

## NEKI PROBLEMI KRETSKO-VENECIJANSKOG SLIKARSTVA U DALMACIJI

Zoraida Demori-Staničić

UDK 75.046(391 + 453.1):(497.13 Dalmacija)»14«  
Izvorni znanstveni rad  
Zoraida Demori—Staničić  
Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture Split

Na primjeru novo uočene ikone s prikazom Sv. Trojstva u obliku Prijestolja milosti iz crkve Uspenja Bogorodice u Drnišu dopunjuju se rasprave o problemima kretsko-venecijanskog slikarstva. Na ovoj se ikoni primjećuje utjecaj venecijanskog slikarstva Trecenta i bizantskog slikarstva, što rezultira neobičnim karakterističnim stilskim govorom. Uz ovu ikonu analizira se i ikona *Imago Pietatis* iz crkve sv. Spiridiona u Skradinu, a obje se datiraju u sam početak 15. stoljeća.

Zaključuje se da je prisustvo radova kretskih majstora u stilu kretsko-venecijanske škole u Dalmaciji znatno, što otvara pitanje mjesta i uloge Dalmacije u rasponu od Venecije i Krete i obrnuto.

Već davno je u Dalmaciji uočena grupa slika na drvu — ikona i raspela karakterističnih po spoju zapadnjačke, većinom talijanske umjetnosti i bizantskog likovnog govora, ali posve izvan onih karakterističnih djela talijanske gotičke i renesansne umjetnosti, ili pak »dalmatinske slikarske škole« upravo po naglašenijoj karakterističnoj bizantskoj crti. Iz Karamanove je temeljne studije »Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie«, objavljene u drugom tomu Recueila Uspenskij,<sup>1</sup> proizašao i opus Blaža Jurjeva Trogirana<sup>2</sup> i ostalih slikara dalmatinske i dubrovačke slikarske škole,<sup>3</sup> ali je ukazano i na niz djela

<sup>1</sup> *Lj. Karaman*, Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie, Recueil Uspenskij II, Paris 1932, str. 332—380.

<sup>2</sup> *K. Prijatelj*, slikar Blaž Jurjev, Zagreb 1965; Blaž Jurjev Trogirana (katalog izložbe), Zagreb 1986.

<sup>3</sup> *K. Prijatelj*, Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, Zagreb 1983 (sa svom ranijom literaturom); isti, Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. stoljeća, Zagreb 1968; *V. Đurić*, Dubrovačka slikarska škola, Beograd 1963.

u kojima je dominantan bizantski stil. Nakon početnog uočavanja, manji je broj tih slika stilski grupiran i detaljnije analiziran.<sup>4</sup>

Smještena na raskršću puteva između Istoka i Zapada, Dalmacija je oduvijek bila mjesto ukrštavanja mnogih umjetničkih pravaca i utjecaja. Kult ikone je ovdje, kako u pravoslavnim tako i katoličkim sredinama, imao vrlo važnu ulogu: gotovo je nemoguće naći katoličku bogomolju bez neke ikone Bogorodice vrlo štovanog kulta vezane uz misterioznu prošlost.<sup>5</sup> Tome je doprinosila činjenica da je, za razliku od »velike« umjetnosti, ikona lakše pogodovala pobožnosti običnog puka, jer su njenim kultom štovani prototipovi iz drevnih vremena koji pretendiraju da reproduciraju prve portrete Bogorodice i svetaca.<sup>6</sup>

Mnogobrojne ikone istog hibridnog stila u Grčkoj i Italiji, poticale su istraživače da ih unutar bizantskog i postbizantskog slikarstva, a na osnovi usvojenih zapadnih elemenata, izdvoje iz velike skupine ikona i svrstaju u posebnu grupu. Nema potrebe na ovom mjestu ponavljati sve dosad izrečene ocjene i stavove o takvim ikonama oko kojih se sporiло i o mjestu nastanka i o utjecajima.<sup>7</sup> Činjenica jest da od 15. do 18. stoljeća između Krete i Venecije traje produkcija velikog broja ikona specifičnog stila nastalog kombinacijom bizantskog slikarstva s elementima

<sup>4</sup> Od obilne bibliografije koja se odnosi na Dalmaciju navodi se samo osnovna: V. Đurić, Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji I, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960, str. 123—144; isti, Ikone iz Jugoslavije, Beograd 1961; G. Gamulin, Italokrećani na našoj obali, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 16, Split 1966, str. 265—270; isti, Slikana raspela u Hrvatskoj, Zagreb 1983; isti, Bogorodica u staroj umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1971; C. Fisković: Slikar Angelo Bizamano u Dubrovniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 11, Split 1959, str. 72—90; A. Skovran, Un opera ignota del pittore Giovanni Apakas, Thesaunismata 7, Venezia 1979; L. Mirković, Ikonografske studije, Novi Sad 1974; isti, Ikone i drugi predmeti u crkvi Sv. Ilije u Zadru, Starinar n.s. VII—VIII, Beograd 1958, str. 359—374; S. Seferović, Bizantske ikone u Dubrovniku od XV—XVI st, Dubrovački horizonti 23, Dubrovnik 1983, str. 43—60.

<sup>5</sup> Gotovo da nema veće katoličke crkve u Dalmaciji u kojoj se posebno ne štuje kakva ikona Bogorodice — u Zadru, Šibeniku, Splitu, Trogiru, Hvaru, Korčuli, Makarskoj, Visu itd. Uvijek su nepoznatog, misterioznog porijekla, a najčešće su »doplovile« morem. Često su čudotvorne poput ikone Gospe Prizidnice na Čiovu ili Gospe od Dobrića u Splitu, usp. C. Fisković, Tri ikone u Splitu, Zbornik za likovne umjetnosti Matice srpske 11, Novi Sad 1975, str. 235—252.

<sup>6</sup> Veliki broj ikona »potječe« po predaji od samog sv. Luke koji je prvi naslikao lik Bogorodice s djetetom. Ta se ikona čuvala u manastiru Hodeon kraj Carigrada. Nedavno je i jedna zagrebačka ikona pripisana sv. Luki i datirana u 1. st. n.e. — usp. Vodič kroz dio zbirke Ante Topića Mimare, Zagreb 1983, str. 7. Datacija je nešto kasnije pomaknuta u 6. stoljeće — Muzej Mimara, Zagreb 1989, str. 44, iako se vrlo vjerojatno radi o mnogo kasnijoj ikoni Bogorodice Skopiotisse.

<sup>7</sup> Uz različite interpretacije ne postoji ujednačena i opće prihvaćena terminologija. S. Bettini je u početku naglašavao mletački utjecaj pa i nastanak i formiranje u tom gradu (La pittura di icone cretese — veneziane e i madonneri, Padova 1933) da bi kasnije (Venezia e Bisanzio, Venezia 1974) donekle ublažio svoj stav, uvažavajući i kretsku komponentu. M. Chatzidakis (Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque, Mnemosinon Sofias Antoniadi, Venezia 1974.) umanjuje vencijski utjecaj i naglašava ulogu Krete i njenog vlastitog slikarstva. Između ova dva oprečna stava postoje inter-

zapadnjačke, poglavito mletačke umjetnosti. Dok je razdoblje iza 1500. godine istraženo i postalo jasno što se tiče uzora i predložaka pa i umjetničkih središta,<sup>8</sup> još uvijek ostaje otvoreno pitanje načina formiranja ovog izuzetnog stila. Postoje djela, postoje mnogobrojni arhivski dokumenti,<sup>9</sup> jasni su opusi nekolicine slikara iz 15. stoljeća kao što su oni Andrije i Nikole Riza,<sup>10</sup> Nikole Zafurija,<sup>11</sup> Andrije Pavije,<sup>12</sup> Angela i Donata Bizamana,<sup>13</sup> iako im ne poznajemo ni mjesto ni točno vrijeme njihove aktivnosti. Formiranje, razvoj, estetske, ikonografske i tehničke osobine ovog slikarstva, kao i uloga Venecije na kretske slikarstvo u toku 15. stoljeća — sve to skupa još nije razjašnjeno. Teško je, naime, govoriti o ikonama, o stilu koji se bezbroj puta kopira i dugoročno traje. O tom neobičnom spoju Istoka i Zapada, Krete i Venecije u ranom razdoblju malo se toga može zaključiti, a od posebnog je interesa, naročito s aspekta dalmatinske povijesti umjetnosti, uloga Venecije u formiranju i trajanju ovog slikarskog pravca.

Spoj venecijanskog i bizantskog, poglavito carigradskog slikarstva, postoji od samog nastanka grada na lagunama. Od polovine 14. stoljeća Venecija će razvijati vlastiti slikarski pravac sazdan na iskustvu bizantskih slikara, u kojem bizantska komponenta ostaje samo kao lju-

pretacije i prijedlozi da se ovaj pravac postbizantskog slikarstva zove italo-grčki (Kondakov, Lihačev) italobizantski (Schweinfurth) italo-kretske (Lazarev), kretske-bizantske (Talbot Rice). O ovim teorijama opširnije u *G. Gamulin*, *Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske*, str. 54—55 i *P. Belli D'Elia—C. Gelao*, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Bari 1988, str. 34.

<sup>8</sup> *M. Chatzidakis*, *Icones de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962; *M. Cristiana Bandera Viani*, *Icone bizantine e postbizantine*, Bologna 1988; *M. Constantudaki*, *I pittori di Candia della prima metà del XVI secolo attestati negli archivi notarili*, *Thesaurismata* 10, Venezia 1973, str. 291—380; ista, *Testimonianze su opere pittoriche a Candia in documenti del XVI e XVII secolo*, *Thesaurismata* 12, Venezia 1975, str. 35—136; ista, *Nuovi documenti su pittori di Candia (XVI s.) provenienti dal archivio del Duca e dei notai di Candia*, *Thesaurismata* 14, Venezia 1977, str. 157—198; *M. Kazanaki—Lappas*, *Pittori di Candia durante il XVII secolo — Notizie da documenti notarili*, *Thesaurismata* 18, Venezia 1981, str. 177—267.

<sup>9</sup> *M. Cattapan*, *Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dall 1300 al 1500*, *Pepragmenon tou B'Diethnous Kritologikou Sinedriou*, Athenai str. 29—46; isti, *Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dall 1300 al 1500*, *Thesaurismata* 9, Venezia 1972, str. 202—235.

<sup>10</sup> *M. Cattapan*, *I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia*, *Thesaurismata* 10, Venezia 1973, str. 238—282.

<sup>11</sup> *M. Bianco Fiorin*, *Nicola Zafuri, cretese nel Quattrocento e una sua inedita Madonna*, *Arte Veneta XXXVII*, Milano 1983, str. 164—169; *Z. Demori—Staničić*, *Nikola Zafuri u Boki Kotorskoj*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 26, Split 1986—1987, str. 379—391.

<sup>12</sup> *M. Cattapan*, *I pittori Pavia, Rizo, Zafuri da Candia e Papadopulo da Canea*, *Thesaurismata* 14, Venezia 1977, str. 199—238.

<sup>13</sup> *C. Fisković*, *Slikar Angelo Bizamano u Dalmaciji*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 11, Split 1959, str. 72—90; *M. Bianco Fiorin*, *L'attività dei pittori Angelo e Donato Bizamano — precisazioni ed aggiunte*, *Bolletino d'Arte* 27, Roma 1984, str. 89—94; *P. Belli D'Elia, C. Gelao*, *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Bari 1988, str. 141—144.

ka, a ono što se mijenja nije samo ikonografija, već i cjelokupni stilski izraz uz nova rješavanja volumena i prostora. Bizantinizam, apsorbiran i prerađen na venecijanski način, potrajat će u Veneciji od Paola Veneziana do Crivellija, dok će Giovanni Bellini pripremiti visoku renesansu. Iza 15. stoljeća Venecija i njeni posjedi ostaju jedino mjesto gdje bizantinizam i dalje traje, jer na drugim mjestima taj bizantinizam na kojem je nastajalo talijansko slikarstvo, tzv. »maniera greca«,<sup>14</sup> nestaje. Od presudne je važnosti ovdje trgovački karakter venecijanske države, ali ne od manjeg značaja je zapravo neprekinuti kontakt venecijanskog slikarstva s Bizantom, jer od ovog potonjeg baštini venecijansko slikarstvo osjećaj za boju i dekorativnost s kojima je i došlo do svojeg Cinquecenta. Dok toskanska renesansa daje iluziju tijelima zgušnjavanjem sjena u dubokim dijelovima volumena, Venecija je isticanjem svjetla na ispupčenim dijelovima, što je baština Bizanta, prešla na ton, koristeći boju i svjetlo.

U teritorijalnim i političkim težnjama Venecije za dominacijom na Mediteranu, Kreta je odigrala posebnu ulogu. Venecija preuzima Kretu 12. kolovoza 1204. godine, nešto poslije nego što su križari koji su na mletačkim lađama krenuli u tobože sveti rat opljačkali Carigrad. Ali taj udaljeni egejski otok postaje za Serenissimu siguran posjed tek krajem 14. stoljeća, što zbog sukoba i pobuna samih Grka, što zbog rata s Đenovežanima.<sup>15</sup> Tijekom 15. i 16. stoljeća Kreta doživljava svoj puni ekonomski i umjetnički procvat, a padom Carigrada postaje utočište brojnih bjegunaca među kojima je zasigurno bilo mnogo slikara. Iako u drugoj polovini 16. stoljeća na otok upadaju gusari Hajrudina Barbarosse i Uluč Alije,<sup>16</sup> život na otoku je ugodan sve do izbijanja rata baš za Kretu, tzv. Kandijskog rata, koji počinje godine 1646, a završava 1669. padom cijelog otoka u turske ruke.

Slikarstvo na Kreti, poznato do polovine 15. stoljeća, uglavnom po brojnim freskama, pokazuje svoj razvoj unutar bizantskog slikarstva. Ali upravo zbog izuzetnog geografskog položaja otvorenog svim utjecajima, uplivi zapadnog slikarstva primjetni su na Kreti na freskama i prije 15. stoljeća,<sup>17</sup> od kada datiraju i prve sačuvane ikone karakterističnog hibridnog stila. To bi značilo da se upravo na Kreti, a ne u Veneciji raz-

<sup>14</sup> V. Lazarev, *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV — La maniera greca e il problema della scuola cretese I, II*, *Arte veneta XIX*, Venezia 1965, str. 17—31, *Arte veneta XX*, Venezia 1966, str. 43—61.

<sup>15</sup> Sukobi Mlečana i Đenovežana odvijali su se i pred dalmatinskom obalom. Godine 1298. u okršaju brodova kod Korčula pobijedili su Đenovežani pri čemu je zarobljen Marko Polo, a trogirski kula Kamerlengo odigrala je važnu ulogu u sukobima ove dvije pomorske sile za dominaciju nad Mediteranom.

<sup>16</sup> Gusari Uluč Alije poharali su u kolovozu 1571. godine Hvar, Stari Grad, Vrbosku, dok se Korčula na neobičan način spasila, što je pripisivano čudotvornoj ulozi ikone Bogorodice; usp. V. Rossani—Rožanović, *Obrana Korčule* (preveo Ivo Matijaca) Korčula 1971.

<sup>17</sup> M. Chatzidakis, *Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italogrecque*, Mnemosinon Sofias Antoniadi, Venezia 1974, str. 169—211; isti, *Essai sur l'ecole dite italogrecque*, Venezia e Levante fino al secolo XVII, Firenze 1974, str. 69—124.



Angelos (?) Sv. Trojstvo, Drniš crkva Uspenja Bogorodice.

valo slikarstvo nastalo simbiozom dvaju stilova:<sup>18</sup> bizantskog slikarstva stila Paleologa, karakterističnog po gracilnoj izduženosti pokrenutih likova, i zapadnog stila tog vremena — talijanske gotike. Kreta, a ne Venecija postala je tako ishodište ovog slikarstva, ali čini se u geografskom smislu prije nego li samo generičkom. Na Kreti je u toku 14. stoljeća zabilježeno otprilike 35 slikara, a u toku 15. stoljeća oko 95, raspoređenih u nekoliko naselja, a najviše u Candiji i njenom podgrađu, današnjem Heraklionu.<sup>19</sup> Ovi su podaci pobili ranu Bettinijevu tezu da je upravo Venecija ishodište slikarstva kojem je i dao naziv kretsko-venecijansko,<sup>20</sup> a koje je Chatzidakis, naglašavajući kretsku komponentu baš na temelju velikog broja sačuvanih fresaka 14. i 15. stoljeća (jer ikone nisu sačuvane), nazvao kretskim, odbacivši odlučno sve implikacije naziva škole.<sup>21</sup>

Čini se da je ustrajanje na apsolutno točnom tumačenju geneze ovog slikarstva, vezanog uz dominantne stilske utjecaje Venecije ili Bizanta, preveliko formaliziranje. Činjenica jest da je Kreta sa svojim slikarima i ranijim vlastitim slikarstvom od presudne važnosti za formiranje ovog stila, ali više kao topos miješanja raznih utjecaja. Jer, kako bez Venecije i njenih umjetničkih tokova objasniti postojeće i jasne zapadne elemente, koji su doduše ostali na površini i neprerađeni »iznutra«? Odakle bez Venecije na brojnim ikonama zlatne bordure tkanina s pseudokufskim pismom, puncirane gotičke aureole, trećentistička mramorna prijestolja, zlatom vezeni brokati? Da li mletačka vlast, koja će se na Kreti tijekom gotovo četiri stoljeća sasvim asimilirati, sačuvavši kao vezu s ishodištem samo katolicizam, posreduje na ovom putu miješanja utjecaja?<sup>22</sup> Venecijanski su slikari zabilježeni na Kreti, ali njihova djela nisu sačuvana, ili barem do sada nisu poznata.<sup>23</sup> Da li su Krečani ipak boravili u metropoli, što još nije utvrđeno, ali nije nemoguće, jer su ondašnja putovanja lađama između Venecije i Levanta bila gotovo svakodnevnja.<sup>24</sup> Put ukrštavanja međusobnih utjecaja nije još razjašnjen, ali kao jasan rezultat proizlazi da se ovo slikarstvo kao pravac — škola, sa svim odlikama svog stila, formira u drugoj polovini 15. stoljeća i da svoj puni procvat doživljava u 16. stoljeću. Venecija, kao matični trgovački centar,

<sup>18</sup> Isto.

<sup>19</sup> *M. Cattapan*, nav. dj. (9), *Nuovi documenti*, str. 37—40; isti, nav. dj. (9), *Nuovi elenchi*, str. 203—208.

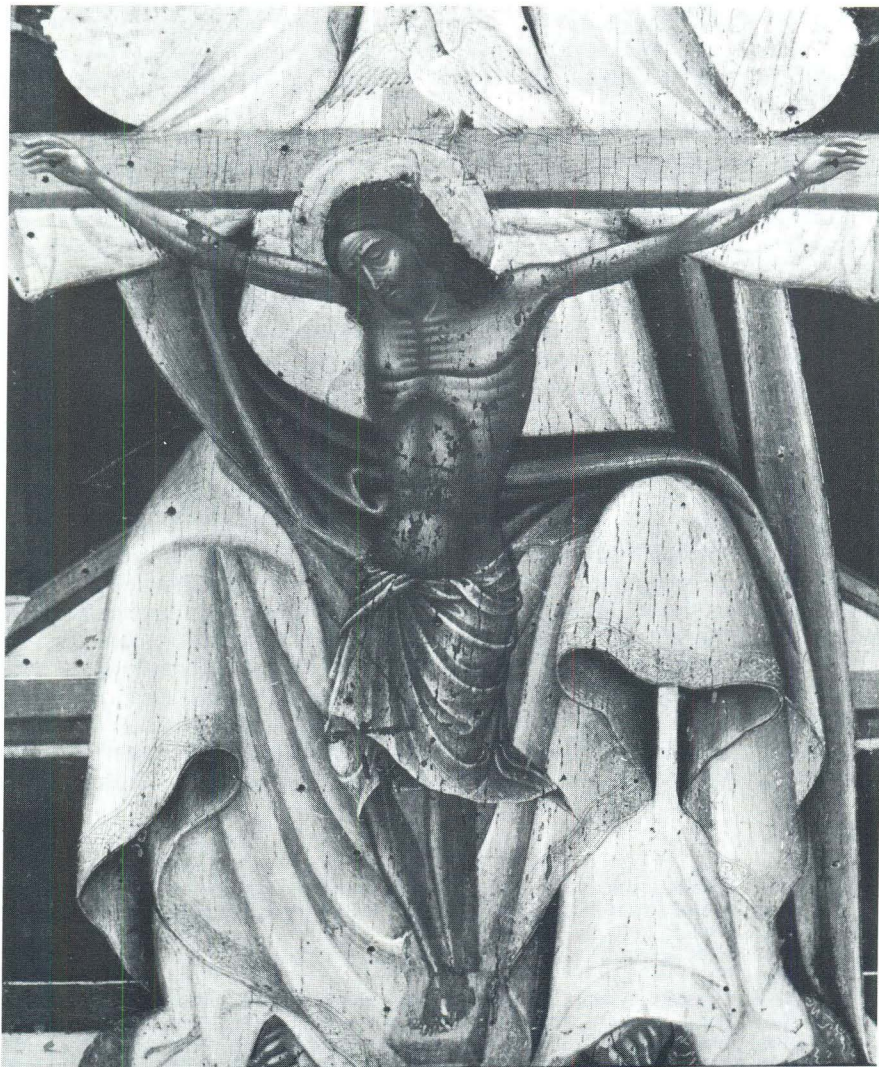
<sup>20</sup> *S. Bettini*, nav. dj. (7) *La pittura di icone-cretese veneziane e i madonneri*, Padova 1933.

<sup>21</sup> *M. Chatzidakis*, nav. dj. (17).

<sup>22</sup> Npr. porodica Cornaro za koju A. Rizo radi ikonu s prikazom Bernardinovog IHS monograma u čija su slova upleteni prikazi Raspeća, Silaska u Limb i Uskrsnuća na način zapadne ikonografije i s latinskim potpisom slikara, ali s grčkim votivnim zapisom. Ova je venecijanska obitelj na Kreti od 1300. godine, i mada su sačuvali katolicizam, prihvatili su grčki jezik i postali Krečani; Usp. *M. Chatzidakis*, nav. dj. (17) *Les debuts*, str. 176. Neki Venecijanac, vjerovatno trgovac, se 1509. godine krsti na Kreti po pravoslavnom obredu. *S. Bettini*, nav. dj. (7) *La pittura*, str. 14.

<sup>23</sup> U popisima slikara na Kreti navedena su 4 slikara s oznakom »da Venezia«. *M. Cattapan* nav. dj. (9).

<sup>24</sup> Trebalo je tri tjedna putovati lađom od Venecije do Kandije.



Angelos (?), Sv. Trojstvo (detalj), Drniš crkva Uspenja Bogorodice.

tek u 15. stoljeću daje slikarstvu kretskih slikara međunarodni značaj, šireći i prodavajući ikone raznih tema diljem istočnog Mediterana. Djela 14. stoljeća nastala na Kreti ostala su unutar vlastitog lokalnog okvira. Samo Venecija snagom svoje trgovine može dati slikarstvu reputaciju određene umjetničke vrste koja ima i te kakvu prođu na tržištu umjetnina.<sup>25</sup> Padom Carigrada, umjetnička kretanja kreću iz centra prema

<sup>25</sup> Godine 1499. mletački trgovci naručuju oko 700 ikona Bogorodica od kretskih slikara, 500 komada »alla latina« i 200 »alla greca«, vjerojatno ne za vlastitu

periferiji i Kreta unutar postbizantskog slikarstva dobiva vodeću ulogu. Njene ikone ne nalazimo u velikom broju rasute samo na otoku i u Grčkoj,<sup>26</sup> već i u Dalmaciji,<sup>27</sup> Bosni,<sup>28</sup> Srbiji,<sup>29</sup> diljem Italije,<sup>30</sup> a naročito oko Venecije.<sup>31</sup>

To slikarstvo s temeljnom bizantskom potkom, u toku svog dugog trajanja uzima fragmente od gotike, renesanse i baroka te ih upotrebljava i stilizira po vlastitoj unutrašnjoj šifri, »posuđujući« od venecijanske umjetnosti samo vanjske forme koje tretira vlastitim stilizirajućim crtežom i koloritom. Tako nikada ne uspijeva asimilirati prostor, a jedva ponekad i volumen. Elementi preuzeti iz venecijanske umjetnosti bit će stoga prerađeni na način da će davati dojam arhaičnosti i starosti. Bizantska umjetnost nije u kontradikciji s venecijanskom, dapače, one savršeno koegzistiraju u djelima kretskih slikara koji rade na bizantski, ali i na zapadni način. Kao umjetnici, ti slikari prvenstveno stvaraju kao Krećani, a nikad kao Mlečani. U potpisima vole isticati svoje kretske porijeklo, tekstovi su im češće grčki nego latinski i uvijek slijede postupke i tradicije bizantske tehnike, što im daje posebnu crtu i razlikuje ih od njihovih talijanskih modela. Oni su u suštini eklektičari koji rade po volji klijentele, bilo individualnih naručitelja ili trgovaca koji naručuju velike količine ikona.<sup>32</sup> Na kretska matricu nakalemljen je venecijanski ukras, i upravo to povratno međusobno prožimanje osnovna je karakteristika kretsko-venecijanskog slikarstva. Nakon njegovih nejasnih početaka u 15. stoljeću, svoj apogej doživljava u 16. stoljeću, formirajući se u metropoli, dakle Veneciji, u pravu školu oko grčko-kretskog centra, crkve San Giorgio dei Greci.<sup>33</sup> Još uvijek je nejasno da li se fluktuacija kretskih slikara u Veneciji zbilja zbog nesigurnog opstanka na otoku koji postaje meta gusara i Turaka ili zbog magičnog zova metropole. Ne smije se ovdje zanemariti slučaj Domenica (Menega) Theotokopulosa

upotrebu. *M. Cattapan*, nav. dje. (9) Nuovi elenchi, str. 214—215. Već godine 1436. venecijanski slikari protestiraju kod vlasti protiv uvoza ikona s Krete. *M. Cattapan*, nav. dj. (10), str. 244.

<sup>26</sup> *N. Chatzidakis*, Icons of the Cretan School, Athens 1983.

<sup>27</sup> Usp. bilj. 4.

<sup>28</sup> *Đ. Mazalić*: Kritska škola i njeni primerci u Sarajevu, Glasnik Zemaljskog muzeja XLIX, Sarajevo 1937; isti, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965; *R. Stanić*, Ikone iz Hercegovine, Mostar 1982; *Lj. Kojić*, Ikone Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1967; Ikone iz zbirke stare srpskopravoslavne crkve u Sarajevu, Sarajevo 1985.

<sup>29</sup> Zbirka ikona Sekulić, Beograd 1967; *V. Đurić*, Blago manastira Studenica, (Katalog izložbe), Beograd 1988.

<sup>30</sup> P. Belli D'Elia—C. Gelao, nav. dj. (7); *A. Rizzi*, Le icone delle collezioni pubbliche parmensi — Parma nell'arte 2, Parma 1976, str. 7—26; *G. Musolino*, Calabria bizantina, Venezia 1966; *M. Bianco Fiorin*, Icone della collezione Rimoldi di Cortina, Udine 1981; ista, Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, Milano 1975; ista, Pittori cretesi — veneziani e »madonneri« nuove indagini e attribuzioni, Bolletino d'arte, 47, Roma 1988, str. 71—84.

<sup>31</sup> *S. Bettini*, Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna 1940; Ikone delle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna, (Katalog izložbe) Ravenna 1979.

<sup>32</sup> Vidi bilj. 25.

<sup>33</sup> *M. Chatzidakis*, nav. dj. (8).





Angelos (?). Sv. Trojstvo, Drniš crkva Uspenja Bogorodice.

i Antonija Vassilachija koji će se upravo u Veneciji formirati u El Greca i Aliensea, uz imena ostalih značajnih grčkih slikara iz 16. i 17. stoljeća poput Mihaela Damaskinosa ili Teodora Poulakisa. No, ne bez razloga može se i slikare iz 15. stoljeća, odnosno iz njegove druge polovine zvati školom, a ne samo grupirati ikone, kako predlaže Chatzidakis jer stilski je taj pravac, čak i unutar ostalih bizantskih i postbizantskih škola, posebnih tipoloških i stilskih zajedničkih odlika, upravo kao što i u Dalmaciji naziv »dalmatinske slikarske škole«, uza sve individualne razlike pojedinih umjetnika, aplicira određene stilske karakteristike prepoznatljive za jednu regiju. Na relativno malom dijelu kopna usred Egejskog mora, u svega nekoliko naselja, uglavnom gradova, živi i radi velik broj slikara koji naprosto moraju znati jedni za druge i poznavati uzajamne opuse. Osim toga postoje i dokumentirani odnosi učitelja i učenika, Giovanni Akotantos — Angelos Akotantos — Andrea Rizo — Nikola Rizo; Giovanni Akotantos — Antonio Papadopuli; Andea Pavia — Angelo Bizamano.<sup>34</sup>

U dalmatinski katalog kretsko-venecijanskih ikona 15. i 16. stoljeća uključuje se ovom prilikom i ikona sv. Trojstva iz parohijske crkve Uspeñja Bogorodice u Drnišu. U crkvi, sagrađenoj po nacrtu Ćirila Ivekovića 1908. godine na mjestu stare srušene crkve,<sup>35</sup> sačuvan je veliki broj ikona, od kojih dobar dio pripada upravo kretsko-venecijanskoj školi.<sup>36</sup> Ikona je u tehnici tempere slikana na grundiranoj dasci, koja je na desnoj strani naknadno skraćena za nekoliko centimetara. Na širokom prijestolju sjedi Bog Otac i pridržava drveni križ s raspetim tijelom svoga sina. Mramorno monumentalno prijestolje ima šesterostruko podnožje, čija je gornja ploha svijetlosiva, a bočni rubni dijelovi tamni. S ruba podnožja diže se sjedište čija je prednja stijenka zelena s tamnim pravokutnim ukladama. Samo sjedište pak, ravna je ružičasta ploča s plitko profiliranim rubovima, na kojoj se, nešto uvučen od vanjskog ruba, diže blago zakrivljeni naslon tamnozeleno boje s tamnim, gotovo crnim ukladama. Na prednjem su dijelu zeleni pilastri koji na vrhu završavaju ružičastim piramidama s lisnatim gotičkim akroterijima.

Volumenom svog tijela, Bog je Otac zauzeo gotovo cijelo sjedište prijestolja. Prikazan je kao sijedi starac, duge raspletene kose i brade, odjeven u ružičasti hiton preko kojeg je prebačen svijetlosivi himation koji se zvonoliko spušta niz ramena i pada s desne strane sve do tla gdje se sviđa uz jastuk, dok se s lijeve strane u snažnoj krivulji sviđa, šireći se preko raširenih koljena i u padu bogato nabire. I plašt i haljina obrubljeni su ukrasnom bordurom islikanom tankom zlatnom niti koja se prepliće među rombovima i ukrštenim viticama. Djelomično otkrivena stopala pokazuju gole prste u sandalama, a oslanjaju se na crveni brokatni jastuk prošaran zlatnim viticama. Raširenim je rukama obuhvatio Bog

<sup>34</sup> M. Cattapan, nav. dj. (9) Nuovi elenchi, str. 217; isti. nav. dj. (10), str. 246—247.

<sup>35</sup> S. Piplović, Rad Ćirila Ivekovića u Dalmaciji, Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 13, Zagreb 1987, str. 6.

<sup>36</sup> Među njima se ističe ikona »Posljednjeg suda« s kraja 16. i početka 17. stoljeća.

Otac drveni smeđi križ, minuciozno islikanih linija i godova, prihvativši dlanovima odozdo poprečni krak. Na križište antene i patibuluma sjela je prozračno bijela golubica Duha Svetoga na čijem se krhkom tijelu ističe žuti kljun. Mršavo i ispačeno Kristovo tijelo, naglašene muskulature toraksa i abdomena, visi pribijeno čavlima, a tanke dugačke ruke svijaju se od tereta. Oko bokova ogrnuta je dugačka bijela perizoma s ucrtanim tankim okomitim zlatnim linijama, koja spuštajući se pokriva koljena, a lagano je zavijorena prema desnoj strani. Prekrižene noge tankih listova i malenih stopala upiru se o supedaneum križa koji se ostrim šiljkom oslanja o podnožje prijestolja. Pozadina je u gornjem dijelu zlatna, a u donjem tamnozeleno. Oko glave Boga Oca na zlatnoj pozadini upisana je aureola kao dvije tanke koncentrične kružnice. Kristova je također zlatna, bez ukrasa, ali se ističe na oslikanom dijelu ikone, jednako kao i sićušna aureola golubice. S obje strane glave Boga Oca cinober je bojom naknadno napisan grčki tekst.

Kompozicija ikone je uravnotežena, statična i simetrična. Sastoji se od trokuta upisanog u ortogonalnu mrežu horizontala i vertikala koja je naročito naglašena okomicom rassetog tijela. Građena je odozdo, nizanjem horizontala prijestolja i antene križa, koje znalački prekida spomenuta vertikala koju u gornjem dijelu paralelno prate okomice prijestolja, pilastri s akroterijima u vrhu. Lisnati vršci naprosto streme uvis, flankirajući izražajnu glavu Boga Oca koja nastavlja okomicu Kristova tijela. U ovu krhku mrežu umetnut je snažni trokut — volumen tijela Boga Oca naglašenih oblina i nabora.

Ovaj način prikazivanja sv. Trojstva nije slučajno odabran, jer je problem prikazivanja tri osobe u jednoj oduvijek u likovnoj umjetnosti predstavljao posebnu poteškoću.<sup>37</sup> Od raznih geometrijskih simboličnih prikaza, poput trokuta i koncentričnih krugova, pa do različitih vrsta antropomorfnih predstava, sv. Trojstvo se kroz epohe prikazivalo na različite načine. Formula karakteristična za bizantsku ikonografiju je Gostoprимstvo Abrahama i Sare koji ugošćuju tri anđela (»tres vidit unum adoravit«) koji se prikazuje u isokefaliji.<sup>38</sup> Prikaz tricefalusa, odnosno jednog tijela s tri glave, također nije rijedak u katoličkoj, a ni pravoslavnoj ikonografiji,<sup>39</sup> kao ni prikaz tri osobe jednakog obličja, ali različitih atributa (Bog Otac ima kuglu, Sin križ, a Duh Sveti knjigu). Vremenom se Duh Sveti oblikuje u golubicu, a Otac i sin poprimaju različiti-

<sup>37</sup> O sv. Trojstvu i mnogim njegovim tipovima i varijacijama te značenju, *L. Reau*, *Iconographie de l'art chretien I*, Paris 1957 str. 17—30.

<sup>38</sup> Tzv. »Starozavjetna trojica« — najpoznatiji je primjer ikona A. Rubljova iz Tretjakovske galerije u Moskvi — *K. Vajcman, G. Alibegašvili, A. Voljskaja, G. Babić, M. Hatzidakis, M. Alpatov, T. Vojnesku*, *Ikone*, Beograd 1983, str. 270. Ovu formulu ističe i Erminija Dionisija iz Fourne: »Pod venjakom, tri anđela sede za stolom na kome su postavljeni činija sa telećom glavom, hlebovi i zdele sa raznim jelima, zatim sud sa vinom i čaša sa drškom. Avram prinosi anđelu sa desne strane pokrivenu činiju dok sa leve Sara pruža na tanjiru kolače od pšeničnog brašna (I Mojs., XVIII)« — Kijev 1868, prevod sa ruskog u *N. Brkić*, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija*, Beograd 1968, str. 204.

<sup>39</sup> Ovaj prikaz jednog tijela s tri glave potječe još iz antike usp. prikaz Mercura trifronsa *R. Petazzoni*, *The pagan origins of the Cristian Trinity*, *Journal of*



Blaž Jurjev. Sv. Troistvo iz matrikule Bratovštine sv. Duha, Trogir.



Jacobello Albergano, dio poliptiha, Venecija, Akademija.

to obilježje pa sjede jedan do drugog, a nad njima lebdi sv. Duh.<sup>40</sup> Ovom, u suštini »horizontalnom« prikazu sv. Trojstva sučeljen je »vertikalna« tip naše drniške ikone u kojem se, naglašavajući kompozicijsku vertikalu, rješavalo i pitanje hijerarhije. Ovaj tip prikaza, nazvan i Prijestolje milosti<sup>41</sup> (Sedes Gratiae, Gnadenstuhl, Otečestvo), doista je na najupečatljiviji mogući način razriješio problem jednostavnim vertikalnim nizanjem. Bog Otac na prijestolju prikazuje tijelo svog rassetog Sina kao milost Otkupljenja. Kristovo tijelo, koje zorno predočuje njegovu smrt, visi rasseto o križu, dok golubica Duha Svetoga zauzima razne položaje, već prema volji samog umjetnika.

Poriijeklo ovog prikaza, koje se od 12. stoljeća javlja u rukopisima, još nije sasvim razjašnjeno. E. Mâle ga pripisuje francuskoj umjetnosti 12. stoljeća i samom opatu Sugeru,<sup>42</sup> dok po drugima dolazi iz Bizanta.<sup>43</sup> Od rukopisa i minijatura ranog srednjeg vijeka,<sup>44</sup> preko djela mletačkog Trećenta<sup>45</sup> dolazi ovaj tip sv. Trojstva i do firentinske rane renesanse i Masacciove freske u S. Maria Novella u Firenci, a potom se u raznim varijantama širi kroz 17. stoljeće,<sup>46</sup> da bi ga papa Benedikt XIV 1745. godine i službeno odobrio: »Imagines S. S. Trinitatis comuniter approbatae et tuto permittendae illae sunt quae personam Dei Patris exhibent in forma viri senis, desumpta ex Daniele (7, 9); Antiquus Dierum sedit, in ejus autem sinu unigenitum ipsius Filius Christum videlicet Deum et hominem et inter utrosque Paraclitum spiritum sanctum in speciae columbae«.<sup>47</sup>

Isti prikaz sv. Trojstva, po gotovo identičnoj ikonografskoj pa i kompozicijskoj shemi, radi 1428. godine u Trogiru slikar Blaž Jurjev Trogiriranin, oslikavajući minijaturama Matrikulu bratovštine sv. Duha u Trogiru.<sup>48</sup>

the Warburg institute X, London 1946. Često se javlja na freskama, npr. u manastiru Zrce; *B. Babić*, Fresko — živopis slikara Onufrija na zidovima crkava pilepskog kraja, Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske 16, Novi Sad 1980, str. 271—280. Koncil u Trentu ga osuđuje, a papa Urban VIII 1828. godine određuje da se svi takvi prikazi sv. Trojstva spale. *L. Reau*, nav. dj. (37), str. 21—22.

<sup>40</sup> Usp. ikona kretske-venecijanske škole u Benaki muzeju u Ateni — *N. Chatzidakis*, nav. dj. (26), kat. 23 — ili ikona iz Dečana — usp. *M. Šakota*, Dečanska riznica, Beograd 1984, str. 155.

<sup>41</sup> *L. Reau*, nav. dj. (37), str. 25—27, *B. Pecarski*, Jedna trogiriska minijatura XV stoljeća, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960, str. 147.

<sup>42</sup> *E. Mâle*, L'art religieux en France I, Le XII e siècle, Paris 1905, str. 182.

<sup>43</sup> *A. Häckel*, Die Trinität in der Kunst, Berlin 1931. Tipična je bizantska shema »Otečestvo« gdje Bog otac drži ne rassetog Krista već Emanuela. O tome opširnije sa svom literaturom *B. Radojković*, Tema Otečestva na srpskoj Panagiji iz Hilandara — Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 15, Novi Sad 1975, str. 103—114.

<sup>44</sup> Npr. Prijestolje milosti iz bečke Albertine, *H. Belting* L'arte e il suo publico, Bologna 1986 str. 8.

<sup>45</sup> *R. Palluchini*, La pittura veneziana del Trecento, Venezia — Roma 1964, sl. 376, 437, 707.

<sup>46</sup> *R. Palluchini*, La pittura veneziana dell Seicento, Milano 1981, sl. 30, 189, 586.

<sup>47</sup> *L. Reau*, nav. dj. (37), str. 27.

<sup>48</sup> *B. Pecarski*, nav. dj. (41), str. 146—154; Blaž Jurjev Trogiriranin, Katalog izložbe, nav. dj. (6), str. 88.

Mogla je biti drniška ikona sv. Trojstva dio kakve veće cjeline,<sup>49</sup> ali očito je produkt jednog hibridnog slikarstva koje u formalnom smislu koristi dvojak način izražavanja. Usprkos jasnoj ikonografskoj shemi, karakterističnijoj za zapadnu nego li za bizantsku umjetnost, i suverenoj gotičkoj impostaciji u najboljoj tradiciji Trecenta, nedvojben je utjecaj bizantskog slikarstva koje je zapravo temelj na kojem je ikona građena.

Mramorno polikromirano prijestolje mletačke provenijencije korišteno je često u 15. stoljeću u djelima kretske slikarstva. Nalazimo ga, ali u lineariziranoj bizantiziranoj varijanti na ikoni Bogorodice s Patmosa A. Riza,<sup>50</sup> a identično na ikoni Krista Angelosa Akotanta iz muzeja u Zakintosu,<sup>51</sup> gdje su, za razliku od onih plošnih lineariziranih i stiliziranih ukrasa na vrhu Rizova prijestolja, akroteriji na vrhu sasvim plastični. Volumen lika Boga Oca u svojim lomovima, naborima i krivuljama, od kojih je najmoćnija ona snažna »S« krivulja plašta koji se obrće preko koljena i zatim bogato pada, prepoznatljiv je element mletačkog Trecenta jednako kao i tonski postupak na draperijama, koji na odjeći Boga Oca nema ništa od bizantskog, sasvim linearnog rješavanja tkanina. Nabori doista meko padaju, naglašeni vidljivim i finim potezima kista, te se osjeća težina čvrste tkanine koja se logično savija.

Tri svijetla, gotovo izbljedjela tona sučeljavaju se, gradeći volumen. Ružičasta boja hitona i pūti raspoređena na rubovima, sučeljena je sa svijetlosivom epidermom plašta u čije se sve nabore uvlači tamnija siva i zelena boja podstave, dajući dojam punoće i plasticiteta. I konačno u samom očistu slike, otprilike na polovini, uz raspeto Kristovo tijelo ta tamna zelena boja obratom tkanine izlazi iz sivila, čineći snažnu krivulju još naglašenijom.

Lice Boga Oca je svježije, ružičasto, blagog difuznog osvjetljenja bez sjene, na prvi mah gotičko. Kaligrafija kose gotovo je paoleskna, a bijeli tanani pramenovi, slagani jedan do drugog u tonskoj gradaciji od bijele preko nijanse sivih do crne, izvan su uobičajenog bizantskog tretiranja kose, tj. karakterističnog para i prepleta dvije boje, i toliko su prepoznatljivi unutar mletačkog Trecenta. Ali, iako je i Paolova kaligrafija u ishodištu bizantska, njegova su lica nježno i jednakomjerno narumenjena,

<sup>49</sup> Ikona je dimenzija 52 × 36 cm. Na desnom rubu očiti su tragovi pilanja daske pri čemu je skraćena za par centimetara. Nije sasvim sigurno da li je uopće bila dio kakve veće cjeline — poliptiha jer je uokvirena profiliranim gotičkim okvirom.

<sup>50</sup> Usp. nav. dj. (38), Ikone, str. 319; *N. Chatzidakis*, nav. dj. (26), sl. 17. Rizovo prijestolje je linearnije od Akotantosovog, i usprkos korištenju perspektive nespreatno. Kod Angelosa tijelo je sasvim ispunilo prostor, a naslon koji je dominantni dio prijestolja naglašen je tonskim postupcima — ono što je naprijed svijetlije je. Blago se uvijajući, naslon prima tijelo uz savršeno uravnoteživanje njegovog gornjeg ruba, koji se, da se ne bi nametao konturi i volumenu lika, konkavno povija i nestaje zaklonjen tijelom. Naslon Rizovog prijestolja kao da pada na Bogorodičina leđa i »konkurira« njenoj glavi.

<sup>51</sup> *Byzantine and postbyzantine art*, Athens 1986, str. 99, 101. Isto je djelo, ali s hipotetičnom datacijom okko 1600. reproducirano u knjizi grupe autora, *Ikone*, nav. dj. (38) str. 360.



Jacobello dell Fiore, dio triptiha, nekada u zbirci Lederer u Beču.

nešto intenzivnijeg crvenila oko jagodica, blagog i sjetnog izraza.<sup>52</sup> Na ovom je licu, pak, dominantna kaligrafija, i usprkos ružičastom tonu, lice brazdaju sitne paralelne linije primjetne na čelu, ispod očiju i na obrazima, karakteristične inače za slikarstvo Paleologa. Uočljiva je i bizantska obrada nosa stiješnjenog među okomitim linijama s proširenjima sa strane. Brkovi pak, poput čekinja strše na licu, strogo odvojeni od brade. Cijelo lice ima strog i bezličan izraz božanstva.<sup>53</sup> Kada 1428. godine Blaž Jurjev slika svoju minijaturu s prikazom sv. Trojstva u Matrikuli bratovštine Sv. Duha u Trogiru, ikonografski gotovo identičnu, pa se otvara i pitanje predložka, on kao Dalmatinac, školovan u Italiji na djelima prvenstveno mletačkih gotičara Trecenta i početka Quattrocenta,

<sup>52</sup> M. Muraro, Paolo di Venezia, Milano 1969.

<sup>53</sup> Lice Boga Oca je gotovo izvedenica s poliptiha Apokalipse Jacobella Alberegna iz venecijanske Akademije — R. Palluchini, nav. dj. (45), sl. 647.

radi volumenom i koloritom, ali i emocijom. Dovoljno je istaknuti Kristovu perizomu, koja je prozirna i doista obavija tijelo, i lice Boga Oca koje je puno izražajnosti, a ne hijeratska maska. Blaž Jurjev je u duhu »internacionalne gotike« kojoj je pripadao prozeo svoju minijaturu snažnim emocionalnim nabojem. Iako je drniška ikona tehnički i modelacijom suverena trogirskoj minijaturi, ona je hijeratizirana i nepomična. U njoj je slikar donekle u vanjskim elementima ovladao gotičkom formom, ali mu je suština izraza ostala nepoznata. Ikona, kao božja slika u pravom smislu te riječi, urođena je bizantskim slikarima, koji su svojim osobnim stavom i emocijama uvijek na odstojanju, što potvrđuje očiti bizantinizam ove slike.

Način obrade Kristovog lika, za razliku od Boga Oca koji je izveden kombinacijom zapadno-gotičkog i bizantskog slikarstva, neprijepono je bizantski. Njegovo tijelo s karakterističnom, upravo za slikarstvo s Krete ornamentalnom mrežom torakalnih i abdominalnih mišića, tipičan sivomaslinastozeleni inkarnat, svjetlo koje osvjetljava samo izbočene dijelove volumena — jagodice, čelo, nos, napete mišiće, sitne dlanove — gotovo je opće mjesto, »zaštitni znak« grčkih slikara od 15. do 17. stoljeća, pa datacija takvih raspela nije uvijek jednostavna ni laka.<sup>54</sup> Kaligrafija dominira ovim likom jednako kao i na golubici gdje tanki sitnoslikarski potez kista izvlači i najtananija perca, kao i na bordurama odjeće, ali ipak je najdominantnija na perizomi koja se u svom zamahu gotovo petrificirala. Dok je svjetlo koje osvjetljava Boga Oca difuzno, Kristov je lik osvjetljen sa strane kosim bočnim svjetlom, koje gotovo napinje donje dijelove trbuha. Hijeratska nepomičnost te kompozicije usklađena je s koloritom: boje su gotovo ugasle — siva, izbljedjela ružičasta, zelena, s jedinim kromatskim akcentom crvenog, zlatom prokkanog jastuka na kojem leže noge i križ.

Dvostruki, ambivalentni stilski izraz ove slike pretočen je u jedan zajednički nazivnik koji upravo na temelju navedene ambivalentnosti nije teško očitati. Takva svojstva ima upravo kretsko-venecijanska škola, a drniška ikona upravo »strši« po upotrebi i sažimanju, inače u teoriji divergentnih stilskih odlika koje u praksi savršeno koegzistiraju i funkcioniraju. Teško je da se u dosad poznatim opusima kretskih slikara 15. stoljeća A. i N. Riza, A. Pavije, N. Zafurija, A. Akotanta i A. Bizamana<sup>55</sup> uočilo ovakvo djelo s prisustvom i »težinom« gotičkih, prvenstveno trentističkih elemenata koji su u formalnom smislu dominirajući. Jer, kad kretski slikari rade svoje serije Bogorodica, svetih ratnika ili Oplakivanja — da ne nabrajamo unedogled — i koriste gotičke elemente, usprkos stvaranju novih ili adaptiranju starih tema kojima prevladavaju stare krute bizantske sheme, ublažavaju tvrdoću i strogost tradicionalnog stila i unose novu osjećajnost, oni u suštini ostaju bizantski slikari. Bizantinizam je i na ovoj ikoni ostao suština, srž (nije možda ni čudno što je središnji »programatski« dio tako očividno bizantski), ali je umo-

<sup>54</sup> G. Gamulin, nav. dj. (4) Italokrećani, str. 265—268; isti, nav. dj. (4) Slikana raspela, str. 124—125, datira korčulanska raspela iz crkve Svih Svetih u 14. stoljeće (veliko) i oko 1400. g. (malo), iako su oba vjerojatno s kraja 15. stoljeća.

<sup>55</sup> Usp. bilj. 10, 11, 12, 13.



tan u tako dobro skrojenu gotičku »odjeću« da se nevično oko gotovo može i prevariti. Doista smo u ambijentu kretske-venecijanskog slikarstva druge polovine 15. stoljeća, relativno lako prepoznatljivog upravo po toj dominaciji trecentističkih detalja, jer upravo Kreta, kao perifernjska oblast obaju velikih središta kojima je pripadala (jednako kao uostalom i Dalmacija u to isto vrijeme iako na drugi način), »dajdžestira« vanjske forme iz prethodnog razdoblja, dakle 14. stoljeća, što daje dojam arhaičnosti, uz postepeno usvajanje oblika tekuće umjetničke produkcije 15. stoljeća.



Andrea Pavia, Raspeće, Atena, Nacionalna galerija.



Andrea Rizo, IHS s Raspećem, Uskrснуćem i Silaskom u Limb (izgubljenja).

Koliko je raspeti lik Krista blizak Raspetome s ikone s IHS monogramom potpisane od Andrea Riza,<sup>56</sup> teško je reći, sudeći po slaboj fotografiji ovog izgubljenog djela. Sličnost s još jednim raspetim Kristom, onim s velikog Raspeća Andrea Pavije<sup>57</sup> iz atenske Nacionalne galerije također nije neznatna, iako se čini da je ovaj potonji mnogo čvršći i oštiji. Drniška je ikona uza svu linearnost ipak mekša u izvedbi, njena kontura blaža i omekšana (osim na glavi Boga Oca što je čisto namjerni element) tonskim postupkom. Prijestolje je pak, identično s onim na ikoni Pantokratora s otoka Zakintos, potpisanim djelu Angelosa (valjda Akotantos),<sup>58</sup> kojeg će kasnije u 17. stoljeću, na ikoni Pantokratora iz Bizantskog muzeja u Ateni, kopirati Konstantin Zane<sup>59</sup>. Raspeto Kristovo

<sup>56</sup> M. Cattapan, nav. dj. (10), sl. 2; M. Chatzidakis, nav. dj. (17) Les debuts, H' sl. 1; nav. dj. (17) Essai, sl. 70.

<sup>57</sup> N. Chatzidakis, nav. dj. (26), sl. 20; nav. dj. (38), Ikone str. 368.

<sup>58</sup> Ime slikara Angelosa odavno je poznato po potpisanim ikonama u Italiji (S. Bettini, nav. dj. (7), str. 17, 36, 37) i u Grčkoj, na Kreti i Patmosu, ali se po jednoj datiranoj ikoni (naknadno dopisivanje signature) datiralo u 17. st. M. Cattapan ga navodi u svojim popisima (nav. dj. 9) da bi (nav. dj. 10, str. 211, 246, 247) povezo ime Angelos s ikona s Angelosom Akotantosom iz dokumenata koji oko 1450. g. ostavlja svoje skice bratu Giovanniju, također slikaru i učitelju A. Riza koji će posrednim putem naslijediti crteže. Angelos Akotantos smatra se jednim od velikih slikara kretske-venecijanske škole 15. stoljeća (N. Chatzidakis, nav. dj. (26), str. 17–28) i osnivačem slikarske škole Akotantos, u kojoj su svoj nauk sticali A. Rizo, A. Pavia, A. Papadopuli.

<sup>59</sup> Ikone, nav. dj. (38) str. 367



Angelos, Krist na prijestolju, Zakintos muzej

tijelo s karakterističnom ornamentalnom »mrežom« poznato nam je i s Zafurijevih potpisanih ikona s temom *Imago Pietatis* u Lenjingradu i Beču<sup>60</sup> (izvorno iz Brezovice u Istri<sup>61</sup>) te onog na Patmosu<sup>62</sup> koji mu se pripisuje, kao i onom iz zbirke Canellopulos u Ateni.<sup>63</sup> Iste je ikonografske i kompozicijske sheme i istoimena ikona iz crkve sv. Spiridona

<sup>60</sup> M. Bianco Fiorin, nav. dj. (11), str. 165—166.

<sup>61</sup> F. Zeri, Una *Imago Pietatis* di Carlo Crivelli, Diari di lavoro 3, Paragone 435, Maggio 1986, str. 13.

<sup>62</sup> M. Chatzidakis, nav. dj. (17) Les debuts, str. 184—185.

<sup>63</sup> N. Chatzidakis, nav. dj. (26), str. 52, sl. 46.

u Skradinu poznatoj po Posljednjem sudu Georgiusa Margazinisa.<sup>64</sup> Kristov uspravni torzo izlazi iz pravokutnog mramornog sarkofaga tamnozelenih ploča s plitkim ukladama i s ružičastim glatkim rubom. Oko bokova prebačena je prozirna perizoma. Duga kovrčasta, tamnosmeđa kosa se u uvojcima spušta niz vrat, padajući na ramena. Duge koščate ruke prekrížene su na trbuhu s ranom od čavla na desnom zapešću. Ruke se lagano dotiču rubne ploče sarkofaga. Glavu kruni trnova kruna, a uokviruje je puncirana gravirana aureola. Iza Krista je masivni crni križ, čiji patibulum samo djelićem viri iznad Kristove aureole, a na kojem je na posebnom štapiću razvijen bijeli svitak s titulusom pisan gotičkim latiničnim slovima. Uz križ i u križu su *Arma Christi* (čavli, koplje, spužva), a nad prizorom lebde dva anđela na oblacima, dugih izvijenih krila, koji u grču plača i naricanja izvijaju svoja gracilna tijela.

*Imago Pietatis* kao tema bizantske je provenijencije. Prikazujući tijelo mrtvog Krista, dakle portretnih karakteristika, označava njegovu žrtvu, i javljajući se na prostoru između Bizanta i Italije od 1200. do 1500. godine i nastavljaajući ranije bizantske primjere, ovaj prikaz otvara novi put komunikacije i kontakta sa slikarstvom ikona s Istoka.<sup>65</sup>

Prototip ovog prikaza, lik mrtvog Krista koji stoji usred svojeg sarkofaga prekríženeh ruku na trbuhu, nestao je u vrtlogu stoljeća. Dugo se izvornikom smatrala mozaička ikona iz crkve S. Croce in Gerusalemme u Rimu, kojoj je lokalna rimska legenda pridodavala čudotvornost. Danas znamo da je ikona s početka 14. stoljeća i da je u Italiji od 1380. godine, pa nije ni mogla utjecati na razvoj tipa.<sup>66</sup> U skupnom pojmu ovog prikaza sjećanje na »kanonizirani original« kolalo je posvuda, dok je modul sigurno imao preciznu definiciju i strogu strukturu koja se očitovale i u najmanjem detalju.<sup>67</sup> Gotovo sve poznate kretske-venecijanske ikone ove teme vezuju se uz ime Krećanina Nikole Zafurija prema potpisanoj *Imago Pietatis* iz Beča.<sup>68</sup> Iako tehnički i ikonografski vrlo slične u tretiranju volumena i svjetla, što govori o štovanju prototipa, sve pokazuju izrazite razlike. Mrtvi Krist s ikone na Patmosu osvjetljen je vršnim mekim svjetlom koje blago tretira trbuh, dajući mu plasticitet, dok je grudni koš gotovo izgubio ornamentalnu mrežu i postao skoro ravan.<sup>69</sup> Ikona iz zbirke Canellopulos u Ateni još uvijek ima tragove starog načina oblikovanja, ali svjetlo već pomalo daje tijelu plasticitet, naročito uočljiv na šakama.<sup>70</sup> *Imago Pietatis* iz Dublina, koju je najprije R. Palluchini pripisao nepoznatom kretskom slikaru i datirao na početak

<sup>64</sup> V. Đurić, nav. dj. (4) Ikone iz Jugoslavije, str. 113–114.

<sup>65</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, Bologna 1986.

<sup>66</sup> Isto, str. 44; O ovoj temi i njenom odnosu prema temama Skidanje s križa, Opakivanje i Pietà, vidi M. Tatić — Đurić, *Pijetà sa Jovanom i Josifom Arimatijskim*, Zbornik Narodnog muzeja IX–X, Beograd, 1979, str. 552–569.

<sup>67</sup> Sve su ikone gotovo identične, rađene po strogo poštovanoj shemi. Varijacije su u položaju ruku, koje su otvorene ili zatvorene, te broju čavala. Čak i C. Crivelli radi *Imago Pietatis*, kopirajući, vjerojatno po narudžbi, sve elemente neke ikone pri čemu strogo insistira na detaljima, ali je rezultat sasvim drugačiji od tradicionalne ikone. Usp. F. Zeri, nav. dj. (61), str. 11–13.

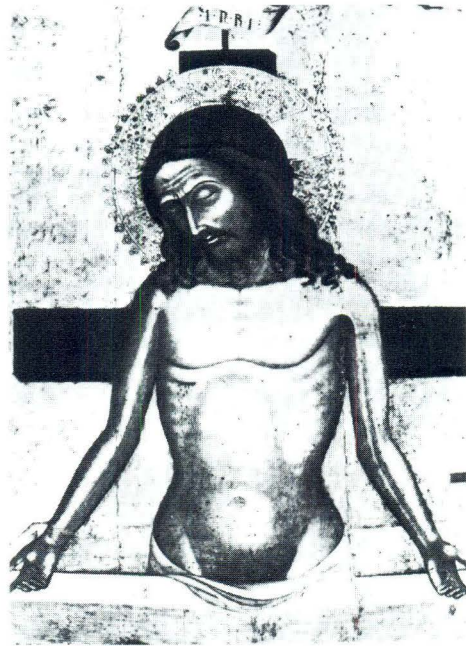
<sup>68</sup> M. Bianco Fiorin, nav. dj. (11) str. 165; nav. dj. (38) — Ikone, str. 322.

<sup>69</sup> Byzantine and postbyzantine art, nav. dj. (51) str. 111–112.

<sup>70</sup> N. Chatzidakis, nav. dj. (26), str. 52, 54.



Nepoznati slikar, Imago Pietatis, Atena, Muzej Canellopoulos.



Nicola Zafuri, Imago Pietatis, Patmos, manastir Zoodokos Pigi.

15. stoljeća,<sup>71</sup> a F. Zeri ponukan Zafurijevom ikonom iz Beča pripisao ovom majstoru, što je dovodi na kraj 15. stoljeća,<sup>72</sup> pokazuje sasvim druge osobine nego li Zafurijeva i druge ikone s početka 16. stoljeća. Umjesto većeg, u suštini quattrocentističkog plasticiteta, pokazuje gotičku linearnu shemu s uvučenim »iskrižanim« trbuhom koji je upušten, sa svjetlom koje se odbija od oblika, pa je puno bliže početku nego li kraju 15. stoljeća. Stoga vjerojatno i skradinsku ikonu reprezentativnog formata,<sup>73</sup> koji je možda prevelik za funkciju u privatnom prostoru, treba datirati u prvu polovinu prije nego li na kraj 15. stoljeća, valorizirajući tipično bizantsko osvjetljenje »bijelim zonama« nalijepljenim na sivo-maslinasto zeleni inkarnat. Za razliku od tipično Zafurijevih i ostalih već cinquecentističkih sitnih šaka s malim prstima, ovdje su one velike, gotovo plosnate sa svojstvenim »stakato« ritmom članka, uz karakterističan trecentistički sarkofag — poput praga između slike i stvarnog svijeta — i uz naričuće anđele i *Arma Christi*. Aureola je za razliku od Zafurijevih, ukrašenih već vrpčastom renesansnom ornamentacijom, gravirana gotičkim viticama.

Vraćajući se natrag drniškom Sv. Trojstvu, uza sve namjerne arhazime, očito je, naročito po Kristovu liku, da je slikar usvojio svjetlo koje se odbija i meko obuhvaća oblike, naročito trbuh, što uz ostale elemente, poput sitnih, fino oblikovanih šaka, navodi na drugu polovinu 15. stoljeća. Problem atribucije pak ostavlja se otvorenim jer uza sve komparativne elemente i »morelijanske detalje«<sup>74</sup> zbunjuje upravo taj goticizam, to suvereno rješavanje gotičkih elemenata na kojima slikar neće napraviti niti jednu grešku, a na liku Krista, na nespretnim beživotnim stopalima hoće. Možda je autor najbliži slikaru Angelosu, vjerojatno i Akotantosu,<sup>75</sup> i pored identičnog prijestolja na ikoni Pantokratora, upravo po izvjesnoj, uvjetno nazvanoj »mekoći« kojom ovaj slikar razblažuje čvrste bizantske obrise.<sup>76</sup> Slikar ove ikone, pa ma tko to bio, u potpunosti je ovladao gotičkom vještinom. Njegovi su nabori gotički, jednako kao i ukras, i težnja naturalizmu, a ne stilizaciji. Gotičko je sve ono što je na slici samo okvir, dok je suština, a to je linija Krist — golubica — glava Boga Oca, gotovo programatski bizantska. To zapravo dokazuje da su grčki slikari na temelju svoje savršene tehničke pripremljenosti mogli naučiti gotovo sve od Zapada, ali u ma kakve gotičke, renesansne i barokne forme zaodijevali svoje likove, ostali su uvijek sputani svojim poimanjem slike. Nije toliko u problemu kretske-venecijanskog slikarstva od presudne važnosti dvojnost klijentele, pravoslavne i katoličke, i time uvjetovana dvostruka sposobnost kretskih slikara da rade i »alla latina« i »alla greca«,<sup>77</sup> koliko baš taj odnos naspram slikanoj temi. Sli-

<sup>71</sup> R. Palluchini, nav. dj. (45), str. 216.

<sup>72</sup> F. Zeri, nav. dj. (61), str. 12.

<sup>73</sup> Ikona ima dimenzije 95 × 69 cm i nalazi se visoko na zidu lade. Pozlata je relativno novijeg datuma.

<sup>74</sup> Usporedbe detalja s Rizovim i Pavijinim ikonama.

<sup>75</sup> Usp. bilj. 58.

<sup>76</sup> Usp. ikone sa sv. Fanurijem s Patmosa i sv. Teodorom iz Bizantskog muzeja u Ateni, N. Chatzidakis, nav. dj. (26), str. 6, 8.

<sup>77</sup> M. Chatzidakis, nav. dj. (17) Les debuts, str. 197.



Nepoznati slikar, Imago Pietatis, Skradin crkva sv. Spiridiona.

kar na Istoku je izvedbeni organ koji radi »kultnu ikonu«, dok slikari na Zapadu nastupaju kao samostalne veličine između slike i promatrača. Oni će ikonu riješiti kulturnih obveza i dati joj umjetničke zahtjeve. Razlike su velike, i kretske slikari, osim El Greca i Aliensea koji se oslobađaju ne toliko svojeg formalnog nasljeđa — dapače — koliko promišljanja slike, nikada uz sve vanjske formalne elemente neće u svojim djelima dokinuti distancu ikone niti osvojiti nova izražajna područja u prikazi-



Nicola Zafari, Imago Pietatis između Bogorodice i sv. Ivana. Beč, Kunsthistorisches Museum.

vanju osoba i emocija. Otvorene asocijacije i promišljanje Muke i Otkupljenja u objim našim ikonama, ostat će za njih primaran zadatak, a ne kao kod Bellinijevih, Mantegne<sup>78</sup> ili Crivellija<sup>79</sup> sekundaran. Nema na drniškoj ikoni ni žalosti ni emocija. Prikaz sv. Trojstva ostaje izolirana, strogo hijeratska ikonička figura.

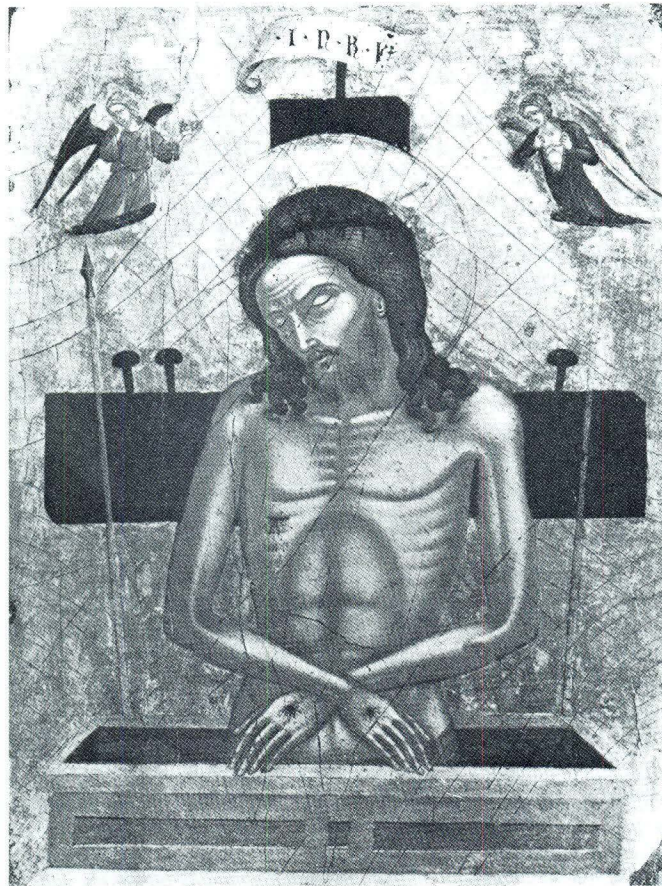
Raspravljajući o kretsko-venecijanskoj školi, nužno se, s obzirom na množinu i kvalitetu njenih ikona uz zapadnu jadransku obalu, osvrnuti na mjesto i ulogu Dalmacije. Geografski položaj ove mletačke pokrajine između Venecije kao metropole i Krete kao drugog po važnosti njenog područja, vjerojatno je morao nešto značiti i u razmjeni međusobnih utjecaja. Veliko i zahvalno tržište ikona u Dalmaciji je svoje nabavljene primjerke na izvjestan način i prerađivalo.<sup>80</sup> Putujući grčki sli-

<sup>78</sup> H. Belting, Giovanni Bellini Pietà, Frankfurt a/M 1985.

<sup>79</sup> F. Zeri, nav. dj. (61), str. 12–13.

<sup>80</sup> Dovoljno je indikativno spomenuti utjecaj koji je »Madre della Passione« A. Riza iz Stona imala u 16. st. — na dubrovačkom području. Po njoj su lokalni slikari, vjerojatno samo jedan majstor, napravili svojevrstne »adaptacije« na slikama Bogorodice s djetetom na Boninovu u Dubrovniku, Gospi od Sunja na Lopudu i Gospi na Grži na Lastovu — V. Đurić, nav. dj. (3) Dubrovačka slikarska škola, str. 209–217.





Nepoznati slikar, Imago Pietatis, Dublin, Nacionalna galerija Irske.

kari su od 13. stoljeća vrlo često u Kotoru, Dubrovniku<sup>81</sup> i Zadru,<sup>82</sup> i sigurno su ostavili svoj pečat na razvoj slikarstva na ovoj obali Jadrana. Ovdje samo ovlaš spominjem dubrovački boravak Angela Bizamana i njegovog brata Donata,<sup>83</sup> kao i dubrovačke Bizantince Matka Milovića (o kojem, međutim, izvan nekoliko dokumenata vrlo malo znamo, ni porijeklo mu nije sa sigurnošću utvrđeno) i njegovog sina Franju Matkova.<sup>84</sup> Određeni vlastiti bizantinizam Dalmacije, koji je ona primala mor-

<sup>81</sup> Npr. Manojlo Grk, Nikola Grk, Georgije Grk, — o njima opširnije sa svom ranijom literaturom — V. Đurić, nav. dj. (3) Dubrovačka slikarska škola i I. Fisković, Dubrovačko slikarstvo i društveni okvir njegova razvoja u XV stoljeću, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 23, Split 1983, s tr. 75—147.

<sup>82</sup> Klerikopulos, Juraj Kandijev — N. Klaić, I. Petricioli, Zadar u srednjem vijeku, Zadar 1976, str. 525, 528 (sa svom ranijom literaturom).

<sup>83</sup> Usp. bilj. 13; G. Gamulin, nav. dj. (4) Italokrećani, str. 268.

<sup>84</sup> V. Đurić, nav. d. (3) Dubrovačka slikarska škola, str. 195—207.

skim, a ne kopnenim putem, još nije dovoljno istražen, kao ni način na koji ga je prihvaćala, prerađivala i prosljeđivala.<sup>85</sup>

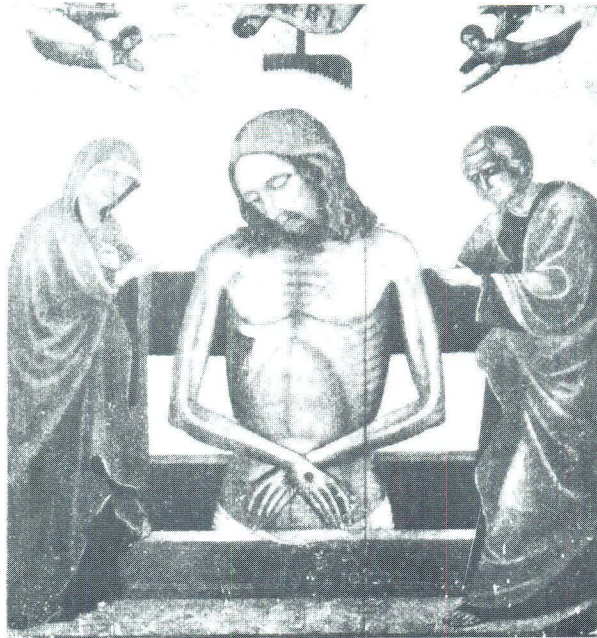
I Dalmacija, i Kreta na granici su dvaju bitno različitih umjetničkih krugova pod čijim utjecajem stoje i gdje se različite struje dodiruju.<sup>86</sup> Ali, značajniji je njihov periferni položaj u odnosu na matični umjetnički centar — Veneciju, odnosno Veneciju i Carigrad. Obje pokrajine na stanovitom rastojanju primaju utjecaje i prerađuju ih prema vlastitim dosezima te tako razvijaju samostalnu umjetničku djelatnost. Kreta je, za razliku od Dalmacije, bila dvostruka »periferija«: najprije Carigrada, čijim padom ona postaje jedan od glavnih centara, postbizantske umjetnosti, a potom i Venecije. Miješanjem stilova, Kreta je razvila slobodu umjetničkog razvoja koja je rezultirala ne samo nebrojenim ikonama već i jednim pravim umjetničkim pravcem, odnosno školom koja, iako u suštini eklektičarska i tradicionalistička i determinirana vlastitom bizantskom *koinè*, označava simbiozu i prožimanje dominantnih kulturnih utjecaja na području istočnog Mediterana.

U vrijeme svojeg formiranja tokom 15. stoljeća, kretsko-venecijanska škola ima svoje teme, sigurne i jasne uplive obaju polova »velike umjetnosti« i solidno zanatsko znanje. Ona je tada nova i svježija te formira teme i ikonografske tipove koji će se kao modeli stoljećima vjerno slijediti. Ali će, u trajanju od 15. do 17. stoljeća, u obje svoje varijante — i »alla greca« i »alla latina« — konzervirati obrasce i postupke svojih osnovnih čimbenika — slikarstva Paleologa te gotike, renesanse ili (u manjoj mjeri) baroka. Na njenim će ikonama ili tavlama zapadnih tema, na »zamrznutim« i »usporenim« (svojevrzni »freeze frame« rečeno tekućim terminom) prikazima gotizirajućih Bogorodica, Imago Pietatis, bassanovskih Rođenja ili Poklonstava, da ne nabrajamo dalje, gotika i renesansa vrlo polako odumirati sve do potkraj 17. stoljeća i pada Krete, i tada u baroku, doslovno raspršiti se u prostoru, ostavljajući iza sebe modele jedne, u suštini pučke umjetnosti. Gotovo paradoksalno zvuči, ta je kretsko-venecijanska škola postala odložen kraj mletačkoga Quattrocenta, Cinquecenta i Seicenta, raširenog upravo njenim djelima diljem Mediterana više nego li slikama prave »državne« mletačke umjetnosti. Brojne ikone kretskih slikara pune zapadnih i oblikovnih i ikonografskih elemenata, dospjele su dalje i dublje u evropski prostor nego li naručivana i skupo plaćana djela Ticijana, Palme Mlađega ili Veronesea.<sup>87</sup>

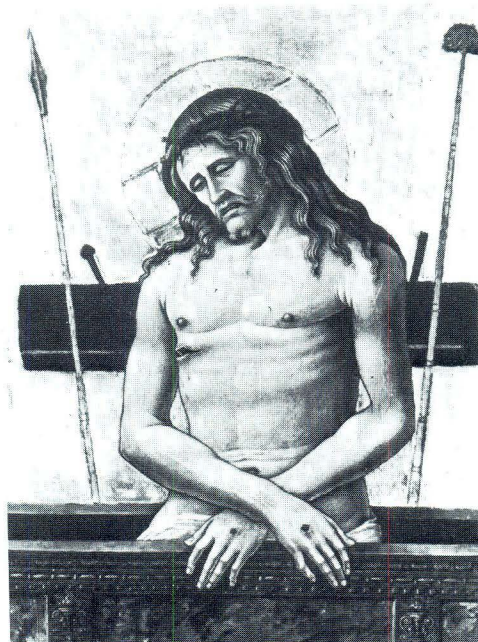
<sup>85</sup> Lj. Karaman, O putevima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana, Starohrvatska prosvjeta, III ser. sv. 6, Split 1958, str. 61—76.

<sup>86</sup> Dok su utjecaji i putevi talijanske umjetnosti u Dalmaciji riješeni, upravo je bizantinizam ostao mjesto u kojem i danas još uvijek tapkamo na mjestu, počevši od zadarske Bogorodice benediktinki pa sve do grupe ikona 14. i 15. st., Petra Jordanića i ugljanskog triptiha. Garrisonov termin »adriobizantinizma« sve je više u upotrebi, ali za ona djela koja stilski nisu dovoljno jasna. U posljednje vrijeme je problem jadranskih, odnosno dalmatinskih radionica sve češće u centru pažnje. Usp. G. Gamulin, Il Maestro della Madonna di Tersato, Arte Veneta XXXIV, Venezia 1980, str. 18—25; M. Bianco — Fiorin, La Madonna »Bizantina« di Valvasone e il problema della scuola Adriatica, Valvasone, Udine 1979, str. 18—27; M. S. Frinta, Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connections, Zograf 18, Beograd 1987, str. 12—21.

<sup>87</sup> Dolazimo tako do teme — kultura — subkultura, odnosno elitna umjetnost, umjetnost obrazovanih naspram popularne pučke umjetnosti, koja zbog lake



Angelos, Imago Pietatis između Bogorodice i sv. Ivana, Venecija, Museo Correr.



Carlo Crivelli, Imago Pietatis, New York, privatna zbirka.

Kretski su slikari bili onaj katalizator što je upijao snažne impulse koji su tristotinjak godina zračili iz slikarstva grada na lagunama, preradivali ih i distribuirali na prostoru od nekoliko hiljada kilometara.

Gubitak upravo onog »venecijanizirajućeg« internacionalnog elementa kretsko-venecijanskog slikarstva sui generis značit će i njegov prestanak.<sup>88</sup> Na, i dalje vrlo brojnim ikonama od Grčke do Jadrana široko raspršenih lokalnih škola i radionica,<sup>89</sup> usprkos sve većem širenju kulta Gospe od Ružarja u Dalmaciji, ostat će naoko sve isto: isti motivi, uz čak neke tehničke inovacije,<sup>90</sup> ista ikonografija te tradicionalni bizantski elementi. Oni će, međutim, bez svojeg venecijanskog kontrapunkta, ostati osiromašeni i gotovo opori u svojoj suhoći. Nakon prestanka kretsko-venecijanske škole, umjetnost ikona mediteranskog kruga krenut će u svojevrsnu pučku naivu.

shvatljivosti ima uspjeha u širokim krugovima. Narod je u ikonama koje je nabavljao gledao posrednike u molitvi, prije nego li njihovu dopadljivost i posebnost. No »visoka«, »elitna« umjetnost, nastajala je često po programima vrlo obrazovanih ljudi, ali je zahvaljujući umnožavanju tiskom postajala veoma poznata i prenošena u jednostavnije, pučke verzije velikih tema. (Usp. *M. Chatzidakis*, Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch — kretische Malerei, Zeitschrift für Kirchengeschichte LIX, Berlin 1940, Variorum reprints London 1976, str. 147—161.) Popularna umjetnost crpi svoje inspiracije iz elitne, zadržavajući veoma dugo njene konvencije, a isključujući invenciju. (Usp. *Z. Maković*, Popularna štampana slika, porijeklo, funkcija, značenje, Život umjetnosti 32, Zagreb 1981, str. 37.) Prihvaćene se konvencije u kulturno užoj sredini mijenjaju i prilagodavaju njenim estetskim zahtjevima. Popularnu umjetnost mnogi dijele od narodne (A. Hauser, Filozofija povijesti umjetnosti, Zagreb 1963, str. 245; *Z. Maković*, nav. dj. 32—38.)

Za razliku od popularne umjetnosti koju su često prihvaćali i viši slojevi, u jeziku narodne umjetnosti dominantnu ulogu imaju grubi arhaizmi. Popularnoj »pučkoj« umjetnosti nije lako odrediti granice, jer iako izrasla iz »visoke umjetnosti«, njen je izraz suprotstavljen dominantnim umjetničkim pravcima. Kad je u pitanju likovni izraz kretsko-venecijanske škole naspram snažne umjetnosti mletačkog Quattrocenta, Cinquecenta i Seicenta, pojam stila čini se neobično važnim naprosto stoga što iznosi i pogled na svijet. Umjetnost ove škole je »demokratska umjetnost« u etnički heterogenoj mletačkoj republici. Ona je u suštini depersonalizirana i obraća se jedinki. Pritom udaljenost i različitost kulturnih i vjerskih zajednica, u recepciji i razumijevanju ikona ne znači gotovo ništa. Migracioni putevi Bogorodica i svetaca bili su razgranatiji i složeniji nego bilo koji drugi kulturni dodir. Ono što je kod kretsko-venecijanske škole od osobitog značaja jest njena transnacionalnost.

<sup>88</sup> Ne mogu pritom ne asocirati na tzv. »internacionalnu gotiku«, odnosno njeno slikarstvo, koja opet na svoj način, razlomljena na niz lokalnih škola, predalpskog i alpskog te srednjoevropskog prostora, okamenivši svoje »S« krivulje i draperije te slatkasta lica Bogorodica nestaje direktno u baroku.

<sup>89</sup> Spominjem pritom samo razne škole s grčkog kopna navedene u *Les icones dans les collections Suisses*, Genève 1968, te jonskih otoka, (nav. dj. (30) Pittura su tavola, str. 21—28) Za Dalmaciju je najznačajnija tzv. Bokokotorska slikarska škola. (*G. Tomić*, Bokokotorska ikonopisna škola XVII—XIX vek, Beograd 1957; *P. Mijović*, Bokokotorska slikarska škola XVII—XIX vijeka, Titograd 1960.)

<sup>90</sup> Već od kraja 16. st. javlja se tehnika slikanja ikona na staklu — usp. *C. Fisko-vič*, Pet ikona na staklu iz Dalmacije, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 24, Split 1984, str. 125—138; *V. Han*, Arhivski podaci o ikonama na staklu iz XVI—XVIII veka u gradovima na istočnoj obali Jadrana, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 22, Novi Sad 1986, str. 223—232.

## SOME NOTES ON THE CRETO-VENETIAN PAINTING IN DALMATIA

Zoraida Demori-Staničić

Icons of the Creto-Venetian school were noticed in Dalmatia a long time ago. Although scientific opinions and even the precise title of this particular style based both on byzantine and western (venetian) influences differ (S. Bettini and other Italian scholars like M. Cattapan, M. Bianco Fiorin talk about Creto — Venetian school, while Greeks, among them most prominent M. Chatzidakis emphasize the role of the Crete — thus Cretan school) the number of these icons constantly increase in Greece, Italy and Dalmatia. In this article the authoress on the example of two newly discovered icons from Dalmatia — from the Orthodox churches of Drniš and Skradin (well known by the signed icon of the Last Judgement by Georgius Margazinis) gives a synthetic view on the problem of the Creto-Venetian school emphasizing the existence of the school in the real meaning of the word. Although Creto-Venetian school has been recognized in 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries around the Greek community and the church San Giorgio dei Greci in Venice, the school must have existed even in the 15<sup>th</sup> century, but on the island of Crete. It is not easy to believe that such a number of painters well known from Cattapan's documents didn't have artistic connections, especially when documents prove several apprenticeships: Angelo Acotanto-Giovanni Acotanto — Andrea Rizo — Nicola Rizo, Andrea Pavia — Antonio Papadopouli, or Andrea Pavia — Angelo Bizamano.

The formation of the Creto-Venetian school in the 15<sup>th</sup> century has not been explained yet although we know the main works and the names of the painters, but we don't know either the exact place or the exact time of their activity. The contribution of the authentic Cretan painting of the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries is indisputable in the formation of the School but still a link is missing between byzantine painting and venetian art of the 13<sup>th</sup>, 14<sup>th</sup> and the beginning of the 15<sup>th</sup> centuries.

Venice is in the possession of the Crete from the 1204. till 1669. and the influence of its painting had to be strongly present on the island even before 15<sup>th</sup> century, although the Venetian painting itself is based on the experience of the byzantine painters. The absorbed and modified byzantinism »alla veneziana« will last in Venice from Paolo Veneziano to Crivellis. Only the powerful mercantile Republic of St. Mark could give to Cretan painting an international fame, but with certain modifications. So a hybrid style is born. It is an eclectic one, because together with byzantine elements in the same time takes fragments of the Gothic, Renaissance or even Baroque art and uses them in its own way, never managing to absorb real space and volume.

In spite of the Cretan (byzantine) origins in the formation of this school, it cannot be understood without very strong influences of the Venetian Trecento. The influence of the gothic style is even more stressed on the Holly Trinity icon from Drniš than on the works of Rizos, Pavia or Zafuri. The western iconography and gothic moulding of the draperies are combined with byzantine technology and programme. The result is byzantine essence wrapped in gothic forms. The double

formation and thus the double capacity of the Cretan painters to work »alla greca« and »alla latina« is obvious in this icon but the difference between this Holy Trinity and other, almost the same iconographic subjects, is in individualism and emotions of the latter. Cretan painters were brought up in strong tradition of icon painting which excludes any personal attitude and the result is a strong hieratic vision of the Divine. Holy Trinity icon is compared with works of Andrea Rizo and Andrea Pavia and is dated in the second half of the 15<sup>th</sup> century. The resemblances are found with icons of Angelo Acotanto founder of the Acotanto pictorial school from which Andrea Rizo emerged, one of the most important Cretan painters of 15<sup>th</sup> century.

The *Imago Pietatis* icon from Skradin in the traditional scheme Western world took from Byzance, is analysed and dated in the first half of the 15<sup>th</sup> century compared with other examples of *Imago Pietatis* by Nicola Zafuri and others from the beginning of the 16<sup>th</sup> century.

The authoress stresses the possible role of Dalmatia between Crete and Venice. The question of the Dalmatian byzantinism is not solved yet. Dalmatia received most of its icons by trade but from 13<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> century colonies of Greek painters exist in Kotor, Dubrovnik and Zadar. The geographic position of Dalmatia had to make a certain role in the mutual interreactins of Crete and Venice. Dalmatia received byzantinism but it also accepted and reshaped it. The most significant example are local variations of the Andrea Rizo's icon of the Virgin in Ston. As artistic outskirts of strong artistic centres such as Venice and Constantinople both Dalmatia and Crete had a freedom to develop a creative artistic activity — Crete a double one — which enabled a mixture of styles.

In the 15<sup>th</sup> century which was the time of its formation, Creto-Venetian school, had its themes, obvious combination of both byzantine and venetian art and a solid technology. In that early period it was new and fresh with new themes and iconographic types to be followed in few next centuries. From 15<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> century Creto-Venetian school will preserve the procedures and models of byzantine Paleologue painting and Venetian Gothic or Renaissance, which during centuries will slowly vanish on the retarded petrified Madonnas, *Imago Pietatis* or bassanesque Nativities. It seems paradoxical but Creto-Venetian school seems to be the delayed end of the Venetian Quattrocento and Cinquecento. Loosing its »international« venetian element Creto-Venetian school ceases and scatters in the space leaving from Greece to the Adriatic numerous local schools. On the numerous icons of the 18<sup>th</sup> century apparently everything is the same: the motives, iconography and technology with dominant bysantinism. But icons are rigid and poor. After the Creto-Venetian school the icons of the Mediterranean imerge into popular, almost naïve painting.