

# Osvrt na neke novije publikacije i tvrdnje iz područja historije umjetnosti Dalmacije

*Kritike i metodološka razmatranja*

LJUBO KARAMAN

Nakon Oslobođenja oživio je interes za proučavanje naše kulturne baštine oličene u umjetničkim spomenicima i arheološkom materijalu. Pored starijih istraživača pojavili su se predstavnici mlađe generacije stručnjaka historičara umjetnosti, arheologa, arhitekata Hrvatske. Starohrvatski materijal privukao je dapače na sebe pažnju mladih arheologa iz Narodne Republike Srbije. Osobito je opsežan i plodan bio rad konzervatora u Splitu, Cvite Fiskovića, koji je u velikom broju manjih i većih publikacija, na temelju arhivskog istraživanja donio novih podataka, a na temelju vlastitog opažanja iznio novih tvrdnja o starim spomenicima Dalmacije. Sve sam to uzeo u obzir pri pisanju sintetičnog prikaza stare dalmatinske umjetnosti, koji je Matica Hrvatska nedavno objelodanila pod naslovom: »Pregled umjetnosti Dalmacije kroz stoljeća«. Ali bilo je mnogo tvrdnji i mnogo tumačenja, koje nisam mogao prihvatiti, pa držim potrebnim, barem u nekoliko važnijih slučajeva, iznijeti razloge, zbog kojih to nisam učinio. To je svrha prvog dijela ovog članka.

U drugom dijelu ovog članka iznijet ću nekoliko primjera tvrdnji iz naše najnovije stručne literature, koje su po mojem mišljenju netočne, jer su donesene na temelju nepravilnog metodološkog postupka. U našim se recenzijama obično u prvom redu usvajaju ili odbijaju teze i glavni rezultati neke radnje, dok je mnogo puta važnije podvrći kritici metodološki postupak, kojim je pisac došao do svoje teze i rezultata, jer će se time otkloniti nepravilan daljnji rad našeg naučnog istraživanja. Dobar dio netočnih tvrdnji dolazi odatle, što pisci odveć često sude na temelju općenite sličnosti, a ne na temelju specifičnih razlika između skupina spomenika i što izvode odviše dalekosežne zaključke iz pojedinačne pojave nekog oblika ili motiva ili pak što pisac jasnu sliku utjecaja u nekom periodu ili u nekoj grupi umjetnosti zamagljuje idući, po vertikalnoj liniji vremena, daleko u potragu za prvim korijenom neke pojave.

To ću na nekoliko primjera objasniti u drugom dijelu ovog članka.

## I. DIO

### 1.

U nedavno objelodanjenom priručniku M. Garašanin — J. Kovačević, *Pregled materijalne kulture južnih Slavena*, Beograd 1950., kao i u nekim prijašnjim člancima srbijanskih arheologa, osporava se datiranje u starohrvatsko doba IX.—XI. stoljeća nakita i osobito naušnica dalmatinsko-hrvatskog tipa nađenih u rano-srednjovjekovnim grobovima u Dalmaciji, i pokazuje sklonost za znatno pomlađivanje tog ma-

terijala. Kao povod tome navodi se pojava tipova tih naušnica poslije tog vremena u Dalmaciji kao i u drugim krajevima, a ja bih navodno bio tvrdio, da se tipovi tih naušnica imaju datirati samo u IX.—XI. stoljeće, i da su oni ograničeni samo na uski teritorij dalmatinske Hrvatske.<sup>1</sup> To je potpuno krivo iznošenje mog mišljenja i mojih tvrdnji.

<sup>1</sup> Usp. Garašanin-Kovačević: *Pregled i t. d.* n. dj. str. 154.

Oduvijek sam tipove starohrvatskih naušnica i nakita vezao uz antiknu baštinu Bizanta, na koju se uopće nadovezuje srednjovjekovni nakit u svih Slavena, pa je već prema tome prirodno, da mora biti dodirnih točaka i srodnosti između dalmatinsko-hrvatskog nakita i nakita ostalih Slavena. Isticao sam pored toga, da je sličnost između naušnica starohrvatske Dalmacije i naušnica u ostalih Slavena veća od njihove srodnosti s tipovima naušnica u Bizantu i držao to znakom, da je i poslije doseljenja Madžara, koji su se zabilili kao klin među Slavenima, moralo i dalje biti veza između ovih posljednjih, iako dosada nismo mogli utvrditi i osvijetliti, kakve su naravi bile te veze. Navodio sam poimence, da se naušnice s tri jagode, nalik na one, koje smo našli u starohrvatskim grobovima već u IX. i X. stoljeću, javljaju kod Čeha, Poljaka i Rusa u XI. stoljeću. Štoviše, izričito sam upozorio, da tip ove naušnice nije s XI. stoljećem prestao ni kod Hrvata i pri tome sam se pozivao na naušnice iz kasnijeg vremena srednjeg vijeka nađene već odavno u Slakovcima u Slavoniji, kao i na naušnice koje je nedavno našao Gunjača u Ninu. Prvi sam također uočio ovakve naušnice na ženskom liku klesanom u XIV. stoljeću na zvoniku sv. Dujma u Splitu.<sup>1a</sup> Neozbiljno je prema tome pozivati se na ove, od mene poznate, priznate i iskorištene činjenice, kao glavne argumente protiv mojih tvrdnja o vremenu nakita u dalmatinskoj Hrvatskoj. Ja sam samo tvrdio, da se nakit i naušnice rano-srednjovjekovne dalmatinske Hrvatske kao određena i individualizirana skupina, javljaju u velikoj množini u grobovima IX. i X. st., a u veoma malom broju u grobovima XI. st. I u vezi s time dopustio sam sebi mišljenje, da nestajanje nakita u grobovima XI. st. u dalmatinskoj Hrvatskoj nije bilo samo posljedica promijenjenih pogrebnih običaja, t. j. činjenice, da se uslijed poraslog utjecaja vjere i crkve nakit nije više stavljao u grob s mrtvacem, nego da je to znak, da je već prešao period punog cvata starohrvatskog primorskog zlatarstva. A ovo posljednje nagađanje izvodio sam u prvom redu iz konstatacije, da su u grobovima XI. st. u unutrašnjosti Dalmacije bili nađeni predmeti, osobito naušnice

t. zv. bjelobrdskeg tipa izrađene mnogo grublje i u slabijoj tehnici; za ovakve predmete naime držao sam, da bi teško bili mogli naći put do primorskih strana, da je u njima zlatarstvo još bilo u punom cvatu.

U vezi s ovakvim gledanjem na stvari nije me naravno začudilo, da se u posljednje vrijeme i u Srbiji našlo nakita i naušnica sličnih onima iz Dalmatinske Hrvatske. To je razumljivo već i zbog činjenice, da se u svih Slavena srednjovjekovni nakit, na jedan ili na drugi način, u većoj ili manjoj mjeri, nadovezuje na baštinu Bizanta. Uslijed toga se pojedini predmet, osobito ako je jednostavnog tipa i lake izradbe, može u raznim krajevima i u različito vrijeme pojaviti u posve jednakim oblicima, a da nema veze i ovisnosti jednoga kraja o drugom. Ponekada će sličnost nalaza stvarno biti posljedica dodira, veza i utjecaja između različitih slavenskih krajeva, iako ne ćemo moći uvijek utvrditi, kako su se ti dodiri, veze i utjecaji vršili. Prema svemu ovom jasno je, da nedavni nalaz jedne jednostavne naroskane karičice s tri koljenca iz XII. stoljeća na groblju u Kuršumliji,<sup>2</sup> kakve smo (karičice) prije poznavali iz starohrvatskih grobova u Dalmaciji, ne treba i ne smije nas navesti na to, da posumnjamo u samu egzistenciju dalmatinsko-hrvatske grupe zlatarskog nakita, a pogotovo da usiljeno prebacimo u visoki srednji vijek dalmatinsko-hrvatski nakit, koji je bio nađen u grobovima, što smo ih, po suglasnim popratnim okolnostima i stvarnim razlozima, morali datirati u starohrvatsko doba do XI. st.

Iste pojave ne javljaju se uvijek u različitim krajevima u isto doba. U dalmatinskoj se Hrvatskoj u VIII. stoljeću mrtvaci pokapaju u prostoju zemlji uz posude za hranu i s novcem u ustima pokojnika; iza pokrštenja Hrvata oko god. 800. grobovi u našim primorskim stranama dobivaju oblik ovala napravljenog od kamenih klinova zabijenih u zemlju, a posude i novac polako iščezavaju iz grobova. Međutim, u podravskim grobovima t. zv. bjelobrdske kulture mrtvaci se sahranjuju u prostu zemlju uz zemljane posude i novac još u XI. stoljeću. Značajna oznaka rano-srednjovjekovnih grobova jesu trbušaste zemljane posude s valovitom cik-cak-uresom; isti opći tip posude, pače i isti valoviti i cik-cak-motivi

<sup>1a</sup> Usp. Karaman Lj.: *Starohrvatsko groblje na »Majdanu« kod Solina*, Split 1936, str. 27 i K. Lj.: *Iskopine društva »Bihaća« u Mravincima i starohrvatska groblja*, Zagreb 1940, str. 36.

<sup>2</sup> V. članak Mirjane Čorović-Ljubinković, *»Politika«* od 27. III. 1949.

javlja se još u posudama samo malo drugačije izrađenim, u vrijeme kasnog srednjeg vijeka.<sup>2a</sup>

Ako se hoće revidirati moje datiranje dalmatinsko-hrvatskog nakita, treba ići putem revizije one procedure, kojom sam došao do tog datiranja. Ja sam, istina, iznio malo konkretnih zapazanja i dokaza za datiranje pojedinog predmeta. Ali to sam učinio ne zbog toga, što ih nema, nego — upravo obratno — zbog toga, što sam svoje mišljenje temeljio na vrlo velikom broju slučajeva i zapazanja. Gotovo dva decenija obilazio sam bogate zbirke muzeja hrvatskih starina tada još u Kninu i Arheološkog muzeja u Splitu (gdje je pohranjena zbirka društva »Bihać«), propitivao se kod onda još živih voditelja iskopina Bulića i Maruna o potanjim okolnostima nalaza, pregledavao bilješke i dnevnike iskopina u tim muzejima i na taj način mogao utvrditi:

1. da dalmatinsko-hrvatskog nakita uopće nema u grobovima, koje sam po dubini, u kojoj su bili iskopani, po njihovu obliku proste jame u zemlji bez kamene ograde, po brojnoj popudbini neznabožačkog značaja (hrani u posudama, oružju, novcu u ustima), kao i po zlatnom novcu cara Konstantina Kopronima (741—745), morao datirati u VIII. stoljeće;

2. da se takav dalmatinsko-hrvatski nakit našao redovito i u velikom broju u grobovima, koje sam po njihovoj dubini ispod zemlje i po kamenoj građi groba, po tome, što je u njima bio uglavnom samo nakit bez oružja, bez posuda za hranu i bez novca, kao i po njihovoj uskoj vezi s crkvama građenim u IX. i X. st. morao datirati u ovo doba, to jest u IX. i X. st.;

3. da se konačno u grobovima, koji se po svojoj dubini, po svojoj drugačijoj, dotjeranoj građi, po svojim vezama s crkvama iz XI. st. moraju datirati u ovo stoljeće, našao dalmatinsko-hrvatski nakit samo u veoma malenu broju, i to ponekad uz pojedinačne predmete t. zv. bjelobrdске kulture.

Iz svega sam toga izveo zaključak, da je doba cvata dalmatinsko-hrvatskog nakita kao određene i individualizirane grupe bilo IX. i X. stoljeće, a da je XI. stoljeće doba opadanja te djelat-

nosti, barem prema svjedočanstvu grobnih nalaza XI. st.; to naravno nikako ne znači, da se »tipovi« tog nakita ne javljaju kod Hrvata, a pogotovo u drugim slavenskim krajevima i u kasnije vrijeme (o ovom v. još niže).

Garašanin-Kovačević uvukli su u pitanje starohrvatskog zlatarstva pasus Tome Arhiđakona, u kojemu ovaj priča, da je nadbiskup Lovro (god. 1060—1099) poslao iz Splita nekog svog slugu u Antiohiju, da tamo nauči zlatarski zanat. Ja sam se svojedobno pozabavio tim pasusom i oprezno nagađao, da je do ove vijesti Toma došao tako, što je izraz *ars antiochena* pri zalazu antike i početkom srednjega vijeka postao u vezi s cvatućom zlatarskom djelatnošću u istočnom Mediteranu sa središtem u Antiohiji kao neki opći pojam zlatarstva, slično kao što su kasnije nastali izrazi *fajansa* ili *majolika*, u vezi s prvotnim cvatom tih grana umjetničke djelatnosti u mjestu Faenzi i na otoku Majorki. Zanimao me je u prvom redu taj izraz, a ne pitanje vremena dalmatinsko-hrvatskog zlatarstva. To pokazuje okolnost, da sam svoje mišljenje iznio u posebnom dodatku uz članak o starohrvatskom groblju na Majdanu i da o tome nema ni riječi u mojoj glavnoj studiji starohrvatske arheologije povodom otkrića groblja u Mravincima.

Mislim i danas, da moje nagađanje o Tominoj *ars antiochena* ima mnogo za sebe. Ali i u slučaju, da je ono krivo i da je Lovrin sluga stvarno putovao u Antiohiju, od toga puta nije bilo, a nije ni moglo biti ni posljedica ni preokreta u našem zlatarstvu. Od vremena obnove splitske nadbiskupije krajem VIII. stoljeća, iz kojega imamo vijest, da je nadbiskup Ivan Ravenjanin u splitskoj katedrali postavio srebrno hranilište za hostiju nad oltarom (*fecit tempum argenteum*), imamo brojne vijesti o zlatarskim predmetima prije navodnog puta Lovrina slugu u Antiohiju. Knez Trpimir pozajmljuje god. 852. od splitskog nadbiskupa Petra 11 libara srebra, da daje izraditi potrebno crkveno posuđe za samostan benediktinaca, koji je on upravo bio osnovao u okolini Splita. A hrvatski ban Stjepan god. 1042. dariva samostanu sv. Krševana u Zadru pored ostalog čitav skup zlatarskog crkvenog pribora, jedan kalež sa žlicom i cijevi iz srebra, kojom su vino srkali oni, koji su se pričestivali, pa još 2 kaleža, 5 ikona, 3 križa, od kojih neki od srebra, 1 kadionik i 5 moćnika, dijelom od zlata i dijelom od srebra. Imamo štoviše i pojedine zlatarske predmete sačuvane iz starohrvatskog doba. A ti bez iz-

<sup>2a</sup> Usporedi u *Uodiču Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu* (Beograd 1951) napomenu o sudu iz Nabrda, nadenom s novcem cara Dušana, koji pokazuje, kako se još u XIV. stoljeću pojavljuju sudovi, koji i fakturam i oblikom i ornamentikom, kao i tehnikom izrade, odgovaraju u potpunosti najstarijoj poznatoj južnoslavenskoj keramici; autori vodiča posve ispravno ne izvode iz toga zaključak, da treba slične sudove s ranosrednjovjekovnih groblja pomladiti.

nimke pokazuju oblike zapadnjačkog zlatarstva odnosno bizantski utjecaj u onoj mjeri, u kojoj on postoji u to doba i na Zapadu. Nema tu, ni prije a ni poslije puta u Antiohiju, ničeg sirijskog, ničeg »antiohijskog«; pogotovo toga nema u nakitu starohrvatskih grobova, koji je i po svojim oblicima i po svojoj izradi očito bio dio općeslavenskog srednjovjekovnog nakita. I ne znam, kako bi eventualna činjenica, da je Lovrin sluga nakon povratka iz Antiohije, u biskupskom, onda po jeziku i pučanstvu još pretežno romanskom gradu Splitu iskovaao za crkvene potrebe više svijecnjaka, veliki i mali vrč, kalež, škrinjicu za moći, biskupski štap i križ, i to sve u »antiohijskom« stilu, imala biti nužno vezana o pojavu starohrvatskog nakita naušnica, privjesaka, prstenja, koji se nakit kreće i razvija u okviru oblika i tehnike srednjovjekovnog nakita slavenskih plemena, i zašto prije navodnog puta nadbiskupova sluge u Antiohiju nije moglo biti tog nakita u dalmatinskoj Hrvatskoj.

## 2.

Kad sam ovaj članak bio završio, dobio sam beogradski *Istorijski glasnik* (1950 br. 3—4), u kojemu se J. Kovačević u opširnom članku još jednom vraća na svoju omiljelu tvrdnju o vremenu srednjovjekovnog zlatarskog nakita u dalmatinskoj Hrvatskoj, kojega da nema prije XI. st., a tek poslije toga se javlja u širokom periodu od XI. pa do XV. st. (str. 48.). Kao u dosadašnjim svojim člancima o dalmatinsko-hrvatskom srednjovjekovnom zlatarstvu, Kovačević temelji svoja razmatranja na uporabi čitave dostupne mu literature, ali bez ličnog uvida u sam materijal i bez ispitivanja problema na terenu. I u ovom članku pisac netočno i nemetodički iskorišćuje literaturu, iskrivljuje moje tvrdnje i pokazuje sklonost polemici. I u ovom članku možemo čitati, kako sam ja »sve naušnice sa dalmatinskih nalazišta svrstao u tipove, koji se ne pojavljuju van granica dofeudalne hrvatske države« (str. 44.) i kako te naušnice datiram u vrijeme od VIII. do X. st. (str. 48.); dapače, prema tvrdnji francuskog rezimea dvije stranice dalje, bio bih stisnuo vremensko trajanje tih naušnica »*du 7-ème au 9-ème siècle*«.

Pisac rado polemizira; on polemizira sa mnom i onda, kada se slažemo, odnosno kada iznosimo iste tvrdnje. Tako, na primjer on prigovara mojim argumentima o udjelu Slavena u porabi predmeta

t. zv. kesteljske kulture i dolazi do tvrdnje, da su Avari bili glavni nosioci te kulturne grupe, a to je upravo ono isto, što sam i ja tvrdio i pisao još u članku o groblju na Majdanu god. 1936. (n. dj. str. 18: glavni su nosioci t. zv. kesteljske grupe bili Avari). U svojoj ilustraciji u najnovijem članku pisac, da pobije moje navodne tvrdnje o specifičnosti i ekskluzivnosti tipova starohrvatskih naušnica, donosi one iste naušnice iz Ugarske iz vremena VII. i VIII. st., koje sam ja donio još u spomenutom članku o groblju na Majdanu, da pokažem kako dalmatinsko-hrvatski zlatari razrađuju tipove iz bizantske baštine, koje su upotrebljavali i poznavali majstori zlatarskog nakita na području panonskih Slavena u Ugarskoj već prije njih; odnosno donosi reprodukcije onih istih naušnica iz kasnijeg vremena iz Rusije, koje sam ja u tom članku donio, da pokažem kako se tip naušnice s tri jagode kod Slavena javlja i poslije starohrvatskog doba.<sup>3</sup>

Kovačević nadalje veli, da nitko dosad nije poljuljao starija i solidno osnovana mišljenja Račkog i Niederlea, po kojima se ustvari do sredine XI. stoljeća ne može očekivati postojanje slavenskog zlatarstva, i jedino sam protiv ovoga ustao ja (str. 2.). To ga, međutim, ne sprečava, da se malo dalje zalaže za pretpostavku, da su južni Slaveni primili zlatarsku vještinu od starosjedilačkog elementa, pa su bili kadri primati i prilagodivati pojedine starosjedilačke oblike nakita još u vrijeme prvih prodiranja na Balkan (str. 9.); dakle mnogo prije nego što ja pretpostavljam pojavu domaćeg zlatarstva u dalmatinskoj Hrvatskoj (t. j. oko god. 800.).

Kovačević kao da uopće ne shvaća ili ne će da pravilno shvati moje tvrdnje. Samo tako mogu protumačiti, da me u pogledu mišljenja o starohrvatskom nakitu vrsta u isti red s Marunom i Radićem.

Marun i Radić su u vrijeme, dok je naša arheološka nauka bila tako rekavši još u povojima, sakupljali i proučavali materijal iz srednjovjekovnih grobova s više rodoljubnog žara negoli stručne sprema, pa nije čudo, da su oni sav nakit iz tih grobova trpali u VIII. i IX. stoljeće i smatrali ga u cjelini proizvodom domaćih zlatara. U »*Starohrvatskoj prosvjeti*«, Marun reproducira na istim tablama bez razlike naušnice dalmatinsko-

<sup>3</sup> Usp. moj članak o groblju na Majdanu sl. 2. i 3. i slike u Kovačevićevu članku Tb. I/5, XIII/5, 8, 9, 14, XXV/1, 2, 4, 7, 8, odnosno slike u mojem članku 4. i 5. i u Kovačevićevu članku Tb. VII, XIV/1 i XXVII/4.

hrvatskog tipa kao i naušnice i nakit bizantskog podrijetla, odnosno predmete iz t. zv. bjelobrdске i ketlaške kulturne grupe.<sup>4</sup> Ja sam dva decenija proučavao arheološki materijal u zbirkama u Kninu, Splitu i drugdje, razlučio ga po vremenu i kulturnoj grupi, kojima pripada, i došao do uvjerenja, da se grobovi s nakitom, u kojima su posve sigurno pokapani pripadnici doseljenih Hrvata, ne javljaju u hrvatskim stranama prije VIII. stoljeća; ali u ovo prvo doba, t. j. u VIII. stoljeću nakit, koji su pokojnici uzimali sa sobom u grob, predstavljaju nam predmeti, koji su u te krajeve prispjeli bilo iz kruga kestelske kulture ili iz područja Bizanta u širem smislu riječi. Tek iza pokrštenja Hrvata oko god. 800. javljaju se proizvodi domaćih zlatara, obilati u IX. i X. stoljeću, a mnogo rjeđi u XI. stoljeću. U kasno starohrvatsko doba priključuju se dalmatinsko-hrvatskom nakitu malobrojni predmeti bjelobrdskog i ketlaškog tipa.<sup>5</sup>

Do ovog sam rezultata došao ispitujući sve popratne okolnosti, po kojima se određuje vrijeme nalaza u grobovima. Pored proučavanja samog nakita u grobovima prema tipu i izradi, materijalu i tehnici, vodio sam računa o tome, da li nalazi potječu iz groblja na redove i da li je groblje bilo uz neku crkvu ili bez nje; uzimao sam u obzir oblik i gradnju groba (jednostavna jama u zemlji, kameni obrub u suho složen, kamena raka sastavljena od klinova i ploča spojenih glinom ili žbukom), orijentaciju groba, smještaj groba (dubina ispod tla, odnos prema drugim datiranim grobovima); pazio sam na to, kako je mrtvac sahranjen u grobu, u kojemu je položaju, da li je pokopan u prostu zemlju, položen na drvenu dasku, ili zatvoren u drvenom lijesu); ispitivao sam, koji su mu predmeti dani u grob kao popudbina (posude od zemlje, oružje, ostruge, novac i t. d.) i što se može iz oblika ovih predmeta zaključiti za vrijeme groba.

Sve ovo kao da ne postoji za Kovačevića. On složeno pitanje utvrđivanja vremena srednjovjekovnog nakita u Dalmaciji svodi na ispitivanje i upoređivanje samog nakita bez obzira na gro-

<sup>4</sup> Usp. u ovom pogledu bizantske predmete iz grobova predslavenskog doba, *Starohrv. prosvj.* VI/1-2 str. 29 br. 215, 216 i bizantske predmete iz starohrvatskih grobova VIII. st. n. dj. VI/1-2 str. 29. br. 213 i 217; nadalje predmete bjelobrdске grupe n. dj. VI/1-2 str. 29. br. 212, V/1 str. 41. br. 2-12; VII/1 str. 45. broj 219/1-4, 228/3-5 i predmete ketlaške grupe n. dj. VI/1-2 str. 29. broj 214.

<sup>5</sup> Usp. za sve ovo tekst i slike moje radnje o groblju u Mravincima, *passim*.

bove i groblja, u kojima su nakitni predmeti bili nađeni. I ovu, već o sebi jednostranu proceduru pogoršava još time, što vrijeme dalmatinskog nakita određuje prvenstveno usporedbom s nakitom iz drugih krajeva i što svoje zaključke izvodi na temelju »tipova« naušnica. Upozorio sam već gore na činjenicu, da se iste pojave ne javljaju u različitim zemljama uvijek u isto vrijeme. A od petnaest Kovačevićevih glavnih argumenata, da utvrdi kronologiju dalmatinskog srednjovjekovnog nakita, samo ih je četiri uzeto iz same Dalmacije, a jedanaest iz drugih slavenskih zemalja! Kada sam god bio zapitan za mišljenje od drugova iz Slovenije i Srbije u pogledu vremena nekog arheološkog nalaza u tim krajevima, upozoravao sam na to, da kriteriji, koji određuju vrijeme nalaza u Dalmaciji, ne moraju biti mjerodavni za drugi kraj, ako stanovite indicije ili činjenice ukazuju na to, da je razvoj u tom kraju išao drugim putem i tekao drugačijim tempom. Značajno je, da se kod materijala, koji Kovačević navodi iz Rusije, Bugarske i Češke, većinom radi o nakitu iz ostava, a ne iz grobova, što je značajno za kasno vrijeme srednjeg vijeka, kada su predmeti u grobovima postali sve to rjeđi; dalmatinski nakit, naprotiv, ne potječe iz ostava nego iz grobova.

Krajnji je oprez pogotovo potreban pri zaključivanju na temelju tipova. Poznato je, kako pojedini tipovi predmeta imaju veoma velik raspon u vremenu i prostoru, t. j. traju veoma dugo i javljaju se u međusobno udaljenim krajevima. Čitavoj uzbuni protiv dosadašnjeg datiranja dalmatinsko-hrvatskog nakita u starohrvatsko doba IX. do XI. stoljeća, dapače protiv samog postojanja srednjovjekovnog dalmatinsko-hrvatskog nakita, dala je povod činjenica, da je na groblju XII. stoljeća kod Sv. Nikole u Kuršumlji bila nađena naušnica s naroskanom karičicom slična naušnicama iz starohrvatskih grobova u Dalmaciji. Vinski<sup>6</sup> je međutim nedavno upozorio na to, da se naušnica s naroskanom karičicom i tri koljenca nalazi u British Museumu i smatra se staroetrurskom ostavštinom iz Italije iz vremena V. do III. stoljeća prije n. e. Po istoj bismo logici mogli na temelju nalaza u Kuršumlji negirati postojanje staroetrurskog nakita ili ga prebaciti u srednji vijek.

Da obori dosadašnje datiranje starohrvatskog nakita, Kovačević navodi iz Dalmacije 4 primje-

<sup>6</sup> Usp. *Starohrv. prosvj.* III. ser. sv. 1, Tb. IX (2269).

ra naušnica, koje se moraju datirati u mnogo kasnije vrijeme. Od toga u dvjema primjerima on temelji svoje tvrdnje na činjenicama, koje ne postoje, a u ostalim dvjema na proizvoljnim izvodima.

Pod brojem 2 Kovačević navodi par naušnica s tri jagode iz Biskupije, koje po njemu treba datirati prema novcu ugarsko-hrvatskog kralja Emerika (oko god. 1200.). Novac ovoga kralja bio je međutim u Biskupiji nađen u kamenom sarkofagu rimskog doba, u kojemu nije bilo naušnica, nego mrtvac s ostrugama na nogama, najočitijeg karlovinškog oblika i s novcem bizantskog cara Vasilija I., pa grob bez sumnje potječe iz IX. stoljeća, a ne iz kraja XII. stoljeća. Novac mora da je stvarno prodru u sarkofag sa zemljom, koju je voda u nj splavila kroz pukotinu na poklopcu sarkofaga, kako je to već Radić uočio; ali je tamo dospio u kasnije vrijeme, kada je sarkofag možda po drugi put bio upotrebljen za ukapanje. To je također bivalo u srednjem vijeku, i primjer toga nam je sarkofag nadbiskupa Lovre Dalmatinca u Splitu s predmetima nekog kasnijeg ukopanog nadbiskupa XIV. stoljeća. Svakako, naušnica u spomenutom sarkofagu u Biskupiji nije bilo.

Kao br. 4 Kovačević navodi naušnicu s jednom prostom kuglom, koja da je navodno nađena na groblju u Mravincima u jednom grobu sa S-naušnicom. Kovačević piše, da ja na str. 14. svoje radnje o groblju u Mravincima tvrdim, da je S-naušnica bila nađena u zemlji izvan grobova, a da u bilješci 28. iste radnje spominjem ovu naušnicu u inventaru groba uz naušnicu s prostom kuglom. I ovo je netočno! S-naušnica je stvarno bila nađena izvan grobova, i u bilješci 28. ja navodim samo običnu karičicu s petljom na kraju, kakvih je nađeno još desetak na istom groblju, a nikakvu S-naušnicu. Ova posljednja je reproducirana na sl. br. 9 moje radnje, i to u najdonjem, trećem redu po sredini (t. j. slika 9. red 3. br. 2, a ne slika 9. red 3. broj 3).

Od argumenata iznesenih od Kovačevića ostaje prema tome samo činjenica, da je Marun na groblju u Biskupiji našao par naušnica s tri jagode, za koje Kovačević voli govoriti, da su kijevskog tipa, u grobu s mletačkim novcem iz vremena oko god. 1300. i pojedinačnu naušnicu u grobu na istom groblju uz mletački novac iz kraja XII. stoljeća (Kov. br. 1); kao i činjenica, da je u Lišanima u jednom istom grobu nađena ti-

pična dalmatinsko-hrvatska naušnica i više privjesaka bjelobrdskog tipa (Kov. br. 3). Ovo je točno, ali nema nikakva značenja za pitanje, koje nas zanima, i ne traži izmjenu dosadašnjeg mišljenja o vremenu dalmatinsko-hrvatskog srednjovjekovnog nakita.

Marun tvrdi, da je u spomenutim grobovima u Biskupiji uz mletački novac iz kasnijeg srednjeg vijeka našao naušnice slične drugim naušnicama iz istog groblja. On, međutim, ne donosi slike naušnica iz grobova s mletačkim novcem i teško će biti danas identificirati te naušnice u materijalu muzeja. A poznato je, da Marun nije bio stručnjak u naučnom smislu riječi, pa je teško reći, kakva je i kolika je sličnost tih naušnica s naušnicama iz starohrvatskog doba (sam Kovačević, na primjer, veli na str. 13. svojeg članka, da su na stećcima predstavljeni mačevi sličnih oblika, kao oni nađeni u grobovima u Biskupiji, iako su to za stručnjaka posve različiti oblici). Svakako nitko ne niječe, da se tip naušnice s tri jagode javlja također u kasnom srednjem vijeku. Davno sam upozorio na žensku glavu na nekoj konzoli zvonika katedrale u Splitu iz XIV. stoljeća, kojoj o uhu vise naušnice s tri jagode, što svakako znači, da su takve naušnice bile u to doba u porabi. To isto vrijedi i za naušnice, koje su se našle, ili će se naći, bilo u grobovima, bilo izvan njih, a slične su onima iz starohrvatskog doba (Gunjača je nedavno u Brnazama kod Sinja našao takvu naušnicu u grobu s anžuvinskim novcem). Jer samo u slučaju, da ubuduće novi nalazi potvrde, da se u kasnom srednjem vijeku izrađuje nakit odnosno naušnice posve jednakog oblika i izrade kao nakit, odnosno naušnice ranog srednjeg vijeka, tako da se ne bi mogle razlikovati jedne od drugih, morali bismo izmijeniti dosadašnje datiranje i reći, da dalmatinski srednjovjekovni nakit traje kroz čitav srednji vijek. Ali i u tom bi slučaju nakit i naušnice, koje smo našli u grobovima, što smo ih po popratnim okolnostima morali datirati u rani srednji vijek, bili ostavština iz tog doba.

Pogotovo nikakav povod za izmjenu datiranja ne može dati slučaj nalaza u Lišanima. Poznato je, da, iako je dalmatinsko-hrvatski nakit po svojoj pojavi stariji od bjelobrdske kulturne grupe, ove se grupe kroz neko vrijeme kronološki poklapaju, jer dalmatinsko-hrvatski nakit traje do poslije godine 1000., a bjelobrdska se kultura javlja u svojim počecima već prije te godine. U vezi s

ovim jeste davno konstatirana činjenica: vrlo velik broj srednjovjekovnih grobova u hrvatskim stranama ima samo dalmatinsko-hrvatski ili samo bjelobrdski arheološki materijal; ali ipak mali broj grobova u unutrašnjosti Dalmacije pokazuje miješani materijal. To su grobovi iz vremena oko god. 1000. i iz XI. stoljeća. To sam davno konstatirao i pisao (Mravinci n. dj. str. 37) i to samo potvrđuje ispravnost dosadašnjeg datiranja.

### 3.

U opsežnom članku u *Starohrvatskoj prosvjeti* (III. Ser. — Sv. I., str. 38. sl., Zagreb 1949.) Gunjača je podvrgao kritici davno sporno pitanje položaja katedrale hrvatskog biskupa u vrijeme vladara narodne krvi. U njoj pisac s pravom ispravlja netočne izvode Šišićeve iz isprave iz god. 1315., da bi kninski biskup Nikola god. 1272.—1274. bio prenio sijelo biskupije i katedralnu crkvu iz sela Biskupije južno od Knina na položaj »Kapitul« do Knina i tamošnju negda benediktinsku crkvu sv. Bartola preudesio za katedralu. Stvarno iz teksta isprave iz god. 1315. proizlazi samo, da je biskup Nikola sagradio novu katedralnu crkvu na zemljištu, kojega se položaj ne precizira, a koje je pripadalo Sv. Bartolu. Gunjača se u članku zalaže za to, da su i starija i novija katedrala bile građene u neposrednoj blizini same kninske tvrđave na mjestu današnjeg Knina.

Gunjača je svakako uvjerljivim argumentima uzdrmao dosadašnje mišljenje, da je prva katedralna crkva hrvatskog biskupa bila građena na mjestu katoličkog groblja u selu Biskupiji, 7 km južno od Knina, gdje je bila otkopana velika trobrodna crkvena građevina bazikalnog tipa. Naziv Biskupija ne mora označivati sijelo biskupa i mjesto katedrale, nego može — prema brojnim analogijama — imati svoje podrijetlo u samoj činjenici, da je tu bio biskupov posjed. Činjenica, da se na natpisu otkopanom na katoličkom groblju u Biskupiji spominje prije ostalih svetaca Marija, kao i Marijin lik na središnjem zabatu pregrade ispred svetišta otkopanom na istom mjestu, ne znače mnogo, jer je kult Bogorodice, kojoj je prema riječima Tome Arhidakona i tekstu Zvonimirove isprave iz god. 1078. bila posvećena katedrala hrvatskog biskupa<sup>7</sup>, bio vrlo

<sup>7</sup> Gunjača doslovnim tumačenjem ponešto neodređenog izraza ove isprave *in sollemnitate consecrationis ec-*

raširen, pa je moglo biti više crkava sv. Marije u okolici Knina.

Pričanje Tome Arhidakona, da su hrvatski kraljevi postavili sijelo hrvatskog biskupa *in campo in ecclesia sancte Marie iuxta castrum Timiense* ima svoj naglasak u isticanju činjenice, da katedrala nije bila unutar zidina utvrđenog grada Knina, nego izvan tih zidina *in campo*, u polju. Ali to je polje u to doba počinjalo već od tadašnjih zidina grada pa se poljem nazivalo sve, što je bilo izvan zidina, počevši od mjesta, gdje se podno zidina razvila današnja varošica Knin. A da je katedrala hrvatskog biskupa u XI. stoljeću bila građena odmah do zidina najstarijeg kninskog grada na mjestu današnjeg Knina, a ne u relativno udaljenom selu Biskupiji, Gunjača vjeruje i izvodi u prvom redu iz Tomina izraza *iuxta castrum Timiense*, tik ili do grada Knina. Ostali argumenti u prilog tvrdnje, da otkopana trobrodna bazilika na katoličkom groblju u Biskupiji ne može biti katedrala hrvatskog biskupa — a koje Gunjača iznosi pod A — nisu po mom mišljenju važni ni odlučujući. U slučaju najstarije katedrale hrvatskog biskupa ne radi se naime o katedrali običnog rezidencijalnog biskupa, nego o izuzetnom slučaju crkvene prakse i o biskupu posebne vrste, koji nije početka imao stalno sijelo u nekom gradu, nego je njegova crkva bila *in campo*, izvan zaštite gradskih zidina.

Glavno uporište Gunjačine tvrdnje jest prema tome Tomina izraz *iuxta*, koji stvarno obično označuje neposrednu blizinu. Moramo međutim uzeti u obzir, da Toma u ovom slučaju priča o događajima i stvarima udaljen u vremenu i prostoru; da je možda vidio kninsku katedralu, a možda je za nju znao samo po čuvenju. A moramo uzeti u obzir također psihološki moment mijenjanja uporabe izraza tik, do, *iuxta* u praksi svakog doba. I danas ne će nitko iz Zagreba reći, da je Sisak ili Karlovac tik ili do Zagreba; ali to je moguće za onoga, koji govori ili piše iz Pariza ili Londona. Mislim prema tome, da ne možemo isklju-

*clesie nostri episcopatus, sancte Marie vocabulo*, osporava, da je isprava izdana kod Knina prigodom posvete biskupske ili katedralne crkve (jer ne stoji *ecclesie nostre episcopalis*) nego prigodom posvete neke neodređene i nepoznate nam crkve na području jurisdikcije hrvatskog biskupa. Teško je međutim vjerovati, da bi svečano kraljevo saborovanje bilo vezano uz posvetu jedne takve crkve, pogotovo da bi se posveta takve crkve opetovano spominjala u tekstu isprave u vezi s dolaskom odličnika na tu svečanost (i na drugom mjestu isprave stoji: *consultu omnium servorum dei et nobilium nostrorum qui gracia dei dicte sollemnitate advenerant*).

čiti, da Splitski Toma rabi riječ *iuxta* i za katedralu, koja je nekoliko kilometara daleko od samoga Knina. Svakako na katoličkom groblju u Biskupiji nije u starohrvatsko doba bilo samo groblje širokih narodnih masa, nego su se tu pokapali i odličnici s mačevima i pozlaćenim ostrugama u VIII. stoljeću, tu su bile grobnice — sarkofazi odličnika u IX. stoljeću i tu je podignuta velika trobrodna bazilika i opsežna građevina do nje. Zbog svega ovoga mislim, da će Gunjačina tvrdnja o najstarijoj katedrali na mjestu današnjeg Knina dobiti punu potvrdu onda, kada se razjasni i utvrdi, što je bila velika bazilika sv. Marije u Biskupiji, odnosno kad se otkriju ostaci najstarije katedrale na tlu današnjeg Knina.

#### 4.

U *Ljetopisu jugoslavenske akademije* za god. 1946.—48. (knjiga 55., str. 59., Zagreb 1949.) Gunjača donosi izvještaj o najnovijim radovima na crkvi i groblju sv. Spasa na vrelu Cetine. Ruševine crkve su učvršćene, napravljen je točan snimak tlorisa crkve i groblja i izvedeno je iskapanje, koje je dalo prigode, da se otkriju stariji grobovi sa starohrvatskim nakitom, naušnicama i prstenjem, i mlađi grobovi, u kojima su bili upotrebljeni kao materijal odlomci starohrvatskih klesarija, između njih i ulomak s natpisom CA HUPPANUS (župan). Izvedeni radovi učvrstili su Gunjaču u vjeri, da je Sv. Spas građevina iz starohrvatskog vremena, pa on njezin postanak postavlja u X. stoljeće. Na mene su naprotiv ruševine Sv. Spasa od prvog puta, kada sam ih vidio, pravile utisak, da je tu pred nama crkvena građevina iz kasnog, feudalnog srednjeg vijeka, podignuta na položaju, gdje je već prije u vrijeme hrvatskih narodnih vladara postojala crkvena zgrada; od namještaja ove starije zgrade potjecali su naime odlomci starohrvatskih klesarija amo-tamo otkopani ili nađeni na groblju oko crkve. Pod dojmom uvjeravanja Gunjačina, da detaljnije proučavanje Sv. Spasa upućuje na starohrvatsko doba kao vrijeme postanka sačuvane građevine, dopuštao sam mogućnost, da je jezgra crkve ostatak građevine iz ranog srednjeg vijeka, kojoj bi u kasnije vrijeme bio pridodan prednji dio s predvorjem i zvonikom i u kojoj bi tim povodom bilo pregrađeno i svetište (usp. *Živa starina*, Zagreb 1943. strana 108.). Međutim, jedinstveni izgled zidarske teh-

nike i pojava istih karakterističnih obliha kontrafora u svim dijelovima ruševine nije u prilog ovakvu nagađanju.

U spomenutom izvještaju o najnovijim radovima kod Sv. Spasa je činjenica, koja mi se čini u prilog teze o kasnom postanku današnje građevine, a to je, da se čišćenjem u unutrašnjosti crkve došlo do njena pločnika, koji su uglavnom sačinjavale neuredno postavljene nadgrobne ploče, ispod kojih su bili zidani grobovi iz kasnijeg doba (XIV. st.). U nekim prijašnjim člancima Gunjača se pozivao na to, da na vanjskim površinama Sv. Spasa imamo oblike kontrafore kao na starohrvatskoj crkvi otkopanoj na Stupovima u Biskupiji. Međutim kontrafori ili lezene pravokutnog presjeka u starohrvatsko doba pravilo, a obli je kontrafor samo osamljena pojava; sporadično se oni javljaju i u kasnijoj arhitekturi, na primjer na gotičkoj katedrali iz XIV. stoljeća u Albi u južnoj Francuskoj (usp. G. Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern* V. Leipzig 1902 II, 62/2) i u romaničkoj crkvi u Gerrode u Njemačkoj (usp. D. Joseph, *Geschichte der Baukunst* I, Berlin—New York (1902. strana 306.). U izvještaju se mišljenje o ranosrednjovjekovnom postanku crkve oslanja u prvom redu na tvrdnju, da je prvobitni, najnovijim radovima ispravljeni tloris crkve predstavljao očit prijelaz iz slobodnih obliha našeg ranosrednjovjekovnog graditeljstva u prve kanoničke oblike crkvene bazilikalne arhitekture. Istina je, da smo sada prvi put dobili točan snimak crkvenog tlorisa, koji je u mnogom detalju ispravio prijašnje tlorise, ali se tlorisni tip u bitnim crtama pokazao onakvim, kakvim smo ga i do sada zamišljali, jer je već fra L. Marun nagađao, da je današnje pravokutno svetište tek u kasnije doba zamijenilo prvotnu središnju polukružnu apsidu. Stvarno, crkva razmjera i tipa Sv. Spasa teško bi se mogla u dalmatinskoj Hrvatskoj pojaviti prije prijelaza crkvice slobodnih obliha u ranoromaničko zapadnjačko crkveno graditeljstvo u XI. stoljeću (Gunjača stavlja ovaj prijelaz u X. st.). Ali crkvenih građevina s pravokutnim glavnim prostorom i svetištem na trolist imamo i u kasnije vrijeme u romanici i u gotici: primjer iz još kasnijeg vremena imamo u Dalmaciji u Sv. Martinu u Pridrazi. Zbog svega ovoga sklon sam još uvijek vjerovati, da Sv. Spas u građevini, koja je do nas došla, potječe iz kasnog srednjeg vijeka; u predvorju crkve gornji se kat široko otvara prema crkvi kao u srednjovjekovnim crkvama feu-



dalaca, u kojima su gospoda prisustvovala obredima odijeljeno od ostalog naroda okupljenog niže u samoj crkvi.

5.

Na otoku Mljetu usred zatvorenog morskog rukava, koji djeluje kao jezero, na malenom otočiću, sačuvana je srednjovjekovna benediktinska crkva sv. Marije, koja me pri posjetu otoka podsjetila na crkve takozvane raške škole u Srbiji, osobito na Nemanjinu zadužbinu u Studenici iz kraja XII. stoljeća<sup>8</sup>. Sv. Marija na Mljetu jest jednobrodna građevina relativno većih dimenzija s velikom kupolom u srednjem polju. Vidio sam, da ona nije sačuvala *transept bas* raške škole — kako ga zove Millet — t. j. pobočne vestibile, odnosno kapele, koje flankiraju poput niskog poprečnog broda središnju kupolu, jer je očito da današnje pobočne kapele, građene u istoj visini kao i uzdužni brod, potječu tek iz vremena barokne pregradnje crkve. Ali čitav izgled pobočnih strana Sv. Marije na Mljetu, u kojima jasno dolazi do izraza težnja, da se longitudinalna osnova spoji s osnovom na križ, nukao me je na pretpostavku, da je Sv. Marija, podignuta u vrijeme dok su otokom vladali srpski vladari Nemanjići, jednom imala niske kapele ili vestibile poput crkve u Studenici. Fisković je potporom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti nedavno proveo popravak crkve i tim povodom izveo pokusno iskapanje, koje ga je uvjerilo, da Sv. Marija nije nikada imala nešto slično onom što Millet, možda nešto nezgodnim izrazom, naziva *transept bas*. Fisković je sklon vezati Sv. Mariju uz apulijsko graditeljstvo a ponajviše uz sv. Mariju u Bisceglie u Apuliji (vidi Zbornik za zaštitu spomenika Saveznog Instituta za zaštitu spomenika kulture FNRJ) i uz crkvice starohrvatskog perioda s kupolicom kao Sv. Petra u Priku kod Omiša i druge srodne crkve istog tipa na dubrovačkim otocima.<sup>9</sup> Meni se ipak čini, da su dodirne točke Sv. Marije na Mljetu sa Studenicom veće od onih s običajnim osnovama apulijskog graditeljstva, a isto tako i veće od onih sa spomenutim crkvicama starohrvatskog vremena, i mislim, da je Sv. Marija ipak rijedak primjer prodiranja utjecaja srednjovjekovne umjetnosti

<sup>8</sup> Očitim *lapsusom calami* spomenuo sam Žižu umjesto Studenice u nekim svojim starijim radnjama.

<sup>9</sup> Usp. *Ljetopis Jugoslavenske akademije*, knjiga 55., Zagreb 1949. str. 19—29.

unutrašnjeg Balkana na primorje, u ponečem naravno prilagođen graditeljskim tradicijama ovog posljednjeg.

Sv. Petar u Priku i druge crkvice istoga tipa u primorju jednobrodne su presvođene građevine vrlo čednih razmjera, u kojih malena kupolica, nasadena po sredini sedlastog krova, samo vrlo diskretno označuje stanovitu sklonost k tipu građevina centralne osnove; pobočne su strane tih crkvice predromanički skromno urešene lezenama i ističu longitudinalnu temeljnu zamisao neprekinutom linijom krovne strehe.

Sasvim je drugačija Studenica. Ona u svojim razmjerima monumentalizira tip jednobrodne presvođene građevine na tri polja i kupola joj obuhvaća širinu broda; arhitektonsko-plastična dekoracija vanjšine crkve jest bogata i izrazito apulijskog, romaničkog značaja; vanjske pobočne strane crkve svojim uspinjanjem zida u sredini crkvenog broda pokazuju vrlo pregnantno sklonost prema središnjoj i križnoj osnovi. Usporedimo li Sv. Mariju na Mljetu sa Sv. Petrom u Priku s jedne strane i sa Studenicom s druge strane, vidjet ćemo, da se mljetska crkva u svim glavnim osebina podudara sa otprilike istovremenom Studenicom, a odudara od nešto ranijih crkvice tipa Sv. Petra u Priku. Stvarno, Sv. Marija na Mljetu jest jednobrodna građevina većih dimenzija, kupola joj zauzima širinu broda, pobočne joj strane pokazuju bogatu dekoraciju apulijskog značaja i po sredini se broda uspinju uvis u obliku trokutnog zabata, afirmirajući tako vrlo jako tendenciju prema središnjoj shemi. Fiskovićeva istraživanja crkve na Mljetu iznijelo je još jednu dodirnu točku ove crkve sa Studenicom: Sv. Marija na Mljetu, iako jednobrodna građevina, imala je kao Studenica tročlano svetište.

Ima međutim i točaka, u kojima se mljetska crkva razlikuje od Studenice i podudara s crkvom u Priku i na dubrovačkim otocima, a što možemo tumačiti prilagođivanjem vanjskog, nutarnjobalkanskog tipa tradicijama našeg primorskog kraja. U Sv. Mariji na Mljetu kupola je uklopljena u četvrtasti tambur kao u Sv. Petru u Priku i u crkvicama na Lopudu i Koločepu; a isto tako, prema rezultatu Fiskovićeve istraživanja, Sv. Marija nije izvorno imala *transept bas*. Ali moram upozoriti, da u ranoj razvojnoj fazi raške škole, pa i u Studenici, *transept bas* sačinjavaju dva pobočna vestibila, koja su samo izvanjski pridodana crkvi uz srednje polje crkve s kupolom, a nisu

još intimno konstruktivno spojena s građevinom, pa su to lakše mogla izostati kod prenošenja raškog tipa na drugo tlo.

U vezi s ovim bit će mi dopušteno, da se malom digresijom osvrnem na razvoj i značaj takozvane raške škole srpskog srednjovjekovnog graditeljstva, i to tim više, što mi se čini, da ova škola nije bila pravo uočena u svojoj originalnosti ni uvjerljivo objašnjena u svojem postanku.

Često se jednostrano ističe navodni eklektički značaj te škole, jer se u njoj miješaju elementi zapadnjačkog, romaničkog i unutarnjobalkanskog, bizantskog graditeljstva. Istina je, da pojedini konstruktivni motivi na crkvama te škole imaju svoj izvor u graditeljskoj praksi Bizanta, kao i to, da je arhitektonsko-plastična dekoracija vanjskih zidova nekih građevina podignutih u kamenu očito pod utjecajem apulijske romaničke umjetnosti; ali u svojoj biti, u svojoj osnovi i konstrukciji, crkve raške škole originalne su tvorevine, što su nastale i razvile se na tlu Srbije kao rezultat tamošnjih prilika. G. Millet je pokušao dvaput protumačiti postanak raške graditeljske škole određenim utjecajem izvana, ali po mojem mišljenju bez uspjeha. U svojem djelu *L'ancien art serbe* on veže početak raške škole uz crkvice sv. Luke i sv. Marije u Kotoru. To su međutim čedne građevine podignute oko g. 1200. i prema tome su one nešto mlađe od prvih crkava raške škole, a osim toga su te dvije kotorske crkvice nastavak ranosrednjovjekovnog graditeljstva malih presvođenih crkvice u primorju tipa Sv. Petra u Priku, pa prema tome u svojoj biti posve drugačije od crkava raške škole, kako smo to gore iznijeli uspoređujući Sv. Mariju na Mljetu s jedne strane sa Studenicom, a s druge strane sa Sv. Petrom u Priku. To mora da je osjetio i sam Millet pa je u kasnijoj studiji, objelodanjenom u *Recueils Uspenskij, L'art byzantin chez les Slaves*, (Paris 1930. I. str. 187.) pokušao objasniti rašku školu kontinuitetom graditeljske tradicije iz vremena prije doseljavanja Slavena na jug i pozvao se na iskopine starokršćanske crkvice u obliku križa u Ivanjanu i Klisekoju u Bugarskoj. To je tipična *longe petita demonstratio*, koja usiljeno hoće povezati ono, što je daleko ne samo u prostoru i vremenu, nego i u stvarnom izgledu. Mi znamo naime samo za tlorisnu osnovu ovih crkvice, a nemamo nikakvih podataka o njihovoj stvarnoj konstrukciji i njihovom izgledu. Ove crkvice imaju tloris u obliku križa i takav njihov tloris

sličan je samo tlorisu crkava raške škole u kasnoj njezinoj periodu, pa prema tome ne mogu doći u obzir za objašnjenje postanka raške škole.

Moram naime upozoriti, da glavne raške srednjovjekovne crkve pokazuju tokom vremena postepeni prijelaz od građevine s longitudinalnim akcentom prema građevinama, u kojima — bar u tlorisnim linijama — sve to više dolazi do izraza križna shema. Takozvani *transept bas*, koji se isprva javlja u obliku relativno skromnih vestibila prigrađenih uzdužnom brodu (Studenica iz kraja XII. stoljeća), pretvara se u kasnijim građevinama u široke pobočne prostorije usko povezane s brodom, kojeg se dužina smanjuje, pa tako jezgra čitave osnove poprima izgled jednokrakog križa (Arilje iz kraja XIII. stoljeća). Jasno je prema tome, da tip crkava raške škole nije gotov i izrađen uvezen u Srbiju ni s Istoka ni sa Zapada, nego se on razvio na tlu same Srbije. Longitudinalna tendencija prvih građevina odgovara tradicijama graditeljstva Zapada, a prožimanje takve sheme osnovom na križ kasnijih građevina odgovara praksi umjetnosti Bizanta. Uporedo s time, kako se Srbija Nemanjića iza prvotnog kolebanja između Zapada i Bizanta tokom vremena širi na Balkanu i približava Bizantu, tako se to odražuje i u razvoju njezina graditeljstva. Sve sam to smatrao potrebitim ovdje iznijeti, jer to nije bez veze s pitanjem Sv. Marije na Mljetu. Ako je u vrijeme Studenice — a to je i vrijeme postanka Sv. Marije na Mljetu — transept bas bio još samo izvanjski prigrađeni vestibil, to lakše ga je primorski majstor mogao i izostaviti. (Sv. Nikola u Kuršumliji iz vremena o. g. 1068—1172. ima samo s jedne strane vestibil, nešto nalik na Millet-ov transept bas a Đurđevi Stupovi kod Berane o. g. 1220 ga uopće nemaju).

Fisković se pita, da li Sv. Marija na Mljetu nije utjecala na razvoj raške škole, jer znamo, da je Mljet u to doba bio dio srpske države, a umjetnički su utjecaji redovito prodimali s primorja u unutrašnjost. Mislim, da u tome ima dio istine, ali valja nam razlikovati. Arhitektonsko-plastička dekoracija apulijskog značaja na nekim crkvama raške škole građenim u kamenu vrlo je vjerojatno preko primorja našla put u unutrašnjost; jer, da su talijanski majstori iz Apulije izravno donijeli na Balkan svoju umjetnost, to bi se odrazilo jače i jasnije i u arhitektonskoj koncepciji osnove i konstrukcije raških građevina. Ali pre-

ma svemu onome, što sam gore iznio, ova posljednja, to jest arhitektonska koncepcija tih crkava jest samostalno djelo srednjovjekovne raške Srbije.<sup>10</sup>

6.

Vrlo aktivni i marljivi istraživač dalmatinske historije umjetnosti u posljednje vrijeme K. Prijatelj više je puta pisao o školi t. zv. dalmatinskih slikara primitivaca XV. stoljeća, koja da se, pored kontakta s umjetnošću Mletaka, razvila na bazi ostavštine škole grčkih ikonopisaca, *pictores greci*, koji se javljaju u Dalmaciji sredinom 14. stoljeća (usp. na pr. članak *Arhitektura*, Zagreb, 1950, br. 2-8, str. 22.).

U Zadru se g. 1314. nalazi slikar *Joannes Clericopulo*, u Kotoru se oko g. 1330. spominje obitelj *Nicole pictoris greci*, a nešto kasnije u Dubrovniku *Hemanuel grecus pictor* i *magister Georgius grecus pictor*. Ovi *pictores greci*, koji ili dolaze prigodno na rad s Balkana i iz Grčke ili su pripadnici grčkih naseobina, koje se javljaju u srednjem vijeku u trgovačkim gradovima dalmatinskog primorja, svakako su samo epizoda u srednjovjekovnoj umjetnosti Dalmacije. Oni su

rijetka pojava u nizu tradiranih imena srednjovjekovnih slikara u Dalmaciji, koji su ili domaći ljudi sa slavenskim imenima ili majstori, što prigodno dolaze u naše krajeve sa susjednog Apeninskog poluotoka. A isto su tako rijetki sačuvani radovi, koje im možemo s nekim pravom pripisati: to su na primjer zidne slikarije u svetištu crkvice Rize Bogorodice u Bijeloj u Boki Kotorskoj i slikarije pred više decenija otkrivene pod žbukom u svetištu katedrale u Kotoru čisto bizantskog, unutarnjobalkanskog značaja.<sup>11</sup>

Velika većina slikarskih djela u srednjovjekovnoj Dalmaciji povodi se međutim u sačuvanim spomenicima, zidnim slikarijama, drvenim slikanim raspelima i ikonama svetaca na dasci kao i u ukrasu iluminiranih kodeksa, za umjetnošću Zapada i Italije i pokazuje samo onu primjesu bizantskih elemenata, koja je opća svojina srednjovjekovne slikarske umjetnosti Zapada, pogotovo Italije. Djela dalmatinskih primitivaca XV. stoljeća neprispodobivo su bliža radovima kasnotrećenteskih mletačkih slikara, koji realiziraju karakterističnu sintezu bizantskih i zapadnjačkih gotičkih elemenata, negoli spomenutim slikarijama *pictores greci* u Boki Kotorskoj. Zato se i događalo, da su dobri poznavaoi umjetnosti Dvořak i Fiocco pripisivali djela naših primitivaca XV. stoljeća slikaru Lorenzu Venezianu (Dvořak: raspelo u Tkonu; Fiocco: Madonu u Gospi od Škrpjela kod Perasta i raspelo kod dominikanaca u Dubrovniku). I dokumenti u arhivima potvrđuju nam za XV. stoljeće prigodni boravak slikara iz Dalmacije u Mlecima. Prema svemu ovome možemo reći, da bizantinizam dalmatinskih primitivaca potječe više negoli iz domaće tradicije, a pogotovo više negoli iz djelatnosti naših *pictores greci*, od dodira dalmatinskih majstora s umjetnošću Mletaka.

Mislim ipak, da je Prijatelja navelo da poveže dalmatinske primitivce uz raniju djelatnost slikara u istom kraju u biti ispravno saznanje, da se pojava tako razgranjene škole predstavljene od samih domaćih majstora, kako je ona dalmatinskih slikara XV. stoljeća, ne može protumačiti samim dodirima s Mlecima. Ne javljaju se takve škole u provincijskoj i periferijskoj sredini kao *deus ex machina* ni iz čega. One svakako nadovezuju na djelatnost, iskustvo i zanatsku spremu radionica, koje otprije postoje u tom kraju, iako

<sup>10</sup> Čini mi se, da ima još jedna građevina srednjovjekovne Srbije, koja nije pravo uočena u svojem značenju i jednostrano se veže uz utjecaj Zapada, a to su *Visoki Dečani*. Svakako je arhitektonsko-plastička dekoracija romaničkog, apulijskog karaktera, pa i neki su gotički detalji ove crkve zapadnjačkog podrijetla; to je i razumljivo već po tome što je njezin graditelj bio franjevac Vid iz Kotora (g. 1327—1335). Ali Dečani su ustvari tipično djelo svojeg kraja, a i svojeg vremena: i to ono prvo u svojoj arhitektonski-plastičkoj dekoraciji, a ovo posljednje u svojoj osnovi. Arhitektonsko-plastička dekoracija apulijskog značaja vanjskih strana crkve je neprekinuta tradicija crkava raške škole građenih u kamenu od Studenice pa sve do Banjske, koja je posljednja bila podignuta u drugom deceniju XIV. stoljeća, dakle samo decenij prije Dečana. A peterobrodna osnova Dečana, jest isto tako bizantska kao i osnove ostalih suvremenih trobrodskih crkava sa središnjom kupolom i upisanim križem u Srbiji i Makedoniji (Gračanica, Nagoričino). Čini se, da nisu bili iskorišteni rezultati istraživanja Brunova, koji je još g. 1927. u *Byzantinische Zeitschrift* (XXVII str. 66. ss. *Die fünf-schiffrige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst*) dokazao, da je pored trobrodne crkve na kupolni križ, koja je našla put u sve krajeve bizantskog kulturnog utjecaja, postojao u samom Carigradu niz crkava s veličanstvenom osnovom na pet brodova, koja se rijetko javlja izvan prijestolnice. Na ove se posljednje nadovezuje po mojem mišljenju i crkva u Dečanima. U XIV. stoljeću nemanjička Srbija povezuje se uže s Bizantom, i dok građevine Milletove »vardarske škole« poprimaju jednostavniju, trobrodnu osnovu bizantskih crkava s upisanim križem, Dečani su, u svojoj jezgri, u vezi sa spomenutim prijestolničkim peterobrodnim građevinama. — U ovom me je mišljenju još više utvrdilo saopćenje izneseno na savjetovanju konzervatora u Splitu u aprilu 1953, po kojemu je posljednje istraživanje Bogorodice Ljeviške u Pzrenju pokazalo, da je kralj Milutin g. 1307. trobrodnu bazilikalnu građevinu pregradio u crkvu na križ i kupolu, koja je imala u stvari pet brodova (usp. također A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovjekovnoj Srbiji*, Beograd 1950, str. 218).

<sup>11</sup> Usp. Recueils Uspenskij, Paris 1932. Vol. II/2 str. 354.

se ne nadovezuju na stil i formu ranije domaće umjetničke djelatnosti, koja se razvija u takvim sredinama po pobudama izvana. Pa zbog toga ne trebamo dalmatinske primitivce - slikare jednostavno vezati uz *pictores greci*, koji su sporadična pojava u dalmatinskom primorju i koji bizantske elemente primjenjuju u drugačijoj mjeri i načinu od naših primitivaca.

## 7.

Na jednom pilastru, u prvom katu katedrale u Splitu, koji je bio postavljen naknadno u XV. st., da se učvrsti zarana trošan zvonik, isklesan je anđel, što nosi grb splitskog nadbiskupa Dujma de Judicibus. Za vrijeme Dujmova biskupovanja, krajem drugog decenija 15. st., izvršeni su radovi na popravku zvonika. A. Venturi je pripisao anđela s grbom Jurju Dalmatincu. Postavilo se pitanje, kako je grb nadbiskupa, koji je g. 1420. morao pred Mlečićima bježati iz Splita, izrađen od majstora Jurja, koji je tek četrdesetih godina stoljeća mogao djelovati u Splitu; i ja sam za objašnjenje tog fakta pretpostavio, da mletačke vlasti nisu željele, da se javno istakne nadbiskupov grb u prvo vrijeme, dok je bila svježja uspomena na njegovu protumletačku djelatnost za vrijeme borbe za predobijanje Splita.

C. Fisković je nedavno u članku objelodanjenom u *Zborniku Marka Marulića*, Zagreb 1950. str. 133. ss. podvrgao ponovnom podrobnom ispitivanju ovog anđela s grbom i došao do uvjerenja, da on ne samo nije lično djelo Jurja Dalmatinca, nego je rad iz kruga majstora Bonina da Milano, koji je u Splitu i u dalmatinskom primorju radio nekoliko decenija prije.

Utvrđenje umjetničkog oeuvera i razgraničenje ličnog rada nekog srednjovjekovnog majstora jest uvijek težak posao. Gdje nemamo arhivskih podataka o nekom djelu,<sup>12</sup> temeljimo naš sud na stilskim oznakama, koje neki majstor ispoljava, i na detaljima dekoracije i ikonografije, koje on rado upotrebljava u djelima, koja sigurno potječu od njegove ruke. Prešutna je pretpostavka pri tome, da je on trajno zadržao svoje bitne osobine. Ovakav temelj našeg suda nije uvijek najčvršći. S jedne strane, uslijed posebnih uvje-

<sup>12</sup> I onda, kada imamo arhivskih podataka o nekom djelu, vrlo često nam oni ne pomažu mnogo u pitanju ličnog autorstva majstora, jer su to većinom bilježnički akti i odluke vlasti o narudžbi ili isplati stanovitih radova rukovodiocu majstorske radionice, pa iz njih ne proizlazi stvarni udio rada pojedinog člana radionice, *botegi*.

ta rada u *botegi*, postoji mogućnost, da se nadareni pomagač u nekom djelu znatno približi majstorovu načinu rada; a s druge strane, ima više razloga, da djela nekog majstora ne izgledaju uvijek jednako i ne pokazuju uvijek jednake osobine. Razliku u radu može izazvati drugačija vrsta djela, koje je majstoru naručeno, drugačiji uzorak, koji je majstoru poslužio pri izradbi djela, drugačiji stepen u majstorovu zanatskom i umjetničkom razvoju i veći ili manji udio u izvedbi djela od strane sudrugova u *botegi*.

Samo nekoliko primjera u potvrdu rečenog. U koru pavlinske crkve u Lepoglavi pokraj monumentalnih fresko-slikarija Ivana Rangera iz prve polovice XVIII. stoljeća nalaze se male uljene slike svetaca-pustinjaka na naleđima drvenih kornih sjedala; Jiroušek pripisuje i ove sličice Rangeru objašnjujući očitu razliku u izgledu zidnih slikarija i uljenih sličica drugačijom tehnikom i vrstom slikarskog rada. Na nutarnjim pilastrima Radovanova portala iz Trogira iz XIII. stoljeća prikazane su alegorije mjeseci u godini: iako su likovi lijevo postavljeni pred praznom pozadinom, a desno su gotovo obavijeni gustim granjem i lišćem, svi pisci pripisuju jedne i druge jednom te istom majstoru, jer se razlika objašnjava dvjema različitim predlošcima, koje je majstor upotrebio za ove kompozicije. Nedavno je Fisković objelodanio dva signirana rada kasnorenesansnog kipara Nikole Lazanića, oltarni reljef u crkvi sv. Petra u Nerežišćima na Braču iz g. 1578. i dva kipa u crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku naručena u majstora g. 1589. Razlika između bračkog reljefa i dubrovačkih kipova je tolika, da bez signature ne bi nitko ove radove pripisao ruci istog majstora; a objašnjava nam tu razliku razvoj između ta dva datuma majstora, na kojega je povoljno djelovao boravak u Rimu god. 1581—1584.

Rad u *botegi* bio je u pravom smislu riječi kolektivan ne samo u pogledu izvedbe cjeline, nego često i u pogledu izradbe pojedinih dijelova. To proizlazi iz sačuvanih ugovora sklopljenih između naručitelja i majstora; a potvrđuju nam to i mnoga sačuvana djela. Arhitekt i kipar Juraj Dalmatinac obvezuje se god. 1441. u ugovoru s crkvom u Šibeniku, da će na katedrali raditi vlastoručno, *laborare de sua manu tam in fabricando quam in sculpendo*; ali god. 1452. obvezuje isti majstor svog pomagača Andriju Alešija, da će mu ovaj dostavljati određene detalje i uz to dovršiti 4 kipa, koja će mu Juraj predati abocirane,

*pollire et netare quattuor figuras quas dictus mg. Georgius sibi dabit disgrossatas.* Kapelu bl. Ivana Ursinija u trogirskoj katedrali izvodio je Nikola Firentinac sa svojom radionicom. U nišama kapele neki su kipovi nesumnjivo njegovo lično djelo, a drugi lično djelo njegova pomagača Andrije Alešija, ali tu su također dva kipa, Sv. Ivan Evangelist i još jedan apostol, koji su očito rezultat skupnog rada jednog i drugog majstora, jer dolihokefalne glave kipova odaju način Alešija, a nemirni nabori njihovih haljina način Firentinaca.<sup>13</sup>

U konkretnom slučaju anđela s grbom nadbiskupa Dujma na zvoniku katedrale u Splitu, mislim, da je Fisković pravilno uočio, da ta skulptura nema ni visok kvalitet ni tipične oznake ličnih radova majstora Jurja Dalmatinca; ali se ne slažem s mišljenjem, da je to rad iz kruga Bonina da Milano, daleko manje talentiranog majstora, koji je god. 1427. u splitskoj katedrali podigao kapelu i oltar sv. Dujma. Po svojoj je kvaliteti anđeo s grbom na zvoniku ipak daleko jače djelo od beskrvnih likova majstora Bonina, a u detaljima izvedbe ne pokazuje većih analogija s anđelima nosiocima grbova na majstorovu oltaru iz god. 1427.

Ima još jedna činjenica, koja me učvršćuje u mišljenju, da je grb nadbiskupa Dujma ipak bio postavljen neko vrijeme pošto su bili izvršeni radovi popravka trošnog prvog sprata zvonika; to je izgled kapitela s jako istaknutim ugaonim kovrčama na pilastru iznad grba nadbiskupa Dujma. Prvi sprat zvonika, podignut u romaničkom stilu u XIII. stoljeću, pokazao se zarana trošnim i morao je biti učvršćen gotičkim pilastrima krajem drugog decenija XV. stoljeća; god. 1416. ovlastio je nadbiskup Dujam *operarius* Tvrdoya na sve mjere i pothvate potrebite za zvonik; na naknadno umetnutom pilastru sa sjeverne strane prvog kata zvonika jest grb načelnika Grigogona, koji je god. 1418. bio na čelu grada, a nadbiskup Dujam, čiji se grb nalazi na sjevernoj strani ovog kata zvonika, već je god. 1420. morao

zauvijek otići iz Splita i napustiti brigu oko splitske crkve. Kapitel nad njegovim grbom s jako istaknutim kovrčama u četiri ugla jest tip kapitela, koji se tek dvadesetih godina javlja na Palazzo Ducale u Mlecima, pa je malo vjerojatna njegova pojava u Dalmaciji u konzervativnoj i zaostaloj radionici majstora Bonina, još prije pojave tog kapitela u Mlecima. Kapiteli iznad ostalih naknadno umetnutih pilastara ovog kata drugačiji su i u svojoj biti stariji i zapravo još trećenteski tipovi kapitela. Radi svih ovih razloga, mislim, da je anđeo s grbom na splitskom zvoniku, iako ne će biti vlastoručno Jurjevo djelo, ipak bliži njegovu vremenu i krugu negoli vremenu i krugu majstora Bonina da Milano.

## 8.

*Andrija Aleši* iz Drača zanimljiva je ličnost u umjetnosti dalmatinskog primorja XV. stoljeća. Kao majstor nesamostalne naravi on je najprije pomagao Jurju Dalmatincu i radio kao graditelj i kipar u Jurjevim kasnogotičkim oblicima, iza toga je stupio u suradnju s donosiocem renesanse u dalmatinsko primorje Nikolom Firentincem, dijelom usvojio njegove nove, renesansne ukrasne motive i tako došao do miješanih gotičko-renesansnih oblika. Najbolji primjer djela izvedenog u ovim oblicima jest krstionica katedrale u Trogiru, koju je Aleši podigao god. 1467., kada je u naše primorje već bio stigao Nikola Firentinac, s kojim je Aleši godinu kasnije preuzeo gradnju monumentalne kapele bl. Ivana u istoj katedrali. Tu, u krstionici katedrale, Aleši je po mom mišljenju prvi put upotrebio motiv plitkih kaneliranih niša sa zašiljenom školjkom u vrhu, i taj motiv otada prati i označuje njegov rad i rad onih majstora, što rade u njegovu pravcu. Juraj Dalmatinac je poznavao samo motiv niša plitko izdubenih u zidu s gotički zašiljenom školjkom u vrhu a bez ukrasa, i upotrebio je ovaj motiv na vanjskim stijenama sakristije šibenske katedrale građene 50-tih godina XV. stoljeća.<sup>14</sup> Aleši je ovaj motiv

<sup>13</sup> Usporedi za slikarije u Lepoglavi članak *Barok* u Hrvatskoj enciklopediji, Zagreb 1941. sv. II. str. 250.; za Radovanov portal u Trogiru Lj. Karaman *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Zagreb 1938., str. 12.—13.; za *Lazanićeve* kipove: C. Fisković-K. Prijatelj *Prilozi povijesti umjetnosti u Dubrovniku*, Split 1950. str. 28.—29. (slika kipa u Dubrovniku) i *Brački zbornik*, Split 1940. (slika reljefa u Nerežišćima); za kipove u kapeli bl. Ivana u Trogiru članak H. Folnesicsa u *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission etc.*, Beč 1914. Bd. 1914. str. 119. i 120.

<sup>14</sup> Još u svojoj knjizi *Umjetnost u Dalmaciji, XV. i XVI. vijek*, Zagreb 1933. (str. 77. bilj. 20.) iznio sam razloge, zbog kojih kanelirane plitke niše u svetištu šibenske katedrale tik do Jurjeva *piliere* s natpisom iz god. 1443. nisu iz tog vremena, nego iz kasnije faze gradnje katedrale, koju fazu nedaleki grb kneza Malipiera vremenski fiksira oko god. 1448. U prvi je mah začudno, da u svetištu katedrale imamo od Jurjeve ruke samo podnožje svetišta do vijenca s glavama i ovaj *piliere*; ali to je vrlo vjerojatno posljedica i rezultat djelomičnog pregrađiva-

upotrebio u unutrašnjosti trogirске krsionice; tu se taj motiv našao između renesansnih kaneliranih pilastara, koje je on s ostalim renesansnim ukrasnim inventarom upravo bio preuzeo od umjetnosti Nikole Firentinca, pa je kanelire pilastara protegao i na plitke niše između njih. Tako je Aleši došao do vrlo ukusnog i efektnog motiva.

Istina, nije nam nigdje zapisano, da Aleši nije taj motiv upotrebio prije god. 1467., kada — već pod utjecajem Nikole Firentinca — diže trogirsku krsionicu. Ali kraj njegove nesamostalne naravi nije vjerojatna pojava tako izrazito renesansnog motiva u njegovu radu u vrijeme, dok se on drži Jurjevih gotičkih oblika. Fisković ne dijeli ovo mišljenje i iznosi dva primjera motiva plitkih kaneliranih niša sa školjkom u vrhu iz Splita i iz Raba navodno iz godina 1448. odnosno 1456. (Fisković C. - Prijatelj K., *Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i u Rabu*, Split 1948., str. 20.). Po mojem mišljenju, međutim, nemamo dostatnih razloga, da dva ulomka propalih ogradna s tim motivom datiramo upravo navedenim godinama i izmijenimo vrlo vjerojatnu pretpostavku, da je do pojave motiva kaneliranih niša došlo kako sam gore iznio.

Fisković drži pilastric s kaneliranim nišama, koji je kod nedavne pregradnje crkve dominikanaca u Splitu bio izvučen iz zida crkve, radom majstora Alešija iz god. 1448. Te se godine naime majstor ugovorom obvezao, da će u crkvi dominikanaca podići kapelu sv. Katarine prema uzoru kapele bl. Arnira, koju je par godina prije bio podigao majstor Juraj u crkvi duvna benediktinki. Međutim u poznatom dijelu ugovora za gradnju kapele sv. Katarine ne spominje se majstorova obaveza da napravi ogradu u kapeli; a iz zida izvađeni pilastric po svoj je prilici pripadao nekoj takvoj ogradi. U sačuvanoj arhitekturi kapele bl. Arnira, koja je majstoru imala služiti kao uzor pri gradnji kapele sv. Katarine, sami su

nja tokom daljnje gradnje katedrale. Vrlo je naime vjerojatno, da je Juraj u svetištu izveo više nego što mi danas od njega imamo. Na to nas upućuje tekst s natpisom god. 1443., koji kaže, da je majstor Juraj *fecit hoc opus curvarum*; a kuva u dokumentima ovog vremena dolazi u značenju presvođene prostorije osobito svetišta crkve. Up. u Fisković C.-Prijatelj K., *Albanski umjetnik Andrija Aleši* n. dj. dokumente na str. 27., bilj. 51. *la cova della gesia*, na str. 29., bilj. 52. *ad curvam ecclesie, murum curve ecclesie* i bilj. 54. *in curva ecclesie* te na str. 42., bilj. 125. *sub arcu curve*.

kasnogotički Jurjevi motivi i nema motiva niša s renesansnim kanelirama. Nemamo nadalje nikakva dokaza, da je iz zida izvađeni pilastric pripadao ogradi kapele sv. Katarine, a pogotovo da on potječe baš iz vremena gradnje kapele god. 1448. Crkva je svakako imala više kapela i na njoj se radilo i poslije god. 1448. Sam majstor Aleši živio je i radio u Splitu do kraja stoljeća, a da i ne govorimo o tome, da su vrlo vjerojatno pomagači u majstorovoj radionici i sljedbenici njegova pravca također prisvojili motiv kaneliranih niša. Nemamo ukratko dokaza, da pilastar iz Sv. Dominika u Splitu potječe iz god. 1448.

Slično je s tvrdnjom o pilastricu u Rabu iz god. 1456. Ove je godine rapski plemić Petar Car naručio u Alešija dvije ogradice, jednu za svetište franjevačke crkve u Kampori, a drugu pred oltarom Kristova tijela u rapskoj katedrali. Kod opisa naručenih ogradna spominju se pilastrici s anđelima-svječonošama i s grbom donatora Cara. U unutrašnjosti je katedrale pri ulazu u crkvu uzidan pilastric s poprsjem anđela, koji drži svijeću, s Carevim obiteljskim grbom, a ukrašen je motivom plitkih kaneliranih niša. Nemamo međutim ni ovdje striktnog dokaza, da ovaj ulomak potječe upravo od ograde ispred oltara Kristova tijela naručene god. 1456. Ova je oграда odstranjena i propala povodom kasnije pregradnje kapele.

U rapskoj katedrali kao i u drugim crkvama Raba ima danas, a bilo je prije još više ogradna napravljenih od stupića i pilastrica; na njima su poprsja svetaca ili anđela-svječonoša i grbovi donatora. Ništa nije na putu pretpostavci, da je neki član obitelji Car desetak godina poslije narudžbe ograde za kapelu Kristova tijela u katedrali pa i nešto kasnije naručio za katedralu ili za koju drugu crkvu u Rabu sličnu ogradu, na kojoj se javio novi, omiljeni motiv plitkih kaneliranih niša. Rekoh, ili za koju drugu crkvu u Rabu, jer su iz porušenih crkava ili pregrađenih kapela dospijevali ulomci u drugu crkvu u Rabu. Fisković, na primjer, misli, da kasnogotička oграда sa grbom obitelji Skafa u pokrajnjoj kapeli katedrale potječe od ograde, koju je Nikola Skafa dao izraditi po majstoru Alešiju za crkvu sv. Ivana u istom gradu (1454—1456).

Moram upozoriti na još jednu okolnost. U isto vrijeme god. 1456., kada je Petar Car ugovorom naručio ogradu za kapelu Kristova tijela u katedrali, naručio je sličnu ogradu za svetište crkve

u Kampori. I ova je posljednja, kao i ona prva, s vremenom odstranjena i uništena, ali je Fisković prepoznao ulomke nekadašnje ograde uzidane i razbacane kojekuda u Kampori; međutim između njih ne spominje ulomak s motivom kaneliranih niša. Nema tog motiva ni na Alešijevoj ogradi u kapeli na kraju sjevernog pobočnog broda katedrale, koju je god. 1454—1456 izradio za rapskog biskupa Ivana Skafu, niti na ogradi istog majstora u pobočnoj kapeli katedrale, koju je izradio istih godina 1454—1456 za Nikolu Skafu (izvorno u crkvi sv. Ivana).<sup>15</sup> Nikakva nas nužda prema tome ne tjera, da ulomak ograde u vidu pilastrica s kaneliranim nišama i grbom obitelji Cara na ulazu u katedralu držimo djelom iz vremena boravka i rada majstora Alešija 50-ih godina XV. stoljeća u Rabu.

### 9.

U *Historijskom zborniku* IV. god. 1951. iznio sam u posebnom članku razloge, zbog kojih mislim, da je pojava i miješanje gotike i renesanse na zgradi Divone u Dubrovniku posljedica gradnje u dva navrata: Protivno mišljenje zastupa Fisković, koji drži, da je današnja Divona u cjelini izgrađena oko god. 1520., kada su domaći graditelji u Dubrovniku pored renesansnih upotrebljavali i gotičke motive (podignuta po nacrtu Paskoja Miličevića a u izvedbi graditelja iz obitelji Andrijića). U spomenutom sam članku nastojao pokazati, kako je pitanje miješanja stilova u našem starom graditeljstvu vrlo složeno, i kako nam kod te pojave na jednoj zgradi valja razlikovati, da li se radi: 1. o prelaznom gotičko-renesansnom stilu u punom smislu riječi (primjeri: Alešijeva krstionica i Cippicova palača u Trogiru, dijelovi svetišta katedrale u Šibeniku iz druge polovice XV. stoljeća); 2. ili o tvrdokornom pridržavanju gotičkih oblika u renesansnom domaćem graditeljstvu (primjeri: crkve i ljetnikovci graditelja iz obitelji Andrijića u prvoj polovici 16. stoljeća); 3. ili pak o posljedici kasnije pregradnje i nadogradnje neke već prije podignute građevine (Divona). Čitav je spor u tome, što ja držim Divonu primjerom ovog trećeg, a Fisković primjerom onog drugog.

<sup>15</sup> Usp. Fisković-Prijatelj, n. dj., str. 20. (Kampora), 16. (Ivan Skafa) 21. (Nikola Skafa) i Iveković C. M., *Bau- und Kunstdenkmale in Dalmatien*, Wien 1922. Bd. VI, Tab. 5 (Nikola Skafa) i zbirka fotografija Jugoslavenske akademije znan. i umj. u Zagrebu br. 17.

On je u časopisu *Republika* (Zagreb 1951. br. 1, str. 52—61.), objelodanio iscrpan i zanimljiv članak o domaćem dubrovačkom graditeljstvu renesansnog značaja, koje još u XVI. stoljeću pridržava obilate gotičke reminiscencije. Ovim se člankom, međutim, ne pobijaju konkretni argumenti, koje sam naveo u spornom pitanju vremena izgradnje Divone: tu je samo tvrdnja, da griješe oni, koji prozore prvog kata Divone sa kapitelima tipičnim za dubrovačku kičenu gotiku uspoređuju s onima mletačkih palača. Ali baš na ove kapitule se nisam pozivao u svojoj argumentaciji o slijedu gradnje Divone. Kapiteli sa živo pokretanim lisnatim kovrčama došli su u dalmatinsko primorje, pa i u Dubrovnik iz umjetnosti mletačkog *gotico fiorito*; ali su se oni tu brzo udomaćili i stvarno su oni tipični motiv za dubrovačke gradnje u vrijeme Paskoja Miličevića i Andrijića. U prilog svoje teze pozivao sam se na trbušasti oblik luka pobočnog prozora prvog sprata Divone, na brojne male lukove kružišta ovih prozora, što vise poput zavjese bez potpore stupića; pa na veliku središnju triforu ovog sprata, čvrsto stegnuta u pravokutni okvir i čipkasto probušenu četverolisnim otvorima bogatog kružišta. — Sve su to tipični motivi palača mletačkog *gotico fiorito* iz sredine XV. stoljeća i vrlo je nevjerojatno, da bi se oni javili na građevini, za koju je dao model Paskoje Miličević, koji projektira prizemni trijem i drugi sprat Divone u čisto renesansnim oblicima, a izvode je Andrijići, koji u svojim ljetnikovcima, istina, miješaju renesansu i gotiku, ali na posve drugačiji način i uporabom posve drugačijih elemenata i motiva.

U istom broju *Republike* u članku o specifičnosti arhitekture Dubrovnika N. Šegvić pridružuje se Fiskovićevu mišljenju o gradnji čitave Divone početkom XVI. stoljeća i objašnjava miješanje gotičkih i renesansnih oblika na toj zgradi utilitarno-funkcionalnim premisama. Kod Divone, Kneževa dvora i niza ljetnikovaca u Dubrovniku radi se, veli Šegvić, o svijesnoj uporabi renesanse u prizemlju i o gotičko-renesansnoj obradi gotičkih katova. Gotičke trifore i monofore u katovima izazvale su potrebe naglašavanja reprezentacije, a uzimanje renesansnih elemenata u prizemlju određeno je potrebom privlačenja masa javnoj zgradi i njihova upućivanja u tu zgradu arkadama i trijemovima. Lako je uvidjeti forsiranost ovakvog objašnjenja, jer reprezentativne mogu biti i gotičke i renesansne palače, dapače su ove posljednje u nas u pravilu

dostojanstvenije i reprezentativnije od onih gradjenih u kasnoj gotici, uvijek sklonoj slikovitosti; trijemovi u prizemlju dižu se u vrijeme gotike sa šiljastim arkadama isto kao što se u vrijeme renesanse grade s polukružnim arkadama. I na Kneževu dvoru u Dubrovniku, navodnom uzoru za gotičko-renesansnu kompoziciju Divone, bile su prije velike katastrofe god. 1463. arkade u prizemlju gotički zašiljene, a tek su u obnovi iza te katastrofe renesansno zaobljene.

Ovim povodom još par riječi o suradnji arhitekata kod proučavanja historijsko-umjetničkih spomenika. Ova je suradnja prijeko potrebna i može biti od velike koristi i za objašnjenje i za utvrđenje činjenica kod spomenika. Konzervatorski zavod u Splitu počeo je sistematskom revizijom snimanja starohrvatskih građevina u Dalmaciji; trebat će to proširiti i na materijal ostalih perioda i ostalih krajeva. Ali preduvjet je, da se arhitekti pri tome pridržavaju historijske metode i imaju na umu stvarne prilike rada u prošlim vremenima; sjećam se slučajeva, u kojima se nisam mogao složiti s arhitektima, koji su, imajući u vidu racionalni rad graditelja u današnjici, izvodili odveć kategoričke zaključke o konstrukciji i svodovima iz debljine zida stare građevine.

\*

U nedavno objelodanjenom 7. svesku povremenih izdanja Konzervatorskog zavoda u Splitu, Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji, Split, 1953., Fisković u jednom članku ponovo insistira na jedinstvenoj izgradnji dubrovačke Divone početkom XVII. stoljeća.<sup>16</sup> On se pri tome još jednom pozivlje na činjenicu, da se pojedini gotički i renesansni motivi javljaju u svim dijelovima Divone kao na građevinama dubrovačkih graditelja Andrijića iz prve polovine XVI. stoljeća, a usto ističe u prilog svoje tvrdnje pomanjkanje uočljivih materijalnih znakova pregradnje na Divoni. Ja mogu samo ponoviti ranije iznesene protuargumente. Prvo je, da gotika i renesansa na Divoni nije ona ljetnikovaca i crkava, koje su Andrijići dizali prvih decenija XVI. stoljeća: gotika prvog sprata Divone odaje majstora pod utjecajem mletačkog gotico fiorito iz sredine XV. stoljeća, a renesansa trijema u prizemlju i drugog sprata Divone pokazuju, da je Paskoje Miličević poznavao oblike visoke renesanse, ka-

kovi su se početkom XVI. stoljeća bili pojavili u srednjoj Italiji i Rimu. Motivi specifični za graditeljske radionice Andrijića javljaju se na Divoni, osim u prizemlju, samo u vrlo malenom opsegu i postotku. Oni su neminovna posljedica činjenice, da su upravo majstori iz obitelji Andrijića bili oni, koji su prema modelu već pokojnog Miličevića izveli u cjelini renesansni trijem i drugi sprat, koji ranije nisu postojali, a usto su, prema ukazanoj potrebi proširenja skladišta za carinsku robu, temeljito pregradili prizemlje, u kojemu je bilo to skladište smješteno, i u mnogo manjoj mjeri zahvatili adaptacijama u prvom spratu. Drugi prigovor, koji sam iznio Fiskovićevu mišljenju, bila je činjenica, da su stari majstori znali izvesti pregradnje tako vješto, da nisu ostavljali uočljive materijalne znakove prezidavanja. Kao primjer toga mogu navesti trijem Kneževa dvora u Dubrovniku, koji je bio temeljito pregrađen velike eksplozije g. 1463. To je bilo učinjeno tako, da su naknadno zidanje konzolica, što pridržavaju svodove, kao i naknadno pregrađivanje stupova i arkada trijema te skulptiranog okvira ulaznih vrata u Dvor uočili tek stručnjaci na temelju proučavanja stilskih detalja i historijskih podataka o peripetijama zgrade.

U svojem posljednjem članku Fisković donosi mnoge pravilne estetske ocjene i točne konstatacije o raznim detaljima Divone, ali on iz tih ocjena i konstatacija izvodi zaključke, što iz njih nužno ne slijede.

Tako na primjer točno je, da drugi sprat Divone u svim detaljima rasporeda i izgradnje uzima u obzir raspored i detalje prvog sprata ispod njega i da je taj gornji sprat u svemu usklađen sa donjim spratom; iz toga međutim ne slijedi, da su oba sprata morala biti u isto vrijeme koncipirana i izvedena. Poznato je, da su stari majstori i te kako znali uskladiti novo, dograđeno sa starim, od prije postojećim. Primjer toga nam je katedrala u Šibeniku, na kojoj su dijelovi izvedeni u kasnogotičkom stilu u vrijeme Jurja Dalmatinca tako usklađeni s onim, što je kasnije bilo građeno u stilu renesanse u vrijeme Nikole Firentinca, da se dugo vrijeme mislilo i tvrdilo, da je čitava katedrala zidana od Jurja Dalmatinca ili barem da je sva građena po njegovoj koncepciji i nacrtu. Točna je također Fiskovićeva primjedba, da široki četvorni prozori južne strane prizemlja, što gledaju u trijem isturen pred

<sup>16</sup> Up. članak »O vremenu i jedinstvenosti gradnje dubrovačke Divone« str. 33—57.



zgradom, omogućuju dostatno svijetlo skladištima u prizemlju. Ali ti su prozori mogli dobiti takvu širinu i u slučaju naknadnog zidanja trijema u prizemlju. Točno je nadalje, da je veća širina arkade trijema pred ulaznim vratima u Divonu imala služiti lakšem unašanju i iznašanju robe iz skladišta; ali kod majstora Miličevića, koji voli strogu simetriju visoke renesanse (uporedi njegov drugi sprat Divone), upravo ovaj motiv asimetrične veće širine jedne arkade govori za to, da je majstor ovdje morao naći kompromis s onim, što je tu od ranije bilo i ostalo.

Fisković osobito insistira na nijekanju mletačkog karaktera prvog sprata Divone. Pri tome se on nuzgred pozivlje na Folnesicsa, koji da za Divonu piše, da na njoj mnogo što »unvenezianisch erscheint«. Folnesics je međutim točno uočio razliku između renesanse trijema i drugog sprata s jedne strane i gotike prvog sprata Divone s druge strane, pa za Divonu veli: Gerade in diesem Gebäude finden wir einen starken venezianischen Einschlag, trotzdem manches Detail wieder unvenezianisch erscheint. Očito Folnesics vidi »jaku venecijansku primjesu« u gotičkom prvom spratu Divone a ne u renesansnom drugom spratu i trijemu pred zgradom.

Fisković osporava moju tvrdnju o mletačkom karakteru prvog sprata Divone. On to radi uzimajući odveć doslovno moje riječi, rastavljaajući cjelovitu kompoziciju tog sprata u njezine pojedine motive i navodeći slične ili samo srodne motive na dubrovačkim građevinama XVI. stoljeća. Ovakvim postupkom mogla bi se osporiti svaka veza između grupa spomenika i ondje, gdje ta veza stvarno postoji.

Ja na primjer govorim o trbušastom luku monofora prvog sprata Divone kao o karakterističnom obliku mletačke kasne gotike. Fisković navodi iz Dubrovnika kao primjer trbušastog luka iz XVI. stoljeća kvadriforicu na Gučetićevoj palači, u koje su lukovi, što bi ih, istina, mogli ubrojiti u trbušaste, ali imaju sasvim drugačiji oblik od lukova na monoforama Divone; on navodi za uporedbu još lukove na prozorima ljetnikovaca u Dubrovniku i okolici, za koje jedva možemo reći, da su trbušasti. Ovo posljednje osjeća i Fisković pa se utječe domišljanju, da su Andrijići gradeći Divonu zbog veće visine njezinog prvog sprata morali produljiti krivulju luka i da su na taj način došli na Divoni do izrazito trbušaste linije lukova tamošnjih monofora. Među-

tim luk točno onakvog oblika kao na ovim monoforama odavna je u historiji umjetnosti poznat i priznat kao karakterističan kasnogotički graditeljski motiv i osobito omilio u mletačkom graditeljstvu (njem. Eselsrückenbogen).

Glavno je međutim, da se kod upoređenja monofora Divone sa arhitekturom građevina u Mlecima ne radi o samom obliku luka nego o skupu svih detalja tih monofora, koji očito govore za mletački gotico fiorito. Nadalje kao primjer lukova na prozorima bez potpore stupića Fisković navodi biforicu na sakristiji dominikanske crkve u Dubrovniku, koju da je vjerojatno sagradio Paskoje Miličević. Ali ta biforica je sasvim nešto drugo od monofora Divone, na kojima podno bogatog kružišta tri luka, što završavaju pinijom, vise u zraku poput zavjese. Uporedba kružišta u arkadama dominikanskog samostana i na prozorima Dvora u Dubrovniku je ustvari također promašena: ne radi se samo o četverolisnim otvorima nego o skupu motiva i cjelini, koja veže središnju triforu Divone s palačama u Mlecima a ne sa napomenutim građevinama u Dubrovniku.

Za rješenje spornog pitanja, da li prvi sprat Divone ima karakter mletačkog gotico fiorito iz sredine XV. stoljeća ili karakter arhitekture dubrovačkih graditelja iz početka XVI. stoljeća, trebamo uočiti jedan i drugi materijal u cjelini i uporediti ga s pročeljem prvog sprata Divone. A takvo upoređenje dovodi nas neminovno do zaključka, da ovo pročelje ima samo vrlo daleku sličnost s pročeljima dubrovačkih palača i ljetnikovaca Andrijićeva vremena, koja nas nikako ne sili da prvi sprat Divone guramo u krug i u vrijeme tih palača i ljetnikovaca<sup>17</sup>; a s druge strane ono se tako frapantno i mnogostruko podudara s pročeljima palača mletačkog gotico fiorito iz sredine XV. stoljeća, da to ne može biti slučajno nego nužno pretpostavlja neku vezu i ovisnost tih građevina.

Time ne tvrdim, da je stariji dio današnje Divone djelo mletačkog majstora. Mogao ga je graditi domaći majstor ili je takav majstor barem sudjelovao u gradnji. Za ovo govori činjenica, koju je Fisković uočio i istakao, a to je da na pročelju Divone nemamo motiva t. zv. žioka na raboš, a taj je bio jako obljubljen u to doba u

<sup>17</sup> Glede kapitela-bujnog kovrčavog lišća v. što sam gore rekao (str. 29).

Mlecima (na Divoni zamjenjuje ga motiv klasičnih zubaca); a usto se u kružistu središnje trifore na Divoni javlja motiv kuglica, što ga dubrovački majstori rado upotrebljavaju u XVI. stoljeću. Ovim motivima, na koje je Fisković upozorio, dodao bih polukružne arkade uokolo dvorišta u prizemlju Divone, što počivaju na glomaznim osmougaonim stupcima bez podnožja. Polukružni lukovi ovih arkada ne moraju biti znak nadolazeće renesanse, nego će radije biti primjer uporabe takovog oblika luka kod naših graditelja još u vrijeme gotike (primjer iz početka XV. stoljeća je podanak zvonika katedrale u Korčuli, iz 20—30-tih godina tog stoljeća prozori na zvoniku dominikanaca u Dubrovniku, a iz god 1445. loggia za zvona na tornju za sat u Dubrovniku).

Fisković u svojem posljednjem napisu o Divoni pozivlje se također u prilog svojeg mišljenja na arhivske podatke, koje je on nedavno našao u knjigama najmova za zgrade i dućane grada Dubrovnika. U ulici, koja je sa zapadne strane flankirala zgradu Divone, bili su od kraja 14. stoljeća, i to s obiju strana ulice, zlatarski dućani i po njima se ulica zvala Zlatarskom ulicom. Kada su g. 1516 imali početi radovi na Divoni prema modelu Paskoja Miličevića bila su oduzeta od zlatara tri dućana; za jedan od tih dućana se izričito kaže, da ima služiti da se u njemu pohrane materijal i alat za gradnju Divone. Šest godina kasnije, g. 1521. kada su se radovi na Divoni približavali kraju, bila su iz Divone uklonjena i preostala četiri zlatarska dućana. Od tada knjige najmova bilježe samo najmove za zlatarske dućane na drugoj, zapadnoj strani Zlatarske ulice nasuprot Divone.

Ovi podaci zapravo samo potvrđuju moj prikaz toka gradnje Divone. Da je Divona početkom 16. stoljeća bila iz temelja podignuta, vrlo teško bi dućani mogli ostati i biti u porabi kroz skoro sve vrijeme gradnje nove zgrade. Sredinom 15. stoljeća, kada je po mojem mišljenju današnja zgrada u svojoj ranijoj jezgri (t. j. bez trijema i drugog sprata) bila iz temelja podignuta, stvarno je dio zlatara, t. j. oni koji su imali dućane u zgradi Divone, morao privremeno napustiti Divonu i biti smješten na raznim mjestima grada. To možemo zaključiti iz odredbe Zelene knjige, kojom je dne 9. kolovoza 1459. bilo strogo naredeno svim zlatarima, da ne smiju vršiti svoj zanat drugdje nego u Zlatarskoj ulici.<sup>18</sup>

Ja dosad nisam u većoj mjeri iskoristio arhivske podatke u polemici oko vremena gradnje Divone. Nisam naimе smatrao toliko važnim utvrditi činjenicu, da li je današnja Divona rezultat jedne ili dviju perioda gradnje, koliko raspravom o spornom pitanju što bolje objasniti prilike i razvoj umjetničke djelatnosti u našem Dubrovniku. Od ranije su bili poznati samo oskudni podaci o Divoni; važne nove podatke našli su u posljednje vrijeme Fisković i Beritić u dubrovačkom državnom arhivu.<sup>19</sup> Ti podaci nisu međutim nikada bili objelodanjeni na okupu, a osim toga Fisković je dao samo kratak sadržaj a ne čitav originalan tekst dokumenata. Zato mislim, da je dobro da Fiskovićeve i Beritićeve podatke donesem poredane kronološkim redom kao prilog na kraju ovog članka. Prijepis originalnog teksta dokumenata citiranih od Fiskovića zahvaljujem susretljivosti upravitelja Državnog arhiva u Dubrovniku V. Foretića.

Zgrada carinarnice (Doana, hrv. Divona) bila je od davnine na svom današnjem mjestu na istočnom kraju Place kraj gradskih vrata Ploča. Zaključak grada poslije velikog požara g. 1296, koji je ušao u dubrovački statut (lib. VIII, cap. LVII), određuje da ulica, u kojoj je Divona, ima biti široka četiri koraka u čitavoj dužini sve do crkve sv. Nikole u Prijekom. U toj su ulici od kraja 14. stoljeća, kako rekosmo, bili smješteni dućani zlatara i to sa obiju strana (po njima se ulica u dokumentima zove ruga aurificum). Na Divoni se tokom vremena višekrat radilo i gradilo i u 14. i u 15. stoljeću. Gjelić navodi zaključak grada iz g. 1312 i iz g. 1356, da se dovrši zgrada Doane odnosno Sponze, kako se dubrovačka carinarnica u dokumentima nazivala.<sup>20</sup> Fisković također govori o ostacima starije zgrade iz 15. stoljeća u jugoistočnom uglu prizemlja današnje Divone.<sup>21</sup> Zlatarska ulica nije međutim zadržala svoju izvornu širinu, od 4 koraka, nego je s vremenom bila sužena prošire-

<sup>18</sup> Up. Vojnović K. Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj Zgb., 1900, sv. II, str. VIII, bilj. 2.

<sup>19</sup> Up. Fisković C. Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, str. 136—138, bilj. 377—393; Beritić L. Dubrovački graditelj Paskoje Miličević, Split 1948, str. 7—8, bilj. 20—24.

<sup>20</sup> Up. Gelcich G., Dello sviluppo civile di Ragusa itd. 1884, str. 78: dne 28. XII. 1312 zaključeno je da se dovrši Sponza, quae est pro Doana, a dne 27. X. 1356 quod Sponzia compleatur et fiat ostaria a muro Sponziae inversus S. Nicholaum.

<sup>21</sup> Up. Fisković, Prilozi itd. n. dj. str. 41.

njem Divone prema zapadu. Kada se je to zbililo, nije nam zabilježeno.<sup>22</sup>

O svemu ovome svi smo složni, a evo u čemu je spor. Početkom 16. stoljeća dubrovačka se trgovina bila znatno razmahala i pokazala se potreba za većim prostorom skladišta u Divoni. Po mišljenju Beritića i Fiskovića toj je potrebi bilo doskočeno tako, da je ranija zgrada (po F. iz 15. st.) bila porušena a nova iz temelja podignuta i to prema modelu koji je g. 1516. gradu bio predao Paskoje Miličević, a po njegovoj su ga smrti izveli uglavnom Andrijići (g. 1518—1522). Tekar tada je Zlatarska ulica bila sužena, a Divona je dobila današnju širinu prema zapadu. To je bilo izvedeno na taj način, što je proširena Divona obuhvatila i prostor dućana dotada isturenih ispred zapadnog zida zgrade.<sup>23</sup> Po mojem mišljenju naprotiv ulica je bila sužena a Divona proširena prema zapadu svakako već sredinom 15. stoljeća; a početkom 16. stoljeća je, prema modelu Paskoja Miličevića i u izvedbi Andrijića, bilo samo prošireno prizemno skladište i to tako, što je ono povećano prostorom odstranjenih zlatarskih dućana smještenih u prizemnom zapadnom krilu zgrade. Pri tome su bile izvedene veće adaptacije u prizemlju, manje u prvom spratu; i usto su, prema modelu Miličevića, novo podignuti trijem pred zgradom i završni drugi sprat. Bit će dobro, da potanko proučimo objelodanjene dokumente o radovima na Divoni po-

<sup>22</sup> Imamo ipak indicija da naslutimo, da se to nije zbililo prije 15. stoljeća. Zaključci iz g. 1312 i 1356 rabe izraz *compleatur* a to upućuje više na to da se dovršavala i pregrađivala postojeća zgrada, nego da se iz temelja dizala posve nova zgrada. Ponešto nejasan tekst u Filipa de Diversis oko g. 1440 ostavlja također utisak, da je još na mjestu stara zgrada carinare. Ona kao da je imala dva dijela, Doanu, bliže gradskim vratima i Sponzu zapadno od toga, i to regbi odijeljene od ulice između ta dva dijela. U de Diversis-ovom tekstu spominje se u vezi sa Sponzom *hospitium* (gostinjac) za strance, koji je bio podignut još g. 1356; i za taj se dio, koji je graničio sa Zlatarskom ulicom, veli, da je davno građen, up. Philippus de Diversis, de Quartigianis u Programma dell' i. r. ginnasio superiore di Zara, 1879—1880, Zara, 1881: *proximus est locus gabellae ponderis omnium mercantiarum quae cumulatim... venduntur. Huic (!) ad locum qui dicitur gabella seu Doana grandis est quaedam via lata... Est et alter locus ibi prope qui spongia vel potius mercantiarum extimatio... ab omnibus nuncupatur. Hanc domum antiqui struxerant amplam cum cisterna et cameris et porticibus semotam quidem a vicinia ut advenarum hospitium exercitet.*

<sup>23</sup> Up. Beritić, n. dj. str. 8: Zlatarske radione stajale su uz stari zid Sponze. Gradnjom današnjeg zida i uklapanjem u unutrašnjost Sponze tog prostora bivših zlatarskih radiona ulica je sužena i glavno pročelje produženo u današnjoj dužini; Fisković, članak o dubrovačkim zlatarima u Starohrvatskoj prosvjeti, ser. III, sv. 1, str. 157: To se vidi iz odluka Vijeća 1520 godine o proširenju Divone prema zapadu pri čemu su obuhvaćeni i dućani zlatara.

četkom 16. stoljeća imajuć u vidu napomenuta nasuprotna i sporna gledišta.

Još krajem 1513. g. Vijeće umoljenih grada Dubrovnika donijelo je zaključak o potrebi skladišta za robu (*fonticus*). God. 1515. dne 28. lipnja zaključak je bio ponovljen, i bile su izabrane tri osobe sa zadaćom da nađu zgodno mjesto i dadu izraditi model za prostrano skladište robe, koja je dolazila u carinaru. Nekoliko mjeseci kasnije, dne 16. siječnja 1516. isto je vijeće odobrilo model carinare (Dohana), što ga je gradski inžinir Paskoje Miličević bio izradio prema mišljenju stručnjaka i nadstojnika gradnje. Zaključeno je tom prigodom, da se odmah pristupi radovima.<sup>24</sup> Stvarno se to i namjeravalo učiniti, jer se još g. 1516. odstranjuju tri zlatara s dućana iz prizemlja Divone i za jedan se od njih izričito veli, da je dućan uzet od gradske općine. »per li feramenti de Sponza de pocho si comenzo fabricare et rami«. Međutim je već 18. kolovoza 1516. Paskoje Miličević umro. Mora da su radovi tim povodom stvarno bili obustavljeni; nemamo naime nikakvih vijesti o Divoni do samog kraja g. 1518, kada su Nikola i Josip Andrijić sklopili ugovor za radove na Divoni sa nadstojnicima gradnje »provisores fabrice fontici novi«.<sup>25</sup>

Vrlo je instruktivan tekst ovog prvog ugovora, što su ga Nikola i Josip Andrijić 23. prosinca 1518. sklopili za radove na Divoni. Oni se obvezuju u ugovoru, da će do korizme naredne godine izvesti trijem pred Divonom, jednu arkadu u prizemnom dvorištu i onoliko vrata i prozora koliko će od njih tražiti nadstojnici gradnje. U ugovoru se inače u detalju navodi, što će se izvesti, određuju se mjere i plate za pojedine dionice radova. Za trijem, koji se izvodi iz temelja, Andrijići se obvezuju, da će dati pet stupova, svih šest lukova, sve baze i kapitule stupova, pa profilirani vijenac iznad lukova, i sve tesance

<sup>24</sup> Beritić je ispravio netočno čitanje Folnesics-a u ovom dokumentu ponendo *murum* u ponendo *manum* secundum dictum modelum, što je Fiskoviću izbjeglo (up. Prilozi, n. dj. str. 56.).

<sup>25</sup> Značajno je, da se u ovom ugovoru kao i u svim drugim dokumentima, ugovorima i isplatama, u vezi s radovima na Divoni ovi nadstojnici dosljedno nazivaju provisores fabrice fontici ili novi fontici a ne Dohane i da zaključci Vijeća umoljenih također govore o potrebi izgradnje prostranog fontika. Samo se Miličevićev projekat spominje kao modelum pro fabrica Dohane, jer je on dao projekat za pregradnju čitave zgrade. Svakako se dobiva utisak, da je glavna svrha poduzetih radova bila dobivanje dovoljnog prostora za fontik. Smatram, da nije suvišno upozoriti i na ovu naoko sitnicu.

zida do završnog ruba trijema. A za unutarnje dvorište, u kojemu je deset arkada, Andrijići preuzimlju obvezu samo za izradbu jedne arkade.<sup>26</sup> Ovo upućuje na to, da se u dvorištu radilo o pregradnji; i ovakav utisak povećava još više daljnja odredba u istom ugovoru, da će nadstojnici gradnje tražiti od majstora, da izvedu potrebiti a poblize neodređeni broj vrata i prozora. Sjetimo se u vezi s ovim onoga, na što sam gore upozorio, a to je, da se baš u rasporedu vrata i prozora u prizemlju osjeća pomanjkanje stroge i jedinstvene koncepcije arhitekta.

Najbolju potvrdu, da se u to doba radilo samo na pregradnji a ne novogradnji prizemlja Divone, pa ma kako ova bila dalekosežna, imamo u zaključku vijeća umoljenih od 22. ožujka 1519. Taj zaključak glasi, da se nemaju rušiti zidovi zgrade na zapadnoj strani, gdje su bili zlatarski dućani, i na sjevernoj strani, gdje je plokatica sv. Nikole, i da se samo u unutrašnjosti zgrade u prizemnom skladištu nastavi troškovima i radovima, kako se počelo. Prema tome je jasno, da nisu porušeni i da su i dalje ostali stari zidovi zgrade baš na onim stranama i u onim dijelovima Divone, gdje Beritić i Fisković misle, da su u drugom deceniju 16. stoljeća bili porušeni pa nanovo iz temelja građeni, i to suženjem zlatarske ulice, te postavljeni dalje prema zapadu. Zaključak vijeća, istina, govori o odgodi rušenja zidova (*suspendendo pro nunc ruinam*); ali iz zaključka istog vijeća dvije godine kasnije, u listopadu 1521. potpuno je jasno, da se i tada pristupilo samo odstranjenju zlatarskih dućana, a to znači rušenju samo onog dijela zida u prizemlju, koje je tražilo pretvaranje tih dućana u dio fontika (v. o tome niže).

Svakako nastavilo se radovima u fontiku unutar zidova, što su postojali od ranije, i ti su radovi dovršeni do kraja g. 1519. To doznajemo po zapisima, koji su bili naknadno dodani uz lijevi rub i na dnu folija, na kojemu je tekst ugovora s Andrijićima od 23. XII. 1518. Tu su naime zabilježene isplate u vezi sa izvršenim radovima, koji su bili predviđeni ugovorom (*in rationem contrascriptorum laboreriorum, pro computo suprascripto*). I tako smo obaviješteni, što je

<sup>26</sup> Kod luka ove arkade navode se mjere, a ipak u pogledu debljine luka samo se kaže da će biti debeo koliko je zid u koji će pristati (*grossus quantum est grossus murus cui adherebit dictus arcus*): dobiva se utisak, da stari zid postoji i ostaje i da se prema tome radi o popravku valjda dotrajale arkade.

bilo izvedeno kroz prvu godinu rada, t. j. do prosinca 1519, kada je na foliju ugovora zabilježena posljednja isplata: ono, naime, na što su se Andrijići bili ugovorom obvezali, t. j. trijem pred zgradom, jedna arkada u prizemlju i više vrata i prozora prema zahtjevu nadstojnika gradnje.

Nigdje nema u objelodanjenim dokumentima govora o izvedbi ostalih devet arkada u prizemlju, nigdje spomena o izgradnji novih zidova na zapadnoj i sjevernoj strani zgrade, nigdje riječi o prvom spratu, njegovoj unutrašnjosti sa arkadnim trijemom, njegovu pročelju s bogato skulptiranom triforom i monoforama. A ipak neposredno poslije toga, početkom g. 1520. pristupa se radovima na završnom drugom spratu zgrade, a ne izvedbi netom spomenutih dijelova zgrade.

Majstori Nikola i Josip Andrijić obvezuju se novim ugovorom od 30. travnja 1520, da će bezodvlačno pristupiti izradbi vijenca iznad zidova trijema u dvorištu Divone, pa onda nastaviti radovima na drugom spratu te liferovati devet prozora, četrdeset četiri dvostruka zupca i preko stotinu jednostrukih zubaca. Vijenac iznad unutarnjeg prvog sprata, bio je dapače već nešto ranije naručen u nekih majstora Petra i Blaža, koje je smrt spriječila, da izvrše narudžbu, pa se u ugovoru određuje, da će se Andrijićima isplatiti ranije ugovorena nagrada za taj posao.<sup>27</sup>

God. 1520.—1521. intenzivno se radilo na dovršavanju Divone. Osim s Nikolom i Josipom Andrijićem sklapaju se sada ugovori i isplaćuju graditelj Petar Andrijić i drugi klesari pače i francuski kipar Beltrand. Ali, ukoliko se radovi preciziraju, uvijek je govora samo o porudžbinama i isplatama radova na završnom drugom katu. Tako su u kolovozu 1520. bili naručeni u klesara Ludovika Suratovića kameni pojas i ugaono kamenje; u veljači 1521. obvezao se je Petar Andrijić, da će izraditi ono sedam četverolisnih otvora, što stoje u vrhu zida dvorišta; a u svibnju 1521. obvezao se spomenuti klesar Suratović, da će izraditi kamene kanale za krov prema modelu, koji mu je bio dan. Mjesec dana kasnije, u lipnju 1521., francuski kipar Beltrand, koji se našao na radu u Dubrovniku, sklopio je

<sup>27</sup> Majstori Petar i Blaž iz ovog ugovora ne mogu biti Andrijići, jer se u ugovoru spominju kao pokojnici (*quantum... alias promiserunt... quondam magister Petro et Blasio*). V. Foretić me je upozorio, da isplata zabilježena na rubu ugovora iz kraja 1518 nije iz kraja ožujka 1520. nego od 19 prosinca 1519.

ugovor za izradbu onog velikog reljefa, koji i danas stoji u vrhu sjevernog zida dvorišta, a prikazuje dva anđela, što drže vijenac oko Kristova monograma.

I tekar sada, kada su radovi pri kraju i zgrada tako rekući ispod krova, pristupilo se odstranjenju zlatarskih dućana u prizemlju i njihovom pretvaranju u dio prizemnog skladišta fontika. O tome nas obavještava zaključak vijeća umoljenih od 22. listopada 1521. Taj vrlo važan dokumenat jasno nam kazuje, da radovima na Divoni izvedenim početkom 16. stoljeća od Andrijića po modelu Paskoja Miličevića nije sama bila pomaknuta i proširena prema zapadu na prostoru nekadašnjih dućana, nego je rušenjem i odstranjenjem tih dućana samo njihov prostor bio uklopljen u kapacitet i funkciju fontika: ruinari facere stationes aurificum et in dictis stationibus facere quatuor magazena cum suis mezalinis involtatis secundum modelum et dicta magazena volvere in fonticum<sup>28</sup>. Radovi na Divoni su se ovim primakli kraju. U ovom istom zaključku Vijeća umoljenih od 22. listopada 1521. veli se, da se radovi vrše pro complendo dictum fabricam i ad complementum granariorum et tecti.

Kako vidimo, dokumenti u punoj mjeri potvrđuju da je gradnja Divone tekla upravo onako, kako sam u ovom i u ranijim napisima prikazao na temelju stilske analize pojedinih dijelova zgrade.

*Prijepisi dokumenata iz 1. knjige serije »Debita notarie pro comuni« i Vijeća umoljenih (Rog.) arhiva Dubrovačke republike*

1.

*Deb. not. I Folio 170—170v (Fisković bilj. 372—378)  
Die XXIII decembris 1518*

Nicolas Blasii Andriiich et Josephus Marci Andriiich ambo de Curzula lapicide obligantes se se et omnia bona ad melius tenendum promiserunt et convenerunt ser Stephano Mar. de Volcio ser Johanni Pal. de Gondola et ser Nicolao Mart. de Goze provisoribus fabrice fontici novi presentibus et stipulantibus pro dicto eorum officio dare et consignare hic Ragusii pro dicta fabrica hec laboreria de scarpello de bona et pulcra petra de Curzola et bene laborata ad laudem boni lapicide ac boni muratoris amodo usque ad carnisprivium proxime futurum

<sup>28</sup> Fisković (Prilozi, n. dj. str. 56) piše da nije jasan odnos između radova na završnom drugom spratu i zlatarskih dućana. Znamo međutim, da se zgrade dižu sa tla prema gore a ne sa sredine prema krajevima. I u našem slučaju je još g. 1519 bio izgrađen trijem pred Divonom u čitavoj dužini od šest arkada, dok stari zidovi na zapadnoj i sjevernoj strani nisu bili porušeni.

ad tardius videlicet. Primo arcum unum latitudinis in luce brachiorum sex cum uno tercio brachii qui sit grossus quantum est grossus murus cui adherebit dictus arcus et in facie habeat dimidium brachii et de pluri dare listam supra dictum arcum grossam uno tercio brachii. Item duo pilastra sub pedatis dicti arcus debite proportionis in petiis cum dictis suis pedatis supra pilastra sanazatis de pultio laborerio et cum aliis omnibus suis fornimentis pro ducatis octo cum dimidio

Item promiserunt dare eis omnes portas et fenestras opportunas et necessaria pro dicta fabrica, quas volent dicti domini provisosores bastonatas unciarum sex cum dimidio ad minus in facie et unciarum quattuor in lombello cum bonis latis et sufficientibus leris precio grossorum duorum singulo palmo.

Item promiserunt eis dare porticum totum ante fonticum cum quinque columnis et sex arcubus cum pedatis et capitellis colunarum laboratis et listis sanazatis supra dictos arcus et cum petris de cursu et aliis fornimentis omnibus usque ad cornicem apodiorum tantum pro ducatis quadraginta cum pacto laborerium dictorum arcum et suarum listarum sit in arbitrio et ordinatione dictorum dominorum provisorum qui ordinabunt quomodo debeat esse dictum laborerium et quod omnia debeant laborari hic in dicto fontico expensis dictorum lapicidarum et dari completa pro dicto precio sed portari ex piscaria ad fonticum expensis dominorum provisorum qui solvent bastasios

Et confessi fuerunt dicti lapicide habuisse et accepisse a dictis dominis provisoribus in rationem suprascriptorum laboreriorum per manus ser Orsati S. de Ragnina officialis laboreriorum comunis solventis ordine dictorum dominorum provisorum ducatos quadraginta auri renuntiando... Hec autem carta etc. Judex ser Petrus Nat. de Saracha et Pasqualis Primi testis

*Naknadni dodaci na lijevom rubu folia 170:*

Die VIII Aprilis 1519 Nicolaus contrascriptus pro se et pro contrascripto Josepho confessus fuit habuisse et recepisse a contrascriptis dominis provisoribus per manus officialium laboreriorum in rationem contrascriptorum laboreriorum ducatos auri viginti renuntiando...

Die XXVI maii 1519 Josephus Marci Andriiich contrascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a contrascriptis officialibus per manus ser Dimitri S. de Benessa officialis laboreriorum ducatos decem auri renuntiando...

Die VII Junii 1519 Josephus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a suprascriptis provisoribus per manus ser Dimitri Si. de Benessa officialis laboreriorum suprascripti ducatos auri decem in rationem contrascriptorum laboreriorum renuntiando...

Die primo Julii 1519 Nicolaus Andriiich pro se et Joseph socio dixit habuisse et recepisse a ser Demetrio Si. de Benessa pro parte ducatos auri decem.

Die XVII Julii 1519 Nicolaus Blasii suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a suprascripto ser Dimitrio officiali laboreriorum ducatum unum auri in rationem suprascriptorum laboreriorum renuntiando...

*Naknadni dodaci na dnu folia 170:*

Die XVI augusti 1519 Josephus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a suprascriptis dominis provisoribus per manus ser Dimitrii Si. de Benessa officialis laborerierum pro computo suprascripto ducatos auri quattuor grossos sexdecim renuntiando...

Die VIII novembris 1519 Josephus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a suprascriptis officialibus per manus ser Dimitrii de Benessa pro computo suprascripto ducatos auri quattuor renuntiando...

1519 die XVIII decembris ser Dimitrius Si. de Benessa confessus fuit quod sibi facta fuerunt tanta laboreria per suprascriptum Joseph nomine Marci Pavlovich de insula Curzole que ascendunt ad ducatos tres et grossos sexdecim renuntiando...

2.

*Rog. 35. f. 58: (Beritić n. dj. bilj. 24.)*  
22. III. 1519.

Prima pars est de suspendendo pro nunc ruinam muri veteris Sponze a parte stationum aureficum et a parte ecclesie scti. Nicolai, videlicet solum proseguendo cum expensa ad laboreria fontici intus ut sunt incepta.

3.

*Deb. not. I Folio 175v (Fisković bilj. 379)*

Die II Aprilis 1520

Ego Josephus Marci Andriich de Curzola lapicida confiteor quod supra me et omnia mea bona habui et recepi a ser Marino Jo. de Buchia officiale laborerierum communis pro dominis provisoribus fabricae fontici ducatos auri octo pro computo scarpelli dicti fontici renuntiando etc. Hec autem carta etc. Judex et testis ut supra

4.

*Deb. not. I Folio 177 (Fisković bilj. 380 i 381)*

Die ultimo Aprilis 1520

Nicolaus Blasii Andriich et Joseph Marci Andriich ambo lapicide de Corzola obligantes se se et omnia eorum bona ad melius tenendum convenerunt et promiserunt ser Joanni Pal. de Gondola et sociis provisoribus communis Ragusii presentibus stipulantibus et acceptantibus nomine communis Ragusii de conduci faciendo ad civitatem Ragusii omnes et singulas petras infrascriptas et eas hic laborare pro faciendo laborerio infrascripto de bona solida et pulcra petra de Curzola in hunc modum et pro ut infra videlicet.

Primo nanque convenerunt et promiserunt dicti lapicide ut supra quod teneantur et debeant facere sine aliqua intermissione aut dilatione, coronam super omnibus muris supra porticum intus fonticum factis longitudinis et mensure pro ut opus erit, que corona sit et esse debeat unciarum quinque in latitudine terciorum duorum unius brachii.

Item convenerunt ut supra quod dicti lapicide teneantur et debeant et sic promiserunt facere fenestras novem dictarum petrarum, quarum parastati simul cum sua lista sint et esse debeant tante latitudinis, quantum murus est crassus, et crassitudo ipsorum parastatorum sit unciarum quinque et parum plus pro singulo parastato, et unciarum

quattuor in altitudine, in luce brachii unius et terciorum duorum unius brachii et in latitudine brachii unius.

Item convenerunt ut supra quod dicti lapicide teneantur et obligati sunt ut supra facere et sic promiserunt quadraginta quattuor dentes duplices petrarum predictarum tante longitudinis quantum crassus erit murus et de pluri quod extent et promineant ac extare et prominere debeant extra ipsum murum ab utraque parte muri unciarum quinque pro quolibet dente, qui sint et esse debeant in qualibet quadra latitudinis unciarum quinque pro quolibet dente, qui sint et esse debeant in qualibet quadra latitudinis unciarum quinque pro quolibet dente, et item dentes simplices numero centum ad minus, et etiam plura pro ut opus fuerit longitudinis unius brachii ad bonam mensuram, et crassitudinis ac latitudinis in qualibet quadra tam intra ipsum quam extra equaliter unciarum quinque. Et dicti domini provisores obligantes omnia bona dicti communis promiserunt dare et solvere dictis lapicidis pro eorum mercede dictorum laborerierum presentibus et acceptantibus et contentantibus pro suprascripta corona tantum quantum provisores dicti communis alias promiserunt pro eorum mercede quodam magistris Petro et Blasio laboratoribus dicti communis, et pro fenestris pro quolibet palmo palestati et listarum simul mensurandarum, et quod insimul mensurari debeant grossos quattuor cum dimidio, et pro quolibet dente simplici grossos duos cum dimidio, et pro quolibet dente duplici duplum videlicet grossos quinque. Et confessi fuerunt dicti lapicide habuisse et recepisse, a ser Mario Jo. de Buchia et sociis officialibus pagamenti communis pro parte dictorum laborerierum ducatos auri viginti renuntiando etc. Hec autem charta etc. Judex ser Matheus Franc. de Babalio et Pasqualis Primi testis.

*Naknadni dodatak na dnu folia 177:*

Die III Novembris 1520 suprascriptus Joseph suo nomine et nomine et vice suprascripti Nicolai eius socii pro quo de rato et ratisatione promisit confessus fuit habuisse et recepisse a suprascripto ser Marino Jo. de Buchia dante et solvente ex ordine suprascriptorum dominorum provisorum in rationem laborerii suprascripti ducatos auri decem renuntiando etc.

*Naknadni dodatak pri vrhu folia 177:*

Die XXVII Martii 1521 infrascriptus Joseph obligando se et omnia sua bona ultra dentes infrascriptos promisit infrascriptis dominis provisoribus dare perficere dentes decem et octo, pro laborerio infrascripto, et confessus fuit habuisse et recepisse a ser Marino Ni. de Goce et sociis officialibus laborerierum communis dantibus et solventibus ex ordine dominorum provisorum infrascriptorum ducatos auri septem renuntiando etc.

5.

*Deb. not. I Folio 181v (Fisković bilj 382)*

Die XXII Augusti 1520

Magister Ludovicus Suratovich de Curzola sponte convenit et promisit super se et omnia sua bona ser Joanni Pal. de Gondola et sociis provisoribus super laborerii fontici presentibus et acceptantibus eisdem dare et con-

signare hic Ragusii expensis propriis ipsius Ludovici hinc ad unum mensem proxime futurum centuram unam de petra Curzoleni bona ferma et solida in longitudine de brachiis octuaginta quattuor que sunt in petiis longis quattuor brachia aut per juxtam mensuram, in altitudine de onziis quinque cum dimidia tam intus quam foris in latitudine de doubus terciis unius brachii tam infra quam supra, et omnes sint petie quadre, que respondere debeant in cantonis

Item pro cantonis passa viginti de dicta petra Curzoleni que sint pro qualibet petia ad minus de brachiis tribus in largitudine in cauda ut pietre suprascripte in altitudine de onziis quinque cum dimidia, sex usque in septem. Et hec omnia pro eius mercede dictus Ludovicus promisit facere pro quolibet passu Ragusino ad rationem grossorum sexedecim Ragusinorum et confessus fuit ibi dictus Ludovicus habuisse et recepisse, ducatos auri decem, a ser Marino Jo. de Buchia officiali laboreriorum et ex ordine dictorum dominorum provisorum renuntiando etc.

*Naknadni dodatak ispod dokumenta na istom foliu 181v:*

Die XXII Decembris 1520 Nicolaus silius suprascripti Ludovici confessus fuit habuisse et recepisse a suprascripto ser Marino Jo. de Buchia dante et solvente ex ordine suprascriptorum dominorum provisorum et de denariis communis ducatos auri pro quibus magister Petrus Marci Andriich constituit se plegium et principalem debitorem qui fuerunt bene et rite ac recte soluti dicto Nicolao ad melius tenendum, renuntiando etc.

*Naknadni dodatak na lijevom rubu na istom foliu 181v:*

Die ultimo Aprilis 1521 ser Marinus Ni. de Goce et eius socii officiales laboreriorum communis confessi fuerunt habuisse et recepisse, a contrascripto Ludovico lapicida omnia laboreria contrascripta et dictus Ludovicus sibi fuisse integre solutum et satisfactum videlicet habuisse et recepisse ducatos auri quinque pro resto et integra solutione ipsorum laboreriorum et hoc a suprascripto ser Marino et eius sociis dantibus et solventibus ex ordine dominorum provisorum contrascriptorum renuntiando...

*Naknadni dodatak pri vrhu istog folia 181v:*

Die XV Novembris 1521 contrascriptus Ludovicus confessus fuit habuisse et recepisse ser Marino Ni. Alvy. de Goce et sociis officialibus laboreriorum communis dantibus et solventibus ex ordine contrascriptorum provisorum fabrice fontici ducatos auri quinque renuntiando...

6.

*Deb. not. I Folio 183v — godina 1520. (Fisković bilj. 386)*

Die XVI Octobris suprascripti

Petrus Marci Andriich lapicida confessus fuit habuisse et recepisse, a ser Marino Jo. de Buchia dante et solvente de denariis communis Ragusii et ex ordine dominorum provisorum fabrice fontici novi in rationem laboreriorum dicti fontici ducatos auri tres renuntiando etc.

*Naknadni dodatak ispod gornjeg dokumenta na istom foliu 183v:*

Die XI februarii 1521 suprascriptus Petrus confessus fuit habuisse et recepisse, a ser Marino Ni. Al. de Goce

dante et solvente ex ordine dominorum provisorum fabrice fontici novi in rationem quorundam dentium partim conductorum Ragusium et partim conducendorum pro laboreriis dicti fontici ducatos auri septem renuntiando...

7.

*Deb. not. I Folio 186 (Fisković bilj. 383)*

Die V Februarii 1521

Joseph Marci Andriich lapicida de Corzola obligando se et omnia sua bona convenit et promisit ser Joanni Pal. de Gondola et sociis provisoribus fabrice fontici communis presentibus et acceptantibus dare et consignare lic Ragusii oculos septem de bona et firma petra Curzoleni schietos per totum presentem mensem februarii qui oculi sint et esse debeant de duabus petiis tantum pro quolibet oculo, et esse debent in quadro de brachiis duobus pro quolibet oculo, et habere debent longitudinem brachiorum duorum pro quolibet petio ad minus, et grossi ad mensuram unius pelis precio ypperperorum quattuor cum dimidio pro quolibet oculo bene facto et laborato, et pulcra petra ad laudem et juxta commissionem et ordinem ipsorum dominorum provisorum sibi Joseph demonstratam. Et pro parte dictorum laboreriorum et in computum aliorum laboreriorum que tenetur et obligatus est facere ipsi communi ut apparet in presenti libro confessus fuit habuisse et recepisse a ser Marino Nic. Alvy. de Goce dante et solvente ex ordine predictorum dominorum provisorum ducatos auri decem renuntiando etc. Hec...

8.

*Deb. not. I Folio 187 (Fisković bilj. 386)*

Die XI Februarii 1521

Stiepcus Lucich de Gravosio confessus fuit habuisse et recepisse a ser Marino Ni. de Alvy. de Goce et sociis officialibus laboreriorum communis dantibus et solventibus ex ordine dominorum provisorum fabrice fontici pro parte laboreriorum petrarum smaratarum bene laboratarum et de bono et pulcro scrapello quas promisit facere precio currenti ducatos auri duos renuntians... Hec autem charta etc. Judex etc.

9.

*Deb. not. I Folio 187 (Fisković bilj. 388)*

Die XXVI Martii 1521

Ser Marinus Ni. Alvy. de Goce et socii officiales laboreriorum communis ad instantiam Joseph Marci Andriich lapicida de Curzola confessus fuit et dixit quod visis et calculatis diligenter rationibus laboreriorum fontici, factorum per dictum Joseph et eius socios invenerunt ipsa laboreria usque in presentem diem facta ascendere ad summam ducatorum auri ducentorum viginti unius grossorum tregta trium et apparere dixerunt in libris rationum ipsorum laboreriorum qui ducati ducenti viginti unus et grossi treginta tres computari debent in ipsis laboreriis, et defalchari in laboreriis promissis per ipsum Joseph et eius socios de quibus supra constat in presenti libro, nec non etiam pecunie per ipsum Joseph et eius socios ac Petrum Marci Andriich in computum et rationem ipsius Joseph que sunt de ducatis auri decem recepte, debent com-

putari et defalchari in dictis laboreriis, de quibus etiam receptionibus constat ad partitas plures dictorum laborerorum quos ipse Joseph et eius socii promiserunt facere et de quibus supra constat ut premittitur

10.

*Deb. not. I Folio 188 (Fisković bilj. 387)*

Die VI Aprilis 1521

Pavao Lucxich de Gravosio confessus fuit habuisse et recepisse, a ser Marino Ni. Alvy. de Goce et sociis officialibus laborerorum communis Ragusii dantibus et solventibus ex ordine dominorum provisorum fabrice fontici in rationem petrarum diversarum sortium ducatos auri duos renuntiando etc.

*Naknadni dodatak ispod gornjeg dokumenta na istom foliu 188:*

Die IIII Novembris 1521 suprascriptus Pavao confessus fuit habuisse et recepisse, a suprascripto ser Marino et sociis dantibus et solventibus ex ordine ut supra ducatum unum auri in rationem petrarum suprascriptarum renuntiando...

11.

*Deb. not. I Folio 188 (Fisković bilj. 389)*

Die VIII Maii 1521

Ludovicus Nicolai Soratovich lapicida de Curzola obligando se et omnia sua bona convenit et promisit ser Joanni Pal. de Gondola et sociis providitoribus fabrice fontici dare et consignare hic Ragusii canaliam fontici predicti de bona pulchra et firma petra Curzolensi et bene laborata ad laudem cuiuslibet boni lapicide et magistri que sint et esse debeant in largo trium quartorum unius brachii ad minus et in altitudine dimidii brachii in quadro, et quod nulla petia petiarum pro faciendo dicto canale sit et esse debeat minus longa duobus brachiis cum dimidio cum pulcris et laudabilibus juncturis et incastris et ad laudem boni lapicide et magistri similium laborerorum et hec omnia laboreria precio grossorum viginti sex pro quolibet passu faciendo et quem promisit facere juxta modellum et voluntatem ipsorum providitorum, pro parte quorum confessus fuit habuisse et recepisse a ser Mario Ni. de Goce et sociis officialibus laborerorum communis dante et solvente ex ordine predictorum dominorum providitorum ducatos auri octo renuntiando etc.

12.

*Deb. not. I Folio 189v (Fisković bilj. 384)*

Die VII Junii 1521

Beltramus Gallicus sculptor marmorarius sponte convenit et promisit ser Joani Pal. de Gondola et sociis Provisoribus fabrice fontici communis facere et seu complere unum Jesum cum duobus Angelis circum eum sustentibus et aliis coronis circum circa necessariis et convenientibus pro ut fuit inceptum de petra Curzolensi, et pro ut sibi datum fuit dissignum, et ad laudem cuiuslibet boni sculptoris et lapicide in similibus practici et experti, ac ipsorum Dominorum provisorum, pro cuius Beltrami mercede ipsi Domini provisores promiserunt dare et solvere

ducatos auri octo pro parte quorum dictus Beltramus confessus fuit habuisse et recepisse, a ser Marino Ni. de Goce et sociis officialibus laborerorum communis dante et solvente ex ordine predictorum dominorum provisorum ducatos auri duos renuntiando etc. Hec autem charta etc.

*Naknadni dodatak ispod dokumenta na istom foliu 189v.*

Die XXo Augusti 1521 suprascriptus Beltramus confessus fuit habuisse et recepisse de denariis dicti communis solutis de mandato Domini Rectoris et ex ordine predictorum Dominorum provisorum pro parte suprascripti laborerii qui sunt de denariis dicti Domini Rectoris ducatos auri duos renuntiando...

13.

*Rog. 36. f. 120. (Beritić n. dj. bilj. 24.)*

22. X. 1521

Prima pars est de dando libertatem provisoribus fabrice fontici Dohana quod possint et debeant pro complendo dictam fabricam sicut fuit ceptum die primo presentis mensis, ruinari facere stationes aureficum et in dictis stationibus facere quatuor magazena cum suis mezalinis involtatis secundum modellum et dicta magazena volvere in fonticum pro comoditate mercatorum et mercantiarum sequendo dictum modellum cum dicta fabrica usque ad complementum granariorum et tecti.

14.

*Deb. not. I Folio 191v (Fisković bilj. 391)*

Die II februarii 1522

Radossavus Ratchovich et Givan Nicolich sponte confessi fuerunt habuisse et recepisse, a ser Marino Jo. de Buchia et sociis officialibus laborerorum communis dante et solvente ex ordine Dominorum provisorum fabrice fontici, et pro petris smaratis quas dicti Radossavus et Givan promiserunt facere nomine dictorum provisorum et pro fabrica dicti fontici ducatos auri quindecim renuntiando etc. Hec autem charta etc. Judex ser Paulus Ju. de Martinus et Pasqualis Primi testis.

15.

*Deb. not. I Folio 192v (Fisković bilj. 385)*

Die XIII martii 1522

Ego Beltramus Francigena confiteor quod super me et omnia mea bona obligo me dare et solvere ser Marino Jo. de Bucha et sociis officialibus de pagamento laborerorum Ragusii ducatos auri duos pro laborando in fontico et ad computum laborerii ibidem faciendi renuntiando etc. Hec autem etc. Judex testis ut supra etc.

16.

*Deb. not. I Folio 194 (Fisković bilj. 393)*

Die VII maii 1522

Ego Franciscus Hieronymi Andriich confiteor quod super me et omnia mea bona habui et recepi, a ser Marino Jo. de Buchia ducatos auri tres solvente ex ordine provisorum fabrice fontici pro parte scarpeli ab eo habiti et habendi atc. renutiando etc. Hec autem etc. Judex et testis ut supra.



Knežev dvor u Dubrovniku izgrađen je tokom XV. stoljeća uz burne peripetije. Ponovna eksplozija god. 1463. iz temelja je rasklimala zgradu, koju je nekoliko decenija prije bio podigao Napuljac *Onofrio de la Cava* u oblicima južnitalske gotike. Našao se u Dubrovniku u vrijeme ponovne eksplozije god. 1463., zaposlen na utvrđivanju grada, čuveni majstor toskanske renesanse Michelozzo, i on je poduzeo prve mjere za spašavanje postradalog Dvora i uz to je prikazao nacrt obnove Dvora, koji Dubrovčani nisu prihvatili; nato je Michelozzo zauvijek ostavio grad Dubrovnik. Ipak je uspostava Dvora, koja je, po nedavno nađenim dokumentima, započela tek god. 1468., i to pod rukovodstvom nekog Salvija di Michiele, koji je kao skromni *scalpellatore* prije izvodio detalje Michelozzu u Firenci, bila izvedena uz primjenu čisto renesansnih oblika: dekorom toskanske rane renesanse ukrašene su polukružne arkade trijema i izveden je dio njegovih kapitela kao i friz naknadno umetnut u ulazna vrata Dvora.

S obzirom na to, da Salvi di Michiele iz dokumenata proizlazi samo kao skromni izvađač naručenih klesarija, a uspostava Dvora svakako je tada provedena jakom invencijom i visokim smislom za usklađivanje starog i novog, razumljivo je, po mojem mišljenju, da se nagađa, da se Salvi di Michiele pri svom radu poslužio nacrtom, što ga je ostavio Michelozzo.

Fisković (*Republika* 1951., br. 1, str. 57.) skeptičan je prema ovom nagađanju i čini se sklon pripisati renesansne dijelove Dvora domaćim majstorima. Ja se ne mogu složiti s razlozima, koje on iznosi. Nije rijedak slučaj, da se nakon odlaska majstora iz nekog mjesta radi po nacrtu, što ga je on ostavio (primjer izgradnja Porta terraferma u Zadru i tvrđave na ulazu u šibensku luku u vezi s boravkom M. Sammiche- lija u Dalmaciji). Također nije začudno, da razmak između stupovlja trijema, koje je prema želji Dubrovčana zadržano od Onofrijeva Dvora, nije onako širok kao na građevinama, koje je

Michelozzo iz temelja gradio u Italiji. Fisković se također poziva na to, da je renesansa već četrdesetih godina XV. stoljeća bila prodrila u Dubrovnik, i pri tome vjerojatno misli na toranj za sat građen god. 1445., u kojemu završna loža za zvono ima polukružnu arkadu. Neovisno od pitanja, da li je u ovom slučaju polukružni luk tradicionalan motiv još iz srednjovjekovne romanike — zvonik katedrale u Korčuli i zvonik dominikanaca u Dubrovniku imaju takav luk još u prvoj polovici XV. stoljeća — ili nov motiv nadolazeće novovjeke renesanse, po pisanju samog Fiskovića, na drugom mjestu, svi su ukrasi sa dubrovačkog tornja za sat, lisnati kapiteli stupića, četverolisni prozori, vijenac tambura i t. d., još gotički; sve nas to nikako ne ovlašćuje na nagađanje, da čisto renesansni ukras arkada trijema i drugih renesansnih dijelova Dvora pripisemo domaćim majstorima, koji još decenijama rabe gotičke oblike. Skromni klesar, *scalpellatore*, Salvi di Michiele vrlo je vješto izradio dekoraciju polukružnih lukova arkada trijema, ali je tvrd i opor u kapitelima, kada treba klesati ljudski lik.

Na njega sam zbog toga pomislio i kod friza umetnutog na ulaznim vratima u Dvor, u kojemu putti plešu i muziciraju u kompozicijama toskansko-renesansnog, donatelesknog značaja, ali u izvedbi ponegdje tvrdoj i nespretnoj; a to sam učinio tim više, što je ovaj friz svakako bio umetnut pri uspostavi rasklimanog Dvora, dakle u vrijeme, kada je radovima na Dvoru rukovodio majstor Salvi. Mislim, da nije potrebno vraćati se nagađanju Venturija, da je taj friz djelo poznatog renesansnog zlatara i medaljera Paola da Ragusa, za kojega je Fisković našao u dokumentima dubrovačkog arhiva, da je bio sin Antoja Bogičevića i da se zvao Pavao ili Pavko Antojević (*Starohrvatska prosvjeta*, III. ser. sv. 1, Zagreb 1949., str. 175.): Paolo da Ragusa izvrstan je umjetnik, siguran u kompoziciji i modelaciji, kojemu je teško pripisati oporosti i nedotjeranosti friza na ulazu u dubrovački Knežev dvor.

## II. DIO

*Monumentorum artis qui vidit  
unum vidit nullum; qui vidit  
mille vidit unum.*

### I.

Samo na temelju dugog, strpljivog i detaljnog promatranja možemo donijeti ispravan sud u pitanjima umjetnosti, i to ako taj sud osnivamo ne samo na općenitim sličnostima, nego i na specifičnim odlikama i detaljnim razlikama između srodnih skupina spomenika. To može učiniti samo čvrstim i dugim iskustvom izvježbano oko stručnjaka. Manje iskusnom promatraču upast će u prvom redu u oko općenite sličnosti, ali ne specifične osobine i detaljne razlike između spomenika, pa će on po njima izvesti preuranjene i proizvoljne zaključke. Međutim i ondje, gdje sličnost između spomenika stvarno postoji ne samo u cjelovitom utisku, nego i u detalju, ona nas još uvijek ne ovlašćuje na pretpostavku ovisnosti i veze između tih spomenika, dok nismo prethodno svakoj odnosnoj sličnoj pojavi stila i motiva utvrdili trajanje u vremenu i rasezanje u prostoru. Da se, na primjer, neki iluminirani kodeks u Zagrebu utvrdi s punom sigurnošću kao djelo sjevernofrancuske minijatorske škole iz prve polovice XIV. stoljeća — to je bio slučaj sa svečanom biblijom zagrebačke stolne crkve M. R. 159 — nije dosta navesti sličnost dekoracije kodeksa u Zagrebu s djelima iz početka XIV. stoljeća iz sjeverne Francuske, nego treba dokazati ili barem napraviti vjerojatnim, da se motivi i stil zagrebačke biblije ne javljaju u to vrijeme izvan sjeverne Francuske u drugim krajevima, odnosno da se tu, u sjevernoj Francuskoj, javljaju samo u to vrijeme, a ne ni prije ni poslije tog vremena. Navest ću par primjera, gdje se u posljednje vrijeme, ne radeći tako, došlo do netočnih tvrdnji u pogledu spomenika u Dalmaciji.

U crkvici Gospe od Zvonika, koja je u starohrvatsko doba bila ugrađena u debljinu obrambenog hodnika zapadnih vrata palače cara Dioklecijana u Splitu, na glavnom je oltaru već od davnine velika ikona »Gospe umiljenja« s djetetom Isusom u naručju, koja se još u materijalu sabranom za Farlatijev *Illyricum sacrum* u XVIII. stoljeću spominje kao slika »*di greco lineamento*«. U uskrsnom prilogu splitskog dnev-

nika *Novo doba* god. 1937. opisao sam ovu sliku i prikazao je kao primjerak onih kasnobizantskih ikona, koje su naši pomorci dobavljali u vrijeme Mletaka sa svojih putovanja po morima Levanta. L. Mirković je u novopokrenutoj seriji *Starinara* (sv. I. Beograd, 1950. str. 47—51) posvetio toj ikoni članak, u kojem se zalaže za to, da ona nije mlađa od XIII. stoljeća i da je djelo majstora iz Toskane, koji radi po načinu t. zv. *maniera greca*. U članku se raspravlja o tome, kada se neki ikonografski detalj kao stav Gospe ili Isusove nage noge, javljaju u srednjovjekovnoj umjetnosti Bizanta i Italije i upozorava na sličnost u modelaciji lica splitske ikone s nekim radovima talijanskih majstora primitivaca XIII. stoljeća. Ali s obzirom na to, da je bilo izraženo mišljenje, da je slika proizvod kasnog bizantskog slikarstva ikona, trebalo je pokazati s jedne strane, da se spomenuti motivi ne javljaju više u to kasno doba i da je s druge strane stilska obrada splitske ikone svakako bliža djelima talijanskih primitivaca XIII. stoljeća, a nikako ikonama bizantskog kasnijeg vremena, tim više što se i poznati bizantolog A. Grabar zalaže za kasno bizantsko doba. Poznato je, da je Bizant, pogotovo u svojoj posljednjoj periodu, jako konzervativan u ikonografskom pogledu; a također se u ovo doba i stanovite stilske osobine podržavaju i obnavljaju kroz stoljeća u umjetnosti Bizanta i u umjetnosti zemalja pod bizantskim utjecajem. Postoji svakako stanovita sličnost između nekih djela talijanskih majstora XIII. stoljeća i bizantskih djela kasnijeg doba, koja me ponekada stavila u nepriliku kod starih ikona u Dalmaciji.<sup>29</sup> Ali stepen tvrdoće i gruboće, kojima je na splitskoj ikoni shematičkim crtama dana modelacija lica napravila me sklonijim držati da je u Splitu pred nama jedno od tolikih proizvoda kasne bizantske ikonografije, kojima dalmatinsko primorje obiluje. I to tim više, što me je proučavanje dalmatinske umjetnosti uvjerilo, da ovaj kraj prije odmaklog XIV. stoljeća nikako ne nabavlja

<sup>29</sup> Usp. moj članak u *Recueils Uspenskij*, Paris 1932, II/2 str. 376, sl. 139.

slike preko mora iz Italije. Svakako će trebati ovu ikonu u Splitu još potanje proučiti.

U članku Mirković nadalje nabacuje pitanje, otkada se ikona nalazi u crkvi, pa s obzirom na to, da je crkva u XIV. stoljeću još bila posvećena sv. Teodoru i da se tek u drugoj polovici XV. st. javlja naziv »Gospe od Zvonika«, on dolazi do zaključka, da ikona ni u kojem slučaju ne može biti mlađa od prve polovice XV. st. Moram upozoriti pisca na podatak o oltaru crkvice, koji je C. Fisković nedavno našao u zadarskom arhivu. God. 1474. drvorezbar je Antun Hmelić potvrdio primitak od 10 malih libara za *anchonu*, koju je bio izradio za oltar crkve Gospe od Zvonika.<sup>30</sup> Trebalo je, da ova Hmelićeva *anchona* dotraje, a da je zamijeni današnja ikona. To je moglo biti u odmaklom XVI. ili XVII. stoljeću: a to je upravo doba, u koje sam stavljao ikonu. Svakako, pravilo je u Dalmaciji, da ikone, koje su predmet osobitog štovanja u puku, ne dolaze iz drugih crkava, nego obično potječu iz onog vremena, od kojega su izložene u crkvi.

U strogoj klauzuri samostana klarisa u Splitu visi na hodniku veliko slikano raspelo, koje me je pri davnom posjetu već u prvi mah podsjetilo na raspelo čuvenog Cimabua u crkvi San Domenico u Arezzu i na neka njemu suvremena raspela u Umbriji i Bologni iz kraja XIII. stoljeća, t. j. iz vremena nedaleko od osnutka samostana sv. Klare, koji je splitski nadbiskup Petar posvetio god. 1311. *Kruno Prijatelj* je o ovom raspelu objelodanio u *Ujesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku* (Split 1950, sv. LII, str. 97—107) članak, u kojemu na temelju detaljnog uspoređenja postavlja splitsko raspelo neposredno uz radove toskanskog majstora iz druge četvrtine XIII. st. Giunte Pisana i drži ga u najmanju ruku djelom proizašlim iz kruga majstorove *botege*. Pisac navodi, istina, i razlike, koje odvajaju splitsko raspelo od Giuntinih radova, priznaje, da u nekim detaljima ono ima užu sličnost s toskanskim raspelima, koja su potkraj stoljeća nastala oko Cimabua u Umbriji i Emiliji; ali ipak zaključuje, da te razlike ne oduzimaju splitskom raspelu njegov opći pečat, njegove osnovne karakteristike ni njegovu umjetničku kvalitetu, koji pisca upućuju na krug i vrijeme Giunte Pisana.

<sup>30</sup> Usp. *Rad Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu*, Zagreb 1942., knjiga 275. str. 130. bilješka 17.

Atribuiranje nekog umjetničkog djela određenom majstoru XIII. stoljeća, kada se umjetničke ličnosti razlikuju tek finim nijansama, a rad se provodi u tijesnoj suradnji majstorske *botege*, smatrao sam oduvijek teškom stvari, koja se može s uspjehom vršiti samo na temelju dugogodišnjeg detaljnog proučavanja spomenika, koji dolaze u obzir za uspoređenje. Potvrda ovome jest i činjenica, da se i ponajbolji stručnjaci, koji su se bavili utvrđivanjem oevrea Giunte Pisana, slažu samo u atribuciji nekoliko njegovih glavnih djela. Tako, na primjer, većina stručnjaka navedenih od Prijatelja u članku u *Vjesniku*, ne pripisuju majstoru Giunti raspela u San Domenico u Bologni i u kolekciji Cini u Monselice, s kojima pisac u prvom redu uspoređuje splitsko raspelo. Ne mislim prema tome donijeti definitivnu sud o raspelu u splitskih klarisa, jer zato treba dugo iskustvo i autopsija čitavog usporedbenog materijala; svrha je ovog članka u prvom redu ukazati na metodičke manjkavosti postupka, kojima često pisci dolaze do svojih zaključaka.

Ne mogu umjetnička kvaliteta, opći pečat i osnovne karakteristike splitskog raspela biti od odlučne važnosti u donošenju mišljenja, da li raspelo spada u blizinu *botege* Giunte Pisana ili u krug i vrijeme Cimabua. Kvaliteta nekog djela može dati prevagu u sudu, ako smo, suglasnim stvarnim indicijama, utvrdili, da je to djelo neposredno vezano uz neku *botegu*, pa onda ili po višoj kvaliteti zaključujemo, da je ono lično djelo samog majstora, koji rukovodi radionicom, ili ga po nižoj kvaliteti pripisujemo majstorovu pomagaču ili oponašatelju. U postavljenoj dilemi Giunta Pisano-Cimabue kvaliteta ne odlučuje, jer raspela iz Cimabuova vremena nikako ne ostaju u kvaliteti za raspelima Giunte Pisana. Isto tako nisu od presudne važnosti opći pečat i osnovne karakteristike splitskog raspela: bilo ono iz kruga Giunte Pisana ili iz kruga Cimabua, ono mora imati sličnosti s raspelima tih majstora kao i s raspelima područja njihova utjecaja, jer i jedna i druga raspela pripadaju grupi toskanskog duečentesknog slikanog raspela s mrtvim Kristom.

Poznato je, da se velika i zanimljiva skupina predgiottovskih, romaničkih slikanih raspela u Italiji javlja i izivljava u dvjema grupama, grupi raspela italsko-romaničkog tipa sa živim Kristom i grupi raspela bizantskog karaktera s mrtvim Kristom. Ove se dvije grupe razlikuju i u ikonografskim detaljima i u stilskoj obradi. Za

prvu grupu značajan je Krist živ i dostojanstven, što otvorenih očiju gleda mirno preda se; stilsku formu raspela ove grupe određuje romanička stilizirana linija. Za drugu je pak grupu značajan Krist mrtav, savijen od boli i zatvorenih očiju, s bolnim grimasama u licu; stilska obrada golog tijela i lica pokazuje, u stanovitom stepenu, bizantsku modelaciju pomoću svijetla i sjene. Giunta Pisano je onaj nadareni majstor iz druge četvrtine XIII. stoljeća, koji je oblikovao i trajno dao sadržaj duečenteskom slikanom raspelu s mrtvim Kristom; ali tip tog raspela nije ostao ograničen na njegovo vrijeme i njegovu *botegu* i užu okolinu, nego je živio dalje i utjecao na firentinsku i toskansku umjetnost do kraja stoljeća, kada je s visokom ličnom nadarenošću i pojačanim smislom za bizantski realizam obnavlja veliki Cimabue. Upravo zbog toga je neizbježno, da splitsko raspelo, pa taman ono bilo iz kruga Cimabua, ima sličnosti, u cjelini i u detalju, s raspelima Giunte Pisana.

K. Prijatelj iznosi, da su zglobovi lakata Kristovih u Splitu naglašeni giuntovskim polukružnim suprotnim prugama i da u njega kosa pada u nemirnim pramovima, potpuno analogno s Kristom Giuntovih raspela. To je svakako točno: ali iste giuntovske polukružne pruge u zglobu lakta i iste nemirne pramove kose imaju i Krist na raspelu Cimabua u crkvi S. Domenico u Arezzu i Krist na čitavom nizu raspela u Umbriji i Emiliji iz kraja stoljeća (raspela majstora *maestro di S. Francesco* iz god. 1272. u Pinakoteci u Perugi, raspelo u Pinakoteci u Gualdo Tadino, raspelo u San Francesco u Bologni, raspelo u San Michele in Borgo u Bologni i t. d.).<sup>31</sup>

Moramo svratiti pažnju na specifične oznake i razlike između raspela Giuntina kruga i raspela u Toskani, Umbriji i Emiliji, iz kraja XIII. stoljeća, koja su posljednja više ili manje pod utjecajem umjetnosti Cimabua, pa s njima uporediti raspelo u splitskih klarisa. I to, valja nam uočiti u prvom redu takve oznake, koje nisu slučajne. Nemamo naime isticati slučajne motive, koje isti majstor u jednom djelu upotrebljava, a u drugom napušta, nego takve, koji uistinu pružaju kriterij za datiranje. A takvih imamo u izgledu pojasa oko Kristovih bedara i u stepenu modelacije golog tijela i lica svijetlima i sjenama na način

<sup>31</sup> Usp. reprodukcije u temeljitom i omašnom djelu E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e Piconografia della passione*, Verona 1929, slika 50., 69., 70., 440., 441., 449. b (G. Pisano) — sl. 483., 487., 518., 525., 533., 535., 536. (raspela iz kraja 13. stoljeća).

bizantske umjetnosti u splitskom raspelu. Pojas oko bedara Kristovih na raspelima Giunte Pisana u S. Maria degli Angeli u Assisiju, u S. Paolo a ripa d'Arno u Pisi i u zbirci Gualino u Torinu sačinjen je od svijetle tkanine, mjestimice oživljene tamnim paralelnim prugama i skupljen u sredini u čvor, što se spušta prema dolje mirnim skutom: ovakvi su pojasi u običaju u prvoj polovici XIII. st. Na jednom raspelu, onom u S. Rainerino u Pisi, majstor Giunta, dapače, slika Krista s pojasom, koji je oko tijela stegnut posebnim remenom, prema ikonografskoj praksi XII. stoljeća. Pojasi na navedenim raspelima iz kraja XIII. stoljeća i kruga Cimabuova utjecaja u Umbriji i Emiliji sačinjeni su naprotiv od tamnije tkanine, koja je na bizantski način oživljena zlatnim crticama i nemirno se skuplja i savija u nabore. Ovo je mlađi tip u ikonografiji pojasa, koji ne dolazi kod Giunte, i značajan je za drugu polovicu XIII. stoljeća. Splitsko raspelo ima ovaj drugi, mlađi tip pojasa. Samo se na njemu pojas savija u još jače kovrče: to je detalj, koji ćemo imati na pameti kod konačnog datiranja raspela.<sup>32</sup>

Giunta Pisano je, istina, linearni način romaničkih majstora u Italiji ublažio u dodiru s bizantskom praksom modeliranja finim nijansama svijetla i sjene; ali on to radi u manjoj mjeri od majstora Cimabuova vremena. Kod modeliranja Kristove glave Giunta upotrebljava bjelkasta svijetla u umjerenijem opsegu od majstora iz kraja XIII. st. i samo se u glavi Krista na raspelu u Assisiju služi nešto jače ovakvim svijetlima: i u ovom je pogledu splitsko raspelo mnogo bliže raspelima Cimabuova negoli Giuntina vremena.<sup>33</sup>

Modelacija prsnog koša i trbuha na Giuntinim raspelima ostaje u okviru tvrdih i shematičnih crta, koje E. Sandberg-Vavalà navodi na zgodnu uporedbu s podjelom pokrajina na geografskoj karti (n. dj. str. 768); pri kraju stoljeća bizantski utjecaj jača, modelacija je snažnija, prijelazi svijetla i sjene finiji, a crte blaže. U splitskom je raspelu modelacija prsnog koša i trbušne šupljine daleko odmakla od Giuntina načina, dapače nizom bjelkastih, vijugavih svijeta-

<sup>32</sup> Usp. u navedenom djelu E. Sandberg-Vavalà reprodukcije passim pa tekst o razvoju pojasa na str. 108.—113. i pregledne tablice raspela s mrtvim Kristom na str. 880. do 887. (stariji giuntovski pojas spisateljica zove *listato*, a drugi mlađi, koji očito imamo u Splitu, *raggiato alla bizantina*).

<sup>33</sup> Usp. E. Sandberg-Vavalà, n. dj. sl. 50., 71., 150., 441. i sl., 487., 525., 533., 535., 536.

fa u trbušnoj udubini čini se naprednijom od modelacije raspela Cimabuova kruga. To su stepeni modelacije, koje je teško riječima opisati, ali koji su jasno uočljivi kod pomnog promatranja tih raspela, odnosno njihovih reprodukcija.

Iz svega ovoga proizlazi, da je slikano raspelo u splitskih klarisa puno bliže talijanskim raspelima iz kraja XIII. st., negoli raspelima iz botege Giunte Pisana i da bi ono dapače imalo biti nešto mlađe od tih prvih raspela, t. j. iz vremena oko god. 1300., jer i jače kovčanje pojasa oko Kristovih bedara, kao i manje linearno, a više plastično tretiranje ljudskog tijela jesu u razvojnoj liniji ondašnjeg slikarstva. Do istog rezultata dovodi nas još nekoliko detalja splitskog raspela.

Splitsko je raspelo po svojem općem značaju talijansko duečentesko raspelo, ali u njemu se barem u zametku zapažaju motivi, koji su osobina slikanih raspela trećenta.

Dvije su promjene, kojima podliježe slikano raspelo u Giottovu XIV. stoljeću: mijenja se izvanjski oblik drvenog križa i mijenja se stav Krista pribitog na križ. Jednostavne, dosljedno pravokutne konture romaničkog raspela XIII. stoljeća zamjenjuje u XIV. stoljeću gotičko raspelo, u kojem su konture živahno pokretane i isprekidane pravokutnim i oblim ispadima. Krakovi završavaju polukružnim ili trolisnim završecima, a sastajalište okomitog i vodoravnog kraka križa širi se u male izbočine. Konačnu realizaciju vanjskog oblika gotičkog raspela pruža nam ono, koje se čuva u Cappella dell'Arena u Padovi, a drži se općenito djelom velikog Giotta.<sup>34</sup> Splitsko je raspelo u svom obliku, istina, daleko od ovog raspela u Padovi, jer je ono ustvari još uvijek romaničko, duečentesko raspelo. Ali ono pokazuje u zametku tendencije k novom obliku trećenteskog križa poput raspela u crkvi San Eustorgio u Milanu iz samog početka XIV. stoljeća, u kojemu se na krajevima krakova javlja polukružni luk, a na sastajalištu krakova strše pravokutne izbočine.<sup>35</sup> I u Splitu su krakovi na kraju zaobljeni, a kod sastajališta okomitog i vodoravnog kraka javljaju se gore zaobljene, a dolje pravokutne izbočine.

<sup>34</sup> Usp. E. Sandberg-Vavalà, n. dj. str. 891., sl.

<sup>35</sup> Usp. za raspelo u S. Eustorgio, E. Sandberg-Vavalà n. dj. sl. 548., a za gotička raspela XIV. st. isto djelo sl. 560., 563., 564., 567., 570., 571. Pravokutne izbočine na sastajalištu krakova križa imaju dva trećenteska raspela u Zadru, usp. C. Cecchelli, *Zara*, Roma 1932., str. 73. i 153.

Za duečentesko raspelo s mrtvim Kristom značajno je savijanje Kristova tijela u »bizantsku krivulju« određenu ne stvarnošću, nego estetskim pobudama. Realističko Giottovo stoljeće napušta ovaj nenaravni stav, i Kristovo tijelo pod vlastitim teretom pada na drvo križa, ruke mu ostaju viseći, a koljena se lome i iskaču u pre-gibu; noge prekrštene, jedna poviše druge pribijaju se na križ jednim samim čavlom. Splitsko raspelo nema, naravno, sve ove oznake trećenteskog raspelog Krista, ali je njegov majstor svakako napustio »bizantsku krivulju«, koje se drže majstori raspelog mrtvog Krista Giuntina, a u još jačem stepenu majstori Cimabuova vremena za volju naravnijeg pada tijela na drvo križa. Jednak položaj Kristova tijela pokazuje u Italiji raspelo u S. Miniato al Tedesco, koje je god. 1301. signirao majstor Deodato Orlando.<sup>36</sup> Ima još jedan detalj na splitskom raspelu, kojim se ono odvaja od prakse XIII. stoljeća i povodi se za raspelima kasnijeg vremena, a to je, da se u Splitu aureola oko Kristove glave ne izdiže svojim gornjim rubom plastički iz površine raspela. Sve nas ovo navodi na to, da splitsko raspelo datiramo u početak XIV. stoljeća, a to je upravo doba, kada je bio osnovan samostan sv. Klare (god. 1311.), u kojemu se od davnine raspelo čuva.<sup>37</sup> Papinski legat kardinal Gentilis, koji je početkom XIV. stoljeća boravio u hrvatskim stranama, da utre put na ugarsko-hrvatsko prijestolje Anžuvincu Karlu Robertu, zauzeo se za osnutak ovoga samostana, pa sam u prvi mah pomišljao na to, da je njegovim posredovanjem ili darom samostan došao do raspela, koje svakako nosi pečat toskanske kasnoromaničke umjetnosti. Ali podrobnijim ispitivanjem dolazim do uvjerenja, da postoji mogućnost, dapače vjerojatnost, da je splitsko raspelo djelo domaćeg majstora.

Za takvu pretpostavku govori više razloga. U vrlo obilnom materijalu srednjovjekovnih talijanskih slikanih raspela u višeput navedenom djelu E. Sandberg-Vavalà nema raspela ni grupe raspela, koji bi se u takvoj mjeri podudarali sa splitskim raspelom, da bismo ih morali usko

<sup>36</sup> Usp. E. Sandberg-Vavalà, n. dj. sl. 557.

<sup>37</sup> Iz rane na prsima šikla Kristu jaki mlaz krvi, što također podsjeća na raspela trećenta; ali K. Prijatelj me upozorava, da je ovaj mlaz, kao u mnogim drugim raspelima, očito kasnije nadodan (vidi o tome E. Sandberg-Vavalà, n. dj. str. 115.). Prijatelj ima također utisak kao i ja, da je pozadina iza Kristova tijela, t. j. drvo križa, u Splitu bila kasnije prebojadisana.

povezati. Navedena grupa raspela iz vremena Cimabua u Firenzi, Umbriji i Emiliji, koja je u cjelini najbliža splitskom raspelu, razlikuje se od njega u mnogim detaljima. Pored detalja, koji ukazuju na to, da je splitsko raspelo nešto mlađe i nastalo na pragu XIV. stoljeća, navedena grupa raspela, osim Cimabuova raspela u Arezzu, ima na krajevima vodoravnog kraka križa čitave figure, a ne polufigure Marije i sv. Ivana. A već sama činjenica, da se majstor splitskog raspela u vrijeme, kada je djelovao Giotto, pridržava još uvijek tipa slikanog raspela iz kraja XIII. stoljeća, upućuje na konzervativnu sredinu, kakva je bila naša u dalmatinskim gradovima. Spomenut ću još, da su i ostala srednjovjekovna raspela u tim gradovima djela domaćih majstora. E. Sandberg-Vavalà smatra proizvodima domaće umjetnosti vrlo zanimljiva romanička raspela u Sv. Franji i Sv. Mihovilu u Zadru napola slikana i napola plastično-reljefno izrađena (XII. st.) kao i slikano romaničko raspelo, koje se nalazilo u samostanu sv. Marije u tom gradu (XIII. st.); isto tako Cecchelli pripisuje domaćim majstorskim radionicama gotička raspela u Sv. Mariji i Sv. Krševanu u Zadru (XIV. st.). I gotičko slikano raspelo iz Segeta, koje sam davno objelodanio u *Ujesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku*, mora da je djelo domaćeg majstora već po tome, što su pored oblika i stila zrelog trećenta na njemu Kristove noge još uvijek pribijene na križ sa dva čavla.<sup>38</sup>

## 2.

Smisao riječi *monumentorum artis qui vidit unum, vidit nullum* jest u prvom redu taj, da ne smijemo donijeti dalekosežnih zaključaka na temelju pojedinačnog predmeta. To je točno. I zato su često sudovi stvoreni bez autopsije spomenika na temelju same objelodanjene literature, koja u pravilu donosi samo dio materijala, netočni. To je okolnost, koja dobrim dijelom objašnjava manjkavosti Garašanin-Kovačevićeve knjige, *Pregled materijalne kulture južnih Slovena*, Beograd 1950., u pogledu starohrvatskog arheološkog materijala. Svakako su nalazi ranog srednjeg vijeka u Vojvodini zanimljivi; ali mislim, kad bi pisci ove knjige *de visu*

bili upoznali ranosrednjovjekovni dalmatinsko-hrvatski nakit u njegovoj mnogobrojnosti, raznolikosti i tipičnosti, teško bi jedan i drugi materijal bili jednako vrednovali i podjednako svrstali u prelazne grupe naše srednjovjekovne kulture (n. dj. str. 30 ss.).

Nadalje, kada se radi o tome, da utvrdimo granice neke kulture, nije svejedno, da li se radi o gustim, brojnim i cjelovitim nalazima te kulture u nekom kraju, ili samo o sporadičnim i malobrojnim nalazima pojedinih predmeta te kulturne grupe. Da se na to pazilo, ne bi došlo do tvrdnje o općem južnoslavenskom karakteru t. zv. bjelobrdске kulture.<sup>39</sup> Brojni i cjeloviti nalazi te kulture ograničeni su na ugarsku nizinu i periferične ravne krajeve u slovenskoj bivšoj Štajerskoj (Ptujski grad, G. Hajdina i t. d.), u panonskoj Hrvatskoj između Drave i Save (podravska groblja u Bijelom Brdu i t. d.), u ravnom kraju do rijeke Save u Bosni (Junuzovci u Posavini kod Bos. Gradiške) i u Vojvodini (Bogojevo), dok u gorovitim predjelima u Sloveniji (Bled), u unutrašnjosti Dalmacije (materijal Muzeja hrvatskih starina prije u Kninu, a danas u Splitu) i u Srbiji (desna obala Dunava) imamo uglavnom samo sporadične nalaze pojedinih predmeta, ponajviše naušnica bjelobrdске kulturne grupe. — Logično je pretpostaviti, da je uže područje, u kojemu se javljaju nekropole s brojnim i cjelovitim nalazima te grupe, onaj kraj, u kojemu se ti predmeti proizvode, dok su sporadični nalazi vjerojatno plod trgovine i uvoza. A također nije čudo, da u različitim krajevima naseljenim južnim Slavenima nailazimo pored toga amo-tamo i na predmete samo srodne bjelobrdskim; i to zbog toga, što i t. zv. bjelobrdska kulturna grupa i srednjovjekovni nakit na Balkanu jednako nadovezuju na bizantsku civilizaciju i njezinu baštinu. Ali sve to nije još dosta, a da bjelobrdsku grupu proglasimo općebalkanskom i općejužnoslavenskom.

Kod proučavanja arheoloških nalaza i izvodenja zaključaka iz malog broja predmeta moramo također voditi računa o tome, da li su ti predmeti jedini ostaci iz nekog kraja i nekog vremena, ili se javljaju pored brojnih predmeta drugačijeg izgleda. U prvom slučaju nužno moramo izvoditi zaključke iz materijala, koji jedino imamo, ali u

<sup>38</sup> Usp. E. Sandberg-Vavalà, n.dj. str. 77., 78. i 95., sl. 42., 43. i 54.; Cecchelli n. dj. str. 73. i 153.; *Ujesnik za arh. i hist. dalm. za g. 1924—25.*, Split 1925., prilog VI., T. 1.

<sup>39</sup> Usp. Mirjana Čorović-Ljubinković, *Glasnik Srpske akademije nauka* knj. 1 sv. 3. Beograd 1949., str. 518.

drugom je slučaju krajnji oprez na mjestu. Moramo naime pretpostaviti, da neki kraj djeluje na drugi onim, što je u njemu pravilo, a ne iznimka, kao i onim, što je u njemu trajno, a ne prolazno.

To moramo imati u vidu i kod zanimljive činjenice, na koju je nedavno upozorio Vinski, a to je, da se u zbirci British Museuma u Londonu nalaze tri naušnice od srebra s tri jagode ukrašene filigranom vrlo slične starohrvatskim i staroruskim naušnicama kijevskog tipa, a po navodu kataloga British Museuma bile su nađene u grobovima iz 1. stoljeća n. e. kod Tebe u Grčkoj.<sup>40</sup>

Davno sam istakao mišljenje, da su starohrvatski i staroruski majstori preuzeli iz ostavštine Bizanta — uzimajući izraz Bizant u širokom smislu riječi — tip naušnice s tri jagode, ali da su ga oni u isto vrijeme dalje razvili. Dok naime Bizant ostaje vjeran naušnici s jednom jagodom na dnu karičice i dvije manje sa strane ove veće, Slaveni vole naušnicu s tri jednako velike jagode, od kojih jedna ostaje na dnu karičice, a ostale su dvije pomaknute prema sredini jedne i druge strane karičice. Naušnice iz Tebe pripadaju svakako ovom posljednjem tipu. Pretpostavit ću, da je navedeno datiranje ovih naušnica točno;<sup>41</sup> ipak ni u tom slučaju nisam uvjeren, da su se starohrvatski zlatari IX. stoljeća odnosno staroruski zlatari od konca X. stoljeća morali ugledati i morali biti pod utjecajem ove mnogo ranije i malobrojne grupe naušnica u dalekoj Grčkoj.

Činjenica je naime, da su naušnice s tri jednako velike jagode dosada bile utvrđene samo na ograničenom području Grčke i da se one ne javljaju dalje u narednim stoljećima do njihove pojave kod Slavena; i činjenica je također, da srednjovjekovni Bizant voli naušnicu s jednom većom jagodom na dnu karičice i dvije manje do nje (naušnica bizantskog tipa iz Erduta u Slavoniji i iz Tokaja u Ugarskoj, srednjovjekovni nakit pod utjecajem Bizanta u Bugarskoj). Ne uviđam nadalje razloge, zbog kojih bismo se bez daljnje-

<sup>40</sup> Usp. *Starohrvatska prosvjeta* III. serija 1. sv., Zagreb 1949., str. 35. (T. IX.).

<sup>41</sup> Nisam imao prilike provjeriti, da li je siguran navod kataloga muzeja, da navedene naušnice potječu iz grobova datiranih 1. st. n. e. ili su možda samo nađene na terenu groblja iz tog doba. U Ateni sam u Narodnom muzeju vidio g. 1930. jednu sličnu naušnicu, koja je bila izložena kao predmet iz 6. st. n. e.; međutim nitko u muzeju nije mi mogao dati uvjerljivo obrazloženje takva datiranja. Svakako, u ranosrednjovjekovnoj su Grčkoj mogući arheološki ostaci Slavena, koji su u to doba bili prodrli duboko u grčki poluotok.

ga imali snaći s činjenicom, da su majstori I. stoljeća n. e. u Grčkoj po sebi mogli doći do tipa naušnice s tri jednako velike jagode, a sumnjali bismo, da su to isto mogli učiniti zlatarski majstori kod Slavena, koji izrađuju takve naušnice u velikom broju i u različitim varijantama i u svojem radu pokazuju visoki stepen spremnosti i inovacije.

### 3.

U članku o starohrvatskom groblju na »Majdanu« kod Solina istakao sam mišljenje, da starohrvatski nakit u dalmatinskoj Hrvatskoj slobodno i originalno prerađuje nakit i osobito nekoliko tipova naušnica, koje su domaći majstori preuzeli od Bizanta. Uzimao sam i ovdje izraz Bizant u širokom smislu riječi, to jest kao baštinika i nasljednika kulture i tehničke vještine antiknog svijeta. Autori navedene knjige, *Pregled materijalne kulture južnih Slovena*, s obzirom na poznatu činjenicu, da bizantska kultura nije bila homogena nego u jakoj mjeri kompleksna, pišu, da treba isticanje bizantskog utjecaja svesti na pravu mjeru »ističući pritom, koji je od elemenata vizantinske kulture (helenizam, orijent, koptika i t. d.) utjecao na određeni tip slovenskog nakita« (nav. dj. str. 142). Tvrdnja pisaca o složenosti bizantske kulture svakako je točna; mislim ipak, da nam mišljenje pisaca o potrebi raščinjavanja bizantskog utjecaja prema podrijetlu tipova i motiva valja uzeti sa stanovitom rezervom.

Ako je točno mišljenje, da su stari Hrvati slobodno i originalno preradili tipove i motive nakita, što su ih zatekli u vrijeme svoje doseobe na jug u krajevima, koje su trajno zaposjeli, a koji su krajevi dotada živjeli u krugu kasnoantikne odn. ranobizantske kulture, i ako možemo potvrditi moje nagađanje o vezi starohrvatskog nakita dalmatinske Hrvatske IX.—XI. stoljeća sa nakitom u Ugarskoj nešto ranijeg vremena, to jest iz VII.—VIII. stoljeća, gdje je iz bogate i raznovrsne baštine već bio učinjen izbor određenih tipova naušnica, uglavnom smo riješili pitanje podrijetla ranosrednjovjekovnog dalmatinsko-hrvatskog nakita. Dobro je, da se ispita, na koji su način starohrvatski majstori usvojili tehničku vještinu Antike i Bizanta i da se objasni veza između ranosrednjovjekovne Ugarske i dalmatinske Hrvatske; a dobro će biti također, da se utvrdi, je li na izbor bizantskih tipova nakita utjecala činjenica, da su upravo ti tipovi kroz

posljednja stoljeća pred doseljenje Hrvata bili u porabi u njihovoj novoj postojbini; time bi ti tipovi u neku ruku dobili značaj autohtonosti i afirmirali kontinuitet kulture.

Možemo ići dalje i slijediti pobudu Garašani-  
na i Kovačevića, pa ispitati: koje tipove nakita možemo pratiti do vremena starog Orijenta, koje do helenističkih stoljeća prije naše ere, a koje samo do vremena kršćanske kulture Kopta. Nekoliko naušnica iz zbirke British Museuma u Londonu, koje je nedavno Vinski objelodanio<sup>42</sup> pokazuje, kako duboko unatrag u vremenu sežu pojedini tipovi naušnica, koje su izrađivali ranosrednjovjekovni zlatarski majstori u dalmatinskoj Hrvatskoj. Međutim ne mislim, da bi takvo tipološko raščinjavanje starohrvatskog nakita mnogo pridonijelo objašnjavanju njegova podrijetla i razvoja; štaviše, prejako insistiranje na tome moglo bi izazvati utisak heterogenosti utjecaja i eklektizma, kojih stvarno u tom nakitu nema.

Osvrnuo sam se u ovom drugom poglavlju članka na nekoliko nedostataka u metodološkom postupku, koji se često javljaju u našem naučnom radu, u prvom redu kod mlađih stručnjaka. — Osobito je teško, kada se više tih nedostataka udruži u rješavanju nekog pitanja. To je na pr. slučaj s nedavno iznesenim mišljenjem o ilirskom podrijetlu slavenskih naušnica u obliku slova »S«. Ove se naušnice javljaju krajem desetog stoljeća na području t. zv. bjelobrdske kulture, a navodno bi potjecale od sličnih naušnica nađenih u japodskim grobovima u Jezerinama u Bosni. Ovi su japodski grobovi međutim vrlo daleko i u prostoru i u vremenu od slavenskih srednjovjekovnih naušnica, a što je glavno, japodske naušnice ne završavaju dvaput savijenom spiralom u obliku »S«, već su to karičice, koje na jednom kraju imaju jednostavnu savijenu kvaku.<sup>43</sup>

Drugi primjer, koji me upućuje na stanovitu rezervu u pogledu potrebe raščišćavanja zalihe

<sup>42</sup> Usp. *Starohrv. prosvjeta* n. dj. str. 35—36, T. IX.

<sup>43</sup> Usp. *Etnogeneza južnih Slovena u ranom srednjem veku prema materijalnoj kulturi*, Beograd 1950., str. 10. i *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und Herzegowina*, Wien 1895., III. sv. al. 154., 155., 158., 294. i 558. u članku V. Radimsky, *Die Nekropole von Jezerine in Pritoka*.

motiva neke grane umjetnosti prema njihovu porijeklu, odnosno koji me upućuje na potrebu, da se to raščinjavanje provede uz stanoviti oprez, jest pisanje talijanskog historičara umjetnosti Toesce o pleternim klesarijama ranog srednjeg vijeka.<sup>44</sup> Toesca piše, uglavnom točno, da pojedini motivi pleternih klesarija, koje se tokom VIII. stoljeća formiraju na tlu Italije, imaju vrlo različito podrijetlo (*la più diversa origine*). Tu su na okupu motivi (barem u prvo vrijeme) astragala, zubaca, jajašca, pasjeg skoka (»kuka«) i pletera iz klasičnog repertorija, tu se pored pletera i lozice nalaze vitice, kakve vidimo na životinjskim koptskim skulpturama te na orijentalnim tekstilnim proizvodima, tu su ranokršćanske simboličke kompozicije, mile umjetnosti Bizanta i Orijenta te ravenatskim klesarima, kao što su to motivi paunova i goluba, koji piju, križeva ispod arkada, a između svijećnjaka i paoma. Ali za pleterne klesarije, što se formiraju u VIII. stoljeću, ti motivi nisu zapravo više disparatni (*elementi disparati*), jer su oni crpljeni iz zalihe uresnih motiva crkvenog namještaja, koja je u Italiji već dugo postojala, kako i sam Toesca malo dalje piše (*gli elementi della decorazione propria alle sculture del secolo VIII erano già diffusi in Italia*). I stvarno, talijanski klesar VIII. stoljeća nije crpao navedene motive na raznim izvorima rimske-klasične, orijentalno-bizantske i ranokršćanske simboličke umjetnosti, nego ih je preuzeo iz dekoracije crkvenog namještaja vlastite zemlje i svojeg vremena.

Valja nam razlikovati same motive od umjetničkih tendencija nove umjetnosti plastičke dekoracije namještaja, to jest njihova umjetničkog htijenja u smislu Rieglova *Kunstwollen*. Ovo je posljednje stvarno složeni rezultat trostrukog faktora najkasnije faze antike, orijentalnih utjecaja, koji prodiru, i doseljenih novih naroda. Ono određuje i izbor motiva kao i interpretaciju motiva u smislu novog umjetničkog htijenja, dosljedno upućenog linearnom i ornamentalom izrazu, ali sami su motivi već davno bili dio homogene cjeline na tlu Italije.

<sup>44</sup> Usp. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1927, Vol. I. str. 276. i 284.