

Kip sv. Petra u Vrboskoj i počeci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji

Igor Fisković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad – UDK 73 Nikola Firentinac
73.046(497.5)»14«

20. 2. 2002.

U jeku upotpunjavanja ogleda o kiparstvu renesanse na hrvatskoj obali, kad teško više može biti neotkrivenih umjetnika, korisno se je navratiti pojedinim zamenim djelima i pitanjima oko njihova autorstva. Poradi toga sam naumio posredstvom jednog malog kipa u svjetlu drugačijem od dosad mahom opstajućih iznijeti ovdje neke probleme spoznavanja »radionice Nikole Firentinca i Andrije Alešija« ili onog umjetničkog nasljeđa koje se tako običavalo označavati. Riječ je o kamenom *liku sv. Petra iz Vrboske* na Hvaru, kojeg tako opredjeljivahu unutar zreloga 15. stoljeća, ali se o njemu može govoriti jasnije nakon što je bio podrgrnut restauratorskom zahvatu, pa tom prilikom iz-

Uz novu spoznaju da je na malome kipu sv. Petra u Vrboskoj na Hvaru glava naknadno oblikovana moguća je revalorizacija čitavoga lika. Nastoji ga se predočiti ranim djelom Nikole Ivanova Firentinca a ne njegovih anonimnih sljedbenika, kako se smatralo dosad. Uz analitičko prepoznavanje morfoloških vrsnoća tog majstora također mu se čvršće pripisuje i kip sv. Stjepana iz Sumpetra omišskog. K tome se problemski razrađuje pitanje prve faze darovitog toskanskog kipara u Dalmaciji i predlaže preispitivanje ustaljenog poimanja »radionice N. Firentinca i A. Alešija« kao povijesno nedokazane a teorijski i empirijski neutvrđene.

vrsnije i fotografiran.¹ Stvoreni su tako uvjeti za potpunije njegovo predstavljanje, to potrebnije što kip sam pruža mogućnosti za dublje propitivanje okruženja i doba svojeg nastanka. Uostalom, kad se je prvi put sa fotografijom našao na stranicama stručnih časopisa bi-

¹ Snimio ga je 1993. Krešo Tadić s Odsjeka za povijest umjetnosti nakon što je restauraciju obavio također sada već preminuli Nesto Oršić u Hrvatskom restauratorskom zavodu, obojica u sjećanja vrijednoj ugodnoj suradnji.

jaše naglašeno da će se »o tome krugu nesumnjivo još mnogo pisati«,² što ostade neostvareno.

Podsjetiti valja, dakle, da je na pročelju crkvice Sv. Petra u Vrboskoj kip sveca zaštitnika uočio već Lj. Karaman spomenuvši ga zadnjeg u grupi srodnih koji pokazuju »tragove ruke Nikole Firentinca ili njegove radionice«.³ Slijedom toga bilježio se kao »rad nepoznatog renesansnog majstora iz kruga N. Firentinca«,⁴ dok nije V. Gvozdanović posegnuo opširnije razložiti »mjesto ove skulpture unutar škole, odnosno Firentinčeva kruga«,⁵ priključivši mu promišljanja o *kipu sv. Stjepana iz Sumpetra poljičkog*. Ne sumnjajući u opravdanost pripisivanja obaju djela navedenome »krugu« kako ga već ocrtase u povijesti umjetnosti, to je povezivanje u blažem obliku slijedila i A. Markham Schulz smatrajući da je drugi rad nastao rukom majstora pod utjecajem Nikole Ivanova (*sculptor influenced if not supervised by Niccolo*). Dapače je prvog o kojem ovdje pišem vidjela još daljim odrazom voditelja ključne struje našeg renesansnog kiparstva u svjetlu svojeg utvrđivanja čitavog mu prije nepoznatog opusa u Veneciji.⁶ Takav pak pristup doživljava do danas promjenljiva prihvaćanja ili odbijanja, a nosi u sebi trn otklanjanja glavnine ovdašnjih predstava o Nikoli Firentincu, kojeg zacijelo valja dalje raskrivati u odlomcima kako sada i počinjem.

S obzirom da je V. Gvozdanović opisao kip kojem usredotočujem pozornost, bilo bi uz fotografije koje prilažem suviše vraćati se početnim sagledavanjima, ali ću naglasiti da je zamjetio kako je »glava malo okrenuta udesno... jajolika... odviše dugačka u odnosu na tijelo, no to se primjećuje tek izdaleka...«, te dodao: »Psihološki izraz nije potpuno određen: postoji sputanost, gotovo neka bolna napetost, kao nemoć autora da se potpuno izrazi. Postoje, doduše, oštećenja kamene materije na licu, ali to bitno ne mijenja originalni izraz«. Nastavivši sa prilično širokim komparacijama, nije se određenije opredijelio za nekog majstora drugačije podprtoga između bezimernih, onda kao i danas tek općenito naznačenih »pripadnika Firentinac-Alešijeva kruga«. Iako tu skupinu nije pokušao razlučivati, kao što nitko prije ni poslije nije učinio, na hvarskome je kipu veće značenje dao »alešijevskim karakteristikama«, jer mu prema izrazitijem Nikolinom utjecaju na prigodno proradenim a inače u isti taj krug uključenim skulpturama »djeluje arhaičnije i bliže tradicionalističkim strujama«. Američka analitičarka A. Marcham Schultz se o tome nije više izjašnjavala, niti kad je naizgled učinkovitije posegnula u Firentinčevo nasljeđe na tlu Dalmacije, a sličan odmak – čini se – zadržavaju ostali

istraživači zacijelo videći hvarsku skulpturu sporednom u nizu kojem neosporno pripada.

Polazeći od toga u katalogu izložbe »1000 godina hrvatske skulpture« naznačio sam jače približavanje kipa iz Vrboske samom Nikoli Ivanovu, pripisavši ga »bliskom suradniku vodećeg majstora dalmatinske renesanse pod talijanskim utjecajem«.⁷ No, kad je po završetku izložbe kip predan restauratorima u Zagrebu, potvrđene su sumnje koje sam duže gajio,⁸ pa o njima sada izvještavam. Naime, čini mi se da se oko iznalaženja autora ove skulpture nameću rješenja koja dosad ne bijahu slično postavljena, a pomažu učvršćivanju sudova o vodećim umjetnicima 15. stoljeća i prilikama oko njihova rada na jugu Hrvatske. U tom smislu je pripisujem izravno Nikoli Ivanovu Firentincu i vezujem uz prvo doba njegova rada u Dalmaciji kojemu prema vrsnoćama postignuća nastojim ocrtati i širi stvaralački kontekst.

Glede mijenjanja prvotnih sudova o navedenome kipu, bitno je u svemu da mu glava nije izvorna nego je zamjenjena prvotna sa razvidnim nekim nedosljednostima u oblikovanju. Prije svega je uočljivo da ne prijanja točno uz dno samoga vrata na visini ramena, tj. ne veže se u svojem ležištu izravno na glavni volumen kipa, a trup vrata širi od prijašnjega u pregibu na desnoj strani neprirodno svojim rubom presjeca haljinu. Osim tog nespretnog povećanja, glava je čitava klešana u kamenu koji se ne čini istovjetan onome od kojeg je načinjeno tijelo, nego je tamniji, slabije otporan na vanjske utjecaje i zato površinski izjedan. To je

² V. Gvozdanović, *Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija*. Peristil 10-11. Zagreb 1968.

³ Lj. Karaman, *Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji*. Zagreb 1952. str. 64

⁴ N. Bezić-Božanić, *Vrboska*. Enc. lik. umj. 4/1966. str. 551.

⁵ N. dj. str. 59-62.

⁶ A. Markham Schulz, *Niccolo di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York 1978. pag. 75.

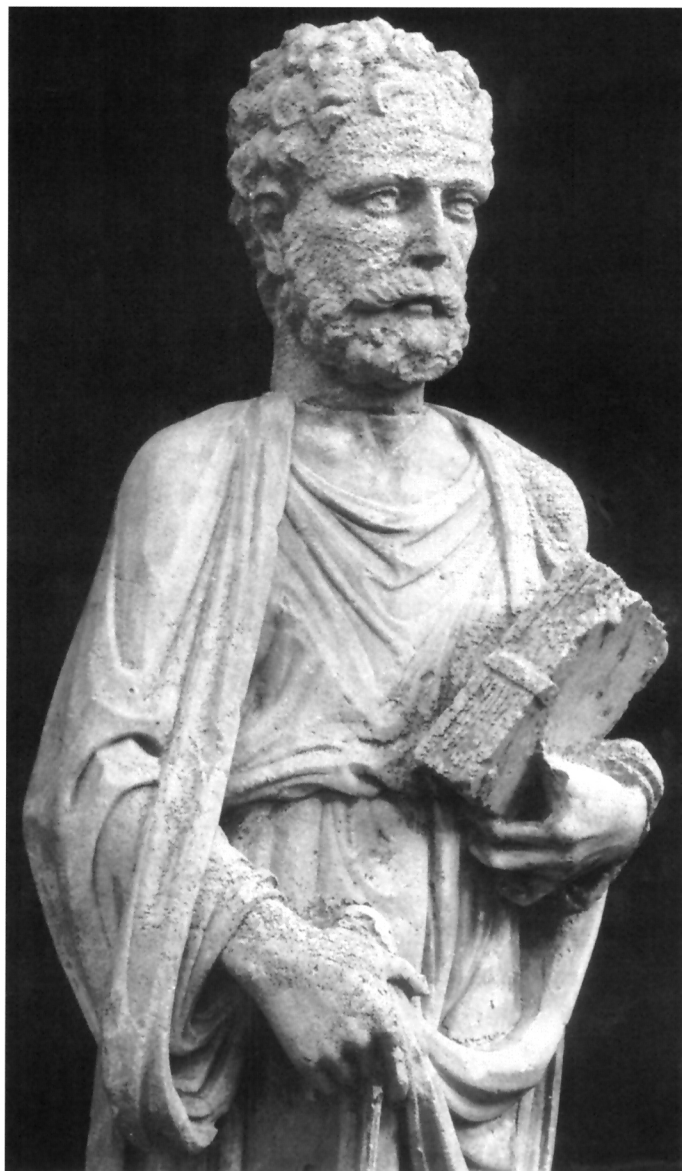
⁷ I. Fisković, *Re 14. Kip sv. Petra u Vrboskoj*. Tisuću godina hrvatske skulpture. Kat. 31 MGC. Zagreb 1991. str. 72.

⁸ S obzirom na prvu nav. obradu moram upozoriti na propuste u procjeni djela uključenih u velike izložbe važne za prezentaciju baštine. Naime, kataloške su se njihove jedinice zbog žurne pripreme edicija za otvorenje u pravilu sastavljale prije dopreme umjetnina, temeljem neusmjerenih prijašnjih znanja ili evidencije spomenika u muzejima i nadležnim službama, te se pri opisima nije baratalo s neposrednim podacima ili spoznajama stečenim njihovom autopsijom u gotovo atelijskim uvjetima dostupnim posjetiocima. Često su tako u katalozima izostavljena i nova otkrića poput ovoga ovdje objavljenoga, a provlačila stara i nepotvrđena mišljenja iz različitih prijašnjih izvora.

⁹ Zato vjerojatno valja ispraviti većinu Gvozdanovićevih pokušaja utvrđivanja vremenske faze stila ili prepoznavanja autorstva temeljem razrada

donekle prikrilo razlike u oblikovanju lica i kose, rađenih s nezgrapnostima neprimjerenim majstorovom dlijetu.⁹ Novu fizionomiju ispunja tvrda stilizacija ne samo dekorativne brade s brcima uvijenih krajeva, nego i pramenova kose te bora na čelu ili obrazima, a posebice neočekivano su ucrtane zjenice očiju. Iako postoje kalupske neke sličnosti s majstorovom predodžbom upravo sv. Petra u Trogiru,¹⁰ očito je zamjena izvršena sa svrhom popravka kipa koji se u neko doba strmoglavio iz visine, te je također okrnjen najizbočeniji ugao knjige kao i krhki prsti ruke kojom je evanđelist drži na prsima. Razumljivo je na pročelju dobro zbrinjavane crkve izlaganju nedostojno oštećena glava sveca iznova klesana, ali su svi izgledi da je kipar ove druge imao pred sobom donekle oštećeni izvornik kao predložak. Tako je uspio oponašati onu prvotnu, pojačavši krutost lika na kojem čitavom ne zamjećujemo izravnijih podudarnosti s onom energijom što prati uglavnom priznatu galeriju ostalih Nikolinih kipova. Stoga razmatranja preostaje usmjeriti vrednovanju sličnosti i razlika, vodeći računa da je realistička dorada lice približila pučkom izrazu koji ne bijaše svojstven kiparstvu majstorova doba.

Zapravo je monografski Gvozdanovićev zapis o kipu u Vrboskoj prije tridesetak godina bio neminovno suglasan općim ondašnjim viđenjima uslojenih pitanja oko dalmatinskog kiparstva druge polovice 15. stoljeća.¹¹ Uistinu se Andriju Alešija i Nikolu Firentinca shvaćalo stožernim partnerima, čak dugo u sjeni Jurja Matijeva gotovo podjednako vrijednima u izrazu od



1. Poprsje kipa Nikole Firentinca s promijenjenom glavom

fizionomijskih crta, poglavito pak naznake o psihologiji lica kojem osobitosti na kraju iskazuje rješenjem »koje treba tražiti u Alešijevih učenika koji su primili Firentinčeve utjecaje« – n. dj. str. 62.; Uistinu se u ono doba najšire baratalo sa tim poimanjima i takvim kriterijima, pa ih je danas nužno raslojavati.

¹⁰ S obzirom na glavu i lice istog sveca na većem kipu iz trogirске kapele rekao bih da je riječ o tipskom modelu poznatom poglavito u mletačkom umjetničkom podneblju još od 14. st. (vidi kod W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1300 – 1460*. Venezia 1982. vol. II. figs. 163, 260, 303, 331 itd.) što mu i daje općenitost, provjerljivu na obrascima iz onodobnog slikarstva koje N. Firentinac posebice plodno ogleda, tako da ne trebamo na tome inzistirati niti možemo iz toga izvlačiti neke zaključke.

¹¹ Premda je i tada bilo već došlo do pomaka u gledištima (brojne atribucije drugačije spram prvobitnima ni ne navodim nego inzistiram na generalnim sudovima o ulogama vodećih majstora u razvoju stila), ipak se krajnje sporo usvajahu promjene u stajalištima kako ih primjerice očituju razlike između Karamanovih djela oko sredine 20. st. i tekstova u izdanjima oko izložbe »1000 godina hrvatskog kiparstva«, ur. I. Fisković, Zagreb 1991. i 1997.

¹² Pojam uveden na djelima dubrovačko-korčulanske baštine razgranava se vrednovanjem djela J. Dalmatinca, potom i A. Alešija, ali će mu zbog sloboda uporabe valjat preispitati opravdanost sa teorijskih pa i empirijskih gledišta.

važnosti za shvaćanje početnih renesansnih nastojanja i postignuća na istočnom Jadranu. Svih se njih zajedno tumačilo nosiocima »gotičko-renesansnog stila«,¹² u obimu koji se sa istančanijim slojevanjem osobitosti rada svakog pojedinog danas čini pretjeranim. Držimo na umu da je onda još bio na snazi onaj nezaobilazni i toliko nam vrijedni »trend« utemeljivanja pa i isticanja domaćeg stvaralaštva, s kojim se i nehotice uzdizalo

Alešija a pomalo zapostavljalo Firentinca.¹³ Tek sa proširenim, pa i produbljenim sagledavanjima pokrajinske kiparske baštine, sve jasnije su međusobno razdvajane njihove vrsnoće uz mijenjanje uloge prvaka po nada- renosti i učinkovitosti.

Svejedno u našoj znanosti nije razjašnjeno kako se kakvoće voditelja kvatročentističkog kiparstva prenose sporednim majstorima, njihovim mogućim pomoćnicima i suradnicima ili učenicima i sljedbenicima. Osim što to klupko u cjelini nije razmršeno u bilo kojem vidu,¹⁴ nije razrješavanju pripadnika te još uvijek zamalo fiktivne skupine pridonijela ni prva monografija o Nikoli Ivanovom,¹⁵ jer je njezina autorica pošla od svoje ocjene likovnih mu osobitosti i odlika dosta nategnuto uobličivši venecijansko djelovanje kao podlogu i za ovdašnje očitovanje navodno istog umjetnika. A za punije smještanje tog kipara u kolosjeke naše primorske umjetnosti, uostalom, zamjetno i mimo sinteza pruženih povodom nekih izložbi,¹⁶ još nedostaju sustavnije obrađeni korpusi radova pojedinih najistaknutijih sudionika razvoja zrelog 15. stoljeća. Stoga se oko njih oplicu različite atribucije, razvidna su lutanja s datacijama čak pouzdanije odredivih djela o kojima se i najviše pisalo, tako da slici stanja kiparstva kao najizražajnije likovne grane onodobnog stila nedostaje ukupnost koja bi bila polazišna za očitavanje renesanse u prostoru Dalmacije. Naravno, ni ne smatrajući da pod svaku cijenu mora već jednom biti sročena jednoglasnost koja bi ugušila korisnu raznolikost stajališta i razmjenu prosudbi, dok se većina mišljenja teško od- vaja od uvriježenog, predmnijevam da i ovaj prilog pomaže u konačnoj procjeni umijeća majstora izvorno zvanoga Niccolo di Giovanni Fiorentino.¹⁷

S obzirom na to neophodno je istaknuti kako je kip u Vrboskoj rađen izuzetnom sigurnošću u svakom pogledu, te na njemu nema nijednog bitnog likovno-plastičkog propusta kakve smo navikli gledati na najčešće navođenim radovima toskanskog majstora.¹⁸ Nedvojbeno se izrada kamenog lika u odnosu na stvarni model čovječjeg tijela odlikuje visokim stupnjem vjernosti, a sve prati tehnički gotovo neprikosnoveno klesanje po- jedinosti. Dosljedno se među njima uočava nezaobilazan broj gotovo šablonskih rješenja, primjerno u izvornoj maniri modeliranja ruku »nervoznih prstiju« te »koš- ćatih nogu«, ili tipiziranju »mokrih nabora« s učesta- lom uporabom svrdla pri linearnom odvajanju njihovih skuta. Također je visoki struk suglasan Nikolinom predočavanju vitkosti svetaca i svojstveno im unjihane kretnje pritajenog kontraposta. Uz vještu postavu i

umješni razmjer veličina svih sastavaka tijela, kiparsko se umijeće ali i pomnija rada poglavito očituju na dra- perijama koje nisu pretjerano uzgibane niti se gube u logici svoje realističke uspostave.¹⁹ Postoji, dakle, usa-

Desno:

2. Kip sv. Petra u Vrboskoj na Hvaru

¹³ Trend koji je najpoticajnija struja razvoju naše znanosti od četvrtog desetljeća do duboko u XX st. ispočetka je barem jače uvažavao A. Alešija, odgojenog u zadarskom umjetničkom krugu, a slabije Nikolu Firentinca koji ustinu početno nastupa na trogirskoj pozornici ugovorom za kapelu ne kao prvi majstor (kakvim će se pokazati poslije 1472. god.) nego kao drugi, stvarno u sjeni dotadašnjeg voditelja radova na krstionici gdje je već sudjelovao iskazujući svoju natprosječnu sposobnost kipara makar s ulogom podređenog suradnika Andriji Alešiju.

¹⁴ Zapravo se uvjetno zadržava klasifikacija iz Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijek*. Zagreb 1933.

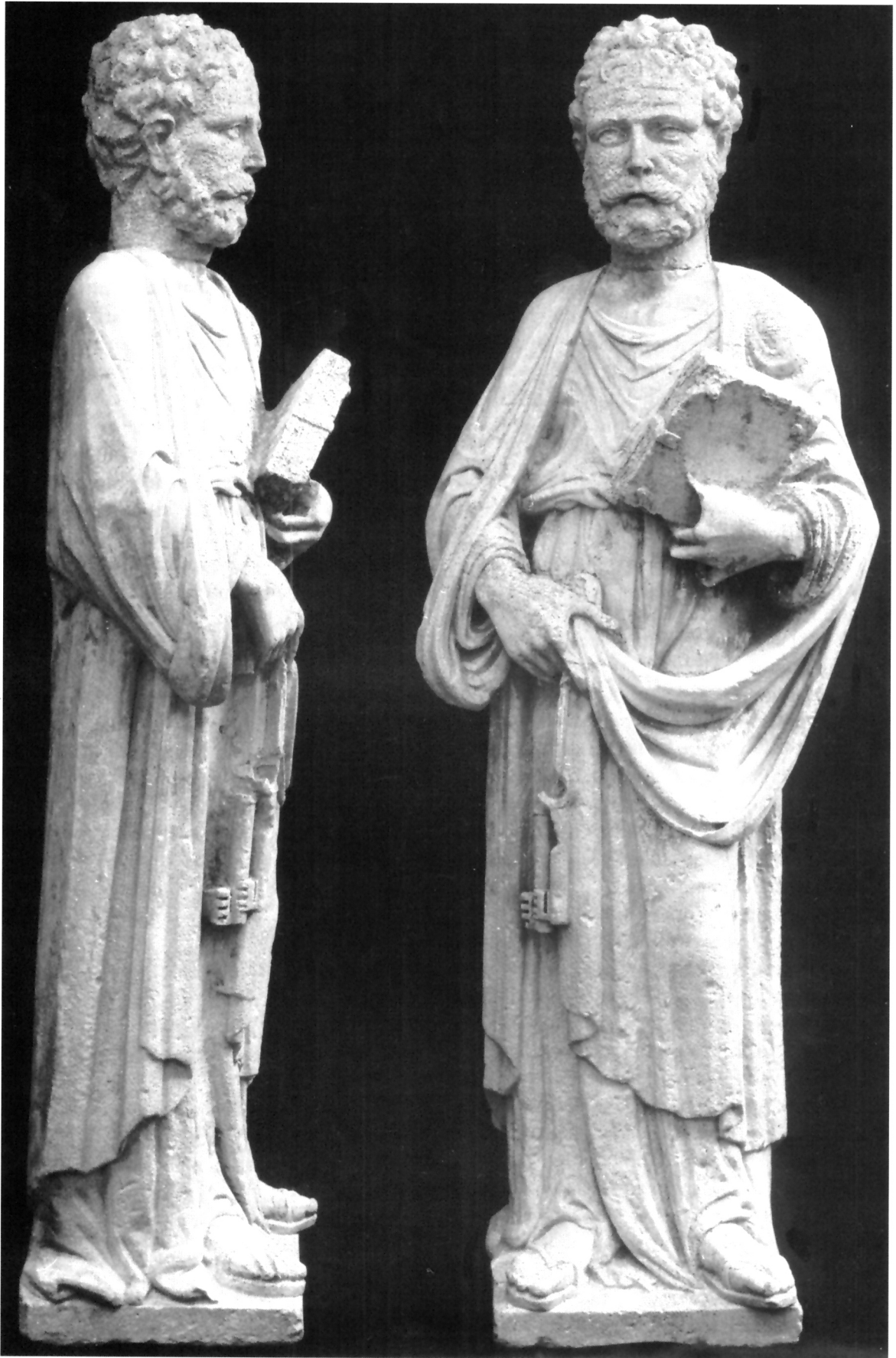
¹⁵ Vidi bilj. 6. – Odmah nakon tiskanja knjiga je u nas pozitivno prikazana što, dakako, ne iscrpljuje sudove o njoj.

¹⁶ Nakon navedenih izdanja uz izložbu »1000 godina hrvatske skulpture« iz 1991. i 1997. trag utire i katalog »*Tesori della Croazia*« – Venezia 2001. sa suradnjom najvećeg broja stručnjaka za kvatročentističku skulpturu.

¹⁷ U slične svrhe sam objavio i rad : I. Fisković, *Firentinčev kip. sv. Jeronima u Trogiru*. Peristil 38/1995. str. 59-66 – čemu je ovaj svojevrsni nastavak u lancu kojeg kanim nastaviti objavljivanjem studija i rasprava o istodobnoj skulpturi Dalmacije. Ključna su pitanja, dakako, oko razrješavanja atribucija i učvršćivanja datacija, kao što sam i u prvom članku uznastojao otkloniti dvojbe na tom putu. Nakon toga upozorio me je Radoslav Bužančić na mogućnost izvorne pripadnosti obrađenoga kipa katedralnoj kapeli sv. Jeronima, i to s obzirom na tamo sačuvano jako kameno postolje neke skulpture. Uistinu se ono s masivnim svojim kubusom duboko kanelirano čini tome prikladno, a budući da im – uza sve promjene izvršene na kipu kako sam opisao – međusobne mjere približno odgovaraju, ta se pretpostavka može prihvatiti, pa na dragocijenijoj opaski zahvaljujem marnom konzervatoru-istraživaču trogirске baštine.

¹⁸ Navodim eklatantne primjere već na skulpturama trogirске kapele koje smatram neporecivim Nikolinim djelima, primjerice liku sv. Ivana Evanđeliste načinjenom 1482. sa desnom nogom nestalom u površinskom, ornamentalno odveć izraženom nabiranju draperije, slično kao donekle i na kipu sv. Filipa pa sa još lošijim posljedicama na onome sv. Jakova, posebice na Kristu Uzšašća iz 1487. izloženom u gradskom lapidariju, gdje je napregnuta stilizacija nabora štetila tektonici likova, nadasve uvjerljivosti udova koji jedva drže ravnotežu teških tijela. Rekao bih da je na hvarskome kipu izbjegavanju sličnoga pripomogla više njegova mala dimenzija negoli svježina još nezamorenog, u biti mladog majstora koji nikakvim stvaralačkim voljama još ne nadvladava poduke iz zacijelo zamjernog školovanja.

¹⁹ Kao što znamo poglavito u nabrojenim primjerima, ali zamjećujemo na učestalijem gubljenju jačine i statike volumena uslijed površinske razrade prenatraglašeno klesanih nabora sve do kipa sv. Jakova na vanjskom apsidalnom luku šibenske katedrale. Upravo u tome sklon sam vidjeti uključivanje pomoćnika koji rade po uputama i pod nadzorom majstora tek neke dijelove skulptura a bez osobnog osjećaja cjelovitih njihovih kakvoća, te se sa time okončava i problem udjela članova »radionice« u definiranju konačnog izgleda kamenih likova. Sukladno tome ostaje opće zanemarivanje njihova postojanja, te o određenom broju nužnih pomoćnika nigdje ni nemamo podataka. Držim, dakle, da se tako nastali spomenuti kipovi nipošto ne mogu smatrati stvarnim i cjelovitim ostvarenjima drugih kipara, pomoćnika ili suradnika, pa ni »radionice« jer je Nikolin udio na njima presudan, a posve je neizvjesno hoćemo li pojedine slabije crte i dosege niže razine u rješavanju pojedinih dijelova smatrati tek propustima svakome pa i njemu mogućima, te utoliko ne razlamati ukupnost ostvarenja jednog te istog poduzetnog i nadarenog majstora.



vršena harmonija između osnovne staturnosti, unutrašnje strukture vrlo čvrstog tijela, i blage raščlambe ukupnog mu ovoja podatnog mirenju s učincima svjetla radi oživljavanja figure, ali i uzdržavanja njegove volumenske pa i tektoničke jačine u malom mjerilu. One su, pak, podređene smještaju kipa u niši na visini te mu je tijelo otraga nerazrađeno, a zbog vizualnog podnošenja s kaneliranom školjkom u vrhu uspravljeno odlučnije negoli bi možda trebalo.

Budući da se shodno predviđenom okviru nad portalom seoske crkvice ne poseže većim dimenzijama ($v=105$ cm.) niti naglim plastičkim efektima, ključna ostaje smirena složnost vitke figure i sitnopisno rađene ali trijezno i bez napora rješavane njezine epiderme. Ona pak ne razlama lik iznenađenjima u poretku svjetala i sjena zadanih osnovnim oblinama njegove anatomike, nego predočuje neka pravila prikaza prvog Kristova učenika i utemeljitelja latinske Crkve,²⁰ koja bijahu odlučna i za Nikoline predodžbe njegove figure. S obzirom na jasni idejni zahtjev, osim uspravljenošću ponosnog lika poglavito su vjerodostojno postavljene i modelirane ruke, od obaju ramena do šaka pomno uobličene izrazito Nikolinom tankoćutnošću. Pokreću se vrlo živo u dvostrukoj ulozi nošenja ključeva uz pridržavanje meke haljine spuštene niz ramena ili držanja knjige još razigranijim tankim prstima koji joj uvećavaju važnost inače provjerenim metodom spajanja plošnih kubusa i narativnih detaljiziranja. Ističući sama znamenja, tako se ikonografske pretpostavke predočenju renesansne učenosti prvaka apostola u čednom oslikovljenju odlično slažu s osobnim kiparskim nadahnućem uz značajku procjenu svih međuovisnosti.

Shodno značenjima, jednostavno rezani svezak Evandjelja u geometrijskom volumenu sa opisanim svojim detaljima pričinja se teži od ključeva ovješene liku do koljena dok se po svojem običaju Nikola najjače usredotočio na modelaciju haljine, vodeći nabore sljedno gradi tijela i laganom njegovu naginjanju udesno a povratom na diskretno prema naprijed uprto lijevo stopalo. Obuhvativši ramena, klasična evanđelistova toga se uvjerljivo pripija na mišičave udove prema njihovim oblinama plitko ostvarujući ovalne nabore, a okupljena s jačim naborima prati rubove svojih otvaranja. Zakonitošću koju zadaje starorimska skulptura oni su i uvišestručeni spretnom postavom ruku do visine pojasa, pa se slijedom drevnih uzora lijeva izvlači ispod plašta da prihvati glavninu skuta opuštenih niz obje strane. Svoj udio preuzima i desnica iako je zaokupljena drugom radnjom, ali je zbog njezine značenjsko-plastičke jačine odlučniji i potez nabora koje ispod izaziva. Oso-

bito oko šaka, koje su ključne za dubinu reljefa i površinsku ritmičnost nabora, klesarski postupak postiže izražajnost prožetu prepoznatljivo Nikolanim kontrastiranjem mokro otežalih ili voštano skrušenih plastičkih efekata vođenih mekano iscrtanim krivuljama u nepogrešivo gipkom međuodnosu. Sve to ne nadilazi nježnost kojom se nabori donje haljine, svojevrstne tunike, pripijaju na struk sveca karakterističnim plošno-trokutastim stilizacijama, u kojima kao u osobitim podvijanjima nabora o pojasu i oko laktova najizravnije otkrivamo Firentinčev rukopis. Njegova preciznost ne gasne u dijelu gdje prati nenametljivo lijevo koljeno pokrenuto iz kukova, te malo istureno zbog uzdržavanja skulpturalno ocrtane elipse nabora pod najjačom rukom. Primirenost pokreta se pričinja uzornom s obzirom na anatomiju tijela, sve do prijanjanja tkanine na odlično modelirana stopala s otvorenim sandalama.

U svemu tome neotklonjiv je dojam za dalmatinske prilike vrhunske kiparske obrade lika suzdržane unutrašnje kretnje, koja se rađa i gasne u prvom poticaju bez ispunjene retoričke geste kakvom vlada većina onodobne skulpture, te tome prilagođava svekoliku svoju plastičku razradu. Naravno, ona se razvija samo sprijeda, u frontalnom izgledu lika zbog isticanja svečevih atributa, dok je posve zatajena više nego sumarnim klesanjem pozadine kako se predviđalo za polaganje kipa u nišu, nedvojbeno s njime unaprijed smišljenu i zajedno ostvarenu. A u njemu čitavom dosta smiono uspravljenom, nadasve je bitno da nema proporcijских ili anatomskih pogrešaka, niti kiparsko-klesarskih propusta u pomnom raščlanjenju svih dijelova. Po tome ga i pripisujem samome meštru Nikoli Ivanovu koji ovdje iskazuje visoku razinu likovnih znanja i plastičkih

²⁰ Za predstave sv. Petra u okviru venetsko-jadranskih likovnih iskustava vidi bilj. 10. – Svakako sličnosti kipa u Vrboskoj s onim u Trogiru potvrđuju njihovu pripadnost istome kiparu, pa s obzirom na to kao i na vrsnoću oblikovanja ne čini se uputno isključivanje natprosječno među ostalima u kapeli bl. Ivana izražajnog lika sv. Petra iz najizravnijeg Firentinčevog opusa, kako predlaže R. Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*. Split 1997. u podpisima fotografija.

²¹ Vidi N. Duboković, *Popis spomenika Hvara*. Split 1958. str. 75.; Potanje D. Petrović, *Crkva sv. Petra u Vrboskoj*. Prilozi povijesti otoka Hvara 7. Hvar 1983. str. 11-14. – s iznijetim dokazima o obnovi starije građevine, spominjane od 1333. što se daje naslutiti i iz njezina današnjeg lika s visokim zvonikom na preslicu te apsidom iznutra polukružnom a izvani četvrtastom, sve u tipičnome iskustvu graditeljstva 14. stoljeća. Ne čini se stoga pouzdanim opredjeljenje malog spomenika u doseg romaničkog stila, nego ga radije treba vezivati uz bolje poznata rješenja romaničko-gotičkog sloga široko provjerljivoga upravo na južnojadranskim otocima.

²² D. Domančić, *Reljef Nikole Firentinca u Hvaru*. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 12 / 1960. str. 172 i d. uz ključnu atribuciju reljefa lunete ispravno

osjećanja satkanu na spoznajama modernih toskanskih traženja uz zajamčenu upućenost u iskustva antičke skulpture. U tom smislu djelo i čitamo nužno uprikladenom obnovi crkvice Sv. Petra u Vrboskoj, što je uslijedila nakon zavjeta članova na otoku utjecajnih obitelji Hranotića i Piretića (alias Hektorovića) iz 1469. godine,²¹ omogućivši puni odraz majstora-kipara prije nego li će se ogledati na znatno većim i značajnijim potvratima u Trogiru i Šibeniku.

Uzimajući opisani kip za dokaz prodora novog stila u prostor srednjodjadranskog otoka posebno naglasiti treba njegovu nedvojbenu pripadnost niži nad pročelnim vratima istoimene crkvice arhaičnog lika. Budući da im morfološku složnost naglašava reljefna uređenost njezina okvira, znakovita je na njemu pojava dekorativnih motiva klasičnog podrijetla, inače najšire preuzetih u toskanskoj renesansi a rano označujućih i za dalmatinsku. Riječ je o snažno kaneliranoj školjki u polukaloti nad suho stiliziranim lisnatim vijencem s visećim zubcima u donjoj traci, te trostepeno nad njome profiliranom luku s umetnutim nizom bisernih kuglica i nježnog astragala. Odreda odavaju visoko u stilu izučenog klesara koji umješno povezuje skulpturu s arhitektonsko-plastičkim okvirom računajući na jedinstveni dojam cjeline.

No, za spoznavanje njegovog traga u istome prostoru još je uputnije ostvarenje portala franjevačke crkve pokraj grada Hvara s *reljefom Bogorodice s djetetom između dva anđela*, ispravno pripisanog samome Nikoli.²² Naime, lučni je okvir toj izvrsnoj skulpturi sačinjen od istorodnih dekorativnih motiva u vrlo srodnome sustavu ali bogatijem slogu na reljefnoj obradi same lunete, stilski neodvojivoj od pravokutnog okvira ulaza s postranim kaneliranim pilastrima i voćnom gir-

landom na nadvratniku. Osim prepoznavanja vrste pa i podrijetla većine motiva, svakako je značajna njihova prilagodba ikonografiji proslavljanja Gospe, što u zenu 15. stoljeća bijaše jaki podstrek umjetničke obnove koja je diljem obale pratila preobražaj samostanskih svetišta.²³ Tada su skladne gradnje, naime, pridonijele koliko srastanju novih načela oblikovanja s korpusom srednjovjekovnih crkava toliko i upošljavanju nositelja novog likovnog izraza, pa je time i na Hvaru ojačala uloga umjetnika izučenog na najboljim predajama humanističkog doba. Bez obzira što geometrijski strogi ornament kamenih greda i lisnatih kapitela pa i bujnog vijenca njegova glavnog hvarskog spomenika otkriva ponešto tvrđu klesarsku ruku, cjelinu pothvata se može smatrati jedinstvenom zamisli majstora proširenog stila. Navlastito držeći na umu zanemarenu činjenicu da je to najveći portal neporecivo renesansnog rječnika na hrvatskim stranama Jadrana, vrlo je važna činjenica da se nalazi na crkvi podignutoj u razmaku od 1465. do 1471. godine,²⁴ jer najizravnije svjedoči rani njegov dolazak na Hvar: po završetku krstionice a valjda nekako usporedno s oblikovanjem Sobotine grobnice u Trogiru. U tom smislu pročišćava se i naše razmatranje o prvim njegovim osvjetloženjima u srednjoj Dalmaciji.

Svakako, zajedno sa osuvremenjivanjem vrboske crkvice pomoću uvođenja teme kipa u nipi sred pročelja, hvarsko djelo s velikom sigurnošću odaje N. Ivanova kao vrlo sposobnog izvršitelja zahtjevnih radova u početnom tijeku najveće umjetničke obnove primorske regije. Budući da je samostanska crkva Gospe Milosrđa posvećena 1470., a ona seoska sv. Petra proistekla iz darovanja 1469. godine,²⁵ stječu se uvjeti temeljitijem očitavanju prvog razdoblja umjetnikova samostalnog djelovanja uz udaljevanje od Alešija. Istom se početku lako priključuje i *reljef Bogorodice sa sinom* kod franjevaca nad Orebićima na Pelješcu, gdje se uz kiparske sličnosti glavnog prikaza ponavljaju dekorativni motivi s okvira, a podudara i datum uspostave svetišta.²⁶ Uz takav slijed zbivanja, naravno, upadaju u oči i određene osobitosti tih skulptura, prema stilski krajnje strogim zamislima oblikovanih sa produhovljenom kiparskom vještinom i svladanim tehnikama klesanja, ali i disciplinom ruke primjerena doređenoj autorovoj poetici kako bi mogla odavati mladenačke korake darovitog kipara. Nezaobilazno je, pak, kako on čak prije prijelaza iz sedmog u osmo desetljeće kvatročenta prvi s proširenim *all'antica* rječnikom, najjasnije obilježava prodor i potvrđuje udomljavanje renesansnog izraza na umjetnički najnapregnutijem dijelu

vezanog uz suvremene predloške talijanskih slikara također iznosi prihvatljiva razmatranja o izvedbi čitavog portala u sklopu povijesti gradnje crkve. Nastajući zavjetom zapovjednika mletačke flote iz 1465. godine, ona je bila nazvana »svetištem Republike« jer ju je Venecija bila uzela u svoje okrilje što se zajedno sa znacima franjevačke pobožnosti očituje u slojevitim sastavcima dekora promišljeno uprikladenog i govoru renesanse.

²³ O povijesnoj podlozi procesa široko piše J. Škunca, *Franjevačka renesansa u Dalmaciji i Istri*. Split 1999.

²⁴ Prema D. Fabianić, *Storia dei frati minori in Dalmazia – I / 1863*. 160-162, 171. i G. Novak, *Hvar*. Beograd 1924. 173. Vidi i moj rad o franjevačkim gradnjama predan u tisak Priloga povijesti umjetnosti u Dalmaciji za godinu 2001.

²⁵ Datacije su dane prema tekstovima u kojima su skulpture prvotno objavljene, a provjerene u izvornicima koji nisu pružili bitnih podataka za eventualno daljnju razradu problema.

²⁶ C. Fisković, *Bogorodica sa djetetom Nikole Firentinca u Orebićima*. Peristil 2/ 1957. str. 172 i d.

istočnog Jadrana dokidajući u oštrici likovnih posezanja opstanak gotičko-renesansnih prijelaznih manira.

Naravno, ukazujući na međusobne sukladnosti djela na koja vraćam pozornost, od njihove skulpturalne, stilske i morfološke odmjerenosti do istovjetnog sloga pratećeg im ornamenta, izražava se i uvjerenje u ispravnost prijašnjih atribucija dvaju spomenutih reljefa lijepih Bogorodica.²⁷ Bez navraćanja mišljenjima koja to pokušavaju poljuljati, pak, posebno ojačavam pripadnost kipa sv. Petra baš toj skupini, smatrajući je određujućom za početke razgranavanja Nikoline djelatnosti u Dalmaciji. Istim slijedom preostaje naglasiti da u tako sagledanim rano datiranim likovima ne nalazimo nikakva dodira sa svojstvima rada Andrije Alešija, tobože prvog voditelja Firentinca u našim sredinama, sa kojim je suradnja arhivski potvrđena ali ne i formalno točno utvrđena na više spomenika od Trogira do Tremeita.²⁸ Zato pitanje njihova međuodnosa ostaje bitno za procjenu razvoja umjetničkog stvaralaštva, dok se uz neprepoznavanje zajedničkog im jezika na gore navedenim skulpturama usudujem zaključiti da je ustrajavanje na njemu pod krinkom uopćenog imenovanja radionice, kruga ili čak škole svojevrсно opterećenje spoznavanju kakvoće vjerojatno mlađeg a u kiparstvu prokušanijeg stvaraoca toskanskog školovanja.²⁹

Otklanjajući pak srodnosti sa drugdje znanim zalaganjem priznatog Dračanina, lakše se uviđa osamostaljivanje Nikole Ivanova kao došljaka koji će dati okosnicu raskriljavanju novog stila u prostoru njihovih susreta i djelovanja. Naime, iz dostupne ostavštine njihove suradnje naviklo se olako lučiti pripadnost pojedinih skulpturalnih sastavaka jednom ili drugom pregacu koje se poglavito time i vrednovalo. Nijedan pak od kipova bez uvjerljivih provjera pripisivanih Alešiju ne posjeduje vrsnoće koje smo raskrivali na kipu u Vrboskoj.³⁰ Uglavnom se od njega odvajaju sa traženjem već anahrone slikovitosti zatajenije krepčine ukupnog oblikovanja, tako da nedostatak unutrašnje čvrstine i omlohavljenost modelacije bitno umanjuje likovne domete i umjetničko značenje majstora koji poput Jurja Dalmatinca, svoj ugled održava ponajviše građevinarskim poduzimanjem. Za njegovim se skulpturama stoga nije ni razvila osobita potražnja, kao da su ih primorci manje cijenili (ili je on bolje zarađivao kao građevni poduzetnik) te ih se nalazi u znatno manjem broju od Nikolinih ili njegovu izrazu bližih i tiješnje ovisnih. Zapravo ih osim u sklopu podignutih zdanja ni nema u izboru kakav bi pretpostavljalo ondašnje tržište umjetnina, a i naizgled učvršćeni ugled majstora. S obzirom pak na kulturna ozračja u kojima je odgojen,

neizbrisivo je na većini od malog broja pripisivanih mu likova još pronosio duh gotičke stilizacije koja je srasla s njegovim neizražajnim plastičkim nadahnućem.³¹ Naprotiv je lik sveca u niši na pročelju vrboske crkvice prodahnut pomalo klasicističkim osjećanjem kiparske forme, što pripisujemo prvotnoj vezanosti njegova tvorca sa široko uzetim toskanskim ranorenesansnim predajama.

Slično potvrđuju oba navedena mramorna reljefa s dopojasnim nježnim Gospama, dapače s više oslona na obrasce glasovitih tamošnjih umjetnika, tako da prve Firentinčeve oglede dosta pokrivaju ishodi njegova školovanja izvan naših granica, a ne usvajanje Alešijevih poduka. Te odlike na svoj način slijedi i u uvodu spominjani *kip sv. Stjepana prvomučenika iz Sumpetra omišskog*,³² sažeto modelirane i vrlo jednostavne predodžbe u mladenačkom liku lirskog nadahnuća što potječe od široko uočenih ali ne još i detaljno pojašnjenih kiparevih dodira sa slikarskom baštinom talijanskih gradova. Izvanredno stvarnosna njegova tektonika u jezgrovitome volumenu, ograničavajući motiv kontrasta jamči upućenost u moderna načela kvatrocentističkog kiparstva. Ističući ranorenesansnu zamisao tihog pokreta figure koja stoji na mjestu, dakle oživljava samim njegovim unutrašnjim poticajem a ne i punim plastičkim ostvarenjem, dok se plahoviti dojam iz stava tijela prenosi u blagost lica, rezanog prema poznatom majstorovom klišeju³³ – možda zbog »humanističke« predodžbe onda omiljenog đakona mekše

²⁷ Naime, A. Markham Schulz, n. dj. str. 75. – ih kategorički odbiva kao izvorna Firentinčeva djela te piše: »the influence of Niccolo is recognizable at Hvar in the lunette with the Madonna and Child and Two Angels over the portal of St. Francis... The art of Niccolo affected the portrayal of the Madonna and Child in the relief on a lateral altar in the church of the Madonna dell'Angelo at Orebić.«, tako da takvim procjenama samo produbljuje diskutabilnost svojih atribucija kipova u Veneciji očito stalno govoreći o nekom drugom majstoru nekog drugog izraza.

²⁸ Zajedno su od gradnje krstionice u Trogiru koju završenu 1467. uistinu potpisuje Aleši, ali nam njezina cjelina ne daje pravo voditelja pothvata držati starijim majstorom tobože gotičkim reminiscencijama opterećenog izraza kako se običavalo. Zapravo je gotička stilistika njegovih radova krajnje upitna jer je nadomješta dosta moderno osjećanje forme a i rječnik oblika, posebice dekor otvara renesansi u jačem obimu negoli bismo očekivali po njegovim učiteljima. No, s druge je strane upitnija njegova umjetnička sposobnost, po mojem sudu odviše i nekritički uzdizana. U svakom slučaju njegovo djelo očekuje detaljniju analizu s kojom bi se pročistila različita mišljenja o samome umjetniku i njegovom mjestu u likovnom razvoju od sredine 15. st. u Dalmaciji.

²⁹ Nesumnjivo gdjekad primjenjeni termin »Aleši-Firentinčeve škole« nije prikladan budući da nije iskazano što znači ustvari i što općenito pokriva, dok je očito da ne odgovara prilikama razvoja hrvatske umjetnosti u dubljoj prošlosti. K tome ostaje otvoreniji problem utjecaja Nikole na Andriju počev

negoli drugdje. Međutim pronicava a sintezno odlučna artikulacija pojedinosti uz sažetost ukupne forme kao dokaza zrelosti izričaja, otkriva samosvojnost klesarskog umijeća što resi većinu Nikolinih djela, te se i ovdje ostvaruje na razini koju ne doseže nijedan drugi u Dalmaciji nam poznati kipar.

Razumljivo se bitne stilsko-plastičke vrsnoće ovdje svode na vrlo skromnu mjeru jer to nalaže i cilj male svetačke skulpture (v=82 cm.), zacijelo namijenjene čednom nekom okviru ako nije i rađena bez posebne narudžbe unaprijed sročene, nego u atelieru za uličnu prodaju kakva se sljedno radu slikara po svoj prilici razgranavala u Dalmaciji. Posebice se u obradi smirenim pokretom uzgibalih rukava i donjih, uz tlo prionutih skuta đakonske odore očituje lakoća rješavanja zahtjevnih modeliranja kamene građe, na čemu se trošila većina estetskih htijenja onoga doba.³⁴ U svakom slučaju sve to smješta rad među neizrazitija Nikolina osvjeđenja, najvjerojatnije iz prve faze njegova umjetničkog nastupa, ali nadilazi Andrijine dosege, dajući nam pravo posumnjati u često pretjerano povezivanje govora dvaju majstora. Tragajući za morfološkim možebitnim dokazima njihovih spona, naime, moglo se uočiti mnogo više različitosti negoli srodnosti u osnovnim likovnim poimanjima, posebice pak i stilistici na svakom okvirno im pridavanome djelu. Tim više i jest bilo važno s novim opažanjima ustvrditi neprijepornu razdvojenost njihovih izričajnih vrsnoća na kipu sv. Petra, podjednako i sv. Stjepana, koje se zajedno



Desno:

3. Kip sv. Stjepana iz Sumpetra Poljičkog

od modernih predložaka u zajedničkim djelima.

³⁰ Moram napomenuti da će se teško moći priznati određen broj skulptura s kojima se u zadnje doba čak povratom na stare teze i zaobilaženjem argumentiranih atribucija barata kao s djelima osrednjeg kipara Alešija.

³¹ Alešiju se u tom smislu zasad pribraja jedino niz malih reljefa sv. Jeronima u spilji kako ih određuje I. Petricioli, u *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*. Zagreb 1983. str. 139-151. podliježući daljnjim preispitivanjima.

³² Navodi ga V. Gvozdanović u spomenutom kontekstu i n. dj. što preuzima *Enc. hrv. umj.* I/1995. str. 382., te A. Markham Schulz, kako sam istaknuo uz bilj. 6. – S. Štefanac 1989. također ga smatra djelom radionice. U Katalogu »Tisuću godina hrvatske skulpture« 1991. Re. 13. – izravno sam ga pripisao Nikoli Ivanovome, te tako i ovdje.

³³ To je poznata fizionomija tuge koja sa spuštenim vjeđama, plitkim nosom i prema dole uvijenim usnama pojačanim ostrim postranim borama odaje majstorov autograf na likovima u Trogiru, Hvaru pa Tolentinu itd.

³⁴ Vidi npr. R. J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*. London 1997. cap. III – V.

smatralo jednom od mogućih poveznica u zapisima povjesničara umjetnosti često združivanih umjetnika.³⁵ Raspoznavajući, pak, posredstvom samih tih djela još bolje Firentinčevu nezavisnost u mjestima izvan Alešijevih upliva i doticaja, a ne nalazeći mogućnosti iznalaženju nekog trećeg umjetnika, zapravo slobodnije gradimo i slijed daljnjeg čitanja kako međusobnog im odnosa tako općeg tijeka razvoja kiparstva druge polovice 15. stoljeća u Dalmaciji.

Na tom putu držeći datume navedene oko hvarskih izvedbi kao naznake od vrijednosti za točnije vremensko i prostorno određivanje prvih osvjeđavanja Nikoline radne samostalnosti, međutim, nužno je uočiti još neke činjenice iz renesansne baštine uglavnom istog priobalja. Riječ je o postojanju nimalo zanemarivih kiparskih radova na otoku Braču, koji pobuđivahu pažnju jer se zacijelo ne mogu objasniti drugačije doli nazočnošću likovne osobnosti istog Firentinca.³⁶ Na njima se ističu tipološki karakteristično oblikovani motivi, plastičke pojedinosti koje ne nalazimo ni kod jednog drugog kipara osvjeđanog u mjeri i na način da ga smatramo sposobnim utjecanja u putanjama južno-hrvatskog kiparstva.

U tom smislu sa provjerljivo Firentičevim ostvarenjima nekoliko otočkih reljefa dijeli zamjerne sličnosti, te se već dala »naslutiti i suradnja Nikole samog« pri prvom objavljivanju likova valjda najkvalitetnijeg triptiha iz grobišne crkvice Gornjeg Humca.³⁷ Podudarnost s crtama individualnog govora navedenog kipara uistinu je nesumnjiva, ali i problemski privlačnija dok sasvim pouzdano u tom okružju nije bilo živućeg kipara takve odličnosti. Njegova bi se ruka, naime, neminovno ponegdje otkrila prepoznatljiva među inače ne baš mnogobrojnim onodobnim radovima, tako da pretpostavka o sudjelovanju nadmoćnijeg meštra u poslovima drugorazrednih klesara radnih na Braču zacijelo nije prikladna. Primjerno dovodi pod znak pitanja naša znanja o radionicama ili načelna poimanja načina njihovih djelovanja, možda ustroja i rada pogona ili sl., što sve treba pojašnjavati s pouzdanim podatcima. A zasad se samo otkriva kako navođenje radionica kao okvira suradnji kipara obično zakriviluje atribucione nesigurnosti, nedoumice kakve na ovdje obrađenim spomenicima ne bi trebalo priznati u tolikoj mjeri slijedom samog vrednovanja kipa iz Vrboske. Zato ćemo daljnje razrješavanje čitave skupine Firentincu blizih skulptura iz okolice nastojat obaviti u drugome tekstu opremljenom doličnom dokumentacijom unutar ovog časopisa.³⁸

Ipak nam je i prije toga po značenju na prvome mjestu zanimljiv *reljefni oltar iz Praznica*, neprijeporno

vezan na plastički izraz rečenog najodličnijeg izdanka toskanske predaje u srednjo-dalmatinskim krajevima.³⁹ Uglavnom to odavno priznaje naša znanost, ali zastaje pred činjenicom da je u podanku Nikolinim stilizacijama više nego srodnih likova čitko upisana 1467. godina kao rijetka oznaka nastanka djela. Svejedno nitko nije ni pokušavao to skromno ostvarenje isključiti iz kruga bliskog firentinskom kiparu, kao što nije ni uspio dokazati osamostaljenju osobu njegova tvorca. Tim neminovnije se promiču razaznavanja prve faze Firentinčeva rada i njezinih upečatljivih tragova upravo na tom kamenom oltaru u zabačenom selu kamenite bračke visoravni gdje je on često zalazio zbog nabave kamena za gradnje u kojima je sudjelovao. Na figurama su razvidne stilizacije i specifične plastičke inačice koje određuju vrlo osobeni jezik što će na dalmatinskim pozornicama 15. stoljeća ostaviti vjerojatno najviše odraza. Pri utanačivanju oblikovnih osobitosti rečenih svetačkih likova, koje diljem uzmorja – mogu tvrditi – ne nosi nijedan drugi ondašnji izvor, zacijelo bi trebalo jamčiti susret s majstorom pod istočnojadranskim nebom malo prije negoli se inače držalo.⁴⁰ Drugim riječima, za uspostavu radionice ovisne o utjecaju Nikole Ivanova ili formiranja »kruga« podložnog njegovoj kiparskoj riječi, godina 1467. ostaje još jedan obvezatni, zapravo najsigurniji *terminus ante quem*, što zna-

³⁵ O tome bez rezerve piše većina autora ovdje spominjanih studija, posebice oni koji ih pojedinačno opisuju. Donekle suglasno tome skulpturu uz Nikolinu radionicu povezuju C. Fisković, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*. Peristil 20/1977. str. 37.; J. Belamarić, *Kipovi s nepoznate kapele Nikole Firentinca u Šibeniku*. Sedam stoljeća šibenske biskupije. Šibenik 2001. str. 896.

³⁶ Očito je njegova dopadljiva stilistika bila privlačna čiteljima kamenarskih sredina koji radeći pokraj izdašnih kamenoloma doladahu u dodir s većinom na obali vodećih kipara od kasnog srednjeg vijeka – usp.: I. Fisković, *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb 1997. str. 199. Zato i njegov dolazak vidim u drugačijem svjetlu negoli ga predočava S. Štefanac, *Niccolo di Giovanni Fiorentino e la capella del beato Giovanni Orsini a Trau*. Quattrocento Adriatico. Bologna 1996. str. 127-129.

³⁷ K. Prijatelj, *Novi vijek* – gl. III. »Kulturno-umjetnički spomenici otoka Brača« – Brački zbornik 4. Zagreb 1960. str. 164-167. – premda je neobjašnjeno a općenito i teško shvatljivo s kime bi tu Firentinac kao drugi majstor uopće surađivao dok, uz opći nestanak M. Divnića i P. Grubišića uz njega pri djelovanosti u bračkim kamenolomima samo jednom spomenutih: P. Kolendić, n. mj., pouzdano znamo da ga u darovitosti nitko nije pretekao.

³⁸ Za taj rad svojedobno sam obišao i teren zajedno s pok. Krešom Tadićem koji je s mnogo truda fotografirao sve spomenike, ali se ta građa kasnije nažalost zagubila unutar Instituta za povijest umjetnosti tako da preuzeti zadatak nije bilo moguće okončati pa ću ga doskora obnoviti.

³⁹ Samo mjestimično spominjan oltar je privukao i A. Markham Schulz, n. dj. str. 72. koja u kontekstu prvog spomena Nikole Firentinca u Trogiru 19. 12. 1467. pokušava istumačiti da je nastao kad se njezin kipar vraća u Veneciju da završi grobnicu V. Capella: »Niccolo's own activity in Dalmatia was preceded by that of a sculptor possibly trained and certainly influenced by

či da je on učinkovitije na istom terenu djelovao prije završetka pojave ikakvog takvog izdanka.⁴¹

Uistinu, u prosincu iste godine u Trogiru, odmah po završetku krstionice stolne crkve, Andrija Aleši i Nikola Ivanov ugovorili su gradnju znamenite kapele bl. Ivana prislonjene na katedralu. Međutim, iz zapisa prvog njegova povijesnog javljanja proizlazi da je Firentinac već bio samostalan, te je umjesto podređivanja vjerojatno starijem drugu osobno izabrao svojeg zastupnika jer tada, nama ovdje više nego znakovito, ne bijaše u gradu nazočan. Budući da se radilo o ličnosti umnog i poduzetnog Koriolana Čipika, nema sumnje da se ovaj zauzimao za vrsnog i već provjerenog umjetnika, možda čak već uposlenog na njegovim gradnjama. Po tome je, dakako, jasno da Nikolu nipošto ne treba smatrati članom »Alešijeve radionice« jer ta uopće – kako sam i pisao⁴²: »nije ni postojala, budući da se i inače u ondašnjoj Dalmaciji svako novo gradilište pretvaralo u zasebnu klesarsku, a shodno naravi gradnje spomenika i kiparsku radionicu«. Sa prestankom radova na krstionici, dakle, suvišno bi bilo očekivati daljnju podređenost Nikole samome Andriji, jer će u tom pothvatu on dalje nastupati stalno kao prvi a ne u okrilju Dračanina koji mu je valjda poslužio samo početno pri uvođenju u južnohrvatsku kulturnu sredinu. No, osim što ta tvrdnja omogućava shvatiti i Niko-

lin rad u priobalnom prostoru srednje Dalmacije tijekom povremenih kraćih izbivanja iz Trogira, gdje je sredinom 1470. zaveden kao stalni stanovnik,⁴³ uz dodatne podatke i prosudbe o spomenicima pruža bolji uvid u prvotna mu osvjedočavanja.

Navlastito se to odnosi na zamašnu i plodnu djelatnost Niccole di Giovannija u Veneciji, tobože prethodeću njegovu dolasku u Dalmaciju, što s dugo već postavljenim tumačenjima ipak opstaje u europskoj povijesti umjetnosti unatoč ozbiljnim nijekanjima teze.⁴⁴ Lukom pak od ranih skulptura našeg Nikole Ivanova ispunjenih svojstvima darovita početnika vrlo sredenih plastičkih vizija, pa do velikom energijom nabijenih likova unutar najznačajnijih mu stvaralačkih ciklusa, mora se ocrtati zasebni lik vrijednog umjetnika. Uvjeren sam, naime, da se ovaj od Zadra do Orebića (ili od Firence do Tremita) dobro spoznatljivi kipar ne podudara s onim strpljivo ishodenim u Veneciji,⁴⁵ odnosno da je tamo u igri malo prethodećih godina bila druga umjetnička ličnost osvjedočena u nezavisnim životnim i radnim putanjama makar bijaše istog imena. Između bilo kojeg njegova djela unutar laguna i ovdje predočenih ili spomenutih, a posebice proslavljenih trogirsko-šibenskih kipova – po mojem sudu – mnoštvo je razlika propitivanjem kojih bi trebalo zaustaviti atributivna lutanja. No, dok se to uredno ne obavi, učinkovitije će sa sadašnjih uviđanja biti razložiti potvrde na našoj obali dokazivog djelatnika koje donekle osvjetljavaju i arhivski dokumenti, pa ostaje izazovno između njih i spomenika na terenu saskatati moguće cjelovitiju mrežu prve faze Nikolina života i rada u Dalmaciji čvršće negoli se dosad iznosilo u znanosti.

Upisujući pak sredinu sedmog desetljeća 15. stoljeća kao najvjerojatnije doba ulaska Nikole Ivanova u kološijeke dalmatinskog umjetničkog stvaralaštva, vrednujemo mu početno zamjerna a za Dalmaciju neosporno stilski i formalno natprosječna kiparska umijeća. Važno je, dakako, što oko nastajanja tome u prilog ovdje analiziranih djela navedene godine nisu sa većom sigurnošću u dosad raskrivenom životopisu Firentinca zauzete opsežnijim njegovim radom na nekom drugom mjestu. Štoviše, zacijelo se nije trajnije vezao ni uz koju veću narudžbu, a svako izvršenje pojedinih manjih od 1465. do 1470. godine davalo mu je dovoljno vremena za moguće odlaske u zabačenija mjesta. K tome se i mimo zastoja u samome začetku trogirske kapele blaženog Ivana, koja će ga obuzeti pa i proslaviti,⁴⁶ može pretpostaviti njegovo povremeno odlazanje na otoke dok ne bijaše siguran u uspjeh koji će ga vezati uz jače obalne gradove. Uz kasniju uposlenost do preuzimanja

him: the style of altarpiece... inscribed with the date of 1467. represent provincial interpretation of Niccolo's art.« – što je teško zamisliva situacija.

⁴⁰ Zato ispravno: K. Prijatelj, n. mj. piše da rad »antidatira pojavu N. Firentinca u Dalmaciji.«

⁴¹ Inače je C. Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*. Bulletin JAZU 1/1959. str. 71. – bez pisanih potvrda smatrao da je majstor u Trogiru morao biti već oko 1465. s obzirom na sudjelovanje pri oblikovanju krstionice a povodom toga i ostalih poslova lakše pretpostavljamo i češće njegove odlaske k bračkim kamenolomima pa i boravke na raspolaganju tamošnjim nipošto neznatnim naručiteljima.

⁴² I. Fisković, u *Prijatelj* zbornik 1/1992. str. 482. – slijedom prijašnjih upozorenja: Isti, *Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu*. Radovi Istraživačkog centra JAZU – XXVII/XXVIII, Zadar 1981.

⁴³ P. Kolendić, *Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru*. Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju II. Beograd 1925. dokumenti XIV, XVI.

⁴⁴ Ne slažući se s poistovjećivanjem izraza majstora u igri, osnovne teze knjige A. Markham Schulz pobijaju C. Fisković 1983. i kasnije, J. Pope-Hennessy 1986., I. Matejčić 1988., S. Štefanac 1989. i kasnije, a nitko je ne podržava s argumentima koje osobno ne vidim ni u novim arhivskim njenim nalazima o kiparu drugdje radinom.

⁴⁵ Iz letimične izjave doznajem da to mišljenje dijeli i Samo Štefanac koji je dosad najiscrpnije izučavao ostavštinu u Dalmaciji prvo iskristaliziranog majstora, pa se tim neophodnijom očekuje njegova davno najavljena monografija.

⁴⁶ Vidi kronologiju kod I. Fisković, »*Nebeski Jeruzalem*« u *kapeli blaženog Ivana Trogirskog*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32/1992. Oko toga se najvjerojatnije počinje odvijati i njegov privatni rad za Čipika.

gradilišta šibenske stolnice u svojstvu protomajstora od 1475. godine, teško je on više mogao udovoljavati zahtjevima primoraca za malim skulpturama obredno-svetačkih sadržaja koje mu se pripisuju izvan spomeničkih cjelina s kojima se proslavio.⁴⁷

Ionako se sluti i češće njegovo posjećivanje bračkih kamenoloma upravo povodom jačih zapošljavanja u Trogiru ili Splitu,⁴⁸ kao i slobodnijeg okretanja tržištu umjetnina prije negoli se uhvatio u koštac s velikim pothvatima. Narav tome prethodećih skulptura poput ovdje obrađenih, pak, ide u prilog procjeni da je isprva djelovao na način što ga je vjerojatno i doveo s apeninskog tla prezasićenog s kiparima koji lutahu za zaradom ispunjavajući potrebe osvještenih građana u zrelo-humanističkoj epohi obuzetih individualnim zavjetima Nebu. Uostalom, dospjevši na pozornicu djelovanja još živog J. Matijeva i prvo zakoraknuvši o boku tada podjednako djelatnog A. Alešija, pa i drugih poput Ivana Pribislavljića ili Petra Berčića, usporedno klesarikipara i graditelja, on se jedino i mogao predstaviti nadmoćnim i modernijim, posvuda već privlačnim kiparskim govorom. Ne bi bilo logično da mu odmah kao početniku povjere znatnije poslove kojima je zbog trajnije zarade neminovno težio, jer ga nisu ni po čemu bitno ostvarenome poznavali, a oblikovanje dopadljivih skulptura bijaše najučinkovitije sredstvo utiranja glasa o njegovoj umjetničkoj sposobnosti, ujedno i osvajanja terena za daljnje narudžbe.

Smijemo zaključiti da se Nikola Ivanov nije nametnuo odjednom na nekom pozora vrijednom pothvatu sa svojim nemalim znanjem i talentom, nego je postupno uranjao u pokrajinu koja ga je oprezno iskušavala i prepustila osobnom snalaženju unutar zadanih vidova likovne proizvodnje. On je pak ponajbolje iskoristio moć figuralne skulpture s kojom od prvih koraka najrazvidnije predočava vrsnoću svojeg izražavanja, izaziva ukus raznih naručitelja i uspjeva odraziti se na više mjesta, koja se s novim stilom ponudjenih razina još i ne bijahu znatnije sreala, ali su razabirala vrijednost njegova rada i poimanja. S obzirom na niz dokaza ta se spoznaja uistinu čini neodložnom, pa nije jasno zašto je se skanjivahu istraživači uz bojazan raščlanjivanja zrenja renesanse u primorju pomoću fenomena koji su zasigurno uočljivi makar nisu sa svih strana baš posve lako ni otprve objašnjivi. U tom je smislu, naime, i pojavu Nikole Ivanova zvanog Firentinac nužno vidjeti u vremenu malo prije negoli se činilo dosad, ujedno bolje učvrstiti početnu fazu njegova rada u prostoru gdje će ostaviti glavninu svojeg stvaralaštva, što podrazumijeva i sricanje određenijeg odnosa prema svemu

što se izvan naših granica s njime htjelo ustaljivati za zbiljnost.

U prvom je redu je pri takvom ogledu dosega naše znanosti važno pitanje koliko se Nikola Ivanov uopće oslanjao na Alešija i koliko mu je ta radna veza općenito značila. Bez izravnih dokaza i čvrstih pokazatelja zasad pretežu uvjerenja da je njihova višegodišnja suradnja iznjedrila prilično radova, što se može priznati tek uvjetno bar na nekim ostvarenjima.⁴⁹ Temeljem toga i preteže sklonost ka uočavanju Firentinčeva utjecaja

⁴⁷ O tome bez rezerve piše većina autora ovdje spominjanih studija, posebice oni koji ih pojedinačno opisuju. Donekle suglasno tome skulpturu uz Nikolinu radionicu povezuju C. Fisković, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*. Peristol 20/1977. str. 37.; J. Belamarić, *Kipovi s nepoznate kapele Nikole Firentinca u Šibeniku*. Sedam stoljeća šibenske biskupije. Šibenik 2001. str. 896.

⁴⁸ Očito je njegova dopadljiva stilistika bila privlačna čiteljima kamenarskih sredina koji radeći pokraj izdašnih kamenoloma doladahu u dodir s većinom na obali vodećih kipara od kasnog srednjeg vijeka – usp.: I. Fisković, *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb 1997. str. 199. Zato i njegov dolazak vidim u drugačijem svjetlu negoli ga predočava S. Štefanac, *Niccolo di Giovanni Fiorentino e la capella del beato Giovanni Orsini a Trau*. Quattrocento Adriatico. Bologna 1996. str. 127-129.

⁴⁹ K. Prijatelj, *Novi vijek* – gl. III. »Kulturno-umjetnički spomenici otoka Brača« – Brački zbornik 4. Zagreb 1960. str. 164-167. – premda je neobjašnjeno a općenito i teško shvatljivo s kime bi tu Firentinac kao drugi majstor uopće surađivao dok, uz opći nestanak M. Divnića i P. Grubišića uz njega pri djelatnosti u bračkim kamenolomima samo jednom spomenutih: P. Kolendić, n. mj., pouzdano znamo da ga u darovitosti nitko nije pretekao.

⁴⁸ Za taj rad svojedobno sam obišao i teren zajedno s pok. Krešom Tadićem koji je s mnogo truda fotografirao sve spomenike, ali se ta građa kasnije nažalost zagubila unutar Instituta za povijest umjetnosti tako da preuzeti zadatak nije bilo moguće okončati pa ću ga doskora obnoviti.

⁴⁹ Samo mjestimično spominjan oltar je privukao i A. Markham Schulz, n. dj. str. 72. koja u kontekstu prvog spomena Nikole Firentinca u Trogiru 19. 12. 1467. pokušava istumačiti da je nastao kad se njezin kipar vraća u Veneciju da završi grobnicu V. Capella: »Niccolo's own activity in Dalmatia was preceded by that of a sculptor possibly trained and certainly influenced by him: the style of altarpiece... inscribed with the date of 1467. represent provincial interpretation of Niccolo's art.« – što je teško zamisliva situacija.

⁴⁰ Zato ispravno: K. Prijatelj, n. mj. piše da rad »antidatira pojavu N. Firentinca u Dalmaciji.«

⁴¹ Inače je C. Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*. Bulletin JAZU 1/1959. str. 71. – bez pisanih potvrda smatrao da je majstor u Trogiru morao biti već oko 1465. s obzirom na sudjelovanje pri oblikovanje krstionice a povodom toga i ostalih poslova lakše pretpostavljamo i češće njegove odlaske k bračkim kamenolomima pa i boravke na raspolaganju tamošnjim nipošto neznatnim naručiteljima.

⁴² I. Fisković, u Prijateljjev zbornik 1/1992. str. 482. – slijedom prijašnjih upozorenja: *Isti, Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku u Splitu*. Radovi Istraživačkog centra JAZU – XXVII/XXVIII, Zadar 1981.

⁴³ P. Kolendić, *Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru*. Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju II. Beograd 1925. dokumenti XIV, XVI.

⁴⁴ Ne slažući se s poistovjećivanjem izraza majstora u igri, osnovne teze knjige A. Markham Schulz pobijaju C. Fisković 1983. i kasnije, J. Pope-Hennessy 1986., I. Matejčić 1988., S. Štefanac 1989. i kasnije, a nitko je ne podržava s argumentima koje osobno ne vidim ni u novim arhivskim njenim nalazima o kiparu drugdje radinom.

⁴⁵ Iz letimične izjave doznajem da to mišljenje dijeli i Samo Štefanac koji je dosad najiscrpnije izučavao ostavštinu u Dalmaciji prvo iskristaliziranog majstora, pa se tim neophodnijom očekuje njegova davno najavljena

na rad onoga s pomoću kojeg je stekao prva povjerenja u prostoru daljnjeg osvjeđavanja kao odlučni voditelj stilske napretka. U tom se svjetlu jasnije uviđa da je renesansna riječ oplodila dalmatinsko kiparstvo zaslugom majstora s dolaskom prije negoli su s dovršenjem krstionice u Trogiru promijenili uloge kao i javno svoje priznavanje.⁵⁰ Ujedno postaje upitnije procjenjivanje zajedničkih im odraza na naizgled manje vrijednim, uglavnom i slabo prestižnim skulpturama koje izvan znamenitih spomeničkih sklopova ostadoše nedostatno

monografija.

⁴⁶ Vidi kronologiju kod I. Fisković, »Nebeski Jeruzalem« u kapeli blaženog Ivana Trogirskog. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32/1992. Oko toga se najvjerojatnije počinje odvijati i njegov privatni rad za Cipika.

⁴⁷ Zapravo takvi uz ova dva i nisu brojni (što je svakako razlog više uvjerenju u njegovo autorstvo), ali ih se mora pretpostaviti u ukupnoj djelatnosti umjetnika koji kruh stječe isključivo svojim radom, a prvih godina kao stranac u našim sredinama nema stalnog zaposlenja. Možemo pak naslutiti da ga je narav društva koje je uzdiglo J. Dalmatinca pa i A. Alešija, kao i ograničena potražnja za samostalnim skulpturama nagnala da se više okrene graditeljstvu uz ostvarenja kojeg neposrednije upliče i izvrsnu skulpturu.

⁴⁸ Osnovni pregled djelatnosti Nikole Ivanova kao i Andrije Alešija s bibliografijom vidi u *Enc. hrv. umj.* I – II. Zagreb.

⁴⁹ U prvom redu na Tremitima gdje unutar zajedno sklopljenoga posla: P. Kolendić, *Aleši i Firentinac na Tremitima*. Glasnik skopskog naučnog društva. 1-2/1926. str. 205-214. – svejedno Nikola odskače u izvedbi cjeline kao darovitiji kipar posve prepoznatljiva izraza. Zahvaljujući i tamo iskazanim njegovim karakteristikama smatram da na nijednom od kasnije poduzimanih radova nema umjetničkih dokaza neposrednije njihove suradnje.

⁵⁰ Suprotiva većini mišljenja već sam dokazivao da u kapeli bl. Ivana nema jasno prepoznatljivog Alešijeva prinosa, slično je i u Splitu ili Šibeniku, a ishode suradnje na Tremitima mislim da treba još ispitivati.

⁵¹ Tako se vode od n. dj. Lj. Karamana, do I. Petriciolija, ali ih nitko nije objasnio ni nakon što se ukazivalo da nije riječ o stalnim pogonima, pogotovo ne i uvažavajućim ustanovama. Dakako, ne radi se o nijekanju postojanja klesarsko-kiparskih radionica kao takvih, nego o propitivanju mogućnosti da unutar ikoje uspostavljene u pojedinome gradu ili na većem gradilištu, pod vodstvom priznatih ondašnjih prvaka djelatnosti, nastaju samostalna djela kipara koje se ne zna poimence ali im se, zbog zaostajanja za drugdje jasnim očitovanjima još uvijek nedostatno pojedinačno i u međusobnom odnosu proučenog »dvojca«, pripisuje kipove naizgled sročene u dodiru s izrazom dvaju glavnih majstora u pretežitijoj mjeri. Mislim da se pri ocjeni djela takvih svojstava treba više uvažavati svakom majstoru dopuštene propuste, ili općenito »slabije trenutke« i u radu inače zajamčeno individualnih umjetnika, te skulpture razdvajati po kriteriju prevaga karakterističnih neponovljivih crta ali i uspješnosti predočavanja svetačkih likova u cjelini. Na to se veće i nužda izdvajanja moguće prepoznatih suradnika umjesto baratanja sa zbirnim imenicama.

⁵² Istaknutijeg jednoga lučila je povijesno-umjetnička kritika na trogirskim spomenicima, gotovo redovito zaposlenog kao dvojnika majstoru, tijesno njemu podređenom pri izradi manjih likova od anđela u medaljonima portala palače Cipiko do grbonoša na pročelju crkve sv. Sebastijana, koji su replika Nikolinih izvornika: C. Fisković, *Firentinčev Sebastijan u Trogiru*. Zbornik za umjetnostno zgodovino V – VI. Ljubljana 1959. i dr., pa to otvara pitanja daljnjih mu prepoznavanja ako ne, upravo slijedom navedenih stajališta, poistovjećivanja sa samim prvim tvorcem reljefa. Prilazeći mogućem dokazivanju »koautora«, međutim, trebalo bi mu dati nadimak ili ga uvjetno spojiti uz neko od onih arhivski poznatih imena koje dosad nije bilo moguće s nekom sigurnošću vezati uz ikoju od dostupnih nam umjetnina, u svakom slučaju individualno ga ocrtati i izbjeći trajno zakrivanje razmjerno vrijednih skulptura iza pojma radionice.

razlučene s obzirom na moguće im tvorce pa i datume nastajanja. Obično su se takve provlačile u osvrtima istraživača bez pojedinačnog prikaza stvarnog dosega a pod zajedničkim nazivnikom »radionica A. Alešija i N. Firentinca« koja utoliko slovi kao ustaljeni pojam.⁵¹ Međutim je poznato da sa sigurnošću nije uspjelo utvrditi imenom i djelom ikojeg joj pripadajućeg majstora, utanačiti drugorazrednog nekog kipara kao očitog pripadnika grupe koja preuzima stilistiku učitelja, odnosno plastički jezik i skulpturalne obrasce združenih voditelja te proizvodi samostalna djela. Budući da se na nijednom primjeru nisu takva zapažanja temeljite dokazivala, možemo zaključiti kako im nema ni povoda.

Općenito je zato neizvjesno koliko je i kako uopće suradnja među samim čelnicima takvog zamišljenog »pogona« urodila nekom sintezom ili stapanjem njihovih osobnih kiparskih izričaja, očitovala se razmjernom vrsnoću. I budući da je malo dano uputa za odgovore na tovrsta pitanja, najvjerojatnije se uz neskriveno uvjerenje o mogućnostima objektivnog uočavanja pojedinačnih kiparskih osobitosti kako Alešija tako i Firentinca, morfološki čimbenici »radionice« neće ni iznjedruti iako se polje spoznavanja njihova odraza može proširiti. Ako pritom ipak raspoložemo s prilično cjelovitim uvidom u kiparstvo 15. stoljeća na tlu Dalmacije, mislim da je zacijelo rečenu »radionicu« u takvom poimanju stanja stvari neophodno otkloniti.

Nedoumice pa i dvojbe oko radionice imenovane tek od istraživača prema suradnji dvojice najpriznavanijih majstora u Dalmaciji iz druge polovice 15. stoljeća, naime, čine se neminovnima poglavito s razloga što uz neprijeporno jasno razdvajanje njihova izraza, nikad ta radionica nije doživjela stvarno dokazivanje svojih mogućih sadržaja i razvidnih vrijednosti. Nije pošlo za rukom ni dokučiti koje bi je stilske vrsnoće i morfološke odlike uopće definirale u stvaralaštvu drugih tobože anonimnih članova zakrivenih iza samih voditelja,⁵² pa je uvriježena procjena o preplitanju njihova govora prilično neizvjesna. Osobito su u tom smislu maglom zavijeni reljefni oltari s otoka Brača, među kojima uglavnom nedostatno proučenima neki pokazuju veću a neki manju blizinu sa plastičkim jezikom i estetskim normama prepoznatljivim u Firentinca, ali im tvorci razumljivo zaostaju u sposobnostima rasjemenjivanja stila. No, u većini primjera su one ipak očite od nigdje bjelodano osvjeđanih pa niti trijeznom argumentacijom utemeljenih pozivanja na izraz Andrije Alešija, općenito krhko utanačen u svim dosad obavljenim i objavljenim istraživanjima.

Nesumnjivo je pitanje odnosa tih dvaju u drugoj polovici 15. stoljeća uvažених umjetnika složenije nego li se čini pregledom naše literature, pa ovdje upozorih na neke pravce ili stavke njegova neminovnog raščlanjivanja. Tome u prilog ostaje nakana uključiti male

kipove sv. Petra iz Vrboske i sv. Stjepana iz Sumpetra kao i određeni broj onih s otoka Brača među vlastoručne skulpture Nikole Firentinca uz pojašnjenje opravdano im vrijednog mjesta unutar prve, inače u našoj znanosti još neutanačene faze majstorova stvaralaštva.

Igor Fisković
The Statue of St. Peter in Vrboska
and the Beginnings of Nikola Ivanov Firentinac in Dalmatia

This study examines the possibility of defining the first phase of the artistic activity of Niccolo di Giovanni de Firenze, a sculptor often mentioned as involved in various undertakings in Dalmatia since 1467, and whose hand has been recognized in many works between 1470 and 1505. An occasion for this is a new realization that the head of a small statue at the chapel of St. Peter in Vrboska on the island of Hvar is in fact a replica of an original broken when the statue fell out of its facade niche, a copy which modified the proportions of the work and used a style of carving different from that of the body. By an extensive analysis the author seeks to prove that the original statue could be attributed only to Niccolo who, at the time of the restoration of the chapel, was indeed on the island. Comparing the St. Peter to Niccolo's other works, the author proposes a firmer definition of Niccolo's beginnings, dating them even a few years prior to the appearance of the first written documents concerning the sculptor in Trogir. He also criticizes as too bold linking another small statue, of St. Stephen at Sumpetar poljički with a loosely defined »workshop of Aleši – Firentinac.« The author believes that the quality of the statue is such that it could not be linked even to anonymous disciples or helpers of the two most important sculptor of the Quattrocento on the Croatian coast. And at the same time, the author pleads for a more precise definition of the style of Andrija Aleši, a local artist inferior to the talented Tuscan sculptor, and used by the latter as a spring board for entering the Dalmatian market. As an initial step in that process, Niccolo made a series of small sculptures, which could be even sold in a free market, the two stylistically very typical works mentioned here included. Sculptors of that quality were not available in Dalmatia at that time, and the new additional data could be used to paint a more complete picture and to arrive at a more comprehensive evaluation of Niccolo's beginnings in Dalmatia.