

Igor Fisković

Još o romaničkoj skulpturi s dubrovačke katedrale

Igor Fisković
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
Zrinski trg 11
HR - 10 000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad
Original scientific paper
Primljen / Received: 21. 3. 2015.
Prihvaćen / Accepted: 2. 7. 2015.
UDK: 73.033.4:726.6(497.5Dubrovnik)

The article analyses and discusses the numerous sculptural fragments which belonged to the monumental and tragically destroyed Romanesque Cathedral of the Assumption of the Virgin at Dubrovnik. Although neglected and waiting to be thoroughly catalogued, our current knowledge about this material does provide a fuller picture about their chronology and the Apulian master carvers who made them. The article focuses on the archival information about these masters and outlines direct formal analogies with the sculptures from the other side of the Adriatic. Particular attention is given to the work of protomagister Eustasius of Trani who was active in the early twelfth century, while emphasizing the work of his fellow Apulian Pasquo di Pietro as a potential protagonist in the maturation of the Romanesque style on both sides of the southern Adriatic up until the late duecento. Following the comparative analysis of the sculptural material from Dubrovnik, the article examines the work of sculptor Simeonus Ragusinus in Barletta and ends with a conclusion about the similarities between the visual culture of south Dalmatia and that of Apulia, as two peripheral regions of Western art.

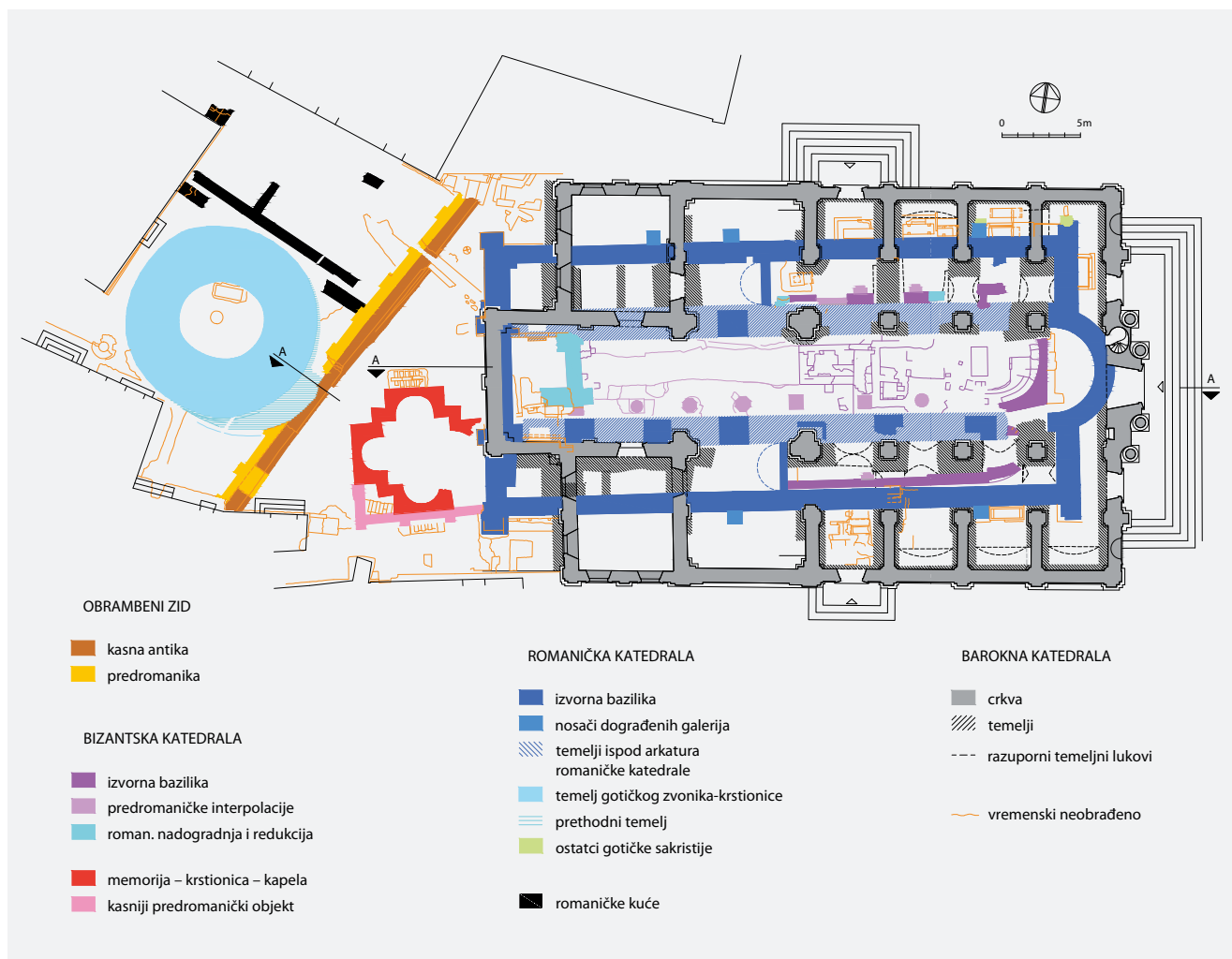
Keywords: sculpture, Romanesque, Dubrovnik, Apulia

Ljetos objavljena monumentalna i uzorno opremljena monografija „Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku” ispunila je veliki zadatak predstavljanja više nego značajnog spomenika iz krune povijesnoga graditeljstva jadranske Hrvatske. Ujedno je to izdanje s priložima više autora usmjerilo poglede na niz problema koje u znanosti povijesti umjetnosti vrijedi još podublje razmatrati. Tako to, naime, nerijetko biva kad se okupe znanja i iznose spoznaje o složenim sadržajima, pa su se uz mnoštvo novina i u toj knjizi otvorila pitanja koja se zbog njezine sintezne naravi nisu mogla do tančina raspravljati.¹ Svakako su među intrigantnijima ona o vremenu utemeljenja i o karakteru prve crkve na položaju pored luke Grada, koji je svoj kulturno-povijesni identitet stekao s jakim internacionalnim i pomorskim orijentacijama. No ovdje ćemo se usredotočiti samo na slojevitost skulpture s romaničke katedrale *S. Mariae Maioris*, koju su stari pisci poglavito zbog plastičke njezine raskoši smatrali „najljepšom u svom Iliriku”²

Opće je pak poznato kako ona bijaše nastala u prvom cvatu komune i dijeceze, a nestala u razornom potresu 1667. godine, kad je toliko stradala da se nije mogla po-

praviti te je porušila do temelja. Umjesto nje izgrađena je i 1714. posvećena velebna barokna katedrala, koju je ošteti opet snažan potres 1979. godine pa su joj zbog statičke sanacije morali biti otkopani temelji. Otvorila se je tako prilika za arheološki zahvat, koji je uz škrte preostatke romaničke katedrale na svjetlo dana iznio ruševine trobrodne ranosrednjovjekovne crkve s freskama i mnoštvom klesane plastike.³ Otkrivene su i čvršće naznake postojanja također dotad slabo poznate paleobizantske bazilike, te su se otputa počela mijenjati dugovjeka uvjerenja o osnutku *Ragusiuma* tek od 7. stoljeća.

No dok se o tome još široko raspravlja, nas zanima kiparsko stvaralaštvo što se iskazalo pri oblikovanju metropolitanske crkve *Marijina Uznesenja* tijekom romaničkog razdoblja od 11. do 14. stoljeća. Tada je, naime, Dubrovnik kao najjužniji urbani centar hrvatske obale,⁴ postao prvorazrednom pozornicom skulpture stilski sukladne istodobnoj na istočnom Jadranu, ali i vrlo osobite po suštini svojih karakteristika.⁵ O njima se pak sudi usporedbom nevelikog broja vrijednih ulomaka kamene i mramorne plastike, više-manje slučajno pronađenih na svoj površini staroga grada, s množinom onih koje su



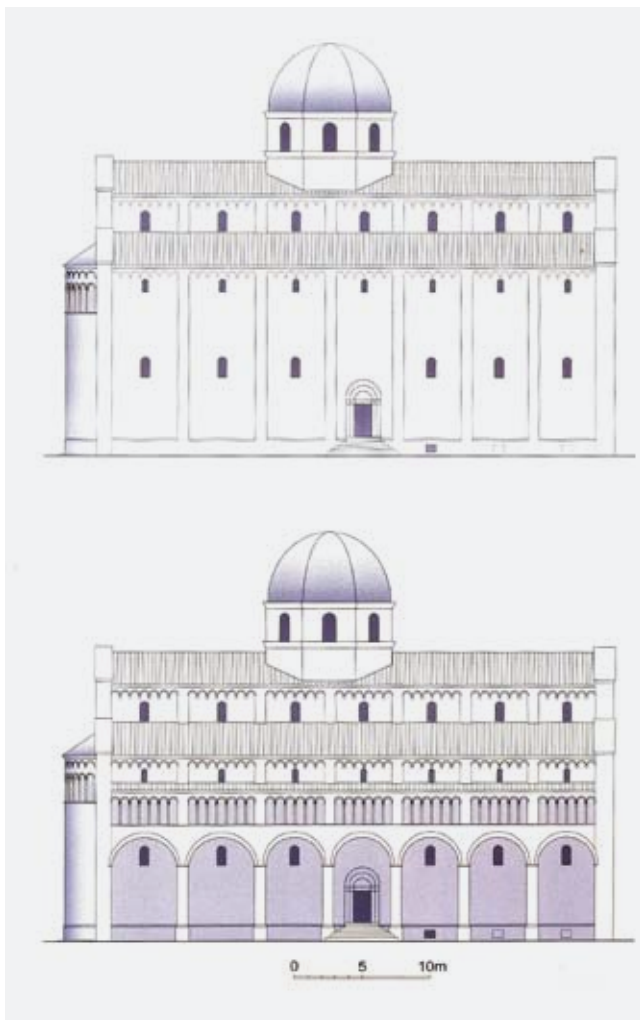
1. Tlocrt arhitekture ispod katedrale Sv. Marije Velike u Dubrovniku

Ground-plan of architectural foundations beneath the Cathedral of the Assumption of the Virgin at Dubrovnik

izlučila iskapanja na položaju katedrale. Prijašnje je već davno bio okupio i objavio Cvito Fisković smatrajući da najkvalitetniji potječu sa stolnice,⁶ te ih povezoao s uspo-redno isčitavanim arhivskim zapisima o zapošljavanju stranih i lokalnih majstora kamenarstva pri njezinom građenju. Najstariji su ti pisani podatci vrlo jasno ukazali na veze s Apulijom,⁷ zemljom preboga romaničke baštine, unutar koje nema toliko ishodišta spomenicima iz ostalih mjesta naših primorja koliko ih je uočeno u Dubrovniku.⁸ To su i odlučni razlozi komparativnoj analizi otprije proučenih skulptura s izborom iz novonađenih kako bismo stekli uvid u građu vrijednu višestruke pozornosti, a poticajnu za daljnja problemska propitivanja.⁹

Ta građa, naime, otvara vrata i pogledu u umjetnost prekomorja budući da su u Dubrovniku zasvjedočeni stvaraoci koji ondje nisu poimence identificirani, a određena potvrđuju dugoročne spona pa i uzajamnosti tih kra-

jeva u definiranju likovne kulture zreloga srednjeg vijeka na jugu Jadrana. Za dotičnu je pak temu prioritarna isprava iz ljeta 1199. prema kojoj je u Traniju izvjesni *protomagister Eustasius, filius Bernaldi protomagistri civitatis Trani*,¹⁰ ugovorio s knezom iz Dubrovnika da će narednu godinu raditi *in matrici ecclesia eiusdem Ragusii* pod uvjetima kakve su prije već koristili vršitelji tih dužnosti.¹¹ Taj se dokument nalazi u dubrovačkom arhivu, očito kao obavezni duplikat originala koji je u Traniju nestao, pa je višestruko vrijedan. Osim što predstavlja najstariji dosad poznati zapis o građenju romaničke katedrale Dubrovnika, svakako jamči da je taj pothvat bio upućen prije kraja 12. stoljeća. Ne odavajući pak točno tko ga je i otkada već izvršavao,¹² pojašnjava da je bio na skrbi svjetovne a ne crkvene uprave, pa daje naslutiti da je trenutno nadilazio snage lokalne zajednice.¹³ Uz dokidanje anonimnosti gradskih graditelja sam ugovor ne



2. Rekonstrukcija dviju faza romaničke katedrale (izvor: I. Tenšek)
Reconstruction of two Romanesque phases of the Cathedral

razrješava okolnosti u kojima je nastao,¹⁴ ali je malo vjerojatno da se čelnik komune zaputio u stranu zemlju tek poradi pronalazjenja izvođača na novogradnji, koju izvori bilježe u funkciji od unatrag pola stoljeća.¹⁵ Zato nam je znakovito što je u tuđini izabran vještak dičnog naslova *protomagister* kakvi su redovito tijekom srednjovjekovlja rukovodili ukupnim podizanjem arhitekture. Ustvari se čini vrlo mogućim da ga je knez osobno izabrao vidjevši neko njegovo već postojeće djelo u sredini s kojom su Dubrovčani zastalno bili u dobrim odnosima.¹⁶ Uistinu je naš grad okrenut moru sklapao gospodarsko-trgovačke veze s urbanim centrima sučelne obale Jadrana tim lakše što se nad njima zajedno ritmički smjenjivahu naslovne političke vlasti Bizanta i Normana.¹⁷ A južna je Italija i na polju koje nas zanima imala prednost budući da su se u njezinu umjetničkom stvaralaštvu već dugo taložile simbioze makroregionanih tradicija Apeninskog

poluotoka i istočnog Sredozemlja, kakve su kulturološki odgovarale samim Dubrovčanima. Dapače se Trani nadohvat na apulskoj obali glavnome i po mnogo čemu privlačnome Bariju već bio proćuo kao rasadište izvrsnih majstora graditeljstva i kiparstva.¹⁸

Svakako se izbor Eustasiusa za protomajstora taman rastuće katedrale ne bi trebao smatrati slučajnim niti proizvoljnim. On zacijelo bijaše već iskušan u gradu koji



3. Idealni odnosi gradnja katedrale (izvor: I. Tenšek)
Ideal reconstruction of building phases

se dokazao jednim od ondašnjih žarišta zapadnjačke umjetnosti na Mediteranu.¹⁹ S obzirom na to da mu je otac nosio naslov *protomagistera*, po običaju je uz njega naučio vještine istoga zvanja, pa je itekako dobro došao gradu koji se profilirao u okviru prilične suglasnosti tih perifernih regija katoličkog svijeta.²⁰ Ta se pak suglasnost iskazala na likovnom planu realizacijom ugovora s Eustasiusom, koji primjerno omogućava povezati mnoge raskidane konce iz daljnje gradnje katedrale. Naime, budući da se oko nje našlo dekorativnih i figuralnih izrađevina romaničkog stila u količini znatno većoj od svih ostalih iz kamena ili mramora rasutih po gradu, nedvojbeno su i Eustasiusovi nastavljajući spajali graditeljsku djelatnost s kiparskom. Bilo je to opće ondašnje pravilo, a do završetka iste gradnje na početku 14. stoljeća arhivski je zavedeno još nekoliko *protomagistera* kojima djelovanja nisu precizirana.²¹ No predmnijevajući da su u okviru



4. Nacrt porušene katedralne krstionice (izvor: LORENZO VITELLESCHI, *Notizie storiche e statistiche del circolo di Ragusa*, Ragusa, 1827.)

Drawing of the destroyed Cathedral Baptistery

svojih poslova izrađivali i skulpturu, držimo da su oni svi zajedno prvostolnicu učinili rijetko potpunim spomenikom romaničkog doba, zapravo ostvarenjem bez premca u hrvatskom povijesnom prostoru.

Tu spoznaju o nestaloj građevini danas jedino dokazuju nesporne sličnosti između skulpture s katedrale u Traniju i svega nekoliko nalaza iz dubrovačke.²² Rječito su ih potvrdile analize reljefa sa slikovitim prikazom *Jakovljeva sna* u dvama kompozicijski analognim primjerima kao radovima iskusnih kiparskih ruku.²³ Jedan je na lijevom dovratniku posve sačuvanoga glavnog portala katedrale u Traniju,²⁴ a drugi vrlo oštećen odlomak identičnog dijela arhitekture u lapidariju Gradskih muzeja Dubrovnika. Sve karakteristike potonjeg jamče da je iz sastava portala koji bi u panorami umjetnosti istočnog Jadrana bio među najstarijima s razvijenom figuralikom mimo kanona prijašnjeg stila. Naime, na obama su reljefima po vertikali kadra zbijeni ljudski likovi u istovjetnoj postavi, tako da se doimaju izvedeni po jednom te istom *dissegnu*. Ujedno su sročeni rječnikom koji bistrre chiaroscuralne efekte harmonizira s nježnim linearno-grafičkim intervencijama prema izričaju internacionalne romanike.²⁵ Nakon što im je osnovne sličnosti istaknuo Cvito Fisković, višekratno ih je potvrdila Maria Stella Calò Mariani, pa još i ostali analitičari suglasni da je majstor imenovan u dubrovačkom ugovoru iz 1199. autor obaju tih reljefa.²⁶ Njihova se formalna autentičnost, obilježena uplitanjem dekorativnog tona u simbolikom prožet odnos prirodnih i neprirodnih gesta nositelja naracije, bolje očitava na jednostavno po normativima kasnog 12. stoljeća poput slavoluka ustrojnome čitavom portalu prvostolnice Tranija.

Vitki otvor portala po debljini zida prati arhivolt s dvjema trakama od kojih je profil prvaj skošen, a drugoj prelomljen pod pravim kutom. Vanjskoj lice tvori reljefni friz kojim žilavo teče intermitirajuća biljna vitica bez puno lišća a s dominantnim živahno razgibanim bićima fantastične evokacije. Smisleno se time predstavlja izdržljivost Crkve koja opstaje unatoč inim napastima te ljudima osigurava Spasenje, pa je radi dramaturgije uzdržan *horror vacui*. Unutarnja je pak traka podijeljena u pravilne radijalne stavke, dvoplošno oštrije klesane s apstraktnim motivima koji simetrično ispunjaju i donju površinu luka. Polazući naročitu pozornost na grafičku organizaciju ritmički razgibanog reljefa, autor je umješno u klesarstvo prenio estetska iskustva umjetničkog obrta.²⁷ Od toga se pak u Dubrovniku nije našlo ničeg sličnoga, unatoč činjenici da izražavanje sredine dotada bijaše određeno plitkoreljefnom ornamentikom pleternog tipa.²⁸ Stoga je Eustazijev figuralni prizor na gredi dovratnika ovdje značio istinsku novinu, koja zrači odjekom na veliku grgurovsku Reformu rimske crkve, ali ga s obzirom na kasni datum nastanka ne bih striktno pod nju podvodio.²⁹ Radije ističem kako u osnovnoj kompoziciji, pa i morfologiji toliko nalikuje onome o boku portala u Traniju da oba bijahu bez dvoumljenja pripisana istome majstoru.

Znatne podudarnosti dvaju djela nametnule su tezu da je Eustasius sa svojim ocem kao vodećim graditeljem u Traniju sudjelovao pri oblikovanju portala glavnih vrata tamošnje katedrale, pa po njegovoj matrici izradio dubrovački. Ujedno su iz specifičnih likovnih svojstava tih reljefa prosuđivane sposobnosti oca i sina, te se na više crkava u okružju *Terre di Bari* dalje prepoznavalo njihov zajednički rad.³⁰ Tako im se prema parametru vrsnoća rečenog para dovratnika hipotetički proširio opus, a temeljem toga sam je Eustasius smatran vrlo zaslužnim i za niz tipološko-formalnih elemenata arhitektonike čitave dubrovačke stolnice. Po svemu sudeći ona se zbilja jako slagala s formulama romanike čuvenih katedrala južnoapeninske provincije,³¹ od kojih je većina sačuvala svoj povijesni izgled, pa nam u cjelini pomažu svladati objektivne praznine oko vrjednovanja nestale crkve. S obzirom opet na to da količinu i raznolikost njezina klesanog dekora nije određivala lokalna predaja,³² zacijelo je izbor Eustasiusa za protomajstora rastuće bazilike uvjetovala svjesna težnja za oponašanjem tamošnjih uzora. Naime, u kasnijim se ugovorima za različite umjetničke proizvode u našem gradu učestalo ponavljala odredba *secundum modelum*,³³ pa najvjerojatnije tako bijaše i u ovom slučaju. Dodatno je pitanje je li to ovisilo o osobnoj volji kneza, nužno učenog iz plemenita roda, ili je procjena sposobnosti umjetnika također po dubrovačkom običaju bila povjerena nekom posredniku.³⁴

Eustasiusove sposobnosti najizravnije određuje reljef *Jakovljeva sna* iz prvih godina 1200-ih, makar nije dokučeno kojem je od tri arheološki na porušenoj katedrali utvrđena portala pripadao, a ni o jednom nema nikakvih podataka.³⁵ Svi su izgledi da to bijaše glavni, odnosno zapadni, valjda prvi učinjen jer nas tomu napućuje ikonografija Spasenja, u simbolički okomitom prizoru svedena na temat vođenja čovječjeg roda k Nebu.³⁶ Isti je sadržaj iskazan na pročelnom portalu katedrale u Traniju s još dvjema slikama iz starozavjetnog ciklusa: *Žrtvovanje Izaka* te *Borba Jakova s anđelom*, a u zasebnim kasetama

sučelnog dovratnika su jednako dimenzionirani likovi proroka *Izaije i Jeremije*, svaki pod stiliziranim prikazima gradića.³⁷ Dio se zamisli ponavlja na našem polomljenom dovratniku, ali sa značajnom razlikom što su ondje svi figuralni motivi poredani po visini bočne strane dok mu prednju ispunja ornamentalni friz. Njega dubrovačka greda vjerojatno nižih vrata uopće nema s obzirom da joj je na čeonj površini glavni prizor, a na užoj bočnici po jedan uspravan svetac u dvjema kasetama profilno okrenut prema interijeru crkve. Tako obojica smišljeno predstavljaju jamce zbiljnog događanja u prostoru,³⁸ što



5. Reljef *Jakovljeva sna*, Eustasius, 1199. god. (a); bočna strana dovratnika (b)
Relief of Jacob's Dream, Eustasius, 1199 (a); View of the side of the jamb (b)

dubrovački portal odlučno odvaja od talijanskog izvornika na kojem količinski prevladava sitnospisni ornament. Uvriježen u raznim likovnim medijima diljem Europe,³⁹ bio je usađen u kamenoklesarske tradicije regije gdje je Eustasius izučio umijeća, a u ukupnoj ga ostavštini iz usporedne proizvodnje istočnog Jadrana ima mnogo manje.⁴⁰ Usto se uviđa kako se u internacionalizaciji romanike uz sudioništvo apulskih majstora Dubrovnik kretao zasebnim smjerom, koji u ovom slučaju razmjene umjetničkih shvaćanja nije urodio samo pukim citiranjem poznatih modela uz sažimanje modernih programa na tipično provincijski način. Načelno bi njemu pripadala i



6. Dio portala katedrale u Traniju
Portal of Trani Cathedral, detail

pretežnost ilustriranja vjerskih poruka nauštrb raskošne dekoracije, s kojom se snažnije doživljavao portal velebnije crkve u bogatijem Traniju, dok je naš plijenio pozornost promatrača poput rastvorene i vjerskom pričom popunjene knjige.

O tome svjedoči krnji reljef frontalne, a savijene figure koji sam nedavno uočio među zabačenim arheološkim nalazima iz dubrovačke katedrale.⁴¹ U njoj se bezuvjetno prepoznaje polusjedeći *Sudac Posljednjeg suda*, dakle opći motiv kršćanske ikonografije koji je začudo ostao izvan svih htijenja i postignuća jadranskog podneblja. Međutim, ovdje suočeni s njime ne možemo zamisliti da ga nije pratio koliko-toliko monumentalan, a figuralno razrađen okvir crkvenih vrata.⁴² Na njima je on, dakako, bio idejno glavni te stoga proporcionalno veći od shodno svojem značenju smanjenih likova na dovratnicima. Iako je Kristov lik odlomljen od pozadine te bez glave i završetka svih udova, skladna mu je anatomija očito oblikovana rukopisom autora krnjeg reljefa *Jakovljeva sna* s plitkim tretmanom draperija, energično artikuliranih sa zaobljenim širokim naborima, mjestimice stiliziranih udvostručenim tankim linijama.⁴³ I dok je uprizorenju sadržaja iz Biblije pripadajuća narativnost ulila više dekorativnih crta, na krupnijem torzu dominira kruta postava jače u prostor isturenoga lika Božjeg sina.⁴⁴ Zasiurno se radi o ostatku čvrsto skulptirane lunete jednog crkvenog portala kakve znamo iz niza ranoromaničkih katedrala srednje i južne Francuske,⁴⁵ odakle je model bio prenijet manjem broju svetišta na tlu sjeverne Italije postavši jednim od *toposa* srednjovjekovnog kiparstva u zapadnim zemljama.

Dočim je u Apuliji ta arhetipska zamisao posve rijetka,⁴⁶ a izostaje u nasljeđu najjačih Barija i Tranija, njezina pojava u Dubrovniku razlomljeni portal kojem ga pripisujem čini čak važnijim. Jedva nešto mlađi uvjetno kazuje daljnji korak promicanja stila, no više od toga smioniju kiparsku zamisao koja ne znači i apsolutno pojačanu likovnu vrsnoću. Zapravo je u svim gradovima koji se dotiču Jadrana jedino taj ostvario inače u Europi od 11. stoljeća najtrajniiji religijski program crkvenih ulaza, shvaćenih Vratima nebeskih prostora i Božjeg bivališta. Time se kontekstualizira i prikaz *Jakovljeva sna* na čeonj strani dovratnika portala, dočim vertikalitet njegove kompozicije scenski živo predočuje Uspeće k Bogu, koje predstavlja njegov Sin - Kralj sred lunete bliže zemlji. Teološku smislenost tog odnosa, naravno, nije potrebno tumačiti, ali vrijedi zapaziti kako na dubrovačkom portalu bijaše uvjerljivo postignuta transcendentna dimenzija kakvu nemaju drugi romanički portali iz našeg primorja. Ne negirajući konvencije stila, naime, svi su figuralni reljefi na okviru ulaza u katedralu pod simboličnim lukom



7. Bernaldus, *Prikaz Jakovljeva sna*, 1190. god. (a); desna strana portala u Traniju (b)

Bernaldus, *Jacob's Dream*, 1190 (a); *right side of the portal of Trani Cathedral* (b)

bili frontalno okrenuti podnebnome prostoru malena gradskog trga.⁴⁷ Time izravno pripadahu urbanom okolišu, posve drukčije od Tranija gdje takvi bez lunete bočno prate ulazak ljudi u crkvenu unutrašnjost, te su već u njezinom sastavu.⁴⁸ Doduše, treba podsjetiti da se ispred tamošnje fasade pružao niski portik, ali to nije utjecalo na kiparsku modifikaciju likova koja je na ulomku iz Dubrovnika malo drugačija u prilog originalnosti djela. Temeljno je obradom zadanog sadržaja ovo bilo u otvorenijem odnosu spram javnosti kako su sigurno htjeli njegovi naručitelji, a umjetniku s povjerenjem prepustili likovnu izvedbu.

Premda je razina skulpturalnog artikuliranja medijevalne duhovnosti za ovaj dio Mediterana natprosječno visoke razine, još bih upozorio kako na fragmentu našeg dovratnika izvedba reljefa kvalitetom dosta zaostaje za

malo starijima u Traniju. Unatoč izjedenoj površini to se uočava na najvećoj figuri usnulog patrijarha Jakova,⁴⁹ kao i na polovicama tijela dvaju manjih svetaca s užeg lica grede. Prvonavedeni je lik u odnosu na zbilju tek naizgled skladan jer je jednostavnije pokrenut,⁵⁰ ali mu nabori odjeće nisu istančano stilizirani u maniri s kakvom se u Traniju osvaja prostorna dubina. Ovdje je dojam organičnosti tijela i udova izravna posljedica očuvanja samoga obrisa, dok se na uvučenom skutu plašta koji ih ovija još vidi ispoliranost epiderme opterećene dekorativnim rezovima. Podudarno suh osjećaj za materiju prožima strogo složene nabore gornjeg, do pojasa u svojoj jezgri sumarnijega lika na desnom licu ulomka.⁵¹ Poprsje adekvatnome liku pod njime je ponajbolje sačuvano, te nam lice u aureoli otkriva škrtnu umješnost modeliranja, razvidnu i u plasticitetu bareljefne odore. Glava je blago



8. Lik Krista iz lunete dubrovačkog portala
Christ from the portal lunette of Dubrovnik Cathedral

okrenuta eksterijeru, a ruke kratke s uvećanom šakom desnice dok poput lutke blagosliva vjernike ulazeće u crkvu. U svemu se spoznaje više nakana negoli uspjeh pri svladavanju realiteta, što potvrđuju odveć ornamentalni nabori njihovih rimskih toga. Tako se uviđaju razlike prema stilski zrelijem i formalno kompaktnijem oblikovanju portala u Traniju, gdje je nemoguće razdvojiti rad oca i sina u suradnji o kojoj se često piše.⁵² No kako je ondje opća vjerodostojnost predodžbi izražajnije na živahnije pokrenutim bićima u maštovito sapletenim vriježama, pri atribuciji čitavog tog portala bih dao punu prednost Belnardusu. Za očekivati je, naime, da općenito zaposleniji po osobnoj funkciji *promagistera civitati*, on zacijelo bijaše koliko umjetnički obrazovaniji toliko i darovitiji od Eustasiusa koji se razvidno nije uspio osloboditi sceni neprimjerenih geometrizacija.

Ujedno uz povezivanja i kompariranja kako sadržajnih tako artističkih značajki djela s prvostolnica dvaju lučkih gradova, vrijedi pokušati rekonstruirati njihove povijesne relacije. S aspekta ikonografije pak znamo kako je univerzalni motiv Božjeg sina kao suca koji i blagosliva ljude pri ulasku u obredno zdanje bio svojstven mnogim portalima hodočasničkih crkava.⁵³ Uzorno ostvarenje u Dubrovniku stoga naznačuje dodire hrvatskoga grada s magistralnim pomorskim putovima k Svetoj zemlji, gdje najučinkovitiji bijahu majstori kamenarstva dolazeći s križarima iz prekoalpske Europe. No kad je kobne 1187. godine pao Jeruzalem i oni se povukoše, te se lako moguće poneki zadržao u Bliskom Istoku najbližim apeninskim stanicama. Uz dodatnu sumnju da je *Belnardus*

možda francusko ime,⁵⁴ sklon sam vjerovati da je Eustasiusov otac kao jedan od tih svojim iskustvom otvorio likovnu kulturu grada Tranija čitkim burgundsko-provansalskim crtama. Zauzvrat je stekao naslov koji podrazumijeva vodstvo najvećih pothvata poput građenja katedrale s oblikovanjem portala na kojem sklop figuralnih motiva programski jasno priziva u sjećanje Jeruzalem.

U okviru naših viđenja odnosa spram dubrovačkim likovima portal katedrale Sv. Nikole - mladog hodočasnika,⁵⁵ a ne proslavljenog biskupa iz Mire - po ukupnom je izričaju svoje plastičke vitalnosti izvršniji, utoliko uvjetno i bliži pretpostavljeno ishodišnjima u Svetoj zemlji. Stoga pouzdanije Eustasiusove gledamo derivacijom onih u Traniju, prema mojem sudu izrađenih od Belnardusa koji je po općem običaju srednjeg vijeka osobna umijeća prenio svojem sinu, predanome istoj djelatnosti. Za potporu je takvu tumačenju važan podatak da je tamošnji, u naravi jednostavniji portal nastao malo prije 1190. godine, kad mu postaviše čuvene brončane vratnice majstora Barisanusa.⁵⁶ A one su suštinski obilježene utjecajem iz istočnog Mediterana, što se otapa u zoomorfnom i fitomorfnom, alegorijski smišljenome dekoru klesanog okvira bez figuralno oblikovane lunete. Ona je Dubrovniku utvrdila osuvremenjivanja regionalnog kiparstva slijedom evolucije vrste u čitavoj zapadnoj Europi s britkošću svoje plastičke izvedbe posebice finalizirajući tendencije romaničke poetike.⁵⁷

No uz pripadnost dubrovačkih reljefa samome Eustasiusu valja istaknuti povezanost prepoznatljivog mu predloška u Traniju s manirom skulpturalnih stilizacija portala katedrale u Toulouseu, Souillacu i još nekih iz prve polovice 12. stoljeća.⁵⁸ Osim kaligrafskih potankosti ukazuju to nespretnosti izvještačenog pokreta protagonista kompozicije, što bi se smjelo tumačiti otklonom od dalekih modela uz slabiju vrsnoću izvedbe teorijski karakterističnu za sljedbenike prvih nositelja stila. A budući da oko predstave Pantokratora sred lunete ne dvojimo u inicijalno sjevernjačko rješenje, nameće se pitanje kako je moglo doći do tako dugoga održanja i tema i stila. Dakako, o temi se mora posebno promišljati u okviru razumijevanja općeg mjesta Dubrovnika na ruti hodočasnika iz Venecije niz Jadran.⁵⁹ No stila što se tiče hipotetski ga držim izvodom iz nekog nestalog portala u Palestini, prethodno učinjena od francuskih kipara te replicirana od Belnardusa u zadnjoj točki njihova pomorskog mosta pri odlaženju u Svetu zemlju ili vraćanju iz nje. Naravno, nije pritom dokučivo je li on sam do tamo bio došao, ili se odmah zaustavio našavši plodne prostore kiparskog djelovanja dok se pokretahu gradnje više katedrala u *Terri di Bari*.⁶⁰ Iz onoga pak što je na njima - prema uvjerenju današnje kritike - ostvario, nužno proizlazi da je držao botegu, a iz nje se njegov rođeni sin Eustasius

osamostalio kad je po ugovoru pošao raditi u Dubrovnik, gdje nije bilo kipara njegovih sposobnosti. Koliko pak znamo on nije ni utjecao na daljnje stvaralaštvo duhovno zrele sredine, koja se otad sa svojim svježe stjecanim kozmopolitizmom vrlo često oslanjala na pozvane i plaćane strane kipare.⁶¹

Takvo bi ukupno viđenje tek kao jedno od mogućih, naime, olakšalo objasniti Eustasiusova djelo u Dubrovniku po lokalnoj narudžbi, shodno težnji isticanja tipične sakralne teme na crkvi mlade nadbiskupije pohođenoj od hodočasnika iz Europe.⁶² No dok baratamo tek s vrlo malim dijelom stvaralaštva iz davnina, temeljno je uvidjeti sposobnost Eustasiusa za cjelovita kiparska djela u varijanti kakva u Apuliji, kao ni u svoj Hrvatskoj, inače ne postoji. U tom smislu njega, dosad individualno nepotvrđena igdje osim u Dubrovniku, umrežavamo u razvoj romaničkog stila, što je na jugu Jadrana prepletao htijenja i povezivao iskustva likovnih kultura iz više strana. O tome su usporedno govorile hrvatska i sva zapadnjačka znanost, no naše što se tiče treba istaknuti kako

je davno otklonila pejorativna značenja atributa „periferno” ili „provincijalno”, kojima se globalno kvalificiralo stvaralaštvo Dalmacije.⁶³ Iako se na mnogim djelima uočavaju odmaci od razvojnih matica stila, podjednako i vremenska kašnjenja spram vanjskim postignućima, inim su preobrazbama priznate autentične vrijednosti dostatne za definiranje identiteta uvjetovanih od činitelja povijesnog života regije.⁶⁴ U tom se smislu sriče i valorizacija razbacanih te jako ruiniranih ostataka Eustasiusova portala kao djela koje nije tek puka kopija nekojeg stranog predloška, nego opredmećenje prilika i dometa domaće kulture, što su omogućili vremenski prvu recepciju likovnosti zreloga romaničkog stila na našoj obali.

Isti fenomen naročito prati nebrojene fragmente arhitektonske plastike kao raznesene prežitke u udesu iz 17. stoljeća razorene bazilike *S. Mariae Maioris*. Od nje ostadoše tek temelji, jer su je sravnili sa zemljom do razine podizanja nove,⁶⁵ pa je iz arheološki otkrivenih ostataka i rijetkih povijesnih opisa kao i slikovnih prikaza, uspjele sumarno nacrtati idealnu rekonstrukciju građevine.⁶⁶



9. Reljefna greda u Dubrovniku (a); druga strana reljefne grede (b)
Carved architrave in Dubrovnik (a); Other side of the carved architrave (b)



10. Figuralna konzola u Dubrovniku (a); glava grifona iz Dubrovnika (b)
Figural console in Dubrovnik (a); head of a griffin from Dubrovnik (b)

Ona se u totalu potvrđuje reduciranim odvjetkom znamenitih apuljskih crkava, što je i shvatljivo budući da je u manjem gradu rasla usporedno s njima od sredine 12. do početka 14. stoljeća.⁶⁷ Nepotpuno joj pak sigurne osobitosti čini izostanak transepta, dok je kupolu imala uvjetno po ugledu na *S. Nicolu di Bari* hoteći se kao metropolitanska uključiti u red hodočasničkih od kojih je posudila i interne galerije. No budući da je o njoj nedavno tiskana monografija, ne kanim se zadržavati na arhitekturi, a slijedim dokučive pokazatelje klesane dekoracije koja se ne udaljava odlučno od empirije glavnine na istodobnim većim svetištima prekomorja. Doduše, množini skrhanih *membra disiecta* nije moguće otkriti razmještaj na tijelu ili u prostoru zgrade, pa se po izboru motiva, eventualno i obradi plasticiteta, razabire ili barem sluti kojem su dijelu strukture, odnosno elementu opreme mogli pripadati. Racionalno su po pravilima epohe bili utkani u građevinu čineći s njome jedinstvenu stilsku i estetsku cjelinu, koja je - kako rekoh - dekorom nadilazila svu suvremenu arhitekturu mediteranske Hrvatske. S time se pak mjeri i vrijednost glavnoga portala čitkog sadržaja i smisla, koji uzdigoše nastanak nove katedrale na otprije rastvorena krila velike Reforme katoličke Crkve.⁶⁸

Držeći na umu da su poneki stari putopisci kao i učeni stranci već u doba renesanse dubrovačku katedralu hvalili poglavito zbog atraktivne raščlambe vanjštine,⁶⁹ smatramo je jednim od članova velike obitelji apuljske romanike. Posve pak prema njezinoj predaji skulptura joj bijaše izražajan činitelj, ali bez tematski striktnih povezanosti,⁷⁰ tako da i poradi toga, a ne samo zbog fizičke svoje izlomljenosti nije lako objašnjiva. Ne možemo joj prosuđivati sparivanja stilskih faza, prihvaćanje motiva radioničkih grupacija iz bilo koje bliže ili dalje sredine, odnos prema strujama moda i ukusa, a kamoli sva dovinuća pojedinih majstora.⁷¹ No čini se da je primarni uzrok tomu u kompozicijskoj rastresitosti najjačih izvo-

ra, koje otkriva Apulija: prostrana zemlja s nekoliko umjetničkih žarišta. Njihova je kiparska proizvodnja u eri romanike bila simbioza pomalo šabloniziranih izražavanja iz sjevernih i istočnih kulturnih sfera, što je općenito privlačilo Dubrovčane. Iako su neke od figura s kojima raspolazemo - ni ne sluteći koliko ih je mnogo više nestalo - već analizirane,⁷² uz nepoznata im mjesta pronalaska malo je među njima čvrstih spona, a zbog neprofesionalnih fotografiranja nemamo niti točne mjere svih nađenih unutar ili oko istraženih ruševina.⁷³

Te nedostatke još pojačavaše smrti obojice voditelja arheoloških iskapanja lokaliteta, kolega Josipa Stošića i Ivice Žile ostavivši nas bez detaljnih izvješća o nalazima,⁷⁴ tako da se probrana količina kiparskih izrađevina može prikazati isključivo kao rasuta građa. Stoga bi im pogotovo bilo pogrešno jednoznačno formalno-stilsko opredjeljenje uz isticanje u objektivnoj periferiji neizbježne provincijalizacije, pa se kriteriji prosudbi vode globalno čitljivom no redovito visokom estetskom vrsnoćom. A ona je tipski općenito svojstvena izražavanju zrelog *Duecenta*, dok razvrstavanja po podrijetlu ili po etapama morfološkog progressa i razgranavanju njegovih struja ostaju prilično neizvjesna. Simbolika im je ipak konstantna, pa je držim za popratnu okosnicu glavnini opažanja u prikazu dosad nedovoljno interpretiranih nalaza s položaja *katedrale Velike Gospe*.

Uz okvirne tipološke kopče sa spomenicima Apulije, svi se primjeri zrelije realističke modelacije odvajaju od Eustasijeva plošnijeg tretmana plastike.⁷⁵ Zadržavajući ipak pečate njegove stilistike, dopuštaju da ih gledamo u odrazu toga kipara dočim na vidiku nema opusa nekog drugoga podjednako vrsna. Ilustriraju to ostaci snažnih životinjskih bića u dubokom reljefu pri dnu jednog vertikalnog kubusa, koji je morao pripadati impresivno dekoriranom okviru nekog otvora sakralnog zdanja. Iako je motiv bjelodane vjerske simbolike bio uobičajen na sti-

loforima crkvenih portala diljem zapadne Europe,⁷⁶ tijela ovih figura ne strše u prostor niti se diče veličinom. Stoga sam ih sklon vidjeti u sastavu apsidalnog prozora, što bi značilo da u elevaciji katedrale sudjelovahu također vrtni kipari izvan dodira s djelatnima u Splitu i Trogiru ili Zadru.⁷⁷ Preostaje dakle potražiti moguće komparacije u Apuliji, odakle su bogato obrađeni prozorski okviri kao *loca communa* romaničke epohe inspirirali majstore malo mlađe katedrale u Kotoru, a također i pojedinih svetišta pravoslavnih manastira unutar balkanskog zaleđa.⁷⁸ Po tome je razvidno da Dubrovnik u srednjem vijeku bijaše značajna točka fuzija kao i difuzija raznih stilema, od kojih se u nasljeđu povijesno na umjetničkom planu visokoprestizna grada nažalost sačuvala samo *reliquiae reliquiarum*.

Koliko se pak njegova katedrala odlikovala figuralnim dekorom mediteranskih zasada, ponajbolje dočarava u totalu sačuvan prikaz snažnog muškarca u borbi sa zmijom.⁷⁹ Alegorijskom sadržaju odgovara ekspresiv-



11. Skulptura *Sedes sapientiae* u Dubrovniku
Sculpture of Sedes Sapientiae in Dubrovnik

nost izražavanja u punom volumenu sa živim osjećajem za realističke detalje bez jačih deskripcija kao i podilaženja ornamentalnom, što bijaše stanovito opterećenje gore već opisanim djelima ali ga opravdava njihov stariji nastanak. S obzirom na vodoravni položaj i format stiješnjenog tijela a isturenu veliku glavu, mramorni se lik može smatrati konzolom, radije pod bočnim stupcem apsidalnog prozora negoli nadvratnikom portala.⁸⁰ Slična domišljanja potiče arhaično modelirana jedna manja glava grifona, koja bi se s tim standardnim znamenom Krista kao izvora svjetla mogla najradije smjestiti na vrhu nadoltarnog prozora. Sam izbor motiva kao i pretpostavljeni im eksterijerni položaj također bi slijedili poduke iz Apulije,⁸¹ što se učinkovito prosljeđuju u čitav sastav dekoracije arhitekture. Ona ondje kao i ovdje bijaše bogatija na vanjskoj negoli u unutarnjoj strukturi, pa je time ova prvostolnica odskakala među ostalim dalmatinskim, koje nose skulpturalne skupine u funkcionalnoznačenjskim sklopovima prohtjeva i postignuća vlastitih urbanih ambijenata. No u njima se je napor za postizanjem konzistentnosti stila susretao s više problema negoli ovdje zahvaljujući služenju s prototipskim, već gotovim rješenjima iz prekomorja, pa kockice rastrganog mozaika s nemalim teškoćama a i mnogim otvorenim upitima gledamo kao *pars pro toto*, što je zastalno vrlo labilna ali uslijed objektivnih okolnosti jedina moguća metoda.

Posebnost je epohe u Dubrovniku jedna kamena figura Madone na prijestolju sa sinom u krilu, po tipu *Sedes Sapientiae* oblikovana strogo hijeratski u punom volumenu. Bezuvjetan su joj uzor drvene razasute diljem Zapada,⁸² a znajući i kako istih prijenosa stereototipa iz jedne građe u drugu ima posvuda, na ovu skrećem pažnju poglavito zato što su je odavno poznatu mahom vezivali uz katedralu.⁸³ Obično su je vidjeli u luneti glavnog portala, što se ne čini baš uvjerljivim jer je povodom slične ali mlađe u Splitu ispravnije otvoren put smještaju pored oltara u devocionalnoj svrsi. Joško Belamarić je umješno predočio njihovo korištenje u liturgijskim dramama prema programu poznatome iz mnogih srednjovjekovnih svetišta, te dokazivima i u Hrvatskoj.⁸⁴ Međutim, povijesni opisi katedrale *S. Marie Maioris* iz 15. kao i pedantni inventari iz 17. stoljeća ne spominju nijedan takav kip, dok glavnu ulogu u čašćenju naslovnice crkve daju Gospinoj ikoni *quam dicitur a sancto Luca facta*.⁸⁵ Ujedno otkrivaju natrpanost jedine apside i nevelikog prezbiterija s brojnim drugim skupljim umjetninama, tako da zahtjevnoj liturgiji oko kipa gotovo i nije bilo mjesta. Zato mi se čini da taj rad nekog osrednjega domaćeg kipara iz 13. stoljeća nije nužno iz raskošno uređene katedrale, pri oblikovanju koje tada bijahu odlučne snage u čijem djelovanju nema obavijesti ili dokaza o izvedbi samostojećih skulptura.

No među desetak tijekom romaničkih stoljeća u gradu zasvjedočenih crkava, posebno važno bijaše vrlo staro svetište *S. Maria del Castello*,⁸⁶ s inima također razoreno potresom 1667. godine. Njezini ostaci još nisu istraženi, pa je krajnje neizvjesno kako bijaše opremljena, ali je načelno moguće imala skulpture poput rečene Gospe sa sinom, koja se odvaja od svega što se doznalo o katedrali. A glavina nalaza oko i unutar njezinih ruina ukazuje na produkciju dugo djelatne botege,⁸⁷ koju nisu bili dostigli u kulturološkom pogledu podjednako važni urbani centri istočnog Jadrana. Zato izlaganje nastavljam smjehom mogućeg otkrivanja djelatnosti umjetnika za koje se u Dubrovniku dokumentirano može dokazati da bijahu došljaci. Po djelima pak koja ću osvijetliti predmnijevamo da mahom dolazahu iz prekomorja slijedom uhadane trgovine, ali i zajedničke im južnjačke predilekcije za živi govor skulpture na djelima arhitekture.

U tom smislu ističem osobu nekog Paskva, sina protomajstora Petra, koji je s obvezom da doživotno bude *protomagister cathedralis* godine 1255. bio dobio pravo građanstva i nekretnine.⁸⁸ To mu je uz zabranu napuštanja grada dodijelila komunalna uprava, dok činjenica



12. Konzola iz druge faze katedrale
Console from the second building phase

što mu je i otac nosio najviši naslov graditelja kazuje da je došao iz neke razvijenije sredine.⁸⁹ Radeći tridesetak godina zacijelo je izvodio gornje dijelove dobrano već ozidane građevine, ali je iz njihovih nestalih geometrija nemoguće izdvojiti ičije individualne doprinose. No to bijaše i vrijeme opremanja katedrale klesanim namještajem, pa se u tom polju čak jače otvaraju vrata njegovih djelovanja uz održanje navada koje su sročene u prvom susretu s romaničkim shvaćanjima o ljepoti crkava. Usporedno je nakratko tu radio i neki *magister Damianus* iz Raba,⁹⁰ također nepotvrđen konkretnim djelom, a budući da ona nisu precizirana u pisanim vrelima, upitan mu je udio u svom kiparskom posezanju. Smijemo ga tek uvjetno pretpostaviti s obzirom na onda uobičajeno povezivanje umijeća i poslova meštara dljeta, ali i držati na umu da na otoku s kojeg je bio došao nema izražajnih romaničkih skulptura.⁹¹ Po tome vjerujem da njegova uloga nije bila znatna, posebice iz razloga što je zabilježen kad podizanje crkve bijaše poodmaklo. Naime, prema ugovoru iz 1299. godine s majstorom *Ciprianusom* nepoznatog roda za zidanje dvaju lukova poput već postojećeg s gornjom terasom i stupcima,⁹² razabire se druga faza izgradnje na kojoj je sudjelovalo još nekoliko u arhivu imenovanih običnih *lapicida*.⁹³ Prvotno visokom i jednostavnom volumenu bazilike tad su na plaštu bokova pridodali velike arkade zaključene niskom galerijom traforiranom prema vani, kako se sekundarno bijaše dogodilo i na više apuljskih katedrala - koliko sam uspio ili dospio vidjeti u Bitontu ili Bariju te Traniju, gdje je inače najviše srodnosti s gramatikama u zbilji od svih njih po dimenzijama manjega i u naravi skromnijega dubrovačkog projekta.

Te ću provjere nastaviti, no zasad u zbiru različitih kvaliteta skulptura koje pokazujem naročitom vrsnoćom odskaače mladolika ljudska glava na jednoj vitkoj konzoli. Odiše rijetkim klasicizmom, pa iako joj nije moguće doznati izvorni položaj, vrlo vjerojatno je iz reda visećih lukova zaključnih vanjskih vijenaca rađenih potkraj *Duecenta*. Pritom opet pomišljamo na mnoge apuljske uzore iz valova umjetničke obnove cara Federica II., ispunjene empirijom i poetikom što bijahu nadahnuli vrhunske kipe do razine jednog Nikole Pisana, porijeklom iz rečene zemlje.⁹⁴ Tome bi dobu, a i rasporedu u galerijama izvan tijela crkve lako pripadalo desetak po repertoaru florealnog ornamenta žanrovski čednih kapitelića, dok je većina ulomaka naglašeno antikizirajućih vijenaca po kanonu iz Apulije mogla biti na okvirima bilo koje perforacije, možda i rubovima parapeta visokih galerija sa strana srednjem brodu unutar crkve. Visoki tehnički stupanj njihove plastičke izvedbe, korektnosti odnosa mehanički multiplicirane motivike helenističke mašto-



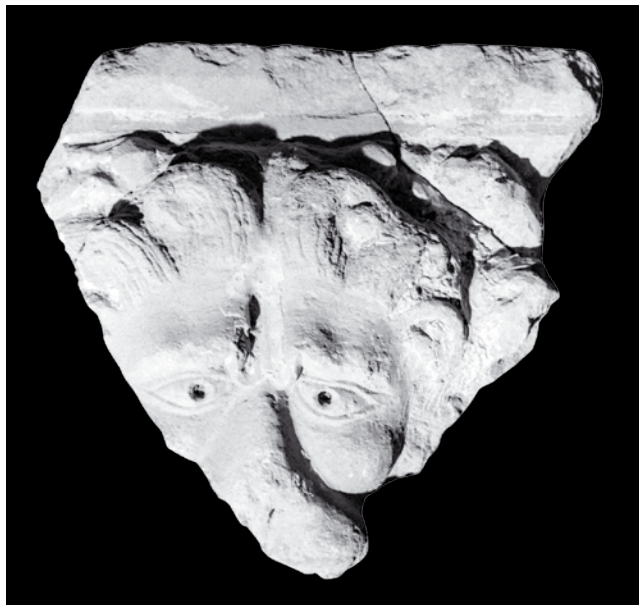
13. Kapitel ciborija iz 13. st.
Thirteenth-century ciborium capital



14. Glava orla s ciborija
Head of an eagle from the ciborium

vitosti, te slične kakvoće otkrivaju drugo lice stila o kakvome u sjevernijem primorju nema govora.⁹⁵ Radi se o *revivalu* antike uz uplitanje klišeja već pročišćena leksika u znalačkoj interpretaciji obrazaca s Istoka i Zapada, ali bez jasnog zora o sintaksi njihove uporabe u sakralnoj arhitekturi bilo bi presmiono po rastrganim preostacima nestale monumentalne građevine čitati punu narav izražavanja kasnog 13. stoljeća u Dubrovniku.⁹⁶

Nadovezuje se na to niz strože geometriziranih ili jednostavnije stiliziranih replika onih složenica koje su bezimena klesari na tlu Terre di Bari stvarali bez opozicije latinskim tradicijama Apeninskog poluotoka. Ako i nisu stvorili neki poseban dijalekt ponavljajući ine šablonske, gotovo astilske motive, omogućili su iznalaženje podrijetla mnogima u Dubrovniku. Neki su poput okvira otvora s niskom kuglica na sebi isključivo ondje tipični, te nema dvojbe o prenošenju i najjednostavnijih. Unutar sumarne ocjene takve arhitektonske plastike valja nam ipak izdvojiti ulomke s figuralikom u plitkom reljefu ujednačenih dimenzija. Upadljiv je po mekanoj modelaciji jedan s glavom psa u profilu,⁹⁷ jer u težnji za realističkom predstavom nadilazi većinske shematizme, a očit je rad kipara dorasla tom zadatku. Sukladno mu je frontalno gledano i manje plošno jedno široko maskeronsko lice izražajnije fizionomije s jakim nosom te pod valovitim obrvama oštrim rezom ucrtanim pravilno bademastim očima.⁹⁸ Zjenice su im ispunjene olovom kako se u romanici običavalo, a rudlasta je kosa nad kratkim



15. Dio reljefa iz 13. st.
Fragment of a thirteenth-century relief

čelom vrlo nježno izvedena u simetričnim pramenovima. Osim što je neodredivo čemu su ti reljefi zasad upitne datacije mogli pripadati,⁹⁹ u najmanju ruku dokazuju dobru izučenost majstora zaposlenih u dobu bližem završetku gradnje, kojoj i zbog prosječnosti glavnine ureda nije moguće izlučiti točnu kronologiju rasta.

Naime, uz vrlo malo pisanih dokumenata nju sprječava nesavladiv manjak građe po kojoj bi se čitao redoslijed nastajanja svih tehnički doradenih klesarija. Među vrjednijima je stavak u reljefu britko rezanoga okvira ovećeg rozetona ili okulusa nužno s veće visine zgrade, ali mu nema usporedaba jer je ispunjen vrlo egzotičnom motivikom,¹⁰⁰ inače stranoj istočnom Jadranu no ne i južnoj Italiji stoljećima podložnijoj miješanju ukusa. O tome je u Dubrovniku općenito malo dokaza, pa njihovo fiksiranje na najvažnijem urbanom gradilištu pokazuje kako su izričaji južnjačke romanike, ušavši na velika vrata posredstvom nekolicine gore imenovanih kipara,¹⁰¹ postupno usvojeni od mjesnih klesarskih radionica. Poglavito formirane oko pothvata kojemu su ti umjetnici dali inerciju, one su kontinuirale radinost predromanike što je obuzeta ornamentikom geometrijsko-pleternog tipa cvala u okružju i svekolikom se kakvoćom isticala među ostalom u arealu Jadrana.¹⁰² Od toga je bez uvođenja ljudskih figura do početka 12. stoljeća u Dubrovniku ostala množina ulomaka, pa čak i čitavih komada

kićene crkvene opreme ili oltarnog namještaja, a dio ih je iskopan ispod romaničke katedrale svjedočeći izvrsnosti prvotne bazilike na istom položaju, no i njihovu mjestimičnu reupotrebu u novoj.¹⁰³ Iz svega bi se dalo prikazati još dosta izrađevina, ali nam ovdje nije cilj njihova inventarizacija nego kroz problemski pristup ocjenjivati arhitektonsku plastiku po mjerilima usporedivosti ili neusporedivosti s čitkijom suvremenom unutar duhovno i kreativno srodnih područja.

Moralo bi ipak biti da u dahu modernijeg stila bijahu oblikovana druga dva katedralina portala, skrhana u Velikoj trešnji 1667. a nikad ikako spomenuta. Tek su neki po gradu rasuti sitni ulomci romaničkih figuralnih reljefa možebitna potvrda raskoši okvira sjevernog portala, okrenutoga glavnomu gradskom trgu i namijenjena ulasku aristokratskih staleža u svetište Gospina Uznesenja. Izgledno pak bliski rječniku i vrsnoći trogirskog meštra Radovana, odnosno formalnim razinama *Duecenta*, izazvali su vjeru u njegovo ovdašnje djelovanje, što ničim nije potvrđeno.¹⁰⁴ Međutim su na luku glavnog portala gotičko-renesansne palače uprave osamostaljenoga grada-države iz sredine 15. stoljeća prepoznate stanovite sličnosti s motivikom velebnog portala trogirske stolnice iz 1240. godine.¹⁰⁵ Očito opetovanje simboličnih spletova njegova dekora, kao i izbor motiva iz medievalne fantastike, vodilo je k lokalnom postojanju spomenika koji bi ih nadahnuo. Zato sam hipotetički bio postavio tezu da je u zenitu humanizma oblikovan skladni okvir ulaza u Knežev dvor kao sjedište strogo oligarhijske vlasti male Republike oponašao najbliži katedralni,¹⁰⁶ hotеći pokazati povijesnu promjenu mjesta i ustanova rukovođenja Dubrovnikom. Bez te svijesti, naime, teško bi se opravdalo ponavljanje arhaičnog modela, kojem se građanstvo



16. Ulomci klasicizirajućih vijenaca
Fragments of classically inspired cornices



divilo stoljećima, na modernoj svjetovnoj gradnji čak ako uvažimo epohi kvatročenta općenito svojstveno veličanje stečevina prošlosti.¹⁰⁷ Kako god bilo, u sroku glorifikacije društvenog ambijenta pomoću vegetabilnog vijenca romaničke inspiracije, jača uvjerenje o izvedbi jednog od dvaju bočnih portala katedrale sred *Duecenta* po najboljem dosegu ondašnjeg kiparstva uzmorske Hrvatske. S njima zasigurno bijaše ojačao repertoar stilskog izražavanja u vrsnoći s kojom je sumjerljivo malo ostvarenja iz obalne zone druge strane Jadrana.

Više je pak pisanih svjedočenja o unutrašnjoj opremi katedrale, posebice o postojanju velikog ciborija nad glavnim oltarom.¹⁰⁸ Posvema očekivano bio je sukladan poznatima u Apuliji, koje su nestori naše znanstvene discipline držali inicijalima za seriju srodnih nazvanu apuljsko-dalmatinskom.¹⁰⁹ Ponajbolji su primjeri u srednjoj Dalmaciji, a njihov se osnovni oblik dugo uzdržavao, pa je očito kako procvat romanike ojačan dodirima s južnoapeninskim terenom nije zaboravljen.¹¹⁰ Po pitanju oblika ciborija kao vizualno otprije najznačajnijeg čimbenika obrednih prostora, mlađi su se istraživači pozivali na neviđene uzorke iz Svete zemlje, no osobno držim aktualnijim ciborij iz crkve Sv. Lovre u Rimu, nastao 1148. na ogledu svim gibanjima vjernika prema Vječnome gradu. Osim statične konstrukcije sa stupnjevano sužavanim poligonalnim a prošupljenim krovom, zajednički im je tip kapitela koji varirajući tehnike rovašenja uvodi motive koji su maštovitiji od većine talijanskih. Takvi se kapiteli umnožavaju na poligonalnim pulpitima, dok im ploče ograde nemaju figurativnih scena što su ondje iznjedrile najprogresivnije tijekom stilske evolucije kiparstva *Duecenta*.¹¹¹ U Dubrovniku se zasad ne uviđa odjeke tog procesa, ali stalno treba voditi računa da je svekoliko nasljeđe iz srednjeg vijeka jako osakaćeno, gotovo uništeno.

Svejedno u njemu ima čitkih naznaka usvajanja tema i oblika skulptiranih likova iz široka romaničkog bestijarija i u građevnim sklopovima nastalih po dovršetku katedrale kao potvrđena centra radijacije stila koji je uhvatio duboke korijene.¹¹² Posebnu pozornost privlače u Dubrovniku, kao i unutar feudalnog *castruma* Bribir sred zaleđa obale, zatečene krhotine plastički vrlo razvedenih kapitela suglasnih postojećima na propovjedaonici prvostolnice u Splitu, te srodne u Trogiru još i sa ciborijem,¹¹³ tako da svi zajedno tvore nezanemariv lanac. Reprezentativan i skup namještaj kojem pripadahu prije svega dokazuje ovisnost o obnovi liturgijskih slavlja i jačanju uloge kulture propovijedi pod utjecajem novih crkvenih redova. Time se rečene spomenike anonimnih tvoraca datira u drugu polovicu 13. stoljeća i gleda rezultatima s kojima je primijenjeno kiparstvo regionalne produkcije



17. Ulomci klasicizirajućih vijenaca
Fragments of classically inspired cornices

u današnjoj Dalmaciji dobilo dignitet izričaja ravnopravan onomu što dotad bijaše vlastit ograničenome broju crkvenih portala. Na njima pak posebice, a dijelom i na građi koju razmatramo ustvari se uviđa kako izostanak jednog razvojnog centra bijaše razlogom osnovnih svojstava istočnojadranske romanike – uzevši slobodnije: uzrok i njezinoj snazi i njezinim slabostima.

U tom smislu jako raste važnost jedinoga u iskopinama stolnice *S. Mariae Maioris* gotovo čitava nađenog kapitela srednje veličine. Njime se vrijedi još pozabaviti jer otvara više pitanja, možda nas vodeći izvedenicama apuljske ornamentike koje je pravodobno bio ocrtao



18. Dio okvira lučnog otvora
Fragment of an arched opening

tamošnji kipar *Pietro di Facitolo*.¹¹⁴ Naime, minuciozna obrada sićušnog lišća na gornjem rubu vitkog kapitela se čini upadljivo sličnom složenijem uresu grobnice R. Falconea u gradu Bisceglie, oblikovane od toga vrlo uvaženog umjetnika.¹¹⁵ Međutim, ne poznavajući mu to djelo iz autopsije ostajem tek na intuiciji uz opažanja kako je uopćene stilske obrasce neophodno razlikovati po maniri klesarske obrade. Ona se na pomno ažuriranim kapitelima jednog ciborija i paru pulpita u stolnicama Trogira i Splita izrazitošću svoje suhonjave raščlambе približava formalno-stilskim zakonima gotike,¹¹⁶ a na dubrovačkom je primjeru *in nuce* drukčija, pa smatram da je tomu glavni razlog njegov malo stariji nastanak.

Sve u svemu, ključ je razvojnoj putanji značajne skupine crkvenog namještaja u košarastim kapitelima koji se razmatraju u liniji što - kako se vjeruje - ide iz Barija ili možda Tremolija preko više mjesta k Bitontu,¹¹⁷ a prodići do Dalmacije već otvarane utjecajima iz Venecije koji ih baš i ne dotiču. Rasvjetljavanju srži formativnih novina doprinosi dubrovačka katedrala, gdje se *pulpitum* spominje u jednom zapisu 1262. godine,¹¹⁸ a arheološki je utvrđeno da po običaju isturen pred prezbiterijem bijaše vrlo monumentalna, iznenađujuće s čak 12 stupova. Ništa se drugo više o njemu nije saznalo, ali među nalazima mramorne plastike vrsnoćom pročišćena stila odskače taj jedini kapitel srednje veličine, kojemu je gornji prsten poligonalno rezan.¹¹⁹ To mu jamči pripadnost jednako ustrojenoj propovjedaonici, zastalno sukladnoj manjima u Splitu i Trogiru iz apuljsko-dalmatinske grupe, ali mimo tijesno generičke veze s njima. Takvu zaključku vodi suzdržanije ažuriranje jezgrovita volumena s prućem savijanim gipkije od tamošnjeg, a nema ni

sitnih fantastičnih bića u koja se na navedenim našim primjercima pretvaraju linearnom stilizacijom klesane vježe.¹²⁰ Virtuoznost naturalističke izvedbe na ovome je pak površinski mekša s odmakom od antikizirajućih klišeja i šablonski klasicizirajućeg plastičkog duha ondašnje primijenjene skulpture. Svakako ima samosvojnu ljepotu kakvu smijemo domišljati i na ciboriju glavnog oltara porušene katedrale, kojemu harmoničnost bijaše zamjećena u doba prve renesanse,¹²¹ ali je nestao bez traga.

Usto je dubrovački pulpit imao ikonografski striktno zadanu figuru orla kao nosača stalka za čitanje evanđelja na ogradi košare, dočim se na jednom krnjem od arheologa nađenom ulomku uske oble gredice vide koštunjave ptičje kandže.¹²² Proporcionalno im odgovara glava orla u punom volumenu klesana superiorom energijom, tako da pripada među najsugestivnije realističke prikaze kakvima nema komparativnih kako u Dalmaciji tako i Apuliji. Mora se govoriti o natprosječnoj sposobnosti kipara vrlo sigurne ruke i vrhunske naobrazbe, a po podatku o postojanju pulpita unutar *S. Mariae Maioris* 1262. godine zalazimo u rok rada spomenutog *protomagistera Paskva di Pietro*,¹²³ djelatnog u gradu od šestog do devetog desetljeća. Uvjetno mu pak pridavajući čitavu propovjedaonicu, više podvlačim različitosti negoli sličnosti njezine likovno-plastičke izradbe s onima u Splitu ili Trogiru, pa se svi oni zajedno ne mogu pripisati jednoj botegi, a kamoli istom autoru. Uz sukladnosti cjelina i tipizaciju specifične, no teritorijalno dosta ograničene dekoracije, naravno, ne rješava se zagonetka o likovnoj osobnosti tog *Paskva*, ali se uviđa da je njegov opus još jedna daljnjih istraživanja vrijedna tema zakopana udesom iz 1667. godine. Svejedno se približavamo spoznaji da su izričaji pozne romanike u dubrovačkoj prvostolnici bili dostigli vrhunce stilske empirije 13. stoljeća iz podneblja južnog Jadrana.¹²⁴ Tomu opet više nego solidnu bazu daju razmjerno brojni arhivski dokumenti o poglavito ekonomskoj, a povremeno političkoj i crkvenoj povezanosti Dubrovnik s prekomorjem na istoj geografskoj širini.

S obzirom na sve to ne smijemo zaobići tridesetljetno djelovanje Paskva Petrova na dužnosti protomajstora ne samo metropolitanskog svetišta nego i drugih komunalnih pothvata.¹²⁵ Tako dugo vrijeme zaposlenja izazvalo je pravovaljane odgovore općinske uprave kad mu je *causa dilectionis et amoris* bila dodijelila građanska prava i poklonila neke zemlje, a ne bude li poslala za nju dozvolila raditi i za privatnike, čime je stekao svoju kuću i zasnovao obitelj. Brojnost podataka kao i činjenica da se na kraju života zajedno sa sinom bilježio *de Ragusio* kazuje koliko se bio udomaćio, pa nam sve to dopušta njegovu ulogu procjenjivati znatnijom od ikojeg ondašnjeg poslenika kamenarstva. Zapisanih nema baš mnogo, ali kako

se zbivahu krupne promjene otkad je Dubrovnik postajao posve kameni grad jer su komunalnim Statutom 1272. godine zabranili daljnje gradnje drvenih i slamom pokrivenih kuća, sigurno je rečeni Pasqua odskakao znanjem i umijećem.

Zacijelo ih je stekao vlastoručnim radom, pa se sve navedeno treba motriti u odnosu na katedralu za koju dugo bijaše prvi odgovoran. Radilo se, napokon, o dobu prevažnom za njezino osuvremenjivanje ako se posloži nastajanje ciborija glavnog oltara i monumentalnog pulpita, a lako i množine skulptiranih činitelja visokih galerija. Međutim, raspolažući mahom s fragmentima,

naglasak stavljam na kapitel propovjedaonice, u kojem bi se – krajnje uzevši – mogli raspoznati odrazi manira u Apuliji uvažena *Pietra Facitola da Bari*,¹²⁶ te po toj silnici protomagistera *Pasqua di Pietro* vidjeti njegovim rođenim sinom. Na taj bi način bilo lakše shvatiti i nastanak likovno najvrjednijih zasad raspoznatih čimbenika namještaja matične dubrovačke crkve u razdoblju koje se još računa u sjajnoj auri Frederika II. (+1250.).¹²⁷ Zasi-gurno su ta djela bila rađena na licu mjesta jer se tako običavalo, pa je teže zamisliti da ih se odnekud dovozilo gotove, negoli priznati da je za stvaranje podrobne slike stanja odviše nerješivih momenata u igri. No s obzirom



19. S. Ragusinus, Portal S. Andrea u Barletti
S. Ragusinus, Portal of the church of S. Andrea at Barletta



20. Dovratnici portala S. Andrea u Barletti, oko 1300. god.
Portal jambs of St. Andrea at Barletta, c. 1300

na to da su sve odlično oblikovane izrađevine bile u sastavu opreme po integralnoj izvrsnosti u svoj prošlosti jako hvaljenoga svetišta, usudujem se vrlo vjerojatno iz Apulije doseljenog *Paskva*¹²⁸ - tek prema ocjeni životnosti gore istaknute ptičje glave i cvjetnog kapitela - smatrati jednim od najdarovitijih kipara donjeg Jadrana u trećoj četvrtini *Duecenta*.

Ne prepuštajući se nagađanjima možemo usput ustanoviti kako su otada u svim centrima hrvatske obale izbijale na površinu umjetničke snage kojima ne nalazimo čvrstih oslonaca u prekomorju. Ondje je, međutim, odavno pozornost pobudio monumentalni portal crkve Sv. Andrije u Barletti, jer se na podanku lunete čita natpis „*Incola tranensis sculpsit Simeon Raguseus*”, koji je izazivao ako ne rasprave, a ono različita mišljenja.¹²⁹ No polazeći od čitko označenog podrijetla maj-

stora koji se upisao i kao stanovnik Tranija, bar ukratko nas zanima moguć odnos toga djela prema onome što smo razglabali. Simeona se, naime, uglavnom gledalo kao autora čitavoga dosta arhaično smišljenog portala, a po ikonografskoj varijanti teme *Deissisa* unutar lunete neki su analitičari isticali susret s likovnim sferama Bizanta, drugi po ostalome upozorili na predloške u proizvodima umjetnog obrta i ilustracijama vjerskih knjiga katoličkih zemalja.¹³⁰ Uz primjedbu da je arhitektonika cjeline nedvojbeno preuzeta sa zapadnjačkog nekog uzora, plitkoreljevni likovi na dovratnicima s predočivim susretom Starog i Novog zavjeta,¹³¹ značajno se povode za obradom lateralnih lica dubrovačkog portala iz 1199. godine. Dočim se u hibridnom govoru utvrđuju likovne slabosti autora,¹³² a istovjetno složenih crkvenih portala u Apuliji nema, ima mjesta vjerovanju da ga je pamtio s metropolitanske crkve svojeg zavičaja. Naime, prema frazi *sicut est* u našem su se gradu namjerice ponavljali oblici inih umjetničkih djela, pa se možda u Barletti dijelom doznaje inače neutvrdiv izgled Eustasijeva portala. No kako je ovaj izgubio postrane stupce s kapitelima a nije ni dovršen nad lunetom, može se reći da je slijedio rješenja sa sjevera Italije budući da u stilskom naboju iskazuje zadnje faze vladavine romanike, dakle prijelaz iz *Duecenta* u *Trecento*.¹³³

Međutim se Simeonova eklektička narav u cjelini ogleda kao posljedica njegove mršave darovitosti, pa uz ponavljani upit je li on osobno izradio čitav spomenik, ostaje bitno da se nad okvirom vrata ispunjenog tipično bukolikom motivikom antičkih korijena ponosno potpisao kao *Ragusinus* uz dodatak *incola Tranensis*.¹³⁴ Time je izravno odao uporišne točke svojeg djelovanja makar se njihovo nasljeđe srednjovjekovnog kiparstva ne očituje presudnim za njegov izraz, već su mogući dodiri i s drugim onodobnim centrima. No kako se Dubrovniku nije našlo nikakvih zapisa o samome majstoru, nije dokučivo je li se on rečenim nadimkom služio i u zavičajnoj sredini što bi bilo uputno za osobno mu osjećanje građanskog ponosa, a doneke i za njezine estetske kriterije u sutonu romanike.¹³⁵ Osobnom imenu dodati označnicu užeg podrijetla, naime, mogli su samo oni s razlogom priznati našijenci koji su po Italiji pronijeli slavu *Dalmata* ili *Croata*, ali tako osviještenih iz srednjeg vijeka nema.¹³⁶ Iako ničemu ne bijaše odlučno, ipak je znakovito kako se jedino znano djelo Simeonusa Ragusinusa sačuvalo u tuđini i to vlastoručno potpisano u kamenu a pokazujući nemoć odvajanja od posudbenica ili citata iz prošlosti. Naprotiv je uslijed izostanka naturalističkih obilježja razvidna nemoć praćenja i istinskog okretanja suvremenosti,¹³⁷ tako da mu se u izričaju luče provincijska shvaćanja. Na kraju slučaj biva paradigma-

tičan iz razloga što osvjetljava kako se životni put jednog osrednje nadarenog sudionika odnosa Dubrovnik - Trani preklonio ili složio s lukom korištenja likovnih obraza iz raspona od dvjestotinjak u sakralnoj skulpturi stvaralački veoma bujnih godina.

Zato ga i jesmo dotaknuli na završetku predstavljanja kiparske baštine koja se ne daje u potpunosti protumačiti, jer uz nestanak većine spomenika romaničke arhitekture u jednom razorenom gradu ničem nema sigurnih pokazatelja. No za detaljnije čitanje slojevitih svojstava skulpture s njome raskošne katedrale *S. Mariae Maioris*, nadasve u okružju Terre di Bari sačuvane veće crkve u svojim strukturama nude pretežan broj uzoraka. Njihovi se odrazi ili odjeci ne nalaze često drugdje u Dalmaciji, a poveznice su im rijetke i u italjskim krajevima izuzev južnih. Iz toga se uviđa kako je u zoni donjeg Jadrana od početka do odmaklog 13. stoljeća trajala vizualna kultura određenog tipa, koju su pronosili umjetnici ne bivajući za nju nimalo odgovorniji od naručitelja pretežno iz javnih ustanova.¹³⁸ Moglo bi se stoga reći da su opća iskustva proistekla iz geopolitičkih odrednica same povijesti, ali su se apuljski kipari u jeku romaničkog izražavanja pokazali naprednijim i sposobnijim njegovim protagonistima. Na toj osnovi i Dubrovnik je doživio vrlo plodnu etapu izrazito zapadnjačkih opredjeljenja, koja se stjecajem povijesnih okolnosti danas može globalno pretpostavljati, ali ne na svakom djelu sasvim pouzdano utvrditi.¹³⁹

U takvu je okviru rastrijeta glavnina viđenja koje sam iznio stalno dvojeći koliko su duboko prihvatljiva s obzirom na to da se zasnivaju na polomljenoj građi. Razložito sam se više zadržao na onima što su podgrađena primanjem umjetnika iz Apulije kojoj zauzvrat nije pruženo baš mnogo, pa je razmjena ideja upitna dok se putanje njihovih nositelja svode tek na raskidane epizode značajnije za ovdašnje negoli tamošnje dosege. No i one su unutar dugog srednjovjekovlja bile relativno kratkog daha,¹⁴⁰ pa su s odmicanjem vremena tijekom sveukupne prošlosti lakše opadale u brojnosti i gustoći. Prijadranska se je provincija Italije zadovoljila vlastitim postignućima postupno ih uvećavajući kad je nakon uklanjanja pritiska Bizanta i Normana krenula posve novim smjerom gotičko-anžuvinskog predznaka. Usporedno se Dubrovnik u građenju znatnije političke i ekonomske svoje neovisnosti pokazao vitalnijim, budući da se svrhom prestiža okretao od romaničkih predaja i predao centrima modernijih gibanja.¹⁴¹ Naime, tu su od početka *Trecenta* sve češće nastupali kipari venecijanskog roda i odgoja uvevši drugačije stilske mode pa i kvalitetne razine, makar se veze s Apulijom trajno održavahu kroz izvanumjetničke resurse života.¹⁴² Gledajući u prethodnome razdoblju vrhunac pozajedničenja likovne kulture pomorsko-trgovačkih gradova preko zaljeva Jadrana, činilo mi se vrijednim iznijeti pregršt spoznaja, ujedno otvoriti polje daljnjih istraživanja o evoluciji stila njihova ne samo skulpturalnog izražavanja.¹⁴³

Bilješke

¹ Izdanje Gradske župe Gospe Velike i Instituta za povijest umjetnosti: *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, (ur. K. Horvat-Levaj), Dubrovnik – Zagreb, 2014., (dalje: *Monografija*).

² Navod iz: GIACOMO LUCCARI, *Copioso ristretto degli annali di Ragusa*, Venetia, 1605., 29.

³ *Monografija*, (bilj. 1), donosi izbor fotografija i nacрта uz komentare prijašnjih napisa o sadržaju, a s višestrukim uvidom u čitav spomenik od drugih istraživača zaokružuje prvu sintezu.

⁴ Znameniti kordobanski geograf Mohammad Al Idrisi u svojoj *Tabuli Rogeriani*, učinjenom za normanskog kralja Sicilije i južne Italije Rogera II. sredinom 12. st., izričito je napisao da je „Ragusium najjužniji od gradova Hrvata”, te pohvalio njegove iskusne i vješte mornare.

⁵ IGOR FISKOVIĆ, Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine, *Dubrovnik*, (1/III.) 1992., 99-124; JOŠKO BELAMARIĆ,

Romaničko kiparstvo, *1000 godina hrvatskog kiparstva* (ur. I. Fisković), Zagreb, 1996., 59-61.

⁶ CVITO FISKOVIĆ, Fragments du style roman a Dubrovnik, *Archaeologia Jugoslavica*, 1 (1954.), 117-137. To je jedino što o romaničkom kiparstvu Dubrovnika bijaše poznato

⁷ Svi su dokumenti u arhivu dubrovačke komune (Državni arhiv – Dubrovnik: DAD) i kazuju kako je Dubrovnik bio puno više upućen na Apuliju nego ona na njega. O pitanjima crkvenog života nedostaje izravnih podataka jer je stari dijecezanski arhiv izgorio u potresu 1667. god.

⁸ CVITO FISKOVIĆ, Contatti artistici tra la Puglia e Dalmazia nel Medio evo, *Archivio storico pugliese*, XIV/3-4 (1961.), 180-199.

⁹ Moram odmah naglasiti da stjecajem neshvatljivih okolnosti većina tih nalaza nije uredno katalogizirana, pa se služim građom iz fototeke Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.

- ¹⁰ DAD, *Diplomata et acta*, XIII., br. 26.- objavljan nekoliko puta, opet 2014., *Monografija*, (bilj. 1), 537.; Ta je jedina poznata povijesna vijest o tim visoko rangiranim majstorima omogućila da se stvori i slika o njihovim odrazima na nekim značajnim drugim crkvama u pokrajini. Često se, međutim, u talijanskoj literaturi pogrešno piše da su Eustasius i Boltranius „radeći skupa u Dubrovniku podigli katedralu visoku poput one u Traniju” i slične zablude, tako da su nužne revizije kojima bi ovaj rad trebao pomoći.
- ¹¹ Uz plaću u redovitim obrocima dobio je na raspolaganje kuću za stanovanje i više dodatnih pogodnosti, ali se nije smio udaljavati bez dozvole, što se sve uklapa u sredenost ambijenta koji je od 11. st. stjecao svoj dugo održani identitet.
- ¹² Neki stari pisci bilježe da je započeo u doba nadbiskupa Andrije iz Luke (+1158.), koji je uistinu prvi pokopan u romaničkoj katedrali podizanoj iznad porušene stare crkvene bazilike.
- ¹³ *Ragusium* se na saborima Dalmatinske crkve u Splitu 925. i 928. god. prvi put predstavlja kao izrazito latinska gradska biskupija, nasljednica one iz 6. st. u porušenom Cavtatu, a prve su autentične vijesti o nadbiskupu iz 999., te o papinskom priznavanju metropolije iz 1022. god.: IVICA PULJIĆ, *Uspostava dubrovačke metropolije, Tisuću godina uspostave dubrovačke (nad)biskupije*, (ur. Nediljko A. Ančić), Dubrovnik, 2001., 15-56.
- ¹⁴ Radilo se epohi iz koje je više nego malo drugih dokumenata te vlada opća nesigurnost u svim pretpostavkama, ali se ponešto ipak daje razabrati.
- ¹⁵ DANIELE FARLATI, *Illyricum sacrum*, V., Venezia, 1775. - *Ecclesia Ragusina*, 48.- navodi da se 1028. relikvija glave sv. Vlaha čuva u Katedrali, dok nadbiskupe sahranjivahu u crkvi Sv. Stjepana.
- ¹⁶ To se je prosljedilo do kraja dvostoljetnog njezina oblikovanja, pa dok nismo posve točno upućeni kako to bijaše uređeno u svim sjevernijim dalmatinskim gradovima, može se smatrati specifičnim za Dubrovnik.
- ¹⁷ Opirući se izravnom osvajanju iz Srbije kao i Venecije Dubrovčani su tražili zaštitu, ustvari pokroviteljstva kod najjačih država, a njihova vrhovna vlast bijaše mahom nominalna jer nije jako utjecala na unutrašnji život grada niti mu ikako ometala komunalni sistem življenja. Po njegovim postulatima uslijedilo je povezivanje s komunama srodnih uređenja i usmjerenja uglavnom se odnoseći na oslobađanje od lučkih i trgovačkih nameta – prema sačuvanim ugovorima o prijateljstvu redom: Molfetta 1148., Pisa 1169., Ravenna 1188., Fano i Ancona 1199., Bari i Monopoli 1201., Bisceglie 1211. itd. potom u Dalmaciji i Istri – vidjeti u VINKO FORETIĆ, *Povijest Dubrovnika do 1808.*, I., Zagreb, 1980., 31 i d.
- ¹⁸ Trani nije slučajna dočim *magistri tranesi* razgranavahu svoju djelatnost u čitavom Južnom Carstvu: MARIA STELLA CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'eta sveva e proto-angioina, Civiltà e culture in Puglia*, 2, Milano, 1980., 254-316. i drugi tekstovi u istoj knjizi.
- ¹⁹ Nazvan je „Piza Jadrana”: ERICH KUBACH - PETER BLOCH, *Romanička umetnost*, Novi Sad, 1974., 216.
- ²⁰ Ona su dokaziva već stoljeće prije u slikarstvu pod pojmom „adriobizantizama”, s kojim se barata premda je još otvoren mnogim propitivanjima - vidjeti: IGOR FISKOVIĆ, Zapažanja o srednjovjekovnim freskama u Dubrovniku, *Dubrovnik*, XXI. / 2. *Dubrovnik*, 21/2 (2010.), 163-200.
- ²¹ CVITO FISKOVIĆ, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik, 1955., 23-30. Budući da uz njih tada nema spomena nijednog *sculptora*, predmnijeva se da izvršavahu i kiparske zadatke. Slično će se u Dubrovniku i kasnije ponavljati, te se može cijeniti tipičnim za male urbane sredine koje nisu imale dovoljno snage da upošljavaju profesionalce svake umjetničke grane.
- ²² Ovima je svojstveno da su svi iz mramora, što dokazuje postojanja starije bazilike na tome mjestu, koju - protivno nekim drugim istraživačima - držim djelom paleobizantske epohe jer nakon nje nije bilo importa te skupe građe, koje na obali Jadrana prirodno nema.
- ²³ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 6), 1954.; MARIA STELLA CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese del XII secolo - Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa, Studi di Storia dell'Arte in memoria di M. Rotili*, Napoli, 1984., 177-191.
- ²⁴ O katedrali u Traniju i njezinom portalu pisalo se mnogo – bitno vidjeti: PINA BELLI D'ELIA, *Il Romanico - La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, (ur. M. S. Calò Mariani, C. D. Fonseca i dr.), Milan, 1980., 216-240. Valjda omaškom piše da su Boltranius i Eustasius u Dubrovniku podigli katedralu visoku kao i u Traniju.
- ²⁵ Među mogućim izvorima MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 18). – spominje bizantske bjelokosti te razne zapadnjačke obrtne artefakte, posebice sakralne knjige iz Engleske, a u svezi s njima očitava mrežu povijesnih veza najjužnijeg dijela apeninskog poluotoka i sjeverno-europskih zemalja, no bez direktnih potvrda u klesarskoj radinosti.
- ²⁶ MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 23), 187, zapaža i zamjera da VLADIMIR PETER GOSSS u *The Romanesque sculpture in the Eastern Adriatic, Between the West and Byzantium*, u *Romanico padano, romanico europeo*, Parma 1982.- nije ni spomenuo da su aktualna pitanja već prije obradili i hrvatski i talijanski istraživači.
- ²⁷ U osnovi je ispunio formalne značajke „nove umjetnosti 12. stoljeća”, koje ističe MAYER SCHAPIRO, *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romana, Arte romanica*, Torino, 1982., 3-32, kad otkriva sfere likovnog stvaralaštva „lišene vjerskog osjećaja i opijene spontano individualnom maštom, radošću pokreta i kromatskom zasićenošću anticipirajući modernu osjetilnost.”
- ²⁸ O naravi te proizvodnje: MILJENKO JURKOVIĆ, *Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture, Starohrvatska prosvjeta* 15 (1985).
- ²⁹ O tome šire ERNEST KITZIGNER, *The Gregorian Reform and Visual Art: A Problem of Method, Transactions of the Royal Historical Society*, V/22, 1972., 87-102. Razlaže bitne i opće postavke primjenjive i za djela figuralne skulpture zrelog srednjovjekovlja na našoj obali.
- ³⁰ MARIA STELLA CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino, 1984., 16-18. Radove njihovih ruku prepoznaje u Barletti, kao jednom od mjesta gdje se definira urešavanje crkava s elementima koji su s didaktičko-vjerskog i strukturalnog aspekta zapravo suvišni, a pribraja im još neke prije prodora jačih francuskih utjecaja; PINA BELLI D'ELIA, (bilj. 24), 196-200, širim ogledom spomenika i lokaliteta u prvi plan stavlja većini kipara iz generacije koja nas zanima zajedničko izostavljanje ljudskog lika kao nezaobilazno obilježje regionalne predaje, što se čini samo djelomično točnim i po drugim radovima iste istraživače.

- ³¹ Prema onome što se dosad znade o arhitekturi S. Marie Maioris – DANKO ZELIĆ, Romanička katedrala, *Monografija*, (bilj. 1), 43-53, te nacrti rekonstrukcija na str. 66. One su pak tolike da potiču niz uvjerenja koja nadilaze zadatak ovoga izlaganja, te ih ostavljam razmotriti drugom prilikom.
- ³² I tu se potvrđuju svojstva koja romanici u cjelini pridaje MAYER SCHAPIRO, (bilj. 27), 8, upozorivši kako su njezini umjetnički stvaratelji „opredmećujući vlastitu ljubav prema Kristu nadišli pa i prekrili senzitivne osjećaje većine prosječnih ljudi.” Zacijelo je dubrovačka stolnica kao djelo na kojem su se sažele energije nekolicine takvih pojedinaca izazivala trajna udivljenja i mnogih promatrača iz kasnijih epoha, koji diljem istočnog Jadrana nisu imali priliku sresti modernu raskošnost sličnu njezinoj.
- ³³ CVITO FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV i XVI vijeka u Dubrovniku*, Zagreb, 1949., passim.
- ³⁴ U pravilu su to bili trgovci koji su mnogo putovali ili zaposlenici konzularnih ureda koje je Dubrovnik imao u brojnim gradovima na Mediteranu – nakon prvih na Siciliji, u Traniju se bilježe tek od 1409. ILIJA MITIĆ, *Dubrovačka država u međunarodnoj zajednici*, Zagreb, 1988.
- ³⁵ Osim širine otvora znamo samo razmještaj paru bočnih – južni je asimetričan zbog lakših veza prezbiterija s kućama nadbiskupa i kanonika južno od crkve: IGOR FISKOVIĆ, *Monografija*, (bilj. 1), 101. Sustavan je pregled portala romaničkih crkava donijela PINA BELLI D'ELIA, *Presenze pugliesi nel cantiere della cattedrale di Trogir, Majstor Radovan i njegovo doba - Zbornik radova Međunarodnog skupa održanog u Trogiru 26 - 30. rujna 1990. godine*, (ur. Ivo Babić), Trogir, 1994., 39 - 58., ali mogućim ovdašnjima ne nalazimo uzora.
- ³⁶ Osnovna tumačenja poput: MAURICE COCAGNAC, *Biblijski simboli - teološki pojmovnik*, Zagreb, 2002., 95-96., zajedno s kompozicijom objašnjavaju i sve pojedinosti kamene slike.
- ³⁷ Temeljna ta razlika što su ti sveci ravnopravno scenama iz Knjige postanka već unutar crkve nuka na misao da je portal u Traniju projektiran s njome čitavom, a dubrovački zasebno, na fasadi otprije započete zgrade, kao djelo ne znamo koliko dugo djelujućeg majstora.
- ³⁸ Tako bar u Traniju, a ne možemo ni pojmiti što je bilo predočeno na drugom dovratniku u Dubrovniku, kao što nam je nepoznat i oblik zaključnog arhivolta koji je iziskivala luneta.
- ³⁹ Stoga im je MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 18 i 30) tražila korijene, a i više od toga u Bibliji iz Burya kao i drugoj iz Winchestera - 12. st., što bi po mojem sudu mogli biti tek *toposi* u izrazu epohe, iako nije isključeno da je neka takva ruktovrina preko Sicilije dospjela do Apulije. Tu su se, međutim, razvile iluminatorske škole specifičnog izražavanja iz kojih se – koliko mi je poznato – nisu potakli ni uobličili doticaji sa suvremenom skulpturom regije.
- ⁴⁰ S obzirom na to da je naglašen u čuvenom djelu istodobnog drvorezbarstva iz Splita, valjda ga je nekoć bilo više izlučenog iz lokalne baštine u repertoaru koji je Buvina izravno citirao.
- ⁴¹ Naime od iskapanja 1979./1981. ti su nalazi još natrpani u prostoru nad svodom južne lađe barokne katedrale očekujući doličnu katalogizaciju čemu je i ovaj rad poticaj.
- ⁴² Po čistoći plastičkog rješenja blizak je dalekim primjerima počev od Regensburga (oko 1050. god.), ili u pogledu ikonografske jasnoće nekoliko deseljeća mlađim lunetama iz Charlieua ili Toulousea – MILLARD FILMORE HEARN, *Romanesque Sculpture - The Revival of Monumental Stone Sculpture in Eleventh and Twelfth Century*, Ithaca - New York, 1981., Cap. III.
- ⁴³ Naravno, više nego dokaz osobnog izričaja te su osobitosti potvrda Eustasiusove gotovo zanatske discipline u striktnom pridržavanju onih obrazaca koje je - po svemu sudeći - bio elaborirao njegov otac, s kojim ga se pretjerano poravnava u umijeću.
- ⁴⁴ Predmnijevamo da je bio u kompoziciji *Maiestas Domini* radije negoli *Deissisa*, jer se čini da lebdi, ali nema traga ostalim instrumentima jedne ili druge teme. U svakom slučaju nas napućuje na arhitektonski tip portala kakve je poznavao Bari, inače držan fokusom zbivanja. Portali pak tamošnjih bazilika su jednostavnog ustroja koji je kao ranoromanički mogao biti polazište dubrovačkom, ali je ovaj obogaćen figuralom lunetom jasne ikonografije – dalje.
- ⁴⁵ Ustvari mnogo šire – od Chartresa, Vezelaya ili Poitiersa preko Arlesa i Borgesa do Elya, a s nezanemarivim S. Jacopom u Compostelli – vidjeti: FRANÇOIS AVRIL - XAVIER BARRAL I ALTET - DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *I Regni d'Occidente*, Milano, 1984., te ostali pregledi ondašnjega graditeljstva i kiparstva.
- ⁴⁶ Navedena literatura ih spominje na manjim crkvama u Bisceglie i Barletti te kraj Siponta, a ima i varijanata, ali odreda manje imponiraju od zamišljenoga dubrovačkog.
- ⁴⁷ Danas Bunićeva poljana iza apside katedrale koja se u 17. st. mimo općih pravila, a zbog urbanističke atraktivnosti i pompoznijeg doživljavanja ulaska u grad iz luke okrenula prema istoku, odnosno gradskim vratima, što u srednjem vijeku bijaše obrnuto. Prvostolnica okrenuta zapadu i gradu još je pred sobom imala romaničku krstionicu porušenu u 19. st.
- ⁴⁸ U tom smislu djelo predstavlja vitalnu revoluciju likovnosti to više što nema prethodnika u makroregionalnoj baštini i Eustasiusa čini stvarnim nositeljem makar epizodnog prevrata.
- ⁴⁹ Jakov – zvan i Izrael, sin Izakov (Povijest Jakovljeva – *Biblija, Knjiga Postanka XXV, 25-35.*) otac je dvanaest plemena koje će Mojsije povesti natrag iz Egipta (Isto, XXXVIII, 10-22).
- ⁵⁰ Bolje očuvani reljef u Traniju iznosi literarnu podlogu lika koji je glavu naslonio na kamen pored ljestava s kojima se uzlazi nebeskoj visini: GERD HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, 1982., 306-308.- i sklapa savez s vječnošću, tako da je naglašena idejna suština teofaničke naravi.
- ⁵¹ Takvo se bočno postavljanje likova proroka uz vrata iznimo nalazi na katedralama Mantove i Cremona s početka *Duecenta* - MILLARD FILMORE HEARN, (bilj. 42) sa širom, a i kasnijom literaturom. Oni u Mantovi nemaju aureolu kao u Cremoni ili Dubrovniku, što nam omogućava viđenje proroka bez nekih općih pravila u smještaju na crkvenim portalima. S obzirom na to da su proroci u Traniju imenovani na natpisima, valja ih pretpostaviti i ovdje – možda s obje strane ulaza po dva. U svakom je slučaju njihova nazočnost ikonografski jasna: instrumenti su objave Božanskog, utoliko adekvatni apostolima u Novom zavjetu – GERD HEINZ-MOHR, (bilj. 50), 291-293., pa u doba koje se općenito više obraćalo Starome mogu imati aureolu kao opći atribut svetosti.
- ⁵² Ističući neupitnosti francuskih svojstava najslojevitije: MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 23); Opširnijom analizom PINA BELLI D'ELIA, (bilj. 24), 178-182. portal nove katedrale

- pokazuje sintezom regionalnih iskustava i utjecaja više struja s Istoka - bizantskih i islamskih.
- ⁵³ ARTHUR KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923., 10.
- ⁵⁴ Za usporedbu uzimam Boltraniusa Gallicusa ili Beltranda Francigena na radu u Dubrovniku oko 1520. god.: IGOR FISKOVIĆ, Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku – sudionik "Posvećenja grada" oko 1520, *Peristil*, 37 (1995). Po nazočnosti Francuza općenito pojačanoj u širem podneblju sa zbivanjima oko III. križarskog rata, jedna od glavnih ulica u Bariju zvala se *Ruga Francigena*.
- ⁵⁵ S. Nicola Pellegrino, zaštitnik Tranija i naslovnik katedrale u kojoj su mu relikvije, na putu iz rodne Focide početkom 11. st. bio je i u Dubrovniku, što potvrđuje izloženosti grada rutama kršćanskih hodočasnika i misionara. Zapisano je tako u jednome od brojnih njegovih žića, ali se čini da u nas o tome ne postoji nikakva predaja, dok se odlasci u Bari zbog posjeta grobu sv. Nikole bilježe vrlo učestalima u kasnijem srednjovjekovlju.
- ⁵⁶ Njihovo datiranje u literaturi oscilira ovisno o autorima predmetnih studija, dok se rečena godina kod većine ipak uzima kao *terminus ante quem* za nastanak portala crkve koja je posvećena 1199., što također izaziva stanovitu pomutnju u odnosu na Eustasiusov ugovor, ali u neujednačene interpretacije tamošnje povjesnice – naravno – ne mogu ulaziti.
- ⁵⁷ Premda je jako oštećena figura u njoj mogla biti nadahnuta od drugih medija, nisam sklon to naglašavati jer ne znamo kakvih je sve skupih predmeta te ikonografije rađenih od metala ili bjelokosti, da ne spominjemo crkvene knjige i sl., moglo biti iz ere bizantske vlasti kako u Dubrovniku tako i Apuliji. Primjerni su prikazi *Maiestas domini* na srebrnim koricama Misala i Evanđelistara splitske katedrale, koje se datiraju u početak odnosno kraj 12. st. – IGOR FISKOVIĆ, *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb, 1987., 74-75. i kat. 46, 48. U istom gradu je mali mramorni reljef istog sadržaja, a po stilu također bizantskog postanka sa svojom lunetom naknadno ugrađen nad vratima dvorišta crkve Sv. Duha: CVITO FISKOVIĆ, Nekoliko neobjelodanih romaničkih skulptura u Splitu, *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, 18-21 (1940). Još ljepši kao import u katedrali Raba je bolje poznat te objavljen više puta – fotografija s komentarom u: JOŠKO BELAMARIĆ (bilj. 5), 60. Radi se međutim o mramornoj ikoni kojoj podrijetlo i dataciju treba još istražiti jer bi trebalo biti sličnih.
- ⁵⁸ U tom je okružju jedno od jačih polazišta hodočasnika koji se zapućivahu k Svetoj zemlji: *Verso Gerusalemme – Atti II. Convegno int. nel IX centenario della I. crociata*, Bari, 1997. Značajno je da svi portali apeninske romanike za njima kasne, ali je za našu tezu važno a nije dovoljno naglašeno da su majstori portala u Traniju i Dubrovniku suvremenici Antelamija kao prekretitelja stila na italjskom poluotoku.
- ⁵⁹ To je klupko dosta zamršenije, ali se unatoč tankim nitima može nazrijeti iz nekih činjenica – Dubrovnik ih nije privlačio s uspomenu na nekog vjerskog prvomučenika, dok je u stolnici Uznesenja Marijina uz mnoštvo s vremenom prikupljenih malih relikvija najvažnijom ostala čudotvorna Isusova Pelenica: dovoljna da se na plovidbi k Betlehemu i Jeruzalemu zaustave u svetištu kraj same luke barem radi molitve pred *Raspećem* koje dokumentirano bijaše nad oltarom. U naravi nevelika građevina tomu je udovoljavala sa svojim visokim galerijama, gdje je bio smješten osobito bogat relikvijar, a već na portalu dočekivao ih je lik Posljednjeg suca kao izravni poziv na pokajanja. Možda se u toj koncepciji razabire i opravdava cjelovitost projekta, koji na kraju u nekoj „zlatnoj duhovnoj sredini“ izmiruje faktore svojeg slaganja sa spomenicima u podneblju s onim elementima po kojima je među njima bio izuzetak?
- ⁶⁰ Redom se počeo graditi u Bariju 1158., Tarantu 1160., Otrantu 1165., Brindisiju 1178. i dalje, mahom nad starijim crkvama, tako da i naš primjer potpada valu okašnjele obnove vjere. U zahvatu takve konstrukcije u samome Traniju neki vide Belnardiusova „francuska znanja“.
- ⁶¹ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 21 i 33.), te IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 5, 1992.), *passim*.
- ⁶² Naravno, stalno se računa na ikonografski arhetipski odnos između Isusa Pobjednika ili Vladara svijeta koji se ističe nad ulazom u crkvu i Isusa Stradalnika ili Iskupitelja-Spasitelja koji se prikazivao visoko u zaključku bazilike, na kraju njezine prostorne osi iznad oltara tako da se lanac realizacija kristocentričnog sadržaja doživljavao cijelim putem k Svetom grobu.
- ⁶³ Mahom u svim starijim prikazima pisanih od stranaca, nadiđenima s novijom literaturom iz pera srednje i mlađe generacije hrvatskih istraživača na tragu vodećeg Ljube Karamana.
- ⁶⁴ Upravo je LJUBO KARAMAN, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, 1962. – razmjerno vrlo rano prema tijeku zapadnjačke teorije likovnih umjetnosti problemski živo pojasnio načela i sistem ispravne valorizacije glavnine nasljeđa na teritoriju Hrvatske – O tome: JASENKA GUDELJ, Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica, *Arte e architettura: le cornici della storia*, (ur. Fernando Barduti i dr.), Milano, 2007., 261-273.
- ⁶⁵ Zato ima visok podanak, kakav - međutim - imaju i bazilike u Traniju i Bisceglie te druge, neredovito opravdan s prvobitnim, u njemu zaklopljenim sakralnim zdanjima. S obzirom na nalaze starije bazilike u podzemlju dubrovačke katedrale iz 12. st. može se podvući još jedna sukladnost među spomenicima razdvojenima, ali i spojenima sa zaljevom Jadrana kao prostorom dotadašnjih širenja utjecaja iz Bizanta u svim granama umjetničkog stvaralaštva. Stoga je neophodno daljnje propitivanje njihovih povijesti i ostavština.
- ⁶⁶ Koliko manja toliko jednostavnija od najreprezentativnijih apuljskih, bitno je da ne iskazuje inače u srednjem vijeku na tlu Dalmacije učestalo kašnjenje zamisli i stila, pretpostavljajući njihovo podrijetlo na susjednoj obali što Eustazijevo djelo, sasvim izvan istočnojadranske tradicije, najkonkretnije opredmečuje.
- ⁶⁷ Usto je važno da je uz preuzimanja osnovnih načela u rješavanju arhitektonsko-prostorne cjeline provodi i neke oblikovne jednadžbe bez ikakvih formalnih odnaka ili kašnjenja sram matici stilske evolucije, što bi bilo svojstveno perifernoj provinciji Zapada.
- ⁶⁸ Osim što se je s njome odlučno rješavalo unutarnje probleme svih ustanova pod kapom papinstva - a to polje u dubrovačkoj metropoliji nije istraženo premda ga svjedoči dolazak rimskih legata kao i diobe crkvenih teritorija - naročito se pojačala laička pobožnost koja je zorno protuheretički progovorila na

- portalu prvostolnice s isticanjem teme Drugog dolaska Kristova kao osvjedočenja stalne njegove uloge vrhovnika svijeta, te pri upotpunjavanju njezine opreme.
- ⁶⁹ Vidjeti: JORJO TADIĆ, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Beograd, 1938. – naveo sam ih uz svoj rad u *Monografiji*, (bilj. 1), pa ne ponavljam budući da se i ne tiču stoljeća o kojima govorimo.
- ⁷⁰ Tu karakteristiku izričito iznose svi navedeni i ostali analitičari spomenika Apulije. Portali su, međutim, redovito tema i temat za sebe. Svejedno mi se čini da potpunog sadržaja poput našega s isticanjem motiva Žrtve iz Starog zavjeta da se osigura Drugi dolazak Krista ipak nema s međusobnim upotpunjavanjem naznaka od Tranija do Dubrovnika.
- ⁷¹ Premda se nekima mjestimice bilježe imena i zbog fragmentiranosti arhivskih vrela te druge dokumentacije iz dalekih doba, nemoguće im je pratiti gibanja ili zaustavljanja u pojedinim sredinama kao i dodire s drugima. Zato ih je uglavnom suvišno i pokušati navoditi ako nisu osvjedočeni s djelom kao što je primjerno, ali iznimno bio Eustasius.
- ⁷² Pregled u: *Monografija*, (bilj. 1) iz koje preuzimam i većinu fotografija. Vrijedi još jednom istaknuti obilje što jamči bogatstvo u romanici tipične eksteriorizacije skulpture, pa se po medievalnoj inspiraciji i dubrovačkom ukusu ona nastavila u 15. st. Naime, kad je 1442. god. Petar Martinov s jugoistoka katedrali - sakrivši fresku sv. Kristofora - prigradio na stupovima sakristiju, kičenu joj je vanjštinu dopunio likovima svetaca (DANKO ZELIĆ, Dokumenti o katedrali, *Monografija*, bilj. 1, 539). Taj je Milanac desetak godina prije i unutra na zaključku visoke korne ograde oblikovao girlande s dodanim kipovima, koje mu je pozlatio slikar Ivan Ugrinović (*Monografija*, bilj. 1, 538.) - pa takva nadopunjavanja zdanja sa skulpturom gledamo u svjetlu romaničkih nadahnuća.
- ⁷³ S obzirom na utemeljenje metropolije sredinom prve polovice 11. st. nije utvrđeno dokad je u opnama bazilike iz 6. st. (kako držim unatoč nekim protivnim mišljenjima) potrajala ranosrednjovjekovna, ali se općenito drži da se nova počela graditi od 1140.-ih godina.
- ⁷⁴ Josip Stojić je bio dugogodišnji asistent Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu, a od njega mlađi Ivica Žile arheolog lokalne službe zaštite spomenika. Shodno svojim interesima, naime, oni su pisali uglavnom o arhitekturi ili posebno o ranosrednjovjekovnoj plastici,
- ⁷⁵ Zbog tragičnog stanja očuvanosti figura i nagrizenosti njihovih površina, konstatacija ipak ne može biti konačna to više što se diljem Apulije nalazi mnoštvo plošnijih reljefa.
- ⁷⁶ Uslijed oštećenja čak ne raspoznajemo prikazivahu li lava ili orolava, možda pak bika kojeg je prikazivao jedan dio veće skulpture što se začudno u gradu zagubio. No sigurnim se čini da morfološki nisu jako bliski simboličnim figurama pred portalom u Traniju.
- ⁷⁷ To se s lakoćom može dokazati pregledom te baštine u navedenim sintezama.
- ⁷⁸ JOVANKA MAKSIMOVIĆ, *Srpska srednjovjekovna skulptura*, Novi Sad, 1971, 91-92. i dalje.
- ⁷⁹ CVITO FSKOVIĆ, (bilj. 6) lik je vidio u fizičkom spoju s reljefima Eustazijeva portala.
- ⁸⁰ Gledajući nebrojena rješenja na crkvama prekomorja i računajući da je stilski malo mlađi od portala započetog po ugovoru iz 1199. godine.
- ⁸¹ Množina primjerno sličnih u Apuliji je nepregledna, te bi bilo preuzetno da ih navodim iz nažalost vrlo površnog obilaska terena – ta primjedba ustvari vrijedi za daljnje komparacije koje se nadam još produbiti.
- ⁸² ILLENE HAERING FORSYTH, *The Throne of Wisdom: Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
- ⁸³ JOVANKA MAKSIMOVIĆ, (bilj. 78), 67. Nedoradenost pozadine se ne čini bitnim razlogom smještaju u luneti portala, jer frontalni pogled na statični kip nalaže i svaki kulturni protokol. Značajke oblikovanja su vrlo općenite na razini stila bez tješnijih analogija u prostorima našeg osvrta – Usp. *Katalog izložbe Tisuću godina hrvatske skulpture*, Zagreb, 1991.
- ⁸⁴ JOSIP BELAMARIĆ, *Gotička Sedes Sapientiae u crkvi Gospe od Pošana, Kapucinski samostan i svetište Gospe od Pošana u Splitu*, Split, 2010. Za kulturu jadranskog okružja valja dodati da se jedna takva nalazi u zbirci umjetnina hodočasničkog centra na Monte Garganu, datirana u 14. st. a umjetnički lošija od obje naše: GIORGIO OTRANTO, *Il Santuario San Michele sul Gargano*, Bari, 2012., 104.
- ⁸⁵ Prema povijesnim izvorima i vizitacijama dubrovačke prvostolnice IGOR FSKOVIĆ, *Monografija*, (bilj. 1), 101-103.- s osvrtnom na sam naziv djela u bilj. 111. Ta je ikona nestala u Velikoj trešnji 1667. god., a njezino mjesto u crkvi i kultu je zauzela ikona Gospe od Porata, koja se također odavno slavila kao čudotvorna čuvarica Dubrovnika. Ustvari je ona, nošena gradom u najsvečanijim ophodnjama, bila u sastavu poliptiha na sjevernom, od glavnoga desnog oltaru oblikovanom potkraj 15. st. kad je sred apsida iza glavnog oltara uzidan golemi reljefni tabernakul: IGOR FSKOVIĆ, Dubrovački kipari Leonard i Petar Petrović, *SIC ARS DEPRENDITUR ARTE, Zbornik u čast V. Markovića*, (ur. S., Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl), Zagreb, 2009., 169-171., tako da je preobrazbe izgleda zaključka romaničke katedrale nemoguće baš jasno predočiti.
- ⁸⁶ Često spominjanu u srednjem vijeku s malo sigurnosti pridaju joj kasnoantički postanak još od postavljanja teze da je *Ragusium* izrastao iz jezgre na vrhu južnog brijega Lave, čemu se protive nalazi koji daju prednost crkvi kraj luke kao mogućoj preteči katedrale.
- ⁸⁷ Takva se sumarna ocjena može dati i prije nego se provede potpuno čišćenje svih ulomaka, što se neshvatljivo oteže, pa u nekoj mjeri koči i podrobnija zaključivanja.
- ⁸⁸ CVITO FSKOVIĆ, (bilj. 21), 23. – navodi iz kako su ga osobito cijenili, pa su od 1255. god. poduzimali korake da ga zadrže. Po prvome mu ugovoru bijaše dopušteno raditi i privatno, a uz dični naslov *protomagister civitati* jasno mu je 1282. zapisan i civitet „de Ragusio”.
- ⁸⁹ Inače na hrvatskoj obali nisu zapisani baš mnogi umjetnici iz Apulije. Iz nje je bio izvjesni Zorobabel čija su dva sina na početku 13. st. radili kao slikari i zlatari, te se pročuli kao prvi imenovani majstori tih djelatnosti u Hrvatskoj - O njima: JOSIP BELAMARIĆ, Svijećnjaci zadarskih majstora Mateja i Aristodija i dosad nepoznati fragmenti srednjovjekovnog tekstila iz splitske katedrale, *Zbornik međunarodnog znanstvenog skupa Splitska hagiografska baština: povijest, legenda, tekst* (ur. Joško Belamarić, Bratislav Lučin i dr.), Split, 2014.

- ⁹⁰ Spominje se 1279., a drugdje mu zasad nema traga – CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 21), 23.; Mogao je biti jedan od lutajućih kakvi se tada bez određenog djela nalaze posvuda – primjerice u Zadru majstor Petar iz Cume kraj Napulja, inače poznatog centra kamenarstva. CVITO FISKOVIĆ, *Zadarski sredovječni majstori*, Split, 1959., 12.
- ⁹¹ Jedino se pretpostavlja da je lijepo mramorno poprsje arhanđela Mihovila na susjednom Pagu možda iz Raba – *Katalog* (bilj. 83), a uz bizantizirajući prizvuk čini se formalno blizak stilskim strujanjima iz Venecije.
- ⁹² Zapisan je kao *petrario*, pa se predmnijeva da bijaše običan kamenar i zidar - DAD, Spisi dubrovačke kancelarije IV, 38.br. 84.; Prijepis donosi DANKO ZELIĆ, Dokumenti o katedrali ... u *Monografija*, (bilj. 1), 537. U drugim dvama nama aktualnim dokumentima takvi se pak nazivaju *maestri cumacini*, što bi moglo biti preuzeto iz južnoapeninskih izvora, jer ih Dalmacija ne poznaje. Na toj liniji možda je moguće očitati plastički razvedenu krstioničku zdjelu od viševrne građe, bez traga iščezlu, ali je sa svojom šarolikošću upadala u oči te bijaše spomenuta od FILIPA DE DIVERSISA, *Opis slavnoga grada Dubrovnika* (prir. Zdenka Janeković-Römer), Dubrovnik, 2001.
- ⁹³ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 21) - Vrijedi pak istaknuti da iz povijesti ostalih onodobnih crkava i katedrala znamo za puno manji broj imena njihovih graditelja, a u arhivskim spisima nijedan se se ne navodi izričito kao „sculptor” niti iz ugovora o radu proizlazi da su to stvarno bili.
- ⁹⁴ MARIA LAURA TESTI CRISTIANI, *Nicola Pisano architetto scultore*, Pisa, 1987., cap. I.- Poznato je međutim da za njegova likovna postignuća odlučnija bijaše pisanska sredina.
- ⁹⁵ Čak ni u Splitu u okrilju Dioklecijanove palače, glavnina na stolnici - koja je bila mauzolej rimskog cara - kiparskih izrađevina ne iznosi jako ugledanje na antiku, a drugi radovi mjesnih botega čak niječu njezin utjecaj – CVITO FISKOVIĆ, U potrazi za splitskom romanikom, *Bulletin zavoda za likovne umjetnosti JAZU*, 2 (1980.) - ali se ne odmiču od stupnja klesarskih zanata. U Zadru se na istoj razini slijedi rimske skulpture ili čak replicira istodobne reljefe s lica mjesta: IVO PETRICIOLI, Romanička skulptura zadarske katedrale, u zborniku *Majstor Radovan i njegovo doba*, (ur. I. Babić), Trogir, 1994., po mojem sudu ipak radom stranaca – vjerojatno iz Lombardije.
- ⁹⁶ S obzirom na neveliku količinu ulomaka ne možemo dokučiti opseg tog *revivala*, ali se čini značajnim što mu u gradu teško osakaćene romaničke baštine drugdje nema traga. No osim što mu znamo prostorni i vremenski raspon već u srednjem vijeku, napominjemo da čitavo dubrovačko okružje oskudijeva nalazima iz antike. U gradu nema ruina koje bi potvrdile rimske gradnje, a niti ozbiljnog dokaza da su one tada bile dostupne u desetak kilometara udaljenom Cavtatu – *Colonia Julia Epidauritana* je razorena pri velikim etnopolitičkim promjenama u 7. st. i trebalo bi isključiti da u njoj išta bijaše vidljivo romaničkom dobu, kao i u renesansnom premda su ondašnji neki čuveni europski pisci to isticali.
- ⁹⁷ Prvi put objavljen u *Monografija*, (bilj. 1), sl. na str. 94., kao i glavnina fotografija u ovom radu.
- ⁹⁸ U osnovi nalikuje licu telamona s crkve SS. Trinità u Traniju - PINA BELLI D'ELIA, (bilj. 24), 270.- Svakako svjedoči težnju sredine da iz prestižnih razloga upošljava vrsne umjetnike, a u tom smislu opet vrijedi bar ukazati kakvom su joj skulpturom bile dopunjene strukture.
- ⁹⁹ Iz drugih mjesta ih nema, ali u franjevačkom klastru iz prve polovice Trecenta neki su kapiteli rađeni na tragu fantastike medievalnog bestiarija, pa se sluti da je takvih bilo puno više – IGOR FISKOVIĆ, Skulptura u dubrovačkom samostanu male braće, *Zbornik Male braće u Dubrovniku*, (ur. J. Velnić), Dubrovnik, 1984., s fotografijama svih primjera.
- ¹⁰⁰ Vidjeti: *Monografija*, (bilj. 1), sl. 95. - slijede ga srodne reminiscencije na bizantska iskustva – sl. 96.
- ¹⁰¹ Na tipično romaničkoj konzoli sa životinjskim likom iz važnog benediktinskog samostana na otočiću Lokrumu zamjećuje se način rada sličan Eustasiusovom – *Monografija*, sl. 87.; Objavio ju je CVITO FISKOVIĆ, Lokrumski spomenici, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU* XI/1-2 (1963.); Konzola se čuva u lapidariju Gradskih muzeja, a ako nije čak autograf toga kipara svakako dokazuje njegov neposredni i pravodobni utjecaj u okružju.
- ¹⁰² Tehnički i estetski predstavlja apogej stvaralaštva koje se na hrvatskom tlu razvijalo od 9./10. st. – NIKOLA JAKŠIĆ, Predromaničko kiparstvo, (bilj. 5, 1996.). Posebno je o dubrovačkom u više navrata pisao Ivica Žile kao neposredni izvršitelj arheoloških iskapanja u gradu.
- ¹⁰³ JOSIP STOŠIĆ, Prikaz nalaza ispod katedrale i Bunićeve poljane u Dubrovniku, *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području*, Zagreb, 1988. - piše da je nađeno više od 10 000 ulomaka, a starije je rastresito obradio IVICA ŽILE, Kameni namještaj i arhitektonska plastika prve dubrovačke katedrale, u navedenom *Zborniku* (bilj. 13), s fotografijama, nažalost bez potpunih podataka.
- ¹⁰⁴ Tu je ideju iznio J. Stošić, koji se osobito bavio portalom majstora Radovana u Trogiru, te je s njome i krenuo u iskapanje dubrovačke katedrale, ali se bilo kakvi doticaji nisu dokazali. Jedini ulomak na koji je on ukazivao nalazi se ugrađen u jednoj recentnoj kući na Prijekome, a rad je izvanredno vještog i talentiranog kipara, pa ga je kasnije predlagao vezati uz Nikolu Corba iz 14. st. i također porušenu crkvu Sv. Vlaha – JOSIP STOŠIĆ, Trogirski katedrala i njezin zapadni portal, *Bulletin zavoda za likovne umjetnosti JAZU*, 2 (1980.), 72, (bilj. 10) - što se također ne može dokazati. Po mojem sudu riječ je o dijelu pročelja tipično „učiteljskih sarkofaga”, u nas inače nezabilježenih, i stilski pripada zreloj gotici a zbog svekolikih kvaliteta strši i iznad dubrovačkih prosjeka te sam urgirao da ga se otkupom nabavi za Gradski muzej, kako bismo ga mogli sagledati i sačuvati.
- ¹⁰⁵ Primjerice lik „šumskog čovjeka” ili način preplitanja sitnih figura djece i životinja u biljnu viticu - usporediti u monografiji o tom portalu: CVITO FISKOVIĆ, *Radovan*, Zagreb 1962.
- ¹⁰⁶ IGOR FISKOVIĆ, *Reljef renesansnog Dubrovnika*, Zagreb, 1992., 145-175.- uz takvu moguću kontekstualizaciju teza o sadržaju djelo sam atribuirao milanskom kiparu Petru Martinovom i unutar njegova boravka u Dubrovniku datirao oko 1445. god.
- ¹⁰⁷ Cjelovitije ih je po stručnoj literaturi i mojim usmenim uputama 1986. g. prikazao tada mladi asistent MILJENKO JURKOVIĆ, Romanički motivi u skulpturi 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku, *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, (ur. Igor Fisković), Zagreb, 1991., 115-121, s naglaskom na ikonografiji.

- ¹⁰⁸ Apostolski vizitator G. F. Sormano obišavši katedralu 1573. god. nije ga spomenuo: IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 80), 101.- jer bijaše usredotočen na sakralne sadržaje. Ipak se pretpostavlja s obzirom na to da je 1283. izvjesni majstor Pavle bio isplaćen za izradu srebrnog tabernakula, zacijelo na glavnom oltaru i još u romaničkom stilu: CVITO FISKOVIĆ, Dubrovački zlatari od XIII. do XVII. stoljeća, *Starohrvatska prosvjeta*, III. / 1 (1949.), 216 i dalje.
- ¹⁰⁹ Vođen prvim opažanjima EMILEA BERTAUXA, *L'art dans l'Italie*, Paris, 1903., sinonim je stvorio LJUBO KARAMAN, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952., pa se stalno dograđivao i održao s analizama ne samo ključnog romaničkog iz Trogira ili gotičkog iz Kotora, nego i renesansnog u Korčuli, te kasnijih hibridnih u manjim mjestima poput Lastova itd.
- ¹¹⁰ Usporediti: PINA BELLI D'ELIA, *Alle sorgenti del Romanico - Puglia XI secolo*, Bari, 1987.
- ¹¹¹ Zaokruženo stajalište o njima iznio je JOSIP BELAMARIĆ, (bilj. 5), 69. – te upozorivši na odlučne podudarnosti i razlike doveo u sumnju tradicionalno mišljenje da potječu iz iste klesarske botege. To je dobra podloga da se jednom sačini zajednički katalog naših i talijanskih djela, uključujući i starije iz 10./11. st. na koje su se članovi duecentističkog lanca sigurno nadovezali uspostaviši druge formalno-stilske standarde.
- ¹¹² CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 6). Pridružuje im se u medievalnim predajama dubrovačkog kiparstva desetak od ukupno sedamdeset i dva kapitela u klasturu samostana Male braće, rađenih od majstora Mihoja Brajkova iz Bara prije 1348., te još neke izradevine - IGOR FISKOVIĆ, (bilj. 99).- očito stilski retardiranih oblika i niske kakvoće izrade unutar istog ansambla koji nastaje kad je romanička katedrala bila posve zgotovljena.
- ¹¹³ CVITO FISKOVIĆ, Contributions sur les relations artistiques entre Dubrovnik et la Dalmatie d'une part et l'Apulie de l'autre, *Zbornik za likovne umjetnosti*, 10 (1974.), 325-331. Usmjerio je istraživanja na temelju davnih spoznaja koje su se prilično mijenjale opovrgnuvši autorstva kipara Mavra iz 1320-ih na namještaju stolnice u Trogiru, tako da regionalne a nadalje vanjske spomenike iz tog sklopa valja iznova temeljito propitati.
- ¹¹⁴ Prema MARIA STELLA CALÒ MARIANI, Echi d'Oltremare in Terra di Otrante, *Il cammino di Gerusalemme*, Bari, 2002., 268-270.; Spomenike nesigurne datacije (1246/1276 ?!) ne poznajem iz autopsije, a dobra slutnja kolegice potvrđuje kako je te veze potrebno temeljitije propitati – druge su studije iste autorice tome pouzdan vodič.
- ¹¹⁵ Za njega se veli *da Bari*, a Kronika I. Gundulića u 16. st. ističe ulogu na katedrali jednog jednako zapisanog umjetnika, kojeg se proizvoljno identificiralo s osobom Eustasiusa.
- ¹¹⁶ Njoj manje pripada slog košara navedenih pulpita od ploča šarenih mramora što nije prošireno u apuljskoj baštini, tako da recepcija iz nje nije redovita niti obvezatna u svim polovima ukusa kojim su se rukovodili najreprezentativniji naši pulpiti: stariji u Splitu a mlađi u Trogiru.
- ¹¹⁷ U Bariju je po jedan na ciboriju katedrale – potpisan od Alfana da Tremoli, i bazilike Sv. Nikole, a u Bitontu je jedinoga potpisao *magister commacinus Gualtiero da Foggia* 1260-ih, te se uvida koliko se takve izdjelbine načelno cijenilo, pa se nahode na nizu mjesta – vidjeti: EDWARD HUTTON, *The Cosmati - The Roman Marble Workers of the XII and XIII Centuries*, London, 1950., ali i kasnija djela navođena u već spominjanim radovima talijanskih kolega.
- ¹¹⁸ JOSIP STOŠIĆ, (bilj. 104), u bilj. 3, nažalost ne donosi odakle crpi podatak.
- ¹¹⁹ IGOR FISKOVIĆ, *Monografija*, (bilj. 1), 89. U prvom spomenu navodim da je iz „istog morfološko-stilskog, ali ne i radioničkog razreda”, što držim suštinski bitnim za daljnje analize.
- ¹²⁰ Odvaja se porukom koju nosi budući da u prividnoj zamršenosti zamjenjuje predodžbe demonskih sila - učestale u kontinentalnoj romanici – oblikovanjem koje je ispunjeno vrlinama prirodnog svijeta.
- ¹²¹ FILIP DE DIVERSIS, (bilj. 91) - oko 1440. uočio je „umjetnički divno izrađeni ciborij”, te „prostranu propovjedaonicu na stupovima”, dovoljno za njihovu osnovnu kvalifikaciju kakvu on i inače provodi – IGOR FISKOVIĆ, Djelo Filipa de Diversisa kao izvor kulture i povijesti Dubrovnika, *Dubrovnik*, 1-3 (1987.), 231-249. Pod pulpitom pak navodi kameni oltar, a za takve znamo u katedralama Trogira i Hvara – jedan još neproučeni fenomen kojemu se liturgijska određenja čine sukladna „oltarima za narod” smještanima izvan ograde prezbiterija.
- ¹²² Kao i većini, fotografije su prvo objavljene u *Monografiji*, (bilj. 1). Pregled nbrojenih primjera tetramorfa sv. Ivana u tome kontekstu ovoga uzdiže na najviši stupanj staroga kiparstva.
- ¹²³ Prvi spomen: *Codex Diplomaticus IV.*, dok. 523.- izričito veli „fuit filius protomagistri Petri”, koji mora biti stranac s obzirom da ovaj tek dobiva prava građanina Dubrovnika. On je zaposlen od komune bezuvjetno imao obveze rada na katedrali, a povezujući nalaze iz nje s nekim spomenicima i kiparima u Apuliji zalazimo u probleme koji očekuju istraživanje.
- ¹²⁴ Moguću granicu između zrele i kasne faze stila može se postaviti oko nastanka ciborija i propovjedaonice, u nas prvijenaca značajne grupacije. Svakako je katedrala do početka 14. st. bila izgrađena u tolikoj mjeri da su joj od 1312. oslikavali unutrašnjost uz zaposlenje Mihovila iz Bologne, vodećeg centra ondašnjeg slikarstva o čemu sam pisao više puta - posljednje: IGOR FISKOVIĆ, O freskama 11.-12. stoljeća u Dubrovniku i okolici, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.). Po vizitaciji G. P. Sormana bazilika je u 12 prozora glavne lađe imala vitraje, što u našem srednjovjekovlju bijaše zorno jedinstvena raskošnost: IGOR FISKOVIĆ, *Monografija*, (bilj. 1), 105-106.
- ¹²⁵ CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 21) 23-37., iznosi što se sve radilo uz učešće majstora zidara i klesara o kojima su znanja oskudna jer se pisani dokumenti počinju sustavno čuvati tek u 14. st.
- ¹²⁶ Navedeni njegov rad vidjeti u MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 30), 203.- jer učvršćuje mišljenje te autorice da je majstor bio umješniji kao dekorater negoli kao tvorac figuralike u reljefu. Pomalo konfuzan njegov izričaj ipak nema adekvata na čitavoj našoj obali niti dodira s kiparom Maurusom u Trogiru, kojeg se s talijanske strane još gleda u davnjoj perspektivi od koje se u nas opravdano odustalo jer kao potpisani autor para kípova Navještenja oko 1332. zacijelo nije mogao oblikovati ciborij i pulpit, nastale oko 1280. g.
- ¹²⁷ MARIA STELLA CALÒ MARIANI, *Scultura Pugliese di epoca Sveva, Federico II e l'arte del Duecento italiano, Atti della III Settimana di Studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, Roma 1978*, (ur. Angiola Maria Romanini), Roma, 1980.

- ¹²⁸ Sudeći po zapisu iz 1261.- *Codex Diplomaticus V*, dok. 699.- trajno je u službi, pa bi bilo dragocjeno otkriti njegovo podrijetlo. Za mogući ću prilog tome spomenuti da mu se ime stalno piše *Pasqua* - drukčije od *prebyter Pasqualis Petri*, koji u svojstvu notara potpisuje sve dostupne akte o njemu. Za okvire pak majstorova izričaja otvorenog daljnjim istraživanjima, zasad se uočava kako nema čitkih doticaja s kiparstvom Venecije, iako je Dubrovnik u čitavom 13. st. bio pod njezinim suverenitetom – VINKO FORETIĆ, (bilj. 17), 59-68.
- ¹²⁹ JOVANKA MAKSIMOVIĆ, Problemi ikonografije i stila na portalu Simeona Dubrovčanina u Barletti, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12 (1960.)- tumači složene sadržaje, a u pitanjima formalnih i stilskih rješenja luta po mnogim analogijama detalja i ostaje bez suvislih zaključaka. Izgleda da se onda kao i kasnije nije moglo postići nešto više i sigurnije – vidjeti i PINA BELLI D'ELIA, (bilj. 35). - uz objašnjenje da je crkva prvotno bila posvećena Spasitelju ističe kako je na portalu ostvaren ikonografski ciklus Spasenja vrlo rijetke koherentnosti.
- ¹³⁰ MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 30), 267-269.; Odnose s našom baštinom još rezimira PINA BELLI D'ELIA, *I rapporti con l'area dalmata, Andar per mare - Puglia e Mediterraneo tra mito e storia - Catalogo della Mostra* (ur. Raffaella Cassano, Rosa Lorusso Romita i dr.), Bari, 1997.
- ¹³¹ Sučelice samome liku uspravljenoga Krista koji blagosiva je lik Gospe koja doji dijete nad scenom izгона Adama i Eve iz Raja – čemu se sve nije našlo izvora osim u jakoj težnji prema prefiguracijama ugušenoj vrlo slabim likovnim umijećem. U prenaplašenim pak međupoljima su pleterni motivi i geometrijske slagalice također možebitne reminescencije na djela Belnardusa u Traniju i Eustasiusa u Dubrovniku, ali sve u jako iskrivljenom projiciranju.
- ¹³² Očite su u trivijalnoj postavi triju glavnih figura na sredini poput poliptiha ustrojene lunete okovanih u šablonama svojih gesta, kao i dvaju pobočnih anđela prilagođenih kadru okvira u težnji za postizanjem prostorne perspektive ugledom na neko slikarsko djelo. Nesnalaženja u stilu potvrđuje nespretno nisko dodavanje bočnog para nevješto skulptiranih lavljih figura izvan funkcije na apeninskom tlu uvriježenih stilofora, kao i uvođenje rastrganih pleternih motiva na dovratnicima.
- ¹³³ Uz stalno otvoreno pitanje kad je portal nastao, odnosno kad je Simeonus živio, više bih se založio za rani *Trecento* negoli ga zadržao u granicama *Duecenta*. Naime, treba zamjetiti kako je višestruko izazovna njegova pojava ostala neinterpretirana jer je u mnogome zbunjujuća.
- ¹³⁴ Držimo na umu da je Trani na glasu kao „Pisa Jadranskog mora”, a da je od početka 14. st. bio pod Venecijom kao i Dubrovnik. Luksuzna pak oprema stolnice je zabilježena u izvorima: MARIA STELLA CALÒ MARIANI, (bilj. 30), 23., ali je uništena s barokizacijom u 18. st. nakon čega je nije uspjelo vratiti ni u purifikatorski opsežnim zahvatima restauracija iz 19./20. st. kakvima su tamo podlegle i druge crkve.
- ¹³⁵ Možemo usput istaknuti da je taj grad izlagao skulpture sakralnog i profanog sadržaja ili smisla u otvorenim javnim prostorima češće od drugih diljem jadranske Hrvatske – vidjeti IGOR FISKOVIĆ, Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika, *Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU*, 26 (1989.) - gradeći svoj mentalitet od romanike.
- ¹³⁶ Kasniji primjeri J. Matijeva ili I. Duknovića te J. Klovića su iz novog duhovnog ozračja.
- ¹³⁷ Većinom se istraživači slažu s datacijom portala u zadnje godine 13. stoljeća, čemu vodi prožetost okvira vrata s antikizirajuće bujnim motivima, dok je odbačeno davno mišljenje da je Simeonus oblikovao figuralni portal crkve na Monte Garganu, kao i kip *Sedes sapientiae* u Dubrovniku, koji se radije datira u prvu polovicu *Duecenta* - JOSIP BELAMARIĆ, (bilj. 84).
- ¹³⁸ Zapravo se aktualizira opći običaj po narudžbi s frazom „a similitudine” = oponašati viđeno, pa se *mimesis* ustalio u ponudama kao estetski parametar koji je naročito došao do izražaja u relativno gustim putovanjima građana prema centrima gdje su nalazili umjetnike. Vidjeli smo, međutim, da je bio odlučan za ustaljivanje tipologije koja je sekundarno omogućila rađanje odličnih kipara i na relativno jednostavnim djelima u crkvenom namještaju.
- ¹³⁹ Zato se nakon otkrića u podzemlju dubrovačke katedrale a i neprilično dugo „skrivenih” nalaza mnoštva arhitektonske plastike, uz nužno bolju opskrbljenost literaturom i strpljivi obilazak prostora očekuju dopune i revizije dosadašnjih propitivanja odnosa sučeljenih južnojadranskih obala. Nadam se da ćemo taj zadatak obaviti po tek najavljenom, iako više puta s drugih strana iniciranom, projektu znanstvenih istraživanja iz Zagreba u zajedništvu s kolegama iz Apulije i Dalmacije, kao i šire Italije te Crne Gore.
- ¹⁴⁰ Značajno je napomenuti kako se u doba s obiju strana Jadrana snažnog predromaničkog stvaralaštva, kao ni u poletu oko godine 1000. ne zamjećuju tolike podudarnosti.
- ¹⁴¹ U prvom redu Veneciji, odakle dolazi sve više umjetnika, nažalost bez traga u plastici s katedrale budući da je prvenstvo umjetničkih posezanja uoči sredine *Trecenta* prebačeno na gradnju svetišta Sv. Vlaha kao zaštinika grada, a i kloster franjevačkog samostana kojeg je u stilu „treće romanike” oblikovao *magister Michoe de Braychi da Antivari* – CVITO FISKOVIĆ, Romaničko-gotički stil u samostanu Male braće, (*Zbornik*, bilj. 98, također bilj. 21), 107-139. Za franjeve je prije njega 1312. god. radio *magister Loterus de Cumis petrerius*, ali zadatci koje je on obavljao ne pretpostavljaju umjetničke vještine – Isto, (bilj. 21).
- ¹⁴² Radilo se o permanentnom uvozu žita, ulja, soli i drugih dobara, ali je tinjala i slojevitija razmjena koju je povijesni život naprosto nametao. Primjerno je ilustrira zapis da je lokalni *aurifex Radoe* 1363. god. jednom privatnom naručitelju u Dubrovniku bio izradio *una anchona argenti de figura S. Nicolay* za svećevu crkvu u Bariju – CVITO FISKOVIĆ, (bilj. 108), 216, dok. 2. - što samo naznačuje opseg materijala za daljnje raspletanje umjetničke davnine toga mikrosvijeta na dinamičnim križanjima unutarnjih struja a nikad statičnim granicama kulture i umjetnosti zvane zapadnoeuropskom.
- ¹⁴³ Dakako, pritom mislim na još nepotpuno razlistane dodire u slikarskom stvaralaštvu, nešto bolje rasvijetljene one u graditeljstvu koji su nepotrebno dugo mistificirani, dok se umjetnički obrti jedva dodirnuše, pa u sve preostaje posegnuti s fundamentalnim istraživanjima budući da su kulturna preklapanja umjetničkog izražavanja usporednih obala Jadrana povijesna istina.

Summary

The Romanesque Sculpture of Dubrovnik Cathedral

Medieval Dubrovnik was rich in Romanesque figural and decorative sculpture but only a small group of fragmentary carvings has been preserved to date due to the fact that the town suffered a devastating earthquake in 1667. The earthquake completely destroyed the monumental Cathedral of the Assumption of the Virgin which had been considered “la piu bella in Illyrico” on the basis of its sculptural abundance. Archaeological excavations undertaken beneath the present-day Baroque Cathedral, consecrated in 1713, unearthed several thousand fragments of high-quality sculptures. Their analysis has confirmed the close connections between Dubrovnik and artistic centres in Apulia, which are well known from archival records. This article re-assesses the results of the excavations and the information from the primary sources in a new light and deepens our knowledge about the date, authorship and reconstruction of the thirteenth-century pieces under consideration.

The article opens with a discussion about the archival record informing us that Eustasius of Trani came to Dubrovnik in 1199 to work as a *protomagister* of Dubrovnik Cathedral. The document in question was the reason why art historians attributed to him a number of rather damaged, narrative reliefs which replicate the models and forms that can be seen on the portal of Trani Cathedral. Since the sculptor responsible for that portal was not known and given that the contract preserved in Dubrovnik referred to Eustasius as a son of “Belnardi, protomagistri civitati Trani”, the two artists came to be considered as the builders of the Cathedral of S. Nicola Pellegrino at Trani and of several other churches in the Terra di Bari. The sculptures produced by Eustasius and his father were convincingly deemed to display the artistic influence of southern and central France and the same can be observed in Dubrovnik. The article assigns the figure of Christ the Judge from a portal lunette depicting the Last Judgement, which has no parallels in Apulia, to the same group of sculptures and interprets the subject matter as being inspired by the iconography of numerous pilgrimage churches to which Dubrovnik Cathedral also belonged. The assessment of the formal qualities evident in all the carvings demonstrates that they are less refined than those on the portal of Trani

Cathedral. Furthermore, the article separates the works of the father from those of the son and suggests that Bolnardus introduced the aforementioned French-style carving method, which had already taken root in Palestine, and that Eustasius followed it. The starting point in the proposed chronology was the Fall of Jerusalem in 1187 and the associated withdrawal of western master carvers alongside the Crusaders. During their stopover at Trani, around 1190, Boltranius was in charge of the carving of the portal of Trani Cathedral where he was helped by his son who left for Dubrovnik in 1199. Based on the visual characteristics of the fragments of architectural decoration, Eustasius is identified as being responsible for the building of Dubrovnik Cathedral according to Apulian taste which appealed to the local patrons as a consequence of their constant exposure to it through numerous trade links and the overall cultural milieu. In fact, Apulian taste was a symbiosis of Byzantine traditions and Romanesque novelties introduced by the Normans, and its allure was grounded in the fact that both the Terra di Bari and Dubrovnik acknowledged the supreme power of these two political forces albeit not at the same time and in unequal measure.

The vernacular current in the Romanesque sculpture of Dubrovnik during the second quarter of the thirteenth century can be noted in a small number of works which influenced the decoration of Gothic and Renaissance public buildings. The source of this diffusion can be identified in the decoration of the Cathedral which epitomized the strong artistic connections with southern Italy from where typological and morphological models were borrowed. The redecoration of the Cathedral's interior, especially the pulpit – recorded for the first time in 1262 – the archaeological remains of which reveal a polygonal structure resting on twelve columns, drew on those very models. Together with the ciborium above the altar in the main apse, the pulpit was praised by local chroniclers and foreign travel writers during the fifteenth century but also by the earliest church visitation records of the mid-seventeenth century. These two monuments belonged to a group of standard Apulian-Dalmatian ciboria and pulpits which also included those that can today be seen in the cathe-

dials of Trogir and Split but also in many south Italian churches. Some scholars have argued that the source model for this group can be found in Jerusalem but this article suggests that the ciborium from the church of S. Lorenzo *fuori le mura* in Rome, dated to 1148, presents a more likely option. Particular attention is given to the naturalistic workmanship of a polygonal capital from Dubrovnik Cathedral, which is assigned to the aforementioned pulpit. It is argued that the style of the capital inspired a series of capitals carved *à jour* on both sides of the Adriatic and that they display characteristics consistent with the manner of carving of Pietro di Facitolo seen at Bisceglie. The exceptional workmanship of the eagle from the same pulpit is attributed to Pasquo di Pietro who was recorded as a *protomagister* of the Cathedral from 1255 to 1282 and who well regarded as a master carver. His good reputation earned him the citizenship and an estate; he and his son were mentioned in the local documents as “de Ragusio”. The author of the article hypothesizes that Pasquo may have been Pietro di Facitolo’s son, with which he concludes the outline of the sculptural development of the Apulian Romanesque in Dubrovnik and Dalmatia in general.

The final part of the article focuses on the only known work of Simeonus Ragusinus who signed himself as “incola tranensis” on the portal of the church of S. Andrea, that is, S. Salvatore at Barletta. The hybrid artistic expression of this eclectic sculptor with a limited gift, who gathered his knowledge from a variety of sources, reveals that he may have borrowed some iconographic motifs from Eustasius’ portal of Dubrovnik Cathedral or from the other two portals. Overall, the article corroborates several hypotheses that were previously expressed in the scholarship while dismissing and rerouting others. At the same time, it emphasizes the scarcity of solid evidence because of the fragmentary nature of the material. The main goal of the article is to present new research findings and widen our perspective on the issue. The article is a revised version of a brief paper presented at the international conference “Master Buvina and his Time” which was held at Split in 2014 and which will be published in a foreign language. I hope that with the addition of new comments and the scholarly apparatus the article will be a useful point of reference to Croatian researchers of similar topics and that it will contribute towards the creation of syntheses about the medieval art in the Adriatic.