

ITALOKREĆANI NA NAŠOJ OBALI

G R G O G A M U L I N

Historijska je kritika stigla, čini se, do razvojne tačke u kojoj djela italokrećanskih majstora na našoj obali traže ne samo da im obratimo veću pažnju, nego i da im naučna kritika ostvari potpuniju naučnu sistematizaciju. Istraživanja su u posljednje vrijeme dovoljno napredovala, zahvaljujući u prvom redu kolegama u Grčkoj. Ako na temelju toga još nije moguće u nas pristupiti sistematskoj obradi koja može biti rezultat dugogodišnjeg specijaliziranog studija, možda nije na odmet pokušati riješiti neke probleme koji su već dostupni današnjem poznavanju ove oblasti, ili barem predložiti najvjerojatnija rješenja. Upravo na to se i ograničava ovaj osvrt.

Dva italokrećanska *Raspela* iz crkve Svi Sveti u Korčuli (sada u riznici katedrale) spadaju zaista među ove za koje još ne možemo predložiti određeno atributivno rješenje. Bilo je, međutim, važno utvrditi njihovu pripadnost italokrećanskom ambijentu; učinio sam to u »Arte Veneta« 1965, već i na osnovu napisa INBI, koja nose oba raspela kao i na osnovu zapisa biskupa Španića u njegovoj vizitaciji iz god. 1669.¹⁾

Značenje ovih raspela je za »prehistoriju« italokrećanske škole u svakom slučaju veoma značajno: ona ulaze u ono razdoblje između

¹⁾ Malo Raspelo objavio je *Lj. Karaman* u *Umjetnost XV i XVI vijeka u Dalmaciji*, 1933, sl. 85., kojega je pripisao nekoj domaćoj školi. Godine 1924. objavio ga je i *Van Marle*, *Italian School of Art*, str. 97, sl. 48.

Don Ivo Matijaca, opat katedrale u Korčuli, u svom rukopisu koji mi je blagonaklono stavio na uvid (Opatska riznica Sv. Marka, str. 3) upozorio je na savremeni izvor biskupa Španića, prema kojem je »Veliko Raspelo« iz Svih Svetih dopremljeno sa Krete god. 1668. Citat glasi: *In ecclesia Omnium Sanctorum. In dicta Ecclesia ad altare S. Rochi e S. Antonii Abb. ubi est crux Magna translata de Candiae Regno 1668. (Arhiv u Dubrovniku, Sv. »Spanich«, br. 48, fol. 21, god. 1669).*

Ne možemo naravno biti sigurni da je to »Veliko Raspelo« upravo ovo veće okrnjeno, a ne ono manje i čitavo, no oba su zacijelo, sa ostalim krećanskim slikama, stigla u Korčulu istom korčulanskom galijom koja je poslije napuštanja Krete dopremila u Korčulu slike i predmete spašene iz krećanskih crkava. Kako je biskup Španić tada

tzv. »maniere greke« i pravih italokretske ikona slikanih od XV stoljeća na dalje. U tematici raspela ulaze dakle u razdoblje poslije velikog Raspela venecijanske »maniere greke« (ako je taj termin ovdje uopće adekvatan i potreban) u Helenskom institutu u Veneciji,²⁾ ali više u oslonu na ikonografiju, pa i stilistiku Paola Veneziana kakva je došla do klasičnog izražaja u dubrovačkom Raspelu. I oblik križa i cijela invencija obaju korčulanskih raspela tipično je mletačka i radi se očito o izravnom utjecaju Venecije na kretske slikare. Iz kojeg vremena? — to je pitanje koje se za sada ne može s apsolutnom sigurnošću utvrditi. Teško je, naravno, pretpostaviti da bi ovako izrazito trecentistička forma mogla perzistirati dulje vremena i u quattrocento, ali u ovim perifernim oblastima koje su navikle na dugo poštivanje tradicije, moguća su sva iznenađenja.³⁾ Ipak, od dva korčulanska raspela, ono veće i okrnjeno izgleda nam starije i bolje (2,35×0,51) To je u svakom slučaju lijepo djelo ovog razdoblja kretske škole. Snažno Kristovo tijelo ovito je kratkom pojasnicom. I lice, ma kako bilo tipološki blisko onome sa manjeg Raspela, čini nam se dramatičnijim, kao što je to i cijela invencija s dinamičnim obrisom. Velika je šteta što je ovo Raspelo došlo do nas bez ruku i bez likova na »trilobima«, no kultura mletačkog trecenta tako je snažno prisutna da nije moguće datum nastanka pomaći iznad 1400 god. A nisam više sklon učiniti to ni za manje Raspelo (1,7×1,7 m), koje je do nas došlo u relativnom dobrom stanju sa simbolima evanđelista tipičnim za Paola i za mletački trecento uopće. Nema razloga ne pretpostaviti da je i ono stiglo s istom galijom sa Krete kao i veliko Raspelo i niz ostalih slika prilikom povlačenja pred Turcima. Lik Krista je mnogo slabiji i bez drama-

živio u Korčuli i bio po svoj prilici očevidac događaja, možemo taj zapis smatrati izvorom prvog reda. — Objavio sam Malo Raspelo i spomenuo usput i jedno i drugo u studiji *Un Crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento*. »Arte Veneta« 1965, str. 38, sl. 45.

Korčulanski pisac Petar Dimitri u svom povijesnom spisu o korčulanskim crkvama piše: »Dalli muri di questa chiesa stavano appesi molti quadri di pittura greca che con due croci che pure erano colocate in essa chiesa fatte di tavola con cornici all'estremità indorate sono stati trasportati da Candia, nell'anno in cui i Veneti si ritiravano da collà, da una galera curzolana commandata in qualità di sopracomito da un nobile di Curzola e donati in detta chiesa.« Prijepis u Arhivu stolne crkve u Korčuli.

F. Radić je veliko oštećeno raspelo još vidio čitavo. Uporedi: Vjesnik hrvatskog arheološkog društva XIV, br. 4. Zagreb 1892. i Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine VI. Sarajevo 1894.

²⁾ *M. Chatzidakis, Icones*, br. 178 i 179, str. XXXVII, 177—180; *G. Gamulin*, op. cit., str. 41, 42, sl. 52.

³⁾ Možemo kao kasniji primjer uzeti dragocjeno Raspelo na relikvijaru, kao i Raspeće na Kustodiji »teke« kardinala Bessariona, na koju S. Bettini misli da možda pripada samom A. Rizzu, oko 1472. (*S. Moschini Marconi, Galleria dell'Accademia di Venezia*, 1955, sl. 216 a, str. 194); ili izvrsnu ikonu s Raspećem iz prve polovine XVI st. u Helenskom institutu u Veneciji (*M. Chatzidakis, Icones*, tb. 14, str. 34).

tike, sa dugom pojasnicom, dok drveni okvir predstavlja, poslije Paolova Raspela u Dubrovniku, najbogatiji ukras gotičkog raspela koji mi je poznat. Originalna je koncepcija vitice s rozetama, dok pinije ponavljaju motiv, samo u grubljoj izradbi nego što je nalazimo u Dubrovniku. Boje su konvencionalne sa žučkastim tijelom na zlatnoj pozadini. Kako nam je bizantinska koncepcija raspela i Kristova lika dobro poznata u samoj Veneciji već od mozaikalnog Raspeća u Sv. Marku (s početka XIII st.), a znamo i kako ona kontinuiru u pravom italokretsском slikarstvu, oba korčulanska raspela predstavljaju u svojoj vrsti zaista rijetkost i možemo ih smatrati neke vrste »pretečama« italokretske škole. Jasno je da se i u njihovom slučaju, kao i u slučaju kasnijeg kompleksa italokretske, odnosno venetokretske škole, radi zapravo o grčkoj umjetnosti, kako je to već 1952. upozorio V. Lazarev, i kako je to nedavno s pravom formulirao i M. Hatzidakis.⁴⁾ Termin italogrčki i italokretski treba smatrati čistim konvencijama koje u dva razdoblja označavaju veći ili manji utjecaj talijanske umjetnosti na grčku umjetnost prije i poslije pada Konstantinopola.

U slučaju naših raspela imamo u svakom slučaju primjer veoma jakog utjecaja i to u razdoblju tako ranom, da nam se možda mogu javiti i sumnje u njihovo kronološko određivanje. Zamisliti, međutim, njihov nastanak kasnije, možda u prvoj polovici XV stoljeća, jedva da je moguće. Značilo bi pretpostaviti retardaciju veću od pola stoljeća, a i već stare predloške (na Kreti, možda?) na osnovu kojih su ova raspela mogla nastati.

Ostaje, naravno, otvoreno pitanje, u kojoj mjeri je moguće korčulanska raspela približiti bilo kojem od onih radova koje Lazarev grupira, tačnije, raspoređuje unutar XIV i XV st. sve do Raspela sa relikvijara kardinala Bessariona u venecijanskoj Akademiji i Smrti Marijine sa sv. Franjom i Dominikom iz Muzeja Puškina u Moskvi?

⁴⁾ V. Lazarev je u studiji »O pitanju »grčke manire«, italo-grčkih i italokretskih slikarskih škola« (»Ežegodnik instituta istorii iskusstv«, Moskva 1952, str. 156. i dalje, postavio jasnu razliku ne samo između »manire greke« 13. st. nego i italogrčkog slikarstva 14. i 15. st., i italokretske od 16.—18. st. — Italogrčkoj školi pripala bi relativno rijetka djela, nabrojena na str. 165. i 166. — I M. Chatzidakis u svom katalogu slika Helenskog instituta u Veneciji provodi distinkciju »maniere greke« od kasnijih škola 15.—18. st, ali ispušta termin i grupaciju italogrčke škole: »Cette maniera greca est représentée dans notre musée de façon fort satisfaisante par la grande Pala et le Crucifix (n. 178 et 179) dans la forme qu'elle a prise au XIV siècle à Venise, où les influences bysantines se font sentir plus longtemps que dans les autres contrées italiennes. — Les icônes peintes après 1500. par des artistes grecs et destinées à une clientèle de la même nation ou, en tout cas, orthodoxe, appartiennent essentiellement à l'art grec, indépendamment du fait qu'elles peuvent ne pas être exemptes d'influences étrangères et spécialement italiennes. Entre ces deux cercles d'activité artistique il n'y a aucun rapport ni de temps ni d'origine, malgré la caractéristique commune que toutes les deux combinent souvent des éléments grecs et italiens« (M. Chatzidakis, I c o n e s, str. XXXVII)

Očito, radi se o radovima koji su na različitim tačkama i u različitim vremenima dolazili pod utjecaj talijanskih škola. Korčulanska se raspela upravo po svojoj mletačkoj trecentističkoj koncepciji stubolkom razlikuju od onih na relikvijaru, kao i na kustodiji relikvijara kardinala Bessariona, koja se svakako više oslanjaju na bizantinsku tradiciju.

Gledajući pred par godina kod dubrovačkih dominikanaca visoko na zidu iza glavnog oltara Bogorodicu s djetetom očito italokreetskog načina učinila mi se veoma bliskom načinu Angela Bizamana, pa sam je kao takovu i signalizirao u zagrebačkom »Telegramu«.⁵⁾ Međutim ona pripada njegovom bratu Donatu Bizamanu, kako to pokazuje sam potpis na slici. U jesen 1966. godine naime Konzervatorski zavod za Dalmaciju skinuo je sliku sa njenog visokog mjesta i pri njenom čišćenju C. Fisković je pročitao u njenom lijevom uglu potpis:

DONATV. BIZA.....PIN...

(Donatus Bizamanus..... pinxit)

Sred donjeg dijela slike pod Bogorodicom je grb čiji štiti je razdijeljen u dva dijela zlatnim vodoravnim pojasom. U gornjem polju su dvije zvijezde, a u donjem inicijali P B P.

Do ideje o Angelu moglo se ranije doći na osnovu njegovog dokumentiranog boravka u Dubrovniku,⁶⁾ te stilskih podudarnosti sa fragmentima pale iz Komolca (sada u zbirci Franjevacu u Dubrovniku) i potpisane Bogorodice s djetetom i sv. Ivanom u Arheološkom muzeju u Splitu. No bile su očigledne i razlike, kao što je ono veoma karakteristično uho malog Isusa. A upravo takvo uho, koje je kao drugi potpis umjetnika, može se vidjeti na potpisanoj i datiranoj slici Donata u Provincijalnoj pinakoteci u Bariju (Bogorodica na prijestolju sa Sv. Franjom i Sv. Katarinom, 1539).⁷⁾

To bi dakle bila druga slika otrantskih slikara u Dubrovniku. Očito Donato ne doseže kvalitet svog vjerojatno starijeg brata, ali ova njegova *Bogorodica s djetetom* u Dubrovniku (drvo, 125×96 cm) zanimljiva je upravo zbog rijetkosti i možda zbog značenja koje može imati za daljnje definiranje profila ovog malog apulijskog italokrećanina. Slikana je sva u toplim tonovima, sa crvenim plaštem i, izuzevši mletačke madonere, odvaja se od italokrećanskih stilskih shema kao malo koji od njegovih sunarodnjaka.

Između mnoštva još uvijek problematskih italokrećanskih slika koje se nalaze na našoj obali, ističe se još nekoliko njih svojom kvalitetom, ali i stilistikom toliko izrazitom da nije potrebno odgađati rješenje njihovog atributivnog problema, kao što je to slučaj sa radovima koji gravitiraju oko imena Andrije Rizza.

⁵⁾ G. Gamulin, Bizamano kod Bijelih fratara, »Telegram« 1965, br. 292.

⁶⁾ C. Fisković, Slikar Angelo Bizamano u Dubrovniku, »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji«, br. 11, 1959, str. 72.

⁷⁾ Michele d'Elia, Mostra dell'arte in Puglia, Bari, 1964, str. 105.

Tako je, na primjer, očigledno da Bogorodica s djetetom iz Sv. Stasija u Dobroti pripada Emanuelu Zane.⁸⁾ Slika je dobro sačuvana, lijep primjer renesansne transkripcije stare bizantinske teme sa snažnom provedbom plastičnosti, ali bez prostora. Na zlatnom fondu slikar je oblikovao svoj umilni lik Bogorodice, kao što je to i inače običavao, bez ikakve težnje prema osjećajnosti.

A kao što je poznato Emanuel Zane je od 1655. do svoje smrti 1690. obnašao u Veneciji dužnost paroha crkve S. Giorgio dei Greci. Poslije no što je izgradio svoj način, solidan u zanatskom pogledu (na. pr., već u Sv. Ani iz Muzeja Benaki, 1637) nije se bitno mjenjao osim u baroknom obogaćenju detalja i dekora. Sve mogućnosti koje mu je pružala barokna Venecija u pogledu savremenih luminističkih i kolorističkih mogućnosti, on je odbacivao.

Fizionomijski je tip naše Bogorodice fiksiran veoma rano, već na Jesovu stablu iz 1644.⁹⁾ (Helenski institut u Veneciji), kao i na Sv. Gobjelasu iz 1655 godine.¹⁰⁾ I lice majke i malog Isusa nalazimo na Bogorodici samostana Platitera na Krfu iz 1657, gdje i nabori plašta već pokazuju mekoću koja je tako karakteristična za ovu našu u Dobroti.¹¹⁾ No upravo usporedba sa krfskom Bogorodicom pokazuje svu vrijednost ove naše, njene skladnije razmjere, ljepši položaj dvaju anđela. Sudeći po svemu možda bi kvalitete ove naše Bogorodice mogle objasniti kasnijim nastankom u vrijeme dugog boravka u Veneciji.

Konstantin Zane, Emanuelov brat, mnogo slabiji i više eklektičan, kao da se i u poznatoj svojoj slici iz riznice katedrale u Dubrovniku ipak više drži drevne tradicije.¹²⁾ U tome je već imao uzore i u opusu svoga brata, koji se, na primjer, u svojoj Bogorodici iz 1659,¹³⁾ također vraća starom bizantinskom načinu, ne samo u ikonografskoj zamisli, nego i u detaljima. Upravo na tu koncepciju kao da se oslanja Konstantin slikajući Bogorodicu s djetetom koja se nalazi u Župnoj crkvi u Prčanju.¹⁴⁾ Oslon na Emanuela je čak toliki da se ne bi mogla isključiti i mogućnost da se radi o ruci starijeg brata, kad u licu i haljini djeteta, u većoj plošnosti cijelog lika; u tipično Konstantinovoj ornamentici Bogorodičine krune itd. ne bismo prepoznali ruku mlađeg brata. Čitanje slike je uz to otežano znatnim premazima mnogih djelova, osobito Bogorodičina plašta.

⁸⁾ G. Gamulin, Preliminarni Izvještaj... »Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti«, I, Zagreb 1960, sl. 11.

⁹⁾ M. Chatzidakis, op; cit., tb. 61, br. 107.

¹⁰⁾ M. N. Drandakis, Emmanuel Tzanès Bounialis, Atena, 1962, sl. 9.

¹¹⁾ M. N. Drandakis, op. cit., tb. 47

¹²⁾ V. Đurić, Icones de Yougoslavie, 1961, str. 65, tb LXXXVI;

¹³⁾ M. N. Drandakis, op. cit., tb. 49.

¹⁴⁾ G. Gamulin, Italokrećanin usred baroka. »Telegram« Zagreb 1965, br. 285.

Uz dvije ikone u zbirci Pravoslavne crkve u Zadru,¹⁵⁾ uz onu u riznici katedrale u Dubrovniku, i uz ovu tek opisanu, postoji u Splitu kod Dr Tere Marović jedna Bogorodica s djetetom, koja se očito oslanja na onu u Dubrovniku, ali njenu kvalitetu ni u kojem slučaju ne dosiže. Neke crtačke nekorektnosti i suha shematika nabora upozoravaju nas na oprez. Može biti da se radi o kasnoj slobodnoj kopiji, ali dok budu tačnije poznate sve oscilacije koje je ovaj mali italokrećanin mogao pokazati u svom radu, teško je nešto sigurnije reći. Treba ipak upozoriti da se na Constantinovoj slici »Sveci 22 januara« u zbirci Helenskog instituta u Veneciji (iz 1632) javljaju upravo ovako dugi i rigidni nabori.

¹⁵⁾ L. Mirković, Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirche ausserhalb Jugoslawiens. »Pepragmena«, 1955, br. 1, str. 326.

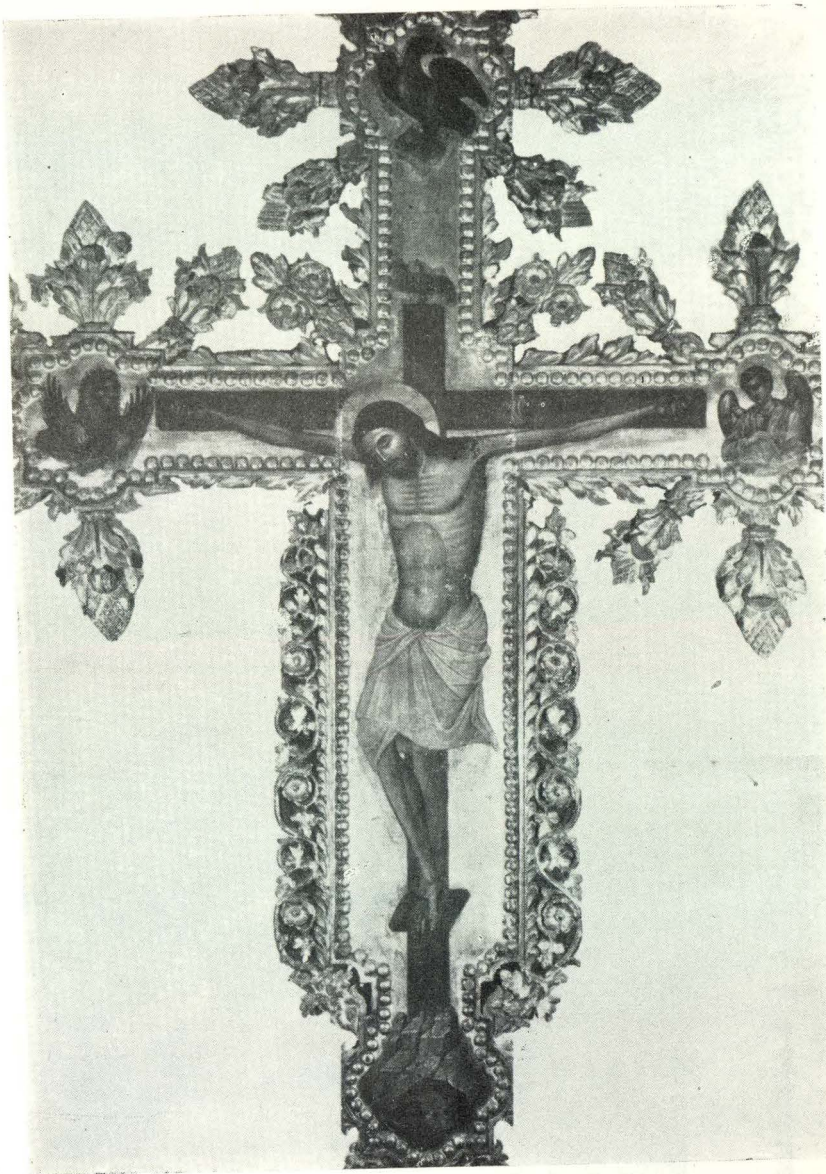
PEINTRES ITALO-CRETOIS EN DALMATIE

GRGO GAMULIN

L'auteur publie cinq oeuvres de peintres appelés italo-crétois, qui ont été conservées dans les églises et collections privées en Dalmatie, dont un grand crucifix joliment sculpté et un petit, endommagé, auquel il manque les bras horizontaux. Ces deux crucifix se trouvent dans le Trésor de la cathédrale de Korčula. Bien qu'il soit difficile de les dater, l'auteur suppose qu'ils pourraient être de la seconde moitié du XV^e. s. On y décele clairement les influences de la peinture vénitienne, et ils apportent une intéressante contribution précisément à l'étude des oeuvres des écoles vénéto-crétoises.

Jusqu' à présent, on connaissait à Dubrovnik le travail du peintre Angelo Bizamano, publié dans cette revue, et cela sur la base de l'analyse stylistique et des documents d'archives (*Supplément à l'Histoire de l'Art en Dalmatie*, 11, Split, 1959). Maintenant l'Institut de Conservation pour la Dalmatie vient de faire nettoyer dans son atelier de restauration une icône de *Madone à l'Enfant* qui appartient à l'église des Dominicains de Dubrovnik: à cette occasion on y a trouvé la signature de Donato Bizamano. C'est donc une seconde peinture de ces peintres qui travaillèrent à Otrante, ville avec laquelle Dubrovnik était en rapports.

Dans l'église St-Eustache de Dobrota — dans les Bouches de Kotor — se trouve une *Madone à l'Enfant* que l'auteur considère comme étant le travail d'Emmanuel Zane. A son frère, Constantin Zane, il attribue même la peinture de la *Madone à l'Enfant* qui fait partie d'une collection privée de Split.



35. Italokretski slikar, *Raspelo* (detalj). Korčula, Riznica stolne crkve



36. Italokretski slikar, Raspelo. Korčula, Riznica stolne crkve



37. D. Bizamano, Bogorodica s djetetom. Dubrovnik, crkva dominikanaca



38. D. Bizamano, Bogorodica sa svecima i donatorom. Bari, Pinacoteca provinciale



39. E. Zane, Bogorodica s djetetom. Dobrota, crkva sv. Stasija



40. K. Zane, Bogorodica s djetetom. Prčanj, župna crkva



41. K. Zane, Bogorodica s djetetom. Split, privatna vlasnost