

Kipar Nikola Lazanić: između Rima, Venecije i Dubrovnika

Volarić, Kristian

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:888020>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-18**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Student: Kristian Volarić

Studij: preddiplomski sveučilišni studij povijesti i povijesti umjetnosti

Mentor: doc. dr. sc. Damir Tulić

KIPAR NIKOLA LAZANIĆ: IZMEĐU RIMA, VENECIJE I DUBROVNIKA

završni rad

Rijeka, rujan 2016.

Sadržaj

Sažetak	3
1. Uvod.....	4
2. Bibliografija o Nikoli Lazaniću	5
4. Kiparska produkcija u Dubrovniku tijekom 15. i 16. stoljeća	11
5. Alessandro Vittoria i njegov utjecaj na kiparstvo u Dalmaciji	14
5. Život i djelovanje Nikole Lazanića.....	17
6. Kiparska ostvarenja i utjecaji.....	19
Zaključak.....	34
Popis literature	36
Popis priloga	38

Sažetak

Nikola Lazanić je dalmatinski kasnorenesansni kipar i slikar koji je djelovao u posljednjoj četvrtini 16. stoljeća. Rođen je i odrastao na otoku Braču, otoku gdje je postojala duga tradicija kamenoklesarstva koja seže još u antičko doba. Nakon prvih kiparskih poduka kod bračkih klesara, odlazi u Rim gdje je boravio početkom 1580-ih godina. U Rimu postaje članom uglednog Zavoda svetog Jeronima i dobiva narudžbu za reljefe s likom sveca za kuće spomenutog zavoda. Krajem 1580-ih zabilježen je u Dubrovniku gdje dobiva narudžbe, otvara radionicu i počinje uzimati pomoćnike. Po sekundarnim izvorima umire u Rimu. U Lazanićevom stvaralaštvu poznata su tri dijela: kamena oltarna pala u Nerežišćima na otoku Braču (1578.) te kipovi svetog Vlaha i svetog Jeronima za crkvu Svetog Vlaha u Dubrovniku (1589.). Uz navedene radove, Igor Fisković je Lazaniću atribuirao kamenu glavu starca koja datira iz kraja 16. stoljeća, a nalazi se u zbirci dubrovačkog dominikanskog samostana.

Kiparstvo Nikole Lazanića odlikuje se vještim savladavanjem kasnorenesansnih skulptorskih principa posredstvom radova venetskog kipara Alessandra Vittorije. U teškim političkim i gospodarskim vremenima uslijed neprestane turske opasnosti u zaleđu Dalmacije, i u trenutku kada je zamirala kvalitetna kiparska produkcija drevnih kamenarskih radionica, Nikola Lazanić se bez ozbiljnije konkurencije može smatrati najkvalitetnijim dalmatinskim kasnorenesansnim kiparom.

Ključne riječi: manirističko kiparstvo, Brač, Rim, Venecija, Dubrovnik, sveti Vlaho, sveti Jeronim, Alessandro Vittoria

1. Uvod

U velikane renesansnog kiparstva na tlu današnje Hrvatske, među kojima se ubrajaju Juraj Matejev Dalmatinac, Nikola Ivanov Firentinac, Andrija Aleši i Ivan Duknović, često se ne uključuje ime Nikole Lazanića, kipara i slikara iz druge polovice 16. stoljeća. Jedan od razloga zasigurno leži u činjenici da je o njemu sačuvano jako malo podataka te brojčano vrlo skroman opus djela.

Igrom nesretnih okolnosti Nikola Lazanić je ostao marginalna osoba unutar Hrvatske povijesti umjetnosti, iako njegova malobrojna kiparska djela kvalitetom svoje izvedbe nadmašuju ostvarenja domaćih majstora druge polovice 16. stoljeća. Lazanić je iz umjetnički skromne lokalne sredine otišao u vodeće talijanske kulturne centre, prvenstveno Rimu, gdje je učio i savladao vještinu te principe tada aktualnog kasnorenesansnog kiparskog oblikovanja. To dokazuju Lazanićeva dva kapitalna ostvarenja, kipovi svetog Vlaha i svetog Jeronima u Dubrovniku, kojima je obogatio dubrovačku, a u širem smislu i hrvatsku kulturnu baštinu. Majstorovo djelovanje ne može se ispravno valorizirati bez promatranja složenog političkog konteksta i okolnosti vremena i prostora u kojem je živio. Njegov je značaj još veći jer njegova djela predstavljaju posljednje izdisaje kvalitetne stare dalmatinske kiparske i klesarske tradicije, koju će tek kasnije obnoviti veliki hrvatski kipari 19. stoljeća.

Život i djelovanje Nikole Lazanića, ali i društveno-političke okolnosti u vrijeme kojih je živio tema su ovog rada.

2. Bibliografija o Nikoli Lazaniću

Prve spoznaje o Nikoli Lazaniću poznate su kroz znanstvenu djelatnost povjesničara. Tako je župnik u Pučišćima na otoku Braču i kroničar otoka, Andrija Ciccarelli u svojoj knjizi „Osservazioni sull’Isola della Brazza e sopra quella nobiltà“ (Opaske o otoku Braču i o njegovu plemstvu) objavljenoj 1802. godine, u poglavlju o različitim zanimanjima i umijećima kojima se bave Bračani, kao kvalitetnog kipara i osrednjeg slikara s otoka, uz Nikolu Radojkovića, naveo i Nikolu Lazanića. Ciccarelli tvrdi da je Lazanić radio kvalitetna djela ne samo na otoku, već u Dubrovniku, Veneciji i Rimu.¹

Koristivši se informacijama iz Ciccarellijevog djela, povjesničar Šime Ljubić uvrstio je Nikolu Lazanića u svoj biografski leksikon „Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia“ (Biografski rječnik istaknutih osoba iz Dalmacije) objavljen 1856. godine.² Ivan Kukuljević Sakcinski također je uvrstio Lazanića u svoj „Slovník umjetnikah jugoslavenskih“ (1858.), ali se pritom koristio saznanjima iz Ljubićeve knjige, ne znajući za Ciccarellijevo djelo. Kukuljević Sakcinski, osim već poznatog, donosi nove biografske podatke o Lazanićevom boravku u Vječnom Gradu koristeći se arhivskom građom Zavoda svetog Jeronima u Rimu.³ Nijedan od navedenih autora nije spomenuo konkretna Lazanićeva djela, a kamoli da se upustio u njihovu analizu i vrednovanje.

Prvi detaljniji prikaz Lazanićevog života i djelovanja, ali i valorizaciju njegovih kapitalnih kiparskih radova objavio je povjesničar umjetnosti Cvito Fisković u svojoj knjizi „Naši graditelji i kipari 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku“ iz 1947. godine. U navedenoj znanstvenoj publikaciji, Cvito Fisković prvi put stilski definira Lazanićevo kiparstvo uočavajući u njemu karakteristike rimskog manirizma.⁴ Osim dotad poznatih podataka o Lazaniću, Cvito Fisković u svojem članku „Lazanićevi kipovi u Dubrovniku“ objavljenom u časopisu Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (1950.) donosi dva nova arhivska dokumenta iz 1589. godine. Riječ je o ugovoru koji je kipar sklopio s pripadnikom klesarske

¹ ANDRIJA CICCARELLI, *Osservazioni sull’Isola della Brazza e sopra quella nobiltà*, Venecija, 1802., 16.

² ŠIME LJUBIĆ, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Beč, 1856., 180.

³ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, 1858., 219–220.

⁴ CVITO FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, Matica hrvatska, 1947., 166.

obitelji Pomenić i ugovor o Lazanićevom primanju *garzona* (pomoćnika) u svoju radionicu, koji osvjetljaju kiparevu djelatnost, ali i njegov status tijekom života u Dubrovniku.⁵

Nastavljajući očev znanstveni rad na području domaće renesansne skulpture, Povjesničar umjetnosti Igor Fisković također je znanstveno izučavao život i djelovanje Nikole Lazanića u okviru dviju izložbi u čijem je postavljanju kao znanstveni suradnik sudjelovao, a riječ je o „Zlatno doba Dubrovnika: 15. i 16. stoljeće“ iz 1987. i „Tisuću godina hrvatskog kiparstva“ iz 1991. godine. Autor je u okviru izložbi i njihovih kataloga sintetizirao sve dotad poznate podatke o životu i djelovanju Nikole Lazaniće i iznio detaljnu formalnu te stilsku analizu njegovih radova. Pritom je među Lazanićeve radove uvrstio i kamenu oltarnu palu posvećenu svetom Petru u istoimenoj crkvi u Nerežišćima na Braču koju je prvi objavio povjesničar umjetnosti Kruno Prijatelj u Bračkom zborniku 1960. godine. Igor Fisković je Lazanićevoj ruci atribuirao glavu starca iz dubrovačkog dominikanskog samostana i objavio je u članku „Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku“ iz 1991. godine. Fisković je mramornu dubrovačku glavu uvrstio u obje spomenute, iako je kao autora naveo nepoznatog majstora, samo iznoseći hipotezu da je riječ o mogućem Lazanićevom radu.

Lazanić je prepoznat kao važna kiparska ličnost u posljednja dva desetljeća pa je redovito bio uvršten u znanstvene preglede i izložbe renesansne umjetnosti u Hrvatskoj. Tako je uvršten u izložbu „Hrvatska renesansa“ koja je održana 2004. godine i čiji su glavni urednici bili povjesničari umjetnosti Miljenko Jurković i Alain Erlande-Brandenburg, a tekst izložbe vezan za Lazanića napisao je Igor Fisković. Lazanić je također uvršten u pregled renesansne umjetnosti u Hrvatskoj, „Renesansa“ Milana Pelca iz 2007. godine.⁶

⁵ CVITO FISKOVIĆ, Lazanićeve kipovi u Dubrovniku, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Split, 6. (1950.), 166.

⁶ MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., 374 – 377.

3. Povijesni okvir: političke, ekonomske i društvene prilike u Dubrovačkoj Republici i Dalmaciji od sredine 14. do kraja 16. stoljeća

Mirom u Zadru sklopljenim 1358. godine između vladara Ugarsko-Hrvatskog Kraljevstva, Ludovika I. Anžuvinca i Mletačke Republike (Venecije), Mlečani su se odrekli prava na Dalmaciju, time omogućivši ponovno ujedinjenje Hrvatske i Dalmacije pod jednim suverenom, kraljem Ludovikom. Uz Hrvatsku i Dalmaciju, pod Ludovikovu vlast potpala je i Slavonija čime je čitavi prostor između Drave i Jadrana ujedinjen u jedinstvenu političku cjelinu, iako sa zasebnim saborima i banovima. Na krajnjem jugu, Dubrovnik je prihvatio vrhovnu vlast Ludovika Anžuvinca, iako se od te godine počeo razvijati kao samostalna republika.⁷

Navedeno stanje je trajalo sve do Ludovikove smrti 1382. godine, kada su izbile protudinastičke borbe između pristaša Ludovikove kćeri i nasljednice, Marije i niza pobunjenih plemića i velikaša iz Hrvatske i Slavonije koji su podupirali Karla Dračkog i njegovog sina Ladislava. Situacija je postala još složenija kada su se u protudvorske borbe upleli bosanski kralj Tvrtko i češki kralj, ujedno i suprug Marije Anžuvinac, Sigismund Luksemburški. U jeku općeg političkog kaosa, Ladislav Napuljski, koji je uz potporu velikaša u Zadru okrunjen za kralja 1403. godine, prodao je svoja nasljedna prava na dalmatinske posjede Veneciji 1409. godine. Temeljem tih kupljenih prava, Venecija je smatrala svoju vlast legitimnom u Dalmaciji te je započela osvajati obalne gradove, koji su se ili odmah predavali ili bi nakon kraćeg otpora bili oružano osvojeni. Do 1420. godine Mlečani su u cijelosti obnovili svoju vlast na istočnojadranskoj obali, izuzev prostora Dubrovačke Republike.⁸

S druge strane, dalmatinske su gradove i njihovo zaleđe u drugoj polovici 15 i tijekom 16. stoljeća ugrožavali Osmanlije. Nakon niza velikih pobjeda protiv europskih kršćanskih vojski, poput one kod Nikopolja (1397.) i Varne (1444.), Osmanlijama je bio otvoren put osvajanju Balkana. Tako je osmanlijska vojska ubrzo pokorila Srpsku despotovinu (1459.), Bosansko Kraljevstvo (1463.) i Hercegovinu (1482.). Njihova se teritorijalna ekspanzija nastavila i na dalmatinskom tlu, pa su Turci Osmanlije osvojili Makarsku (1499.), a 1537. zauzeli su tvrđavu Klis. Osmanlije su osvojile niz posjeda u dalmatinskom zaleđu, a do 1571.

⁷ NEVEN BUDAK, Povijesni okvir, u: *Hrvatska renesansa: katalog izložbe*, (ur.) Alain Erland-Brandenburg, Miljenko Jurković, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, Musée national de la Renaissance, Chateau d'Écouen 2004., 23.

⁸ NEVEN BUDAK, (bilj. 7), 23.

godine došli su do Zemunika nadomak Zadra. Osmanlijsku ekspanziju, osobito tijekom 15. stoljeća, pratio je trajan sustav brzih prodora i pljačkaških upada u Hrvatsku i preko nje u slovenske zemlje Kranjsku i Štajersku, pa čak u Furlaniju.⁹

U takvoj složenoj političkoj situaciji na istočnojadranskoj obali i Balkanu, našla se Dubrovačka Republika, koja je ostala samostalan politički entitet, ali je istovremeno graničila s dvjema moćnim političkim silama: Mletačkom Republikom i Osmanskim Carstvom, a koje su ujedno bile prijetnje njenoj samostalnosti. Ipak, uz pomoć vješte diplomacije, razvijene pomorskotrgovačke aktivnosti, razgranate gospodarske djelatnosti te niza uspješnih međunarodnih političkih i ekonomskih dogovora, Dubrovačka Republika u 15. i 16. stoljeću doživjet će zavidan međunarodni politički položaj, ali ekonomski i kulturni procvat. Dapače, početkom 15. stoljeća kada je većina Dalmacije u posjedu Mlečana, Dubrovačka Republika je uspjela proširiti svoj teritorij time ostvarivši neke od svojih teritorijalnih aspiracija.

Teritorijalno proširenje postigla je nakon ratovanja i dogovora s bosanskim kraljem Stjepanom Ostojom kada od njega dobiva Primorje „od Stona do Kurila,“ ali i kupnjom Konavala u dva navrata: jedan dio od vojvode Sandalje Hranića Kosače 1419., a drugi 1426. od vojvode Radoslava Pavlovića. Time je realiziran kontinuitet kopnenih granica Republike: od Oštrog rta kod ulaza u Boku kotorsku do Neuma–Kleka pred ušćem Neretve.¹⁰

Kao što je već spomenuto, Dubrovnik je od Zadarskog mira prihvaćao suverenitet kraljeva Ugarsko-Hrvatskog Kraljevstva, no nakon teškog poraza ugarsko-hrvatske vojske od Osmanlija u Mohačkoj bitci 1526. (u kojoj je poginuo i tadašnji kralj Vladislav II. Jagelović) i nemogućnosti Kraljevstva da pruži bilo kakvu zaštitu Republici od Venecije, dubrovačka vlada razvrgava sve državnopravne odnose s Ugarsko-Hrvatskim Kraljevstvom.¹¹ Početkom 16. stoljeća po izboru Ferdinanda II. Habsburga za novog ugarsko-hrvatskog kralja na saboru u Cetingradu 1527. godine, dubrovačka vlada je nominalno priznala Ferdinanda svojim vladarom, a Dubrovnik je nastavio egzistirati kao samostalna republika.¹²

Odnos Dubrovačke Republike i Osmanskog Carstva reguliran je plaćanjem godišnjeg tributa sultanu, kako bi se dubrovačkim trgovcima omogućila daljnja sloboda trgovanja po

⁹ BERNARD STULLI, *Dubrovačka Republika u 15. i 16. stoljeću*, u: *Zlatno doba Dubrovnika: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo: katalog izložbe*, (ur.) Ante Sorić, Dubrovnik, Dubrovački muzej Knežev dvor, 1987., 15.

¹⁰ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 18.

¹¹ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 18.

¹² BERNARD STULLI, (bilj. 9), 18.

zemljama pod osmanskom vlašću,¹³ ali i kao jamac poštivanja samostalnosti Dubrovačke Republike.¹⁴ Kako bi se zaštitila od Osmanlija, a naročito od Venecije, Dubrovačka Republika je započela u 16. stoljeću ostvarivati međunarodni status putem višestrukih saveza, u prvom redu s tadašnjom vodećom silom Europe– Španjolskom, ali rimskom kurijom i Francuskom. Dubrovnik je, u svrhu obrane od Mlečana, čak tražio zaštitu i od samih Osmanlija.¹⁵

Održanje samostalnosti i neovisnosti dubrovačke državnice neupitno je utjecalo na povoljan razvoj gospodarskih grana koje su postali temeljem sveopćeg društvenog prosperiteta u Republici. Gospodarski rast bazirao se na već tradicionalnim privrednim granama kao što su pomorskotrgovačka ekspanzija i trgovina solju sa zemljama u balkanskom zaleđu,¹⁶ a uz to, razvijala se posrednička pomorska trgovina rudarskim proizvodima (poglavito srebrom i olovom) iz Bosne i Srbije te uspješna dubrovačka manufakturna proizvodnja, naročito tekstilna.¹⁷

Gospodarski razvitak utjecao je na promjene u dubrovačkom društvu. Tako se uz vlastelu, kao vodeći društveni sloj Republike koji koncentrira u svojim rukama svu vlast preko institucija Malog i Velikog vijeća, Vijeća umoljenih (Senata), ali i dubrovačkog kneza, u 16. stoljeću javlja sloj „dobrih građana“ (*buoni cittadini*). Riječ je o sloju pučana (većinom poslovnih ljudi angažiranih u trgovini, pomorstvu i novčarstvu) koji se zahvaljujući svojim djelatnostima, silno bogati i izdiže iznad ostalih pučana te istovremeno postaje ravnopravan vlasteli po ugledu i ekonomskoj snazi.¹⁸ Navedeno je značajno, zato što će se osim vlastele kao tradicionalnog naručitelja i promotora umjetničke produkcije, svojim imetkom nametnuti i dobri građani, pa će tako nekih od najvećih mecena umjetnosti u Dubrovniku 16. stoljeća biti iz toga sloja, poput primjerice, Miha Pracata i Vice Stijepovića Skočibuhe.¹⁹ Treći sloj društva u Dubrovačkoj Republici bili su pučani, kojima su pripadali sitni trgovci, obrtnici, najamnici, pomoćni radnici i sluge,²⁰ dok su na agrarnim područjima Dubrovačke Republike

¹³ Dubrovnik je i prije morao plaćati tribute bosanskim i hercegovačkim vladarima, ali kada je Osmansko Carstvo osvojilo te zemlje u drugoj polovici 15. stoljeća, tributarne obveze prema njima su *de iure* prestale, iako ih je Dubrovnik neko vrijeme nastavio isplaćivati potomcima ranijih ovlaštenika tributa. (BERNARD STULLI, Studije iz povijesti Dubrovnika, Zagreb, Konzor, 2001., 13)

¹⁴ BERNARD STULLI, Studije iz povijesti Dubrovnika, Zagreb, Konzor, 2001., 13.

¹⁵ BERNARD STULLI, (bilj. 14), 14–15.

¹⁶ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 18.

¹⁷ BERNARD STULLI, (bilj. 14), 15.

¹⁸ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 22–23

¹⁹ BERNARD STULLI, (bilj. 14), 40.

²⁰ BERNARD STULLI, (bilj. 14), 46.

postojali različiti društveni slojevi čiji je status proizlazio iz vladajućih društveno-ekonomskih odnosa, kao što su kmetovi, polovnjaci i slobodni seljaci.²¹

Krajem 16. stoljeća i početkom 17. stoljeća došlo je do ekonomske stagnacije u Dubrovačkoj Republici uzrokovanoj nizom razloga. Jedan od njih je sudjelovanje dubrovačke mornarice u pomorskim bitkama na strani Španjolske, prvo protiv Engleza u sklopu „nepobjedive armade,“ a zatim u ratu protiv Osmanlija 1593. godine, čime je izgubila dio svojeg brodovlja.²² Međutim više su udjela u toj ekonomskoj stagnaciji imali redukcija trgovanja srebrom iz Bosne i Srbije, koju su Osmanlije šesdesetih godine 16. stoljeća nametnuli svim strancima, uključujući i Dubrovčanima, ali i gašenje suknarskih radionica koje se s vremenom nisu više mogle nositi sa superiornijom venecijanskom i toskanskom konkurencijom.²³ Uz to, postupno je opadao udio Dubrovnika u balkanskoj kopnenoj trgovini zbog jačanja čaršija²⁴ i grupacija židovskih trgovaca po balkanskim gradovima, a s druge strane, Mlečani pooštravaju trgovačku politiku na Jadranu te počinju težiti što većem udjelu u balkanskoj kopnenoj trgovini. Ekonomski pritisak Mlečana je došao do vrhunca uspostavljanjem „splitske skele“ 1592. godine kojom su Mlečani željeli što veći dio balkanske trgovine preorijentirati preko splitske luke, time radeći gospodarsku štetu Dubrovčanima.²⁵ Unatoč tim gospodarskim faktorima, stagnacija nije bila dugotrajna, prvenstveno zbog neometanog širenja pomorsko-trgovačkog poslovanja, čime je uspostavljena trgovina od crnomorskih luka, preko čitavog istočnog i zapadnog Mediterana, pa dalje Atlantikom do engleskih luka, a paralelno se s time povećao broj dubrovačkih konzulata po europskim državama.²⁶

²¹ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 24.

²² BERNARD STULLI, (bilj. 9), 21.

²³ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 19.

²⁴ Čaršija je turski naziv za trgovačku četvrt. Čaršije su bile raširene na u zemljama i krajevima koji su bili pod osmanskom vlašću. (Čaršija, u: *Proleksis enciklopedija*, <http://proleksis.lzmk.hr/16467/>, posjećeno 26. 7. 2016.)

²⁵ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 20.

²⁶ BERNARD STULLI, (bilj. 9), 21.

4. Kiparska produkcija u Dubrovniku tijekom 15. i 16. stoljeća

Povoljne političko-ekonomske prilike u Dubrovniku tijekom 15. i 16. stoljeća dale su poticaj razvoju likovnomjetničke produkcije općenito, a među njima i kiparstva. Početkom 15. stoljeća u današnjoj središnjoj Italiji, u Firenci, nastaju prva djela koja imaju obilježja novog stila, potaknutog studijama i fascinacijom antičkim starinama, humanističkim učenjima i antropocentrizmom – renesansa. U Dubrovniku, gdje je vlastela početkom 15. stoljeća sve više prihvaćala humanističke ideje, novi renesansni stil se, iako sporije, također počeo prihvaćati. U početku su u Dubrovnik renesansi stil u kiparstvu donosili isključivo strani majstori, dok je domaćim klesarima prepušten zadatak izrade dekorativne i arhitektonske plastike.²⁷

Razlog navedenom leži u tome što domaći dalmatinski i dubrovački klesari u lokalnoj sredini nisu dobivali umjetničke i intelektualne poticaje, stoga nisu bili sposobni riješavati početne probleme određenog novog stila. Klesari i kipari su općenito u Dalmaciji smatrani zanatlijama i na jedan način intelektualno inferiornijima. Iz takvih predrasuda, za razliku od humanista u Firenci i Rimu, humanistički intelektualci koji su djelovali u Dubrovniku nisu stvarali kontakte s kiparima i klesarima te su im time uskraćivali humanistička saznanja nužna za shvaćanje renesansnog stila. Također, u Dubrovniku, zbog specifične političke i gospodarske situacije, nisu postojali moćni i bogati meceni koji bi okupljali umjetnike, znanstvenike i humaniste u svojim palačama te tako prinosili razmjenu ideja među njima.²⁸ Shvaćajući probleme s kojima se suočavaju u lokalnoj sredini, u potrazi za znanjem i zaradom brojni domaći kipari odlaze u umjetničke centre Apeninskog poluotoka, prvenstveno Veneciju, Firencu i Rim.²⁹

Među prvim ostvarenjima stranih kipara u Dubrovniku u prvoj polovici 15. stoljeća su radovi Petra Martinova iz Milana na skulptorskoj dekoraciji Male česme (koju je projektirao napuljski graditelj Onofrio della Cava) i ciborija u dubrovačkoj katedrali. Međutim, iako je dubrovačka vlastela prigrlila humanizam, teško je prihvaćala promjene, pa tako i novi

²⁷ IGOR FISKOVIĆ, Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj, u: *Hrvatska renesansa: katalog izložbe*, (ur.) Alain Erland-Brandenburg, Miljenko Jurković, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, Musée national de la Renaissance, Chateau d'Écouen 2004. 160.

²⁸ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 4), 39.

²⁹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 160.

renesansni stil. Konzervativna dubrovačka elita ustrajala je u kiparstvu na romaničko-gotičkom stilu kojem su se strani majstori priklanjali kako bi im udovoljili.³⁰

U tom periodu, renesansno oblikovanje snažnije je prihvatila Dalmacija, koja je pod izravnom vlašću Venecije te su time njeni klesari lakše ostvarivali kontakte s mletačkim majstorima i radionicama. Tako u mletačkoj Dalmaciji djeluje Juraj Matejev Dalmatinac, domaći graditelj i kipar koji se obrazovao u radionici obitelji Bon u Veneciji, a potom je po jadranskim gradovima (Ancona, Zadar, Split, Šibenik) klesao brojna djela spajajući venecijanski *gotico fiorito* s *all'antica* rješenjima na kiparskim ostvarenja.³¹ Njegovanje renesansnog izraza u kiparstvu mletačke Dalmacije nastavili su veliki kipari, Nikola Firentinac, Andrija Aleši, Ivan Duknović te mnogi drugi.³²

Međutim, stanje se u Dubrovniku počelo mijenjati u drugoj polovici 15. stoljeća kada jačaju utjecaji novog stila. To je vidljivo na portalu Kneževog dvora isklesanog 1466. godine gdje su prikazani goli ratnici po uzoru na Pollaiuolove crteže, ali se u njihovom oblikovanju naziru donatelijanske odrednice.³³ Prihvatanju renesansnog stila pridonio je priljev velikog broja majstora iz Firence sa sviješću o vrijednostima oblikovanja toskanske renesanse, a kojima je Republika osiguravala dobru plaću.³⁴ Među Firentincima koji su djelovali u Dubrovniku bili su Maso di Bartolomeo i njegov pomoćnik Michele di Giovanni zvani Greco. U Dubrovniku je u kratkom periodu od 1461. do 1464. djelovao ugledni arhitekt i kipar Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi.³⁵ Tijekom svojeg trogodišnjeg boravka u gradu projektirao je nove dubrovačke fortifikacije koje se po svojim arhitektonskim rješenjima ističu u čitavoj Europi, ali je ubrzo nakon naglo otišao, uvrijeđen, zato što konzervativni Dubrovčani nisu prihvatili njegov prijedlog radikalne obnove Kneževog dvora.³⁶ S vremenom se Dubrovnik, uz sudjelovanje kvalitetnih stranih kipara, potvrdio izvrsnim mjestom preplitanja starije kasnosrednjovjekovne tradicije te novih ideala i spoznaja epohe renesanse.³⁷

Trend dovođenja stranih kipara u Dubrovnik, posredstvom razvijenih diplomatskih odnosa, nastavio se i u 16. stoljeću. Posebno je značajno uspostavljanje diplomatskih odnosa s Francuskom 1511. godine, čime se otvorio put novim kiparima iz prekoalpskih zemalja.

³⁰ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 160.

³¹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 161 –162.

³² IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 174 –179.

³³ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 170.

³⁴ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 171.

³⁵ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 171.

³⁶ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 171.

³⁷ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 172.

Najznačajniji među njima, a koji su djelovali u Dubrovniku, bili su Beltrand Francigena (Boltranius Gallicus) i Jakov de Spinis iz Orleansa koji su svojim ostvarenjima donijeli renesansno sjevernjačko skulptorsko oblikovanje, inače neuobičajeno za dubrovačko područje. Jakov de Spinis koji je bio u službi Dubrovačke Republike, podučavao je domaće iskusne majstore, Vicka Lujeva i Luju Maravića. U većini slučajeva, kao i na početku 15. stoljeća, domaćim majstorima je prepušteno klesanje dekorativne plastike, a strani majstori stvaraju veću figuralnu skulpturu u kojoj se očituju stilske odrednice. U manjoj mjeri u samome Dubrovniku, a u većoj u obližnjim mu područjima poput grada Korčule, još uvijek su glavnu riječ vodile domaće klesarske dinastije. To se naročito odnosi na članove korčulanskih kiparskih obitelji Andrijić, Pomenić i Petrović.³⁸ Međutim, kada se dubrovačka državna riznica počela prazniti zbog plaćanja tributa Osmanlijama i vojnog sudjelovanja u pomorskim bitkama na strani Španjolske na čelu s Filipom II., što je ujedno značilo da Republika više neće moći izdvajati za visoke plaće stranih kipara, narudžbe su prepuštane domaćim majstorima.³⁹

Kao ishod sve jače podjele rada na likovnom polju, sve su se više više cijenili pojedinci na uštrb prevladalih obiteljskih klesarskih radionica. Iz navedenog razloga iz druge polovice 16. stoljeća datiraju stilski istančane premda malobrojne skulpture različita značaja.⁴⁰ Također, u skladu s političkim prilikama, odnosno jačim vezivanjem uz katoličku Španjolsku i rimsku kuriju, dubrovačka se umjetnička scena okrenula prema utjecajima iz Rima.⁴¹ Upravo zbog navedenih prilika, u ovom razdoblju javlja se Nikola Lazanić koji je u kontekstu kiparske vještine i razumijevanja rimskog kasnorenesansnog stila bio najkvalitetniji majstor posljednje četvrtine 16. stoljeća na dalmatinskom području.⁴²

Može se pretpostaviti da bi se domaći kipari, uz potrebno obrazovanje i financijski poticaj, mogli snaći u savladavanju kiparstva nadolazećeg baroknog stila, no političko-ekonomske prilike na istočnoj jadranskoj obali to su spriječile. Ekonomski obespravljeni dalmatinski gradovi pod mletačkim vrhovništvom i stalni ratovi s Osmanlijama onemogućili su daljnji razvoj kiparske produkcije na dalmatinskoj obali. Nove prilike, ali i upotreba

³⁸ IGOR FISKOVIĆ, *Renesansno kiparstvo*, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva: katalog izložbe*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1997., 208.

³⁹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 171 – 172.

⁴⁰ IGOR FISKOVIĆ, *Kiparstvo*, u: *Zlatno doba Dubrovnika: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo: katalog izložbe*, (ur.) Ante Sorić, Dubrovnik, Dubrovački muzej Knežev dvor, 1987., 136.

⁴¹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 40), 136.

⁴² IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 27), 192.

sirovine mramora nisu dozvoljavale da se na istočnoj Jadranskoj obali obrazuju nove generacije klesara. Situaciji nije pomoglo što su se naručitelji iz Dalmacije i Dubrovnika preorijentirali na produkciju stranih, većinom venecijanskih kipara te su od njih naručivali umjetnine.⁴³ Tako se tradicija dalmatinskog kiparstva i klesarstva ugasila početkom 17. stoljeća, da bi se tek donekle obnovila s velikim ličnostima hrvatske skulpture 19. stoljeća kao što je Ivan Rendić. Time je značaj Nikole Lazanić veći jer njegovi radovi predstavljaju posljednja kvalitetna ostvarenja starijeg kiparstva u Dalmaciji.⁴⁴

5. Alessandro Vittoria i njegov utjecaj na kiparstvo u Dalmaciji

Kako bi se moglo razumijeti stvaralaštvo Nikole Lazanića, ali i kiparstvo posljednje četvrtine 16. stoljeća u Dalmaciji potrebno je predstaviti prikaz djelovanja i stvaralaštva Alessandra Vittorie koji je imao golem utjecaj na dalmatinske kipare tog razdoblja.

Kipar i medaljer Alessandro Vittoria (Trento, 1525.– Venecija, 1608.) rođen je u Trentu, gdje je dobio prvo kiparsko obrazovanje, a 1543. godine preselio se u Veneciju, gdje je pristupio u radionicu Jacopa Sansovina. Nakon što su između njega i Sansovina izbile nesuglasice, Vittoria je napustio njegovu radionicu i otišao je u Vicenzu, gdje je radio na *stucco* dekoraciji sobe u Palazzo della Sindicaria di San Paolo. Godine 1550. ponovno surađuje sa Sansovinom i izrađuje četiri kipa riječnih bogova za Knjižnicu svetog Marka, a u isto vrijeme isklesao je mramornu figuricu Svetog Ivana Krstitelja za crkvu San Zaccaria.⁴⁵ Od 1553. godine Vittoria je započeo izrađivati medalje, ali je istovremeno zaposlen kod Marca Mantove Benavidesa u Padovi te surađuje na projektima sa Sanimichelijem u Padovi i Sansovinom u Veneciji. Šesdesetih godina 16. stoljeća surađivao je s Andreom Palladijom na projektu Ville Barbaro u Maseru, za koju je izradio *stucco* dekoraciju.⁴⁶ Između 1561. i 1563. izveo je oltar u crkvi San Francesco della Vigna u Veneciji (slika 1) i kip svetog Sebastijana za spomenuti oltar a krajem 1560-ih izradio je oltar Zane za venecijansku franjevačku crkvu Santa Maria Gloriosa dei Frari. Kada je u Veneciji izbila kuga 1576. godine, Vittoria se s obitelji prvo preselio u Bresciu, a potom u Vicenzu.⁴⁷ Nastavio je raditi kao kipar te je 1580–

⁴³ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 4), 167.

⁴⁴ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 4), 167.

⁴⁵ JOHN POPE HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London, New York, Phaidon, 1996. (prvo izdanje 1963.), 511.

⁴⁶ ROBERTA J. M. OLSON, *Italian Renaissance Sculpture*, London, New York, Thames and Hudson, 1997., 210.

⁴⁷ JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 511.

ih izradio oltar za crkvu San Giuliano i brončane kipove svetog Franje i svetog Ivana Krstitelja za crkvu San Francesco della Vigna te brojne druge radove. Među posljednjim djelima koje je napravio bili su oltar Luganeghera za venecijansku crkvu San Salvatore i autoportretnu bistu za svoj pogrebni spomenik u venecijanskoj crkvi San Zaccaria.⁴⁸

Stilsko oblikovanje Alessandra Vittorije proizlazi iz njegovog udaljavanja od kiparske manire Jacopa Sansovina, a upravo ta stilsko „devijacija“ bit će razlog njihovih nesuglasica te odnosa punog nepovjerenja i sumnji.⁴⁹ Za razliku od Sansovina, čije kiparstvo obilježava idlična poetičnosti i elegancija,⁵⁰ Vittoria je bio pod snažnim utjecajem Michelangelovog kiparstva, što se očituje u težnji prema realizmu i deskriptivnosti,⁵¹ ali njegovim pokrenutim, snažnim i robusnim figurama. Tako je kao uzor za kip Svetog Sebastijana u crkvi San Salvatore (slika 2), Vittoria uzeo Michelangelovog Umirućeg roba (slika 3).⁵² Uz to, Vittoria je bio po svojoj naravi manirist. Bio je inovativan i impulzivan, a pri klesanju svojih kipova nije se fokusirao na izražavanje njihovih intrinzičnih kvaliteta, već je težio njihovoj reprezentativnosti, odnosno želio je da njegovi kipovi budu odraz njegove kiparske virtuoznosti i izazivaju oduševljenje promatrača.⁵³



Sl. 1: Alessandro Vittoria,
Montefeltro oltar, 1561.–1563.,
San Francesco della Vigna, Venecija



Sl. 2: Alessandro Vittoria, Sveti
Sebastijan, San Salvatore, 1600.,
Venecija



Sl. 3:
Michelangelo,
Umirući rob,
1513., Musée du
Louvre, Pariz

⁴⁸ JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 511.

⁴⁹ JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 250.

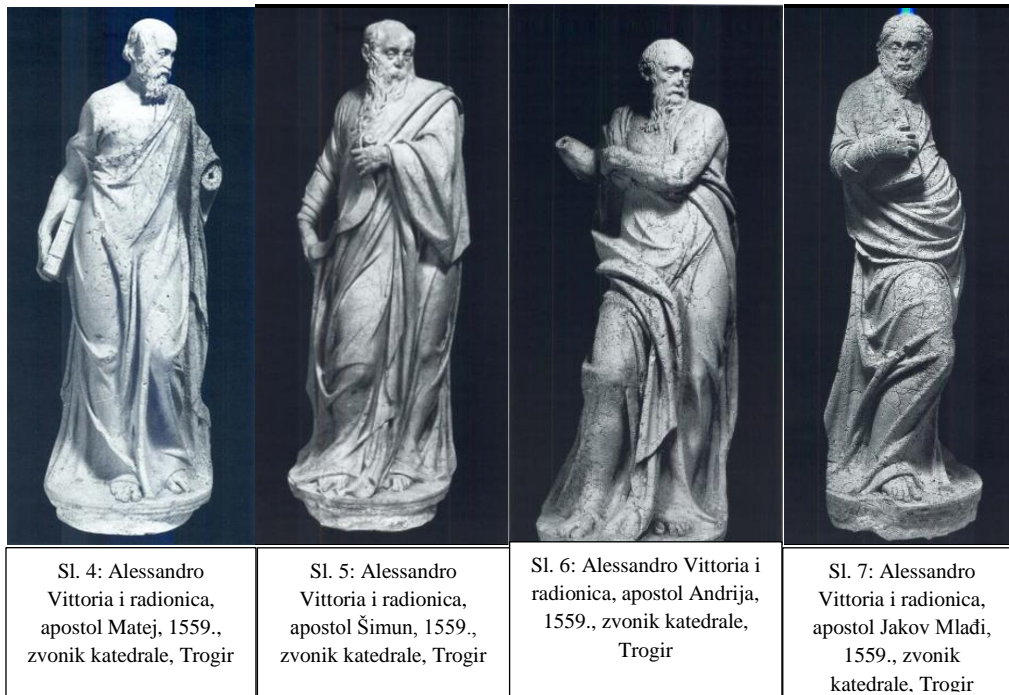
⁵⁰ JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 123.

⁵¹ ROBERT J. M. OLSON, (bilj. 46), 211.

⁵² JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 250.

⁵³ JOHN POPE HENNESSY, (bilj. 45), 250.

Upravo su s takvim manirističkim likovnim oblikovanjem došli u kontakt dalmatinski kipari kada su četiri kipa apostola (Matej, Andrija, Šimun i Jakov Mlađi), koje je po narudži 1559. godine izradio Alessandro Vittoria s radionicom, dopremljeni iste godine u Trogir gdje su smješteni u Kapelu blaženog Ivana Trogirskog (slike 4, 5, 6 i 7).⁵⁴ Međutim, u prvoj polovici 17. stoljeća, prilikom obnove crkve, kada su dvije nasuprotne niše u kapeli blaženog Ivana Trogirskog pretvorene u prozore, Vittorijine skulpture su premještene na zvonik katedrale jer su svojim stilom odudarale od drugih skulptura u kapeli.⁵⁵



Nesumnjivo, dalmatinski kipari mogli su se izravno inspirirati Vittorijinim kiparstvom putem ovih radova, a možda su Vittorijini kipovi potaknuli neke od majstora da otiđu u Veneciju gdje je njihov tvorac djelovao. Zsigurno su s obzirom na karakteristike njihovih radova, pod snažnim utjecajem Alessandra Vittorije bila dva bračka kipara. Jedan od njih je bio Pavao Gospodnetić, autor kipa Elizeja iz 1594. godine koji se nalazi u šibenskoj katedrali,⁵⁶ a drugi je Nikola Lazanić.

⁵⁴ MILAN PELC, (bilj. 6), 209.

⁵⁵ MILAN PELC, (bilj. 6), 209.

⁵⁶ MILAN PELC, (bilj. 6), 374.

5. Život i djelovanje Nikole Lazanića

Biografski podaci o Nikoli Lazaniću su oskudni i većinom su o njemu informacije dobivane putem njegovih djela, ugovora o narudžbama i drugih malobrojnih arhivskih podataka. Rođen je i odrastao na otoku Braču, što je poznato po tome što se na svojim signiranim dubrovačkim kipovima potpisao kao Bračanin (DALMATA BRAC^{is}=brački Dalmatinac; BRACHENSIS=Bračanin). Lazanićevo podrijetlo nije neobično s obzirom da je riječ o otoku od davnina čuvenom po kvalitetnim kamenolomima pa se tamo razvila duga tradicija kamenoklesarstva koja seže još u rimska vremena.⁵⁷ Isto tako, s otoka Brača potječu i druga dva značajna kasnorenesansna kipara domaćeg podrijetla, Lazanićevi suvremenici – Pavao Gospodnetić i Tripun (Trifun) Bokanić.⁵⁸ U skladu s time, pretpostavlja se da je Lazanić u bračkim kamenolomima stekao prvo kiparsko obrazovanje.⁵⁹

Lazanić je isprva počeo klesati male reljefe, kiparsku formu koje je bila česta među bračkim kamenoklesarima 15. i 16. stoljeća.⁶⁰ U tradiciji dalmatinskog kamenog kiparstva i u skladu sa svojim prvotnim obrazovanjem, Lazanić je 1578. godine izradio kamenu oltarnu palu za crkvu Svetog Petra u Nerežišću koja je njegov najstariji sačuvani i signirani rad.⁶¹ Ubrzo je Lazanić s rodnog Brača otišao u Rim gdje je, prema Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom, boravio u periodu od 1581. do 1584. godine.⁶² U „Vječnom Gradu“ 6. kolovoza 1581. godine⁶³ postao je članom Ilirskog zavoda svetog Jeronima,⁶⁴ kojem su pripadali brojni intelektualci i umjetnici hrvatskog podrijetla nastanjeni u Rimu.⁶⁵ Od Ilirskog zavoda svetog Jeronima, Lazanić je dobio 6. studenog 1582. godine⁶⁶ narudžbu za izradu mramornih reljefa s likom svetog Jeronima za pročelje svih kuća koje su pripadale spomenutom zavodu.⁶⁷ Od 20 reljefa koji su postavljeni niti jedan nije sačuvan, iako, prema jednom opisu iz 1730. godine,⁶⁸ svaki je reljef prikazivao svetog Jeronima kao isposnika koji kleči i drži u jednoj

⁵⁷ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁵⁸ MILAN PELC, (bilj. 6), 374.

⁵⁹ FANNY POPARA, Alessandro Vittoria i maniristička skulptura u Dalmaciji (diplomski rad), Zagreb, 2016., 30.

⁶⁰ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁶¹ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 4), 166.

⁶² IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, (bilj. 3) 219.

⁶³ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, (bilj. 3), 219.

⁶⁴ Službeni i puni naziv institucije je Hrvatski papinski zavod svetog Jeronima (Pontificium Collegium Croaticum Sancti Hieronymi) (Hrvatski papinski zavod svetog Jeronima, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://hebeta.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=26460>, posjećeno 26. 7. 2016.)

⁶⁵ MILAN PELC, (bilj. 6), 374.

⁶⁶ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, (bilj. 3), 219–220.

⁶⁷ MILAN PELC, (bilj. 6), 374

⁶⁸ MILAN PELC, (bilj. 6), 374.

ruci križ, dok se drugom rukom udara kamenom u prsa.⁶⁹ Na sličan je način svetog Jeronima na jednom bakropisu iz 1584. godine u Rimu prikazao Natale Bonifacio, možda prema Lazanićevom predlošku.⁷⁰

Činjenica da je Lazaniću povjerena jedna tako važna narudžba, kao i njegov izbor za gaštalda u Zavodu svetog Jeronima 1582. godine, svjedoči o velikom kiparovom ugledu među hrvatskim intelektualcima u Rimu, ali i kredibilitetu kvalitetnog majstora. Nedugo nako što je ponovno izabran za gaštalda, 1584. godine Lazanić odlazi iz Rima, da bi 1589. godine bio zabilježen u Dubrovniku gdje je sredinom veljače iste godine sklopio ugovor s klesarom Andrijom Pomenićem.⁷¹ Prema ugovoru, spomenuti član poznate korčulanske kamenarske obitelji, obvezao se da će Lazaniću pripremiti kamen namjenjen za izradu kipova u sakristiji dubrovačke crkve svetog Vlaha.⁷² Lazanić je kao kipar s rimskim iskustvom, zacijelo uživo ugled u Gradu svetog Vlaha. Dobivao je narudžbe i otvorio je radionicu, a počeo se baviti i pedagoškim radom uzimajući mlade *garzone*.⁷³ Tako je poznat podatak da je u srpnju 1591. godine primio u svoju radionicu mladog Kotoranina, Vicka Trifunovog Pitkovića, kako bi ga tijekom deset godina učio slikarstvu i kiparstvu.⁷⁴ Potonji podatak nam svjedoči da se Lazanić, osim kiparstvom, bavio i slikarstvom, a time se ujedno potvrđuje Ciccareljeva konstatacija.⁷⁵

Jedino sigurno Lazanićevo slikarsko djelo je oltarna pala Bogorodice sa svetim Nikolom i svetim Ilijom, smještena u crkvi Gospe od Karmela u Bitontu u Apuliji. Na pali koju je Lazanić naslikao 1593. potpisavši se kao „Nicolaus Dalmata Sculptor,“ platno je prilično potamnijelo, iako su na njemu još uočljive majstorove sklonosti detaljiziranja glave i draperije, što karakterizira i njegove skulpture. Tako je u liku svetog Nikole iskazao minucioznost u prikazivanju svetačkih i anđeoskih likova na njegovom plaštu, dok je u liku svetog Ilije iskazao težnju ka naturalističkom oblikovanju glave i ruku. Prema mišljenju Cvita Fiskovića, Lazanićevo djelo je i kameni oltar na kojem se slika nalazi s obzirom na reljefno oblikovanu Kristovu glavu kovrčave kose i duge brade smještene između dviju voluta.⁷⁶

⁶⁹ MARIJAN GRGIĆ, Jeronim, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006., 329.

⁷⁰ MILAN PELC, (bilj. 6), 374.

⁷¹ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁷² CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁷³ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 40), 136.

⁷⁴ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁷⁵ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁷⁶ KRUNO PRIJATELJ, Barok u Dalmaciji, u: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., 743.

Prema dokumentima iz rimskog Zavoda svetog Jeronima, Lazanić, iste godine kada uzima u radionicu Vicka Pitkovića, je nakratko 1591. godine opet posjetio Rim, da bi se ubrzo vratio u Dubrovnik. Godinu dana kasnije prodao je jedan kip svetog Roka Nikoli Sfondratu, a taj se kip nalazio u njegovoj radionici, ispod crkve svetog Sebastijana.⁷⁷ Kako navode Ciccarelli i Ljubić, Lazanić je, osim u Rimu i Dubrovniku, djelovao u Veneciji, iako tamo dosad nije poznat nijedan njegov rad. Isti pisci, kao i Kukuljević Sakcinski, prenose da je Lazanić umro u Rimu.⁷⁸

6. Kiparska ostvarenja i utjecaji

Od svih gradova koje Kukuljević Sakcinski, Ciccarelli i Ljubić i navode kao mjesta gdje je Nikole Lazanića ostvario dio svojeg opusa (Venecija, Dubrovnik i Rim), danas su mu poznata tek tri djela koja su sa sigurnošću njegova.

Najstarije sačuvano djelo Nikole Lazanića, koje je potpisano i datirano, kamena je oltarska pala iz 1578. godine, a nalazi se u crkvi svetog Petra u Nerežišćima na otok Braču (slika 8).⁷⁹ Kameni reljefni oltar je oblikovan kao edikula u kojoj dva stupa jonskih kapitela nose trokutni zabat. Glavni reljefni prikaz između jonskih polustupova je *sacra conversazione* u kojoj je Bogorodica prikazana na prijestolju kako je krune lebdeći anđeli. Bogorodica je flankirana likovima svetog Petra s desne i svetog Pavla s lijeve strane, koji su prikazani sa svojim karakterističnim atributima. Na trokutastom zabatu u reljefu je isklesan Bog Otac okružen anđeoskim glavicama s krilima. Reljef je po svojoj kompoziciji, impostaciji likova i izradi ukrasa izrađen u stilu kasne renesanse. U oblikovanju reljefa očituje se i odjek gotičkog izraza u vidu cik-cak linija nabora na Marijinom plaštu što se spušta s prijestolja.⁸⁰ Na njegovom postolju majstor je uklesao svoj potpis: NICOLAVS LAS[ANE]VS FECIT, a sasvim pri dnu oltara uklesao je ime naručitelja Šimuna Bunića i godinu izvedbe: SVMPTIBUS SIMEONIS BVNICH MDLXXVIII.⁸¹ Unatoč tumačenju Milana Pelca koji već u ovom djelu uviđa stilsku podlogu Vittorije i kruga mletačkih kipara oko Jacopa Sansovina,⁸² koja je moguća s obzirom na majstorovo ugledanje na Vittorijine kipove u Trogiru, Lazanićeva oltarna pala u prvoj mjeri predstavlja nastavak specifične

⁷⁷ MILAN PELC, (bilj. 6), 377.

⁷⁸ IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, (bilj. 3), 219.–220.

⁷⁹ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28.

⁸⁰ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28

⁸¹ MILAN PELC, (bilj. 6), 300

⁸² MILAN PELC, (bilj. 6), 374

bračke tradicije kamenih oltarnih reljefa koja se na Braču javlja još u vrijeme kasne gotike.⁸³ Vješta Lazanićeva artikulacija volumena i osjećaj za oblikovanje kamena, koja je vidljiva iz nerežiške kamene pale, odraz su njegove darovitosti kao kipara.⁸⁴ Za Lazanićev rad i shvaćanje manirističkog skulptorskog izraza presudan je njegov boravak u Rimu.



Sl. 8: Nikola Lazanić, Bogorodica sa svetim Petrom i Pavlom, 1578., crkva Svetog Petra, Nerežišća

Dva kapitalna djela majstorovog stvaralaštva koja odražavaju njegovu skulptorsku afirmaciju nakon boravka u Rimu su kipovi svetog Vlaha i svetog Jeronima (slike 9 i 10), isklesani 1589. godine za crkvu svetog Vlaha u Dubrovniku.⁸⁵

⁸³ KRUNO PRIJATELJ, (bilj. 76), 741

⁸⁴ FANNY POPARA, (bilj. 59), 31.

⁸⁵ MILAN PELC, (bilj. 6), 374

Nakon katastrofalnog potresa 1667. i požara 1706. godine kada je crkva izgorjela, ova su djela uz srebrni pozlaćeni kip sv. Vlaha s maketom grada iz vremena oko pada Carigrada (1453. g.), jedine umjetnine sačuvane iz stare gotičke crkve. Oba su kipa prenesena u novu svečevu crkvu arhitekta i kipara Marina Groppellija 1715. godine.⁸⁶



Sl. 9: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho, 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik



Sl. 10: Nikola Lazanić, Sveti Jeronim, 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

⁸⁶ Crkva svetog Vlaha u Dubrovniku, <http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/konzerviranje-restauriranje/kamena-plastika/337-crkva-sv-vlaha-u-dubrovniku> (posjećeno 23. 7. 2016.)

Kip svetog Vlaha, koji se nalazi u prvoj kapeli s lijeve strane, visok je 150 cm.⁸⁷ Svetac je prikazan u skladu s lokalnom ikonografijom, odnosno kao glavni zaštitnik – parca Dubrovnika, odjeven u svečanu biskupsku odjeću.⁸⁸ Jednu ruku ima položenu na prsima, dok u drugoj ruci drži model grada Dubrovnika i brončani pastoral. Unatoč tome što je zatvorena u obrisu čvrstog tijela, statua je oslobođena klasičnog frontaliteta te je blago pokrenuta pa se doimlje kao da će se lik pomaknuti s postamenta, čime je kipar uspio oživjeti svečev stav.⁸⁹ Izuzetna je pažnja posvećena razradi detalja biskupske odjeće, te su vrlo precizno isklesani alba, roketa, štola, te mitra i pluvijal koji su ukrašeni minuciozno izvezenim akupikturama s likovima svetaca. Uz detaljnu obradu odjeće, svečev lik karakterizira realistička obrada ruku, lica i brade gdje su jednakom pažnjom i smislom za detalj izvedene žile na staračkoj ruci, kao i fizionomija te bujna brada, mekanih i valovitih uvojaka. Lazanić je svečevim izrazom lica, koji je u spiritualnom zanosu s pogledom uprijetim prema nebesima, uspio dočarati psihologizaciju lika.⁹⁰ Svetac predano i u zanosu prikazuje maketu svojeg grada, koju drži u ruci. Na postamentu kipa uklesan je majstorov potpis i godina izvedbe: NICOLAVS LASANEVS DALMATA BRAC F.⁹¹

U formalnim karakteristikama kipa vidljiv je utjecaj toskanskog manirističkog kipara Alessandra Vittorije i kruga učenika oko Jacopa Sansovina.⁹² To je jasno vidljivo usporedbom Lazanićevog svetog Vlaha sa Vittorijinim kipom svetog Antuna Opata s oltara Montefeltro (1561.–1563.) iz venecijanske crkve San Francesco della Vigna (slike 11 i 12). Kod oba kipa, masa je zatvorena, iako su oba pokrenuta, iskorakom noge i pokretom glave. Isto tako, kod detalja lica i brade, vidljiva je Lazanićeva usvojenost Vittorijinih manirističkih principa. Na licu svetog Vlaha vrlo su realistično i plastično oblikovane oči s vjeđama i naborani obrazi istaknutih jagodičnih kostiju, dakle sve karakteristike vidljive i na svetom Antunu Opatu, iako je Vittoria suvereniji u modelaciji navednih pojedinosti klešući ih realističnije. Brade oba sveca su bujne i fluidne, sazdane od mekanih, vijugavih uvojaka, koji su kod svetog Vlaha organizirani u dva zrcalna pramena, razdijeljena po sredini.

⁸⁷ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 29

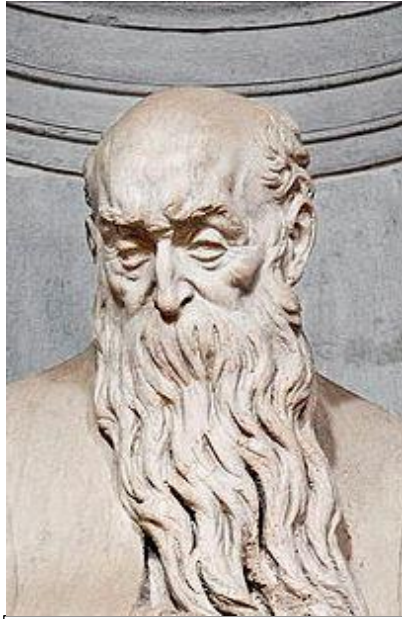
⁸⁸ MARIJAN GRGIĆ, Blaž (Vlaho), u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006., 181.

⁸⁹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 40), 346

⁹⁰ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 28

⁹¹ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 2

⁹² MILAN PELC, (bilj. 6), 374



Sl. 11: Alessandro Vittoria, Sveti Antun Opat (detalj), Montefeltro oltar, 1561.–1563., San Francesco della Vigna,



Sl. 9: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Međutim, po detaljima ruku jasno je vidljiv Vittorijina kiparska superiornost naspram Lazanića. Iako su obje ruke (slike 13 i 14) isklesane vrlo realistično i deskriptivno s naglaskom na anatomske detalje žila i članaka prstiju, ruka svetog Vlaha djeluje ukočenija, prenaplašena i gotovo skeletna s akcentuiranim vijugavim i neprirodnim žilama.⁹³



Sl. 13: Alessandro Vittoria, Sveti Antun Opat (detalj), Montefeltro oltar, 1561.–1563., San Francesco della Vigna, Venecija



Sl. 14: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Kod draperije (slike 15 i 16) su najuočljivije manirističke tendencije Lazanićeve skulpture gdje je on oblikovao nabore pluvijala koji se skladno i zaobljeno spuštaju stvarajući ritam koji se nastavlja u mekoj i valovitoj obradi rokete, stole i albe sežući do postamenta.⁹⁴ Na nekim dijelovima, Lazanić je izuzetno sitnim naborima oblikovao odjeću, primjerice na roketi, kako bi deskriptivno prikazao njenu čipkastu teksturu.

⁹³ FANNY POPARA, (bilj. 59), 33.

⁹⁴ KRUNO PRIJATELJ, (bilj. 76), 741



Sl. 15: Alessandro Vittoria, Sveti Antun Opat (detalj), Montefeltro oltar, 1561.–1563., San Francesco della Vigna, Venecija



Sl. 16: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Iz istog razloga s izrazitom je detaljnošću izvezo akupiktore na brokatnom pluvijalu svetog Vlaha. Sklonost ka dekorativnosti i detaljnom prikazivanju teksture odjeće ukorijenjena je u dubrovačkoj likovnoj tradiciji, a naročito je vidljiva u slikarstvu dubrovačke škole (Lovre Dobričevića, Nikole Božidarevića i Mihe Hamzića). Tako možemo akupikturalne likove svetaca s Vlahovog pluvijala usporediti s kazulom lika svetog Nikole s Triptiha svetog Nikole (1515.) Mihe Hamzića i Pietra di Giovannija koja je urešena vertikalno raspoređenim akupikturama svetaca (slike 17 i 18). Iako je riječ o različitim medijima i na triptihu su likovi detaljnije izvedeni, prisutna je ista sklonost prema dekorativnosti i iskazivanju raskoši putem odjeće. Naglašavanje dekora i raskoši tradicionalno je odgovaralo umjetničkom ukusu dubrovačke elite, stoga se akupiktore na Lazanićevom svetom Vlahu mogu smatrati iskazom majstorovog ugađanja svojim naručiteljima.⁹⁵

⁹⁵ MILAN PELC, (bilj. 6), 377.



Sl. 17: Miho Hamzić, Pietro di Giovanni, Triptih svetog Nikole, 1515., Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



Sl. 18: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaho, Dubrovnik

Važno se osvrnuti i na način na koji je kipar izradio model grada Dubrovnika u svećevoj ruci. Unatoč općenitoj tendenciji ka realističnom oblikovanju te vrlo detaljnom i minucioznom prikazivanju, Lazanićev model Dubrovnika je isklesan tek u općim crtama sintetičkog, zbijenog modela gdje prevladavaju zidine, a naročito se ističe Minčeta.⁹⁶ Navedeni model nije u skladu s dekorativnom dubrovačkom likovnom tradicijom.

Uzme li se primjerice model Dubrovnika koji drži sveti Vlaho s Božidarevićevog Triptiha obitelji Bundić, naslikanog oko 1500. godine, primjećuje se veći i detaljniji prikaz grada sa svojim zidinama s kruništem, kulama i gradskim zvonikom sa satom, dok su u unutrašnjosti samo naredane kuće.⁹⁷ Može se zaključiti kako je model Dubrovnika kod Lazanićevog kipa svetog Vlaho postavljen samo kao atribut za lakše čitanje ikonografije što je u 16. stoljeću bio čest slučaj.⁹⁸

⁹⁶ MILAN PELC, (bilj. 6), 377.

⁹⁷ FANNY POPARA, (bilj. 59), 34.

⁹⁸ FANNY POPARA, (bilj. 59), 34.



Sl. 19: Nikola Božidarević, Triptih Bundić (detalj), 1500., Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



Sl. 20: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

To je vidljivo i na slici sveta Marija Magdalena, sveti Vlaho, arkandeo Rafael s Tobijom i donatorom iz sredine 16. stoljeća, danas u Zbirci umjetnina dominikanskog samostana koja je djelo Tiziana i njegove radionice. Na ovoj slici sveti Vlaho lijevom rukom pridržava također reducirani model Dubrovnik. Grad je prikazan u obliku nekoliko kula i kuća od kojih se ponovo ističe Minčeta, odnosno posve je sveden na atribut (slike 21 i 22).⁹⁹



Sl. 21: Tizian i radionica, Sveta Marija Magdalena sa svetim Vlahom i Tobijom s anđelom i naručiteljem, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



Sl. 22: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Drugi Lazanićev kip, koji se nalazi u dubrovačkoj crkvi svetog Vlaha, jest onaj svetog Jeronima, koji je jednake visine kao i sveti Vlaho, a postavljen je u niši nad vratima sakristije.¹⁰⁰ Kult svetog Jeronima u Dubrovniku (kao i cijeloj Dalmaciji) bio je izuzetno raširen jer se dotični svetac štovao kao njezin zaštitnik,¹⁰¹ stoga nije nimalo neobično da je naručen njegov kip, uz kip patrona Dubrovnik. Lazanić je svetog Jeronima isklesao po

⁹⁹ FANNY POPARA, (bilj. 59), 34.

¹⁰⁰ CVITO FISKVIĆ, (bilj. 5), 29

¹⁰¹ CVITO FISKVIĆ, (bilj. 5), 29.

njegovoj uobičajenoj ikonografiji, stoga je odjeven u kardinalsku odjeću, a na glavi ima *galero*.¹⁰² Tijelo mu je postavljeno frontalno, izuzev glave koja je okrenuta u stranu. Jednu ruku ima ispruženu, dok u drugoj drži model crkve, a u šaci položenoj na prsa drži kamen. Time se može vidjeti da je Lazanić, isprepleo isposničku s kardinalskom ikonografijom sveca. Vjerojatno je bio pod utjecajem svoje starije narudžbe za reljefe svetog Jeronima, namjenjene pročeljima kuća Zavoda svetog Jeronima u Rimu, kada je sveca prikazao sukladno s njegovom isposničkom ikonografijom kako se udara kamenom o prsa.

Kip je po detaljnoj i naturalističkoj obradi lica, ruku i odjeće, oblikovan na isti način kao i sveti Vlaho, ali mu je stav otvoreniji i artikuliraniji, što je postignuto Jeronimovim snažnim zaokretom glave u profil i slobodno ispruženom rukom kojom masa kipa ulazi u prostor. Na taj način dolazi do izražaja Lazanićeva sposobnost slobodnog scenskog smještanja figure u prostor, unatoč tome što je prednji dio Jeronimove noge premalen s obzirom na tijelo.¹⁰³ Iako se skulptura nije sačuvala u izvornom kontekstu, njezin naknadni smještaj u novu crkvu uspješno je izveden budući da svetac gleda prema kupoli, odnosno prema izvoru dnevnog svijetla.¹⁰⁴ Fizionomijom lica, ali i snažnim zaokretom glave u profil, postignut je dojam dubokog spiritualnog zanosa i svetačkog patosa. Kao i kod svetog Vlaha, na postamentu kipa svetog Jeronima, Lazanić se potpisao: NICOLAVS LASANEVS DALMATA BRACHENSIS.¹⁰⁵

Kod kipa svetog Jeronima također se mogu uočiti sličnost s kiparstvom Alessandra Vittorije, ali naročito je zanimljiv aspekt draperije i impostacije. Usporedi li se Lazanićev kip svetog Jeronima s Vittorijinim kipom istog sveca (1565.) iz venecijanske crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari (slike 23 i 24) vidljive su sličnosti u pokrenutom i otvorenom stavu, kao i u mekanoj, nabranoj draperiji koja posjeduje svoju težinu i spiralno se obavija oko figure. U oba kipa jasno je vidljiva elokventno modeliranje anatomskih karakteristika koje su više uočljivije kod Vittorijinog kipa jer je on polunag, iako su vidljive i na Lazanićevom kipu po načinu na koji draperija prati dijelove Jeronimovog tijela, ocrtavajući mu figuru. Kod obje statue prisutna je mikelandeleskna nota, koja se najviše očituje u tretiranju brade te patosu koji u slučaju svetog Jeronima utjelovljuje veliku pobožnost.¹⁰⁶

¹⁰² MARIJAN GRGIĆ, (bilj. 69), 329.

¹⁰³ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 29.

¹⁰⁴ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 29.

¹⁰⁵ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 5), 29.

¹⁰⁶ FANNY POPARA, (bilj. 59), 36.



Sl. 23: Alessandro Vittoria, Sveti Jeronim, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija



Sl. 24: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaho, Dubrovnik

Impostacijom i okretom tijela, sveti Jeronim je bliži Vittorijinom svetom Roku sa spomenutog oltara Montefeltro iz crkve San Francesco della Vigna (25 i 26), koji je isklesan u stavu raskoraka s glavom zaokrenutom u profil, jednom rukom položenom na prsa, a drugom spuštenom kojom pridržava draperiju. Također su sličnosti vidljive u psihologizaciji, čime je dočaran svečev duhovni zanos.



Sl. 25: Alessandro Vittoria, Sveti Rok, Montefeltro oltar, 1561.–1563.,
San Francesco della Vigna, Venecija



Sl. 26. Nikola Lazanić, Sveti Jeronim (detalj), 1589.,
crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Lazanić je isklesao i Jeronimov atribut – model male jednobrodne crkve s pravokutnom apsidom i preslicom na pročelju.

Lazanić se zasigurno prvi put susreo s Vittorijinim kiparstvom promatrajući skulpture četiriju apostola koji su se tada nalazili na svom izvornom mjestu - kapeli blaženog Ivana Trogirskog u Trogiru. Postoji mogućnost da je Lazanić u periodu nakon što je napustio Rim (1584.) i prije nego što je došao u Dubrovnik (zabilježen 1589.) boravio neko vrijeme u Veneciji, gdje je proučavao Vittorijino kiparstvo.

Uz opisana tri djela, postoji još jedna skulptura pripisana Nikoli Lazaniću, a riječ je o mramornoj glavi starca, koja datira iz kraja 16. stoljeća, a čuva se u zbirci dominikanskog samostana u Dubrovniku. Skulptura koja je visoka 33 cm,¹⁰⁷ pretrpjela je velika oštećenja što

¹⁰⁷ IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: *Peristil : zbornik radova za povijest umjetnosti*, 34. (1991.), 57.

je vidljivo po nasilno lomljenom vratu, skrhanom nosu i cijeloj njenoj površini koja je nagrižena od vlage.¹⁰⁸ S obzirom na to da je lijeva strana više propala, moglo bi se pretpostaviti da je to posljedica ležanja tog dijela kipa na vlažnom tlu budući da je skulptura navodno nađena unutar jednog crkvenog groba.¹⁰⁹ Unatoč oštećenjima, na skulpturi su još uvijek uočljive karakteristike kao što je delikatno opisivanje svih detalja bradom obraslog lica kojim je umjesto idealizacije, postignuta detaljna realistička obrada.¹¹⁰ Glava starca je ovalno oblikovana, a na licu se primjećuju portretne karakteristike. Na licu su modelirane mnogobrojne bore, iako se time na skulpturi ne ostavlja dojam pukog verizma, već mirnoće. Bore na visokom čelu i licu su izuzetno naglašene, kao i jagodične kosti. Reljefno je najviše istaknuta zona očiju u dubokim dupljama i nosa, a iznimno bujna brada sazdana je od valovitih i mekih uvojaka odijeljenih po sredini u dva pramena.

Igor Fisković je temeljem morfoloških i stilskih karakteristika kipa, atribuirao ovu glavu starca upravo Nikoli Lazaniću. Usporedbom starčeve glave i glave Lazanićevog svetog Vlaha mogu se uočiti karakteristike koje su im srodne. Kod starčeve glave i kod svetog Vlaha možemo vidjeti veoma detaljnu obradu očiju s kopcima, isušenih staračkih obraza s naglašenim jagodicama i debelih brkova s bujnom raspletenom bradom koja je razdijeljena po sredini na dva zrcalna pramena. Također je vidljivo da su korištene iste klesarske tehnike pri izradi. Tako je za oblikovanje i bušenje valovitih uvojaka starčeve brade korišteno svrdlo, a za izgladivanje obraza i urezivanje bora na nosu i oko očiju korišteno plosnato dljeto.¹¹¹ Oba su alata upotrebljena na isti način kako je Lazanić oblikovao lice i bradu svetog Vlaha, iako su kod Vlaha bore manje izražene s obzirom da je riječ o licu sveca.¹¹² Sličnost je uočljiva i u izvanrednoj psihologizaciji obje skulpture, iako ostavljaju različite dojmove. Dok je sveti Vlaho s pogledom usmjerenim prema nebu prikazan u žaru duhovnog nadahuća, starac odaje dojam spokoja, ravnodušnosti i pomirenosti sa skorom smrću.¹¹³

¹⁰⁸ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 57.

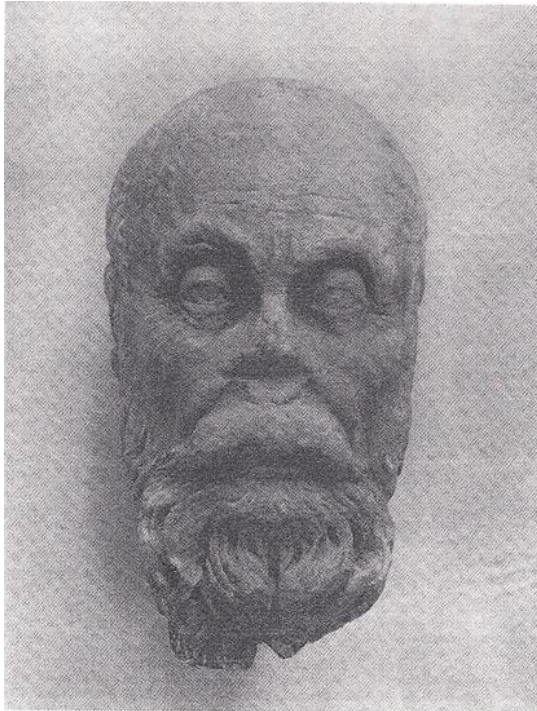
¹⁰⁹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 57

¹¹⁰ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 58

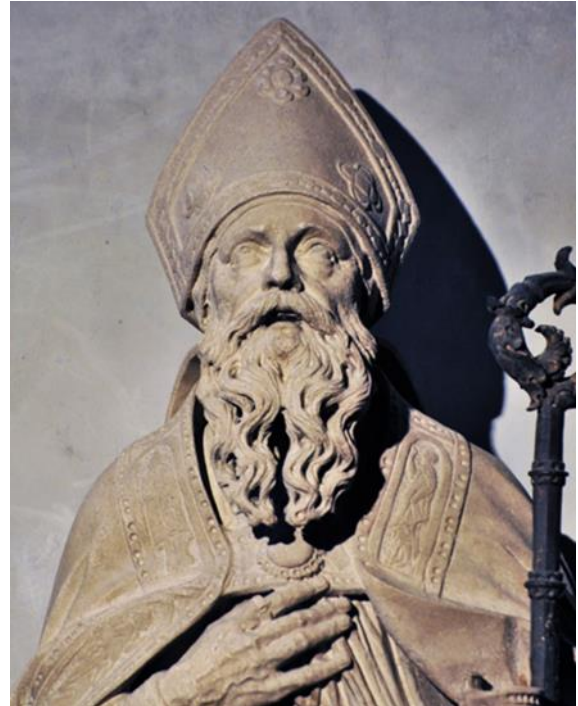
¹¹¹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 60

¹¹² IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 60

¹¹³ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 60



Sl. 27: atribuirano Nikoli Lazaniću, glava starca, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



Sl. 28: Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik

Uvidjevši u radu tendenciju prema realizmu antičke rimske portretistike, Igor Fisković je iznio hipotezu da je Lazanić skulpturu izradio po predlošku antičkog rimskog portreta nepoznatog Rimljanina koji potječe iz ranog 3. stoljeća poslije Krista, a danas se čuva u zbirci antičkih starina Ny Carlsberg Glyptoteke u Copenhagenu.¹¹⁴ Fisković tvrdi da je Lazanić došao u kontakt sa spomenutom antičkom skulpturom bilo putem replika bilo preko crteža,¹¹⁵ tijekom svog trogodišnjeg boravka u Rimu gdje se portret nalazio i gdje je bio naširoko poznat među tamošnjima kiparima u vrijeme kada su mnogi u gradu intenzivnije pronalazili uzore u antičkoj baštini. Tako je kipar Ludovico Lombardo, nećak glasovitog Tullija Lombarda, izradio repliku ovog antičkog portreta.¹¹⁶ Mramorni portret Rimljanina nalazio se u Rimu sve do kraja 19. stoljeća kada su ga kupili Danci te se danas nalazi u kopenhagenskoj gliptoteci.¹¹⁷

Usporedbom antičkog portreta sa starčevom glavom može se vidjeti zajednička karakteristika izuzetno detaljne obrade naboranog lica s izražajnim oblim očima i modelacija brade od mekih uvojaka s ciljem postizanja verističkog dojma skulpture. Međutim, kod

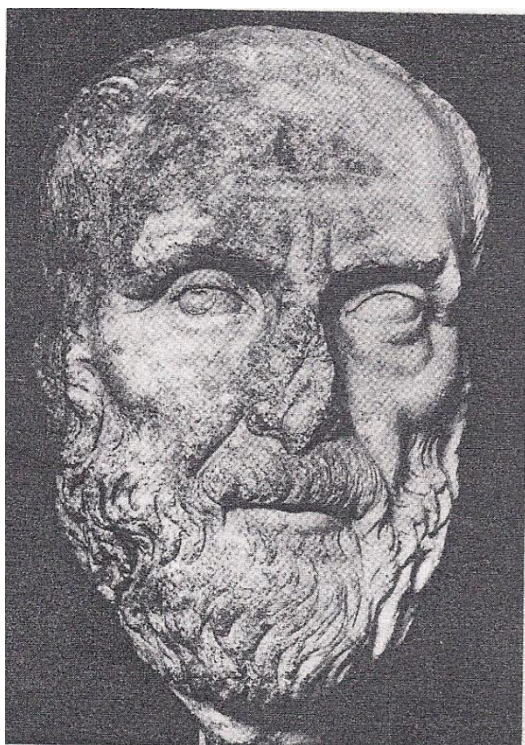
¹¹⁴ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 57

¹¹⁵ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 61

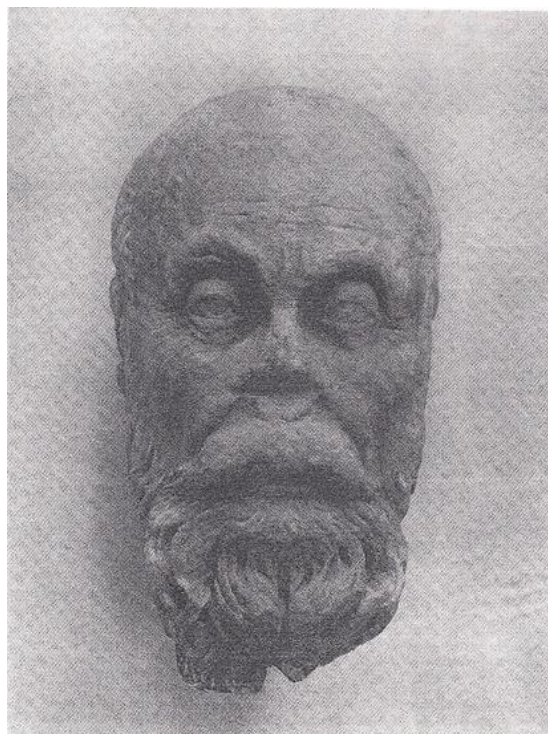
¹¹⁶ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 57

¹¹⁷ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 59

starčeve glave oblikovanje lica je mekše, labavije i zaobljenije, dok je oblikovanje antičkog portreta plastično čvršće, oštrijih obrisa, a detalji su crtački jasno izvedeni. Iz toga proizlazi da glava starca, iako je rađena po predlošku antičke skulpture, nije doslovna njena kopija već maniristička reinterpretacija što se očituje u omekšavanju i olabavljenju fizionomskih karakteristike starčevog lica, čime se stvara žitkija i oblikovno sažetija formu skulpture kako bi se kroz nju izrazio dojam misaone i spiritualne naravi starčevog lika (slike 29 i 30).¹¹⁸



Sl. 29: Glava nepoznatog Rimljanina, početak 3. stoljeća poslije Krista, Ny Carlsberg Glyptoteke, Copenhagen, Danska



Sl. 30: atribuirano Nikoli Lazaniću, glava starca, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik

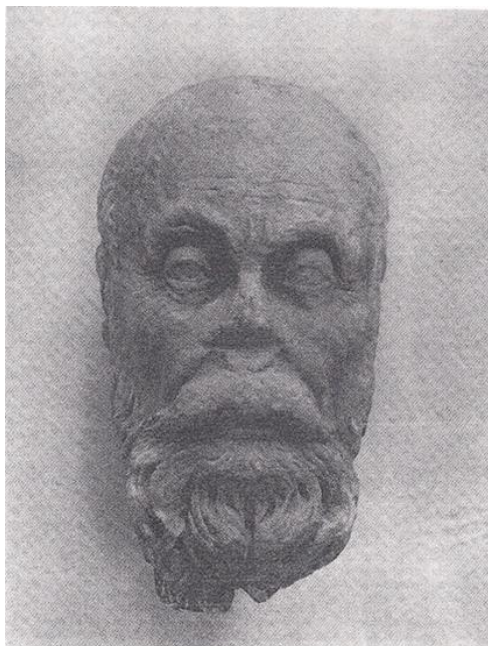
S obzirom da je Lazanić na starčevoj pojavi želio izraziti intelektualnu i spiritualnu sofisticiranost odmaknutu od fizičke ljepote i privlačnosti, vjerojatno je starčeva glava fragment spomenika posvećenog jednom dubrovačkom imućniku, koji je bio prožet tadašnjim srednjotalijanskim tendencijama prisutnima u javnoj i pogrebnoj skulpturi kraja 16. stoljeća.¹¹⁹ Igor Fisković je iznio pretpostavku da je spomenik bio posvećen uglednom dubrovačkom pučaninu, imućnom pomorcu Vici Stijepoviću Skočibuhi,¹²⁰ a to temelji na

¹¹⁸ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 58.

¹¹⁹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 61

¹²⁰ Vice Stijepović bio je najbogatiji dubovački pučanin i pomorac na kraju 16. stoljeća u Dubrovniku, koji je sagradio 1560–ih godina obiteljski ljetnikovac na otoku Šipanu i bio je tijekom cijelog života veliki mecena umjetnosti u Dubrovniku. Zbog svojih mnogobrojnih zasluga, ali i materijalnog blagostanja, dubrovačka vlastela

sličnosti fizionomije starčeve glave s fizionomijom Skočibuhina donatorskog lika sa slike *Silazak Duha Svetoga* manirističkog firentinskog slikara Santi di Tita iz 1575. godine koja se također nalazi u dubrovačkom dominikanskom samostanu.¹²¹ Usporedbom starčevog lica s likom ostarijelog klečećeg donatora sa slike Santi di Tita, vidljive su sličnosti u njihovim fizionomijama, naročito u visokom čelu, naglašenim jagodicama na obrazima i dugom, bujnom bradom. Temeljem fizionomskih karakteristika, ali uzimajući u obzir ekonomski kalibar građanina kakav je bio Vice Stijepović Skočibuha, postoji velika mogućnost da je Fiskovićeva pretpostavka točna, iako se ne može uzeti sa sigurnošću do otkrića novih arhivskih dokumenata vezanih uz skulpturu starčeve glave ili usporedbom drugih umjetnina kojima je ovjekovječen lik ovog imućnog Dubrovčanina (slike 31 i 32).



Sl. 31: atribuirano Nikoli Lazaniću, glava starca, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik



Sl. 32: Santi di Tito, *Silazak Duha Svetoga* (detalj, portret Vice Stijepovića Skočibuhe), 1575., Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik

ga je namjeravala primiti u svoje redove. (IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 34. (1991.), 61.

¹²¹ IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 108), 55

Zaključak

U razdoblju kada je cijela Dalmacija, ali i istočnojadranska obala (izuzev teritorija Dubrovačke Republike) bila pod vlašću Venecije, mladi Nikola Lazanić stasao je na rodnom Braču gdje je među stoljetnim kamenolomima stekao prva kiparska znanja i vještine. Iz tog prvog perioda života i djelovanja potječe njegovo najranije poznato datirano i signirano djelo: oltarni reljef u Nerežišću. U njega je unio sva dotad stečena kiparska znanja, ali i inovacije koje je mogao usvojiti promatrajući kipove apostola Alessandra Vittorije u Kapeli blaženog Ivana Trogirskog u Trogiru. Može se pretpostaviti da je Lazanić u periodu između dovršenja nerežiškog reljefa (1578.) i početka njegovog boravka u Rimu (1581.), kraće vrijeme mogao provesti upravo u Veneciji, studirajući Vittorijine kasnorenesansne radove. Također je moguće da se se Lazanićev boravak u Veneciji odvio i nakon odlaska iz Rima (1584.), a prije dolaska u Dubrovnik (1589.). Riječ je zapravo o pretpostavkama koje se jedino mogu razjasniti otkrivanjem dosad nepoznatih arhivskih izvora ili otkrićem novih radova.

Za Lazanićevo je kiparstvo, ali i ugled, krucijalan bio trogodišnji boravak u Rimu. Taj je boravak bio važan jer je došao izravno u kontakt sa bogatom i slojevitom kiparskom tradicijom, još uvijek obilježenom stvaralaštvom velikog Michelangela i njegovih sljedbenika, ali i drugih, ponajprije lombardskih, manirističkih kipara. S druge strane, Lazanićev boravak u Rimu bio je važan zato što je članstvom u Zavodu svetog Jeronima uspio steći vrijedne kontakte koji su doveli do kiparskih narudžbi u tome gradu (ponajprije reljefi za kuće Zavoda svetog Jeronima). Lazanićev boravak u Rimu postao je također važnom referencom za dobivanje narudžbe kipova svetog Vlaha i svetog Jeronima upravo u Dubrovniku. Razlog tome jest što je zaleđe bilo pod vlašću Osmanlija, a većina dalmatinske obale bila je pod Venecijom koja je preferirala vlastite ili druge kipare s Apeninskog poluotoka, a koji su zapravo bili kvalitetniji od bračkog majstora. Lazaniću je pomogla činjenica što se dubrovačka vlada, suočena s ekonomskom stagnacijom i manjkom novca u državnoj riznici, morala zadovoljiti domaćima majstorom, koji je ipak imao iskustva s rimskim kasnorenesansnim kiparstvom. Dubrovačka preferencija prema rimskom oblikovanju, koja je bila politički motivirana međunarodnim povezivanjem Republike s katoličkom Španjolskom i rimskim papom, pomogla je Lazaniću da njegov rad bude tražen u Dubrovniku, gdje je otvorio radionicu i počeo uzimati pomoćnike.

Dva dubrovačka kipa u crkvi svetog Vlaha odražavaju sav stilski i kiparski napredak koji je majstor postignuo nakon boravka u Rimu. Obje statue karakterizira izuzetno detaljna i

naturalistička obrada fizionomije, ruku i odjeće, pokrenutost tijela i psihologizacija figure kojom se izražava spiritualni zanos, a navedena obilježja su ujedno značajke Lazanićevog kiparskog stila. Neizmjerne je važnosti utjecaja kiparstva Alessandra Vittorije s kojim dijeli brojne sličnosti, a taj je utjecaj stekao preko Vittorijinih trogirskih, ali i venecijanskih kipova. Međutim, kod dubrovačkih kipova, konkretno svetom Vlahu, nailazimo na utjecaj lokalne dubrovačke likovne tradicije, koja se očituje u detaljnom oblikovanju teksture odjeće i dekorativnosti, ali ona nije autohtono Lazanićeva, već je odraz preferencije dubrovačkih naručitelja. Zanimljiva je činjenica što je Lazanić u potpisivanju svojih dubrovačkih kipova želio točno naznačiti svoje podrijetlo, stoga spominje rodni Brač u dvije varijante potpisa. Lazanić je vjerojatno kao i drugi naši majstori koji su dugo djelovali u „tuđini“ (primjerice Juraj Dalmatinac, Julije Klović i Ivan Duknović), nakon višegodišnjeg boravka u Rimu i Veneciji postao svjesniji svojeg dalmatinskog podrijetla. Temeljem dubrovačkih kipova, koji su referentna Lazanićeva djela, omogućena je atribucija drugih njegovih radova, poput glave starca iz dubrovačkog dominikanskog samostana. Dio Lazanićevog opusa koji ostaje prilično problematičan su slikarski radovi. Poznato je sa sigurnošću da je Lazanić u svojem djelovanju primarnim smatrao kiparstvo, stoga se potpisao kao Sculptor (kipar) na svojoj oltarnoj pali iz crkve u Bitontu, koja je jedina njegova sačuvana slika.

Iako skulpture Nikole Lazanića, kako zbog njihove malobrojnosti, tako zbog pojedinih manjkavosti njegove kiparske vještine, ne mogu konkurirati velikim manierističkim kiparima s Apeninskog polutoka, trebaju se smatrati vrhunskim ostvarenjima kasnorenesansnog kiparstva u dalmatinskoj, ali i hrvatskoj likovnoj baštini

Popis literature

1. ANĐELKO BADURINA, MARIJAN GRGIĆ..[et al.], Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006.
2. NEVEN BUDAK, IGOR FISKOVIĆ...[et al.], Hrvatska renesansa: katalog izložbe, (ur.) Alain Erland-Brandenburg, Miljenko Jurković, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, Musée national de la Renaissance, Chateau d'Écouen, 2004.
3. ANDRIJA CICCARELLI, Osservazioni sull'Isola della Brazza e sopra quella nobiltà, Venecija, 1802.
4. CVITO FISKOVIĆ, Lazanićevi kipovi u Dubrovniku, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split, 6. (1950.)
5. CVITO FISKOVIĆ, Naši graditelji i kipari 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku, Zagreb, Matica hrvatska, 1947.
6. IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, 34. (1991.)
7. IGOR FISKOVIĆ...[et al.], Tisuću godina hrvatskog kiparstva: katalog izložbe, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, Muzejsko-galerijski centar, 1997.
8. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb, 1858.
9. ŠIME LJUBIĆ, Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia, Beč, 1856.
10. ROBERTA J. M. OLSON, Italian Renaissance Sculpture, London, New York, Thames and Hudson, 1997.
11. MILAN PELC, Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
12. FANNY POPARA, Alessandro Vittoria i maniristička skulptura u Dalmaciji (diplomski rad), Zagreb, 2016.

13. JOHN POPE HENNESSY, Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London, New York, Phaidon, 1996. (prvo izdanje 1963.)
14. KRUNO PRIJATELJ, Barok u Dalmaciji, u: Barok u Hrvatskoj, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982.
15. BERNARD STULLI, Studije iz povijesti Dubrovnika, Zagreb, Konzor, 2001.
16. BERNARD STULLI, IGOR FISKOVIĆ...[et al.], Zlatno doba Dubrovnika: urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo: katalog izložbe, (ur.) Ante Sorić, Dubrovnik, Dubrovački muzej Knežev dvor, 1987.

Internetske stranice:

1. Čaršija, u: Proleksis enciklopedija, <http://proleksis.lzmk.hr/16467/> (posjećeno 26. 7. 2016.)
2. Crkva svetog Vlaha u Dubrovniku, <http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/konzerviranje-restauriranje/kamena-plastika/337-crkva-sv-vlaha-u-dubrovniku> (posjećeno 23. 7. 2016.)
3. Hrvatski papinski zavod svetog Jeronima, u: Hrvatska enciklopedija, <http://hebeta.lzmk.hr//natuknica.aspx?ID=26460> (posjećeno 26. 7. 2016.)

Popis priloga

- Alessandro Vittoria i radionica, apostol Matej, 1559., zvonik katedrale, Trogir (Vanja Kovačić, Kipovi Allessandra Vittorije za trogirsku katedralu, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40, 2003./2004.)
- Alessandro Vittoria i radionica, apostol Šimun, 1559., zvonik katedrale, Trogir (Vanja Kovačić, Kipovi Allessandra Vittorije za trogirsku katedralu, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40, 2003./2004.)
- Alessandro Vittoria i radionica, apostol Andrija, 1559., zvonik katedrale, Trogir (Vanja Kovačić, Kipovi Allessandra Vittorije za trogirsku katedralu, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40, 2003./2004.)
- Alessandro Vittoria i radionica, apostol Jakov Mlađi, 1559., zvonik katedrale, Trogir (Vanja Kovačić, Kipovi Allessandra Vittorije za trogirsku katedralu, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40, 2003./2004.)
- Alessandro Vittoria, Montefeltro oltar, 1561.– 1563., San Francesco della Vigna, Venecija (<http://www.wga.hu/>)
- Alessandro Vittoria, Sveti Sebastijan, San Salvatore, 1600., Venecija (<http://www.wga.hu/>)
- Michelangelo, Umirući rob, 1513., Musée du Louvre, Pariz (<http://www.wga.hu/>)
- atribuirano Nikoli Lazaniću, glava starca, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, 34. (1991.)
- Nikola Lazanić, Bogorodica sa svetim Petrom i Pavlom, 1578., crkva Svetog Petra, Nerežišća (MILAN PELC, Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
- Nikola Lazanić, Sveti Jeronim, 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik (MILAN PELC, Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
- Nikola Lazanić, Sveti Vlaho, 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik (MILAN PELC, Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
- Nikola Lazanić, Sveti Vlaho (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik (foto D. Tulić)
- Alessandro Vittoria, Sveti Antun Opat, Montefeltro oltar, 1561.– 1563., San Francesco della Vigna, Venecija (<http://www.wga.hu/>)

- Tizian i radionica, Sveta Marija Magdalena sa svetim Vlahom i Tobijom s anđelom i naručiteljem, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik
- Miho Hamzić, Pietro di Giovanni, Triptih svetog Nikole, 1515., Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik MILAN PELC (Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
- Nikola Lazanić, Sveti Jeronim (detalj), 1589., crkva Svetog Vlaha, Dubrovnik (foto D. Tulić)
- Alessandro Vittoria, Sveti Jeronim, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija (<http://www.wga.hu/>)
- Alessandro Vittoria, Sveti Rok, Montefeltro oltar, 1561.–1563., San Francesco della Vigna, Venecija (<http://www.wga.hu/>)
- atribuirano Nikoli Lazaniću, glava starca, sredina 16. stoljeća, Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik (IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, 34. (1991.))
Glava nepoznatog Rimljanina, početak 3. stoljeća poslije Krista, Ny Carlsberg Glyptoteke, Copenhagen, Danska (IGOR FISKOVIĆ, Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku, u: Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, 34. (1991.))
- Santi di Tito, Silazak Duha Svetoga (detalj, portret Vice Stijepovića Skočibuhe), 1575., Muzej dominikanskog samostana, Dubrovnik (MILAN PELC, Renesansa, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)