

Igor Fisković

Zagreb

ŽIVOTNA PRIČA JEDNOG RENESANSNOG KIPA

UDK: 73.046.3(497.5 Hvar) "14"

Rukopis primljen u tisak 06. 02. 2009.

Izvorni znanstveni članak

Original scientific paper

Kameni kip sv. Petra s pročelja istoimene crkvice u Vrboskoj na Hvaru više je povjesničara umjetnosti vezivalo u krug vodećeg umjetnika dalmatinskog quattrocenta Nikole Ivanova Firentinca. U zasebnoj pak studiji potaknuo sam revalorizaciju kipa pripisujući ga izravno tome odličnom majstoru s datacijom u vrijeme oko 1470. godine kad je on na otoku i boravio. Na tome dalje ustrajem analizom svih vrsnoća unikata produbljujući problem odnosa jednog renesansnog umjetnika i njegovih učenika ili sljedbenika koji su ga oponašali bez moći variranja njegovog formalnog jezika.

Za razliku od kamenarskoga Brača, susjedni otok Hvar ne obiluje skulpturama iz povijesnih razdoblja, a među onima koje su privukle znalce staroga dalmatinskog kiparstva, ističe se renesansni kip sv. Petra u Vrboskoj.¹ Odavno ga uočivši u skladnoj niši sred pročelja istoimene crkvice na rubu polja, istraživači su mu po formalno-stilskim osobitostima odredili pripadnost odličnijoj vrsti iz zrelog 15. stoljeća u izvangradskim prostorima Dalmacije. Neosporno ih je tome navela narav realističke obrade kamenoga lika koji frontalno okrenut u blagome kontrapostu, posve prirodnom kretnjom u desnoj ruci nosi pred prsima uzdignutu knjigu, a malo spuštenom ljevicom par ključeva ovješanih o konopcu, ujedno okupljajući krajeve plašta koji mu

¹ O njemu sam izvijestio na skupu koji je bio sazvan u Galeriji Antuna Augustinčića u Klanjcu 2007. i to je izlaganje dalo podlogu ovome tekstu u kojem proširujem problematiku.



N. Fiorentinac, Kip sv. Petra u Vrboskoj, danas u crkvi sv. Lovre

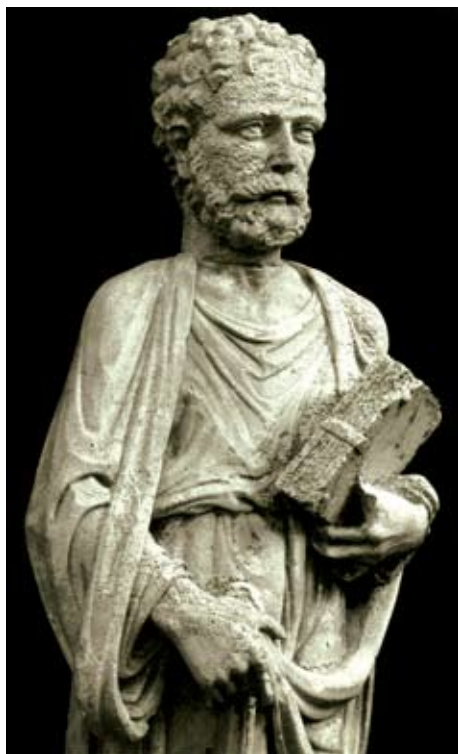
s vrlo tipiziranom frizurom i fizonomijom. Uistinu na njima izostaje detaljistička deskripcija kao i zaglađivanje površina dlijetom, pa ukazuju stanovitu izvedbenu nemoć. Razumljivo su na prvi pogled uočljive podvojenosti utjecale na kvalifikacije skulpture kao rada nekog osrednje sposobnog, ali dobro školovanog kipara koji nije uspio sustignuti sve izvrsnosti Nikole Fiorentinca. Dakle se pri atributivnoj prosudbi gotovo više polagalo na nedostatke jednoga dijela kipa negoli na umješno rješavanje onih koji količinski pretežu. U stvari su neki povjesničari umjetnosti, gledajući kip

zaogrće ramena i leđa te obavija sredinu tijela.² Tu je i plasticitet nabora najjači dok se niz vitki stas do tla opušta tunika utajujući oblike nogu, koje osiguravaju statičnost lika s oba na dnu vidljiva stopala. Takav smisao za oživljavanje antikizirajućeg uzora, pomoću uvjerljivog predočavanja fizičnosti cijeloga tijela i svojstava različitih tvari, odaje suverenost oblikovanja smirenog apostola. S istorodnom disciplinom prema njegovim drevnim ikonografskim predlošcima, kovrčava kosa uokviruje koščato lice s bradom i brkovima podšišanima na rimski način.³ Posebice je izražajna pojedinost istančano modeliranih šaka s naturalistički razigranim prstima potvrdila srodnosti s izrazom ponajboljeg kipara hrvatske umjetnosti 15. stoljeća: Nikole Ivanovog, zvanog Fiorentinac. Sve oblikovne osobitosti slijede inače u njegovome opusu prepoznatljive manire, a izostanak opće poznate plastičke energičnosti i maštovitosti donekle opravdava dimenzija kipa (v. 105 cm), na kojemu anatomske ispravne proporcije poštuju norme renesansnoga stila.

Nastojeći djelo što pouzdanije atribuirati, međutim, prvi su analitičari na njemu osim realistički pravilno raščlanjene odjeće generirane uspravljenošću lika i pokretom udova, uočili tome protivno oblikovanje glave

² Podrobniji opis: I. Fisković, Kip sv. Petra u Vrboskoj i početci Nikole Ivanova Fiorentinca u Dalmaciji, *Peristil* 45. Zagreb 2002.

³ Sv. Petar se tako prikazivao već u ranokršćanskoj umjetnosti, u zidnome slikarstvu obvezatno sijed.



N. Firentinac, Kip sv. Petra u Vrboskoj (detalj)

koju se nisu potrudili dokazati komparativnim putem ili iznaći moguće analogije kojom bi potvrdili njezino neprijeporno postojanje te pojasnili vidove djelovanja, a i domete izražavanja.

Meni se pak činilo da unatoč razlikama u oblikovanju glave i tijela, odnosno neujednačene doradenosti svih dijelova, skulpturi ne treba uniziti ukupnu vrijednost s obzirom da ona pokazuje zadovoljavajuću razinu formalne pa i stilske vjerodostojnosti, jer u osnovi stupnjem harmoničnog svojeg realizma ne pobija ideale renesanse. Pozornijim motrenjem i vaganjem karakteristika djela u cjelini, težište sam postavio na one likovno dojmljivije kao odlučnije, te stekao uvjerenje da se kip ne smije odvajati od ruke samoga Nikole Firentinca. Zapravo sam otklanjao neku drugu umjetničku osobnost iz pukog uvjerenja da uz današnju upućenost u kiparstvo renesansnog smjera i doba na hrvatskoj obali teško više može biti neotkrivenih ili drugdje nerazpoznatih stvaratelja toliko bliskih prvog ličnosti razvojnih linija stila druge polovice 15. stoljeća. Kip sam stoga očitavao vlastoručnim radom plodnoga kipara koji je ostavio za sobom stotinjak različitih likova sakralnog sadržaja, pa je u takvom obimu stvaralaštva lako mogao zgodimice popustiti u kvaliteti rada.⁴ Takvoj ocjeni sam nalazio i vanjske razloge, ali je temeljna bila bezuvjetna suglasnost

⁴ Zato i nakon monografske obrade – S. Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca*, Split, 2006. – još nemamo većinski usuglašen katalog njegovih radova. Posebno smatrajući da nije do kraja obavljeno razdvajanje njega i suradnika mu Andrije Alešija, na taj se problem namjeravam osvrnuti opširnije.



N. Fiorentinac, Kip sv. Petra u Vrboskoj

zaobići drugi čimbenici. Pritom poglavito imam na umu i uvjete likovnog stvaralaštva na obali gdje je nekoć djelovao priličan broj kamenarskih vještaka. Bez obzira što su vrlo rijetki u arhivima označeni nazivom *sculptor*, a velika većina uz redoviti *magister* kao *lapidida* ili *tayapietra* i drugima u istome značenju, tek je poneki od njih, pisano ili materijalno, osvjedočen kiparskim djelom. Naravno, svih njih iz 15. stoljeća nema

s glavninom radova vrlo nadarenoga umjetnika, kojemu su se mogli zgoditi neki propusti lakše negoli što su slabiji mogli dostići formalne vrsnoće s kojima se ovaj kip bjelodano odlikuje. Sve su potvrdile usporedbe s mnoštvom Fiorentinčevih prikaza svetaca, a na kraju se uvidjelo kako ovaj raskriva posve posebni “slučaj”. Njega je, naime, obilježila sekundarna reparacija gornjeg ekstremiteta, a izuzetno još potvrdila kasnija replikacija čitavoga u zabačenome mjestu. Izvršeni u duhu svojega vremena, oba ta čina svjedoče izvornu privlačnost kipa, pa u cilju njegova potpunijeg razumijevanja vrijedi propitati odgovore naše struke na izazove koje joj je nametnuo kad se, posve opravdano, našao na meti nekolicine istraživača.

Shodno postavljenome zadatku, prvo ću obrazložiti promišljanja oko same atribucije kipa sa širih stajališta, a sa spoznajama donekle drugačijima od onih koje su prevladale. Odnoseći se na jedan u naravi skroman spomenik, dotakli su neke probleme o kojima je u svrsi što potpunijeg sagledavanja staroga kiparstva nesumnjivo nužno govoriti. U tome kontekstu svakako smatram kako bismo oko upotrebe dvaju općih termina, odnosno pojmovnih kategorija “pomagač – radionica” radi objašnjavanja izvjesnog snižavanja Fiorentinčevih oblikovnih razina na ovome kipu, trebali biti oprezniji. Iako u biti sve ovisi o procjeni mjere održavanja likovnih standarda jednog autora, koje je približno odredilo iskustvo motrenja njegova opusa, ne smiju se

u nedokučivome broju i kad bi ih sve s obale poredali na zamišljenoj nekoj ljestvici po likovnim vrsnoćama, ovaj bi kip – po mojem sudu – zaslužio mjesto na početku gornje njezine polovice. Susljedno tome valja ga prepoznati originalnim radom jednog od ipak malobrojnih dokazivih skulptora, koji je nadišao uspjehe glavnine suvremenika predanih kamenarskoj radinosti, čak i one zvučnih imena poput Marka Andrijića, Leonarda Petrovića, Petra Berčića i drugih.⁵ Tu spoznaju uzimam odlučnom za daljnje prosudbe o prilikama koje vladahu u Dalmaciji tijekom razdoblja individualizacije umjetnika od kojih je jedan izradio kip u Vrboskoj.

Budući da nam prikazivanje širih stanja nije cilj niti bi urodilo utvrđivanjem nekih pravila koja propitivanje prošlosti sigurno neće poremetiti, istaknut ću opće poznatu istinu da su plodniji primorski majstori u 15. stoljeću zasigurno imali svoje suradnike ili pomoćnike, odnosno učenike i sljedbenike. Mahom su oni imenovani u ugovorima za prijem na nauk ili povremena zaposlenja,⁶ tek zgodimično povodom podjele izravnih zadataka pri izradi dekorativne arhitektonske plastike. Najčešće bijaše riječ o ispomoći ugovaratelju poslova ili međusobnoj suradnji, udruživanju više-manje ravnopravnih partnera koji se očekivano dopunjavaju u znanjima ili vještinama,⁷ možda dogovaraju i po drugim osnovama kakve otkrivaju primjeri radnog zajedništva članova iste obitelji.⁸ To su, uostalom, običaji na kojima su se već u srednjem vijeku zasnivale sve zanatske djelatnosti, pa su se tim lakše zadržali u radu kamenoklesara 15. stoljeća među kojima je, neovisno o graditeljskom zanimanju većine, niknuo poneki umjetnik izražajno okrenut kiparstvu. Parametri njihova razdvajanja otada leže u smionosti izrade i uspješnosti obrade figuralnih tema ili motiva realističkog nadahnuća. Ipak u najvećem broju raznih skupnih poslova, koji uključuju raznoliku skulpturu rečenog htijenja, uloga pojedinaca pored voditelja zadataka nije precizno navođena.⁹ Uz to dobro znamo da su samo najdarovitiji, ujedno i priznatiji, pristupajući kiparskom stvaranju privlačili narudžbe, jer su vladali suvremenim estetskim kriterijima i bili upućeni u stil modernog izražavanja.¹⁰

Dotadno tome valja naglasiti kako u arhivskim zapisima radionice, kao stalna mjesta likovne proizvodnje općenito zvane “bothege”,¹¹ u urbanim središtima na obali kao glavnim poprištima svog umjetničkog pa i kiparskog razvoja, nisu nigdje izričito istaknute.

⁵ O njima vidjeti u *Enciklopediji Hrvatske umjetnosti* i I. Fisković, *Renesansno kiparstvo, 1000 godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb, 1997. – čega se dalje držim kako bih mimošao raspravljanja izvan problema.

⁶ Budući da je kiparska radinost bila tijesno vezana s građevnim poduzimanjima, za očekivati je da su sudjelovali u svim poslovima zadanim od glavnih majstora: od branja kamena i prijenosa do radilišta, gruboj pripremi i finom klesanju kamene grade, do djelomičnog bociranja volumena prije završne obrade kipova koja je ostajala u domeni umjetnički sposobnih meštara kiparskog zvanja kao poluga učenja.

⁷ Najčešće je u tom smislu navođena suradnja Andrije Alešija i Nikole Fiorentinca, na koju se računalo i u atribucijama ovoga kipa, ali mi se ne čini zanimljiva s razloga koje ću dalje objasniti.

⁸ Spomenuti tako valja u Dubrovniku zajednički rad braće Radoja i Radina Pribilovića, Leonarda i Petra Petrovića, nadasve braću i rođake Andrijića razlistane u nekoliko naraštaja koje je s uspjehom nedavno očitao Goran Nikšić u *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske – Zbornik “Dana Cvita Fiskovića” 2*, Zagreb 2008.

⁹ Zato će jednom s naglaskom na sačuvanim spomenicima ili njihovim suvremenim opisima biti nužno, a i vrlo zanimljivo, načiniti analitičke statistike što su majstori određenih zvanja sve radili.

¹⁰ Nastojeći oko toga sprovesti neki red, primjerno je za naše aktualne Likovne Enciklopedije bio dogovoren princip da se u njih uvode jedino oni kojima se arhivski ili materijalno može dokazati umjetnički rad bilo koje grane ili vrste, od onih glavnih do primijenjene umjetnosti.

¹¹ Usp. S. Rossi, *Dalle bothege alle accademie*. Milano, 1980. i dr.

U tom smislu zasigurno zanemarive,¹² svejedno su bile u osvrtima na staro kiparstvo često spominjane, posebno kao čimbenik pri brojnim atribucijama. U našoj je znanosti pozivanje na njih učestalo gdje god su se pokolebali estetski povodi ili stanjili formalni dokazi i uvjeti izravnom pripisivanju pojedinih ostvarenja naizgled utvrđenim ili lako prepoznatljivim umjetnicima. Čini se da to bijaše najlakši put zaobilaznja konačnih prosudbi, odnosno izlaganja ispravkama ili raspravama. No, budući da tradicionalne radionice, pa i kiparske ako uopće postojahu u užem smislu riječi, pretpostavljaju kolektivni rad više svojih članova, teško je zamisliti da bi se na jednoj skulpturi susrela dljeta nekolicine, pogotovo onih nedoučenih, slabijih znanja ili umijeća.¹³ Utoliko je i dvojbena usvojiti određenje ikojeg konkretnog kipa djelom fiktivne ili gotovo apstraktne “radionice”, dok kakvoća svakoga pojedinog u pravilu ovisi o sposobnosti poglavito jednog umjetnika. Oni su u doba renesanse diljem primorja iskoračili iz okova zanatstva, kojemu je fenomen radionica bio svojstven tijekom davnih stoljeća, a Nikola Firentinac je dokazivo među sudionicima procesa specijalizacije umjetničkoga rada usmjerenog realističkom prikazivanju odskočio zaslugom vlastita talenta. Zacijelo bi to s uvažavanjem trajno skućene šrine umjetničkoga rada i narudžbe u malogradskim sredinama istočnojadranskog uzmorja trebalo uzeti pouzdanim ključem određivanja njegove ostavštine, odnosno provjeravanja atribucija kao važnog instrumenta naše struke.

Ukazavši kako pridavanje primjeraka stare figuralne skulpture bilo kojoj “radionici” nema baš potpuna opravdanja, vratimo se kipu sv. Petra u Vrboskoj. Naime, u danostima prosudbi o njemu nameće se kao prvo pitanje koliko su imali pravo oni koji se zalagahu za individualno vještog, makar bezimenog oponašatelja Firentinčeve frazeologije,¹⁴ a koliko oni koji su ga vidjeli plodom izražavanja nužno sukladne Firentinčeve radionice bez poznatih članova. Nehotice je to klupko zamrsio Ljubo Karaman kad je u svojem pregledu dalmatinske umjetnosti rečeni kameni lik naprečac uvrstio među one koji “pokazuju tragove ruke Nikole Firentinca ili njegove radionice”.¹⁵ Makar se u tom

¹² Javljaju se u dokumentima poslenika drugih umjetničkih grana, i to sa značenjem stalnog proizvodnog ili prodajnog prostora – dućana, kakve kiparski stvaraoci u našim malim gradovima nisu nužno stjecali jer su iz praktičnih potreba (s iznimkom u svemu sređenijeg Dubrovnika gdje se mahom nazivaju *stazione*) selili radna mjesta (*barache* i sl.) za gradilištima. Njihov je uži prostor postajao u znatnoj mjeri namijenjen radnjama s kojima bijahu zauzeti obični klesari što svjedoče projektni nacrti urezani u okolne pločnike (npr. u Trogiru i na Badiji kraj Korčule, a na Braču u Sutivanu) To je pak izazvalo i neujednačenost uporabe naziva u modernim osvrtima na mnoge majstore i djela, pa bi prikladnije bilo govoriti o *pripadnicima* ili *ostvarenjima* radionice kao skupine kamenoklesara. K tome ne treba zanemariti provjerenu činjenicu da se dio takve proizvodnje odvijao već u kamenolomima.

¹³ Tek poučeni poviješću slikarstva u velikim stvaralačkim centrima, možemo jedino otvoriti mogućnost da su glavni majstori, voditelji tamo zajamčenih radionica, dotjerivali najosjetljivije partije prije isporuke djela, ali ovaj kip tome ne daje povoda jer su mu takve: konkretno lice, najslabije izvedene.

¹⁴ Bjelodana njena zaostajanja za vrsnoćama drugih skulptura s kojima je Nikola Ivanov Firentinac dokazao svoju zrelost, nukala su na očitavanje rane faze ili doba formiranja prepoznatljivog njegova stilskoga govora što je vremenski odgovaralo nastanku crkvice za koju je kip u niši nesumnjivo oblikovan. Zasigurno su njegova oštećenja umanjila dojam kvalitete kao što su se i vidljive kiparske nedoradenosti na glavi mogle pripisati majstoru koji je glavu iznova oblikovao.

¹⁵ Lj. Karaman, *Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952., str. 64. – navodi kip kao zadnji u grupi koju još tvore: *Pieta iz lunete crkve sv. Eufemije u Splitu i lik sv. Stjepana u Sumpetru poljičkom*. Držimo na umu da je onda još bio na snazi onaj nezaobilazni i toliko nam vrijedni “trend” utemeljivanja pa i isticanja domaćeg stvaralaštva, s kojim se i nehotice uzdizalo Alešija a pomalo zapostavljalo Firentinca. Tek s proširenim, pa i produbljenim sagledavanjima pokrajinske kiparske baštine, sve jasnije su međusobno razdvajane njihove vrsnoće uz mijejanje uloge prvaka po nadarenosti i učinkovitosti.

izričaju nalaze prilične nesuglasice, takve su dvojbe u doba Karamanova pisanja bile više-manje tipične, a izražavale su stupanj znanja o domaćoj baštini i od sinteznog njezina predstavljanja jedva se išta više moglo očekivati. Uvaženi istraživač je kip spomenuo kao zadnjeg u maloj skupini u njegovu viđenju srodnih, pa ga se općenito nastavilo držati radom “nepoznatog renesansnog majstora iz kruga Nikole Firentinca”.¹⁶ Vjerujući pak da se je s malo pozornosti moglo izbjeći takva razmimoilaženja, dijelom izazvana i manjkom stručnog rječnika, valja ih barem pokušati pročistiti bez osuda.

U ime toga osvrćemo se na doba kad se je na neusuglašene ocjene o našem kipu vezao Vladimir Gvozdanović, posebno ga opisavši u članku “Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija”.¹⁷ Smiono je posegnuo razložiti “mjesto ove skulpture unutar škole, odnosno Firentinčeva kruga”, i zamijetio je kako je glava sv. Petra “malo okrenuta udesno... jajolika... odviše dugačka u odnosu na tijelo, no to se primjećuje tek izdaleka...”, te dodao: “Psihološki izraz nije potpuno određen: postoji sputanost, gotovo neka bolna napetost, kao nemoć autora da se potpuno izrazi. Postoje, doduše, oštećenja kamene materije na licu, ali to bitno ne mijenja originalni izraz”. Nastavivši s još širim komparacijama, Gvozdanović je najviše

truda utrošio oko tumačenja odlika glave i lica, ne bi li ih pripojio izričajima umjetnika navedenih u naslovu. Ujedno se nije određenije opredijelio za nekog majstora drugačije poduprtoga između bezimenih, onda kao i danas tek općenito naznačenih “pripadnika Firentinac – Alešijeva kruga”.¹⁸ Iako tu grupu nije potanje razlučio, kao što nitko prije ni poslije nije učinio, na hvarskome je kipu veće



N. Firentinac, Kip sv. Stjepana u Sumpetru-Jesenicama

¹⁶ N. Bezić – Božanić, Vrboska. *Enc. lik. umj.* 4 / 1966., str. 551.

¹⁷ V. Gvozdanović, Prilog radionici Nikole Firentinca i Andrije Alešija. *Peristil* 10 – 11. Zagreb, 1968.

¹⁸ Riječ “krug” zbunjuje posebice kad se pojedine majstore prema prigodi veže uz dvojicu: tako A. Alešija tradicionalno smještahu u “krug Jurja Dalmatinca”, otnedavno pak u “krug Nikole Firentinca”.

značenje dao “alešijevskim karakteristikama”.¹⁹ Prema izrazitijem Nikolinom utjecaju na prigodno prorađenima, a inače u istu grupu uključenim skulpturama,²⁰ smatrao je da “djeluje arhaičnije i bliže tradicionalističkim strujama”. U zaključku je pak upotrijebio naziv “radionica Aleši – Firentinac”,²¹ bez obrazloženja obrtanju redosljeda imena iz naslova. Glede međusobnih odnosa te dvojice umjetnika bit će ovom zgodom dovoljno kazati kako su udruženo djelovali nepuno desetljeće do 1475. godine, a potom duže razdvojeno,²² ali se nigdje uz njih ne javlja poimence neki treći zreli majstor. Na svima mjestima gdje im se prate osobna poduzimanja, pak, lako je utvrditi koliko je Aleši u svakom pogledu različit Nikoli, za kojim je u vrsnoći kiparskog rada znatno zaostajao.²³

Međutim, u okviru inače dokazivog partnerstva rečene dvojice majstora, i drugi su poznavatelji hrvatske renesansne skulpture ovaj kip spominjali kao proizvod njihove “radionice” ne pojasnivši točno što podrazumijevaju pod terminom i kako bi je udvoje uopće vodili. Ustvari, povijesna vrela čak kazuju da je Aleši, valjda odrazom iz rada uz Jurja Dalmatinca, a i zbog svoje više poduzetničke negoli umjetničke prakse, češće bio na čelnome mjestu,²⁴ dok je Nikola Firentinac mijenjao svoju ulogu shodno zadatku, a postupno s osobnim umjetničkim sazrijevanjem, kojega poslodavci bijahu svjesni.²⁵ Neovisno o tome, do danas su se u našoj povijesti umjetnosti naredala i očita proturječja kad se mogućeg autora ovoga kipa vodilo unutar “kruga” jednog ili drugog stvaratelja. Pošto takve nepreciznosti teško mogu biti puka konvencija, valja zabilježiti da im uzrok nije bio u trenutnom stanju znanstvenih spoznaja, to više što ih rabljene mahom površno i letimice, nitko nije potanko istumačio. Tek je sama izrijevka Gvozdanovića da nastanku ovoga kipa “rješenje treba tražiti u krugu Andrijinih učenika koji su primili i Firentinčeve utjecaje”, otvorila nevjericu u postojanje “učenika” jednog umjetnika koji radi pod “utjecajem” drugoga. Dapače je ta simbioza kakvu praksa nije baš poznavala pobudila protivljenja unutar pokušaja ocrtavanja opusa Nikole Ivanovog Firentinca od strane Ane Markham Schulz.²⁶ Ona

¹⁹ Za usporedbe je, međutim, uzimao kipove koji su kasnije iz Alešijeva opusa mahom otklonjeni, a u to se nije upuštao već je svoja opažanja izveo iz starih atribucija.

²⁰ Riječ je o kipu sv. Stjepana u Sumpetru, kojeg također pripisujem N. Firentincu – n.dj. u bilj. 2.

²¹ Budući da je slično na inim drugim mjestima, sluti se pogrešna svijest o neformalnom poistovjećivanju osoba zbog vjere u izjednačenost njihova govora. Čini se da se ipak u posljednje vrijeme jasnije odustaje i od određenja neke zajedničke radionice Firentinca i Alešija, kakvu su zamišljali prvi istraživači spomenika na kojima se povezanost dvojice mogla bar uvjetno utvrditi. O tome dalje.

²² Dok je N. Firentinac djelujući potvrđeno od 1464. do 1506. godine za sobom ostavio izuzetno obimni graditeljski i kiparski opus, oko njegovih ostvarenja nije poimence istaknut nijedan drugi majstor izuzevši A. Alešija. Uglavnom je njihova suradnja obuhvatila zajedničko poslovanje u Trogiru o kojem ima prilično podataka, produžila se na Tremitima, a arhivski je zajamčena i u Splitu. Aleši je, međutim, prepoznat na nizu skulptura koje se bitno odvajaju od Firentinčeva jezika. Od nekoliko dokazanih potpisom ili zapisom, spomenut ću oltarni reljef iz crkvice sv. Jere na Marjanu kraj Splita kako bi se lakše shvatilo po čemu se svekolika kakvoća njegovih likova razlikuje od hvarškoga kipa. Na taj način se očituje i relativnost primarnih prosudbi o Alešijevom pripadanju samoj “Firentinčevoj radionici”.

²³ Ogljedno o tome: I. Fisković, Firentinčev kip. sv. Jeronima u Trogiru. *Peristil* 38 / 1995., str. 59-66.

²⁴ Tako on u Trogiru 1468. godine potpisuje krstonicu katedrale, a i sporazum za gradnju kapele bl. Ivana, te po svemu sudeći predvodi i podizanje crkve na Tremitima.

²⁵ Upravo su ga oni desetak godina nakon prvih javljanja uzdigli na dolično mjesto u Trogiru pa u Šibeniku, kad je Aleši već izišao iz kolosijeka stvaranja tamošnjih najznačajnijih spomenika našeg kvatročenta.

²⁶ A. Markham Schulz, *Niccolo di Giovanni Fiorentino and venetian sculpture of the early Renaissance*. New York, 1978., pag. 75.: “sculptor influenced if not supervised by Niccolo”.



Kameni reljef u crkvi sv. Ciprijana u Pražnicama

ga je navela djelom bezimenog majstora “pod utjecajem ako ne nadzorom” priznatog umjetnika, zapravo još daljim odrazom voditelja ključne struje kiparstva zrele renesanse na tlu jadranske Hrvatske, a u svjetlu svojeg utvrđivanja čitavog mu prije nepoznatog opusa u Veneciji.²⁷ Zanimljivo je da tamo nije inzistirala na raslojavanju učenika ili pomagača iako se koncentrirala na složenije spomenike središta, koje je po davnoj predaji imalo razveden sustav takvih odnosa oko brojnijih sudionika umjetničkog djelovanja pa i kiparskog stvaralaštva.²⁸

Premda su njezine prosudbe, noseći u sebi trn otklanjanja glavnine u Hrvatskoj satkanih predodžbi o Nikoli Firentincu, doživjele češća odbijanja negoli prihvaćanja, barem su pokazale da mu se nikad posve utanačeni opus može raskrivati u odlomcima. Za to je prikladna kronologija njegova rada koliko se uopće dala razaznati, ali svejedno ostaju slabe mogućnosti usporedbe s drugim kiparima jer su oni nedovoljno isprofilirani pa je njegov opus, relativno u viđenjima poznavatelja stare umjetnosti uravnoteženih kakvoća, okosnica svim valorizacijama. Na toj liniji ne dvojeći o podudarnostima kipa iz Vrboske s brojnim pripisanim Nikolinoj ruci, uz veliku izložbu hrvatske skulpture istaknuo sam i ja njemu “bliskog suradnika”, odnosno kipara

²⁷ Ista američka analitičarka se o tome nije više izjašnjavala, niti kad je naizgled učinkovitije posegnula u Firentinčevo nasljeđe na tlu Dalmacije, a sličan odmak – čini se – zadržavaju ostali istraživači zacijelo videći hvarsku skulpturu sporednom u nizu kojem nedvojbeno pripada.

²⁸ Zato je – primjerice – ostalo upitno je li Juraj Matijev izradio koji lik na Porta della carta, kao ostvarenju svojih pretpostavljenih, ali ipak ničim još zajamčenih učitelja iz obitelji Buon.

“u sjeni vodećeg majstora dalmatinske renesanse”, te time otklonio vezu istoga od lutanja oko Alešija.²⁹ Najposlije, u monografiji o Nikoli Firentincu i “njegovom krugu”, Samo Štefanac je najodređenije naglasio da “na kipu nema elemenata koje bismo mogli povezati s Andrijinim imenom, a kvaliteta ne doseže kvalitetu vlastoručnih Nikolinih radova”.³⁰

Čini se, dakle, da su prevladala nastojanja za individualizacijom tvorca hvarskog kipa iako mu se nije pronašlo ime, što je zacijelo neobično. Načelno je on mogao izrasti uz Firentinca te prenositi njegove tipizirane značajke, ali bi ga više nego preuzetno bilo ocijeniti izdankom Nikoline “škole”, dočim svekoliko ondašnje stvaralaštvo u Dalmaciji ne potvrđuje ustanove te vrste.³¹ Zato je ne treba tražiti niti na Hvaru, gdje je Nikola boravio kratko i to na početku svojeg uspona, već spreman udovoljiti oblikovanju lika titularnog sveca crkvice koja je zalogom lokalne plemićke obitelji obnovljena potkraj šestog desetljeća quattrocenata.³² Iz toga doba, obilježenog pojavom već izdiferenciranih kiparskih pregalaca, pak, postoje razmjerno brojni dokumenti, ali u njima nema naznaka nekojeg kojemu bi mladi umjetnik prepustio izvršenje ikoje primljene narudžbe ili povjerio osobno prihvaćenu. S druge strane ostaje više nego neobično da se taj fiktivni ili imaginarni kipar osobne umještosti nije potvrdio u nekojem zapisu ili iskazao s drugim nekim, tehnički podjednako savršenim radom. Baština renesansnog kiparstva u primorju je nesumnjivo poznata toliko da bi se uočilo svako djelo morfološki ili stilski podudarno ovome. Oni za koje znamo da slijede, pače i oponašaju pojedine Firentinčeve radove, odreda pokazuju od kipa u Vrboskoj niže vrsnoće iako se mogu razložito pripisati nekim stvarateljima jasno određenog imena pa i opusa.³³ Iskustvo nas također uči da su svi bez takvih radili u blizini ili sjeni vodećih meštara uglavnom obavljajući mehaničke zadatke do razine ponavljanja dekoracije mahom geometrijskog smisla. Slijedom svega, dakle, ne nalazim osobitih razloga vezivanja kipa sv. Petra o kojem govorimo uz ikojeg osamostaljenog suradnika, pomoćnika, učenika ili sljedbenika,³⁴ općenito pripadnika nedovoljno uopće zajamčenog a kamoli potanko raslojenoga “Firentinčevoga kruga”.

²⁹ I. Fisković, Re 14. Kip sv. Petra u Vrboskoj. *Tisuću godina hrvatske skulpture*. Kat. 31 MGC. Zagreb 1991. str. 72.

³⁰ S. Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, 2006., str. 114. – U toj prosudbi se s njime slažem, ali nisu rijetki primjeri različitih stajališta na koje ću se drugom zgodom cjelovitije navratiti.

³¹ Svejedno se u napisima naše struke opetuje odavno, poput *radionice* stvorena spekulativno a ne na bazi povijesnih izvora. Valjda će se jednom obje ugasiti bez rasprave jer su ionako stvorene kao konvencije.

³² Vidi: D. Petrović, Crkvice sv. Petra u Vrboskoj. *Prilozi povijesti otoka Hvara* 7. Hvar, 1983., str. 11-14. – s iznesenim dokazima o obnovi starije građevine, spominjane u Hvarskom statutu od 1333. godine, što se dade naslutiti i iz njezina današnjeg lika s visokim zvonikom na preslicu te apsidom iznutra polukružnom a izvana četvrtastom, sve u tipičnome iskustvu graditeljstva 14. stoljeća. Ne čini se stoga pouzdanim opredjeljenje malog spomenika u dosege romaničkog doba, nego ga radije treba vezivati uz bolje poznata rješenja romaničko-gotičkog sloga široko provjerljivoga upravo na južnojadranskim otocima.

³³ Kao najzorniji primjer spomenut ću reljef Gospe s portala dubrovačke crkvice na Dančama, na kojoj je C. Fisković istaknuo *podljećanja* na Nikolu, a ja je pripisujem Leonardu Petroviću i na više mjesta u njegovom opusu upozoravam na dodire s Nikolom, zasad povijesno neobjašnjive ali važne. Neki radovi s obale sjevernije uza sve crte što podsjećaju na Nikoline mahom su još niže kvalitete, a donje njegove razine po mojem sudu određuje mali reljef sv. Nikole u Trogiru, no nipošto i sićušni kip sv. Jerolima u Šibeniku jer ne zaslužuje da ga se uključi u njegov opus.

³⁴ Sigurno je da i oponašatelj ne dolazi u obzir.

Naprotiv, u tumačenju vrboskog kipa poglavito valja voditi računa o usvojenome (makar ne i arhivski utvrđenome) datumu njegova nastanka što se poklapa s ranom fazom izražavanja Nikole Firentinca. O tome ću više zboriti kasnije, ali je otprve znakovito kako ta faza utjelovljuje prodor “all’antica” stila u otočko selo slijedom humanističkih nazora onih posjednika koji su pridonijeli likovnom oplemenjivanju i takvih sredina. Ostaje stoga mogućnost da se iz privatnih njihovih arhiva štogod izravnijeg dozna o kipu ili majstoru koji ga je načinio. Dotad su ključne srodnosti s izvrsnostima Firentinčeva izraza, dokučene uspoređivanjem niza poznatijih skulptura u obalnim gradovima. Letimičan njihov pregled nas uvjerava kako ih povezuju brojni “morelijevski detalji”, posebice oblikovanje draperija, a još više šaka s nervoznim prstima na način koji definira osobnu plastičku vještinu, koliko izražajnost, toliko osjetljivost kao oznake talenta kakvim u nas nije progovorio nijedan drugi ondašnji kipar.³⁵ Sukladno većini odjevenih u odore klasičnog



Detalj ruku na Firentinčevom kipu sv. Petra u Vrboskoj

uzora, tkanine na kipu sv. Petra se također mjestimice pripijaju uvjerljivo uz tijelo, ujedno prateći udove s neujednačenom modelacijom krivulja koje žive vlastitom plastičkom igrom, satkanom osebjunim spajanjem moguće zbilje i likovno promišljene chiaroscuralne raščlambe. Artikulacije šaka što se tiče, nezaobilazna je gipkost koščatih prstiju s iščašenim palcem, što nipošto ne pripada formulama stilskog realizma niti se može smatrati općim mjestom renesansne skulpture. Budući da ništa drugo u cjelini ne remeti odnos unutrašnje i vanjske harmonije, niti u detaljima izbijaju na vidjelo plastičke nezgrapnosti ili izvedbene greške što bi izazvale – služeći se frazom iz mnogih pismenih ugovora o izradi umjetnina – “zamjerke svakog dobrog majstora”, pojačava se teza o Firentinčevom autografu. Zapravo se u naročiteme vidu prepoznaje visoko umijeće zasnovano na neizravnom poznavanju antičko-rimske skulpture, a samosvojnog u njezinim interpretacijama koje mu jamče odlično školovanje.

Slijedom tih i sukladnih viđenja, zalažem se mali kip sv. Petra protivno drugim mišljenjima dokazati izravnim radom mladoga Nikole koji i na njemu rabi frazeologiju što ima značenje vlastitog mu potpisa.³⁶ Tako bi se, naime, otklonilo načelno pitanje

³⁵ Zato je više od ostalih i pobudio pozornost historiografije europske umjetnosti, koja mu – bez dovoljno ulaganja i snaga s naše strane – još uvijek nije osigurala zasluženo mjesto na širokoj pozornici 15. stoljeća.

³⁶ Osim navedenog detalja šaka, tu ide i mekana artikulacija draperija nalik mokrim tkaninama.

do koje bi se uopće mjere anonimni član tobožnje Nikoline kiparske radionice mogao približiti govoru njezina voditelja. S obzirom na obim obavljenih poslova što sadrže još barem dva crkvena portala,³⁷ neminovno je on i na Hvaru oko 1470. godine okupio neke klesare-obrtnike, ali oni – koliko znamo – u okruženju nisu ostavili traga svoje možebitne daljnje djelatnosti. Raspravu o tome sam proširio na još neke skulpture iz Srednje Dalmacije s tezom da Firentinčev izraz nije lako dostižan, pa niti prenosiv ma koliko privlačan bio i u dalekome nam 15. stoljeću.³⁸ Ta problematika bezuvjetno zavrjeđuje daljnji razgovor uz potpuniji ogled suvremene baštine u regiji gdje je kiparska radinost dobro dokumentirana s pisanim izvorima, ali još uvijek nedostaje pojedinosti o odnosima glavnog meštra i naslućenih sudionika njegova rada ili mogućih oponašatelja.³⁹ Vrlo vjerojatno i nisu bili uvijek ujednačeni nego ovisni o okolnostima od slučaja do slučaja, što se jedva razaznaju u krhkim inačicama plastičkih iskaza. Količina i kakvoća nazočnih na malome kipu utemeljitelja latinske Crkve mogu se uzeti konačnim pokazateljima njegove pripadnosti umjetniku u čiju su ga tijesnu blizinu odavno smještali.

Na širokoj osnovi odbijajući mogućnost da bi se uz Nikolu Firentinca, umjetnika nadasve koherentnog opusa, osovio neki kipar kojeg se ne nalazi u zapisima ili na drugim mjestima, gajio sam uvjerenje da hvarski kip treba cijeniti autografom vodećeg majstora našeg renesansnog kiparstva iz rane faze njegovih nastupa na koju upućuju sami podaci o građevini gdje je zatečen. U prilog tome išle su i usporedbe sa suvremenicima, među kojima je osobito Andrija Aleši posezao samostalnom klesanju ljudskog lika. Međutim je dokazivo da takvi nastadoše tek kad se oslobodio dodira s Jurjem Dalmatincem uz kojega je rastao od 1444. godine te ubrzo krenuo svojim putem.⁴⁰ Nije na njemu puno izdržao, te je stupio u partnerstvo ni s kim drugim nego s Nikolom Ivanovim, zvanim Firentincem, od kojega je primio – neće biti teško dokazati – znatnije poduke. Zato je, uostalom, i Jurjeve utjecaje teško naći na najpoznatijim Andrijinim skulpturama, a ni na našem kipu im nema traga. Inače su prepoznatljivi Alešijevi dometi bitno drugačiji jer im otpočetak nedostaje koliko unutrašnje snage toliko i površinske nježnosti.⁴¹ Time odreda zaostaju i za vrboskim kipom koji se u odnosu na zbiljnost čovječjeg lika odlikuje visokim stupnjem vjernosti, a sve prati zanatski neprikosnoveno znanje klesanja kamena.

U tom pogledu se kip sv. Petra nadovezuje na drugu znamenitu skulpturu koju je Firentinac ostavio na Hvaru,⁴² jer su obje rađene izuzetno sigurnom rukom što se – onome

³⁷ Davor Domančić, Reljef Nikole Firentinca u Hvaru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12, Split 1960. – opisao je onaj na crkvi franjevac a upozorio na drugi s crkve Navještenja u starome gradu, no postoji i treći s posve izjedenim reljefom Gospe koja oplakuje mrtvog sina u krilu.

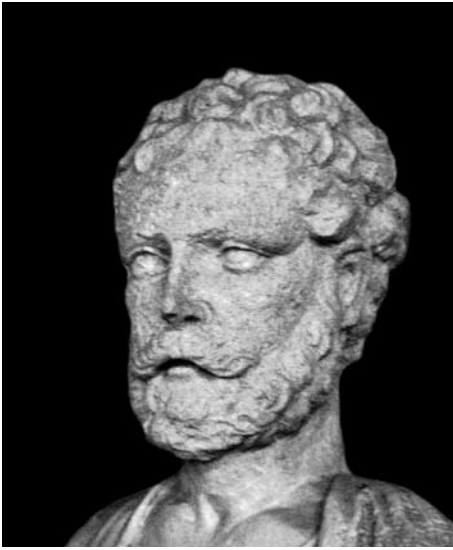
³⁸ Riječ je o kipu sv. Stjepana prvomučenika koji se je od Lj. Karamana do V. Gvozdanovića pripisivao Nikolinoj “školi”, dok sam ga ja u nav. dj. 1997. str. 193. pribrojio samome meštru. Na djelu je opet bio sistem eliminacije po pitanju “tko je drugi tako odličan ako nije sam Nikola?”.

³⁹ S nešto više argumentacije o jednom anonimnom majstoru koji tijesno slijedi Nikolino umijeće u nekoliko je navrata pisao C. Fisković, na što ću se problemski u široj lepezi jednom posebno osvrnuti.

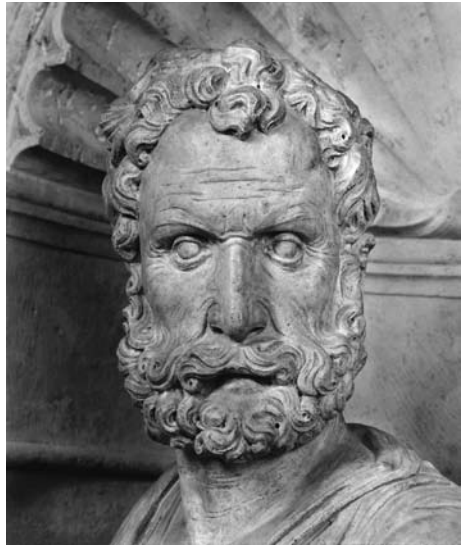
⁴⁰ O Alešiju osnovno K. Prijatelj, u *Hrvatski Biografski Leksikon* 1., Zagreb 1983., str. 76-78

⁴¹ Još uvijek nam nedostaje monografski prikaz A. Alešija (koji sam se uputio napisati), ali je koristan osvrt na njega načinio M. Pelc, *Renesansa*. Zagreb, 2007., str. 342-345.

⁴² Vidi dalje u bilj. 59 riječ je o najvećem sačuvanom renesansnom portalu u Dalmaciji, kojemu je po značenju blizak jedino portal šibenske crkve sv. Domenika, nažalost teško saglediv nakon premještanja na bočnu stranu neostilske gradnje iz 19. st.



Glava vrboskog kipa sv. Petra restituirana kasnijom restauracijom



Detalj glave sv. Petra iz trogirске Kapele

dobu tipično – provjerava poglavito u uspješnom i vjerodostojnom oponašanju zbilje. Nije na odmet napomenuti kako na njima nema upadljivih likovno-plastičkih propusta one vrste što se iskazuje na nekima od najčešće navođenih prikaza stojećih svetaca iz razdoblja pune zrelosti Nikole Ivanova.⁴³ Na kraju pretežu vrsnoće koje su odredile razmjerno visoki njegov položaj u valorizacijama hrvatskog kiparstva renesansnog doba. Jedino što je izrazito protivno obradi čitavog lika u Vrboskoj, doslovce i sada bode oči odudarajući od hvalevrijednih artikuliranja tijela i draperija, jesu naizgled neobjašnjive manjkavosti u oblikovanju glave i lica. Spram melodioznom rasporedu nabora što uzdržavaju čvrsto tijelo, potonji se nameću pretrpanim slogom ispućina i udubina do gotovo groteskno stiliziranih crta. Bez toga bismo mnogo lakše priznali da kip u cjelini iskazuje superirone plastičke osobitosti koje nalazimo na gotovo ponajboljim arhivski potvrđenima ili s nemalom sigurnošću Nikoli do danas pripisanima realističkim kipovima.⁴⁴ A takvih u našoj baštini ima na desetke te je uz spoznavanje visoke razine rješavanja temeljnih kiparskih problema itekako moguće utvrditi njegov osobni izraz.

⁴³ Navodim eklatantne već na skulpturama trogirске kapele koje smatram neporecivim Nikolininim djelima, primjerice na liku sv. Ivana Evanđeliste iz 1482. godine s desnom nogom nestalom u površinskom, odveć ornamentalno izraženom nabiranju draperije, slično kao donekle i na kipu sv. Filipa, pa s još lošijim posljedicama na onome sv. Jakova, posebice na Kristu Uzašašća iz 1487. izloženom u gradskom lapidariju, gdje je napregnuta stilizacija nabora štetila tektonici likova, nadasve uvjerljivosti udova koji jedva drže ravnotežu tijela ovijenih naizgled teškim odorama – vidi. I. Fisković, Firentinčev kip Krista sa stupa sred Trogira, u *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 41 / 2006. Rekao bih da je na hvarskome kipu izbjegavanju sličnoga pripomogla više njegova mala dimenzija negoli svježina još nezamorenog mladoga majstora koji nikakvim stvaralačkim voljama još ne nadvladava poduke iz zacijelo zamjernog školovanja.

⁴⁴ Dovoljno je upozoriti na lik sv. Petra u kapeli Orsini. S obzirom na podudarnosti glave i lica s njime, rekao bih da je riječ o tipskom modelu poznatom poglavito u mletačkom umjetničkom podneblju još od 14. st. (W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1300 – 1460*. Venezia, 1982., vol. II. figs. 163, 260, 303, 331 i d.) što mu i daje općenitost, provjerljivu na obrascima iz onodobnog slikarstva koje N. Firentinac posebice plodno ogleda, tako da ne treba na tome inzistirati niti se može iz toga izvlačiti neke zaključke.

Svrhom provjere ukupnih stajališta, kip sam bio izabrao za izložbu kojom se težilo predstaviti tisućljetno kiparstvo hrvatskih prostora,⁴⁵ a kad je spušten iz svoje niše sred pročelja istoimene crkvice te donesen u Zagreb, promišljanja su okončana na nipošto očekivani način. Tada se, naime, utvrdilo kako su razlike između tijela i glave posljedica naknadnog dodavanja dijela lika od vrata naviše.⁴⁶ Zato sama glava u oblikovnim tančinama i nije dosljedna realističkom modeliranju tijela s draperijama, niti mu je proporcijski posve odmjerena. Krupna je i izduljena ne baš pretjerano, a modelirana sa sklonošću prema ornamentalnom izričaju koji inače ikonografski uobičajena kovrčasta kosa i rudlasta brada pojačavaju. Ne prijanjajući točno uz vrat,



N. Firentinac, Kip sv. Petra u kapeli bl. Ivana u trogirskoj katedrali

drži uzdignutu i isturenu pred prsima. Palac šake s kojom je stiže također je polomljen, kao i glave obaju ključeva koji mu vise pred desnom nogom, što se ne može

na izvorno uže ležište je bila grubo spojena malterom i tek se uklanjanjem zaglađenog nanosa vezivnog sredstva pojasnilo sve ono što na visini gdje se je kip nalazio nije bilo moguće vidjeti. Zapravo se glavu mora shvatiti nadomjestkom, odnosno zamjenom prvotne, u nekom trenutku razbijene. Spoznalo se također da su joj atmosferilije ostavile na površini jači učinak s razloga što je klesana u kamenu slabije kakvoće, obično me vapnencu koji ne potječe iz bračkih kamenoloma gdje se Firentinac redovito opskrbljivao izvrsnom građom. S obzirom na mali format volumena, možda je za njenu izradu korišten klesanac s neke gradnje kakvih se nalazilo posvuda, ali to ne utječe na uredno obavljenu zadatak. Bez njega, naravno, kip se nije moglo izlagati u egzaktno proporcioniranoj niši pod pravilno izvedenom školjkom renesansnog uzora s kojima je bez ikakve dvojbe prvobitno bio načinjen, te je popravljen dočekao i naše vrijeme.

Uočena je restitucija glave nametnula pitanje zašto je i kako uopće do nje došlo, a dio odgovora je pružilo stalno zamjetljivo oštećenje knjige koju apostol

⁴⁵ Uz katalog izložbe – n. dj. u bilj. 29 – tiskana je i knjiga iste tematike. n. dj. u bilj. 5.

⁴⁶ U tome leži razlog da je S. Stefanac, n. dj. str. 115. rečenici koju sam citirao – bilj. 30 – dodao ocjenu čitavoga kipa: Opadanje kvalitete najviše dolazi do izražaja kod modelacije lica, pa je najprimjerenija atribucija Nikolinoj radionici.

objasniti drugačije nego padom kipa iz niše nad crkvenim vratima.⁴⁷ Tada je od udara u zemlju po svoj prilici razlomljena i iz volumena najviše stršeća glavu. Osim što je bila dovedena u stanje nedolično prikazu sveca na pročelju svetišta, sve upućuje da se je kip nekom zgodom strmoglavio s visine od oko 4 m, doslovce izbačen s mjesta gdje je skladno i čvrsto otpočetak stajao, pa se predmnijeva nasilno izazvani pad. Tražeći moguće okolnosti nemilom događaju, došao sam do pretpostavke da se je odvio pri haranju Turaka na Hvaru 1571. godine,⁴⁸ jer drugih prilika tom prisposobivom činu u daljoj prošlosti pitomog otoka uistinu nije bilo. Naime, kad su mletačke lađe koje su inače čuvale dalmatinske otoke pošle u znameniti obračun s inovjercima-gusarima kod Lepanta, jedan je dio njihova brodovlja radi pljačke zašao u Jadran pa nasrnuo i na hvarska naselja. Neprijatelji su razarali sve što su stigli, pa se vrlo lako okomiše i na crkvicu u osami blizu Vrboske,⁴⁹ te namjerno izbacije izazovni im lik s njezina pročelja. Inače drugih prilika oštećenju izbočenog i svakome lomu najizloženijeg dijela kipa iz sedmog desetljeća 15. Stoljeća – koliko se može dokučiti – baš i nema, ali se time ne rješava čitava zagonetka njegove djelomične rekonstrukcije, zapravo nužne restauracije.

Otkrivanje mogućeg stanja stvari na kraju nije bitno poremetilo stajališta po kojima se poradi upravo na glavi i licu očitane “niže kvalitete rada” čitav lik pridavao neznanom pratiocu iskusnog Nikole Firentinca. Pobornici tog mišljenja ipak nisu zalazili u problem stila oblikovanja glave, premda ona u osnovi nema svojstva renesansnog izražavanja. Naprotiv se u bujanju volumena bez osobite suptilnosti nazire baroknoj estetici bliži rječnik, naravno u provincijalnoj izvedbi. Iako je to – kako smo vidjeli u osvrtu na prijašnja pisanja o kipu – zavelo promatrače prema iznalaženju drugorazrednog majstora iz “Nikolina kruga”, svejedno ona ne krije tipološku srodnost s fizionomijama i frizurama Firentincu pripisanih ili potvrđenih svetačkih likova iz Trogira i Šibenika.⁵⁰ Neki od njih također na vrlo sličan način nose istovjetno u šturim kubusima oblikovane knjige, a opetovanje gole šake razigranih prstiju stalno ima ispravno isticani smisao Firentinčeva *signuma*. Zbroj tih čimbenika vodi nas zaključku da su se stradanje kao i obnova kipa zbili u nevelikom vremenskom razmaku od njegova nastanka, što također podupire misao o usudu pri nasrtaju Turaka. Štoviše, budući da se novooblikovana glava formalno ne udaljava odlučno od manira izvedbe pretpostavljenog izvornika, rekao bih da ga je izvršitelj obnove ma koliko oštećenog imao u rukama te ga je primjereno svojem umijeću svjesno

⁴⁷ U stvari je s rečenom sumnjom predan u ruke restauratoru g. Nestu Oršiću u Hrvatskom restauratorskom zavodu nakon izložbe, a katalog je – po lošem običaju prigodničarskih žurbi bez obimnih studija – tiskan uoči nje kad to još ne bijaše pojašnjeno.

⁴⁸ O stradanjima naselja pišu onodobna izvješća navodeći i paljenje čitave Vrboske: G. Novak, *Prošlost otoka Hvara*, Split, 1983., str. 106.; Premda crkvica nije navedena, njezino izostavljanje iz malo kasnijih izvješća papinskog poslanika daje naslutiti da je jako oštećena tada bila izvan službe pa je i ne spominju: D. Domančić, Valierova vizitacija na otoku Hvaru i Visu 1579. godine, u *Arhivska građa otoka Hvara – I / 12*. Hvar 1961.; Slično je suditi i po knjizi D. Farlatija *Illyricum sacrum - IV / 1769.*, sačinjenoj po starim dokumentima – vidi prijevod: K. Lučin, *Hvarski biskupi*, Split, 2004.

⁴⁹ Prema pismu nekog nepoznatog Hvaranina iz kolovoza 1571. – prenosi G. Novak, n. mj. – doznaje se da je Vrboska bila sva u vatri, a naselje napušteno dok su se žitelji povukli u brda gdje su odbili napad kad su bijesni Turci s ciljem pokolja krenuli za njima. Ne postigavši uspjeha, potom su se okomili na sučelni Bol.

⁵⁰ Na prvome je mjestu kip sv. Petra, prvi sa sjevera na istočnoj strani, koji su svi pisci atribuirali Nikoli osim R. Ivančevića koji ga vodi kao Alešijev rad: *Rana renesansa u Trogiru*. Split 1997.



T. Bokanić, Kip sv. Jerolima, Galerija umjetnina u Splitu

za koju – po sistemu eliminacije – nije bilo puno spremnih majstora osim rečenoga. Njegov rad po sebi pak znači početak širenja baroknog izraza na istočnom Jadranu, a nosi vrlo oskudnu skulpturu što se donekle izgledom podudara s glavom lika apostola koja je dočekala naše vrijeme. Dovoljno je pogledati reljefne maske na zaglavicima arkada općinske lođe sred grada Hvara,⁵² koju je Cvito Fisković uvjerljivo pripisao Tripunu Bokaniću. Shvatimo li glavu figure sv. Petra tek zamjenom, ali i preslikom one od udesa iz 1571. godine valjda jedva sastavljive, dakle plodom zadane

kopirao, valjda i po lako shvatljivoj želji javnosti ili nalogu neznanog isplatelja. Zato nas i ne čudi da taj mali zahvat nisu primijetili savjesni analitičari iz 20. stoljeća rastvorivši atributivni problem pri objavljivanju čednog spomenika.

Budući da su sva opažanja oko zatečenoga kipa sv. Petra ojačala uvjerenje da je onako padom oštećen po staroj navadi uredno sačuvan kao svetinja, a slomljena glava (možda u ulomcima) pohranjena zajedno s tijelom, očekujući reparaciju za neophodni povrat na stari položaj, uslijedilo je pitanje o majstoru koji je to obavio. Uz pouzdani nedostatak vještaka za popravak umjetnine u ribarskome selu, što Vrboska bijaše od osnutka, prilika se tome – po svemu sudeći – otvorila tek tridesetak godina poslije. Tada je u okruženju djelovao majstor Tripun Bokanić, vičan graditeljstvu pa nužno i kiparenju, kako odaju njegovi na otoku dokumentirani zahvati.⁵¹ Datirani u prve godine 17. stoljeća, oni u biti nose dah inače spore obnove Hvara nakon turskog pustošenja i dopuštaju nam tome priključiti intervenciju na vrboskom kipu

⁵¹ C. Fisković, Tripun Bokanić u Hvaru, u *Peristil* 16-17 / 1974. Prije toga lođu je G. Novak pripisao Michelu Sammicheliju, ali je Lj. Karaman u to opravdano posumnjao – isto, 61. – Znakovito je da je T. Bokanić, rođen i odgojen u kamenarskom Pučišću, godine 1601. gradió novu lođu, jer je stara sasvim postradala od turskog paleža 1571. godine, što je moglo navesti i hvarske patricije da mu u okviru šireg popravljivanja šteta povjere i restauraciju vrboskog kipa. Arhivski je pak 1605. godine utvrđena njegova izrada oltara za hvarsku katedralu – isto, 53-54 (sada u Brusju: prodan 1750. g.), što znači da se na otoku zadržao dulje. Glavica anđela s baza oltarnih stupova – isto, sl. 3. – posebno potvrđuje da je u Trogiru gledao one serafinske sa svoda kapele oblikovane u bitnim pojedinostima dlijetom Nikole Firentinca.

⁵² Uz članak C. Fiskovića u *Peristilu* 16-17 / 1974., sl. 11 – 20, posebno 18. Uz majstorovo ime se u posljednje vrijeme – uglavnom slijedom zapažanja D. Domančića u *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 10 / 1956. – vezuje više radova na Hvaru i Visu sa skulpturama osrednje kakvoće.

zbliženosti s morfologijim renesansnog kipa, prozrijet će se ravnoteža između osobitosti očekivanog, makar nam nedostupnog izvornika i naravi stvaralaštva nakon nastanka kipa u Vrboskoj. Iako plastičke vrijednosti sadašnje glave ostaju u domeni bilo kojeg prosječnog kipara, s dokučivima se povijesnim okolnostima otvara prilika u osobi izvođača uočiti rijetkog korisnika metode stvaranja imitata starije skulpture,⁵³ ako ne i jednog od u nas prvih poznatih restauratora kiparskog nasljeđa.

Napute u drugome smjeru bile bi zacijelo dvojbenije, posebice s razloga što na ocrtanome putu ne smijemo zanemariti činjenicu da je Tripun Bokanić neposredno prije dolaska na Hvar radio na trogirskoj katedrali.⁵⁴ Ondje je u memorijalnoj kapeli gradskog blaženika, zastalno imao prigodu vidjeti odlični Nikolin kip sv. Petra, te je tim lakše u Vrboskoj uobličio njemu dosta podudarnu fizionomiju. Presmiono bi, naravno, bilo tvrditi da je to učinio s punom sviješću o povezanosti dvaju djela, ali se ne mogu mimoći ispupčene jagodice i naborano čelo, bademaste oči naglašenih kapaka i ucrtanih zjenica, te zrakasti snop crtica na sljepoočnicama, dok su brkovi i brada stilizirani prema kasnoj modi. Svejedno važi pretpostavka da mu je prvotna, a oštećena ili polomljena glava uručena početkom 17. stoljeća kao neotklonjivi predložak. Zato trodimenzionalna glava, koju na kipu iz sredine druge polovice 15. stoljeća gledamo kao nadomjestak prvotne, znači skromni spoj dvaju inače suprotstavljenih stilova.

Kolikogod malena, ona pokazuje snalaženje prevođenja opisno razvedenog renesansnog klišeja u formu neprimjereno mekih oblina, kojima Bokanić neupitno bijaše vičan. Za dokaz tome iz škrteg izbora njegovih skulptura upozorio bih na portretno lice lika sv. Jeronima iz Kaštel Staroga, kojeg je promućurno istumačio Joško Belamarić,⁵⁵ ukazavši na bitne niti Bokanićeva povodjenja za N. Firentincem. Svaka-



N. Firentinac, Reljef sv. Petra na triptihu grobišne crkve u Gornjem Humcu

⁵³ Inače u tom smislu ostaje zapažen jedino portal katedrale u Splitu, gdje je romanički kipar svjesno i savjesno oponašao klesani ornamentat kasnoantičkog okvira vrata: Lj. Karaman, *Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952

⁵⁴ K. Prijatelj, Bokanićeva radionica u Trogiru, u *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku I* / 1959.

⁵⁵ J. Belamarić, Nota za Tripuna Bokanića, u *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti*, Split 2001., 463-468. gdje ističe da "dominantnu uplivnu notu" u majstorovom djelu ima Nikola Firentinac.



T. Bokanić, Maske iz hvarske lože

ko su to glavni uzroci i oslonci cjelovitoj tvrdnji da se na glavi kipa sv. Petra ne može govoriti o izričaju majstora koji je izveo zamjenu originala, nego tek o uspješnosti ili neuspješnosti njegovog ponavljanja oblika izvorne. Razumljivo ta više ne postoji, ali se na zatečenoj razaznaju odlike mogućeg uzorka iz dlijeta rečenoga Nikole,⁵⁶ tim opravdanije što pojedini likovi apostola iz znamenite kapele u Trogiru imaju slične glave i lica. Prodičen odličnim kipovima, zasigurno je taj ansambl privlačio svakoga tko se u istoj, kamenoj tvrdoj građi laćao oblikovanja ljudskog lika, pa predmnijevam da ni Tripun Bokanić nije tome izmaknuo.

Učvršćivanju pak spoznaje da se mali kip apostolskog prvaka na Hvaru ne može isključiti iz opusa prve ličnosti renesansnog kiparstva na istočnom Jadranu, pridonijela su s vremenom proširena znanja o njoj samoj. Ona se mahom odnose na spomenike izvan Hvara, ali potiču novo sagledavanje i tamošnjeg kipa, pače i jačanje svega što sam o njemu izložio. Prijeloman je bio trenutak kad je Emil Hilje pronašao arhivski dokument o radu Nikole Ivanova u Šibeniku već 1464. godine,⁵⁷ što kao kronološki prvi njegov spomen u Dalmaciji znatno mijenja ustaljenu sliku o navodno firentinskom umjetniku u zreloj svojoj dobi pridošlom na istočni Jadran. Budući da je on tu radio više od četiri desetljeća, po zapisima i djelima mu se zaokružilo ranu fazu kojoj spada i boravak na Hvaru uvjerljivo obrazložen od Davora Domančića.⁵⁸ On je pravodobno, naime, prepoznao umjetnikov rad na portalu franjevačke crkve kojoj je gradnju u glavnom gradu otoka opravdano datirao u vrijeme oko 1470., kad

⁵⁶ U prilog tome navest ću iz Trogira glavu Nikomeda s reljefa Cipikova Oplakivanja iz 1471., biskupa bl. Ivana Orsinija na dominikanskom triptihu, donekle i sv. Ivana Krstitelja u krstionici te sv. Petra s triptiha u Gornjem Humcu. Posljednji je to značajniji što po upisanoj dataciji spada u sedmo desetljeće kvatročenta.

⁵⁷ E. Hilje, Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine. *RIPU* 26 / 2002., str. 7-18.

⁵⁸ D. Domančić, Nikola Firentinac u Hvaru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12, Split 1960.

je također bila renovirana crkvice od koje je naš kip neodvojiv.⁵⁹ S obzirom da nišu u koju je dosljedno onodobnom stilu bio smješten, ovičuje vijenac po slogu i ornamentu istorodan okviru lunete crkvenog portala iz Hvara, nema dvojbe da su rađeni istom rukom. Također je isti rječnik Nikola Firentinac kasnije rabio u svojem remek djelu u Trogiru, s kojim hvarsko plemstvo bijaše sigurno povezano. Njegovim redovima pripadahu naručitelji prve obnove stare crkvice, životno vezani uz grad Hvar i naselje Vrboske,⁶⁰ pa su neminovno poznavali u to doba na otoku najprestižnijeg majstora dljijeta kojemu povjeriše dopunjavanja građevine sa simboličnom i za ondašnji ukus dojmljivom skulpturom. Tako su oni, uostalom, mogli posredovati i pri nalaženju izvršitelja kasnijeg popravka skulpture kakvih u Vrboskoj nije bilo niti onoliko kao u urbanoj sredini Hvara, koji im bijaše glavno boravište.

U sve se to uključuje i već davno otvoreno pitanje o radu Nikole Firentinca na Braču, koje je začeo Ljubo Karaman. On je, naime, na kamenome retablu crkvice sv. Ciprijana u Pražnicama prvi prepoznao bjelodani trag umjetnika o kojem se onda znalo mnogo manje negoli danas.⁶¹ No njegovome pouzdanome oku nisu promakle razvidne podudarnosti malih reljefnih likova sv. Antuna opata, Krista i Ivana Krstitelja, te Gospe sa sinom prema nizu monumentalnih figura iz trogirske i šibenske katedrale, bezuvjetno klesanih od samoga Nikole. Spoznaja je bila osobito važna jer rad u skromnoj otočkoj crkvisi ima natpis s čitkom godinom 1467., što se jedva mogla uklopiti u životopis kipara koji se na našoj obali uvjetno pratio od 1468.⁶² Stoga su uz razumljivu zadržku povjesničari umjetnosti pisali kako to jest dokaz njegove nazočnosti u okružju bračkih kamenoloma, ali se nisu odlučno opredijelili za Nikolino autorstvo.⁶³ U stvari su u igri bile iste dvojbe kao oko prvotnih sudova o kipu u Vrboskoj, a – naravno – svaku od njih treba gledati u okviru vremena kad su iznesene, jer su podložne razvojnim fazama poznavanja sudionika u stvaranju hrvatske baštine. U ovom je slučaju zbunjivalo kako datirano djelo odiše neprijepornom zrelošću već iskusnog majstora kojemu, međutim, povijesna znanost nije drugdje posvjedočila tako rane tragove. Uvjete prosudbe je promijenio skorašnji arhivski nalaz, posredno pojačavavši i uvjerenje o vlastoručnoj Nikolinoj izvedbi kipa na Hvaru. Na kraju sve drugačije rasvjetljava pitanje njegova utjecaja, ako ne i udjela pri stvaranju oltara u grobišnoj crkvisi Gornjeg Humca kao i onoj sv. Jurja na Straževniku,⁶⁴ te još nekih koji s njima u skupini zavrjeđuju podrobni istraživački postupak.

⁵⁹ Vidi uz bilj. 42.

⁶⁰ To opravdava i na obali gotovo iznimnu pojavu kamene skulpture visokog stila u seoskom okruženju.

⁶¹ Lj. Karaman, 1933., str. 72.; Isti, 1952. str. 164.

⁶² Tada je naime, očito već uposlen na podizanju krstionice, gdje je zastalno imao više udjela negoli se dosad pisalo, dogovario Kapelu s Alešijem.

⁶³ K. Prijatelj u *Brački zbornik* 4, 1956. Što slijedi i P. Šimunović, 1978., str. 122.

A ja sam se opredijelio u *1000 godina hrvatskog kiparstva*, 1997., 200.

⁶⁴ O njima pregledno S. Štefanac, 2002., str. 139. Osobno ne vidim razloga njihovom odvajanju od triptiha u Pražnicama koji je zacijelo pobuđivao jaču pozornost zbog upisanog datuma. Držim da je on, čitav kao i gornjohumački, te gornji dio onoga u Straževniku oblikovan istom rukom, odnosno da iskazuju umješnost mladoga Nikole Firentinca prije 1470. god. Tako se ne opredjeljujem samo odgovorom na upit «tko drugi ako ne on», nego i zbog zamjetne srodnosti s kasnijim njegovim radovima – od postave figura do «morelijevskih potankosti» u obradi lica i ruku kao i draperija, što znači da je ruralna sredina razumjela njegov izraz u vrijeme kad je klesao girlande s puttima za trogirsku krstionicu koji su ostavili odjeka među otočkim majstorima koji ga oponašaju: *Brački zbornik* 4, 1956

No mimo tih znakovitih spona, Hiljino je otkriće zapisa o Firentincu u Šibeniku iz 1464. godine povuklo i druge zaključke jer se odnosi na stvaranje kapele u tamošnjoj crkvi sv. Frane. U njezinom je pak dvorištu Cvito Fisković na dva inače zanemarena svetačka lika odavno uočio nemala podudaranja s Firentincu karakterističnim crtama⁶⁵ te, pretpostavivši postojanje oltara kojem pripadahu, predložio da se očitaju proizvodom “majstorove radionice”. Prikazujući sv. Stjepana i sv. Bernardina, vitki likovi variraju u biti tipizirane modele s kakvima će Nikola nakon ranog nastupa u Šibeniku šire dokazati svoje sposobnosti. Spomenuvši ih bez rasprave, a već u duhu gore navedene sumnje oko postojanja članova “radionica” koji bi toliko slijedili glavnoga kipara, ja sam pledirao za atribuciju kipova njemu samome.⁶⁶ Dodatno im je Joško Belamarić pridružio podjednako uputni reljef Stigmatizacije sv. Frane, koji je uočio u istoj crkvi, te ih sve zajedno očitao skulpturalnim čimbenicima jedne uništene Firentinčeve kapele.⁶⁷ Napoljetku je novoobjavljeni ugovor o gradnji kapele sv. Bernardina u šibenskoj crkvi sv. Frane iz 1464. godine najpouzdanije označio samog Nikolu tvorcem cjeline s više skulptura.⁶⁸ Pobijena su, dakle, konvencionalna uvjerenja o “radionici” ili bezimenom njezinome nekom članu, a utvrdilo zometke formulama koje će umjetnik nepokolebljivo održavati mijenjajući nadahnuća i uspjeh njihova prenošenja u fizičku zbilju glavnine svojih skulptura u Trogiru i u Šibeniku.⁶⁹ Štoviše, bitno omogućivši uviđanje njegovih razvojnih početaka, rečeni zapis pokazuje kako plastičke stilizacije koje ini analitičari smatrahu tek uvjetno suglasnima izričaju velikoga meštra dlijeta, u stvari predstavljaju izravni, vlastoručni njegov rad. Potporu tome uvjerenju svakako pruža i teza da je na početku svoje karijere,⁷⁰ bar pet godina ranije negoli na Hvaru, Nikola sam izvršavao ugovorene poslove hoteći se iskazati bez ispomoći drugih majstora.

Budući da se pojasnila postupnost odmršivanja ostavštine Nikole Firentinca, pa je baratanje s pojmom radionice bilo iz opreza ili bojazni iznuđeno rješenje, stvorene su čvršće pretpostavke za prihvaćanje atribucije vrboskog kipa koju sam obrazložio. U stvari se sada lakše istovjetna metodologija istraživanja prebacuje na negdašnje prosudbe o tome djelu jer se sigurnije ocrtala osobnost njegova tvorca. Očito rukopis izvrsnog umjetnika kojem naš kip rasvjetljuje zometke, nitko nije mogao oponašati do istinske mjere, a teško je povjerovati da se to zgodilo dok nije stekao punu reputaciju. Predmnijevamo da tome pogotovo stotinu i tridesetak godina kasnije nije po vlastitom porivu stremio majstor koji je u određenim uvjetima iznova izradio glavu svetačkog lika. Ako se usvoji da je to bio Tripun Bokanić, onda valja napomenuti kako je on u izravno rađenim likovima uzdržavao šablone dekorativnije naravi. S obzirom da mu klasični stil ne bijaše stran, neke je obrasce licima grotesknih maski nalazio među fizionomijama Nikolinih svetaca.⁷¹ Utoliko osobitosti postojeće glave kipa sv. Petra postaju jam-

⁶⁵ C. Fisković, Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku, *Peristil* 20 / 1977., str. 33-38.

⁶⁶ I. Fisković, *1000 godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb, 1997., str. 195.

⁶⁷ Kipovi s nepoznate kapele Nikole Firentinca u Šibeniku, *Zbornik Sedam stoljeća šibenske biskupije* – Šibenik, 2001., str. 893-901.

⁶⁸ E. Hilje, n. dj. u bilj. 52.

⁶⁹ U kontekstu dalmatinske umjetnosti kontekstualizira ih M. Pelc, n. dj. 2006.

⁷⁰ Rješavanje tog problema započeo sam u članku iz bilj. 2.

⁷¹ Posebno upozoravam na onu sv. Petra, kojeg S. Štefanac, n. dj. 2006., 128., opravdano smatra jednim od najkvalitetnijih kipova u kapeli, koji je pouzdano Nikolini izvorni rad.

stvo njezinog proglašavanja replikom prvotnog, obavezno dosta starijeg predloška. Ujedno uvidamo kako se putem spajanja hvarskoga kipa i spomenutih reljefa iz Šibenika ili s Brača sriče dinamika sazrijevanja Nikole Firentinca. Umjesto jednosmjernog ozbiljenja renesansnog realizma toskanskog korijenja, ona je u razmaku od nekih pet-šest godina ispunjena oscilacijama likovno-plastičke kakvoće u lancu mladenačkih djela.

Kip sv. Petra, dakle, postaje jedna od karika toga lanca, to značajnija što se on ne povodi za antičko-rimskim spomenicima, koji su uz određena vanjska posredništva utjecali na Nikoline istodobne zamisli. Unutar djelatnosti na Hvaru, gdje se nije sretao s visoko obrazovanim humanistima kao u dva obalna grada gdje je gotovo usporedno boravio, njegova se intervencija iz 1469. godine na zavjetnoj kapeli plemićkih obitelji



N. Firentinac, Kip sv. Jakova sa šibenske katedrale

Hranotića i Piretića (alias Hektorovića),⁷² pričinja tradicionalnijom. To je po mojem sudu i jedino objašnjenje vidljivih razlika između sloga jednostavne male građevine gotičkog obrasca i nad vratima joj umetnute niše s likom sveca zaštitnika pod školjkom klasično renesansnih oznaka, kakvu je i drugdje Nikola Firentinac klesao za okvire svojih kipova.⁷³ U tome mozaiku, dakako, i brački renesansni oltarići

⁷² Vidi bilj. 14. Bjelodana njezina zaostajanja za vrsnoćama drugih skulptura s kojima je Nikola Ivanov Firentinac dokazao svoju zrelost, nukala su na očitavanje rane faze ili doba formiranja prepoznatljivog njegovog govora.

⁷³ Za usporedbu osim lunete portala franjevačke crkve u Hvaru, nastalog oko 1470. godine, uzimam lučne završetke niša za likove svetaca, klesane od 1475. u Trogiru za kapelu bl. Ivana.



P. P. Brutapelle, Oltar u župnoj crkvi u Tugarima

imaju svoje mjesto, posebno ukazujući da su najizvršniji kipari našeg priobalja stvarali za mjesne naručitelje jer su sigurno boravili kraj kamenoloma radeći i poduže vrijeme.⁷⁴

Pamteći osobitosti vrboskoga kipa sv. Petra radi ikoje moguće provjere, unatrag par godina neočekivano sam u župnoj crkvi Preobraženja Bl. Djevice Marije kod Tugara u Srednjim Poljicima nad Omišom opazio kameni reljef u osnovi njemu vrlo nalik. Predstavljajući istoga sveca zapravo opetuje shemu lika, ali se zaničevao neposredni dodir s nedvojbenim modelom posve pojednostavivši i neprirodno ukrotivši glavninu pojedinosti. Zato mu je u cilju otkrivanja mogućih spona s djelom Firentinca bilo zanimljivo proniknuti nastanak istim skakutavim putem, od neposredno viđenog do onoga što se dalo doznati iz literature. Neosporno se poljički reljef sv. Petra u paru sa sv. Pavlom na drugoj strani otpočетка

nalazi u sastavu oltara od šarenog mramora, koji je – po svemu sudeći – podigao Petar Pavao Brutapelle iz obitelji čiji su članovi na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće radili u Jelsi, nadohvat Vrboskoj na Hvaru. Tu su doselili iz Veneta te u više naraštaja diljem Dalmacije ostavili brojne oltare, u stilu mletačkoga kasnog baroka, mahom rađene od građe stranog podrijetla a u tehnikama koje nadilaze ovdašnja regionalna iskustva.⁷⁵ Unatoč tome što su prema prohtjevima rečenoga doba na našoj obali pronijeli dah moderne raskoši, u osnovi su kao marljivi zanatlije bez pravog umjetničkog školovanja prosljedili kašnjenja ukusa i stila u provinciji. No, s obzirom da su to ipak uvjetovale općepovijesne prilike, njihov udio u altaristici kao ključnoj potvrdi vizualne kulture danog vremena i prostora tek očekuje istinsku valorizaciju u komparaciji sa zastalno najpoticajnijom mletačkom.

U crkvi-matici istočnog dijela Omiške Zagore stoje tri retabl-oltara prepoznatljivog stilskog nadahnuća: jedan u apsidi glavne lađe i dva manja postrana

⁷⁴ Tako izričito za A. Alešija znamo da je 1456. godine na otoku izravno klesao dijelove za velebnu Lođu trgovaca u Ankoni po uputama Jurja Dalmatinca čije je ona prvorazredno ostvarenje: I. Fisković, Juraj Dalmatinac u Ankoni, *Peristil*.

⁷⁵ O njima najpotpunije u *Hrvatski Biografski Leksikon* sv. I., Zagreb 1983., str. 713. Međutim iz svega poznatog još uvijek nije jasan njihov stvarni doprinos: jesu li oltare samo sastavljali od uvezenih gotovih izradevina, ili su u svojoj radionici klesali i brusili stupove, oblikovali tipski zadane profile i dekorativne članke. Uz očito preplitanje mramora i kamena valja vjerovati da je u potonjem načinjena ornamentika rad njihovih ruku.

po kompoziciji i obradi ponešto skromnija.⁷⁶ Veću pozornost privlači sjeverni koji ima figuralne dometke što se ne slažu s raščlambom cjeline jer su vrlo niske skulpturalne vrsnoće. Poglavitno reljefi njegovih titularnih svetaca s boka arhitekturnom okviru slikane pale odaju nemoć majstora u oblikovanju ljudskog lika kao zadatka na kojem se provjeravahu umjetničke sposobnosti bezbrojnih kamenara. Domete ovoga oba bočna reljefa bez uobičajene niše, kao i sićušni reljef Posljednje večere sred pročelja menze, te dva kipa anđela na vrhu stavljaju u red naivnog kiparstva. Zato i otpada svaka eventualna nada da je neki sin obitelji Brutapelle renovirao glavu lika sv. Petra u Vrboskoj, što je – kako rekoh – iz više razloga poput stila izvedbe i tijesnog povoda za pretpostavljenim izvornikom, trebalo uslijediti vremenski bliže 15. stoljeću. K tome su u Tugarima nezaobilazne razlike između reljefnih likova dvaju svetaca priljubljenih na postrana polja skladne cjeline, jer je prikaz sv. Pavla krajnje umrtvljen, a sv. Petar stječe malu živost nemušto oponašajući naš kip iz Vrboske. Zadržao je njegovo obličje, ali mu nije uspio uliti tjelesnu jedrinu kao bitnu odliku skulpture iz doba nastanka vrboskoga kipa. Uzevši ga zacijelo po svojoj volji i izboru za predložak, inače umjetnički ograničeni tvorac oltara zrelobaroknoga oblika ga je za posvjedočenih svojih boravaka u Vrboskoj⁷⁷ bezuvjetno gledao čitavoga, već popravljenoga u manirističko-ranobaroknome duhu, dočim bi vrlo teško bilo povjerovati u očuvanje odlomljene glave Firentičeva lika do tako kasnoga doba. Njezina razvidna suglasnost s pretpostavljenim oblikom prvobitne također pobija pomisao na izvršenje popravka u 19. stoljeću, kad je kultura uzmorskih sredina to već češće zahtijevala, a na kreativnost s njome sraslog meštra ipak baca novo svjetlo.

Vrh svega oblikovna kakvoća na kipu sv. Petra nadomještene glave nadilazi i sposobnost majstora Brutapellea kojemu pripisujem sekundarno ugledanje na djelo Nikole Firentinca iz Vrboske.



Reljefi sv. Petra na oltaru u Tugarima

⁷⁶ R. Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, 1995., str. 187., navodi glavni oltar kao djelo radionice Brutapelle, kako je i arhivski zajamčeno: K. Cicarelli – L. Katić – S. Traljić, Četiri barokna oltara u srednjoj Dalmaciji, u *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 13. Split, 1961., 281. – izričitim navodom o suradnji oca Andrije i sina mu Petra-Pavla 1780. godine, ali ne dvojim da su u istome mahu ili nešto kasnije nastala i dva pobočna.

⁷⁷ Osim što je 1775. godine podigao svetohranište na glavnom oltaru župne crkve sv. Lovrinca, zapisan je i kao član mjesne pučke bratovštine: J. Kovačić, Andrija Brutapelle i njegova radionica, u *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 13 / 1991., 351. Skrasivši se u Vrboskoj, nakon niza ostvarenja na Hvaru s početka 19. stoljeća je više radio na koprenom dijelu srednje Dalmacije, da bi 1817. umro u Sutivanu na Braču, gdje je u Nerežišćima oko oltara župne crkve nastavio rad svojega oca Andrije, koji je u njoj sahranjen 1782. god.: C. Fisković, Ignacije Macanović i njegov krug, u *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 9 / 1955.

Zgodno je usput napomenuti da je u Tugarima on posve iznimno oblikovao svetačke figure čija je imena osobno nosio, ali na tome ne treba ništa više graditi.⁷⁸ Ipak je prava prigoda vidjeti kako se u umjetnički za Dalmaciju dosta suhome razdoblju jedan nipošto nevješti, dugo djelatni kamenarski obrtnik u ovome iznimnom činu susreće s renesansnom skulpturom. Značajna je u tome smislu činjenica da je odjeća rimskog apostola baš po hvarskome uzorku malo uvjerljivije naborana od one njegova parbenjaka, a i stav tijela se doima donekle prirodnijim s naglaskom na jasno predočenim, također s Hvara preuzetim ikonografskim atributima. Valja zaključiti da je Petar-Pavao Brutapelle (češće pisan kao *Paolo Brutapelle*) bio ponešto uspješniji kao kipar jedino kad je prenosio rješenja koja mu bijahu u užem vidokrugu, a osobni likovni izraz inače nije razvio budući da je uglavnom prema nacrtima iz tuđine sastavljao intarzirane oltare, te im škrti dekor rijetko dopunjavao s klesarijama iz bračkog kamena.⁷⁹ Povodjenja figuralnog umetka u jednom od takvih na tlu Braču sučelnih Poljica za Firentinčevim kipom su toliko očigledna da ih je izlišno dokazivati daljnjom analizom. Vrijedna je sama činjenica da se tom prilikom u svojoj obitelji izučeni obrtnik-kipar inspirirao kipom kojeg je vidio nadohvat rodnoj kući na Hvaru, i da to upotpunjava razvojnu putanju oltaristike kasnobaroknoga doba u Dalmaciji te bolje pojašnjava ulogu obitelji Brutapelle u opremanju primorskih i zagorskih crkava. Marljivi su njezini sinovi posredovali pri kupnji ili nabavi – čini se – većine već u Italiji izrađenih oltara, a ovo je ipak primjer čednog kiparskog posredovanja na sva tri dijela kompozicije: u podanaku i na vrhu, a sa sadržajno najznačajnijim parom likova pored središnjeg otvora za sliku.⁸⁰

Naravno, ne možemo tvrditi da ih je tome potaknuo susret s renesansnim kipom osobite sudbine, ali je zanimljivo kako je taj iz rane faze prestižnog Nikole Firentinca postao predmetom iskazivanja gotovo najučinkovitijih majstora iz ranobaroknog (T. Bokanić) i kasnobaroknog (P. Brutapelle) naraštaja primorskog kamenarstva. Na taj način se uz očitovanje izvjesnog kontinuiteta stvaralaštva dotiče inače nerasvjetljeni problem odjeka vodećeg umjetnika hrvatske renesanse u kasnijim razdobljima, pa posredstvom jednoga naizgled slabo značajnog njegovog kipa bolje pojašnjava mjesto i uloga zaslužnih sudionika njihova izražavanja.

⁷⁸ Važna je pak činjenica da je arhivski dokumentirana njegova djelatnost u istoj crkvi.

⁷⁹ Predmnijeva se da u tom smislu nije iskoračio iz obiteljskih predaja, a za njegova oca Andriju se zna da je imao bilježnicu s nacrtima za oltare: ne znamo da li za potpunu izradu ili samo sastavljanje. Obojica su ipak bili priznati graditelji, te je Pavao kao protomajstor prvih godina 19. st. – nakon smrti prvoga graditelja I. Macanovića – sa suradnicima produžio i dovršio župnu crkvu u Pučišćima, te do polovice podigao zvonik župne crkve u Sutivanu – C. Fisković, n. dj. 1955. Ponajviše se ipak ogledao kao graditelj oltara, od Hvara i Brača do Blata na Korčuli i Kune na Pelješcu, te na Visu i u okružju Omiša koristeći importirani višebojni mramor (kojeg nije potvrđeno sam obrađivao, ali na kraju i to pretpostavljamo) i brački kamen od kojeg su u pravilu sačinjeni baze i kapiteli.

⁸⁰ Za potpuniji uvid u njegova umijeća preostaje analizirati osim gore navedenih djela i ona u Omišu i Poljicima (Podgrade, Dubrava, Dolac Gornji, Priko) koja mu pribraja R. Tomić, n. dj. 1995., 188.

LIFE STORY OF A RENAISSANCE STATUE

S u m m a r y

The stone statue of St. Peter on the front facade of the little church in Vrboska on the island of Hvar, was by several art historians connected to the circle of the leading artist of Dalmatian quattrocento Nikola Ivanov of Florence. In a separate study, I initiated the revalorization of the statue attributing it directly to that excellent master craftsman, dating it around 1470, the same period as he lived on the island. I still persist on it by the analysis of all the qualities of its unique features thus deepening the problem of the relationship between a renaissance artist and his apprentices or followers who imitated his work, all the while impotent to vary his formal expression. At the same time, I try to overview the destiny of the statue, which as a whole could be called “the case”. Namely, at the exhibition “1000 years of Croatian sculpture”, I noticed that its head was not the original one, but that it was made by another master craftsman who obviously replaced the original which he held, broken, in his hands. This intervention, rather, restitution, was established during restoration, so, I attempted to elaborate. I’m of the belief that the statue was damaged during an incursion of Turks on the island of Hvar in 1571, and that his new head was sculpted by Tripun Bokanić who was working on the island at the beginning of the 17th century. Having noted the inferior reproduction of the same statue on the altar raised, in Tugare close to Split, by Petar –Pavao Brutapelle who was working on the island of Hvar at the transition from the 18th to the 19th century, I caution of local figural additions of marble altars from the Baroque workshops in Venice, as well as of the appearance of specific imitations within the larger period of the century, then were known up to now.