

## DUBROVAČKI »ZELENCI«

Igor Fisković

UDK 73.034(497.13 Dubrovnik),,14"  
Izvorni znanstveni rad  
Filozofski fakultet — Zagreb

Pregledom povijesnih podataka i analizom likovnih vrsnoća ustvrđuje se važnost i vrijednost monumentalnih brončanih kipova dubrovačkih »Zelenaca«. Ujedno ih se u sklopu gradnje zvonika gradskog sata (dovršen 1446. god.) prema arhivskim izvorima datira u vrijeme iza 1477. god. kad je zabilježena odluka o njihovoj izradi. Posebno se razmatra njihova ikonografija s prijedlogom da se u njima očita alegorijski lik Perzeja prema renesansnim predodžbama, inače vezivanog uz uređaje javnog sata sa simboličnim sadržajima. Iako se za izravnu atribuciju tih stilski doradenih kipova nije našlo pisanih navoda, pomoću komparacija s djelima mahom toskanskih majstora onda djelatnih u hrvatskome gradu, ukazuje se na moguće njihovo vezivanje uz djelo iskusnog Michelozza di Bartolomea koji je nekoliko godina (1461.—1464.) proboravio u Dubrovniku ne ostavivši čvrstih dokaza svojeg stvaralaštva. Ne odriče se pak vjerojatnost da ih je po njegovome nacrtu ili modelu, možda načinio Michele di Giovanni, inače potvrđen kao majstorov suradnik u Italiji, a dugo na službi lijevača dubrovačkih topova (1457.—1480. god.).

Dva monumentalna brončana kipa »Zelenaca« sa zvonika gradskog sata sred Dubrovnika pripadaju malobrojnim djelima renesansnog kiparstva u Hrvatskoj o kojima dosad nisu iznesena pouzdanija znanstvena mišljenja. Nije se o njima potanje izjašnjavala ni sveukupna domaća povijest kulturnog i likovnog stvaralaštva, premda nema nikakve sumnje da su to višestrano zavrijedili. Suočivši se ponovno sa zagonetkom njihova porijekla i nastanka tijekom priprema za veliku zagrebačku izložbu hrvatske skulpture, izvještavam o stečenim uvjerenjima u ovome pripremnom članku za opsežniju studiju.

Svjestan sam, naime, nužde da se zbir pitanja oko gradnje i opreme dubrovačkoga tornja javnoga sata iz početka druge polovine 15. stoljeća istraži s više strana, ali u sadašnjem nedostatku primarnih podata-

ka koje bi mogući odgovori trebali izravno sadržavati, zadržavam se uglavom tek na povijesno-umjetničkoj analizi kod nas jedinih kiparskih ostvarenja u bronzi. To činim pogotovo s razloga jer oni, osim što predstavljaju u likovnome pogledu najvažniji dio idejno cjelovitog i izvedbeno složenog projekta Dubrovačke Republike, svojim osnovnim vrsnoćama nadilaze prosjeke suvremenog kiparstva čitave istočnojadranske obale.<sup>1</sup> Ujedno drže korak s najmodernijim posezanjima svojega doba na Sredozemlju, čak prednjačeći u svojoj vrsti među suvremenim dosezima i razvijenijih stranih središta. Nastojeći ih pak objasniti u okviru specifičnosti dubrovačke prošlosti, kao vrhunski ishod umjetničkih htijenja jedinog našega grada-države i vodećeg stjecišta ranorenesansne misli i prakse, pripisujem ih posve uvjetno istaknutom ondašnjem umjetniku Michelozzu kao najsposobnijem među Toskancima upošljavanim u kulturno najrazvijenijoj istočnojadranskoj sredini.<sup>2</sup>

Iako izričitoj takvoj tvrdnji još nema izravnih i sigurnih potvrda, uz očitavanje umjetničke izuzetnosti tih kipova sapliće se zbir povijesnih činjenica kao mogućih uputa i podloga predložene rješenju. Naime, kao što je provjereno, Dubrovčani su svoj gradski zvonik podizali tik do Vrata carinarnice, između zgrada općinskih skladišta i gradske straže.<sup>3</sup> Sagradio ga je Pripko Radončić do 1445. godine nakon što su godinu dana Radoje Grubačević i Đuka Utišinović klesali osam stupova s lisnatim glavicama i četverolatične prozore za završni dio zvonika.<sup>4</sup> A njegovu namjenu jasno raskriva istovremena obveza Luke, sina državnog admirala Miha Žurgovića s Koločepa, da na zvoniku načini veliku mjedenu ploču za očitavanje vremenskog toka na kružnome brojčaniku i pod njome postavi kazaljku mjesečevih mijena.<sup>5</sup> Prethodno je s ugaone kule Kneževa dvora morao skinuti stari uređaj ure sa zvonom, što se tu spominje od 1389. godine, pa je sa snižavanjem sjeverozapadnog dijela palače nakon eksplozije barutane 1435. godine izgubio svoje izvorno mjesto.<sup>6</sup> Zato su i brigu o gradnji novoga zasebnoga zvonika na trgu preuzeli nadstojnici rekonstrukcije postradale palače kojima je u tu svrhu sa shvatljivim vremenskim pomakom i odobren veći novčani

<sup>1</sup> Usp: *I. Fisković*, *Renesansno kiparstvo*, Tisuću godina hrvatske skulpture — od predromanike do novoga doba, Zagreb 1991.

<sup>2</sup> Starija literatura ih je pripisivala Rabljaninu Ivanu Krstitelju de Tollis, što je sabravši argumente *D. Kečkemet* — Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, str. 39. — procijenio neispravnim, ali se isto gdjekad i dalje bezrazložno ponavljalo.

<sup>3</sup> Vidi: *M. Planić-Lončarić*, *Organizacija prostora — urbanizam*, Zlatno doba Dubrovnika, katalog izložbe u MGC, Zagreb 1987., str. 293—264.; *I. Fisković*, *Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika*, *Anali Zavoda za pov. znanosti JAZU XXVI.*, Dubrovnik 1988., str. 44—67.

<sup>4</sup> *C. Fisković*, *Naši graditelji i kipari XV i XVI st. u Dubrovniku*, Zagreb 1947., str. 107—109.

<sup>5</sup> *V. Muljević*, *Dubrovački Zelenci i njihovo mjesto među evropskim Jaquemartima*, *Zbornik radova IV simpozija iz povijesti znanosti — Hrvatsko prirodoslovno društvo, Sekcija za povijest znanosti*, Zagreb 1983. str. 133—137. — prenosi čitav niz podataka iz rukopisne radnje L. Beritića u koju nisam imao uvida jer nije objavljena. Očigledno je pak da se on jedini podrobnije pozabavio s problematikom gradske ure u Dubrovniku, ali je osim iznošenja arhivskih izvoda nije priveo konačnom rješenju.

<sup>6</sup> *C. Fisković*, n. dj., str. 108 — snižavanje kule Kneževa dvora izvršio je 1441. god. majstor Radin Iglica.

iznos.<sup>7</sup> Ali je u prepletenome redosljedu vladinih odluka o čitavome pothvatu zamjetna obveza zadnjepomenutog tehničkog znalca da 1444. godine iz drva oblikuje dva ljudska lika koji će istodobno s pomicanjem kazaljki brojčanika obijati sate o zvonu vrh građevine.<sup>8</sup> On ih je trebao i obojiti, djelimice pozlatiti i posrebriti kako bi cjelina stekla šaroliki izgled, kojeg svjedoči i kolorističko prepravljanje ploče sata 1449. godine od iskusnog slikara Matka Junčića.<sup>9</sup>

Broj uključenih vještaka i djelatnika uz nadzornike pothvata, visina od državne uprave odobrenih sredstava kao i razlučenost narudžbi ili ugovora koji slijede odluke s utanačenim rokovima dovršenja poslova, svjedoče svu važnost gradnje zvonika s gradskom urom. A budući da je 1447. godine istome Luki Žurkoviću, kasnije imenovanome admiralu Dubrovnika, dodijeljena dužnost protomajstora sata,<sup>10</sup> zasigurno je tada zvonik završen i priveden svrsi. U suštini on ostvaruje htijenje općinske uprave društveno i urbanistički visoko sredene dubrovačke zajednice da ovlada prostorom i vremenom svojeg povijesnog sjedišta te da nizom međusobno povezanih, a raznorodnih činilaca zaokruženo sredi unutrašnje ustrojstvo gradskog življenja. Osobito je pak značajno što se pri svemu vodilo računa o estetskom uobličanju zadataka, te da se gradograđevna promišljanja dopuniše umjetničkim posredovanjem vrlo visoke razine.<sup>11</sup> Ono je, pak, u ovome slučaju bilo u sastavu gotovo znanstvenih, tehnološki složenih poteza, kako se u sveukupnoj baštini i iskustvu renesanse rijetko uspijevalo obistiniti. Susljedno tome i Zelenci, kao krunsko djelo opreme i uređenja dubrovačkog općinskog sata u hrvatskoj umjetnosti, zauzimaju odlično mjesto.

Ne smije se, k tome, smetnuti da je samo uspostavljanje uređaja javnog sata za ono doba bila vrlo napredna ideja i materijalna stečevina s kakvom se diljem Evrope dičio mali broj kulturnih središta. Usporedbe radi valja naglasiti da je Venecija to postigla tek nakon pola stoljeća, također s primarnim zanimanjem za sami pogon općinskoga sata u žarištu urbanog prostora.<sup>12</sup> Čuveni tamošnji Torre dell'Orologio gradio se

<sup>7</sup> L. Beritić, Ivan Krstitelj de Tollis, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 8/1954., str. 55—56.

<sup>8</sup> Isto — slijedom arhivskih dokumenata utvrđuje prvu njihovu izradu 1444. god. kad i zvonu za zvonik lijeva Mato Lilio, te obnovu 1447. god. Iznijevši k tome podatak da su nadstojnici sata početkom 1478. god. bili ovlašteni da dadu izraditi oba lika u bronzi nakon što je sklopljen ugovor o prelijevanju staroga zvana zaključuje: »Ovo je bilo punih 26 godina ranije nego što je Ivan Rabljanin došao u Dubrovnik. Da li je Miho iz Firenze te kipove napravio, ili su ih izvana naručili, to se iz zaključaka Vijeća ne vidi, jer su za to bili zaduženi drugi.«

<sup>9</sup> J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku, Beograd 1952., I. Dok. 358, str. 169 — uz jamstvo održavanja slijedećih šest godina.

<sup>10</sup> Ž. Dadić, Egzaktne znanosti hrvatskog srednjovjekovlja, Zagreb 1991., str. 150—151.

<sup>11</sup> I. Fisković, n. dj., 1988. — Važan je pri tome u sluzenju s monumentalnom skulpturom javno-svjetoavnog sadržaja i stilski iskorak postignut spram spomeniku Orlandu podno istoga zvonika. Dok je, naime, ovaj početkom quattrocenta oprimjerivao statičnu nijemost srednjovjekovne legende, brončani su Zelenci pola stoljeća kasnije svojim pokretljivim obličjem očigledno oživotvorenje najpozitivnije klasične tradicije u suvremenom objedinjavanju tehničkih i likovnih umijeća.

<sup>12</sup> L. Fadalti, La Torre dell'Orologio a Venezia — storia e interpretazione, Padova 1975. (rukopis magisterija).

odlukom Serenissime 1496. godine,<sup>13</sup> a ključni njegov likovno-plastički dio je zgotovljen do 1499. godine izradom dvaju brončanih kipova uza zvono na otvorenome vrhu.<sup>14</sup> Ti tzv. »Mori di Venezia«, predočavajući mitološke likove divljeg čovjeka, potaknuli su daljnja postavljanja istorodnih skulptura na tornjevima s astronomskim urama u Veneciji podložnim sjeverotalijanskim gradovima,<sup>15</sup> što je sve zajedno izvan konteksta dubrovačkoga ostvarenja. Uslijed manjkavih saznanja o ranijim takvim spomenicima unutar sredozemnoga podneblja, ishodište pojavi dubrovačkih »Zelenaca« nužno je tražiti među tzv. »jaquemartima« gornjoevropskoga svijeta iz kasnog srednjovjekovlja. O povijesti i simboličkim »Jakova s batom« koji odbrojavahu ure na francuskim, švicarskim i ostalim zvonnicima, na žalost, nije mi bila dostupna potanija literatura, ali među viđenima nisam zamijetio za naše spomenike važnih objašnjenja.<sup>16</sup>

Dubrovački pak Zelenci, otkucavajući sate i vladajući s visine prostorom Dubrovnika, zacijelo su nastali u drugoj polovini 15. stoljeća. Tome u prilog ide zbroj arhivskih zapisa isprekidanoga redoslijeda, počevši od odluke gradskih upravitelja da se pri popravku zvonika, što je uslijedio 1455. godine u začudno kratkome roku nakon njegova dovršenja, oba tamo postavljena drvena lika zamijene novim kipovima.<sup>17</sup> Nije, međutim, jasno da li je odluka uistinu i na vrijeme bila izvršena, jer se ponovila pri popravku čitavoga sata kad je dužnost njegova održavanja 1476. godine preuzeo majstor Ivan Franov iz Bergama.<sup>18</sup> I slijedeće godine zvonik se ponovno popravljao, a preliveno je tom prilikom i staro zvono.<sup>19</sup> Kako novonačinjeno svojim zvukom opet nije zadovoljalo općinstvo, to je lijevanje trećega povjereno Micheleu di Giovanni iz Fiesola, koji je od 1457. godine bio lijevač topova u Dubrovniku.<sup>20</sup> Potom je nadstojnicima izrade novog sata — kako se ponavlja u zaključcima maloga vijeća od 31. prosinca 1477. te 15. veljače 1478. godine<sup>21</sup> — dano ov-

<sup>13</sup> N. Erizzo, *Relazione storico-artistica della Torre dell'Orologio di San Marco in Venezia*, Venice 1860.

<sup>14</sup> M. Muraro, *The Moors of the Clock Tower of Venice and their Sculptor*. p. o. bez oznake.

<sup>15</sup> Primjerice u Udinama, ali s jednostavnijim rješenjem pokretanja čitavih figura oko osi u jednoj nozi, što znači odstupanje od dubrovačkog i venecijanskog idejno i mehanički savršenijeg sustava aktiviranja skulptura.

<sup>16</sup> Međutim je zanimljivo glede tako ranog postavljanja javne ure na Kneževu dvoru, potom i njezinog upotpunjavanja s drvenim »jaquemartima« na novome zvoniku, a uz istovremeno podizanje Orlanda sred grada, istaknuti ta pvođenja ovog sredozemnoga grada za srednjoevropskim nekim običajima, tim više što se njih ne sreće u ostalim središtima istog podneblja. Nedvojbeno je Dubrovnik od kasnog srednjovjekovlja jako polagao u internacionalizaciju svojih iskaza mnogo širih okvira negoli mu je to nudilo jadransko nasljeđe i prostor u kojem se razvijao.

<sup>17</sup> Vidi i: N. Đivanović, *Gradski zvonik Dubrovnika*, Dubrovnik 1929.

<sup>18</sup> Prema rukopisnoj radnji L. Bertića: V. Muljević, *Ljevač zvona i topova Ivan Krstitelj Rabljanin*, Rab 1990. i nav. dj. 1983.

<sup>19</sup> Isto kao i u Ž. Dadić, n. dj., 1991.

<sup>20</sup> L. Bertić, *Dubrovačka artiljerija*, Beograd 1960., str. 48.

<sup>21</sup> HAD — Conos. Min. 20. pag. 226: *Die 31 decembris 1477. Captum fuit de dando libertatem officialibus deputatis ad faciendum fieri horologium novum faciendum fieri de ramine homines qui pulsabunt sive tenebunt martellas quibus campana pulsabitur quando hore sonabunt*. pag. 331: *die 13 febr. 1478. Captum fuit de dando libertatem Ser. Nicola Mar. de Bona et socijjs officialibus horologij quod possint fieri facere dous homines di metallo qui sonabunt horas prout et (...?) quando ipsis officialibus videbitur et placuerit.*



Dubrovnik, kip Zelenca sa zvonika gradskog sata

laštenje da umjesto drvenih likova dadu izraditi metalni koji bi jednako otkucavali satove. Po formuli odluke »da se dadu izraditi« a ne možda kupiti ili drugdje nabaviti, sva je prilika da je zadatak povjeren ljevaču u državnoj službi, iako to nije izričekom navedeno pa je poticalo sve dvojbe povjesničara. Zasigurno je, pak, da je u Dubrovniku onda bilo stručnjaka osposobljenih za takav posao, dok se također znade kako su istodobno postojali pogoni i uređaji gdje se lijevanje većih kipova u bronzi, kao topova i zvona, moglo izvršiti.<sup>22</sup> A za pojedina takva izvršenja majstori u državnoj službi nisu obvezatno dobivali posebne naloge, niti su u pravilu sklapali osobne ugovore za istovrsne javne radove. Uz posve uobičajenu škrtost izričaja, time se uglavnom i otklanjaju sumnje da su Zelenci nastali izvan Dubrovnika, to više što im drugdje ne nalazimo uzora osim na istome mjestu ranije postavljenih drvenih likova. Povrh svega postaje uvjerljivija provedba odluke štedljive vlade o izradi u domaćim uvjetima, a ne mogućoj izvanjskoj isporuci velikih metalnih likova složene konstrukcije pomoću koje su djelovali unutar postojećih okvira mehaničke ure sa zvonom u zvoniku. U prilog tome, uostalom, ide i očigledna nedovršenost Zelenaca kojima površina nije izbrušena, što se možda naručiteljima činilo i suvišnim s obzirom na predodređeni im položaj izvan mogućnosti pogleda izbliza.

Neovisno o svemu tome valja naglasiti da su Zelenci odlični kipovi, izrazito renesansnih svojstava, te ih se mora vezivati za umješnost vrsno školovanog kipara. Njihova stilska doradenost u primarnom skulpturalnom viđenju i oblikovnom usuglašenju figuralnih i dekorativnih činilaca daleko nadmašuje dosege ondašnjeg hrvatskog kiparstva. Jednako je za shvaćanje zrelog 15. stoljeća uvjerljiva njihova brončana građa, osobito svjetovna osnova javnog sadržaja s nedvosmislenim pozivanjem na antička iskustva izvan uobičajenih kulturnih poticaja istočnojadranskih sredina. I to je ključni povod našeg razmatranja, dok slabi vjerojatnost njihova rješavanja od strane ijednog među navedenim majstorima, kao i izravnog povodenja za prijašnjim drvenim kipovima o kojima nedostaje još više podataka. Od njih ipak mora biti da je preuzeta kompozicijska cjelina, prenijevši novostvorenim brončanim likovima svrsishodnost koliko slikovitog toliko trijeznog sustava. Njega zaokuplja raščlanjenost obrisa u svim dimenzijama i pogledima unutar ponešto stiješnjenog okvira čvrste ozidane lođe četvrtastog tlocrta s lučnim otvorima na svakoj strani. I dok golemo viseće zvono ispunja sredinu prošupljene prostorije, uglavnom zasjenjene u dnevnim putanjama sunca, Zelenci, višestrukim nadovezivanjem lučkih ocrtavanja svojih plastički punih dijelova, svode određenu radnju oko zvona u umjetničke pobude svojstvene razdoblju svojeg nastanka. U tom kontekstu ne odriče im se ni simbolika kao polazište koje u umjetničkoj razradi prožima sva njihova objašnjenja. Otuda im se ističe oprostovani stav dok jedan naspram drugome razlažu povezanost zajedničke radnje pri kojoj se međusobno višestruko uvjetuju i pretpostavljaju. Sva je pažnja, dakle, posvećena njihovoj vanjštini i sukladnosti uz polaganje temeljnog učinka na sklad namjene i oblika, čemu je odmjeravanje vremena suštinska svrha i načelo prostorno-plastičkog rasporeda i raščlanjenja.

<sup>22</sup> M. J. Dimić, Prilozi za historiju vatrenog oružja u Dubrovniku i susjednim zemljama, Glas SKA — CLXI/1934.; D. Roller, Dubrovački zanati u XV i XVI st., Zagreb 1951.; C. Fisković, Dubrovački ljevači i kovači broskog oružja u XVI st., Mornarički glasnik 1/1961.

Oba kipa, premašujući naravnu veličinu čovjeka (v. 190 cm), naimе, odaju znalačku, a za čvrstinu metalnog sastava predviđenu postavu pri svrhovitom pokretu držača teških batova s kojom pojedinačno udaraju o zvono.<sup>23</sup> Položajem svojeg tijela i obuhvatom udova oni to zvono nagoviještaju i očekuju, ujedno njegovoj volumenskoj zatvorenosti s obiju strana smisleno, davajući izuzetnu plastičku vrsnoću. Naglašena im je sigurnost, odnosno usmjerena pouzdanost ukočenog raskoraka dok s gornjim dijelom tijela, okretanog mehanizmom unutarnjih osovina i vanjskih poluga, usmjeravaju udarac svojih odzvana. Pri tome u zrcalnoj suglasnosti jedan podiže bat desnicom a drugi ljevicom u odmjerenoj, nesumnjivo mehanički uvjetovanoj, ali zato nipošto neuvjerljivoj kretnji, dok ga s drugom niže podržava u pomnoj ravnoteži. Da bi je usredsredili, desni je lik u odgovarajućem zamahu okrenut više frontalno, a lijevi više profilno u težoj kretnji. Zato umjesto vanjske dinamike, kakvu bi nalagalo čisto skulpturalno predočavanje sukladnih zamaha dvojice koji iz nasuprotnog položaja odgovarajućim zakretima i nagibima udaraju zvono, prevladava ukočenost poluokrenutog stava s kojima se njihovo pokretanje ponavlja u pravilnim vremenskim razmacima. Točno pak određena i unaprijed strogo zadana takva namjena otpočетка im je zasnovala i smirenost pokreta, te se, unatoč pripadnosti pokretnome mehanizmu, doimaju kao skulpturalna ostvarenja saglediva sa svih strana. Neovisno o namjeni, tako su trodimenzionalno oblikovani kao da se stvarno pokreću od koljena do ramena, iako im je u stvarnosti dopojasni dio statičan, a samo se gornji okreće u ograničenim dosezima istih visina bez poremećaja ravnoteža koje bi samo odzvonjavanje s ritmičkim događanjem moglo izazvati. Figura je, dakle, postojani izvor i suština likovnog sklada u cjelini naizgled simetričnog poretka, što ostaje izražajnost ukupnog kiparskog djela dostojnog svojeg vremena, bez obzira što su Zelenci zamišljeni i načinjeni s neumitnim praktičnim pretpostavkama.

Očigledno je da su Zelenci, uza svo tehnički domišljeno rješenje svoje pokretljivosti, puni provjerene stvarnosti kao temeljnog načela i ključnog htijenja suvremenog kiparstva. Njihovoj realističkoj predožbi strogo su podređeni suodnosi svih dijelova tijela, počevši od stopala koja osiguravaju ravnotežu ne samo svojom priljubljenošću uz tlo nego i usmjerenjem najprikladnijim neophodnoj kretnji. Potisak upućen iz stražnje, blago napete noge smireno se prenosi u prednju, meko uprtu da uspostavi ravnotežu pri prebacivanju ne samo tereta tijela nego i svodenja njegove snage na osovinu pruženog držala bata u rukama. Dosljednija je lakoća provedena kroz oba koljena, gipka u svojoj razgoljenosti ali i rasteretnoj ulozi zglobova iz kojih ishodi logičnost prema tijelu okupljenih osi. Tu se volumen jedva primjetno ugiba u masi, a ujedno savija po uspostavljenoj vertikali, unatoč metalnoj odori oklopnika. Na kraju naglašena su stršeća ramena dostatna opet jačini ruku s pregi-

<sup>23</sup> Nakon pregradnje zvonika 1929. god. postavljeni su na njegovome vrhu novi kipovi rađeni po kalupu starih u zagrebačkoj ljevaonici, ALU, dok su izvorni iz 15. st. i sada izloženi u dvorištu palače Sponze, očekujući neophodni popravak. Naša namjera da se to pokrene povodom izložbe hrvatske skulpture u Zagrebu 1991. god. bila je onemogućena i nemarom uprave Gradskih muzeja, ali će to trebati ispraviti u dogledno vrijeme kako bi se zaustavilo propadanje tih višestruko važnih i visoko vrijednih spomenika.

bima kojih se postiže uvjerljivo nošenju teških batova. Drže ih čvrsto stisnute šake, također oblikovane vrlo prirodno, dok prebacuju smjer udarca iz okomitog okreta lika u pojasu skošenome spuštanju. Ruke su ipak pomalo krute, možda i namjerno predugačke, ali nije sigurno da, uz poglavito u njima zamjetne nezgrapnosti modelacije, to nije posljedica naknadnih prepravki i udešavanja kutova udaranja. Tome cilju su okrenute i nasuprotno postavljene glave na ukočenim vratovima s isturenim bradama pod vitkim kacigama, te je zaokružena vjerodostojnost likova koji su pokretani izvanjskim uređajem morali izdržavati učestale trzaje.<sup>24</sup> Dojam tog učinka spretno oživljuju uz bokove i bedra prionjene, prikladno povinute pločice metalne suknjice, također razgrnute na ramenima ne bi li označile jačinu zamaha kojem kipovi izravno služe i radi kojeg su načinjeni. Općenito se pak čini da je umijeće zapažanja bilo izrazitije od prenošenja viđene stvarnosti u kiparski obrađeni lik.

Trijezni raspored svih višesmjerno ukrštenih osovina, uz meku zaobljenost tjelesnih punina, mjestimice krutih, a ponajviše nabijenih, postavljane su odlike dubrovačkih Zelenaca. Dosljedna je tome razvedenost njihovih obrisa, predočivih u raznostranim pogledima s neporemećenom tektoničnošću kojoj tjelesna masivnost i čvrstina stajanja daju osnovnu vrsnoću. Najistančanija je ipak lakoća kretnji koje se usmjeravaju od dna do vrha, koliko razložitim povijanjem prema naprijed toliko ispravnim prijepisom stvarnosti kako čovječjeg tijela tako i rimskog kipa. Budući da im u umjetničkoj baštini ne samo Hrvatske nema izravnih uzora, sretno je obavljeno stapanje tih općih određenja kiparstva 15. stoljeća. Suzdržanost stvarnosnih pokreta uz neprikosnovenu skladnost proporcija samo je daljnja potvrda stilskoj određenosti Zelenaca sročnoj u izrazito ranorenesansnoj čitkosti drevnih nadahnuća. Pomna raščlanjenost odora naglašava antikizirajući izgled dvaju oklopnika, kakve inače u takvoj dosljednosti prikaza ne poznaje sveukupna ondašnja skulptura. Kožnate križaljke s nazuvcima na nogama, kratka suknjica okovana s tri preklopna reda kitnjastih pločica, pa svečana lerika jednako optočena dekorativnim reljefima, dok rukave niže od naramenica steže više jakih prstenova, kao i masivna kaciga, unatoč gustoći geometrijski rezanog ornamenta, probrane su plastičke dopune njihovih oblika. Postignuta je zavidna ravnoteža nabijenosti volumena kao nosioca unutrašnje energije s deskriptivnim potankostima plastičkih i grafičkih raščlanjenja površine. Pomnost tog postupka na licima je probila realističku suzdržanost, progovorivši gotovo naturalističkim načinom. Ali je učinku izričajne jezgrovitosti poglavito utjecao sustav gibljivim obrisnim i osovinskim linijama razvedene mase prema prohtjevima predočene radnje. Nastojanje za zaobljavanjem volumenskih stavaka kao i s njima obuhvaćenog prostora u cjelini, pa i svim odjeljcima od listova nogu

<sup>24</sup> Zelence, naime, pokreće prijenosnim mehanizmom vanjska željezna poluga s leđa, a gornji dio njihovih tijela se okreće oko unutrašnje osovine o pojasu. Čini se da je tako konačno načinjeno prigodom montaže posljednje stare ure 1780.-ih trudom fra Paska Baletina. Vanjski su dijelovi stradali u više navrata, te je radi njihova učvršćivanja dosta oštećena i površina kipova na osjetljivim dijelovima leđa i prsiju. Još teže su ugrožene noge, mjestimice rasprle u donjim dijelovima bliže zakovicama koje ih izravno učvršćivahu o tlo, pa sve to zahtijeva stručni restauratorski elaborat kao pretpostavku već neminovnoj rekonstrukciji skulptura.



Dubrovnik, kip Zelenca sa zvonika gradskog sata (detalj)

do mišića ruku ili krute kacige, udovoljava se ne samo načelima renesansnog oblikovanja nego i zakonitostima izrade likova u bronzi.

Povrh svega i figuralno bogati motivi reljefnog dekora dokoljenica te bedrenog oklopa suknjice, posebice prsnoga štita, razvijaju cjelovitu sadržajnost kipova. Zamjetno je, naime, ponavljanje lavljih glava, krupnijih na dokoljeničnim nazuvcima, a usitnjenih u izmjeničnom portretu s Gorgoninim na pojasnim člancima odjeće, dok se na prednjoj strani lerike ocrtavaju sučelice borbeni Triton ispod središnje najveće glave Meduze. Sve su to izravna ili prenesena znamenja Snage preuzeta iz antičkog nasljeđa,<sup>25</sup> te u renesansi, s pozivom na klasičnu davninu rabljeni za ures likova koji oprimjerivahu mitska zaštitništva ljudi i zajednica. Njihovi su nosioci općenito nagoviještali pobjedu kao jamstvo mira, koji je u ovome slučaju oglašavao zvon vremenskog toka sa zvonika. U osnovnoj procjeni takve zamisli i ostvarenja može se ustvrditi da su u Dubrovniku dosljedno doradili već uvriježeni običaj alegorijskog predstavljanja i govorenja u skulpturi, što je u sredini izražajno iskazivane povijesne samostalnosti opstajao od srednjega vijeka, a u renesansnim procvatima se zaokupio osobitim sadržajnim nakanama, postizavši rijetka ispunjenja plastičkih djela. Ona se ovdje doimaju kao pridodana dekoracija, pogotovo što im je izostala konačna dorada površine, ali im ni to ne briše djelotvornost, likovno-plastičku i idejno-sadržajnu u stilskoj zaokruženosti iznimne izričajnosti. K tome su, jednako kao i lica oklopnika, obrađeni sa smislom za živu modelaciju pojedinosti koja se naglašeno na njima očitava u spontanoj izvornosti kiparskog rukopisa.

Ikonografija Zelenaca figurativno dublje razjašnjava smisao njihova postavljanja na vitkome zvoniku u sastavu astronomske ure kao modernog iznašašća ondašnje evropske znanosti. Zvonik je radi njenog dostojnog pokazivanja jedino i građen voljom državne vlasti nad stjecištem unutargradskih prometnih tokova, u sklopu najznačajnijih općinskih građevina, upravo u vizualnoj osi Place kao glavne ulice-trga. Tu je, zahvaljujući odabiru položaja pa i uspravljenosti svojeg stanjenoga lika, riješio suparništvo srednjovjekovnih zvonika dvaju velikih samostana u svoju korist, premda im je u osnovnoj kompoziciji i prema narudžbi bio nalik.<sup>26</sup> Kao ključni građevni naglasak u reljefu grada nametnuo se svojim isključivim sadržajem, posluživši premiještanju javne ure s Kneževa dvora na položaj gdje se s najvećih i najživljih gradskih širina lakše očitavalo vrijeme te pratilo mjesečeve mijene, uz neminovni osjećaj posvojenja prirodnoga ozračja u jezgri Dubrovnika. Osim što se zorno pothranjivala suvremena samosvijest građana, neopozivo se htjelo potvrditi kako prostor i vrijeme njihova urbanog življenja više ne potpadaju ni zatvorenoj crkvenoj, ni središnjoj političkoj upravi, nego su svojnina osamostaljene društvene zajednice koja javno može pratiti i svima iskazati temeljne odrednice svoje ondašnjosti. Pri tome su povijesni citati shvaćeni poput jamca novostečeni sigurnosti i uzdignutog samopouz-

<sup>25</sup> Vidi: *J. Hall*, Dizionario dei sogetti e dei simboli nell'arte, i drugu srodnu literaturu.

<sup>26</sup> *C. Fisković*, n. dj., 1947., str. 108. — izričito navodi da se u ugovoru s klesarima — vidi bilj. 4. — zahtijevalo ugledanje na arhitektonsku plastiku franjevačkoga zvonika kojemu ovaj sliči i po motivu visoke lože podan poligonalnog tambura s kupolicom, iako je vitkiji susljedno modernijoj estetici svojeg doba.

danja zajednice koja mjerenje vremena simbolično premiješta s palače gradskih upravitelja na zvonik istaknutiji od svih crkvenih u žarištu životnih odvijanja.

A Zelenci su tome višestranom promišljenom iskazivanju renesansne idejnosti pridali zvučna oglašnja, dokazujući posvemašnje ovladavanje svjetovnih polova životnom sredinom primorskoga grada. U tom pogledu nije zanemarivo da oni plastički živo i slikovito oblikovani djeluju mehaničkim pogonom, odmjeravajući vrijeme preciznom radnjom i daleko dopirućom zvonjavom. Nabijeni tjelesnom energijom u zakočene iskoračaju, i psihološki odišu višeznačnim svojim učinkom. No još se za njihov sadržaj čini odsudnije da su oblikovani poput antičkih vojnika, besprimjerno utvrđujući kako su njihovi naručitelji u klasičnoj starini htjeli iznaći jamstva svojoj opstojnosti, dok bijahu najugroženiji od Turaka s Istoka. U tim burnim razdobljima višestruko se plastičkim obilježjima podgrađivala i prokazivala pripadnost hrvatskih krajeva i središta zapadnoevropskim iskonima po provjerenim humanističkim naputama.<sup>27</sup> A s ovim kipovima, rađenima u omiljenoj i istrajnoj građi starorimskoga kiparstva, ta su nastojanja dostigla vrhunac, što je osobito važno s obzirom da je Dubrovnik od buđenja renesanse u provincijalnoj kulturi držao prvenstvo smišljenošću preuzimanja antičkih tekovina i korištenja klasičnih spoznaja.<sup>28</sup>

Dosljedno je u monumentalnim likovima Zelenaca svjetovnog uobličjenja nalik mitskim herojima obrane latinskoga svijeta sročena slojevita kulturno-povijesna opredijeljenost Dubrovačke Republike. Ponosna na svoju slobodu, ona ih je himnički uzdigla nad prostorom grada da oglašavaju trajanje vrhunskih postignuća s kojima se djelotvorno branila civilizacijska jezgra od svih vanjskih nasrtaja. Zato su ta postignuća označena ne samo umjetnički visokim razinama, nego i političkim značenjima, s obzirom na osvrtnje prema Rimu kao uzoru i društvenoga ustrojstva u vremenu općeg, pa i domaćeg suprotstavljanja tiranijama koje su od sredine 15. stoljeća prijetile poretku građanskih republika.<sup>29</sup> Iznalazeći svoje mjesto među njima, Dubrovnik je jedini na hrvatskoj obali stremio da se iskaže posjednikom latinskih kulturnih iskaza. A u spletu očiglednih podsjećanja na klasična izvorišta, što su Zelenci u cjelini oprimjerali, nije se zanemarilo na uresu njihova oklopa istaknuti strahotnu Gorgonu, čiji je pogled, prema ustaljenim vjerovanjima, s visine skamenjivao protivnike.<sup>30</sup> Podjednako su obrambenu moć iskazivali Tritoni kao pokazatelji pomorske ukorijenjenosti onih koji ih dadoše načiniti, trajno ponosni na sve što su iz nje stekli.<sup>31</sup> Ako se, dakle,

<sup>27</sup> U članku: *I. Fisković*, Likovna kultura ugarsko-hrvatskih krajeva u Korvinovo doba, *Mogućnosti* 11/XXXVII, Split 1990. — iznio sam tezu da je plodno grananje renesanse u Hrvatskoj, ranije i obimnije negoli u drugim evropskim zemljama izuzev Italije, bilo djelimice uvjetovano i općim nastojanjem da se vezivanjem na antikizirajući izraz plastičkog stvaralaštva potvrdi pripadnost od Turaka ugroženih zemalja zapadnjačkoj cjelini klasičnog korijena i modernih pobuda.

<sup>28</sup> Usp: *I. Fisković*, Dubrovnik u mijenama stila 15. st. na Jadranu, *Zbornik Likovna kultura Dubrovnika* 15.—16. st.

<sup>29</sup> Na te težnje upozorio sam uz objašnjenje ikonografije skulpturalnog dekora Kneževa dvora: *I. Fisković*, O značenju i porijeklu renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora u Dubrovniku, *Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji* 26, Split 1987.

<sup>30</sup> Vidi: *J. Chevalier — A. Gheerbrant*, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983., str. 173. i dr.

<sup>31</sup> Triton je, naime, nagnao zloćudne i nesavladive Gigante u bijeg, pa je slavjen

očitaju ključne simboličke slike na Zelencima, neizbježan je pretekst privođenja kako upokorenih mračnih sila tako dobrohotnih gospodara prirodnih prostranstava na udruženo djelovanje za dobrobit Dubrovni-ka.

Moguće je, međutim, da su u primarnoj sadržajnoj nakani veliki kipovi predstavljali Perzeja, legendarnog pobjednika ne samo Meduze nego i morskih čudovišta, po hrabrosti opće hvaljenoga pretka Herakla te graditelja utvrđenih gradova na obalama Sredozemlja.<sup>32</sup> Grčki ga pjesnici nazivahu »najprestižnijim od svih heroja« kojima su veličali ne samo smjelost ili snagu, nego i neporočnost duha, a klasična ga mitologija predstavljala štíćenikom Atene i Hermesa koji se mogu smatrati odabranim zaštitnicima i našega grada. Sve to u dubrovačkim prilika- ma ima svoja smisljena uporišta, dakako, potvrđujući zavidna zrelohu- manistička promišljanja, inače poticajna za mjesno umjetničko stvara- laštvo 15. stoljeća.<sup>33</sup> Najposlije, nije na odmet ni saznanje da predodžba Perzeja također pripada maštovitome očitavanju nebeskih sazviježda, gdje se upravo lik ratnika zrcalno udvaja pa su nam Zelenci vrh grada u sastavu astronomskoga sata donekle razumljivije.<sup>34</sup> U sklopu s iskazi- vanjem vremena samo se naglašavaju astrološka značenja u smislu on- dašnjih uvjerenja o mogućnostima posvajanja univerzuma. A budući da se u skulpturi okolnih javnih zgrada, osim višekrat ponavljano- g lika sv. Vlaha, nanizala predstave srodnog značaja (alegorije Pravde i Razbori- tosti u Kneževu dvoru uz Eskulapa i Salomona poznatih konotacija, Snage na Vijećnici a Orlanda sred trga, da ne spominjemo i sv. Kristofora ili Bogorodicu sa sjevernih stijenki katedrale te veliki Kristov zna-

kao pomoćnik mornara koje vodi uspjehu, kao što je pomoć Argonautima okrunio podizanjem stotine grčkih gradova — Vidi: *D. Srejšović*, Rečnik grčke i rimske mitologije, Beograd 1973., str. 425 i dr.

<sup>32</sup> Isto, str. 336—338. Inače se lik Perzeja u umjetnosti 15. st. javlja s tipiziranim inačicama kao atribut vremena: *G. de Tervarent*, Atributs et Symboles dans l'art profane 1450—1600, Dictionnaire d'un langage perdu, Geneve 1958., pag. 360. i dr. K tome ističe i *J. Hall*, A History of Images and Ideas in Italian Art, New York 1983., pag. 263, 281, 283. niz slučajeva gdje se likovni prikazi alegori- ja vremena postavljahu na predočenjima nebeskih prostranstava visokog po- ložaja.

<sup>33</sup> Usp: *I. Fisković*, Kiparstvo. Zlatno doba Dubrovnika, katalog istoimene izlož- be MGC u Zagrebu — 14/1987. Neophodno je, dakako, naglasiti da se preple- tenim humanističkim zamišljanjima i tumačenjima svijeta antičke mitologije, često čak proizvoljnima u provincijalnoj sredini Dubrovnika, ne uspijevaju naći izravni uzori. Tome je djelimice doprinijelo i njihovo miješanje visokih in- telektualnih spoznaja s praktičnim razlozima povijesnih razdoblja gradskog života. Primjera pak radi navodim da se bez suvremenog zapisa F. de Diversi- sa ne bi lako očitao pravi razlog postavljanja skulptiranog lika Eskulapa u tri- jemu Kneževa dvora, dok se pod njime stoljećima nalazila stara gradska lje- karna. A poticaj je zapravo bio izvan njezina konteksta u htijenju za osmišlja- vanjem urbanoga tkiva i glavnih građevina s plastičkim predočenjima legen- di i mitova koji raskrivaju uvjerenja o antičkom porijeklu Dubrovnika.

<sup>34</sup> Usp: *J. Seznec*, The Survival of the Pagan Gods — The Mythological Tradition and its Place in the Renaissance Humanism and Art, Princeton 1972. pag. 155 i dr. Općenito sazviježde Perzeja »simbolizira ideal ostvaren po cijenu teških borbi« i zato se uzdiže nebesima: *J. Chevalier — A. Gheebant*, n. dj., str. 497. U dvočlanoj slici istoga lika što »utjelovljuje smisao dvojake mogućnosti izbo- ra između staroga Adama, krivoga za sva zla, slabosti i mukotrpne obveze ze- maljskog života, te novog Čovjeka kao nosioca duha koji prosvjetljuje, moći koja stvara, racionalno raspoređuje snage i ohrabruje napredak« uglavnom se objašnjava i dvočlanost dubrovačkih Zelenaca.



Dubrovnik, kip Zelenca sa zvonika gradskog sata

men u dvorištu Divone), sačinjen je svojevrzni Panteon označavatelja dubrovačke političke i kulturne, zapravo općepovijesne samobitnosti. Sam redoslijed njihova nastajanja raskriva unutar postupka posvjetovnjivanja pomake od općih ka posebnim vrijednosnim znamenjima u jezgri kojih ostaje Libertas, što se vijorila na zastavama male Republike. U toj sintezi, dakle, i uvođenje Perzeja trebalo bi shvatiti kao krunu slojevite misli renesansnoga doba nadahute enciklopedijskim spoznajama, pa i kao dokaz dalekosežnog njenog ogledanja u umjetničkoj baštini Dubrovnika. Nedvojbeno je pak da vrhunska razina njihova plastičkog ostvarenja slijedi jednako razvijeni stupanj sadržajnog zasnivanja, kako je to bilo u podlozi odgovarajućih stremljenja suvremenoga stila.<sup>35</sup>

Nastojeći, ne bez bojazni i ustručavanja pred konačnim rješenjima, očitati osebujna značenja izvrsnih kipova, koje, zahvaljujući boji bronze upadljivo različite od blijedila kamenoga grada, kasnije prozva-hu »Zelencima«, nameće se pitanje njihova majstora. Iz arhivskih zabilježbi moglo se poglavito doznati da su prvi likovi uz zvono bili načinjeni od drva zaslugom Luke Žurkovića 1444. godine, vjerojatno prema drugdje viđenim, a Dubrovčanima dokučivim uzorima.<sup>36</sup> Jedanaest godina kasnije nanovo je naručena izrada dvaju istorodnih, zacijelo uslijed izloženosti vjetru i suncu te mehaničke pokretljivosti skrhanih kipova. U tu svrhu, naime, odabranom izvršitelja djela Lukši Peciniću, uraru, zaduženome i za popravak gradskoga sata, pribavljena je drvena grada.<sup>37</sup> Osim što je time razmjerno rano osvjedočen, barem načelno i skulpturalni program uređaja vrh zvonika, Zelenci koje poznajemo su zasigurno kasnijeg nastanka, i u likovnim potankostima između njih i prvih likova ne bi trebalo tražiti morfološki izravnijih veza. Očigledno je pak da na izloženom položaju drvene izrađevine nisu mogle dugo trajati, što je navelo upravitelje grada da ih zamijene čvršćima, a u odmicanju vremena najvjerojatnije i stilski modernije smišljenima te općenito savršenijima.

A prvi podatak o metalnim kipovima, koji će zadugo ostati u uporabi na istome mjestu, potječe iz 1477./78. godine u dvokratnoj odluci dubrovačkog Malog vijeća da se ovlaste nadstojnici izrade novoga sata za nabavku takvih, umjesto postojećih drvenih.<sup>38</sup> Svakako je zanimljivo da se tim povodom ne spominju domaći majstori urari na raspolaganju vladi, pa ni ljevači, od kojih je jedan osam mjeseci kasnije uspješno prelio veliko zvono u cjelini novog satnog postrojenja, po svemu sudeći rađenoga od 1476. godine.<sup>39</sup> Bio je to Michele di Giovanni iz Fiesola o kojem je malo objavljenih podataka, pa je njegov boravak u istočnojadranskoj gradu neophodno potanje istražiti, iako se opravdano sluti da ne bijaše osobito plodotvoran. Navlastito se to odnosi na umjetnička posezanja, dok je zajednici uglavnom koristio kao ljevač topova u neprovjerenom dugome razdoblju od 1457. godine do svoje smrti oko 1480. godine.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Općenito: *P. O. Kristeller*, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton 1980.

<sup>36</sup> Nije sigurno da je drvene likove istovrsne namjene imao prvi javni sat na Rialtu u Veneciji s kraja 14. st., kako se općenito pretpostavlja: nav. dj. u bilj. 12–14.

<sup>37</sup> *L. Beritić*, n. dj., 1954., str. 55.

<sup>38</sup> Vidi bilj. 21. s arhivskim izvodima u prijepisu prof. A. Marinovića.

<sup>39</sup> *L. Beritić*, n. dj., 1954., str. 55.

<sup>40</sup> Isti, n. dj., 1960., str. 48. navodi posebno i spominjanja 1473. te 1475. god. tako da njegova djelatnost nije kontinuirano osvjedočena, a općenito nije bila ni gus-

S njime je ponekad radio, ili se izmjenjivao u zadacima koji ne obuhvaćaju i kiparska posezanja, Bartolomej iz Cremona, također kao došljak uposlen mahom pri artiljerijskom jačanju izložene Republike.<sup>41</sup> Oblikovanju u bronzi bio je istovremeno vičan i na istančaniji način Pavko Antojević, rođeni Dubrovčanin, odgojen kod Donatella u Padovi, ali također zatajen s takvim umijećem u dubrovačkim izvorima na kraju svojeg životnoga puta.<sup>42</sup> No skupna njihova nazočnost u gradu dokazano naprednih umjetničkih posezanja za vrijeme postavljanja Zelenaca čini okvirno lakše objašnjivim i njihov nastanak.

Budući da je taj nastanak odličnih kipova zapravo prešućen u pisanim izvorima, podjednako je nesigurno Zelence pripisivati ikojem od navedenih majstora odgovarajuće umjetničke i tehničke spreme.<sup>43</sup> Ostajući neminovno u središtu pažnje, Michele di Giovanni općenito nije spominjan u izravnoj vezi s likovnim ostvarenjima na tlu Dubrovnika. Ali je iz Italije on bio prethodno poznat kao bliski pomoćnik Michelozza di Bartolomea, kojeg je pratio u Firenzi već od 1451. godine.<sup>44</sup> Čak ga smatrahu njegovim učenikom, iako se u prvim poznatim dokumentima navodi samo kao kovač, primjerice lanaca pri Michelozzovoj gradnji samostana S. Annunziate.<sup>45</sup> A kad se odvojio prema Urbinu 1454. godine, opet je nastupio u sjeni Pasquina da Montepulciano, kojem se inače daje prvenstvo pri združenim njihovim radovima na Pallazzu Ducale.<sup>46</sup> Na većini djela, pretežno klesarsko-kiparskih izvedbi u kamenu, od portala kapele S. Dominica do okvira vanjskih i unutrašnjih otvora i posebno kamina u čuvenoj Sali dell'Jole, današnja kritika ga procjenjuje drugorazrednim izvođačem tuđih zamisli, više zanatlijom dobro upoznatim sa suvremenim ornamentalnim rječnikom klasicizirajućih osnova, negoli samosvojnim umjetnikom domišljatih nadahnuća. Drugdje se pak navodi da je pravi njegov učitelj bio Maso di Bartolomeo za kojeg je, po svemu sudeći, još u Urbinu radio.<sup>47</sup> A ovaj je 1455.—56. godine službovao u Dubrovniku, imenovan poglavito oružarskim savjetnikom na položaju kojeg se smjenjivahu najistaknutiji stranci potrebni od Turaka strahujućoj vlasti.<sup>48</sup> Iako izvori tada još prešućuju Michelea, koji je ustvari zamijenio Masa nakon njegove tragične pogibije pri eksploziji novonačinjene bombarde za gradske zidine, ne može se mimoići podatak da je upravo tada bilo nabavljeno drvo za obnovu prvotnih likova ure na zvoniku.<sup>49</sup> To nam se čini utoliko zanimljivijim budući da znamo kako je dese-

ta, kako je inače tipično za majstore u državnoj službi. Vidi više u djelu navedenom u bilj. 47—48.

<sup>41</sup> Isto, str. 31 i 48 — radi zajedno s Micheleom iz Fiesola ili izmjenično koristi lijevaonicu na Pilama, postojeću od početka 15. st.

<sup>42</sup> C. Fisković, Dubrovački zlatari od XIII do XVI stoljeća, Starohrvatska prosvjeta 1/1949., str. 173—175.

<sup>43</sup> Uz njih spominje se od 1476. god. Antun Chiariti iz Lucche — L. Beritić, Utvrđenja grada Dubrovnika — drugo izd., str. 103.

<sup>44</sup> Ch. Kennedy, Il Greco aus Fiesole, Mitteilungen Kunsthst. Institut in Florenz — LV/1932., pag. 25—40.

<sup>45</sup> H. Teubner, Das Langhaus der SS. Anunziata in Florenz, Mitteilungen Kunsthst. Institut in Florenz — 1/XXII., 1978., pag. 35.

<sup>46</sup> P. Rotondi, Il palazzo Ducale di Urbino, Urbino 1950., pag. 147.

<sup>47</sup> J. Höfler, Maso di Bartolommeo und sein Kreis, Mitteilungen des Kunsthst. Instituts in Florenz XXXII. band, 1988., pag. 540. i dr.

<sup>48</sup> Isti, Maso di Bartolommeo in Dubrovnik, Mitteilungen des Kunsthst. Institut in Florenz XXVIII 1984., pag. 389—394.

<sup>49</sup> Vidi bilj. 8. te 17. i 18. s tekstom na koji se odnose.

tak godina kasnije pripadnik firentinske grupe umjetnika u Dubrovniku, Salvi di Michele za kapitele vanjskog trijema Kneževa dvora pružio drvene modele vještome klesaru Andriji Markoviću, utvrđujući značenja pune renesanse u domaćoj umjetnosti.<sup>50</sup> S obzirom da je tehničaru Lukši Peciniću, odgovornom za održavanje općinske ure na zvoniku, pribavljeno drvo za nove likove kad je Maso službovao u gradu, nije isključeno da je ovaj učeni djelatnik bio umiješan oko njihove izrade, premda i u njegovu stvaralaštvu izostaju spoznaje da je igdje pristupio oblikovanju krupne ljudske figure. Drugim riječima, zamisao renesansnih »Jakova s batom« mogla se tada roditi, ali to ni izdaleka ne upućuje da su kasnije lijevani u bronzi i njihovi prijevizi. Na završnim djelima, uostalom, jasno se očitava da su modelirani na način koji ne odgovara drvorezbarskoj tehnici nego pravovaljanoj pripremi za odlijevanje u žitkoj masi.

Neosporno se ipak stječu uvjeti iz kojih su proizašli kipovi izrazito renesansnih nadahnuća i zamjetnih vrsnoća na temelju kojih ih se ubraja među rijetka djela toskanskog kiparstva u bronci rađenih izvan matičnog žarišta njegova razvoja. Ako se odbaci pomisao da su drveni likovi dubrovačke javne ure iz sredine šestog desetljeća bili predložak metalnima iz 1476. godine, onda se traganje usmjerava majstorima koji su slijedili svestranog Masa di Bartolomea, a zacijelo mu ne bijahu umjetnički dorasli. Pred njime, međutim, stižu ipak stanovite prednosti, jer osim što su bili iskusni ljevači, poživjeli su do godina kad se Zelenci rađeni u metalu izričito spominju. Maso je izravno prethodio Micheleu di Giovanni koji je u Dubrovnik najvjerojatnije došao njegovim tragom, jer je proizašao iz istog umjetničkog kruga zajedničke im domovine i lako da je privučen razglašeno dobrom plaćom pošao za svojim prijašnjim voditeljem.<sup>51</sup> A ovaj je ugledni Toskanac preminuo ranije negoli se, također privučen razbuđivanjem metaloprerađivačke djelatnosti, iz Padove vratio Pavko Antojević, općenito poznat kao zlatar i medaljer, premda u izvorima pod imenom Paulus Ragusinus, zapisan upravo kao tvorca brončanih slika i likova pokraj nenadmašnog Donatella.<sup>52</sup> Na to se tek nadovezuje i mogući njegov susret s Micheleom iz Fiesola, jer su se obojica uz Bartolomeja iz Cremona i Francuza Oliviera našla u Dubrovniku kad je izdan nalog za izradu Zelenaca.<sup>53</sup>

U tome zatvorenom krugu objavljenih arhivskih navoda teško bih se usudio vezati postanak Zelenaca uz rad potonjih umjetnika višestranog obrazovanja i izrazito renesansnih usmjerenja. Iako je Michele di Giovanni dobio nadimak Il Greco poradi svojega nagnuća prema klasičnoj umjetnosti, dosad dostupni podaci ne govore da se igdje upuštao u izradu monumentalne skulpture.<sup>54</sup> Ipak se boraveći u Rimu bio proćuo kao crtač starorimskih spomenika koje je prenosio u kamene radove primijenjenog kiparstva,<sup>55</sup> te mu morfologija ornamenta Zelenaca ne

<sup>50</sup> Na podatak upućuje *J. Tadić*, O dubrovačkom dvoru, *Obzor* — 10. VII. 1934. Zagreb.

<sup>51</sup> Vidi bilj. 20. s navedenom literaturom.

<sup>52</sup> *E. Rigoni*, *Notizie di scultori toscani a Padova nella prima metà del quattrocento*, *Archivio veneto* VI/1929., pag. 135.

<sup>53</sup> Prema djelima s navodima iz dubrovačkog arhiva, posebice L. Beritića.

<sup>54</sup> Vidi nav. djela u bilj. 44—48.

<sup>55</sup> *B. Degenhart*, Michele di Giovanni di Bartolo — *Disegni dall'antico e il camino della Jole*, *Bollettino d'arte* XXXV, Roma 1950., pag. 208—215.



Dubrovnik, kip Zelenka sa zvonika gradskog sata (detalj)

bi u načelu trebala biti strana. Tragajući za možebitnim predlošcima, međutim, susrećemo se samo s općim mjestima stilskih prijepisa. Podjednako bi ta odazivanja klasičnome rječniku mogla biti bliska izrazu Pavka Antojevića, o kojem je u istome pogledu sročeno još manje provjerljivih spoznaja.<sup>56</sup> Iako i on bijaše ljubitelj klasične starine u Dubrovniku, više su korištena njegova opća znanja, jer osim što je savjetovao, pa čak i ponudio inače odbijeno rješenje za popravak Kneževa dvora, nema izravnih dokaza niti glasa o njegovoj djelatnosti u gradu gdje se dugo zadržao pa je jedino kao umjetnik morao svoj kruh zarađivati izravnim radom. To donekle čini uvjerljivijom pretpostavku o Pavkovom udjelu na oblikovanju skulpturalnog ukrasa Kneževa dvora,<sup>57</sup> ali ostavlja posvema neizvjesna ostala moguća istosmjerna zauzimanja, poglavito oblikovanje monumentalnih kipova. Pouzdano je pak on najboljim suvremenim talijanskim stvaraocima služio kao pomoćnik u lijevanju brončanih radova, isto kao što je Il Greco prethodno radio i u bronzi po predlošcima danim od boljih majstora.<sup>58</sup> I dok su ostali renesansni vještaci lijevanja bronze u Dubrovniku nastupali poglavito kao majstori oružari i znalci graditeljstva, dvojica od detaljnijeg našeg zanimanja kao da ostaju skućeni činjenicom da su svoje umijeće potvrđivali pod vodstvom jačih umjetnika, a pojedinačno se nisu ni suočili sa zamašnjim kiparskim zadacima.

Nasuprot svim tim spoznajama, monumentalnost i slobodna oporostenost Zelenaca u priličnoj mjeri otklanja vjerojatnost da ih je samostalno osmislio i oblikovao neki od lijevača, pretežno uposlenih izradom topova i zvona, makar se gdjekad priklanjahu sitnoplastičkim izvedbama u raznim materijalima. Na velikim brončanim likovima postignuto je zavidno ravnovjesje predočenja krupnog ljudskog tijela u pokrenutom stavu i svih detalja osebujne plastičke razrade, ne samo ornamentirane odore, nego i anatomske točno modeliranih lica, ispravno postavljenih udova itd. U svemu je zajamčen sklad renesansnog viđenja čovječjeg lika, bez pretjeranih naturalističkih zapažanja, tako da se zorno raskriva veza Zelenaca sa suvremenim stečevinama toskanskog kiparstva. Padovansko je kiparstvo, naime, u istom razdoblju bilo više sklono slikovitijim raščlanjenjima u izrazitije opisnim poimanjima predstava,<sup>59</sup> na temelju čega bih otklonio iznalaženje tamošnjih uporišta za nastanak naših kipova. A u Dubrovniku je prvonavedena struja stilskih očitovanja i inače bila nazočnija ne samo prema pouzdanim svojim povijesnim provjerama.<sup>60</sup> Zato se razložitijim, uvažavajući sve oblikovne i tehnološke datosti ovih više nego zanimljivih kipova, čini traganje za njihovim autorom među firentinskim umjetnicima u doticaju s Dubrovnikom od sredine 15. stoljeća.

Na tome putu odlučnom se pričinja ličnost i pojava Michelozza di Bartolomeo koji je u južnohrvatskome središtu djelovao od 1461. do 1464. godine<sup>61</sup>. S više izvornih zapisa dostatno je rasvijetljeno njegovo služenje

<sup>56</sup> Usp: *J. Uzorinac*, Paulus de Ragusio, Numizmatika 2—4, Zagreb 1936.

<sup>57</sup> *I. Fisković*, nav. dj., 1987.

<sup>58</sup> Usp: *F. Borsi — G. Morolli*, Brunelleschiani, Roma 1979., pag. 339.

<sup>59</sup> Općenito: *J. Pope-Hennessy*, Italian Renaissance Sculpture, London — New York 1958.

<sup>60</sup> Usp: *C. Fabriczy*, Fonditori fiorentini ai servizi della Republica di Ragusa, Archivio Storico Italiano V/XV, Roma 1895.

<sup>61</sup> *C. Fisković*, n. dj., 1947. te *L. Beritić*, n. dj.



Dubrovnik, kip Zelenca sa zvonika gradskog sata (detalj)

upravi Dubrovnika, gdje su ga s razmjerno visokom plaćom držali više kao građevinskog stručnjaka i artiljerijskog savjetnika pri onda najvažnijim pitanjima obrane male države<sup>62</sup>. Moglo bi se čak zaključiti da ga nisu uvažavali kao izvornog umjetničkog stvaraoca, što je vjerojatno dijelom izazvalo i njegovo nezadovoljstvo, zasigurno pospješilo i njegov ubrzani odlazak<sup>63</sup>. S druge pak strane dobro je poznata narav njegova likovnog stvaralaštva rasprostranjena u domovini, gdje je općenito bio priznatiji kao kipar u bronzi negoli kao tvorac skulpturalnih ostvarenja od kamena ili mramora<sup>64</sup>. Nadasve se potvrdio u građevinskim poduzimanjima, ali je kao izraziti sudionik renesansnog procvata vladao višestrukim umijećima<sup>65</sup>. Osim samostalnih arhitektonsko-graditeljskih poduzimanja od projektiranja do građenja različitih građevina, često je također surađivao s istaknutijim umjetnicima. Poglavitito je zapažen njegov rad u zajednici s vodećim kiparima od Ghibertija do Donatella, kojima se pribraja kao jedan od najprokušanijih nosilaca renesansnog plastičkog izraza<sup>66</sup>. Zamjetno je pak da je u šestome desetljeću, tj. pred odlazak u Dubrovnik, pružao nacрте za djela koja ostvarivahu drugi iskusni kipari, počevši od Luce della Robbia pri oblikovanju brončanih vrata sakristije firentinske katedrale do okvira vanjske niše za skulpturu sv. Mateja na Or San Michele u istome gradu. Istraživači tog razdoblja naglašavaju da je crtačka umješnost nadilazila njegovu sposobnost plastičkog modeliranja<sup>67</sup>, što donekle dokazuje i povijest njegovih pregnuća. Drži se da je jednako bio odgovoran za nacrt čuvenog grobnog spomenika Brancacci u napuljskoj crkvi S. Angelo a Nilo, na kojem je više dijelova izravno izradio sam Donatello. S njime je također u prvoj fazi svojeg uspona dovršio i grobnicu Aragazzi u Montepulcianu prije negoli se obojica, povezana dugotrajnom suradnjom, obreše u Rimu. A tu je Michelozzo samo ojačao svoj latentni klasicizam, te je s Filareteom čak uspostavio prvu ljevaonicu bronze, otvorivši novo poglavlje osobnog osvrta na osobine i predaje starorimskoga kiparstva.

Iz obimne umjetnikove biografije, naravno, podvukao sam tek činjenice uputne za razmatranje zagonetke Zelenaca u dubrovačkoj sredini. I to mi se činilo svrhovito s razloga što sam i među ne baš jako brojnim njegovim kiparskim osvjedochenjima uočio polazišta mogućem njihovom pripisivanju velikom renesansnom majstoru. Riječ je o oblikovnim srodnostima izražajnijim u usporedbi Zelenaca s Michelozzovim djelima negoli u pretraživanju općenito slabijih i labavijih tragova drugih umjetnika, koji bi povijesno inače lakše podnijeli povezivanje s nastankom tih značajnih skulptura. Upadljiva je, prije svega, njihova fizička okrupnelost i tjelesna čvrstina s primjerenom vitkošću i neotklonjivi-

<sup>62</sup> Sve dokumente donosi *H. McNeal Caplow*, Michelozzo at Ragusa — New Documents and Revaluations. *Journal of the Society of Architectural Historians* XXI/1972.

<sup>63</sup> Potanje: *J. Höfler*, Michelozzo di Bartolomeo i njegov krug u Dubrovniku, Zbornik simpozija »Likovna kultura Dubrovnika 15—16 st.«, Zagreb 1988. (u tisku).

<sup>64</sup> *C. Fabriczy*, Michelozzo di Bartolomeo, Berlin Jahrbuch XXXV — 1904.

<sup>65</sup> *Ch. Seymour Jr*, Sculpture in Italy: 1400 to 1500, London 1966.

<sup>66</sup> Osim djela *J. Pope-Hennessy* i *Ch. Seymoura* vidi i: *H. McNeal Caplow*, Michelozzo (disertacija 1977.)

<sup>67</sup> *M. Ferrara — F. Quinterio*. Michelozzo di Bartolomeo, Firenze 1984.

vom realističkom uvjerljivošću svojstvena većini majstorovih likova. Upravo u tome dala bi se prepoznati njegova sklonost ka trijeznim, ali i hladnim određivanjem skulpture, potvrđuje misaonost kulturnog kruga iz kojeg je izrastao i kojem je njegov zaštitnik Cosimo Medici dao osnovni pečat<sup>68</sup>. Michelozzova umjetnička vjera, pa i stvaralačka poetika, zasnivala se na poznavanju raslojene različitosti suvremenih predaja, ponajviše pak onih preuzimanih iz klasičnog nasljeđa. U tom pogledu neizbježno je voditi računa koliko o antikizirajućem izgledu toliko i o alegorijskom sadržaju naših kipova. Ostaje k tome više negoli uočljiva smirena njihova postava u prostoru i usporena pokrenutost, koje u višetvornom skladu nisu samo rezultat namjene metalnih likova nego istinski ishod dubokog kiparskog znanja i vještine opažanja prirodnih stanja tijela, te njihovih prenošenja u čitku plastičnost skulptura. Toga se nije bio dovinuo nijedan od ostalih majstora na dubrovačkome tlu, možda uključen u dovršenje monumentalnih likova, zasigurno nadmoćnijih od uobičajenih njihovih sitnoplastičkih zanimanja i zanatskih projeravanja.

Pribrajaju se tome i potanje analitičke sličnosti izravnog oblikovanja u bronzi pojedinih dijelova tijela ili dekorativnih potankosti odora Zelenaca<sup>69</sup>. Tako se razmjerno dužim, a gipko modeliranim nogama podan nešto kraćeg korpusa odlikuje većina drugdje znanih Michelozzovih likova ispunjenih strogošću i jednostavnošću stila toskanskih počela<sup>70</sup>. Tome odgovara još i otežalost ruku tvrdih zglobova i krupnih šaka u odmjerenoj kretnji<sup>71</sup>. Još osobitija se čini krutost lica s izduženim, makar u profilu često razvijenim nosom, pa isturenim obrvama slobodnoga luka nad obično ucrtanim zjenicama<sup>72</sup>. Time se pojačavala oštrina izraza inih fizionomija, koje poradi svojevrstne šiljatosti označiše u opisima čak jedkima<sup>73</sup>. Tome je pridonijelo oštro urezivanje nabora čela, a i modelacija napupčenih usana nad isturenim bradama, dok je oštrina pogleda usmjerena neodređenim daljinama<sup>74</sup>. Uz neotklonjivo majstorstvo obrade u mekoj i podatnoj bronzi, odnosno gradi modela za njeno lijevanje s kalupima, sve to poprima značenje ravnodušnog bilježenja linearnih tančina koje u svojem formalnom usavršavanju isključuju čuvstvenost s htijenjem prema stanovitoj stilizaciji. Ona se pojačava navlastito u tvrdo rezanim, iako vitičasto usitnjenim uvojcima kose i brade koje reljefno uokviruju većinu znanih lica<sup>75</sup>. Pretežita njihova apersonalnost se raskida s prepoznatljivim oblikovnim osobitostima, među kojima je svake pažnje i na Zelencima vrijedno izdvajanje po nekoliko samostalnih, inače neuobičajenih, ako ne i neprirodnih čuperaka

<sup>68</sup> A. Natali, *L'umanesimo di Michelozzo*, Firenze 1980.

<sup>69</sup> Za ilustracije usp: H. McNeal Caplow, n. dj. 1977, te R. W. Lightbown, Donatello and Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance. London 1980.

<sup>70</sup> Vidi: J. Pope-Hennessy, n. dj., 1986., tab. 38—39.

<sup>71</sup> Usp: R. W. Light Brown, n. dj., 1980., fig. 17.

<sup>72</sup> Isto — osobito Krist s grobnice Aragazzi, premda raden u mramoru kao i maske s lavabo u muzeju Bandini.

<sup>73</sup> H. McNeal Caplow, n. dj., 1977., pag. 190.

<sup>74</sup> Isto, figs. 60—61 a za ostala navedena svojstva osobito figs. 126, 227—229.

<sup>75</sup> Ponavlja se na sigurnijim majstorovim djelima te je u sastavu njegova plastičkog rukopisa.

brade na golim obrazima<sup>76</sup>. Od ornamentalnih dopuna odore teško bi se samo uopćenim značenjem moglo protumačiti ponavljanje prstenova na nadlaktici i podlaktici, nadasve onih lančastog izgleda<sup>77</sup>. A slično je i s gustim nizom rebrastih udubina, ne samo na rubovima kacige, nego i trakama ovratnika te rukava, jer su u istovjetnome poretku uočljivi i na sigurnim Michelozzovim kipovima<sup>78</sup>. Ostali su ornamentalni motivi mahom iz šireg zbira stilskog rječnika, ali nisu zadani strogim oponašanjem klasičnih rješenja ratničke odjeće u suvremenim ostvarenjima.

Nesumnjivo veću pažnju zavređuju figuralni motivi u simbolično-dekorativnim dopunama oklopa, jer i tematski tješnje pripadaju renesansnim izvodima stila 15. stoljeća<sup>79</sup>. A k tome ih je oblikovno s bareljefnim modelacijama stišane plastičnosti moguće izravnije usporediti s provjerenim djelima Michele di Giovannija<sup>80</sup>. Upravo time slabi inače povijesno opravdanija mogućnost da je on autor Zelenaca, jer su njegovi reljefi iz Urbina bitno različiti. Čak neovisno što su klesani u kamenu, oni pokazuju drugačije shvaćanje plastičke forme, dok bujaju u zaobljenjima s minucioznim doradivanjem deskriptivnih detalja<sup>81</sup>. Ne čini se da je tome razlog nedorađenost površina brončanih likova u Dubrovniku, jer se njihovim uglašavanjem ne bi postigla živopisnost El Grecovih načina u kojima i sićušni reljefni likovi izgledaju kao da su rađeni trodimenzionalno te samo prislonjeni na čistu plohu pozadina. U tome je izrazito antička njihova crta i prisnost s klasicizirajućim pretpostavkama samoga nadahnuća. Nasuprot tome su reljefi Tritona s poprsja naših likova odveć dvodimenzionalno plošni, kao da su doslovce prilijepljeni osnovnome volumenu velikih skulptura i potom u čvrstim svojim obrisima blago modelirani u širokim potezima. Reklo bi se stoga da su s manje pažnje rađeni prema grafičkim matricama. Unatoč tome ne nedostaje im plastička uvjerljivost s nizom deskriptivnih tančina, sve do prepoznatljivih lica, pa ih je čak prikladnije uspoređivati s malim kamenim reljefima na portalu Kneževa dvora<sup>82</sup>. Glava Meduze, najveća na prsobranu poput manjih na suknjici Zelenaca, dosljedno se doima poput aplikacije, a u stilizaciji slijedi odlike lica ratnika. Svojevremeno joj je, unatoč lakoći površinske modelacije u spontanom rezanju reljefa, pridržavanje opisnosti davnih uzora. Ništa manje izražajne nisu ni lavlje glave na dokoljenicama koje najšire podsjećaju u mekim svojim preljevima na lica s Michelozzova zabata niše Guelfa na zidu Or San Michelea. Podrobnijem zaključivanju u tom smjeru trebat će pridonijeti dublje uspoređivanje, a svakako je nedvršenost Zelenaca bitno ograničenje tom postupku. Na čitavoj njihovoj površini, naime, jasno se luče potezi češljasta

<sup>76</sup> Usp. djela nav. bilj. 72.

<sup>77</sup> Npr. na liku Gospe u Bargellu

<sup>78</sup> Uz spomenute vidi posebice i lik Sv. Lucije iz Settignana, atribuiran majstoru od *A. Natali* (u djelu više autora), Donatello e i Suoi, Firenze 1986., fig. 64.

<sup>79</sup> Upravo s Gorgoninom glavom sred grudiju svojeg oklopa se diči i Donatellovo *Gattamelata*: *H. W. Janson*, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963., pag. 151–161, figs. 74–88. — iz 1447.—1453. god.

<sup>80</sup> Usp: *Ch. Kennedy*, n. dj., 1932.

<sup>81</sup> Vidi: *P. Rotondi*, n. dj., 1950.

<sup>82</sup> Više o tome i s ilustracijama radnje *I. Fisković*, O značenju i porijeklu renesansnih reljefa na portalu Kneževog dvora u Dubrovniku i *S. Kokole*, Renesansni vložki portala Kneževoga dvora u Dubrovniku, u *Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji* 26/1987.

dlijeta iz faze oblikovanja u mekanoj nekoj tvari, glini ili vosku, što nisu otklonjeni konačnim uglaćavanjem skulpture kakvo se u povijesti inače obavljalo. Razlozi takvom njezinom ostavljanju nisu posve jasni, ali uz rečeno povodom visokog njihova smještaja, nije na odmet ni opaska da su veliki kipovi rađeni u vrijeme kad umjetnik, kojemu sam sklon pripisati, više nije bio u Dubrovniku.

Upravo ta spoznaja čini otvorenijim sva zapažanja, ukoliko pristanemo na slijed događaja kako smo ih predočili u očitavanju golih povijesnih podataka. Slaba je u tom kontekstu vjerojatnost da bi Michelozzo načinio modele tijekom svojeg dubrovačkog boravka pa da bi oni neodliveni čekali i istrajali dvanaestak godina. Ipak se nužno podsjetiti da je on svoju suradnju i s vodećim majstorima kiparstva u bronzi ili udio u stvaranju istovrsnih spomenika temeljio na pripremnim izradama nacrt, što je nosilo i osnovno zamišljanje kiparskih ostvarenja. U slučaju dubrovačkih Zelenaca mora da je to osobnim znanjem, odnosno upućenošću u klasične korijene renesansnih posezanja, kao i zamjernim plastičkim umijećem, pa i smionošću kiparskih posezanja, podnio umjetnik vrhunskih sposobnosti. U čitavoj ostavštini renesansnog kiparstva mali je broj djela tako klasičnoga prizvuka s razrađenom vjernošću zamišljenim antičkim predlošcima. I to odaje vrsnoga majstora kojega smo dužni tražiti u krugu Toskanaca, ali ne među drugorazrednim stvaraocima dugoročnije zbliženim s Dubrovnikom. Zato mi se i činilo uputnijim okretanje prema Michelozzu, kako se potom dalo potvrditi nizom usporedbi s njegovim utvrđenim skulpturama. Pri tome ostaje i opaska da je većina u Italiji njemu pripisanih velikih kipova ostala bez izravnih potvrda, te je u krugu svojih suvremenika on začudo još prilično nedefiniran kao kipar, dok je jasnije provjeravan kao graditelj. Takva mu zacijelo bijaše i dubrovačka sudbina, gdje inače nema podataka o njegovim pokušajima stvaranja u bronzi, što mu u domovini zaokuplja ako ne uvijek glavna a ono vrlo važna umjetnička zanimanja. U ispresijecanosti tih činjenica i znanih podataka o dosad konačno nerazjašnjenom nastajanju Zelenaca, dakle, ima dosta povoda njihovom vezivanju uz Michelozza, pa taj prijedlog treba još provjeravati.

Zasad, čini se, morat ćemo se zadovoljiti jedino pretpostavkom da je iskusni i daroviti, ali često poduzetniji negoli mu objektivne prilike omogućavahu potvrđivanja, Michelozzo di Bartolomeo u sedmome desetljeću 15. stoljeća izradio Dubrovčanima nacрте za kipove gradskoga sata. Ali osobno nije uputio njihovo dovršenje u bronzi niti ih je vidio postavljene vrh zvonika. Polazište su mu, barem načelno, mogli pružiti oni drveni, također tajnovito obnovljeni sredinom šestoga desetljeća, kad su se na istočnoj obali Jadrana već ustalila renesansna shvaćanja sadržaja o obliku umjetničkih djela. A konačno oblikovanje i lijevanje Zelenaca po svoj je prilici jedino pak mogao izvršiti majstor koji je, poznavajući izraz istaknutog prvaka toskanske renesanse iz prijašnje njihove suradnje, bio spreman i sposoban da prema izvornome crtežu načini skulpturu u punome volumenu. No s obzirom na primjedbu da realistička opažanja nadilaze svoja plastička uobličjenja, on je tu zaostajao za majstrom koji je Zelence vjerojatno zamislio i crtački predočio. Zadaci prvoga i drugoga posve su primjereni općem njihovom dokazivanju, s tim da je Michele di Giovanni i povijesno uspostavio ključnu sponu između nadmoćnih mu zemljaka Masa i Michelozza kao suverenijih renesansnih

stvaralaca kraće udomljenih u sredini Dubrovnika. Na taj način on je sa svoje strane dokazao općenito jača povjerenja Dubrovčana prema vrijednim izvođačima negoli nadahnutim projektantima svrsishodnih umjetničkih djela. Tečajem svega najvjerojatnije je tako El Greco udovoljio prohtjevima da se nadvlada propadanje drvenih likova koji otkucavahu vrijeme vrh ranije podignutog zvonika i uspostavljenog satnog mehanizma izradom metalnih kipova. S obzirom na pretpostavljeni njihov sadržaj klasičnog nadahnuća, cjelovita je pak zamisao jedino i mogla biti plod sveobuhvatnog promišljanja plastičkih ostvarenja u jezgri grada, otvorenog najmodernijim likovnim strujanjima tijekom treće četvrtine 15. stoljeća.

## GLI »ZELENCI« DI RAGUSA

I. Fisković

Le due figure monumentali, fuse in bronzo, di soldati romani, i cosiddetti »zelenci« (»verdi«) che battono le ore sulla campana dell'orologio cittadino a Ragusa dalla fine del XV secolo, appartengono alle rare opere della scultura rinascimentale croata non ancora studiate. Per questo motivo con la raccolta dei documenti archivistici dispersi si cerca di chiarire la maggior parte dei rilevanti dati storici sulla loro origine, contemporaneamente alla verifica della cronologia della loro storia. Le conclusioni al riguardo sono ampliate da osservazioni sull'iconografia con una proposta di lettura dell'eccezionale contenuto di queste statue di ispirazione fortemente classica. Infine con la ricerca delle analogie stilistiche e la comparazione dei dati esistenti è suggerita come possibile la soluzione attributiva che su disegni o modello di Michelozzo di Bartolomeo siano stati fusi da Michele di Giovanni, ugualmente Fiorentino al servizio di Dubrovnik nel settimo e ottavo decennio del Quattrocento.

Seguendo le fonti scritte è stato possibile rilevare che sul campanile del comune eretto dal 1444 al 1447, al sistema meccanico dell'orologio appartenevano due figure lignee che stavano accanto alla campana sulla loggia finale. Tutto questo complesso fu creato per merito di maestri ragusei, dall'architetto Pripko Radončić, agli scultori Radoje Grubačević e Duko Utišenović, fino all'orologiaio Miho Zurgović e al pittore Matko Junčić. Particolarmente interessante è il complesso meccanismo dell'orologio astrologico e si sa che il grande quadrante sulla facciata era dipinto così come erano dorate le figure lignee. Già nel 1445 esse furono sostituite da nuove figure, realizzate sotto la sorveglianza del protomaestro dell'orologio cittadino, Lukša Pečinića. Ma neppure queste ebbero lunga vita, infatti il Consiglio Minore della città — stato ordinò nel 1477 che fossero fatte costruire statue in metallo con la stessa destinazione. Nel frattempo si trovarono a Ragusa noti Toscani abili nel fondere il bronzo, dopo Maso di Bartolomeo perito sfortunatamente nel 1456, quando gli esplose una grande lombarda appena fatta, l'ancora più conosciuto Michelozzo di Bartolomeo, al servizio del governo per il suo ingegno multiforme dal 1461 al 1464. Dal 1457 come fonditore di cannoni fu assunto Michele di Giovanni, detto il Greco di Fiesole, che nel 1475 fuse la terza campana sempre per il campanile dell'orologio cittadino.

L'autore dello studio fa rilevare che il Greco non era in grado di realizzare da solo le due monumentali statue, e ritrovando in esse oltre alla maturità stilistica anche somiglianze morfologiche con le sculture di Michelozzo in Italia ritiene che il problema possa essere risolto con la presentazione del modello o dei disegni da parte di Michelozzo, in base ai quali il suo esperto collaboratore li fuse in bronzo. Egli sottolinea tuttavia che si tratta di una supposizione ancora aperta a modifiche, la quale oltre che da analisi storico-artistiche deve essere ancora comprovata da ricerche più approfondite nell'archivio di Ragusa.

Ugualmente, rilevando che gli »zelenci« sono ottime, anche se non ultimate statue rinascimentali, quali a quel tempo non possedevano

neppure centri culturalmente più avanzati fuori dalla Dalmazia, la loro valutazione rimanda anche alla lettura contestuale della specificità della vita storica di Ragusa. In questo senso offre indicazioni anche per l'iconografia degli »zelenci«, cercando di collegarli alla rappresentazione allegorica di Perseo. Oltre ai tratti fondamentali anticheggianti con i dettagli figurativi delle basi mitologiche che simboleggiano la Forza dei suoi portatori come personificazione della comunità sociale della libera cittadina, rinviano a Perseo gli attributi di significato temporale e la rappresentazione come segno astrologico con la figura duplice di guerriero. Il quadro delle conoscenze su queste realizzazioni rinascimentali significative e importanti a più livelli può così considerarsi concluso.