

Izvorni znanstveni rad
UDK 73.034(497.5)(210.7 Lopud) "15"
73.021.3-035.3(497.5)(210.7 Lopud)
Primljeno: 9.4.2014.

DRVENE SKULPTURE S OLTARA 16. STOLJEĆA NA LOPUDU

IGOR FISKOVIĆ

SAŽETAK: Među umjetnički najznačajnije spomenike otoka Lopuda spadaju glavni oltari franjevačke i dominikanske crkve kao vrlo reprezentativna djela kasne renesanse, svaki sačinjen od po šest slika i jedne drvene skulpture naslovnika tih crkava. Za razliku od slika, te skulpture nisu u znanosti posebno analizirane, što se ovdje nadoknađuje otkrivanjem njihova podrijetla iz bližega krugu Paola Campse kao najistaknutijeg kipara u drvu iz Venecije 16. stoljeća. Njihovu nabavu se pridaje slikarima rečenih oltara, Pietru di Giovanniju te Krili Antunoviću Nikolinom koji su se, radeći onda u Dubrovniku, trajno bavili i uvozom takvih umjetnina iz najjačeg središta drvorezbarske proizvodnje na Jadranu.

Ključne riječi: drvena skulptura, renesansni oltari, Venecija, Lopud

Keywords: wooden sculpture, Renaissance altars, Venice, Lopud

O postojećoj količini oltarne drvorezbarene i oslikane skulpture koja na hrvatskoj obali ima stilske osobitosti zrele i kasne renesanse općenito, a nipošto neopravdano, vlada uvjerenje da većinom potječe iz Venecije. Sigurno su, naime, tamo djelovale nebrojene radionice takvih umjetnina, dostigavši manufakturnu proizvodnju dobro namijenjenu izvozu od kojega je država izvlačila dobit.¹ Kad je pak zaposjela istočni Jadran, *Serenissima* je od 15. stoljeća, upravljajući svom trgovinom, okrenula k vlastitome centru i nabavu djela drvorezbarske radinosti, u prvom redu opreme i namještaja crkava, što je ugušilo ionako mršavu

¹ Peter Humfrey (*The altarpiece in Renaissance Venice*. New Haven and London: Yale University Press, 1993) i dalje navedeni stručnjaci pišu o više od stotinjak sačuvanih i proučenih.

njihovu produkciju u kamenarskoj provinciji. Zato i glavina spomeničkog blaga rečene vrste iz našeg primorja potvrđuje praćenja dometa te važne pozornice zapadnjačke likovnosti, a uz pretežnu usmjerenost znanosti prema domaćem stvaralaštvu, ta je baština ostala u sjeni. U stvari, uz jasne okvire i uvjete rađanja djela što spajaju nekoliko likovnih vještina bez znatnije uloge u promicanju stilova, njihovo je istraživanje teklo sporo, ali je ipak mnogima u Dalmaciji, na Kvarneru i u Istri dosad određeno doba nastanka i otkriven ili prepoznat autor.² Osim što se utvrdilo kako Veneciji na polju drvene oltaristike nadaleko nije bilo premca, posebno se uvidjelo kako se njezine isporuke lako prenosivih umjetnina u prekomorske sredine umnožiše od početka 16. stoljeća, kada su se ususret obnovi katoličke duhovnosti mijenjala estetska shvaćanja koja su u najmoćnijem gradu Jadrana i diljem prostora njegovih utjecaja ocrtala izražavanje zrele renesanse.

Svakako je novodobnim realizmima oblikovanje figura i ornamenta u mekanom drvetu više pogodovalo od klesanja u kamenu, tim više što se takve rukotvorine redovitije oslikavalo ili pozlaćivalo kako bi ih se učinilo vizualno atraktivnijima te bližima poimanjima sakralnog.³ Zbog složenog postupka izvedbe uz rad vještaka nekoliko likovnih disciplina, one su bile i skuplje od kamenih, a unatoč srodnih im oblikovnih sredstava, s njihovim su formalnim rješenjima imale čak manje dodira negoli sa slikarskima. Razumljivo se najveća pažnja poklanjala za sadržaje pobožnosti najvažnijim dijelovima, retablama s figuralnim prikazima iznad liturgijskih trpeza, pa su oni najdojmljiviji sastavci obrednih prostora. No, iako apostolske vizitacije crkava duž jadranske Hrvatske svjedoče opremljenost mnogih s takvim djelima određene svetosti i nemale vrijednosti, nebrojeni su uklonjeni zbog dotrajalosti ili oštećenja, čemu je njihova mekana građa bila jako izložena. Očuvanju pak inih koji su još vidljivi pretežno je pridonijela štednja primoraca u općim oskudicama življenja,⁴ te se teže odricahu jednom namaknutih oltarnih retabla, dok je prebogata Venecija raskošne drvene radikalno zamjenjivala s baroknima od skupih mramora. Dakle se iz čitkoga spleta povijesnih okolnosti i

² Vidi: Ivan Matejčić, »Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima - kratka rekapitulacija i prinosi katalogu.« *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 40 (2003-2004): 171-204.

³ U naboju veličanja nebeske zaštite i iskanja blizine svetih na zemlji, oni prenose sustav mletačkih klesanih retabla na drvene, kojima krletke kićenih okvira u strogom poretku simbolično prizivaju ugodaj onostranosti još i s pozlatama. S istim su nakanama stupnjevane njihove religijske poruke - od najvažnije zavjetne, iskazane sa skulpturom u punom volumenu ili reljefu, što najizravnije ukazuje na nazočnost prema naslovu crkve biranih svetaca u njezinu prostoru, do sporednih na slikama postrance smještenih parova ili gore dodanih slika koje ilustriraju opći nauk vjere.

⁴ Nisu sustavno proučeni kao na dubrovačkom području zahvaljujući magistarskom radu Božene Popić Kurtela, *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom prostoru*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2010.

uvjeta u crkvama diljem naše obale nalaze različiti iz drva skulptirani te oslikani stari oltari ili njihovi ostaci, omogućavajući nam djelomični uvid ne samo u umjetničke prohtjeve regije, nego i u stvaralačke domete centra odakle se od početka ranog novovjekovlja prilično generiralo pravce likovne kulture.

U tom nas kontekstu zanima činjenica da istorodnih umjetnina ima na teritoriju Dubrovačke Republike, što kazuje kako je osuvremenjivanje obrednih mjesta zrcalilo duhovnost u mnogome prekretnog razdoblja mimo političkih granica. Naime, do kraja 15. stoljeća, ojačavši u trgovačkoj privredi, neovisni se grad-država s tradicionalno već kozmopolitskom orijentacijom sve jače okretao i prema umjetničkim tržištima zapadnih zemalja, što je prouzročilo zamiranje lokalnog stvaralaštva.⁵ Njega je nadomještao neodoljivi import iz Venecije, a obimnost potražnje za drvenim oltarima u ranom 16. stoljeću je dovela s laguna na jug i jednog majstora predana njihovoj izradi. Bio je to Pietro di Giovanni,⁶ slikar sazeo u zavičaju, koji se od 1517. godine zaposlio u radionici Mihoča Hamzića, a donekle potpao i utjecaju vrsnijeg Nikole Božidarevića.⁷ Iz malo se sačuvanih, njemu razložito pripisanih slika, pak, spoznalo kako je tijekom života do kraja sedmog desetljeća *cinquecenta* održao poneki dah mletačkog slikarstva, posebice Giorgionea.⁸ No poput pravog eklektika, on je, surađujući s najuglednijim mjesnim umjetnicima, izgradio prilično nepretenciozan i neistančan izraz s kojim se zapravo ugasila “dubrovačka slikarska škola”. Ujedno je, kao stranac u njoj, vlastoručno slikane

⁵ Najpodrobniji uvid u kiparstvo pružaju knjige: Cvito Fisković, *Naši graditelji i kipari XV i XVI vijeka u Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska, 1947, a u slikarstvo Vojislav J. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*. Beograd: SANU, 1963, zasnovane na vrelu arhiva. Sintezno su isto stvaralaštvo predočili članci Vladimira Markovića i Igora Fiskovića u katalogu izložbe *Zlatno doba Dubrovnika* iz 1987, no mnoge su spoznaje odonda promaknute zahvaljujući radu i ostalih istraživača.

⁶ Poblize o njemu V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola: 187-188*, uz *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII-XVI v.*, sv. 1-2, ur. Jorjo Tadić. Beograd: Srpska akademija nauka, 1952; također Vladimir Marković, »Slikarstvo«, u: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo*, ur. Ante Sorić. Zagreb: MTM, 1987: 174, 353-354. U novije doba se o tom stranom, a u Dubrovniku dugo živućem slikaru nije puno pisalo.

⁷ Uz Hamzića, koji ga je vjerojatno i doveo, radio je devet godina, a prvi svoj zadatak obavio je u dubrovačkoj katedrali dovršivši poliptih za oltar Sv. Josipa, koji je počeo slikati Nikola Božidarević (†1516) te nastavio Hamzić (†1519), ali ih je obojicu smrt prekinula. Samo djelo je kratko opisano više puta prije nego što je, uz nekoliko drugih velebnih retabla, s ostalom raskošnom opremom crkve nestalo pri njezinom rušenju u potresu 1667. godine, pa mu ne znamo sve vrsnoće. Vidi: Igor Fisković, »Likovna oprema i umjetnine stare katedrale«, u: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, ur. Katarina Horvat-Levaj. Dubrovnik: Gradska župa Gospe Velike i Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2014: 69-101.

⁸ Ipak se udaljio od vivarinijevskih elemenata, kakvi su, skupa s mantegnesknima, istaknuti na starijim drvenim poliptisima duž hrvatske obale, kao i na italiskima iz doba početnog formiranja Paola Campse.

figure novih oltara, prema općoj modi i ukusu epohe,⁹ učestalo spajao sa skulptiranima, koje je nabavljao iz svojeg zavičaja, budući da u Dubrovniku tada i nije bilo baš za to sposobnih majstora. O takvom njegovu djelovanju postoji niz zapisa, što nam jamči da je taj došljak preuzeo vodstvo u ukupnoj dinamici ovdašnjih likovnih posezanja, posve udovoljivši naravi provincijske ili periferne sredine, koja je odgovorom na suvremene estetske pobude dograđivala vlastite predaje s raznim novinama,¹⁰ pa i onima koje je rečeni umjetnik nosio sa sobom.

Iako je nemilosrdna povijest Grada prouzročila nestanak glavnine iz arhiva nam poznatih rezultata poduzimanja Pietra di Giovannija, od 16. stoljeća su na otoku Lopudu preživjela tri monumentalna oltara odgovarajuća modusima i izričajima koje je on promovirao. Po jedan se još danas nalazi u samostanskim svetištima franjevac i dominikanaca, a treći u zbornoj, nekoć matičnoj otočkoj crkvi Gospe od Šunja.¹¹ Odreda strše po iznimnoj vrsnoći,¹² ali se formalno razdvajaju, jer su dva sačinjena od više slika i jednog kipa, dok je treći potpuno skulptiran. Zajednička im je tek ikonološka srž, jer se odnosi na pobožnost puka koja u jeku protureformacije, a i iz straha od neprijatelja s Istoka bijaše obuzeta teologijom Spasenja.¹³ O paru prvonavedenih pisalo se poglavito s obzirom na njihove slike, ostavljajući postrance rad drvokipara, a treći je zbog svoje naročite privlačnosti podrobnije proučen, te su mu otkriveni izvori zamisli kao i okolnosti nastanka.¹⁴ Pripisao sam ga krugu čuvenog *intagliatora* Paola Campse, podrijetlom iz Albanije, koji se u Veneciji istaknuo među suvremenima jer je, ovladavši visokim stilom, vodio izuzetno plodnu drvorezbarsku *botteghu*.¹⁵ Iz nje je pak

⁹ Vito Punzi, »Pietro di Giovanni, pittore veneziano a Ragusa.«, u: *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti 17-18-19* (2003), iz prije objavljenih činjenica sačinio je osvrt bez pozornosti vrijednih novih pogleda.

¹⁰ Za postavke vidi: Ljubo Karaman, *Problemi periferne umjetnosti - O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti, 1963.

¹¹ Vicko Lisičar, *Lopud: historički i savremeni prikaz*. Dubrovnik, 1931.

¹² Osnovno o njima Igor Fisković, »Kiparstvo.«, u: *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće. Urbanizam. Arhitektura. Skulptura. Slikarstvo. Iluminirani rukopisi. Zlatarstvo*, ur. Ante Sorić. Zagreb: MTM, 1987: 125-136, 331-346.

¹³ O tome Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. London: Oxford University Press, 1975: gl. 8.

¹⁴ Taj oltar, bitno uljuđenih dimenzija, slijedi u duhu vremena trijumfalno smišljenu kompoziciju arhitektonskih retabla renesansnog tipa klasicizirajuće kompozicije, ali mu središnju slikanu palu zamjenjuje kiparski riješen prizor pred iluzioniranom pozadinom, dok mala donja i uska pobočna polja kao i završno odozgo ispunjaju plitki figuralni reljefi sa sadržajima iz Novoga zavjeta ili časte lokalno važne svece. Vidi: Igor Fisković, »Lopudski oltari Mihe Pracata.« *Ars Adriatica* 2 (2012): 177-202.

¹⁵ Više o njemu Ivan Matejčić, »Paolo Campsa.«, u: *Allgemeines Künstlerlexicon*, sv. 16. München: K. G. Saur, 1997: 74.

poteklo više od stotinjak još sačuvanih, rezbarenih te oslikanih ili pozlaćenih retabla koji nalikuju lopudskima kao svjedočanstvima u *cinquecentu* pojačanog obraćanja vjeri, ali i gospodarskog i kulturnog uzdizanja male sredine, zahvaljujući razvijenom pomorstvu okrenute modernoj likovnosti.¹⁶ Rezultati su nadišli životna mjerila samoga otoka, a za fenomen treba također uvažiti da su usporedno osnažile matične ustanove svetišta¹⁷ gdje se ti oltari nalaze zaslugom domaćeg pučanstva odanoga Republici, unutar koje se ono u javnim iskazima takmičilo s građanstvom Dubrovnika. U svakom slučaju ostaje bitna istina kako nasljeđe drugih južnohrvatskih krajeva pa čak i urbanih središta, kao i dokumenti o njemu ne pokazuju onu vrijednosnu razinu koju je Lopud svojedobno bio dostigao.

U tom smislu značajno biva sve što se iz arhiva doznalo o Pietru di Giovanniju, od kojega su Dubrovčani izričito zahtijevali da za sastavljanje naručenih mu velikih drvenih poliptiha iz tuđine pribavlja skulpture i plastičnu dekoraciju, odnosno da na njima obavi pozlaćivanje ili oslikavanje pojedinih uvezenih figura.¹⁸ Takva se njegova uloga ponavljala, pa je upečatljiva za profil umjetnika iz apogeja lokalnog slikarstva, a presudna za problematiku koje se laćamo slijedom činjenice da je on uvjerljivo prepoznat autorom deset slika religijskog smisla na glavnom oltaru crkve Gospina Začeca u sklopu franjevačkog samostana.¹⁹ S obzirom na obavijest da je 1523. godine rečeni *pictor de Venetiis* primio 20 dukata od *procuratore S. Mariae de Spiliza de Insula de Medio*, i još 10 od *frate guardiano ditte ecclesiae ordinis regulariorum observantiae S. Francisci*,²⁰ ne bi se smjelo dvojiti o Pietrovu radu makar se susrećemo s osebujnim umjetničkim rješenjem. Naime, na visokom pravokutnom retablu slike su složene u geometrijskom poretku koji tvore minuciozno

¹⁶ Može se držati da je u pozadini tome bio i strah Lopudana od neprijateljskih upada s mora, što su se nedavno bili okomili na nebranjeni otok.

¹⁷ Josip Sopta, »Povijest dubrovačke franjevačke provincije«, u: *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije Sv. Jeronima*, ur. Igor Fisković. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010: 42-57, te Stjepan Krasić, *Congregatio Ragusina Ord. Praed. (1487-1550)*. Roma: Institutum Historicum FF. Praedicatorum ad S. Sabinae, 1972.

¹⁸ Najopširnije V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: gl. IV/2 b. Iz arhivskih se vrela znade za više njegovih oltarnih slika, ali nas ovdje zanimaju one skopčane s drvorezbarstvom, povodom kojih naglašava da "nijedan slikar poslije smrti N. Božidarevića nije toliko radio za ugledne dubrovačke crkve i Knežev dvor."

¹⁹ V. Lisičar (*Lopud: historički i savremeni prikaz*) iznosi da je crkva zvana Gospa od Špilice podignuta oko 1480. godine, a usporedno i dominikanska crkva Sv. Nikole, te malo kasnije i na otoku glavna crkva Gospe od Šunja - sve opremljene drvenim oltarima, o kojima piše više slijedom usmenih predaja i legendi, nego proučavanjem arhiva.

²⁰ *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1028 - svi ostali citati su iz iste knjige.

rezbareni okviri određeni klasicizirajućim leksikom prezrele renesanse.²¹ Radi se o remek-djelu umjetnog obrta, za sebe dovoljnim da ga se veže uz stranu produkciju, a njoj bezuvjetno pripada i trodimenzionalan krupni lik stojeće Bogorodice sa sinčićem u naručju.²² Cjelina posve ispunja apsidu crkve Gospe od Špilice, sadašnje župne, a komponirana je po općoj shemi arhitektonski svečanog tipa oltara 16. stoljeća.²³ Nad ravnim podankom s još starinski ugrađenim svetohraništem dijeli se u tri nejednako visoke zone, tako da prva ima pet okomitih pravokutnih polja dimenzioniranih za prikaze po jednog stojećeg sveca,²⁴ a srednje, malo šire, tvori niša za smještaj voluminoznog kipa. Druga također ima pet kvadratnih polja po širinama zadanih s donjima, ali u visini prilagođenih predstavi jednako proporcioniranih no dopojasno predočenih svetaca, te završnu s panoramski jedinstvenim prizorom nebeske sfere, lučno orisanu kako nalaže svod apsida.²⁵ Slikani se pak likovi po morfološkim osobitostima odvajaju od veće skulpture naslovnice svetišta, koja ne pripada izrazito franjevačkoj hagiografiji,²⁶ a ostale je lakše razumjeti jer spadaju među nebesnike ili regionalne zaštitnike popularne u činkvečentu.

²¹ Kompoziciju na uzdignutom postamentu uspostavlja pozlaćeni okvir, kojemu arhitekturnu statičnost uzdržavaju u donjoj zoni tanki pilastri na razmeđima polja zaključenih reljefnim školjkama, te par krajnje vitkih kandelabara sa strana središnje niše, u kojoj je pod isturenim baldakinom Gospin kip na modroj pozadini. Očito mišljen i rađen zasebno, taj nas najviše i zanima, te sažimam opis ostalih virtuoznom zanatskom rukom izvedenih elemenata.

²² Treba naglasiti da nema uobičajene atribute vezane uz ikonografski tip Gospe Bezgrešnog začeca s polumjesecom pod njezinim nogama. Drži se da se takav ustalio vrlo kasno, ali u Orebićima postoji jedan iz 15. stoljeća. Vidi: Igor Fisković, »Dva drvena kipa iz gotičkog doba s Pelješa.« *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU* 1/13 (1965): 49-61, na sjeveru Hrvatske još nekoliko iz istoga doba.

²³ Za tip oltara instruktivno: Jacob Burckhardt, *The Altarpiece in Renaissance Italy*. Oxford: Phaidon, 1988.

²⁴ Čitamo ih frontalno okrenute i vrlo blago pokrenute s lijeva na desno, redom: Sv. Roko, Sv. Ivan Krstitelj, Sv. Frano i Sv. Katarina Aleksandrijska, a na niskoj predeli je sa svake strane središnjeg reljefnog kaleža naslikan po jedan anđeo i biskup u bareljefu, svi podređeni zlatilu kao dominantnome i na pozadini gornjih slika svetaca.

²⁵ Usred gornjeg reda je najšira simbolična slika Muke Kristove - prizor s puta na Kalvariju, simetrično uz nju Sv. Vlaho i Sv. Antun Padovanski kao zaštitnici države i samostana, a pobočno još i Gabrijel te Gospa poluokrenuti da sugeriraju povezanost. Shema je viđena na oltaru G. Bellinija u *SS. Giovanni e Paolo* sred Venecije, a kasnije se često ponavljala. U jednodijelnoj luneti na vrhu je razvijen prikaz Boga Oca sred zbora anđela i vijenca oblaka pri dodjeli blagoslova s neba: po mojem sudu, naknadno slikan drugom rukom, premda dosadašnji analitičari smatraju da pripada cjelovitome djelu Pietra di Giovannija.

²⁶ Ikonološka obilježja ovdje predstavljenih oltara dat ću u cjelovitijem radu o *cinquecentu* u Dubrovniku, a bazično su intrigantni titulari crkava, franjevačke Začecu ili Navještenju Marijinom, što simbolizira dolazak Krista i uzdiže glavnu zaštitnicu ljudi na zemlji, te dominikanske Sv. Nikole po imenu čuvenog svetišta u Bologni s grobom svetog osnivača toga samostanskog reda, a i naročito slavljeno zaštitnika pomoraca.

U tom simboličnom sustavu sadržajno je dominantna Bogorodica s Djetetom, pa je jedina predočena skulpturom u punom volumenu i glorificirana smještajem u idealnom središtu apside.²⁷ Koliko plastički toliko koloristički izražajnija od slika, njezina uspravna figura u stavu kontraposta nad malo prema naprijed isturenom i u koljenu vrlo blago savinutom nogom, o lijevome boku nosi Dijete pa joj je glava lagano izmaknuta udesno. Njegov pak ponešto heroizirani lik je energično pokrenut s raskrećenim nogama, dok deklamatorski u ljevici drži kuglu, a desnicom blagoslivlje živo uspostavljajući vezu s vjernicima smjerom majčina pogleda. Njezino snažno tijelo je u svim dimenzijama ovijeno sa spazmodički naboranim tkaninama odjeće, većinom pozlaćenima po iskustvu prezrele renesanse, što bez daha klasicizma teži gotovo baroknoj impresiji. Ta ne sustaje ni u jednoj tančini reljefno vrlo razvedenih i međusobno suprotstavljenih pregiba površina, prirodno opuštanih ili napregnuto okupljenih u krivuljama artikuliranim s uzbudljivo *chiaroscuralnim* efektima. Plastički nametljivu deskripciju ograničava odabir ikonografski strogo određenih boja, a skroman udio slikara jedva uzdiže jednoliko rumena put golih dijelova udova kao i realistički sumarno crtane fizionomije lica, pa je postignuta stilaska i estetska kakvoća bez premca u svekolikoj sačuvanoj baštini drvokiparstva 16. stoljeća na hrvatskom tlu.²⁸

Sve te spoznaje, kao i navedeni podaci, podvlače temeljno pitanje o autorstvu krupnoga kipa Gospe na raskošnome oltaru, o kojemu zasad nema u tom pogledu čvrstih povijesnih dokumenata. No Pietra Venecijanca, do smrti oko 1570. godine na radu u Dubrovniku, mora se otkloniti, dočim kip ne potpada njegovu primarno slikarskome znanju i praksi, osvjedočenima na svega par djela: jednom polovično osakaćenome u Dubrovniku, a drugom - valja naglasiti - na Lopudu.²⁹ Njihov je autor, međutim, često odlazio u svoj rodni grad svrhom nabave drvorezbarija za sastavljanje drugih retabla, koje je osobno ugovarao pod raznim uvjetima.³⁰ Sama činjenica da je samostalno radeći od trećeg decenija *cinquecenta* udovoljavao

²⁷ Prvi monografski prikaz Igor Fisković, K/17 u katalogu izložbe *Milost susreta. Umjetnička baština Franjevačke provincije Sv. Jeronima*, ur. Igor Fisković. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2010: 215-216.

²⁸ Inače je pojačani realizam u 16. stoljeću jako obilježio ukus Dubrovčana zahvaljujući nekolicini kipara vrhunskih postignuća, a s kojima, međutim, ovi kipovi nemaju čvrstih formalnih dodira ili stilskih podudarnosti. Vidi: Igor Fisković, »Renesansno kiparstvo«, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, ur. Igor Fisković. Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997: 153-221.

²⁹ Kao majstorove identificirao ih je V. Đurić (*Dubrovačka slikarska škola: 189-190*), s pozivom na *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 981, a ističući Hamzićev utjecaj i davši cjeloviti profil slikara (V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola: 193-195*), kakav je konačno prihvaćen.

³⁰ Glavninu je svojedobno objavio J. Tadić te interpretirao V. Đurić, što dalje djelomice proširujem.

inim naručiteljima iz Dubrovnika zacijelo je potaknula i pomorstvom obogaćene Lopudane da mu povjere slične usluge.³¹ Premda jedini i nepotpun, vrlo je tome znakovit navedeni zapis koji potvrđuje da je Pietro zalazio na otok, gdje su se sačuvala djela drvene oltaristike na kojima se raskrivaju njegova izravna i posredna nastojanja. Ostale su prestižne narudžbe, koje je sukcesivno dobivao, rječite za razumijevanje majstorove metode rada unutar empirija ondašnje figuralne umjetnosti, jer govore o sklapanju raskošnih oltarnih retabla pomoću slikanih tabli i skulptura. Iako ga je šira sredina shvaćala i prihvaćala uglavnom kao *pictora*, iz pisanih se vrela doznaje kako je on, osim kićenih okvira za vlastoručne slike, nabavljao iz Venecije i vrlo skupe, tamo zgotovljene drvene figure svetaca.³² Povezivanje tih medija bijaše uobičajeno u doba vladavine manirističkog stila i ukusa, a s Pietrovom umjetničkom praksom razvidno odaje unapređivanje područne baštine. Naravno, pritom vodimo računa likovnoj razini njezinih težnji i estetskih kriterija s kojima se usuglasila Pietrova kreativnost, suštinski neusporediva sa svime što je na divljenje svijeta i onda postizala Venecija, gdje slikar osrednjih sposobnosti zacijelo nije lako nalazio zarade među inima koji su uzdizali tamošnje stvaralaštvo.

No, glede poveznica vještine rezbara i slikara, ne može se zaobići to što među nestalim plodovima Pietrova zalaganja bijaše poliptih načinjen 1533. godine za crkvu Sv. Šimuna u Dubrovniku s četiri slike svetaca i pozlaćenom statuom Sv. Benedikta na sredini.³³ Izgleda da je istog sustava bio njegov triptih u crkvi Sv.

³¹ Prema V. Đuriću (*Dubrovačka slikarska škola*: 185-186) izgleda da je isprva samo slikao višečlane retable, a potom posegnuo za oblikovanjem srodnih sa skulptiranim likovima. U prve bi spadalo dovršenje Božidarević-Hamzićeva poliptiha Sv. Josipa za stolnicu Gospe Velike, a ostaju nejasni navodi o nekom s pet slika možda s Lopuda - jer u navedenom djelu citirani dokument iz *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 996, to ne ukazuje.

³² Inače se sredina tada pretežno oslanjala na import gotovih slika s raznih strana, ali je znakovito da je potkraj života rečenoga Venecijanca bila udomila Firentinca Simeona Ferrija, koji je, mimo predaja iz svoga zavičaja, također izrađivao poliptihe s polikromiranim skulpturama. To nam kazuje da ih je diktirala mjesna moda neovisna o može bitnom utjecaju pojedinog umjetnika. Uvid u tadanje djelovanje nekoliko drugih stranaca s manje je vjerodostojnih opažanja i zaključaka pružio V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*, gl. V/3, ali u njima ne nalazim motiva za razrješavanje problema iz ovog teksta.

³³ *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1081. Iz stavke ugovora majstor *promisit omnibus suis expensis fabricare unam iconam ligneam, in qua sint quinque figurae sanctorum, de quibus una sit sancti Benedicti lignea et cetera quator depincte iuxta modum et formam quam ipse dedit* proizlazi da on radi slike po vlastitome naumu, a iz nekog izvora raspolaže s drvenim likom (kipom ili reljefom?) glavnoga sveca, koji treba *inaurare et alias* (tj. okvir) *depingere et cetera omnia opportuna et necessaria tam in his que spectant ad artem fabri lignarii quam pictoris...*, što zacijelo ne prelazi obrtničko umijeće koje je nadišao sa slikama.

Sebastijana, na oltaru bratovštine topnika s umetnutim starijim kipom Sv. Barbare kao njihove zaštitnice.³⁴ Time se čita kako u gradu već postojeći oltari ne dostajahu sve slojevitijoj narudžbi ambiciozne društvene zajednice, makar njihovi oblici potvrđuju oslanjanje na tip poliptiha poznat u primorju već iz opusa Blaža Jurjevog († 1448).³⁵ Budući da ostale umjetnine ugovarane s Pietrom di Giovanni nisu u izvorima dostatno opisane, a one samo slikane nas trenutno ne zanimaju, za pojačanu je tipološku raznolikost značajan ogromni retabl koji on bijaše 1542. završio za crkvu Sv. Tome s tri reljefne i obojene svetačke figure pod slikom Stvoritelja.³⁶ Jednako je netragom nestao poliptih koji je udomaćeni Venecijanac bio ugovorio za crkvu Sv. Marije od Kaštela, priloživši vlastiti nacrt - *proghetto*, te se rasuđuje njegovo osobno promišljanje srodnih umjetnina.³⁷ Ništa manje po tom pitanju nije vrijedna narudžba za izvedbu oltara u ženskom samostanu Sv. Andrije,³⁸ jer uz navod *decem figuras de relievo* nalaže ponavljanje kompozicije njegovoga djela iz crkve franjevacu na Lopudu, ali uz poseban zahtjev da se rezbareni sastavci

³⁴ Godine 1535. *promisit ... pinxisse ... et inaurasse figuras beatorum Christi martirum Blasii ac Sebastiani... proportionatas et convenientes sculpture sancte Barbare, quarum media collocabitur...* (*Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1087), te dalje nabrojena ornamentika ukazuje što slikar stvara, a što, valjda već stvoreno, "uljepšava" postavljanjem pozlata.

³⁵ Prikaz stanja i razvoja: Igor Fisković, »Tipologija i morfologija oltarnih slika XV stoljeća u Dalmaciji.« *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 29 (1990): 113-156; ovdje prikazani oltari ne slijede rješenja prijašnjih utoliko što im svetohranište nije istaknuto sa zasebnim tabernakulom, kako će se to definirati kasnije: Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*. Zagreb: FF press, 2007: 165-167.

³⁶ *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1107: *... facere et exculpere unum altar ligneum urešen, te cum figuris ex relevo videlicet Jesum Christum, sanctum Thomam et Annunciationem ex relevo, et Deum Patrem*, što je jednostavnija varijanta unutar tipološkog razreda u koji svrstavamo ovdje predočene retable. Uz to nije sigurno da opetovana izreka *de relevo* doslovce znači skulpturu u reljefu: mogla se općenito odnositi na plastičko oblikovanje.

³⁷ V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 186, bilješka 100, ali iz *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1093 iz 1537. godine vidimo da je to tipični ugovor u sredini izrazito trgovačke naravi, bez preciziranja sadržaja u kojem je redovito neizvjestan udio naručiteljeva utjecaja.

³⁸ Isto, pisac u ovom slučaju kao i u drugima historiografski prati *curriculum* nastajanja djela s nizom zanimljivih pojedinosti u koje ne zalazim, ne nalazeći ih važnim za probleme ovdašnjeg pristupa. Uz to po dokumentu 1131 iz 1545. godine slijedi: *magister Petrus promisit ... facere, construere et de novo fabricare dictam pallas altaris magni ... in qua debeant inter alia laboreria decem figuras de relievo ... et dictam pallas ornare omnibus ornamentis opportunis ... ac intagliis requisitis ... figurasque et columnas dicte palle ... se facturum per manus magistri in arte periti in civitate Venetiarum...* (*Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1131). Budući da nam je nepoznat konačni učinak njegova djelovanja, nemoguće je spoznati i vještine kojima je osobno vladao dočim je unaprijed računao na kupnju sastavnih dijelova u Veneciji.

povjere nekom vrsnom majstoru u Veneciji.³⁹ Po tome i sudimo koliko svijest naručitelja o njegovim sposobnostima toliko i opću težnju za modernim oplemenjivanjem obrenih prostora. Samome pak Pietru bijaše kasnije još zadano pozlaćivanje i oslikavanje više kipova, pa se očito nije radilo o retablu koji, dominirajući cjelinom rečene samostanske crkve ima samo jedan skulptirani lik,⁴⁰ nego ukazuje kako je na otoku postojalo nekoliko slično oblikovanih.

Ujedno se predmnijeva da je umjetnik, prateći barometar umjetničkih prohtjeva, učestalo putovao zbog nabave istovrsnih djela, dočim je 1548. odande donio šest većih reljefnih svetaca,⁴¹ već dovršenih u istovjetnim tehnikama. Sljedeće je godine preuzeo samostalnu izvedbu slikanog Raspela, koje vlada Republike bijaše naumila postaviti pod trijem Kneževa dvora, što se čini važnim za uvid u kulturu epohe nabijene pojačanom sakralizacijom urbanih prostora.⁴² Otada o Pietru nema glasa prije negoli je 1568, kao osamdesetogodišnji *faber lignarius*, zadnji put spomenut u Stonu, gdje je ženidbom bio rano stekao nekretnine te trajno poslovao izvan profesije.⁴³ Bavio se, naime, i običnom trgovinom, a za sobom je na kraju ostavio opus koji je brojem djela nadišao sve umjetnike dubrovačke renesanse, pa prednjačio i u ukupnoj ostavštini humanističkog doba na hrvatskoj

³⁹ To kazuje kako je, uz nemuštosć domaće radinosti, vladala svijest o vrijednosti mletačke, ali svejedno takvih primjera uzajamnog dopunjavanja mjesnih i stranih rukotvorina nema puno u našim sredinama.

⁴⁰ U stvari, nije protumačeno jesu li u toj crkvi bila dva sukladna oltara. Postojanje jednog manjeg triptiha s dva drvena kipa pored središnje starije ikone Gospe sam pojasnio u I. Fisković, »Lopudski oltari Mihe Pracata.«: 177-202.

⁴¹ ... *Petrus promisit ... ex Venetiis conduci facere ... unum altare cum una statua de relevo Magdalene cum quator columnis ... de pluri quinque statuas de ligno de relevo, sculptas sive intagliatas... cum sex columnis et pictis ac inauratis pro altari magno dicte ecclesie...* (*Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1147). Podaci nam sugeriraju da je on skulpture iz Venecije i preprodavao te, naravno, dosta pojačao internacionalizaciju dubrovačke baštine. S druge se strane već 1531. godine bilježi i neko njegovo financijsko dugovanje jednom mletačkom trgovcu (V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 185, bilj. 88), što bi moglo značiti da se tamo, poput mnogih ondašnjih umjetnika, bavio i posredničkom trgovinom koju je dokazao osobnim djelovanjem u Stonu.

⁴² U Senatu odlučuju ... *magistro Petro pictori ducatos novem pro crocifixo depicto in volto Palatii ...* (*Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1155). Premda o toj umjetnici ne znamo gotovo ništa (tek pretpostavljamo da je slikana na drvu), a Danko Zelić me upozorava da je raspelo u trijemu Dvora moglo biti uvjetovano vođenjem sudskih postupaka na tome mjestu, valja nam podsjetiti kako je u 16. stoljeću, nakon drugačije orijentirane ranohumanističke epohe, pod utjecajem svekatoličke obnove kroz sadržaje različitih likovnih predstava bila pojačana sakralizacija komunalnih prostora. Vidi: Igor Fisković, »Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku - sudionik "Posvećenja grada" oko 1520. godine.« *Peristil* 37 (1995): 49-64.

⁴³ V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola* od str. 183 posvećuje desetak stranica životopisu majstora i analitički učvršćuje atribucije preživjelih radova.

obali.⁴⁴ Za procjene pak njegova osobnog likovnog iskušavanja važe sličnosti na triptihu iz lopudske crkve Gospe od Napuča naslikanoga lika Sv. Nikole s onim u punom volumenu sred oltara dominikanskog svetišta na istome otoku.⁴⁵ Triptih se razložito ubraja među sigurne Pietrove radove obilježene početnim dodirima s Nikolom Božidarevićem, a također je evidentno suglasje fizionomije rečenoga kipa s licem Sv. Petra na prikazu *Sacra conversazione* u crkvi Sv. Andrije na Pilama od iste slikarske ruke.⁴⁶ Iako se sve može opravdati pridržavanjem ikonografskih šablona ili gledati u svjetlu činjenice da se Pietro, pri namicanju drvenih polikromiranih oltara, nije odricao u dubrovačkoj sredini uvriježenih arhaičnih modela, ipak odaje otvaranja prema specifičnostima novoga zapadnjačkog stila manirizma. A budući da se taj tijekom prvih desetljeća 16. stoljeća u lokalnoj sredini počeo objavljivati s drugim vrstama plastičnog izražavanja,⁴⁷ razabire se koliko mu je i na koji način uvjerljivo prišao i Pietro di Giovanni.

Vraćajući se najprvo nastalom lopudskom oltaru, uz sve iznesene podatke o Pietru iz doba kada on bijaše najvažniji slikar u Dubrovniku,⁴⁸ naravno, Venecija je drugo mjesto propitivanja svega što bi trebalo voditi zaključcima o postanku tog značajnog djela pouzdano vezanoga uz njegovo ime. Dakle, neophodno je zaći u razvoj vrste kojoj ono pripada, a s obzirom da na tom polju dosad nisu okončana istraživanja, kao uporište nam važe opća stanja oko

⁴⁴ U stvari, ni u jednom njezinom središtu strani umjetnici nisu boravili dugo, a importirane oltare, po dimenzijama ravne ovim dubrovačkima, ali redovito slikane, nalazimo poglavito u crkvama samostanskih zajednica. No, ni u njima nisu toliko neizbježni za liturgijska slavlja, koliko su ovisni o drugim činiteljima pa - krajnje uzevši - i vanreligijskima, u prvom redu estetsko-likovne naravi.

⁴⁵ O umjetnini vidjeti dalje, s napomenom da se novije prosudbe o njezinu postanku razlikuju od prijašnjih, kada je tinjala sklonost da se gleda kao rad nepoznatog domaćeg umjetnika, "vrlo tipičan" za prvu polovicu 16. stoljeća. Vidi: I. Fisković, K/41 u katalogu izložbe *Zlatno doba Dubrovnika*: 161.

⁴⁶ V. Đurić (*Dubrovačka slikarska škola*: 191) tu prepoznaje utjecaje Hamzića i Božidarevića, ali se barem za kompoziciju čine vredniji mletački, koliko god u pojedinostima ima mogućih posudbenica od rečene dvojice.

⁴⁷ O stremljenjima manirizma vidi: Igor Fisković, »Preobrazbe rječnika kamene ornamentike u Dubrovniku 16. stoljeća.«, u: *Renasansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske. Zbornik radova Dana C. Fiskovića*, sv. 2, ur. Predrag Marković i Jasenka Gudelj, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2008: 209-242. Rječnik oblika mahom ide iz poglavito francuskih izvorišta, a iskazuje se više u stvaranju profane negoli sakralne arhitekture posredstvom knjiga. Vidi: Jasenka Gudelj i Anita Ruso, »Tiskani renesansni traktati o arhitekturi u Dubrovniku.« *Peristil* 56 (2013): 101-112.

⁴⁸ Kao sudionik svjetovnog života zauzeo je ugledno mjesto u bratovštini Lazarina, a neko doba bio je i prior bratovštine Sv. Roka, jako zauzet oko gradnje njezine nove crkve u Gradu.

drvorezbarskog stvaralaštva u relevantnom vremenu i prostoru. U tom smislu upada u oči kako se među istorodnim umjetninama u primorju bližem jedinom mogućem centru nastanka reprezentativnih lopudskih oltara najveća skupina uvjerljivo vezala uz već spomenutog *intagliatora* Paola Campsu.⁴⁹ Njegov se život u Veneciji prati od posljednjih desetljeća 15. do četrdesetih godina 16. stoljeća po obimnoj dokumentaciji, iz koje doznajemo kako je svojom djelatnošću bio nadišao sve onodobne vještake iste grane naizgled ograničenoga umjetnog obrta.⁵⁰ O tome govore i na širokom terenu njemu ili njegovu radnome krugu dosad pripisani brojni svetački likovi koji popunjavaju skupocjene oltare, mahom lišene istinske problematike evolucije stilskih formula ili nekih naročitih morfoloških traženja.⁵¹ U klasicizirajućim se kompozicijama odlikuju nasušno tipiziranom ornamentikom, a dok je udio slikara na njima gotovo zanemariv, skulptura im je sadržajno i vizualno ključna. Dapače se po kakvoći artikuliranja raznih trodimenzionalnih ili reljefnih figura spoznaje da mahom sustižu formalne razine suvremenih kipara u kamenu, ali zaostaju za mletačkim znamenitim slikarima, tako da su im rutine plastičnog izražavanja te pomnija rezbarenja osnova vrednovanja.⁵² Međutim, na njima se nije izdvojilo mnogo individualnih identiteta tvoraca, pa se i u pristupu oltarima s Lopuda ogledom jezika kipara, dekoratera i slikara krećemo na tankoj granici između visokog obrta i stvarno umjetnički nadahnutog prikazivanja ljudskih likova.⁵³

⁴⁹ Svakako je Istra zbog te blizine na prvome mjestu. Vidi: I. Matejčić, »Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima - kratka rekapitulacija i prinosi katalogu.«: 171-204; također Ivan Matejčić, »La scultura lignea rinascimentale veneziana in Istria e in Dalmazia.« *Histria terra. Supplemento agli Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria* 6 (2004): 7-53 i Ivan Matejčić, »Drveni renesansni retabl župne crkve u Mutovranu.«, u: *Krnica od prapovijesti do danas. Zbornik radova znanstvenostručnog skupa održanog 1996. godine*, ur. Klara Buršić Matijašić. Rakalj: Čakavski sabor, 2006: 191-195. Bez izdašnih arhivskih podataka to se može tumačiti nazočnošću utjecajnih naručitelja iz susjedstva, ali i korporativnim ambicijama lokalnog živilja povedenih težnjom za prestižom.

⁵⁰ Vidi: Anne Markham Schulz, »Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento.« *Saggi e memorie di storia dell'arte* 25 (2002): 11-53.

⁵¹ Valja nam ipak naglasiti kako jedini poliptih koji je u Istri iznjedrio njegov potpis ukazuje na spajanje plastičkih likova u cjelinu sa slikanima, pa se može smatrati uobičajenim i u Campsinoj radionici prije negoli je obilježilo svekoliko srodno stvaralaštvo u 16. stoljeću.

⁵² Usporedi Anne Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice, 1350-1550*. Firenze: Centro Di, 2011: 57 i dalje. U indeksu se bilježe *da Ragusa* samo *intaidores*: Nicolaus (1463), Giovanni di Giorgio (1466. radio klupe dominikancima Sv. Nikole i bio sudrug gastalda Scuole dei Marangoni), *Johannes quondam Petri habitator Ragusii* (1496), te Antonio di Vido (1482, 1504), ali njihovo zvanje ne jamči umjetničku spremu.

⁵³ Time je zapadnjačka umjetnost bila obuzeta pogotovo od Četvrtog lateranskog koncila 1215. godine, koji je istaknuo značaj oltara s predstavama svetih subjekata molitve i zavjeta kao žarišta pozornosti puka prema liturgijskim zbivanjima sred prezbitarija. Kako se to naročito odrazilo u doba protureformacije, iznjedrivši i tipologiju retabla na koje se usredotočujemo, kazuje i ovdje navodena strana literatura.

Količina šablonskog pak zora na njima, uz razvidne zrelosti plastičkog shvaćanja i tehničkog postupka, što se krajnjom disciplinom drže danosti kasne renesanse, ne daje bitnog povoda da se otklone iz djelatnog kruga Paola Campse, koji je najviše radova ostavio u gornjoj Italiji i Istri, začudno, ali na svoj način uputno ne dotaknuvši kulturno i stvaralački vodeće gradove.⁵⁴ No u njegov je opus Pietro di Giovanni morao biti upućen pri svojim navraćanjima na lagune, te predmnijevamo da je osobnim povezivanjem Paolovih formalno-stilskih rješenja s iskustvima iz Dubrovnika uronio u izričaje svojstvene manirizmu koji u smislu odvajanja od kanona i normi renesanse unutar naše znanosti još nije vrednovan u punom obujmu.

Ponajviše ostvarenja koja u Italiji na polju promicanja drvene oltaristike udovoljavaju tom stilu, vlastitim je potpisom zasvjedočio Paolo Campsa, te je o njemu kao vrlo priznatom voditelju prestižnog pogona te umjetničke grane odskora pisao niz znanstvenika. Oni su mu otkrili mnoštvo pisanih spomena i analitički sačinili impozantan opus koji zrači suverenim plastičkim umijećem darovitoga pregatelja.⁵⁵ Usporedno mu je i u nas pripisano nekoliko čitavih oltara te veći broj figura i reljefnih malih prizora koji preostadoše od nestalih ili rastavljenih cjelina, a odreda potvrđuju formalne specifičnosti bliske umjetninama s kojima se ovdje bavimo.⁵⁶ No, uz ocrtavanje osobnih mu izričaja nije se uspjelo posvema odgovoriti na pitanja o ustrojstvu stalne “botege”, koju je držao pokraj crkve Sv. Marije Formose, ni poimence nabrojiti suradnike i pomoćnike ili raščlaniti njihov udio u izradi množine djela koja pokriva Campsino ime.⁵⁷ Tek su se na ponekima ukazale spona sa slikarima rane renesanse, što ne znači udružena djelovanja više-manje ravnopravnih majstora kakva inače bilježe naši arhivi iz poznog srednjovjekovlja.⁵⁸ No u svakom slučaju ostaje sigurno da je uzdržavanje tradicija pratilo i stvaralaštvo najjačih središta umjetničkog razvoja, pa se taj fenomen ne može smatrati svojstvenim poglavito perifernim sredinama, kakvom se obično ocjenjuje čitavo primorje istočnog Jadrana. Ujedno se iz osobitosti stilski modernijih djela smatranih Campsinima uviđa da on ne bijaše isključivo podređen nijednom slikaru iz

⁵⁴ U tom kontekstu i današnja ga kritika gleda kao epigonstvu sklonog umjetnika bez jačih prinosa evoluciji stila, pa stoga ponajviše traženog i prihvaćanog u provincijskim, uobičajeno dekoru sklonim sredinama.

⁵⁵ Giorgio Fossaluzza, »Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni da Malines.« *Arte Veneta* 52 (1998): 28-53 i dr.

⁵⁶ I. Matejčić, »La scultura lignea rinascimentale veneziana in Istria e in Dalmazia.«: 7-53.

⁵⁷ Jedini mu je imenovani suradnik bio Giovanni di Cristoforo Malines, porijeklom sjevernjak, u stvari šurjak i poslovni partner, pa nije potpuno dokučen njegov umjetnički prinos.

⁵⁸ Igor Fisković, »Umjetnička obrada drveta u srednjovjekovnoj Dalmaciji.« *Mogućnosti* 11 (1974): 1287-1298.

mletačke pozornice, niti je ikoji s prijelaza iz 15. u 16. stoljeće baš njemu služio,⁵⁹ nego je od više istaknutih učio oblikujući ono što je vidio estetski vrijednim, a sadržajno i formalno bijaše privlačno širokoj klijenteli. Prema istoj zakonitosti u njegovoj se radionici obavljalo polikromiranje i pozlaćivanje skulptura ili čitavih retabla, što je bilo u sastavu obvezatnih znanja drvorezbarsko-oltarističkog umijeća i ne iziskuje izravnu nazočnost specijalista, kakvu sva pisana vrela sa spomenom Paola Campse ni ne navode.

Neprijeporno se potražnja za modernim oltarima duž istočnog Jadrana u 16. stoljeću više namirivala uvozom gotovih djela negoli se oslanjala na djelatnosti iz vlastita prostora.⁶⁰ Zasigurno je pritom import iz Venecije pridonio formalno-stilskim definicijama i dubrovačke baštine, načelno suglasne tamošnjoj, ali u suštini odmjerene s tijekovima lokalne umjetničke produkcije unutar kojih se nije našlo puno vijesti o drvorezbarima.⁶¹ Oni su znatnije bili dokumentirani u kvatrocentu, kada su ponajbolji među njima, držeći prema starom običaju radionice skupa sa slikarima, čak izvozili svoje radove u prekomorje.⁶² No pojedinačno nijedan od njih nije

⁵⁹ Tek kao kuriozum spomenimo iz relevantne literature da je jedini poznati slikar u njegovoj radionici bio Giorgio de Antonio de Obrovatz, dakle, naš čovjek o kojem kao ni o ranije navedenima (Nicolaus iz 1463, Giovanni di Giorgio koji je 1466. radio klupe dominikancima Sv. Nikole i bio sudrug gastalda Scuole dei Marangoni, *Johannes quondam Petri habitator Ragusii* iz 1496, te Antonio di Vido) inače ništa ne znamo. Jednako ni o Nicolaus de Ragusio, drvodjelcu na vojnoj službi u Stonu (*Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 1: 692).

⁶⁰ Iz iste knjige doznajemo da je sam P. Campsa radove izvezio na Cres i Krk, a u Istri u Buje i Motovun te u Mutvoran, gdje se sačuvao odličan njegov oltarni retabl, konstrukcijski složeniji svrhom smještanja brojnih trodimenzionalnih, a manjih likova u dubokim kasetama s jednostavnijim uresima pročelja. Vidi: I. Matejčić, »Drveni renesansni retabl župne crkve u Mutovranu.«: 191-195 i druge već navedene radove.

⁶¹ Navedena istraživačica A. Markham Schulz piše da su na drvorezbarski nauk u Veneciju dolazili mladići iz Rovinja, Cresa, Raba, Lošinja, Šibenika, Trogira, Splita i Dubrovnika, a otprije je bio poznat samo Nicoló di Marco da Spalato, dok je izvjesni Marko *detto Zotto da Spalato* 1502. rezbario klupe Scuole di S. Marco. No, prethodio je Ivan Budislavljić, tvorac monumentalnih korskih sjedala iz 1441. godine u trogirskoj katedrali, kako navodi Cvito Fisković, »Drvena gotička skulptura u Trogiru.« *Rad HAZU* 275 (1942): 107-117. Takve su već pola stoljeća ranije u crkvi zadarskih franjevaca bili izradili Jakov Jakovljević iz Venecije, a njegov zemljak Matej Moronzon u katedrali istoga grada 1418. godine (Ivo Petricioli, *Umjetnička obrada drveta u Zadru u doba gotike*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1972). Inače je drvorezbarstvo u regiji, uključujući i kićene oltare, bilo pod pretežnim utjecajem Venecije, te se taj kontinuitet obnavlja u Dubrovniku 16. stoljeća, kad Dalmacija bijaše već zasićena.

⁶² Dana 17.10.1479. Stjepan Ugrinović i Matko Alegretović obvezali su se izrezbariti i oslikati veliku oltarnu palu sa šest figura za crkvu S. Severino u apulskom gradu San Severo, što su i izvršili u dvije godine te bili isplaćeni, ali tom djelu više nema traga (primjerno: J. Tadić, *Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 1: 606).

vršnoćom izražavanja sustigao prvake mjesnog slikarstva, pa ni kipare koji su se poglavito ogledali u izvedbama iz kamena, a za razliku od inih zaokupljenih obradom drveta češće bili u državnoj službi.⁶³ S obzirom pak da su im brojni materijalni tragovi nestali u potresu 1667. godine, malo se može spoznati o putanjama stila od gotike prema baroku kakve primjerno pokazuje slikarsko, a u manjoj mjeri i kamenokiparsko nasljeđe, no treba posebice naglasiti kako između kiparstva u drvu i kiparstva u kamenu nema izrazitih doticaja.⁶⁴ Naprotiv, između drvorezbara i slikara odvijala se razmjena iskustava i težnji, to više što su se ti majstori često privatno udruživali obavljajući s istim materijalom složene zadatke sakralne umjetnosti. Primjer Pietra di Giovannija svjedoči više toga, te ga gotovo automatski povezujemo s *magisterom figuris lignaminis* Paolom Campsom, za kojega je rođeni Venecijanac zacijelo morao znati, ako ga nije i susreo. S obzirom opet na djelatnu prodornost njegove "botege", nipošto nije isključeno da su neki od onih radova koje je Pietro uvezio iz Venecije potjecali upravo iz nje.⁶⁵ Premda činjenica da je on tamo išao i nakon Campsine smrti možda zapeleće pitanje njihovih međuodnosa, otvara se mogućnost održanja rječnika koji je ovaj usadio suradnicima iz svoje "botege".⁶⁶ Uostalom, ne bi nas iznenadilo da je marni opskrbljivač dubrovačkih naručitelja komunicirao i s ostalim drvorezbarima, valjda ne slučajno skrivenima u anonimnosti oko Paola Campse, kojega se stoga uvjetno, pri prepoznavanju oltara mletačke provenijencije, smije navoditi gotovo kao sinonim. No dok se sva pitanja oko njegova radnog kruga ne raščiste na izvorištima, povode za izravnije opredjeljenje kipa s oltara lopudskih franjevac nalazimo u sličnosti određenih pojedinosti s djelima koja u Italiji uvjerljivo pripisuju Campsinoj dugotrajnoj radionici.

⁶³ Sintezno Igor Fisković, »Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine.« *Dubrovnik* n. s. 3 (1992): 99-122. Iako nam nedostaje uvid u socijalni položaj drvorezbara, neupitno su brojni proizvodili različite artefakte za privatnike, a ponajbolji naročito namještajem opremali lokalne crkve.

⁶⁴ Usporedi: Milan Pelc, *Renesansna umjetnost u Hrvatskoj*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2007, premda nema sumnje da su u glavnim crtama sve tri likovne vrste posvuda na Jadranu odavale slične domete figuralnog izražavanja.

⁶⁵ A. Markham Schulz (*Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*) izračunala je iz arhiva da je iz njegove radionice u venecijanske provincije izišlo nekih osamdesetak oltara te ističe kako ih je puno manje rađeno za gradske crkve. S tim se kontekstom, razumljivo, lakše shvaća i relativna brojnost takvih umjetnina u crkvama vanurbanih krajeva istočnojadranske obale, ali ovi lopudski prednjače u svakom pogledu.

⁶⁶ O složenosti tih pitanja Giorgio Fossaluzza, »Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento.« *Arte Veneta* 52 (1998): 28-53, te je s pravom u više radova olabavio niz prijašnjih atribucija: Giorgio Fossaluzza, »Boteghe di scultura lignea del Rinascimento fra Venezia, Treviso e l'Istria. Una precisazione per Paolo Campsa e identificazioni del Maestro dell'altare di Spresiano e di Benedetto da Ulm, addenda su Giovanni Martini.« *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31 (2007): 43-72.

Tome se čine vjerodostojne neke tančine “morelijanskog” značaja pri usporedbi lopudskoga kipa Gospe s likovima iz poliptiha u crkvi S. Cassiana u Quintu di Treviso.⁶⁷ Njihov je zasad bezimni tvorac lako moguće bio jedan od članova hiperproduktivne Campsine “botege” dočim je ovladao konvencionalnim oponašanjem zbilje, ali okovan talentom svojeg učitelja nije postigao punu individualnost izričaja. Svejedno se u temperamentom strukturiranju njegovih korpulentnih likova s odjećom, koja neposlušno prati pokrete udova na ekstravagantan način izbijajući u vanjski prostor, prepoznaju znatne sukladnosti s našim kipom. S obzirom da su rijetko viđene u tolikoj mjeri, a da u virtuoznom ponašanju dlijeta pri predočavanju tkanina nedostaje mekoća slikarskog nadahnuća, povezujemo grupu kipova s više vjerodostojnosti negoli da lopudski pripišemo Pietru di Giovanniju. K tome su najtanji i nezategnuti rubovi odjeće svih likova slijedom tehnike uvriježene kod mletačkih drvorezbara izvedeni u tvrdoj životinjskoj koži, oblijepljeni gipsom te obojeni ili pozlaćeni.⁶⁸ Daljnje su im podudarnosti u modelaciji šaka, realističkoj, ali s naglašeno jakim prstima, pa u stilizaciji kose s dugim vijugavim pramenovima ili u bezizražajnosti fizionomija pravilnih ovala s malo isturenom bradom, velikim obrazima i visokim čelom, a tanahnim usnama i kratkim nosom među široko rastavljenim krupnim očima. S tim se nepreciznostima lice Gospe na Lopudu odvađa od većine nježnije opisanih na figurama pripisanim Paolu Campsi,⁶⁹ a zbližava s izričajem autora navedenog poliptiha u Quintu de Treviso. Inače, iz prostora podređenih Veneciji nije objavljeno rečenima uskih analogija, pa se uvećava važnost djela s Lopuda, uz slutnju da na našoj obali još ima i drugih.⁷⁰ Na

⁶⁷ A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*: fig. 30-31, 33, 35, 37 daje samo potpise: *Shop of P. Campsa*. O skulpturama je s tim opredjeljenjem više pisao Giorgio Fossaluzza, »L'immagine della “Mater Misericordiae” di Buie e la fortuna degli intagliatori Veneziani Paolo Campsa e Giovanni di Malines in Istria.« *Acta Bullearum* 1 (1999): 55-74, založivši se za dataciju koja bi mogla odgovarati i našem kipu ako se među brojnim ocijeni morfološki suglasnim s likovima Sv. Kasijana i para Krunjenja Gospe u navedenom svetištu.

⁶⁸ A. Markham Schulz, »Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento.«: 17, 49-50 donosi da je oltar bio isporučen prije 1526. godine, što bi također bilo prihvatljivo uz podatke o lopudskome iz 1523.

⁶⁹ Iako dataciju franjevačkog oltara u 1523. podržava ranije spomenuti zapis (*Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku*, sv. 2, dok. 1147), ona se zacijelo čini rana za Pietra di Giovanniju, ali ne i za Paola Campsu, tada u punom radnom zamahu, kao ni za njegovoga pretpostavljenog suradnika kao autora oltara u Quintu di Treviso koji je, sudeći po zrelosti izričaja, mogao biti Campsin vršnjak.

⁷⁰ U svojim starim terenskim bilježnicama nalazim o tome opaske koje ću provjeriti obilaskom Kvarnera, sa svrhom ponovnog doticaja sa spomenicima na Krku i stjecanja valjanih fotografija.

svima se završni čin očekivao od slikara vična nanošenju boje na zaobljene i gipsom prekrivene površine, zbog čega je zanemario crtanje kakvo je Pietro di Giovanni vjerojatno bio izučio od dubrovačkih umjetnika starijeg naraštaja, uključujući i Mihoča Hamzića po svojoj školi vezanoga uz istovjetne stilske navade,⁷¹ koje je već on bio sveo u drugorazredne parametre. Na lopudskoj skulpturi Gospe homogenost kiparske i slikarske izvedbe daje razabrati uvjetno kasniju tipologiju, što možda vodi drugoj kreativnoj ruci, dok cjelina kojoj je lik sastavni a umjetnički u stvari najvrjedniji dio, zavređuje visoko mjesto na ljestvici morfoloških kvaliteta svekoliko nam dostupne oltarne skulpture mletačkog podrijetla iz druge trećine *cinquecenta*.

Stoga preostaje zaključiti kako su za specifičnosti odličnog spomenika s Lopuda nadasve intrigantni fenomeni što prate dosad uvelike osvjetljen opus čuvenoga Paola Campse, te da oni omogućavaju preklapanja artefakata s laguna istovrsnih u maloj dubrovačkoj regiji. Sigurno se, naime, već u kvatročentu unutar obaju gradova uvriježilo nekoliko inačica oltarnog poliptiha sa skulptiranim srednjim likom, a bočnima naslikanim ili artikuliranim u reljefu. Na njima su se, uz pojačana stremljenja prema realizmu, ugasile predaje gotike, a uzdigla svojstva renesanse, što i na lopudskome retablu cijenimo uzornim za pomake izraza 16. stoljeća, kakav odgovara značenju opusa Paola Campse u mnogo prostranijem okružju. Uz to se, prema svemu što nudi literatura o tom umjetniku, čini da je on primjereno vlastitoj sposobnosti na retablama osobno oblikovao glavninu skulptura, a tek manji njihov broj prepuštao suradnicima, ujedno za stereotipno dekoriranje oltarnih okvira u “botegi” držao brojne zanatlije. S tim se načelno u Dalmaciji slaže nekoliko poliptiha, isprva gotovo jednostavno pripisivanih Campsi, a nedavno vezanih uz Andreu da Murano,⁷² koji je suvereno svladao gotičke modele i tehnike radinosti. Na toj su se pak razini iskazali i drugi *intagliatori*, koji preko pragova renesanse proniješe i u jadranskoj Hrvatskoj vrlo uvriježen tip višedijelne oltarne slike s plastičkim figurama ispunjenima realizmom novoga

⁷¹ Iz zapisa da je Hamzić odgojen kod čuvenog slikara u Padovi (*Građa za slikarsku školu*, sv. 1, dokument br. 826) drži se da je riječ o Mantegni, premda stilistika sačuvanih dubrovačkih djela toga domaćeg sina to nipošto ne potvrđuje. Podatak je ipak značajan za “gaženje političkih granica”, fenomena spomenutog na početku ovog članka.

⁷² Ivan Matejčić, »Novità e proposte per Andrea da Murano.« *Saggi e memorie di storia dell'arte* 30 (2006) - uvid u složenost problema ilustriraju prijašnji tekstovi istraživača koji su nakon puno međusobnih i ponaosobnih pohvala s tom studijom doživjeli potpuni obrat. Okrunila ga je atribucija našeg najljepšeg drvenog poliptiha gotičkoga sloga u crkvi Sv. Frane u Puli (isto).

kova.⁷³ Time su vjerodostojnije postale veze s drvorezbarstvom Venecije, zasnovane na spajanju arhaičnih stilema *gotico fiorito* i slobodnijih pikturnalnih invencija s vrha 15. stoljeća. Takve su simbioze potakle povodjenja za ponajboljim slikarima rane renesanse poput članova obitelji Bellini ili Vivarini, čija su htijenja i postignuća bila presudno obilježila smjerenja tamošnje likovnosti.⁷⁴ No premda iz *reliquia reliquiarum* svim stradanjima jako izloženih vrsta nije lako stvarati konačne zaključke, nezaobilazna je uloga Pietra di Giovanni, slikara-stranca pet desetljeća nastanjenog u Dubrovniku,⁷⁵ izvan čijeg okruženja mu se nigdje nije našlo nikakvoga traga.

Sve to daje osnovu uvjerenju da je glavni oltar svetišta Gospina začeća⁷⁶ nastao na način kojemu u Dubrovniku vrlo učinkoviti *pictor* Pietro di Giovanni bijaše navikao, s obzirom da je svoje slike spajao s drvenom skulpturom koju nije osobno oblikovao, već je raspolagao s gotovom, mahom dobavljanom iz Venecije skupa sa cizeliranim okvirima. Ta metoda ograničava darovitosti majstora koji je potkraj života prestao slikati nakon što je odgojio Krilu Nikolinog Antunovića, također neodmaknutog od mletačkih uzora.⁷⁷ Sa svime tim, dakako,

⁷³ Znameniti i najraskošniji takav poliptih iz Pule je posebno zanimljiv s obzirom da je u dubrovačkome prostoru zatečen jedan drveni polikromirani reljef Gospe na prijestolju sa Sinom u krilu (Ivan Matejčić, S/11 u katalogu *Dominikanci u Hrvatskoj*, ur. Igor Fisković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori: 185), posve sličan onome sred pulskog. Oko autorstva odličnoga reljefa koji sam odavno otkrio u Vignju na Pelješcu zaplitao se niz divergentnih mišljenja, a nakon što je I. Matejčić promijenio svoju atribuciju poliptiha P. Campsi iz Pule na uvjerljiviju Andrei da Murano, valja pretpostaviti da je lik Gospe u Vignju ostatak srodnoga poliptiha. Možda su ga donijeli dominikanci nakon velikog potresa 1667. godine, kada je postradala većina inventara njihova bogatog svetišta u Dubrovniku, a tek sagrađeno viganjsko pomodno naslovljeno Gospi Ružarija lokalni je brodovlasnik Mato Krstelj darovao tome samostanskom redu nepuno stoljeće nakon što je Orebićanin Nikola Cvitković franjevačkoj crkvi na Podgorju donirao glavni oltar, koji je po postanku sukladan lopudskima (Igor Fisković, *Kulturno-umjetnička prošlost Pelješkog kanala*. Split: Mogućnosti, 1972), a u odnosu na njih formalno stilski donekle zaseban.

⁷⁴ To primjerno potvrđuje i oltar u lopudskoj matici Gospe od Šunja. Vidi: I. Fisković, »Lopudski oltari Mihe Pracata.«: 177-202.

⁷⁵ Iz dokumenata ipak ne proizlazi da je stekao građanska prava jer se ne navodi kao *cives Ragusinus*, nego redovito ostaje *pictor de Venetiis*, zanimljivo za društveni položaj umjetnika u dubrovačkoj sredini.

⁷⁶ Donato Fabianich (*Storia dei Frati minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bossina fino ai giorni nostri*, sv. II. Zara, 1863: 222) navodi da je brigom redovnika podignuta 1484. godine, a ostali izvori to potvrđuju, pa se radi o tipično sporom namicanju opreme, što nije uspjela izbjeći ni ekonomski jaka vangrađanska općina.

⁷⁷ O njemu V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 225 i dalje. Za njegovo poznavanje ključna činjenica da kopira dubrovačke slike Tiziana, naravno, posljedica je volje narudžbe u kontinuitetu od određenja P. Giovannijevoga.

slabi mogućnost samoga Pietra smatrati tvorcem čitavog oltara lopudskih franjevaca na kojemu se drveni kip doima formalno naprednijim od slika, a odskače sitnoplastička izvedba čitavog okvira jer se na njoj kristalizira stilski rječnik kakav se sredinom 16. stoljeća donekle odrazio u kamenarstvu.⁷⁸ Dakle su osobitosti složenog retable odgovarale ukusu dubrovačke sredine, dočim se i na djelima vodećih njezinih slikara iz 15. stoljeća vidi koliko se polagalo na minuciozni ornament u antikizirajućim klišejima izrezbarenih okvira.⁷⁹ Međutim, od nastajanja glavine još opterećene jednadžbama gotičke motivike do pojave istančanih pročišćeno renesansnog nadahnuća nema točnih podataka tko ih je i kako izrađivao.⁸⁰ Premda nije isključeno da su barem dijelom nastali u radionicama lokalnih obrtnika, bez izravnog spomena o izvedbi ikojega ili njojzi ovdje spremnih meštara *incizoresa*, može se razabrati da ih uglavnom pribavljahu u Veneciji. Sukladno se i podrijetlo svih mlađih, koje po klasicizirajućim motivima kao i maštovito istančanoj ornamentici valja smatrati pripadnima zreloj fazi 16. stoljeća, a ne može smjestiti drugamo nego u isto središte grananja umjetničkih obrta podložnih miješanju predaja i novina bez pročišćenih poimanja evolucije stila.⁸¹

U sličnom se svjetlu gleda glavni oltar dominikanske crkve Sv. Nikole sred Lopuda, po svojoj dekorativnoj spektakularnosti očito odmaknut od standardnog rješenja poliptiha kakav su koristili dubrovački slikari pomrli početkom 16. stoljeća.⁸² U osnovnoj kompoziciji s dva nejednako formatirana vodoravna reda za figuralne prikaze srodan je franjevačkome jedino po smještaju samostojećeg kipa naslovnika svetišta u široku nišu nad niskim svetohraništem usred baze.

⁷⁸ Tome su naročito bili zaslužni Francuzi (Igor Fisković, »Francuski umjetnici u Dubrovniku 16. stoljeća.« *Hrvatska revija* 12/1-2 (2012): 150-159), među kojima je bilo drvorezbara - mahom zaposlenih u brodogradnji, ali su se neki upustili i u izradu crkvenog namještaja, npr. korskih sjedala u crkvi Sv. Vlaha. S druge je strane poznato da je u urešavanju krmenih dijelova brodova sudjelovao i Krile Nikolin izvodeći obrtničke i umjetničke zadatke.

⁷⁹ Najdičniji prate Božidarevićeve slike u crkvi na Dančama te u samostanu fratara bijelih gdje ima i jedinstvenih primjera prenošenja drvorezbarske ornamentike u klesarije. Vidi u katalogu izložbe *Dominikanci u Hrvatskoj*: 100, 108, 118, te u monografiji *Crkva i samostan svete Marije na Dančama*, ur. Luko Paljetak i Katica Dabo. Dubrovnik: Družba sestara franjevki od Bezgrješnog Začeca i Matica hrvatska-ogranak Dubrovnik, 2010: 141 i dalje.

⁸⁰ Sustavni pregled daje B. Popić-Kurtela, *Drveni oltari od 15. do 18. stoljeća na dubrovačkom prostoru*.

⁸¹ Ipak, ovako kasnima u mletačkoj Dalmaciji nema traga, ali je tradicija zajamčena s nekoliko oltarnih poliptiha iz 15. stoljeća ponajviše u samostanskim crkvama. Vidi: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, ur. Radoslav Tomić. Zagreb: Galerija Klovečevi dvori, 2011.

⁸² Vidi: Kruno Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI stoljeća*. Zagreb: Zora, 1968.

No, dok je onaj sa svojom likovnom izražajnošću nadišao sve ostale sačuvane u jadranskoj Hrvatskoj, na mrežolikoj strukturi ovoga nedostaje plastičke gustoće tako da se u cjelini doima djelom slabijeg majstora. Jedan je razlog tome što je rađen za veliku apsidu koju pravovaljano ispunja,⁸³ ali već glomaznost visoke cjeline s vijencima puno jačim od tankih nosača ukazuje na kasniju fazu stila u kojoj je olabavila harmonija izrezbarenih okvira i šupljih međupolja. Tako retabl natkriljen sa širokom a niskom lunetom nema formalnu konzistentnost, a iako su sve gornje slike vrlo oštećene,⁸⁴ razvidno je svaka mišljena kao zaseban entitet te ostvarena od umjetnika nižeg ranga. Polikromirana skulptura im nije sadržajno ni optički ovisna, pa nas sve uvjerava da je cjelinu u poznom 16. stoljeću sastavio majstor koji je iz stranog drvorezbarskog pogona priskrbio standardno tipizirane okvire, kao i kvalitetnije oblikovan kip sv. Nikole.⁸⁵ Iako ansamblu zasad izvan dubrovačkog kraja ne nalazimo istovjetne uzorke,⁸⁶ bilo bi to sljedno modusima rada Pietra di Giovannija, koji se, kao u regiji najdjelotvorniji umjetnik iz srednjih desetljeća činkvećenta, čini nezaobilaznim, ali oko nastajanja dominikanskog oltara nije ničim povijesno potvrđen kao u radu za franjevce.

Štoviše, skladnome kipu Sv. Nikole u punom volumenu pobočni par slika ne nalikuje njegovima s Gospina oltara u franjevačkom svetištu, jer jedna prikazuje sv. Jurja konjanika unutar krajolika dubokih pogleda, a druga Krštenje Kristovo s pomalo konfuznim rasporedom likova.⁸⁷ Sudeći po slobodnoj naraciji najvjerojatnije su obje kompozicije preuzete s nekih međusobno nezavisnih crteža, ali se ne daje ni naslutiti koliko su im možda srodna i tri figuralna prikaza u drugoj zoni te četvrti u posve odvojenoj luneti.⁸⁸ Međutim, ukupna

⁸³ Zacijelo je retabl upriklađen dimenzijama zaključnog zida u tragu gotički potkraj 15. stoljeća osmišljene građevine (Jasenska Gudelj u katalogu *Dominikanci u Hrvatskoj*: G/16) bio nabavljen dosta kasnije, no nije sigurno da mu je cjelina istodobna skulpturi titularnog sveca crkve.

⁸⁴ Najpotpuniju analizu dala je T. Trška Miklošić u katalogu *Dominikanci u Hrvatskoj*: S/16.

⁸⁵ I. Fisković u katalogu *Dominikanci u Hrvatskoj*: K/12. Zastalno, međutim, smještena u žarištu liturgije, cjelovita je umjetnina upriklađena prostoru crkve propovjedničkog reda, po zahtjevima kojega su raspoređene i slike retabla.

⁸⁶ Donekle je blizak, ali bez skulpture oltar Gospina svetišta nad Orebićima, kojima je otkriven predložak: Danijel Premerl, »Sebastiano Serlio i tri oltara u Dalmaciji.« *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 42 (2011): 275-285.

⁸⁷ Njihov položaj slijedi običaj da se nadohvat ljudskom pogledu slikaju narativne scene, u gornjem dijelu simbolične.

⁸⁸ Na središnjoj slici jedva je vidljiva polufigura Bogorodice sa Sinom u naručju među anđelima, a na postranima se naziru po tri ikonički uspravljena sveca. Zbog oštećenja slikanih površina pojedinačno se ne raspoznaju, te se jedino može pretpostaviti svete čelnike dominikanaca pomiješane s lokalno čašćenim svetim biskupima Nikolom i Vlahom. U zaključnoj je luneti ipak čitko Uskrsnuće Kristovo, te nas, uz dočuviv ikonografski kontekst gornjih zona, zanima sred donje najbolje sačuvan trodimenzionalni lik.

morfologija slika u teatralnoj kulisi upućuje na spomenutog Krilu Antunovića koji je oko 1530. godine naukovao kod Pietra, a postavši samostalan nije puno zadržao od učiteljeva umijeća.⁸⁹ Sa slabijim svojim talentom on se do smrti oko 1580. godine povodio za drugim uzorima, kako dokazuje jedini njegov siguran rad s natpisom *Cristophorus Ragusinus pinxit*.⁹⁰ Radi se o pompoznom oltaru Bogorodičine crkve u Pakljenoj na Šipanu, pri slikanju kojeg se po ugovoru morao držati slika s oltara iz franjevačke crkve na Badiji kod Korčule.⁹¹ Nažalost je taj oltar davno nestao, pa se ne uspijeva dokučiti što je Krile uopće s njega bio preuzeo, a s druge strane postoje bjelodane sličnosti rečenih šipanskih i od njega potpisanih slika sa znamenitim retablom koji je bratovštini Sv. Lazara u Dubrovniku malo prije 1552. godine bio isporučen iz radionice Tizijana Vecellija.⁹² Danas pet tih slika iz kruga proslavljenoga prvaka mletačkog slikarstva visi u katedrali Sv. Marije Velike, te se lako uočava da ih Krile nije doslovno kopirao, ali ni izdaleka dostigao njihovu vrsnoću. Uz činjenicu da ta izostaje i na dominikanskom oltaru sv. Nikole, zanimljivijim se čini znati kako je on, osim djelovanja u gradu i po Elafitima, također višekratno putovao u Veneciju što bi činilo dosta realnu podlogu rješenja drugog lopudskog, u svemu hibridnog oltara.⁹³

U stvari se visinom predimenzioniran retabl tog oltara po reprezentativnoj arhitektonici i reljefnoj dekoraciji ne odvaja odlučno od na njemu jedine skulpture, koja se ničim ne podudara sa statuom Gospe iz franjevačkog retabla. Tjelesnu snagu po običaju starački predočenoga svetog biskupa umanjuje prirodnost lagana iskoraka, a fizičnost mu ublažava plastički mekano modeliranje nabora pluvijala na tkanini

⁸⁹ Manje je vjerojatno iznaći nekog drugog autora među slikarima radinim u gradu u drugoj polovici 16. stoljeća - poimence od Bernardina Ricciardija ili njegova sina Adriana, te Venecijanca Giovannija Batistija do domaćih sinova Luke Vinturića, Petra Petrova i drugih o kojima špekulira V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 232-239, ali su im radovi mahom satrveni u Velikoj trešnji 1667. godine, te se obnova crkvenih inventara okreće mramornim oltarima iz raznih vanjskih središta. Vidi: Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.

⁹⁰ Reprodukcijska u Kruno Prijatelj, *Dalmatinsko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i drugi, 1983: tab. 90.

⁹¹ Potanje o tome V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 226-227. Unatoč kasnijim naporima drugih istraživača, sva su pitanja o toj umjetnici ostala neriješena, budući da je najvjerojatnije uništena u paležu crkve i samostana pri upadu flote Uluz Alije u Jadran 1571. godine uoči znamenite bitke kod Lepanta.

⁹² O toj slici potanko piše Tanja Trška Miklošić, »Tiziano Vecellio i radionica, Marija Magdalena, sv. Vlaho, arkandeo Rafael s Tobijom i donator.«, u: *Tizian, Tintoretto, Veronese: veliki majstori renesanse*, katalog izložbe, ur. Radoslav Tomić. Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2011: 192-195.

⁹³ Međutim mahom po drugim trgovačkim poslovima (V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 225), kako bijaše uobičajeno i kod većine južnih hrvatskih slikara, jer se očito nisu mogli osloniti samo na zaradu iz osnovne svoje djelatnosti.

kojeg je cizeliran brokatni ornament.⁹⁴ Mogući uzor je opet u krugu Paola Campse koji bijaše dovoljno plodan da odredi profile glavnine drvene figuralne skulpture u prostorima našeg zanimanja. Posebice pak blagi kontrapost tijela te oblikovanje ozbiljnog lica s kratkom bradom naglašava formalne veze sa stilistikom koja se u Paolovom opusu inače ocjenjuje najkasnijom. Izgleda nam blizak kipu istoga sveca na poliptihu u Torcellu, pridanome majstorovoj radionici,⁹⁵ a donekle i onome iz Monopolija u južnoj Italiji koji je s Paolovim potpisom od Venecije najudaljenije njegovo djelo.⁹⁶ Premda se oko toga zapleću pitanja na koja nije moguće dati odgovore s našeg položaja, sukladnosti tih skulptura odaju ponavljanje modela kakvo u lancu Campsinog stvaralaštva ne bijaše rijetko. Naravno, takva metoda, koja se kao ni kopiranje općenito u prošlosti nije smatrala zazornom, u stvari osložava atribucije obaju djela kojima se ovdje bavimo.

Svakako je bitno što na retablu Sv. Nikole dominiraju slike, ukazujući da cjelina ne proizlazi nužno iz mletačkog umjetničkog obrta, već ju je mogao sačiniti neki provincijski umjetnik u odmaklome dobu 16. stoljeća.⁹⁷ Uz nedvojbenu činjenicu da su mu tvorbeni elementi predviđeni za mehaničko sastavljanje te prikladni za transport, vjerojatno su, za razliku od slikanih prizora, zajedno s kipom doneseni izvana.⁹⁸ Sam

⁹⁴ Naravno, razlike opravdava i drugačiji smještaj i nejednaka obredna vrijednost dvaju likova na oltarima, a i vjerojatnost da je naš mlađi te u samosvojnem pokretu u pojedinostima raščlanjeniji.

⁹⁵ Za tamošnju stolnicu bilo mu je naručeno čak šest poliptiha koji su redom jednostavniji od lopudskih, no otkrivaju razmjere narudžbe manjih gornjojadranskih sredina spram dubrovačkoj. K tome je važno podsjetiti da o srodnim sakralnim umjetninama nema glasa u gradovima mletačke Dalmacije poput Splita, Zadra, Šibenika i dr.

⁹⁶ G. Fossaluzza, »Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento.«: 34-35. Treba upozoriti na formalni odnos između njega i kamenog lika istog sveca na reljefnoj luneti dubrovačke crkve Sv. Luke iz 1474. godine, što svjedoči održanje arhetipskih značajki u figuralnom stvaralaštvu. Djelo sam pripisao lokalnoj radionici iz zadnjih desetljeća 15. stoljeća i upozorio na sličnosti sa slikarskim radovima iz iste sredine (Igor Fisković, »Dubrovački kipari Leonard i Petar Petrović«, u: *Sic ars depreneditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, ur. Sanja Cvetnić, Milan Pelc i Danijel Premerl. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009: 175).

⁹⁷ Unatoč čvrstoj "mikroarhitekturi" retabla uočljive su stanovite nezgrapnosti u odnosima dijelova, a smiono bi bez detaljnog pregleda mletačkih spomenika bilo govoriti o izvorima ornamentalnih motiva.

⁹⁸ Uz to se nameće i pitanje o krajnje korektnoj uklopljenosti obaju lopudskih oltara u svetišta od njih malo starijih crkava. Naime, nikako ne pretpostavljajući posebne dolaske majstora iz pogona neposredne izrade njihovih okvira, dvojici odgovornih za komponiranje cjelina osim umješnog davanja egzaktnih narudžbi treba također priznati odlična tehnička, čak matematička znanja iznad običnih zanatskih, kakva se inače nisu spoznavala u stvaralaštvu pojedinaca bilježenih sa zvanjem *pictores*. To je tim aktualnije što je u našem slučaju jedan odgojen u stranoj, a drugi u ovdašnjoj sredini, pa ih neće biti sasvim pogrešno gledati u svjetlu makar bližede interdisciplinarnosti kao stečevine renesansne kulture.

je kip lako mogao zaostati u ponudi radionice ili ga je, koristeći njezine uzorke, učinio neki njezin član iz mlađe generacije, s čime se u nekoj mjeri slaže i suzdržana stilistika ukupne obrade retabla.⁹⁹ Klišeji sitnorezbaranih okvira, naime, utvrđuju stileme manirizma izrazitije od glavne figure, a ona zamjetljivim spajanjem realističkog oblikovanja i blage idealizacije odaje iskustvo autora koji je iskazao svojem vremenu svojstvenu istančanost. Zato se uz izraženi smisao za sažetost oblika i pronicavi odnos prema zbilji objavljuju spomenuta suglasja s kipom istog sveca u retablu iz katedrale Torcella, koji inače visoko stoji u redu priznatijih iz radionice Paola Campse. Ovaj se, u prirodi inače veći, doima donekle formalno zrelijim, a po jezgrovitome volumenu i zatvorenome obrisu oslobođen je u onome nazočnog podsjećanja na gotičku postavu lika i artikulaciju odjeće.¹⁰⁰ To pak podupire hipotezu da je na Lopud donesen putem uspješnih trgovanja Pietra di Giovannija s umjetnicima iz Venecije nakon Campsine smrti,¹⁰¹ odnosno da ga je za otočane mogao s laguna nabaviti i Pietrov sljedbenik Krile Nikolin.

Iz zapisa se doznaje kako su Pietrova djela na otoku naručitelji zgodimice zadavali uzeti za predložak drugim likovnim djelima,¹⁰² što je izravno dokazivo i u Krilininim posezanjima. Uz to živi pretpostavka da se čitav okvir retabla na Šipanu s jedinim nam znanim ostvarenjem potonjega ugledao na Tizijanov iz Dubrovnika. Međutim njegov je originalni okvir nestao, pa dok u arhivima nema riječi o rezbaranim okvirima, njihov se postanak čini još zagonetnijim.¹⁰³

⁹⁹ Iako su se na umjetničkoj pozornici pretpostavljeni tvorci dvaju retabla pojavili četvrt ili čak pola stoljeća poslije P. Campse, mogli su ih nabaviti iz njegove "botege" jer su se gotove umjetnine u njoj prodavale i dugo nakon majstorove smrti (A. Markham Schulz, »Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento.«: 57).

¹⁰⁰ S obzirom na slično rješenje, nema dvojbe o ikonografski zadanim modelima: usporedi njegov rad za stolnicu u Torcellu, uz opasku da se od arhetipa ne udaljava ni slika sveca sred triptiha obitelji Lukarevića, koji je M. Hamzić 1512.-1515. izradio za kapelu do glavnog oltara dubrovačke crkve Sv. Dominika. Vidi: Sanja Cvetnić, katalog *Dominikanci u Hrvatskoj*: S/12. Sa stanovitom rezervom je ponovljena teza da je na djelu surađivao Pietro di Giovanni, rečenih godina zaposlen u Hamzićevoj radionici.

¹⁰¹ Bilo bi to suglasno najljepšem lopudskom oltaru iz Gospe od Šunja, koji je u istom stvaralačkom krugu nastao ugledanjem na slike Bartolomea Vivarinija iz 15. stoljeća, dokazujući kako se u prošlosti nije zaziralo od preuzimanja obrazaca pa čak i kopiranja starijih umjetničkih djela s određenim interpretacijama. Vidi: I. Fisković, »Lopudski oltari Mihe Pracata.«: 177-202.

¹⁰² Međutim, ne može se dokučiti jesu li povod tome bile vlastoručne mu slike ili čitavi oltari nastali s interpoliranjem gotovih skulptura koje je on trebao samo pozlatiti.

¹⁰³ Inače je u Veneciji njihova izrada potpadala "incisorima", zanatlijama kojih nema puno spominjanih duž hrvatske obale tradicionalno preplavljene vještacima obrade kamena. Čini se ipak da ih prosječno najviše bijaše u Dubrovniku tijekom 15. stoljeća, te da su često radili u partnerstvu sa slikarima.

Dakako, ne smijemo ih zanemariti jer su najčitkiji pokazatelji stila, a tim lakše im predmnijevamo nabave u mletačkim radionicama, na koje se posljednji dubrovački slikari oslanjahu više negoli na išta što su im mogli pružiti Mihoč Hamzić ili Nikola Božidarević iz zenita tog stvaralačkog kruga. Zato je rečeni Venecijanac, srastao sa sredinom i čvrsta točka donje granice u nas još uvijek slabo priznavanog stila manirizma, koji je polazište ocjeni triju drvorezbarenih oltara s Lopuda. Oni pak pojedinačno pokazuju koliko je dubrovačka zajednica bila osjetljiva na promjene u likovnoj kulturi, čemu je neminovno pridonijela moćna Venecija bivajući izvorom vrlo zahtjevnih retabla.¹⁰⁴ U spletu svega ne preostaje drugo nego oba gore opisana tumačiti s proizvodnjom vođenom od Paola Campse, uz kojega se ustalila i tipologija drvenih skulptura na koje smo stavili naglasak. Sve bi to, uz još nepojašnjen redosljed njihova nastajanja, značilo da su dodiri s njime i majstorima uz njega ostavili posljedice sukladne ugledanju na izričaje prvaka prekomorskog slikarstva unutar franjevačkog oltara. Međutim, one odišu formalnom poetikom i stilskom retorikom samoga Pietra di Giovannija, za kojima ove s dominikanskog jako zaostaju, pa ih valja pripisati nekoj drugoj ruci.

Jedini slikar pak koji ih je u dubrovačkom kraju mogao načiniti bio je upravo Krile Nikolin, uživajući povjerenje javnosti kad su se na podlozi intenzivne religioznosti svugdje raslojile one pomodnosti kojima se on predao. Provjereno se povodio za radovima stranih slikara koji mu bijahu na dohvatu ruke, kao što su bili u izravnom vidokrugu naručitelja, pa se vrlo vjerojatno jednako odnosio i prema kiparima drva izvan dubrovačkih granica. Puka još činjenica da je Krile Nikolin, kao i Pietro di Giovanni koji ga je jedini podučavao u umjetnosti, udovoljavao naručiteljima iz Grada, jamačno je potaknula širem svijetu svojim pomorstvom okrenute Lopuđane da mu se obrate za slične usluge.¹⁰⁵ U tom

¹⁰⁴ S njima su prekinute sve kopče kad su se afirmirali drugi slikari pridošli iz ostalih stranih sredina, a čija nam djela više nisu dostupna. Vidi: »Slikari stranci.«, u: V. Đurić, *Dubrovačka slikarska škola*: 101-103. Za jedini sačuvani pak iz toga razdoblja drveni kip predstavljajući Sv. Apoloniju sačuvan u gradu s nekog nestalog retabla (I. Fisković, K/45 u katalogu *Zlatno doba Dubrovnika*: 164), nije sigurno može li se pripisati već spominjanome Firentincu Simeonu Ferriju ili pripada liniji mletačkog manirizma o kojoj govorimo.

¹⁰⁵ Treba uvažiti i dokazivo zanimanje za umjetnost kako Miha Pracata, tako i Stjepovića Skočibuhe na Šipanu, pa još Ohmučevića u Slanome, Cvitkovića u Orebićima itd. - to više što su s plodovima njihovih mahom zavjetnih slika na moderno uobličanim oltarima dokinute empirije lokalnih likovnih shvaćanja, te što ti naručitelji pripadahu eliti iz pučkog staleža koja je i s nastojanjima rečenog tipa dosta prije Velike trešnje izborila uglednije mjesto u aristokratskoj sredini pod oligarhijskom vlašću dugog trajanja.

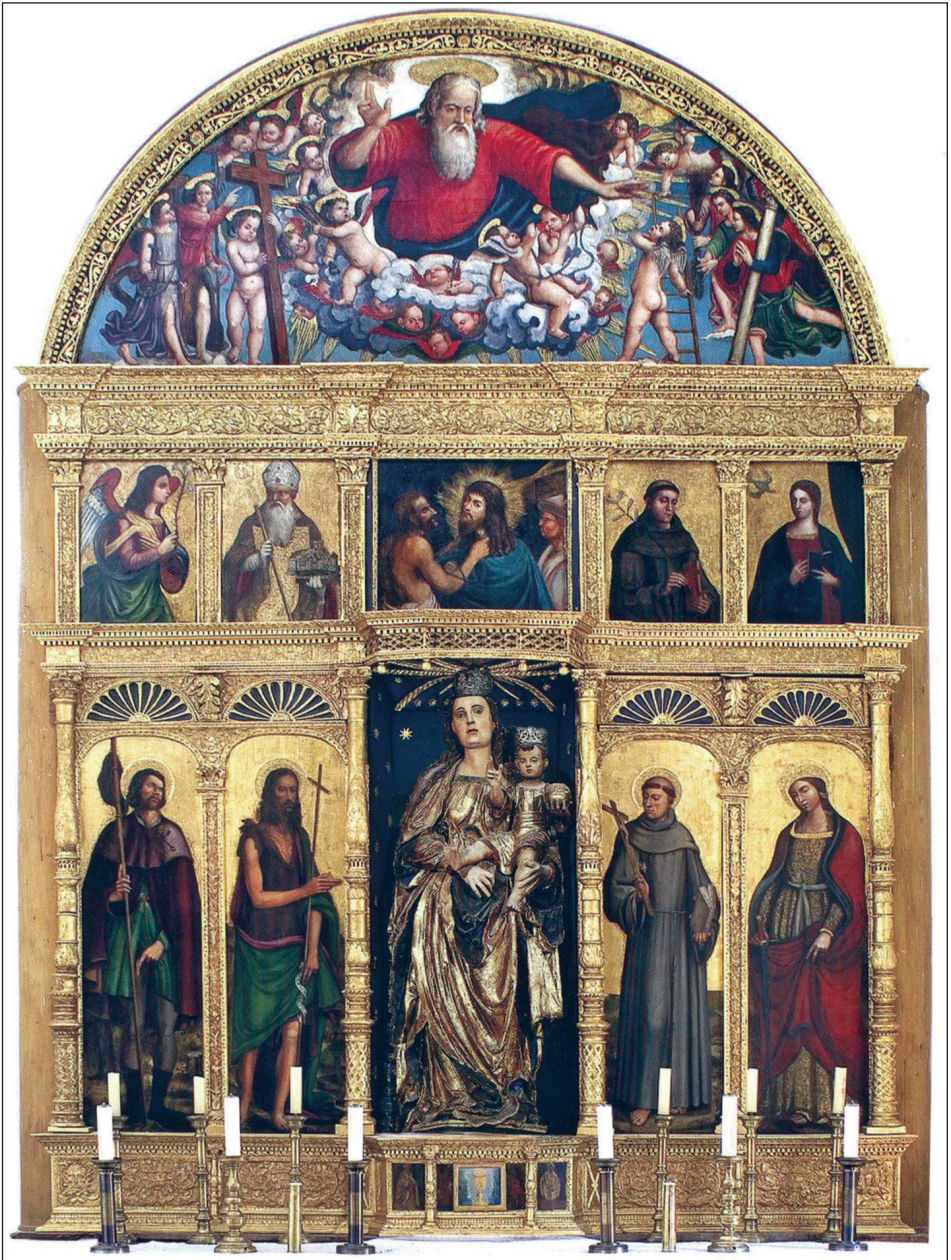
smislu i jest znakovito da su epigonstvu sklona obojica majstora zalazili na otočje, gdje su se sačuvala remek-djela drvene oltaristike na kojima se uviđaju izravna slikarska nastojanja i Pietra i Krile. Međutim je slijedom njihovih arhivski dokazanih radnih zauzimanja teško na skulpturi i plastičnoj ornamentici opisanih oltara povjerovati u ruketvorine jednog ili drugog, a ostaje presudno da sve njima inače pripisane slike ne pokazuju oblikovnu bujnost i precioznost s kakvom se, uz nemale međusobne različitosti, odlikuju ti uvjetno sporedni čimbenici čvrsto u duhu ranog 16. stoljeća arhitektonski komponiranih retable.¹⁰⁶ A dok su u Dubrovniku podaci o onovremenoj proizvodnji kipara ili rezbara u drvu više nego škrti, u Veneciji je djelovalo stotinjak "botega" koje su, uzdržavajući morfološko-stilsku liniju visoke europske razine, istovrsnim djelima opskrbljivale vrlo široko tržište. Stoga smo među njima najučinkovitijoj, pod vodstvom iskusnog Paola Campse, skloni pripisati i umjetnički zahtjevne oltare s Lopuda iz dviju crkava redovničkih zajednica, poput onoga iz glavne otočke crkve Gospe od Šunja. Možda će neki zapis potanje objasniti nastanak i ovih kao što se to zgodilo s tim najsloženijim, čitavim skulptiranim,¹⁰⁷ ali nam zasad valja uočiti kako je malo koja sredina poluurbane naravi diljem istočnog Jadrana u zenitu renesansnog preporoda kulture toliko uložila u opremu svojih svetišta. U stvari, to odgovara društvenim i gospodarskim dometima Lopuda, u dubrovačkoj državici poslije glavnoga grada vodećeg naselja brodovlasnika i pomoraca, staleža koji od kraja 15. stoljeća bijaše postao najjači naručitelj umjetnina u svrhu vlastita prestiža.

¹⁰⁶ Makar su svaki na svoj način bili ovladali likovnim umijećem određenog stupnja, svejedno im udio na skulpturama kao i kićenim drvorezbarijama valja isključiti s razloga što se toliki progres stila nije ostvario nigdje u okruženju izrazito provincijskog stvaralaštva, kakvom su potpadali svi krajevi i središta mediteranske Hrvatske.

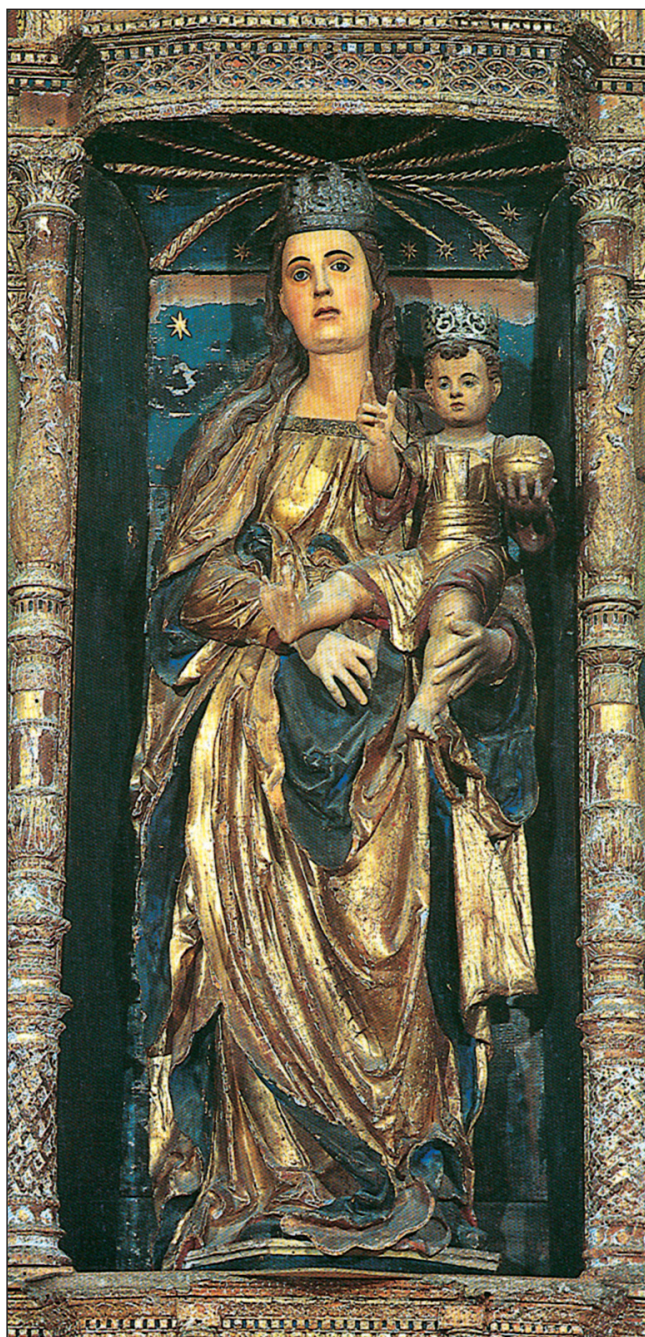
¹⁰⁷ Vidi: I. Fisković, »Lopudski oltari Mihe Pracata.«: 177-202.



Slika 1. Oltar Gospe od Šunja na Lopudu.



Slika 2. Oltar u crkvi franjevacu na Lopudu.



Slika 3. Kip Gospe sa Sinom na retablu franjevačke crkve.



Slika 4. Oltar u crkvi dominikanaca na Lopudu.



Slika 5. Kip Sv. Nikole s retabla crkve dominikanaca.



Slika 6. Glavni oltar franjevačke crkve nad Orebićima.

WOODEN ALTAR SCULPTURES ON THE ISLAND OF LOPUD FROM THE SIXTEENTH CENTURY

IGOR FISKOVIĆ

Summary

In the rich artistic heritage of the island of Lopud several magnificent Renaissance altarpieces stand out, of which a complex architectural altar composition in wooden reliefs at the mother church of Our Lady of Šunj deserves special attention. The author's earlier study on the topic has established 1572 as the year of the altar's dedication. The article sheds additional light on the origin of this unparalleled work of art, and provides a most thorough artistic analysis of the elaborately depicted scene of the Assumption attributed to the workshop of Paolo Campsa, a master of this genre from the late cinquecento. A parallel has been drawn with the paintings of Alviso Vivarini of the late quattrocento. By coming forward with an assumption that the work may have been donated by Miho Pracat, a Lopud-born seafarer, shipowner and one of the wealthiest citizens in the Dubrovnik Republic of the time, the author accounts for an increasing import of the works of art from Venice.

Further discussed are the monumental wooden altars of the Dominican and Franciscan churches of the island of Lopud which bear some resemblance in terms of composition: in a richly carved frame, five panel paintings are symmetrically arranged around a larger wooden figure of the church's patron saint.

The altarpiece of the Franciscan church has been attributed to Pietro di Giovanni, Venetian painter who worked in Dubrovnik from 1517 until his death around 1570. According to the archives, he repeatedly commissioned wooden statues of saints for the city churches which he mainly combined with his own paintings. None of these altars have survived except for the altar of the Franciscan church on Lopud, documented by a commission receipt, which confirms the

manner in which Pietro's worked. His paintings are easily recognised and of modest quality, while the statue of Madonna Immacolata by an anonymous author strikes the viewer with its beauty. Morphological similarities have been established between this statue and the sculptures on the polyptych of the church of S. Cassiano in the town of Quinto di Treviso, attributed to the *bottega* of Paolo Campsa which was famous for its impressive team who virtually supplied the whole Adriatic with the Manneristic works of art.

No historical data have been traced on the altarpiece of the Dominican church on Lopud. Though similar to the Franciscan altar with regard to composition, it is less expressive and of a more complex iconography, with a wooden figure of St Nicholas in the central position. Judging by its characteristics, it could be linked to the local master Kristofor Antunović, who attended the painting workshop of Pietro di Giovanni. Considering that the mentioned statue exhibits all the characteristics of the famous Paolo Campsa, especially the holy figures from the retable of the cathedral in Torcello, it may also be attributed to the narrower artistic circle recognised on two other altars of the Lopud churches.

This article thus highlights a series of components of essential value to the assessment of the cultural and artistic landscape of south Croatia in the late sixteenth century, marked mainly by the minor production of the local masters.

