

Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku

Igor Fisković

Filozofski fakultet, Zagreb

Izvoran znanstveni rad – 730 Lazanić

12. prosinca 1991.

Osvrtanja na klasičnu antiku u povijesti hrvatske kulture, posebice primorskog kiparstva, višeznačna su premda u nas općenito nedovoljno istraživana. Pripremajući se za širi osvrt na ta zanimljiva pitanja likovnog razvitka u pojedinim razdobljima, zapazio sam prije nekoliko godina mramornu glavu starca iz zbirke dominikanaca u Dubrovniku, te slijedom rasvjetljavanja mogućeg njezina porijekla došao do spoznaje vrijednih zasebnog objavljivanja. U izvješću o tome, osim prinosa dubljem poznavanju djela i života jednog svake pažnje zaslužnog domaćeg umjetnika, želim dokazati izravniju njegovu uklopljenost u suvremena likovna posezanja ili zbivanja, učvršćujući veze između antičkorimske te rimsko-renesansne plastike i istočnojadranske umjetničke baštine.

Pokušao bih, dakle, ustvrditi da je doskora zanemarena umjetnina – po svojim vrsnoćama sasvim bliska povijesnom oblikovanju portreta – rad Nikole Lazanića, nastao ugledom na drevni uzorak pravodobno inače privlačan talijanskim kiparima kasnog 16. stoljeća. Upućuju tome zamjetne sličnosti točno određene jedne trodimenzionalno oblikovane glave nepoznatog Rimljanina iz muzeja u Copenhagenu i dubrovačkog spomenika naizgled vrlo srodnog umijeću kipara koji je potkraj cinquecenta djelovao u južnohrvatskome gradu. Slutnju o okvirnom takvom očitavanju umjetnine čuvane u samostanu dominikanaca nosio sam od priprema za zagrebačku izložbu *Zlatno doba Dubrovnika*, kad

Analitički valorizirajući mramornu glavu starca iz zbirke umjetnina dominikanskog samostana u Dubrovniku, predlaže se njezino vezivanje uz rad Nikole Lazanića s kraja 16. st. Ujedno se prepoznaje njezin antički predložak: portret nepoznatog Rimljanina iz početka 3. st. za koji se znade da je bio višeput kopiran, a original se čuva u Copenhagenu. Prijedlog za atribuciju se učvršćuje komparacijom sa skulpturom sv. Vlaha iz crkve dubrovačkog zaštitnika, te se kipara koji ga je potpisao jasnije tumači kao nosioca manirističkoga stila u hrvatskome kiparstvu.

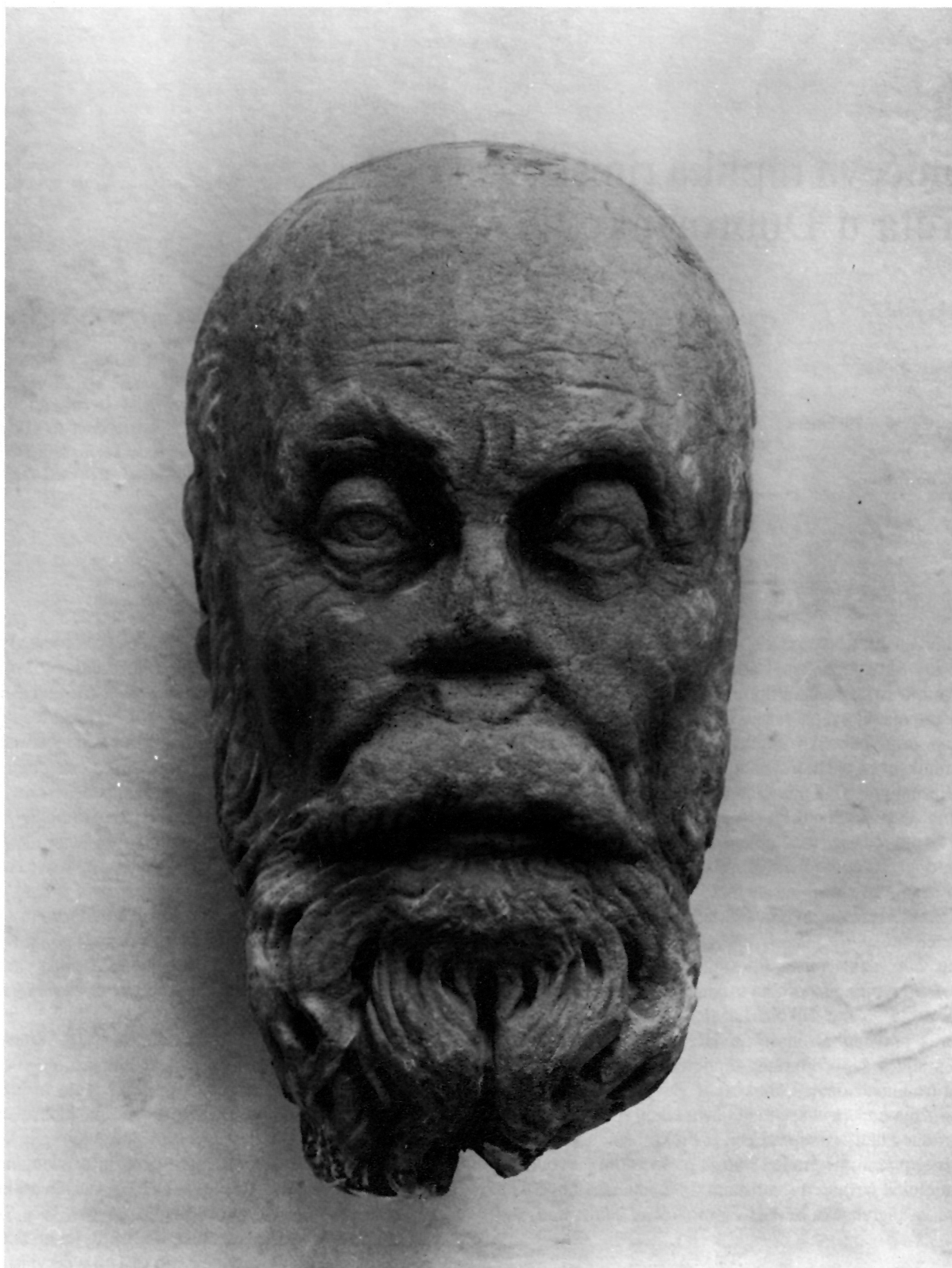
sam je uvrstio u zbir izložaka i prvi put kratko opisao. Vrednujući je velikom reprodukcijom na tabli 165. Kataloga, tada sam tik pred podacima o Nikoli Lazaniću dao slijedeće tumačenje:

K/46 – Nepoznati majstor: Glava starca, zrelo 16. st. (?) Skulptura izražajnih portretnih svojstava znatno je oštećena, što otežava detaljnije njezino stilsko i vremensko određenje. Nije joj razjašnjeno ni porijeklo, iako se odavno nalazi u samostanu bez podataka o izvornoj pripadnosti. Najvjerojatnije je ipak da je čuvana kao portret nekog uglednog Dubrovčanina, koji je zadužio redovničku zajednicu u poznoj renesansi. Kiparskim svojim odlikama skulptura znatno nadilazi ostvarenja iz naše primorske baštine, ali dosad nije razmatrana u stručnoj literaturi. Uz teškoće preciznijeg njezina raspoznavanja nije isključeno da se dokaže i spomenikom nepripadajućim u renesansno doba, a sličnost s radom kipara N. Lazanića također otvara nova pitanja oko njezina nastanka.¹

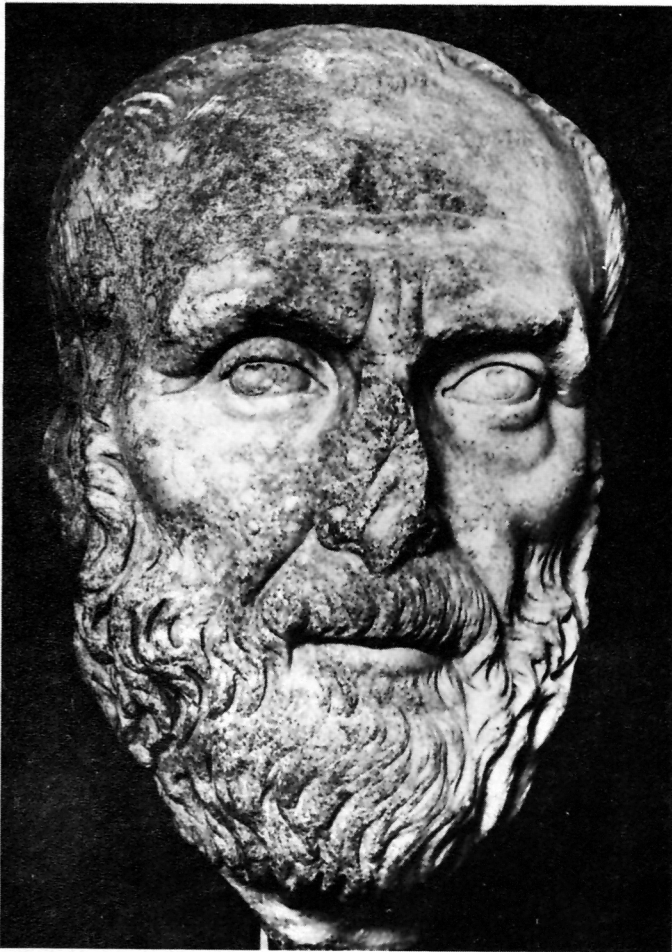
U opširnijem uvodnom prikazu dubrovačkog kiparstva 15-16. stoljeća umjetninu namjerice nisam spominjao, nego sam je tek kataloški naglasio kao znakovitu pojavu u tom nasljeđu. Tada sam, naime, približavajući se imenovanomu kiparu osvjeđenom sa dva poznata dubrovačka kipa, još dvojio nije li ipak riječ o radu rimskog postanka dok sam prvotna priklijanja baroku (kako je označivahu u zbirci dominikanaca) već bio otklonio. Krio sam k tome čak sumnju da predstavlja portret *Vice Skočibuhe*, možda pripadajući njegovu spomen-obilježju, jer mi se činio nalik na prikaz tog uglednika sa slike Santi di Tita u crkvi istoga samostana.² Početna razmatranja, još bez zadovoljavajućeg rješenja, zaokružio sam u povodu druge velike izložbe *Tisuću godina hrvatske skulpture*, održane također u Muzejskom prostoru godine 1991. O ponovo u Zagreb donesenoj glavi, unutar obrade građe renesansnog razdoblja, određenje sam u katalogu tiskanome za izložbu pod oznakom 43. Re iznio:

¹ Vidi Katalog izložbe *Zlatno doba Dubrovnika* – izd. MGC 14 Zagreb 1987, str. 345.

² Usp. *Isto* – table na str. 218-219 s tekstovnom jedinicom V. Markovića K. Sl/46, str. 362.



83. Mramorna glava starca iz dominikanskog samostana u Dubrovniku



84. Portret nepoznatog Rimljanina iz Ny Carlsberg Glyptoteke u Copenhagenu



85. Glava kipa sv. Vlaha u Dubrovniku – potpisani rad Nikole Lazanića iz 1589. godine

Glava starca – Nikola Lazanić (?), kraj 16. st.
Sudeći po realističkoj sigurnosti oblikovanja starijeg lica gotovo portretnih odlika i osobitih oznaka kipareva rukopisa deskriptivnog smjera, može se pretpostaviti da je riječ o djelu iskusnog hrvatskog majstora koji je potkraj života radio u Dubrovniku. Njemu unutar talijanskog školovanja ne bijahu nedostupna sva umijeća visokorenesansnog stila, ali ni povodjenja za ostvarenjima starorimskog kiparstva. Očigledno je među njima nađen polazišni uzorak, dok je meka, mjestimice i stilizirana modelacija površine dah individualnog kipara zrelih dometa. Vjerojatno je on ovu glavu radio za neku patricijsku grobnicu, povezavši tako svoje stilsko iskustvo s domaćom umjetničkom narudžbom privatnog raz-

reda. Makar oštećena, dakle, volumetrijska jasnoća i oblikovna čvrstina dokazuje kako se udjelom darovitih majstora dlijeta okrenutih bjelosvjetskim posezanjima oživljava kiparska baština našeg primorja.³

Time sam kanio nadoknaditi i nespominjanje umjetnine u veoma sažetom pregledu razvoja renesanse u hrvatskom kiparstvu unutar izdanja koje prateći izložbu prethodi opsežnoj sintezi istog sadržaja i naslova pripremljenoj za tisak. A traganja o dubrovačkoj skulpturi u naznačenim smjerovima razriješilo je neočekivano prepoznavanje njezina predloška među rimskim portretima izvorno klasičnog postanka uz dokučivanje podatka da je upravo taj portret pouzdano bio kopiran u radionicama kasnorenesansnih majstora.⁴ Tako se učvršćuju izneseni prijedlozi za dataciju i atribuciju, koje, s dodatnim sagledavanjem, proširujem u ovome članku.

Dubrovačka glava je od mramora, a u očuvanom zaobljenju (v. 33 cm) na nasilno slomljenome vratu poprilično je oštećena: osim skrhanoga nosa najedena joj je sva površina.⁵ S obzirom na to da je lijeva strana jače oskrvnjena, moglo bi se povjerovati da je to posljedica ležanja na vlažnome tlu kako je navodno bila nađena unutar jednog crkvenog groba.⁶ Pa ipak nisu poništena kipar-

³ Vidi Katalog izložbe *Tisuću godina hrvatske skulpture* – izd. MGC. 31 Zagreb 1991, str. 76.

⁴ Vidi: K. Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana. Storia dell'arte italiana II.* a cura di S. Settis. Torino 1985, pag. 399.

⁵ Konzervaciju i restauraciju umjetnine, nakon što je pri obradi u Restauratorskom zavodu Hrvatske nepažnjom bila još teže oštećena, uspješno je obavio akad. kipar Nesto Oršić 1987. god. u istoj radionici.

⁶ Prema usmenom kazivanju starijih dominikanaca nazočnih pri prvom uređenju samostanske zbirke unatrag tridesetak godina.

ski osjetljiva opisivanja svih crta bradom obraslog lica koje umjesto retoričke idealizacije sadržava uzornu pomnju realističke obrade. Upravo po tome gotovo u svim tančinama se oslanja na antički portret koji joj je s određenim stilskim preobrazbama pružio izvorišna rješenja.⁷ Zamjetno je, naime, održanje portretne tipologije koja mimo formuliranja neke uopćene estetske sugestije poglavito slijedi prirodno obličje izabranog čovječjeg lica. U tome postupku svrsishodno je razriješen ukupni oval glave, ponešto izduljene ali naglašeno zaobljene u čeonim, čvršće volumetričnim dijelovima. Uz njih meko prijanja plitko rađena kosa tanahnih čuperaka pretapajući se prema bradi u slap sve duljih i samostalno razigranijih pramenova koji konačno oblikuju plastički najrazvijeniji, no u masi ipak kiparski dovoljno postojani donji dio. I proporcionalno je taj dio uravnotežen unutar cjeline prema površini visokoga čela nametnutog reljefno najjačoj zoni očiju i nosa, od koje se svjetlotamni učinak opušta prema dnu eliptoidnog obrisa. Psihologizacija koja je sa svime postignuta ipak je ishod nemalog iskustvenog umijeća, vjerojatnije svojevrsne rutine oblikovanja negoli iskanja osobene suštine predočenoga lica. To je nadasve zajedničko dubrovačkoj i antičkoj glavi, a tek u srazu davno sročjenih načela portretne tehnike i izravnog sagledavanja ili stvarnosnog oponašanja raskrivaju se likovne vrsnoće svake pojedine. U oba slučaja, međutim, više poradi sugeriranja opće istinitosti izgleda negoli prenošenja izražajnog individualiteta – što bi u pravilu od portreta inače očekivali – znalački je razrađena sva umjetnička predodžba.

U osnovi skladnu konstrukciju dubrovačke glave kao likovno vrlo upečatljive cjeline ispunjavaju slikovito izvedene plastičke pojedinosti na vjerodostojnosti kojih se zasniva njezina primarna i konačna izražajnost. Priliči ih se stoga barem u tumačenju kiparskih vrsnoća očitavati redosljedom značenja za osnovni dojam misaonoga lica. Osim smirenoga obrisa i visokoga čela pridonose tome staklenaste oči u dubokim dupljama pod uzdignutim lukom obrva. Virtuoznim vođenjem dlijeta s istančanim osjećajem za izmirivanje plastičkih učinaka i grafičkog označavanja, tu je sažeta produhovljena iskrenost staračkoga lica. Ono odiše pronicavošću i premda gusto naborano, nije zamoreno suhim verizmom nego oplemenjeno dostojanstvenim mirom. Pridonose tome sjene šupljina koje upokorava budni par očiju u energičnome uokvirenju, sve popunjeno pomnim iscertavanjem bora u tihim prijelazima prema spušenim, ujedno malo uvučenim obrazima. Snažne jagodice sprečavaju ipak njihovu prividnu omlohavljenost, tako da anatomska čvrstina ostaje vidljiva unatoč površinski minucioznim raščlanjenjima. Upravo njihovo stapanje uz vjerno podržavanje realističke osnove raskriva izvođača visoke kiparske spreme. On je, naime, razlaganje prirodne geometrije obavio u generičkoj organizaciji cjeline ne zatrvši trag daleke helenističke predaje portretne tehnike, niti omalovaživši suvremena stilska iskustva. Vidljivo je to i u razradi brade koja se povija podno brkova prateći nipošto mehaničku nego živopisnu razmjenu svjetla i sjena slijedom tanahne razigranosti zrcalno ustrojjenih pramenova. Na njima se zaključno prepoznaje dah kiparstva 16. stoljeća, koji uvođenjem svojstvenih manira na specifičnome zadatku suzbija ornamentalne poticaje i punu izražajnost stiže oživotvorenjem tijela u prostoru s pomoću promišljenih chiaroscuralnih učinaka.

Očitavanje odnosa fizionomijskih crta podgrađuje uvjerenje da je opisana dubrovačka glava uobličila pamćenje na rečeni rim-

ski uzorak. Glava nepoznatog Rimljanina iz muzeja u Copenhagenu, naime, posjedujući bezmalo nametljivu čvrstinu i podilazeći mjestimično shematizaciji plastičnog crtanja detalja, posve se uklapa u strogi realizam kasnocarskog razdoblja klasične umjetnosti. Njezina izražajnost – suprotno našem spomeniku – potječe iz nabijenosti forme ali i nadasve umješnog prijenosa prirodnog lika u kameni volumen zasićen suverenom opisnošću prozaičnog preteksta. Zato je ona drugačije i odmjerena sa širom a plićom kupolom lubanje jakih slijepočnica i tvrdog skeleta lica. Međutim, naglašene arkade obrva nad krupnim očima, točno crtanoga poluotvorenoga stanja, podržanih od čvrstih obrazina, jesu međusobno nalik znatno više negoli im zadaje općenitost umijeća portretiranja ili realističkog predočavanja ljudskog lica daleko razdvojenih doba umjetničkog razvoja. Svjedoči tome iscertavanje urezanih bora čela, dugih položenih na površini podan tjemena i kraćih uspravnih u osovini nosa između blago označenih obrva. Takva je i kosa, plitko zalizana uza zatiljak ostajući visoko povučena uokolo gornjih dijelova volumena s razrijeđenim prema naprijed pletenim pramenčićima. Sa strana zabačene uši jednako ne strše svojim plasticitetom, nego se podvrgavaju zatvorenome obrisu cjeline. Njega zaokružuje brada, spojena u luku od zalizaka do razmjerno debljih brkova, a između njih izviruju polustisnuta usta kako je sve to uobličeno i na dubrovačkome primjeru. Gornja je usna, nadalje, istovjetno zakrivena mostom brka bez razdjelnica, dok brada ničući iz lica u sitnoplastičkim izdancima popunja svoj volumen shematiziranim uvijanjem gustoga ritma ostavljajući vidljivu mesnatu donju usnu.

Očigledno, dubrovačka glava starca nije puka ni izravna kopija antičkog portreta zrelog muškarca prividno jačeg unutrašnjeg izraza. Ali je uza stanovite preobrazbe – temeljene na likovnim shvaćanjima i zakonitostima portretnog slikanja u skulpturi postrenesansnog vremena – o njemu zastalno ovisna. Stoga i pretpostavljam da nije mogla nastati mimo viđenja upravo rečenoga drevnog ostvarenja premda ga ne prepisuje izričito u svim potankostima. Suvislo odabrane one se podvrgavaju novosročnoj omršavljenosti lica na štetu energičnosti plastičkih modelacija ali ne brišu osnovni dojam srodnosti. Jetka se skulptorska sažetost prevodi u produhovljenu opisnost koja raskriva specifično preslikavanje karakterističnih anatomskih činilaca. Jasno je to u obliku škrto modeliranih usta ili ušiju, navlastito na ukupnoj epidermi s logičnim preljevima svjetla i sjena a ujedno i slikovito urezanim borama od čela preko sljepočnica do obraza. Također su uz nemale srodnosti iscertane zjenice, naglašene suznice i obrve iako su uvećani kapci i raščlanjeniji podočnjaci. Sve se u toj *fizionomij-skoj kartografiji* pomalo razređuje i labavi, biva opuštenije i žitkije u korist iskanoga dojma misaonosti, više duhovne negoli fizičke jačine i zrelosti. Doslovce je drugačije predočeno samopouzdanje koje zrači iz rimskog portreta nabijenog odlučnošću iskazanom poglavito jezgrovitim volumenom i klasičnijom modelacijom zaobljenja i površina. Njega sam poradi toga sklon datirati malo ranije negoli su htjeli stručnjaci koji ga izniješe na svjetlo dana kao rad iz petog desetljeća trećeg stoljeća poslije Krista.⁸ Naime, čini mi se da u tome portretu još presigurno zvuče kiparska iskustva cvatoga doba rimskog kiparstva vođenog znalačkim oponašanjem prirodnog stanja bez znatnijeg idealiziranja, ali i opuštanja unutrašnje izražajnosti čovječjeg dostojanstva kakvom se okretahu kasnoantička razdoblja.⁹ Utoliko portret iz bogate

zbirke antičke starine Ny Carlsberg Glyptoteke dalekog Copenhagena ostaje posve suglasan smjeranjima umjetnosti prve četvrtine trećeg stoljeća, a zasigurno je unutar tadašnjih dosegâ nastao rukom vrsnoga kipara.

U širem likovnom pa možda i povijesnom kontekstu prepoznavanja skulpture iz zbirke dubrovačkih dominikanaca posebice je vrijedan podatak da portret Rimljanina s kojim je uspoređujem bijaše dostupan i poznat rimskim kiparima u vrijeme kad se mnogi jače okretahu antičkoj baštini. Za kamenu glavu iz ranog trećeg stoljeća, naime, pouzdano se zna da je potkraj 19. stoljeća kupljena od Danaca te zavedena u posjed muzeja gdje je do danas čuvaju prijenosom iz samoga Rima.¹⁰ A u tom je poprištu stoljetnih ugledanja na djela drevnoga kiparstva ona već u 16. stoljeću poslužila kao predložak novonastajućim djelima. U oskudnome opusu Ludovica Lombarda (nećaka čuvenijeg Tulia Lombarda: 1508-1575. god.) prepoznata je prva replika portreta na koji se i ja pozivam.¹¹ On je, doduše, radio pretežno u bronzi postigavši umješnost koju predočuje potpisano poprsje bezimenog starorimskog dostojanstvenika sačuvano u Liechtensteinu, te drugo bez autorova potpisa u Louvreu.¹² Slijedi ih također od njega označeno poprsje cara Hadrijana s daljnjih nekoliko bjelodanih kopija iz 16. stoljeća ili kasnijih vremena,¹³ te nema sumnje da se ponajviše iskušavao upravo u prepisivanju starorimskih skulptura. To je pak uspješno i mogao, jer je u zreloj fazi svojega stvaralaštva vodio kiparsku radionicu u Vječnome gradu.¹⁴ U povijesti evropske umjetnosti stari ga kritičari smatrahu jednim od najistančanijih kopista antičkih spomenika, poglavito usredotočenog na rimske portrete koje u suvremenim interpretacijama

osobito potraživahu ljubitelji umjetnina slijedom renesansnih običaja punog cinquecenta. Zahvaljujući tom umijeću bio je čuven za života, a zasluge u pravcu povijesnog oživljavanja realizma unutar istorodne likovne vrste nisu mu odirane do danas.¹⁵ Sve to, dakako, biva za nas važno jer potvrđuje da je pretpostavljeni primjerak rimskog portreta – koji procjenjujem kao moguće polazište ili nadahnuće likovno-plastičkom rješenju mramorne glave iz Dubrovnika – bio čak u modi kao izabrani uzorak talijanskom kiparstvu od sredine 16. stoljeća.

Doticaji pak južnohrvatskog umjetničkog stvaralaštva – osobito kulturne sredine Dubrovnika – sa suvremenim kolosijecima talijanskog razvoja mogu se potvrditi s više primjera. I premda se nije težilo njihovom smislenom objedinjavanju, nema sumnje da je nakon Mletaka te Firence u prethodnim razdobljima stilskih odvijanja, tijekom uspona 16. stoljeća Rim bio rasadište zračenja koja se slivahu i do istočnog Jadrana.¹⁶ Jedan od ključnih dokaza toga tijeka i usmjerenja pruža život i rad Nikole Lazanića, umjetnika koji se u domovini potpisivao kao Dalmata, što pretpostavlja da je kao opravdanje tom nadimku u tuđini već prije bio stekao stanovitu slavu.¹⁷ Donekle na to ukazuju i pisani izvori osvjetljujući njegov trogodišnji boravak u Rimu, gdje se od 1581. god. navodi među članovima hrvatske tamošnje bratovštine sv. Jerolima.¹⁸ Kao zacijelo već zreo majstor istom je prilikom bio dobio narudžbu za dvadesetak mramornih reljefa s likom ispovnika i crkvenog oca dalmatinskog roda namijenjenih označivanju kuća u posjedu rečene bratovštine unutar vječnoga grada.¹⁹ Njega je napustio god. 1584. da bi se 1589. našao u Dubrovniku, višestruko umjetnički zaposlen, iako je 1591. ponovo bio nakratko u Rimu.²⁰ U našem je gradu ostavio potpisom osvjedočene kipove sv. Vlaha i sv. Jerolima, a jednako je označio i posljednje svoje poznato ostvarenje iz 1593. god. u prekomorskom Bitontu.²¹ No on je već 1578. god. na isti način zajamčio svoj rad na reljefnome oltaru iz crkvice sv. Petra u Nerežišćima na rodnome Braču,²² pa se ne može točno zaključiti gdje se školovao što bi za odgonetanje ovdje objavljene glave bilo svrsishodno.

Čini se, naime, važnim ustvrditi iz kojeg je umjetničkoga kruga Lazanić potekao ne samo s razloga što se o tome nisu izjašnjavali povjesničari umjetnosti koji su o njemu pisali više sabirući dokučive podatke negoli tražeći korijene njegove likovne izražajnosti. A ona se navlastito zaokružuje usporedbom pouzdano mu pripadajućih kipova s glavom koju mu ovdje pripisujem. Odlučne su u tu svrhu sličnosti između glave nepoznatog starca nalik rimskome predlošku i glave nepobitno njegova kipa sv. Vlaha u crkvi dubrovačkog parca.²³ Sasvim dosljedno vremenu svojega nastanka, potonja je puna skulptura odličan primjer otmjene osmišljenosti fizički krajnje uvjerljivoga lika crkvenog dostojanstvenika. O tome se već pisalo upozoravanjem na pažljivo razlikovanje čimbenika i građe njegove biskupske odore, čipkaste rokete i brokatnog pluvijala, jednako kao što se naglasila znakovitost njegova pomalo uvijenog tijela s glavom zabačenom prema nebesima.²⁴ U tim i svim ostalim značajkama istaknutim u analizama likovnoga govora i učinka, lako je spoznati kako se sadržajno nametnuti realizam prikaza zaštitnika samostalnoga grada u njegovu glavnom svetištu poistovjećuje sa stilski određenim vrsnoćama predočenja. A po tome se procjenjuje opseg usvajanja manirističkih iskustava pri čemu Nikoli Lazaniću u hrvatskome kiparstvu zadnje četvrtine 16. stoljeća nije bilo premca.²⁵

⁷ Vidi: V. Poulsen, *Les portraits romains II*. Copenhagen 1974, Tav. 306, 307.

⁸ *Isto*, pag. 183, no. 189.

⁹ Usp: J.M.C. Toynbee, *The Art of the Romans*. London 1965, cap. II; J. D. Breckenridge, *Origins of Roman Republican Portraiture. Ausstieg und Niedergang der Römischen Welt – 1/4*. New York 1973, pag. 805-825; također: U. W. Hiesinger, *Portraiture in the Roman Republic* pag. 828-854. u istom izdanju.

¹⁰ M. Bergman, *De Vespasien à la Basse Antiquité – 1*. Gnomon LIII-2/1981. pag. 189. Nr. 189.

¹¹ B. Haarlov, *New Identifications of Third Century Portraits*. 1975, tab. 12a-c.

¹² L. Planiscig, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*. Wien 1921, pag. 323. fig. 331; Thieme-Becker Lexicon XXIII/1929, pag. 342. Između njegovih i Lazanićevih djela ipak nema bjelodanih formalnih srodnosti, te se ne bi moglo reći da je utjecao na našeg kipara iako im pripadnost istom umjetničkom krugu nije isključena.

¹³ Vidi: M. Wegner, *Hadrian*. Berlin 1956. pag. 105.

¹⁴ Podaci iz nav. dj. iako nisam uspio naći i koju monografsku studiju o umjetniku. Jednako do mramorne glave iz vile Albani koju je – po mišljenju navedenih analitičara njegova djela – radio po istome uzoru na žalost nisam mogao doći i usporediti je s dubrovačkom.

¹⁵ Dakako, počevši s Ivanom Duknovićem koji se nije uspio uposliti u Dubrovniku: C. Fisković, *Naši graditelji i kipari 15-16. vijeka u Dubrovniku*. Zagreb 1947. str. 157. Isti, *Dubrovačka skulptura*. Dubrovnik II/1-1956. str. 58. Vidi i knjigu istog autora Ivan Duknović u zavičaju. Split 1991. s osvrtom na svu literaturu.

¹⁶ Kako uočavaju već: Š. Ljubić, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*. Vienna 1856. pag. 180. te I. Kukuljević – Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb 1858, str. 219.

¹⁷ J. Burić, *Iz prošlosti hrvatske kolonije u Rimu*. Rim 1966, str. 14.

¹⁸ No na žalost čini se da nijedan od tih reljefa nije sačuvan, ili barem dosad nije prepoznat.

¹⁹ C. Fisković, *Lazanićevi kipovi u Dubrovniku*. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 6/1950, str. 27-31.

²⁰ M. S. Calo-Mariani, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*. Bari 1969, pag. 146.

²¹ K. Prijatelj, *Novi vijek u Kulturni spomenici otoka Brača*. Brački Zbornik 4/1960, str. 177-179.

Majstorovo odnjegovano baratanje značajkama stila u kojem se odrazio i poduke kojeg je nadahnuto slijedio, posve su predodčive na najdostupnijim nam njegovim kipovima dvaju zaštitnika Dubrovnika.²⁶ Oba je potpisao – na podanku sv. Vlaha: NICOLAVS LASANEVS DALMATA BRAC. F., te također sv. Jeronima: NICOLAVS LASANEVS DALMATA BRACHENSIS, pa nema dvojbe da ih je sam cijenio nastojeći se dokazati u skulpturom bogatoj sredini.²⁷ Njihova pak zasićenost plastičkim realitetom u postavi trodimenzionalnih tijela suzdržana pokreta svjedoči duboko poznavanje discipline kiparstva poznog 16. stoljeća, određene likovne kulture utanačenih htijenja više negoli osobnost umjetnikova temperamenta. A nenametljivo poštivanje pravila stila s kojim je usuglasio osobna htijenja očituje se u sigurnosti, ali i lakoći ukupne obrade nipošto lišene skulpturalne trijeznosti i jasnoće unatoč idejno naglašenim detalističkim opažanjima. Uspješno je, naime, uspostavljeno jedinstvo fizičke i duhovne uzvišenosti bez potiranja osnovne tjelesne čvrstine i učinkovitosti makar usporene pokrenutosti volumena. Sve su površine k tome ispunjene slikovitošću koja bez obmane ikakvog patosa oživljava pokret i skulpturalnu masu čini uvjerljivijom ne samo organiziranjem svjetla i sjena u gustim prepletajima i mekim suprostavljanjima nego i znalačkim predočavanjem različitih tvari. Svaki dio raskošne odjeće svetog biskupa i kardinala,²⁸ posjeduje svoju deskriptivnu vrsnoću, iako ona ne postaje vrijednost za sebe, nego je smišljena u funkciji plasticiteta cjeline. Čvrsti plaševi brokatnih ornata ovijajući pleća služe zatvaranju obrisa lika isto kao što svilene ili čipkaste svećeničke odjeće pojačavaju dojam unutrašnjeg pokreta bez drame prateći raspored udova ili usmjeravajući tromo uvijanje torza. Neophodno je zamijetiti kako se pritom sažimaju kiparska i slikarska umijeća, dočim je poznato da je Lazanić bio vičan objema vještinama,²⁹ a da je u vrijeme izrade dubrovačkih kipova bio zreo umjetnik u zenitu stvaralaštva.

Posebnu pažnju u pitanjima koja iznosim privlači obrada glava i lica na oba svetačka lika. Bespogovorno su vrlo podudarne u svim istančanostima modeliranja potvrđujući pravovaljanost općih ali i osobnih formula suvremenoga kiparskog govora,³⁰ ujedno sklonost ponavljanja također svojstvenu zrelosti manirizmu. Na to se – uzevši šire i izravnije – nadovezuje i glava nepoznatoga starca zatečena u samostanu dominikanaca. Vjerojatno je, barem okvirno, preduvjet njezina nalaženja na tome mjestu bila tijesna povezanost redovnika s aristokratskom javnošću Dubrovnika, pa i pomalo sofisticirana njihova kultura, svakako viša od opslužitelja drugih gradskih svetišta. To bi donekle opravdalo i prihvaćanje djela umjetnika dolazećeg iz Rima u doba prilično već zasićenog domaćeg likovnog tržišta. A osobitost njegova stilskog izričaja (razumljivo bez opsežnijeg odraza u primorskom kiparstvu) utvrđuje se usporednom analizom djela koju je ponajbolje omogućila njihova nazočnost na nedavnoj zagrebačkoj izložbi.³¹ Stoga se i zadržavam na opisu samo tih dvaju spomenika ističući im neporecive sličnosti dijelova odlučnih za predloženu atribuciju.

Ta se atribucija zasniva na plastičkoj razradi isotvjetnih fizionomijskih odlika sa zasjenjenom zonom očiju, te dugom raspletenom bradom nadvijenom bujnim, po sredini također razdijeljenim brcima. A dok je kupola glave sv. Vlaha zakrivljena krutom zlatoveznom mitrom kao oznakom crkvenog dužnosnika, nepoznatom starcu je gola u svojim zaobljenjima da istakne stvarnu

prisposobivost lika. Neobrasli pak dio lica im je vrlo slično modeliran slijedom bora od jakih vilica preko stršećih jagodica do luka obrva spojenih s hrptom uskog nosa. Naglašeno su istovjetne tehnike obrade površine uz korištenje svrdla pri rovašenju valovitih, naizgled mokro stvrdnutih uvojaka te uskog plosnatog dljeta za omekšavanje puti obraza i čela ili urezivanje bora oko nosa, posebice očiju. Na epidermi kože sveca one su rjeđe u smislu ocrtavanja blaženstva, čega je starački lik suglasno svojoj ovozemaljskoj pojavnosti lišen. Unatoč općim ujednačenostima racionalne jasnoće oblikovanja kao dokaza kipareve odlučnosti, svako lice luči poseban sadržaj. To se postiže nadasve usmjerenošću reljefnih ritmova i pratećih zasjenjenja drugačije uspostavljenih u oba primjera. Na čak jače raščlanjenom licu dubrovačkog nebesnika očigledno prevladava uzlaznost prema vanjskoj osovini pogleda, gotovo uzbuđeno u očekivanju nagovještenog svjetla. Okretanje vječnom izvoru vjerskog i likovnog oživljenja skulpture Lazanićev kip ide uravnoteženim iskoračajem čak od svojeg podanka da bi mu se lice skošenog usmjerenja prošlo titravim obasjanjem koje zrcali bistro oko. Na licu starca nema pak takve konkretizacije unutrašnjeg nemira, jer sve počinje i završava u oblini volumena s usredotočenošću pogleda vodoravnom prodornošću zjenica prema zemaljskom prostoru. Njegov izraz bez vrhunarskih pobuda ili poruka utoliko biva spokojan ako ne i zamoren kao da je suočen jedino sa smrću.

²³ Nije poznato za koji je položaj rađen, jer nije zabilježen njegov izvorni smještaj u paru s likom sv. Jerolima (vidi bilj. 26), ali je značajan i kao posljednje vrsnije kiparsko ostvarenje u Dubrovniku prije potresa. Uz svetište gradskog patrona gdje su smješteni nije ih nužno izravnije vezivati jer je srednjovjekovna građevina stradala u požaru 1706. god. kad joj je uništen sav raskošni inventar, koji je zabilježio apostolski pohoditelj F. Sorman 1573. god., zacijelo prije nastanka kipova kako sve ustrđuje C. Fisković, objavivši vizitaciju u radu: *Umjetnine u nekadašnjoj dubrovačkoj crkvi sv. Vlaha*, Zbornik za likovne umetnosti 5, Novi Sad 1969. Vidi i bilj. 34.

²⁴ K. Prijatelj, *Domaći kipari od manirizma do kasnog baroka. Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, str. 741-743; I. Fisković, *Kiparstvo 15-16 st. Zlatno doba Dubrovnika*, Zagreb 1987, str. 136.

²⁵ I. Fisković, *Renesansno kiparstvo u Hrvatskoj*, Znanstvena izdanja MGC – 4 Zagreb 1991 (u tisku); I. Fisković, *Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine. Dubrovnik 1/1992*, str. 120.

²⁶ Po podatku koji iznosi B. Stulli, *Kronologija važnijih događaja (Likovna kultura Dubrovnika 15-16. st. Zagreb 1991.)* odlukom vlade Dubrovnika iz 1446. god. sv. Jerolim se u Republici imao slaviti kao i u svojoj ostaloj Dalmaciji što je važno poradi utvrđivanja osjećanja njihova zajedničkog identiteta. Zato je učeni crkveni otac i sveti isposnik istican na više uglednih mjesta: od slika u dvorani Malog vijeća do portala franjevačke crkve, a ovdje izjednačen sa samim pokroviteljem Dubrovnika.

²⁷ U Dubrovniku, naime, to su jedina potpisana kiparska djela što u najmanju ruku odaje priznavanje samog Lazanića kad mu se dopustilo javno istaknuti ime na dva spomenika u sredini koja je inače zatomičavala svako isticanje pojedinaca, uključujući umjetnike a posebice kipare koji u mnogim slučajevima ostadoše zakriveni ugovorima o službovanju pri općini bez bilježenja posebnih narudžbi.

²⁸ Poznato je, naime, da je poslije 15. st. sv. Jeronim umjesto kao pokornik češće prikazivan kao crkveni dostojanstvenik u kardinalskoj odori, osobito po naptucima umjetnosti Rima gdje su ga častili kao svojeg davnog svećenika i crkvenog oca vidi: M. Meiss, *The Image of St. Jerome*, Pantheon 32/1974.

²⁹ Slijedom objavljenih podataka u navedenim raspravama, a suglasno opažanjima koja povodom drugih djela razlaže C. Fisković: *Alcuni pittori del Cinquecento in Puglia e in Dalmazia. Momenti e problemi della storia delle due sponde adriatiche*, Lecce 1973, pag. 268-273.

³⁰ Usp: C. Benincasa, *Sul Manierismo – come dentro uno specchio*, Roma 1979.

³¹ Unatoč prvotnoj nakani da prijenosom i kipa sv. Jeronima omogućimo potpuniju valorizaciju Lazanića, u nedostatku novčanih i tehničkih sredstava nismo poduzeli rizik spuštanja njegova kipa iz visoke niše u svetištu gdje ga je inače teško sagledati i još teže povoljno fotografirati.

U dvojakosti tako očitanih izričaja usporedivih lica starih muškaraca čini se bitnim razaznati Lazanićevo poimanje i prihvaćanje manirističkog stila. Uz upotrebu istih sredstava postizanja promišljenog skulpturalnog učinka, sročena je nipošto istovjetna dojmljivost izražaja staračkih fizionomija. S obzirom na to da je formalno ishodište njihova plastičkog uobličjenja – kako sam se založio dokazati – u portretu antičkog porijekla, oni su već time rasterećeni izvorne svetosti. A to bi bilo suglasno htijenju suvremene umjetnosti, pa i dobiva na značenju jer su postali prinositelji različitih sadržaja. Na kipu sv. Vlaha ti su unaprijed zadani, pa nam je upečatljivija njegova plastička čvrstina lišena idealiziranja u nastojanju da se osnaži izgled zaštitnika grada, istodobno skromnog i dostojanstvenog te time moćnog osiguranju vječnosti pred nebesima kojima se obraća. No za glavu starca može se samo pretpostaviti da je, (možda iz sastava nekog grobnog spomenika, što bi joj smisleno opravdalo postanak u sredini koja je strogo funkcionalno podešavala svu umjetničku narudžbu), predočavala lik pokojnika iz kruga dubrovačkih građana.³² Neovisno o tome zasad nerazrješivu pitanju, ispunjenost intelektualnom i fizičkom otmjenošću, ipak odmaknutoj od ljeposne privlačnosti, pridaje joj aristokratski dah svojstven shvaćanjima umjetnosti poznog 16. stoljeća.³³ I u nedostatku jače ljudske neposrednosti, ona postaje svojevrsna maska, neprirodna upravo u produhovljenosti koja joj je glavna likovna odlika. Ta je pak na licu sveca poprimila metaličnost od unutrašnje energije, što joj ipak nije zanijkalo čuvstvenost teološkog naboja jer je prožeta mističnim drhtavilom jednog zamalo hipnotiziranog stanja.

Iako pri svemu ostaje otvoreno pitanje koliko su te znakovitosti posljedica duhovnog iskustva vremena a koliko odraz likovne osjetilnosti kipara, naznačuje nam mogućnost i nuždu da se Nikolu Lazanića vrednuje kao manirističkog umjetnika. Uostalom, dostatne bi tome bile spoznaje da je jednom usvojeni predložak – koji bijaše u modi unutar najjačeg ondašnjeg umjetničkog središta Italije – koristio za sadržajno različite prikaze. Provedena analiza, naime, ukazuje da je on vjerojatno navedeni rimski portret imao možda u crtežu koji je koristio za dubrovačku narudžbu neovisno o replikama iste glave kod suvremenih umjetnika čiji je rad mogao poznavati u izravnu susretu. K tome je on čak radio slike i skulpture podučavajući objema vještinama dubrovačku mladež,³⁴ a za života se dotaknuo gradova koji ga s drugačijim izrazom ne bi ni uvažili. Njegova je pak darovitost odgovarala ondašnjem duhu europske umjetnosti, jer mu kipovi odišu udaljavanjem od božanskog kao idejne opne stvaralaštva.³⁵ Otuda bremenitost i sigurnost njegova realizma, izbrušenog na probranim uzorima, kojim učvršćuje prosječnost umjetničke narudžbe ističući dostojanstvo likovnog govora izvan renesansnih ali i baroknih navada ili htijenja.

Takvoj procjeni inače prilično zagonetnog hrvatskog kipara pomogla je provedena analiza jednog otprije zajamčenog njegovog djela s dodatkom opisa novopripisane mu glave. A budući da se potonja tumači i kao odjek kiparskih nastojanja iz zadnje četvrtine na tlu Rima, koja su sa svoje strane ojačali majstori polazeći iz mletačke škole Jacopa Sansovina,³⁶ stječe se uvjetna podloga djelovanju istodobno tamo priznatoga Dalmatinca. Iako se čvršću vezu s ikojim iz te skupine još ne može pouzdano dokazati, jer ni oni sami nisu dovoljno proučeni, ipak su odškrinuta vrata kojim bi se mogao očitati put Nikole Lazanića. Taj bi, dakako, bio i povijesno najlakše shvatljiv dok se ondašnji hrvatski umjetnici u pravilu preko Venecije dohvaćahu ostalih apeninskih središta, ali je nadasve uputna slutnja Sansovinova odraza u prvopotpisanoj djelu našega majstora. Naime, na reljefu Svetog razgovora s oltara crkvice sv. Petra iz 1578. god. u Nerežišćima na Braču oni su barem okvirno prepoznatljivi unatoč neizražajnosti djela, svakako nedorečenijeg od dubrovačkih ostvarenja poradi ranijeg nastanka. Utoliko bi i problem neobjašnjenoga Lazanićevo obrazovanja dobio svoja određenija usmjerenja, pa najzad sa novopriključenom im glavom starca iz dominikanskog samostana i razložita stilska zaokruženja.

³² Gotovo neminovno vraćam se pretpostavci da je možda ipak riječ o nekakvom spomenobilježju Vice Stijepovića-Skočibuhe, najbogatijeg pučanina i najvećeg dobrotvora Republike, kojega za života namjeravahu priznati vlastelinom radi zasluga ravnih Pracatovima kojeg ovjekovječije poznatim spomenikom u istome stoljeću. O toj ličnosti vidi: J. Tadić, *Dubrovački portreti*, str. 199-233. uz podatak da je umro 1588. godine, pa ga je Lazanić mogao i sresti, ali kako je njegova nazočnost u gradu zajamčena slijedeće godine, mogao se povesti za slikanim portretom više se oslanjajući na vlastita iskustva s podlogom antičke portretistike. Za fizičku njegovu sličnost s ovdje objavljenom glavom usp: K. Prijatelj, *O autoru Skočibuhine pale u dubrovačkih dominikanaca*. Peristil 6-7/1964, str. 67, uz naglasak da se velika slika nalazi u crkvi iz koje je izišla na vidjelo i naša mramorna glava. Pretpostavku da je možda bila u sastavu grobnog ili drugog nekog spomenobilježja zaslužnog građanina opravdava mjesto nalaza – navodno u grobnjoj komori unutar prostora u kojem su brojna plastička ostvarenja stradala prilikom velikog potresa 1667. godine.

³³ Usp: A. Blunt, *The artistic Theory in Italy*. London 1940. passim cap. IX.

³⁴ C. Fisković, *n. dj.* 1950. God. 1589. naime, Lazanić surađuje s klesarom Andrijom Pomenićem, *pro complenda figuris at alijs pro sacristia Sancti Blasij*, a 1591. podučava Vicka Petkovića *artem picturae et sculpturae quas ipse Nicolaus profitetur*.

³⁵ O tome općenito: J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze 1977; Također C. H. Smyth, *Mannerism and Maniera*. New York 1963. passim.

³⁶ E. Mauceri, *Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma*. L'arte 3/1900. pag. 256-7.

³⁷ Usp: F. M. Godfrey, *Italian Sculpture 1250-1700*. London 1967. pag. 224, fig. 156. i dr. osobito kip Bogorodice sa sinom u rimskoj crkvi sv. Augustina.

Summary

LAZANIĆ'S REPLICA OF A ROMAN PORTRAIT IN DUBROVNIK

The great exhibition A Thousand Years of Croatian Sculpture, held in Zagreb in the spring of 1991, revalued the marble head of an old man from the Museum of the Dominican monastery in Dubrovnik. It was then attributed to the Croatian sculptor Nikola Lazanić. He was born on the island of Brač, where his presence is corroborated by the signature on the relief altar of S. Peter's church at Nerežišća from 1578. For several years he was a member of the Illyrian confraternity of S. Jerome in Rome, where he sculpted a number of works, including stone representations of this saint for the buildings owned by the confraternity. After 1589 his presence is recorded in Dubrovnik, where two of his signed sculptures representing S. Blaise and S. Jerome have been preserved. Both sculptures are characterized by an expressive Mannerist style. In this town the artist also taught painting. His pala in the church of Our Lady of Carmel in Bitonto on the Italian side of the Adriatic sea is dated at 1593.

This study deals with the discovery of the ancient model for the aforementioned Dubrovnik head. It is a portrait of an unknown Roman from the Ny Carls Glyptoteke in Copenhagen, and we know it had been copied on several occasions in the 16th century by the Roman sculptors of that period. It was undoubtedly appreciated by the masters of the High Renaissance. Due to its plastic expressiveness, the author believes it was made at the beginning of the third century AD and that it served as the model for the Dubrovnik head. He attempts to prove it by a detailed analysis and comparison with the other Dubrovnik sculptures which were quite certainly made by Nikola Lazanić, revealing in particular the Mannerist spirit of the sculptor's work and stating that Lazanić should be considered a follower of Jacopo Sansovino's Roman assistants. It might actually be concluded that Lazanić, just like the other Dalmatian masters of the chisel, arrived in Italy via Venice, to then find temporary refuge in Rome attracted by its artistic rise. The results of these journeys are to be seen in his most mature Dubrovnik works, the head from the Dominican monastery included due to its morphologic characteristics. Besides, it may have belonged to the memorial of the rich donor and patron of the arts Vice Stijepović Skočibuha, who died in 1588.