

Slikarstvo fra Filipa Lippija u kontekstu Beckovih kategorija monumentalnog i lirskog

Vukelić, Josip

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:373398>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-25**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Josip Vukelić

**Slikarstvo fra Filippa Lippija u kontekstu Beckovih
kategorija monumentalnog i lirskog**

Završni rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

**Slikarstvo fra Filippa Lippija u kontekstu
Beckovih kategorija monumentalnog i lirskog**

Završni rad

Student:
Josip Vukelić

Mentor:
doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Josip Vukelić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Slikarstvo fra Filippa Lippija u kontekstu Beckovih kategorija monumentalnog i lirskog** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 5. rujan 2016.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Izvor i problematika	2
3. Stilska obilježja umjetnika ključnih za razmatranje problema	3
3. 1. <i>Masaccio</i>	3
3. 2. <i>Fra Filippo Lippi</i>	4
3. 3. <i>Sandro Botticelli</i>	6
3. 4. <i>Filippino Lippi</i>	6
4. Primjeri i značajke slikarstva monumentalne struje prve generacije	7
4. 1. <i>Masaccio u kapeli Brancacci</i>	7
4. 2. <i>Masacciove i fra Filippove oltarne pale</i>	9
5. Transformacija stila fra Filippa Lippija i ispreplitanje dviju struja	11
6. Nastanak Beckove druge generacije liričara kroz transformirani stil fra Filippa Lippija	14
6. 1. <i>Osluk katedrale u Pratu</i>	15
6. 2. <i>Fra Filippove Bogorodice</i>	16
6. 3. <i>Spona fra Filippa Lippija i Sandra Botticellija</i>	17
6. 4. <i>Odrzi očeva stila u djelu Filippina Lippija</i>	19
7. Zaključak	22
8. Literatura	25

Slikarstvo fra Filippa Lippija u kontekstu Beckovih kategorija monumentalnog i lirskog

Fra Filippo Lippi je slikar firentinskog *quattrocenta* u čijem su opusu prisutne zanimljive transformacije. Njegovi su začeci i naukovanje na prijelazu trećeg u četvrto desetljeće dali naslutiti slikara snažnih formi i voluminoznih figura te pročišćenih kompozicija. Tijekom sljedećeg desetljeća na fra Filippovim su se slikama počeli gomilati likovi, umnažati objekti, olakšavati teški volumeni i linerizirati forme. Zbog ovakvih se promjena može dovesti u pitanje odluka Jamesa H. Becka da ga uvrsti među slikare koji su radili izričajem sličnim kakav je imao fra Filippo Lippi na početku svojega djelovanja. Pažljivim promatranjem može se utvrditi da koliko se god njegov stil tijekom godina transformirao, u podlozi je uvijek zadržao značajke onoga što je Beck nazvao monumentalnom strujom. Očito je da se transformacija nije mogla odviti sama od sebe, već je riječ o sklopu različitih utjecaja kojima je Lippi bio izložen. Tijekom njegovih mnogobrojnih putovanja susreo se s različitim umjetnicima i slikarskim tradicijama te ih je manje ili više usvojio u vlastiti izričaj. Izmijenjenim stilom, koji je sada dosta nalikovao Beckovoj lirskoj struji, izvršio je utjecaj na svoje učenike i time otvorio vrata razvoju liričara druge generacije.

Ključne riječi: Masaccio, fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Beckova monumentalna struja, Beckova lirska struja.

1. Uvod

Masacciov opus najjasnije iskazuje osnovne značajke slikarstva tzv. monumentalne struje, kategorije koju je ustanovio J. H. Beck u svojoj klasifikaciji slikara talijanske renesanse. Masacciov je revolucionarni stil izvršio snažan utjecaj na umjetnike njegove i narednih generacija, pa tako i na fra Filippa Lippija koji je Masaccia imao priliku vidjeti u punom svjetlu u fresko-ciklusu kapele Brancacci. Stoga nije neočekivano da se fra Filippo Lippi ranim stilom nadovezuje upravo na velikog majstora, no s vremenom počinje uvoditi u svoja djela lirske elemente stvorivši na kraju svoje karijere izraz koji uvelike može odgovarati Beckovoj lirskoj struji. Uz njega se vežu imena Filippina Lippija i Sandra Botticellija koji se smatraju njegovim učenicima, a oni su tipični predstavnici lirske struje druge generacije Beckove podjele koji u svojim djelima likove impostiraju i iscrtavaju na način koji se oslanja na fra Filippa Lippija.

Može se zamijetiti da postoji poveznica između četiri spomenuta umjetnika. Opus fra Filippa Lippija može se uzeti kao most koji čini prijelaz između dvije struje i dvije generacije mogućim. Kroz ovaj rad pokušati će se definirati ova konstatacija, preispitati Beckova odluka, definirati stilski izričaj te pronaći razloge i okolnosti pod kojima se ova transformacija u izričaju fra Filippa Lippija odvila. Na konkretnim primjerima ustvrdit će se razni utjecaji, a ujedno će se vidjeti da stilski pluralizam nije bio samo značajka slikarstva, već odraz ozračja Firence 15. stoljeća i naručitelja što se reflektiralo na sve vidove umjetnosti.

2. Izvor i problematika

U knjizi *Italian Renaissance Painting*,¹ izvorno objavljenoj 1981., povjesničar umjetnosti James H. Beck izveo je podjelu renesansnih slikara prema dva parametra: prema generacijskom i prema stilskom izričaju umjetnika. Izveo je postojanje tri generacije slikara ovisno o razdoblju djelovanja te ih je još podijelio prema izričaju na monumentalnu i lirsku struju.

Skovao je ove termine kako bi naglasio da pojedini slikari u većoj mjeri teže stvaranju slikarstva novoga doba tražeći ostvarivanje dojma snažnije volumetrije na dvodimenzionalnoj površini slike, prikaz figura koje zauzimaju određeni volumen i uvjerljivo sjedaju u taj novoizvedeni trodimenzionalni prostor u skladnom suodnosu s cjelinom te pročišćenje kompozicije od *horror vacui*. Prostor slike postavljati se scenografski, naglašavaju se vodoravne silnice, a boja i svjetlo su u službi jasnog i čitkog definiranja prizora. Slikari ove skupine ponajviše su se referirali na onodobnu skulpturu koja je počela tragati za ponovnom definicijom modela i vrijednosti u antičke skulpture. Jedan od prvih slikara koji su težili uvjerljivosti na takav način, pojednostavljenju prizora i likovima koji će imati puni volumen i statuarnost bio je Giotto. Na njegove se osnove oslonio Masaccio kada je formirao vlastiti izričaj koji će postati tipičnim temeljem Beckove definicije monumentalne struje, a ujedno ga se može smatrati pionikom koji je preveo slikarstvo internacionalne gotike u okvire rane renesanse.

Nasuprot ovakvom izričaju koji će u sebi obuhvatiti većinu novih ideja i težnji renesanse javljaju se umjetnici koji će čvršće prijanjati uz narav kasnogotičkog slikarstva. Njihov će izričaj ostati elegantan, linearan i prepun minuciozno izvedenih detalja zbog čega im slike ponekad mogu djelovati plošno i dekorativno. Moguće je uočiti odjeka sjevernoeuropskog slikarstva u sklonosti slikanju naturalističkih detalja i većoj pažnji u definiranju krajolika. Specifične su i izdužene proporcije likova što se zamjećuje na glavi i udovima koji se na rukama i stopalima sužavaju. Za razliku od prethodnog usmjerenja boja i svjetlo su samostalni elementi. Ovakve tendencije nisu se očitovale samo u slikarstvu, one se mogu pronaći i u skulpturi skupine toskanskih kipara sredine 15. stoljeća koje je Charles Avery imenovao *sweetstyleovcima*.² Čini se da je ovakav izričaj, kojega je Beck okarakterizirao kao lirsku struju renesansnog slikarstva, bio omiljen kod slikara koji su bili iskreno religiozni. Tako je tipičan

¹ James Henry Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln, 1996.

² C. AVERY 1970., 97 – 115.

predstavnik ove struje fra Angelico čije slike nose poseban senzibilitet. Međutim, i on istražuje nove mogućnosti slikarstva, s novim perspektivnim skraćenjima i ostvarivanjem volumena iako ne prestaje inzistirati na unošenju niza detalja. Od ovakvoga začetka lirska se tendencija dosta razvila i postala iznimno popularna u drugoj polovici *quattrocenta* kada je dala i svojeg najznačajnijeg predstavnika Sandra Botticellija. Njegov stil je u podlozi nalik kasnogotičkom, ali ono zašto je on slikar novoga duha siže je njegovih slika, izvori koje je koristio za svoja djela što su se vodili tada vrlo raširenim neoplatonističkim učenjima.

Heterogenost ukusa i potreba u Firenci 15. stoljeća omogućila je ovakav procvat umjetnosti. Tako je u kolijevci renesanse istovremeno mogao egzistirati i dobro zarađivati Gentile da Fabriano, jedan od glavnih predstavnika internacionalne gotike. Čini se da je upravo zbog ovog razloga i mnogobrojnih raznolikih narudžbi Beck mogao izvesti svoju klasifikaciju, ali to je ujedno i razlog zašto se može i opovrgnuti njezina ispravnost. Naime, s obzirom da se umjetnici često prilagođavaju potrebama sredine kako bi mogao dobiti narudžbe, tako se pojedini slikari teško mogu smjestiti isključivo u jednu od tih Beckovih kategorija. Zapravo bi najtočnije bilo tvrditi da niti jedan slikar nije bio strogo usmjeren u jednu od tih struja već se u pojedinim fazama svojeg stvaralaštva našao u području jednog od tih idealno zamišljenih usmjerenja. Primjer fra Filippa Lippija jedan od najprikladnijih za razmatranje tog fenomena.

Siroče kojega je obitelj dala zarediti u karmelićane samostana Santa Maria del Carmine rano je pokazao slikarski talent te su ga u tomu braća podržala. Odrastao je promatrajući Masaccia na djelu u kapeli Brancacci, no odgojen je u sredini koja je njegovala ljubav prema senzibilnijem izričaju koje će kroz razvoj humanističkih učenja tijekom sljedećih desetljeća prevladati kao firentinski ukus, kako u slikarstvu tako i u skulpturi. Utjecaj Masaccia i Giotta bili su toliko snažni da su se integrirali u njegov izričaj, no po svojoj prirodi nikada nije mogao u potpunosti usvojiti takve stilske tendencije. Stoga se promjenom ukusa Firentinaca mijenja i njegov izričaj koji će liričnošću utjecati na svojega učenika Botticellija i sina Filippina.

3. Stilska obilježja slikara ključnih za razmatranje problema

3. 1. *Masaccio*

Tommaso di ser Giovanni, poznatiji kao Masaccio (1401. – 1428.), jedna je od najvažnijih figura u povijesti slikarstva koja je svojim radom izvršila veliki utjecaj na kasnije generacije slikara. U firentinski ceh slikara ušao je 1422. godine, a karijera mu

je trajala jedva sedam godina jer je umro 1428.³ U tom kratkom periodu postao je jedan od začetnika renesanse. Za razliku od suvremenika koji su još radili u stilu internacionalne gotike, Masaccio se okrenuo Giottovom opusu i koristio postulate njegova slikarstva, dodatno ih razrađujući. U tom procesu koristio je iskustva firentinskih pionira drugih umjetnosti, kipara Donatella i arhitekta Filippa Brunelleschija. Prema Donatellovim uzorima on stvara vlastiti stil obilježen potrebom za realizmom i figurama koje liče na stvarne osobe,⁴ po čemu se razlikuju od Giottovih za koje su uobičajeni jedinstvo draperije i tijela jer Masacciove su zapravo tijela koje draperija prati i odijeva.⁵ Prirodnost prikaza Masaccio postiže korištenjem Brunelleschijevih i Albertijevih zakona perspektive čime je postizao privid prostornosti, dok od Donatella i Nannija di Banca preuzima osjećaj za volumen i ugledanje na antičku skulpturu.⁶ Masaccio koristi jedinstveni izvor svjetlosti kako bi postigao plastičnost igrom svjetla i sjene pa mu likovi posjeduju snažna tijela i veću stvarnost, a izrazi likova su individualni i obilježeni snažnom emocijom.⁷

3. 2. *Fra Filippo Lippi*

Filippo di Tommaso di Lippo (1406/7. – 1469.) jedan je od najznačajnijih sljedbenika masaccijske monumentalne struje. Odrastao je u samostanu Santa Maria del Carmine u Firenci, gdje se zareadio 1421. godine i naukovao za slikara. U početku je bio u sjeni velikog Masaccia, no za razliku od njega imao je bogatu i dugačku karijeru u kojoj je svoj izričaj oblikovao kroz različite uzore. Tijekom 1430-ih putuje u Padovu kamo je prenio firentinska učenja a ujedno tamošnje stilske utjecaje inkorporirao u vlastiti stil. Fra Filippo je izvršio snažan utjecaj na pojedine majstore kao što su fra Diamante ili Botticelli.⁸ Danas je ostao važan po slikama Bogorodica kojima je donio novu dimenziju prikazivanja (*Madona Tarquinia, Pala Barbadori, Bogorodica s Djetetom i dva anđela*, i druge). Kod ranijih se radova može vidjeti utjecaj Masaccia jer su te Bogorodice masivne, trodimenzionalne, njihova draperija realistično prati tijelo, a svjetlost je usmjerena. Međutim, ni u tim slikama mu stil nije potpuno jednak Masaccijskom jer kompozicije ne posjeduju tu razinu monumentalnosti, ozbiljnosti i reda. Niz realističnih detalja koje fra Filippo slika u prostoru gdje je smještena radnja govori o utjecajima iz Flandrije. Prisutna je i pažnja posvećena slikanju finih nabora

³ J. H. BECK 1996., 116.

⁴ A. GRAHAM-DIXON 2012., 96.

⁵ H. W. JANSON 2013., 423.

⁶ C. FRONTISI 2003., 172.

⁷ A. GRAHAM-DIXON 2012., 96.

⁸ J. H. BECK 1996., 130.

draperije i pokreta koji, kombinirani s ljupkošću prikazanih likova, svjedoče o tendencijama ka jednom izrazu potpuno suprotnom od Masaccia.⁹

Ne zna se sa sigurnošću kakvo je bilo naukovanje fra Filippa Lippija. Postoje tri pretpostavke koje su se razvile tijekom proteklih stoljeća. Prvu je iznio Vasari u svojem poznatom djelu *Vite* napisavši da je fra Filippo bio autodidakt te da je slikarstvo razvio pod utjecajem Masaccia i Masolina dok su oni radili na freskama kapele Brancacci. Međutim, ova je pretpostavka odbačena jer se na fra Filippovim djelima vide prepravljnja pripremljenih skica tijekom samog procesa slikanja, a tako nisu radili Masaccio i Masolino. Druga hipoteza je tvrdila da su ga poučili neki od slikara koji su bili članovi *Compagnie di Sant'Agnese*, prije svega slikar Bicci di Lorenzo. Sam fra Filippo je bio član *Compagnie* zajedno s bratom, no upitan je ikakav ugovor između jednog od umjetnika i samostana jer nedostaju pisani dokumenti. Također se zna da su slikari svoje obrazovanje stjecali prije nego što su se zaređili, kao što je to bio slučaj s fra Angelicom. Treća je pretpostavka najuvjerljivija. Postoje dokumenti da je u samostanu Santa Maria del Carmine tijekom druge polovice dvadesetih i početkom tridesetih godina 15. stoljeća boravio fra Arrigo d'Arrigo „de Alamania Superiori“, redovnik koji je došao s njemačkog područja i koji je popravilo slikano raspelo i slikao iluminacije, a od njega je fra Filippo mogao dobiti prvi nauk. Ova pretpostavka dodatno objašnjava sjevernjačke utjecaje na rad fra Filippa Lippija, no problem je u tome što spomenuti redovnik u dokumentima nijednom nije izričito naveden kao slikar, a budući da je često putovao, fra Filippu Lippiju nije mogao pružiti kontinuirani nauk od tri godine.¹⁰

Fra Filippo se prvi put u arhivima pojavljuje 1431. kao „frate Filippo di Tommaso dipintore“, titulu koju je nosio do kraja života, usprkos nagađanjima o njegovom izlasku iz reda. Godine 1434. Boravio je u Padovi, a po povratku u Firencu 1437. godine nije se vratio u samostan već se smjestio u kuću. Čini se da mu je bilo dopušteno boraviti van samostana, a da i dalje bude zaređen. Kao slikar u službi Medicejaca zabilježen je 1439. godine i tada započinje svoju karijeru kao profesionalni slikar.¹¹ Tijekom sljedećih godina postao je dosta tražen što mu je donijelo nekoliko važnih narudžbi za oltarne pale. Dominira nekoliko različitih tema koje je obrađivao i koje je razvio na nov način. Pred kraj života dobio je dvije narudžbe vezane za

⁹ H. W. JANSON 2013., 428.

¹⁰ M. HOLMES 1999., 15 – 18.

¹¹ ISTA, 113.

oslikavanje korova katedrala u Pratu i Spoletu freskama u kojima je prikazao koliko je razvio svoj stil. Umro je 1469. radeći na fresko osliku katedrale u Spoletu gdje je i pokopan.

3. 3. *Sandro Botticelli*

Allesandro di Mariano Filipepi, poznatiji kao Sandro Botticelli (1445. – 1510.), stilom predstavlja drugačiju struju od do sada spomenutih umjetnika, ali se ujedno na njih nadovezuje. U početku se školovao za zlatara, no 1430-ih naukovanje mijenja u slikarsko i dolazi u radionicu fra Filippa Lippija. Njegovo ranije naukovanje očitovat će se u zastupljenosti fino izvedenih sitnih detalja kojima će njegove kompozicije obilovati. Postepeno se odvojio od fra Filippovih utjecaja i razvio vlastiti stil. Vjeruje se da je bio u doticaju i s Verrocchiovom radionicom. Opusom mu dominiraju slike Bogorodica i simboličkih prikaza filozofskih i etičkih koncepata koji su mogli služiti kao poticaji humanističkih rasprava. Pri kraju života, pod utjecajem Savonarolinih propovijedi, radi isključivo religijske kompozicije koje sižeom i tonom postaju puno ozbiljnijeg karaktera od njegovih ranijih djela.¹² Stil mu je krajnje linearan, oslonjen na gotičke postulate kod kojih sama preciznost anatomskih detalja nije toliko važna.¹³ U kompozicijama nije zainteresiran za stvaranje privida pretjerane prostornosti, štoviše njegove slike ponekad djeluju ornamentalno plošno.¹⁴ Tijela su izdužena, lišena težine i neuvjerljivo postavljena na tlo, nad kojim kao da lebde. Ostatci zlatarskog naukovanja vidljivi su upravo u preciznom crtežu i zadržanoj lepršavosti likova, što je bila donekle i značajka djela fra Filippa Lippija obrađena na ponešto drugačiji način.

3. 4. *Filippino Lippi*

Filippino Lippi (1457. – 1504.) je bio sin fra Filippa Lippija i važan firentinski slikar svojega doba. Naukovao je u očevoj radionici, a poslije njegove smrti vjerojatno ga preuzimaju fra Diamante i Botticelli. Tijekom života često je putovao i dobivao narudžbe iz cijele Toskane i Rima. Stil mu se oslanja na oca i Botticellija pa mu likovi posjeduju određenu izduženost, zanemarujući stvarne proporcije, realizam i volumen. U ranim se radovima jasno očituju ta dva uzora u slikanju prozirnih vela i bogate odjeće, a kompozicije su snažno obilježene i oblikovane linijom, sam fino izveden crtež je jako istaknut što je jedna od najvažnijih značajki njegova stila.¹⁵ Lica i ruke otkrivaju veze s Botticellijem, no i s Pollaioulovom radionicom. Prisutni su i utjecaji flamanskog

¹² J. H. BECK, 1996., 184.

¹³ A. GRAHAM-DIXON 2012., 107.

¹⁴ H. W. JANSON 2013., 443.

¹⁵ R. TOMAN 1995., 291.

slikarstva. Odmak od Botticellija očitovao se u doslovnijem prikazivanju prostornosti, a jedna od značajki je i relativno dobra asimilacija stila ranijih majstora koje Filippino izvodi u vlastitoj interpretaciji, što je vidljivo u njegovim radovima na kapeli Brancacci.¹⁶

4. Primjeri i značajke slikarstva monumentalne struje prve generacije

Prvo poznato djelo fra Filippa Lippija je fresko prikaz *Pravila karmelićanskog reda* koje je u klausturu samostana Santa Maria del Carmine naslikao oko 1432. godine.¹⁷ Ta je freska danas dosta oštećena, no usprkos tomu razvidni su uzori koje je Masaccio izvršio na mladoga slikara, kao što je pojednostavljene draperije i prikazanog prostora.¹⁸ Mogu se povući i neke dalje reminiscencije na slikarstvo Giotto u oblikovanju krajolika i zdepastih likova karmelićana. Nekoliko je godina ranije (1427/8.) fra Filippo Lippi imao priliku gledati nastanak jednog od programatskih djela rane renesanse, Masacciiov rad na fresko osliku kapele Brancacci u samostanu Santa Maria del Carmine u kojemu je i odrastao.

Kada se promatraju rana djela fra Filippa, a riječ je o pet djela koja uključuju i ovu fresku, mogu se razlikovati dva razdoblja: prvi se može nazvati predpadovanskim mladenačkim periodom koji je trajao od 1430. do 1434. godine, a drugo je doba sazrijevanja koji traje od sredine 1430-ih do 1437. godine.¹⁹ U ovom se periodu osim Masacciova utjecaja može vidjeti i nešto slabiji utjecaj Masolina u eleganciji i blagosti u prikazivanju likova.²⁰

4. 1. Masaccio u kapeli Brancacci

Masacciiov dio oslika kapele Brancacci odnosi se na scene *Izgona Adama i Eve*, *Poreskog novčića*, *Propovijedi sv. Petra u Jeruzalemu*, *Krštenja neofita*, *Uskrsnuća Teofilovog sina*, *Svetog Petra koji liječi sjenom* te *Podjela dobara zajednice i Ananijina smrt*.²¹ Prostor kapele zadao je okvir prikazanih scena, polja su pravokutnog oblika što je uvjetovalo načinu prikazivanja scena gdje se narativni prikazi linearno nižu.²² Na

¹⁶ J. H. BECK 1996., 198.

¹⁷ Fra Filippo Lippi, *Pravila karmelićanskog reda*, o. 1432., freska, Museo di Santa Maria del Carmine, Firenca

¹⁸ J. H. BECK 1996., 130.

¹⁹ M. HOLMES 1999., 59.

²⁰ ISTA, 18 – 19.

²¹ Masaccio, oslik kapele Brancacci, 1424. – 1428., freske, Santa Maria del Carmine, Firenca

²² S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 101.

sceni *Izgon*²³ kompozicija je sastavljena od Adama i Eve koji su prikazani u sredini scene, iznad njih prikazan je anđeo koji ih tjera iz Edena koji je prikazan kao portal na lijevoj strani. Naracija kreće s lijeva i uvjetovana je kretnjama prikazanih likova. Masacciove figure su snažne te tijela oblikovanih na realističan način, iako proporcijski nisu savršeno izvedeni što je maskirano iznimnom ekspresijom i gestualnošću koju posjeduju.²⁴ Na anđelu koji leti iznad njih očituje se korištenje perspektivnog skraćanja kako bi se postigla dramatičnost, ali i prostornost i atmosferičnost. Emocije prikazane na ovoj sceni su bjelodane i jasno se očituju na pozama i gestama likova koji su u grču i vapaju, pokrivaju lica od srama i plaču. Masaccio također krajnje pojednostavljuje pozadinu koja je ovdje definirana tek dvjema bojama koje simboliziraju nebo i tlo.²⁵

Scena *Poreskog novčića*²⁶ zapravo obuhvaća tri zasebne scene od kojih je ona glavna središnja. U sredini kompozicije nalazi se Krist okružen grupom apostola, a komunicira sa sv. Petrom nalažući mu da pođe do rijeke i ulovi ribu, što sugerira desnom rukom. Lijevo je prikazan sv. Petar uz rijeku, a desno isplaćujući dug porezniku. Posebnost ove kompozicije jest u uvjerljivom korištenju linearne perspektive, budući da Masaccio fokus svih silnica smješta iznad Kristove glave kako bi se kompozicija učvrstila i doimala uvjerljivom promatraču koji se nalazi oko četiri metra niže. Ta potreba za prostornim realizmom, kombinirana s pojednostavljenjem kompozicije upravo je značajka Masaccia, ali je tipična za slikare Beckove tzv. monumentalne struje.²⁷ Ovaj princip omeđivanja kompozicije arhitekturom i vodom nasljeđe je Donatella,²⁸ a takvo suprotstavljanje pejzaža i arhitekture koristio je Lippi u svojoj prvoj fresci (dok se u drugim radovima poslužio Donatellovim *schiacciatom* i dekorativnim efektom njegovih pozadina).²⁹ Pejzaž je krajnje pojednostavljen na planinski lanac i nebo s oblacima, u daljini postaje sve više magličast kroz upotrebu atmosferske perspektive, a Masaccio koristi nekoliko tonova plave boje kako bi to postigao.³⁰ S ciljem ojačanja dojma realnosti Masaccio koristi ne samo perspektivna skraćanja, već i svjetlost koja dolazi iz desnog kuta, gdje je ujedno smješten i stvarni

²³ Masaccio, *Izgon Adama i Eve*, 1427/8., freska, 208 x 88 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca

²⁴ J. H. BECK, 1996., 126 – 127.

²⁵ R. TOMAN 1995., 240.

²⁶ Masaccio, *Poreski novčić*, 1427/8., freska, 255 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca

²⁷ H. W. JANSON 2013., 425.

²⁸ S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 102.

²⁹ M. HOLMES 1999., 69 – 71.; 19.

³⁰ R. TOMAN 1995., 241.

prozor kapele jer Masaccio koristi pravi izvor svjetla radi uvjerljivosti i prožimanja slike i stvarnosti, i modelira likove snažnim *chiaroscuro* koji ih čini izrazito skulpturalnim. Osim toga svjetlo stvara sjene likova što ih, zajedno s dobro izvedenim skraćenjima stopala, uvjerljivo postavlja u prostor.³¹ Zamjetno je i majstorsko baratanje volumenima likova koji su postavljeni u stabilnom kontrapostu i uvjerljivo stoje na tlu. To odaje dojam statičnosti koji se razbija pojedinim pokretima i pogledima likova istaknutih bjeloočnica.³²

4. 2. *Masacciove i fra Filippove oltarne pale*

Značajke Masacciova stila vidljive su i na njegovoj *Bogorodici na prijestolju*³³, koja je dio nekadašnjeg poliptiha. Bogorodica je zaogrnutu u plavi plašt i posjednuta na veliko prijestolje s Djetetom posjednutim na njezino lijevo bedro. Pod prijestoljem su dva anđela koji sviraju lutnje, a tron sa svake strane uokviruju još dva anđela. Zamjetan je još uvijek gotički koncept ako se pogleda masivno jednostavno arhitektonski riješeno prijestolje okruženo anđelima i prisutnost zlatne pozadine, elementi koje su koristili još Cimabue i Giotto. Masacciiov je odmak vidljiv u promjeni nekoliko ikonografskih motiva, no i jasnim geometriziranjem samoga prijestolja koje je krajnje pojednostavljeno u svrhu realističnog dojma. Likovi ovdje prikazani su voluminozni i trodimenzionalni, sama Bogorodica i Dijete dominantni su likovi, a to je ponovno postignuto upotrebom svjetla koje dolazi iz donjeg lijevog kuta a po karakteru je blago svjetlo zalazećeg sunca. Stog Masaccio ovdje koristi fino gradiranje boja s bogatom ljestvicom prijelaznih nijansi, od bijele do gotovo crne boje (odnosno krajnjih vrijednost spektra), kako bi postigao volumen.³⁴ Slika je danas dosta oštećena i nedostaje joj završni sloj boje koji bi izrazio prirodnost i uvjerljiv volumen primjerice lica naslikanih likova. Zanimljiv detalj je Kristova aureola koja nije plošni krug, već je prilagođena perspektivi u kojoj se nalazi Krist.³⁵

Ovo djelo usporedivo je s *Bogorodicom i Djetetom (Madona Tarquinia)*³⁶ koju je naslikao fra Filippo Lippi. Ovo je praktički prvo djelo koje je naslikao i potpisao na *cartellinu*. Kompozicijom dominira Bogorodica posjednuta na veliko prijestolje obgrljujući Krista koji se oslanja na lijevi rukohvat. Smješteni su u interijer spavaće

³¹ S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 102.

³² H. W. JANSON 2013., 425 – 426.

³³ Masaccio, *Bogorodica na prijestolju (poliptih)*, 1426., tempera na dasci, 135 x 73 cm, The National Gallery, London

³⁴ H. W. JANSON 2013., 427.

³⁵ J. H. BECK 1996., 122 – 123.

³⁶ Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom (Madona Tarquinia)*, 1437., tempera na dasci, 114 x 65 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim

sobe. Masacciiov utjecaj vidljiv je na najuočljivijem dijelu slike, a to je sama Bogorodica. Svjetlo koje dolazi iz jedne točke (prozora naslikanog na slici, iako nije pravilno usklađen) i intenzivno modeliranje *chiaroscuro*, teško prijestolje koje u potpunosti obuhvaća prostor slike, masivni trodimenzionalni likovi Bogorodice i Djeteta (koji nisu klasično lijepi, lik Krista je čak donatellovski groteskan),³⁷ te teški nabori Bogorodičine haljine koji uvjerljivo padaju niz njezine noge su elementi koje je fra Filippo baštiniio od Masaccia.³⁸ Bogorodica ima gotovo okruglu glavu, što je tipično za Lippija, uz kruto prikazane ruke i četvrtaste šake kratkih prstiju.³⁹ Razlika je zapravo u nedostatku monumentalnosti i ozbiljnosti koju posjeduju Masacciove kompozicije.⁴⁰ Razlog tomu se pronalazi u potrebi fra Filippa da humanizira prizor i učini ga više ljudskim nego božanskim. Zato je njegova kompozicija smještena unutar interijera spavaće sobe gdje se vidi krevet, svodovi koji nisu potpuno linearno skraćeni te prozor koji dovodi svjetlo na kompoziciju koje oblikuje prostor i volumen. Ovakvi uzori mogu se pronaći u flamanskom slikarstvu kojega je Lippi vjerojatno vidio tijekom svojega boravka u Padovi.⁴¹ Razlika u odnosu na Masaccia je i u potrebi za finijom izradom niza detalja kao što su mramorne šare na prijestolju, knjiga koja balansira na naslonu trona ili čipkasti obrub vela na glavi Bogorodice, te zanimanje za pokret koji je istaknut postavom tijela i još više draperijom.⁴² Zanimljivo je i da likovi nemaju aureole.

Istovremeno nastaje i slika *Bogorodica s Djetetom, sv. Fredianom i sv. Augustinom (Pala Barbadori)*.⁴³ U interijeru je niz anđela koji u polukrugu okružuju prijestolje s kojega se podignula Bogorodica koja drži Krista, a pred kojom kleče dva svetca. Tipologija Bogorodice i Djeteta ponavlja se i na ovom primjeru, no ponovno se javljaju pojedini elementi kojima se fra Filippo odmiče od Masaccia. Anđeli su finije izvedeni, pomalo izduženi, a razrađen je i niz detalja. Tako je aureola ovdje postala prsten ispunjen zlatnim točkama. Ovdje je prostor u potpunosti razvijen poput kazališne kulise gdje se u pojedinim dijelovima arhitekture vide veze s Donatellovim rješenjima (ograda s kojih se naginju gotovo groteskni likovi djece nalik Donatellovim *puttima*), a koji je fantastičan i privlačan. I likovi Bogorodice i Djeteta podsjećaju na primjere onodobne skulpture, a kao i likovi svetaca kao da pripadaju nekoj drugoj kompoziciji

³⁷ J. H. BECK 1996., 136.

³⁸ H. W. JANSON 2013., 428.

³⁹ J. H. BECK 1996., 136.

⁴⁰ H. W. JANSON 2013., 428.

⁴¹ R. TOMAN 1995., 259.

⁴² H. W. JANSON 2013., 428.

⁴³ Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom, sv. Fredianom i sv. Augustinom (Pala Barbadori)*, 1437/8., tempera na dasci, 217 x 244 cm, Musée du Louvre, Pariz

jer su predimenzionirani u odnosu na cjelinu.⁴⁴ Masacciovski utjecaji ponovno su vidljivi u čvrstim i voluminoznim likovima čija se draperija formira naglašenim *chiaroscuro*. Na predeli oltara nalaze se još tri scene iz života sv. Frediana i sv. Augustina, a središnja je scena *Najava Bogorodičine smrti* koja je zanimljiva po načinu oblikovanja prostora koji se dosta snažno skraćuje, a to je skraćenje postignuto kolonadom i zidom koji čine okvir scene.

Spomenuta dva fra Filippova djela uvrštavaju se u uvjetno rečeno, kako to definira autorica Holmes u svojoj podijeli karijere fra Filippa, prvi period njegove profesionalne slikarske karijere. Početak ovoga perioda je 1437. godina kada je nastala njegova prva potpisana i datirana slika, a završio je početkom 1440-ih. Kao što se moglo vidjeti, ove slike obilježava istraživanje slikarskih problema koji su primarno na tragu Masaccia i Donatella.⁴⁵

5. Transformacija stila fra Filippa Lippija i ispreplitanje dviju struja

Tijekom 1440-ih stil fra Filippa Lippija započeo se transformirati, vjerojatno pod utjecajem niza putovanja na kojima je bio (Siena, Padova,...) i doticaju s različitim umjetnicima poput Francesca Squarcionea ili sienskih dvorskih slikara koji su radili u elegantnom duhu internacionalne gotike. Neke od tipičnih odlika squarcioneovskih Madona mogu se vidjeti već na *Madoni Tarquinia*,⁴⁶ ali posebno su se istaknule u njegovoj kasnoj slici *Bogorodica s Djetetom*⁴⁷ gdje je prikazan voluminozni Krist u zagrljaju s Bogorodicom. Smješteni su unutar plitke niše sa školjkastom kalotom, a pred Bogorodicom je postavljen kameni parapet koji uokviruje kompoziciju s prednje strane i na kojega se Dijete upire nogama. Bogorodica je okrenuta prema promatraču, pogled joj je usmjeren na lijevo prema Kristu pa joj je lice zakrenuto ulijevo u poluprofilu gdje se dodiruje s Kristovim koji je pogled usmjerio prema promatraču. Najuočljivija razlika od Squarcioneovog načina prikaza ove teme je izostanak girlande i voća, izbacivanju pejzaža u pozadini te postavljanje Bogorodice *en face*. Tako fra Filippo daje vlastitu interpretaciju učestale teme nastale kao rezultat miješanja različitih utjecaja. Poseban odnos prisutan na njegovim slikama gdje prikazuje Bogorodicu i Dijete daje ovim slikama jednu intimnu dimenziju koja će se ponovno pojaviti tek u Rafaelovim

⁴⁴ J. H. BECK, 1996., 137 – 138.

⁴⁵ M. HOLMES 1999., 113.

⁴⁶ J. H. BECK, 1996., 102.

⁴⁷ Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom*, o. 1465., tempera na dasci, 155 x 71 cm, Palazzo Medici-Riccardi, Firenca

djelima.⁴⁸ Ovo razdoblje od kasnih 1440-ih do početka 1450-ih godina može se okarakterizirati kao drugi period fra Filippove karijere u kojemu slikar napušta temeljita istraživanja perspektive i volumena.⁴⁹

Jedno od prvih radova u ponešto izmijenjenom izričaju je *Krunidba Bogorodice*.⁵⁰ Riječ je o poliptihu objedinjenom na tada suvremen način tako da se nekadašnja odijeljenost pojedinih panela prepoznaje u strukturi tri luka izrezbarena u gornjem dijelu koji počivaju na naslikanim stupovima.⁵¹ Rajske je ambijent predočen nizom pruga svjetlije i tamnije plave boje unutar vanjskih lukova. Oltar je podijeljen na dvije razine od kojih gornju u potpunosti ispunjava prijestolje na kojemu sjedi Bog Otac kruneći Bogorodicu, a koji su u ravnini tog neba. Prijestolje sa svake strane okružuju anđeli koji su većinom naznačeni samo glavama. U donjoj razini prikazani su svetci, opati i donator. Slika sadrži problematična mjesta u suodnosu likova prikazanih oko prijestolja i onih postavljenih u sredini kompozicije, no vizualno obuzima promatrača snažnim iako neprirodnim bojama. Likovi su ovdje prikazani blaženo i bez opterećenja, raskošni i optimistični oslanjajući se na tipologiju likova Luce della Robbia. Novine koje Lippi koristi raspoređuje pojedinih likova koji sugeriraju kretnju prema glavnoj sceni na nov način (sv. Ivan Krstitelj), a također likove donatora i anđela prikazuje do polovice tijela.⁵² Prijestolje prikazuje u perspektivnom skraćanju kako bi dobio na dubini prostora, ali budući da time dijeli kompozicijske mase likova, postiže dojam da su oni iz prvih planova zapravo dio promatračevog svijeta, svjetovnog, materijalnog. Lippi ovdje nastoji izvesti postepeno uvođenje svjetovne sfere u sferu svetoga, prostora u kojemu je sama Bogorodica s Bogom Ocem.⁵³ Utjecaji Masaccia ovdje se praktički više i ne vide jer kompozicija nije pročišćena, a struktura likova više nije masacciovska: kostur i mišići tijela koji su se nazirali kod starijeg slikara i koje je draperija obavijala sada polako nestaju i Lippi se više zanima za oblikovanje same površine draperija, njihovih nabora i teksture.⁵⁴

*Navještenje*⁵⁵ je još jedno djelo koje svjedoči o transformaciji Lippijeva stila. Prikazana scena podijeljena je s dva luka i tri stupa u dva dijela pa se doima poput

⁴⁸ M. HOLMES 1999., 147.

⁴⁹ ISTA, 116.

⁵⁰ Fra Filippo Lippi, *Krunidba Bogorodice*, 1441/7., tempera na dasci, 200 x 287 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca

⁵¹ S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 141.

⁵² J. H. BECK 1996., 138.

⁵³ S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 141.

⁵⁴ J. H. BECK 1996., 138.

⁵⁵ Fra Filippo Lippi, *Navještenje*, sredina 1440-ih, tempera na dasci, 175 x 183 cm, San Lorenzo, Firenca

produžetka Brunelleschijeve arhitekture crkve San Lorenzo u kojoj se i danas nalazi. U prvom dijelu nalaze se dva anđela, a u drugom se smjestila cijela scena Navještenja. Iza likova se proteže vrt omeđen dvjema zgradama na tragu Brunelleschija. U prikazu likova, arhitekture i pejzaža je postignuta savršena ravnoteža. Ovdje Lippi vlada svjetlom, koje je u ranijim slikama bilo nespretno korišteno, no sada nema jedinstven izvor nego je difuzno i dolazi iz više smjerova što odgovara svjetlu koje kupa samu Brunelleschijevu kapelu u kojoj se slika nalazi. Svjetlost sada jasno i spretno oblikuje likove i arhitekturu. Draperija je također oblikovana jasnim *chiaroscuro*m. Vješto je izvedena i linearna perspektiva koja u kombinaciji sa svjetlom stvara dojam iznimne dubine, a silnice se spajaju u blizini kraja sjenice od vinove loze. Lik Bogorodice pokazuje utjecaje Donatellovog *Navještenja Cavalcanti*⁵⁶ kombiniran s već prepoznatljivim načinom oblikovanja njezinoga lika, blagim modeliranjem crta lica, tipično fra Filippovskim. Ponovno je vidljiv utjecaj flamanskog slikarstva u prikazu detalja vrta u pozadini, naturalizmu, vazi koja je naslikana kao *trompe-l'oeil* i pažnji u prikazu ljljana.⁵⁷ Upravo se utjecaj flamanskog slikarstva može smatrati jednim od značajnijih utjecaja koji su uvjetovali transformaciji izričaja fra Filippa Lippija.

Ta se slika može usporediti s drugom verzijom *Navještenja*⁵⁸ koju je naslikao za samostan Le Murate ubrzo po dovršetku ovoga iz San Lorenza. Dvije verzije su dosta slične, no ovdje je napuštena stroga kompozicijska dvodijelnost, prikazan je samo jedan anđeo potisnut u potpunosti ulijevo, no prisutna je i *trompe-l'oeil* vaza, a arhitektura je razrađena kulisno te otvara pogled na vrt. Ono na što treba obratiti pozornost način je prikazivanja Bogorodice koja se u potpunosti razlikuje od prethodne. Naslikana je u osnovnim konturama, gotovo siluetno, a njezino tijelo prekriva plašt dubinsko plave boje. Plašt joj u potpunosti negira sve fizionomijske značajke tijela, a volumen je postignut pomoću svjetla i pažljivog nijansiranja bojom. Također je prikazana ponizno i bez koreografiranih pokreta, a razlog tomu mogu biti uvjeti narudžbe jer su redovnice donekle uvjetovale modeliranju prema nekoj ranijoj gotičkoj slici koju je ova trebala zamijeniti na glavnom oltaru.⁵⁹ Ovakva promjena stila, gdje se negiraju snažni volumeni

⁵⁶ Donatello, *Navještenje Cavalcanti*, o. 1440., vapnenac s pozlatom, 297 x 274 cm, Santa Croce, Firenca

⁵⁷ J. H. BECK 1996., 138.

⁵⁸ Fra Filippo Lippi, *Navještenje* (iz samostana Le Murate), o. 1443., tempera na dasci, 203 x 186 cm, Alte Pinakothek, München

⁵⁹ M. HOLMES 1999., 231.

i deskriptivni realizam, možda indicira da Lippi svjesno prilagođava stil koji se mogao činiti previše živim za doba u kojemu je djelovao.⁶⁰

6. Nastanak Beckove druge generacije liričara kroz transformirani stil fra Filippa Lippija

Promjena stilske izričaja fra Filippa Lippija jedna je od najvažnijih značajki u opusu ovoga umjetnika. U ranije spomenutim djelima vidi se kako upada u ono što Beck naziva lirsko-monumentalnim kontinuumom s ciljem opisivanja velikih promjena u fra Filippovom izričaju.⁶¹ Kasnijim je opusom utjecao na nove generacije umjetnika, primarno one koji su bili dio njegove radionice. Taj kasni period, koji obuhvaća posljednja dva desetljeća njegova života (1450-e i 1460-e), obilježili su fresko ciklusi u kojima su mu uzori bili djela fra Angelica, Paola Uccella i Andree del Castagna, odnosno njihove stilske inovacije. Javlja se određena izglačanost stila i vrsno komponiranje svih elemenata i utjecaja, a u definiranju čistoće naracije u kompozicijama pomogao mu je Lorenzo Ghiberti sa svojim drugim vratnicama firentinske krstionice, postavljenima 1452. godine. Osobni doprinos fra Filippa aktiviranje je arhitektonskih kutova za dobivanje neprekinute naracije čija se primjena vidi na osliku kora katedrale u Pratu gdje oslikano polje ne završava na jednom zidu već se neprekinuto nastavlja na drugom koji je postavljen pod pravim kutom u odnosu na prvi.⁶²

Pojedini autori naglašavaju utjecaj fra Angelica kao jednog od dominantnih uzora u definiranju izričaja fra Filippa tijekom kasnih 1440-ih godina. Kao dokaz ove teorije predlažu tondo s prikazom Poklonstva kraljeva⁶³ za kojega tvrde da je produkt suradnje dva slikara. Ova je pretpostavka malo vjerojatna jer su u ovom periodu obojica umjetnika bili poznati i traženi u Firenci, a da je postojala suradnja vjerojatno bi postojalo više od jednog djela. Sličnosti koje se mogu vidjeti u fresko slikarstvu obojice umjetnika bilo bi približavanje likova promatraču i povezivanje naslikanog svijeta likovima koji su, ili su bili, dio promatračevog svijeta. Likovi im se često vodoravno nižu, a kulisu čini ranorenesansna arhitektura. Međutim, određene intenzivnije utjecaje fra Angelica, koji bi izravnije utjecali na promijene u izričaju fra Filippa, Beck odbacuje

⁶⁰ M. HOLMES 1999., 235.

⁶¹ J. H. BECK 1996., 138.

⁶² M. HOLMES 1999., 118.

⁶³ Fra Angelico i radionica, Poklonstvo kraljeva, o. 1438., tempera na dasci, promjer 137 cm, National Gallery of Art, Washington D. C.

jer fresko oslici fra Filippa prije u sebi očituju povratak uzorima s početka njegove karijere.⁶⁴

6. 1. *Oslik katedrale u Pratu*

Tipičan primjer kasne faze fra Filippovog opusa je fresko oslik svetišta katedrale u Pratu na kojemu je slikar na vrhuncu svojega izričaja. Nastajao je postepeno od 1452. do 1466. godine i proteže se preko velike površine zidova i svoda. Oslikani su ciklusi života sv. Stjepana (titulara katedrale) i sv. Ivana Krstitelja (zaštitnika Firence). Četiri evanđelista naslikana su između rebara svoda i prikazuju Lippijevo majstorstvo i povećano zanimanje za strukturu likova. Oslik je ujedno snažan i monumentalan te nježan i poletan. Položaj kojega zauzima primjerice sv. Luka, čija lijeva ruka podbočuje glavu dok se desna odmara u krilu, odaje utjecaje skulpture ranoga *quattrocenta* (Donatello, Nanni di Banco), a zbog udaljenosti prikaza i lakše čitljivosti fra Filippo je stil morao prilagoditi izbacujući niz detalja i smirujući upotrebu svjetla. Scena *Pogreba sv. Stjepana*⁶⁵ prikazuje interijer renesansne brunelleschijanske crkve, a desno se nadovezuje druga scena. Likovi su prikazani u prednjem planu i u ravnoteži su grupirani oko odra s tijelom sv. Stjepana koji je postavljen u sredini glavnoga broda. Samo tijelo i lice jako podsjećaju na *gisante* koje su izrađivali Bernardo Rossellino ili Desiderio da Settignano, a to su polegnuti likovi lica blago nagnuta prema promatraču s izrazom blaženog mira. Linearna perspektiva izvrsno je izvedena i silnice joj se spajaju u križu postavljenom na oltar.⁶⁶

Na prikazu *Herodove gozbe*⁶⁷ može se promatrati Lippijeva tzv. *grazia* što je označavalo spoj oblikovnih principa *varietà* (različitosti) i *ornato* (dekoracije) scene koje je postavio Alberti u svojim traktatima o slikarstvu čime se po njemu postiže savršenstvo. *Varietas* je vidljiva u konceptu scene koja započinje u sredini, gdje Salome kreće plesati, pa se kreće lijevo, gdje Saloma započinje plesati, pa se kreće lijevo, gdje uzima glavu sv. Ivana Krstitelja, i završava desno gdje pokazuje glavu majci Herodijadi. Ovaj koncept može se usporediti s Masacciovim *Poreskim novčićem* gdje scena također ima tako složen koncept da ako se oduzme samo jedna figura cijela kompozicija gubi na značenju. Reakcije likova su različite, ima onih zaprepaštenih i znatiželjnih, onih zadivljenih plesom i onih nezainteresiranih što je element koji bogati *varietas*. *Ornato* se odnosi uglavnom na položaj i pokret likova. Najbolje je vidljiv na liku Salome koja

⁶⁴ J. H. BECK 1996., 138 – 9.

⁶⁵ Fra Filippo Lippi, *Pogreb sv. Stjepana*, 1460., freska, katedrala, Prato

⁶⁶ J. H. BECK 1996., 139 – 141.

⁶⁷ Fra Filippo Lippi, *Herodova gozba*, o. 1461/5., freska, katedrala, Prato

pleše gdje joj se tijelo kreće u ritmu glazbe i zauzima elegantnu pozu, a njezina haljina ukrašena je vrpcama koje se vijore na povjetarcu oko nje što prati i pramen kose koji joj se otpustio u plesu.⁶⁸ Na njezinom liku vidi se sada već prisutnija elongiranost i slatka ljepota u prikazu s bogato naboranom haljinom, što se može smatrati značajkama izraza Beckove lirske struje.

6. 2. *Fra Filippove Bogorodice*

Ove značajke javljaju se i na njegovoj *Bogorodici s Djetetom i dva anđela*.⁶⁹ Bogorodica je prikazana u poluprofilu kako moli. Prema njoj se naginje Krist koji ju želi zagrliti, a pridržavaju ga dva anđela od kojih se jedan vidi samo u donjoj polovici lica. Oni su postavljeni do prozora koji otvara pogled na impresivan krajolik i ostavlja dojam slike u slici. Uzor motivu slike majstor je pronašao u Donatellovim reljefima *Bogorodice s Djetetom*.⁷⁰ Ovakav pristup oblikovanju odgovara Albertijevim zahtjevima da slika mora biti nalik prozoru kroz koji promatrač gleda svijet i mora se primijeniti Brunelleschijeva linearna perspektiva u ostvarivanju uvjerljive dubine naslikanog prostora. Pod ovakvim se zahtjevima razvio novi tip renesansne pale poznat pod nazivom *tavola quadrata* gdje se zapravo radi o kvadratnoj ili pravokutnoj pali bez ranije prisutnih lebdećih arkada, a čiji se odrazi mogu prepoznati na ovoj slici.⁷¹ Ponovno su vidljive fra Filippove karakteristične značajke oblikovanja poput Bogorodičine gotovo okrugle glave, krutih ruku i četvrtastih dlanova, a Krist je ponovno pretjerano debeo. Fina modelacija gradacijom tonova prisutna je na haljini Bogorodice, a njezina je kosa urešena iznimno izvedenim detaljima bisera i vela. Aureola je ovdje postala tek tanka linija. Pejzaž u pozadini odiše svjetlinom i lagano se gubi u atmosferskoj perspektivi. Iznimno prisutan element je linija koja konturira sve likove i jasno ih odjeljuje od pozadine, a vidljiva je i na nizu detalja kao što je naslon stolice. Ova slika pokazuje već dobro uvježbane značajke monumentalne struje u prikazu likova koji se čine stvarno i da pripadaju tom prostoru (da ga zauzimaju), no njima su suprotstavljeni linearnost koja dominira kompozicijom, gradiranje boja i niz detalja koji prikazuju potrebu za uljepšanim izričajem koji graniči s karakteristikama Beckove kategorije lirskog izričaja. Na ovome se primjeru može uočiti još jedna značajka oblikovanja likova fra Filippa Lippija. Njegovi likovi, bili oni sveti ili ne,

⁶⁸ R. TOMAN 1995., 260 – 270.

⁶⁹ Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom i dva anđela*, o. 1465., tempera na dasci, 93 x 62 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca

⁷⁰ S. BURICCHI 2012., 54.

⁷¹ M. HOLMES 1999., 121.

uvijek posjeduju određenu putenost. Ta putenost, posebno vidljiva na njegovim Bogorodicama, nije odraz karnalnosti već potrebe Lippija da svete likove humanizira približavajući ih običnom čovjeku.

Takvo uvođenje jedne sfere u drugu bilo je vidljivo i u ranijim primjerima *Krunidbe Bogorodice* ili *Bogorodici s Djetetom na prijestolju sa sv. Franjom, Kuzmom, Damjanom i Antom*.⁷² Riječ je o oltarnoj pali koju su Medicejci naručili za crkvu Santa Croce, gdje Krist (tipično za Lippija), nalikuje na *spiritelle* s Donatellove *Cantorije*, a zanimljivo je kako grabi Bogorodičinu dojku i izravno gleda u promatrača. Time zapravo sugerira da Bogorodičino mlijeko nije samo za njegovu prehranu, već i prehranu svih ljudi kojima je potrebno. U ovom slučaju se radi o osobnoj vezi gdje misli na siročad u samostanu i prikazuje Bogorodicu kao univerzalni model majke.⁷³ Prema ovome se može vidjeti da je fra Filippo koristio različite načine u postizanju humanizacije likova: od slikarskih elemenata u vidu definiranja svjetlosti i boje te postavu likova do ikonografskih elemenata koji se mogu iščitati. Kasnije će ovaj model sebi svojstveno razviti Botticelli.

6. 3. *Spona fra Filippa Lippija i Sandra Botticellija*

Prethodno opisana slika snažno je utjecala na rane radove Sandra Botticellija koji je bio Lippijev učenik u 60-im godinama 15. stoljeća. To naročito primjećujemo na tri slike: na *Bogorodici s Djetetom* koja se čuva u Ospedale degli Innocenti,⁷⁴ *Bogorodici s Djetetom i Krstiteljem* iz firentinske Accademije,⁷⁵ te trećoj verziji iz Ajaccia.⁷⁶ Vide se jasni utjecaji učitelja na učenika koji je od prethodnog primjera preuzeo oblikovanje teme gdje anđeo *Bogorodici* prikazanoj u poluprofilu prinosi Krista istovremeno ga okrećući prema promatraču. Botticelli alternira pojedinosti poput izmjene pozadina ili unošenja više likova, no ništa što bi doista promijenilo osnovni koncept (razlog tomu može biti i popularnost Lippijeve slike koju je i sam ponovio nekoliko puta). Utjecaji nisu čisto kompozicijski, već i u načinu obrade likova gdje Botticelli koristi blage obrise formi i posvećuje se maštovitoj izradi dekoracije

⁷² Fra Filippo Lippi, *Bogorodica i Dijete na prijestolju sa sv. Franjom, Kuzmom, Damjanom i Antom*, 1445., tempera na dasci, 196 x 196 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca

⁷³ S. CAMPBELL i M. COLE 2012., 140 – 141.

⁷⁴ Sandro Botticelli, *Bogorodica s Djetetom i anđelom*, o. 1465/7., tempera na dasci, 87 x 60 cm, Galleria dello Spedale degli Innocenti, Firenca

⁷⁵ Sandro Botticelli, *Bogorodica i Dijete s dva anđela i sv. Ivanom Krstiteljem*, o. 1465/70., tempera na dasci, 85 x 62 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca

⁷⁶ Sandro Botticelli, *Bogorodica s Djetetom i anđelom*, o. 1465/7., tempera na dasci, 110 x 70 cm, Musée Fesch, Ajaccio

draperije. Čak i Bogorodičin prozirni veo stvara kontrast s tamnom odjećom što je ponovno jedna od karakteristika slikarstva fra Filippa Lippija.⁷⁷

Jedno od prvih Botticellijevih djela je *Poklonstvo kraljeva*⁷⁸ koji će postati česta tema u njegovom opusu i biti izvedeno u nekoliko verzija. Londonsko Poklonstvo je vodoravno izduženi panel koji je vjerojatno bio ukras namještaja, a prikazuje jahačku povorku gdje je većina likova smještena u lijevom dijelu slike, dok se u desnom dijelu nalazi ruševina među kojom se smjestila Sveta Obitelj. Jasno se očitava nesigurnost mladog naučnika i oslonjenost na stil učitelja. Botticelli od Lippija preuzima način oblikovanja dubine prostora uz pomoć zida i stupova koje snažno skraćuje, a što se moglo vidjeti na sličan način upotrijebljeno na predeli *Pale Barbadori* na središnjoj sceni. Ovi elementi sliku dijele na tri dijela koje Botticelli ne uspijeva harmonično oživjeti i povezati. Nedostaje i ravnoteža u prikazu jer se lijeva strana čini prenapućenom u odnosu na desnu. Kao protutežu toj masi Botticelli postavlja pastire koji u kompoziciju utrčavaju s desne strane, no oni nisu u stanju uspostaviti ravnotežu, a i sami likovi međusobno ne komuniciraju i time su izolirani. Usprkos svemu ovom možemo vidjeti i značajke Botticellijevog raznovrsnog pristupa temi, te upotrebu lijepo zakrivljenih linija i gracioznog držanja njegovih likova, što se posebno očituje na liku Bogorodice i što će postati karakteristikom njegovog kasnijeg stila.⁷⁹ Ti su elementi ujedno i značajke Beckove lirske struje kojoj Botticelli pripada.

Gledajući na ispreplitanje uzora fra Filippa Lippija i Botticellija, u obzir se mora uzeti i jedini sačuvani fra Filippov tondo – *Bogorodica s Djetetom i scenama iz života sv. Ane (Tondo Bartolini)*.⁸⁰ Na tondu je do koljena prikazana Bogorodica s Djetetom, a iza nje s njezine lijeve strane je scena susreta Joakima i Ane na Zlatnim vratima, dok je s njezine desne strane naslikana scena Rođenja Bogorodice. Ovu novinu uvodi fra Filippo gdje narativni niz scena, koji bi se na oltaru nalazio na predeli, predstavlja kao pozadinu Bogorodice i Djeteta. Cijela je kompozicija ujedinjena majstorskom upotrebom linearne perspektive ponovno ostvarene uz pomoć zidnih pregrada i podnih pločica, što je postao često korišten motiv u kasnijim Lippijevim radovima. One definiraju jasna kromatska područja koja služe kao pozadinska tapeta likova koji su u kretnji. Na Bogorodici se sada jasno vidi elongiranost figure naglašene linearnosti,

⁷⁷ B. DEIMLING 2006., 12.

⁷⁸ Sandro Botticelli, *Poklonstvo kraljeva*, o. 1465/7., tempera na dasci, 50 x 136 cm, The National Gallery, London

⁷⁹ B. DEIMLING 2006., 11 – 12.

⁸⁰ Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom i scenama iz života sv. Ane (Tondo Bartolini)*, 1450., tempera na dasci, promjer 135 cm, Palazzo Pitti, Firenca

posebice u prikazivanju linija lica i nabora draperije. Krist je ponovno ugojeno dijete nepravilnih proporcija, a ima obrubljenu zlatnu aureolu ukrašenu nizom zlatnih točkica, što će se vidjeti na pojedinim primjerima i kod Botticellija. Takav motiv aureole Lippi je preuzeo iz posebne predstave pod nazivom *sacra rappresentazione* koja se uprizorivala na dan Uzašašća u crkvi Santa Maria del Carmine, a zapravo se radi o treperavom efektu svjetla kojega su činile svijeće.⁸¹ Možda najvažnija komponenta slike je lik žene u pokretu koji spaja dva stražnja segmenta kompozicije, a koja podsjeća na Salomu iz katedrale u Pratu. U tom pokretu i u toj pozi kako nosi košaru na glavi prepoznaje se motiv na pojedinim kompozicijama Sandra Botticellija.⁸²

*Povratak Judite u Betuliju*⁸³ maleni je panel koji prikazuje figuru jako sličnu ranije opisanoj ženi. Prikazane su Judita i sluškinja Abra kako koračaju u prirodi, Judita drži mač i maslinovu granu, dok Abra na glavi nosi odrubljenu glavu Holoferna. Taj lik sluškinje svojom impostacijom, a to je snažan korak naprijed u kojemu joj se haljina vijori i koju pridržava desnom rukom na truhu, kao da je preslika žene s *Tonda Bartolini*. Botticelli na ovom primjeru uspijeva dočarati pokret i mirnoću u jedinstvenoj harmoniji. Judita zastaje kako bi se okrenula prema promatraču i uputila mu pobjedonosan i samouvjeren pogled. Ovaj spoj hodanja i stajanja, pokreta i mirnoće razviti će se kroz opus umjetnika i postati jedna od karakterističnih značajki njegovog stila. Botticelli već u ovom periodu počinje transformirati svoj stil i polako se gube značajke slikarstva fra Filippa Lippija iz njegovog opusa. Tako sada počinje snažnije naturalistički modelirati likove koristeći svjetlost u stvaranju izražajnije anatomske strukture.⁸⁴ Beck drži da je ova linearnost, prisutna na Botticelijevim, ali i Lippijevim radovima, nastala po uzoru na stil braće Pollaiuolo.⁸⁵ Ovakvi Botticelijevi likovi u pokretu jedan su od prepoznatljivih elemenata njegovog stila i prikazuju liričnost kroz elongiranost i liniju čime ponekad djeluju plošno, što su zapravo gotički postulati transformirani u kontekst ranorenesansnog slikarstva.

6. 4. Odrzi očeva stila u djelu Filippina Lippija

Drugi poznati učenik fra Filippa Lippija bio je njegov sin Filippino, no govoreći o mogućem izravnom prijenosu očeva stila treba biti oprezan jer je Filippinu bilo tek dvanaest godina kada mu je otac umro. Stoga od njega u značajnijoj mjeri i nije mogao

⁸¹ M. HOLMES 1999., 165.

⁸² M. CHIARINI 2013., 20.

⁸³ Sandro Botticelli, *Povratak Judite u Betuliju*, o. 1469/70., tempera na dasci, 31 x 24 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca

⁸⁴ B. DEIMLING 2006., 15 – 16.

⁸⁵ J. H. BECK 1996., 184.

primiti nauk, već su to pružili očevi suradnici fra Diamante i Sandro Botticelli. Tako on zapravo kombinira očeve i Botticellijeve značajke jasno očitovane već na Filipinovima ranim radovima kao što je *Vizija sv. Bernarda od Clairvauxa*.⁸⁶ Slika prikazuje svetica posjednutog za pisačim stolom kojemu se javlja Bogorodica okružena anđelima, motiv kakav radi i Botticelli. Njih uokviruje stjenoviti pejzaž brda koje čini svojevrsnu apsidu, a iza njega se lijevo proteže brežuljkasti krajolik, dok su na desnoj strani prikazani cistercitski redovnici. Boje su snažne i izravne, a modelacija je izvedena pomoću svjetlosti koja na draperiji čini jak *chiaroscuro*. Lik Bogorodice dosta je izdužen i oblikovan haljinom. Njezine konture su izvedene u iznimnom crtežu koji ju omeđuje i pojačava dojam krhkosti. Linearni tretman jasno se vidi i na draperiji koja u dosta ravnim naborima pada prema tlu. Fizionomija lica Bogorodice odaje Filipove utjecaje jer je njezino lice okruglog oblika i fino modelirano nijansiranjem, a na glavi ima i fino izveden veo koji je gotovo proziran. Može se reći da je Filippino spojio elegantne i izdužene figure kakve je radio Botticelli s uvjerljivim prikazivanjem u prostoru gdje one ne leljaju iznad tla, već uvjerljivo stoje na njemu što je svojevrsni fra Filippov utjecaj. Elementi koji se ističu na slici su boja i svjetlost koji oblikuju likove. Sam pejzaž je prikazan manje uvjerljivo u pokušaju dobivanja dubine prostora, a uzori su vidljivi u flamanskom slikarstvu.⁸⁷

Još jedno zanimljivo djelo Filippina Lippija freske su u kapeli Brancacci gdje je svoje lirske tendencije prilagodio cjelini koju je obilježio Masacciov oslik. Dovršio je scene *Uskrsnuća Teofilovog sina i Ustoličenja sv. Petra*⁸⁸ koju je započeo Masaccio. Filippino je naslikao centralne likove i sam goli lik, te likove postavljene potpuno na lijevu stranu. Filippinov stil ovdje je toliko dobro utopljen u značajke Masacciovog stila da je postignuta stilska homogenost koja i danas katkad zbunjuje kod atribuiranja pojedinih dijelova pojedinom majstoru. *Suđenje i muka sv. Petra*⁸⁹ scena je prikazana na suprotnom zidu no ovdje više nije riječ o imitaciji stila starijeg majstora, već invencija samog Filippina. Prostor je ovdje dosta dvosmislen, nesiguran, a likovima nedostaje monumentalnosti. Samo djelo više je uspjelo u pojedinim detaljima, nego u cjelini koja

⁸⁶ Filippino Lippi, *Vizija sv. Bernarda od Clairvauxa*, o. 1485., tempera na dasci, 210 x 195 cm, Badia, Firenca

⁸⁷ J. H. BECK 1996., 199. i R. TOMAN 1995., 291.

⁸⁸ Filippino Lippi, *Uskrsnuće Teofilovog sina i Ustoličenje sv. Petra*, o. 1484., freska, 230 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca

⁸⁹ Filippino Lippi, *Suđenje i muka sv. Petra*, o. 1484., freska, 230 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca

nije potpuno povezana.⁹⁰ Boje koje koristi su intenzivnije i zasićenije u odnosu na Masacciiov kolorit, što se može prepoznati kao fra Filippovo naslijeđe.

⁹⁰ J. H. BECK 1996., 202.

7. Zaključak

Tendencije pojedinih ranorenesansnih majstora u stilskom izričaju često imaju naglašenije pojedine komponente po kojima ih se može razvrstati na umjetnike koji teže realističnom prikazivanju bez uljepšavanja ili pak mekšem i poetičnijem izričaju u većoj mjeri oslonjenom na postulate internacionalne gotike. Uzori za pojedine umjetnike su time različiti, od kasnogotičkog slikarstva, do suvremene skulpture. Iako umjetnici teže nekom od tih izričaja, njihovi radovi pokazuju i preuzimanje elemenata koji nisu nužno te prirode, jer to je ipak samo tendencija, a ne strogo usmjerenje.

U svjetlu takve podijele i kombiniranja elemenata obiju tendencija, jedan se slikar izdvaja kao zasebna ličnost. Masaccio je ostao vjeran vlastitom stilu koji je bio obilježen čistoćom kompozicije, reduciranjem likova i eliminacijom nepotrebnih suvišnih detalja. Svoje je likove prikazivao kao trodimenzionalne figure čvrsto i uvjerljivo postavljene u pravilno skraćen prostor same kompozicije. Promijenio je način upotrebe svjetla koja je kod njega naglašeno u službi oblikovanja plasticiteta. Niz ovih i drugih inovacija koje uvodi odrazile su se na oblikovanje renesansnog slikarstva općenito koje je tražilo uporišnu točku od koje će se razviti, a koju je Masaccio pronašao u radovima Giotto. Najvjerojatnijim razlogom Masacciove stroge usmjerenosti u slikarskom izričaju jest njegova prerana smrt.

Jedan od prvih firentinskih slikara pod Masacciovim utjecajem bio je fra Filippo Lippi čiji je stilski izričaj teško definirati. Kako je Masaccio bio dobar primjer ustrajanja u jednom smjeru razvoja stila, tako je Lippi primjer svojevrstne eklektičnosti u formiranju vlastitog stila koji takoreći leluja u lirsko-monumentalnom kontinuumu. Početni slikarski nauk i podloga za razvoj zasigurno je morao biti kod nekog majstora iz samostana u kojemu je odrastao, a samim time je vjerojatno rano formirao preferencije ka izričaju koji je senzibilan i dekorativan, a ne monumentalan. No kako je ujedno odrastao u neposrednoj blizini fresko osliku kapele Brancacci, remek-djela suprotne, monumentalne kategorije, nije se mogao u potpunosti odvojiti od uzora koje je tamo pronašao. Time se zapravo može reći da se na početku karijere oblikovao pod utjecajima masacciovski snažne i realistične struje i radi u toj maniri. Proučavajući Masacciov stil, fra Filippo je prihvatio inovacije koje je taj pionir renesanse uveo u slikarstvo (linearna perspektiva, voluminoznost likova,...) i asimilirao ih u vlastiti izričaj. Usprkos tomu, već u njegovim ranim djelima vidimo neke naznake suprotne tom izričaju koje su bile usađene duboko u njegovu svijest. Tako se fra Filippo ne odriče užitka detaljiziranja te frizolikom nizanju likova u kompoziciji što će u jednom trenutku

dovesti do transformacije njegovoga stila ka više nježnom i narativnom izričaju, možda jer je smatrao da nikada neće postići uvjerljivost i realizam koji su Masacciu uspjeli ili jednostavno zbog ukusa sredine koji se sredinom *quattrocenta* počeo mijenjati i nije više prihvaćao pretjerano uvjerljiv i pomalo surov realizam. Sam je fra Filippo bio otvoren raznolikim utjecajima koji su također utjecali na konačno formiranje stila. Time su zapravo njegove kompozicije postale bogate, ispunjene likovima i detaljima, međutim ne odustaje od naznaka volumena likova i dubine prostora iako se ne smije zaboraviti da mu linija postaje sve naglašenija komponenta koja će dovesti do izduživanja likova i pojave elegancije zamrznute u pokretu. Sve ove značajke više idu u prilog naglašenije fra Filippove tendencije mekanog i poetičnog prikazivanja. Uzroke takve transformacije izričaja treba tražiti i u njegovim putovanjima tijekom kojih je upoznao slikare i slikarske tradicije drugih umjetničkih središta kao što su liričnost elegantnog sienskog kruga ili snažne forme i precizan crtež padovanskog kruga. Njegovoj ljubavi spram prikazivanja niza dekorativnih detalja posebno je odgovarala slikarska tradicija sjevera Europe koja je voljela preciznost, uvjerljivost (*trompe-l'oeil*) i naturalizam.

Svojim kasnim opusom fra Filippo Lippi stvara atmosferu koja će izroditi umjetnicima okrenutim prikazivanju mekih, poetičnih i lepršavih kompozicija. Autoritet ovog umjetnika bio je tolik da je gotovo sam oblikovao i određivao nove trendove u umjetnosti. Tako je primarno utjecao na svoju radionicu iz čijeg su ambijenta proizašla još dva velika imena ranorenesansne umjetnosti: Sandro Botticelli i Filippino Lippi. Fra Filippov utjecaj na Botticellija je bio iznimno jak, utoliko da je radio kompozicije koje gotovo da se nisu razlikovale od izričaja staroga majstora. Na samome začetku karijere Botticelli je već pokazao svoje tendencije u slikarstvu koje će mu stil ipak odvojiti i formirati izričaj u kojemu će dominirati linija i crtež. Likovi su u Botticellijevoj interpretaciji postali izduženiji, lišeni inzistiranja na volumetriji i čvrstog postavljanja likova u kompoziciju, a pozadina nije težila stvaranju dubine. Sve je ovo rezultiralo mekim i elegantnim stilom kojemu je svrha stvoriti poetičnu situaciju, a ne predočavati stvarnost. Međutim, sam razvoj Botticellijevog stila nezamisliv je bez postulata začetih na radovima i učenjima fra Filippa Lippija koji mu je pomogao stvoriti karakterističan humanizirani i blagi tip žene. Filippino Lippi je umjetnik čiji opus prikladno zatvara polemiku oko stilskih tendencija jer je ostvario sretan spoj postulata slikarstva fra Filippa Lippija i Sandra Botticellija. Zadržao je određenu voluminoznost likova koji stoje u prostoru, no ujedno je bio i uvježban crtač pa mu je glavno izražajno

sredstvo bila linija. Ta linija ponovno stvara dojam izduženosti, vretenastosti i elegancije likova koja svoje korijene ponovno ima u radu fra Filippa Lippija.

Beckov sustav podjele renesansnih slikara unutar generacijskoga rastera i kategorija dvije suprotstavljene struje omogućuje lakše razumijevanje stilskih mijena u golemom slikarskom opusu italskog *quattrocenta*. Prema njemu svi slikari u svojem izričaju kreću se prema jednoj od tendencija koje je on okarakterizirao kao monumentalnu i lirsku. Monumentalna struja slikara teži realizmu, jasnim i čistim kompozicijama i ravnoteži što se očituje u stilu Masaccia koji ga je praktički osnovao. Fra Filippo Lippi razvijao se pod utjecajem te struje. No tijekom vremena njegova sklonost humanizaciji i potreba za izradom detalja dovodi do promjena u stilu, fenomen koji se očitovao i u onodobnoj firentinskoj skulpturi (*sweetstyle*), iako je naučene osnovne postulate monumentalne struje uvijek koristio u svojim radovima. Takve značajke zamagljene su potrebom za dekorativnošću, boje postaju izdvojen element, likovi postaju elegantni a njihovi obrisi definirani krivuljama, a sve su to značajke Beckove lirske struje. Ove promjene nastavile su se razvijati u radu Lippijevih učenika Sandra Botticellija i Filippina Lippija koji su predstavnici lirske struje. Tako je jedan umjetnik u svojem radu uspio spojiti značajke obe tendencije, a treba se shvatiti da je ova podjela samo umjetna tvorevina i ne treba se čuditi ovim miješanjima koja su organski nastala pod različitim okolnostima tijekom života svakog od umjetnika.

8. Literatura

- C. AVERY 1970. – Charles Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1970.
- J. H. BECK 1996. – James Henry Beck, *Italian Renaissance Painting*, Köln, 1996.
- S. BURICCHI 2012. – Susanna Buricchi, *Galerija Uffizi*, Zagreb, 2012.
- S. CAMPBELL i M. COLE 2012. – Stephen Campbell i Michael Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, London, 2012.
- M. CHIARINI 2013. – *Pitti Place: All Museums, All Works of Art*, (ur.) Marco Chiarini, Sillabe, 2013.
- B. DEIMLING 2006. – Barbara Deimling, *Botticelli*, Taschen, 2006.
- C. FRONTISI 2003. – *Larousse povijest umjetnosti*, (ur.) Claude Frontisi, Zagreb, 2003.
- A. GRAHAM-DIXON 2012. – *Umjetnost – velika ilustrirana enciklopedija*, (ur.) Andrew Graham-Dixon, Slovačka, 2012.
- M. HOLMES 1999. – Megan Holmes, *Fra Filippo Lippi - The Carmelite Painter*, Singapur, 1999.
- H. W. JANSON 2013. – Horst Waldemar Janson, *Povijest umjetnosti*, Varaždin, 2013.
- P. i L. MURRAY 1963. – Peter i Linda Murray, *The Art of the Renaissance*, London, 1963.
- R. TOMAN 1995. – *The Art of the Italian Renaissance*, (ur.) Rolf Toman, Könemann, 1995.

Painting by Fra Filippo Lippi in the Context of J. H. Beck's Categories of Monumental and Lyric

Fra Filippo Lippi is Florentine *Quattrocento* painter whose style is specific due to the transformations he made during his career. His early works and apprenticeship suggest a painter of strong forms, voluminous figures and simplified compositions. Over the next decade, his paintings became overly crowded with characters, he started adding more objects, facilitate heavy volumes and linearize formes. Because of this, the decision of James H. Beck to put him among painters who worked similarly as Fra Filippo Lippi at the beginning of his career is questionable. However, taking more careful observation, it is possible to determine that, as much as Lippi's style had changed over the years, he had always kept features of what Beck named the Monumental Current. It is obvious that the transformation could not just happen by itself. It developed through different influences which Lippi has been subjected to. During the many of his travels he was able to meet other artists and local painting traditions which he than more or less incorporated into his own style. With this transformed style, which now resembled more to Beck's Lyric Current, he made an influence on his pupils and opened the doors to the development of second generations' lyrical painters.

Key words: Masaccio, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, J. H. Beck's Monumental Current, J. H. Beck's Lyric Current.

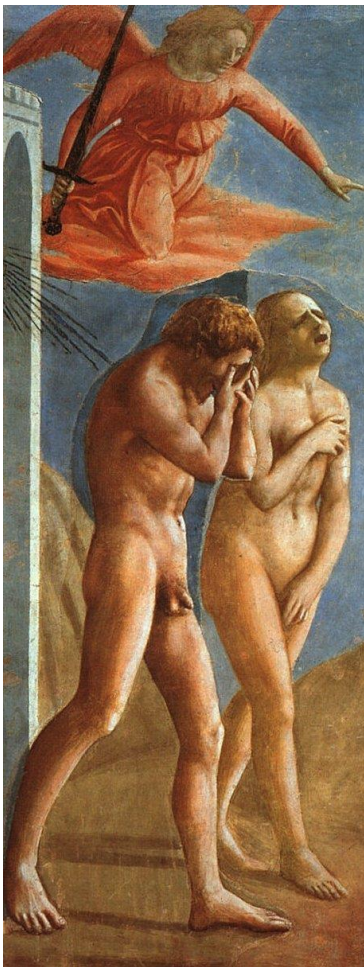
Slikovni materijali

- Slika 1: Fra Filippo Lippi, *Pravila karmelićanskog reda*, o. 1432., freska, Museo di Santa Maria del Carmine, Firenca
- Slika 2: Masaccio, *Izgon Adama i Eve*, 1427/8., freska, 208 x 88 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca
- Slika 3: Masaccio, *Poreski novčić*, 1427/8., freska, 255 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca
- Slika 4: Masaccio, *Bogorodica na prijestolju (poliptih)*, 1426., tempera na dasci, 135 x 73 cm, The National Gallery, London
- Slika 5: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom (Madona Tarquinia)*, 1437., tempera na dasci, 114 x 65 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim
- Slika 6: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom, sv. Fredianom i sv. Augustinom (Pala Barbadori)*, 1437/8., tempera na dasci, 217 x 244 cm, Musée du Louvre, Pariz
- Slika 7: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom, sv. Fredianom i sv. Augustinom (Pala Barbadori) - predela*, 1437/8., tempera na dasci, 40 x 235 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca
- Slika 8: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom*, o. 1465., tempera na dasci, 155 x 71 cm, Palazzo Medici-Riccardi, Firenca
- Slika 9: Francesco Squarcione, *Bogorodica s Djetetom*, o. 1460., tempera na dasci, 82 x 70 cm, Staatliche Museen, Berlin
- Slika 10: Fra Filippo Lippi, *Krunidba Bogorodice*, 1441/7., tempera na dasci, 200 x 287 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca
- Slika 11a-b: Fra Filippo Lippi, *Navještenje*, sredina 1440-ih, tempera na dasci, 175 x 183 cm, San Lorenzo, Firenca
- Slika 12a-b: Fra Filippo Lippi, *Navještenje (iz samostana Le Murate)*, o. 1443., tempera na dasci, 203 x 186 cm, Alte Pinakothek, München
- Slika 13: Donatello, *Navještenje Cavalcanti*, o. 1440., vapnenac s pozlatom, 297 x 274 cm, Santa Croce, Firenca
- Slika 14: Fra Filippo Lippi, *Sv. Luka Evanđelist*, 1460., freska, katedrala, Prato
- Slika 15: Fra Filippo Lippi, *Pogreb sv. Stjepana*, 1460., freska, katedrala, Prato
- Slika 16: Fra Filippo Lippi, *Herodova gozba*, o. 1461/5., freska, katedrala, Prato
- Slika 17: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom i dva anđela*, o. 1465., tempera na dasci, 93 x 62 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca

- Slika 18: Sandro Botticelli, *Bogorodica s Djetetom i anđelom*, o. 1465/7., tempera na dasci, 87 x 60 cm, Galleria dello Spedale degli Innocenti, Firenca
- Slika 19: Sandro Botticelli, *Bogorodica i Dijete s dva anđela i sv. Ivanom Krstiteljem*, o. 1465/70., tempera na dasci, 85 x 62 cm, Galleria dell'Accademia, Firenca
- Slika 20: Sandro Botticelli, *Bogorodica s Djetetom i anđelom*, o. 1465/7., tempera na dasci, 110 x 70 cm, Musée Fesch, Ajaccio
- Slika 21: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica i Dijete na prijestolju sa sv. Franjom, Kuzmom, Damjanom i Antom*, 1445., tempera na dasci, 196 x 196 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca
- Slika 22: Sandro Botticelli, *Poklonstvo kraljeva*, o. 1465/7., tempera na dasci, 50 x 136 cm, The National Gallery, London
- Slika 23: Fra Filippo Lippi, *Bogorodica s Djetetom i scenama iz života sv. Ane (Tondo Bartolini)*, 1450., tempera na dasci, promjer 135 cm, Palazzo Pitti, Firenca
- Slika 24: Sandro Botticelli, *Povratak Judite u Betuliju*, o. 1469/70., tempera na dasci, 31 x 24 cm, Galleria degli Uffizi, Firenca
- Slika 25: Filippino Lippi, *Vizija sv. Bernarda od Clairvauxa*, o. 1485., tempera na dasci, 210 x 195 cm, Badia, Firenca
- Slika 26: Filippino Lippi, *Uskrsnuće Teofilovog sina i Ustoličenje sv. Petra*, o. 1484., freska, 230 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca
- Slika 27: Filippino Lippi, *Suđene i muka sv. Petra*, o. 1484., freska, 230 x 598 cm, kapela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenca



Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



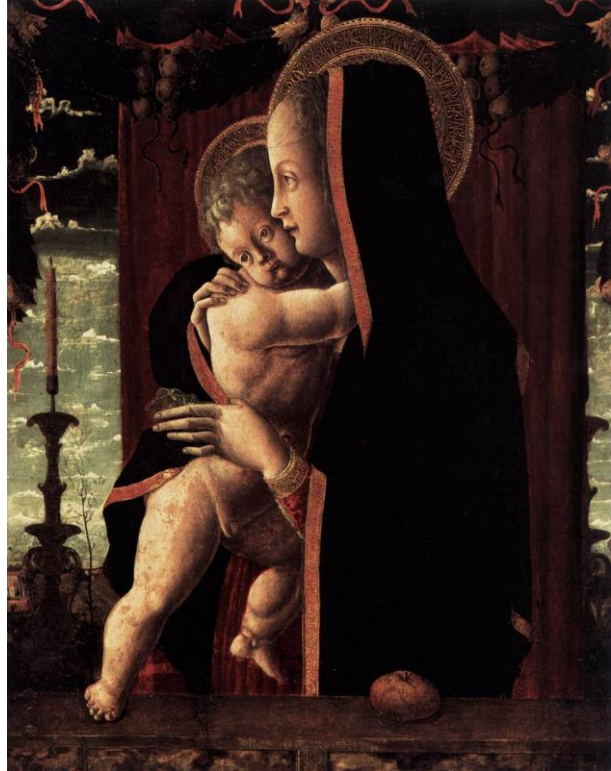
Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11a



Slika 12a



Slika 11b



Slika 12b



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



Slika 17



Slika 18



Slika 19



Slika 20



Slika 21



Slika 22



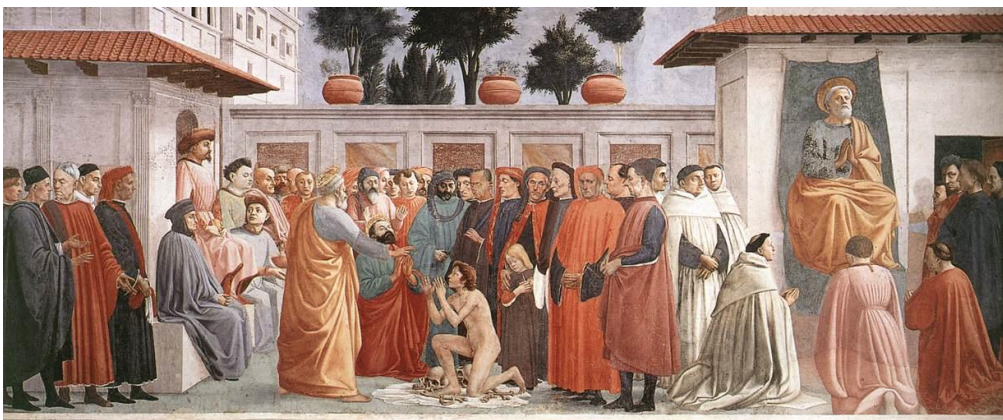
Slika 23



Slika 24



Slika 25



Slika 26



Slika 27