

---

# Dodatak dubrovačkom opusu Petra Martinova iz Milana

Igor Fisković

Filozofski fakultet Sveučilita u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad  
UDK – 73 Pietro di Martino  
73.046(497.5 Dubrovnik)“14”

10. 6. 2003.

Pojava i rad kipara Petra Martinova iz Milana u Dubrovniku izazivali su u našoj znanosti mnoga pitanja otkad su izneseni gušći podaci iz arhiva o njegovu djelovanju u razdoblju od 1431. do 1452. godine.<sup>1</sup> Povijesni su pak zapisi dopunili vjerodostojnu sliku o umjetničkoj pozornici na kojoj je odigrao znatnu ulogu,<sup>2</sup> tako da ga se moglo smatrati visokoškoloanim umjetnikom ili vodećim kiparom među inim majstorima kamenoklesarskih zanimanja. Ipak otkrivanje i vrednovanje njegovih ostvarenja ne bijahu jednosmjerno vođeni, pa ni suglasni u razmatranjima istraživača, koji ih se doticalu u neujednačenoj mjeri, zgodimice i lutajući s neistovjetnih polazišta.<sup>3</sup> Tako do danas nije stvorena

*S ciljem cjelovitijeg predstavljanja dubrovačkog opusa Petra Martinova iz Milana, autor poznatome kiparu pridaju još dva zanemarena spomenika. Riječ je o propovjedaonici u blagovaonici franjevačkog samostana, gotički jednostavnoj s reljefom utemeljitelja reda, te o kiparski bogatijoj propovjedaonici u crkvi sv. Dominika s reljefima četiri glavna dominikanska sveca. Uz te se atribucije osvjetljavaju i složenija druga pitanja o djelatnosti uglednog umjetnika u Dubrovniku od 1432. do 1452. godine.*

<sup>1</sup> Većinu daje C. Fisković, *Nasi graditelji i kipari XV i XVI st. u Dubrovniku*, Zagreb 1947. – još cjelovitije u: *Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku*, Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 27/1988. str. 89–144; usp. *Petar Martinov iz Milana*, Enc.Lik.Umj. 3/1964, str. 660.

<sup>2</sup> Posebice u knjizi državnog kancelara i učitelja Filipa de Diversisa – uz original: I. Fisković, *Djelo F. de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika*, Dubrovnik 1–3/1987.

<sup>3</sup> Sve se zapravo odvijalo u fazama iz 19. i 20. st., od arhivskih otkrića osobe i radova, cjelovitijeg praćenja djelatnosti po zapisima te morfološkog prepoznavanja jedne struje djelovanja, do uočavanja majstorovih europskih polazišta i izvandubrovačkih završetaka.

posve čvrsta ili stalna predodžba o Milančevim izravnim do-  
prinosima unutar stvaralaštva druge četvrtine 15. stoljeća u  
području Dubrovnika.

Sa svoje sam strane prije trideset i pet godina tome  
odškrinuo vrata uz netom okupljeni opus "neznano gotičkog  
kipara u dubrovačkom kraju",<sup>4</sup> između ostalog napisavši u  
zaključku članka o njemu: "Za odnos prema Petru  
Martinovom treba jasnije utvrditi da li je on učinio reljefe  
Pravde i Kneževe presude u galeriji polukata Kneževa dvora  
koji iskazuju otprilike podjednaki stilski izraz i likovni domet  
pa mogu poslužiti kao oslonac usmjerenju traganja za  
*neznanim gotičkim kiparom*".<sup>5</sup> Zapravo sam s bojaznošću  
studenta završne godine fakulteta, posredno povezujući dvije  
skupine skulptura: onu nezapaženu koju sam otkrivao u  
izražajno gotičkim postignućima, i onu koju se poglavito u  
sklopu Kneževa dvora naznačivalo djelom uglednog stranca,  
ključnim vidio okupljanje djela umjetnika koji Dubrovniku  
donosi osobine "mekog" ili "lijepog" stila na razini koja se u  
Hrvatskoj inače ne susreće.<sup>6</sup> Odonda su, međutim, drugi os-  
vrti na Petra iz Milana, nadasve oko njegovih pismeno osvje-  
dočenih radova a bez doticaja s vrsnoćama uočenoga  
bezimena kipara, primorali odlagati obradu načete  
teme.<sup>7</sup> Zadugo se tako oko onoga što se znalo ili naziralo, što  
se tek dokućilo ili jedva naslutilo zadržavahu prilične  
zagonetke. Preusmjeravajući pitanja na povijesna uporišta  
njegova rada, ni iznošenje novih podataka nije dovelo do  
odlučnog spajanja s opusom "neznanoga kipara", za kojega  
se najposlije nametao naziv "majstor franjevačke Madone".<sup>8</sup>

Sve čvršće uočavajući podudarnosti izraza toga anonimnoga  
kipara i vrloga Milanca, unutar prigodnog jednog prikaza raz-  
voja skulpture u prostoru Dubrovnika napisao sam 1992.  
godine da su ponajbolja djela još bezimenog tvorca  
dominikanske Imago Pietatis i franjevačke Madone "čvrsta  
naputa za očitavanje Pietрова umijeća. Usporedbom sa  
skulpturom Kneževa dvora, posebice Eskulapova polukapitela  
i alegorijskog lika Svete Mudrosti, naime, potanje se  
razjašnjavaju istančanosti njegova rukopisa u jedva  
zamjetnome izmaku od srednjovjekovne narativnosti  
okrenute humanizaciji lirskog ili idealističkog oblikovanja".<sup>9</sup>  
Budući da je to značilo preokret u shvaćanju prvi put naj-  
izravnije poistovječenih kipara, uslijedila je monografska ob-  
rada Petra Milanca u obliku jednog ljubljanskog magisterija  
sa znatnom količinom zanimljivih i važnih novih  
spoznaja.<sup>10</sup> Neovisno o tamo iznesenim i dokumentiranim,  
prema prvotnim identifikacijama umjetnika dijelom  
sukladnim a dijelom drukčijim stajalištima ili zaključivanjima,  
svoja sam uvjerenja tek mjestimice potvrđivao,<sup>11</sup> ujedno  
nastavio većem broju istorodnih skulptura razaznavati  
međuodnose s onima koje sam smatrao pouzdanije  
pripisivima krugu ili ruci jednoga te istoga kipara.

U tom pravcu ovdje iznosim dvije moguće atribucije koje  
potiču podrobnije sagledavanje opusa Petra Martinova u gore  
naznačenim okvirima, naravno, uz naslanjanje na ono što iz  
samih spomenika na terenu kao i iz dosadašnjih njegovih  
viđenja u stručnoj literaturi smatram relevantnim. Prije svega,  
dakle, uputno je naglasiti činjenice o ukupno dostupnom  
životopisu umjetnika koji u južnohrvatskom gradu boravi oko  
dva desetljeća,<sup>12</sup> prije negoli je otišao na službu kod  
aragonskoga kralja u Napulj, gdje se bilježio kao *sculptor* ili  
*marmorarius*, dapače s predznakom "kraljevski" i gdje postiže  
viteški naslov, kako mu i na grobnici piše.<sup>13</sup> U Dubrovniku,  
međutim, on bijaše upošljavan na više najznačajnijih  
ondašnjih graditeljskih zahvata od katedrale i Kneževa dvora  
do javnih česmi u sklopu novog vodovoda, a iz arhivskih zapisa  
proizlazi da nije nastupao i radio isključivo kao kipar kakvim  
ga se danas uglavnom gleda.<sup>14</sup> Po ustaljenom je ovdašnjem  
običaju vodio i graditeljske radove, izvodeći na njima skul-  
pture uz jasnu podjelu poslova sa zidarima i klesarima, ma-

<sup>4</sup> I. Fisković, *Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju*. Peristil 10–11/1968., str. 29–39.

<sup>5</sup> Isto – u tekstu je više pobližih no tek u novije doba razbuđenih poistovječivanja majstora dok se u literaturi predugo, uglavnom zbog isticanja smisla i sadržaja skulpturalne opreme Kneževa dvora, provlačilo uvjerenje o pripadnosti Petra Martinova renesansnome izrazu.

<sup>6</sup> Usp. I. Fisković, *Gotičko kiparstvo*. "Tisuću godina hrvatskog kiparstva", Zagreb 1996., str. 125–126.

<sup>7</sup> Konkretno se nekim stajalištima C. Fiskovića, iznesenima u Zborniku "Likovna kultura Dubrovnika 15.–16. st.", Zagreb 1991., str. 99–104., nisam ni htio suprotstavljati očekujući da se bolje iskristaliziraju u podrobnijem spoznavanju ranoga kvatročenta na tlu Dubrovnika, posebice oko oblikovanja Kneževa Dvora kao zadatka programski najavljenog temeljem već davnih istraživanja provedenih u režiji Instituta za pov. umjetnosti iz Zagreba.

<sup>8</sup> Naziv 1988. uvodi S. Kokole u prikazu izložbe i edicije "Zlatno doba Dubrovnika". Osobno ga nisam nikad prihvatio jer sam predmnijevao da "neznani majstor" zbog svojeg znatnog djela mora izići iz anonimnosti, odnosno steći ime, jer poznat po svojem opusu nije "nepoznat" (makar su zgodimice lektori to ispravljali), nego je samo stvar vremena za podrobnije spoznaje ili otkrića uz imenovanje u tragu slutnje kojom sam upravo fontanu Male braće pripisao radionici P. Martinova: I. Fisković, *Franjevački spomenici u okviru Dubrovačke republike*. "Pod zaštitom sv. Jeronima." Zadar 1999., str. 49.

<sup>9</sup> I. Fisković, *Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine*. Dubrovnik 1/1991., str. 112.

<sup>10</sup> R. Novak – Klemenčić, *Pietro di Martino da Milano u njegov dubrovnički opus*. Ljubljana 2000. – uz nekorektno ciljani pregled starije literature, već opusom identificiranog Petra Martinovog je uvjerljivo povezala s osobom "magister Petrus filius Martinij de Sormano de Mediolano lapicide" kojemu uz radove u Milanu i Đenovi, te Veneciji dvojbeno, slijedi punije stvaralaštvo u Dubrovniku i Napulju. Posebice u prilog djelovanja u našem gradu, što mu ispunja veći dio života, sustavno sređuje gradu i suradnjom prof. dr. I. Vojea vrlo korisno iznosi mahom znane dokumente iz arhiva *in extenso*.

<sup>11</sup> I. Fisković, *Gotika*. Enc. hrv. umj. 2/1995. str. 300.; Isti, *Kiparstvo XIII – XVI st.* "Hrvatska i Europa" 2. Zagreb 2000., str. 652–653.; Izravnije sam ga vrednovao i u pregledu naše umjetničke baštine u sklopu edicije o hrvatskoj povijesti u izdanju Školske knjige – ur. F. Šanjek – još uvijek neobjavljene.

<sup>12</sup> Prema C. Fisković, n. dj. 1988, 1991. – kroz to je vrijeme bio stekao kuću i zasnovao obitelj, što samo svjedoči opseg srastanja s južnohrvatskim gradom.

<sup>13</sup> Isto – Najpotpunije podatke R. Novak – Klemenčić, 2000., s osvrtom na

kar često i nenavodenima, nedvojbeno neophodnima a podređenima u svemu što Milancu bijaše povjeravano i za što bijaše po ugovorima plaćen. Stoga se otprve i nameće pitanje što je sve on radio svojom rukom, a što tek osmišljavao i razrađivao dajući u izvedbu suradnicima ili pomoćnicima, od kojih se nijedan — koliko zasad znamo — nije dokazao sposobnim oblikovati ljudske likove u kamenu.

Izravan je pak kiparski rad Petra Martinova osim podizanja sakristije stolne crkve (nažalost bez traga uništenje),<sup>15</sup> posvjedočen u objelodanjenim arhivskim zapisima za dijelove *Male gradske česme, kipove sv. Vlaha nad vratima Kneževa dvora i istočnoga gradskog ulaza, dvije samostanske fontane, jedne grobnice u crkvi dominikanaca, ciborij glavnog oltara svetišta Sv. Vlaha, donekle još i za ogradu apside crkve Sv. Frane ili prozorske okvire za javne i privatne palače*.<sup>16</sup> Ne može se, naravno, očekivati da su preživjeli i otkriveni zapisi za svekoliko njegovo djelovanje, ali iz dosad poznatoga nema sumnje da je vlastoručno klesao u kamenu ljudske likove kao

i sastavke arhitektonske plastike važnih gradnji gdje mu i nalazimo tragove. Kako je Filip de Diversis već 1439. godine otkrio opsežan udio kipara na opremi Kneževa dvora,<sup>17</sup> za cijelo je Petar radio uz Onofrija Giordanova, uglednog *ingeniariusa* iz Cave kod Napulja, iskušan kao samostalni *lapicida* ili *tayapietra* od samog početka svojega dubrovačkog djelovanja.<sup>18</sup> Ipak je, trajno s dobrim zaradama i — čini se — bez stalne službe pri općini, vladao složenijim umijećima budući da je davao upute i nacрте inače iskušanim kamenarima,<sup>19</sup> a jednom je prema domaćim običajima uzeo mladog pomoćnika, najvjerojatnije samo kao djetića.

Neki važni Petrovi radovi navedeni u arhivskim vrelima, dakako, nisu sačuvani jer su zdanja Katedrale i Kneževa dvora kasnije bitno preoblikovana, palače nisu ni raspoznate, a mijenjao se sustav cjelina u kojima se slijedom zapisa može očekivati njegov udio. Zato preostaje temeljita rasprava o svekoliko opusu vrijednog Milanca, uoči koje ovdje razlažem pitanja što se nametahu tijekom promišljanja njegovih prinosa i zasluga u umjetničkoj baštini i likovnoj kulturi predrenesansnoga Dubrovnika.<sup>20</sup> Pritom polazim od dva kiparska ostvarenja koja dosad nisu spominjana, a ja mu ih pripisujem smatrajući da ih je klesao isti majstor koji nam je ostavio kamene likove *Bogorodice* u samostanu franjevacu i *sv. Vlaha* kao biskupa na unutrašnjim Vratima od Ploča, te reljefe *Imago pietatis* u dominikanaca i *sv. Vlaha* kao vladara na prijestolju sred kule Puncije, potom *figure Male česme i alegorijske likove ili višedlane prizore* u Kneževu dvoru,<sup>21</sup> kao izražajnije unutar prepoznatljive nekoč još šire njegove ostavštine. Riječ je o *dvjema kamenim propovjedaonicama* izrazito gotičkih oblika u glavnim dubrovačkim samostanima, koje su uglavnom izmakle istraživačima stvaralaštva 15. stoljeća. Iako nisu istovjetne po namjeni, pa ni oblikovno, obje su prodičene reljefnim likovima svetih zaštitnika zgrada za koje su s prikladnim sadržajima rađene u prilično srodnoj zamisli. Premda su ti likovi u idejnom i umjetničkom pogledu glavni, svakako je odnos prema okviru pripadnom gotovo primjenjenoj umjetnosti zadao i neka ograničenja njihove likovne obrade.

Prva je *mala propovjedaonica u blagovaonici Male braće*, čitava sačuvana i predočiva ne samo u stilskim svojstvenostima već i prepoznatljivim kiparskim osobitostima, nastala pri završetku franjevačkog sklopa sredinom 15. stoljeća.<sup>22</sup> Na sjevernom zidu dvorane refektorija, naime, prema drevnom pravilu služila je čitanju vjerskih štiva s povišenoga mjesta tijekom obroka zajednice redovnika. Shodno namjeni, plastički je to najrazitiji dio opreme prostora, sačinjen iz kamena zajedno s okvirom donjih ulaznih vratašca i tijesnim, u debeli zid spretno uvučeni stubama, vrlo potpun u konstruktivnoj svojoj izvornosti i ujedno tipološkoj samosvojnos-

prijašnja gledišta o svim radovima i prijedloge rješenju niza problema.; *Ista, La prima opera documentata di Pietro da Milano*. Nuovi studi 8. s. d. p. 5–11. – najavljuje monografsku obradu Pietrova opusa u Dubrovniku.

<sup>14</sup> Naravno, uz neminovna lutanja pa i zablude što zahtijeva potanje pročišćavanje pogleda i uvjerenja, znatno prikraćeno kasnijom sudbinom porušenih zdanja na kojima se P. Martinov svojedobno ogledao.

<sup>15</sup> O njoj: J. Stošić, *Prikaz nalaza ispod katedrale u Dubrovniku*. Izd. HAD 12/1988., str. 30.

<sup>16</sup> Sve prema C. Fisković, 1988. – uz pozive na starije naslove i prije objavljene podatke.

<sup>17</sup> Doduše, spominjući obnovu Dvora nakon eksplozije 1435. i navodeći sadržaj novouključenih skulptura u trijem pročelja (s naglaskom na prikazu Eskulapa), on ne imenuje izvođače i ne razlikuje uposlene umjetnike, što na svoj način svjedoči o zapostavljanju njihovih individualnosti. Ističe tek Onofrija kao glavnoga graditelja, posebno otkrivajući da je s njime u dodiru, što i položaj Napolitanca čini višim od Milanca, u opisivanju grada posve zanemarenog. Svedeno se u tekstu nalazi navoda uz dodatna ispitivanja korisnih za konačne datacije i sadržajno tumačenje pojedinih čimbenika skulpturalne opreme Dvora.

<sup>18</sup> Budući da se Petra obično navodi s Onofrijem, potrebno je naglasiti kako je potonji stvarno bio građevinski inženjer i tehnički vještak, dok je zgodimice i nastupajući s Milancem, u gradu boravio svega šest godina 1436.–1443., radeći pod boljim uvjetima u službi Republike kao izvrsno plaćeni stalni projektant i nadzornik gradnje vodovoda i utvrđenja, posebno i arhitekt Kneževa dvora gdje daje i upute kamenoklesarima oko izrade dekorativne plastike – I. Matejčić u *Enc. Hrv. Umj.* 2/1996.

<sup>19</sup> Pietru se zapravo isplaćivahu rijetko nadideni iznosi za pojedine radove na kojima se ne potvrđuju izravna umjetničko-kreativna istodobna sudjelovanja ili neposredna suradništva drugih meštara.

<sup>20</sup> Vidi uvodni moj članak u *„Likovna kultura Dubrovnika 15.–16. st.“* – Zbornik Simpozija iz 1986.

<sup>21</sup> Prema dosadašnjim otvaranjima problematike uz prinose nekoliko istraživača (vidi bilj. 1, 4, 8, 10), dakle, u jezgri ostaje opus „neznanoga gotičkoga kipara“ koji se, uz neujednačena mišljenja oko pitanja skulpturalnog ciklusa Kneževa dvora i dviju javnih gradskih fontana, s datacijom u drugu četvrtinu 15. st. definitivno vezuje uz P. Martinova iz Milana.

<sup>22</sup> O tome: C. Fisković, *Gotičko-renesansni slog u samostanu*. „Zbornik Male braće“. Dubrovnik 1982., str. 439–464. Važno je da se time zacrtava onodobna morfologija kamene plastike koja nije na razini stilske istančanosti kakvu nudi pripadnik lombardijskih klesarskih radionica zrele gotike.



1. Propovjedaonica u blagovaonici franjevacu

ti.<sup>23</sup> Pozornost pobuđuje posebice zato što je malo takvih ostvarenja uopće preživjelo, a ovo je u Hrvatskoj među funkcionalno najuzornijima i umjetnički najdoradenijima.

Bitna je, prije svega, svekoliko vješta izvedbena potpunost, što dokazuje značajko stapanje graditeljskog i kiparskog rada uz visoku razinu kamenoklesarske obrade pa i tehničke pripremljenosti tvorca nedvojbeno cjelovite zamisli.<sup>24</sup> Pred nišom pod prozorom na krupnom konzolnom podnosu strši košara propovjedaonice s tri čitave i dvije raspolovljene strane vitkog osmerokutnog volumena. Osnovni joj dojam iznimne čvrstine daje geometrijski poredak s plastički naglašenim rebrima, blago povijenima na bridovima među ožbukanim poljima izduljenog podnosa, a osnaženima u vidu okvira klesanim pločama podjednako visoke ograde u gornjem dijelu. Izvirući iz najdonje višekutne stavke, profilirana se rebra šire prateći slično poligonalno lomljeni čitav volumen te tvore

konstrukciju vertikalne usmjerenosti. Neospornost njegova gotičkoga sloga stvara suglasje plastičkog skeleta i tehničkog sustava, po kojem je odličnim iskustvom složena čitava propovjedaonica.<sup>25</sup> Svrhom uspostave statičnog izgleda i ravnoteže u suodnosu dijelova, najizraženiji je na njoj vodoravni višestruko profiliran podanak visoke zatvorene košare. Ona pak sačinjena od monolitnih ploča bez završnog zajedničkog vijenca, uspravljenošću uskih pravokutnih stijenki odmjereno slijedi konstruktivne zakone i metode zrele gotike, na hrvatskoj obali rijetko tako dosljedno u stilu promišljene.

Pojedinačno su ploče uokvirene višestrukim profilima snažnih zaobljenja i oštih bridova prema praznim poljima, od kojih jedino srednje popunja vitka figura u reljefu uzdignuta na majušnom polukapitelu. Stojeći u redovničkoj odori, sa svetokrugom nad glavom, prikazan je sv. Frano, poluokrenut smireno, s križem malo skošenim u desnici spuštenoj niz tijelo, a knjigom prigrljenoj grudima zahvatom lijeve ruke. Umješno je očitovana osobna svećeva ljubav kako prema Raspelu, tako i prema Evanđelju, te asketski lik u prostoriji dnevnog okupljanja redovnika ima značenje idealiziranog njihova simbola.<sup>26</sup> Iako je reljefni lik prebojen više puta, nezatajeno se očituje kiparska izvrsnost njegova prikaza s krhkim tijelom koje se od nježnog raskoraka vidljivih stopala jedva zamjetno uvija prema poznatim obrascima gotičkog internacionalnog stila. Krajnje suzdržano prati unutrašnji svoj luk od desne povučene noge ka malo nagnutoj glavi i isturenoj, te težinom prelomljenoj lijevoj ruci s oštro rezanom šakom. Pod sumarno oblikovanim habitom, s rijetko raspoređenim okomitim naborima i širokim rukavima, ne

<sup>23</sup> Potanje o ostvarenju uz atribuciju P. Martinovu : I. Fisković, Dva priloga spomeničkoj baštini Male braće u Dubrovniku. "Između povijesti i teologije – Zbornik A. Matanića". Zadar 2002. Nažalost su se fotografije pravodobno izrađene za prvo objavljivanje izgubile između uredništva i tiskare, što mi bijaše poticaj više za ovaj tematski širi prilog.

<sup>24</sup> Uske se stube ukoso provlače kroz zid na način kako prethodno u sklopu samostana "fratara crnih" bijaše izveden i pristup pregradi lađe iz klaustura prema mojim uvidima i grafičkoj rekonstrukciji ing. arh. I. Tenšeka uz članak naveden u bilj. 23, usp. i 28.

<sup>25</sup> Istovjetan sustav ostvaruje propovjedaonica u refektoriju dominikanaca, još neobjavljena – vidi dalje.

<sup>26</sup> Samo se usput spominje u nav. "Zbornik Male braće" – Dubrovnik 1986., str. 444. i prateća sl. 17a.

<sup>27</sup> Pri izgradnji samostanskog sklopa C. Fisković, n. dj. 22. – je identificirao udio poglavito braće Petrovića iz kasnijeg doba. O dodirima pak P. Martinova sa samostanom svjedoče dva ugovora; u prvome se 1441. već u gradu provjereni kipar obvezao izraditi ogradu sa stupićima pred glavnim oltarom, a 1447. oblikovati česmu u dvorištu, (n. dj. u bilj. 22, 10.), što znači da je neupitno sudjelovao pri savršavanju jednog od najljepših gotičkih sklopova na našoj obali.

<sup>28</sup> O njoj ukratko u vodičima samostana: C. Fisković, 1975., str. 12. – "iz

gubi se tjelesna uvjerljivost, koju prati više oznaka prepoznatljivo vještoga kipara. Šturim potezima uspostavljenu voluminoznost zatvorenog obrisa, međutim, ne razgrađuju istančane deskripcije jer se uspostavlja slika sveca s mladenačkim licem nadasve postojanoga u svojoj vjeri. Uz izostavljanje dekora, svedenoga na podnožak lika u meko klesanome reljefu, sve se povinjava koliko skromnosti toliko i otmjenosti franjevačkog duha, te nema sumnje da prenosi težnje ranohumanističke likovnosti, odnosno oblikovanja koje je u Dubrovniku bilo na snazi tijekom gradnje sjevernoga krila samostana.<sup>27</sup>

Približno je iz istog vremena i *propovjedaonica u velikoj crkvi Sv. Dominika*, položena uz sjeverni zid lađe,<sup>28</sup> neobično niska zbog izravnog pristupa kroz vratašca iz južnoga hodnika klaustura. S obzirom na četvrtast oblik i veličinu, otprve se slagala s monumentalnošću pa i tromošću sakralnog prostora, ali nije čitko nalazi li se baš na izvornome mjestu i u kakvoj je vezi možda bila s negdašnjom pregradom lađe.<sup>29</sup> Danas je gledamo sastavljenu od slojevito složenog a raskošno vijencima kićenog lišća obrađenoga kapitela, kao podanka pravokutnom sanduku zatvorenih stijenki od kojih je prednja popunjena reljefima svetaca.<sup>30</sup> Ritmičnost njihove postave u plitkoj plastici smiruje suodnos okvira i likova, od kojih svaki obrisom a pogotovo načinom rastvaranja redovničkog ogrtača slijedi hladnu erudiciju gotičke estetike. Nižu se onda najviše slavljene unutar reda propovjednika: *sv. Margarita Ugarska*, *sv. Vinko Ferreri*, *sv. Dominik*, *sv. Petar Mučenik*, u šturo a moderno osmišljenim prikazima.<sup>31</sup> Poredani u najjednostavnijoj simbolici i u svečanome tonu crkvenih slika, pojedinačno su u skromnim formulama bez sitnoplastičkih opisa s čednim



2. Reljefni lik sv. Frane na propovjedaonici

svetokrugom pod školjkom, ukočeni svaki u svojoj niši na svojem kapiteliću što niče iz ukošenog njezina dna. Međusobno su razdvojeni pilastricima, oplemenjenima površinski uskim usjekom pod dvaput lomljenim lukom, a odozgo povezani vijencem gusto uvijenih listova sa završnim nizom piramidalnih vršaka. Svekolika obrada geometrijski ustrojenog okvira podsjeća na drvorezbarsku tehniku, zacijelo prikladnu za crkveni namještaj, ali nametljive školjke s lepezastim kanelurama iznad svakog lika jačaju arhitektonski dojam što naglašava svakog nosioca svetokruga u skladnim proporcijama ukupnog djela.<sup>32</sup>

Nedvojbeno se u pročelju propovjedaonice oponašao oltarni poliptih gotičkog nacrtu, kojemu je klesarska obrada dala osobit prizvuk monumentalnosti u malome mjerilu. Pridonosi tome i oblikovanje svetaca, odreda frontalno okrenutih, no mirnim gestama podređenih ikonografskim

dubrovačko-korčulanske klesarske škole, rad domaćih majstora gotičko-renesansnog sloga.”; S. Krsić, 2002., str. 42. – uz navođenje svetaca “rad domaćih majstora”, omaškom je datirana u 14. st. – usp. Isti, *Djela likovne umjetnosti u Dominikanskom samostanu u Dubrovniku u XV i XVI st.* Dubrovnik 2–3/1998., str. 247.

<sup>29</sup> O tome: I. Fisković, O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava na istočnom Jadranu – predano 2000. uredništvu Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji – Split.

<sup>30</sup> Njihov je izbor neminovno povezan s činjenicom da je taj samostan, utemeljen 1225., zapravo najstarije sjedište dominikanaca u jadranskoj Hrvatskoj, pa je i time dokazivao svoje značenje s punim uvažavanjem kako ugarskih osnivača tako i daljnijeg svojeg ugleda u državnoj zajednici Dubrovnika.

<sup>31</sup> Lako se prepoznaju po urednim ikonografskim atributima, čak s naznakama psihologizacije likova u tragu tumačenja 15. st. – usp. “*Bibliotheca sanctorum*” 1962–1966. po imenima svetaca u svescima IV, VIII, X, XII. Zamjetna je pronicavost naručitelja koji, sasvim razumljivo, u dubrovačkom samostanu poznaju bitne česti njihova duhovnog slavljenja iz vremena prije 1452. godine.

<sup>32</sup> Svakako je ostvarenje u kamenu skladnije od upotrebe rezbarene školjke nad stavkom slikanog poliptiha u istoj crkvi iz 1448.: “*Zlatno doba Dubrovnika*”, Zagreb 1987., str. 180. Kat. SI/7. – dalje.



### 3. Propovjedaonica u crkvi sv. Dominika

shemama na način da uvriježeni atributi svakom određuju pokrete tijela. Prva slijeva sv. *Margarita Ugarska* diže glavu i ruke prema sitnome raspelu nad vanjskim rubom školjke, dok je kruna položena uz desnu nogu.<sup>33</sup> Idući sv. *Vinko* u desnoj ruci nisko nosi otvorenu knjigu s tri ovješena svitka, a u lijevoj kruti ljiljan sažimajući bitna svojstva svojih najranijih viđenja.<sup>34</sup> Jednostavniji se ljiljan ponavlja u desnici sv. *Dominika* nad rastvorenom knjigom, dok mu je na drugoj strani model perspektivno skošene crkve, koja prebacuje težište lika ulijevo.<sup>35</sup> Zadnji, sv. *Petar iz Verone*, sjetno ukošene glave od noža u tjeme zabodena, drži palmu mučeništva desnicom a zatvorenu knjigu ljevicom.<sup>36</sup> U statički odmjerenome poretku četiri lika na posebno modeliranim postoljima vladaju plitkim nišama kao prostornim odjeljenjima, te sa slabo izraženim razlikama obrade tijela u strogim redovničkim odorama tek pomno osmišljenim kretnjama stječu zasebnosti. Ujedno im lica nisu lišena individualnih izraza, te se čedno razlikovnim crtama oslikava patnja sv. Petra, pučka energičnost sv. Vinka, misaona svetost sv. Dominika.<sup>37</sup> Time

se i raskriva sposobnost kipara, koji jednostavnim sredstvima, na mjestu predodređenom za izravne poruke, bez traženja neke lirizacije predočuje zadane sadržaje, povezujući celebralnost gotičkog izraza sa strogim nazorima učenih dominikanaca.

Gotovo s većom pomnjom klesano je *postolje propovjedaonice*, nalik velikom kapitulu što izrasta iz donje čaše na monolitnom stupcu, šireći se nabujalo pomoću uslojenih vijenaca gustog lišća. Iznad svega je važna dinamika njegova komponiranja što ne remeti statičnost cjeline, dok uz nepogrešivu simetričnost sastavaka tri zone razdvajaju racionalno odmjereni prstenovi vodoravnih profilacija. Oštrina je njihova klesanja tipično kasnogotičkih presjeka sračunata prema učincima svjetla i sjena razigrano povijanog lišća, ali i tektoničnosti čitave propovjedaonice.<sup>38</sup> Posebice u obradi nametljivo ornamentalnih sastavaka, kao i u ritmičkoj postavi na dva načina uvijanoga lišća, očituju se oblikovni principi i načini koji do granice apstraktnoga dovode stilizacije

<sup>33</sup> Inače su prikazi te svetiće – kćeri kralja Bele IV Arpada, razmjerno vrlo rijetki, a ovdje dokučivi s obzirom na povijest samostana prvotno u sastavu ugarske provincije. Prema arhaičnim viđenjima se mlada redovnica predaje mistici Raspela, stavom podsjećajući na legendu o stigmatizaciji koju je primila. Troroga kruna možda je znak trojice suverena s kojima se okrenuta redovništvu odbila zaručiti, ali ujedno i oblik koji Dubrovniku postade zbližen posredstvom uobičajenih anžuvinških.

<sup>34</sup> Lik je posebice s natpisima na knjizi Evanđelja i tri vrpčasta rotulusa što iz nje vise (možda glavne opusculae za poduku redovnika i puka), zanimljiv u ranoj inačici tumačenja "anđela apokalipse" – kako ga slaviše i prije okašnjelog posvećenja, kao propovjednika Posljednjeg suda. Budući da su natpisi s bjelodanim naznakama tih poslanstava, oni postaju važniji glede mogućeg doba izrade reljefa.

<sup>35</sup> Očito se ljiljan kod poglavara i pratilaca poziva na dominikansku pobožnost prema Djevici, odnosno osobnu duhovnu čistoću zaštitnika reda. Otvorena je knjiga znak propovjedništva, privrženosti nauku Svetog pisma, pojačana natpisom koji slavi njegove sljedbenike kao jamce svjetlosti svijeta, a crkva potvrda utemeljitelja reda s kojim je čitava ustanova osnažena kao sa zaslugama crkvenog oca.

<sup>36</sup> Uvriježeni znaci mučeništva su u ravnoteži s knjigom, na ovome mjestu ponavljano kao ključnim dokazom reda propovjednika iz povijesne zajednice kojeg i sv. Petar Mučenik pripada prvom naraštaju utemeljitelja, suvremenika sv. Dominika, ali rano kanoniziran i slavljen osobito na sjeveru Italije.

<sup>37</sup> Kako tipologija pojedinih svetaca odgovara onome vremenu, primjerno pokazuju prikazi istih na poliptihu u istome samostanu iz 1448. – cit. bilj. 32. – Inače je slikar Ivan Ugrinović surađivao s P. Martinovim već 1432.: J. Tadić, *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku – I/1952.*, str. 86–87., kad je pozlačivao "charlandas" s figurama majstoru tog imena. Međutim nije posve zajamčeno da se radi o našem kiparu, niti da je riječ o kamenoklesarskom radu: unatoč općenito nepročišćenome nazivlju likovno-plastičkih proizvoda, smatram da se tu radilo o pokretnim izradevinama, zacijelo nevezanima organski na zdanje sakristije stolnice, kako se inače tvrdi pozivom na navedene zapise.

<sup>38</sup> Nije dokučivo koliko je istoj konstrukciji možda pripadao monolitni bazament sačuvan u klausturu, a rađen morfološki vrlo suglasno spomeniku o kojem govorim. No, nije ni isključeno da su iz sastava prve obnove nekoć drvene pregrade crkvene lađe o kojoj ću više iznijeti na drugome mjestu.

<sup>39</sup> O portalu Kneževa dvora za ovdašnja zanimanja: I. Fisković, *Reljef renesansnog Dubrovnika*. Dubrovnik 1993., str. 143–144. – Svakako ne bi trebalo zanemariti tezu da je sadržaj portala preuzet s romaničkog portala katedrale (vidi bilj.

izrazito gotičkog predznaka ali ne zanemaruju stvarnosna ishodišta upotrijebljenih tema i motiva. Povrh svega, osim što je cjelina osmerostrana, tj. osmišljena u obliku kojim poglavito raspolagahu umjetnički krugovi europskog sjevera, vrsnoća se klesanja biranih vegetabilnih članova ne odvaja od obrade gornjeg vijenca propovjedaonice, pa ni od kapitelica s postolja likova na pločama njezine ograde, ma koliko da su različite veličine odredile neke njihove kakvoće.

Nastojeci u tim kriterijima spoznati rad istoga kipara, polazimo od iskustva da je arhitektonska plastika u pravilu stalnija odrednica jedne klesarske ruke. K tome se na sastavcima živopisne kamene dekoracije cjelina izravnije raskrivaju morfološke srodnosti sa skupinom radova koje nastojimo analitički okupiti. U odnosu na opisani podanak, u svojoj vrsti diljem Jadrana zacijelo izuzetan, najpreciznije su one određene u gotovo drvorezbarskoj obradi reljefa na *luku glavnog portala Kneževa dvora*, o kojem se govorilo s više gledišta,<sup>39</sup> pa i uspješno povezano s opusom kipara koji Gradu

ostavlja čitavu galeriju figuralne skulpture otkrivajući istančanost stilistike kakva se ne nalazi lako diljem jadranske Hrvatske. Ovdje objelodanjeni *reljefi svetih redovnika*, međutim, u tom su pogledu više nego suzdržani i nisu otprve prepoznatljivi kao radovi iste ruke. Ipak joj ih pridajem zbog očitavanja vrsnoća koje će se u tom pravcu pokazati važnijima od gledanja samoga "stila".<sup>40</sup> Zato bih i naglasio kako u ovome primjeru pojam stila nipošto nije dovoljan za određenje sudionika stvaranja kasnosrednjovjekovne baštine poput Petra Martinova. Naime, plastički govor toga u Dubrovniku svojedobno vrlo dobro prihvaćenog umjetnika donekle čak otklanja optičku viziju lombardijskih crta u korist ponešto drugačijeg, nužno pretpostavljamo: ovdašnjeg ukusa.<sup>41</sup> Čini se da time zadugo bijaše otežano i odlagano njegovo prepoznavanje na spomenicima koje je provjerljivo radio. Očito se poglavito u figuralnoj skulpturi podređivao prohtjevima određenih sadržaja, nerijetko čak odvajao od mekih stilizacija, po kojima ga cijenimo otpočetak, i prepuštao posve drugačijim osjećanjima kiparske forme. Zato kao putokaz njegovu prepoznavanju na opisanim dvjema propovjedaonicama promatramo ponajprije načine komponiranja s naglaskom na postavljanju likova unutar dijelova, a onda uvažavamo pojedinosti dekorativnog značaja nastojeći im dokučiti osobite oblikovne norme.

Glede prvonaznačenog pitanja valja istaknuti osobit umjetnikov osjećaj za arhitektonsku razradu volumena oplemenjenog skulpturom, koja mu je idejno ključna stavka i estetski svrsishodna dopuna. Redovito se pak njome izražava osjećaj za ritam koji majstor razvija na svim djelima, od ustroja cjelina do raščlambе njihovih dijelova.<sup>42</sup> Sa željom pak da se figura istakne važnijom, znači i plastički nazočnijom u zamisli cjeline određenog položaja i smještaja,<sup>43</sup> neujednačeno joj je rješavao okvire ili podnose. Tako se može dokučiti da dominikanska propovjedaonica slijedi principe gradnje *sakristije katedrale* 1442. godine, prislonjene uza zid glavne građevine a uzdignute na izdvojene nosače.<sup>44</sup> Srodan dojam ostavlja i franjevačka, po značajkama usporediva opet s *Malom česmom* sred grada, ali početno osmišljena uz uzdizanje tijela na podnos, koji podsjeća na sustave građenja kudikamo većih i velebnijih arhitektura u kojima se Petra Martinova konačno uspjelo iznaći izvan hrvatskih granica.<sup>45</sup> Strogo konstruktivan njihov slog ipak ne prijeći umjetniku pripisati raskošnu kičenost donjega dijela dominikanske propovjedaonice, jer joj uporište nalazimo u drvorezbarskoj maniri, kojoj nedvojbeno bijaše sklon.<sup>46</sup> Mogao ju je ojačati u Dubrovniku često radeći namještaj za crkve po starim od naručitelja zadanim uzorima, ali uz brojne zadatke i razvijati njihove zamisli prema neposrednim uvjetima i sadržajnim potrebama ako ne i nekim predajama, pa vrijedi zbog usporedbi očitati svojstva još nekih spomenika.

63.), jer je to moglo utjecati i na oblikovanje, ovdje uistinu medievalno usitnjeno a značajno vezano uz arhaičnu simboliku. Drugim riječima, pri opredjeljivanju djela P. Martinova u ovome slučaju kao i u drugima, treba voditi računa koliko su raznovrsni predlošci mogli suodređivati samo oblikovanje ili likovno izražavanje kipara u obradi čitave narudžbe.

<sup>40</sup> Za onodobna rasuđivanja o tome, a i slavi koju je općenito Milanac uživao, čini se zanimljivo da je kralj Alfonso Aragonski 1452. urgirao kod dubrovačke Vlade da mu pošalju P. Martinova u Napulj za rad na Castell Nuovu (n. dj. 7, 13), gotovo istodobno kad je od dužda mletačkog tražio da mu u istu svrhu iz Padove otpusti Donatella, umjetnika bitno drugačijeg stilskog izraza i dosega.

<sup>41</sup> Prateći same ideje uobličene u konzolama trijema Dvora donekle se odvrća od Milančeve gotike.

<sup>42</sup> Tako su npr. u dominikanaca čak uglovi gornjeg prstena lisnatog podnosa propovjedaonice zasebice istureni s istim osjećajem slaganja plastičkih čimbenika slijedom kojeg pobočke prijestolja sv. Vlaha na Puncijeli imaju svoje manje podnoške, ili su rebra svodova trijema Kneževa dvora završno u gotičkim profilima osnažena plošnim trakama poput onih na portalu istog *Palatiuma* na način poznat sastavcima propovjedaonice franjevaca i još nekim građevno-plastičkim ostvarenjima iz nastupa istog majstora.

<sup>43</sup> U tom smislu ne smatram ni slučajnim niti beznačajnim da je franjevačka propovjedaonica u nadsvođenoj dvorani refektorija osmišljena konstruktivnije izrazitijom od one koja u velikoj crkvi prati osnovni oblik prostora u malome mjerilu, te s jačom kiparskom raščlambom ističe svoju stvarnu ulogu.

<sup>44</sup> Usp: J. Stošić, n. mj. Svakako je zanimljivo da ta konstrukcija prethodi postavi sakristije šibenske katedrale koja u rješenju Jurja Dalmatinca iz 1452. godine renesansnim svojim oblikom natkriva ulicu. No, dok je to tamo to bilo nužno glede urbanizma, ovdje je možda bilo uvjetovano čuvanjem svih dragocjenosti koje su se u takvim prostorijama pohranjivale pored prezbiterija.

<sup>45</sup> Slijedom prijašnjih slutnji R. Novak-Klemencić mu je u opus vezala tabernakul u Pra kraj Genove, potpisan 1430. od "Mag. Petrus de Sormano", analitički ukazujući da taj bijaše odgojen u krugu majstora milanske katedrale, ako ne i izravno u radionici Jacopina da Tradate – n. dj., u bilj. 13.

<sup>46</sup> Premda nije nužno povezano, zbog opće ocjene osjetljivosti majstora valja podsjetiti da i predlošci pojedinim kapitelima za Knežev dvor bijahu rađeni u drvu. Bjelodano klesari bijahu upućeni u umijeća obrade te podatnije građe ipak prenosive u gdje kad vrlo sitnopsne njihove izradevine, a tehnike rada u drvetu su već u konstrukciji kamene propovjedaonice to nametljivije što se radi o kamenom namještaju, neminovno od početnog osmišljavanja bliskom posoblju bez obzira na sadržajnu svrhu.



4. Likovi sv. Margarite Ugarske i sv. Vinka Ferri





5. Likovi sv. Dominika i sv. Petra Mučenika

U vezi s ovima koje mu pripisujem svakako je nužno uočiti i neujednačenosti majstorove plastičke osjetljivosti. Po sebi samoj ona primjerno objašnjava razlike između skulptura na Kneževom dvoru u Dubrovniku i Castell Nuovu u Napulju, no nema sumnje da u tim cjelinama više bijahu tražena njegova kiparska negoli druga umijeća. Osnovno je da su se ona prilagođavala početnim razlikama samih sadržaja, a najvjerojatnije i različitim grafičkim podlogama važnost kojih nadilazi uočavanje podudarnih motiva.<sup>47</sup> Nedvojbeno se zalaganjem u sadržaje radova koje vidimo kao pripadne istome majstoru, objašnjavaju pa i opravdavaju prividna nesuglasja oblikovanja, od najistančanije plastički artikuliranih do strogo volumenski zamišljenih ili rezanih likova i njihovih skulpturalnih pojedinosti. Otkrivajući na toj osnovi raspone kreativne moći milanskog kipara, dakako, podložnog i prohtjevima naručitelja, važna je još i dimenzija likova koji na različitim položajima ne teže monumentalnosti čak protivno uvjetima svojih smještaja pa i značenja u gradu.<sup>48</sup> Bez obzira jesu li rađeni u reljefu ili punome volumenu, tako razmjerno nešto veći kipovi i svi kompozicijski razvijeni reljefi zahvaljujući modelaciji srastaju s prostorima u kojima se nalaze, ali i nadvladavaju nejednake okvire iskazujući ponajbolje razine Petrovih dometa.<sup>49</sup> U njima, međutim, nema uniformnosti jer su skulpture tipološki određene prema kasnosrednjovjekovnim standardima nekoliko ikonografskih razreda, ovisno o sadržaju i namjeni. Po toj pak liniji neće biti teško uvidjeti da su oni svetački mahom ispunjeni lirskim traženjima pojedinačne im ljepote kao izričaja duhovne plemenitosti, a oni općenito predani simbolici svjetovnog predteksta u okvir drugačijih zadataka klesani dekorativnije, ako ne čak i namjerice tvrđe.<sup>50</sup>

Znači da slabije plastičke razrađenosti likova na dvjema propovjedaonicama s izraženom sklonošću za sinteznim oblicem, kojim se također umješno provode neka bitna načela gotičke poetike, proizlaze dijelom iz mjere posezanja za narativno-naturalističkim izričajem kao ondašnjim mjerilom likovne savršenosti. U tom kontekstu reljefni likovi na propovjedaonicama zbog plastičke suzdržljivosti na prvi pogled nisu prepoznatljivi kao rad jednog te istog kipara. Međutim se učinkovitiji u tom smislu čine principi komponiranja, koliko je moguće spoznati: od cjeline prema dijelovima pri rješavanju određenih zadataka. Među poznatima iz zapisa razvidno je pak kako ponavljanje srodnih (npr. oltara i grobnica sa ciborijem), pa čak i istih (tip fontana s dvostrukim bazenom) nije uvjetovalo istovjetnost djela, nego je urodilo raznolikošću oblika, što njihova tvorca i uzdiže visoko nad likovnom prosječnošću južnoga grada. No u svoj raznolikosti pripisanih mu radova ipak prevladavaju klišei koji bez lombardijske škole nisu objašnjivi, odnosno

prednjače osobne fraze koje Milanca izdvajaju od istodobno u Dubrovniku djelatnih domaćih klesara.

Zacijelo i obje propovjedaonice gledane na taj način više potvrđuju širinu umijeća njihova tvorca negoli objašnjavaju likovnu kulturu Dubrovnika.<sup>51</sup> Premda odora svih reljefno na uspravnim njihovim ogradama oblikovanih redovnika ne podliježe nježnim opisima, u ozbiljnosti plastičkog tretmana ne gubi na uvjerljivosti. Površinski do granice plošnosti smirena zaobljenja tijela prenose zbilju drugačiju od sjevernjački razigrane odjeće većine Petrovih likova s primjernim podsjećanjima na antiku, i stoga ih gledamo kao stilski podjednako vrijedna. Moglo bi se čak govoriti o inačici "mekog stila", koji uz internacionalna svoja postignuća posvaja uporišta klasicizirajućih tonova, za koje smijemo pretpostaviti da bijahu bliski ukusu sredine, ali im još ne razaznajemo jasne korijene. Ipak se na *Maloj česmi* kao i na *konzolama u trijemu Dvora* čini dokučiv prijenos više manje srodnih modela kao mogući razlog za promjene kiparevih oblikovnih navada,<sup>52</sup> što ostaje zacijelo i nezaobilazno pitanje iz cjelovite njegove ostavštine kakvom je dosad predočena.

U širem smislu također je očita podvojenost između likova celebralnog sadržaja, u pravilu rađenih za posebne okvire i mjesta što im pojedinačno izdvojenima ističu idejnu vrijednost i plastičku izražajnost pa i umjetničku kakvoću, i onih koji bijahu mišljeni i ostvareni u složenijim ciklusima. Pri njihovim nastajanjima kao da se mora uvažiti utjecaj čimbenika koji donekle poremetiše nadahnuća svojstvena dosljaku sa sjevera. Tako su na propovjedaonicama unatoč

<sup>47</sup> To naglašavam smatrajući ikonografiju često važnijom za likovno rješenje od mogućeg oslanjanja majstora na izravne neke videne uzorke. Posebice u skulpturalnoj opremi Kneževa dvora unatoč povodenu za cjelovitim programom predočavanja Dobre vlade po uzoru na Palazzo Ducale, nisu svi prikazi – potvrđuje to i "Sacra Mens" – morali prije imati uzorke u djelima tamošnjih kipara.

<sup>48</sup> Izrada velikih kipova najvjerojatnije nije bila polje ogledanja P. Martinovog, te su i kipovi sv. Vlaha njemu pripisani, prema navadama stvaralaca u modi sjeverotalijanske gotike prosječno manji od ostalih gradskih: I. Fisković, *Kameni likovi sv. Vlaha u Dubrovniku*. Dubrovnik 5/1994.

<sup>49</sup> Otvoreno je k tome pitanje mogu li se na toj osnovi razlikovati majstorove faze unutar dubrovačkog mu opusa, o čemu sam pomišljao – n. mj. 2000. bilj. 3. – prije negoli je R. Novak-Klemenčić uredno posložila vrela, tako da tome zacijelo nema povoda. No razlike u stilistici radova u skupinama koje definiram uz bilj. 50 nukaju na daljnje istraživanje uz moguće razlikovanje pojedinih modela.

<sup>50</sup> Promišljanja u tragu tih gledišta mogla bi do neke mjere pružiti opravdanje razlikama plastičke artikulacije svetačkih kipova i reljefa koje sam prvobitno bio okupio u "opusu neznanoga gotičkoga kipara" a rađenih u najboljim tradicijama Pietrove lombardijske škole, i alegorijskih skulptura poput Pravde i Svete Mudrosti, preko kapitela Sudnice i Eskulapa, prema likovima s Male česme i konzolnih kapitela u trijemu Dvora okrenutih drugovrsnim plastičkim izričajima – vidi dalje bilj. 76.

<sup>51</sup> No, s obzirom na dugo održavanje gotičke mode u morfologiji arhitekture i kamene plastike, zacijelo ne bez utjecaja Venecije ali i prepoznavanja vlastite

neotklonjivim formalnim i idejnim im sukladnostima, čak i prije neophodnog skidanja naknadnih nanosa boje i oslika na njima, spoznatljive razlike, dijelom uvjetovane nejednakim postavama i veličinama reljefnih likova neistovjetnog smisla u drugačijim prostorijama odvojenih samostana.

Svakako je jedini lik utemeljitelja franjevačke zajednice u prostoriji gdje se Malobračani vanliturgijski okupljaju oslobođen ukočene predodžbe četvero svetih zaštitnika dominikanaca na dijelu crkvene unutrašnjosti namijenjenom prenošenju Božje riječi. Njihovi su manji likovi ikonički poredani i kruto ocrtani, no dekorativno uokvireni kako se priliči crkvenom namještaju, te ne bijahu izazovni iskazu klesarskih pomnosti dokazanome na ostalim figurama sakralnog ili alegorijskog značenja u gradu.<sup>53</sup> Prema većini njih u plastički složenijim sustavima prikazivanja, kiparski rukopis Milanca se na liku sv. Frane pokazuje osjetljiviji negoli na reljefima svetih dominikanaca iz navedenih razloga, a opet suzdržan s obzirom na zadatak predočenja samostanca u strogoj odori reda. Prvonavedenima nedostaje vitkost kojom se odlikuje sv. Frane, ostvarujući lukom tijela još i dvostruku torziju prikrivenoga kontraposta, stiliziranog po gotovo stereotipnoj shemi koju nalazimo i u drugim samostalnim likovima istog majstora. Dakle su sadržaj kao i mjesto izlaganja tih reljefnih likova suodredili odlike po kojima oni, okovani simbolikom idealne svetačke slike, ne odudaraju bitno od izričaja “neznanoga gotičkoga kipara”, alias Petra Martinova.

Na istim je likovima razvidna tipizacija mekih pojedinosti u oblikovanju ljupkih glava sa sitnim nosovima, naizgled



6. Postolje dominikanske propovjedaonice

poluzatvorenim očima i malim ušima, te vrlo sličnim frizurama rudlavih čuperaka. Uz značajko baratanje dlijetom, dakle, s pukim ciljem oživljavanja realističke prikazbe, a ne i produbljanja psihologije likova, prevladava gipkost ruke kao puki dokaz izvrsne kipareve škole.<sup>54</sup> S obzirom na to, primjerice, mladenačko lice sv. Ivana Evanđelista s reljefa *Imago Pietatis* najbliže je po ograničenoj čulnosti licu sv. Frane, ali se od njih bitno ne udaljavaju apersonalna lica dekotivno shvaćenih dječaka sa stupa *Male česme* ili onih u alegorijskim prizorima *Povorke pobjede* na konzolama trijema *Kneževa dvora*, ma koliko izgledali tvrde klesani. Slično pak u “lijepom stilu” šabloniziranom svetošću odišu ljupka lica *Bogorodice* i sv. *Margarite*, u glavnim crtama ne odudarajući od jetkije rezanih lica alegorije *Pravde* na prijestolju ili u niši stojeće *Svete Mudrosti*.<sup>55</sup>

Ništa manje nisu za atributivne prosudbe utjecajne plitko modelirane šake vitkih prstiju u neprirodno iskrivljenim položajima, koje osim na svetačkim likovima dviju propovjedaonica nalazimo na reljefima sv. *Vlaha* iz Slanoga i Šipana te Dubrovnika, sve do najistančanije radenoga nad gradskim vratima od Ploča.<sup>56</sup> Budući da su u pravilu šake koje nešto nose ili drže neprirodno svinute u spoju s podlakticom, često i nestvarno suho klesane, ta pojedinost postaje jednom od ključnih za prepoznavanje majstora. Isti dojam svojevrsne

tradicije vezane uz procvat društveno-političke zajednice i svijesti o osamostalivanju na prijelazu iz 14. u 15. st., Dubrovčani su sa zadovoljstvom prihvatili P. Martinova kako napućuju mnoge činjenice uz njegova ovdašnje životopisa: R. Novak Klemenčić (neobjavljeni magisterij – Ljubljana).

<sup>52</sup> Vjerojatno je to uputno za svo stvaralaštvo darovita kipara u kojem su te razlike dobrim dijelom izazivale nesloge među istraživačima, pa i neka lutanja u tijeku njegove prepoznavanja.

<sup>53</sup> U tom smislu prednjači skulptura “*Sacra Mens*” nad vratima Senata u Dvoru koju dosad najpotpunije tumači S. Kokole, *Cyriacus of Ancona and the Revival of two forgotten Personifications in the Rector’s Palace of Dubrovnik*. *Renaissance Quarterly*, XIX, 1996.; Posve pogrešna datacija djela u 16. st. potekla je iz krivog čitanja natpisa: tobože posveta papi Piju IV. – ponudenoga iz Gradskih muzeja u tijeku priprema za izložbu “Zlatno doba Dubrovnika” 1986., te sam je već ispravljao.

<sup>54</sup> Vidi I. Fisković, n. dj., 1968.

<sup>55</sup> Odgovarajući ukupnoj minucioznosti razrade kakva se u gradu inače ne sreta i zastalno potječe iz vanjadranskih kolijevki zrele gotike, pojedinosti je povezuju s opusom “neznanoga gotičkoga kipara” bez promjena u međuvremenu stečenim spoznajama o ikonografskim i morfološkim osobitostima.

<sup>56</sup> Na tragu opaski iz bilj. 37. – već sam pisao da se neki od tih radova vezuje uz slikarska iskustva, a može ih se ubrajati među najvrsnija gotička u jadranskoj Hrvatskoj, n. dj. u bilj. 48. – slično i za onoga na Puncijeli uz mogućnost da je izvorno to kip naručen Milancu za vrata Kneževa dvora – isto. str. 107.

iščašenosti opterećenih zglobova donekle ostavljaju i nisko postavljena koljena obično lijeve noge ili plosnata stopala na većini navedenih stojećih likova, uključujući nakon kipa franjevačke *Bogorodice* i alegorije *Svete Mudrosti* kao i *Pravde* u Dvoru, još i vitkoga *sv. Framu*, te valjda baš namjerice time na drugom ovdje obrađenom spomeniku jedino *sv. Dominika* ponešto oživljenog.<sup>57</sup>

Po svemu bih tome dvije skulpturirane propovjedaonice uključio u lanac međusobno usporedivih djela nadarenog umjetnika koji je u Dubrovniku radio puna dva desetljeća i ostavio po kakvoći različite tragove. Među njima nekoliko ih se osvjedočenih nalazilo unutar dvaju najvećih samostana, u kojima mu sada nastojim pridati i cjelovito očuvana, za susret s Petrom iz Milana i stvaranje potpunije slike o njemu, nova djela.<sup>58</sup> Posve razumljivo pritom raskrivamo kako je na njima iskazao estetska htijenja i plastično umijeće sukladno drugim postignućima, sročeno osobitim govorom po kojem mu razaznajemo porijeklo a utanačujemo i mjesto u razvoju gotike jadranske Hrvatske. To više je šteta što se tako malo znade o zdanju *sakristije stolne crkve*, iako iz ugovora o njezinoj gradnji nema sumnje da bijaše izvani prožeta sa skulpturom, čak u dva reda izmjenično s plastičkim čimbenicima tipično gotičkog ustroja.<sup>59</sup> Stoga se čini bliska zamisli *propovjedaonica*, kompozicijski cjelovitije s dominikanskom, a glede uspostave visećih, odnosno reljefno stršećih volumena i s franjevačkom, na svoj način opet usporednoj načinu oblikovanja javne *Male česme*.

Slijedom očitavanja likovnih osobitosti Petra Martinova iz Milana početne se podudarnosti među dvjema kiparski obrađenim propovjedaonicama vide u načinu smještaja likova sred praznih pozadina na konzolne polukapitele ne samo istorodnog tipa nego i izvedbenih potankosti. Uistinu su tako postavljeni svi likovi, bez obzira na pojedinačni im smisao, te veličinu i okvir. Podnoške redovito tvore dekorativno, iako sumarno modelirani listovi povijenih krajeva i oblina rubova pod ravnom plintom, a ključna je za procjenu morfoloških osobina tog motiva simetričnost na oba kraja jače kuglastih izboja sa središnjim uvučenim listom nad donjim oblina prstenom. Budući da to rješenje kao dokazivo omiljen majstorov motiv prati u inačicama i druge spomenike koji se u Dubrovniku vezuju uz doba i djelovanje plodnog Milanca, ne bi ga se smjelo podvesti pod opće oznake ondašnjeg izražavanja.

Štoviše, naglasiti bi trebalo javljanje rečenog podnoška u obliku kite lišća pod stojećim likom *Svete Mudrosti*, kao i na čaški pod nogama *Pravde* u atriju Kneževa dvora, kako bismo ga shvatili raspoznavajućim čimbenikom osobnog rječnika kipara koji uza svu darovitost ostaje sklon šablonama. K tome je na njima, uostalom kao i na starijim *krupnim kapitelima* u

pročelju Kneževa dvora, učestalo pomalo neprirodno odsijecanje dna listovima koji slobodno oprostorni ili sljubljeni s pozadinom rijetko ispunjavaju čitav svoj prirodni oblik početnom stapkom i po obrisu odredivom vrstom.<sup>60</sup> Znači da su uglavnom osmišljeni dekorativno, no tek kad se podrobnijom foto-dokumentacijom iznesu sve klesarije iz bogatog zbroja biljnog uresa kojim su protkani radovi istoga kruga, nužno će se i temeljem rečenog motiva utvrditi više dokaza Petrove ruke negoli je moguće danas. Zato i bilježim tek tipove lišća meko kovrčavog ili rudlano potklobušenog u čišćim reljefnim a nejednako klesanim postavama podno samostalnih likova, kao jednakovrijedne onome koje plosnato nazubljeno oživljava pozadine složenijih prizora, jer su slično iscrtavani potječući uglavnom iz istorodnih likovnih izvora.

Svakako su lišća koja u različitim rješenjima prate starim i novim atribucijama određene radove Petra Martinova vjerodostojnija od geometrijski sročeni motiva unutar njegovih radova. No, ovisno o veličinama plastičkih kompozicija i izradevina, u istome krugu nalazimo jače i slabije geometrizirane ne samo kapitele nego i drugačije vegetabilne podnoške figurama. U ljestvici dekorativnim listovima opletenih a

<sup>57</sup> Nedvojbeno mu je kao naslovniku crkve lik klesan s više pažnje, te se rukopis kipara lakše i otkriva.

<sup>58</sup> Kao priznati i traženi kipar, naime, prema objavljenim arhivskim vrelima Milanac je franjevcima klesao malu česmu za dvorište i ogradu oltara u samoj crkvi, a u dominikanskoj oblikovao grobnice patricijskih obitelji, očito udovoljavajući kasnosrednjovjekovnoj urbanoj umjetničkoj potražnji.

<sup>59</sup> Iz ispisa dokumenta se razaznaje da su nosači imali baze u obliku lavova, a na kapitelima među lukovima bijaše prvi red ovećih figura, drugi pak nad svojevršnim pilastricima, valjda među filalama koje je P. Martinov inače upotrebljavao, te rječnik oblika kao i kompozicioni sustav bijahu koliko gotički toliko sjevernjački, slabo spojivi s predajama naše obale, a unio ih je poglavito on.

<sup>60</sup> Reklo bi se da su zapravo to stilizirani akantusovi listovi nejednake veličine, ali je bitno da se svojim ujednačenim oblikom ponavljaju kao pretežiti vegetabilni motiv u plastici koja nas zanima. Posebno značajnim smatram da u nekoliko inačica opleću prsten podanka ili pozadine likova Eskulapova reljefa.

<sup>61</sup> O tome: C. Fisković, 1988. i I. Fisković, 1993.; Budući da je figuralne konzole na zvoniku splitske katedrale rabio već Bonino Jakovljević, moglo bi ih se smatrati stećevinom iz Lombardije. Dosta je k tome znakovito da ih domaći majstori 14.–15. stoljeća gotovo ne klešu u bilo kakvim zamislima.

<sup>62</sup> Naime, R. Novak-Klemenčić osim što u Milanu i Đenovi nalazi izravne Pietrove odraze, po arhivskim tragovima smatra da je 1432–1436. bio zaposlen u Veneciji, što neće biti lako dokazivo s obzirom na narav tamošnjih i dubrovačkih poslova, a djelovanje u Napulju poslije 1452. se postupno pročišćava praćenjem individualnog njegova izraza koji se ne podudara sa svima dubrovačkim radovima, posebice u primjerima *Male česme* i konzolnih kapitelu Kneževa Dvora.

<sup>63</sup> Vidi bilj. 39. – za prva dva spomenika. Ikonografske razloge o izvedbi portala daje M. Jurković, *Romanički motivi u skulpturi Dubrovnika*. "Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. st." Zagreb 1991.; K tome je sam P. Martinov privatnicima klesao raskošne prozorske okvire nalik već izradenima za Knežev dvor: C. Fisković, 1988., str. 132., što je važno zbog rasvijetljavanja mjesnih putanja obrazaca i ustaljivanja određenih potki više tradicionalizmu unutar kamenarskih

međusobno jedva razlikovanih već na nizu *dominikanskih svetaca*, onaj podno lika sv. Vinka se doima umanjenim prijepisom polukapitela s propovjedaonice sv. Frane, pa im se može naglasiti i približna istodobnost nastanka, s time što veličina matrice redovito određuje jačinu plastičnosti. Ne razlikuju se pak bitno od stilizacije njihovih čimbenika oni ulančani kameni listovi uz donji rub dvodijelnoga prikaza *Sudnice sučelice Pravdi* u atriju Dvora, dok se o složenije i mekše klesane inačice dvorednog poretka upiru plastički razigrana četiri živahna uprizorenja *Povorke pobjede* s konzola svoda vanjskoga trijema dubrovačkog *Palatiuma*.<sup>61</sup> Svi ma je važno da se ustrojavaju u jače ili slabije iskazanim simetrijama, te ih se može smatrati dokazima Petrovih rješenja istovjetnog ukusa ako ne i podrijetla pogotovo s razloga što, unutar naslijeđa 15. stoljeća, ne bijahu prije uvriježeni na istočnoj strani Jadrana.

Iz tih se polazišta dosta provjerljivo slažu ishodi rada majstora lombardijskog školovanja, pa ga vrijedi još sagledati i u drugim očitovanjima radi same atribucije dviju propovjedaonica. Tek zbroj pojedinosti na njima, naime, moći će nas uvjeriti o njihovoj pripadnosti sklopu slojevitih iskaza Petra Martinova u Dubrovniku, koji se zacijelo nije

tvrdokorno ni jednoznačno držao poduka podneblja iz kojeg je došao na Jadran. Njihova su prepoznatljiva obilježja tijesno vezana na iskustva lijepog stila internacionalne gotike, pa i na njegovim iskazima dosljednije uočljiva u drugim sredinama, od Piemonta do Veneta,<sup>62</sup> kao područja na njih prijemljivijih od hrvatske obale. Naprotiv, držeći se svojih tradicija Dubrovčani su stranome kiparu ugovorom iz 1450. godine izričito nametali oponašanje starog *ciborija katedrale* pri izradi novog okvira oltaru u svetištu Sv. Vlaha, vrlo slično i jedne grobnice u dominikanaca, a — kako se pretpostavlja — i *portala nadbiskupijske Bogorodičine crkve* na portalu Kneževa dvora.<sup>63</sup> U tom je kontekstu važno da, na tipološkoj i morfološkoj razini razvidne različitosti među skupinama njegovih figura, donekle ujedinjuje ponavljanje nekih dekorativnih motiva kao i sustava ili manire oblikovanja pojedinih figuralnih. Krupna *propovjedaonica dominikanaca* pruža u tome pravcu bolje pokazatelje jer nosi više usporedivih motiva kojima se nalazi analogija u djelima povezanim s imenom i radom Petra Martinova.

Primjerno unutar istog samostana na reljefu *Imago Pietatis* navedeni su kapiteli usitnjeniji u dvije inačice na baldahinu iznad likova,<sup>64</sup> gdje i sve okomice čini pilastric s plitkim usjekom istovjetan razdjelnicama kamenog poliptiha s propovjedaonice kao i na *bočnicama prijestolja sv. Vlaha na kuli Puncijela*. Također istorodnim iako oštrije rezanim glavicama završava snop stupaca *česme u vrtu Male braće*, potom i *akroterij vrh Male česme* kraj gradske Vijećnice.<sup>65</sup> U istom krugu su profili prstena koji okiva podnožak propovjedaonice u crkvi dominikanaca suglasni, po utisku ako ne točno i po presjeku, onima na bazi rečene *franjevačke fontane*. Također i niz dijamantnih vršaka iz završnog vijenca prvog spomenika nalazimo pri samome dnu drugog iz refektorija franjevaca, te na okvirima ploča s reljefnim likovima u svakoj strani inače u vezi s Milancem opravdano spominjane *Male česme*.<sup>66</sup> Daljnje sličnosti na toj liniji vode nas zaključcima o punijem njegovu udjelu i na *Velikoj česmi*, pa i otvaranju mogućnosti da mu se vlastoručnim radovima pridruži još i *propovjedaonica iz blagovaonice dominikanaca*, iako je u strogom slogu radena bez izražajnijih kiparskih dopuna.<sup>67</sup>

Po likovnoj zamisli i izvedbi naizgled dvojbena *propovjedaonica iz crkve sv. Dominika* ima još nekih pojedinosti od važnosti za povezivanje sa skulpturalnim izradevinama koje se okupljaju oko imena Petra Martinovog. U prvom su redu, naravno, uvjerljivosti sitnoplastičke obrade svetaca uz ponavljanje oblika očiju i usana, posebice frizure muškaraca, te zgodimično prelaženje odjeće ili atributa slikovitijem realizmu koji u cjelini koči format likova. S obzirom na zadatak njihova prikazivanja u niši, a na određenoj visini, uglavnom su plastički odnosi smireniji i sintezni nego li na kipovima i

iskustava negoli konzervativizmu samih naručitelja. Kao što sam već naglašavao, održavanje gotičkih oblika i rješenja imalo je čvrste razloge također u trajnom okretanju Veneciji, tada neodoljivoj čitavoj Europi i na Jadranu nesumnjivo uzornoj, ali i u svijesti o potrebi uzdržavanja spomena na doseg sretnog doba anžuvinskog pokroviteljstva nad primorskim gradovima.

<sup>64</sup> Općenito je taj reljef među uvjerljivijim putokazima kipareva sjevernjačkog odgoja otkad mu je R. Novak–Klemenčić utvrdila uporišta u gornjoj Italiji – uz bilj. 45., sa vrlo sličnim radovima. K tome je važno da Pietrovu Pietu posjeduje samostan za čiju crkvu je kipar 1449. radio grobnicu Zamagna sljedno dubrovačkom običaju: ugledom na stariju Restičevu koju je uz oltar crkve sv. Dominika resila ista tema, općenito pripadna grobnim spomenicima: Đ. Petrović u Zborniku 1991., a od te cjeline najvjerojatnije preostade sarkofag s reljefnim grbovima obitelji sačuvan u klastru samostana.

<sup>65</sup> Na njima se raspliće i više opažanja, poglavito oko slabosti pri oblikovanju neljudskih stvorenja iako se završni dio drugog: akroterij s dupinima čini plodom obnove spomenika – bilj. 80. – Zanimljive su još i kruto modelirane glavice lavova na prvonavedenoj česmi, jer se slažu s lavovima uz prijestolje Pravde u Dvoru, a tragom njihove nespretnosti može se odlučivati o izvornosti veće skulpture psa s Velike česme (u lapidariju Bokara), jer je nalik onome u prizoru dječaka s psom na slikovitoj konzoli trijema Kneževa dvora. Iz svega proizlazi da bi se "radionica P. Martinovog" mogla utvrditi jedino na Velikoj česmi uz razdvajanje dijelova iz 15. st. i sastavaka kasnijih restauracija.

<sup>66</sup> Ubraja se među sigurnija djela P. Martinova kako odaje pisani ugovor iz 1440., pa se upitna čine uplitanja drugih talenata, uključujući mladog Lauranu – kojega po naznakama V. Gvozdanovića, *The Dalmatian Works of P. di Martino da Milano and the Beginings of F. Laurana*. Arte Lombarda 42–43., 1975. – prihvaćaju s ograničenim poznavanjem prilika i putanja umjetničkog razvoja južne Hrvatske: H. W. Kruff, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*. München 1995.

<sup>67</sup> Neki se motivi ornamenta čine starijima, neki podudarnima djelima koje pripisujemo P. Martinovu, ali će se njihov rječnik moći sačiniti tek kad se spomenik očisti od premaza kreča.

reljefima koji kao samostalni ne podliježu ujednačavanju članova poput propovjedaonice. Svakako drvorezbarski način njezine obrade dopunja motiv gotički ocrtane vitke niše na pilastricima unutrašnje podjele, tim značajnije što ga nalazimo na prijestolju sv. Vlaha na Puncijeli, kojeg tipski slijedi stolica suca na prizoru *Sudnice* ili *Eskulapa* na najlikovitijem kapitelu u Kneževu Dvoru. Budući da od njih posjednutih na sličnim sjedalima, osobito lik suca te sv. Vlaha, a u nekoj mjeri i alkemičara-poluboga, svojim stavom odgovaraju, liku *Pravde*, koja je najdosljednija jeziku Petra Martinova u najzrelijim njegovim izričajima,<sup>68</sup> neće biti pogrešno čitati ih dometima istog dljeta. Poglavitno se ono prepoznaje po klesarskim preciznostima u obradi na stvarnost oslonjenih detalja lica i tijela navedenih kao i ostalih individualno osmišljenih likova, neodvojivih od pretpostavki i dosega plastičkog stvaralaštva u jadranskom okružju nadomak sredini kvatročenta.

U tim okvirima zasebna pitanja otvara znameniti *Eskulapov polukapitel*,<sup>69</sup> kao figuralno najrazvijeniji a u pratećem dekoru gotovo najistančaniji rad iz klupka onih pridavanih Petru Martinovu. Unatoč inim dvoumljenjima, vezati ga treba uz njega ne samo poradi povijesnih okolnosti nastajanja nego i više prepoznatljivih morfoloških crta. Njegove oblikovne osobitosti, naime, od sitnoplastičke razrade slikovitog prizora do linearne oštine klesanja nekih stavki, upućuju na grafički predložak. Iz toga zacijelo proizlazi ne samo prvobitna zamisao kompozicije predočene vrlo uvjerljivim oprostorenjem, nego najvjerojatnije i rečeni vidovi kiparskog posredovanja prividno neusuglašeni s izrazom "neznanog gotičara" na tlu južnoga grada. Sigurno je k tome da su povijesno zajamčena a urbanoj zajednici važna promišljanja ikonografski izvornog sadržaja uz sudionitvo učenih pa i likovno naobraženih pojedinaca,<sup>70</sup> proizvela crtanja prizora namijenjenih prikazu na pročelju Dvora koji bi udovoljio svim javnim očekivanjima. Otud se predmnijeva kako sva samosvojnost kompozicije, ikonografski neponovljene, tako i u mnogome osobito oblikovanje polukapitela, daju zajedno prosuditi da se bez prijašnjeg nekog uzorka lako posegnulo i za neustaljenim oblikovnim tančinama. Zahvaljujući njima pod rukom kipara kojemu je izravno zadan dotad plastički nerazriješavan sadržaj, ukupna je priča učinjena čitkijom, simbolika prihvatljivijom. No, osim pretpostavke da su uvjetovane crtežom na papiru kao drugim likovnim medijem, povrhu svega je značajno da pojedine figure jako slične poznatima na radovima složno pripisivanima jednom te istom umjetniku u osi dubrovačkoga kiparstva prve polovice 15. stoljeća.<sup>71</sup>

Inače je za Petra Martinova znakovita primjena osmerostranih volumena,<sup>72</sup> budući da se iz monolitnog kamena istog oblika izvlače tijela većine njegovih kipova.

Sljedno u poluarhitektonskim pak tvorbama, triosminska konstrukcija franjevačke propovjedaonice nije drugo do izvedenica tlocrta kako manje samostanske fontane, tako i presjeka javne *Male česme*, pa dalje i tridesetdvokutne *Velike Onofrijeve česme* pri gradnji koje Milanac izravno bijaše zaposlen.<sup>73</sup> Općenito ta poligonalnost začinjući načela dinamičkog osjećanja plastičke forme u lako predočivim oblicima, bijaše stvar uzorne gotičke predaje s mnogim primjenama. Kipar koji je nedvojbeno vladao znanjima graditelja, bez poteškoća ju je priključio sustavu svojeg plastičkog oblikovanja u svim mjerilima. Isti obris stoga ima i arhitektonski po gotičkoj modi uokviren reljef *Imago Pietatis* s blago skošenim stranama, a nipošto slučajno nalazimo ga na bazama *skulptura sv. Vlaha* na kuli Puncijeli i Dvoru slanskoga kneza, također u *trostranom reljefu s licima bradatog starca između dviju djevoja*, koje sam sve zajedno u prvome mahu objavio kao djela "neznanoga gotičkoga kipara".<sup>74</sup> Tako se dolazi do nesumnjivo zanimljivog iskaza manire, koja se

<sup>68</sup> S tom se ocjenom uglavnom slažu svi istraživači koji cjelovitije sagledavaju opus istoga kipara. Slično je i sa sučelnim kapitelom s prizorom *Sudnice*, smatranim parbenjakom u slogu glavnog portala Kneževa dvora prema navodima iz *De Diversis*. Međutim se te skulpture razlikuju oblikom glavice koju ukrašavaju, te dokazuju da opis iz 1439. nikako ne odgovara zbilji, jer u postavu koji zahtijeva simetriju nikako nisu mogle biti. Stoga pitanje njihova prvobitnog smještaja ako ne i postanka zbog mimoilaženja s tvrdnjama dubrovačkog učitelja i kancelara preostaje još dokučiti.

<sup>69</sup> Ikonografska tumačenja slikovitome reljefu u cjelini iznalaze povijesno protumačiva i shvatljiva višestrana objašnjenja niza motiva, koje je kao posebni zadatak u ciklusu *Dobre vlade na upravnoj zgradi Republike* mogao sadržavati – usp. I. Fisković, *Povijesni biljezi dubrovačkog identiteta*. Dubrovnik 4/1993. – jer se nije iznašlo preciznih literarnih uputa za čitav prizor. Djelomična pak uporišta tome daje S. Kokole, n. dj. 1996., str. 227–228., ali su općenite naravi bez uvažavanja bitnoga.

<sup>70</sup> O tome *De Diversis* kako obrazlažem u n. dj., bilj. 2. a u drugom primjeru višekrat očituje S. Kokole.

<sup>71</sup> Neizbježne su u tom smislu veze između likova s reljefa *Sudnice* i sporednih protagonista prizora *Presude*, što bi trebalo zatvarati krug očitovanjem da je kipar *Pravde* klesao i lik suca, neodvojiv od ostalih likova na reljefu, a opet srodnih onima na prednjoj strani *Eskulapova polukapitela*, koji se time čitav uključuje u opus P. Martinova kako mu pokazuje i morfologija s dodatnim objašnjenjima.

<sup>72</sup> Već sam na to upozorio pri prvoj identifikaciji lombardijskoga kipara u Dubrovniku – n. dj., bilj. 4.

<sup>73</sup> Vidi bilj. 79. – Zbog spoznavanja Milančevog kiparskog jezika nadasve je važno što je u ugovoru za česmu izričito naglašeno da on oblikuje skulpture, jer nam to daje pravo konzolne kapitele *Povorka pobjede* u trijemu Dvora pripisati upravo i samo njemu, očito vičnom i simboličnim i anegdotalnim a ne samo lirski idealiziranim likovima koji su stilski za majstora najizražajni. S istim pokazateljima treba čitati i druge motive u kamenoj plastici 15. st. u Gradu, i na toj osnovi zaokruživati više zaključaka iz prvotnih dilema o dvojnostima unutar svih radova okupljenih uz ime P. Martinova.

<sup>74</sup> Pri ocjeni toga djela, naravno, treba voditi računa da su lica veća od ostalih poznatih Milančevih, utoliko detaljnije razrađena npr. s upisanim zjenicama na način koji ponavlja samo "Sacra Mens", ali i maske na srednjem stupu *Male česme*. Iako su jako izluzane, međutim, pomažu nam daljnje zaključke o Pietrovu kiparskom udjelu na oblikovanju *Velike česme* kojoj je osvjedočeni graditelj samo svoda. Ipak se i u motivici ostalih čimbenika naziru barem doticaji s

može smatrati vrlo osobnom ako drugdje na uzorju nije toliko uočljiva u sukladnim izbojima.

Vrlo upućen u dosege gotike svojega doba, taj je kipar u dubrovačkim mogućnostima savjesno provodio moderna načela umjetničkog oblikovanja i ujedno učvršćivao samosvojnost izražavanja na različitim zadacima. Vidi se to u trijemu Kneževa dvora na konzolama svoda, odreda pravilno klesanima u vidu dolje užeg a gore šireg kubusa te u prvom planu raščlanjenima biljnim motivima i složenijim figuralnim prizorima.<sup>75</sup> Osim spominjanih lisnatih donjih prstenova, zajedničko im je osnovno tijelo iskrenute krnje piramide ponešto uvijenih stranica, kakva se u podjednako čisto i nježno klesanim inačicama javlja na radovima iste skupine, od *tročlane glavice nad vratima od Pila* do podanka *reljefa sv. Vlaha u Slanome*. Znači da se može uzeti kao jedna od polazišnih kopča za promišljanja manira istog majstora koji joj dodaje sprijeda ili dograđuje odozgo narativnu plastičku formu, uvelike podređenu sadržaju ali i predlošcima o kojima zasad gotovo ništa ne znademo.<sup>76</sup>

morfoloijom lombardskih peregnuća, npr. potklobučeno lišće na kapitelima izvornih stupova kakvo je pronijeo već Bonino iz Milana.

<sup>75</sup> Pretpostavljam, naime, da je početnom suradnjom s Onofrijem poglavito P. Martinov razrađivao i glavninu arhitektonske plastike zapadnog krila Kneževa dvora pri obnovi od udesa 1436. tj. temeljitijom preinaci građevine. Elementi te faze, kojoj Milanac daje ključne likovne kvalitete, dosta su korišteni u drugoj obnovi 1456., kad su ih majstori drugog stilskog naraštaja, mahom Toskanci, prilično koristili radeći do danas uglavnom sagledivu cjelinu. Na svodu su pak reupotrebljena gotička rebra vrlo osobitih profilacija koje pratimo u lancu od portala iste palače do franjevačke propovjedaonice svrstavajući ih u rječnik izvanjadranskog nadahnuća, dok većina figuralnih konzola i prepoznatljiva tri kapitela (vidi dalje) ostaje još jasnije vezana uz odlučna Pietрова posredovanja.  
<sup>76</sup> Vidi bilj. 50. – Povrh svega s obzirom na prostor Pietрова umjetničkog formiranja, Lombardiju kao zemlju rječitih susreta sa strujama iz prekoalpskih prostora pa i različitim tehničkim iskustava, ne bi trebalo isključiti i moguće preuzimanje nekih znanja iz proizvodnje skulpture od pečene zemlje, ali i drugačijih preobrazbi antike u početku njezina nametanja za uzor mnogim apeninskim traženjima.

<sup>77</sup> Potvrđuje to pregled npr. portala i prozora iz 15. st. u gradu, mahom radenih rukom osrednjih klesara zanatlija koji se ne upuštahu u obradu ljudskog lika, a svakako odgovaraju brojnosti imena o kojima se govori kao temeljnim stvarateljima spomeničkog Dubrovnika bez prestižnijih umjetničkih zahvata.  
<sup>78</sup> Ponajbolje će ih se shvatiti uvidom u R. Novak–Klemencić, bilj. 45. – koja još upućuje i na komparacije s baštinom Venecije od važnosti za kiparev duh i rječnik. Ipak tim povodom treba držati na umu da su samosvojni ikonografski programi u Dubrovniku nosili sa sobom i specifična likovna rješenja, koja se ne spoznavaju nužno u baštini drugih, ma koliko općepotičajnih središta.

<sup>79</sup> Iz dosadašnjih razmatranja problema i pruženih dokumenata proizlazi da Onofrije nije mogao jako utjecati na morfoloiju ili tipologiju skulpturalnih dometaka gradnjama koje je vodio u Dubrovniku – usp. bilj. 17, 75. – iako je zgodimice bio savjetnikom i za tehničku izvedbu npr. 1439. prozora na katu Kneževa dvora. Opis pak Velike česme vezane uz njegovo ime natpisom na spomeniku ali i u djelu F. de Diversis, koji je po svemu sudeći bijaše upućen i u njezine nacрте pa je s istim predznakom naveo i klesarije na vrhu. Za njih se međutim prema istome opisu može reći da su bliže zamislila P. Martinova koji se na kraju, uz nedovršeni prvotni projekt Onofrija otišlog iz Dubrovnika 1443., po posebnome ugovoru iz 1444. laća izrade svoda s rebrima bez figuralnog ureša. Budući da isti ugovor izričito čak isključuje skulpture, pitanje arhitektonskog oblika i plastičkog dekora Velike česme je raslojenije.

Međutim, glede osobitosti Petrova kiparskog izraza u istim okvirima možda kao važnije valja uočiti kako figure mahom postavljaju pred praznu, glatku pozadinu da stvori određeniju harmoniju plastičkog lika i njegova ozračja, bez obzira radilo se o pločama ograde *Male česme* ili o bitno drugačije raščlanjenim *konzolama u trijemu Dvora*. A uza sve vidljive različitosti u oblikovanju, nacrtu i formatu rečene kubične jezgre glatkog oplošja, zajedničko im ostaje odlično klesanje s koliko crtežno jasnim toliko skulpturalno čvrstim određenjem lika. Navlastito se time Petar Martinov uzdiže među svim kamenoklesarima ondašnjeg Dubrovnika, rijetko toliko uspješno pažljivima prema naizgled sporednim pojedinostima.<sup>77</sup> Uz to je pokrenutost figure na čistoj pozadini ostala bitna i u pličim izvedenicama i u trodimenzionalnim raščlanjenjima. Poglavitito takve strukturalne odnose objašnjava obrada *Male česme* s likovima gotovo istovjetno modeliranim na pločama oko donjeg bazena i na središnjem stupcu, zajedno oglednima za morfoloiju *konzolnih kapitela* u trijemu Dvora. Usporedbe je, dakle, moguće provoditi na više razina i s nekoliko motrišta, ali nas malo toga udaljava od istoznačnih zaključaka o Petru Martinovu kao umjetniku koji u inim zovorima izražava vjernost prepoznatljivim stereotipima lombardijske zrele gotike.<sup>78</sup>

U tragu njemu lakše dokučivog pa i nama lakše shvatljivog duha “gotičkoga konstruktivizma”, skulpturalna je razrada prvog plana različitih ostvarenja na koja se osvrćemo sa svrhom prosudbe dviju propovjedaonica, zahtijevala čvrstu podlogu chiaroscuralnoj igri, pa je geometrijska pozadina shvaćana kao čista kulisa koja pridonosi estetskom uravnoteživanju cjeline. Učinak je tog mirenja figuralnog i apstraktnog: ornamentalnog ili geometrijskog, jasan na svim primjerima, bez obzira jesu li slikovito raščlanjeni poput *Eskulapova kapitela* ili klasičnije pročišćeni poput *Male javne česme*. Sva načela na njima jasno primjenjena nisu suprotna plastičkim ustrojima ovdje analiziranih samostanskih *propovjedaonica*, čitavih ili u dijelovima. Tako se — primjerice — na svim glavama svetaca razmjernom stvarnosnih čimbenika u sasvim sitnome mjerilu otkriva urođeni kiparev osjećaj ritmičnosti koja će podjednako ispunjati življe kompozicije ili njihove sudionike. Bitno je, dakako, da protumačena im svojstva možemo čitati u preklapanjima s drugim članovima iz opusa istoga kipara, što se učvršćivanjem zajedničkih im odlika jasnije zaokružava.

Obistinjujući ih osobno svojstvenom širinom izbora i razrade upotrijebljenih motiva tijekom puna dva desetljeća plodnog rada, bijaše Petar Milanac — po svemu sudeći — zaslužan za uvođenje niza i jednostavnijih oblika. Upitni su pritom ishodi iz suradnje s Onofrijem,<sup>79</sup> koji kao arhitekt-graditelj valjda zadavaše većinu u nekoj mjeri onda tipiziranih

oblika, ali se neki čine izrazito sjevernjačkog podrijetla i plod užih Petrovih znanja. Tako bih njemu pripisao širenje snopastog nosača (istančanijeg negoli kod prethodećeg mu zemljaka Bonina) i suglasnih profila arhitektonskih okomica (npr. dovratnici portala *Kneževa Dvora* nalik prozorskim kojima je — po svemu sudeći — on dao uzorak) ili svodnih rebara (*trijem Dvora*), te složenijih iznašašća istog rječnika koja zavređuje zabilježiti počev od djela koja objavljujem. Zapravo se čine najizvornija na *Maloj gradskoj česmi*, koja u statičnijim dimenzijama zacrtava sustav *propovjedaonice* i *vrtne česme Male braće*. Prenoseći, naime, osmerostranu ogradu od ploča pojedinačno obrubljenih ili glatkih s reljefno pojačanim podankom a bez završnoga vijenca,<sup>80</sup> dokazuje osjećaj za harmoniju više arhitektonskog negoli skulpturalnog nadahnuća, što na svoj način predočuju i *propovjedaonice* o kojima govorimo.

Ne odbijajući logiku konstrukcija poglavito dostignutih izvan Jadrana, niti nijećući prirodnost prikazanoga s osjetilnostima izvan pritisaka “klasičnosti”, isti se kipar vezao uz glavna usmjerenja umjetnosti iz sredine kvatroćenta. Iako nije mogao a valjda ni htio zanemariti poduke iz zavičaja, najvjerojatnije se on u slobodnome gradu-državi sreo s drugačijim nastojanjima ali i predajama što mu omogućuje pomak u izražavanju do onog stupnja kojim će se u Napulju jasnije zbliziti i s renesansom.<sup>81</sup> Prema njezinim je formalnim rješenjima u Dubrovniku očigledno bio suzdržan iako su tome vodili sadržaji pojedinih humanističkom mišlju obilježenih zadataka, a konačno će se o tome moći suditi kad se spozna otkud potječu modeli za one članove skulpturalne opreme Kneževa dvora u pripisivanju kojih se dosad iskazivalo najviše opreza. Osobito udovoljavajući onodobnoj duhovnoj klimi, Milanac je uzdigao pa i obogatio umjetničko izražavanje sredine s kojom zacijelo nije bio srastao od početka svojeg djelovanja, ali je utjecao na brušenje njezina ukusa. Zato je pred prilično širokom galerijom njegovih radova, što se još preispituje ili upotpunjava, umjesno pitanje o izravnoj ruci darovita kipara u klesanju svega na čemu smo skloni dokazivati njegov rad po morelijanskoj metodi, tj. lučenjem karakterističnih pojedinosti u ime čvršćih viđenja osobnog mu govora.

Poradi punijeg prepoznavanja i spoznavanja dubrovačkog opusa Petra iz Milana, dakako, moguće je uvidjeti kako ne ostvaruje trajno istovjetne plastičke kakvoće niti istim kiparskim umijećem oblikuje sve skulpture, što ne bi trebalo biti krajnje neobično ni posve neshvatljivo. To naglašavam povodom objavljivanja *dviju propovjedaonica* hoteci ujedno još objasniti povijesne okolnosti stvaralaštva Petra Martinova u Dubrovniku. Naime, iako nedvojbeno reljefi svetaca s dviju kamenih konstrukcija iz samostana zaostaju u kiparskoj

istančanosti za najizvrsnijim Petrovim djelima, svejedno ih nisam sklon tumačiti znatnijim udjelom “radionice”, odnosno radom nekog “suradnika” ili lakše “pomoćnika”, kako se često običava objašnjavati popuštanje razine oblikovanja općenito i kod brojnih drugih likovnih stvaralaca.<sup>82</sup> Pri ovom se pak slučaju čine presudnima one pojedinosti u iskazima individualnog likovnog poimanja i kipareva rukopisa, izravni znakovi prepoznavanja samog izvršitelja zadatka, tj. tvorca kamenog lika. Istaknuli smo ih u predočavanju kontraposta s pojavom niskog lijevog koljena (čak i kod sjedećih likova), neprirodno prelomljenih nadlaničnih zglobova i oštro rezanih a plosnatih šaka ili stopala. Posebne su pak specifičnosti u oblikovanju uzgibanih ili opuštenih odjeća, još više vrlo karakterističnog modeliranja odrvenjelih aktova. Uz dužno vrednovanje ljupkih lica, zapravo se može utvrditi kako nitko drugi u doba ulaska nadarenoga milanskog kipara u tijek dubrovačke povijesti i kulture, nije bio sposoban ne samo ponavljati toliko podudarnosti u više skulptura, nego i ostvariti čitavu ljestvicu osobitosti s oznakama nedvojbeno individualnih znanja i nadahnuća.<sup>83</sup> Ujedno, iz arhivskih podataka koji osvjetljavaju obimnu zaposlenost ovoga stranca kao i škrtu njegovu povezanost s drugim majstorima, nije teško dokučiti da on sretno oprimjeruje jedno značajno doba umjetničkog života Dubrovnika.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Taj stršeći vijenac smatram naknadno postavljenim, tj. kasnije klesanim pri nekoj obnovi općinske česme, kad je – sudeći po tvrdoći klesanja – zamijenjen završni dio srednjeg stupa s likovima dupina. Samostanskoj je česmi vijenac izvorno izostavljen pa predočuje izravnije prevođenje simbolične osmerostrane forme – što označava život vječni i prati smisao izvora vode – u nenametljivu kasnosrednjovjekovnu formulu koju smatram svojstvenu stranom majstoru odgojenom na poprištima internacionalne gotike.

<sup>81</sup> Osnovnu literaturu o tamošnjem stvaralaštvu po Milančevomu dolasku daje C. Fisković, 1988., a bitno dopunja šire otvarajući problematiku R. Novak-Klemenčić, n. dj., 2000.

<sup>82</sup> Pitanje sam nedavno aktualizirao povodom nužne reinterpretacije djela Nikole Firentinca – vidi Peristil 45/2002., a sigurno će se doticati i Jurja Dalmatinca, te ostalih voditeja stvaralaštva 15. st. U slučaju Petra iz Milana vrlo su prikraćene vijesti o suradnicima ili pomoćnicima, a s obzirom na brojnost pojedinačnih ugovora za razna djela, nije sigurna ni stalna njegova služba za komunu.

<sup>83</sup> Zapravo je Petrovih odjeka ili kasnijih odraza prilično malo, možda najočitije nazočnih u Gospinoj crkvi na Dančama: C. Fisković, 1947., 1991.

<sup>84</sup> Značajnim se, naime, čini da majstor ovdje odlučnije pristupa i svjetlovnoj tematici javnih skulptura, u narudžbi kojih državna uprava Dubrovnika pokreće i postiže osobite rezultate. Upravo s obzirom na osobite sadržaje tog postupka na koji sam se osvrtao više puta – po mojem mišljenju – opravdavaju se i prividni morfološki razdori unutar opusa P. Martinova koji usporedno s gotički istančanim skulpturama poseže naznakama prve renesanse i tako čak prije odlaska u Napulj plastičkim sredstvima oprimjeruje procese duhovnog zrenja humanističke sredine.

<sup>85</sup> Dokumentat iz C. Fisković, 1988., str. 124.

<sup>86</sup> Tako su, primjerice, slabo osvjetljeni podatci o kiparski složenije radenim



Pojedini su dubrovački kamenari pisani kao "magistri" tada već bili likovno zreli a drugi graditeljski iskušani da bi ga vjerno slijedili mijenjanjem načina rada pa i usvajanjem drugačijih normi i načela oblikovanja. Uostalom, nigdje zasad nema ni naznaka o osnivanju ili postojanju neke trajnije njegove radionice, dok strši podatak da mu zajednica tijekom gradnje sakristije stolne crkve jednokratno osigurava jednu kuću kao radni prostor.<sup>85</sup> Prema dostupnim su izvorima ondašnji majstori u gradu svoja zanimanja i drugačije uzdržavali, ne stupajući u izravniji i tješnji suradnički odnos sa strancem, koji nije redovito imao od njih više dužnosti. Iako su mu cjenili umjetničke vrsnoće stečene u vanjskim sredinama, ipak se poput mnogih u zapisima vodi jednostavno kao "lapicida" ili "tagliapetra", dakle shvaćen zanatlijom. S obzirom pak na mjesta gdje ga se radno sreće, neprijeporno je Petar Martinov uživao znatan ugled, te se važniji sudionici gradskog života njemu kao strancu obraćahu više negoli nedvojbeno po nadarenosti manje priznatima mjesnim kamenarima.<sup>86</sup> To znači da prema ionako malobrojnima u gradu tada spremnima za kiparske izvedbe uživa znatnu prednost i u pripisivanju takvih djela kao što su obje propovjedaonice. S druge su strane empirijski njegove kakvoće bile podložne mijenama prema smislu zadataka koje je dobivao, pa se kipovi različita sadržaja u nekoj mjeri razlikuju i u oblikovanju. Ako pak sve skulpture opravdano spominjane mahom uz njegovo ime i

stvaranje uistinu i nisu u svemu jednako vrijedne,<sup>87</sup> dakle, bit će to posljedica općenito prihvatljivih opuštanja umjetnika na pojedinim radovima kojima osobno ne pridaje veliku pozornost ili iz raznoraznih razloga možda ne uspijeva dostići izvrsnosti koje uspješnije usađuje drugima.

K tome su tipologija i raščlamba vegetabilnih motiva neprijeporno gotičkog nadahnuća itekako važni za razlučivanja kako rada tako i zasluga lombardijskog kipara, kojemu na tlu južnoga Jadrana u tom pogledu za druge četvrtine 15. stoljeća nije bilo premca. Među ostvarenjima koje mu pripisujem svakako *kapitelni podnožak propovjedaonice crkve sv. Dominika* svojom raskošnom raščlambom i nadasve umješnim prijepisom zbilje pripada ponajboljima unutar zidina grada raslojenih umjetničkih prohtjeva. Stoga ne treba očekivati da bijaše osamljen, već ga gledati u lancu koji se stvara posredstvom ne uvijek istih motiva zamisli i izvedbe, dopunjenih sukladnim manirama likovnog rada i plastičkog oblikovanja na raznim djelima. Ona potvrđuju kako se izvedbena izvrsnost s lakoćom prenosila iz klesanog uresa u skulpturirane likove održavajući prepoznatljivu razinu kvalitete. Pri njezinu nam je vrednovanju konačno raščistiti da je tvorac kipova *Bogorodice* u Male braće, *sv. Vlaha* na Puncijeli i *Svete Mudrosti* u Dvoru, načinio reljefe *Pravde* i *Sudnice*, time i *Eskulapa* te *okvira portala* iste palače, što bijaše davno moje i uvodno pitanje.

Uostalom, Petar Martinov je u Dubrovniku proveo dvadesetak godina, pa se općenito traži odgovor u što ih je sve utrošio, ili od čega je uopće preživio ako je dosta toga, dok se podizahu značajna zdanja oko kojih je stjecao povjerenje uprave i javnosti, navodno prepustao pomoćnicima. Njih se pak našlo navedenih u iznimno malome broju,<sup>88</sup> dok se ne razaznaje da je držao trajniju neku svoju kamenoklesarsku radionicu, ili uspostavio ravnopravnu suradnju s ikojim umjetničkim mu iole bliskim, inače poznatim i drugdje prepoznatljivim kiparom,<sup>89</sup> kako će se to ostvariti kasnije u Napulju. Tamo se, naime, vezao u skupinu ravnopravnih umjetnika koje predvodi Onofrio della Cava, pa se tim teže luče proizvodi njegova uma i rada. Uz to se ne smije zaboraviti da Dubrovnik bijaše grad prilično male zajednice, inače u shvaćanjima tvrdokorne i prema umjetnicima na svoj način izbirljive. Može se naslutiti da se Petar Martinov ne bi u njemu ni uspio održati sa svojim sjevernjačkim likovnim jezikom, probiti kriterije ukusa i poimanje mode ako nije bilo suglasja s konvencijama sredine, udovoljavanja njezinim kriterijima čak i u morfologiji stvaralaštva kao ključnog mu sredstva saobraćanja s javnošću. U tom je kontekstu prilično zanimljiva i činjenica da nesumnjivo cijenjeni umjetnik svoje skulpture radi mahom kao članove arhitektonske plastike, te uz likove najjače mjesne simbolike u eksterijernim nišama većih

grobnicama za kojih je malo drugih narudžbi osim u vezi s radom Milanca u dominikanaca – vidi Đ. Petrović, n. mj. – iako je ta spomenička vrsta u pravilu bila vrlo tražena u gradskim sredinama 15. stoljeća. Ovdje je pak uvučena u seriju onih zadataka koje našem kiparu povjeravahu naručitelji iz državne uprave kao i privatnici ili crkovinari, suglasno osjetljivi na njegov stilski izraz.

<sup>87</sup> Ne samo stoga slabo se uvjerljivom pri novijim osvrtima na opus "neznanog gotičkog kipara" tj. Petra Martinova čini tvrdnja da je kip sv. Vlaha iz Gradskog muzeja – R. Novak–Klemenčić, n. mj. – djelo radionice ili pomoćnika. Gotovo sam uvjeren da će daljnja istraživanja kiparstva u gradu otkloniti tu pomisao i potvrditi prvotnu moju atribuciju uz zaključak da tome sposobnih drugih kipara u Dubrovniku nije onda bilo, a nesumnjivo svaki kipar nije bio jednako uspješan na svakom djelu.

<sup>88</sup> Već sam drugdje pisao o dvojbenosti pojma "radionica" u graditeljsko-klesarskoj djelatnosti 14–16. st. na tlu Dalmacije nastojeći dokazati da redovito nisko plaćeni eventualni pomoćnici (ili početnici-učenici) nikako ne mogu biti odgovorni za umjetničku razinu zadatka, dakle i oblik skulptura koje su najviši domet kamenarskog rada. Pogotovo to važi za P. Martinova u Dubrovniku, gdje je mogao uključiti privremene suradnike ali oni najvjerojatnije ne bijahu srasli s osobitostima njegova izraza, te se završavanje klesarsko-skulpturalnih elemenata pretpostavlja nadasve njegovim osobnim radom. O tome uz umješno vođenje dlijeta pri naturalističkim opisima detalja posebno svjedoči u duhu "mekog stila" vrlo istančana obrada površina većine ovdje navedenih kiparskih djela, u biti nadmoćnih prosjeku velikog broja ostalih kamenoklesarskih radova u gradu.

<sup>89</sup> Od poznatih jedino je na glasu Ratko Ivančić, još neiskristalizirane uloge i likovne sposobnosti. S obzirom da njegova zapošljavanja na Kneževu dvoru mahom obuhvaćaju izradu arhitektonske plastike na katu, čini se da nedostaje čistih razloga traženju njegove ruke u sačuvanoj skulpturi koja nas zanima.

ansambla, svetačke kleše u sastavu namještaja crkava ne posežući samostalnim figuralnim prikazbama. Svejedno bi se moglo reći da sada objavljena njegova dva djela stoje na početku lanca skulptiranih oltara koji će na hrvatskoj obali zaključiti tješnje s njome sročeni renesansni kipari.<sup>90</sup>

Zasigurno je Petar Martinov kao iskusni kipar preuzimao i izvršavao složenije zadatke graditeljske naravi uglavnom prateći zamisli Onofrija Jordanovog s kojim će udruženo i kasnije djelovati pa su im ovdašnja preplitanja rada to zanimljivija. Sa širokom tehničkom spremom Milanac je ugovarao oblikovanje *sakristije stolne crkve* 1442., ili *stubišta Kneževa dvora s ogradom* 1445., a *istočnih gradskih vrata* 1450. godine, te podizanje *svoda Velikoj javnoj česmi* već 1444.<sup>91</sup> Na tim djelima, dakle, zacijelo nije klesao samo skulpture niti je radio bez pomoćnika, a upitan je udio u osmišljavanju arhitekture. Mnogo pouzdanija mu je uloga pri izradi reprezentativne dijelove arhitektonske plastike kad je ugovarao samostalno primjerice *okvire prozora Kneževa dvora* 1443.—1445., te crkveni namještaj poput *oltarne ograde za crkvu sv. Frane* 1441. godine.<sup>92</sup> Prikadnija ipak kiparskom izrazu bijahu djela poput *grobnice patricija u lađi crkve sv. Dominika* iz 1449. godine, *dvorišnih česmi u samostanu franjevacu i klarisa* iz 1447. i 1449., nadasve *ciborija za glavni oltar crkvi sv. Vlaha*, u cjelini ugovorom iz 1450. zadan po ugledu na starijeg, davno postojećeg u katedrali.<sup>93</sup> Raslojenost tih zadataka i formalna neujednačenost djela na kojima pisani izvori zasvjedočiše nazočnost istog majstora jače od pukog sudjelovanja, daju znati kako je P. Martinov bio umjetnik internacionalnoga kova, odgojen na umjetničkim tradicijama Milana s kojima nije obvezatno mogao stilski i morfološki jednoznačno odgovoriti na sadržaje kojima je ovdje udovoljavao. Svakako se od prvog ugovora za *sakristiju stolnice*, zamjerne konstrukcije i opreme s bogatim skulpturalnim uresom, raskriva Petrovo suočavanje sa složenim zadatcima, otpočetak sročenicima po ukusu i obrascima sloga kojima tipološki prijanaju ostala ostvarenja više-manje standardnih zamisli, više opterećenih lokalnim tradicijama negoli tekovinama koje je kipar mogao donijeti iz svoje domovine. Stoga su oko istoga opusa još otvorene neke dvojbe, ipak nedostatne za brisanje onih vrednota koje bi uz nekakvo ukoričavanje majstora samo uz jednu, njemu početno urođenu struju kvatrocentističkog izraza, nepravedno iz naše svijesti isključile istine o likovnoj raskoši kasnosrednjovjekovnog Dubrovnika.

U tom kontekstu predstoji s većom sigurnošću spoznati ukupni udio poduzetnog kipara višestrukih sposobnosti i znanja na plastičkoj opremi Kneževa dvora. Budući da je obrada velikog sklopa najavljena u jačem opsegu negoli je dosad obavljena, treba se nadati da će uroditi plodom uz suradnju nekoliko istraživača.<sup>94</sup> No zasad, barem što se tiče

čimbenika zdanja iz prve polovice 15. stoljeća, moguće je naznačiti kako se sudjelovanje Petra Martinova ne kreće izvan prethodno donekle ocrtanih radova. Uz njegovo ime, naime, tješnje se vežu *veliki polukapiteli* na završetcima arkade pročelnog trijema s naglaskom na *Eskulapovom*, te *drugi kapitel s juga* u tom nizu optočen vegetabilnom dekoracijom po ugledu na kojeg nastadoše drugi i treći sa sjevera,<sup>95</sup> najvjerojatnije nakon eksplozije oružane u građevini 1456. godine. Slijede tomu četiri figuralna prizora uvjetno očitnog skupnog sadržaja *Povorke pobjede* na konzolama istog trijema s rebrastim svodovima vjerojatno gotičkog nacrtu, ustrojenog u doba Petra Martinova.<sup>96</sup> Odlučnije im se priključuje *okvir glavnih vrata* uz izdvajanje glavice samo južnog dovratnika, vrlo jasno i obaju umetnutih rano-renesansnih nosača luka sa zasebnim alegorijskim sadržajem,<sup>97</sup> te *kipa sv. Vlaha* na prijestolju u niši na vrhu.<sup>98</sup> Pouzdanije se već pisalo o Petru Milancu kao tvorcu kipa *Svete Mudrosti* nad vratima Senata u atriju dvorišta iste palače, te reljefnih prizora *Pravde i Sudnice* na asimetričnim glavicama ulaznog luka na galeriju Malog Vijeća iz poretka drugačijeg negoli se općenito držalo.

Iz svega je toga prilično zaokružen, barem u opsegu ako ne baš i konačnim ocjenama, dubrovački opus Petra Martinova kao umjetnika gotičkog izraza, koji je svojim za jadransku sredinu nedvojbeno obnoviteljskim izrazom obilježio baštinu grada, otad sve otvorenijeg stranim majstorima kao provodnicima u promicanju više mode izražavanja negoli stila stvaralaštva. Zapravo se posredstvom sve cjelovitijeg čitanja njegova djelovanja u Dubrovniku uviđa kako se središte umjetnički sređivalo i oplemenjivalo u fazama, od kojih je svaka — redoslijedom upošljavanja Bonina Jakovljevog te Petra Martinovog kao vodećih u prvoj polovici 15. stoljeća, zatim primanja skupine Toskanaca, preko povjerenja pruženog braći Petrović i Paskoju Miličeviću, uz široka zalaganja Andrijića i drugih Korčulana, do nekolicine djelotvornih Francuza u 16. stoljeću — odredila narav i slijed odgovora na procvat kulture humanističkog značaja. Uz to su, naravno, odlučni čimbenici Republike, od najutjecajnije svjetovne oligarhije do crkvenih tijela, dokazali djelotvornost svojeg ukupnog udjela u stvaranju životnih okvira sigurne društveno-političke zajednice sa značajnim prestižem na Jadranu.

<sup>90</sup> Oko toga posebno zbog dosad neuvjerljivih opredjeljenja raznih istraživača vrijedi ovdje istaknuti dva trogirski reljefna triptiha. Onaj u crkvi dominikanaca nedvojbeno je uzoran, rađen rukom samoga Nikole Firentinca a ne nekog nevjeshog učenika, za razliku od drugoga u stolnici, tipološki istovjetnog ali neopravdano vezivanog uz ime Andrije Alešija (kojem pripremam reviziju svog opusa). Na kraju toga niza između više zanimljivih kamenih oltara XV/XVI. st. na otoku Braču izdvajam onaj sv. Jerolima u župnoj crkvi Pražnica.

<sup>91</sup> Prijašnjim pojedinim upozorenjima R. Novak–Klemencić prinosi potpune arhivske dokumente, što služi daljnjoj obradi djela i osobe Petra Martinova iz Milana.

<sup>92</sup> Svakako je znakovito da te u načelu vrlo prosječne radove P. Martinov ugovara sam, jer se jedino tako i održava dugo godina u gradu količinski prilično ograničene umjetničke potražnje.

<sup>93</sup> Odreda je riječ o djelima koja pretpostavljaju izuzetne vrsnoće, donekle spoznatljive iz izvješća apostolskih vizitatora koji u 16. st. opisuju dubrovačke crkve: C. Fisković, u *Bulletinu* zavoda za likovne umjetnosti JAZU 3/1967., te u *Zborniku za likovne umjetnosti* MS 5/1969.

<sup>94</sup> Vezano unutar istraživačkih projekata N. Grujić i I. Fiskovića sa suradnicima na Filozofskom fakultetu.

<sup>95</sup> Po motivima i posebnim sadržajima tako ih je čitao C. Fisković, 1988., ali ih nije datirao. Uza svu maštovitu kompoziciju, dijelom uklopljenu u ciklus *Dobre vlade* s pozivom na klasičnu starinu – Išti, 1991. – oblikovno se odvajaju od

prva tri koja pripisujem P. Martinovu, i dva kasnija s puttima izrazito renesansnog predznaka. Uputno je da li se navedene kapitule zamjetno tvrde klesarske obrade ali maštovite kompozicije u sjevernoj polovici trijema treba smatrati djelima slabijih majstora iz doba Onofrija i P. Martinova, ili – radije – svojevrsnim replikama prvotnih u izvedbi domaćih majstora, umetnutima pri zahvatu obnove *Palatiuma* nakon druge eksplozije 1456.

<sup>96</sup> Vidi se sada u sastavcima renesansnog svoda, u današnjem obliku najvjerojatnije ploda obnove iz druge polovice 15. st. i prilagodbe Michelozzovu projektu koji je slabo poremetio Onofrijeve zamisli. Njih su u stopu pratila umjetnička posredovanja P. Martinova kojeg se prepoznaje i na neobjavljenim ostacima kapitula skrivena u uglu Kneževu dvoru jugoistočnog prolaza k Vratima od ponte.

<sup>97</sup> O njima vidi radove S. Kokole i I. Fiskovića u *Prilozi pov. umj.* 26/1987. s kasnijim pojašnjavajućim dopunama.

<sup>98</sup> Zatran golubinjim izmetinama kip, na tom mjestu prema podacima iz arhiva smatran starijim, gotovo nije bio predociv te smo ga povodom izložbe "Zlatno doba Dubrovnika" predali u ruke restauratorima, nakon čega sam ga datirao u prvu četvrtinu cinquecenta – vidi: *Reljef renesansnog Dubrovnika*, str. 27.; Konačno ga je S. Štefanac, *PPUD* 30/1990. pripisao Ivanu Duknoviću, vezao uz prvu deceniju te ostaje jedinim dokazom vrhunskog majstora u Dubrovniku.

## Igor Fisković

### *An Addition to the Oeuvre of Pietro di Martino da Milano*

This study widens our insight into the art of Peitro di Martino da Milano, who lived and worked in Dubrovnik from 1431 through 1452, and was document as involved in a series of public programs. The author of the text has identified him with the “unknown Gothic master” to whom he had attributed, long ago, some fifteen sculptures in “soft style,” and now he has added two additional significant works to that group — pulpits in the refectory of the Franciscan monastery, and in the church of St. Dominic, where the relief sculptures of various saints reveal the same style as the earlier attributions. The first pulpit represents an appearance of a new type in Southern Croatia, an exemplary work of the foreign master recorded in the monastery’s records as working on the altar railing and the fountain in the cloister in the 1440ties. Its firm construction harmoniously relates to the relief of a slender St. Francis in the center field of the polygonal parapet revealing a hand of an accomplished artist. The pulpit in the Dominican church has been composed in a different way. It reveals similarities to the former in the modeling of the heads of the four main saints of the mendicant orders shown as smaller relief figures within a polptych on the facade of its cubic body. The richness of the treatment has been complemented by a luxuriously carved capital of the support repeating together with the rest of figured and decorative elements other solutions by the master found in Dubrovnik. Most of the text has been devoted to comparative analysis to define, in totality, the art of Pietro da Martino in Dubrovnik. His role in conceiving of the complex program of the Rector’s Palace has been especially emphasized, which, as well as two public fountains where Pietro’s contribution has been documented, came into being during the stay of this highly respected artists in a city of ambitious rulers. In that sense we have attempted to clarify some earlier attributions and show Pietro as an accomplished master of international courtly Gothic open to humanist inspiration, and with signs of a “first Renaissance,” not only in spirit but also in morphology. As Ms. Renata Novak-Klemen\_i\_ recently discovered that Pietro was identical with a “magister Petrus filius Martinij de Sormano de Mediolano lapicide,” and successfully identified his so far unknown works in Italy, Pietro’s oeuvre deserves a substantial revalorization. This would be justified also by the well-known demand by King Alfonso of Aragon asking Pietro to leave Dubrovnik for Naples, where the artist would acquire a world fame as one of the key masters of the Triumphal Arch of the Castelnuovo, a paradigmatic piece of Early Renaissance art in Italy.