

O STAROJ SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU

Karaman Ljubo

Još u vrijeme Prvog svjetskog rata Slovenac Kovač, na radu u Dubrovačkom arhivu, kojemu je bio upravitelj, objelodanio je u Dvořakovu bečkom Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege za 1917. g. pod naslovom Nikolaus Ragusinus und seine Zeit zbirku važnijih arhivskih podataka o dubrovačkim slikarima u 15. i u prvoj polovici 16. stoljeća. Kovač je bio arhivar, historičar, a ne historičar umjetnosti, pa on nije mogao odrediti značaj i veze, razvoj i faze dubrovačkog slikarstva u to doba, a nije ni pokušao to učiniti.¹ Ali njegova studija postala je čvrstim i pouzdanim temeljem za svakoga, koji se poslije toga bavio i pisao o tom slikarstvu. I ja sam upotrebio podatke i rezultate Kovačeve radnje za prikaz starog dubrovačkog slikarstva u okvirnom članku o vezi Bizanta i umjetnosti u Dalmaciji u Recueils Uspenskij (1932) a poslije toga za esej o starom dubrovačkom slikarstvu u Hrvatskoj reviji (1943).² Prvi je nužno bio ograničen na glavne podatke o dalma-

¹ Tako na pr. Kovač ne razlikuje gotičko-bizantsku sintezu starije faze t. zv. dalmatinsko-dubrovačkih primitivaca od produkata bizantskog slikarstva ikonā. Zbog toga on u rastavljenim dijelovima poliptiha iz 15. stoljeća u Gospi od Šunja na Lopudu nije prepoznao poliptih naručen godine 1452. kod slikara Matka Junčića i to zato, jer je između tih dijelova bila dospjela jedna madona kasnobizantskog, italoogrčkog kraktera; slikara Franju, sina slikara Mateja s grčkog otoka Milo, i njegov kasnobizantski triptih u Sustjepanu Rijeke dubrovačke iz godine 1534. Kovač vrsta u jednu liniju sa skroz drugačijim radovima ostalih dubrovačkih slikara tog vremena, a među radove dubrovačke domaće škole navodi sličice na dasci s prizorima iz života sv. Antuna u franjevačkom samostanu u Rožatu, očito rad kasnijeg madonera valjda i iz 17. stoljeća, (zbirka fotografija Jug. akad. u Zagrebu br. 775); a fragmente poliptiha u istom samostanu drži ostacima slike Lovre Marinova iz godine 1469., iako grčki natpisi kod svetaca i arhitektura u vidu kuća, što liče na ormare, upućuje i ovdje na produkte kasnobizantske ikonografije, a udubljen pejzaž i kapitelići renesansnog značaja na tim fragmentima nikako se ne slažu s radom domaćeg majstora iz godine 1469. (zbirka fotografija Jug. akad. u Zagrebu br. 774).

² Up. Recueils Uspenskij, Pariz 1932., II/2 str. 332 odnosno 338 sl., Notes sur l'art byzantin et les Slaves Catholiques de Dalmatie, i Hrvatska revija, Zagreb 1943., br. 3 str. 125-138, Stari dubrovački slikari, U prikazu D. Westphal-ove studije o starim slikama u Dalmaciji u JIČ-u, g. IV. 1-2 str. 110-111, precizirao sam svoje mišljenje o vezama slikarstva Nikole Božidarovića s Markama i slikarom Vittore Crivellijem.

tinskoj i dubrovačkoj slikarskoj školi 15. i 16. stoljeća, a drugi je, iako nešto iscrpniji, zadržao formu eseja bez naučnog aparata. Vrijeme je, da dubrovačka slikarska škola dobije svoju opsežnu i temeljitu monografiju. Za staru slikarsku školu u Dubrovniku to je olakšano nedavno objelodanjenom arhivskom građom od strane Istorijskog instituta Srpske akademije nauka. U dva sveska Jorjo Tadić objelodanio je 1254 dokumenta iz perioda, koji ide od g. 1284. pa do g. 1601.; tu se navode dokumenti, u kojima se spominju dubrovački slikari ili u kojima je riječ o slikarskim radovima i djelima u Dubrovniku.³ Ti dokumenti donose nam veliko mnoštvo novih podataka osobito kulturno-historijskog značaja. Ja ću ovdje istaknuti glavne podatke i nove rezultate, koji su od interesa za historičara umjetnosti, i poslije toga kritički se osvrnuti na kratak uvodni tekst Građe.

I.

Oeuvre majstorā domaće škole, utvrđen podacima arhivske građe, nije bitno povećan netom objelodanjenom zbirkom. Uspjelo je uglavnom pronaći autore za par slika majstorā, koji su iz Italije došli na rad u Dubrovnik u vrijeme propadanja domaće škole u prvoj polovici 16. stoljeća (o tome niže). To je samo dokaz solidnog ranijeg rada arhivara Kovača, koji je u sažetom izboru svojih dokumenata bio probrao najvažnije.

U svom prethodnom izvještaju o radu ekipe SAN u dubrovačkom arhivu Tadić navješta, da je na osnovu pronađene arhivske građe utvrđen autor Bogorodice u crkvi sv. Nikole u Dubrovniku (15 st.).⁴ Međutim u objelodanjenoj Građi ne precizira se autor te slike, ni u uvodnom tekstu, ni u slikovnom prilogu na kraju Građe. I stvarno, slika Bogorodice sa svecima i danas sačuvana u crkvi sv. Nikole, ne može se identificirati ni povezati s ni jednom od dviju naručaba slika za tu crkvu, što se navode u dokumentima Građe. Ta slika ne može biti ona *pictura* (točnije *picturae*), koju Ivan Ugrinović g. 1438. obećaje slikati na račun bratovštine mesara: u dokumentu (br. 234) spominje se naime majstorova obaveza, da snosi trošak za vapno i boje (*calzina et colores*) i da sliku obnovi na svoj trošak za vrijeme od deset godina, ako bi slikarije otpale ili izbljedjele (*si figure caderent vel evanescerent*). Očito je, da se majstor obvezao izraditi zidne slikarije, a ne sliku na dasci, pa bi bilo dobro prigodno istražiti, da li je što od tih slikarija još pod žbukom ostalo. Isto tako Bogorodica sa svecima na drvenoj dasci, danas u sv. Nikoli, ne može biti ona pala, koju je majstor Matko Junčić g. 1448. preuzeo da izradi prema sporazumu s kapelanom Nikšom Radovićem, jer dokument (br. 350) obvezuje

³ Up. J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII—XVI v., Beograd, 1952., knj. I., g. 1284.—1499., knj. II., g. 1500.—1601.

⁴ Up. Istorijski časopis, organ istorijskog Instituta SAN, god. I., 1—2, Beograd 1949. str. 379.

majstora *facere historias secundum quod racionatum fuit inter ipsos*; a izraz *istoriae* upućuje na narativno-historijske prizore evanđelja a nikako na niz svetih likova.

Slika Bogorodice u sv. Nikoli nije bila još objelodanjena ni dovoljno proučena, a pruža svakako zanimljiv problem. Ona mora da je nastala u Dubrovniku u vrijeme oko g. 1500., jer na to doba i na taj krug majstora upućuju likovi sv. Petra i sv. Ivana sa strane Bogorodice. Sama Bogorodica odaje međutim, u crtama i modelaciji lica, ruku majstora, koji radi na način kasnobizantskih madonera. Rješenje za ovaj, u prvi mah, zagonetan izgled današnje slike pružaju nam detalji Bogorodičinog kostima. Rukavi njezine haljine imaju ures, koji znamo sa Bogorodica madonerâ, ali ona je inače zaogrnta plaštem iz raskošnog zlatnog brokata, koji ne rabe madoneri, a karakterističan je i vrlo čest u dubrovačkih slikara oko g. 1500. Po svemu dobijam utisak, da je slika domaćeg majstora iz tog vremena naknadno bila prepravljena i preslikana u središnjem liku Bogorodice. Takvi naknadni zahvati na slikama vršili su se u ono doba. Nekoliko primjerâ takvog postupka navode i dokumenti objelodanjene Građe (br. 1002, 1014, 1022 i 1219).⁵

Već Kovač bio je dokazao, da su slikarski majstori u Dubrovniku, u vrijeme cvata domaće škole, bili najvećim dijelom ljudi naše krvi i jezika. Netom objelodanjenom arhivskom građom istrgnuto je iz narodnog anonimiteta i revindicirano za naš narod još nekoliko majstora. Lovro sin Marinov, koji je krajem četrdesetih godina 15. stoljeća došao iz Kotora kao slikar u Dubrovnik, i njegovi sinovi Marin i Vicko, koji su kao slikari radili u Dubrovniku do početka 16. stoljeća, a koje Kovač navodi samim latinskim kršćanskim imenima (Laurentius Marini de Cataro, Vincentius Laurentii), naši su ljudi s prezimenom Dobričević. Prema dokumentu iz Tadićeve Građe iz g. 1461., magister Laurentius Dobrichievich de Cataro obvezao se islikati palu za crkvu sv. Jere u Slanome (br. 449),⁶ po čemu Fisković datira dovršenje te crkve. U tri dokumenta (br. 480, 506, 507) majstor Lovro nazivlje se također patronimikom Marojević kao sin Maroja, dubrovačkog hipokorističkog oblika za kršćansko ime Marin.

Novo objelodanjeni dokumenti u Građi donose i druge ispravke i precizacije u pogledu majstorâ na radu u Dubrovniku. Kovačev slikar Petrus Natalis nazivlje se u jednoj poslovnoj prijavi sastavljenoj u rudarskom mjestu Trepči u Srbiji g. 1515. a registriranoj u Dubrovniku g. 1518. (br. 361-362) Pjerko Bogdanović, pa su prema tome Kovačevi Petrus Natalis i Petrus Bogdanovich jedna te ista osoba. A isto

⁵ Sliku u sv. Nikoli nisam iz bliza proučavao i donosim gornje mišljenje na temelju fotografije dostavljene mi od Kruna Prijatelja u Splitu. Na fotografiji se vidi, da je neko vrijeme Bogorodica imala srebrnu aureolu oko glave, a Isus srebrnu krunu na glavi, kojih danas nema.

⁶ U jednom dokumentu ime Dobričević dolazi u latinskom prijevodu kao Bon (344). Fisković C. Naši graditelji i kipari XV. i XVI. st. u Dubrovniku str. 94. Zagreb 1947.

tako Petrus Radi nekih dokumenata istovjetan je s majstorom, što se u drugim dokumentima nazivlje Petrom Radonjićem.

Novi su dokumenti unijeli također svjetlo u pitanje porijekla, obiteljskog imena i članova obitelji najvećeg dubrovačkog slikara onog vremena Nikole Božidarovića (dokumenti potvrđuju ispravnost pisanja Božidarović a ne Božidarević). Kovač je mislio, da je obitelj slikara Nikole Božidarovića bila porijeklom iz Lopuda. Kovač se oslanjao na okolnost, da se u franjevačkoj crkvi na Lopudu nalazi triptih, koji se pripisuje radionici majstora Nikole, a prema natpisu na slici bio je izrađen po narudžbi postolara Đura Božidarovića, Giorgio Boxidarovich caligaro, a za ovoća je pretpostavljao, da je bio slikarev rođak. Tadić međutim objelodanjuje dokument, iz kojeg se vidi, da se lopudski postolar spominje kao Božidarović samo kao sin svog oca Božidara a obiteljskim se prezimenom zvao Drkoličić i nije prema tome bio u rodu sa slikarom Nikolom Božidarovićem (br. 1019). Iz drugih pak dokumenata proizlazi, da je obitelj slikara Nikole bila porijeklom iz Kručice kraj Slanog, da se zvala ranije Velisalić i da su njezini članovi obrađivali zemlju u kolonatskom odnosu (br. 505 i 745). Djed našeg Nikole, Vlatko Velisalić, spominje se u dokumentima u Kručici u vezi s nabavkom većih količina vreća gnojiva. Nikolina oca Božidara Vlatkovića dokument iz g. 1503. zove Boxidarum Vlatchovich pictorem, natum ex antiquis hominibus et villanis ipsius Marini (Butković) in Terris novis in Crussiza (br. 770). Taj Božidar Vlatković, iako slikar, kao da nije posvema bio napustio Kručicu i poljodjelstvo. U Kručici imao je svoju lađu (br. 650) i tu je uzeo kao kolon na obrađivanje zemlje Marina Butkovića (br. 770). Tek g. 1509. Božidar Vlatković i njegovi sinovi Đurađ i Nikola (to je slikar Nikola Božidarović) ustupaju svoje kolonatske poboljšice i prava braći Radovanovićima. U Kručici, kako doznajem, živi i danas obitelj imenom Božidarović.

Nova građa daje nam mogućnost za još dva ispravka u pogledu članova obitelji Nikole Božidarovića. Brat Nikole Božidarovića svećenik Ivan spominje se kao slikar, jer da se takvim on nazivlje u svojoj oporuci. U objelodanjenom tekstu oporuke iz godine 1521. (br. 1004) stoji testamentum quondam presbiteri Joannis Bosidari pictoris i Io pre Giovanne quondam Bossidar pentor: ali ono pictoris odnosno pentor odnosi se na Ivanova oca slikara Božidara (Vlatkovića), a ne oporučitelja svećenika Ivana. Iz godine 1519. postoji dokument, u kojemu se on spominje u nominativu venerabilis presbiter Johannes Boxidaris pictoris, dakle opet svećenik Ivan sin slikara Božidara, a ne sam slikar (br. 975). U brojnim dokumentima onog vremena nigdje se ne spominje, da se bavio slikarskim radom. Godine 1497. stupio je kao djetić u službu kanonika Florentina iz Ankone, punomoćenika dubrovačkog nadbiskupa, koji se obvezao paziti ga i učiti čitanju (br. 697-a); godine 1507. spominje se kao kapelan sv. Vlaha (br. 792), a godine 1514.—1515. bira se za kancelara otoka Šipan (br. 899, 925): nigdje se ne spominje kao slikar.

Slikar Krsto sin Nikolin, koji se često spominje u dokumentima u vremenu od godine 1529. do 1580., smatrao se sinom Nikole Božidarovića. Slikar Krsto signirao je svoju veliku palu sačuvanu u crkvi u Pakljeni na otoku Šipanu godine 1552. kao Christophorus Ragusinus, dakle istim nadimkom kao Nikola Božidarović na triptihu na Dančama iz godine 1517. (N. Ragusinus); usto se u više dokumenata on navodi kao sin slikara Nikole. Međutim u Građi objelodanjen je dokument, iz kojega posve jasno proizlazi, da je on bio sin Nikole Antunovića s imanjem i s obitelji u Stonu, pa prema tome nije bio sin slikara Nikole Božidarovića.⁷

O samom tom majstoru Tadić donosi, kao i o ostalim dubrovačkim slikarima, mnogo više dokumenata od Kovača, koji popunjavaju, preciziraju, ponekada ispravljaju ranije poznate podatke. Tako je na primjer Kovač mislio, da Nikola Božidarović i otac mu Božidar Vlatković nisu bili izvršili narudžbu velike slike za oltar obitelji Građić, za koju su se bili obvezali ugovorom od 28. travnja 1494. godine. Međutim iz novo objelodanjene Građe vidimo, da su majstori narudžbu izvršili, sliku izradili, a samo su sporazumno s naručiteljima poništili obavezu da pozlate i modrom bojom bojadišu drveni okvir i rezbarije te slike, koje je bio izradio drvodjelac Rade (br. 678a). Slika je nažalost propala, kao što je propalo još osam slika što ih je majstor Božidarović, prema objelodanjenoj arhivskoj građi, bio preuzeo da izradi. Naručitelji su bile crkve u Dubrovniku i Cavtatu, Veliko vijeće grada (za dvoranu Kneževa dvora) i bogati privatnici u gradu (br. 680, 766, 781, 799, 836, 841, 900, 955).

U Građi ima još dokument s pasusom vrijednim da se zabilježi u vezi s Nikolom Božidarovićem, Božidar Vlatković, otac Nikole Božidarovića, i Lovro Marinov Dibričević sklopili su u aprilu 1477. društvo za zajednički slikarski rad za vrijeme od 4½ godine. U ugovoru se majstor Božidar, pored običnih utanačenja u takvim slučajevima, još obavezuje da neće ništa naplatiti od svog druga, kada nabavi boje i zlato iz Mletaka (e de piu Bosidar promette possando mandar a Vinezia delli soi dinari proprii per oro e per colori e di quello non tora nullo guadagno, br. 575). Kako je par mjeseci prije toga, u januaru iste godine, Božidarov sin mladi Nikola Božidarović bio poništio svoj djetički ugovor sklopljen u septembru 1476. sa slikarom Petrom Ognjanovićem zbog namjere da pode u Mletke, to mislim da nije smjelo u gore navedenom pasusu naći potvrdu, da je Nikola stvarno izvršio svoju namjeru, otišao u Mletke i tako mogao ocu pribaviti potrebite boje i zlato bez običnih trgovačkih troškova. A ovaj put mladog Nikole u Mletke i Italiju baš u to vrijeme vezan je o razvoj dubrovačkog slikarstva, kako ćemo još vidjeti.

⁷ Tadić popraćuje usklikom ona mjesta u dokumentima, gdje se slikar Krsto navodi kao Christophorus Nicolai pictoris (odnosno s našim hipokoristikom Chrilie). Ali teško, da se pisaru dokumenata potkrala ista griješka pet puta (br. 1101, 1105, 1109, 1111, 1114), pa je moguće, da je slikar Krsto bio ipak sin nekog inače nepoznatog slikarskog majstora.

I za drugog majstora iz istog kruga i vremena, Mihajla Hamzića, ima u Tadićevoj Građi važan podatak (br. 826). Vijeće umoljenih dne 24. januara 1509. preuzima sliku Krštenja za dvoranu Vijeća od Mihajla Hamzića, za kojeg se izričito veli, da se vratio iz Italije, gdje je učio slikarski zanat u gradu Mantovi kod najvećeg slikara Italije (qui venit ex Italia et docuit artem Mantue sub principali pictori Italie). O tome je pisao K. Prijatelj i ispravno utvrdio, da mantovanski slikar »najveći u Italiji« može biti samo Andrea Mantegna.⁸ Mantegneske crte u Hamzićevoj slici Krštenja bile su već od ranije uočene i od mene i od M. Kašanina.⁹ Njihova pojava na Hamzićevom Krštenju nije predstavljala zapravo osobiti problem, jer se ona mogla objasniti činjenicom, da Hamzić spada u skupinu majstora mlađe faze dubrovačkog slikarstva, koja se kupi oko Nikole Božidarovića i koja je nastala dodirom dubrovačkog slikarstva 80-tih godina 15. stoljeća sa slikarstvom u Mlecima, osobito dodirom s umjetnošću majstora Bartolomea Vivarinija; a to slikarstvo, kao što sva slikarska umjetnost gornje Italije tog doba stajalo je dugo vrijeme pod utjecajem velikog umjetnika Andree Mantegna i njegove rane umjetnosti iz vremena umjetnikova rada u Padovi. Prema objelodanjenom dokumentu međutim Mihajlo Hamzić učio je kod samog Mantegna, ali to je bilo početkom 16. stoljeća i u Mantovi, gdje je Mantegna bio razvio svoju zrelu umjetnost mnogo drugačiju od njegove padovanske mladenačke faze nemirnih i oštrih linija. Hamzićevo Krštenje stvarno je daleko od radova zrele mantovanske faze Mantegna. Možda je rješenje pitanja u činjenici, koju ističu neki proučavaoci Mantegna, a to je, da se stari majstor pod kraj svog života bio vratio, pače potencirao oštre crte krajolika i draperije likova svoje mladenačke faze. Kristeller u svom velikom djelu o Mantegni piše, da je on to radio svjesno ne mogući, a i ne htijući se prilagoditi novom vremenu i novom pravcu slikarstva u Gornjoj Italiji, koje se pod dojmom Leonardove umjetnosti priklanjalo mekom modeliranju oblika (Helldunkel). Kao primjer te posljednje faze Mantegnine umjetnosti navodi se »Bolni Krist« (»Schmerzensmann«) s oštrim crtama pejzaža i draperije u Muzeju u Kopenhagenu, s kojim je poučno uporediti Hamzićevo Krštenje.¹⁰

Zanimljiv je svakako taj detalj iz razvoja velikog talijanskog majstora i poučan za nas, jer ima stanovitu paralelu s razvojem našeg Nikole Božidarovića. I majstor Nikola, pod kraj života u triptihu na

⁸ Up. Historijski zbornik, Zagreb 1951., g. IV. 1-4, str. 177-179.

⁹ Up. Moj članak u Almanahu Jadranska straža za g. 1927., Beograd 1927., str. 578 i pasus u mojoj knjizi Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka, Zagreb 1933., str. 167, te članak M. Kašanina u »Umetnički pregled« Beograd 1936., br. 6. str. 165.

¹⁰ Up. E. v. d. Bercken, Malerei der Renaissance in Oberitalien, Wildpark-Potsdam 1927., str. 172, sl. 142 i P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin-Leipzig 1902., str. 336 i 343, sl. 109.

Dančama, vraća se svetačkoj slici svojih mladih dana sa svecima u teškim zlatnim brokatima na pozadini prevučenoj zlatom.¹¹

Krajem drugog decenija 16. stoljeća dubrovačko slikarstvo naglo obamire. U januaru 1518. umro je Nikola Božidarović, u decembru iste godine spominje se Živana, žena slikara Vicka Lovrina (Dobričevića) kao udova; a u martu 1518. obavezuje se Mihajlo Hamzić, da će dovršiti palu za oltar sv. Josipa u dubrovačkoj katedrali, jer je Nikolu Božidarovića bila zatekla smrt pri nedovršenom poslu na toj pali.

Domaći majstori se i dalje spominju u dokumentima sve do posljednje četvrti stoljeća. Oni sve do preko polovice stoljeća i po broju majstora i po broju naručaba premašuju strane majstore, koji iz susjedne Italije dolaze prigodno na rad u Dubrovnik. Ali po svemu se čini, da od trećeg decenija 16. stoljeća rad domaćih majstora gubi sve to više značajke posebne dubrovačke škole.¹² To nam potvrđuju i netom objelodanjeni dokumenti, koji su nam omogućili da identificiramo radove dvaju porijeklom stranih majstora u Dubrovniku dvadesetih godina tog stoljeća.

Pier Antonio iz Urbina, inače nepoznat talijanski majstor, autor je velike pale Uzašašća u crkvi sv. Spasa u Dubrovniku (g. 1528.) i usto je po svoj prilici autor velikog slikanog oltara-moćnika u sakristiji franjevaca u istom gradu (g. 1529.) (br. 1041 i 1049). Dokument ovog posljednjeg ne govori istina, da se oltar postavlja u sakristiju već samo da se ima izraditi prema nacrtu, što se nalazi u sakristiji (secundum exemplar sive designum quod est ibi in sacristia); ali činjenica, da se majstor obavezuje slikati oltar i s unutrašnje strane, jača vjerojatnost, da se radi o oltaru danas u sakristiji, koji služi kao ormar-moćnik i ima slikarije na objema stranama oltarnih krila. Jedan i drugi rad majstora Pier Antonia prosječan je rad talijanske renesanse bez ikakvih značajki dubrovačke škole.

Prema dokumentu br. 1028 majstoru Petrus Ioannis de Venetiis je g. 1528. isplaćeno 30 dukata za rad na oltaru u crkvi franjevaca na Lopudu. Tu sliku oduvijek sam navodio kao primjer dubrovačke škole u odumiranju. I stvarno, iako je majstor Petar došao u naš Dubrovnik iz Mletaka, on se dugim boravkom u tom gradu u neku ruku ponašao, snašao se i došao pod utjecaj dubrovačke sredine. To je onaj majstor, koga je Mihajlo Hamzić bio poveo sobom još negdje prije g. 1512. iz Italije; suradnji ovog majstora u Hamzićevoj radionici pripisivao sam bellineskne crte u likovima svetaca na

¹¹ Takvo je djelo majstorov triptih u crkvi dominikanaca u Dubrovniku, iako je rađen poslije g. 1485., a ne prije te godine (vidi o tome niže).

¹² Franjo, sin Matije Milovića, kako nam pokazuje njegov triptih u Sustjepanu Rijeke dubrovačke iz g. 1535. (v. br. 1084), ne radi u stilu dubrovačkih majstora, nego u kasnobizantskoj maniri svog oca Matije »de Milo« t. j. s grčkog otoka Milo (Melos). Majstor Franjo učio je najprije zanat kod oca Matije (dok. br. 777 iz g. 1504.), a poslije toga je stupio u radionu Vicka Lovrina, ali je iza samih 7 mjeseci sporazumno s majstorom Vickom napustio naukovanje (br. 796 iz g. 1508.).

triptihu majstora Hamzića u crkvi dominikanacā u Dubrovniku iz god. 1512. Majstora Petra možemo, za vrijeme od pola stoljeća, pratiti na radu u Dubrovniku (sve do g. 1563.) kao uglednog i zaposlenog slikara: tu u Dubrovniku se g. 1520. majstor oženio s Katom, kćeri stonskog kovača Mateja Radibratovića, tu on dobiva često narudžbe za slike, oltare, barjake, i t. d.; tu je on opetovano bio biran kao arbiter i stručnjak u staleškim sporovima. I oltarna slika na Lopudu pokazuje posljedice boravka ovog Mlečanina u Dubrovniku. Likovi svetaca su istina izgubili značajke dubrovačke škole, ali oni su postavljeni na zlatnoj pozadini, a sv. Katarina odjevena je u teškom zlatnom brokatu: to sve ne bi, u trećem deceniju 16. stoljeća, bilo moguće u majstorovoj domovini, u Mlecima.

I drvena Madona u sredini ove pale pokazuje još tragove gotičkog stila. Nema dokaza, da je ta skulptura bila izrađena u majstorovoj radionici; ali iz kasnijih ugovorā proizlazi, da je radionica majstora Petra Mlečanina uz porudžbine slikanja i bojadisanja drvenih oltara preuzimala također drvodjelske i drvorezbarske radove.¹³ To je značajna razlika prema Pietru Antoniu iz Urbina, koji se u oba ugovora za palu u sv. Spasu i oltar-moćnik u franjevaca u Dubrovniku izričito ograđuje od preuzimanja bilo kakvog drvodjelskog i drvorezbarskog rada¹⁴ Očito, tokom vremena u Italiji odakle je došao Pietro Antonio, slikarska je radionica, prije nego li u nas, postepeno izgubila tradicionalni značaj botteghe, zanatskog i poslovnog poduzeća, pa se slikarev rad specijalizira, te se drvorezbar i drvodjelac luči od slikara.

Brojni domaći majstori spominju se i dalje u prvoj pa i u drugoj polovici 16. stoljeća. Prema objelodanjenoj Građi možemo pratiti u Dubrovniku rad majstora Petra Radonjića od g. 1511. do g. 1532., Petra Bogdanovića od g. 1494. do g. 1558., Marka Radonjića ili Ra-

¹³ U ugovoru za ikonu u crkvi samostana duvna sv. Šimuna iz g. 1533. majstor se obavezuje raditi omnia ornamenta opportuna et necessaria tam in hiis que spectant ad artem fabri lignarii quam pictoris (br. 1081); u ugovoru za oltar crkve duvna sv. Marije od Kaštela iz godine 1537., majstor se obavezuje izraditi omnibus suis propriis expensis quoddam altare in ecclesia dictarum monialium illudque de lignaminibus laboratis pictis et auratis cum figuris ibidem ponendis similiter pictis et auratis (br. 1093); u ugovoru za veliki oltar u crkvi sv. Tome u Dubrovniku iz god. 1541. majstor obećaje, da će facere et exculpere unum altare ligneum ex relevo . . . cum columnis intagliatis et aliis suis ornamentis, cum figuris ex relevo, videlicet Jesum Christum, sanctum Thomam et Annunciationem ex relevo et Deum Patrem cum aliis quibusdam ornamentis et picturis (br. 1107). Međutim g. 1545. i 1548. isti majstor, u ugovoru s predstavnicima samostana duvna sv. Andrije obavezuje se izraditi za crkvu velike pale, ali u vezi s time on će lično poći u Mletke i tamo nabaviti drvene kipove i stupove za te oltare. (1131 i 1147).

¹⁴ U ugovoru za sliku u Sv. Spasu stoji: cum hoc quod prefati domini provisores teneantur dare lignamen tam pro altare quam pro eius ornamentis, nec non et magistrum pro ipso lignamine aptando ad dictos usus (br. 1040); a u ugovoru za oltar u franjevaca na Lopudu majstor dapače isključuje iz svoje obaveze i pozlatu, pro dictis figuris et pictura, et sine auro aut aliquo alio ornamento, quia preter picturam non vult teneri ad aliud (br. 1049).

dojevića od g. 1518. do g. 1564., Luke Venturića od g. 1540. do god. 1577., Krištofora Nikolina Antunovića od g. 1529. do g. 1580., i Petra Petrovića od g. 1575. do g. 1596. Njihova su djela najvećim dijelom propala, odnosno nisu mogla biti identificirana. Ali po svemu se čini, da u to doba imamo još domaćih slikarā, ali jedva domaću slikarsku školu s vlastitom fiziognomijom kao u vrijeme Nikole Božidarovića i njegovih prethodnika u Dubrovniku. Samo od majstora Krištofora Antunovića postoji sačuvana velika pala Uzašašća u crkvi u Pakljeni na Šipanu iz g. 1552. i, prema mišljenju K. Prijatelja, svileni slikani barjak, što ga je taj majstor g. 1542. izradio za bratovštinu kamenara, a danas se, star i oštećen, čuva u Gradskoj biblioteci.¹⁵ Umjetnost majstora Krištofora izgubila je posvema značajke stare domaće slikarske škole i prosječni je i provincijalizirani odraz savremenog renesansnog mletačkog slikarstva.

Krajem stoljeća učestaju majstori, koji dolaze iz Italije. God. 1568. Firentinac Antonio Fiorini obvezuje se naslikati oltar u crkvi sv. Roka u Dubrovniku pomorskom kapetanu Andriji Cvjetkoviću. Majstor Fiorini radi zajedno sa svojim zemljakom Alesandrom Franceschi. Dva mjeseca kasnije treći Firentinac Šimun Ferri obvezuje se islikati oltar u klausturu franjevacu u Dubrovniku istom Andriji Cvjetkoviću, koji očito mora da se obogatio trgovinom. God. 1574.—1576. majstor Ferri vrši neke slikarske radove na glavnom oltaru Gospe od Šunja na Lopudu; radove u ime crkve naručuje čuvar crkvene imovine Miho Pracat, poznati pomorac, bogataš i dobročinitelj Dubrovnika. Od tog oltara je možda ostala slikana luneta s Bogom-ocem danas nad oltarom Raspela u crkvi od Šunja. Boravak i rad majstora Ferrija u Dubrovniku možemo pratiti od g. 1580., a g. 1577. majstor se spominje kao gaštald dubrovačkog slikarskog ceha.¹⁶ Pod kraj stoljeća još jedan talijanski majstor radi u Dubrovniku, Bernardin Ricciardi (g. 1577—1601). Zanimljiv je spor, što ga je ovaj majstor imao s Vicom Stjepovićem-Skočibuhom zbog portreta Skočibuhine majke. Skočibuha je našao da portret ne liči na njegovu majku i odbio da ga plati i spor je dan izabranim stručnim sudijama na rješenje. Majstor Ricciardi radio je također u Zadru, gdje se još nalaze njegove slikane vratnice orgulja u crkvi sv. Dominika.¹⁷ U Dubrovniku nisu utvrđeni njegovi radovi.

Uzroci, zbog kojih je tokom 16. stoljeća u Dubrovniku odumirala domaća slikarska škola, očiti su: to je s jedne strane promjena ukusa našeg življa, koji se priklonio ukusu kulturnih zemalja na Zapadu i osobito susjeda preko mora, i s druge strane konkurencija i lakoća nabave slika i drugog umjetničkog materijala onkraj mora, a osobito iz velike trgovačke i kulturne metropole u sjevernom Jadranu, Mletaka. Podatke i potvrdu za ovo nalazimo i u netom objelodanjenoj Građi.

¹⁵ Up. Hist. zbor. n. dj. str. 182-186.

¹⁶ Up. Hist. zbor. n. dj. str. 187-189.

¹⁷ Up. Hist. zbor. n. dj. Tab. V sl. 8-9.

Vrlo je dobro, što su u toj Gradi pored dokumenata s podacima o radu i životu slikarā priopćeni, u posebnim vremenskim skupinama, također dokumenti s podacima o samim slikama i inventarima i zavještajima privatnika. Upravo tu možemo jasno pratiti promjenu ukusa, koja se javlja tokom vremena. U 14. stoljeću u zavještajima privatnikā zabilježeni su nam najvećim dijelom legati novca za nabavu ikona za razne crkve u gradu; nema još spomena o bilo kakvim zbirka ma umjetnički izrađenih predmeta u privatnoj kući (br. 23-45). U 15. stoljeću stvar je već drugačija. U prvoj polovici tog stoljeća spominju se u oporukama i inventarima privatnika predmeti, što služe pobožnosti u kućama (većim dijelom su to stanovi svećenika) (br. 281, 282, 284, 287); ponekad se spominju također predmeti umjetničkog obrta svjetovnog značaja i svagdašnje porabe, zlatom išarane marame (279), islikani stolnjaci (280), tepisi (br. 286). U drugoj polovici 15. i u početku 16. stoljeća spominju se već čitave male zbirke slikā i umjetninā. To su većinom mali predmeti kućne pobožnosti, ikonice (ponajviše Bogorodice) i raspela, islikani na drvetu obično pozlaćenom; često su ti predmeti pohranjeni u dragocjenim škrinjicama i u njima prevladava tradicija pa se za njih često veli, da su izrađeni a la vecchia, all'antica, a la greca, (br. 487-501, 709-724, 800-824, 978-989, 1059-1068).¹⁸ Međutim arhivski zapisi iz sredine i druge polovice 16. stoljeća jasno govore o promjeni ukusa (br. 1156-1160, 1190-1193, 1246-1248). Sada se rjeđe navode slike pozlaćene i slikane na drvu a sve to više spominju se slikane na platnu; pored Bogorodice i svetaca spominju se sada slike s historijskim prizorima evanđelja pa i biblije (Samaritanka, kralj David, Betsabeja), javljaju se dapače i slike profanog sadržaja (imagine del imperatore, Lucrezia romana, Angelica al scoglio, storie romane, putto che dorme i t. d.). Izraze a la greca i all'antica, koji su ukazivali na duhovnu orijentaciju usmjerenu prema tradiciji i prošlosti, zamjenjuju sada izrazi a la fiamenga, quadri fiandrola, koji ukazuju da je i naš živalj u umjetničkom ukusu pošao stopama savremenog Zapada.¹⁹ A što se tiče drugog faktora, koji je pridonio da je odumirala dubrovačka slikarska škola posebnog karaktera, a to je lakoća

¹⁸ Zanimljivo je, da se u nekom inventaru iz g. 1510. (br. 978) dvije slike Kristova rođenja na drvu navode u talijanski napisanom tekstu kao dui imagine di bosich et bosichniza de legno. Naš se jezik i njegovi izrazi namećali i sastavljajima oporukā prema živom jeziku oporučitelja. Kristina, žena slikara Petra Bogdanovića, ostavlja sestri svog supruga una pochrivaccia di velo (br. 1050), a Kata, žena slikara Petra iz Mletaka, ostavlja suprugu svoju vesta overo suchgnia.

¹⁹ Značajno je, da najraniji primjerak zbirke sa značajkama modernijeg pravca u Dubrovniku priopćen u Gradi jest inventar ostavštine dubrovačkog sekretara Francesca Silvana rodom iz Macerate iz g. 1529. (br. 1068): tu se pored dui officioli alla schiavonesca i doi icone in tavola navode quadri di tela dipinti alla fiandresca... otto pezzi di libri di humanita... tre statue di ramo piccole, dakle osim dvaju hrvatskih molitvenikā i dviju ikonica humanističke knjige, brončane statuete i »flandrijske« slike. Bit će dobro odrediti točno značenje i podrijetlo naziva a la fiandresca, a la fiamenga u dubrovačkim dokumentima: oni su svakako dokaz promijenjenog, općeevropskog ukusa Dubrovčana tokom 16. stoljeća.

nabave umjetnina iz Mletaka, to ću još jednom upozoriti na činjenicu, da se slikar Petar iz Mletaka sredinom 16. stoljeća dvaput obvezao lično nabaviti u Mlecima kipove i stupove za velike slikane oltare u crkvi đuvna sv. Andrije. A nešto kasnije g. 1578. isto radi slikar Šimun Ferri za oltar u crkvi đuvana sv. Marka (br. 1228).

Još nekoliko detalja iz bogatog materijala objelodanjene Građe. O ćlanu stare patricijske obitelji Vlahu Držiću, koji je prema laskavim rijećima nekih savremenika ranije slovio kao istaknuti dubrovaćki slikar 16. stoljeća, i kojemu su se u Dubrovniku pripisivale, bez ikakva temelja, dvije dobre barokne sećenteske slike, Građa donosi samo jedan dokument iz g. 1548. U njemu se Držić obvezuje islikati palu za Iliju Bunića za cijenu od 30 škuda (br. 1148). U tom ugovoru Držić se ne nazivlje kao obićno pictor; a usto je Tadić utvrdio, da se on uopće ne spominje u spisku ćlanova slikarskog ceha od g. 1544. do g. 1559., dakle u vrijeme izradbe spomenute slike. Tadić prema tome misli, da se Držić u Dubrovniku vrlo slabo, ili skoro nimalo nije bavio slikanjem, i da je radio kao neki amater, a svoje radionice nije imao: time Tadić potvrđuje ono, što sam o Držiću davno pisao.²⁰

U svojoj Građi Tadić je unio i par dokumenata o firentinskom arhitektu Bernardu Buontalentiju (br. 1232) i našem kiparu Nikoli Lazaniću (br. 1244, 1250, 1251). Prvi je podneškom na grad Dubrovnik g. 1578., bio zatražio, da mu se za 30 godina prizna isključivo pravo korištenja na teritoriju dubrovaćke republike neke mašinerije za tjeranje vode u visinu, koju je on bio pronašao; a drugi je u Dubrovniku izradio par kipova iz korćulanskog kamena za crkvu sv. Vlaha (1589.), o kojima je opširnije pisao i objelodanio ih C. Fisković, te prodao mramorni kip sv. Roka nekom privatniku u Dubrovniku (1592.). Tadić uvrštava prvi dokument u Građu o slikarima u Dubrovniku po svoj prilici zbog toga, što se Buontalenti u podnesku sam nazivlje pittore et architetto del serenissimo Gran Duca di Toscana; a drugi zbog toga, što se Lazanić u ugovoru iz g. 1591., kojim uzimlje za djetića Vicka Pitkovića iz Kotora, obavezuje ovoga poućavati u artem picturae et sculturae. Mislim međutim, da oba ova umjetnika jedva možemo smatrati slikarima u obićnom smislu rijeći, pogotovo ne dubrovaćkim slikarima. Uporabu izraza pittore odnosno ars picturae u navedenim dokumentima može nam objasniti okolnost, da je umjeće crtanja bilo u uskoj vezi i preduvjet za izobrazbu skulptora i arhitekta; a u slućaju Buontalentija još i činjenica, da je Buontalenti prigodno izrađivao projekte za scenarije, maskerate i t. d.²¹

Materijal iznesen u Građi sadrži podatke koji će zanimati proćavaoca raznih grana historijskih i socijalnih nauka. Za historićara umjetnosti navest ću još podrobnosti iz par dokumenata. Kuća u Dubrovniku g. 1527. i 1528. našla je ųrtava i u redovima obitelji dubro-

²⁰ Up. moj ćlanak iz Hrv. rev. n. đj. str. 136.

²¹ Up. K. Prijatelj, Ponuda Bernarda Buontalentija Dubrovniku, u Vjesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. LII, g. 1949., str. 219-224.

vačkih slikara (1044 i 1048). U decembru 1527., Mara, kći slikara Božidara Vlatkovića i prema tome sestra slikara Nikole Božidarovića, umrla je od kuge; a isto tako u januaru 1528. Živana, majka Mihajla Hamzića defuncta sul scoglio a quel mare di peste.

Vijeće umoljenih g. 1503. odbilo je s 23 protiv 12 glasova prijedlog da se u službu grada uzme kipar Ivan Trogirani (br. 772): vrlo je vjerojatno to bio poznati renesansni skulptor Ivan Duknović (Giovanni Dalmata). Vjerojatno je prijedlog bio odbijen, jer je štedljivim Dubrovčanima bilo preskupo uzeti u službu i platu umjetnika, koji je ranije radio za mecenatski dvor rimskih papa i Matije Korvina.

Godine 1459. sklopili su ugovor na godinu dana za zajednički rad majstori Lovro Dobričević Kotoranin i Vukac Rajanović. Majstori će raditi sa svojim ženama i jednim djetićem a dijeliti će troškove i dobit popola. Pored toga Vukac, kao slabiji majstor obavezuje se da će, prema svojoj uvidavnosti, platiti majstoru Lovru, ako se ukaže potreba da mu ovaj pomogne pri crtanju ili bojadisanju licā (se bisognara che Lorenzo desegni alcun lavorer overamente bisognara incolorir alguna carnason) (br. 435). Taj zanimljiv detalj o načinu rada u ondašnjim radionicama pokazuje nam, zašto je često teško odrediti lični udio rada u proizvodima ondašnjih majstorskih radionica i lučiti ruku od ruke.

II.

Još nekoliko riječi i napomenā u vezi s prikazom i ocjenom dubrovačke slikarske škole u predgovoru, koji je napisao izdavač Građe J. Tadić. Tadić je po struci historičar i možda je ta okolnost uzrok, da pisac promatra dubrovačko slikarstvo odvojeno od materijala dalmatinske domaće slikarske škole 15. stoljeća i ignorira tu školu pa traži uzroke navodnoj izoliranoj pojavi domaće slikarske škole na našem primorju u Dubrovniku u posebnim prilikama toga grada: u pojavi *pictores greci*, u dužoj tradiciji domaćih slikarskih radionica sve od kraja 13. stoljeća te u uskim vezama grada Dubrovnika sa unutrašnjošću Balkana. Međutim brojan materijal slika domaćih majstora uzduž čitavog primorja od Raba do Boke Kotorske i proučavanje tog materijala od strane naših i stranih historičara umjetnosti utvrdili su, da se staro dubrovačko slikarstvo, u svojim počecima, javlja u uskom dodiru i u okviru općeg dalmatinskog domaćeg slikarstva. Tek krajem stoljeća, pod pritiskom političkih i trgovačkih veza ostalih dalmatinskih gradova s njihovim gospodarem Mlecima, a u vrijeme teških borbi tih gradova s Turcima, u njima odumiru domaće slikarske radionice, pa samo slobodni Dubrovnik nastavlja domaći slikarski rad. Tek tada, oko g. 1500., krug Nikole Božidarovića i njihovih vršnjaka dovodi domaće slikarstvo do najvećeg cvata i stvara dubrovačku slikarsku školu posebnog karaktera. Javljaju se u Dubrovniku *pictores greci*, spominju se slikari našeg imena već rano i postoje kroz stoljeća

trgovačke i političke veze grada s Balkanom, ali sve te činjenice nemaju ono značenje u pojavi i u formiranju dubrovačke slikarske škole, koje im Tadić pridaje.

Grčki slikari sporadična su i relativno rijetka pojava u našem primorju pa ne možemo njima pripisati presudnu ulogu u formiranju domaće slikarske škole 15. stoljeća. Pored toga ona nije ograničena na grad Dubrovnik, jer se grčki slikari spominju i u Zadru (Clericopulo) i Kotoru. U ovom posljednjem gradu *pictores greci* slikaju g. 1331. stijene apsida katedrale; fragmenti ovih slikarija, otkriveni još početkom ovog stoljeća, pokazuju čisti bizantski srednjovjekovni stil, a ne gotičko-bizantsku sintezu rane faze dalmatinsko-dubrovačkog slikarstva 15. stoljeća.²²

Nadalje nije nikako točno, da su »glavni predstavnici i skoro jedini nosioci dubrovačke slikarske škole bili, već u samom početku, naši ljudi«. Upravo objelodanjena Građa pokazuje nam, da tek u drugom deceniju 15. stoljeća s majstorom Blažem Trogiranimom i dubrovačkim majstorima, koji su nastavili njegov rad, počinje pravo doba domaćih slikarā. Ranije se domaći slikari dosta rijetko spominju i vrše manje važne slikarske radove. Kroz čitavo 14. stoljeće važnije zadatke Dubrovnik povjerava stranim majstorima, većinom iz Italije. Tako g. 1313.—1318. Michiele iz Bologne slika stijene katedrale i ukrašava minijaturama antifonar za istu crkvu (br. 9 i 11), a spominje se u Dubrovniku sve do god. 1353. (br. 22). A god. 1345. slikar Bernardo obvezuje se urediti scenama i slikama (*storiis et picturis*) sve stijene jedne dvorane Kneževa dvora (br. 18). U to doba u Dubrovniku ima slikarā iz raznih krajeva Italije pa i iz Mletaka od kojih se Dubrovnik g. 1358. oslobodio i bio kao grad ugarsko-hrvatskog kralja u sukobu pa i ratu.²³ Pod kraj stoljeća spominje se kao zaposlen i ugledan majstor u službi grada slikar Francesco iz Bologne (g. 1371—1405), u čijoj se radionici pored štitova i škrinja vrše i slikarski radovi, pa su u njoj zaposleni i slikari: u njegovoj radionici uče se zanatu i dva kasnija domaća slikara Miloš Ivanović (br. 119) i Brajko Ivanović (br. 127). U službi grada spominje se i slikar Petar »Ungarus« iz Stonskog Biograda (1390—1393) koji je g. 1392. slikao oltarnu sliku s redom svetaca za pok. popa Stjepana iz Rijeke Dubrovačke (br. 103). Značajno je, da se koliko majstor Francesco iz Bologne, toliko Petar »Ungarus« kod sklapanja ugovora s gradom izričito obvezuju, da će uzeti u radionu i poučiti zanatu jednog domaćeg djetića (br. 87-89, 105, 118, 122, 124). To je očiti znak brige i nastojanja grada, da se stvori domaći podmladak slikarā.

²² Up. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, Split 1940., Sv. LI, Prilog: I. Stjepčević, Katedrala sv. Tripuna u Kotoru, str. 15, Tab. VII/1.

²³ Zanimljive su mjere opreza Dubrovčana, koji slikara Augustina iz Mletaka g. 1378., u doba rata s tim gradom, konfiniraju u kuću s obavezom, da se na dani znak o približavanju mletačkih galija mora prijavljivati knezu republike i tek postepeno mu daju veću slobodu kretanja do večernjeg zvona »Ave Marie« (br. 65-67).

I stvarno, pod kraj 14. i početkom 15. stoljeća množe se imena domaćih majstora slikara. Ali isprva ih, barem u objelodanjenim dokumentima, nalazimo spomenute samo kod manje važnih dekorativnih radova, ponajviše u privatnim kućama. Tako Nikša Drušković g. 1393, islikava figurama i bojama 200 letava (br. 110), Stojko Drušković g. 1397, slika drveno nebo nad krevetom Miltinu Pribojeviću (br. 121), Dimko Drušković g. 1398, resi slikarskim radom više sobā u kući Marina Gundulića (br. 123), a Pribislav Bogdanov i Vlakuša Radičević g. 1412, obvezuju se Pasku Rastiću, da će u dvorani njegove kuće napraviti kraljev grb i lik sv. Vlaha (br. 137). Međutim kao slikar katedrale još g. 1428, spominje se Talijan Antonio iz Luce (br. 180: pictor ecclesie sancte Marie de Ragusio).

U jednu riječ prije trećeg decenija 15. stoljeća, u kojem u Dubrovniku nastupaju, po dokumentima i sačuvanim radovima, poznati majstori Blaž Trogirani i poslije njega Ivan Ugrinović, jedva možemo govoriti o jačoj afirmaciji domaćih slikara u tom gradu i time objasniti pojavu posebne slikarske škole upravo u tom gradu našeg primorja. A svakako, da su djelatnost slikara stranih i domaćih već u 14. stoljeću i pojačana slikarska djelatnost početkom 15. stoljeća dale tom gradu iskustvo i zanatsku spremu, na koje je mogla nadovezati jedna slikarska škola, kada su u čitavom dalmatinskom primorju sazreli preduvjeti za pojavu takve škole.²⁴

Tadić napokon vjeruje, da je na dubrovačko slikarstvo utjecalo razvijeno slikarstvo srednjovjekovne Srbije. U to ime on podcrtava činjenicu, da je Ivan Ognjanović, navodno jedan od najistaknutijih dubrovačkih slikara 15. stoljeća, neko vrijeme boravio u Novom Brdu u Srbiji, pa je odatle vjerojatno došao u Dubrovnik²⁵ i prenio utjecaje

²⁴ Činjenica relativno kasne afirmacije domaćeg elementa u dubrovačkom srednjovjekovnom slikarstvu zapravo začuđuje, uporedimo li tu pojavu s činjenicama, koje smo posljednjih godina utvrdili u drugim granama umjetničkog rada pa i u samom slikarstvu u drugim gradovima dalmatinskog primorja. Fisković je nedavno iznio vrlo brojna imena domaćih zlatara još u 14. stoljeću u Dubrovniku, koji daleko nadmašuju broj stranih zlatara u tom gradu u isto doba (up. Starohrvatska prosvjeta, III/1, str. 143-249), jednako je to utvrdio i za graditelje i kipare XV.—XVI. st. (o. c.), a ja sam mogao utvrditi, da sva slikana raspela srednjeg vijeka u Dalmaciji iz XII.—XIV. stoljeća nisu bila dobavljena onkraj mora nego su radovi domaćih majstora sa vlastitim lokalnim značajkama (up. moj članak u novom časopisu »Peristil«, I. 1953., u štampi).

²⁵ Iz dokumenata nije jasno odakle je Ognjanović bio rodom. U jednom dokumentu iz g. 1441. on se spominje kao magister Johannes Oggnanovich de Nouamonte (br. 251). Ali mnogo puta bila je to samo oznaka mjesta, u kojem je neko ranije boravio a ne oznaka njegovog rodnog mjesta. Značajno je, da se u prvim dokumentima u kojima se majstorovo ime javlja g. 1433. i 1434., dakle u vrijeme kada je on svakako bio još vrlo mlad, spominje, da je u Dubrovniku zajedno sa sestrom Marušom naslijedio imanje i vinograd od svećenika Blaža rečenog Kotice, a to je najlakše moglo biti po rodbinskoj liniji (br. 212 i 218). U prvo vrijeme od g. 1433.—1440. Ognjanović se ne spominje u Dubrovniku, jer se vjerojatno tada nalazio u Novom Brdu (g. 1437. on se žali protiv presude dubrovačkih konzula u Srbiji, br. 232.). Prema tome je moguće, da je ipak rodom iz dubrovačkog teritorija i da je po poslu neko vrijeme boravio u Novom Brdu, gdje je bila čitava kolonija njegovih zemljaka.

srednjovjekovnog srpskog slikarstva; u radionici njegova sina Petra, ističe Tadić, proveo je neko vrijeme kao djetić Nikola Božidarović, najjači predstavnik dubrovačke slikarske škole.

Stvarno je okolica Dubrovnika u srednjem vijeku dugo vremena pripadala srpskoj državi, sa Srbijom je Dubrovnik kroz stoljeća podržavao žive trgovačke veze i mnogi su majstori dolazili na rad u Dubrovnik iz unutrašnjosti Balkana. Ali Tadićevo nagađanje, o ulozi i značaju Ivana Ognjanovića u razvoju dubrovačkog slikarstva, ne nalazi potvrde niti u Građi objelodanjenoj od njega, niti u sačuvanim slikarskim radovima u Dubrovniku iz vremena majstora Ognjanovića (g. 1434—1478). S jedne strane iz dokumenata ne izlazi, da je Ivan Ognjanović bio istaknuti i utjecajni slikar, a s druge strane u Dubrovniku sačuvani radovi iz njegova vremena ne pokazuju bliže srodnosti sa savremenim stijenskim slikarstvom u Srbiji.

Majstor Ivan Ognjanović dugi niz godina bio je u službi i plaćen od grada Dubrovnika kao majstor štitova, topovskog i pušcanog praha i izrađivač drvenih škrinjā. On se gotovo nigdje ne nazivlje slikar, pictor,^{25a} nego magister coffanorum et aliorum laboreriorum lignaminum et picturarum, (g. 1442, br. 276); magister schutorum, pavisorum, pulveris a bombardis et aliorum rerum (g. 1449, br. 362); magister pulveris grosse a bombardis et pulveris subtilis pro schiopetis et magister faciendi salnitrium, et schiopetos, et coffanos, ferratos, et ci-stellas ungaraschas (g. 1450, br. 372); a kasnije većinom u skraćenom obliku magister pulveris bombardarum et aliarum rerum (g. 1466, br. 483 i t. d.). S izradbom štitova i škrinjā bio je spojen i slikarski rad, pa je majstor prigodno uposlivao u svojoj radionici, odnosno angažirao, slikarske majstore za islikavanje škrinjā. Tako g. 1449. on uzima jednog slikara u službu na 6 mjeseci (br. 364) a g. 1442. obvezuje slikara Ivana Ugrinovića, da će samo njemu slikati škrinje uz nagradu od 2 perpera za svaku (br. 272); a u ugovoru od g. 1461. majstorov sin Petar i Stjepan Ugrinović utanačuju, da će slikati škrinje majstoru Ivanu za cijenu od 3 perpera za komad (br. 431). U svojim zrelim godinama majstor Ivan Ognjanović preuzimlje i slikarske narudžbe, dvije cehovske zastave (g. 1462 i 1468, br. 746 i 504) i jednu oltarsku sliku (g. 1461, br. 450); ali to čini u društvu slikara Stjepana Ugrinovića odnosno zajedno sa svojim sinom Petrom. Narudžbe, koje majstor preuzimlje sam odnose se uvijek na drvodjelske radove: tako g. 1443. on ide u Kotor da doveze veću količinu drva za potrebe gradnje dubrovačkog dvora (br. 290), a g. 1443. izrađuje malu i veliku škrinju (br. 298) i jedan drveni krevet, lectum ligneum hongarescum (br. 307). Potvrđuju da je Ivan Ognjanović bio u prvom redu drvodjelac imamo i u ugovorima, koje majstor sklapa s djetićima, što dolaze u njegovu radionu da izuče zanat. Po isteku šegrtskih godina majstor otpušta djetića s opremom obuće i odijela i zanatskim alatom; a taj se u ugovoru

^{25a} Iznimka je u ugovoru iz g. 1461., gdje on u društvu sa slikarom Stjepanom Ugrinovićem preuzimlje izradbu oltarske pale (br. 450 : pictores).

vorima majstora Ognjanovića spominje kao omne ferrum artis sue (g. 1441, br. 251) odnosno feramenta consueta de marangono (g. 1452, br. 396) (dakle alat za drvodjelca a ne slikara). Takav majstor je najmanje bio podesan da presudno utječe na formiranje i razvoj dubrovačkog slikarstva.

Nijedan slikarski rad Ivana Ognjanovića nije do nas došao. Tako nam nije moguće na temelju njegovih radova donijeti sud o tome, je li višegodišnji boravak u Novom Brdu ostavio tragove u njegovom radu. Imamo međutim iz njegovog vremena sačuvane radove njegovih vršnjaka slikara. To su poliptih Ivana Ugrinovića iz g. 1434. u crkvi sv. Antuna opata na Koločepu, rastavljeni dijelovi poliptiha Matka Junčića iz g. 1452. u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu, grupa Raspela Lovre Marinova Dobričevića iz g. 1456. u crkvi dominikanaca u Dubrovniku i oltarna pala istog majstora iz g. 1465. u crkvi na Dančama u Dubrovniku te Madona nepoznatog majstora, što je sada u Galeriji umjetnosti u Splitu, nabavljena iz Dubrovnika, a Fisković je uporedio s ostalim slikama dalmatinskih primitivaca XV. st.²⁶ Svi ovi radovi nemaju nikakve bliže srodnosti sa suvremenim freskama u Srbiji i na Balkanu. Podudarnih crta vrlo je malo; one su vrlo općenite naravi i neminovna su posljedica s jedne strane suvremenosti, a s druge strane činjenice, da su toliko srpski majstori stijenskog slikarstva, koliko dubrovački slikari 15. stoljeća u ranijoj svojoj fazi prije Nikole Božidarovića bili asimilirali stanovite crte i postupke bizantske srednjovjekovne umjetnosti, iako su jedni i drugi to činili u drugačijem opsegu, na drugačiji način i drugačijim putovima.

Sve te dubrovačke slike su međutim, u cjelini kao i u detaljima, u općem rasporedu i tipovima svetaca, u stilu i motivima svojih figura, tako blize poznatim slikarskim radovima domaćih majstora istog vremena u Rabu, Šibeniku, Splitu, Trogiru, Korčuli i Boki Kotorskoj, da ih moramo proučavati i staviti u okvir opće dalmatinsko-dubrovačke slikarske škole. To je tako jasno i uočljivo za svakog historičara umjetnosti, da je suvišno o tome trošiti mnogo riječi. A to tim više što i Tadić ne niječe egzistenciju dalmatinskih majstora, niti osporava njihovu vezu sa slikarstvom u Dubrovniku nego jednostavno šutke prelazi preko svega toga. Postavlja se prema tome stvarno samo problem, da se odredi značaj opće dalmatinsko-dubrovačke škole 15. stoljeća i da se utvrdi odnos Dubrovnika prema drugim gradovima Dalmacije u toj školi.

U više navrata upozorio sam na domaće slikare, koji se u 15. stoljeću povode za nešto ranijim, mletačkim gotičko-bizantskim slikar-

²⁶ Slika na Koločepu reproducirana je u djelu V. Lisičar, Koločep, Dubrovnik 1932., sl. 12, slika u Splitu u djelu K. Priatelj, Slike domaće škole XV. stoljeća u Splitu, Split 1951., sl. 6. O njoj i u Fiskovićevoj Korčulanskoj katedrali str. 59., a ostale su objelodanjene u već citiranim radovima o dubrovačkom slikarstvu.

stvom kasnog trećenta i ranog kvatroćenta.²⁷ Njihove radove sačuvala su u priličnom broju naša mjesta u primorju od Raba do Kotora,²⁸ a njihova imena otkrili su nam naši arhivi. Moje mišljenje prihvatili su naši istraživači stare dalmatinske umjetnosti (C. Fisković, K. Prijatelj), a s njima se složili i poznati strani historičari umjetnosti (R. Marle, D. Westphal).

Po naravi stvari već u iznesenoj karakteristici dalmatinske slikarske škole sadržana je mogućnost, da se jednostavno istakne samo jedan od dvaju faktorā, što su doprinijeli formiranju te škole, a to su naša, domaća sredina odnosno izvanjski, mletački utjecaj. Drugoj su podlegli, po liniji nacionalne interesiranosti i tendencioznosti, neki talijanski pisci, koji su radove naših majstora svojatali za mletačke radionice ili su sa skepsom primali tvrdnju, da su to radovi naših ljudi po krvi i jeziku; a prvu je mogućnost, to jest samostalno formiranje srodne škole na našem tlu bez utjecaja iz Mletaka, bio uzeo u obzir R. van Marle u svom velikom djelu o talijanskom slikarstvu i to pišući o mletačkom slikarstvu trećenta. Međutim, daljnjim proučavanjem, to jest povodom prikaza mletačkog slikarstva kvatroćenta, došao je van Marle u stvari do istih rezultata u pogledu dalmatinskih majstora, do kojih sam i ja bio došao.²⁹

²⁷ K. Prijatelj (Hist. zbornik, IV. 1951., n. dj. str. 174) prigovara nazivu »primitivaca«, koji sam predložio za ove naše majstore. Upotrebio sam taj naziv ne toliko kao oznaku njihova stila koliko zbog stanovite analogije s uporabom tog naziva u slikarstvu drugih zemalja, osobito naziva početaka slikarstva na dasci u Francuskoj. Francuzi nazivlju svojim »les primitifs« slikare 15. stoljeća, što zadržavaju srednjovjekovne tradicije i imaju istaknutu domaću fizionomiju, prije nego li su pod jačim utjecajem novovjeke i u neku ruku kozmopolitske renesanse, u 16. stoljeću domaće crte francuskog slikarstva izbljedjele.

²⁸ Popis slika ove grupe majstora, koji sam donio u »Recueils Uspenski« n. dj. pred 20 godina treba naravno popuniti. U svojim bilješkama zapisao sam više slika, koje bih uvrstio u ovu grupu: u franjevačkom samostanu u Kraju na Pašmanu, u pravoslavnom samostanu na rijeci Krki, na glavnom oltaru župne crkve u Crikvenici. K. Prijatelj objelodanio je fragment poliptiha u zbirci M. Strmića u Splitu (Slike domaće škole XV. stoljeća u Splitu, Split 1951., sl. 5) i upozorio na neke slike tog vremena u Dubrovniku (Hrvatsko kolo, Zagreb 1950., br. 4 str. 717); a jedna Madona bila je izložena na izložbi Zlato i srebro Zadra (Katalog izložbe br. 6, a reprodukcija slike u »Zlato i srebro Zadra«, sl. 97). Sliku sveca ove škole iz katedrale u Kotoru donijelo je propagandno talijansko djelo Italia e Croazia, Roma 1942., sl. 8. Jedan poliptih, koji je bio u Gradskom muzeju u Sibeniku, nestao je krajem drugog svjetskog rata. Iz popisa domaćih radova u »Recueils Uspenski« treba izostaviti br. 1, jer je to djelo mletačkog majstora Paola Veneziano.

²⁹ Up. moj članak »O domaćem slikarstvu u Dalmaciji za vrijeme mletačkog slikarstva« u »Almanahu Jadranske straže za g. 1927.«, Beograd 1927., str. 558-589. R. van Marle n. dj. str. 109 piše: It is very doubtful if the Dalmatian paintings executed in the Venetian manner are the outcome of a Venetian influence; it is more than possible that they are the results of common circumstances producing in two separate districts a similar form of art; a u VII, 1926., str. 406: Although we are hardly justified in speaking of an actual Dalmatian school, the number of Dalmatian artists and the documentary evidence of their activity as well as the appearance of the works we find in this region, point to the existence of a fairly important local group with its own peculiarities inspired by Venetian art of a bygone generation.

Skepsa prema pripadnosti dalmatinskih majstorā našem narodu neozbiljna je i vrlo je lako pobijati ju. Stotina i stotina dokumenata iz naših arhiva dala je njihova imena i imena članova njihovih obitelji u čisto hrvatskim oblicima, iako se iznose u ispravama pisanim na latinskom i talijanskom jeziku. Ne može se to nijekati iskrivljujući poneko ime odnosno donoseći isključivo poneku latinsku transkripciju tih imena.³⁰ Mnogostruki argumenti govore također protiv mogućnosti, da bi sačuvana djela u našem primorju bili radovi mletačkih majstora. Najprije možemo konstatirati, da pored sve sličnosti s djelima mletačkog slikarstva slike naših majstora imaju drugačiji koloristički ugođaj, pokazuju većinom nemarniji crtež i ponekad ističu osobitosti, kojih nemamo u mletačkih slikara (na pr. crveni fond mjesto zlatnog). Nadalje, dokumenti 15. stoljeća u našem primorju govore samo o životu, radu i porudžbinama slika kod domaćih majstora, a ne o nabavi ili porudžbi slika iz Mletaka. Za više slika s trećenteskim osebinama u našem primorju imamo prema dokumentima o tim slikama odnosno prema historijskim okolnostima postanka građevina ili svetišta, u kojima se one nalaze, sve razloge vjerovati da potječu iz 15. stoljeća, kada su Mleci već bili napustili takav način slikanja. Raspelo u Tkonu, koje je Dvořàka podsjetilo na majstora Lorenza Veneziano iz sredine 14. stoljeća, nalazi se u samostanu, koji je iz ruševina obnovljen tek g. 1418. Madona od Škrpjela kod Perasta, koju je Fiocco pripisivao istom mletačkom majstoru, nalazi se u svetištu, koje je osnovano u vezi s navodnim čudom g. 1452. Poliptih kasnotrećenteskog karaktera u kapeli sv. Jere u trogirskoj katedrali izrađen je novcem ostavljenim oporučno g. 1444. od Nikolice Sobota; a poliptih na Koločepu rad je Ivana Ugrinovića iz g. 1434. U svojoj biti još kasnotrećenteska Raspela u dominikanaca u Dubrovniku i Svim Svetima u Korčuli imaju drvene okvire s detaljima, što se javljaju u 15. stoljeću.³¹

Ne može da se održi ni druga krajna teza to jest ranije mišljenje R. van Marle-a, da bi grupa dalmatinskih majstora i mletački slikari kasnog trećenta bili dvije paralelne, jedna od druge nezavisne, istovremene pojave izazvane jednakim preduvjetima jednog i drugog kraja. To je bila teza na liniji apriornog uvjerenja, da je Dalmacija, kao izraziti granični kraj između Istoka i Zapada, pogodna, da i o sebi u umjetnosti realizira sintezu zapadnjačke, gotičke i balkanske, bizantske umjetnosti. U višekrat navedenom svom članku u »Recueils Uspenski« imao sam prigode iznijeti kako je srednjevjekovna Dalmacija, usprkos mnogostrukih veza s Bizantom i unutrašnjosti Balkana, u svojoj se umjetnosti razvijala prvenstveno u okviru utjecaja sa Zapada, a bizantske je elemente najvećim dijelom primala ne izravno s Istoka, nego preko mora s utjecajem iz Apeninskog poluotoka.

³⁰ I R. van Marle, crpeći podatke od talijanskih pisaca, pretvara Stojka Druškovića u Stocco, Matka Junčića u Matteo Gronci i t. d. (up. n. dj. VII).

³¹ Za poliptih u Trogiru up. Fiskovićev podatak u Radu Akademije u Zagrebu 1942. (knj. 275) str. 106; za poliptih na Koločepu V. Lisičar Koločep, Dubrovnik 1932., sl. 12; za ostale slike up. moje navedene radnje.

Teza, koju je i kasnije i sam van Marle napustio, ne može stajati. Sličnost radova mletačkih i dalmatinskih majstora jest tolika, da bi se ova teško dala objasniti i opravdati samim činjenicama, da je Dalmacija po svom geografskom smještaju a Mleci po svojoj kulturnoj i trgovačkoj historiji na granici Zapada i Istoka (Bizanta). Protiv takve teze stoji nadalje činjenica apsolutnog vremenskog prioriteta Mletaka pred Dalmacijom. Slikarske škole, koje dolaze u obzir, javljaju se u Mlecima već sredinom 14. stoljeća i protežu se do početka 15. stoljeća, dok se domaći majstori u našem primorju javljaju tek pod kraj 14. stoljeća i nastavljaju rad u dubokom 15. stoljeću. Imamo konačno u dokumentima izravne potvrde, da su majstori iz istočne jadranske obale polazili u veliku kulturnu metropolu na Jadranu, Mletke. Između učenikā majstora Paola Veneziano spominje se Nikola sin majstora Ciprijana iz Zadra; g. 1384. Blaž sin Luke iz Zadra ugovara dvije godine naukovanja u majstora Jacobella Bonomo, a g. 1444. Lovro Marinov (Dobričević) iz Kotora spominje se uz majstora Michela Giambono kao svjedok jedne oporuke.

Preostaje još da objasnimo odnos Dubrovnika prema drugim gradovima Dalmacije u pogledu dalmatinsko-dubrovačke slikarske škole 15. stoljeća i utvrdimo ulogu Dubrovnika u formiranju te škole. Dalmatinski gradovi potpadali su u srednjem vijeku pod različite vladare i često su imali različite historijske peripetije; ali oni su ipak, usprkos toga oduvijek, u kulturnom i umjetničkom pogledu, sačinjavali jednu cjelinu, podržavali jedni s drugima veze, davali jedan drugome i primali jedan od drugoga pobude i majstore. Po svemu se pak čini, da je kod postanka i prvog formiranja domaće slikarske škole 15. stoljeća Dubrovnik više nego dao.

Nesumnjiv je vremenski prioritet drugih gradova pred Dubrovnikom u pogledu pojave domaće škole slikara i po iskazu dokumenata i po slikama, koje su do nas došle. Iz dubrovačkog teritorija još ne poznamo slike, koja bi predstavljala najstariju fazu domaće slikarske škole kao što ju predstavlja slika na dasci s nizom apostola na crvenom fondu iz crkvice sv. Andrije u Trogiru, danas u Galeriji umjetnosti u Splitu (ta slika očito nadovezuje na način Paola Veneziana iz sredine 14. stoljeća). U dokumentima nemamo spomena o porudžbinama umjetničkih slika u dubrovačkih majstora prije kraja trećeg decenija 15. stoljeća (g. 1429., br. 188). Naprotiv već g. 1395., majstor Blaž, sin Luke, slika lik sv. Nikole za Vida Grubonju u Zadru, a g. 1399. majstor Dujam, po imenu vjerojatno podrijetlom iz Splita, islikava katedralu u istom gradu. Od g. 1421. do g. 1427. boravi u Dubrovniku, plaćen od grada, slikar Blaž Jurjev Trogiranin, koji nam je poznat sa svog rada u Trogiru, Zadru, Splitu i Korčuli. On nije u to doba novajlija, koji se tek u Dubrovniku razvio, kako Tadić nagada, jer je Fisković u »Marulićevom zborniku« objelodanio podatak o njegovom slikarskom radu u franjevačkoj crkvi u Splitu još g. 1412. Tek iza njegova dugogodišnjeg boravka u Dubrovniku javljaju se domaći slikari u ovom gradu. Najstarije slike domaćih majstora, koje su se do danas sačuvala

s teritorija Dubrovačke Republike, to jest poliptih Ivana Ugrinovića na Koločepu iz g. 1434., poliptih Matka Junčića na Lopudu iz g. 1452. i Madona nepoznatog majstora, danas u splitskoj Galeriji, sve te slike očito nadovezuju i vrlo su bliske slikama u Trogiru i Korčuli, koje se stavljaju u vezu s radionicom Blaža Trogiranina.

Kao što se na početku domaće slikarske škole u Dubrovniku javlja majstor Blaž Trogiranin, koji dolazi sa sjevera našeg primorja, tako sredinom stoljeća nalazimo u tom gradu, i to kao uglednog i zaposlenog slikara Lovru Marinova (Dobričevića) Kotoranina, koji dolazi s juga.

Između dubrovačkih majstora ranije faze ističu se majstori članovi obitelji Ugrinović, Junčić i Ognjanović. Ivan Ugrinović javlja se u dokumentima kao slikar tek poslije višegodišnjeg boravka i djelovanja u Dubrovniku majstora Blaža Trogiranina. Ivanov sin Stjepan Ugrinović polazi g. 1456. na rad u Split i radi kod tamošnjeg slikara Dujma Vuškovića.³² Matko Junčić, sin dubrovačkog štitara Kadašina, ne javlja se sprva u svom rodnom gradu nego g. 1441.—1446. radi kao slikar u Kotoru, gdje je njegov brat Nikola bio đakon i rektor škole. U Dubrovniku on se javlja tek u februaru g. 1448. (br. 342), u isto vrijeme kada i Kotoranin Lovro Marinov (br. 344), s kojim u zajednici preuzima iste godine slikanje pale za oltar dominikanske crkve u Dubrovniku (br. 347). Sin štitara i oružara Ivana Ognjanovića slikar Petar Ognjanović surađuje sprva s već spomenutim Stjepanom Ugrinovićem. Značajan je detalj iz ugovora, što su g. 1461. majstori sklopili za zajednički rad za vrijeme od pet godina (br. 451): kod naručaba slikanih zavjesa i sličnih stvari svog zanata podijelit će majstori dobit popola, ali kod radova ikona s figurama i rezbarijama Stjepan će dobiti dva a Petar samo jedan dio. Svi ovi, na oko sitni, detalji potvrđuju gore izneseno mišljenje, da su dubrovački slikari u prvo vrijeme više primali nego li davali ostalim gradovima Dalmacije.

No to naravno ne znači, da dubrovačka grupa slikara nije već u ono doba imala vlastite nijanse i vlastiti razvoj kao i ostali naši primorski gradovi Zadar, Šibenik, Trogir i t. d., a što će trebati još utvrditi i objasniti. U pogledu razvoja mogu zasada pripomenuti, da najstarija datirana slika, poliptih Ivana Ugrinovića iz g. 1434. na Koločepu, podsjeća na radove Blaža Trogiranina i mletačko slikarstvo iz kraja trećenta, dok nešto mlađi poliptih Matka Junčića iz g. 1452. na otoku Lopudu, iako izrađen uglavnom u istim oblicima ima značajan, savremeniji detalj. Madona na Ugrinovićevom poliptihu odjevena je u tipičnom trećenteskom modrom plaštu s malim cvjetićima, dok je Madona Junčićeva poliptiha odjevena u teškom zlatnom brokату, kakav vole dubrovački majstori mlađe faze oko g. 1500. Takve brokate uveo je u mletačko slikarstvo Michele Giambono.³³ Mislim, da

³² Up. članak C. Fiskovića u Marulićevu Zborniku, Zagreb, 1950., str. 145. Vidi također i br. 410 Građe u kojem Stjepan Ugrinović izjavljuje da duguje dvadeset dukata slikaru Vuškoviću u Splitu.

³³ Up. R. van Marle, n. dj. VII sl. 250 i t. d.

nije smjelo pretpostaviti, da saradnja Junčića s kotorskim slikarom Lovrom Marinovim i boravak ovog posljednjeg u Mlecima, gdje je g. 1444. svjedočio kod neke oporuke zajedno sa slikarom Michele Giambono, objašnjaju nam pojavu ovog motiva u inače konzervativnoj sredini Dubrovnika. Još mlađe oblike pokazuju sveci na pali majstora Lovre Marina iz g. 1465. u crkvi na Dančama, iako ih još ne možemo zvati renesansnim.³⁴ Lovro Marinov spada i po ovoj pali kao i po ostalim njegovim radovima, grupi Raspela u dominikanaca u Dubrovniku iz g. 1456. i vjerojatno njegovoj Gospi od Škrpjela na otočiću kod Perasta iz vremena oko g. 1452., starijoj fazi dubrovačkog slikarstva.

Tek u posljednjoj četvrti 15. stoljeća, kada u ostalim gradovima u vlasti Mlečića domaće slikarstvo odumire, dolazi dubrovačko slikarstvo do svog cvata i do izrazito vlastite fizionomije. Slikarstvo se u tom gradu tada obnavlja ponovnim dodirima s umjetnošću preko mora, u prvom redu s umjetnošću Bartolomea Vivarinija i Vittore Crivellija, napušta postepeno bizantske tradicije i poprima sve to više renesansne crte, ali ono pri tome ipak zadržava, dapače još jače ističe vlastite crte. Na čelu ove mlađe faze slikarstva u Dubrovniku stoji po tradiciji i nauci Nikola Božidarović. Lokalna tradicija pripisivala je Nikoli Božidaroviću čitav niz srodnih slika u Dubrovniku i okolici. Kovačeva je radnja dokazala, da tu imamo rad Dubrovčanina Nikole Božidarovića i njegovih vršnjaka Mihajla Hamzića, Vicka sina Lovre (Dobričevića) i t. d. Oslon za mišljenje, da je Nikola Božidarović bio pokretač obnove dubrovačkog slikarstva pod kraj 15. stoljeća davao je njegov triptih u crkvi dominikanaca u Dubrovniku, koji se prema mišljenju poznavao dubrovačkih starina Milana Rešetara datirao u vrijeme prije g. 1485. A u to vrijeme dokumenti znaju samo za majstora Nikolu, a još ne za Hamzića i Vicka Lovrina. I ja sam bio prihvatio mišljenje Rešetara, međutim ono nije točno.³⁵ Model grada Dubrovnika, što ga na tom triptihu drži u rukama sv. Vlaho, nema u luci srednjovjekovni gvozdeni lanac nego kameni gat, »kaše«, koji je gradio Paskoje Miličević g. 1485.: triptih je prema tome rađen poslije a ne prije te godine. Točno vrijeme triptiha ne znamo, a ostale datirane sačuvane slike ove mlađe faze dubrovačkog slikarstva tek su iz drugog decenija 16. stoljeća (Nikola Božidarović: 1513. Blagovijest iz Lopuda, 1513. Đorđićeva pala u dominikanaca, 1517. triptih u crkvi na Dančama, u Dubrovniku; Mihajlo Hamzić: 1509. Krštenje u Dvoru, 1512. triptih u dominikanaca u Dubrovniku; Vicko Lovrin: 1509. poliptih u franjevaca u Cavtatu).

³⁴ Up. moj članak u Hrv. Reviji, n. dj. str. 128-129.

³⁵ Up. Rešetarov članak u »Narodnoj starini« Zagreb, br. 8, str. 183. Na netočnost Rešetarova datiranja te slike upozorio je R. Bujas u »Rešetarev zbornik«, Dubrovnik 1931. str. 85. Sliku je radi stilističkih razloga stavljao u početak 16. stoljeća K. Prijatelj, up. članak u »Hrvatsko Kolo«, Zagreb 1950., br. 4, str. 716.

Da li se time mora mijenjati dosadašnji prikaz razvoja te mlađe faze dubrovačkog slikarstva? Mislim da ne. Začetnik obnove dubrovačkog slikarstva i to još prije kraja 15. stoljeća mora da je ipak bio Nikola Božidarović. Mihajlo Hamzić bio je dobar majstor, ali njegov slikarski rad nije bio obiman i iz dokumenata izlazi, da se više bavio trgovinom i svojim poslom carinika; Vicko Lovrin pak po kvalitetu svoje slike očito je slabiji, epigonski talenat. Nikola Božidarović naprotiv je najjači, najoriginalniji, i prema arhivskoj građi, najzaposleniji između njih, pa je s pravom lokalna tradicija upravo njega uzdigla do legendarnog imena. On se jedini javlja već početkom posljednje četvrti 15. stoljeća. Obnova dubrovačkog slikarstva vrši se u znaku dodira sa slikarskim radom Bartolomea Vivarinija i Vittore Crivellija 80^{ih} godina 15. stoljeća, a upravo u to doba je Nikola Božidarović morao biti u Italiji (v. gore).

Dubrovačka škola, u svom konzervativizmu, poslije toga ostala je vjerna primljenim oblicima do u drugi decenij 16. stoljeća, kada su ti oblici u Italiji već davno bili napušteni. To naravno ne znači, da nema prigodno i novih dodira s umjetnošću preko mora. Upozorio sam na sudjelovanje mletačkog slikara Pietra di Giovanni u radioni Mihajla Hamzića kao činjenicu, koja nam objašnjava bellineskni izraz nekih glava svetaca u Hamzićevu triptihu iz g. 1512. u dubrovačkih dominikana. Aca Deanović upozorila je na podudaranje sv. Jurja na konju na Božidarovićevu triptihu na Dančama iz g. 1517. sa slikom Vittore Carpaccia u S. Giorgio degli Schiavoni u Mlecima (u njenom neobjelodanjenom rukopisu). A Tadićeva Građa donosi podatak o boravku Mihajla Hamzića u Mantovi i njegovom školovanju kod starog Mantegne (v. gore). U trećem deceniju međutim, kako vidjesmo, odumire i ova mlađa faza dubrovačkog starog slikarstva.

R é s u m é

SUR L'ÉCOLE DES PEINTRES DU XV^e ET XVI^e SIÈCLE À DUBROVNIK

Au sujet du travail de J. Tadić «Documentation sur l'école de peinture ragusaine dès XIII^e siècle», vol. I et II, Belgrade 1952, édition S A N, l'auteur, dans le premier chapitre de son article, fait remarquer et utilise les nombreuses données nouvelles sur les peintres, et la peinture de Dubrovnik contenues dans les documents publiés par Tadić. D'après ces documents, nous pouvons rattacher encore quelques tableaux conservés à Dubrovnik et aux environs, aux maîtres de cette école (Pierre Antoine d'Urbino, est l'auteur de la peinture de l'Ascension dans l'Eglise du Saint-Sauveur de l'a. 1528 et de l'autel-relique dans la sacristie des Franciscains à Dubrovnik de l'a. 1529, le maître Jean de Venise — qui passa toute son existence à travailler à Dubrovnik — est l'auteur de la peinture d'autel chez les Franciscains de Lopud l'a. 1578; nous y trouvons de nombreux détails sur la vie, le travail et les études des maîtres locaux (par exemple Michel Hamzić qui, au commencement du XVI^e siècle, fut l'élève d'André Mantegna à Mantoue). Il y a en outre des documents d'après lesquels nous pouvons certifier le nom de famille de plusieurs maîtres de Dubrovnik, et les revendiquer avec certitude en faveur de notre peuple. (Laurent fils de Marin, et son fils Vincent Dobričević; Petrus Natalis ne faisant qu'une seule et même personne avec Pjerko Bogdanović; Božidarović originaire de la famille paysanne Velisalić, du village de Kručića, tout près de Dubrovnik; Christophore, fils de Nicolas Antunović); nous pouvons enfin suivre pas à pas, tout le long du XVI^e siècle, le déclin de l'école locale et des maîtres locaux qui, vers la fin du siècle, sont en grande partie remplacés par des maîtres venant d'Italie.

Dans l'autre chapitre, Ljubo Karaman soumet à la critique l'essai de Tadić qui veut expliquer l'apparition, soi-disant isolée, de l'école de peinture de notre littoral dans la seule ville de Dubrovnik par les conditions spéciales de cette ville et par ses relations avec la Serbie du Moyen-Age. En examinant aussi d'une façon critique ce que certains auteurs italiens ainsi que R. von Marle, ont écrit sur les travaux des maîtres dalmates du XV^e siècle, Karaman démontre qu'en réalité la peinture de Dubrovnik ne commence à se manifester qu'à peine dans la troisième décennie du XV^e siècle et cela en relation et contact étroits avec l'école de peintres locaux de tout notre littoral depuis Rab jusqu'à Kotor, qui refond les motifs d'inspiration et les influences de la peinture vénitienne un peu antérieure. C'est à peine aux environs de 1500 que Dubrovnik voit l'épanouissement d'une école de peinture avec caractère propre à qui Nicolas Božidarović donne la direction; cependant, déjà, à la fin de la seconde décennie du XVI^e siècle, le travail des maîtres locaux perd de plus en plus le caractère d'une école spéciale à Dubrovnik.