

## O ZNAČENJU I PORIJEKLU RENESANSNIH RELJÉFA NA PORTALU KNEŽEVA DVORA U DUBROVNIKU

Igor Fisković

Jedan od najznačajnijih spomenika iz renesansnoga doba na našoj obali nesumnjivo je Knežev dvor u Dubrovniku. Proizlazi to iz reprezentativnog njegova oblika, zadanog složenim povijesnim sadržajem, te po najboljim domaćim običajima 15. stoljeća dopunjenog osebujnom skulpturom. U toj cjelini, koja nije nastala u jednome mahu ni po jedinstvenome planu, iskazala se većina specifičnosti kulturnoga života i umjetničkog stvaranja jedinog dugovjekog grada države na južnoslavenskome tlu. Čak se može utvrditi da je prerastanje njegovog društvenog organizma u pravu malu republiku bilo praćeno preobrazbom prijašnjeg višeclanog građevnog sklopa u arhitektonsko i prostorno cjelovito sazdanu jedinicu. A osim što se na toj i takvoj središnjoj palači dubrovačke svjetovne vlasti i aristokratske uprave potvrdio najraniji susret s renesansom u hrvatskim krajevima, ona je bila poprište rada najčuvanijih umjetnika djelatnih na istočnojme Jadranu. Pravovremeno se na njoj dokazivalo koliko i kako su taj prostor doticala prevratna gibanja zapadnjačke umjetnosti koja je upravo sticala svoj novodobni profil uporedno s gradnjom najvažnije dubrovačke građevine. Tim više je ova — unatoč stilski očiglednim neujednačenostima svojeg izgleda pa i povijesno nedovoljno očitanim prilikama svojega rasta i oblikovanja — odavno shvaćana kao svojevrsni temeljac za proučavanje primorske umjetničke baštine iz humanističke epohe. I iako još nije stručno obrađena na način koji zaslužuje, u postupnome sagledavanju potiče niz važnih pitanja od kojih tek privlačno jedno želio bih ovdje razložiti.

Riječ je, naime, o *malim reljefima s četiri različite figuralne kompozicije* nad dovratnicima glavnoga ulaza Dvora. Udvostručujući kapitelnu zonu sročeni su plastičkim jezikom koji odudara od ostalih dijelova pa se nužno i razmatraju kao zasebni sučlanovi plastične obrade portala. Njihov položaj u slogu monumentalnoga okvira nije posve objašnjiv, ali se može smatrati ishodom srednjovjekovnog likovnog promišljanja, jednako kao što je nacrt cjeline i pretežni njezin klesani dekor zasnovan po načelima gotičkog oblikovanja.<sup>1</sup> Osobito u toj cjelini izbija na vidjelo

<sup>1</sup> Oblik vrata i njihov postanak nisu potanko ni uspješno još razjašnjeni u našoj literaturi. Ali osim slomljenog luka u osnovnom nacrtu i oblika donjeg ruba otvora nalik snopastom nosaču, na gotiku upućuje i preostali plasti-

onovremeni tradicionalizam dalmatinske umjetnosti, koji obilježava ne samo arhitektonsko-plastički sustav portala, nego dotiče i ključne motive njegova skulpturalnog ukrasa. A mali reljefi na kvadratičnim uporištima oštrolučnog nadvoja vrata izdvajaju se ne samo po obradi i proporcijama likova na plošnoj pozadini u četiri odvojena prizora, nego i po rubnim profilima čisto renesansnog tipa i klasičnog uzora dekoracije. Utoliko se opravdano pisalo da potpadaju pod zahvat *obnove pročelja* koje (oblikovano uglavnom u petom desetljeću quattrocenta)<sup>2</sup> bijaše jako oštećeno 1463. godine eksplozijom oružane u istoj zgradi.<sup>3</sup> Među odlukama vlade koja je rukovodila popravcima uočena je i stavka o *preinačivanju vrata*, pa se s time nastojalo objasniti i stilsku nejedinstvenost portala.<sup>4</sup> Naime, spomenute se reljefe očitavalo kao tada *umetnute dopune*, ali se u višekratnim pokušajima određivanja porijekla i autora tih reljefa nije postiglo jedinstveno rješenje. Svi su ipak istraživači zaokupljeni tom zagonetkom zaključivali da je riječ o stilski pročišćenim radovima koji svojim renesansnim obilježjima nadilaze prosječne domete suvremenoga kiparstva na istočnom Jadranu.<sup>5</sup> Zato su ih mahom i nastojali vezati uz prvake djelatnosti, spominjući talijanske majstore koji nisu izravno osvjedočeni niti su im utvrđeni sigurni tragovi u umjetničkoj baštini našeg primorja.<sup>6</sup>

Sve to biva poticajno i danas za osvrt na uočene reljefe, pa ih prikazujem u svjetlu novih zapažanja koja povlače i šira istraživanja. Na

čki dekor s izborom tema iz srednjovjekovnog bestiarija. Neki su motivi poznati u dalmatinskome kiparstvu, naime, već od 13. stoljeća, pa je upravo začuđujuća podudarnost s bogatstvom Radovanova portala u Trogiru po uzoru kojeg se čitav program i ovdje može tumačiti simbolikom životne snage koja izranja iz smrti. Budući da je osnova toga u čisto vjerskim pretpostavkama, a da se na dekoru portala Dvora javljaju neka izrazito kršćanska znamenja (orolav, putti berači grožđa, medvjed u borbi sa zmajem itd.), sva je prilika da su se njegovi klesari povelili za skulpturom crkvene neke građevine, u Dubrovniku najvjerojatnije same katedrale o kojoj se inače malo zna jer je sastrvena potresom u 17. stoljeću.

<sup>2</sup> Usp.: C. Fisković, *Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku*. Zagreb, 1947.

<sup>3</sup> U nedostatku već neophodnog pregleda povijesti i tumačenja gradnje Kneževa Dvora, osnovne podatke vidi kod: B. Cvjetković, *Dubrovački Dvor*. Zagreb 1922.

<sup>4</sup> Među škrtim arhivskim izvodima koji bi objašnjavali prepravke na Dvoru odavno je uočena odluka vlade od 26. rujna 1463: *„de faciendo levari portam regiminis, eo quia male stat et minatur ruinam“*, ali je sasvim izvjesno da se iz toga može izvoditi više zaključaka negoli ustvrditi da je pravovremeno potvrđena neophodnost popravka glavnog ulaza. Ali je po uvriježenom običaju pri tome korištena većina dijelova tridesetak godina starijeg portala najvjerojatnije nastalog radom Petra Martinovog iz Milana.

<sup>5</sup> Osvrćući se na problem porijekla istih ovih reljefa, s dopunjujućim rezultatima vlastitog istraživanja, S. Kokole donosi u ovome broju Priloga za pov. umjetnosti u Dalmaciji opširan pregled literature o navedenom problemu. Očito je pak i po njihovim rubnim profilima da su rađeni naknadno, najvjerojatnije zamišljen s pothvatom povišenja svoda trijema.

<sup>6</sup> Naime, pomišljalo se najčešće na Donatella, odnosno njegov krug prema uputama A. Venturija i D. Freya, dok je H. Folnesics u temeljitoj analizi ukazivao na Michelozzija, kao i W. Wolters, a T. G. Jackson upućivao čak na Onofria della Cavu. Vidi dalje.





Dubrovnik, portal Kneževog dvora

taj način od prepoznavanja modela do vredovanja oblikovnih odlika, utvrđuje se ukupna njihova pripadnost renesansnom stilu. Prije svega valjalo bi ipak razjasniti njihov sadržaj, makar s prijedlogom skupnog im uklapanja u inače izuzetno zanimljivu *ikonografiju skulpture s Kneževa Dvora*.<sup>7</sup> A upravo njezin raščlanjeni smisao — za razliku od gotički ustrojene postave — odaje znatne inovacije u primjeni figuralne plastike. O njoj se ranije uopće nije raspravljalo, niti se ikad nastojalo rasvijeliliti osebuje stavke, što bih ponajprije nastojao učiniti u okviru osvrta na reljefe u žiži pažnje. To bi svakako imalo pridonijeti uvažavanju njihova općerenesansnoga značenja, odnosno mogućem otkrivanju izvora iz kojih su potekli kao likovna zamisao ili plastičko ostvarenje. Ujedno bi ih trebalo odlučnije uklopiti u domaću umjetnost među djelima koja inače nisu imali uočenih analogija pa im ni majstora nije lako prepoznati. Budući da dosad nije utvrđeno čvršćih uporišta svemu tome, nužno se krećemo u okvirima dosta slobodnih pretpostavki koje nam, međutim, dozvoljava opće poznavanje idejnih podloga i razvojnih uvjeta ondašnje umjetnosti. A ona je sabrala u sebi stanovita iskustva starijih epoha, kako je za dubrovačko tlo i njegovo stvaralaštvo neosporno već bilo veoma svojstveno. Utoliko na starijoj skulpturi sa zgrade upadljivo i prevladavaju vječne teme kolektivnog vjerovanja koje se tu izražajnije okreće svjetovnom poimanju. No čak i mimo širih usporedbi, sitnoreljefni prizori mogli bi se tumačiti kao puke simbolične figure stanovitih svjetovnih alegorija koje bijahu omiljene u humanističkome svijetu kojemu se Dubrovnik neprijeporno priklanjao.<sup>8</sup>

Razumljivo je pak da je i *prvotna dekoracija portala* glavne gradske palače s mnoštvom likova u slikovitom biljnome prepletu krila stanovitu simboliku. Osobito je naznačuje oblikovna različitost a i tematska suprotnost kapitela, jer su na južnome kiparski razigrani likovi dječaka koji kao da beru grozdove sa stabljike nipošto nalik lozi. Na sjevernome kapitelu u prepletu slobodnije povijenog lišća razmještene su stvarne i izmišljene životinje. S obzirom na naglašena znamenja obnove eshatološka osnova zacijelo im je zajamčena i utoliko je na prvi pogled dosta neobična pojava tih motiva na tome mjestu. No u cjelini se gornji registar slike, ocrtan poput slavoluka, odnosi na vječni opstanak života s mješovitim motivima. Odreda su ti motivi otprije bili poznati srednjovjekovnome kiparstvu, pa se najvjerojatnije po nekome starom uzoru htjelo ukazati na *sile Svjetla i sile Mraka koje vladaju svijetom*, a priziti

<sup>7</sup> O tome pišem na drugom mjestu: *I. Fisković, Dubrovačko kiparstvo 15—16 stoljeća, Katalog izložbe »Zlatno doba Dubrovnika«*. Zagreb 1987. dokazujući da su Dubrovčani ponajviše u skulpturalnoj dekoraciji Kneževa Dvora iskazivali ondašnjem humanizmu sasvim priklonjena načela svoje vladavine. Važno je pak naglasiti da su se uglavnom s istim načelima rukovodili pri određivanju sadržaja većine figuralne plastike građevine, ističući svjetovni karakter, pa mahom i antičko porijeklo svih prizora obuhvaćenih izlaganjem ciklusa »Dobre vlade« zaokruženog na zgradi sijela svoje političke uprave.

<sup>8</sup> Usp: *R. van Marle, Iconographie de l'art profane, Le Haye 1937. chap. VI, pag. 445 etc.* — nabraja kao karakteristične upravo alegorije vezane s pojmovima koje dalje razlažemo u tekstu uz bilj. 12—13.



vanja na kršćanska značenja više su nego očita.<sup>9</sup> Držeći se upravo njih svjesno je provedena ukupna podjela likovno-plastičkih čimbenika portala s time što je donji dio ostavljen prazan (ispod zone kapitela predviđen za čovjekovo slobodno kretanje), a onaj gornji ispunjen ornamentom punim izvornog poistovjećivanja luka u arhitekturi s nebeskim svodom.<sup>10</sup> Time je upotpunjena jedna prilično još srednjovjekovna koncepcija prikazivanja slike svijeta. Ponavljanje likova srodnih, iako ispremiješanih značenja na sasvim slično oblikovanome vijencu čitavog nadvoja vrata osobito otkriva raspone likovne imaginacije prožete podsjećanjem na prošlost više u izboru predstava negoli u načinu njihove kiparske obrade.<sup>11</sup>

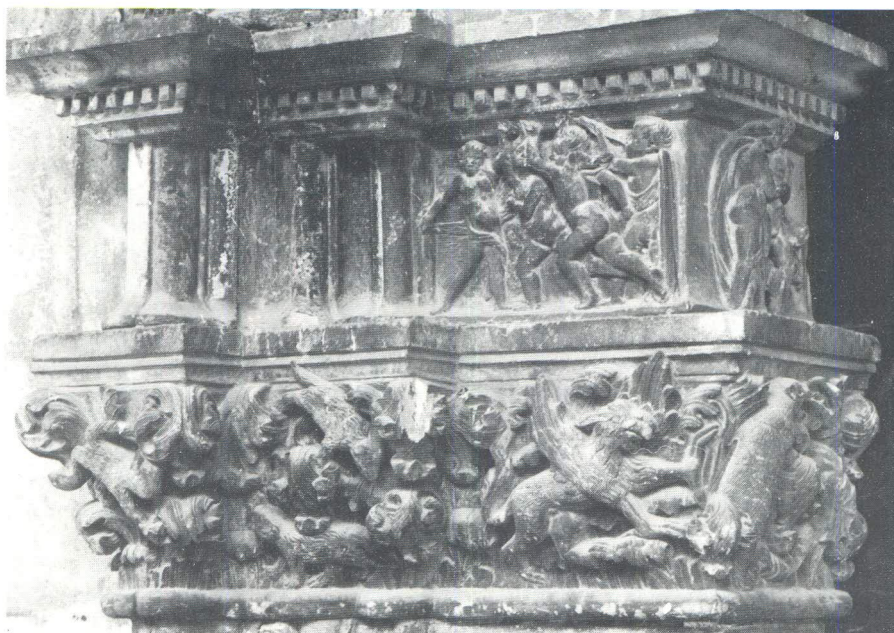
Dublje su razlike te prirode postignute na reljefima s uporišta luka na kojima uopće nema vegetabilnoga dekora, a i stabilizacija figura je različita, tako da je pretpostavka o kasnijem njihovom umetanju posve opravdana. Same su figure nosioci drugačije shvaćenih, iako sa sličnom svrhom rabljenih simboličnih slika. Budući da su preuzete iz mitskog predočavanja ovozemaljske stvarnosti, uz očito posvjetovljenje sadržaja portala ističu potpuniju renesansnost čitave zamisli. Jedino zanemarujući njihovu pripadnost cjelovitome smislenom sustavu (koji se u pravilu postavljao kao konačni cilj većini djela stare umjetnosti), mogli bismo ih očitovati jednog po jednog. To biva poticajno ne samo s razloga što se radi o motivima *svjetovne ikonografije* kod nas još ne-

<sup>9</sup> Uz lako prepoznatljive motive (vidi bilj. 1) čini se da su uobičajeni srednjovjekovni ciklusi dijelom pak ispremiješani. Na samim kapitelima svakako su preuzeta dvojna predstavljanja bitnih pojmova opstanka, jer dok na desnome putti berači grožđa ostaju na tragu izravnog podsjećanja na preuzimanje dobara Gospodnjih, na lijevome se prevrću likovi zlokobnih zvijeri usprkos pojavi orolava — tradicionalnog iskazatelja nebeske i zemaljske Kristove osobe. Ona se tu čak izravno ponavlja neočekivanim sukobom međvjeđa sa zmajem. Uz gornji luk, pak, akantusova vitica, odavajući vječno trajanje i noseći stoga umilne putte blaženstva, izranja iz ždrijela aždaje s kojom se očito htjelo pokazati na položaj grijeha — ne samo onog Prvog — u općem poretku svijeta koji nebeskim lukom nadvoja vrata obavlja žilavi, rascvali akantus. Njime se s druge strane, u sličnoj postavi nad naznakom bića tmine, pri dnu živahni putti izmjenjuju sa šumskim životinjama koje načelno odavaju mračne snage i zle strane zemaljskog življenja. Tako u plastički povezanoj cjelini slikovita friza traje sukob bez jasnog ishoda, kako to već bijaše i postavljeno u vjerskom kontekstu srednjovjekovnih mišljenja (za šire konotacije ikonografije portala vidi posebno: *J. Maglovski*, Studenički južni portal, *Zograf* 13, Beograd 1982).

Reklo bi se stoga da stara znamenja s vremenom nisu izgubila svoje semantičke vrijednosti, makar se ne očitavaju u cjelovito zatvorenim sadržajima izvornoga smisla. Na ulazu u uglednu svjetovnu građevinu najvjerojatnije su dobila sasvim profanu nakanu pukog uresa, pa im je zasad važnije ustvrditi samo postojanje s obzirom na još nepoznate lokalne predloške iz kojih mora da su uzeti sa sviješću o umjetničkoj važnosti djela negdašnjeg doba i drevnih zdanja u istoj sredini. Utoliko se tu i očitavaju načela ranorenesansne umjetnosti nadahnute humanističkim shvaćanjima.

<sup>10</sup> Uz prethodnu bilj. usporedi: *H. Friedmann*, *Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington 1980.

<sup>11</sup> Čitav je prvi portal u sklopu plastičke obrade dijelova za trijem Dvora već C. Fisković u n. dj. vezao uz djelovanje Petra Martinovog iz Milana u Dubrovniku i njegove radove gotičko-renesansnih stilskih oznaka na građevini od 1436. godine nadalje, a prema pojektu svestranog djelatnika Orofria della Cave.



Dubrovnik, Knežev dvor, reljefi na sjevernom dovratniku

dokučene, a i inače u zapadnjačkoj umjetnosti prilično neproučene. Tako bi se u dvostrukoj skupini anđela glazbenika-pjevača možda raspoznala izravna predstava *muzičke djelatnosti*, jedne od onda već cijjenjenih umjetničkih vještina u kulturnom uzdizanju trgovačkih središta.<sup>12</sup> Na bočnim pak licima s jedne strane oblikovani ratnici u akciji laka bi odavali priznavanje *vojničke vještine*, tj. oružane moći kao oslonca većine političkih uprava. Sučelice oblikovani par nagih ljubavnika s krilatim puttom kraj nogu, bez idejnih i figurativnih zapreka mogao bi utjelovljivati uvijek uzdizanu vrlinu *zemaljske ljubavi*.<sup>13</sup> Ostao bi ipak donekle nečitak reljef na prednjoj strani sjevernoga dovratnika na kojem dva naoružana anđela, uz pratnju trećeg s trubljom nasrcu na obnaženog muškarca. Ali je i na njemu uz otklanjanje i prikrivene neke religiozne tematike neporeciv univerzalizam zrele renesanse. I to

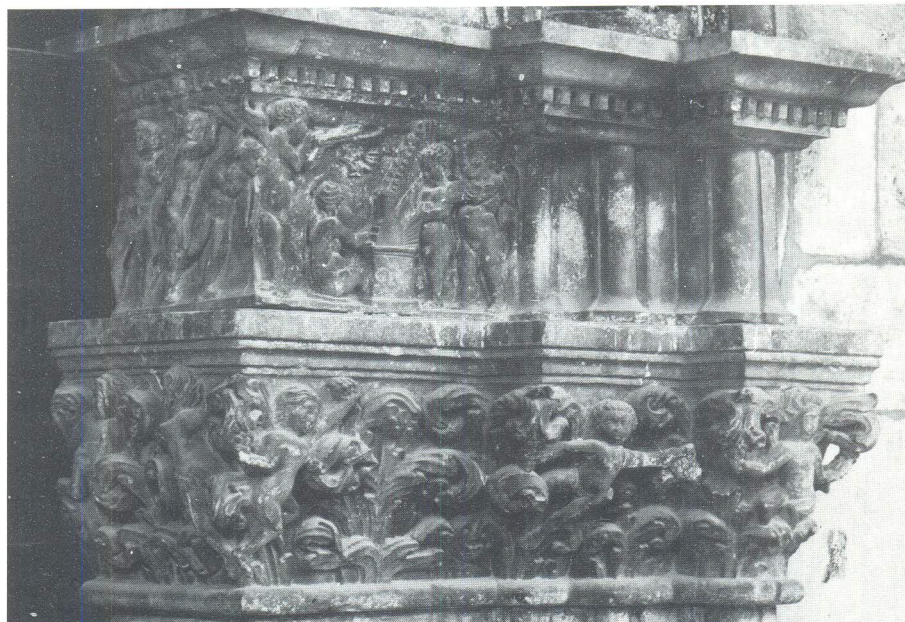
<sup>12</sup> Upravo prenosne orgulje sred reljefa pripadaju personifikaciji Muzike kao priznate slobodne umjetnosti — *J. Hall*, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano 1974 pag. 310. Za ondašnje prilike glazbene djelatnosti i o sviračima u Dubrovniku vidi: *M. Demović*, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*, Zagreb 1981.

<sup>13</sup> Prema formulaciji: »Dva lica koja se međusobno predaju i prepuštaju, pronalaze se jedno u drugome uzdignuti na stupanj višega bića« — natuknica »Ljubav« u: *J. Chevalier—A. Gheerbrant*. *Riječnik Simbola*, Zagreb 1983, str. 370.



bi — barem načelno — bio povod drugačije usmjerenim traženjima koja se zasnivaju na uvjerenju o ikonografskoj cjelovitosti portala uzdržavanoj od početka i uključivanoj u značenja šireg opsega na arhitekturi kojoj pripadaju.

Uz spomenutu prazninu u tumačenju najdinamičnije stavke reljefa za humanističko pak doba nastanka, pa i vrsnoću izvedbe koju očituju, također bi im više priličilo međusobno povezivanje u višečlanoj slikovitoj predstavi. Upravo scensko odvijanje, koje je na njoj — makar isprekidano — postignuto s više različitih akcija, bilo je odavno postavljeno kao ideal renesansnoga stila pa ga se to lakše očitava u cje-



Dubrovnik, Knežev dvor, reljefi na južnom dovratniku

lini. A u njenome žarištu ostaje odavno raspoznati lik *Venere* koja je, susljedno shvaćanjima 15. stoljeća, kao *personifikacija Ljubavi* oličavala stvaralačku snagu izlučenu iz božanske moći.<sup>14</sup> Stoga se uz poimanje univerzalnoga treba pretpostaviti smisljeni sustav ili poredak općenito svojstven i primjeren dubrovačkoj prošlosti. U ovome slučaju najvjerojatnije se radi o prikazu *Venere s Marsom*, što sa svim literarno-sim-

<sup>14</sup> Usp: J. Hall, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, New York 1983, pag. 261—263.



Dubrovnik, Knežev dvor, reljef Venere i Marsa na sjevernom dovratniku





Dubrovnik, Knežev dvor, reljef Venere i Marsa na sjevernom dovratniku

boličnim pretpostavkama bijaše vrlo omiljena tema renesansne kulture.<sup>15</sup> Uz to se mora računati na specifične uvjete domaćeg umjetničkog razvoja u koje se ovi reljefi po vještom svojem umetanju u stariji portal nesumnjivo uklapaju kao svjedočanstvo svjesne modernizacije spomenika. Polazeći pak od činjenice da su svi likovi u reljefima prikazani goli (što je u renesansi označavalo izabranu vrlinu duhovne čistoće) može ih se spojiti u kontekstu nekoć uvriježenih iskazivanja o *pobjedi ljubavi kao ključne neporočnosti nad ratom kao ozračjem grijeha i zloče*.<sup>16</sup> Općenito je, uostalom, slavljenje oružane snage bilo strano trijeznoj i opreznoj vladi Dubrovnika, pa bi bilo sasvim shvat-

<sup>15</sup> E. Combrich, *Imagini Simboliche — Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978, pag. 17 — u posebnome naslovu »Marte e Venere« nalazeći izvore za srodne spomenike u gledištima filozofa novoplatonističkog kruga, upozorava na u pravilu nedovoljno čvrstu povezanost scene i poruke, što se i ovdje ponavlja.

<sup>16</sup> Prema čuvenoj Virgilijevoj izreci »Omnia vincit Amor« — *Bucoliche X. 69*: O izvornijem smislu nagosti usp: P. Berchorius, *Nuditas: Dictionarii seu repertorii Moralis — I. Venezia 1583*.

ljivo i prihvatljivo da je na vratima sjedišta državno-gradske uprave istaknuto geslo u cjelovitome likovnom rješenju. A povodom sadržajnog povezivanja reljefa ne mogu se smetnuti stanovite teškoće s obzirom da je svaka od plastički obrađenih stijenki dvaju kvadratičnih umetaka zamišljena i riješena kao zasebna plaketa. Međutim, to se može protumačiti okolnostima njihova nastanka o kojem ćemo još govoriti, pa prije svega razložemo mogućnost uspostavljanja ikonografske im cjeline.

Spoznaje se ta cjelina uvjerljivije sa saznanjem da su *putti-svirači* bili smatrani *djecom Venere* kao sveprisutni *vjesnici ljubavi*, te i ovdje ispunjavaju čeonu stranu desnog dovratnika. A upravo kao izvođači skladne glazbe odavali su *brak božice s Marsom* (iz kojeg se prema legendi rodila *boginja Harmonija* čiji se lik koristio za predočavanje općeg *sklada zemaljskog života*<sup>17</sup>), pa je njeno ime bilo višeznačno i u kontekstu muziciranja najlakše pojmljivo. Moglo bi se čak reći da u takvom tumačenju *putti-svirači* na izvjestan način dopunjuju ukupnu tematiku skulpture u trijemu Dvora.<sup>18</sup> Držeći, naime, da niz reljefa s uporišnih zglobova svodovlja sastavlja sa specifičnim prikazima općenito u renesansi čuvenu *Povorku pobjede*, i ove s portala uzimamo kao sretnu dopunu postojećem programu. Po statičkom unutrašnjem rješenju odgovora im lik Venere predočene u liku putene žene koju grli snažan muškarac, zacijelo Mars prema poznatom ikonografskom predlošku s kojim se osobito u renesansi prenosila poruka istovjetnog značenja.<sup>19</sup> S božanskom ženom, naime, koja je svojim vrlinama i čarima osvojila ili upokorila ratobornoga muža, iskazivala se željena *nadmoć Ljubavi nad svakim razdorom među ljudima*.<sup>20</sup> Upravo stoga naspram ovoj kompoziciji — superiorno sređenoj i monumentalnoj unatoč minucioznome mjerilu — tri ratnika u trku bez borbe kao da predočavaju *pad silnika*.<sup>21</sup> Taj je i začet na reljefu u kojem *putti* poznatog oblića svojim naletom i zvucima trubljii istiskuju ustrašenog, bradatog mladića.

<sup>17</sup> D. Srejšović — A. Cermanović, Rečnik grčke i rimske mitologije, Beograd 1979, str. 447.

<sup>18</sup> Nadovezujući se na tvrdnju C. Fiskovića, Dubrovačka skulptura, Dubrovnik I, II, 1956. kako na jednoj konzoli »borba nagog junaka s krilatim zmajem kao da označava sukob novog doba sa srednjim vijekom« i odaje kipara koji je 1436. god. »već prišao renesansi«, na figuralnim konzolama valja zamijetiti motive mladenaštva i herojstva, pa i humora u anegdoti ili pučkoj priči, što sve bijaše svojstveno humanističkim saznanjima i stanovištima ranog 15. stoljeća u preporodnoj Evropi.

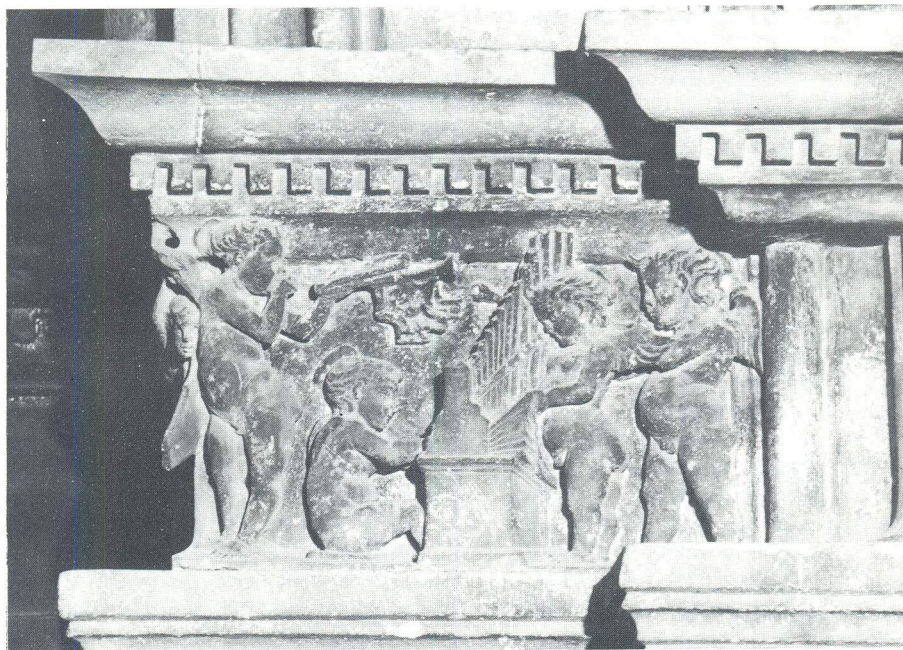
<sup>19</sup> Usp: E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, New York 1958, pag. 89.

<sup>20</sup> Usp: E. Panofsky, Ikonološke studije — Humanističke teme u renesansnoj umjetnosti, Beograd 1975, str. 199. bilj. 77. i tekst na koji se odnosi, ukazuje kako se korijeni teme »kosmičke ljubavi koja umiruje svijet« mogu naći još u starorimskoj književnosti. Pregledom ostale navedene literature može se pak ustvrditi da su za rečenu temu već u 15. stoljeću koristili izvode iz djela Lukrecija, Ovidija i Platona pa je shodno Albertijevoj preporuci za izučavanjem antičkih pisaca pri koncipiranju likovnih djela onoga doba lako mogla biti dostupna i Dubrovčanima.

<sup>21</sup> Vidi i: J. Seznec, The Survival of the Pagan Gods: the Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, Princeton 1972.



Tako se po netom danom tumačenju smisljeno i zaključuje slikovna poruka složena na četiri malena reljefa s portala Kneževa Dvora sred Dubrovnika. Ističući odabranu jednu od najplemenitijih vrijednosti ljudskog življenja, odnosila se ta poruka na *uspostavu duhovnoga reda i mirnoga poretka* s kojima se nadvladava nered koji na zemlji pronose zle snage, ponajviše one koje barataju osvajačkim oružjem.<sup>22</sup> Nedvojbeno je, dakle, opredmećivala principe vladanja koje je dubrovački patrijarh oglasavao za okosnicu društvenog uređenja i političkog ustrojstva



Dubrovnik, Knežev dvor, reljef putta svirača na južnom dovratniku

male države. U njenim pak službama djelovalo je dovoljno učenih humanista koji su ta načela znali prevesti u probrane tematske cjeline i suvremeni likovni izraz. Najvjerojatnije po tim uputama dubravačka je vlada smišljeno i dala uklesati rečeni ciklus u kameni okvir ulaza u svoju »stolnicu« jasno obznanivši unutrašnju moć i vanjsku samostalnost. Shodno svojoj samosvijesti o njima, obznanila je temeljnu postavku njihova uzdržavanja, ukorijenivši je u mitsko-religioznu sferu na moderan način. S jedne se strane radi odvratanja građanstva na suvremenu

<sup>22</sup> Tom poretku se može naći stanovitog oslonca kod L. B. Albertija, koji osim što 1436. godine piše o Veneri kao personifikaciji ljubavi, razlaže prednosti prenošenja datih ili odabranih sadržaja u povezanim slikama. To je, dakako, postalo jedno od načela renesansne umjetnosti — usp: A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al manierismo*, Torino 1966, pag. 25 i d.

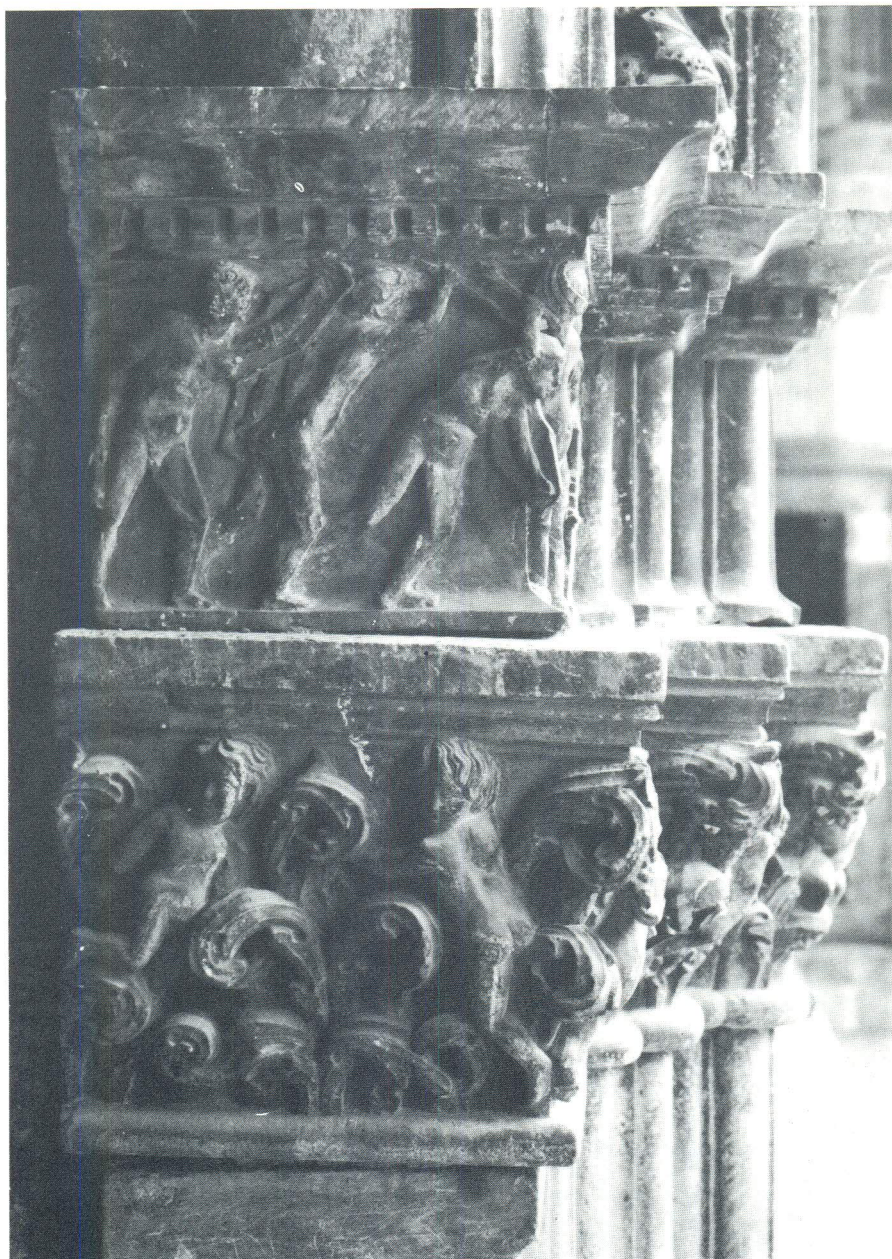
stvarnost nametnula javnosti svoje zajednice sa svjetovnim sadržajem mitološkog okvira, suzbijajući mu neprikrivena vjerska počela. A s druge je istim činom zadržala u svjetska zbivanja, ističući svoju mirotvornost i trezvenost vladanja ne samo u prkos osiguranom gospodstvu Turaka na tlu Balkana, nego i uspostavi zapadnjačkih tiranija, što je sve bilo aktualno od 1460-ih godina.

Za razliku, dakle, od prijašnjeg sadržaja portala sa fiksiranim suprotstavljanjem životnih polova, ali bez ponuđenih rješenja neizvjesnosti, s novim umecima je promišljeno naznačen trijezno odabrani ishod svih dilema s pozivom na onodobnu stvarnost. Sasvim u skladu s nakanom četverodijelnog reljefnog friza, njegova se sadržajna poruka i sažima na stranicama četvrtastih umetaka koje već pripadaju unutrašnjosti zgrade. Upravo su na bokovima dovratnika dani glavni vinovnici sastavljene radnje: Mars i Venera s malim Kupidom na sjevernoj stijenci ulaza, a padajući silnici na južnoj. Tako su oni postali — trajno u simboličnome smislu — dio unutrašnjosti Kneževa Dvora, odnosno tekovina politike koja se iz njega vodila. Naglašeno je, naime, pokroviteljstvo odabranih vrлина uz metaforičko otklanjanje svega što bi im se suprotstavljalo i što je iz ondašnje povijesti uistinu prijetilo. Na pročelnim pak reljefima istaknute su dvije skupine anđelčića možda s dodatnom svrhom pozdravljanja svih uglednika, poglavito stranih poslanstava koja ulazahu u zgradu. Tako su svi oni zajedno u svečanome trijemu postajali sudionicima prethodno već fiksirane pobjedonosne povorke koja je stečevine gradske zajednice stavljala pod okrilje sjedišta vlade. Ujedno je sa skulpturalnim stavcima najživlje opredmećeno onome dobu vrlo svojstveno htijenje za što raskošnijim oblikovanjem zdanja glavnih društvenih ustanova. Neophodno je pak naglasiti da je znatan dio urbanističko-arhitektonskog oblikovanja čitavog središta Dubrovnika (kojem Knežev Dvor između luke i glavnoga trga čini jezgru) bio jako podređen tome.<sup>23</sup> Zato se posredstvom malih likova u reljefima na vidnome mjestu, a u sastavu ulaza najmodernijim jezikom i predočavalo plemenite napute po kojima je ustanova vlasti iz građevine djelovala.

No osim tih mogućih podređivanja prizora zakonitostima položaja i okvira, zanimljiviji nam izgledaju međuodnosi stavki po sadržaju i likovnoj obradi. U tom pogledu zamjetljiva ispunjenost sjevernoga umetka sa suštinskim zbivanjima pretpostavljene poruke. Na prednjoj strani ključne predstave Venere i Marsa, naime, tri su putta pokrenuta u svladavanju — bolje reći: izganjanju četvrtog. Budući da je on više nalik odraslome čovjeku, a ima i bradu, valja ga smatrati stvarnijim, odnosno bićem suprotna značenja. Tome će valjda doprinijeti i njegov stav pri neobičnome držanju zastora. Na sučelnome paru reljefa kao da je prikazan ishod simbolično već naznačene radnje sukoba: putti sviraju i pjevaju uživajući plodove pobjede, posve nevezani s padom silnika što se ipak upečatljivo odvija na drugoj strani istoga kvadera. Dok su te dvije scene postavljene kao očite suprotnosti (pa su i kompoziciono strogo razgraničene odnosima unutarnjih kretanja) između

<sup>23</sup> O tome više: I. Fisković, Uloga skulpture u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika, Anali IC JAZU u Dubrovniku — XXIV—XXV, 1987.





Dubrovnik, Knežev dvor, reljef »Pad silnika« na južnom dovratniku



drugih dviju postoji stanovita veza utoliko što je polet putta u napadu pokrenut od strane gdje su likovi glavnih božanstava. Među njima je ipak naglašen ugaoni rez odvajanja, što na neki način uzdiže važnost lika Venere kao začetnika i provodioca čitave pripovijesti.<sup>24</sup> Dvojaku, pak, vjersku i svjetovnu vrijednost njene nazočnosti jamči i jabuka kao plod istinske spoznaje u ruci putta kraj božičinih nogu. Inače se predočeni niz ne može čitati po kontinuiranoj naraciji, što je priličan nedostatak, makar odgovara statičkoj ulozi umetaka. Njihovo se skupno jedinstvo slaže izmjeničnim poretком prizora u mirovanju ili pokretu, što opet povezuje uvjetovanost simbolična sadržaja sa smještajem reljefa u svrsishodnoj arhitekturi. Za razliku od prvotnog ukrasa portala ovi su — premda izvedeni u istoj tehnici — posve individualizirani u formalnom i sadržajnom pogledu, pa i to naglašava kasniji datum i zreliji stilski stupanj njihova zamišljanja.

Budući da su likovi reljefa uzeti iz rimske mitologije, odnosno kao sredstva izričaja posuđeni iz antičke umjetnosti, slobodni humanistički ideali miješaju se s obuzetošću Dubrovčana da ishodišta i usmjerenja svojeg društvenog uređenja u 15. stoljeću poistovjete s iskustvom starog vijeka. To su, uostalom, na samome Dvoru jamčile i ranije nastale skulpturalne skupine s motivima poput *Eskulapa* ili *Salomonova suda* na kapitelima trijema.<sup>25</sup> Pri tome su u najširem smislu korištena tumačenja kakva je širila novoplatonistička misao na zapadnoevropskome tlu. *Alegorija o Veneri*, kako smo je očitale, pouzdano se u to uklapa, premda se prijašnja težnja za tumačenjem gradske povijesti posredstvom antičkih mitova sada nadomiješta s moralističkim ciljevima. A narativni ciklus koji je tome poslužio bijaše kao književni motiv već preuzet od nekolicine antičkih pisaca da bi već u srednjem vijeku doživjeo svoje preobrazbe koje mu — između ostaloga — osiguraše i popularnost u renesansi.<sup>26</sup> Ne bi, dakle, bilo ništa neobično ni da je po toj liniji čuvena alegorija našla svojeg odraza u dubrovačkoj sredini bez obzira na činjenicu da najpoznatiji njeni likovni prikazi u renesansnoj umjetnosti Italije potječu mahom iz kasnijega doba.<sup>27</sup> Uz intelektualnu hermetičnost humanizma sredinom 15. stoljeća moglo se zaći u danas teško dohvatljive sfere, a u samome Dubrovniku moglo se tome naći puteve koji do danas proučenim povijesnim izvorima nisu još podrobnije zasnovani.<sup>28</sup> Ali na putu njihova raskrivanja, nazočnost uglednih pojedinaca iz najučenijih evropskih krugova neosporan je pokazatelj uzdizanja uvjeta i umjetničkom stvaralaštvu. Svakako je susljedno mjesnim prilikama u prvi plan izbila čvrsta ona povezanost

<sup>24</sup> Radi isticanja stilskog njenog opredjeljenja zanimljivo je zamijetiti da tako senzualno predočeni par je općenito rijedak u evropskoj novodobnoj umjetnosti — usp: *P. Lemarchand, Les amours des dieux*, Laussane 1977. — jer je i motiv Poljupca izuzetan u ranoj renesansi.

<sup>25</sup> Vidi radove navedene u bilj. 7 i 23. Usp. također: *S. B. Bernen, A Guide to Myth and Religion in European Painting*, London 1973.

<sup>26</sup> O tome: *J. Sez nec*, n. dj., pag. 85—117. Vidi i bilj. 20.

<sup>27</sup> Usp: *J. Hall, A History of Ideas and Images in Italian art*, New York 1983, pag. 261—271. i dr.

<sup>28</sup> U prilog tome: *I. Fisković, De Diversisov opis Dubrovnika kao izvor za poznavanje umjetnosti i kulture 15. stoljeća*. Dubrovnik, 1—3/1987.



politike i kulture, koja bijaše svojstvena razdoblju uspona humanizma na širem Sredozemlju.<sup>29</sup> Ujedno se potvrdila i sklonost ka metaforičkom služenju skulpturom, što je u malogradsnoj sredini otprije bilo uhvatilo korijena.<sup>30</sup> Stoga nema osobitih razloga da se posumnja u dataciju reljefa s Dvora, postavljenu u godine oko sredine sedmog desetljeća quattrocenta, kao čvršće uporište za daljnja proučavanja.

Neophodnim se čini još tražiti odgovore i na druga pitanja, prvenstveno o porijeku likovnoga rješenja i stilske dorade, a neke slutnje s time u vezi bile su neposredan povod analizi koju provodimo. Bilo je, naime, odavno jasno da dubrovački reljefi koji potvrđuju težnje za svjetovnom tematikom u plastičkom stvaralaštvu i govore istančanom renesansnom stilistikom, nisu mogli biti plod isključivo lokalnoga stvaralaštva. Ali s obzirom da su u Dubrovniku 1460-ih godina, pa i ranije, boravili značajni pregaoci iz najrazvijenijih središta renesansne kulture u Italiji,<sup>31</sup> nedvojbeno se stvarala klima u kojoj su srodne pojave mogle i morale naći svoje mjesto. Dapače se oko njih mogu uplesti ličnosti o kojima se u povijesti domaće kulture još nije dostatno govorilo, pa sve dobija znatno šire razmjere gledanja a i istraživanja. Ona produbljuje stanovišta da je bogati i prometni grad na južnome Jadranu privlačio ugledne umjetnike kao zajednica otvorena modernijim duhovnim stremljenjima koja su — naravno — koristila njezinom uzdizanju i prestižu. Po tome je držala nadaleko uvažavano prvenstvo na polju kulturno-umjetničkog razvoja slavenskog primorja,<sup>32</sup> a to na svojstven način svjedoče i reljefi o kojima govorimo. Osim što su osvijetlili onodobne teme svjetovne ikonografije (jedva izlučene od one vjerske koja je ostavila upečatljiva traga na samome portalu Kneževa Dvora) potaknuli su i problem korištenja stranih predložaka u kiparskoj proizvodnji istočnojadranske obale.<sup>33</sup> Sa osvrtom na grafičke neke izvore, koji su — po svemu sudeći — imali i širu svoju primjenu kod nas, otvorila se tako linija odgonetavanja plastičnih sastavaka Kneževa dvora s pouzdanijim usporedbama.

U traganju za njima neposredno se nameću *crteži iz šireg opusa majstora Pollajuola*. Najpoznatiji među njima pod mitološkim naslovima razrađuju predstave golog ljudskog tijela, pa su ključni i u ovome

<sup>29</sup> Vidi: *E. Garin*, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1965, pag. 12 i d.

<sup>30</sup> Usp: *I. Fisković*, *Srednjovjekovna skulptura u samostanu Male braće*, Zbornik samostana u Dubrovniku — 1985.

<sup>31</sup> *I. Fisković*, *O djelovanju stranih kipara u Dubrovniku prije potresa*, Forum 10—11, 1974.

<sup>32</sup> U posljednje vrijeme bilo je pokušaja vezivanja najranije pojave renesanse na našoj obali uz druge sredine i domaće stvaraocce. Međutim će izložba »Zlatno doba Dubrovnika« koja se priprema u Zagrebu višestranu dokazati kako je za naprednija kulturna zrenja sa svim umjetničkim iskazima neophodna moćnija ekonomsko-društvena podloga s kojom je upravo Dubrovnik prednjačio pred ostalim istočnojadranskim gradovima, pogotovo sa sticanjem samostalnosti u 15. stoljeću.

<sup>33</sup> O tome se naročito govorilo unutar izučavanja djela Jurja Matijeva Dalmatinca, čemu je vrijedne i zanimljive dokaze prinio: *S. Kokole*, *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, Zbornik za umetnostno zgodovino — XXI/1985.

slučaju. Sačuvani u nekoliko inačica o kojima ni strana znanstvena kritika nije ujednačila mišljenja, vladali su s motivima od kojih neke prepoznajemo u dubrovačkim reljefima. A iako se ni za jednoga poznatog ne bi moglo kazati da predstavlja izravni uzorak za kiparsku izvedbu koju smo gore istumačili, pojedini su pokazali veće sličnosti pa ih donosimo u prilogu.<sup>34</sup> Radi se ponajprije o crtežu sačuvanome u *Torinu* u zbirka *Bibliotheca Reale*, a dosta čvrsto pripisanom nekom od Pollajuolovih sljedbenika, tj. učenika koji su još za majstorova života precrtavali neki njegov nestali original.<sup>35</sup> Uz takvo, uglavnom usvojeno stanovište povodom povezivanja naših reljefa s tim izvornikom, neophodno je naglasiti nekoliko činjenica. Prva je svakako u tvrdnji da rečeni crtež predstavlja jednu od replika pripremljenih varijanti koje su majstoru Antoniju Pollajuolu služile za slikanje uljenih *kompozicija o Heraklovim dobročinstvima* koje je uz pomoć svojega brata Piera do 1460. godine bio naslikao za Medičejce.<sup>36</sup> Te su slike inače bile široko poznate, te već u 15. stoljeću na razne načine dosta reproducirane,<sup>37</sup> isto kao što je njihov sadržaj onda bio vrlo popularan s obuhvatnijim svojim značenjem predstavljanja borbe dobra i zla, odnosno *pobjede plemenitih snaga nad mračnim silama*.<sup>38</sup> To je, dakako, bila glavna misao i dubrovačkih reljefa, te se ne može poreći ni zanemariti idejni spoj mogućeg izvornika s djelima koja nas poglavito zanimaju, a nastala su u desetljeću koje je neposredno slijedilo nastanak Pollajuolovih slika.<sup>39</sup> Utoliko je njihov sadržaj i njihov izgled lako mogao postati svojina svake urbanizirane sredine na sredozemlju koja je bila u mogućnosti da prati suvremena umjetnička zbivanja.

Dubrovnik je neosporno bio takva sredina, jer su u gradu dokazano kolali *crteži firentinskog porijekla* za izvedbe složenijih i savršenijih

<sup>34</sup> Polazište pregledu je u radnji: *J. Walker*, Ricostruzione d'un incisione Pollajolesca, Dedalo XIII — 1. Roma 1932. pag. 229—337. Fotografije sam, na žalost, mogao priskrbiti snimkom već reproduciranih djela, a ne iz originala.

<sup>35</sup> *A. Bertini*, I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino, Roma 1958. Cat. 18: »Combatimento di ignudi ed episodio mitico« — s pregledom literature i problema atribucije.

<sup>36</sup> *A. Busignani*, Pollaiuolo, Firenze 1970, pag. 100. — uz povijesnu dokumentaciju o tim slikama navodi da su im prethodili crteži za koje postoje suvremene bilješke da su kolali među umjetnicima, a da su se sačuvale i mnoge replike. Najbliži izvornicima se smatraju oni iz zbirke Sachs u Cambridge Massachusettsu, na koje se djelomično oslanja i naš reljef »Pad silnika« —

<sup>37</sup> Provjerom navoda iz literature može se ustvrditi da je to isticao već *B. Cellini* u svojem Traktatu o zlatarstvu, a potom i *G. Vasari* u životopisu umjetnika — vol. III — koje je smatrao najvažnijim za unapređivanje problematike predstavljanja ljudskog tijela u likovnim umjetnostima i umijećima 15. stoljeća.

<sup>38</sup> Ističe to i *B. Suhodolski*, Moderna filozofija čovjeka, Beograd 1972, str. 263: »A. Pollajuolo (1429—1498) je iz mitoloških tema izvlačio elemente pokreta i snage, pobjedničkih težnja i radosti. Predstavljajući pak Herkulov rad on je obrađivao temu posebno blisku ranoj renesansi, jer su upravo tog mitskog heroja veličali pisci, kipari i slikari kao simbol snage koja pobjeđuje zemaljsko zlo«. Vežanost umjetnika uza sadržaj koji smo upravo očitali na reljefima s dubrovačkoga Dvora svakako je povod više za njihovo vezivanje uz predložene modele.

<sup>39</sup> Usp: *L. Armstrong-Anderson*, Copies of Pollaiuolos Battling Nudes, The Art Quartely, XXX/1968 — Detroit, pag. 155 i d.



umjetnina.<sup>40</sup> Nedvojbeno su bili na cijeni dok su i *toskanski umjetnici* stalno zalazili u grad, ostavljajući vidne znakove svojega rada i svojih nastojanja te prenoseći spoznaje i iskustva renesansnog stila domaćim klesarima. Tako su i Pollajuolovi crteži u nekoj od svojih replika pravovremeno mogli doprijeti na ovu stranu Jadrana, pogotovo što bi-  
 jahu — kako se tvrdi — osobito prošireni u *padovanskome humanističkom centru*.<sup>41</sup> A u inače oskudnim dokumentima o prodoru crteža velikih majstora na našu obalu (što predstavljaše jedan od najpouzdanijih poticaja i putokaza stilske napretku) spominju se upravo *Pollajuolovi s aktovima*, kao potvrda koliko su onda traženi i bili u opticaju. Izravno svjedočanstvo o tome daje zanemarena arhivska bilješka koja u Veneciji navodi da je 1474. godine dalmatinski slikar *Marinko Vušković* vratio stanoviti broj crteža među kojima se nalazilo i Pollajuolovih,<sup>42</sup> tom prilikom jedino naglašenih. Učinio je on to po presudi u tužbi čuvenoga *Squarcionea* kojemu je negdašnji đak iz padovanske radionice *Juraj Čulinović* bio uzeo veći broj grafičkih listova, pa ih je drugi naš slikar kao posrednik donio natrag iz Šibenika.<sup>43</sup> Sastavlja se tako zanimljiv mozaik događaja, umjetničkih činjenica i imena vrlo izričnih za spoznavanje općih stanja koja su na kraju omogućila i nastanak dubrovačkih reljefa po renesansnim slikanim predlošcima. Na sličnu se pojavu upozorilo i u drugim, čak mnogo monumentalnijim primjerima.<sup>44</sup> Ni to, uostalom, nije neobično jer se u ondašnjoj Dalmaciji znade i za izravna posredovanja iskusnih slikara u stilskom usavršavanju arhitektonskih projekata.<sup>45</sup> U svemu, da-

<sup>40</sup> Usp: *J. Tadić*, Građa za slikarsku školu Dubrovnika, dok. 201—1431. god.

<sup>41</sup> Tvrđnju razlaže L. Anderson u poglavlju »A Venetian school of Miniature painting around 1470« doktorske radnje 1966. god. a usput navode i drugi autori. Zaista se u toj građi nalazi širih analogija za spomenike koje navodim u tekstu vezanom uz bilješke 66—73 ali se na to zasad ne osvrćem potanje.

<sup>42</sup> Dokumentat donosi *V. Lazzarini*, Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV, Nuovo Archivio Veneto, NS VIII — tom. XV II. Venezia 1908 — a s obzirom da nije dosad uvažen u našoj povijesti umjetnosti, treba ga povezati s ostalima koje je svojedobno donio *P. Kolendić*, Slikar Juraj Čulinović u Šibeniku, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku XLII 1920, str. 122—124.

<sup>43</sup> Isto — Dokumenti o tom slučaju, zavedeni u bilježničkim spisima Padove iz 1456, 1462, 1464. i 1474. godine potvrđuju da je u proces posredno bio umiješan i Juraj Matijev Dalmatinac, čak prije negoli je postao tast Čulinovićev, što u najmanju ruku znači da je pravovremeno poznao Pollajuolove crteže aktova a ujedno bio i u vezi sa Squarcioneom. To je, dakako, od važnosti za problem vrednovanja odnosa njegova izraza prema tim umjetnicima i njihovim dosezima. Prateći pak put tih crteža koje je Squarcione osobito cijenio pa ih je uporno tražio, ali ih nije uspio dobiti prije smrti, slutimo da nisu bili samo u rukama Čulinovićevim niti isključivo zadržani u Šibeniku, jer je s njima baratao i Marinko Vušković, inače prijatelj Nikole Vladanova i drugih suvremenih umjetnika u Dalmaciji, čini se bez odjeka!

<sup>44</sup> Usp: *R. Ivančević*, Slikarski predložak renesansnog reljefa Krštenja u Trogiru, Peristil 27—28/1985.

<sup>45</sup> Poznati slučaj iz 1472. godine kad mletački slikar Vittore Crivelli u Zadru doručuje i usavršava nacrt dalmatinskog graditelja i klesara za izvedbu pročelja crkve sv. Marije Velike — *C. Fisković*, ZadarSKI sredovječni majstori, Split 1959, str. 102—103.

kle, nema sumnje o običaju korištenja slikarskih podloga za plastičke izvedbe, isto kao što nema sumnje da je hrvatska umjetnost u 15. stoljeću u tome pogledu najviše crpla iz venetskog kulturnog kruga.<sup>46</sup>

Vraćajući se pak samome problemu porijekla malih reljefa s Kneževa Dvora u Dubrovniku valja naglasiti da se neposredno u grafičkim predlošcima nalaze izvori za samo dva od njih. Međutim, oni su prema prethodnome obrazloženju sadržajno važniji jer se usredotočuju na likove Venere i Marsa kao odlučne, te na prizor koji se protumačen kao »Pad silnika« čini završnim i idejno najpoučnijim u ciklusu. U likovnome pogledu ta se kompozicija najtješnje i veže uz poznatije grafičke listove Pallajuolova kruga, pa je svakako i upečatljivija. Preostala dva reljefa više su dekorativne naravi te su mogli biti uzeti ako ne iz srodnih nekih uzoraka, a ono iz bilo kojeg drugog uzora među bezbrojnim što su na razne načine i u raznovrsnim tehnikama obrađivali omiljene predstave anđela svirača i plesača.<sup>47</sup> A zajednička im je mo-



Torino, Bibliotheca Reale, crtež po Antoniju Pollajuolu

guća crta opet u činjenici da su crteži, odnosno grafički listovi majstora Pollajuola i njegove radionice bili u najširem smislu rabljeni od mnogih umjetnika koji se zanimahu predstavama ljudskih tijela u pokretu. To je u 15. stoljeću bila ključna tema likovnoga rada, a ondašnji su majstori jako pridonijeli njenom morfološkom unapređivanju i doradi-

<sup>46</sup> O tome više: I. Fisković, Grafički predlošci za neka kiparska djela Jurja Dalmatina — referat održan na IV Kongresu Saveza društava povjesničara umjetnosti SFR Jugoslavije u Sarajevu 1985. god.

<sup>47</sup> O tome postoji opsežna studijska literatura, ali — čini se — nedostaje odgovarajući pregled građe. Usp: C. Vermeule, *European Art and Classical Past*, Cambridge 1964.



vanju glavnih prohtjeva s time povezanim.<sup>48</sup> Zato je i upadljivo da dvije stavke iz pripremnog nekog njihovog crteža u Torinu, (poznatijeg kroz kopiju znatno slabijeg sljedbenika), odgovaraju dvama prizorima na reljefima s portala dubrovačkog Dvora. Minorna crtačka kvaliteta drugorazrednog majstora koji je gotovo vježbe radi kombinirao sadržajno nepovezani niz, dopušta, dakako, tek sumarne kompozicije, pa i govorimo više o shematskim podudarnostima stavaka negoli precrtavanju potankosti.



Torino, Bibliotheca Reale, crtež po Antoniju Pollajuolu

Predstavi *Venere i Marsa* sa sjevernog dovratnika odgovara prizor *Poljupca* iz desnog ugla crteža, budući da je u dubrovačkoj plastici gotovo identičan stav tijela. Uz navedenu činjenicu da je općenito rijedak, javlja se prepoznatljiv i u drugim crtežima talijanskog majstora.<sup>49</sup> Ipak se ne radi o pukome prijepisu, jer se uočavanjem srodnosti nalaze i razlike unutar opće sličnosti. Tako je obris Venerina tijela gotovo istovjetan, iako u grafičkoj verziji lišen plašta u napetoj krivulji

<sup>48</sup> Opširnije kod: *A. Hyatt Mayor, Artists as Anatomists, Bulletin of Metropolitan Museum of Art — XXII/1934*. Vidi i: *F. Ames — Lewis, Drawing in Early Renaissance Italy, London 1981*.

<sup>49</sup> Usp: *S. Ortolani, Il Pollaiuolo, Milano 1948* — posebno crtež u Londonu »Compianto sul corpo del Gattamelata«. Napominjem da na te crteže u detaljima postave i obrisa likova podsjeća i reljef A. Federighia u Sieni, prizor »Iskušnja Adamovog« s donjeg krstioničkog bazena u kapeli Sv. Ivana Krstitelja podan katedrale: *E. Carli, Gli scultori senesi, Milano 1980, pag. 40—41* — datiran u doba iza 1482. godine, a nekoć pripisivan Jacopu della Quercii. Mogućnost oslanjanja i tog umjetnika na uzore koji se nama sada čine važni podupire i činjenica da je isti kipar, vodeći svoju crtačku školu, također radio motiv Herkula u borbi sa zvijerima kojemu je Pollajuolo svojedobno dao ključna rješenja — *C. del Bravo, Scultura senese del Quattrocento, Firenze 1970, pag. 80—86*.

kakvu pak znademo iz drugih nekih radova čuvenog umjetnika.<sup>50</sup> A čitava je impostacija para tjelesa na reljefu naspram crtežu dana u zrcalnoj verziji, tj. potpuno okrenuta, time što vertikalnu okosnicu drži muški a ne ženski lik. Na crtežu zapravo muškarac u pokretu obuhvaća ženu sa zagrljajem pred kojim se ona napinje, dok je na reljefu to nježno združenje u kojem se žena umilno povinjava mužu. S prijenosom uloga izmijenjeni su raskoraci i kontraposti, dakle, ponovljeni ali u vrlo ispremiješanome poretku. Zato se oba rada, grafički i plastički, mogu smatrati međusobno razdvojenim izdancima nestalog Pollajuolovog djela u zadanu kompoziciju kojeg su unošene izmjene. To se dogodilo i s peregibima ruku ili nagibima glava, te se majstoru reljefa uz očigledno ograničenu umjetničku sposobnost ne može odreći stanoviti uspjeh u kompozicionoj organizaciji sitnih oblika reljefne skulpture. Upravo je to on i mogao preuzeti s povjerenih predložaka, a ono što nas uvjerava da je poznavao Pollajuolove crteže — možda i u drugoj nekoj varijanti — jest stanovito nesnalaženje u prostornoj postavi međusobno zakrenutih tijela. Grafički uzorak na papiru, naime, zadavao je prostornu dubinu koja se u reljefu nije ni mogla naprosto prevesti. Tako je i došlo do nestvarnog, odnosno neprirodnog skraćivanja pojedinih nogu, što su stariji povjesničari umjetnosti opravdano već zamjerali kiparu dubrovačkih reljefa.<sup>51</sup>

Vrlo se slična svojstva u okviru očitanoj odnosa mogu zamijeniti i na drugoj plastičkoj stavci s predstavom triju vrlo dinamičkih ratnika. U crtežu sasvim lijevo, slobodnije po dubini, oni ostvaruju prostornu dimenziju u skupini zajedničkog nadiranja prema naprijed. Na reljefu strože uokvirenom nužno su ukočeniji i morfološki gotovo svedeni na dekorativni niz. Pojednostosti se pokreta u osnovnim obrisima ipak toliko preklapaju da ne mogu biti slučajne, od krajnje isturenog štita prepisanog oblika, kojeg na isti način drži jednako posrnuli ratnik, do završnog raskoraka posljednjeg borca. A unutar toga oni mijenjaju kretnje, držeći različita oružja gotovo prema mogućnostima reljefne obrade koja je radi lakoće oblikovanja uvjetovala mačeve i toljage umjesto na crtežu napetih lukova sa strelama ili pruženih kopalja. Neki se pak pokreti, kao i tipovi oružja nalaze izvan navedene grupe prikazani na istome papiru, što je izvjesni dokaz više da je naš kipar poznavao srodne izvornike. I iz njih ga je u ovom slučaju privukla upravo tjelesna razigranost trčećih ratnika koje je Pollajuolo inače razrađivao u čitavom nizu radova s mitološkom tematikom.<sup>52</sup> Ta se podudarnost ni

<sup>50</sup> Usp: S. Ortolano, n. dj., figs. 20, 21, Inače je taj umjetnik često obrađivao temu ljubavi, odnosno lik Eve ili Venere — vidi: A. Sabatini, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Firenze 1944. tav. XXVI—XXVII, posebno u naslovima djela »Fontana d'Amore« te »Eva che fila«, a i za nas važnoj »Battaglia dei nudi«.

<sup>51</sup> H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architectur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch der K. K. ZentralKommission für Denkmalpflege — VIII/1914, pag. 106.

<sup>52</sup> Usp: L. Ettliger, Antonio and Piero Pollaiuolo, London 1978, pag. 13, cat. 15, 35, 36 itd.; Više o tome kod K. Clark, The Nude, London 1970. pag. 180—189, 279—280 i dr.



u kojemu slučaju ne može zanemariti, jer nije samo likovno rješenje privuklo našega neznanca na uzore koji su — uvažavani koliko sadržajno toliko i likovno — kolali od Italije prema kulturnim centrima s kojima su apeninski gradovi bili u vezi. Pri tome su se, naravno, vršile razne preobrazbe i prilagodbe zadanim predstavama, a budući da se radi o crtežima ili grafičkim listovima kao polazištima za daljnja rješenja, ne smijemo smetnuti s uma da ih je kroz stoljeća nestao mnogo veći broj negoli ih je uopće došlo do nas. To nam i daje stanovitu slobodu da u inačicama raspoznavamo svojstva i htijenja koja povezivahu i umjetnike i djela. U slučaju dubrovačkog pretpostavljenog oslanjanja na Pollajuolov predložak (kojemu znademo jedino preuđesenu i pod rukom drugorazrednog sljedbenika razvijenu verziju) ne može se poreći ma koliko je ograničena vještina majstora koji je oblikovao reljefe.<sup>53</sup>

Vladao je taj kipar odmjerenim znanjem, pa i dosljednim umijećem modelacije koja — primjerice — nadilazi vrsnoću majstora glavnine ranijih dijelova portala. Snalazio se prilično u predočavanju različitih pokreta nagih tijela, a s obzirom na broj i različitost ostvarenih ne može mu se odreći upućenost u suvremenu likovnu problematiku. Iako su likovi i u osjetljivijim dimenzijama prikladno proporcionirani, vidljivi su im nedostatak mjestimične ukočenosti i anatomske nesrazmjernosti, nadasve skraćivanja nogu. Po svoj prilici se to mora opravdati upravo prijenosom gotove kompozicije iz crteža nesmetano razvijenog po dubini površine, u reljef skućen po trećoj dimenziji a obrubljen po visini. K tome je uočljiva neujednačenost zaglađivanja površine, mjestimice s tragovima bridnih poteza dljeteta, a samo na ravnim površinama izbrušena; neophodno je ipak voditi računa da se radi o sitnoj plastici koja dopušta nezgrapnosti kamenorezačkog doručivanja. Budući da se to ponavlja i na ostala dva reljefa kojima ne utvrđujemo vezu sa istim grafičkim predlošcima, nema razloga pretpostavljati drugog nekog njihova autora. Svoju pak pripadnost pročišćenoj renesansi potvrdio je on primjenom stilski strogih zubaca u profilu gornjeg vijenca posve različitog od ukupno gotizirajućeg dekora portala. Reljefi su, uostalom, toliko sitni i rađeni na istom kamenu, a isto tako u sredini koja teško da je raspolagala istodobno s više kipara zainteresiranih za takvu suradnju i k tome upućenih u suvremeni stilski izraz.<sup>54</sup> Budući da nam se čini gotovo nemogućim zamisliti priliku kako dvojica klešu tako malu plastiku, bezuvjetno treba isključiti tvrdnje o udjelu više ruku na njoj.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> L. Ettliger, n. mj.

<sup>54</sup> U ondašnjem Dubrovniku, naime, suradnja dvojice ili više majstora klesara, obično i graditelja, bijaše prilično uvriježena, ali redovito na radovima opsežnijim od ovih sitnoplastičkih realizacija. Provodila se takva suradnja i na samome Kneževu dvoru: C. Fisković, Dubrovački graditelji i kipari XV i XVI st. ali čak ni iz nje proistekle bifore prvoga kata sa okvirno srodnim skulpturalnim dijelovima i figuralnim usitnjenim motivima na kapi- telima ne pokazuju morfoloških sličnosti s ovim umecima niti bitne razlike u umijeću svojih majstora koje bi ih približilo vrsnoći reljefa.

<sup>55</sup> H. Folnesics, n. dj., str. 108. najopširnije se od starijih autora osvrnuo na rečene reljefe iznijevši tezu o »ruci A, koja je načela prva tri lika (anđeli trubači u trku) a od koje jamačno potječe i reljef I (anđeli svirači i pjevači), te ruci B koja je izradila pojedinačni lik (bradati mladić sa zastorom). Ovoj ruci B pripada i reljef III koji prikazuje mitološki prizor, vjerojatno Aresa i

Najvjerojatnije se ipak radi o različitim predlošcima, a postava likova i grupa na praznoj pozadini u arhitektonskome okviru čini ih nalik svojevrsnim plaketama, što znatno proširuje mogućnosti preuzimanja uzora iz zasebnih srodnih djela ili razvijenih plastičnih kompozicija drugačije naravi i tehnika. No konačni uspjeh realizacije odaje umjetnika upućenog u raznorodne likovne izvore i ujedno sposobnog da preuzeto i traženo svodi u ujednačeni plastički jezik.

Otvara se time pitanje njegova identiteta, a za odgovor zasad nema čvrstih podloga. Okvirno je ocrtano vrijeme postavljanja tih umetaka u taj ugledni portal navelo starije istraživače imenovanju P a v k a A n t o j e v i ć a B o g i ć e v i ć a kao njihova tvorca.<sup>56</sup> Riječ je, dakako, o goloj, iako vrlo privlačnoj pretpostavci koja se do danas nije mogla ničim učvrstiti, ali ni odlučnije pobiti. Taj je umjetnik, naime, nakon dugogodišnjeg rada i boravka u tuđini, bio u Dubrovniku provjeren od 1461. do 1467. godine.<sup>57</sup> Tih godina zabilježen je u različitim arhivskim spisima iz kojih proizlazi da se kanio trajno zadržati u gradu, pa je počeo graditi kuću, vodeći i gospodarstvo.<sup>58</sup> Opravdano se stoga pretpostavlja da je, inače navikao djelatnome životu, a morajući zarađivati svoj kruh neposrednim radom, koristio zajednici. Možda je rezao kalupe za dubrovačke lijepe mince koje su kovane tih godina,<sup>59</sup> a 1463. godine nadglasan je u Vijeću umoljenih njegov projekt sjevernih gradskih utvrđenja koji je zajedno s B e r n a r d i n o m iz P a r m e — tada u službi Republike, bio sačinio natječući se pri tome s M i c h e l o z o m M i c h e l o z z i j e m čiji je prijedlog prihvaćen.<sup>60</sup> K tome se otvara vjerojatnost da je Pavko od strane Dubrovnika bio poslan na carigradski dvor sultana Muhameda II (kako napućuje sravnjivanje nekih računa iz 1478. godine), dok se početkom slijedeće bilježi umjetnikova smrt.<sup>61</sup> Nije isto tako isključeno da je naš majstor prethodio na Porti čuvenog mletačkog slikara *Gentilea Bellinija* slijedom sultanovih nastojanja za osuvremenjivanjem umjetnič-

Afroditu. Ovdje nalazimo isti plošni postupak kao u pojedinačnom liku na reljefu II, neuobičajeni oblik šiljastog trbuha. Naročito neuspjela je čovječja glava s ušima na zatiljku (Ares?). Usprkos tome zamjećuje se značajan napredak prema pojedinačnome liku na reljefu II. Cjelina s Afroditinom naboranom koprenom tako je pak uspješna da se nehotice nameće pretpostavka da je autor imao pred sobom kakav antikni uzor, možda kakvu gemu. Tako virtuoznu kompoziciju, naime, teško bismo mogli povjeriti umjetniku koji se u izvedbi pokazuje tako neznatnim. K tome je kompozicija tako različita od reljefa I i II da nikako ne možemo pretpostaviti da je nacrt izradila A. Uspješnijoj svakako ruci B pripada skupina ratnika na reljefu IV, za kojeg također mora da je postojalo antički uzor itd«. Najposlije Folnesics s »rukom B« identificira M. Michelozija, a u »ruci A« prepoznaje Paulusa Ragusinusa!

<sup>56</sup> Prvi je na Paulusa Ragusinusa u vezi s tim reljefima upozorio A. *Venturi*, *Storia dell'arte italiana* — VI/1908, pag. 461—463.

<sup>57</sup> C. *Fisković*, *Dubrovački zlatari od XIII do XVIII stoljeća*. Starohrvatska Prosvjeta 1/III, Zagreb 1949, str. 171—175. donosi najpotpuniji pregled uglavnom tada otkrivenih podataka.

<sup>58</sup> Osim toga važno je da je njegov otac već imao grobnicu u crkvi dominikanaca, da mu je jedan brat bio redovnik istog samostana, a sin također zlatar: isto s naznakama arhivskih izvoda.

<sup>59</sup> M. *Rešetar*, *Dubrovačka Numizmatika* — II/1924, str. 9.

<sup>60</sup> L. *Beritić*, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, Zagreb 1955, str. 91.

<sup>61</sup> C. *Fisković*, n. dj. (55), str. 75. s odgovarajućom literaturom.



kih saznanja pozivanjem iskusnih renesansnih umjetnika.<sup>62</sup> Pavko Antojević zastalno se ubraja među takve, ne samo po nagoviještenom zauzimanju u zavičaju, nego još čvršće po osvjedočenom svojem uspjehu u Italiji što je svemu navedenome prethodilo.<sup>63</sup> Naime, osim što se istaknuto oblikujući *medalje napuljskom kralju Alfonsu V Aragoncu*, te njegovom maršalu *Federiku od Montefeltre, grofu urbinskome* (na kojima se i potpisao kao »Paulus Ragusinus«,<sup>64</sup> spominje se on u Padovi među suradnicima Donatella pri izvedbi velikog oltara u Santu.<sup>65</sup> A to ga posredno vuče i spominjanim izvorima pri iznalaženju porijekla malih reljefa na portalu dubrovačkog Dvora.

Za čvršće zaključke, čini se, sigurnih oslonaca nema, ali se u svemu preklapa dovoljan broj činjenica da možemo dosta toga s priličnom vjerojatnošću pretpostaviti. Iako ne znamo ništa pouzdano o kiparskome izrazu Pavka Antojevića (a nemamo niti izravnih potvrda da se upuštao u samostalna skulptorska rješenja), duboka njegova sraštenost s renesansom najviših dometa u Italiji čini se dovoljnom potporom davno postavljenoj pretpostavci da je on u Dubrovniku oblikovao stilski najpročišćenije reljefe.<sup>66</sup> Njihova sitnoplastička narav, pa djelomice i cizelerska tehnika obrade, bliska je likovnome iskustvu *medaljera* koji je s najboljim svojim radovima u toj vrsti postizao zavidniju vrsnoću. Njegove čuvene medalje, naime, teško bi se dale uspoređivati s reljefima klešanima u kamenu sa znatnim nezgrapnostima, ali je i to možda posljedica za njegovu vještinu pretjeranog uvećavanja dimenzija i pojačavanja plastike kroz bitno drugačiju tehniku rada. Po tome, kao i po svojem položaju, ovi su dijelovi arhitektonske plastike slijedili iskustva prve faze oblikovanja portala pojačavajući mu naročito gotičko-renesansni karakter. Povrh svega je njihova namjena bila sasvim drugačija, koliko dekorativna toliko didaktička, podređena narativnom izričaju unatoč unutrašnjoj svojoj simbolici. Ipak u postavi likova na goloj pozadini kao i u međusobnom njihovom plastičkom preplitanju ima jasnih podsjećanja na modeliranje u glini kao pripremni stupanj za ljevanje reljefa u bronzi, a strano kamenoklesarskom postupku kojem su podvrgnuti.

<sup>62</sup> O tome: *F. Babinger*, *Maometto il Conquistatore e gli umanisti d'Italia*, i druge rasprave u zborniku »Venezia e l'Oriente fra tardo Medio evo e Rinascimento« — *Civiltà Europea e civiltà Veneziana* 4/1966.

<sup>63</sup> Vidi o njemu kod: *A. Venturi*, n. dj. VI — pag. 314, 326.

<sup>64</sup> Usp: *G. F. Hill*, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, pag. 13, plate XII: figs. 45—47.

<sup>65</sup> *E. Rigoni*, *Notizie di scultori toscani a Padova nella prima metà del quattrocento*, *Archivio Veneto* VI/1929, str. 135, dok. 10—11. Među svjedocima ugovora za izvedbu modela »kapele« koju je Petruzzo Fiorentino 1447. god. naručio Donatellu u Padovi je i »magistro formarum imaginum brondi Paulo de Ragusio aurifice«. Budući da je Donatello tada dovršavao spomenik Gattamelati i radio na oltaru Santa, pri objavljivanju navedenih dokumenata izneseno je mišljenje da se Dubrovčanin tu našao u svojstvu Donatellova pomoćnika pri stvaranju velikih djela. To je s obzirom na inače oskudne podatke o našem majstoru ostalo važno s obzirom da su mu bili dostupni i drugi modeli velikog umjetnika koje je — kako se izričito veli u dok. 11 — Donatello ljubomorno čuvao od pogleda drugih umjetnika u Veneciji, pa ni rečeni model nije ispuštao iz ruku.

<sup>66</sup> Sa svojom argumentacijom za to su se naročito zalagali: *A. Venturi* n. dj., VI/1908, str. 461. te *A. Dudan*, *La Dalmazia nell'arte italiana — I*, Milano 1921, str. 177—II, str. 248.

S druge strane, istančanome medaljeru ne bijaše posve strano ogledanje u različitim vrstama i načinima umjetničkog izražavanja dočim je u svojem gradu nastupao kao suradnik u projektiranju, što ne mora da se samo svodilo možda tek na izradu modela za velike građevinske zahvate. Na sudjelovanje u tom natjecanju najvjerojatnije je on bio svjesno potaknut, ako ne možda i službeno pozvan od onih koji su imali nemalo povjerenje u njegova znanja i sposobnosti. Pogotovo je u zbivanjima oko udesa Kneževa Dvora lokalnoj vlasti i oligarhijskoj upravi bio dragocjen savjet svakog poznavaoća suvremenih graditeljskih dostignuća, pa i umjetničkih saznanja. A u svemu se oprezna dubrovačka vlada stalno i ponašala tako da je većem broju izvođača prepustila manje zadatke, iskušavajući im mogućnosti u više pravaca. Na Pavka Antojevića, doznajemo to posredno, sigurno se, i ne bez razloga oslanjala, te ne bi bilo čudno da mu je — uvažavajući njegovu umješnost plastičara — prepustila izradu reljefa do kojih je po smislu isticanja metaforičkih oslonaca svoje državnosti nesumnjivo mnogo držala, a namijenila im je i vrlo ugledan položaj. Sam taj sadržaj sa svim obuhvaćenim likovima upućuje pak na autora koji se u stranim humanističkim sredinama nedvojbeno zbližio s tekućim intelektualnim saznanjima i duhovnim stremljenjima. Susljedno s njima, on je stvaralački (na razini koja pretpostavlja širu kulturnu i likovnu naobrazbu) posegnuo u suvremenu umjetničku baštinu, vješto odabirući već postojeće modele da složi svrsishodnu cjelinu. Iz dostupnih mu uzoraka izabrao je, u ovome slučaju, jedan iz likovnog repertoara čuvene radionice toskanske braće umjetnika koji su dosta radili u bronzi.<sup>67</sup> A Pavao je pripadao krugovima voditelja ondašnje umjetnosti po svojem umijeću u istoj toj grani. Kao majstor ljevač kojeg je uvažavao jedan Donatello, po Italiji putujući i od uglednih mecena traženi Dubrovčanin zacijelo je mogao poznavati u zajedničkoj im djelatnosti već visoko istaknutog Pollajuola. Utoliko se mogao i zainteresirati za njegov rad, to više što su ga posvuda već visoko cijenili. Upravo u *Padovi* — odakle je Antojević krenuo natrag u zavičaj — najčuveniji su stvaraoci baratali s Pollajuolovim grafičkim predstavama aktova,<sup>68</sup> a oslanjanje na više negoli stilski srodna likovna rješenja čini dubrovačke reljefe izuzetnima u čitavoj hrvatskoj spomeničkoj baštini.

U spletu tako rastrtih obrazloženja konačno se opredjeljenje o kiparu tih reljefa iz pukog opreza može čak ostaviti otvorenim, iako nas dosta toga navodi na mogućnost da je sam Paulus Ragusinus zaslužan za njihovu pojavu u Dubrovniku. No prodoru takvih renesansnih poruka pridonijeli su i drugi, utjecajni sudionici neobično žive ondašnje

<sup>67</sup> Usp: *J. Pope — Hennessy, Italian Renaissance Sculpture, London 1971, pag. 299—302*; Iz Vasarija se pak koristi citat o Pollajuolovom »bassorilievo in metallo una battaglia di nudi molto bella... della quale n'è una impronta di gesso in Firenze apressotutti gli artefici...« u prilog osvjetljavanju mogućih uzora za kojima se i Pavle Dubrovčanin mogao povesti pri oblikovanju reljefa u kamenu, izvorno zamišljenih poput plaketa.

<sup>68</sup> Uz ostalu navedenu literaturu također: *F. L. Smith, The Nude as protagonist, New York 1978* — ističe da su goli ratnici s oružjem novotarija zrelog 15. st. usavršena i raširena po Pollajuolu, itd.



smjene umjetnika. Kroz šira pak tumačenja njihovih inovacija ne samo da se stiže potpuniji uvid u likovnu kulturu 15. stoljeća u jedinom našem slobodnome gradu, nego se otvaraju nove dimenzije i uočavaju dosad nenaglašene komponente suvremene umjetnosti istočnojadranskoga primorja. Najvjerojatnije su, naime, prohtjevi sadržajne naravi dali poticaja iznalaženju renesansnih uzoraka za plastičke dopune na portalu Kneževa Dvora. U tom smislu specifični su uvjeti društvenog uređenja izbili u prvi plan, osobito okrenuti onodobnim političkim zbivanjima. Dubrovačka se državnost pouzdano kroz stoljeća zasnivala na stavovima koje opisani reljefi slikovito razlažu, a upravo su u doba njihova nastanka i učvršćivani s oporbom prema svim mogućnostima vanjskog ili unutrašnjeg pritiska. Zato se uz veličanje zaboravljenih vrijednosti (predstavljenih idealiziranim likovima iz antičke mitologije) i cilja na uspostavu općeg sklada života predočenog vjekovnim simbolima mira kao najneophodnije tekovine, a uz odlučnost rušenja svih mračnih sila. Povrh svega je pri postavljanju figuralnih reljefa modernoga izgleda s tom porukom na uglednome portalu svoju ulogu također igrala svijest o formalnom osuvremenjivanju glavne gradske palače. Dokaz su tome istodobno načinjeni kapiteli trijema s još izrazitijim renesansnim rješenjima.<sup>69</sup> Najodličniji su među njima likovi krilatih dječaka — antiknih putta koji zazivaju obnovu klasične starine u središtu primorskoga grada. Utoliko se po značenju izjednačuju sa spomenutim reljefima, unoseći renesansne stilske spoznaje u cjelinu sročenu gotičkim ukusom i uglavnom prijelaznim morfološkim rječnikom. Bez obzira da li odreda potječu s projekta za obnovu koju je 1464. godine bio ponudio Firentinac Michelozzo Michelozzi,<sup>70</sup> oni u domaću skulpturu uvode motive koje je u suvremenoj umjetnosti bio najviše proširio sam Donatello, zacijelo povezan s dalmatinskom umjetnošću više negoli se dosad pisalo.

Upravo iz toga izvora srodni su se likovni motivi granali i prema ostalim središtima hrvatske obale, a pisani dokazi odavaju uvažavanje njihova moderniteta. Poznato je, naime, da se vodećem umjetniku ondašnje Italije preko uvaženog posrednika bio obratio zadarski nadbiskup Valaresso s molbom za izradu ornamentalnih nacрта.<sup>71</sup> Na njima su trebali biti razrađeni festoni ili girlande poput onih za koje je sam Valaresso znao da ih je Donatello naslikao u palači biskupa Trevisa, pa ih je htio i on imati u prostorima svojeg boravljenja, nesumnjivo osjećajući njihov moderni značaj. Ne zna se da li je dobio odgovor i na koji način je zamišljao izvedbu tog motiva, ali je zahtjev postavio 1453. godine. Upravo je tada Donatello u Padovi stvarao najveća svoja djela za kojima se također

<sup>69</sup> Vidi o tome Katalog izložbe »Zlatno doba Dubrovnika«. Zagreb, 1987. Pojedini među njima u ukupnim svojim rješenjima, kao npr. onaj s puttima nosačima girlandi na pozadini košaraste strukture uopćena su svojina suvremenog stila, pa se — primjerice — javljaju na dekorativnim postamentima pilastara »Cappelle dei pianetti« Tempio Malatestiano — u nedostatku pobliže literature vidi: P. G. Pasini, *Il Tempio Malatestiano* ed. Specimen 1981. fig. 29.

<sup>70</sup> Nakon upozorenja naših stručnjaka o toj problematici opširnije: H. Mc Neal Caplow, *Michelozzo a Ragusa. New Documents and Revaluations. Journal of the Society of Architectural Historians XXI/1972.* pags. 108—119.

<sup>71</sup> Vidi: C. Fisković, *Zadarski sredovječni majstori.* Split 1959. str. 38.



vide već neizbježni putti s različitim predmetima, pa i vijencima o kojima bijaše riječ.<sup>72</sup> A tada se uz njega nalazio i Pavko Antojević te nema sumnje da bijaše upućen u repertoar velikoga majstora i općenito uspinjućeg renesansnog stila. No u Dubrovniku je on — po svemu sudeći — krenuo kasnije, jednako kao što su i slični motivi u umjetnosti tog južnoga grada našli šire svoje odraze tek u slijedećem desetljeću. Osvajajući arhitektonsku plastiku privatnih gradnji stambene namjene, čak su prodrli u samostanske prostorije (kao što su najreprezentativnije one kod franjevac a i dominikanaca u gradu), a isticali su ih oblikovane u kamenu i na pročelja pogotovo nakon što ih domaći klesari u maštovitijim prizorima rasporedili na biforama prvog kata Kneževa dvora koji ostade ogledno mjesto recepcije novoga stila kod nas. Iako ih se ne može smatrati prvim niti najvažnijim oblicima pojašnjene renesanse, radi sagledavanja konteksta nastanka reljefa na portalu Dvora nije na odmet podsjetiti koliko su u drugim dalmatinskim gradovima bili poznati ranije u inačicama srodnijim s uzornim pojedinim rešenjima iz Padove. U to se upliće i veći broj podataka, a između ostalih posebno su zanimljivi posredni doticaji navedenih činjenica sa *Šibenkom* kao drugim našim žarištem razvoja renesansne umjetnosti.<sup>73</sup> A ključne ličnosti tog razvoja u srednjodalmatinskom gradu pod vene-

<sup>72</sup> Uz ranije zapažanje tih motiva u našoj umjetnosti na drugome mjestu: M. Prelog, Dva nova putta Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovome djelu. *Peristil* 4/1961. — valja se podsjetiti da ih u samome Dubrovniku bilježe arhivski izvodi u različitim likovnim kombinacijama: J. Tadić, n. dj. I. dok. 440. god. 1459. a u najdotjeranijem obliku pokazuju konzole u sakristiji dominikanskog samostana podignute zalaganjem Paskoja Miličevića: C. Fisković, n. dj. 1947. fig. 1. Čini se pak da se putti u plastičkim umjetnostima na tlu Dalmacije sredinom 15. stoljeća osobito koriste unutar sepulkralne spomeničke vrste s kojom su preko trogirске kapele bl. Ivana Ursinija dostigli i kulminaciju promjene. U vezi s time može se pretpostaviti da su dva ovdje prvospomenuta bila u sastavu grobnice biskupa Jurja Šišgorića, koju je oblikovao Juraj Matijev oko 1453. godine u prvoj južnoj kapeli šibenske katedrale. I. Fisković, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibenku. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu* 3—6/1984. str. 123. Ta je grobnica, naime, najvjerojatnije bila nalik na ranije Jurjevo djelo istog sadržaja — grobnicu zadarskog biskupa Lovra Veniera iz 1449. godine. Od ove su se pak našli samo ulomci grobne ploče s likom poleglog pokojnika, a kompozicijski su posve srodni reljefu na očuvanoj šibenskoj. Ali iz ugovora o izradi starijeg primjerka: I. Petricioli, Juraj Dalmatinac i Zadar. nav. *Radovi* 1984. str. 198. dok. 6. — saznaje se da je na svakome uglu grobnice trebalo oblikovati »unum puerum nudum«, što označuje krilatog putta, jer se u izvornome tekstu dalje objašnjava »pueros nudos ad modum angelorum«. Stoga smatram da je i grobnica prvog šibenskog humanističkog biskupa također bila urešena s puttima, od kojih su ostala samo dva grbončša iz ugaone postave. Općenito su se oni kao simboli genija umrlih rabili na grobnoj plastici 15. stoljeća. a u jadranskom bazenu kao što sam već bio istaknuo: — I. Fisković, n. dj. 1984. bilj. 61. — najranije ih pokazuje s natpisnim rotulusom Rafaela Fulgosija iz 1429. godine u Padovi, i to putte s natpisnim rotulusom u rukama kakav se upravo spominje na Venierovom spomeniku u Zadru.

<sup>73</sup> Širi prikaz stanja: I. Fisković, Spomeničko blago starog Šibenika, Moćnosti 4—5/1986. Također s naznakama nazočnosti dubrovačkih majstora oko izgradnje šibenske katedrale: I. Fisković, Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca i Šibeniku i Splitu, *Radovi Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Zadru* — 1981, str. 153—159.



vijanskom vlašću spominju se u dokumentima na koje smo se usput osvrnuli, dokazujući puteve uzoraka iz načelno iste umjetničke skupine s kojom smo povezali dubrovačke reljefe. Međutim, problem odnosa u Šibeniku djelatnih umjetnika s renesansnim vrelima u *Padovi* mnogo je složeniji i zasnovan na drugdje obrađenim poglavljima domaće povijesti umjetnosti,<sup>74</sup> pa ga ovom prilikom ni ne kanim opsežnije razlagati. Ono ipak na što bi valjalo upozoriti da se donekle osvijetli i širi kontekst nastajanja reljefa kojima je posvećena ova radnja, jesu podudarnosti skulptorskih nekih dijelova šibenske katedrale s djelima 15. stoljeća iz padovanske umjetničke baštine.<sup>75</sup>



Šibenik, Katedrala, putto sa zaglavnog kamena južne apside

Zamjećuje se, naime, prenošenje nekih motiva sa Mantegninih slika ili Donatellovih reljefa na plastički ukras najveličanstvenije crkve renesasnog graditeljstva u Dalmaciji. Ta veza podvlači opći značaj dvojice velikana barem onoliko koliko ističe vrijednost i kompleksnost šibenske građevine. Tako primjerice *lik putta na zaglavnome kamenu* u obliku plastične volute vrh luka južne apside preuzet je s arkada arhitektonski razvijene pozadine na reljefu »Cudo s mazgom«

<sup>74</sup> Iscrpno o tome s mnogo novih i važnih zapažanja piše J. Höfler u radnji koja se tiska u Radovima Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Zadru — 1987.

<sup>75</sup> Također je do sličnih opažanja došao i kolega J. Höfler iz Ljubljane, spominjući ih u rukopisu navedene radnje u koju mi je pružio uvid. Iz pisama koje smo kasnije razmjenjivali doznajem da je i on došao do zaključaka o nuždi pojačavanja Culinovićeve uloge u Šibeniku.





Šibenik, Katedrala, Reljef sv. Jeronima na sjevernom pročelju

velikog oltara Sv. Antuna u Padovi.<sup>76</sup> Kao što je poznato, taj je brončani reljef izradio Donatello oko 1448. godine, smjestivši živopisni prizor pred idealiziranu arhitekturu koja podsjeća na rješenje Malatestinog hrama u Riminiju, gdje se događaj čuda i zbio.<sup>77</sup> Već sam ranije bio upozorio da je taj motiv vjerojatno preuzet iz crteža Jacopa Bellinija, općenito važnih za objašnjavanje umjetnosti Jurja Dalmatinca. Veza s Donatellom ovdje je ipak uvjerljivija s obzirom da su neki od *putta tubača* koji u parovima natežu cvjetne girlande na gornjem vijencu tran-

<sup>76</sup> Taj je motiv vrlo karakterističan i lako će ga se naći na više mjesta, a za spomenutu komparaciju usp: *H. W. Janson, The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, pag. 162—187, fig. 84 a. — također za druga djela jednog od najvećeg umjetnika quattrocenta spominjana u ovoj radnji: pag. 209—218. figs. 109—111.

<sup>77</sup> Vidi: *Ch. Seymour Jr, Sculpture in Italy 1400—1500*, Baltimore 1966. pag. 125—129; Može se zamijetiti da oblik te arhitekture stvarno podsjeća na unutrašnje ustrojstvo Albertijeva hrama u Riminiju, te da se na lukovima tamošnjih kapela u izvedbi drugih majstora stvarno nalaze isti motivi grboša na ključnome kamenu ali ne redovito i u strogome poretku kao na Donatellovom reljefu. To, dakako, postaje zanimljivo u kontekstu kretanja Jurja Matijeve Dalmatinca kao projektanta šibenske katedrale između Padove i Riminija bez obzira što se rečeni luk južne apside u Šibeniku ne može smatrati njegovom izvedbom i što se inače pokazao slabije osjetljivijim na renesansne pojave iz tih sredina: *I. Fisković, Juraj Dalmatinac u Anconi, Peristil* 27—28/1985.



septa i sjeverne apside katedrale u Šibeniku nalik pojedinim puttima s vijenca također brončanih reljefa propovjedaonice iz crkve S. Lorenzo u Firenzi.<sup>78</sup> Iako se otvara mogućnost da su izvođačima kamene plastike zrelorenesansnog htijenja bili poznati uzori s dalekih spomenika, još više nas ti šibenski reljefi, koji se ne mogu povezati s djelom Jurja Dalmatina, podsjećaju na sitnofiguradne frizove nad svetačkim likovima s Mantegnina triptiha Sv. Zena u Veroni.<sup>79</sup> A na padovanskim freskama glasovitog slikara u crkvi Eremitani, na slavlolu u pozadini predstave Sv. Jakova pred Herodom, ponavlja se spomenuti oblik ključnog kamena s *malim grbonošom* na voluti.<sup>80</sup> U istoj kapeli, na frizu arhitekture s prizora »Privođenje sv. Jakova« naslikan je reljef *ležećeg starca* poput završnog lika s istog friza u Šibeniku.<sup>81</sup> A svi su ti motivi na našoj crkvenoj gradnji rabljeni baš kao na rečenim slikarskim djelima: mimo neposrednog sadržaja cjeline u svojstvu ornamenta osnovnog okvira koji je suvremeno stvaralaštvo imao povezivati sa zamišljenim antičkim uzorima i klasičnim oblikovnim načelima.

Tim značajnijom se čini konstatacija da se čitavome nizu figuralnih motiva iz plastičke dekoracije najmlađe dalmatinske katedrale, dakle, porijeklo razaznaje u padovanskoj likovnoj baštini. S obzirom na dotadašnju usmjerenost stvaralaca zaslužnih za oblikovanje šibenske stolnice i djelotvorno njihovo preuzimanje morfoloških i ikonoloških spoznaja s uže venecijanskog područja,<sup>82</sup> to nije nimalo neobično. Ali je zanimljivo da je postupak pojačan s dozrijevanjem renesanse, te da se čini najgušćim u vremenu kad je u Šibeniku boravio Juraj Čulinović. On se pak školovao u Padovi upravo u vrijeme dok je većina od nabrojanih tamošnjih umjetničkih djela nastajala.<sup>83</sup> Bio je vezan uz majstora Squarcionea koji je posredno ili neposredno bio još bliži s njihovim tvorcima, a Čulinović ga je ošteti iznošenjem nesumnjivo dragocjenih crteža iz njegove radionice (pa ih je stari umjetnik do smrti, tijekom desetogodišnjeg uzaludnog nastojanja uporno zahtijevao natrag). U

<sup>78</sup> Usp: L. Becherucci, Donatello: I pergami di S. Lorenzo, Firenze 1979.

<sup>79</sup> Vidi: M. Bellonci, L'opera completa del Mantegna. Milano 1966. pag. 94—95. tav. XX—XXIV.; također E. Tietze — Conrat, Mantegna — Paintings, Drawings, Engravings. London 1955. figs. 9, 11, 18, 36—39.

<sup>80</sup> Usp: G. Fiocco, L'arte di Andrea Mantegna, Venezia 1959. — u knjizi su sakupljeni i obrađeni mnogi podaci relevantni za naša razmatranja, ali se ovom prilikom ne upuštam u detaljniju njihovu obradu, iako uporišta pretpostavkama nisu samo likovne prirode.

<sup>81</sup> Daljnje analogije vidi: *Isto*, tab. 137—138; Za širu problematiku vidi osobito radnju S. Kokole u ovom broju Priloga, sa sadržajem koje bio sam upoznat i prije tiskanja, te mi je radi otklanjanja mogućih koincidencija autor ljubazno poslao kopiju prve verzije rukopisa. Naši osvrti, međutim, odnose se na različite stavke i aspekte istog spomenika, ali nezavisno ističu ulogu Padove u prvi plan.

<sup>82</sup> Kako sam to iznio tumačeći rad A. Busata i L. Pincina: I. Fisković, Za proširenje djelatnosti Jurja Dalmatina u Šibeniku, Zbornik za likovne umjetnosti MS — 13, Novi Sad 1977. i drugdje, a povodom jednako izražajnog oslanjanja Jurja Matijeve na tamošnje likovne uzore, uoči opširnije obrade problema neka upozorenja iznio u radnji: Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatina u Šibeniku, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3—6, Zagreb 1982.

<sup>83</sup> Usp: K. Prijatelj, Juraj Čulinović, Zagreb 1960.





Šibenik, Katedrala, vijenac na sjevernom pročelju



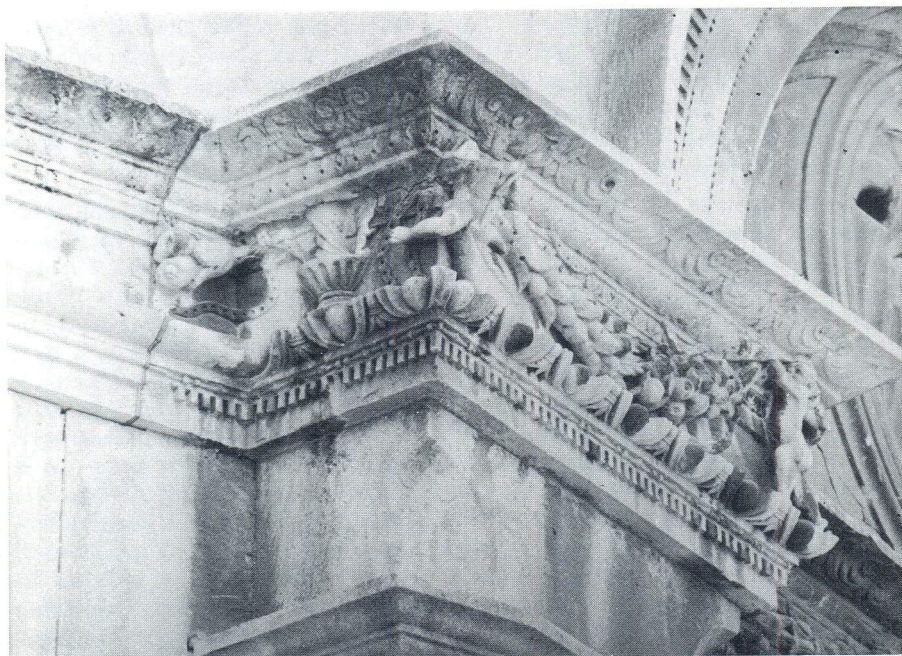
Šibenik, Katedrala, vijenac na sjevernom pročelju

njima se krajnje mogu slutiti poticaji za nabrojena kiparska ostvarenja na gradnji, pogotovo s razloga što pripadaju fazama ostvarenim izvan udjela dugogodišnjeg protomajstora Jurja Matijeve Dalmatince.<sup>84</sup> S njime je pak Čulinović bio u vezi čak i prije negoli mu je oženio kćerku, sklapajući potom poslovno partnerstvo trgovačke naravi i preuzimajući na tom polju graditeljeve obaveze tijekom njegovih dužih izbivanja iz Šibenika.<sup>85</sup> Također je vrsni slikar — prema dosad uvriježanim procjenama — zanemarivši svoja umijeća, osobno poznavao slijedećeg protomajstora katedrale Nikolu Ivanova Firentinca.

<sup>84</sup> O tome naročito *J. Höfler* u najavljenoj radnji.

<sup>85</sup> Vidi. *J. Kolendić*, n. dj. dokumenti iz razdoblja 1459—1475.





Šibenik, Katedrala, vijenac na sjevernom pročelju



Šibenik, Katedrala, vijenac na sjevernom pročelju



To potvrđuje dokument koji se izravno odnosi na veliko gradilište katedrale,<sup>86</sup> tada zacijelo bolje poznato starijem Šibenčaninu negoli nedavno pridošlom strancu. Utoliko se i otvara pitanje općenitijeg njegova utjecaja na njeno plastičko usavršavanje s napomenom da i nerazriješeni reljef s likom sv. Jerolima u luneti transepta otkriva stanovita slikarska svojstva svoje kompozicije i plastičke obrade.

U povijesnim izvorima i likovnim izvedbama duž hrvatskog primorja još bi se našlo povoda sličnim opažanjima, ali je prilikom objavljivanja novih saznanja o dubrovačkoj plastici renesansnog značaja dovoljno s navedenim naznakama o drugim spomenicima opravdati tumačenje njihova porijekla. Nikakve sumnje, naime, nema da su i Antojević i Čulinović kao sudionici renesansnog uzdizanja u tom pogledu najnaprednijih naših sredina bili vezani poglavito uz *venecijansko-padovanski umjetnički krug*. Stvoren u životnoj vezi najjačeg trgovačkog centra u tom dijelu Evrope i važnog rasadišta humanističke kulture stvarane oko čuvenog sveučilišta, pronosio je taj krug svoje utjecaje na istočnu obalu Jadrana najjače u 15. stoljeću. Nezanemariva je u tome bila uloga slavenskih umjetnika koji su se, čak bez obzira na svoje likovne sposobnosti i stvaralačke domašaje, tome priklanjali jer su bili sudionici prekretnog doba jednako kao i svi oni koji su im u primorskim gradovima omogućavali rad podržavajući očiti napredak bez raskida sa starim navadama u shvaćanju i tumačenju značenja umjetničkih djela. A u jednome i drugome, u dubrovačkom i šibenskom slučaju, među kojima smo dokazali stanovite usporednosti, potvrdila se i rastuća težnja za svjetovnom tematikom u plastičkom izražavanju. Način na koji je ona preuzimana iz različitih vrela, upozorava na provincijalnost sredine koja ih je i nejednako razlagala, kombinirajući višestruka njihova određenja. No uza sve to, posredstvom takvih opažanja može se dokazati da je u našem primorju skulptura kroz 15. stoljeće ostvarila najjači napredak među ostalim vrstama likovnog stvaralaštva. Držeći, pored spomenutih, na umu likovna zbivanja u Trogiru, pa Splitu i drugim gradovima, ujedno moramo ustvrditi kako je sedmo desetljeće u tim uvjetima urodilo konačnom prevlašću renesansnog izraza, odnosno suzbijanjem dotad cvatuće gotičkorenesansne manire prijelaznog karaktera. Dijelom je tome pridonijelo povodenje za likovnim uzorima iz djela najvećih suvremenih umjetnika, što je samo pospješilo rad ionako plodonosnih i vrsnih domaćih majstora.

<sup>86</sup> Isto, dok. 92: godine 1487. Nikola Ivanov se potvrđuje za protomajstora katedrale a u prisustvu Jurja Čulinovića.



SUR LA SIGNIFICATION ET L'ORIGINE DES RELIEFS RENAISSANCE  
ORNANT LE PORTAIL DU PALAIS DU RECTEUR A DUBROVNIK

Igor Fisković

L'étude offre un compte rendu analytique relatif aux quatre petits reliefs qui, d'après un document d'archives furent, en 1463, incorporés au portail principal du Palais du Recteur à Dubrovnik. Etant donné l'interprétation historique et iconographique qu'elle contient, l'étude permet certaines considérations théoriques sur la culture et l'art de la Renaissance en Europe. Elle développe le rapport entre les centres culturels et la province, ainsi que le rôle des villes-Etats politiquement interdépendantes telles que Dubrovnik, dans la diffusion des idées humanistes. D'une part, elle provoque des questions relatives à l'application des contenus profanes dans la sculpture sur une architecture représentative, à destination administrative, avec une considération particulière quant à l'utilisation des sources littéraires antiques. D'autre part, elle découvre les modèles graphiques provenant d'Italie qui ont servi lors des créations sculpturales de la même époque en Dalmatie et, à ce propos, elle offre un recueil des données historiques connues. Ainsi se referme un ensemble thématique qui indique les relations d'actualité de l'art du littoral oriental de l'Adriatique avec le cercle culturel vénéto-padovain, à l'époque de la pleine Renaissance. Dans ces rapports, l'échange de créateurs plastiques fut décisif, soit de la part des Italiens au service de Dubrovnik ou de celle des Dalmates étudiant en Italie, d'où, sur la base d'une documentation certaine, se créa une mosaïque intéressante de faits et de connaissances.

Partant d'une estimation des caractéristiques de style du complexe architectural et plastique du Palais du Recteur à Dubrovnik, on peut constater l'inspiration précoce de la forme totale et de ses articulations détaillées dans les sphères intellectuello-humanistes. Cela est surtout visible sur le portail où l'ornementation riche en reliefs, utilise les très vieux motifs du combat entre le Bien et le Mal. Ce cycle, réalisé vers 1435, avec des réminiscences de plastique d'église de l'époque romane en ville, a été complété, après trois décennies, par des reliefs autour desquels se concentrent les observations ultérieures. Quoiqu'ils conservent une impostation gothique dans le cadre du portail, individuellement, ils sont organisés de façon très classique. En déchiffrant les différentes scènes allégoriques, dans leur origine et par leur sens, l'auteur propose d'y lire un message peint qui nous parle de la victoire de l'amour terrestre, comme vertu choisie, sur la force brutale et toute discorde entre les hommes. Outre le fait de découvrir une des thèses de la pensée néoplatonicienne, il souligne l'utilisation d'importants symboles antiques et de personnages mythologiques populaires. Il unit la scène à quatre parties sous le titre »allégories de Vénus«, et souligne la situation politique de Dubrovnik d'où, d'ailleurs, l'idée du thème pouvait naître. Fut décisive, dans ce cas, la neutralité de Dubrovnik, entre l'Islam et la Chrétienté, ainsi que l'organisation sociale interne de la petite République qui, sciemment, s'opposait à l'élevation des tyrannies de l'époque.

Du point de vue artistique, il trouve les sources, pour les compositions réalisées, dans les dessins du maître toscan A. Pollajuolo qui n'avait pas de contacts directs avec la culture adriatique. C'est pourquoi il considère Paulus Ragusinus, médailleur honoré dans les principales villes de la Renaissance italienne et connu dans sa patrie slave comme Pavko Antojević Bogičević, comme celui qui aurait transmis ces modèles. Etant donné qu'il est mentionné parmi les collaborateurs de Donatello à Padoue, et que, à partir de 1461 et jusqu'à sa mort aux environs de 1478, il fut au service de la République de Dubrovnik où il était né et avait sa famille — la supposition suivant laquelle il serait l'auteur de ces reliefs, est valable. En faveur de cela est analysé leur modelé de plastique fine et s'éloigne la possibilité que deux maîtres aient pu y travailler — comme on le supposait auparavant. Ensuite, en soulignant les liens de la Dalmatie avec Padoue lors de l'apparition du style Renaissance dans la sculpture croate, s'énumèrent d'autres et nombreuses données importantes. Parmi celles-ci se trouve l'attestation que le peintre Juraj

Čulinović, connu sous le nom de Giorgio Schiavone, quittant l'école de Squarcione, avait emporté un nombre important de feuilles graphiques, dont deux avec des actes de Pollajuolo. Cela signifie que des inventions apparentées étaient autant à la mode sur le sol de l'Italie que connues en Dalmatie. Et, justement, le cercle des artistes de l'époque de Paulus Ragusinus et Giorgio Schiavone les ont diffusées sur un grand nombre de monuments, particulièrement à Šibenik et Zadar. De même, on trouve à Dubrovnik la confirmation de désir stylistiques semblables, et les reliefs mentionnés sont surtout intéressants par leur stylistique raffinée et leur contenu ingénieux. D'autant plus facilement se découvrent, dans des observations plus vastes quant à leur signification et origine, les voies d'importation des nouveautés stylistiques dans l'art dalmate grâce auxquelles la septième décennie du »quattrocento« est définie comme l'époque où se modernise la sculpture provinciale suivant les grands exemples de l'Italie. Ce que cet article éclaire au mieux.