

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34
Journal of the Institute of Art History, Zagreb

Igor Fisković

Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Dva raspela Andree Fosca na Hvaru

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 1. 10. 2010. – Prihvaćen 30. 10. 2010.

UDK: 264-932:73.034(497.5 Hvar)¹⁵
73 Fosco, A.

Sažetak

Tragom nedavnog rasvjetljavanja opusa majstora drvenih raspela Andree Fosca iz Faenze (aktivnog u Veneciji između 1566. i 1582.), analiziraju se dvije monumentalne skulpture Krista na križu s otoka Hvara. Prihvaća se atribucija u nas već valorizirane skulpture iz crkve dominikanaca u Starome Gradu te se predlaže da se istom majstoru

pripíše i druga, dosad nedovoljno proučena, iz franjevačke crkve grada Hvara. Uz pojašnjenja njihove povijesti, vezuje ih se uz zrelu fazu stvaralaštva toga značajnog umjetnika i datira u prvu polovicu osmoga desetljeća cinquecenta.

Ključne riječi: *Andrea Fosco, drveno raspelo, Hvar, Stari Grad, 16. stoljeće, kasna renesansa – manirizam, Venecija*

Dugoročno zadržavanje drvorezbarene i oslikane skulpture iz zreloga humanističkog doba na istočnoj obali Jadrana u drugome planu interesa naše znanosti prouzročeno je čitavim nizom razloga. Jedan je u tome što takva figuralna plastika, mahom namijenjena crkvenim oltarima, općenito ne pripada granama koje se posvuda smatraju glavnima za spoznavanje umjetničkih gibanja i stilskih dometa u pojedinim razdobljima,¹ a živa je istina da se u njoj nije proslavio nijedan tome odlučan stvaratelj. Ipak se lako očitivalo da su djela rečene vrste od kraja 15. stoljeća diljem hrvatskog priobalja količinom nadišla brojnost kamenih, koja su prije izrađivali pretežno domaći majstori čija je djelatnost tijekom 16. stoljeća gotovo zamrla.² Sigurno je na to utjecala opća promjena estetskih shvaćanja, kao i mode pod plaštem novovjekovnog realizma, kojemu je rezbarenje oblika u mekoj građi uz površinsko oslikavanje odgovaralo više od klesarskih tehnika. No, valja također držati na umu da je sva regionalna figuralno-plastička proizvodnja,³ po tradiciji najjače vezana uz kamenarstvo, bila opala s uspostavom mletačke uprave, koja je, ekonomski iscrpljujući južnohrvatsku pokrajinu, ograničila svekoliko stvaralaštvo i njene prostore učinila pukim tržištem svojih dobara.⁴ Tako je moćna Venecija diktirala i ukus podneblja dok u Dalmaciji pod pritiskom Osmanlija s kopna nije jenjavala potražnja za likovnim djelima shvaćanima sredstvom očuvanja duhovne i kulturne opstojnosti. O tome svjedoče različite umjetnine nabavljane iz prekomorja, dok vrsnoće glavnine drvenih skulptura ukazuju na nastanak u venetskom okruženju.

Tamo im jaka proizvodnja nije nikad sustala,⁵ ali je njezino istraživanje bilo uvelike zasjenjeno općim zanimanjem za povijest slikarstva ili kiparstva u kamenu kao umjetničkih vrsta koje su opravdano proslavile važno ognjište kasne renesanse ili manirizma, te se odrazile i u našoj baštini.

U svoj složenosti tih stanja zasebno su mjesto stekli iz drva oblikovani i oslikani prikazi Krista na križu kao tematski zadatak nepromjenjivoga ikonografskog klišeja. S obzirom da su se na njemu brusila već obvezatno realistička predstavljanja ideja davnih korijena, mjerilo vrednovanja pojedinih primjera mogla je biti isključivo likovna vrsnoća njihove stilske izvedbe. Tako su između više desetaka sačuvanih zapažena dva monumentalna, u punom volumenu natprosječno umješno izrađena a morfološki vrlo srodna raspela s otoka Hvara. Jedno je u Starome Gradu, na glavnome oltaru dominikanske crkve sv. Petra Mučenika, a drugo u samome Hvaru nad pregradom svetišta franjevačke crkve Gospe Milosrdne.⁶ Oba su restaurirana unatrag više od tridesetak godina u Radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika Dalmacije, te bila predočena na lokalnim izložbama o njezinoj djelatnosti,⁷ a samo je prvonavedeno jače valorizirano uključivanjem u veliku zagrebačku izložbu »Tisuću godina hrvatske skulpture«.⁸ Već tada su pojedinačno o njima izražena okvirna mišljenja o pripadnosti mletačkoj produkciji kasnog *cinquecenta*, ali se zacijelo puno više od toga nije ni moglo rasuđivati bez dubljeg uvida u veliko istorodno, općenito još nerazmršeno mletačko nasljeđe. Kad se je, pak, u njega uznastojalo temeljitije zaći s talijanske strane, stvorene

su neke bolje pretpostavke za potpunije očitavanje hvarskih umjetnina.

Ključno je polazište nedavno dano proširenjem opusa inače dosta slabo proučenoga drvorezbara Andree di Francesco Fosca iz Faenze,⁹ djelatnog u Veneciji od sredine sedmog do početka devetog desetljeća *cinquecenta*. Taj je »industrioso scultore di legno« bio zaposlen na više mjesta s različitim zadacima,¹⁰ među kojima prednjači izvedba raspela za grobnu kapelu Jacopa Sansovina u crkvi S. Gimignano iz 1570. godine.¹¹ U župnoj crkvi gradića Latisane kraj Udina sačuvalo se tri godine starije raspelo namijenjeno pregradi lađe s Veroneseovom slikom na glavnome oltaru,¹² za koji je također bio izrezbario okvir i dvije figure anđela svjećonoša, danas izgubljene. Svejedno su ti radovi važni za spoznavanje vještina kojima je vladao, a i ugleda koji je uživao povezujući se s umjetničkim prvacima mletačke pozornice. Slično kazuje njegov ugovor za popravak namještaja i stropa u požaru 1575. godine oštećenih dvorana Duždeve palače,¹³ tim više što je za senatsku izradio i medaljon s likom lava sv. Marka nad duždevim prijestoljem. Sve odaje koliko su Andreu Fosca uvažavali, a tim intrigantnija postaju propitivanja oko njegova oblikovanja nekoliko vrlo reprezentativnih raspela.

Provela ih je Anne Markham Schulz te uz komparacije s arhivski jedino zajamčenim u Latisani rečenome majstoru uvjerljivo atribuirala i dva prikaza iste tematike u Veneciji. Prvi je s oltarne pregrade crkve S. Giovanni e Paolo u Veneciji, a drugi iz neke privatne zbirke.¹⁴ Pribrojila im je i lik Krista s križa iz Staroga Grada na Hvaru, što se čini posve prihvatljivim, bez obzira na nepreciznosti oko pitanja njegova izvornoga mjesta. Njih pak pojašnjavam čitanjem pisanih vrela, a uz to bih se založio opusu istoga majstora pridati raspelo iz franjevačke crkve u Hvaru, pa tome usmjeravam razlaganje. S obzirom da se ono nalazi na visokome položaju, zastalno će skorašnje spuštanje kipa svrhom prijenosa na izložbu franjevačke baštine koja se priprema u Zagrebu pomoći donošenju konačnih sudova. No prije toga ću prenijeti svoje već objavljene zapise o starigradskoj umjetnini u cilju skraćnja ili pojednostavljenja daljnje analize, ali i otklanjanja nekih tvrdnji američke istraživačice.¹⁵

Zapravo sam se na to lijepo raspelo zatečeno na glavnome oltaru dominikanske crkve u Starome Gradu osvrnuo više puta s nakanom da ga se uvaži u svakom daljnjem ogledu drvorezbarene skulpture iz užeg ili šireg jadranskog prostora. Bio sam istaknuo da »heroizirani« lik Krista iz 16. stoljeća »odaje duboko usvojeno iskustvo klasične razrade razgoljenoga tijela« i uz kratki opis zaključio da je »oslobođen tragova srednjovjekovnih shvaćanja izuzetan u svojoj vrsti, načelno vezan uz kiparski zrelija gornjo-talijanskih umjetničkih škola, ali zasad neprepoznatog užeg podrijetla i doba nastanka«. ¹⁶ U knjizi sintezne naravi s preglednim tekstovima skupine autora koja je pratila istu izložbu donio sam dotad nigdje drugdje objelodanjenu fotografiju raspela, te ga istaknuo među onima što na hrvatskoj obali »pokazuju preo-



Andrea Fosco, Raspelo, Stari grad, crkva sv. Petra Mučenika (foto: Ž. Bačić)

Andrea Fosco, Crucifix, Stari grad, church of St. Peter the Martyr

brazbu raspetog mučenika u Božjeg sina koji s dostojanstvom podnosi bol ne odričući se u vjeri osnažene čovječnosti. Takvo shvaćanje s odstranjivanjem kasnosrednjovjekovnog verizma, inače zaostalog na brojnim primjerima obrađivanja istoga sadržaja u jeku rasta renesanse 16. stoljeća, na najmonumentalnijem kipu iz Staroga Grada na Hvaru podliježe drugačijim emotivnim poticajima. Utoliko poput ostalih više ili manje stilski zrelih djela odaje otvorenost malih sredina za likovne mijene razdoblja kao i sposobnost nabave ili prijema tih dokaza osuvremenjivanja.¹⁷

Mislim da se može razumjeti kako su te prosudbe bile u funkciji punijeg predstavljanja likovne baštine i kulture našega primorja, ali ograničene nedostatkom čvrstih analogija unutar prostora u kojem sam djelu naznačio postanak. Poslije sam još u Katalogu izložbe »Hrvatska renesansa« uz fotografiju spomenika za francusku javnost napisao: »Figura raspetoga Krista je jedna od najmonumentalnijih u Hrvatskoj, ali još nije dostatno proučena i valorizirana. Tako zasad nema o njoj pouzdanih podataka, ne zna joj se podrijetlo ni točno vrijeme



Andrea Fosco, Raspelo, Hvar, crkva Gospe Milosrdne (foto: Ž. Bačić)
Andrea Fosco, Crucifix, Hvar, church of Our Lady of Mercy

nastanka. No nesumnjivo je rad visoko izučena umjetnika, koji u maniri zrele renesanse uspješno rješava sve bitne zadatke u oblikovanju ljudskog tijela, koje se jednakom vještinom realistički oslikava. Stoga se pretpostavlja da je djelo uvezeno iz Italije, to više što se ne može vezati uz serije starijih dalmatinskih prikaza bolnoga Krista s naglašenim naturalističkim crtama. Ovdje je takva gotička inspiracija, inače dugo održavana s produkcijom drvenih oslikanih raspela, posve nadvladana idealiziranom predodžbom omiljene ikonografske teme. Po tome i ukupnim likovnim značajkama, suverenom postavom cjeline i obradom svih pojedinosti, skulptura se može datirati u kasni Cinquecento, vjerojatno vezati uz krugove još nerazvijetljenih mletačkih majstora koji su tada zadovoljavali glavninu umjetničke potražnje jadranske Hrvatske.¹⁸ Na kraju ću, u očekivanju izlaska potpuno pripremljenog kataloga izložbe »Dominikanska baština u Hrvatskoj«, navesti i najkraću tamošnju svoju ocjenu umjetnine: »Najveće (dominikansko drveno polikromirano) raspelo u Starome Gradu odaje vrhunac dodira s izvrsnim stečevinama razdoblja zrele renesanse,

te se opravdano smatra importom iz mletačkih radionica.«¹⁹ Potonjem je pak navodila općenita kvaliteta realističkog govora koju su poglavito mogle iznjedriti predaje i iskustva značajnog umjetničkog središta, pa u tome pogledu uz predloženu dataciju kao da i nije bilo drugoga izbora. No i samo pak donošenje umjetnine na nekoliko izložaba jasno kazuje koliko smo je valorizirali.

Inače ni u Veneciji fenomen drvorezbaranih raspela iz doba renesanse nije puno bolje raslojen naprosto zato što obrada istog sadržaja u datostima realističkog oblikovanja nije majstorima omogućavala iskazati puno individualnih crta. Tako su iz bezbroja spomenika samo tri autora utvrđena tek izravnim podatkom ili potpisom, a jedan je takav slučaj djelo Andree Fosca u Latisani.²⁰ Na njega je pak regionalna literatura odlučnije uputila unatrag desetak godina, i to je povuklo atribuciju starigradskoga kojemu je pripadnost importu iz Venecije u Dalmaciju bila označena u isto vrijeme. Sada mu povodom očitavanja autorstva ipak valja razmotriti поблизу dataciju a i pitanje povijesnog smještaja. Naime, A. Markham Schulz ga je u okviru opusa Andree Fosca analitički predložila vidjeti djelom iz sredine osmoga desetljeća, što se s obzirom na opće ocjene ondašnjih stilskih dosegaa kao i druge radove koje mu pripisuje čini prilično razložitim. Svejedno su za potanja određenja neophodna pojašnjenja koja pruža uvid u okolnosti lokalne povijesti, čineći upitnom tezu da se raspelo izvorno nalazilo u dominikanskoj crkvi sv. Marka u Hvaru,²¹ odakle je preneseno kada je njezin samostan zatvoren pod napoleonskom upravom. Naime, taj davno izneseni podatak nisu potvrdili iskusni povjesničari pišući kasnije o crkvi,²² pa se problem ponešto zapliće. Nastojeći ga razmrsiti, nisam uspio nigdje naći da se u toj crkvi ikad spominjalo neko veće obredno raspelo ili oltar sv. Križa,²³ tako da zasad nema puno povoda vjerovati u davnu pripadnost djela njezinom inventaru.

Drugačije je sa starigradskom crkvom,²⁴ budući da je u njoj prvi apostolski vizitator Augustin Valier 1579. godine zatekao na glavnome oltaru zasigurno ono što je i zapisao: »Altare majus sub vocabulo Sancti Petri cum Crucifixio magno.«²⁵ S obzirom na to da se sada u građevini koja je u međuvremenu doživjela znatne preinake na istome mjestu nalazi raspelo koje nas zanima, te da unutar njezina samostana nema nekog starijega upadljivo velikoga,²⁶ stječe se uvjerenje da se stalno radi o istome spomeniku. To se čini razumljivo i s obzirom na povijest same crkve, koja je sa samostanom iz kraja 15. stoljeća bila jako stradala kada je u jeku Ciparskoga rata dio osmanske flote u kolovozu 1571. godine poharao Hvar i okolne otoke.²⁷ Onodobni izvori izričito iznose da je u naletu na Stari Grad spaljen sav njezin namještaj, pa su redovnici zacijelo poduzeli obnovu, posebice i nabavu ključnih obrednih umjetnina. Raspela su, pak, u Redu sv. Dominika oduvijek bila posebno čašćena, a nije na odmet spomenuti da ista sakralna predstava bijaše istaknuta i na zastavama brodovlja Svete lige koje je izvojevalo pobjedu

nad osmanskim u završnoj bitci rečenoga rata kod Lepanta.²⁸ Zato sve vodi zaključku da je umjetnina o kojoj govorimo pravodobno nabavljena s laguna, odnosno naručena od Andree Fosca kao voditelja radionice specijalizirane za izradu plastičkih raspela petrificiranoga uzorka.²⁹ Kupovina neprijeporno skupe umjetnine po svoj se prilici mogla odviti tek po oporavku mještana od spominjanog napada, ali prije epidemije kuge koja ih je zadesila 1576. te su nekoliko godina bili zapali u bijedu.³⁰ Svakako to uvjerenje bolje podupiru analogije spomenika s onima koji su odnedavno okupljeni oko imena istoga umjetnika.

Uza sve korisne digresije oko već dosta priznate starigradske umjetnine, slijedi osvrt na Raspelo franjevacu u Hvaru koje mu prilično nalikuje. Diže se visoko sa samostojećim križem na čvrsto zidanoj pregradi glavne crkvene lađe kao u njoj najvažniji devocionalni objekt.³¹ Predočenje je raspetoga Krista sred nevelikog obrednog prostora suglasno vjerskoj ulozi Otkupitelja grijeha svijeta kao i zamisli čitave inscenacije svišta: u sebi dramatično a bez vanjske patetike. Zato u okviru davno ustaljene ikonografske formule figura nema posebno sugestivnih pojedinosti narativne ili deskriptivne naravi, već se nameće u prostoru svojom plastičkom cjelovitošću. Progovara iskustvom sinteze koja sadrži više emotivnog idealizma negoli sirova naturalizma. Golo joj je tijelo nadnaravno krupno ali pravilno dimenzionirano, ujedno anatomski vrlo snažno, zapravo heroizirano jer ne pokazuje drastične posljedice mučenja, nego se gotovo napinje pribijeno s tri čavla na vitkome križu. Težina volumena nije istegnula gornje ni povinula donje udove, a kako mu se osovina savija od blago nagnute glave do uspravno postavljenih stopala, stječe se dojam da pri agoniji boli lebdi u svojoj božanstvenoj pojavnosti. Nju pak uzdržava savršeno modelirana muskulatura i o pasu stegnuta pregača sa čvorom oprostorenim na strani kojoj se naginje glava, te uravnoteženost skulpture uznosi normative visoke renesanse i ukazuje na odličnu sposobnost umjetnika koji sve harmonizira jednostavnim oslikavanjem.

U tom smislu se uočava narav oblikovno bliskog odnosa prema drugome otočkom kipu istoga sadržaja, što vodi pretpostavci da oni u osnovi proistječu iz svjesnog variranja tipski zadanoga modela raspetoga Božjeg sina. Ustvare se razabire kako se na jednome htjelo i uspjelo predočiti završni trenutak Spasiteljeve trpnje uoči izdisaja, a na drugome nastup njegove fizičke smrti. Oba pak lika ne kriju predanost uvjetno starogrčkim kanonima ljepote s malom glavom i vitkim tijelom, što ide u prilog visokom obrazovanju umjetnika. Na djelu u Hvaru istaknuto je viđenje atleta koji se uzdiže visini kao svemoćni gospodar u crkvi sažetoga prostora svijeta te se čitav predaje u njoj prirodno rasutome svjetlu. Tome dosljedno, nad nogama okomito stisnutima, kako nalaže donji čavao skupivši im stopala, uz relativno uspravni torzo asimetrično raskriljene ruke podaju skulpturi dojam snage. Desna je pružena iz niže položenog ramena prema kojem se jedva naginje glava, pa je lice čitavo vidljivo iz prednjeg dijela prostorije te ispunjeno ozbiljnim izrazom dostojanstva. Lijevo je pak rame s čvršće istegnutom rukom ponešto iščašeno, ali ostaje snažno završavajući blagi luk što se preko frontalnoga, u masi punoga grudnog koša i površinski većega abdomena spušta k desnome boku. Na toj razini oko



Andrea Fosco, Raspelo, Stari grad, crkva cv. Petra Mučenika, detalj torza (foto: Ž. Bačić)

Andrea Fosco, Crucifix, Stari grad, church of St. Peter the Martyr, detail of the torso

akta ovijena kratka perizoma uz njega završava okupljenim čvorom, a noga do koljena izbija prema naprijed jače negoli lijeva, da bi i ostala nad njome do stopala, pribijenih o križ istim čavlom. Iako je čitav volumen iznutra ocrtan suprotstavljanjem dviju sinusoidnih krivulja, u napetosti gipko modelirane epiderme izvana je zatajena svaka geometrija, jedino nazočna s dekorativno stiliziranom i zlatno oslikanom viticom akantusa kao znamenom drva života na plohi originalnoga križa. Tako se u cjelini očitava spoj tradicionalne simbolike i novovjekovnog realizma na kojem se je zasnivala empirija stila zrelog 16. stoljeća izlučena iz predaja meštara poznog humanističkog razdoblja i okrenuta prenošenju objektivne zbilje likovnim sredstvima.

Ne nijećući ta načela, Raspelo u Starome Gradu čini se bliže uzorima iz kasnoga srednjeg vijeka jer slijedi zamisao već iscrpljenoga Krista čiji lik drugačijim, jedinstvenim lukom jedva u prostoru održava svoju torziju. Njegova je glava klonula više prema naprijed negoli k ramenu koje ne strši poput suprotnoga, a tijelo mu se opušta vlastitom težinom te su ruke onemoćale kao i šake, dok se noge naniže od mlohavije pregače ugibaju ustranu bez uvjerljivog upiranja o stopala sljubljena s daskom nestaloga križa. Iako izaziva drugačije emocije, u cjelini su skulpturalne kakvoće anatomske krajnje



Andrea Fosco, Raspelo, Hvar, crkva Gospe Milosrdne, detalj torza
Andrea Fosco, Crucifix, Hvar, church of Our Lady of Mercy, detail of the torso

korektno prikazanoga lika posve suglasne formalnom rješavanju skulpture u Hvaru.³² Takve su i pojedinosti lica, jer su oba artikulirana posredstvom pravilnog nosa i upalih obraza te naglašenih kapaka pod ostrim obrvama, tako da odišu blaženim smirenjem. Osjećaj mjere za plastičnu čvrstinu ne odvaja ih od grupe talijanskih i očita je suglasnost majstorove samokontrole s onodobnim shvaćanjem teme. Sumarno rezbarena s dva ujednačeno prepletena pruta, trnova kruna obavija dugu kosu kojoj se pramenovi doimaju natopljeni znojem, a svojom tamno smeđom bojom pojačavaju vizualni učinak gologa tijela oker svijetloga tona bez sjena. Njegovu meko modeliranu cjelovitost ne rastače ni krv, jer je diskretno naznačena na dlanovima s jedva skupljenim i obamrlim prstima kao i koščatim stopalima te oblome čelu, a pojačana tek crvenilom rane na grudima iz koje curi s nekoliko tankih mlazova. Ta je inače vrlo ekspresivna slikarska intervencija sačuvana samo u Hvaru, a motiv proboja čavala je predočen suzdržano na oba kipa. S obzirom da su oni poput gore navedenih talijanskih lišeni svakog plastičkog pretjerivanja,³³ to se konvencionalni model uprizorenja Kristova raspinjanja pretače u govor hladne discipline stila već nadvladanih klasičnih iskustava.

Budući da je vjerodostojnost određenog religijskog sadržaja postignuta harmonizacijom sredstava akademizirane izved-

be, u paru opisanih skulptura treba vidjeti izričaj manirizma koji se odriče mističnosti i ekstatičnosti. To se uvjerenje stječe izmjeničnom komparacijom biranih detalja s hvarskih umjetnina i Andrei Foscu pripisanih uokrug glavnoga mjesta njegova života i stvaralaštva. Tako se osim skulptorski na svima ujednačeno artikuliranih lica zamjećuje istovjetnost rezbarenja pomalo dekorativne brade s brcima, kao i kose s redovito najjačim desnim pramenom. Izraz starigradskoga se objavljuje najplemenitijim u grupi ne samo uslijed podrobnijeg čišćenja preslika, nego i izvorno istančane formulacije detalja. Kompaktnost grudnoga koša bez naglašavanja rebara ponavlja se u Hvaru i Latisani, dok je onima u Veneciji abdomen uvučen više-manje podjednako kao starigradskome. Njemu je tkanina perizome okupljena u čvor iz kojeg vise nabori kraći negoli onome u privatnom vlasništvu, a duži od hvarskoga koji zadržava isti ures traka na pregači. Nju pak u Starome Gradu obrubljuje niz zaobljenih kapa kakve se vide u crkvi S. Giovanni e Paolo te u Latisani.³⁴ Tamošnjima su i noge kiparski vješto odmjerene, snažne kao hvarskome i manje mišićave negoli na ostalima. Stopala su okomito prebačena jedno preko drugoga na velikima u Veneciji i Latisani, pa i u Hvaru, dok su u Starome Gradu prekrižena kao na najmanjem u privatnoj zbirci, koji se čini dekorativnije oblikovan. Jačina ruku ovisi o stavu i dimenziji tijela, odnosno izboru tipa – Krista patnika u Hvaru te formalno smirenijega u Latisani negoli drugdje, a dlanovi na svima nisu jako zgrčeni dok odgovaraju prirodno pri raspinjanju istegnutih tetiva. Konačno je i oblik tablica vrh križa s natpisom u klasičnoj kapitali na dva primjera istovjetan,³⁵ ako su uopće izvorne, kakvom se pričinja drugačija u Latisani.

Dakle između pet likova raspetoga Krista koje smo skloni vezati u opus Andree Fosca postoji više podudarnosti negoli različitosti koje bi poremetile njegovo sastavljanje. Time se potvrđuje u renesansi pojačano srastanje mletačke i naše baštine, posebice dokazivo na polju kiparstva u drvu zahvaljujući obimnom izvozu djela iz izuzetno plodnih manufaktura na lagunama.³⁶ Naravno, otkriće nekoga zapisa može uvijek izazvati promjene u mišljenjima, a bez autopsije svih raspela nisam imao priliku ni za podrobniji analitički postupak.

Ipak bih rekao da je udovoljavajući postulatima izraza zacrtanoga Katoličkom obnovom majstor Andrea Fosco slijedio neka traženja i postignuća Paola Veronesea, s kojim se morao zbližiti pri zajedničkom radu u Palazzo Ducale i Latisani.³⁷ Ujedno izgleda da je dijelio težnje i dosege naraštaja Giovannia Battiste Moronia kojemu vremenski pripada,³⁸ pa se držao i suglasnih ikonografskih potankosti. Zamjetna je, naime, već na obje pregače polunagoga Krista na Hvaru odsutnost pojasa ili poveza, kojega nemaju ni ostali, slijedno raspravama oko toga vođenim u doba Tridentskog koncila.³⁹ Ipak, budući da nismo uspjeli izravno a ni u dostupnoj literaturi sagledati niti izbor iz bezbroja trodimenzionalnih drvorezbaranih i oslikanih, pretežno anonimnih raspela u Veneciji, izlišan bi bio pokušaj određivanja mjesta hvarskih u njihovoj vrijednosnoj ljestvici.⁴⁰ No, s druge strane nema sumnje da u Dalmaciji oba visoko strše među inima koje valja datirati u odmaklo 16. stoljeće, smatrajući da potječu iz slojevite mletačke proizvodnje, te se uzdržava tako široko datiranje postavljeno kad smo prvi put uočili i istaknuli vrsnoće starigradskoga.



Andrea Fosco, Raspelo, Stari grad, crkva cv. Petra Mučenika, detalj (foto: Ž. Bačić)

Andrea Fosco, Crucifix, Stari grad, church of St. Peter the Martyr, a detail



Andrea Fosco, Raspelo, Hvar, detalj (foto: Ž. Bačić)

Andrea Fosco, Crucifix, Hvar, church of Our Lady of Mercy, a detail

Budući da se atribucija toga raspela Andrei Foscu čini posve prihvatljiva, nameće se pitanje kad ga je mogao izraditi s obzirom da prvi podatci o njegovu stvaranju srodnih djela sežu u 1566. godinu, a traju tijekom slijedećega desetljeća. Usred njega, oko 1570. otok Hvar su zadesila za svu baštinu tragična zbivanja,⁴¹ a 1579. raspelo je zatečeno u Starome Gradu na glavnome oltaru dominikanske crkve. Ne kaže se, međutim, da visi u apsidi kao danas,⁴² ali je razvidno potpuno njezino uređenje, što podrazumijeva obnovu od požara iz 1571. godine.⁴³ Izričito se spominje »pala«, odnosno neka oltarna slika uz koju bi se zbog nevisokoga svoda teško smjestilo i veliko raspelo, pa je vjerojatnije da bijaše namijenjeno visokoj pregradi prezbitarija kao što i u crkvi venecijanskih dominikanaca formalno slično raspelo potječe s istovjetnoga uređaja.⁴⁴ U istome izvješću, pak, navedeno je sporo gospodarsko uzdizanje naselja od naleta kuge do 1576., što je ponovo sredini skrhala snage. Istom se Andrea Fosco u Veneciji prihvatio radova u Palazzo Ducale koji potrajahu do umjetnikove smrti 1582. godine. Tako se umanjuju mogućnosti da je tada oblikovao i prodavao u svakome pogledu zahtjevne skulpture, a prethodne prilike na Hvaru navode uviđanju razloga pojačanome čašćenju raspela kao znamenata otklanjanja višestrukih zemaljskih opasnosti – u prvome redu one od neprijatelja s mora, pa i kužnih epidemija što su tada ugrožavale otočko pučanstvo, jedva preživljavajuće zahvaljujući okretanju ribarstvu.⁴⁵

Držeći na umu opću pobožnost i slavljenje raspela kod propovjedničkih redova,⁴⁶ uza sve poznato o povodu

umjetničkih nastojanja u Dalmaciji za mletačkima, znakovito se drugo opisano otočko raspelo nalazi na istovjetnome položaju gdje uvjetno smještamo prvo. Iako ni o njegovu postanku nema izravnog podatka, dosta se o tome može doznati posredno iz uvida u povijest i odlično uređenje franjevačke crkve u Hvaru. Utemeljena je 1465. godine u sklopu samostana s naslovom sv. Križa, pa je renesansnome raspelu već inicijalno dala pravi okvir.⁴⁷ Podignuta zavjetom zapovjedništva mletačkih vojnih brodova, nazvana je »svetištem Serenissime«, a uz time predodređeno čašćenje Bogorodice kao zaštitnice Republike sv. Marka,⁴⁸ u njoj je bilo i sjedište svjetovne bratovštine sv. Križa.⁴⁹ Crkva je, kao i dominikanska u manjem gradu na suprotnoj strani otoka, stradala pri istoj provali turske mornarice.⁵⁰ No, s očuvanom konstrukcijom kamenoga svoda lako je i brzo privedena službi već 1574. godine, što je neminovno odredilo uspostavu nove visoke pregrade u lađi, položajno a vjerojatno i po obliku i po građi suglasne prvotnoj.⁵¹ Svakako to povećava mogućnosti da je za nju iz Venecije nabavljeno raspelo u vrijeme kad je tamo Andrea Fosco bio u punome stvaralačkom usponu. Inače su brojni dokumenti o stanju i opremanju svetišta prilično ispremiješani te dopuštaju slojevita promišljanja, ali se zadržavamo na osnovnima oko spomenika koji nas zanima.

Naime, natpisi s elemenata u sastavu visoke pregrade lađe s mostom sred kojega stoji velebno raspelo odaju da je podignuta do 1582.–1583. godine.⁵² Straga se naslanja na drveni kor okrenut glavnoj apsidi, a sprijeda joj je prislonjen par



Andrea Fosco (potpisano), Raspelo, Latisana (Udine), crkva San Giovanni Battista, detalj (iz: A. Markham Schulz, *Three Unknown Crucifixes by Andrea Fosco*, u: *Nuovi Studi*, 14 (2008.)

Andrea Fosco (signed by), Crucifix, Latisana (Udine), church of San Giovanni Battista, a detail



Andrea Fosco, Raspelo, Venecija, crkva Santi Giovanni e Paolo (iz: A. Markham Schulz, nav. djelo), detalj

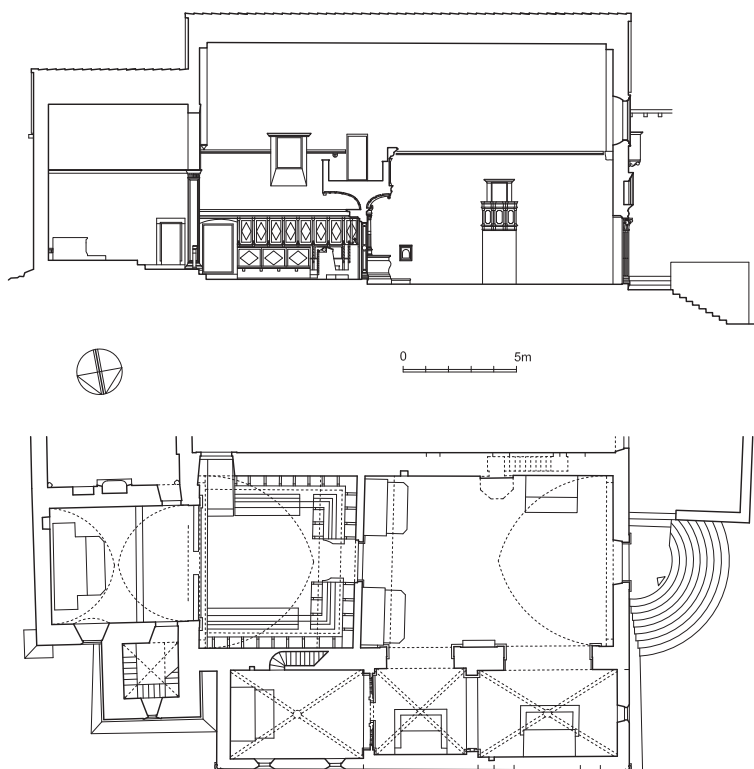
Andrea Fosco, Crucifix, Venice, church of Santi Giovanni e Paolo, a detail

oltara sukladan najbližem o boku lađe.⁵³ Slike su na njima, pak, prepune izravnih poziva ili znamenja Bogorodičine slave zacijelo vezane uz njezino zaštitništvo nad mletačkom državom. Ujedno predstavljaju najjače uključivanje figuralnog medija u cjelovitost jednog sakralnog prostora diljem Dalmacije prije baroka, što samo po sebi privlači pozornost i daje širu smislenu podlogu izlaganju križa na vrhu. Čitki sustav, naime, posebno dopunjavaju dva skulptirana nosača kandila, nalik zmaju s pulene što je po predaji pripadala galiji hvarske komune u Lepantskoj bitci,⁵⁴ a nad prolazom kroz pregradu zapisano je ime Frana Bartučevića, mjesnog plemića i redovnika u samostanu, koji se u toj bitci bio naročito istaknuo.⁵⁵ Zato se složena rekonstrukcija pregrade može smatrati plodom njegova zalaganja, dok ikonografski program cjeline odaje vezu s mletačkim vlastima koje su do toga svetišta u strateški izloženom Hvaru itekako držale.⁵⁶ Drugim riječima, pregradu bi franjevačke crkve u obliku osmišljenome tijekom osmoga desetljeća *cinquecenta* trebalo shvatiti spomen-obilježjem pobjede kršćanstva na Mediteranu i konačnog učvršćenja mletačke vlasti na Jadranu.⁵⁷ Ujedno se uviđa kako su, pretrpjevši iste nedaće od neprijatelja, dva samostana u svojoj obnovi simbolički pojačala vjerski život dviju urbanih sredina na otoku slaveći Spasitelja s novonabavljenim, izvrsnim umjetničkim uprizorenjima.

Što se pak tiče postave raspela unutar franjevačke crkve u Hvaru, ne može se mimoći da se je čitavo uređenje pregrade nad kojom ono dominira postupno zaokruživalo na način u kojem su otvorene mnoge mogućnosti rješenja. Naime,

prednju ogradu njezina mosta sačinjava šest slika s prizorima iz Muke Kristove koje je tek 1599. godine izradio Martin Benetović, mjesni svećenik, književnik i orguljaš.⁵⁸ Budući da raspelo, koje bi trebalo pripadati tome ikonografskom ciklusu, nije prikazano niti na jednoj od tih slika, valjalo bi se zapitati koji je čimbenik odredio koji, premda su toliko općeniti da ovdje i nisu neminovno međuovisni. Raspelo je bilo neophodno pri prvoj obnovi same pregrade, a možda je slabljenje uloge Hvara u mletačkoj politici na Jadranu raširilo vrata htijenjima samoga Reda za snaženjem sadržaja zacrtanih u pokretu Katoličke obnove. No, da nas traženje odgovora ne odvede u nagađanja, dovoljno će biti naglasiti kako se vizualni poredak svih elemenata u crkvi prilično podređuje Rospelu, po običaju obvezatnom na tako istaknutome mjestu.⁵⁹ Budući da smisao likovnog prikaza Krista na križu opredmećuje i ljubav sljedbenika sv. Frane prema sv. Križu, što je iskazano i u naslovu samostana, te da je s pojačanjem vjerskog žara nakon Tridentskog koncila posvuda jačao njegov kult,⁶⁰ čak se ni ne mora tražiti neki posebni uzrok ili lokalni povod nabavi ovoga. Smatrajući ga neizostavnim pri povratu crkve liturgijskoj služnosti od stradanja iz 1571., a s obzirom na plodne veze Hvara s Venecijom kao i znanja o zalozima mletačke vojne i domaće svjetovne gospode prema franjevačkoj crkvi od njezine gradnje, smijemo vjerovati u rani nastanak, dosta prije negoli je čitava pregrada lađe završena u do danas vidljivome obliku.

Kako pak niz povijesnih okolnosti ali i formalne osobitosti njezinoga središnjeg raspela upućuju na usko srodstvo sa sta-



Crkva franjevačkog samostana u Hvaru, tlocrt i uzdužni presjek (arhitektonska snimka i obrada za tisak I. Tenšek, I. Valjato-Vrus, D. Stepinac, 1972./2002.)
Church of the Franciscan monastery in Hvar, plan and longitudinal section

rigradskim, održivim ostaje da s njime dijeli glavne odrednice nastanka, uključivo i pitanje autorstva.⁶¹ Uz spoznaju da oba ovdje analizirana raspela prednjače u kvaliteti između poznatih iz doba prevlasti manirističkog stila mletačkih crta u Dalmaciji preostaje nam, dakle, propitati moguću njihovu dataciju unutar opusa Andree Fosca. U tim okvirima prikladnim se čini ono iz Staroga Grada datirati u rane sedamdesete godine, svakako prije nego je umjetnik početkom 1576. godine počeo primati isplate za obimne rezbarske radove u Palazzo Ducale i s njima bio zauzet zapravo do svoje smrti 1582. Prethodno je bio izradio raspelo u Latisani po ugovoru čak iz 1566., a na uzlet stvaralaštva ukazuje i četiri godine kasniji ugovor za drugo raspelo, u grobnoj kapeli Jacopa Sansovina, koje zastalno bijaše povjereno biranome umjetniku. Svakako se doznaje da se majstor izvještio u istoj tematici kako i predočuju raspela dosad vezana uz njegovo ime. Povrh svega, zamijećene formalne razlike među

hvarskima nemaju značenje koje bi nadišlo podudaranje niza »morelijanskih« detalja, tako da ne upućuju na njihovo znatnije vremensko razdvajanje. Radije bih ih smatrao posljedicom izbora dviju inačica ikonografskoga tipa na križu umirućega Krista izvedenih prema modelu koji je utanačen bez osnažene ekspresije po pravilima i poetici pozne renesanse. Ujedno bih naglasio da svaki na svoj način potvrđuje osjetljivosti istoga umjetnika u kiparsko-slikarskoj obradi zadanih sadržaja koju je s razvidnom rutinom doveo do vrlo visokoga stupnja. U tom smislu se umanjuju razlozi starigradsko raspelo smatrati starijim, a hvarsko po općem dojmu možda mlađim. Tako je na kraju dovoljno utvrditi da pripadaju zreloj fazi stvaralaštva Andree Fosca kao jednog od vodećih, natprosječno marnih i nadarenih tvoraca drvorezbarne skulpture u doba kad je u Veneciji unutar pravih manufaktura cvala njezina proizvodnja dobroano usmjerena eksportu.

Bilješke

1 U stvari je dugoročna prevaga okrenutosti europske znanosti poglavito slikarstvu i kiparstvu u Veneciji izazvala i na našoj obali stanovito zanemarivanje povijesti i baštine stvaralaštva u drvu.

2 IGOR FISKOVIĆ, *Renesansno kiparstvo*, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković (*Exegi monumentum*, Znanstvena izdanja, Muzejsko-galerijski centar, sv. 4), Zagreb, 1997., 208.

- 3
Noviji pregled daje MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007., 380–403.
- 4
Prikaz: NEVEN BUDAK, Povijesni okvir, u: *Hrvatska renesansa*, katalog izložbe, (ur.) M. Jurković – A. Erlande-Brandenburg, Zagreb, 2004., 23–45, također i na francuskom jeziku – NEVEN BUDAK, *La Croatie entre les Luxembourg et les Habsbourg (1400–1600) – Cadre historique*, u: *La Renaissance en Croatie*, katalog izložbe u Musée national de la Renaissance – Château d'Ecouen, (ur.) A. Erlande-Brandenburg – M. Jurković, Zagreb–Paris, 2004., 23–45.
- 5
Usporediti GIORGIO FOSSALUZZA, Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campsa e Giovanni di Malines, u: *Arte veneta*, 52 (1998.), 28–53, s dobrim pregledom šireg stanja uz poziv na širu literaturu.
- 6
O prvome v. dalje, bilješke 12., 17.–20., 22.–30., a o drugome se dosad nije podrobnije pisalo.
- 7
U pratećem tekstu »Izložba kipova i predmeta restauriranih u Radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu – u zahvalu Cvitu Fiskoviću«, Split, Galerija Buvina, 1977., kat. br. 9, 10, pisao je DAVOR DOMANČIĆ: »Dva raspela s Hvara imaju izuzetnu vrijednost kasnog renesansnog kiparstva kod nas, iako su najvjerojatnije doneseni iz Mletaka. Ono iz dominikanske crkve u Starom Gradu svojom ljepotom modelacije tijela i produhovljenim izrazom boli izražava uzvišenost ljudske patnje. Ono pak iz franjevačke crkve u Hvaru zaostaje vrsnoćom ali pokazuje bliskost stilskog jedinstva. Oba se mogu datirati polovicom XVI. st. U Starom gradu se spominje 1571. g. a u Hvaru dobija 1599. šest slika prizora Kristove muke, koje je naslikao hvarski književnik Marin Benetović i stvorio s njim cjelinu na pjevalištu crkve.«
Također, u katalogu »Izložba nekoliko restauriranih umjetnina u Restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu«, Hvar, Galerija na Bankete, 1979., Davor Domančić je napisao: »... U Hvaru je popravljen i ciklus Kristove muke hvarskog književnika Martina Benetovića iz 1599. g. s kojim je vezano veliko raspelo druge polovice XVI. st., vraćeno na svoje izvorno mjesto na pjevalištu. Još je popravljeno vrednije raspelo u dominikanskoj crkvi u Starome gradu, koje je najljepše raspelo renesansnoga sloga u Dalmaciji iz druge polovice XVI. st. a najvjerojatnije dolazi iz neke mletačke radionice kao i ono hvarsko.«
- 8
IGOR FISKOVIĆ, Raspelo (kat. jedinica 36. Re), u: *Tisuću godina hrvatske skulpture*, katalog izložbe, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1991., 75.
- 9
Osnovno o njemu vidjeti u Saur Allgemeine Künstlerlexikon, XLII (2004.), 531, s. v. Foschi (Fosco) Andrea.
- 10
Prvi je cjeloviti prikaz njegove osobe uz proširenje opusa dala ANNE MARKHAM SCHULZ, Three unknown crucifixes by Andrea Fosco, u: *Nuovi studi – Rivista di arte antica e moderna*, 14/2008 (2009.), 91–97. S pozivom na raštrkanu stariju literaturu protumačivši nekoliko prije nepotpuno objavljenih dokumenata, posebno se osvrnula na majstorov testament iz 1582. godine. Iz tada načinjenog inventara njegove kuće – u istome tekstu, str. 95–96, bilj. 10. – doznajemo da je uz više biranih slika i glazbala posjedovao knjige vodećih ondašnjih traktatista, a k tome više
- od 500 svojih crteža te nekoliko nedovršenih, malih, u bjelokosti skulptiranih raspela. Sve to, zajedno s medaljom njegova portreta iz Milana, svjedoči o ugledu i kulturnom identitetu umjetnika.
- 11
ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), 95, bilj. 3.–5.
- 12
ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), izbor literature o ansamblu str. 96, bilj. 13.–17.
- 13
ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), 91, bez navođenja izvora.
- 14
ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), 93–94, prema autorici ondje su objavljeni prvi put.
- 15
U prvom redu tvrdnju: »the work was illustrated but not discussed by I. Fisković«, ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), 96, bilj. 27., dok davno Domančićevo objavljivanje djela ni ne spominje. Odista ne preostaje nego izraziti toplu nadu kako će se svatko raspoložen zavirivati u baštinu zemlje na rubu Evrope ubuduće pobrinuti razumjeti hrvatski jezik barem radi nužnoga snalaženja u literaturi, ili naći bolje prevoditelje radi čitanja ovdašnjih tekstova.
- 16
IGOR FISKOVIĆ (bilj. 8.), 75.
- 17
IGOR FISKOVIĆ (bilj. 2.), 213, označeno i u kazalu, str. 372, što je protivno tvrdnji A. Markham Schulz da raspelo nije ni spomenuto u knjizi u kojoj je na str. 209 našla njegovu fotografiju, usp. ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), 96, bilj. 27.
- 18
IGOR FISKOVIĆ, Nepoznati kipar, Raspelo (XVI. st.) (kat. br. K. 35) u: *Hrvatska renesansa* (bilj. 4.), 259. Isti tekst, pod naslovom »Sculpteur anonyme, Crucifixion (XVI^e siècle)« objavljen je i na francuskom jeziku u: *La Renaissance en Croatie* (bilj. 4.), 257.
- 19
Dominikanska baština u Hrvatskoj, katalog izložbe, sv. II, (ur.) I. Fisković, str. 104, (u tisku). Raspelo nije bilo doneseno u Zagreb jer je križ viši od dvorane u kojoj je trebalo biti izloženo, pa stoga nije ni obrađeno u Katalogu.
- 20
Njegovu identifikaciju dovodi u pitanje CATERINA FURLAN, Andrea Fosco da Faenza e il perduto Crocifisso della Capella Sansovina nella chiesa veneziana di San Geminiano, u: *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, (ed.) Lorenzo Finocchi Ghersi, Udine, 2001., 129–136., nakon što su i drugi ukazivali na tobože sjevernjačke osobine rada. Čini se da odlučnije grupiranje tih spomenika ovisi o tijeku njihova restauriranja, a nezaobilazan ostaje podatak o petstotinjak crteža navedenih u testamentu Andree Fosca, mjestimično pisanoga kao Fuschusa.
- 21
NIKO DUBOKOVIĆ, Samostan i crkva dominikanaca na Hvaru, u: *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, VIII–IX/1960.–1961 (1961.), 442, pozivajući se na fondove iz doba francuske uprave u zadarskom Državnom arhivu (navodno danas s drugim oznakama te se nije moglo provjeriti) navodi da je iz Hvara 1909. godine odneseno »drveno raspeće venecijanskog umjetnog obrta u samostan OP Staroga grada.« Može se dodati da Vinko Pribojević, u svojem znamenitome govoru 1525. godine, u

hvarskej crkvi spominje relikvije dijelica Golgotskoga križa i trn s Kristove krune, ali ne i neko raspelo, usp. VINKO PRIBOJEVIĆ, O podrijetlu i zgodama Slavena, (prir.) G. Novak, (prev.) V. Gortan, Split, 1991., 86, 149.

22

U prvome redu JOŠKO KOVAČIĆ, Zapisi o crkvama u Hvaru, Hvar, 1982. (šapirografirano), te AMBROZ TUDOR, kat. br. G/9, u: *Dominikanska baština u Hrvatskoj* (bilj. 19.), 272–277.

23

Naravno, naprosto ga nije ni moglo biti budući da je sve u crkvi progutala vatra 1571. godine – vidi CVITKO FISKOVIĆ, Turski napadaj na Hvar 1571., u: *Čakavska rič*, 6 (1976.), 2, 113–114 – stoga nije jasno temeljem čega je navedeno da se te godine spominje, usp. DAVOR DOMANČIĆ (bilj. 7., 1977.).

24

STJEPAN KRASIĆ, Dominikanski samostan na Hvaru, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39/2001.–2002. (2005.), 311–354, pojašnjava na str. 332 da je u crkvi naslovljenoj sv. Petru Mučeniku na glavnome oltaru posvećenome Imenu Isusovom »postavljeno veliko raspelo iz stare crkve«. Također u opisu crkve AMBROZ TUDOR, u: *Dominikanska baština u Hrvatskoj* (bilj. 19.), 280, spominje »drveno raspelo, renesansna skulptura nepoznata majstora iz druge polovice 15. stoljeća « navodeći da je »iz stare crkve«. Tek sadržaj zapisa na koje se oni oslanjaju prenijevši, kako se redovito govori, o »starome raspelu« u crkvi obnovljenoj i preuređenoj pokraj 19. stoljeća, dopušta mogućnost da je tada već bilo irelevantno odakle pokretni spomenik potječe.

25

DAVOR DOMANČIĆ, Valierova vizitacija na otoku Hvaru i Visu, u: *Arhivska građa Otoka Hvara*, I (1961.), 7–58, pretiskano i u knjizi DAVOR DOMANČIĆ, Zavičajni album, Split, 2008.

26

Drveno plastično raspelo izloženo u samostanskoj zbirci umjetnina s potpisom Ia. Piazzette doneseno je iz Zadra 1847. godine. O njemu: RADOSLAV TOMIĆ, Raspelo, Stari grad – Zbirka umjetnina dominikanskog samostana, u: *Tisuću godina hrvatske skulpture* (bilj. 8.), 91 (kat. br. 16. Ba).

27

GRGA NOVAK, Hvar kroz stoljeća, Zagreb, 1960., 106. Inače se u literaturi taj događaj gotovo redovito datira u 1571. godinu, kad se odvila znamenita Lepantska bitka kršćanskog i islamskog brodovlja, ali se po nekima upad zbio tijekom priprema za bitku tri godine ranije. Napad na Hvar, izveden je pod zapovjedništvom Karakoze, a ne Uluz Alija koji je vodio druge akcije oko Visa i Korčule i odatle brodove usmjerio glavnoj floti kod Lepanta.

28

O njoj opširno piše niz povjesničara u knjizi *Lepantska bitka. Udio hrvatskih pomoraca u Lepantskoj bitki 1571.*, (ur.) G. Novak – Vj. Maštrović (*Adriatica maritima Zavoda za povijesne znanosti u Zadru*, 1), Zadar, 1974.

29

Osim primjeraka raspela do danas okupljenih oko njegova imena, znakovit je popis stvari koje su se nalazile u umjetnikovoj kući 1582. godine, v. bilj. 10.

30

DAVOR DOMANČIĆ (bilj. 25., 2008.), 130. prenosi izvješće A. Valiera, koji veli da su se jedva oporavili s ribarstvom.

31

Postava slijedi tradicionalna ustrojstva samostanskih svetišta, v. IGOR FISKOVIĆ, O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava

na istočnoj strani Jadrana, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 39/2001.–2002. (2005.), 227–258, a ujedno je na hrvatskom priobalju najpotpunije sačuvana, ustvari jedina koja omogućava sagledati složenu umjetničku intervenciju višestruke svrhe. Primarna je bila u podjeli prostrane unutrašnjosti Kuće Božje na dvije polovice: zapadnu predviđenu za vanjske pohoditelje – *ecclesia laicorum*, te istočnu spojenu s apsidom a namijenjenu zbornim službama svećenstva pred oltarom, što podrazumijeva kor za redovnike – *ecclesia fratrum*. Sama visoka pregrada spaja postrane zidove građevine poput mosta služeći sekundarnim crkvenim službama po rješenju tzv. *jubéa*.

32

Sve će se potankosti na njoj kao i čvršća atribucija moći sagledati tek po skorašnjem spuštanju raspela, jer – naravno – nije isključeno da je nastalo u blizini istog umjetnika, možda u njegovoj radionici sa sudjelovanjem nekog suradnika ili sljedbenika što bi razriješilo i neka kronološka pitanja o nastanku djela.

33

Izričito obuhvaćajući i lica upravo su fizionomije međusobno na svima najsličnije oblikovani dio.

34

Odličnim ih fotografijama ilustrira ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 10.), pa neke i prenosim.

35

I to se, dakako, može uzeti potvrdom ruke jednog meštra kao što se iz tehničke doradenosti likova smije spoznati umijeće zbog kojeg su A. Foscu povjeravane narudžbe najviše razine, skulptorske na vrlo biranim mjestima, a drvorezbarske na najizvršnjijima, kao u dvoranama Duždeve palače.

36

IVAN MATEJČIĆ, Venecijanska renesansna drvena skulptura u našim krajevima: kratka rekapitulacija i prinosi katalogu, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40/2003.–2004. (2005.), 171–214 i dr., a za Cinquecento isto dokazuju spomenici s dubrovačkog primorja o kojima ću posebno pisati u svezi s najznačajnijim među njima velikim oltarom na Lopudu sa složenom figuralnom kompozicijom kojoj tijesno ishodište nalazim u slikama braće Vivarini.

37

Ostaje važno upozorenje – WALTER FRIEDLAENDER, *Manne-rism & Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957. – na učinkovite »antimanirističke« tendencije u slikarstvu ondašnje »venecijanske škole«.

38

Za usporedbu vrijedi njegova slika raspela u crkvi S. Giuliano u Albinu – Bergamo iz 1565. godine. Inače je poznato koliko su se drvorezbari povodili za slikarima, a brojni su i radili zajedno s njima.

39

SANJA CVETNIĆ, Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština, Zagreb, 2007., 109–118.

40

Znaju se prave manufakture iz kojih Serenissima namicala znatne prihode: PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven – London, 1993.

41

Naravno, zanimljivo bi bilo u okviru mogućnosti doznati što je sve izgubljeno, ali i procijeniti koliko je taj udar značio za osuvremenjivanje baštine s njezinom obnovom – možda je na Hvaru, slično i Korčuli za inače u našoj znanosti zaobilaznoga rata iz 1483. godine, ovo drugo čak značajnije kako, pak, sigur-

no nije slučaj, primjerice, s katastrofalnim potresom iz 1667. u Dubrovniku i okolici.

42 Sagrađena je s čitavom novom crkvom u 19. stoljeću kada se pregrade prezbiterija više ne postavljahu.

43 Agostino Valier u rukopisu Vizitacije – DAVOR DOMANČIĆ (bilj. 25., 2008.), 99 – navodi uz raspelo i oltarnu palu te ostalu opremu.

44 Uvriježene od sredine 15. stoljeća unutar samostanskih ali i drugih svetišta, naime, takve su pregrade po uputama Tridentskog koncila posvuda uklanjane već nadohvat baroknoga razdoblja.

45 U valu obnove, međutim, iz Venecije su nabavljene za našu baštinu antologijske slike vodećih umjetnika: Kristovo Oplakivanje za Hektorovičev oltar u istoj crkvi – GRGO GAMULIN, Jacopo Tintoretto sull' altare di Pietro Hektorović, u: *Paragone / Arte*, XVI (1965.), 49–51. Na to se naslanjaju ovdašnja razlaganja o okolnostima stjecanja dviju skulptura slici sukladnog idejnog značenja i ishodišta. Uz to i papinski vizitator 1579. otkriva ikonološka smjerenja i načine te obnove u crkvi sv. Petra Mučenika: »Altare Sanctae Pietatis ornatum pala, mappis, candelabris ferreis et pallio cum lampale continuo ardente, que alitur ab illis de Lucis, fondatoribus dicti altaris«, ukazujući veze sredine s ponajboljim krugovima mletačke likovne kulture.

46 Usporedbe je vrijedna u Dubrovniku iz 14. stoljeća narudžba monumentalnog raspela kod Paola Veneziana za crkvu dominikanaca – IGOR FISKOVIĆ, u: *Stoljeće gotike na Jadranu – Slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, katalog izložbe, Zagreb, 2004., kat. br. 23–25, za kojom se povelu i postavljanje sličnoga raspela u franjevačkoj crkvi, usp. ZORAIDA DEMORI-STANIČIĆ, Isto, 18, što ipak ne mora značiti da je veliki majstor boravio u gradu, gdje zacijelo nije imao dovoljno pomoćnika i suradnika drvorezbara, pozlatara i drvodjelaca, čitav pogon neophodan za tako složene izvedbe. U Zadru je na sličan način nakon velikog raspela mletačkog majstora Catarina u crkvi dominikanaca i franjevačka potkraj XIV. stoljeća dobila sukladno djelo iz istoga kruga – EMIL HILJE, Isto, kat. br. 43. – što kazuje kako su urbane sredine Dalmacije priskrbljivale istorodna djela u Veneciji, pa je to putokaz istome činu na Hvaru, odnosno razlog više da su po tom običaju oba tamošnja skulptirana raspela stečena iz jedne te iste radionice A. Fosca.

47 DONATO FABIANICH, *Storia dei Frati Minori dai primordi della loro istituzione in Dalmazia e Bossina*, Zara, 1863., 160–163.

Potpuniji prikaz glavnine podataka dao je JOŠKO KOVAČIĆ (bilj. 22.). Bez obzira na to što se u crkvi isprva ne spominje nikakvo raspelo, živa je pretpostavka da je neko postojalo u prvobitnom njezinom uređenju.

48 O tome postoji opsežna literatura, a sadržaj hvarskih slika iziskuje iscrpna ikonološka istraživanja. Uz to se u crkvi zapaža trajna oskudnost ili bar ograničenost kultova drugih svetaca ili pobožnosti a, s druge strane, želja da se trajnim obilježjima, posebice s natpisima, sačuvaju uspomene na datume i nositelje podrijetla dijelova zdanja i opreme.

49 Njezin je, pak, oltar u kapeli koja tvori južnu lađu – a smatra se ostvarenjem Petra Andrijića iz prve polovice 16. stoljeća – koji

je zacijelo već vodio računa o prostornoj organizaciji glavne prostorije s pregradom.

50 Iskoristivši odlazak mletačkog brodovlja, koje je inače poglavito iz Hvara čuvalo Jadran, njezin je dio pod vodstvom Uluz Alija – rođenog Talijana – nasrnuo na srednjodalmatinske otoke s ciljem brze pljačke, o čemu šire u: *Lepantska bitka* (bilj. 27.).

51 Tako tumači natpis u kamenu nad vratima zvonika na sjevernom zidu svetišta, a na nadvratniku južnog bočnog ulaza u crkvu iz klaustura je upisana 1576. godina JOŠKO KOVAČIĆ (bilj. 21.), 58. Budući da je taj ulaz zazidan kad je iznutra zasmetao postavljaju malo kasnijih oltara, svejedno se predmnijeva da je ona bila uspostavljena navedene godine i to s pristupom iz prizemlja, vjerojatno i unutrašnjim stubama, a novi je proveden s terase nad svodom klaustura na razini prvoga kata jedinim mogućim načinom kroz južni zid crkve kojoj sjevernu stranu ispunja kapela bratovštine sv. Križa.

52 Drvena korska sjedala, najznačajnija u nas iz kasne renesanse, izradili su Zadrani Antun Spia i Frano Čučić s Korčule, a oltarne slike su mahom rad mletačkog umjetnika Francesca da Santacroce koji je ostavio značajni dio svojega opusa diljem hrvatskog primorja i ostao zasvjedočen u brojnim franjevačkim svetištima.

53 Prema potpisima na tim spomenicima ili natpisima o njihovoj posveti nesumnjivo su izvedeni u istome zahvatu na pragu pretposljednog desetljeća Cinquecenta u kojem je inače rastao osjećaj za svjetovnu povijest.

54 Prema rukopisu VLADISLAV BRUSIĆ, *Franjevački samostan Majke božje od Milosti u Hvaru*, Hvar 1931/32.

55 Opširnije u: *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 1, Zagreb, 1983., 490–491.

56 Već je na luneti glavnoga portala ispod Gospina lika u reljefu predočen mali signum Republike sv. Marka.

57 Tako se spoznaje po tragovima ulaznih vrata s terase klaustura na južnome zidu crkve sagrađene oko 1470. i predmnijeva da je prvotna, po običaju zacijelo drvena ograda izgorjela 1571. godine, a zamijenila ju je potom oblikovana nova u istoj građi s korom i oltarima te središnjim vratima kamenog okvira. Kao uzorni primjer *jubéa* s arhitektonskom snimkom Ivana Tenšeka, dipl. ing. arh. i Ivane Valjato Vrus, dipl. ing. arh., prvi je put objavljena u IGOR FISKOVIĆ (bilj. 31.), a ovdje ponovo donosim njihove nacрте zahvajujući im na pomoći.

58 KRUNO PRIJATELJ, *Ciklus slika Martina Benetovića u Hvaru*, u: *Čakavska rič*, 2 /IV (1976.), 23–38. S obzirom na poredak slika – *Molitva na Maslinskoj gori*, *Judin poljubac*, *Bičevanje Kristovo te Krunidba trnovom krunom*, susret s Veronikom i Polaganje u grob – skulptirano raspelo im je moglo i prethoditi jer se ne čini savršeno uklopljenim po izvorno cjelovitoj zamisli.

59 Na drugome mjestu pretpostavio sam položaj čitave grupe Raspeća, djelo Jurja Petrovića iz 1457. godine, na pregradi goleme lađe u franjevačkoj crkvi na Otoku: IGOR FISKOVIĆ, *Pred obnovom crkve na Otoku*, u: *Godišnjak grada Korčule*, 12 (2007.),

a u Slanome je srodna grupa iz 16. stoljeća na poprečnoj gredi u trijumfalnome luku apside kao što su i velika slikana iz najvećih samostanskih crkava u Dubrovniku.

60

Nedostaje nam pregled većeg broja tada u južnohrvatskim crkvama unesenih raspela ali se općenito zna da su im likovne vrijednosti zavisne o dometima mletačkih majstora i radionica odakle mahom potječu.

61

Zbog same činjenice da su obje crkve na otoku jedinstvene uprave stradale u istim zbivanjima, lako je moguće da je njihova obnova izazvala obraćanje istome izvoru, odnosno radionici A. Fosca u Veneciji. Svejedno je čitanje kronološkog odnosa dvaju djela prema onima koja su pripisana istome majstoru u Italiji otežano činjenicom da jačih odnosa od općeg predloška u drvorezarenjima skulpturi na tlu Dalmaciji nije bilo ni s nadolaženjem baroknog stila od početka 17. stoljeća.

Summary

Igor Fisković

Two Crucifixes by Andrea Fosco on the Island of Hvar

The two monumental crucifixes from the island of Hvar, carved from wood and painted, have been acknowledged as representative examples of Venetian sculpture from the late Cinquecento and presented more than once at the exhibitions of artworks restored in Croatia in the 1970s. One of them comes from the Dominican church of St Peter the Martyr in Stari Grad and the other from the Franciscan church of Our Lady of Mercy in the town of Hvar. This article analyzes their similarities with the suggestion that both should be dated to the early 1570s and ascribed to Master Andrea Fosco from Faenza. This attribution has been based on the recent recognition of the artist's hand – Fosco was known in his times as the "industrioso scultore di legno" and was active in Venice between 1566 and 1582 – in a group of similar crucifixes from Venice and the Friuli region by Anne Markham Schulz.

She has also rather plausibly related to his name an exquisite crucifix from Stari Grad, emphasizing its stylistic features as belonging to Venetian mannerism, and tried to define it as originating from the Dominican church of St Mark in Hvar, although it has previously been more precisely established that it was in its present location from the very outset – at the main altar of the monastic church of the same order in Stari Grad. That is, namely, where it was documented in 1579 by the first apostolic visitor of the Split diocese, Agostino Valier, which indicates that it was made before the plague of 1576. Thus, the dating and the original location of the crucifix should no longer be a subject of dispute. Ac-

ording to a hypothesis that was forwarded a while ago, it should be considered a part of import from Venice, which in the sixteenth century, owing to the prevailing political and economic policy, dominated over the regional artistic production in Dalmatia.

However, the other beautiful crucifix from Hvar has remained a mystery regarding the archival data, although the research on the Franciscan church in the town of Hvar has revealed that it was most likely obtained during its renovation after the Ottomans burned down both monasteries on the island before the battle of Lepanto. According to a stone inscription, the first monastery in Hvar was restored before 1574. It is highly probably that on that occasion, in the middle of one of the church naves, a new tall *jubé* was built, above which the crucifix has remained to the present day. Since the altars in front of the rood screen were furnished by Venetian artists before 1582 and the iconography of the whole celebrated the Christian victory over the Turks, as well as the power of the Serenissima over the Adriatic, it is highly probably that the large crucifix, as the central devotional object, would be a part of the same programme. In fact, this article supplies stronger evidence for the closer dating of both pieces, which is expected to corroborate the suggested attribution to Andrea Fosco. The artist died in 1582 and he spent the last years of his life working on the reconstruction of Palazzo Ducale after the fire of 1575.

Keywords: Andrea Fosco, wooden crucifix, Hvar, Stari Grad, sixteenth century, late renaissance – mannerism, Venice