

Prilog slikarstvu 16. stoljeća u Dubrovniku

Dr Vladimir Marković

docent Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Arhivska građa publicirana o dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća proširila je uvid u opseg i karakter onovremene slikarske djelatnosti te omogućila da se na temelju sačuvanih djela stekne razmjerno cjelovita predodžba i sustavno iznese povijesni pregled ovog vrlo značajnog poglavlja naše renesansne umjetnosti. S obzirom na vrijednost sačuvanog materijala, a i zbog djelatnosti uglavnom domaćih majstora, interes je istraživača — posve razumljivo — bio usmjeren osobito na slikarstvo 15. i prvih godina 16. stoljeća. Tokom kasnijeg 16. stoljeća Dubrovnik naime dijeli sudbinu mnogih provincijskih centara. U razdoblju širenja univerzalizma zrele renesanse i kasne humanističke kulture *genius loci* sa svojim još uvijek u osnovi srednjovjekovnim shvaćanjima slike ne omogućuje da se u razmjerima udomaćene tradicije odgovori na zahtjeve koji izlaze iz novih zadataka slikovnog predočavanja. Zato se nova shvaćanja udomaćuju u likovnoj kulturi Dubrovnika preko stranih majstora, njihovim boravkom i djelovanjem u samom gradu. Većinom se u tom slučaju radi o jedva osrednjim umjetnicima. U likovnom smislu mnogo značajnija su ona djela koja Dubrovčani naručuju i kupuju za svojih boravaka širom Sredozemlja ili u gradovima Nizozemske i Flandrije. Takav način nabave umjetničkih predmeta mogli su dopustiti samo imućniji predstavnici dubrovačkog društva, a nasuprot tome, osobito pučki naručioc i sa svojim tradicionalističkim ukusom, skromnim materijalnim mogućnostima i shvaćanjem slike kao isključivo religijsko-kulturnog predmeta usmjeravaju se na proizvodnju pridošlih Italokrećana ili domaćih, skromnijih majstora koji su također u tom razdoblju prihvatili isti stilski aksiom.

Tako naglašena raslojenost likovne kulture opća je pojava 16. stoljeća — jednako u Veneciji kao i u mnogim drugim likovnim centrima na Sredozemlju — međutim u Dubrovniku, zbog slabljenja vlastitih likovnih snaga, složenost se te situacije očituje kao krizno stanje.¹

Predelu »Posljednje večere« s oltara sv. Križa iz župne crkve u Šipanskoj Luci (otok Šipan) autor pripisuje P. F. Sacchiju (1485—1528) na temelju podudarnosti s njegovim genoveškim djelima i ukazuje na neposredne utjecaje Joosa van Clevea. Smatra također da je slika Pietà iz župnog ureda u Šipanskoj Luci dio istog Sacchijeva oltara pala kojega nije sačuvana.

Sliku »Sv. Obitelj s anđelom« iz crkve sv. Marije u Pakljeni, također na otoku Šipanu, autor uključuje u opus Petera Coeckea van Aelsta (1502—1550) među ona malobrojna djela koja se mogu pripisati ruci samog majstora. Uz visoku njezinu kvalitetu na takvu mogućnost upućuju i povijesne okolnosti pod kojima je slika dospjela do Šipana.

Već samo raslojavanje likovnog ukusa otežava pokušaj tumačenja tog razdoblja dubrovačkog slikarstva. Međutim tome se priključuju i teškoće drugačije naravi. Sve češće narudžbe za prostore privatne namjene, pa nabava mnogih slika izvan domaće sredine, te razvijeno kolekcionarstvo karakteristično već za to razdoblje, uvjetovali su znatno siromašniju arhivsku dokumentaciju negoli u prethodnom stoljeću. Naime izostaju nam arhivski podaci o nabavljenim umjetninama, pa za njih znamo uglavnom iz ostavština u kojima se spominje samo broj slika uz naznaku: »*dipinto veneziano*«, »*lavoro ponentino*«, »*alla fiandresca*«, »*alla greca*« ili »*alla ragusa*« i tek katkada uz to se navode njihove teme.² Znatno teže nas pogađa što iz tih privatnih kolekcija nije preostalo gotovo ništa ili je tek poneko djelo sačuvano u nekoj od gradskih zbirki. Upravo među umjetninama iz privatnog vlasništva moralo je biti izuzetnih vrijednosti. Na takvu pretpostavku upućuje nas i najljepša slika flamanskog slikarstva sačuvana na području Dubrovnika (o kojoj ćemo ovdje još opširno govoriti), a koja se stjecajem okolnosti sačuvala jer je postala oltarnom palom u crkvi iz Pakljene na otoku Šipanu.

Kako se u 16. stoljeću intenzivno razvija kultura ladanja, pojačava se i proces »urbanizacije« izvangradskih

¹ Osobine i značenje tih temeljnih promjena u dubrovačkoj likovnoj kulturi 16. stoljeća moglo bi se točnije odrediti identificiranjem društvenih ustanova, skupina i pojedinaca koji nastupaju kao naručitelji. Na taj bi se način često pokazalo da je prividno slučajna prisutnost pojedinih umjetničkih predmeta posljedica širih povijesnih okolnosti koje određuju Dubrovnik 16. stoljeća.

² Vojislav Gjurčić, autor temeljnog djela o dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća, *DUBROVAČKA SLIKARSKA ŠKOLA* (Beograd 1963) na osnovi arhivskih podataka koje je objavio Jorjo Tadić (*GRAĐA O SLIKARSKOJ ŠKOLI U DUBROVNIKU XIII—XVI VEK*, Beograd 1952) iznosi mnoge takve primjere (na str. 171, 174, 175).

područja Dubrovačke Republike u koji se unose reprezentativni oblici stanovanja. Njih prati gradnja i uređenje crkvenih prostora pa i narudžba slika za kulturne potrebe. Premda su za Dubrovnik karakteristična tradicionalna shvaćanja o slikovnoj predstavi religijskih ličnosti i prizora, naručilac je udaljen od grada i njegovih ustanova mogao neposrednije u svojim narudžbama očitovati nove zahtjeve: »kabinetsko-intelektualne«, ali još više one stečene na putovanjima, u susretu za životom i umjetnošću iz prekomorskih gradova s kojima su Dubrovčani bili egzistencijalno vezani.

Gledajući s toga gledišta čini se da smo ipak precijenili venecijanski udio u slikarstvu 16. stoljeća na području Dubrovačke Republike. Premda je prisutnost Venecije presudna u jadranskom likovnom bazenu, zar je moguće da učestalost veze i suradnja trgovačka i politička na primjer s Napuljem i Genovom nisu ostavili traga i na polju slikarstva? Ali ne mislimo samo na djelatnost njihovih slikara nego možemo sa sigurnošću pretpostaviti da su mnoga djela sjevernjačkih majstora dospjela do Dubrovnika ne samo neposredno iz zavičaja njihovih autora³ nego i preko oba spomenuta grada. Naime poznato je da su flamanski slikari djelovali na primjer u Genovi, a isto tako su i flamanski trgovci slikama dolazili u Italiju donoseći na stotine djela namijenjenih prodaji.⁴

P. F. Sacchi: *Posljednja večera* (24,5 x 139,5 cm), predela oltara sv. Križa, župna crkva u Šipanskoj luci, otok Šipan (foto V. Marković)



OLTAR PIERA FRANCESCA SACCHIJA NA ŠIPANU

Umjetničke veze Dubrovnika sa sredozemnim gradovima Italije u 16. stoljeću potvrđuje predela u kapeli sv. Križa župne crkve u Šipanskoj luci. Oltarna pala međutim nije sačuvana, pa je na njenom mjestu barokna skulptura razapetog Krista.

Na vrlo izduženom središnjem dijelu predele prikazana je Posljednja večera, a na rubnim poljima s jedne strane sv. Jeronim i s druge teško oštećeni prizor stigmatizacije sv. Franje.

Tu je predelu tek spomenuo Vojislav Gjurić, pisac temeljnog djela o dubrovačkom slikarstvu 15. i 16. stoljeća, kad je želi identificirati kao dio rastavljenog poliptiha, retabl kojeg se nalazi u istoj crkvi. Njihov autor je smatra *Gjurić*, neki sljedbenik »belinijevske umjetnosti iz Mletaka«.⁵

Razlike između spomenutih slika iz Šipanske Luke pokazuju da se radi o djelima koja ne pripadaju istom likovnom ambijentu. Makoliko određenje »belinijevske umjetnosti« shvatili široko da bismo obuhvatili slikarsku produkciju Venecije s početka 16. stoljeća, predela *Posljednje večere* ne može se odrediti tim stilskim pojmom. Karakterizacija apostolskih lica, njihove tipske osobine, pojedinačni predmeti municiozno oblikovani kao malene »mrtve prirode« osamljene na praznoj ploštini stola, pokazuju da je autor predele dobro poznao istodobno flamansko slikarstvo. Ali crtačka nepreciznost otkriva da mu je ipak nedostajala stroga disciplina sjevernjačkog slikarskog postupka, onog minucioznog linearnog opisa i zatim liričnog bojenja u gotovo prozirnim lazurama. Slikar naime definira oblike (prste, oči, nabore odjeće) neposredno kistom u nježnoj ali ipak pastoznoj materiji boje, dakle na način posve netipičan za sjevernjačke škole tog ranog razdoblja. Ni krupne ljske kojim se raspukao slikani sloj zbog mekog drva predele ne mogu se desiti na uvijek tvrdoj daščanoj podlozi sjevernjačkih slika. Već i sama činjenica da se radi o predeli pokazuje da je shema oltara kojoj je pripadala bila izrazito talijanska.

³ Vojislav Gjurić u spomenutom djelu navodi da su prema kazivanjima flandrijske slike pristizale u Dubrovnik za vrijeme reformacije i ratova u Nizozemskoj, kad su ih kupovali dubrovački trgovci. Prvi se put spominju flandrijske slike u privatnoj zbirci u Dubrovniku 1529. godine, ali autor zaključuje kako »mora da su u nju dospjele koju godinu ranije« (str. 172). Jednako je zanimljiv podatak koji Gjurić donosi na slijedećoj stranici o tri flandrijske slike koje su iz Firence nakon smrti Njokole Kastranovića prenesene u Dubrovnik.

⁴ Grof Nicolo Maffei obavještava u jednom pismu 1539. godine vojvotkinju urbinsku Isabellu d'Este da je trgovac Mattheo de Nasar donio iz Flandrije 300 slika, od kojih vojvoda mantovanski kupuje 120 za 400 zlatnih škuda. Četiri velike i osobito lijepe platio je 100 škuda. (Vidi: Alessandro Luzio, *LA GALLERIA DEI GONZAGA VENDUTA ALL'INGHILTERRA NEL 1627—28, Roma, 1974. str. 30*)

⁵ DUBROVAČKA SLIKARSKA ŠKOLA, 1963, str. 163—164.

⁶ COMMENTARI, fasc. III, 1961, Roma, str. 189.

Takvo zajedništvo sjevernjačkih i talijanskih elemenata može se ipak pobliže odrediti po kompozicijskom tipu *Posljednje večere*. On se temelji na Leonardovom milanskom remek-djelu, međutim ovdje reduciranom u malu mjeru. Slikar je izostavio opis prostora i na izduženoj površini predele prikazao je samo ploču uskog stola uz koju sjede pred neutralno sivom pozadinom apostoli s Kristom zapremajući punu visinu formata.

Takva redukcija Leonardova rješenja neposredno je vezana uz Joosa van Clevea i njegovu predelu s oltara Kristovog oplakivanja. Oltar se nalazi u Louvreu, međutim potječe iz genoveške crkve S. Maria della Pace za koju ga je majstor izradio krajem trećeg desetljeća 16. stoljeća, u razdoblju kad je boravio u istome gradu. Mimo nesumnjivo znatno višu likovnu kvalitetu Cleveova rješenja i dobro poznate činjenice o njegovu prihvaćanju Leonardove slikarske poetike ne možemo ipak mimoći pitanje: kakav je odnos šipanske predele s prikazom *Posljednje večere* i Cleveove interpretacije iste teme.

Goffredo J. Hoogewerff u svojoj studiji *Pittori fiamminghi in Liguria nel secolo XVI*⁶ primjećuje da Cleve u rješenju *Posljednje večere* napušta simetrični raspored Leonardovih likova i, usprkos također središnjem položaju Krista, postavlja s njegove desne strane sedam a s lijeve samo pet apostola. Posve uz rub predele pektorici pridružuje vlastiti portret, ali raspored ipak ostaje asimetričan. Takvu izmjenu Leonardove postave likova u tome stilskom vremenu opravdano smatra Hoogewerff začudnim.

Nesimetričnost koju Joos van Cleve uvodi u Leonardov raspored figura pojačana je na šipanskoj predeli izostavljanjem slikareva autoportreta, pa je s jedne strane Krista samo pet likova nasuprot sedam s druge. To očigledno dokazuje da je šipanska slika nastala po uzoru Cleveove.

Da je šipanska predela posljedica razrade Joos van Cleveova rješenja, ne dokazuje samo jednostvni postupak zbrajanja i oduzimanja. Usporedimo li im kompozicijske sheme, potvrdit će se isti vremenski redoslijed njihova nastajanja, ali će se istodobno pokazati karakter odstupanja od kanonskog rješenja iz kojeg one obje proizlaze.

Neovisno o razlici u obliku formata i zato specifičnim uvjetima postave likova, Leonardova *Posljednja večera* i Cleveova redukcija iste teme rezultati su posve različitih kompozicijskih postupaka. Dramaturgija Leonardova prizora temelji se na sažetoj naraciji ostvarenoj vrlo odmjereno korištenjem svake prikazane geste i stava da bi se iskazali, u razmjerima kanoniziranog biblijskog prizora, pomno prostudirani duhovni sadržaji apostola i Krista. Prikazani trenutak u kojem Krist izriče slutnju svoje buduće sudbine uzdignut je do dramatične suprotnosti između Krista, smirenog i usamljenog i povišene emocionalnosti njegovih uznemirenih i u skupine povezanih učenika. Nasuprot tome Cleveova sjevernjačka analitičnost koja naglašava pojedinačno, pa i sporedno do gotovo grotesknog isticanja, nije mu omogućila da shvati Leonardovu jezgrovitost kojom vrlo složeni idejni sadržaj iznosi na tako pregledan način. Napustivši Leonardovo grupiranje apostola, on ih povezuje isprepletanim i često izvještačenim pokretima njihovih tijela, ru-

ku i lica u ornamentalni i teško pregledni niz uzduž formata predele. Samo zato se moglo napustiti simetrični raspored figuralnih grupa i među njih uvesti vlastiti lik pa tako upravo simboličku izražajnost Leonardova prizora svesti na razinu anegdotalnog »realizma«.

U tako shvaćenoj postavi likova i učinak svjetla sveden je na izvanjsku slikovitost gdje bačene sjene presijecaju lica pojedinih apostola ili se njihovi oštri i zasjenjeni profili izmjenjuju sa snažno osvijetljenim pročelno prikazanim portretima. U tom se razigranom i virtuoznom baratanju rasvjetom gubi značenje onog Leonardovog psihološkog tumačenja Judine ličnosti, lice i poprskog kojeg je prikazano muklim akordima dubokih sjena nasuprot u svjetlu okupanih fizionomija ostalih apostola.

Već smo spomenuli da slikar šipanske *Posljednje večere* preuzima rješenje Joosa van Clevea, izostavljajući slikareva autoportret. Zbog tako smanjenog broja likova linearno ih razvrstava jer ih ne može razviti na toj strani slike u dvostruki niz kao na suprotnoj, gdje doslovno nastavlja kompozicijsku shemu svojeg predloška. Također naglašena frontalnost Kristova, nabori košulje i plašta na njegovim grudima upravo su citirani s Cleveova rješenja, koji opet u tom detalju prepisuje Leonarda. Šipanski slikar zatim i u drugim pojedinostima preuzima od svojeg uzora, ponavljajući na primjer netočne anatomske razmjere ruke⁷ pa i u korištenju svjetla pokušava ponoviti zasjenjenje bačeno na lice apostola koji se u obje slike nalazi na istome mjestu (četvrti s lijeva). Ipak niti jedna figura na šipanskoj predeli nije doslovni citat Cleveove.

Način predočavanja pojedinih likova pokazuje da je slikar šipanske *Posljednje večere* poznavao i mimo Cleveovo posredovanje djela visokorenesansnih majstora. Uzmimo za primjer samo apostola nalakćenog o sto (treći s desna) s energično podignutom glavom, oštrog profila i plaštem snažno lomljenih nabora. Plastična energija sadržana u voluminoznosti njegova tijela i ogoljelim ovalu glave prizivaju u sjećanje upravo mikelandeolovsku pojavu apostola Tadije s Leonardove *Posljednje večere*. Ne želimo time unijeti sumnju o nekim drugim vezama između šipanske *Posljednje večere* i Leonardova istoimenog djela, nego samo pokazati kako je autor šipanske slike djelovao u likovnom ambijentu u kojem su se u širim razmjerima preplitala iskustva sjevernjačke i talijanske visokorenesansne likovne kulture. Međutim njegova slikarska narav još uvijek je određena ranom renesansom pa u svojoj *Posljednjoj večeri*, premda nastoji likove ritmički povezati prostornim je postava nedostavno određena; crtež je neprecizan i ne daje oblicima jezgrovitu čvrstoću. Međutim draž same slikarske materije, finoća u oblikovanju pojedinih portreta i predmeta na šipanskoj predeli otkriva pravog slikara koji se iz svojeg provincijskog svijeta našao na razmeđu rane i visoke renesanse, ponesen snagom velikih ali i suprotnih likovnih poetika: talijanske i sjevernjačke.

⁷ Na obje slike peti apostol s desna ima jednako prekratku ruku a što je očigledno zbog vrlo sličnog položaja i draperije njegovih rukava.

⁸ NOTE SULLA PITTURA DEL »MANIERISMO« A GENOVA, *Critica d'Arte* 13/14, 1956, Firenze str. 97.



F. F. Sacchi: *Sv. Jeronim* (24,5 x 29 cm) predela oltara sv. Križa župna crkva u Šipanskoj Luci, otok Šipan (foto V. Marković)

Već sama činjenica da je šipanska slika nastala u sjeni Cleveova genoveškog djelovanja upućuje na to da je njezin autor boravio također u istome gradu. Osobine pak njegova stila, u usporedbi s velikim pojavama iz kruga Leonardova utjecaja, doista su provincijalne, pa je vjerojatna zbog toga i pretpostavka da je i sam pripadao genoveškom slikarstvu, dakle da je dijelio jednu tradiciju koja početkom 16. stoljeća ima isključivo lokalno značenje.

Joos van Cleve djeluje u Genovi u razdoblju kad se slikarska produkcija lokalnih genoveških majstora u stilskom i kvalitativnom pogledu sve jasnije raslojava. Bitno provincijski karakter toga slikarstva, određen utjecajima lombardana predleonardovskog razdoblja (Foppa, Borgignone...) i od kraja 15. stoljeća prisutnošću sjevernjaka (G. David, Patinier?), u drugom i trećem desetljeću mijenja se i probija razinu izrazito epigonskog dosega zahvaljujući pojavama Ludovica Bree (umire 1522/23) i osobito Piera Francesca Sacchija (1485—1528).

Razmatrajući genoveško slikarstvo 16. stoljeća Ezia Gavazza ipak precjenjuje njihovo značenje kada ih smatra »avangardnim pojavama«.⁹ Znatno je odmjereniije mišljenje da se radi o »najzrelijem plodu starog genoveškog ambijenta« izneseno u temeljnom pregledu ligurijskog slikarstva *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al cinquecento*,¹⁰ osobito uzmemo li u obzir to da su neposredno nakon Bree i Sacchija genovešku likovnu kultu-

ru odredila shvaćanja sjevernoflamanskog i srednjotalijanskog manirizma dolaskom Pierina del Vago (1528), Fordenonea i Beccafumija (1532) te ranije već prisutnošću djela Giulija Romana.¹⁰

Premda je iskustvo sjevernjačkog slikarstva sudjelovalo u stilskom porijeklu obojice majstora i Ludovica Bree i Piera Francesca Sacchija, leonardovske afinitete Cleveove mogao je dijeliti samo Sacchi. Jer Leonardovo djelo Cleve otkriva poslije svog prvog genoveškog boravka¹¹ pa ga afirmira u Genovi nakon povratka tek pos-

⁹ Genova, 1970, str. 145.

¹⁰ Vidi Ezia Gavazza, NOTE SULLA PITTURA DEL »MANIERISMO« A GENOVA, *Critica d'Arte* 13/14, 1956, Firenze, str. 98.

¹¹ Cleve je u dva navrata došao u dodir s Leonardovim slikarstvom: boraveći u Lombardiji i na dvoru Francoisa I u Francuskoj, međutim oba puta nakon Leonardove smrti, dakle poslije 1519. godine. (Vidi: Max J. Friedländer, *DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI*, Bd. IX, Berlin, 1931, poglavlje: Joos van Cleve — seine Andachtsbilder — seine Entwicklung str. 29—49; isti, *VAN EYCK TO BRUEGEL*, New York 1969, Bd. 2, str. 90—91; Georges Marlier, *JOOS VAN CLEVE — FONTAINEBLEAU AND ITALY*, »The Connoisseur, vol. 165, 1967, svibanj, str. 25; Goffredo J. Hoogewerf, *PITTORI FIAMMINGHI IN LIGURIA NEL SECOLO XVI*, *Commentari*, fasc. III, Roma 1961, str. 190.)



Joos van Cleve: *Posljednja večera*, predela oltara s Oplakivanjem Krista, Louvre, Paris



rije 1525. godine.¹² U to vrijeme je Brea već mrtav, međutim Sacchi upravo razvija vrlo intenzivnu djelatnost.

Sami biografski podaci i vremenska podudarnost u djelovanju Clevea i Sacchija u istome gradu ne bi bili dovoljan oslonac pokušaju da se šipanska predela s Posljednjom večerom poveže uz djelovanje spomenutog genoveškog slikara. Na takvu nas pretpostavku međutim potiču same likovne činjenice koje u razmjerima Sacchijeve slikarske biografije imaju osobito značenje.

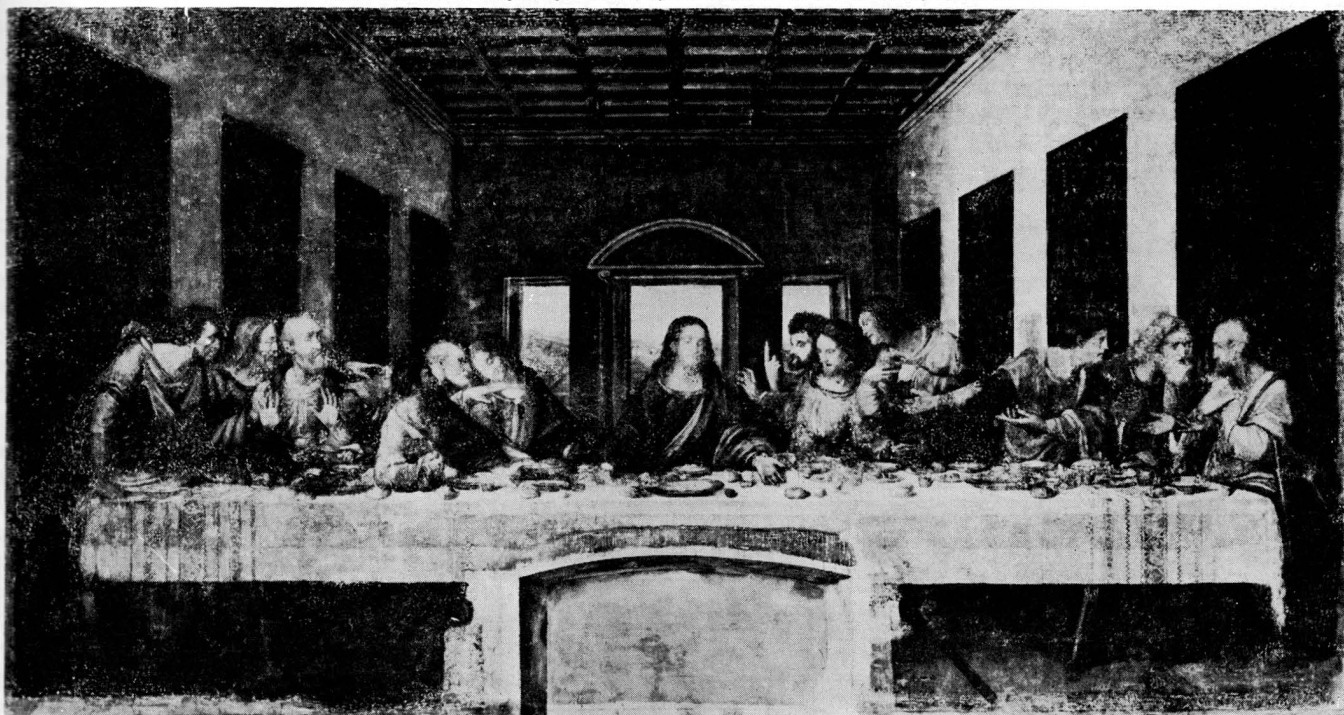
Jan Bialostocki u studiji *NEW OBSERVATIONS ON JOOS VAN CLEVE* (Oud — Holland, Amsterdam god. 70/1955, str. 121—129) želi pokazati da je Cleve poznao Leonardovo djelo, točnije njegove karikature već 1516. godine na temelju analize oltara sv. Rajnholda — međutim to mišljenje uglavnom nije prihvaćeno.

Sacchijev je opus naime malobrojan. Tek nešto više od desetak slika pouzdano se mogu povezati uz njegovo ime, a nastale su u vremenskom rasponu od 1514. do

¹² Korigirajući svoje mišljenje izneseno u *DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI* (Berlin 1931, vol IX, str. 23) Max Friedländer u knjizi *VAN EYCK TO BRUEGEL* (New York 1969), vol. 2, str. 87) navodi da se Joos van Cleve ne spominje u Antwerpenu od 1525. do 1535. godine te da je u tome razdoblju vjerojatno odsutan, ali ipak smatra kako otkriće podatka da 1528. kupuje kuću u Antwerpenu sužava spomenuti vremenski raspon.

U knjizi *LA PITTURA A GENOVA E IN LIGURIA DAGLI INIZI AL CINQUECENTO* (Genova 1970, str. 143) spominje se da je boravio u Genovi »oko 1511—1518. i možda ponovo, kasnije oko 1528«. Ista se godina navodi i u povi-

Leonardo: Posljednja večera, S. Maria delle Grazie, Milano





P. F. Sacchi: Posljednja večera, predela oltara sv. Križa, župna crkva u Šipanskoj Luci, otok Šipan, detalj (foto V. Marković)



P. F. Sacchi: Posljednja večera, predela oltara sv. Križa, župna crkva u Šipanskoj Luci, otok Šipan, detalj (foto V. Marković)

1527. godine.¹³ U tome razmjerno kratkom razdoblju do prerane smrti u četrdeset drugoj godini Sacchi je, određen kulturnim položajem Genove, pokušao sjediniti vrlo različita iskustva. Premda je bio odgojen u tradiciji

jesnom pregledu *PAINTING AND SCULPTURE IN GERMANIY AND THE NETHERLANDS: 1500—1600*. Gerta van der Ostena i Horsta Veya (*Pelican History* 1969, str. 192).

Goffredo J. Hoogewerff u *PITTORI FIAMMINGHI IN LIGURIA NEL SECOLO XVI*, (*Commentari, fasc. III, 1961, str. 190*) precizira genoveški boravak na vremenski raspon od 1525. do 1528. godine.

¹³ Prema podacima iz knjige *LA PITTURA A GENOVA E IN LIGURIA DAGLI INIZI AL CINQUECENTO* (Genova 1970, str. 138—145. i 172) Sacchijeva djela su: *Raspeće* (1514) Muzej u Berlinu; *Četiri crkvena oca* (1516), Louvre; *Sv. Obitelj sa sv. Ivanom* (1518) Muzej u Strassburgu; *Sv. Juraj* (cca 1520), S. Annunziata, Levanto; *Sv. Pavao*, National Gallery, London; *Triptih sv. Marije s Isusom, sv. Lazarom biskupom i sv. Lazarom*, Albergo dei Poveri, Genova; *Sv. Jeronim*, priv. kol., Genova; *Sv. Obitelj*, Pinakoteka, Dresden; *Poklonstvo pastira*, Bob Jones University, Greenville; *Sv. Jeronim i još jedan svetac*, priv. kol., Genova; *Sv. Martin, Jeronim i Benedikt*, Muzej u Berlinu; *Sv. Ante, Pavao i Ilarijon* (1523) Pal Bianco, Genova; *Sv. Dominik, Ivan Krstitelj i Toma Akvinski* (1526) S. Maria di Castello, Genova; *Skidanje s križa* (1527) Monte Oliveto, Multedo kraj Genove.

Također je sačuvan i jedan Sacchijev crtež za sliku četiri crkvena oca iz Louvrea na kojem je prikazana i luneta (?) s Pietà. Fotografija crteža nalazi se u Kunsthistorisches Institutu u Firenci. Anna Bocco je objavila crtež u studiji *CONTRIBUTI PER LA VALUTAZIONE DELL'OPERA DI PIER FRANCESCO SACCHI*, *Arte Lombarda* 13, 1968, str. 43—50.

lombardskog trećenta i umjetnosti Foppe i Bergognonea (a što dokumentira njegovo Raspeće iz Muzeja u Berlinu), gotovo se istodobno u njegovim djelima očituju afiniteti prema novim rezultatima postleonardovskog i uopće srednjotalijanskog slikarstva.

U pokušajima točnijeg određenja Sacchijeva stilskog porijekla izmjenjuju se imena Luinija, Sodome, Rafaela, Giulia Romana, pa čak i Perugia i Filippina Lippija.¹⁴ Prisutnost tih iskustava katkada je očigledna, ali kadšto se čini nedovoljno uvjerljiva ili su pojedini oblici u tom vremenu zrele renesanse suviše rasprostranjeni, te su »zajednička svojina« i karakteristično mjesto stila, pa je njihovo porijeklo teško povezati neposredno s izvorištem. Ali kod Sacchija također je »očigledan interes za flamansko slikarstvo osobito — naravno — novije i bliže, a to su bile velike oltarne pale koje je Joos van Cleve namijenio genoveškim crkvama: njihove odjeke lako je naći u Sacchijevim djelima iz trećeg desetljeća 16. stoljeća, u morfologiji pejzaža i pojedinim površinama bogato obrađenim i uopće u preciznosti pomnog bilježenja.«¹⁵ Na šipanskoj Posljednjoj večeri, premda nije prikazan pejzaž, te su osobine osobito izražene. Međutim nedostaje nam »dokazni postupak« da je ta šipanska predela s Posljednjom večerom, sv. Jeronimom i Stigmatizacijom sv. Franje doista djelo Piera Francesca Sacchija. U tu nam svrhu ne mogu poslužiti Sacchijeve oltarne

¹⁴ Vidi u prethodnoj bilješci spomenute tekstove.

¹⁵ *LA PITTURA A GENOVA E IN LIGURIA DAGLI INIZI AL CINQUECENTO*, str. 144—5.



P. F. Sacchi: Oplakivanje Kristovo, predela oltara iz crkve S. Maria di Castello, Genova, detalj sa Sv. Franjom i Jeronimom (foto V. Marković)



P. F. Sacchi: Oplakivanje Kristovo, predela oltara iz crkve S. Maria di Castello, Genova, detalj sa sv. Antom (foto V. Marković)

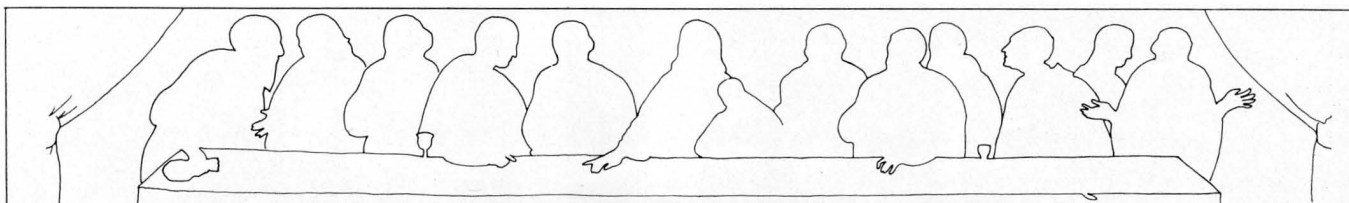
pale, jer nije uvijek primjereno usporediti likove široko oblikovane u velikom mjerilu s malim oblicima slikanim vrhom kista. Zbog toga je znatno bolje potražiti njegove slike malog formata, a koje nam dobro predstavlja predela oltarne pale sa sv. Dominikom, Ivanom Krstiteљem i Tomom Akvinskim iz genoveške crkve S. Maria di Castello. Palu je Sacchi potpisao i datirao godinom 1526.

Tematika je na spomenutoj predeli prikazana u široko otvorenom pejzažu po podudarnosti sa šipanskom *Posljednjom večerom* treba tražiti isključivo u oblikovanju samih likova. Moglo bi se na prvi pogled činiti da su likovi na genoveškoj predeli shematičnije prikazani. Upravo grupa svetih žena okupljenih u sredini predele oko mrtva Kristova tijela — na predeli je naime prikazano *Oplakivanje* — tipski je posve neizdiferencirana i u njihovim se fizionomijama ponavlja isti poluprofil. Ali i zbog kasnijih uljanih premaza i lakova doista su ogrubile fine tonske nijanse karakteristične za onovremenu tehniku masne tempere, a koja u šipanskoj slici, usprkos mehaničkim oštećenjima, još zrači svojom ljepotom. Ipak se mora potvrditi da je slikareva zaokupljenost detaljem i portretnom karakterizacijom na šipanskoj slici znatno izraženija. To je posve razumljivo jer je tema sažeta isključivo na prizor Večere, a ugledanje na Cleveovo slikarstvo izoštrilo je Sacchijev interes za fizionomij-

sku karakterizaciju i gestiku ruku jer su važno izražajno sredstvo onih unutrašnjih stanja koje slikar želi izraziti u likovima apostola. Premda je na taj način flamansko obilježje znatno neposrednije izraženo nego u ge-

P. F. Sacchi: Oplakivanje Kristovo, predela oltara S. Maria di Castello, Genova, detalj sa svetim ženama i mrtvim Kristom (foto V. Marković)





Shematska rekonstrukcija slike Posljednja večera P. F. Sacchija prije pregradnje predele, oltar sv. Križa, župna crkva u Šipanskoj Luci, otok Šipan

noveškoj predeli u nizu karakterističnih pojedinosti, pa i načinu uključivanja dijelova u organizaciju slikom prikazane cjeline, pokazuje ista obilježja. Tako likovi na obje predele, jednako apostoli kao i oni iz Oplakivanja Kristova, imaju ruke s izrazito kratkim ili čak deformiranim palcem, a ako su ruke prikazane da mirno počivaju, prsti su im paralelno i shematično položeni.¹⁶

U oblikovanju oka također su očigledne podudarnosti u ponavljanju tamno isertanog ruba gornjeg kapka iznad naglašene bjeloočnice. Pa i u postavi pojedinih glava, unatoč znatno municioznijoj i Cleveovim »*podukama*« određenoj izvedbi šipanskih, prepoznaje se isti portretni tip: sv. Franjo i sv. Ante Padovanski s genoveške slike posve su srodni po napetom krivuljnom obrisu glave, naglašenim jagodičnim kostima i uskim očima koso

¹⁶ U tom smislu osobito karakteristična lijeva ruka apostola koji se nalazi sasvim desno na šipanskoj predelji i s Oplakivanja Kristova iz S. Maria di Castello ruka svete žene koja pridržava Mariju, a za shematični paralelizam prstiju ruke mrtvoga Krista s genoveške predele i ruke sv. Ivana i do njega Petra sa šipanske.

P. F. Sacchi: Pietà (96 x 73 cm), župni ured, Šipanska Luka, otok Šipan (foto V. Marković)



usmjerenog pogleda s apostolom koji je na šipanskoj predeli prikazan desno do lika Kristova.

Na obje predele likovi nisu jednako kostimirani.

Odjeća im je određena njihovim »*ikonografskim osobinama*«, pa se na predelama susreću od raznolikih apostolskih odjela do redovničkih habita, ženskih halja i ogrtača i turbana Josipa iz Arimateje na prizoru oplakivanja Kristova. Ali ta je raznolikost odjevnih tipova slikarski jednako prikazana. Obrisna linija odjeće, karakter nabora njihovih tkanina, pa i sam slikarev rukopis, otkrivaju istu nacrtnu zamisao i slikarski postupak.

Neovisno o tipu odjeće obris je uvijek vrlo jednostavan, sveden na ponavljanje dugih, blago konveksnih krivulja, pa tkanine poput krutog omotača obuhvaća volumen tijela ne prateći njegove oblike. To je osobito izraženo kod likova prikazanih u profilu gdje je obrisna linija lučno odmaknuta od leđa; kod ženskih figura, kod kojih ogrtač obuhvaća poput marame i glavu, gipki prijevoci potiljka vrata i pleća posve su zanijekani i podređeni krivuljnoj nabuhlini nepodatne tkanine. Dovoljno je usporediti lik šipanskog Jude ili apostola koji je ruku položio na grudi (Kristu drugi s lijeva) s Marijom i lijevo do nje pratiljom s genoveške predele.

P. F. Sacchi: Pietà, crtež, Nacionalni muzej, Stockholm



Također i nabori koji raščlanjuju površine tkanina tek u jednako jednostavnim krivuljama. Tek ponegdje na šipanskoj predeli Sacchi pokušava ponoviti gipka mrežanja Cleveovih mekih tkanina (Kristov rukav na primjer), međutim na velikim površinama ogrtača opet se očituje Sacchijev slikarski način koji sustavno provodi na predeli iz genoveške crkve S. Maria di Castello: površine spljoštenih širokih i vrlo izduženih nabora obrubljaju sjenom tamnog tona koji ispisuje kontinuiranim tragom samo jednog poteza kistom.

Razlike u karakteru boje i oblikovanju forme uvjetovane su Sacchijevim nastojanjem da se u šipanskoj slici približi Cleveovom sjevernjačkom istančanom postupku. S druge strane, znatno elementarnija upotreba boje i snažni tonški kontrasti na genoveškoj slici omogućavaju mu da u pojedinom liku, u pokleklom sv. Jeronimu ili Josipu iz Arimateje — ali i u već spomenutom apostolu oštrog i uzdignutog profila sa šipanske predele — dosegne onu suzdržanu ali energijom ispunjenu pokretnost volumena koju su znali izraziti veliki majstori ranog činkvečenta.

Pojedinačne razlike između šipanske i genoveške predele ne sežu izvan već poznatih raspona Sacchijeve slikarske naravi jer i u šipanskoj i u genoveškoj predeli

¹⁷ LA PITTURA A GENOVA E IN LIGURIA DAGLI INIZI AL CINQUECENTO, str. 143.

¹⁸ Takova se postava »umanjenog« sv. Ivana dugo u 16. stoljeću nastavlja u lombardskom slikarstvu i kod značajnih slikara kao što je Bernardino Campi (*Posljednja večera*, Museo Civico, Cremona).

¹⁹ Motiv otvorenog zastora koji u slici optače prikazanu scenu karakterističan je za francuske postleonardovske slikare, a kod Clevea ga nalazimo na primjer u *Portretu žene* (reproduciran u Friedländeru *ALTNIEDERLÄNDISCHE MÄLEREI sv. IX, Berlin, 1931., tabla LIII*, u to vrijeme u posjedu trgovca umjetninama u Münchenu).

vladaju isti odnosi između dijelova slike. Slikar naime nastoji tematski i ritmički ujediniti kompoziciju, ali mu ta namjera ne uspijeva. Likovi povezani zajedničkom radnjom mimoilaze se pogledima, gestikulacija im nije međusobno uvjetovana, oni su izdvojeni u šutnji vlastitog psihičkog stanja »spremni da se svaki od njih vrati u 'veličajnost' jednog starog načina«.¹⁷

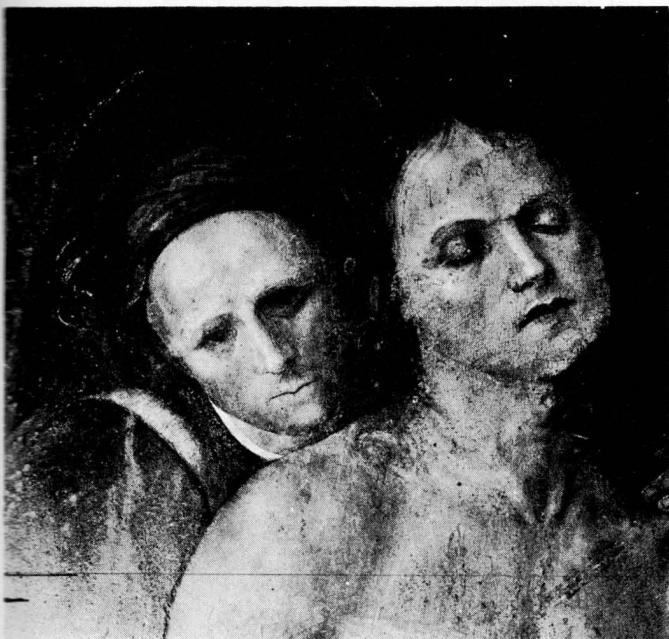
Ta prisutnost prošlosti jednako se očituje u tradicionalnoj postavi sv. Ivana, čiji dječjački lik je zaspao u naručju svojeg učitelja kao i na genoveškoj predeli u gotovo frontalno prikazanom mrtvom tijelu Kristovu.¹⁸

Rubna polja predele na kojima je s jedne strane sv. Jeronim za stolom a s druge Stigmatizacija sv. Franje, već stoga što je na njima prikazan samo po jedan lik, također dopojasno kao i u *Posljednjoj večeri*, ne omogućuju nam da znatnije proširimo dokaze o Sacchijevom autorstvu šipanskog oltara. Jedini novi podatak je isječak pejzaža uz sv. Franju, točnije uz mjesto gdje se nalazio njegov lik (oslikani sloj se tu oljuštio do daščane podloge), jednako prikazan u plavičastim tonovima i širokim potezima kao i na genoveškoj predeli.

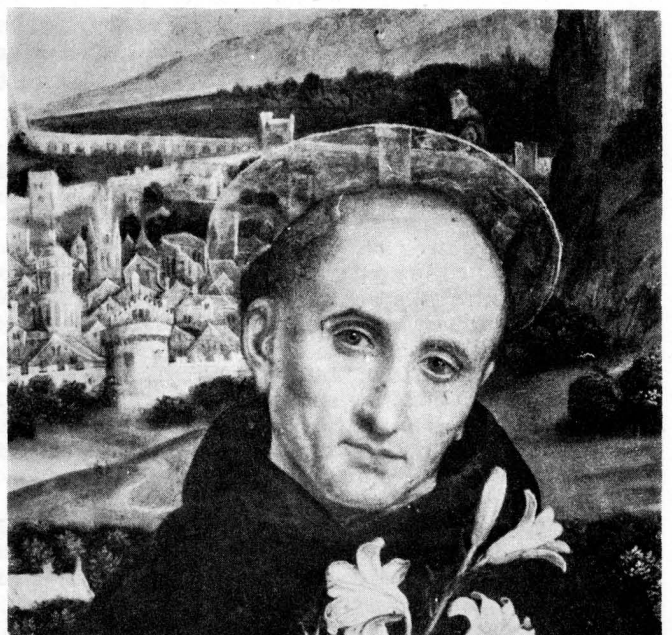
Pogledamo li pomnije samu konstrukciju predele, način kako su drvene njezine ploče sastavljene i kako rubne profilacije prilježu uz podlogu, uočit ćemo da je predele pretrpjela znatne preinake. Ona je naime stegnuta između zidova kapele tako da su završeci njezinih rubnih profilacija morali biti isječeni. Osim toga na samoj slici *Posljednje večere* naziru se dijelovi rastvorenog zastora koji je međutim presječen primicanjem bočnih oslikanih polja sa sv. Jeronimom i Stigmatizacijom sv. Franje. Očigledno stoga je dužina predele prije preinaka morala biti veća.

Prilikom rastavljanja predele u svrhu restauriranja ta se pretpostavka potvrdila i pokazalo se da je prizor

Detalj slike P. F. Sacchija: Pietà (vidi str. 166)



P. F. Sacchi: oltarna pala iz crkve S. Maria di Castello, detalj sa sv. Dominikom (foto V. Marković)



Posljednje večere bio optočen kao scena na pozornici široko rastvorenom i podvezanom zavjesom. Taj motiv također nalazimo i u Cleveovim leonardovskim rješenjima.¹⁹ Premda je boja na tim prikrivenim dijelovima predele djelomično oguljena pri promjeni njezina formata, jasno su ostala označena mjesta ranijih spojnica, a što je zatim omogućilo i točnu njezinu rekonstrukciju.

Samo na temelju predele nije ipak moguće niti she-matski predočiti oltarnu cjelinu. Ali kako je sačuvana i slika *Pietà* s atike istog oltara — sada pohranjena u župnom uredu također u Šipanskoj Luci — opravdano je pretpostaviti da je Sacchijev šipanski oltar imao palu veliku poput onih njegovih iz crkve S. Maria di Castello i crkve Monte Oliveto. Dimenzije slike *Pietà* naime suviše su velike (96 x 73 cm) da bi se našle na atici triptihalnog rješenja koje bi istodobno odgovaralo dimenzijama predele s *Posljednjom večerom*.²⁰

Potamnijela i od vatre oštećena površina slike *Pietà* iz šipanskog župnog ureda objašnjava sudbinu Sacchijeva šipanskog oltara. Omogućuje naime pretpostavku da je konstrukcija retable stradala u plamenu vjerojatno izazvanom svijećom koji je ošteti i sliku na atici. Vreli je vokal tom prilikom poprskao i predelu izazvavši sitne nabuhline u bojanom sloju (a što će se vjerojatno po mišljenju restauratora Emila Pohla u procesu restauracije moći otkloniti). Kasnija sudbina oltara nam je poznata. *Pietà* je započela lutanje po otoku Šipanu dok ponovo nije poklonjena istoj župnoj crkvi, a predela je svadena na nove dimenzije i smještena na menzu sada ispod baroknog drvenog križa s raspetim Kristom.

Sliku *Pietà* je *Cvito Fisković* neposredno nakon njezine restauracije pripisao Jacopu de' Barbariju na temelju crteža iz Nacionalnog muzeja u Stockholmu.²¹ Taj se crtež naime pripisuje istom majstoru, a jednako prikazuje grupu s Kristom i likom koji ga pridržava, vjerojatno Nikodemom. Na šipanskoj slici ista je postava obaju likova, međutim glave su im razmaknute i promijenjen je položaj desne šake koja pridržava zaglavak Kristove ruke. Mnogo je značajnija razlika u tome što je s druge strane Kristove postavljen Petar iz Arimateje (?) a također i umjesto bradatog Nikodema Kristovo tijelo pridržava lik koji predstavlja vjerojatno Mariju.²² Upravo te

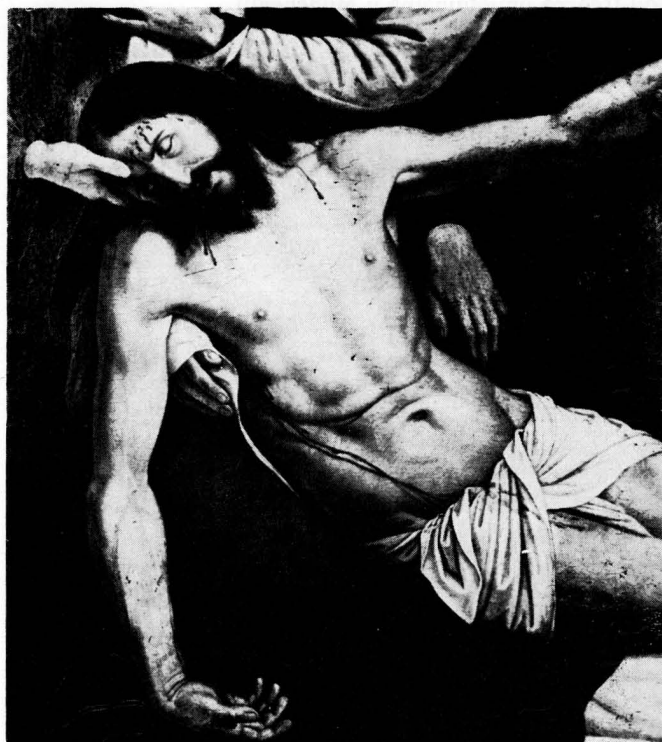
razlike između crteža i slike pokazuju da se radi o postupnom razvitku kompozicijske ideje koja u šipanskoj slici dobiva završni oblik.

Kako je sama slika suviše oštećena da bi se točno raspoznao karakter gornjih nanosa boje, posve je bilo razumljivo u pogledu autorstva prepustiti se stokholmskom crtežu. Ali kad s poznavanjem Sacchijevih lica s oltarne pale iz S. Maria di Castello ili mrtvog Krista iz crkve Monte Oliveto ponovo pogledamo sliku šipanske *Pietà*, podudarnosti nam se same nameću.

Blago nagnuta asketska glava sv. Dominika s visokim oblim čelom čvrsto rezanom linijom usana i nisko položenim, jedva naznačenim obrvama, koja nas s oltara u crkvi S. Maria di Castello promatra odsutnim melankoličnim pogledom, doslovno je ponovljena u također nagnutom licu Marijinom na šipanskoj slici *Pietà*. Maramu što joj poput turbana ovija kosu slikar je tako postavio da bi istaknuo istu onu jajoliku oblinu ogoljela Dominikova čela. Na šipanskoj slici sjaj Marijinog oka je potamnio, iščezle su i one, u lazuri nanese mekoće oko usana, ali nacrt njezina portreta i tragovi mekih modelacija neosporno su isti kao i na licu sv. Dominika s oltarne pale iz genoveške crkve S. Maria di Castello.

Zbog malobrojnih nama poznatih Sacchijevih djela znatno je teže naći tako očigledne podudarnosti i za druga dva lika sa šipanske *Pietà*. Ali niz karakterističnih pojedinosti upućuje ipak na istog slikara. Tako Kristova glava s linearno obrubljenim loptasto ispupčenim jabučicama sklopljenih očiju, čvrsta modelacija tijela, pa način nabiranja kože na trbuhu, na šipanskoj slici i na pali *Oplakivanju* iz crkve Monte Oliveto u Multedu otkri-

P. F. Sacchi: oltarna pala iz crkve Monte Oliveto, Multedo kraj Genove, detalj (foto V. Marković)



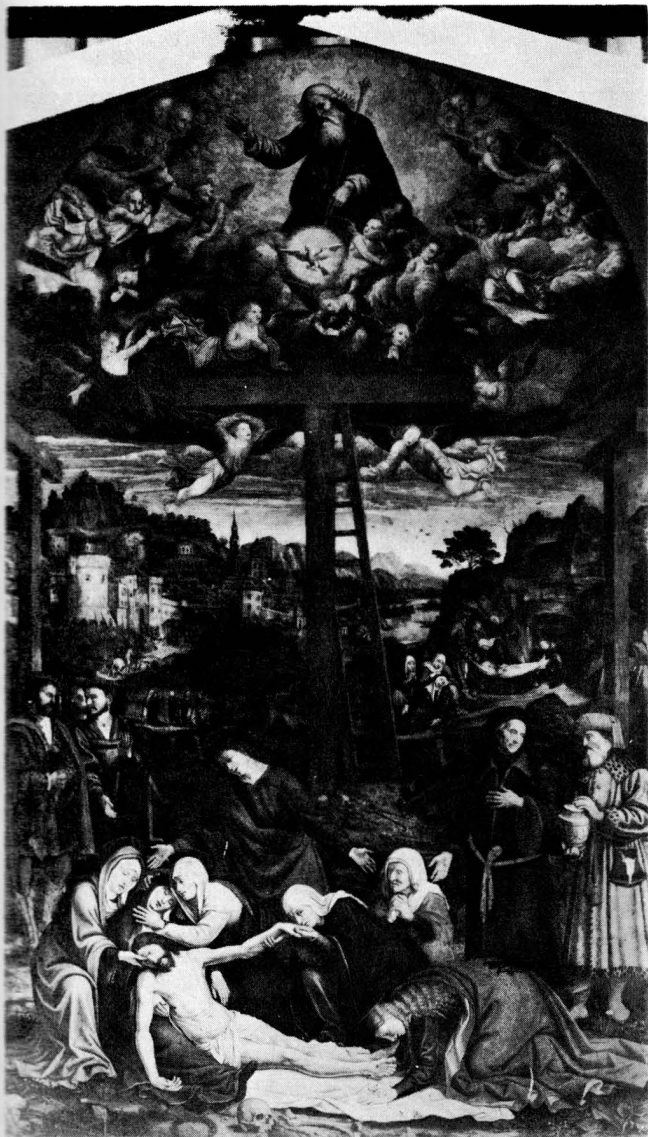
²⁰ U Sacchijeva doba rabila su se u Genovi vrlo različita rješenja oltara pa je posve vjerojatno da se i sam poslužio spomenutim, premda ne čestim oltarnim tipom. Istoga je tipa na primjer i oltar Francesca Francije s velikom pravokutnom palom i na atici s također pravokutnim formatom, a tematika te je slike, kako je bilo uobičajeno, *Pietà*. Na predeli je prikazan lik Krista koji nosi križ. Oltar se nalazi u crkvi S. Marino u Bologni.

²¹ NEPOZNATO DJELO JAKOBA DE'BARBARI NA ŠIPANU, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split 1972, br. 19, str. 85—89.*

²² Za prepoznavanje likova prikazanih u slici *Pietà* vidi iscrpnu analizu *Cvite Fiskovića* u istoj studiji.

²³ Isto, djelo, str. 88—89.

²⁴ I u svome crtežu koji donosi Anna Bocco (*CONTRIBUTI PER LA VALUTAZIONE DELL'OPERA DI PIER FRANCESCO SACCHI, Arte Lombarda 13, 1968, sl. 3*) također prikazuje istu temu, međutim širina formata omogućuje veću razgibanost i brojnost likova.



P. F. Sacchi: oltarna pala iz crkve Monte Oliveto, Multedo kraj Genove

vaju ista slikareva zapamćenja trećentističkih likova mrtvog Krista. Naime, i samu temu *Pietà*, prikazanu na atici oltara Sacchi je prihvatio od lombardijskih majstora 15. stoljeća koji su nastavili venecijansku, ili kako *Cvito Fisković* točnije primjećuje belinijevsku varijantu s Marijom uz mrtvoga sina.²³

Za Sacchija je također kao i na predeli i u prizoru *Pietà* s atike šipanskog oltara karakterističan način oblikovanja prstiju: palac na ruci Petra iz Arimateje izrazito je uglato sječen kao i na ruci sv. Dominika kojom priževa svoj štap.

Znatne razlike u likovnim osobinama između Sacchijevih šipanskih slika ne mogu se protumačiti samo nejednakim dimenzijama njihovih likova. One su naime posljedica različitih pretpostavki od kojih je započeo njihovo rješavanje. Posljednja večera s predele, kako smo već obrazložili, temelji se na Joos van Cleveovoj redak-

ciji Leonardova prototipa, a kad se Sacchi našao pred zadatkom rješenja atike istog oltara s prizorom *Pietà*, dakle pred zadatkom tradicionalnim za sjevernotalijansko slikarstvo 15. stoljeća, nastavio je prokušanu shemu njegove slikovne predstave.²⁴ U postavi likova i oblikovanju tijela Kristova posve se prepustio takvim sjećanjima, ali u licu Marijinom i maestetično ozbiljnom Petru iz Arimateje izrazio je melankoličnu mirnoću blisku »klasičnom miru« visokorenesansnih likova. — U toj se stilskoj neujednačenosti slika s istog, šipanskog oltara očituje »prenapregnuti« raspon Sacchijeve slikarske nadarenosti izazvan specifičnim povijesnim položajem likovne kulture u Genovi na početku 16. stoljeća.

Krajem 16. stoljeća Dubrovčani su dali u Genovi sagraditi vlastitu kapelu, sasvim pouzdano zbog već prethodno vrlo jakih²⁵ povijesnih veza. Kapelu su posvetili Bogorodici (jednako kao i dubrovačku katedralu) i svo- me zaštitniku sv. Vlahu, podigavši je uz jednu od najstarijih genoveških crkvi, uz S. Maria di Castello.²⁶ Također izbor svetišta uz koje su prigradili kapelu pokazuje da su ga već ranije osobito poštovali.

Sjetimo li se da je Pier Francesco Sacchi za S. Maria di Castello izradio 1526. godine veliki oltar, mogli bismo taj događaj smatrati posredničkim trenutkom između slikara i nama nepoznatog dubrovačkog naručitelja za šipansku crkvu.

Sacchijeva prerana smrt 1528. godine određuje nam vremensku granicu prije koje je morao nastati njegov šipanski oltar. Budući da je taj oltar kasniji od Joosa van Cleveova za genovešku crkvu S. Maria della Pace, posredno nam taj isti datum određuje i gornju vremensku granicu nastanka spomenutog Cleveova djela, pa i više od toga; razdoblje u kojem je Cleve već ponovo djelovao u Genovi. Naime Max J. Friedländer, nesumnjivo najbolji poznavalac povijesti starog nizozemskog slikarstva, na temelju podatka da je Joos van Cleve bio 1528. godine zaokupljen kupnjom kuće u Antwerpenu zaključio je da se tek zatim uputio u Genovu pa je i njegov oltar iz S. Maria della Pace datirao u 1531—1533. godinu.²⁷ Međutim vjerojatnije je drugačije tumačenje. Godine 1528. Genovom je harala kuga — u epidemiji stradava i Sacchi — pa je Cleve mogao i stoga razmišljati o povratku i preko posrednika obaviti kupnju u Antwerpenu ili se i sam tom prilikom odlučio da napusti Genovu.

²⁵ Vinko Ivančević u članku *O DUBROVČANIMA U GENOVI U DRUGOJ POLOVINI 18. STOLJEĆA* (*Analizirajući historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, god. X—XI, Dubrovnik 1962—63, str. 347—359*) donosi i pojedine ranije podatke pa tako i tekst ploče iz 1600. godine uzidane u zid kapele. U natpisu se spominje način uzdržavanja kapele i obveze redvonika prema u Genovi umrlim Dubrovčanima. Ti su odnosi i obveze, kako se spominje u ploči, određene dokumentom već 1581. godine.

²⁶ U studiji *OLTARSKA SLIKA SV. VLAHA U GENOVI* (*Studije o umjetnicima u Dalmaciji III, Zagreb 1975, str. 15—18*) Kruno Prijatelj se bavi slikom Aurelija Lomija *Mučenje sv. Vlahu* datirajući je u 1600. godinu.

²⁷ Tu dataciju iznosi u *ALTNIEDERLÄNDISCHE MALE-REI* (Bd. IX, Berlin, 1931, str. 35) smatrajući da majstor bo-



Peter Coecke van Aelst: Sv. Obitelj s anđelom (104 x 72 cm), crkva sv. Marije u Pakljenu, otok Šipani (foto V. Marković)

Peter Coecke van Aelst: Sv. Obitelj s anđelom, crkva sv. Marije u Pakljenu, otok Šipani, detalj (foto V. Marković)



SLIKA SVETE OBITELJI PETERA COECKA VAN AELSTA U PAKLJENSKOJ CRKVI NA ŠIPANU

Slika *svete Obitelji* s oltara crkve Sv. Marije u Pakljenu na otoku Šipani stjecajem se pustolovnih okolnosti našla u posjedu dubrovačke obitelji trgovaca i pomoraca, obitelji Sagrojevića. Njezin nam je član, naime, Frano Tomo ostavio o tome u svom testamentu 1630. godine neposredno svjedočanstvo: »U kući u kojoj se nalazim imam sliku Bogorodice, odlično izveden flamanski rad, koju je dobio na dar i kao priznanje moj djed Frano zbog vernosti alžirskom kralju Hairedinu Barbarosi«. Vojislav Gjurić na istoj stranici svoje knjige *Dubrovačka slikarska škola* zatim sažima riječi testameta: »Frano Tome Sargojević naređuje tada da se ona postavi u kapelu sv. Duha bratovštine Sv. Marije u Pakljenu na Šipanu . . .«²⁸

Neobična sudbina ove flamanske *sv. Obitelji* zasigurno ne može biti karakteristična za način pristizanja sjevernjačkih slika u posjed starih Dubrovčana, ali po stilskom podrijetlu i tematici ne odvađa se od mnogih djela

ravi u Genovi od 1530. do 1535. godine (str. 37) a jednako u sažetom i popularnijem smislu VAN EYCK TO BRUEGEL, *New York 1969, str. 90*) datira isti oltar poslije 1530. Podatak o kupnji kuće, spomenut već u *bilješki 13*, donosi u oba navedena djela na str. 23, odnosno 87.

U *bilješki 13* spomenuti su i tekstovi u kojima se predlaže isto vremensko razdoblje Cleveova genoveškog boravka te u ovom tekstu premda se takvo određenje ne potkrepljuje novim argumentima.

²⁸ Str. 172, Beograd 1963.

Peter Coecke van Aelst: Sv. Obitelj s anđelom, crkva sv. Marije u Pakljenu, otok Šipani, detalj (foto V. Marković)





Peter Coecke van Aelst: Triptih sv. Obitelji s anđelom, zbirka Friedricha Kohna, Stuttgart

koja su se istodobno nalazila u privatnim zbirkama njihova grada.²⁹ Krilni oltar s Poklonstvom kraljeva iz Biskupske pinakoteke u Dubrovniku čak je blizak po stilskim osobinama, pa i oblikom srednjeg polja, slici šipanske *svete Obitelji*. Budući da je prema dubrovačkoj predaji služio poklisarima Republike kao prijenosni oltar na putovanjima,³⁰ možemo ga smatrati karakterističnim za onovremeni »službeni« ukus Dubrovčana. I slika šipanske *sv. Obitelji* stoga se posve podudara sa zahtjevima istodobne dubrovačke likovne kulture.

Zbog izrazite likovne vrijednosti šipanska *sv. Obitelj* u više je navrata zaokupila interes istraživača. *Kruno Prijatelj* je dvije studije posvetio pobjližem određenju njezina autora i unutar opće prihvaćenog mišljenja da se radi o flamanskom radu iz prve polovine 16. stoljeća, u studiji *Novi prilog o flandrijskoj slici na Šipanu* opredjeljuje se za slikarski krug oko Jana van Amstela (radi 1527—1543. u Antverpenu), nalazeći znatne podudarnosti između njegovih slika Bogorodice s Djetetom nekoć kod antikvara Böhlera u Münchenu i *sv. Obitelji* iz crkve sv. Sulpicija i Dionizija u Diestu.³¹ *Prijatelj* na-

vodi u istoj studiji da su naročito »vidljive bliskosti u pejzažima sa dominantnim stablom prolisalih grana u prvom planu iza kojega se širi krajolik s rijekama, hridinama, građevinama i malenim ljudskim likovima. Što se tiče glavnih velikih figura u prvom planu, veća je srodnost naše slike s onom iz Diesta na kojoj su figure . . . preuzete od Coeckea . . . Ova srodnost likova šipanske slike sa ovim figurama preuzetim od Pietera Coeckea u skladu je i s prije iznesenim sličnostima naših likova s onima Coeckeeve slike iz zbirke Fink u Bruxellesu, na koju nas je bila upozorila A. Skovran.«³²

Približivši se tako posve blizu rješenja autor ipak s oprezom zaključuje: »Ne ulazeći u pitanje da li je spomenuta skupina flandrijskih slika zaista djelo samog van Amstela, ili je produkt njegove radionice, ili ih je pak izrađivala neka druga flandrijska »bottega«, koja je preuzimala figure po Coeckeu, Gossartu i dr., a krajolike po van Amstelu, to više što taj problem nije potpuno riješen ni od specijalista flandrijskog slikarstva, i što velik broj replika i kopija tih slika otežava još i više rješenje tog pitanja, mislim — bez obzira na te replike — da navedene analogije očito pokazuju da dragocjena šipanska flandrijska slika, poklonjena od Franje Sagro-

²⁹ Vidi bilješku 3.

³⁰ Isto, str. 171.

³¹ U: *STUDIJE O UMJETNINAMA U DALMACIJI II*, str. 24, Zagreb, 1968.

³² Isto, str. 24—25.



Peter Coecke van Aelst: Sv. Obitelj s anđelom, zbirka De-champs (prije M. Moutona) Bruxelles



Način Petera Coeckea van Aelsta: Sv. Obitelj, Državna zbirka umjetnina, Kassel

jevića pakljskoj bratovštini, očito pripada ovoj skupini.³³

Kako je *Kruno Prijatelj* sam u istoj studiji naslutio tek je objavljivanje *Georges Marlierove* monografije o Peteru Coecku van Aelstu (1502—1550) omogućilo točnije određenje šipanske slike *sv. Obitelji*.³⁴

Georges Marlier je slikama s tematikom sv. Obitelji u Coeckovoj monografiji posvetio cijelo poglavlje, pomno odijelivši pojedine njezine varijante.³⁵ Među tim je varijantama najbrojnija i za slikarstvo Petera Coeckea najznačajnija grupa slika u kojima je prikazana sv. Obitelj s anđelom. Tako prošireni obiteljski prizor aluzija je na odmor za bijega u Egipat, za vrijeme kojeg su sv. Obitelj hranili anđeli voćem.

U toj skupini slika likovi su prikazani kao polufigure. Marija sjedi na kamenoj klupi, ispred nje je niski sto na kojem je odložena otvorena knjiga i do nje nož te

trešnje uz rasječenu krušku i naranču. Lijevom rukom Marija uzima grozd iz plitice koju joj pruža anđeo, a drugom rukom pridržava u krilu dijete, dok se ono okreće na suprotnu stranu k Josipu i pruža ručicu prema voćki u njegovoj ruci. Tako suptilno povezivanje likova pogledima i gestama ujedinjuje grupu u logično razrješenu cjelinu prvoga plana.

Ista se kompozicijska shema s dubokim pejzažem iza likova doslovno ponavlja i u našoj šipanskoj slici. Očigledno je Coecke izveo rješenje figuralne skupine koje se kao kanonski primjer ponavljalo u njegovu atelijeru

³⁵ Peto poglavlje monografije posvećeno Sv. Obitelji *Marlier* je podijelio u onom dijelu koji se tiče našeg predmeta na slijedeći način:

- Sv. Obitelj u plain airu*
- I. Sv. Obitelj s anđelom
 1. Sv. obitelj sa sv. Josipom bez brade
 2. Sv. Obitelj sa bradatim sv. Josipom
 - II. Sv. Obitelj bez anđela
 1. Ispred panorame grada
 2. Ispod stabla
 3. Odmor djevice
 4. Ispred »intimnog« pejzaža

³³ Isto, 25.

³⁴ Monografija je objavljena pod naslovom *LA RENAISSANCE FLAMANDE — PIERRE COECK D'ALOST, Bruxelles 1966.*



Radionica Petera Cockea van Aelsta: Triptih sv. Obitelji s anđelom

s malim razlikama u oblikovanju pojedinosti. Jedino se Josip javlja u »alteraciji«, jednom golobrad, staračkog lika s rijetkim sjedinama na sljepoočicama ili pak muževniji, bradat s pramenom kose na čelu, ali uvijek u istom položaju oslonjen rukom o štap, a drugom nudi djetetu voćku. Po *Marlierovu* mišljenju tip golobradog sv. Josipa ostvario je Coecke u suradnji sa svojim tastom Janom van Dornickeom (Majstor iz 1518, djeluje 1505/10 — 1527) dok je njime do 1527. godine dijelio radionicu u Antwerpenu.³⁶

Unutar raspona tih neznatnih varijanti Coeckeovih sv. Obitelji s anđelom lik Marijin, njezina odjeća, nabori tkanina, prozirni veo oko glave i vrata jednako su oblikovani na šipanskoj slici i sv. Obitelji s anđelom iz zbirke Charlesa M. Moutona (sada u zbirci Dechamps) u Bruxellesu, a golobradi starački Josip i anđeo u raskošnim haljinama posve su isti kao i na slici iz zbirke Friedricha Kohna iz Stuttgarta. Za obje slike autor Coeckeve monografije *Georges Marlier* smatra da pripadaju ruci samog Coeckea, ističući da je sv. Obitelj iz zbirke Mouton »rijetko remek-djelo flamanske renesanse, oslobođeno svih predrenesansnih manirizama, a još nedodirnutu evropskim manirizmom druge polovice stoljeća«.³⁷

Pokušamo li točnije odrediti odnos šipanske slike i oba spomenuta podudarna Coeckeova djela, odmah će-

mo uočiti da je po čvrstini figuralne skupine, njezinoj približenosti rubu slikanog prostora — kako *Marlier* kaže »prema optici uvedenoj od Bernaerta van Orleyja«³⁸ — ona zrelija od likova u slici iz zbirke Kohn, pa je posve bliska rješenju Moutonove iz Bruxellesa: Oval je lica Marijina čak klasičniji, odsjaj je puti prigušeniji a modelacija oblina mekša, kao da Coecke u šipanskoj slici još jasnije izriče ideal sjevernjačkog romanizma i puštovanje Rafaelovu shvaćanju ljepote. Ali panoramski prošireni pejzaž iz sv. Obitelji na sve tri slike vrlo je različit. U tematskom pogledu, međutim, mnoge su im pojedinosti zajedničke. U virtuosno sitno ispisanim oblicima šuma, cesta, voda i zaljeva, gradova i planina, ptica u zraku i na vodi, seoskih kuća i mnoštva figura milimetarskih veličina raspoznaju se iste teme: prikaz Josipa i Marije na magarcu kako bježeći iz Betlehema za Egipat odmiču cestom, te skupina Herodovih vojnika koja traga za bjeguncima. Dakle posredništvom biblijskih scena predstava je anonimnog krajolika postala historijsko mjesto sa selom Betlehemom. Ali tematska širi-

³⁶ Isto, str. 220.

³⁷ Isto, str. 226.

³⁸ Isto, str. 222.

na koja obuhvaća brda, utvrđene gradove i dvorce, velike vode s brodovljem preobražava isječak iz Kristova života u prizor koji nam predočava sumu ovozemaljskog svijeta iznad koje je na nebu — barem na slici iz zbirke Mouton i Kohn — prikazan lik Božji. Kako je u disertaciji posvećenoj nizozemskom pejzažnom slikarstvu 16. stoljeća ustanovila *Ellen Spickernagel*,³⁹ takva interpretacija povezuje tematiku Bijega u Egipat s rajskim vrtom. U rajskom je vrtu naime Marija sa svecima okružena zidom. Međutim već je u srednjovjekovnim legendama raj opisan kao burg.⁴⁰ Dvorac, utvrda može zato biti atribut Marijin: *turris Divinis, Civitas Dei, Templum Salamonis*. Seoske kuće nasuprot dvorcu oprečno su čitovanje čovjekova bitka da bi se prikazalo ukupno područje zemaljskog i suprotnost nebeskoj sferi. Nebeska je sfera prikazana također u prvom planu slike, zahvaljujući prisutnosti Kristovoj, pa se zemaljsko i nebesko prepliću ukupnim tematskim opsegom slike, na taj način da je pozadina atribut i značenjsko objašnjenje likova iz prvoga plana.⁴¹

Postupne preobrazbe takva tematskog značenja pejzaža u nizozemskom slikarstvu također po mišljenju *Ellene Spickernagel*, osobito su bile prihvaćene u Antverpeni od Petera Coeckea i njegova kruga, prije nego je njegov učenik Pieter Brueghel afirmirao u drugoj polovici stoljeća seosku tematiku lišenu neposredno izraženih religijsko transcendentnih sadržaja.⁴²

Takav složeni tematski koncept krajolika Peter Coecke razvija u slikama sv. Obitelji u samostalnu i o figurama neovisnu prostornu zonu, pa *Elen Spickernagel* zaključuje da ono što je Patenier riješio u cjelini slike pejzaža Coecke i njegov krug ostvaruju u pozadinama svojih kompozicija.⁴³ Ali unutar tog općeg određenja može se na temelju odnosa figure — pejzažna pozadina u već spomenutim slikama iz zbirke Kohn i Mouton, te naše šipanske, raspoznati Coeckeove stilski vrlo karakteristične razvojne osobine. Slika iz zbirke Kohn prethodi onoj iz zbirke Mouton ne samo zbog rješenja figuralne skupine, kako je utvrdio *Marlier*, nego i po odnosu likova i pejzaža. Premda je u obje pejzažni prostor predočen u drugačijoj optici nego skupina sv. Obitelji ispred njega, na slici iz zbirke Kohn pejzaž se strmije uspinje u dubinu. Od plana figura slikar ga odvaja širokom zonom vode, međutim želeći odrediti polufigurama sv. Obitelji »čvrsto tlo pod nogama« ipak označava između Josipa i Marije rub obale sa žbunom rascvjetane perunike. Njegovi veliki cvjetovi suviše su približeni i minuciozno oblikovani a da ih optički ne bi uključili u plan s figurama. S druge strane, i tematski i prostornim mjestom oni pripadaju pejzažu pa njihova prisutnost uzrokuje neuvjerljivo prostorno produbljenje i nezgrapno miješanje figuralnog i pejzažnog sloja slike. Na taj način je poremeće-

na povezanost likova i jake asimetrije koje vladaju rasporedom udaljenih pejzažnih dijelova i ugrožavaju utisak stabilne ravnoteže između Marije, Josipa i anđela usprkos središnjem mjestu velikog brijega s utvrđenim gradovima koji zaključuje krajolik na pozadini neba.

Na slici iz zbirke Mouton razrješava slikar odnos prvog plana i pozadine ne samo tako što je figuralnu skupinu približio i prikazao krupnijim oblicima nego ona zaprema i veću visinu formata, a pejzaž se iza nje široko i blago rasprostire daleko u dubinu, gdje se tek strma brda, posve udaljena uzdižu u prostor neba. Tematski značajni, premda maleni likovi: sv. Obitelj u bijegu, anđeli koji beru voće te Herodovi vojnici prikazani su ne iznad grupe prvog plana kao u slici iz zbirke Kohn, nego lijevo i desno i uokolo njih. Između sv. Josipa i Marije izostali su deskriptivni biljni oblici, pa je i povezanost figuralnog plana nenarušena i znatno sustavnije provedena nego na prethodnoj slici.

Zbog tako majstorski riješenog pejzažnog prostora autor monografije o Peteru Coeckeu, *Georges Marlier* retorički postavlja pitanje treba li pomišljati na to da je majstor pejzažni dio slike povjerio nekom specijalistu za tu tematiku (što ne bi bio izniman slučaj u nizozemskim radionicama tog doba) — ali s namjerom da otkloni tu mogućnost i naglasi Coeckeovo mjesto u povijesti te tako značajne tematike nizozemskog slikarstva.⁴⁴ I u već spomenutoj disertaciji *Ellen Spickernagel* također je ustanovila izuzetno važan i neopravdano zanemaren Coeckeov udio, usmjerivši temeljni dio svojeg razmatranja na pejzažnu tematiku upravo u njegovu opusu.

Ne u manjoj mjeri nego slika iz kolekcije Mouton šipanska sv. Obitelj otkriva nam Coeckea kao izuzetnog pejzažistu. Po načinu organizacije krajolika i njegova odnosa s figurama prvog plana šipanska je slika možda čak zrelije rješenje. Naime figuralna skupina i pejzaž iza nje nisu predočeni kao posve odvojene i međusobno neovisne zone. U prostornom smislu premda su nepovezani — figure su videne s lica, a pejzaž s povišena mjesta — raspored je njihovih dijelova pomno usklađen. Središnji položaj Marije podudara se sa skupinom približenih stabala iza nje i oni zajednički određuju osovinu kompozicije. Kao što je Josip s jedne strane Marijine, a s druge anđeo, tako i stabla dijele krajolik na šumoviti predio s prizorom bijega u Egipat, seoskom kućom i oračem i, s druge strane, na duboki predio s Herodovim vojnicima, utvrđenim gradom i udaljenim planinama iznad voda. Ista je zakonitost organizacije figuralnog i pejzažnog plana, a nju određuje središnja zona posredništvom koje se i u prostornom smislu uspostavlja njihova neposredna veza, premda ne i povezanost. Deblo je jednog stabla posve primaknuto Mariji, obrisi se njegova lišća jasno raspoznaju i zatim se preko drugih stabala pogledom došire do široko rasprostrtih udaljenih pejzažnih dijelova. Na taj način oprostovljena skupina drveća u središnjem dijelu slike ima važnu posredničku ulogu u »izmirenju« dvaju prostornih sustava; frontalno videne i vrlo približene skupine svete Obitelji s anđelom i panoramski rasprostranjenog, s visine viđenog predjela, koji mnoštvom pojedinosti predstavlja ukupnost ovozemaljskog svijeta.

³⁹ *DIE DESCENDENZ DER »KLEINEN LANDSCHAFTEN« Studien zur Entwicklung einer Form des niederländischen Landschaftsbildes vor Pieter Bruegel (Fil. Fak. Münster 1970).*

⁴⁰ Opširnije o tome vidi djelo spomenuto u prethodnoj bilješci, str. 8—12.

⁴¹ Isto, str. 20—21.

⁴² Isto, str. 33.

⁴³ Isto, str. 39.

⁴⁴ Str. 226.

U usporedbi sa slikom iz zbirke Mouton skupina sve-
ne Obitelji je zapremila još veći dio visine formata i, um-
jesto da je krajolik od figuralnog prizora nešto posve od-
vojeno, na šipanskoj slici sudjeluje u temeljnom dojmu
življenja. U tom smislu šipanska je slika bliža visokore-
nesansnom odnosu figure i pejzaža, pa stoga bi se mo-
glo reći da gotovo kanonskom jasnoćom predočava idea-
le sjevernjačkog romanizma. U tome se Coecke nastavlja
na rješenja sv. Obitelji svojeg, uz Jana van Dornickea
drugog učitelja, na Bernaerta van Orleya, ali i Jo-
ana van Clevea, s kojim je bio i prijateljstvom vezan.⁴⁵

U grupi Coeckeovih slika sv. Obitelji s anđelom ši-
panska se jedina temelji na kompozicijskoj shemi sa sta-
blom iza Marije. Međutim u nizu njegovih sv. Obitelji
bez anđela nalazimo isti odnos figure i pejzaža. U tom
smislu šipanskoj slici najbliže su sv. Obitelj iz pariške
prodajne galerije Charpentier (1955. god.) i osobito ona
iz galerije umjetnina u Kasselu koja se pripisuje načinu
Petersa Coeckea. Premda je *Marlier* u monografiji daje
samom majstoru,⁴⁶ tvrdoće u oblikovanju likova pa she-
matski pojednostavnjeni i suho slikani pejzaž ukazuje
na to da se doista radi o ruci njegova suradnika.

Pitanje udjela radionice u djelu Petera Coeckea van
Aelsta osobito je složeno jer niti za jednu sliku nije po-
uzdano utvrđeno da je neposredan majstorov rad. Tako
između desetina replika njegove proslavljene invencije
Posljednje večere ne može se, kako *Marlier* navodi, sa
sigurnošću utvrditi njegov udio u izvedbi.⁴⁷ Isto je i s
drugom gotovo jednako tako značajnom Coeckeovom te-
mom, temom sv. Obitelji a anđelom, koja uključuje i na-
šu šipansku sliku. Naime u duhu renesansnih shvaćanja
o primatu crteža i značenju »*concetta*« za proces nastajanja
umjetničkog djela, majstor se posvetio ideiranju
novih motiva, tema i kompozicija pa izvodi i nacрте i
predloške za tepisarije, vitraje, prijedloge za skulpture i
velike arhitektonske dekorativne zadatke. Širinom djelat-
nosti nadmašio je i svojeg velikog učitelja Bernaerta van
Orleya, osobito kao teoretičar, prevodilac i inventor: Co-
ecke objavljuje skraćeno izdanje *Vitruvija* (1539), nepo-
sredno nakon venecijanskog izdanja (1537) prevodi na
flamanski i francuski Serlijeve knjige o arhitekturi
(1541). Izdaje knjigu *Triomphe d'Anvers* s grafičkim pri-
kazima arhitekture koju je projektirao za svečani ulazak
u grad budućeg kralja Filipa II. Inventor je također spe-
cifično nizozemskog tipa ornamenata groteske.⁴⁸ Bio je i
veliki putnik od Rima (1527) do Carigrada (1533—1534),
gdje, naučivši turski, pokušava sultanov dvor zainteresi-
rati za tapisarije.⁴⁹ Jasno je da univerzalni umjetnik ta-
kva istraživačkog zanosa i intelektualne znatiželje nije
sam ponavljao replike vlastitih likovnih invencija, nego

je često izvedbu odmah prepuštao pomoćnicima. S druge
strane, interes tržišta poticao je slikara na brojnu pro-
izvodnju, a sam je Coecke već naslijedio od svojega tas-
ta Jana van Dornickea veliku radionicu. Njezina osobito
obilna djelatnost morala se negativno odraziti u kasnijoj
povijesnoj sudbini Coeckeova djela. Zato se Coecke i
smatra najznačajnijim predstavnikom onog tipa pro-
izvodnje umjetničkih djela kakvu je sa svojim brojnim
suradnicima stotinu godina kasnije, također u Antwer-
penu nastavio Peter Paul Rubens.

Pred šipanskom slikom sv. Obitelji postavlja nam se
stoga pitanje: u kojoj je mjeri sam Coecke sudjelovao u
njenoj izvedbi. Bez namjere da sa sigurnošću odgovorimo
na to pitanje, ipak možemo već prethodno iznesene
indikacije za pozitivan odgovor potkrijepiti nekim povijesnim
činjenicama. Peter Coecke van Aelst bio je, nai-
me, dvorski slikar španjolskog kralja Karla V. Pratio ga
je također na ratnom pohodu u Alžir protiv Hajredina
Barbarosse.⁵⁰ Prisetimo li se podatka već spomenutog
u ovom tekstu o Franji Tomi Sagrojeviću, koji u testa-
mentu spominje da je sliku sv. Obitelji dobio njegov djed
upravo od Barbarosse za nagradu zbog vjernog službo-
vanja, onda je posve vjerojatna pretpostavka da je ta
Coeckeova slika dospjela u posjed Barbarosse, odnosno
Dubrovčanina Sargojevića u toku ratnog pohoda Karla
V.

Ako je Coecke prateći kralja nosio sobom svoju sli-
ku, onda se nije moglo raditi o djelu iz »serijske« pro-
izvodnje njegove radionice ili radu nekog njegovog po-
magača. Visoke likovne vrijednosti šipanske sv. Obitelji
opravdava pretpostavku da se radi o jednom od onih ma-
lobrojnih radova za koje možemo opravdano smatrati da
potječu neposredno od slikareve ruke.

Takvoj pretpostavci pridonosi i okolnost da je šipan-
ska slika poslužila i kao predložak u samoj majstorovoj
radionici. Gdje se danas nalazi njezina kopija, nije nam
poznato, međutim u Riksbureau voor Kunsthistorische
Documentatie u Den Haagu pohranjena je njezina foto-
grafija snimljena u Madridu 1958. godine.⁵¹ Usprkos na
prvi pogled doslovnoj podudarnosti, na madridskoj fo-
tografiji ipak se prepoznaju crtačke nespretnosti, osobito
u prikazu anđelove glave, ali i još mnoge manje razlike
u oblikovanju pojedinosti otkrivanju ruku jednog znatno
slabijeg majstora od onog koji je oblikovao šipansku sli-
ku. Posve je zato uvjerljiva rukom ispisana atribucija
na poleđini fotografije: način Petra Coeckea.

Budući da je fotografija vrlo slaba (a presnimljena i
ovdje reproducirana gotovo posve nejasna), zadržimo se

⁴⁵ Ellen Spickernagel suviše pedantno sužava ishodište
Coeckeova rješenja sv. Obitelji s anđelom samo na Orley-
evu sliku s istom tematikom u Pradu, ne vodeći računa o
tome da je mrtva priroda na stolu ispred sv. Obitelji dos-
lovno preuzeta po postavi i rekvizitima, od Clevea.

⁴⁶ Str. 229.

⁴⁷ Isto, str. 16.

⁴⁸ O invenciji specifično nizozemskog ornamenta groteske
vidi: Sune Schéle: PIETER COECKE AND CORNELIS
BOS, *oud Holland*, vol. LXXVII, 1962, str. 235—240.

⁴⁹ Za nas je osobito zanimljiv podatak da Coecke radi
niz crteža iz turskog života i na pojedinim od njih prikazuje
prizore iz Slavonije, što znači da je proputovao našim kraje-
vima. Na temelju tih crteža njegova druga žena objavljuje
drvoreze poslije njegove smrti, 1553. godine.

Uz *Marlijerovu* monografiju o tome vidi: Otto Benesch,
*THE ORIENT AS A SOURCE OF INSPIRATION OF THE
GRAPHIC ARTS OF THE RENAISSANCE, Collected Wri-
tings, vol. II, str. 56—63.*

⁵⁰ Taj podatak mnogi autori ne smatraju posve pouzda-
nim pa prijedlozi ovdje izneseni mogu se smatrati posred-
nim argumentima za njegovu vjerodostojnost.

⁵¹ Svezak Friedländer II, fasci. C.

na jednom ipak razgovjetnom detalju, na stablu iza Marijina lika gdje se mogu dobro uočiti razlike između Coeckeova originala i njegove replike. Deblo i grane stabla na šipanskoj slici obrasli su gustim lišćem. Njihov je krivuljni obris tako živo razveden da površine neba između grana njime obuhvaćene postaju likovno vrlo aktivan dio premda u tematskom pogledu nisu nego isječci neutralne pozadine. Samo je crtač Coeckeova formata mogao obrisnoj liniji dati takvu izražajnu snagu. To se dokazuje kad na temelju istog idejnog rješenja njegov sljedbenik pokušava na slici s madridske fotografije ponoviti iste oblike. Ali ogolivši mjestimično grane, raspored se lisnatih površina promijenio pa time i oblik površine nebeskog plavetnila između grana. Granato stablo postalo je ukružena mreža, a nebo se vratilo i umrtvilo kao udaljena pozadina i više ne gradi optički oživljenu ravninu u kojoj se granje i nebo, »pozitiv« i »negativ«, puno i prazno, pod Coeckeovom rukom likovno izjednačuju u jednu realnost.

Slika s madridske fotografije iz arhiva u Den Haagu i na neposredni način proširuje naše poznavanje Coeckeove šipanske sv. Obitelji. Naime ta njezina replika poznata nam s fotografije triptihnog je oblika i na krilima s jedne strane sv. Obitelji prikazan je sv. Jeronim, a s druge sv. Katarina. Da je krila posjedovala i naša šipanska slika, pokazuje ne samo njezin karakteristični oblik s razvedenom i uvis potisnutom gornjom stranicom formata, nego se je to potvrdilo i prilikom njezina skidanja s oltara radi restauracije. Na drvenom joj se okviru jasno raspoznaju mjesta gdje su se nalazile šarke i vijci kojima su krila bila učvršćena. Godine 1630, kad Frano Tomo Sargojević spominje u oporuci šipansku sv. Obitelj, ona već nije posjedovala krilne dijelove. Po madridskoj fotografiji možemo si ipak predočiti ne samo tematsku nego i likovnu njihovu organizaciju, jer najvjerojatnije ni na tim dijelovima triptiha nije Coeckeov pomoćnik napustio predložak, od kojega nam se sačuvao središnji dio na oltaru crkve u Pakljeni s otoka Šipana.

nac, spent in Ancona. The analysis of his work on the facade of the Merchants Loggia and portals of the St. Francis and St. Augustine Churches has established the correct chronology, defining separately the contribution of assistants on the first two monuments, and the two phases in the creation of the third. The extensive analysis deals with the problem of quality of all plastic elements contained in the works described, especially esthetical characteristics of significant sculptures, in some points opposing polemically opinions of other experts. The iconography of the monuments has been discussed in detail, as well as their stylistic features. This and the works the artist produced on our coast served as a basis to define his position within the framework of the humanist culture on the rise, maintaining the Gothic traditions of Venetian origin in building and sculpture, in the middle of the 15 century, in the Adriatic region.

Grgo Gamulin

TWO PAINTINGS BY ANTONIO VIVARINI IN CROATIA

Two paintings unknown to date have been attributed to Antonio Vivarini: »St. Helen« from the Perić private collection in Zagreb, and »Madonna with the Dead Christ« from the Jeličić collection in Split. The first painting dates from between 1448 and 1464, while the second might possibly be the work of Vivarini, created between 1450 (polyptych in Bologna) and 1464 (polyptychs from Osimo and Pesaro).

Angela Horvat

GOthic STATUE OF MARY OF BISTRICA

Analysis of the Gothic statue of Mary of Bistrica (Hrvatsko Zagorje) has established that the work was produced in a local workshop lacking finesse. The craftsman had a number of models for the statue, probably a stone sculpture among others, because the statue is only roughly finished at the back. The late Gothic statue with its rustic shape retains certain archaic elements from 1400 at the end of the 15th century, and presents a valuable example of naive sculpture in Southern Europe. It dates from 1490.

Vladimir Marković

A NEW INSIGHT INTO 16th CENTURY PAINTING IN DUBROVNIK

The predella of »The Last Supper« on the altar of the Holy Cross in the parochial church in Luka Šipanska (the island of Šipan) is attributed to P. F. Sacchi (1485—1528) because of its similarity to his Genoese works. Joos van Cleve's direct influence is also noted. The painting »Pietà« in the sacristy of Luka Šipanska is probably the part of the same altar by Sacchi, while the altarpiece has not been preserved. The painting »The Holy Family With an Angel« from the St. Mary's Church in Pakljena on the island of Šipan is attributed to Peter Coecke van Aelst (1502—1550) as one of the few paintings done by the master himself. The quality of the painting and the circumstances under which it came to Šipan point to this possibility.

Kruno Prijatelj

THE ALTERPIECE OF THE ST. HYACINTH BY PONZONI (?) IN KORČULA

The author discusses the altarpiece of St. Hyacinth in the Abbey Museum in Korčula, brought from the Church of Our Lady of Conception in the same town. The central part presents the revelation of the Virgin to a Dominican saint of Polish origin and the twelve smaller parts depict scenes from the saint's life. The work is attributed to a Dalmatian painter, Matija Ponzoni — Pončun (1586 — later than 1663), a disciple of Palma the Younger and Santa Peranda, who worked in Venice and Friuli and occasionally in his native country. The painting probably dates from the 1640's, when the artist was working in Dalmatia.

Radoslav Tomić

HERITAGE OF THE DRAŽOJEVIĆ-JELIĆ FAMILY

Numerous historical facts on the life and activities of prominent Dražojević-Jelić family from Poljice and Omiš region are presented chronologically on the basis of the family's genealogical tree and substantial archive records. The names and family ties are listed from the first known member, Dražoje, lord of Kamen-grad who ruled in Poljice around 1350, to the last male descendant, Juraj Dražojević Jelić (1846—1897). The family life in Omiš (since 1570) is documented through buildings that are still standing and a number of family gravestones.

Cvito Fisković

PITTONI'S PAINTING IN VIS

Paintings by prominent Venetian Rococo painter Giambattista Pittoni (1687—1767) have not previously been known to exist in Dalmatia, where works of 18th century Venetian painters are otherwise plentiful. Analysis of his style leads to the assumption that the great central altar painting in the Church of the Holy Ghost in Vis, on the island of Vis, is his original work.

Đuro Vandura

J. G. TRAUTMANN IN THE STROSSMAYER GALLERY IN ZAGREB

During analysis of the painting »A Woman Lighting a Candle«, attributed to Godfried Schalcken, donated to the Strossmayer Gallery by Ante Topić Mimara in 1967, an original signature was discovered leading to the conclusion that its real author is Johann Georg Trautmann (1713—1769). The painter worked in Frankfurt, painting in the manner of the late Dutch tradition. J. W. Goethe wrote of him: »Trautmann created several wonderful, Rembrandt-like Resurrections from the New Testament...« There is mention of several of Trautmann's contemporaries, painters with the same tenebrist expression who skillfully applied the effects of artificial light (candles, open fire, lamp).
