slika. Dubrovačka sredina nije omogućivala iskaze žešćih strasti. Poziv na red i oprez bio je neprekidan. Osobni ponos mogao je biti uzvišen, ali nikada razmetljiv. To nije bila sredina za veliku filozofiju ili poeziju, pa ni za tragediju, nego za prirodne znanosti, ekonomiku i ono što uz nju ide - komediju. Grad koji je nastao kao odgovor na izazov beskrajne pučine ispred sebe i kamene pustinje (geologije koja vri još i danas) za svojim leđima, zahtijevao je neprekidnu biološku pripravnost.¹⁹

¹⁹ J. BELAMARIĆ, *Marginalije o povijesti dubrovačkih zidina*, "Dubrovnik" br. 2, Dubrovnik 1993, 262-271.

Dubrovačka je država, burchardtovski rečeno, umjetničko djelo s jasno proračunatim temeljima i nijansirano uravnoteženim odnosima prema političkoj okolini. Ona je duž čitava Sredozemlja zasijala svoj kapital, pre-mrežila ga putovima, trgovačkim enklavama, diplomatskim poslanstvima. Možemo se pitati kako to da je turska velesila poštedjela tu pozlaćenu minijaturu kojoj se divio još G. B. Vico, dok je tako lako pregazila zgužvanu kartu Balkana, Dubrovniku za leđima. Vjerojatno se to nije dogodilo zato što je upravo Dubrovnik Europi otkrivao turski trgovački kontinent koji je silazio u Grad kupovati luksuzne tkanine i finu robu. Usred sudara turskih i katoličkih interesa u Sredozemlju posrednički Dubrovnik je zaštićen s obje strane, pozicija koju bi danas, da svijet nije mnogo veći i kompliciraniji, trebala imati Hrvatska. Nevjerojatno je da je sredinom 16. stoljeća dubrovačko brodovlje skoro nadmašilo ono mletačko. Otud su brodovi naslikani na Božidarevićevu modelu u rukama sv. Vlaha jednako opipljivi atributi Grada kao i Minčeta. Svi ostali gradovi hrvatske obale nalaze se kao na jezeru, štice arhipelagom ispred sebe. Horacijev "*plumbeus auster*", jugo s pučine, potkopava dubrovačke zidine pozivajući (a jugo je univerzalno koliko je bura lokalna) na oceansku plovidbu.

Ono što nas u susretu s Božidarevićevim slikarstvom, s obzirom na konkretnost sredine u kojoj nastaje, može na prvi pogled iznenaditi jest pomanjkanje prodornijeg promatranja vanjskog i unutarnjeg svijeta. Detalj, kada se javi, znak je sanktifikacije vidljive stvarnosti: *spiritualia sub metaphoris corporalium*, rekao bi Toma Akvinac. Političko-državni, diplomatski, trgovački realizam Dubrovčana najkasnije se, začudo, zrcali u umjetnosti jer ona služi simboličkim razlozima i svrhama, kao što i arhitektonska slika Grada podsjeća na leptira koji crta na svojim krilima velike crne oči ne bi li zastrašio, ne bi li impresionirao okolinu i sebe. Stoga u Božidarevića i u njegovih prethodnika nećemo naći tamnih alegorija, po mjeri današnjih povjesničara umjetnosti, nego jasnu i izravnu reprezentativnost zavjetnih poruka. Ti polipitisi predstavljaju spektralni vid mnogih nada i mnogih strahova (sparam neba, mora, kuge, Turaka svih vrsta, sparam sebe sama).

Na žalost, dubrovačkom slikarstvu bijaše suđeno da nestane gotovo nezapaženo, bez bakljade i pravog apogeja, da se pretopi u import baroknih umjetnina s druge strane Jadrana. Kada govorimo o Dubrovniku, renesansa nam je prva asocijacija, jer on je hrvatskoj kulturi ipak više Firenca negoli Atena. No, renesansa se u domaćem slikarstvu nije nikad do kraja uspjela razviti. Gotika, naime, nije bila nikad posve napuštena nego se postupno dezintegrirala, a protureformacija je nastupila u bloku, s čitavim paketom gotovih rješenja, prije negoli se renesansa uspjela zaokruženo definirati. Renesansa je, općenito, svugdje mnogo fragilnija i vremenski tanja nego to obično zamišljamo. U susjednom Kotoru, odakle je Lovro Dobričević i gdje je Božidarević rođen - u ne manje humanističkoj sredini, ali već i zemljopisno predestiniranoj na morbidne fantazije - spazmatični srednjovjekovni misteriji izravno će se preliti u zagušljive protureformacijske egzaltacije baroka.

Nikoline slike ne možemo doživjeti kao renesansne kocke izrezane iz onodobne stvarnosti. Možemo ih možda promatrati prije kao stol na koji se iznose skupocjene tkanine. Božidarevićevi sveci, koji su se ogrnuti brokatom pred azurnim nebom udubili u izvanvremenu melankoliju, upisani su u ne-

određeni prostor onakvi kakvi su bili u slikarevu oku - bez naknadnog dodavanja boja. Nisu postali akademskom mjerom dubrovačkog slikarstva koje je slijedilo. Božidarević je *ad patriam paradisii* otišao istih godina kad i Mihajlo Hamzić, sin njemačkog doseljenika Hansa, bombardijera iz Kölna, i Vicko Lovrin, Dobričevićev sin. Nagla, a potpuna smjena generacija podudara se s temeljitom promjenom ukusa bogate trgovačke klase koja se počinje izravno okretati umjetnicima u Bellinijevu i Tizianovu krugu.

Boje Božidarevićevih sačuvanih djela ostaju za nas danas najzvonkijim akordima dubrovačkog "Zlatnog vijeka". Od nekadašnjih 150 poliptiha registriranih Sormanovom vizitacijom 1573. godine ostalo ih je manje od desetak. U starim gradovima poput Dubrovnika boja je, kao i sve drugo osim kamena, recesivna. Ono što ostaje - sačuvani dio Božidarevićeva opusa prije svega - jest racionalni, a istodobno idealizirani otisak nekadašnje stvarnosti.

NIKOLA BOŽIDAREVIĆ*

Joško Belamarić

He signed himself in brush strokes only twice as: *Nicolaus Rhagusinus*, *Nicolo Raguseo* - Nikola of Dubrovnik - once in a marble medallion under the arm of Gabriel in the middle of the Annunciation, which he painted in 1513 for the Đorđić family, the second time at the foot of the Virgin's throne on the main altar retable in the Church of Our Lady of Danče, his last work (1517). This name, until the archival discovery of his Croatian family name, fired the imagination of those researching Dubrovnik Renaissance art and even became a kind of myth. To call himself *Rhagusinus* in the middle of Dubrovnik undoubtedly meant a self-confident declaration vis a vis his artistic contemporaries - especially Mihajlo Hamzić and Vicko, the son of Lovro Dobričević, and even perhaps in relation to his own father whose workshop he had just left.

When we stand today in front of polyptychs of this kind (which, when preserved in full, amaze us by the perfect balance of their general composition) we rarely think that they were created as *bricolage*. Immediately after Nikola's return from Italy he, and his father Božidar Vlatković received several very large orders. In 1495 they were given a contract for the retable of the main altar of the Franciscan church in Cavtat. The church authorities required that the central composition and figures on the left side should be composed according to the pattern of a polyptych executed almost half a century earlier by Matko Junčić in the church of the Minorite Friars in Dubrovnik, while figures on the right side were to be done according to the pattern of another altar in the same church. The saints in the upper part of the polyptych, shown down to the waist, were to be done after Junčić also, and only the central Pietà according to an earlier painting by Božidarević.

The same is true of their style. Experts have very easily "reduced" Božidarević's work into the style and themes found in the Crivelli brothers and Vittore Carpaccio. But Božidarević obviously also knew the fresco paintings of Perugino and Pinturichio in the Vatican palace (Appartamento Borgia) and elsewhere in Rome where his brush may, according to Vladimir Marković, have indeed been involved.

The form of a polyptych (like the form of a sonnet) helps in the construction of a figural composition, in a rationally and symmetrically balanced composition. It equalizes lighting, concentrates sight and attention: even when its constructional elements are removed, which make the composition of a polyptych, it continues to make an invisible effect for a long time.

By 1500 the form of the polyptych which the "Dubrovnik School of Painting" retained until the end had become a Procrustean bed. It did not allow figures to be shown in a natural context, to be enlivened by being shown with real appurtenances, nor for any relaxation of stiff postures, or any

* On the occasion of the 59th World P.E.N. Congress held in Dubrovnik in April 1993, this paper was printed in English in a somewhat changed form as a brochure of limited edition not available for sale under the title "Nikola Božidarević (1465-1518)".

easier breathing. Thus in Božidarević's paintings the representation of real life and the movement of the real world is only found in miniatures, on the borders of polyptychs, in "footnotes" on individual articles or when we study details "microscopically".

In fact it is drapery which is the most convincing and arresting and almost tactile element of Božidarević's painting. Just as we perceive the bustle of the harbour on the model of Dubrovnik held by St Blasius so too he was fully aware of the richness of the materials which were produced at this time in Dubrovnik. Cloth was as important as salt for the trade of Dubrovnik and was a very tangible asset in the consciousness of the city. It may be paradoxical but it is accurate to say that Božidarević did not paint portraits (using patterns of characters) but portrayed materials in which his saints were clothed. It is of significance in this context that the most outstanding assistant in his workshop for which in 1507 he rented a whole floor in one of the mansions on Placa, suitable because of its good light - was Marin Krijesić who is recorded in one of the archives as "*pictor sive coltrarius*", painter of pictures, curtains, covers and cloth.

When we consider Božidarević's landscapes we also notice a paradox. The endless journeys of the Dubrovnikians, constantly involving the sea, did not give rise to the desire to extend the picture to include real landscape even in those ordered by ship's captains, merchants, or globe-trotters. But it would have been unrealistic to expect Nikola Božidarević to show the Annunciation in Kolendić's Lopud landscape. Instead he presents the stereotyped picture of the humanists' idea of Arcadia but omitting Bellini's ploughmen and donkeys. This is no bucolic Virgilian landscape as created in the circle surrounding Giorgione - no mundane Utopia in which we might like to live. Behind Gabriel the landscape is wild and rough, behind Our Lady it is cultivated, these are more symbolic, antithetical rather than any true *mise-en scène*.

When we first come to Božidarević's paintings we may be surprised by the fact that in spite of the very real situation within which they developed, there is a lack of any penetrating observation of either inner or outer worlds. Where details appear they largely represent a sanctified aspect of reality: *spiritualia sub metaphoris corporalium*, as Thomas Aquinas would say. The political, diplomatic, commercial realism of the people of Dubrovnik was, surprisingly enough, very late reflected in an art which served symbolic ends. Considered from this angle the architectural presentation of the city has something in common with butterflies which have great black eyes on their wings in order to make an impression on their surroundings and themselves. Thus in Božidarević and his predecessors we shall find no dark allegory, as measured by today's art critics, but a clear and balanced representation of the Bible message. These polyptychs provide a view of many kinds of fear (of heaven, of the sea, of plague, of Turks of all kinds, of oneself), and also of much hope.

The four paintings by Božidarević which have come down to us are typologically different. This only shows us how impoverished we are not to have his entire opus. All four of Božidarević' surviving paintings were private votive offerings. Their subject must therefore be read according to the wishes of the person who ordered them. It is often considered, taking into account

their formal superiority, that the *Sacra conversazione* of the Đorđić painting and the *Annunciation* done for Captain Marko Kolendić are the "measure" of Božidarević's painting. If the former is his first example of a particularly popular Renaissance composition in Croatian art history, the second is his first independent central altar painting. Private orders in Dubrovnik of the time continued to demand the traditional religious, especially votive themes. But in the wider sphere new, more secular, opportunities presented themselves. A study by Vladimir Marković shows this programme to have arisen out of a combination between political intentions and the moral principles of the patrician oligarchy which coincided and were identified with the Renaissance view of Christian and especially with the classical Roman *exempla*.

Božidarević was the contemporary of poets Džore Držić and Šiško Menčetić, of Mavro Vetranović. Marin Držić, the most successful writer of Dubrovnik's "Golden Age" was born when Nikola was in prison for the ribald songs. But we cannot but feel that the painter's temper remains hidden behind the porcelain surface and perfect outer symmetry of his compositions. The Dubrovnik context did not provide opportunities for the expression of strong passions. The demands for caution and order were unremitting. There might be considerable personal pride but there must never be bragging. It was not a setting for great philosophy or poetry, nor for tragedy, but for the natural sciences, economics and - along with them - comedies.

Unfortunately Dubrovnik painting was fated to disappear almost unnoticed, with no fanfares or real apogee, to be drowned in the import of baroque art from the other side of the Adriatic. When we talk about Dubrovnik, the Renaissance is our first association, but the Renaissance in Croatian painting never managed fully to develop. Indeed Gothic was never fully relinquished but, rather, gradually disintegrated. Its place was taken by the counter-Reformation, together with a whole packet of ready-made solutions, before the Renaissance had managed to achieve full definition. We cannot experience Nikola's paintings as Renaissance building blocks cut out from the reality of their own day. We may rather consider them as tables bearing rich fabric. His saints, enveloped in brocade, standing before an azure sky, are sunk in timeless melancholy. They are depicted in an indeterminate context as they appeared to the eye of the painter - without any later addition of colour. They did not attain the position of an academic standard for the Dubrovnik painting of the period that followed. Božidarević went *ad patraim paradisi* the same time as Mihajlo Hamzić, son of the German immigrant Hans, a "bombardiere" from Cologne, and Vicko Lovrin, son of Dobričević. The sudden and complete change of generations coincided with a fundamental change in the taste of the rich commercial class when it began to turn to the artists of the Bellini and Titian circle.

The colours of Božidarević's painting are the most harmonious chords of Dubrovnik's "Golden Age". Of the one hundred and fifty polyptychs registered at the time of Sormano's apostolic visitation in 1573 less than one tenth remain. The Dubrovnik archives record seventeen works by Božidarević but only four have come down to us. In old cities such as Dubrovnik - colour, like everything else except stone, is recessive. What we have today is an idealized impression of what was once reality.