

Igor Fisković

Lopudski oltari Miha Pracata

Igor Fisković
Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Ivana Lučića 3
HR - 10 000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 30. 1. 2012.
Prihvaćen / Accepted: 10. 5. 2012.
UDK: 726.591(497.5 Lopud):73Pracat, Miho

Raspravlja se podrijetlo, morfologija i ikonografija najreprezentativnijeg drvorezbarenog i oslikanog oltara iz doba renesanse na hrvatskoj obali. Umjetnina se nalazi u zornoj crkvi Gospe od Šunja na Lopudu, pa se stavlja u korelaciju s mjesnom poviješću 16. stoljeća, uz učvršćenje prijedloga za atribuciju inače izuzetno široko ocrtanoj radionici znamenitog mletačkog drvokipara Paola Campse. S proizvodnjom te dugotrajne manufakture povezuju se još dva drvena kipa s istoga otoka kako bi se pomoću njihova dokumentiranog datiranja očitao čitav splet historizacije identiteta samosvjесnog brodovlasnika i novčara Miha Pracata kao mogućeg donatora svih tih višestranu značajnih djela.

Ključne riječi: drveni skulptirani i oslikani oltari, Lopud, venecijanske rezbarske radionice, manirizam, Paolo Campsa, Miho Pracat

U osvrtima na umjetničko nasljeđe dubrovačkog okruţja detaljnije smo vrjednovanje ostali duţni trima monumentalnim, drvorezbaranim i oslikanim oltarima s otoka Lopuda jer im nadaleko nema premca.¹ Iako su međusobno različiti, po formalnim vrsnoćama pripadaju stvaralaštvu 16. stoljeća i svjedoče ondašnji uzlet katoličke duhovnosti,² ali i procvat male otočke sredine koja se zahvaljujući pomorstvu tada okrenula renesansnoj likovnosti. Na taj se način, naime, objašnjava pojava tih sloţenih umjetnina iz venecijanskih radionica kojima se djelatnost raskriva sve detaljnije pa se također utvrđuje i koliko su kao najmoćnije u jadranskom podneblju opskrbljivale našu obalu.³ Dva su pak ta oltara u samostanskim crkvama: franjevačkoj Gospe od Spilica, te dominikanskoj Sv. Nikole, a uz već obavljeno predstavljanje njihovih cjelina unutar prikaza regionalne baštine prosjačko-propovjedničkih redova, posebno ću njihovim skulpturama drugdje učvrstiti atribucije.⁴ Ovdje pak iznosim potpunije viđenje trećega oltara koji svojom ukupnom figuralno-plastičkom osebnjuošću, bez slikarskih dopuna što dominiraju na paru navedenih, iskazuje vrhunsko umijeće gornjojadranskih drvokipara i raskriva neke važne momente lokalne povijesti i kulture Lopuda. Spomenik se izvorno nalazi u svetištu Gospe

od Šunja, ţupnoj matici a nekoć i sjedištu istoimene otočke bratovštine,⁵ ali je pomalo zanemaren jer se ne bijahu iskristalizirala mišljenja o dobu i okolnostima njegova nastanka. S uvjerenjem, pak, da je tome u prilog moguće iznijeti višestruke nove spoznaje, predočujem ga zajedno s kipovima iz još jednog kombinirano slikanog i rezbarenog drvenoga oltara koji također svjedoči izvrsnosti umjetničke nabave u razdoblju zrele renesanse na tlu Dubrovačke Republike. U relativnom nedostatku figuralno-narativnih djela iste vrste na krajnjem jugu jadranske Hrvatske, dakle, te su umjetnine važne kao reprezentanti epohe i sredine.

* * *

Oltar u središtu našeg zanimanja svojom harmonično razvijenom kompozicijom u drvu izrezbarenoga te oslikanog i pozlaćenog retabla pokriva istočni zid apside kojoj su bočne strane presvućene drvenim daskama, a bačvasti svod u istoj građi geometrijski artikuliran s kasetama i reljefnim ruţama u njima.⁶ Sve je obojeno u plavo nalik nebu, a nadasve uresno-simbolična motivika s pozlatama odaje razvijen renesansni stil i uzdiţe doţivljaj obrednog mjesta. To podrţava arhitekturni modul retabla, sroćen u vidu široke edikule na isturenoj bazi iz koje se diţu dva samostalna stupa s kompozitnim



1. Oltar Gospina Uznesenja u crkvi Gospe od Šunja na Lopudu (foto: B. Gjučić, Gradski muzeji Dubrovnik)
Altar of the Assumption of the Virgin in Our Lady of Šunja on the island of Lopud



2. Timpan lopudskog oltara s reljefom Krunidbe Gospe od Sv. Trojstva (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)
Pediment of the Lopud altar with relief of the Coronation of the Virgin by the Holy Trinity

kapitelima dok su uska bočna krila i visoka zona atike, ocrtane malo stiješnjenim lukom a završene trokutno, uvučeni na istoj ravnini.⁷ Tako se u sredini stvara prostor figuralnoj kompoziciji Marijina Uznesenja s razmjerno velikim trodimenzionalnim likovima pred iluzionirano dubokom pozadinom. Njihovo realističko oblikovanje odgovara teatralnom uprizorenju Čuda u cjelovitoj zamisli koju harmonizira klasicizirajući tip oltara kakav je bio svojstven likovnoj empiriji Venecije od ranog novovjekovlja do baroka.⁸ Dosljedno zamjeni slikane pale sa skulpturalno oblikovanom scenom, bareljefno je rezbarena te pozlaćena sva vegetabilna dekoracija koja optače većinu elemenata strogo strukturirane arhi-

tektonike.⁹ Postrana krila omeđuju profilirani pilastri, a u uskim su poljima između njih i kaneliranih stupova okomito postavljena po dva svetačka lika i eliptoidna, izvorno neispunjena polja za natpise. Rađeni su u reljefu plicem od pet sitnopsnih prizora u kasetama vodoravnog postolja, dok je veći reljefni prizor na vrhu unutar timpana s geometrijski raščlanjenim gredama i sukladnim vijencima modeliran plastičnije. Raskošan zbroj i simetričan poredak ornamentalnih motiva odaje načela stila 16. stoljeća, dok svekolika obrada svjedoči visoki stupanj obrta,¹⁰ što se uz odmak od kanona rane renesanse priklanjaju estetici manirizma otprve pojačanoj dramatski zahtjevnim sadržajem oltara.



3. Reljefni prikaz Pranje nogu na predeli lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)
Relief of the Washing of the Feet on the predella of the Lopud altar



4. Reljef Krista izlazećeg iz groba s vratašca svetohraništa lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Relief of the Risen Christ leaving the tomb from the tabernacle door on the Lopud altar

5. Reljefni prikaz Posljednje večere na predeli lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Relief of the Last Supper on the predella of the Lopud altar



Impresivan vizualan učinak cjelini prvenstveno daje razgovijetna glavna scena kojoj je ikonografija zadana naslovom svetišta.¹¹ Suglasno tome unutar trijumfalne arkade je predočeno Gospino uzdizanje k nebu dok je sa zemlje prati jedanaest apostola zbijenih na uskoj bini i zaustavljenih u pojedinačnim pokretima. Podređeni skupnoj radnji nemaju znatnijih individualnosti, a s različitim okretima odreda slijede drevne regule oblikovanja ljudskih likova u kontrapostu. Po više njih je složeno u grupama na plitkim bazama modeliranim poput prirodnog tla, na koje se upiru bosim nogama. Svi uniformno odjeveni u antikizirajuće haljine, dok su im glave bradatih lica i kratkih kosa starorimske mode s plosnatim aureolama usmjerene k nebu. Tako živopisnost patetizira dojam uzdaha pred nenadanim događanjem Marijina Uznesenja, što je naročito potencirano uzdizanjem ruku otvorenih šaka šestorice koji zaklanjaju oči od bljeska nebeskog svjetla. Dodatno im uznemirenost opredmećuje višebojnost s izmjenom modrih i crvenih tunika te simbolično zlatnih plašteva, tako da se slikarska vizija ujednačava sa skulpturalnim srokom. Ostavši u svakom pogledu glavnim, daje nam utvrditi unutrašnji poredak članova unatoč tome što im se razmještaj razvija po dubini u četiri plana omogućavajući posvemašnju fizičku i *chiaroscuro* razigranost. Po detaljnoj obradi draperija te naturalističkoj deskripciji glava i udova očituje se da ih je radio iskusan majstor kojemu je rezbarski senzibilitet djelomice nadjačao kiparski, a potisnuo slikarski izričaj. S obzirom da je težište na oprostorenju poznate

apokrifne teme, prema njenom obrascu nije izostao netom napušteni sarkofag koji pri desnome dnu prizora izviruje ukoso služeći iluziji prostora to efikasnije što uokolo zbijeni likovi ne podliježu perspektivi.

Dojam događajne dinamike donekle stišava središnji, na grozdu kerubinskih glavica i oblačića sprijeda simbolično postavljen lik Sv. Petra koji, sa svim obvezatnim atributima fizički najjači od apostola, jedini gleda naprijed u prostor svetišta pozivajući vjernike na sudjelovanje. Okomito nad njime na polumjesecu sred arkadnoga luka lebdi Gospa podjednako krupnog i snažno modeliranoga tijela, tako da zajednički uravnotežuju prizor zakonito stilskoj volji visoke renesanse.¹² Prvak Crkve u svečanoj misnoj odori a Majka Crkve u koloristički najtoplijoj predaju se vanjskom svjetlu prilično racionalizirajući *chiaroscuro* naboj. Budući da ona okružena zlatnim zrakama gleda uvis ka budućem svojem bivalištu, izričitije postaje i usmjerenje apostola sa zemlje. Nebesko ozračje je idejno pojačano s po dva odjevena, te dva gola anđelčića sa strana Gospi,¹³ a osam kerubinskih glavica prati luk u kojem se sve zbiva. Zapravo je prizor sročen s mješavinom elemenata posuđenih iz zemaljske zbilje i nadstvarne vizije što je presudno stilskom uklapanju u tijekove činkvečenta. Plohu pozadine, pak, ispunja na tragu zračne perspektive slikani krajolik s mekim obrisima brda u čijoj se čitkoj panorami prepoznaje Lopudska uvala s usitno, a vrlo sumarno predočenim naseljem. Grafički prikaz jedrenjaka tipa galijuna pred njime se shvaća znakovitom uputom da je oltar povezan

s nekim od moćnih pomoraca, ujedno i motiv koji nam omogućava potanje odgonetavanje djela.

Prije osvrtnja na ta pitanja, u stilskoj prosudbi kiparski riješenoga prizora pred blijedo slikanom pozadinom, valja uvažiti i pet malih figuralnih

reljefa na predeli. Tri su iz biblijskog konteksta u četvrtastim kasetama: rubno na bazama stupova razdvojeni par *Navještenja*, a na sredini *Sućutni Krist* u varijanti izlaženja iz niskog sarkofaga praćen s dva dopojasna anđela. Taj je frontalni reljef na vratašcima



6. Grupa apostola s likom sv. Petra iz sredine kompozicije (foto: B. Gjučić, Gradski muzeji Dubrovnik)

Group of apostles with the figure of St Peter from the central composition



7. Ulomak alabasternog reljefa iz crkve Gospe od Šunja (foto: B. Gjukić, Gradski muzeji Dubrovnik)

Fragment of alabaster relief from Our Lady of Šunj

svetohraništa,¹⁴ dok su u izduljenim poljima s obje strane uz fiktivni prodor prema dubini *Pranje nogu* i *Posljednja večera* kao bitni momenti utemeljenja euharistije.¹⁵ U zabatnom je polju odozgo glavnoj sceni *Krunidba Gospe od Sv. Trojstva* prema ikonografskoj varijanti mjerodavnoj do 17. stoljeća, s proporcionalno većim likovima između po tri kerubinske glavice u uglovima.¹⁶ Simboličan razmještaj sadržaja uspostavlja izuzetnu bogoštovnu zornost dok spomenik tipološki nedvojbeno spada mletačkoj altaristici s prijelaza stoljeća.¹⁷ Na uskim su mu pak bočnim krilima u plitkim nišama četiri lokalna zaštitnika: *Sv. Jeronim* i *Sv. Vlaho* desno, a *Sv. Nikola* i *Sv. Franjo* lijevo,¹⁸ donekle shematizirani te shodno odvojenosti podređeni plastičkoj izražajnosti središnjega prikaza. Budući da su mu svi pojedinačno poluokrenuti, smišljeno dopunjuju glavnu epizodu zajednički predstavljajući uvod u *Krunidbu Gospe* na vrhu. Njihova ukupna plitkoreljefna i meka obrada jedva prati minucioznost raskošne ornamentike statički postavljenoga retabla, potvrđujući

izražajne raspone stilskog rječnika nesumnjivo visoko školovanog umjetnika.¹⁹ To također odaje uzdržavanje simetrija i poštivanje zakona kadra u geometrijskoj arhitektonici pompozno retabla sačinjavajući teološki uvjerljivu i ikonografski vrlo modernu cjelinu.²⁰

Sve te kakvoće nametljivo potiču pitanja autorstva uz osnovnu dilemu smije li se tako složeno a ipak jedinstveno djelo zadržati u anonimnosti koja vodi zaboravu. Višestruko značajan oltar lopudske zborne crkve ipak se je ukratko navodio više puta u novijoj hrvatskoj povijesti umjetnosti, ali mu se nije otkrilo ime majstora niti točnu godinu nastanka. Ne dvojeći o stilskom ishodištu unutar gornje Italije, poglavito se uznastojalo njegove morfološke osobitosti podvući rezultatom dorečenoga renesansnog stila.²¹ Prvo se ukazalo na moguće srodnosti s nekom rezbarskom školom iz podalpske regije, potom vjerojatnijom očitalo bliskost s mletačkom radionicom Paola Campse kad se o njoj počelo podrobnije pisati.²² Temeljem tematsko-kompozicijskih podudarnosti uzgred se upozorilo na mogućnost tješnje veze s radom Maffea i Andree Olivierija iz Brescie,²³ ali nijedno mišljenje nije potvrđeno. Umjetninu se pokušalo datirati čak i u početak 17. stoljeća te vezati uz slabo poznatoga majstora Urbana Bavarca de Surgge,²⁴ što sam bio ovlaš otklonio, a drugi to prihvatili ipak ne ponudivši cjelovitija rješenja.²⁵

Zato ću se, vođen prvotnim određenjem djela u zreli činkvečento, osloniti na neke vjerodostojne dokumente koji se na njega odnose ali kao takvi dosad nisu bili istaknuti. Ustvari bijahu zaogrnuti historiografskim zanimanjem poglavito za neobičan naslov svetišta - *Gospa od Šunja*, izlučenoga iz imena užeg predjela davno upisanoga u arhivima - Sugni, Šunj, i smatranog izvedenicom iz riječi *biscione* = zmijoliki zmaj.²⁶ Tim se povodom do u 20. stoljeće prenosilo legendu da je crkvu kao zavjetnu podigao neki talijanski barun koji je tu na povratku iz križarske vojne spasio sina iz zmajevih ralja.²⁷ Priču je zabilježio Serafin Razzi, učeni dominikanac boraveći u Dubrovniku 1587.-1589. godine na dužnosti generalnoga vikara Dubrovačke kongregacije svojega reda,²⁸ smatrajući važnim objaviti je u prvoj tiskanoj povijesti Dubrovnika. Njegovim zapisom o postanku crkve se baratalo bez dorada, ali joj nisu uočene arhitektonske vrsnoće, kao što nije iznijeto ni neko izravno svjedočanstvo o njezinu velebnom oltaru.

Naposlijetku se po tom pitanju bitno otkrilo u iscrpnoj obradi Matrikule bratovštine Gospe od Šunja,²⁹ zapravo knjige „Confraternita di Santa Maria dell'Isola di Mezzo”.³⁰ U njoj se ponešto govori i o prvobitnoj maloj

kapeli na mjestu koje je potkraj 15. stoljeća sagrađena veća crkva,³¹ ali nas nadasve zanima dokumentiranje njezinih sadržaja. Nalazi ga se u rukopisu učenog isusovca Ivana Marije Matijaševića, čuvanom u knjižnici dubrovačkog samostana Male braće,³² koji je već u 18. stoljeću uz šturi spomen oltara naveo važan podatak da ga je 1572. godine posvetio stonski biskup. Isto je zavedeno na kraju spomenute Matrikule te zasigurno znači *terminus ante quem* za nastanak djela,³³ a drugih povijesnih zabilješki zasad nema. Tek je Matijaševićeve spoznaje bio prenio par sintezama sklonih istraživača dubrovačke kulture i baštine.³⁴ Međutim je u onda škrtu znanja o spomenicima on upleo priču koju je najvjerojatnije čuo pri posjetu otoku.³⁵ Izvijestio je o donaciji oltara od strane nekog lopudskog brodarka, koji ga je navodno kupio u Engleskoj iz kapele kralja Henrika VIII.,³⁶ što se zacijelo odnosi na drugo. Naime, među otpadom iz crkve na Šunju nedavno su pronađeni ulomci alabasternih reljefa, pripadajućih manjem oltaru inače u našem južnom primorju viđenih proizvoda čuvenih nottinghamskih radionica iz doba kasne gotike.³⁷ Predmnijeva se da je njihova egzotičnost pobudila maštu otočana, pa su u osnovi vrlo vjerojatna znanja o nabavi te umjetnine pomiješali sa zaboravljenim podrijetlom drvorezarenog velikog oltara koji je realističkim oblikovanjem sakralne zamisli i pompoznom okvirom zasigurno privlačio nemalu pozornost. Svakako se iz svega navedenoga daje zaključiti kako svi stari zapisi zajedno ne rješavaju probleme njegovoga postanka, te je nakon male digresije nužno poći putem uže struke povijesti umjetnosti.

Na tom se pak planu uočavaju nezaobilazne sličnosti između središnje kompozicije izvrsnog oltara s Lopuda i dviju dobro poznatih ranorenesansnih slika na tlu Italije. Djela su to Alvisea Vivarinija (1445./48.-1503./05., sina Antonija i nećaka Bartolomea iz iste slikarske dinastije),³⁸ Venecijanac koji je tijekom druge polovice 15. stoljeća izgradio svoje umjetničke standarde i polučio uspjehe slikajući različite oltarne pale.³⁹ Za njegovim je dopadljivim radovima unatoč nadolaženju novih shvaćanja i odličnijih umjetnika rasla potražnja, pa je bez odlučnih promjena varirao prijašnja rješenja.⁴⁰ Kompozicijska pak podudarnost njegovih dviju slika i inscenacije lopudskog oltara nameće pretpostavku da je rađen ugledom na njih, možda po nekom crtežu ali neupitno koristeći isti uzorak.⁴¹ Istovrijedna opažanja obuhvaćaju pojedine likove i mnoge karakteristične detalje, tako da zbrajamo suglasja gesta, formuliranje pokreta i načine prikazivanja više nego sličnih lica, iako su tijela drugačije postavljena u prostoru. Na slikama ga, naime, osvajaju postupnim podizanjem kako

nalaže težnja za postizanjem dubinske jasnoće, što se u ostvarenju trodimenzionalnoga prizora uspostavlja izravnim njihovim slaganjem. Ti su mehanizmi u ritmičkome zoru urodili zamjernom slikovitošću pa čak i pojačanom prisnošću prema duhovnim poučcima 16. stoljeća, a naspram gustim sličnostima razlistavanje različitosti ne bi imalo puno smisla jer nam ovdašnji ilustrativni prilozi kazuju dovoljno.

Ono što nas osobito zanima jest činjenica da su se mletački drvorezari od renesansnih zenita 15. stoljeća tijekom čitavog sljedećega povodili za figuralnim i dekorativnim rješenjima s djela slikarske dinastije Vivarini. No, kako se to zbivalo u metropoli kakva bijaše Venecija sa slojevitim posezanjima brojnih a i vrhunskih likovnih poslanika, čak je i glavne stilske silnice teško ocrtati. Posebice s razloga što je procvat slikarstva zasjenio stvaralaštvo kipara i rezbara drveta, još je malo spoznaja o njihovom međuodnosu, ali nema sumnje da je drvokiparstvo nadišlo značenje obrta, te doseglo zavidne razine jer je proizvodnja postigla gotovo industrijske razmjere. Poglavitito su oltari s više svetačkih likova izdvojenih u nišama poliptiha zadovoljavali arhaični ukus provincije sve do ruralnih sredina Istre i Kvarnera,⁴² a među inim su takvim djelima oltari s cjelovitim kompozicijama pravi izuzetak, pa je i vrijednost lopudskoga znatnija. Zasad je moguće zasnivati na samosvojnosti skulpturalne interpretacije jedne u osnovi slikarske vizije, a tome pridodati umijeće jednog u stilu odlično izučenog majstora rezbarstva, koji osim nepobitnog talenta nema puno snage za rješavanje ičega problemskog.

Pri takvoj procjeni ovoga djela uvažava se i nesmiljeno propadanje drvenih umjetnina, što su istraživanja tovrnske baštine i njezina razvoja odlučno zasjenjenog sa suvremenim slikarstvom bile potisle u drugi plan. Otkriva ih se intenzivnije tek u posljednje vrijeme, dobrim dijelom i u nasljeđu naših krajeva, te se stvaraju oslonci za moguća zaključivanja o reprezentativnim oltarima s Lopuda. Tako se približismo tezi da je najraskošniji iz crkve Gospe od Šunja načinio Paolo Campsa,⁴³ jedan od uopće najplodnijih voditelja starih mletačkih drvokiparskih manufaktura. No dok nije sačinjen pregled njihova vrlo rasprostranjenoga opusa, otežano je pronalaženje pouzdanih analogija: iznalazi ih se tek u pojedinostima te možda i preuzetno poseže završnim zaključivanjima. Krucijalni je tome razlog u spoznaji da mu se vlastoručni radovi ne razdvajaju lako od udjela suradnika i pomoćnika, te učenika u *bottegi* a i sljedbenika u Veneciji i okolici.⁴⁴ Čini se da ovdje to nije upitno jer vrsnoća ne popušta ni u kojem aspektu, a suodnosi dijelova potpadaju osobitim



8. Alvise Vivarini, Uznesenje Gospe, 1480. g., Noale (izvor: P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, 1993., 224)

Alvise Vivarini, The Assumption of the Virgin, 1480, Noale

stilskim promišljajima manirističkog duha.⁴⁵ Ujedno ne smijemo zanemariti kako se posao drvorezbara zasniva na vještini koja je u naravi obrtnička, pa sama

ne pruža onoliko mogućnosti izražavanju individualnih crta majstora koliko ih je uvijek nosilo, a i zahtijevalo, kiparsko ili slikarsko stvaralaštvo.⁴⁶ Na ovome je primjeru to ograničenje bitno otežalo prepoznavanje rukopisa jednog umjetnika u smislu razdvajanja od majstora koji su djelovali uz njega unutar pogona njegove dugotrajne radionice.⁴⁷ Svejedno se mora podvući koliko skulpturalna artikulacija *all'antica* likova na lopudskom spomeniku slijedi iskustva i htijenja okvirno u ranome činkvećentu određenih stilskih dosega, pa i stilizacije toga umjetničkog lanca.⁴⁸ Ipak se čini da su i šablone s kojima je osobno marljivi Paolo suvereno baratao dobile drugačije značenje zadatkom oblikovanja u jedinstvenom događanju povezanih svetaca, te da to predstavlja iskorak iz svega što općenito i inače opterećuje relativno ustaljeno vrjednovanje Campsinih dometa.

Ustvari plastično oblikovanje svih protagonista lopudskog oltara ne krije značajke susreta kasne gotike i zrele renesanse, drugim riječima odiše morfologijom koja je do u prvu polovicu 16. stoljeća još tinjala u atelijerima Venecije.⁴⁹ Uz to se iskazuje umješnost uspostave jedinstva kompozicije pozoričnog učinka, makar tome temeljni razlog bila ikonografska promišljenost prikazivanja cjelovitog sadržaja Čuda, što se na jedinstven način prožima s prostorom apside, odnosno čitavog prezbiterija. Njoj se podvrgava i ni u čemu ne popušta narativnost gotizirajućeg korijena organski saživljena s realizmom renesansnih razina.⁵⁰ Potonja je kakvoća razumljivo smirenija na plitkoreljevskim likovima četvorice svetih zaštitnika unutar para uskih krila retabla,⁵¹ koji su zrcalno okrenuti te vrlo sumarno rezani, a na svoj dekoraciji prožeta klasičnim nadahnućima. Istovjetne odlike prate djela okupljena oko Campsina imena, kako u trodimenzionalnim svetačkim likovima tako u minijaturalnim prizorima biblijske tematike koje ponavlja, a i podudarnosti tehnika njihove obrade se čine vrlo upečatljive. Umjesto da ih nabrajamo po registru motiva, biti će dovoljno na lopudskoj umjetnini podvući jedinstvo idioma i toposa što se čine svojstveni promicanju oltarnog slikarstva u živu plastičku viziju.

Na tim osnovama posebno značenje dajem dvjema slikama Alvisea Vivarinija, koje smatram neposrednim ishodištem zamisli natprosječno lijepoga oltara. One su pak nastale oko 1480. godine, a radni se vijek Paola Campse kao čelnika značajnog drvokiparskog pogona prati u Veneciji od kraja 15. stoljeća do sredine sljedećega. Ujedno iz arhivske dokumentacije proizlazi da je taj čuveni *incisor figurarum lignaminum* djelatnošću bio nadišao sve onodobne majstore



9. Likovi apostola s lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Figures of the apostles from the Lopud altar

10. Lik Sv. Petra s lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Figure of St Peter from the Lopud altar



u istoj grani likovnosti, te da je sa suradnicima naročito mnogo radio za izvoz.⁵² O tome kazuju i na apeninskom tlu pripisani mu brojni svetački likovi koji popunjavaju raznolike oltare tipa klasičnog poliptiha, prije svega odajući solidnu izučenost zanata marljivim

radom pretopljenju u prepoznatljiv osobni izraz.⁵³ Uz očiglednu uvježbanost ruku i spretnosti dljeta većina njih ni izdaleka ne iznosi neka prevratna morfološka traženja, te analitičarima pružaju građu za slojevite atributivne kušnje. Zahvaljujući uglavnom njima, u



11. Alvise Vivarini, Uznesenje Gospe, 1478. g., Milano, Brera (izvor: P. HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, 1993., 223)

Alvise Vivarini, The Assumption of the Virgin, 1478, Milan, Brera

Venetu se utvrdilo natprosječno učinkovitu radionicu pod Campsinim vodstvom,⁵⁴ ali se unutar nje unatoč uvjetnome spoznavanju udjela nekolicine majstora još nije izdvojilo individualne, po vrelima začudno i bezimene identitete. Međutim se čini jasnim da je Paolo presudno obilježio izražavanje nekolicine mlađih, a da je i pogon njegove *bottege* neprekidno radio u više manje istim manirama.

Spomenici, koje možda preširoko još uvijek pokriva ime toga nekoć vrlo traženoga *intagliatora*, nose rje-

šenja neodvojiva od svojega vremenskog zaleđa. Poglavitito time on je satkao vlastiti eklektički izričaj, te na oblikovnim i tematskim oprekama kasne gotike i zrele renesanse učvrstio stilska načela bliska manirizmu. Iako je izabirao mahom otprije usvojene modele, nije se pokazao samo suhim imitatorom, tako da se razradom likovnih iskustava iz konca kvatročenta sa stanovitim zakašnjenjem, i drugdje dotiče s Alvisiom Vivarinijem.⁵⁵ Na glavnini poznatih mu djela, baš kao i na lopudskom spomeniku, skulptura bijaše ključan čimbenik a bogata ornamentika prilično tipizirana, dok je slikarsko posredovanje mahom zanemarivo, shvaćeno tek dopunom u oživljavanju realiteta ili produbljivanju simboličnih osnova prikaza. Inače mu sva djela niču iz umjetničkog života koji je živjela ondašnja Venecija i granaju se u prostoru do kojeg je taj život dopirao,⁵⁶ a budući da je naš oltar izvan političkih granica *Serenissime*, jačaju razlozi analitičkog zadržavanja na njemu. Pritom držimo na umu da je morao koštati pravo bogatstvo te ga nije mogao bilo tko namrijeti, to više što se znade kako su u Mletcima drvorezbareni, oslikani i pozlaćeni oltari svojedobno bili čak skuplji od mramornih ili kamenih kod ponajboljih kipara.⁵⁷

Na tim osnovama se okrećemo Paolu Campsi koji je na većini svojih djela plastičkom deskripcijom svladavao naraciju tim lakše što ju je uglavnom preuzimao od bliskih mu umjetnika starijeg naraštaja. Za prosudbu stila ipak je odlučna rutina realističkoga govora pri oblikovanju ljudskih figura, a pozornost rezbarenja pratećeg dekora je tome sasvim sukladna, tako da se ogleđom vještina kipara, dekoratera i slikara krećemo na granici između visokog obrta i umjetničkog posezanja, shodno onome vremenu zaokupljenoga prikazivanjem svetačkih likova u tragu antičkih *togata*. No i na njima je količina klišeja prilična uz razvidnu zrelost plastičkog shvaćanja i doradenog tehničkog postupka, što se krajnjom disciplinom drže formalnih stečevina pune renesanse. Razmjena iskustava s kiparstvom u kamenu ili metalu je ostala ograničena a sa slikarstvom površna, svedena na preuzimanje struktura koje su mogli posredovati crteži. Tako nema jakih povoda zadržci oko vezivanja našega oltara u tzv. krug Paola Campse, od kojeg je najviše dokazivih radova ostalo u gornjoj Italiji i Istri, začudno ali na svoj način uputno ne dotaknuvši često stvaralački vodeće gradove. U tome nam smislu postaju shvatljivije vrsnoće ostvarenja koje je za crkvu Gospe od Šunja nabavljeno po svoj prilici na početku druge polovice činkvečenta, dosta prije praga osmog desetljeća kad je dokazano posvećeno.⁵⁸

Ne dvojeći da je u prostor Dubrovačke Republike importirano, valja podsjetiti kako su tu neka djela i prije



12. Dva lika apostola s lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Two figures of the apostles from the Lopud altar

uvezena iz Venecije kao vodećeg centra drvokiparske proizvodnje što je u doba renesanse udovoljavao potražnji diljem istočnog Jadrana.⁵⁹ Naime, iz glavne crkve dominikanaca unutar Dubrovnika najvjerojatnije potječe lijepa skulptura Gospe sa Sinom koju sam unatrag više od trećine stoljeća otkrio u Vignju na Pelješcu, a nakon podužeg vezivanja u Campsin opus nedavno je uvjerljivo pripisana majstoru Andriji iz Murana,⁶⁰ suzemljaku Alvisea Vivarinija. Iz pojedinačno nerazlučenih umjetničkih pogona na lagunama, štoviše,

zajamčena je nabava stilski zrelijih djela koja upravo na Lopudu rese oltare dominikanskog i franjevačkog svetišta.⁶¹ Oba se raskošna njihova poliptiha po provjerljivim izvorima datiraju u treće i četvrto desetljeće činkvečenta potpadajući liniji stvaralaštva koju je tada bio dobrano obilježio Pietro di Giovanni.⁶² Mlečanin rodom ali posve srastao s dubrovačkom sredinom, on je iz svojeg zavičaja za ovdašnje naručitelje u čak desetak navrata nabavljao drvene kičene okvire i velike skulpture po suvremenoj modi složenim retablama, na kojima je osobno slikao druge svetačke likove ne otkrivajući tko im je skulpture oblikovao.⁶³

Tako spoznajemo da se južnojadranska likovna potražnja zadovoljavala s importom iz Mletaka u valovima nove mode, a da je strano drvokiparstvo preuzelo ulogu slikarstva nakon smrti posljednjih vrijednih domaćih slikara. Međutim su jedino od toga preživjele drvene skulpture dvaju navedenih lopudskih oltara u samostanskim crkvama sagrađenima usporedno sa župnom na Šunju, pa su to nezaobilazne poluge za vremensko opredjeljenje dojmive umjetnine. Gledajući je možebitnim ishodom djelatnosti Campsina kruga,⁶⁴ malo se može doprinijeti razrješavanju njegovih sudionika dok se ta pitanja ne raspletu u venetskom prostoru i možda se okrenu drugačijim smjerom od sadašnjih prosudbi. U rečenome krugu, naime, lopudski je oltar po svojem tipu i izvrsnosti iznimka, čemu je moguće opravdanje u kasnome nastanku, pa ga slobodno pripisujemo nekojem s konkretnim radovima još neizlučenome ali Campsi ipak bliskome sljedbeniku. Rekao bih da je riječ o majstoru koji se jače povodio za slikarstvom, iako je u svojem kiparsko-rezbarskom rječniku slijedom ukusa vremena ponavljao umijeće istoga mogućeg učitelja. Povrh toga se čini sigurno da je slikovita kompozicija A. Vivarinija bila omiljena među majstorima Campsinih razina i zanimanja do preko sredine 16. stoljeća,⁶⁵ kao i među naručiteljima ili kupcima crkvenog namještaja s razvijenim figuralnim prizorima.

U tome se kontekstu čini privlačno propitati odnos između drvorezarenog retabla i dviju pala A. Vivarinija, makar ove nisam imao prilike izravno doživjeti. Polazno postoje razlike u formatu, jer su slike u razmjerima više i uže od našega oltara, koji k tome još ima svoj originalni okvir vrlo razrađen u tehnikama odgovarajućim središnjem prizoru. Njegova je pak uloga ne samo da uokviri i omeđi sakralni sadržaj, nego i da vizualno odmjeri unutrašnji naboj zadan ikonografijom, zapravo ojača kompozicijski uzgon zamisli događanja čuda Uznesenja. I dok je na dalekim nam slikama to riješeno na tipično ranorenesansni način površinskom postavom likova u svojevrsnoj ornamentizaciji prednjeg dijela suprotnoj htijenju za realističkim predstavljanjem



13. Reljefni likovi Sv. Vlah i Sv. Jeronima s lijevog krila lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Figural reliefs depicting St Blaise and St Jerome on the left wing of the Lopud altar

krajolika u dubokoj pozadini, ovdje fizički opstojni i čak prenaplašeni likovi na ravnoj bini ne korespondiraju s predodžbom prirode na plošnoj pozadini.⁶⁶ Naime, svi do pojedinosti jako oponašaju zbilju i živo su oprostoreni unatoč zbijenosti, a krajolik je neuvjerljiv zbog krajnje sumarnosti i svođenja na simboličnu nazočnost u nerealnoj perspektivi. Oni se, dapače, slažu bez opreke i s Bogorodicom dignutom visini te neovisnom o neposrednoj okolini, dok kao i čitav arhitektonski moćno složeni okvir osiguravaju uvjerljivo težište predstave pri obrednoj menzi. Ključno je ipak da

plastički najrazvijeniji likovi apostola u cjelini uzdržavaju unutrašnji psihološki uzlet jedinstvene kompozicije, te ne cijenimo samo vještinu njihove obrade ili rezbarski majstorluk oblikovanja.⁶⁷ Drugim riječima smatram da središnji skulpturalni prizor, odudarajući od ranorenesansnih normativa nazočnih na Vivarinijevim palama, nadilazi njihov vizualni učinak, pa predstavlja nešto novo što je drugačije od izričajnih dometa umjetničkog kruga s kojim smo ga uvjetno povezali. Formalno opet gledajući, smijemo sve to pojasniti načelima antiklasičnog izražavanja manirizma,⁶⁸ koji kod Paola Campse drugdje nije istican, iako on vremenski pripada upravo tome razdoblju umjetničkog razvoja u širem podneblju.

Najposlije u okviru posloženih danosti preostaje razvidjeti postoje li mogućnosti da se oltaru otkriju neki povijesni korijeni. Naravno, njegova poruka i smisao su jasni jer se svode na onome vremenu svojstveno snaženje vjere posredstvom scenički raščlanjenog ansambla koji je obuhvaćao čitavu apsidu.⁶⁹ Zasigurno ne pripada više-manje tipiziranoj grupi iz zapisa sa spomenom Pietra Giovannijevog u pravilu imenujući naručitelje i otkrivajući relativno jasne uvjete nabave s njegovim poduzimanjem.⁷⁰ O oltaru na Šunju ništa se pak sličnoga ne znade i njegov je postanak tajnovito zavijen usmenom predajom koja je jednom bez jasnih podloga kao donatora uvela Miha Pracata, što se nije propitalo a potom se naprosto prešutjelo.⁷¹ K tome je uistinu nemoguće zaobići učestalo navođenje Gospina Uznesenja u zapisima o životu i djelovanju toga znamenitog Lopudanina i najbogatijeg pojedinca u prošlosti Dubrovačke Republike.⁷² Vrlo prikladnu pak sponu naznačuje podatak da su se dva njegova broda, dakle prvi izvor nemjerljivog mu financijskog imetka zvali „Gospa od Šunja”.⁷³ Štoviše, on je bio harni član istoimene otočke bratovštine kojoj je oporučno prije smrti 1607. godine zaviještao velika sredstva,⁷⁴ a potom je vezivao u ostavinu po raznim linijama. Dakako, važno je znati da je ta ustanova umnogome predstavljala društvenu zajednicu Lopudana kao samostalan pravni entitet,⁷⁵ no da se potpunije shvate prave dimenzije povezanosti Pracata s njome valja naredati njegova darivanja prema objavljenim dokumentima. Iz njih doznajemo kako je njezinim gastaldima već 1590. godine u punome zdravlju dodijelio dvije tisuće dukata da ih podijele siromasima na otoku. U prvom zapisu svoje posljednje volje opet je odredio da bratovština raspolaže s prihodima koji će dugoročno pritijecati njegovim glavnica iz Napulja,⁷⁶ te da se istoj dade zaostavština upisana u korist njegove supruge poslije njezine smrti, a i još neki dugovi koji mu pravodobno



14. Reljefni likovi Sv. Franje i Sv. Nikole s desnog krila lopudskog oltara (foto: V. Pustić, Restauratorski zavod Hrvatske - radionica u Dubrovniku)

Figural reliefs depicting St Francis and St Nicholas on the right wing of the Lopud altar

nisu bili vraćeni. Uz to se još dobrotvorno sjetio brojnih sugrađana, posebice kapetana njegovih lađa, slugu i kmetova, ali i svih pojedinaca kojima se češće osjećao moralno negoli bijaše materijalno dužan.⁷⁷ Nije zaboravio ni gradnje ili uzdržavanje crkava na susjednim Elafitima i Primorju, od kojih je neke i utemeljio, te nema sumnje koliko je mnogo u svoje težnje za socijalnim prestižem uključivao kršćansku dobrotvornost, iako mu otprije u životopisu uopće nema spomena o izravnoj nabavi ikakvih umjetnina.

Također je zaviještao svotu novca za župnika Gospe od Šunja, navevši u istom pasusu oporuke izričito „la mia capella” odvojeno od dvostrukog spomena „la mia chiesa”,⁷⁸ tj. crkve Sv. Križa koju bijaše podigao sred naselja uz more nedaleko roditeljskoj kući.⁷⁹ Sve to dobiva na značenju uz spoznaju da je Miho, budući bogataš i doslovce tajkun

kakvih nismo imali u čitavoj nacionalnoj prošlosti, već od 1546. godine zapovijedao obiteljskim brodom koji se zvao „Santa Maria de Bisson”. Međutim je taj stradao u oluji 1565. da bi, u međuvremenu kupivši sam ili u suvlasništvu još neke, Miho u Lopudu do 1590. dao sagraditi novi brod, podjednako velik a istoga imena.⁸⁰ Upravo je to povod uvjerenju da lađa tipa galijuna naslikana sred glavnog oltara crkve Gospe od Šunja predstavlja Mihovu dvaput ponovljenoga naziva.⁸¹ Stanovito su nam jamstvo tri jarbola na uobičajeno formiranome trupu, a nadalje prema usitnjeno i sumarno predočenome naselju naglašena veličina i precizan crtež. Očigledno je lađi plutajućoj u zaljevu Igalo dano veće značenje negoli mjestu gdje se brodovlasnik rodio i živio do 1555., te se može prozreti zašto je ona doslikana u punom izgledu na oltaru. Po našem shvaćanju, naime, on je čitav morao biti dovezen iz tuđine da pojača obredni značaj temi kojoj je u čast i spomen išlo nazivlje lađa kao jamca materijalnog dobitka pa posljedično i duhovnog opstanka.⁸²

Inače su Lopudani na svoje zavjetne sakralne slike umetali „portrete brodova”, kao na najpoznatijem primjeru u predelu oltara koji je za crkvu Sv. Dominika u Lopudu 1513. godine Nikoli Božidareviću bio naručio pomorac M. Kolendić.⁸³ I na njoj je krupna lađa u čitkome obrisu pred prepoznatljivim krajolikom Lopuda, a nad njome u medaljonima sićušni likovi Gospe sa Sinom i Sv. Nikola, titular crkve kojoj slika Navještenja bijaše namijenjena. Ambiciozni je donator, dakle, umjesto vlastitoga lika dao naslikati ono s čime se osobito ponosio, što ga je predstavljalo u javnosti. Zato je opravdano vjerovati u istovjetni postupak Pracata dok je kovao svoj društveni položaj i ugled u zavičajnoj sredini, gdje se pojedince cijenilo poglavito po pomorskoj sposobnosti i uspješnosti u brodarstvu. Inače bismo mogli držati da je oltar na Šunju priskrbila bratovština kao kolektivna ustanova otočana koji ipak nisu bili isključivo pomorci. Po ukupnom pak načinu slikanja pozadine velebnog oltara čini se izvršeno sekundarno,⁸⁴ neovisno o živoj sakralnoj sceni i minorno njezinoj likovnoj razini, ali svejedno dovoljno nametljivo nazočno. Najvjerojatnije je to izveo neki domaći slikar, rekao bih Kristofor Antunović Nikolin kojeg je izučio Pietro Giovannijev, iskušan kao nabavljač drvenih skulptura za oltare Dubrovčana i Lopudana iz Venecije u prvoj polovici stoljeća.⁸⁵ Mlađi se pak bilježi kao zadnji, blijedi izdanak „dubrovačke slikarske škole”, djelatan na Elafitima više negoli u gradu,⁸⁶ a u slučaju lijepoga oltara na Šunju, po svoj prilici nabavljenog poslije onemoćalosti njegova bolje obrazovanoga učitelja, on se do 1580. godine još izravno dodirnuo importa umjetnina kakav je otprije već bio ugušio likovno stvaralaštvo regije.⁸⁷



15. Kip Sv. Katarine Aleksandrijske iz oltara u crkvi Gospe od Špilica na Lopudu (foto: B. Gjukić, Gradski muzeji Dubrovnik)
Statue of St Catherine of Alexandria from the altar of Our Lady of Špilica on the island of Lopud

Međutim je Miho Pracat i u tome sudjelovao budući da se u zapisima o njemu spominje jedan mali oltar iz franjevačke crkve na Lopudu,⁸⁸ a klupko podataka se opet znakovito raspliće nukajući na sadržajnije čitanje postojećih umjetnina iz poznog 16. stoljeća. Sigurno je, naime, imućni trgovac i brodovlasnik bio vrlo prislan s redom Male braće, dočim je u njihovom dubrovačkom klausturu imao obiteljsku grobnicu u kojoj je i pokopan.⁸⁹ Na rodnome mu pak otoku njegov roditeljski dom leži vrlo blizu franjevačkom samostanu te je crkvu Gospe od Špilica zasigurno od djetinjstva često pohodio postavši odan asiškome svecu. Predmnijeva se da je

zato na oltaru na Šunju zajedno sa Sv. Vlahom i Sv. Nikolom, kao zaštitnicima sfera Pracatovih bavljenja,⁹⁰ istaknut lik Sv. Franje te Sv. Jeronima, višestrukog značenja ali i naslovnika područne franjevačke vikarije. Nakon izdvajanja iz starije Dalmatinske provincije ona je zadržala titular istog pokrovitelja premda je prozvahu Dubrovačkom,⁹¹ a otada bijaše vođena od struje strogih opslužitelja regule reda, koji su posvuda slavili Gospino Uznesenje slijedom jakog uvažavanja mističnih polova vjere.⁹²

Uglavnom se sve može stopiti s Pracatovim oporučnim ostavljanjem novca franjevačkoj zajednici na Lopudu, nakon što je za crkvu dao načiniti mali zavjetni

oltar s prikazima Marije i Djeteta između Sv. Franje i Sv. Nikole, te Sv. Katarine i Sv. Roka.⁹³ Oni su odreda idejno objašnjivi s obzirom da je Gospi posvećeno i to svetište, dok aleksandrijska sveta mučenica bijaše čašćena među franjevcima kao suprotnost Katarini Sijenskoj, pripadnoj dominikanskome redu.⁹⁴ No, značajniji se od toga čini podatak da je Miho kao mladić počeo ploviti po Sredozemlju sa stricem na lađi koja je nosila ime te svete.⁹⁵ Usporedno je Sv. Rok, opći zaštitnik ljudi od kuge koja je i u dubrovački kraj nadolazila u valovima, osvajao vjernike te su mu u Dubrovniku baš za Pracatova vremena gradili novu crkvu.⁹⁶ Štoviše, Pracat je zadnjih godina života boraveći u gradu bio članom bratovštine Sv. Roka, kojoj je u oporuci ostavio izvjesnu svotu novaca zastalno se želeći potvrditi dubrovačkim građaninom. Nije zaboravio ni onu iste naravi na Lopudu koja je nosila ime Sv. Ivana Krstitelja kao i druge njegove lađe ploveće zajedno s galijunima zvanima „Sv. Marija od Šunja”.⁹⁷ Tako se raskriva spektar Pracatovih pobožnosti usredotočen na nebesnike koje su ljudi osobito štovali u njegovom zavičaju,⁹⁸ te je po njima imenovao brodove s kojima bijaše životno vezan a odreda su predloženi unutar njegovih vjerskih zaloga. Na taj način - valja zaključiti - on se ubilježio u kolektivno pamćenje sredine, a u tom svjetlu se pojašnjava da se slijedno domaćem običaju i osobno predstavio doslikavanjem svojega broda umjesto izravnog portretnog prikaza na oltaru koji je - kako vjerujemo - bio sam naručio iz tuđine.⁹⁹

Osobito je pak zanimljivo kako izvjestitelj o inventaru crkve Gospe od Špilica opisujući rečeni oltar koji je Miho Pracat „dao načiniti” razlikuje „staru sliku Madone sa sv. Franjom i sv. Nikolom”, shvatljivo davno čašćenima na otoku, te „skulpture sv. Roka i sv. Katarine”.¹⁰⁰ Iz toga se, naime, razabire oblik malog poliptiha sastavljenoga od vjerojatno gotičkog slikarskog rada na dasci u sredini i po jednom sa strana dodanom nišom za smještaj skulptura u punome volumenu. Takvo slaganje formalno različitih sakralnih predstava je poznato iz arhivskih zapisa u Dubrovniku,¹⁰¹ ali tipiziranih djela u nasljeđu više nema pa je jedva moguća tek idealna rekonstrukcija lopudskog primjera. Zaključujući pak da je središnja tročlana ili jedinstvena slika, možda drveni triptih, zbog starosti bez traga nestala,¹⁰² ujedno stječemo mogućnost zatvaranja krugova koji nukaju životnom i duhovnom zalaganju Miha Pracata također opredijeliti i par samostalnih drvenih kipova.¹⁰³ Otkriveni u rasutoj zbirci crkvenih umjetnina na Lopudu zavrjeđuju pojačanu pozornost dočim istorodnih iz iste epohe na hrvatskome jugu nema mnogo.¹⁰⁴

Radi se o samostojećim likovima koji pokazuju svojstva stila zrelog 16. stoljeća, a variraju formalne srodnosti s figurama na raznim mjestima uvjetno vezanima uz Paola Campsu. Iako nema razloga odvajati ih od mletačke empirije, iskazuju daljnji stupanj „druge renesanse” u interpretaciji jednog - radije dvojice umjetnika.¹⁰⁵ Pri oblikovanju svete razvidan je „maniristički” način modeliranja odjevenoga ženskog tijela, koji računa na vanjske plastičke efekte više negoli na predodžbu zbilje i korektne proporcije. Na kipu Sv. Roka se crte primarnog takvog simbolizma gase, jer prevladava tankočutniji realistički opis vitke figure koja smirenim pokretom tijela i čitljivom gestom tumači ulogu omiljenoga pokornika, a s propisno dodanim atributima i putnika-hodočasnika. Oba pak lika u razvidnome stupnju vrlo konvencionalnog majstorstva plastički žive prvenstveno izvana utvrđujući pučki tip pijeteta prema davnim stradalnicima za kršćanske ideale, i rječito slijede formalne predaje koje je u mletačkom drvorezbarstvu uglavnom učvrstio dugo opstajući „radionički krug” Paola Campse.¹⁰⁶ Zbog toga ne bi trebalo dvojiti da su na Lopud dopremljeni istim putem kao složeniji oltar u zbornoj crkvi, s nekom lađom u vrijeme kad je nekoliko trgovačkih u vlasništvu prebogatoga Mihe Pracata plovilo i Jadranom, na drugoj strani kojega su otprije nabavljane pa i izravno naručivane i skromnije mletačke drvorezbarije.¹⁰⁷ Nepobitno su gotove dovožene i duž naše, ali se još ne doznaje kada su sve pojedinačno nastale, od koga su i kada kupljene, neke možda zaostale u trgovini, čak i preprodavane, jer odviše dokumenata nedostaje. No ikonografija oltara na Šunju bitno ide u prilog uvjerenju o izravnoj narudžbi za izlaganje u renesansnoj crkvi s kojom su se Lopudani ponosili.

U takvom ocrtavanju stanja neminovno je povesti računa o likovnoj kulturi Dubrovnika gdje su oko 1540.-50. godine nabavljene dvije slike najznamenitijeg ondašnjeg mletačkog slikara Tiziana. Čedniju je jednu za osobni zavjet priskrbio dubrovački vlastelin Damjan Pucić,¹⁰⁸ drugu pak velebniju bratovština trgovaca i brodara pučkoga roda tzv. Lazarina, po matičnoj im crkvi Sv. Lazara na Pločama.¹⁰⁹ Dakle se bez sukoba uznastojalo odmjeriti sposobnosti politički bespravne skupine novih nositelja financijske moći i tradicionalnih uzdržavatelja aristokratskog poretka male Republike, što nas nadasve zanima. Bilo bi, naime, za očekivati da se Miho Pracat po svojem dolasku u grad zbližio s članovima neplemenitog staleža kojem je pripadao, te je kao pojedinac nastojao pratiti njihova ponašanja poradi vlastite afirmacije.¹¹⁰ Primjer su pružili najugledniji onodobni pučani, trgovci i brodovlasnici sa Šipana koji



16. Kip Sv. Roka iz oltara u crkvi Gospe od Špilica na Lopudu (foto: B. Gjučić, Gradski muzeji Dubrovnik)
Statue of St Roch from the altar of Our Lady of Špilica on the island of Lopud

su 1552. godine za mjesnu bratovštinu naručili slikaru Krilu N. Antunoviću oltarnu palu Gospinoj crkvi u Pakljenoj na rodnom otoku.¹¹¹ Za uzor su mu zadali sliku iz crkve franjevac na Badiji, koja je nažalost nestala pa se ne zna točno koliko i kako im je udovoljio, ali je bitno da sačuvana u Pakljenoj svjedoči kopiranje Tizianove slike Uznesenja Marijina.¹¹² Očito ista sakralna tema bijaše postala popularna posredstvom slave stranoga slikara, koji se na njoj okušao u tragu i starijih vodećih majstora iz njegova zavičaja. Razumljivo je stoga rečeni univerzalni vjerski sadržaj ispunio apside glavnih svetišta šipanske kao i lopudske bratovštine.¹¹³ Unutar njihova ladanjskog prostora vodeći su pripadnici novoga

staleža ugledom na vlasteline podigli svoje ljetnikovce i sa zavjetnim slikama opremali crkve.¹¹⁴ Protivno je Miho Pracat manji ljetnikovac gradio u Gružu i na Boninovu nedaleko središnjega grada Republike Sv. Vlaha, a osim lopudske Sv. Križa još nekoliko crkvice u širem okružju gdje je bio rastro vlastita imanja.¹¹⁵ Zacijelo je jako polagao na vanjske znakove svojih natprosječnih postignuća kako bi nadoknadio nesudjelovanje u političkoj upravi i vlasti, te je „zapise” o vlastitom postojanju nastojao iskazati pod velom religioznosti, zapravo samozatajno a na prilično konzervativan način.

Ne zalazeći u ukupnost zbivanja što škrto ukazuju na moguće crte preustrojavanja bića naslovne Republike

Dubrovniku, zastajemo na duhovnom a i socijalnom aspektu koje je Miho Pracat gotovo morao dotaknuti s obzirom na svoju moć i ugled.¹¹⁶ Premda je teško prosuditi u kolikoj je mjeri spoznavao crte mletačke likovnosti, nema sumnje da ga je kao čovjeka koji je propustovao sredozemnu Europu i dopro do kraljevskih dvorova morao prilično okrznuti moderni ukus.¹¹⁷ Stoga nas poredane činjenice ne priječe pomisliti da je najmoćniji Lopuđanin odigrao neku ulogu pri nabavi sjajnog retabla na Šunju, koji neminovno valja cijeniti kupljenim na lagunama, gdje se umjetničke ideje i modeli jako preplitahu među proizvodnim vrstama. Slijedom toga i ikonografija mu se znakovito preklapa s dvije monumentalne slike iz istodobnih svetišta južnohrvatskog primorja,¹¹⁸ a dokazivog, izravnog ili posrednog, mletačkog postanka. Na svima je glavna Bogorodica kao opća zaštitnica,¹¹⁹ dok se razumljivo po strani ponavljaju Sv. Vlaho i Sv. Nikola, hagiografski stožerni u dubrovačkom prostoru. Međutim su na Šipanu spram izvorniku među ostalima dodani Sv. Franjo i Sv. Jeronim, koji se javljaju na Lopudu utvrđujući istu duhovnu klimu.¹²⁰ U mozaiku znakovitih kockica i sam je izbor medija drvorezbarene polikromirane skulpture umjesto slikane pale shvatljiv, s obzirom na ukus nesofisticirane sredine Lopuda koja bijaše obikla gledati takve obredne umjetnine u svojim molitvenim domovima. S njima su se dičile obje samostanske crkve izlažući javnosti likove titularnih svetaca,¹²¹ pa bi bilo gotovo prirodno da se inače najučinkovitiji otočki darovatelj pobrinuo za predstavljanje odgovarajućeg sadržaja u župnoj matici, koju je nesumnjivo privatno itekako cijenio budući da je svoje najveće lađe bio po njoj prozvaao.

Sve to prilično mijenja šablonska mišljenja o ondašnjim krizama u posezanjima diljem našeg uzorja, a uzdižući mjesto Lopuda u tim tijekovima preostaje još ponešto reći o stilu obaju oltara na koje smo se usredsrijedili. Kipovi s manjeg, osvjedočeno Pracatova poliptiha u bližoj mjeri, naime, slijede glavne osobitosti oblikovanja sudionika prizora na velikom oltaru. Zajedničko im je značenje i u činjenici da je na južnoj obali Jadrana malo sačuvanih drvenih umjetnina iz epohe koja je izvorno njima obilovala, mahom ih namičući uvozom kojemu i ovi pripadaju, dokazujući vidove dijaloga provincije sa stranim svijetom.¹²² Na tom polju, dakako, prednost ima dobro sačuvana cjelina na Šunju pa s njome i zatvaramo krug propitivanja. Budući da smo joj formule okvira istumačili sa strukturnim ishodištem u venecijanskome kroju klasične umjetnosti - zapravo kasnoantičkom ukusu na snazi od početka novovjekovlja - te prepoznali temeljno uporište figuralne

kompozicije u tamošnjem slikarstvu renesanse 15. stoljeća, poglavito nas zanimaju likovi zbijeni u donjoj zoni tijesnoga prostora što se objavljuje kao preludij čuda Gospina uzdizanja. Oni bi, naime, trebali zajamčiti dodir s istorodnim stvaralaštvom Veneta na koje se neminovno upiremo, ali izravnih usporedbi dosad nismo ishodili.

Izokefalno pak grupiranje apostola s višestrukim vibriranjem učvršćuje, a i ujedno raščlanjuje prostorni sklop svekoliko plastičkog događanja, i u toj bi dvojnosti trebalo spoznati estetska smjerenja iz doba jačanja manirističkoga stila, bez obzira što im tvorac ne pripada prvoj liniji ondašnje likovnosti. Njegove se vrsnoće mogu prosuditi pomoću naturalističkih mjerila, jer je očito takvo u svojoj suštini reproduciranje *all'antica* vrlo dotjeranih tjelesnih oblika, stavova i odora svih aktivnih sudionika žarišnog prizora retabla. Među njima se prepoznaju modeli samostojećih likova umnoženi unutar inih oltara pripisanih Paolu Campsi i radionici ili samo njoj,¹²³ a za pobočne svece također postoje usporedbe u reljefima iz sjevernijeg primorja.¹²⁴ Tamo se nahodi i slikovitih malih prizora koji po tehničkoj izvedbi nalikuju lopudskim predelama, također istovjetno složenima i jednako uokvirenima u cjeline. Svejedno se ne možemo oteti dojmu da su mahom ostali okovani općim normativnim kriterijima ondašnjeg stila ili predani nedalekosežnosti vrste na granici obrta, čemu je izražavanje mletačkih drvorezbarskih manufaktura po svojem unutrašnjem sustavu rada itekako pogodovalo.¹²⁵

Svekolika je značenja toga raslojavanja teško prosuditi ali je neopozivo održavanje predložaka, što i na Lopudu opravdava odsustvo individualnog tretmana ljudskih figura sapetih dekorativnim osjećanjem forme. Međutim valja ujedno zamijetiti da je poglavito na njima i s njima obavljeno prevrjednovanje onoga što su iznijele oko pola stoljeća starije slike Alvisea Vivarinija k onome što se čita idealom kod Tiziana. Uz to ne izmiče istina kako u sagledivoj količini djela zasad povezanih s imenom Paola Campse ima prilično retrogradnih crta, pa se otvara mjesto sumnji da su kronološke ljestvice u tom opusu još dosta labave.¹²⁶ Zato je upitna i potanja datacija lopudskog retabla ma koliko se on priklanja duhovnosti koju je svesrdno nosila katolička obnova u jeku činkvečenta nastojeći sa žarom pojačane religioznosti odvratiti pućanstvo od svjetonazora humanizma što se bijahu odrazili i u dubrovačkoj regiji.¹²⁷ Čudo scenički predočeno na lopudskom retablu zasigurno je pak pobuđivalo zanos koji ne počiva tek na vjernom prijepisu prirode bez ikakve osjećajnosti, već se zahvaljujući neospornoj vizualnoj atraktivnosti i formalnoj erudiciji susreće s višim stupnjem poimanja

božanskog.¹²⁸ U tom smislu naš spomenik, okvirno spadajući u šesto ili sedmo desetljeće 16. stoljeća, nadilazi niveliranja množine djela obredne namjene koja osvjetljavaju domete dotada vodećih mletačkih majstora. Naravno, utjecao je tome i medij skulpture koji je donekle suzbio poimanje transcendentalnosti, najjače iskazano na dva slikarska prikaza iste teme iz istoga razdoblja u užem prostoru. Ona potvrđuju duboko prihvaćanje osjećaja nadnaravnoga što je ovdje zatumljen tvarnošću drvene građe u kojoj su likovi oblikovani te površinski samo oslikani bez svjetlosnih preljeva. No to je, združeno sa strogošću pozlaćenoga okvira, odredilo čitkost predstave pa i mjeru statičnosti ukupne kompozicije po ukusu lokalne klijentele, tako da je zaista neobičan zaborav u koji je oltar na Šunju zapao.

Na kraju se može zaključiti i naglasiti kako je monumentalni oltar koji vlada prostorom svetišta i izuzetno se umješno s njime prožima umnogome osobit.

Sudeći po razmjerima cjeline ali i izboru te rasporedu svetaca na krilima zasigurno je izravno naručen za takav smještaj. I dok se na istodobnim ostvarenjima izvrsnijih mletačkih slikara pa i kipara ističu antiklasična nadahnuća kao određenje stilskih kakvoća i iskustava manirističkog zora, djelu u glavnoj crkvi otoka Lopuda ona, zbog nedostatka bliskih analogija, zasad nisu mogla biti utanačena u istome smislu. Svejedno ga treba bolje uvažiti ne samo zato što je najmonumentalniji iz svoje vrste u hrvatskoj baštini, ili zato što ga je zavičaju možda priskrbio nekoć najbogatiji građanin Dubrovačke Republike,¹²⁹ nego poglavito s razloga što uzorno na obali istočnog Jadrana pojašnjava visoku razinu potražnje za likovnom granom koja i u prekomorju bijaše vrlo tipična čitavome 16. stoljeću.

Bilješke

¹ Cjelovitu im obradu daje B. POPIĆ-KURTELA, „Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom prostoru” (magistarski rad 2010., Filozofski fakultet u Zagrebu, mentor: Igor Fisković), Kat. 20, 32, 30.

² Osnovno I. FISKOVIĆ, *Renesansno kiparstvo*, u: „1000 godina hrvatskog kiparstva”, Zagreb, 1991.

³ Literatura se dalje navodi po problemima i uslijed obimnosti ne teži potpunosti.

⁴ Iznio sam ih na vidjelo kad se o njima u struci malo znalo jer se pažnja poklanjala poglavito slikama koje ih prate: I. FISKOVIĆ, *Kiparstvo*, u: „Zlatno doba Dubrovnika” Zagreb, 1987., 134-135, i Kat. K / 40, K / 41, K / 42, s datacijom u prvu polovicu 16. st. uz prvi put objavljene dostojne cjelovite fotografije.

⁵ V. LISIČAR, „Lopud - historički i savremeni prikaz”, Dubrovnik, 1931. U gl. V. je sumarno ali uvjerljivo iznio tijek njezina postupnog oblikovanja u današnjem izgledu te amaterski popisao ondašnji inventar. Iz te se knjige očituju sve komponente što Lopudu daju poluurbanu značenje.

⁶ Rješenje je jedinstveno a također iznimno spram inozemnoj spomeničkoj baštini, pa mu se osim geneze nameće pitanje o tvorcu koji je zgotovljeni oltar s posebnim, još sačuvanim sandukom, poslao na Lopud ali je nekako morao biti upoznat s arhitektonskim okvirom za koji je izradio i reljefne daske oplate svoda.

⁷ Svim elementima tipološki i izvedbeno postoje analogije u talijanskoj renesansi, ali nedostaje pregledan katalog motiva te bi nas traganje za svakim pojedinim odveć opteretilo. Može se kao opće mjesto ustvrditi važnost korelacije između kamenarske i drvorezbarske proizvodnje što bijaše svojstveno Veneciji, gdje se iz tijeka renesansnih etapa 15. i 16. st. u arhivima otkrilo šestotinjak djelatnih majstora. Sudeći po zadacima mnogi su obrađivali drvo s posve umjetničkim a ne samo zanatskim pretenzijama, te su zadovoljavali potražnju vrlo širokog tržišta. Uspjelo se nabrojiti i stotinjak na tome uposlenih radionica pod vodstvom odlično plaćenih majstora, tako da je Serenissima iz njihovih pogona stjecala znatnu dobit i jako im favorizirala proizvodnju koja je posve ugušila srodnu na našoj obali.

⁸ Uvid se stječe iz radova na koje se dalje pozivam usredotočivši problematiku uz djelatnost Paola Campse koji sa svojom radionicom-školom i krugom oko nje predstavlja vrlo osobit fenomen. O njemu postoji niz različitih, čak suprotnih mišljenja koja se tek postupno profiliraju i gdjekad neočekivano ispravljaju, te se ukupna problematika ne može odjednom razrješavati na djelu što umnogome strši među ostalima, tako da koristeći termin moram unaprijed reći kako o osobi nositelja u cjelini zadržavam stanovite rezerve.

⁹ Restauracija koja je u tijeku u dubrovačkoj radionici Restauratorskog zavoda Hrvatske pod vodstvom Nađe Lučić potvrđuje naknadna prebojavanja a i drugačiji sustav originalnih pozlata.

- ¹⁰ Svu je ornamentiku vrlo dosljednu *all'antica* rječniku analizirala B. POPIĆ - KURTELA, n. d., 2010.
- ¹¹ Iako izrazito renesansna gradnja križnog tlocrta, crkva nije prikazivana u našoj struci - čak ni zavedena u pregledu sakralne arhitekture u katalogu „Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeća”, kako je zaslužila.
- ¹² Po važećoj literaturi takvo se ikonografsko rješenje, gdje Bogorodica sama ulazi u slavu, uobičajilo tek od 16. stoljeća: B. FUČIĆ, u „Leksikon ikonografije i simbolike zapadnog kršćanstva”, Zagreb, 1979., 579-580, no - kako ćemo vidjeti - postoje djela koja to opovrgavaju i smještaju pojavu u ranije vrijeme.
- ¹³ Po prastaraj simbolici ona je na polumjesecu, znamenju djevičanstva u tipu Bezgrješne, okružena zlatnim zrakama kao predskazanjem nebeskog blaženstva, dok dvanaest anđeličica triju vrsta jamče budući život u tamošnjem svetom okruženju što se i ostvaruje s gornjim prizorom. O ukupnosti takvih ciklusa Gospine slave više: *Marienlexicon I*, 276-286.
- ¹⁴ ISTO - kustodija se na oltare premješta iz zidne niše apside sredinom 16. st., kad protestanti počinju nijekati Kristovu prisutnost u euharistiji (zadana po novoj liturgiji od Tome Akvinskog, što je papa Urban IV. bio utvrdio uvođenjem blagdana *Corpus Christi* 1246. g., koji je 1263. dekretom rimske kurije postao četvrti Opći blagdan), a katolička crkva to počinje jače naglašavati i svečanije čuvati, pa će se na istome mjestu s vremenom razvijati sve bogatiji tabernakul.
- ¹⁵ Ustvari svi ti sadržaji, pa i glavni na središnjoj pompoznoj kompoziciji, pripadaju pripremljenoj fazi velike obnove katoličanstva, što će se finalizirati koncilom 1545.-1563. g. u Trentu. Vidi: S. CVETNIĆ, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, 2009.
- ¹⁶ Izvrsnost likovnog rješenja odgovara izuzetnoj ikonografskoj potpunosti narativne tematike Gospe u slavi sročenoj u talijanskoj renesansi; šire o tome: J. HALL, *Rječnik tema i simbola*, Zagreb, 1991., 176.
- ¹⁷ Prakticiraju ga Pietro i Tulio Lombardo (N. HUSE & W. WOLTERS, „*Venezia l'arte del rinascimento*”, 1989., 160 i d.) s nizom primjera u kamenu ili mramoru, također i nadgrobnih spomenika. Slijedno pak rezbarskim tehnikama ovdje su arhitekturni elementi s očekivanim pozlatama iznimno raskošni od tipa stupova i kapitela naročito u ornamentici vijenaca i rascvjetalim površinama gornjih zona.
- ¹⁸ K. PRIJATELJ (Prijedlog za Urbana Bavarca, u: „*Peristil*” 35 - 36, Zagreb, 1993.) je upravo po njihovim reljefima pokušao prepoznati rad rečenog *faber lignarius*, uz poziv na njegov ugovoreni rad u ovoj crkvi prema dokumentu iz 1636. g. koji je objavio C. FISKOVIĆ, u: „*Hvarska katedrala*”, Split, 1976., 92, ali se to zacijelo odnosi na neki drugi oltar, dočim se navode dva krila koja se ovome nikako nisu mogla pripojiti niti tome ima tragova. Inače, po svemu sudeći Urban je bio majstor malih tabernakula a ne složenih cjelina.
- ¹⁹ U komparativnoj se građi iz Italije rijetko utvrđuje na jednoj umjetnici tako bogato variranje izričaja.
- ²⁰ Formalno gledajući, ona odlučno nadilazi tradicionalni oblik dotad pretežućih oltarnih poliptiha.
- ²¹ I. FISKOVIĆ, n. d., bilj. 3, 1987. g. „...djelo još uvijek nepoznatoga majstora, možda i sjevernjaka”
- ²² I. MATEJČIĆ, *Camps* (Cahamps) u: „*Saur. Allge-meines Kunsterlexicon*, Leipzig, 1997., XXVI, 74 - naredavši u međuvremenu okupljene radove. Usporedbe s korpusom djela koja mu se pridaju ili su arhivski i drugačije dokazana, nužno čine okosnicu promišljanja ali vode i ponekim stranputicama.
- ²³ M. PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., 389, pozivom na oltar iz 1546. g. u mjestu Candido kraj Trenta, po: „*Imago lignea*” 263 i d., ali među njima ne vidim formalnih sličnosti osim preopćenite, ikonografski striktno uvjetovane kompozicije.
- ²⁴ K. PRIJATELJ, n. d., 1993.; Arhivski zapisi 1636.-1645. g. spominju toga magistra u više primorskih mjesta ali mu još nije dokazano nijedno konkretno djelo. Njegov udio na lopudskom oltaru od 1987. (bilj. 21) se datira u sredinu 16. st., ali su lutanja oko svega opusa usmjerena Hvaru, tj. baroknom oltaru Sv. Roka u Vrboskoj, uz neuspjeli pokušaj vezivanja sa zasigurno starijim oltarom u Jelsi, koji je na kraju I. Matejčić razložito vezao uz Mlečanina P. Campsu iz 16. st.
- ²⁵ O tome u disertaciji: D. PREMERL, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, 2008., 97-98.
- ²⁶ P. SKOK, *Slavenstvo i romanstvo na Jadranskim otocima*, Zagreb, 1950., 240. Ne zalazeći u probleme priklanjam se mišljenju M. DEANOVIĆ (Dnevnik Iva M. Matijaševića, u „*Anali Historijskog instituta u Dubrovniku*” I / 1., Dubrovnik, 1952., 285) da ime dolazi od *Santa Maria dell'Assunta*. Dovoljno se prisjetiti kako je u Dubrovniku svetište *Transfiguratio Christi* pučki prozvano „*Sigurata*”, a sklonost lokalnih ljudi za objašnjenja porijekla spomenicima na terenu s maštovitim legendama je očita i po stavkama iz ovoga rada. Sam pridjev naslovu crkve *Santa Maria del Bissone* datira iz kraja 13. st. Vidi: G. ČREMOŠNIK, „*Spisi dubrovačke kancelarije*” I, Dubrovnik, 1951., Dok. 133, 134, 210 i dr.
- ²⁷ V. LISIČAR, n. d., 35-36, potanko razjašnjava izvore mišljenju, vjerujući da je tomu dokaz na nekoliko mjesta u crkvi postojeći grb firentinske obitelji Visconti s likom zmije koja guta dijete, ali mu se heraldička osnova - koliko znadem - još nije dovoljno proučila.
- ²⁸ S. RAZZI, „*Storia de Raugia - scritta nuouamente in tre libri*”, Lucca, 1595.; hrv. prijevod: „*Povijest Dubrovnika*”, izd. Maticе hrvatske Dubrovnik, 2011., 187. - dio citata „*O Lopudu*”: „u najpoznatijoj crkvi Gospi od Šunja ... na glavnome oltaru nalazi se Marijino Uznesenje u reljefu, odista vrlo lijepo djelo, što ga štiju oni koji plove tim krajevima, pa ona danas ima više od 60 kaleža što ih dobi od milostinja...”
- ²⁹ Poznata u primjerku iz 1418. g., koju je vlada Dubrovačke Republike potvrdila 1453. - K. VOJNOVIĆ, *Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj*, MH - JSM 7 (1899.) 63-64; A. MARINOVIĆ, *Lopudska univerzitas*, u „*Anali Historijskog instituta JAZU*” III, Dubrovnik, 1954., 181-235.
- ³⁰ Knjiga „*Consilium Minus*” 13, 130, prema prijepisu i opsežnoj raspravi A. MARINOVIĆ, n. d.
- ³¹ O tome svjedoči natpis na pročelju crkve: DIE OCTAVA JUNII IN NOMINE IESU DEDICATUM EST TEMPLUM HOC MCCCCCLXXXVIII., zacijelo se odnoseći na glavno tijelo bez bočnih, naknadno do kraja 16. st. dograđenih kapela.

- ³² Memorie storiche su Ragusa raccolte dal Padre Gian Maria Mattei (MSS 434 - dalje „Zibaldone” I-III.), 330 i d.: *Alcune memorie della Isola Mezzo e delle sue chiese*, s brojnim vrijednim podacima koje je prikupio iz raznih izvora bez točnih naznaka mjesta gdje se ti spisi nalaze.
- ³³ „Zibaldone” II., 258 te 328, u gl. 6 nakon prilično korektnog opisa građevine: ... *Laltare maggiore fu consecrato li 4. Ottobre 1572. da Fr. Bonifazio Professore della Sacra Teologia Predicatore apostolico e vescovo di Stagno...* Podatak je iz izvornika izravno prepisao i A. MARINOVIĆ, n. d., 230. Unatoč svim oštećenjima teksta čitko je: ... *altare maius ad honorem Dei et Gloriosissime Virginis Mariae et omnium caelicolarum sub titulo sanctae Mariae de Bisson in quo incluse sunt reliquie sanctorum...*, ali je taj podatak izbjegao pažnji istraživača našeg doba. Može se primijetiti da nema relikvija na oltaru postrance predočenih svetaca, što je i razumljivo, ali može biti potvrdom da je sve načinjeno mimo tj. prije posvete, koje su i inače često kasnile za ostvarenjem ili nabavom djela. Isto, uostalom, znamo i za čitave značajne obredne građevine.
- ³⁴ Slijedom S. RAZZI, n. d., posebno su G. GELCICH (Dello sviluppo civile di Ragusa considerato nei suoi monumenti storici ed artistici, Dubrovnik 1884., 80) te F. M. APPENDINI (Notitiae istoriche critiche sull' antichità, storia e letteratura di Ragusa, MDCII., vol. I, 260) podatke učinili vjerodostojnima.
- ³⁵ Inače je njegov prilično iscrpan opis crkve u naravi konfuzan i u korisnom prijevodu: J. LUČIĆ, Lopud u opisu I. M. Matijaševića, u: „Zbornik Dubrovačkog primorja i otoka” IV / 1993., 13-26.
- ³⁶ „Zibaldone” II., 339, u gl. 7. dosta se pouzdano tumači ikonografija glavnog prizora i malih reljefa, te dodaje: ... *Si dice costantemente che questo altare fosse in Inghilterra (alcuni aggiungono) nella capella del Re Enrico VIII comprato da un capitano dell'Isola di mezzo et donato alla chiesa del Biscione. Cheche sia di cio certamente e un opera di buon artefice, ma addietro undeci anni ha sofferto qualche pregiudizio. Colla lunga eta avevano perduto della primiera vaghezza i colori, e loro il suo lustro, si pose dunque nelle mani d'indiscreto spagazzino, che tutta l'arte sua impiego in caricare le tinte, e cosi venne a deformare, e non a riabellire il nobile lavoro...* Dakle osuđuje neznačajne intervencije, uklanjanje kojih je zadalo truda kasnijim restauratorima, u Splitu 1962. i Dubrovniku 2011. / 2012.
- ³⁷ Usp. I. FISKOVIĆ, Engleski alabasterni reljefi u Čari na Korčuli, RIPU 27, Zagreb, 2003., 43-52. Što tad što kasnije, istorodne sam importirane proizvode bilježio u zbirci dubrovačkih dominikanaca (iz njihove lopudske crkve) te u zbirci korčulanskog opata (iz franjevačke na Badiji), a ovo im je četvrto mjesto nalaza. Očito su u ruke pomoraca došli prodajom kad su protestanti ispražnjavali svoje crkve nakon velike Reforme lišavajući se blaga koje je neočekivano obogatilo i naše primorje, uključujući Lopud s kojeg su u Englesku trgovačke lađe nerijetko odlazile - kao što se znade za neke koje pripadahu obitelji Pracat.
- ³⁸ J. STEER, Vivarini, u: „A concise history of Venetian painting”, Cambridge, 1982., 144-153.
- ³⁹ Pritom se sporo odvajao od gotičke tradicije, a renesansne novine usvajao u ograničenoj mjeri uglavnom po dodiru s darovitijim članovima obitelji ili pod njihovim utjecajem. Više o tome: M. LUCCO, Pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale, u: „La pittura in Italia”, ed. Electa, 1986., 139-152.
- ⁴⁰ R. PALLUCHINI, I Vivarini - Antonio, Bartolomeo, Alvise, Venezia, 1962. Također od više autora u: F. ZERI (ur.), La pittura in Italia - il Quattrocento, ed. Electa, 1986., prema indeksu.
- ⁴¹ Čak se slike međusobno razlikuju više negoli se lopudski oltar razdvaja od mlade u Noli, a obje prenosim iz knjige P. HUMFREY, The altarpiece in renaissance Venice, New Haven - London, 1993., figs. 212, 214.
- ⁴² I. MATEJČIĆ, Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima - Kratka rekapitulacija i prinosi katalogu, u: PPUD 40 / 2004., 171- 214., te više kasnijih radova i s promijenjenim atribucijama. Ne navodim ih odreda s obzirom da ne nalazim preciznih uporišta prepoznavanju tvorca ovoga spomenika.
- ⁴³ ISTO, kao prvi put spomenuta, otad učestalo podržana a neobrazložena mogućnost.
- ⁴⁴ Poteškoće pregledno svjedoči G. FOSSALUZZA, Boteghe di scultura lignea del Rinascimento fra Venezia, Treviso e l'Istria, u: RIPU 31 / 2007., 43-73, najkonciznije na str. 45 s pozivom na vrlo opsežnu literaturu o P. Campsi, što smatram suvišnim ponavljati držeći da su mu umjetnički profil kao i osebujna likovna grafija analizirani i preko okvira objektivnih mogućnosti, a ovdje me više od složenih atributivnih pitanja zanima kulturološko određenje spomenika i utvrđivanje njegovih formalnih ishodišta.
- ⁴⁵ Glede toga upozorio bih na ničemu vjerodostojnu slabost arhitektonskih elemenata gornjeg dijela, koji je podvrgnut i pretjeranoj težnji za dekoracijom, kao i na razmjerno uska i niska krila.
- ⁴⁶ S obzirom na oslovljavanja P. Campse u dokumentima: *intagliator - incisor - faber lignarius*, čini se da je to suvremenici bilo vrlo jasno a ujedno je bitno razumijevanju utjecaja kojima podliježe.
- ⁴⁷ Dapače se znade da je u prvoj fazi nastupa u javnosti neka djela ne samo izrađivao već i potpisivao skupa sa svojim šogorom Giovannijem di Cristoforo da Malines, jer su u partnerstvu - *a fraternalem societatem* - držali radionicu u kontradi S. Maria Formosa, te se ovaj nije ni osamostalio. Uglavnom je tako bilo i s Paolovim bratom Marcom, nećakom Giovannijem Pietrom i još nekim od članova istoga roda podrijetlom iz Skadra u Albaniji, pa im se razabire djelatnost održavana po sustavu medievanih obiteljskih radionica s većim brojem pridruženih im vještaka u obradi drva (podaci prema A. MARKHAM SCHULZ, Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350 - 1550., ed. Centro Di, s.a. - 114-115, 160-164).
- ⁴⁸ Autor retabla ustvari ne zaostaje za prosjekom poznatih članova, ali ni ne promiče novine kako bismo očekivali smatrajući ga pripadnikom mlađeg naraštaja, pa je to znatno opterećenje ikojoj užoj dataciji.
- ⁴⁹ P. HUMFREY, Pittura del secondo Quattrocento a Venezia, u „Pittura Italiana”, nav. u bilj. 39, 168-192. Ističe majstorovu sklonost ka dramatičnim ugođajima i heroizaciji likova,

- zamjetne i na našem retablu kao očiglednoj replici njegovih dviju slika sa zrelijim renesansnim modelacijama figura.
- ⁵⁰ Naime, dok je Sv. Petar punašan u svim oblinama poput Gospe i okolnih anđelaka, apostoli su odreda koščati s naročito tipiziranim kosmatim licima i frizurama, po tome bliski likovima s oltara iz crkve S. Maria Assunta u Torcellu, vođenima pod naslovom *bottege* P. Campse: A. MARKHAM SCHULZ, n. d., tab. 191-200.
- ⁵¹ Gledamo ih kao reducirane prijevode likova Sv. Jeronima i Sv. Franje s istog oltara datiranoga oko 1526. g. ne zanemarujući podudarnosti s likovima poliptiha iz Baške, navodno iz 1516. g. Upozorili smo kako retabl tvori činkvečentističku inačicu tradicionalno dominantnih formula poliptiha kakve od 14. st. po importu iz Venecije poznaje naša obala, a poglavito razvija i lokalna proizvodnja Dubrovnika: I. FISKOVIĆ, Tipologija i morfologija oltarnih slika XV. st. u Dalmaciji, PPUD, 29 / 1990.
- ⁵² A. MARKHAM SCHULZ, Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento, u „Saggi e memorie di storia dell'arte” 25, Venezia 2002., 11-53. Autorica je približno izračunala da je iz njegove radionice proizišlo više od 80 u drvu skulptiranih oltara, ali se taj broj umanjuje s novim atribucijama. Ustvari se pojašnjava da su istraživači isprva u isti opus natrpali radove nekolicine prilično različitih majstora, a iako se klupko problema još nije razmrsilo, teško odustaju od ukorijenjenih uvjerenja. Bit će istina da je daroviti Paolo dao glavni pečat liniji koju su drugi uzdržali manirom u naravi obrtničkog posla.
- ⁵³ Taj je izraz i ključ da mu pripišem još poneki rad poput trodimenzionalne skulpture Gospe sa Sinčićem u krilu iz zbirke umjetnina u Franjevačkom samostanu Košljuna, o čemu ću možda jednom posebno ili kad dozore uvjeti za reviziju „kompleksa Paola Campse” održavanom s priličnim brojem realnih zagonetki.
- ⁵⁴ Svejedno se, po razlikama u kakvoći artikuliranja mnoštva trodimenzionalnih kao i reljefnih skulptura, priznalo da sustižu razine suvremenih kipara u kamenu ili mramoru. A. MARKHAM SCHULZ predočuje ta stanja u drugoj svojoj knjizi: n. d., u bilj. 47, 50 itd. Podjednako na više mjesta i G. FOSSALUZZA.
- ⁵⁵ Suvišno je navoditi koliko je mletačko slikarstvo u međuvremenu uznapredovalo zahvaljujući zvučnim imenima poput Bellinija ili Giorgionea te Tintoretta i Tiziana i Veronesea.
- ⁵⁶ U prostoru mletačke Dalmacije zasićene starijom kamenarskom proizvodnjom vlastitih korijena djela su simptomatično rjeđa negoli u gornjem primorju i Istri, vjernijima i ovisnijima o trgovini iz centra.
- ⁵⁷ Spoznaja P. HUMPREYA, n. d., u bilj. 41 i dr., shvatljiva s obzirom na višestruku obradu djela uz sudjelovanje majstora raznih umijeća, a važna razumijevanju povijesnih dimenzija našeg spomenika.
- ⁵⁸ Dakako, trenutak posvete oltara 1571. g. dopušta dosta raniji njegov nastanak jer su poznati mnogi drugi slučajevi vremenskog kašnjenja s posvetama i crkava i oltara. Uostalom, samo zdanje Gospe od Šunja bilo posvećeno 1488. g., gotovo desetljeće kasnije od datuma s natpisa o njezinoj gradnji 1480. g. (prema I. M. Matijaševiću, n. d., u bilj. 31), a oltarima u bočnim kapelama su upisane godine posveta 1589.
- ⁵⁹ I. MATEJČIĆ, Povodom restauracije renesansnog raspela iz Eufrazijane, u: RPU 34 / 2010., 63-83.
- ⁶⁰ I. FISKOVIĆ, Dva drvena gotička kipa s Pelješca, u: „Bulletin zavoda za likovne umjetnosti HAZU” 1 / XIII, Zagreb, 1965., 49-61; I. MATEJČIĆ, Novita e proposte per Andrea da Murano intagliatore, u: „Saggi e memorie di storia dell'arte”, XXX., Venezia, 2007., 189-202. Treba naglasiti da su se u međuvremenu tek formirali obrisi fenomenu Campsina opusa te da lutanja nisu okončana dok su čitkija postala i opća povodenja drvokipara manirističkog izražavanja za slikarima starijeg naraštaja.
- ⁶¹ O njima u katalogima umjetničke baštine obaju redova povodom izložbi u „Klovičevim dvorima”: Milost susreta, 2010. te Dominikanci u Hrvatskoj, 2011. pišu T. Trška i I. Fisković s pozivom na stariju literaturu, a o skulpturama ću još posebno, dalje bilj. 64.
- ⁶² V. ĐURIĆ, Dubrovačka slikarska škola, Beograd, 1963., 183-192.
- ⁶³ J. TADIĆ, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII - XVI v., Beograd, 1952. Dok. 1081, 1083, 1087, 1087, itd.; svi bez spomena P. Campse, ali značajni za uviđanje kako su se crkve nastale potkraj 15. st. usporeno opremale.
- ⁶⁴ Ustvari voditelju radionice pripisujem glavni i jedini lik Sv. Nikole na oltaru dominikanaca, koji sam bio objavio kao vjerojatni rad domaćih umjetnika (katalog izložbe „Zlatno doba Dubrovnika”, Zagreb, 1986.) a moćni kip Gospe sa Sinom u franjevacu radije vezujem uz autora oltara u Quintu da Treviso.
- ⁶⁵ I. MATEJČIĆ, n. d., PPUD, 40 / 2004., 194-196, bilježi prijašnja povodenja rezbara za djelima obitelji u tipu „kombiniranih” poliptiha s pojedinačno izdvojenim slikanim i skulptiranim likovima smatrajući da su takva hibridna rješenja uglavnom bila svojstvenija ukusu provincijalnih sredina. Valja razvidjeti koliko je tome pridonijela narav ondašnjeg stila a i obrtnički karakter proizvodnih centara takvih umjetnina.
- ⁶⁶ To nameće druge probleme, osim pitanja autorstva slikanog dijela također i pitanja o načinu postavljanja oltara u arhitekturu povodom čega nismo daleko od mišljenja da je *faber lignarius* koji je sve izradio morao biti na licu mjesta, jer je teško drugačije mogao saznati sve potrebno o apsidi u koju se njegovo djelo veoma dobro uklopilo. Po drugome pak zaključujemo da to nije bio očito skromni slikar koji je naslikao sve što je najvjerojatnije voljom naručitelja trebalo, pa svima tim problemima još ne iznalazimo konačna rješenja.
- ⁶⁷ U nekoj mjeri ga ispunja gotički osjećaj, ali se taj i zbog skladnog proporcioniranja ljudskog tijela doima harmoničniji negoli u Vivarinija, koji osobito na navedenim dvjema slikama podilazi linearnim i dosta oštro geometrično rezanim naborima, što samo dokazuje da ga u Veneciji renesansa nije prevladala bez ostatka.
- ⁶⁸ Prepoznaje se već u nacrtu edikule kojoj luk ne obuhvaća čitavu polovicu kruga iako jako strši uvis do trokutno plitkog zabata, dok postrana krila nisko završavaju stiješnjena s po dva vlastita pilastra. Međutim se osobitosti figuralike ne rukovode načelima oblikovanja svojstvenima vodećim umjetničkim vrstama.

- ⁶⁹ Držimo na umu da je jedini na obali ovaj oltar sačuvao drvenu oplatu svoda koja oponaša arhitekturu iz kamenih kapela klasicizirajuće zamisli i simbolike antičkoga hrama. S nekima je od tih elemenata baratao Alvisse Vivarini izazvavši u svoje doba dubok dojam (M. LUCCO, n. d., 149. sa sl. 214, 215) te su sustav na svoje oltare prenijeli drvorezbari poput Antonija Cessa u crkvi S. Stefana u Bellunu oko 1486. g., a potom i P. Campsa s primjerom u nišama oltara iz Mutvorana i dr.
- ⁷⁰ Dokumenti datiraju od početka drugog do sredine petog desetljeća činkvećenta, a 1561. g. on umire prestavši raditi već dosta prije.
- ⁷¹ Vidi bilj. 36; V. LISIČAR, n. d., 1931., prenio je šturo dodavši: „Stalna predaja hoće da je Miho Pracat ili neki drugi nepoznati pomorac kupio te originalne kipove u Londonu”, imenujući donatora bez dokaza. S druge strane nije jasna intervencija slikara Simona Ferrija na tome oltaru po narudžbi M. Pracata 1574.-76. g. ali je značajno da se on vodi kao „conservator bonorum ecclesiae” (J. TADIĆ, n. d., II/1952., dok. 1219, 1221).
- ⁷² Osnovna biografija: J. PERIĆ, Pracat Miho, u „Pomorska enciklopedija leksikografskog zavoda M. Krleža” 6., Zagreb, 1986., 407. Ustvari su za njegova bogatstva značajnija trgovačko-bankarska poslovanja i ulaganja u različite rentabilne djelatnosti, a brodovlasništvo je ograničeno zbog rizika kojima je bio žrtva već u mladosti - dvaput zarobljavan od gusara ploveći na obiteljskim i vlastitim jedrenjacima.
- ⁷³ Prvi se prati od 1546., a postojanje drugoga bilježi par desetljeća kasnije: A. KISIĆ, u: „Miho Pracat - O 400. obljetnici smrti” od više autora, Dubrovnik, 2002., no kao i kod ostalih s dosta nesigurnim nadnevcima.
- ⁷⁴ Višedijelna oporuka objavljena je nekoliko puta od 1907. te čitava prenesena u knjizi iz bilj. 73, 42-57.
- ⁷⁵ A. MARINOVIĆ, n. d., provodi povijesno-pravnu analizu svrhom čitanja društvenog sustava koji je otočku zajednicu uzdizao od arhaične ruralne u modernu poluurbanu.
- ⁷⁶ Čini se da je tamo imao najveće depozite, ali malo manji bijahu u Genovi i Rimu te drugdje - razumljivo bez Venecije, što ne bi trebalo smetati kupovini umjetnine na otvorenome tržištu bez izravne narudžbe. No izbor svetaca na krilima daje prednost drugoj mogućnosti te je držim sigurnijom.
- ⁷⁷ Humanitarnu stranu naglašava polaganje novca za bolničke i ubožničke ustanove, naročito i predviđanja isplata otkupnina za one građane Republike koji padnu u gusarska zarobljeništva. On je sam to bio doživio 1546. g. na brodu zvanom „Sv. Katarina” pod zapovjedništvom strica mu Điva, kod kojeg je izučio pomorske vještine, a svega godinu prije negoli je istom brodu postao zapovjednik. Potanje o tome u: J. TADIĆ, Miho Pracatović - Pracat, „Prilog istoriji dubrovačkog pomorstva”, Dubrovnik, 1933.; također: ISTI, u: „Dubrovački portreti”, Beograd, 1948., 126-161, s naglaskom na činjenici da je M. Pracat jedini pučanin kojemu je Republika iz zahvalnosti podigla javni spomenik, brončanu bistu u dvorištu Kneževa dvora koju je 1638. g. po posebnoj narudžbi oblikovao vrsni kipar Pier Paolo Jacometti iz Ancone; više u: K. PRIJATELJ, Umjetnost 17. i 18. st. u Dalmaciji, Zagreb, 1956., 53.
- ⁷⁸ Nav. dj. iz bilj. 73, 2002., 67 i 70 - prema latinskom prijepisu iz DAD, Testamenta notariae 1607. Navodi su značajni i poticajni propitivanju kako su se pojedini pučani u Republici izdvajali od kolektiva vjerskih ili obrtnih bratovština i koliko su pribjegavali toj praksi sa zavjetnim oltarima, eventualno vlastitim kapelama te što su uopće time mogli postići u odnosu na svoj društveni status i poredak države u kojoj bijahu većina.
- ⁷⁹ S. RAZZI, n. mj., izvještava da je M. Pracat s njome krajnje ambiciozno kanio uspostaviti na otoku novu biskupiju, ali nije uspio jer dubrovački biskup nije to dozvolio. Crkva je stradala u potresu 1667. g., a ostaci pročelja s rubnim lezenama ukazuju maniristički slog, dok četvrtasta apsida bačvastog svoda služi obredu; V. LISIČAR, n. d., 1931., 57-58, piše i o dvije slike iz kapele prenesene u dubrovačku katedralu, a sigurno su manirističke: R. TOMIĆ u: „Veliki majstori renesanse” - katalog istoimene izložbe, Zagreb, 2011., 48.
- ⁸⁰ Premda njegovi biografi nisu obznanili veličine tih brodova, znakovito je da se navode kao „nave”, dakle možda manje od galijuna; o njihovim kakvoćama više u: J. LUETIĆ, Dubrovački galijun druge polovice XVI stoljeća, u: „Zbornik Dubrovačkog primorja i otoka” VI / 1997., 118-127.
- ⁸¹ Drugu je i gradio na Lopudu istoga tipa kad se u svijetu pisalo kako su „Dubrovčani najsposobniji u gradnji galijuna jer i ne grade druge tipove”; citat prema: B. CRESCENTIO, „Nautica Mediterranea”, Roma, 1602., 4. Iz ostale već navedene literature doznajemo da su brodovi lopudske obitelji Pracat dopirali do Engleske, te da je neku drugu s Lopuda jednom bio rekvirirao Henrik VIII., što je sve znakovito za sadržaj ovoga rada.
- ⁸² Zasigurno je to bio pothvat puno složeniji od prijašnjeg umetanja kipova iz Venecije u oltare franjevac i dominikanaca posredstvom Pietra Giovanijevog (bilj. 63), ne samo zbog prijevoza i montaže već i ukupne uspostave drvenog oklopa kapele s renesansno kasetiranim bačvastim svodom koji ta oplata izobličuje, ukazujući da je dopremljena izvana skupa s retablom. Ujedno je malo mogućnosti da su raznoliko rezbareni i cizelirani okviri rečenih jednostavnijih retabla nastali u dubrovačkoj sredini, koja je prije imala vrlo razvijen obrt pa su mjesni majstori svoja djela izvozili u apeninske krajeve; više o tome: I. FISKOVIĆ, Umjetnička obrada drveta u srednjovjekovnoj Dalmaciji, u: „Mogućnosti” 3, Split, 1973., 381-399.
- ⁸³ Potanje: S. CVETNIĆ, u „Dominikanci u Hrvatskoj”, Zagreb, 2011., (ur.) Igor Fisković, Kat. S/15. Galijun je naslikan i na predeli oltara Ohmučevića iz 16. st. franjevačke crkve u Slanom (J. TADIĆ, O dubrovačkom pomorstvu 16. i 17. vijeka, u „Dubrovačko pomorstvo”, Dubrovnik, 1952).
- ⁸⁴ Svakako se na to ne odnosi rad S. Ferrija po narudžbi M. Pracata: *due porte con un mezzo tondo di sopra* (J. TADIĆ, n. mj., bilj. 71) pa pretpostavljam da je riječ o nekom drugom, i to slikanom starijem oltaru.
- ⁸⁵ Prema arhivskim dokumentima tu je ulogu odigrao desetak puta, pa nema sumnje u uvriježene putanje nabave kakvoj pripisujem i postanak remek-djela o kojem govorimo. S druge strane na lagunama su zadugo bila otvorena vrata *bottega* kako P. Campse tako i njegovih srodnika i suradnika o kojima manje znamo.
- ⁸⁶ V. ĐURIĆ, n. d., 225-230. Istodobno s njime ili malo kasnije u užoj se regiji javlja nekoliko manje vještih slikara rezbara koji -

- između ostalog - rade i na urešavanju brodova i na opremanju crkava, poput njegova učenika Luke Venturića iz Stona - J. TADIĆ, n. d., II. dok. 1212 te 1222, ali zasad nema nikakva povoda da ih uključimo u krug kojim se bavimo.
- ⁸⁷ Sklon sam mu pripisati slike s velikog oltara u mjesnoj crkvi Sv. Nikole, sred kojeg je izložen drveni kip titularnog sveca koji s više sigurnosti pridajem Paolu Campsi. O toj umjetnini vidi: T. TRŠKA i I. FISKOVIĆ u „Dominikanci u Hrvatskoj” - Katalog istoimene izložbe, Zagreb, 2011., Kat. S / 16. i K / 12.
- ⁸⁸ U oporuci iz bilj. 71 iščitavamo *...altare nostro che e nella chiesa di S. Maria di Spilizza*, kao da ga drži obiteljskim.
- ⁸⁹ Proizlazi iz navedene oporuke, a V. LISIČAR, n. d., 73, bilježi ulomak grobne ploče iz 1542. g. u zidiću klaustara gdje je identificiran s imenom Ivana i Pavla Pracatića; više u: Đ. SUKNO, Epigrafski spomenici... u Zborniku „Samostan Male braće u Dubrovniku”, 1985., 817.
- ⁹⁰ Osobito štovani na otoku - prvi kao dubrovački parac a drugi kao tradicionalni zaštitnik pomoraca koji je predložen postrance oltaru na Šunju, a Miho Pracat nije zaobišao darivanja dominikanske crkve istoga sveca.
- ⁹¹ J. SOPTA, Povijest dubrovačke franjevačke provincije, u: „Milost susreta”, Zagreb, 2011., 42-57.
- ⁹² Vidjeti: G. WEISE, *Il rinascimento dell'arte religiosa nella Rinascita*, Firenze, 1969. Posebno u gl. IX - „Il ricupero del trascendente”; Iako priznaje gotičke korijene rješavanju teme Uznesenja Marijinog, ukazuje na bitne karakteristike njezina predstavljanja od rane ka kasnoj renesansi. Spoznaje su vrijedne razumijevanju odnosa između oltara na Šunju i suvremenih mu slika iz baštine okruženja (vidi dalje) ali se za ozračje Lopuda i poimanja Lopudanina M. Pracata nameće uvažavanje franjevačke pobožnosti.
- ⁹³ I. M. MATIJAŠEVIĆ, n. d., precizno izvještava: *Annotazioni 17- Dalla parte opposta della Epistola dentro il coro e vicino alla porta vi e l'altare fatto fare di Michele Prazatti. In mezzo vi e un antica Imagine della SS Vergine con S. Nicolo di Bari e s. Francesco d'Assisi. A destra vi e la statua di S. Catterina Vergine e Martire ed a sinistra altra statua di S. Rocco Confessore ambe di legno, come tutto l'altare, ma ben colorito et indorato...* Posljednje se zacijelo odnosi na rezbareni okvir upitnog podrijetla. Ipak valja podvući da se likovi dvaju prvonavedenih svetaca pojavljuju na krilima oltara u Šunju, nudeći daljnju slutnju kako bijahu bliski koliko samome Mihi Pracatu toliko i svom otočkom pučanstvu, pa se ponavljaju na onodobnim slikama oltara iz iste ili drugih lopudskih crkava.
- ⁹⁴ S obzirom da se jedan njezin drveni reljef iz istoga doba nalazi u zavjetnoj crkvi Vice Stijepovića na Šipanu (vidi dalje), ako nije slučajno, može se pomišljati da su je (slijedom „Zlatne legende”) pomorski trgovci osobito častili u spomen stradalništva od istočnjaka kojem bijahu trajno na Sredozemlju izloženi, pa ga je i Miho Pracat svojedobno pretrpio te se razumljivo zavjetovao istoj svetici. Njezino pak dugo čašćenje na otoku svjedoči stara i ruševna crkvice Sv. Katarine, uz koju je još i kula-stražarnica sa sjevera naselju.
- ⁹⁵ Sve prema A. KISIĆ, n. d., s uporištima u starijoj literaturi o Mihi Pracatu.
- ⁹⁶ S. RAZZI, n. d., 99., piše da je građena odgovorom na kugu iz 1526. godine, a ugovori o gradnji su nešto kasniji (o tome: C. FISKOVIĆ, Naši graditelji i kipari u Dubrovniku XV i XV vijeka, Zagreb, 1949., 96-97). S obzirom na njezine sličnosti s Pracatovom crkvom Sv. Križa u Lopudu, iako su obje jako postradale u potresu 1667. g., slobodno je pomišljati da ih je projektirao Jakov de Spinis, u ono vrijeme najaktivniji mjesni graditelj; vidi: I. FISKOVIĆ, Francuski graditelji i kipari 16. st. u Dubrovniku (na franc. jeziku u Zborniku za obljetnicu J. P. Cailletu, Paris, 2012. u tisku). O tom majstoru više: ISTI, Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku 16. stoljeća, u: „Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske”, Zbornik radova sa znanstvenih skupova „Dani C. Fiskovića II.” Zagreb, 2008., 215-224, gdje ga se vrjednuje kao ključnog nositelja stila manirizma na jugu Hrvatske, što znači i prvog predstavljača modernog ukusa elitne umjetničke potražnje.
- ⁹⁷ Crkva Sv. Ivana ranoromaničkog postanka je na najvišem vrhu otoka, matična prije Gospe od Šunja, te je shvatljivo čašćenje titulara tim putem, a i Mihov stric - uz kojeg je naučio pomorske vještine - se zvao Ivan.
- ⁹⁸ Ustvare, između tridesetak njih koje je na otoku nabrojio V. LISIČAR, n. d., 53-60, nema spomena Sv. Roka, pa je to razlog više da ga nalazimo na oltaru najmoćnijeg darovatelja živućeg u doba kad je diljem istočnog Jadrana kult toga sveca bio u zenitu, a Miho je svoj odnos prema njemu dokazao i u Dubrovniku.
- ⁹⁹ Kad se zna da su Dobre Dobričević kod F. Bisola početkom činkvečenta, pa Damjan Pucić kod Tiziana ili Vice Stjepović kod Santi di Tita pokraj istoga, dali naslikati svoje likove na naručenim oltarnim palama, onda taj postupak odaje drugačiji mentalitet samoga Pracata, također različit svjetonazorima mještana mu Vice Bune, koji je za sobom ostavio pet obiteljskih portreta, vrlo vjerojatno među njima i vlastiti. O tome u nav. dj. V. Đurića te F. M. Appendinija. Po istima, međutim, portrete je slikao Pracatov suvremenik Vlaho Držić - brat književnika Marina, tako da je bilo mogućnosti za kulturnološki modernije iskaze.
- ¹⁰⁰ Zajedno su očito sačinjavali oltarić sastavljen od dvije vrste likovnih radova u kombiniranom sustavu koji nije nepoznat u primorskoj baštini, te je lako moguće da su kipovi uvezeni iz radionice P. Campse na licu mjesta spojeni sa starom slikom. No njih su kao i veliki oltar stjecajem okolnosti zaobišle crkvene vizitacije pa nisu dovoljno poznati.
- ¹⁰¹ I. FISKOVIĆ, Dubrovačko slikarstvo 14. stoljeća i društveni okviri njegova razvoja, u: PPUD 29., Split, 1990. Uz to ide i spoznaja da je u 15. st. jaka drvorezbarska djelatnost u Dubrovniku kasnije posve opala.
- ¹⁰² Iz navedenog opisa prema doznajemo da bi je mogli točno klasificirati ali pretpostavljamo skromnost.
- ¹⁰³ Osnovne je upute dala B. POPIĆ - KURTELA, n. d., 2010., Kat. 30.; po svemu sudeći ispravno ih i s pozivom na izvore odvojivši od stilski sukladnoga kipa Sv. Antuna opata, vjerojatno pripadnoga drugome sporednom oltaru iz iste crkve. Otkrivene pak ostatke jednog, u rječniku 16. st., rezbarenoga okvira oltara prepoznala je kao moguće sastavke negdašnje cjeline prvospomenutoga.

- ¹⁰⁴K. PRIJATELJ (Spomenici otoka Lopuda XVII.-XVIII. stoljeća, u „Anali Historijskog instituta” III, Dubrovnik, 1954., 392) spominje „gotički kip sv. Katarine”; kasnije su navedeni kao „osrednja djela srednjo-talijanskog kiparstva XVI. st.” (I. FISKOVIĆ, n. d., 1987., 134), a u nedavno objavljenoj knjizi o M. Pracatu (bilj. 73, 58) za poliptih kojem ih pripisujem Vinicije Lupis posve zaobišavši u mjesnoj zbirci umjetnina postojeće skulpture netočno piše: „nažalost je ovaj oltar propao”.
- ¹⁰⁵Naime, skulpture nemaju istovjetne baze a razlikuju se i u tretmanu plasticiteta, te nije pouzdano da su iz jedinstvene serije likova kakvi su kolali jadranskim tržištem umjetnina tijekom i poslije Campsina doba.
- ¹⁰⁶Može se govoriti da mu je predložak zajednički s reljefnim prikazima istoga sveca na triptisima u Jelsi i Medulinu, koji se zasad pripisuju „radionici” P. Campse (I. MATEJČIĆ, n. d., PPUD, 40 / 2004., 203-204) očito gledanoj u širokom poimanju formalnih karakteristika.
- ¹⁰⁷Najdalji je Campsin čitko potpisani oltar u Monopoliju: G. FOSSALUCCA, Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli, u: „Scultura del Rinascimento in Puglia”, Bari, 2004., 127-158.
- ¹⁰⁸O slici vidi: T. TRŠKA MIKLOŠIĆ, Tiziano Vecellio i radionica... Kat. 42. u: „Veliki majstori renesanse”, Zagreb, 2011., (ur. R. Tomić) izdanje uz istoimenu izložbu u Galeriji Klovičevi dvori, 192-195.
- ¹⁰⁹ISTA, Tiziano Vecellio ...Kat. 41. To je također i najnoviji i najpregledniji osvrt s datacijom u četvrto ili peto desetljeće 16. st., dakle prije ovdašnjeg datiranja retable na Šunju.
- ¹¹⁰Razmjere njegovih ambicija bilježi S. RAZZI, n. mj. izvjestivši da je na Lopudu želio osnovati biskupiju pa bi se odlično opremanje mjesnih crkava u to itekako uklapalo. Isti pisac na str. 111 govori o poznatoj pljački otoka 1538. kad je oteta i kruna Gospe sa staroga oltara, valjda onoga načinjenog od M. Junčića po ugovoru iz 1452. g. (I. FISKOVIĆ, u: „Paolo Veneziano, stoljeće gotike na Jadranu”, Zagreb, 2004., kat. 48.), a dalje na str. 186 navodi „Marijino Uznesenje u reljefu, doista vrlo lijepo djelo”, što bi trebalo značiti da ga je zatekao 1586. g., pa nema poremećaja spram podatku o posveti 1572. (bilj. 29-33 gore) kao i mogućnosti oko Pracatove donacije u doba kad je bio u naponu svoje pomorske aktivnosti još nastanjen na Lopudu.
- ¹¹¹J. TADIĆ, n. d., 1952., Dok. 1166.; V. ĐURIĆ, n. mj., prvi uočava kako replicira kompoziciju iz Dubrovnika.
- ¹¹²T. TRŠKA, Tizian i poliptih „Uznesenje Marijino u dubrovačkoj katedrali”, Zbornik Dana C. Fiskovića II, 2008. Poput svih i ona datira djelo u prvu polovicu stoljeća, svakako poslije poznatijeg djela istog umjetnika u Veneciji, gdje su se već prije na temi iskušali drugi znameniti slikari poput L. Lotta ili Palme starijega.
- ¹¹³Glede treće na Badiji, nije uzaludno napomenuti da je tamošnja crkva tada pripadala dubrovačkoj provinciji Male braće te su se donacije 1533. godine za opremu posvećene crkve mogle slivati iz Dubrovnika zahvaljujući tijesnim sponama redovnika i svoga građanstva, pa i uprave Republike.
- ¹¹⁴Osobe koje u ime bratovštine naručuju oltar u Pakljenoj: Toma Stjepović i Toma Krivososović su vrlo angažirani u tome pogledu (o tome: N. GRUJIĆ, Ljetnikovac Tome Skočibuha, u: „Zlatno doba Dubrovnika”, L / 7., Zagreb, 1987., 316-317; I. ČAPETA, Doprinis djelatnosti radionici Santa Croce, u „Peristil” 51 / 2008.) no ni oni poput Miha Pracata nisu kao Vice Stjepović doživjeli ponudu za članstvom u Vijeću Republike.
- ¹¹⁵Oporuku je prvi preveo Frano Haklička i objavio u „Dubrovački horizonti” 40 / 2000., 105-121.
- ¹¹⁶Vlastitome je lopudskom domu u to ime dogradio kulu kao i rođaci mu Skočibuhe u uvali Sudurda, na koju jedino lopudsko naselje izravno gleda, a planove i zaloge za crkve smo već istaknuli.
- ¹¹⁷Za korak dalje u rasvjetljavanju toga nije na odmet zamijetiti neka suglasja među likovima Tizianove pale i rezbarene slike na Šunju, ali bi nas to odvelo u nesavladiva pitanja koliko su mletački rezbari crpli od njega nakon povodenja za Vivarinijem ili Mantegnom, sagledivim i na našim spomenicima.
- ¹¹⁸Crkva Sv. Lazara na Pilama se podizala oko 1530. g., ona na Badiji malo prije.
- ¹¹⁹Inače je tema Uznesenja bila osobito popularna u trećoj generaciji slikara talijanske renesanse: J. BECK, Italian renaissance painting, New York, 1981., Cap. 8.; noviju literaturu iznosi T. TRŠKA, n. d., u bilj. 112.
- ¹²⁰O njezinom obilježju usp. bilj. 108, posebno 109.
- ¹²¹O njima vidjeti n. d. B. Popić Kurtele, I. Fiskovića i T. Trške u bilj. 1, 4, 87 i dr.
- ¹²²Pouzdano ih je u Dubrovniku bilo više, ali su nestale s potresom koji je uništio neizbrojivo mnoštvo spomeničkih dobara i likovnih blaga; češće se predočuju kod V. ĐURIĆ, n. dj., gl. III - a. „Tipovi oltarskih slika”, te I. FISKOVIĆ, n. d., u bilj. 51 i 101.
- ¹²³Premda mi nije cilj takva obrada ovoga spomenika ipak bih upozorio koliko su likovi lopudskih apostola bliski liku Sv. Ivana Krstitelja s oltara S. Cassiana u Quintu da Treviso ili Sv. Liberalu s oltara katedrale u Torcellu ili Sv. Antuna opata s oltara Sv. Heliodora u istoj crkvi itd.; sve prema knjizi A. MARKHAM SCHULZ, iz 2002. g. koja je svojim pomalo neobičnim poretkom fotografija stvorila popriličnu zbrku.
- ¹²⁴Uz isti uvod upozorio bih na podudarnosti postranoga lika Sv. Jerolima kardinala i onih istoga sadržaja u Jelsi na Hvaru (vidi bilj. 24 gore) ili povodom lika Sv. Roka na nekoliko parbenjaka.
- ¹²⁵Otud i razlike obrade dijelova cjeline unatoč datosti izazvanih sadržajem, odlučne ruke kipara figura unatoč stilizacijama, drugačije negoli na minucioznim reljefima, rezbara na ornamentici, te sve gledamo u slaganju izučenih majstora s pomoćnicima zanatlijama unutar istih proizvodnih pogona.
- ¹²⁶Svakako su razlozi tome u malobrojnosti izravnim natpisima ili s drugim izvorima datiranih djela. No ono što na neki način čak iznenađuje jest uviđanje kako se i na nekima takvima javljaju motivi ili formalne osobitosti načelno anakrone naravi, pa i ponavljanje davno viđenoga u slikarstvu ili kiparstvu te uvjetno prevladanoga. Po mojem sudu to u najmanju ruku navodi na zaključak kako je o „stilu” u djelima smatranima plodom „Campsine radionice” još riskantno govoriti. Isto vrijedi i na nekima koje je on

potpisao te je neophodna revizija mnogih tekstova o tom stvaralaštvu. Na oprez nagoni prosuđivanja stilske naravi i spomenika na Lopudu, premda nije isključeno da se zaostale prividne „goticizme” ili arhaične formule dogovorno među istraživačima ocijeni potvrdama izričaja „manirističkog” doba i njegovih estetskih načela ili htijenja.

¹²⁷I. FISKOVIĆ, „Reljef renesansnog Dubrovnika”, Dubrovnik, 2003., s više naslova.

¹²⁸Za te silnice u umjetnosti činkvečenta vidi: A. BLUNT, „Artistic theory in Italy 1450-1600”, Oxford Univ. press, 1975., Cap VI - VII.

¹²⁹Iz njegove na iznimno mnogo stranica diktirane posljednje volje o raspodjeli poglavito novca raznim subjektima i djelovanjima, ustvari izbija ista ona obuzetost kršćanskim idealima, pa i povjerenje prema njima, što je u nadahnuću lijepoga oltara u lopudskoj matici.

Summary

Two Polychrome Wood-Carved Altars from the Island of Lopud

Three *cinquecento* polychrome wood-carved altars have been preserved on the island of Lopud near Dubrovnik, the most monumental of which is situated in the parish church of Our Lady of Šunj. Its retable was constructed to resemble a classical aedicule, with an intricately carved frame and a central figural depiction of the Assumption of the Virgin, complemented by a complex iconographic programme in the symmetrically arranged adjoining scenes. Filling the small cassettes of the *predella* are reliefs of the Annunciation and Christ as the Man of Sorrows, together with perspectively rendered narrative scenes of the Last Supper and the Washing of the Feet, while in the pediment is a frontal depiction of the Coronation of the Virgin by the Holy Trinity. In the narrow side wings between the columns and pilasters are four bas-reliefs of local patron saints depicted half-turned towards the central image, and thus achieving an overall plastic harmony for a demanding content. In terms of space, the main scene is well-developed through a pronounced sculptural modelling of the figures of the eleven apostles in the round, the most prominent of which is that of St Peter, placed in the foreground and turned to face the nave of the church, while the others are consumed by the miraculous assumption of the Virgin into heaven. She is followed high up by a pair of small angels and several tiny symbolical cherubim heads, all of which helps to achieve an extremely convincing religious scene. Its attractiveness is significantly heightened by the *all'antica*

realism and pedantic Roman-inspired modelling which highlight the skill of a highly trained and talented master wood carver, which leaves no doubt that this is a special work of art, and indeed, the most beautiful carved wood retable in the east Adriatic which has survived to date.

In this first complete study of the altar, the author traces historical records in which it is mentioned without the exact year of its creation, origin or carver being cited. He dispels the tradition that the altar was brought from England, supposedly from the Chapel of Henry VIII, and explains this tradition as having been based on the discovery of an alabaster altar, a typical product of late Gothic workshops at Nottingham, several examples of which exist in Dalmatia. From the seventeenth-century records, on the other hand, we learn that the altar in the church of the „Madonna del Sugni” (a vernacular Italo-Croatian transformation of the word Assunta) was dedicated in 1572. An examination of comparative material establishes that the altar's compositional scheme draws upon altarpieces painted by Alvise Vivarini around 1480, while its morphological features find their closest parallel in the activities and mannerisms of the Venetian workshop of Paolo Campsa, who worked from the 1490s to the early 1550s, and who sold his works in the wide area under the government of La Serenissima. The Republic of Venice profited a great deal from this export, while its urban centre's innumerable wooden altars disappeared

following subsequent changes of fashion. A group of securely attributed works shows that Paolo Campsa frequently borrowed formulas and idioms from Venetian painters of the older generation; analogies with two of Vivarini's altar paintings confirm that he repeated this technique on the Lopud altar, even though altars as complex as this are not found in the surviving oeuvre of this artist. An overview of the extremely numerous works attributed to this fecund wood carver has not led to a secure attribution of this scenically developed altar to his hand. However, an analytical observation points to significant similarities with individual figures considered by scholars of Renaissance wooden sculpture to be products of his workshop - more a factory, in fact - or of his circle which, without a doubt, Paolo stamped with his mark. Apart from the assumption that there are master wood carvers who have not been identified, or formally and clearly differentiated, who followed his teachings and mannerisms, this paper opens the possibility of locating more exactly the place of the altar's creation. Since Campsa's workshop was active even after his death, it can be assumed that the altar was made in the 1560s or 1570s, and that it was transported and assembled on the island of Lopud for its dedication of 1572. Furthermore, the author observes the meaning of the subsequent addition of the background, which was painted once the altar reached its destination; it shows a summarized depiction of the scenery of Lopud and a tiny settlement with a precisely

and proportionately drawn sailing ship docked at the island's bay. The background reveals that the nature of the work was votive and, by identifying the layers of local historical circumstance and by combining them with the relevant written sources, it can be connected to the activities of the distinguished ship owner Miho Pracat, the richest citizen of the Republic of Dubrovnik during the cinquecento.

Two more wooden sculptures can be added to Miho Pracat's donation to his home island: the figures of St Catherine and St Roch which were also made in Venice and which had originally belonged to a small altar of his family in the local church of St Francis, known from archival records. This altar was composed of an older polychrome triptych, now unfortunately lost, and which, together with a pair of side statues, formed a piece resembling a number of altarpieces from Paolo Campsa's workshop. Thus, the analysis of these works of art reveals key components of visual culture, and a peculiar mosaic of sixteenth-century artistic production in a peripheral community of the small island of Lopud under the government of the Republic of Dubrovnik.

Keywords: polychrome and wood-carved altars, Lopud, Venetian wood-carving workshops, Mannerism, Paolo Campsa, Miho Pracat