

*Osvrti i kritike*

*Nikola Božidarević. Veliki slikar dubrovačke renesanse / Great Painter of the Renaissance in Dubrovnik*, ur. Pavica Vilać. Dubrovnik: Dubrovački muzeji, 2017, 104 str.

U panorami dubrovačkog slikarstva “zlatnog” 15. i 16. stoljeća Nikola Božidarević je sačuvanim djelima najprisutniji u usporedbi s drugim umjetnicima koji čine okosnicu djelatnosti slikara nekoć okupljenih pod nazivom “dubrovačka slikarska škola”. Tu prisutnost, gotovo paradoksalno, čini svega pet oltarnih slika, od kojih se za jednu smatra da je izvedena uz osjetnu suradnju radionice. Za opus slikara čija se sačuvana djela mogu nabrojiti na prste jedne ruke teško je očekivati da će biti okupljen i obrađen u tradicionalnoj formi umjetničke monografije, pa je publikacija koja je popratila izložbu održanu u Kneževu dvoru povodom petstote obljetnice smrti Nikole Božidarevića (1517-2017) najbliža ostvarenju takvog izdavačkog pothvata. Unatoč fragmentarnosti slikarske građe, katalog *Nikola Božidarević. Veliki slikar dubrovačke renesanse* uspijeva pokazati složenost Božidarevićeve pojave na umjetničkoj pozornici prvih desetljeća dubrovačkog 16. stoljeća.

Nakon uvodne riječi ravnateljice Dubrovačkih muzeja Pavice Vilać koja se osvrnula na sadržaj izložbe održane u Kneževu dvoru, katalog otvara tekst Vedrane Gjukić-Bender o slikarovom životu i poznatim podacima o njegovoj djelatnosti. Slijedeći arhivske dokumente čiju objavu dugujemo još Karlu Kovaču i Jorju Tadiću, autorica ocrta Božidarevićeve biografiju prije i poslije (još uvijek zagonetnog) puta u Italiju za koji se smatra da se odvio između 1477. (kada prekida nauk kod Petra Ognjanovića jer “kani otići u Veneciju”) i 1494. godine (kada s ocem Božidarom Vlatkovićem ugovara izradu izgubljenog poliptiha za oltar Sv. Jeronima u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku). Tijekom dvadeset i tri godine od povratka iz Italije do smrti, Božidarević je izradio ukupno šesnaest slika, dijelom sačuvanih, a dijelom arhivski dokumentiranih. Njihovim pregledom u kronološkom slijedu Vedrana Gjukić-Bender rastvara lepezu Božidarevićevog danas fragmentiranog opusa, ali i naručitelja kojima su obuhvaćeni svi segmenti dubrovačkog društva, od redovničkih zajednica i izvršne vlasti Republike u kolektivnim narudžbama, do vlasteoskih obitelji, kanonika i obrtnika u onima pojedinačnima. Zrnca na kojima se temelje određeni posredni zaključci o slikarovom životu i radu ipak treba uzimati s oprezom. Tako za slikara koji se u prvim desetljećima 16. stoljeća potpisao kao *Magister Biaxio Raguxeo* nad prizorom

*Poklonstva kraljeva* u crkvi Sv. Duha u istarskoj Novoj Vasi kraj Šušnjevice nema potvrde da je riječ o Nikolinom starijem bratu Vladislavu (a u ranijoj se literaturi istarski “Vlaho Dubrovčanin” bez uporišta spominjao i kao Nikolin sin), unatoč pretpostavljenoj dataciji zidnog oslika i činjenici da ispisano ime dvostruko svjedoči o slikarovom dubrovačkom podrijetlu. S obzirom na brojčani nesrazmjer arhivskih podataka i sačuvanih djela, tekst Vedrane Gjukić-Bender s temeljnim pregledom Božidarevićevog života i djela predstavlja polaznu točku budućim istraživačima slikarovog doprinosa dubrovačkoj likovnoj baštini.

Katalog usporedno na hrvatskom i engleskom jeziku donosi priloge povjesničara umjetnosti koji su se Božidarevićevom djelatnošću recentno bavili iz različitih aspekata. Poticajan tekst Radoslava Tomića naslovljen “Nikola Božidarević između dubrovačke tradicije i talijanske renesanse” polazi od zaključaka Ljuba Karamana, koji je već davne 1933. godine iznio temeljne, ali još uvijek aktualne misli o Božidarevićevom odnosu prema lokalnoj tradiciji, te smješta dubrovačkoga slikara u kontekst slikarskih zbivanja na suprotnoj obali Jadrana, nastojeći odgovoriti na pitanje koja je iskustva Božidarević donio iz Italije i kako ih je uklopio u lokalno slikarsko nasljeđe. Domaća je povijest umjetnosti od izložbe *Zlatno doba Dubrovnika: XV. i XVI. stoljeće* (Zagreb/Dubrovnik, 1987.) naovamo promijenila stav o tom “zlatnom” razdoblju dubrovačkog slikarstva, koje zapravo određuje tek sedamdeset godina djelatnosti prvaka “dubrovačke slikarske škole”, od poliptiha *Krštenja Kristova* Lovre Dobričevića (1448) do 1517/18. kada se ugasila trojka koja je lokalno slikarstvo uvela u renesansno 16. stoljeće (Nikola Božidarević, Mihajlo Hamzić i Vicko Lovrin). Samim napuštanjem odrednice “dubrovačka slikarska škola” (i u katalogu posvećenom Božidareviću korištene u navodnim znakovima) koju su usustavili Jorjo Tadić i Vojislav Đurić, a prihvatili njima suvremeni hrvatski povjesničari umjetnosti, već je naznačeno da se, s obzirom na malobrojnost sačuvanih djela, na slikarsku djelatnost dubrovačke sredine ne može primijeniti pojam koji podrazumijeva prije svega oblikovni kontinuitet likovne tradicije koja se prenosi s generacije na generaciju tijekom dužeg razdoblja. Nikola Božidarević je u kontekstu slikarskih zbivanja ranog 16. stoljeća možda najzahalnija pojava s pet sigurnih sačuvanih djela (u usporedbi s dva djela Mihajla Hamzića i samo jednog djela Vicka Lovrina), ali i najsloženija s obzirom na heterogene impulse koji se iz njih daju iščitati. Upravo su oni istraženi i objašnjeni u tekstu Radoslava Tomića, koji s pravom ispušta odrednice “tradicionalno” i “provincijsko” te povezuje Božidarevića sa suvremenicima u talijanskim sredinama u kojima se, pretpostavlja se, odvio njegov sedamnaestogodišnji

boravak izvan zavičaja. Slikar je svoju “brižno oblikovanu kulturu i likovni jezik”, kako ističe autor, nakon Venecije stekao po svoj prilici u Markama i u Rimu, gdje je poticaj za vlastita rješenja mogao naći u djelatnosti braće Crivelli te Pintoricchijevim prikazima prije svega u Rimu i u Spellu. Jasno je, dakle, da formu poliptiha, kao i zlatnu pozadinu traženu u ugovorima i prisutnu na najmlađem sačuvanom djelu, poliptihu na Dančama (1517), nastalom nakon pale obitelji Đorđić (1513) - u domaćem slikarstvu najranije oltarne pale s ujedinenim slikanim prostorom ikonografskog tipa *sacra conversazione* - ne treba shvaćati kao stilsku retardaciju ili “povratak” gotičkom, nego kao slikarsku stvarnost s kojom se Božidarević morao susresti u djelima braće Crivelli. Opće karakteristike slikarskog izraza braće Crivelli koje navodi Radoslav Tomić predočene su kvalitetnim ilustracijama poliptiha nekoć u crkvi Sv. Dominika u Camerinu (Carlo Crivelli, 1482, Milano, Pinacoteca di Brera) i onoga iz crkve Sv. Martina u mjestu Monte San Martino (Vittore Crivelli, 1490), u kojima se jasno ogleda spoj “staroga” i “novoga” karakterističan i za rješenja Nikole Božidarevića. Vrijedi napomenuti da ni Pintoricchio po povratku iz Rima u Perugiu 1495. godine nije napustio formu višedjelne oltarne slike (usp. poliptih ugovoren iste godine za crkvu Santa Maria degli Angeli / dei Fossi u Perugi, danas u Galleria Nazionale dell’Umbria), pa nije neobično da ona ostaje prisutna i u željama Božidarevićevih (i drugih) dubrovačkih naručitelja u prvim desetljećima 16. stoljeća i kasnije, kao reprezentativni oblik oltarne slike. Dodatnu vezu s umbrijskom sredinom i Pintoricchijem Radoslav Tomić ističe u vezi s *all’antica* motivima prisutnima na cjelovito sačuvanom rezbarenom i pozlaćenom okviru Božidarevićevog poliptiha na Dančama. Osim kontakta s klasičnim nasljeđem posredovanim pretpostavljenim kontaktom s Pintoricchijevom rimskom radionicom, u kontekstu odabira forme oltarnoga retable na Dančama možda bi se moglo pomišljati i na venecijanske utjecaje, koje Radoslav Tomić ističe u rješenju prikaza Sv. Martina koje povezuje sa svečevim poliptihom Bartolomea Vivarinija (1491, Bergamo, Accademia Carrara) te Sv. Jurja u borbi sa zmajem na predeli, bliskog Carpacciiovim venecijanskim rješenjima istoga prizora. Raspored i odnos slikanih polja Božidarevićevog poliptiha na Dančama odgovara formi tzv. padovanskog formata, kako ga je definirao Peter Humfrey, gotovo u potpunosti poštujući svih pet elemenata koji ga određuju: tri oslikana polja jednake visine, “toskanski tip” predele s narativnim prizorima, drveni rezbareni i pozlaćeni okvir riješen na način *all’antica*, luneta s figuralnim prikazom koja nadvisuje sva tri slikana polja i tendencija ujedinjavanja slikanog prostora (kod Božidarevića radi zlatne pozadine na

bočnim poljima djelomično ostvarena istovjetnim popločenjem “poda” slikanog prostora te slikanim parapetom koji u istoj visini kontinuirano prolazi kroz sva tri polja). Taj bi odabir mogao biti dodatna potvrda Božidarevićevih venecijanskih iskustava koja kroz Carpaccia u Zadru i Veneciji te Bartolomea Vivarinija ističe Radoslav Tomić. Raspravu o slikarovom mjestu između lokalne tradicije i talijanske renesanse autor zaključuje poticajnom mišlju da “razgovor o Božidareviću, usprkos prividnoj iscrpljenosti, nije završen”. Njegov će se nastavak možda razviti u smjeru potrage za pisanim potvrdama slikarovog boravka u Italiji, svakako na temelju likovnih veza detektiranih u sačuvanim djelima. U kontekstu Božidarevićevog opusa zanimljiva je i autorova usporedba s recepcijom djela njegovog prethodnika Lovre Dobričevića: “S jedne strane, Dobričević je opus hipotetski dopunjen slikama koje se čuvaju u svjetski relevantnim galerijama i zbirkama, o čemu su pisali brojni povjesničari umjetnosti iz Hrvatske i Italije, dok se Nikoli Božidareviću do danas nije pripisalo niti jedno novo djelo koje bi svojim značajem dodatno uvećalo njegov položaj u dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća” (str. 28).

Dopunu opusu Nikole Božidarevića u tekstu toga naslova donosi Zoraida Demori Staničić, čija je studija posvećena trinaestostoljetnoj ikoni iz crkve Sv. Nikole na Prijekom, na kojoj su u kasnijem trenutku doslikani likovi Sv. Ivana Krstitelja i Sv. Petra. Bliskost svetačkih likova naknadno pridruženih Gospinom liku sa slikarskim načinom Nikole Božidarevića uočio je još Ljubo Karaman, kako ističe autorica, koja ih je s dubrovačkim slikarom čvršće povezala. U ranije objavljenoj studiji (2013) potaknutoj recentnom restauracijom ikone Zoraida Demori Staničić pozornost je posvetila manje Božidarevićevom “restauratorskom zahvatu”, a više dva stoljeća starijoj ikoni, pa se obilježavanje petstoljetne obljetnice Božidarevićeve smrti pokazalo kao dobrodošla prilika za detaljniji uvid u renesansnu intervenciju. Tada je smanjena veličina i promijenjen format slike iz okomitog u vodoravni, a osim dodatka likova dvojice svetaca Božidarević je preslikao likove Bogorodice i Djeteta, osvježivši im inkarnat ruku i odjeću te “osuvremenjujući” Bogorodičin plašt oslikan velikim crnim cvjetovima tako da nalikuju, kako napominje autorica, raskošnim uvoznim tkaninama renesansnog doba. Zbog kvalitete izvedbe svetačkih likova koje detaljno opisuje (ističući da “u cijelom Božidarevićevom slikarstvu nema lica, poglavito muškoga, koje bi bilo ljepše od lika sv. Ivana”, str. 61), Zoraida Demori Staničić ne dvoji da je riječ o intervenciji samoga Božidarevića, a takvu praksu dodatno potvrđuje arhivska vijest o njegovom “uljepšavanju” stare oltarne slike iz katedrale ugovorenom 1497. godine. Osim detaljne analize Božidarevićevih doslikanih likova, koji su

staru ikonu približili pojmu renesansne *sacra conversazione* u malom, autorica je dala vrijedno viđenje Božidarevićevog mjesta u likovnoj kulturi dubrovačkog područja, podsjetivši i na vlastita ranija istraživanja. I u ovom se prilogu s pravom ističe nezaobilazna veza s Venecijom, Rimom i regijama Marche i Umbrijom, no među slikare koji su mogli ostaviti traga na Božidarevićevom slikarskom izrazu Zoraida Demori Staničić uvodi i “manjeg” majstora bliskog Pintoricchiju, Bartolomea Caporalija (Perugia, oko 1420 - Perugia, prije 1505). Njegovi su likovi s oltarne pale iz mjesta Castiglione del Lago kraj Perugia (1487) - razrezane i danas razdijeljene između muzejskih zbirki Perugia, Udina i Mentane - doista srodni fizionomijama Božidarevićevih svetaca.

Niz studija o aspektima Božidarevićevog slikarstva zaključuje tekst Sanje Cvetnić o ikonografiji sačuvanih djela. Njoj se autorica posvetila i u ranijim istraživačkim doprinosima, razloživši dobro nam poznata djela u ikonografskom ključu, pri čemu su neka od njih konačno i objašnjena i kontekstualizirana. Tu se prije svega ističe Triptih obitelji Bundić u Muzeju samostana Sv. Dominika, čije središnje polje ispunja u vrijeme nastanka djela popularni ikonografski prikaz Marije u Suncu, a ne Bezgrešne kako se to ranije navodilo. Presjek ikonografskih tema i svetačkih prikaza na sačuvanim Božidarevićevim djelima dan je u brojčanim odnosima, no autoričina je “statistika”, kako je naziva, daleko od suhoparnog nabranja. Analizirajući “statičnu” prisutnost pojedinih svetaca - jer oni sami većinom ne sudjeluju u naracijom određenim prizorima, nego u punoj figuri najčešće čine pratnju Bogorodičinu liku u središtu retabla - Sanja Cvetnić gradi “dinamičnu” pripovijest o Božidarevićevim ikonografskim rješenjima s obzirom na duh njegovog vremena. Za slikara čiji su odabiri u kontekstu onoga što danas nazivamo stilom često određivani kao granični između tradicije i inovacije, ne začuđuje da je u pojedinim ikonografskim prizorima autorica prepoznala “srednjovjekovnu tradiciju, ali i neke utjecaje očekivane za duhovnost oko 1500. godine u kršćanskom svijetu” (str. 69). Božidarevićevi su sveci, s jedne strane, vezani za popularnu *Zlatnu legendu* Jacobusa de Voragine, a s druge strane, u humaniziranom se prikazu novorođenog Djeteta na predeli lopudskog *Navještenja*, primjerice, otkriva introvertirana pobožnost svojstvena prijelazu 15. u 16. stoljeće. Da se Božidarevićeva ikonografska “naracija” ne iscrpljuje na “glavnim” likovima, pokazuje i primjer koji Sanja Cvetnić ističe u zaključku teksta: čitav se novi svijet nebeskih likova i prizora otkriva u “dodanoj” ikonografiji uresa detaljno slikanoga ruha svetačkih likova, koja kao da podsjeća na ranije istaknutu misao Radoslava Tomića da “razgovor o Božidareviću nije završen”.

Publikaciju zaključuje katalog sačuvanih djela s reprodukcijama te dio posvećen arhivskim dokumentima koji svjedoče o pojedinim trenucima Božidarevićevog života i karijere. Premda su u kraćim kataloškim jedinicama izneseni svi ključni podaci o djelima, a studije koje prethode katalogu upućuju na relevantnu literaturu, povjesničarima umjetnosti, posebno mlađim generacijama koji se s djelatnošću Nikole Božidarevića tek upoznaju, zasigurno bi bio od koristi cjelovit popis literature za pet sačuvanih djela, uobičajen u monografskim izdanjima kojima ta publikacija teži. Dio posvećen arhivskim dokumentima sadrži prijepise i reprodukcije sedam odabranih dokumenata: ugovor o školovanju s podatkom o prekidu radi odlaska u Veneciju, pet ugovora za izradu oltarnih slika i dokument kojim slikar postaje samostalan u radu u odnosu na oca. Razlozi odabira nekih od tih sedam dokumenata otkrivaju se tek u uvodnom tekstu Pavice Vilać, iz kojega se razabire da je u tri primjera riječ o ispravcima dosad navođenih podataka (kako su ih naveli Kovač i prije svega Tadić). Šteta je što su uz prvi i šesti dokument reproducirane fotografije folija koje ne odgovaraju prepisanim dokumentima, a cjelovitost dokumentarnog dijela publikacije bila bi ostvarena i prijevodima posljednjih dvaju ugovora, kao što je slučaj s onima koji im prethode.

Veličina Nikole Božidarevića istaknuta u naslovu izložbe i pratećeg kataloga ogleda se prije svega u onome po čemu je bio “prvi” i “drugačiji”, ne samo u lokalnoj dubrovačkoj sredini, nego i u kontekstu slikarskih zbivanja duž čitave istočne obale Jadranskog mora, što je katalog uspio predočiti. Unatoč činjenici da se, kako ističe Zoraida Demori Staničić, o Božidareviću “pisalo kao o malokojemu dubrovačkom slikaru iz vremena renesanse, osim, dakako o Lovru Dobričeviću” (str. 49), izdanje kojim je obilježeno pet stoljeća od njegove smrti svakako je puno više od obiljetničke publikacije.

Tanja Trška