

Izvorni znanstveni rad
UDK 712(497.5 Dubrovnik)(091)“15”
Priljeno: 24.6.2002.

MANIRISTIČKI VRT CRIJEVIĆA U DUBROVNIKU

IGOR FISKOVIĆ

SAŽETAK: Višestranom analizom objašnjavaju se spomeničke osobine ladanjskog sklopa Crijevića na Pilama sa zapadne strane grada Dubrovnika. Pritom se vrt i ljetnikovac sagledavaju u jedinstvenoj zamisli iz sredine 16. stoljeća, cjelovitije negoli dosad. Veća je pozornost usmjerena tumačenju vrta, njegove kompozicije, a posebice skulpturalne opreme izuzetne likovne vrsnoće i ikonografske slojevitosti. Iz toga se stvaraju širi zaključci kako o intelektualnoj klimi i umjetničkim dosezima onodobne društvene sredine samostalne Republike, tako i o razini odraza manirističkog stila u hortikulturnom stvaralaštvu južne Hrvatske.

Ladanjski sklop poznat pod dvostrukim imenom vlasteoskih obitelji Crijevića te Pucića, zapadno od povijesne jezgre Dubrovnika - pod Gracem između Pila i Boninova - vrijedan je pozornosti iz više razloga. Zanimljiv je po položaju u prilično zatvorenom predjelu nadomak staroga Grada te dugome održanju u tkivu zgušnjavanog predgrađa, no nadasve po cjelovitosti uređenja u kojem ljetnikovac i vrt, ničući iz naizgled odvojenih projekata, dosežu jedinstvo dosta jasnog, ali u nas rijetkog stilskog opredjeljenja. Ovaj je pak osvrt usmjeren tumačenju tog svojevrsnog pothvata kroz objašnjenje vrta, odnosno prvotne njegove zamisli i izuzetne, spram ostalom istovrsnom naslijeđu vrlo osebujne i samosvojne opreme.¹

¹ Ovaj je tekst nastao prema bilješkama za predavanje održano u sklopu obilježavanja petstogodišnjice Gučetićeve perivoja u Trstenome, u Dubrovniku u prosinca 1994. godine, odnosno doradom izlaganja na savjetovanju “Povijesni vrtovi, perivoji i parkovi primorske Hrvatske”, upriličenom 22. travnja 1998. god. u Splitu. Vidi *resume* u ediciji istog naslova, Split 1999: 173, 205.

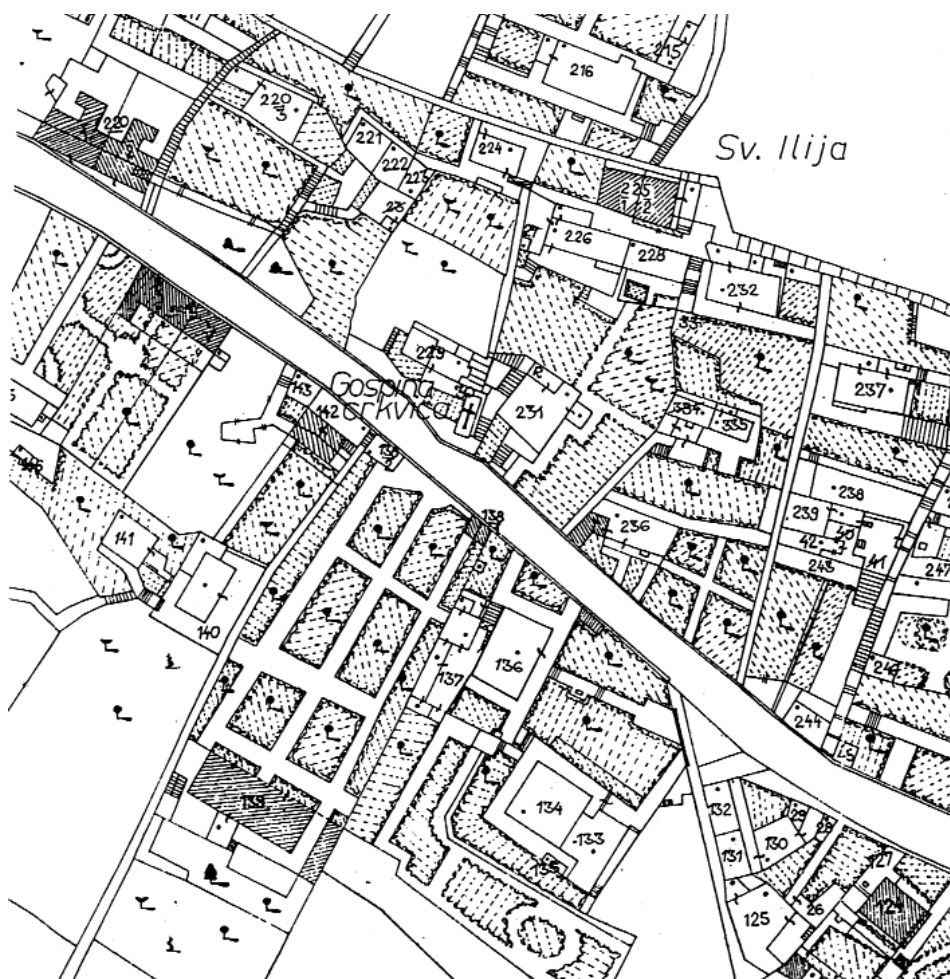
Sastojeći se, naime, od šezdesetak iz kamena klesanih a pojedinačno različitih, dapače, iznimnom maštovitošću i znatnim kiparskim umijećem oblikovanih stupova, ta nam je oprema otvorila osobita viđenja Crijević-Pucićeve ljetnikovca. Osim što je otkrila osebujna estetska postignuća svojstvena dobu njegova nastanka, upozna je nas sa svjetonazorima iz kojih je cjelina izrasla s težnjom ne samo za zaokruživanjem ugone prostora ladanja, nego i rastvaranjem nekih umnih ili simboličnih sadržaja u njima, koji uvećavaju idilu čovjekova boravišta. Povrh svega se dala uočiti duhovna i intelektualna suglasnost u komponiranju cjeline vrta, te odabiru motiva njegove skulpture, koja mu nije tek puki ures, nego ga natapa vrlo slojevitim značenjima.

Zaključivanja o tome pružila su podlogu sagledavanju sklopa kao odlično domišljenog djela manirističkoga stila, inače u hrvatskoj umjetničkoj baštini krhko izlučenog, a u hortikulturnim predajama gotovo nezabilježeno. U ovome pak primjeru očito je suglasje između svih činitelja cjeline, premda se svaki pojedinačno povodi za suvremenim načelima svojeg oblikovanja, što nadilaze svekolika dubrovačka iskustva. A iz sustava njihova međusobnog dopunjavanja, uz suglasna posezanja kojima je oblikovan ljetnikovac i vrt, očitava se i smisao čak nedorađenih ili po svoj prilici nestalih, odnosno prvotno vjerojatno danih ali nikad potpuno ostvarenih članova. Raspletanje svega toga u ime prepoznavanja vidljivoga spomenika jest predmet razmatranja ovoga priloga poznavanju dubrovačke baštine iz 16. stoljeća.

Prije svega, što se tiče smještaja nužno je uočiti, prema starim likovnim prikazima, da predio zapadno urbanoj jezgri Dubrovnika bijaše pokriven vrtovima barem od vremena nakon velikog potresa koji je 1667. godine promijenio lica i naličja okružja.² A među sagledivim vrtovima ovaj Crijevićev - nastavši zasigurno prije - ističe se veličinom, iako ga je na sjevernom rubu naknadno okrnjila cesta, probijena početkom 19. stoljeća. Otada je ladanjski sklop u rukama uglednih Pucića doživio i druge znatnije promjene, jer se vezao uz nove običaje i prilike preustrojem unutrašnjeg prostora za kretanje kočija, i to u svoj širini vrta postavljenom elipsom od preinačenog ulaza do zgrade starog ljetnikovca.³

² Tomu za potvrdu usp. razmatranja i priloge u uvodnim dijelovima knjige Nada Grujić, *Ladanjska arhitektura dubrovačkog područja*. Zagreb 1991.

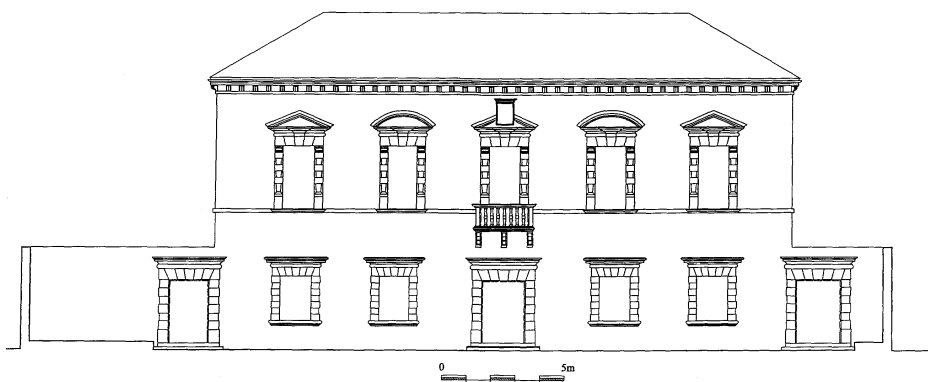
³ Usporedi dva nacrtu koja donosim iz dokumentacije *Instituta za povijest umjetnosti* u Zagrebu.



Slika 1. Katastarski snimak ladanjskog sklopa Crijevića na Pilama u Dubrovniku

Svejedno je predočiva izvorna pravokutna velika zemljišna čestica, položena poprečno na usponu k Boninovu, u blagoj udolini kao prirodnoj svojoj kolijevci između Graca s juga i sučelišnih, također stjenovitih obronaka Ilijine glavice. Po svojim je razmjerima ta katastarski omeđena površina najprostranija među ostalim, donekle joj sukladnima po namjeni u okružju,⁴ sadržajno i najrazvedenija a vješto uprikladena građevini kojoj pripada i u službi

⁴ Vidi preriš navedene katastarske karte u prilogu.



Slika 2. Pročelje ljetnikovca Crijević okrenuto velikom vrtu

koje je zacijelo nastala. Taj je pak ljetnikovac položen uz hridi uzdignute na južnoj polovici posjeda, te u liku iz zrelog 16. stoljeća s glavnim pročeljem okrenutim sjeveru,⁵ ostavlja vrtu pred sobom veći dio zaravni na nižoj nadmorskoj visini.

Uza svu zaklopljenost u reljefu tla, ladanjski je sklop ograđen visokim zidom te mu je naglašena izdvojenost u okolišu, uobičajena privatnim imanjima izvan gradova Sredozemlja od starine. Međutim je u ovome slučaju zamjetno zanemarivanje dalekih pogleda, otklanjanje mogućnosti vizualnog dodira sa slobodnim krajolikom, što bijaše inače traženo i postizano u većini dubrovačkih ljetnikovačkih primjera.⁶ Umjesto toga, postignuta je zavidna

⁵ O ljetnikovcu je dosad najpodrobnije pisala Nada Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«, u: *Zlatno doba Dubrovnika u XV. i XVI. stoljeću. Katalog izložbe*. Zagreb: MGC, 1987: 322. Unutar monografske obrade naglašava da ljetnikovac Crijević-Pucić »mnogim obilježjima odstupa od standardne tipologije dubrovačke ladanjske arhitekture«, »...jedan od rijetkih koji je moguće dovesti u izravnu vezu s nekim osnovnim načelima renesansne arhitekture.« Navodeći u tom smislu traktate Serlia, smatra da je njegov projektant poznao sjevernotalijansku arhitekturu velikih meštara manirizma. Povezujući pritom neke elemente građevine, pretežito dekorativne obrade, te srodne samo izabranim sastavcima vrtne opreme (koju uglavnom izdvaja iz pothvata oblikovanja zgrade), s antirenesansnim htijenjima zaključila je da je »ljetnikovac sagrađen potkraj 16. stoljeća».

⁶ N. Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«: 322, bilješka 13. Također i A. Deanović, »Vrtna arhitektura.«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV. Zagreb, 1966. Dva paviljona u uglovima sjevernog dna Crijevićeva vrta zacijelo su nastala tek pri prošlostoljetnom uređenju ulaza i čitave pročelne strane vrta, otvorene ka novoprobijenoj cesti. U tom kontekstu je još otvoreno pitanje postanka Gospine crkvice, sada usađene u stijene preko puta ulazu u perivoj, a vrlo lako pripadajućoj jednoj od starijih faza njegova uređenja, pokazujući morfologiju dubrovačkih klesara iz razvijenog 16., bolje reći ranog 17. st. s izrazom kojih se njezino pročelje i stilski prilično slaže.



Slika 3. Sjeverno pročelje ljetnikovca sa stuporedom prema vrtu

usredotočenost unutrašnjem oblikovanju vrta, koji osobitim svojim vrsnoćama nameće posebna vrednovanja. Može ih se izvesti ponajprije prema grafičkoj podlozi, odnosno priloženom crtežu tlocrta, koji je sačuvala katastarska mapa predjela iz 1837. godine, te ih dopuniti sumarnim ogledom arhitekture interferirajuće s temom vrta što, naposljetku, omogućava odgonetavanje skulpturirane opreme koja me i privukla obradbi cjeline.

Pogledom pak na nacrt iz starog katastra stječu se uvodne spoznaje o ladanjskoj cjelini, s pretpostavkom da je uistinu preneseno izvorno povijesno stanje.⁷ Veliku vjerodostojnost tome, i bez arheoloških istraživanja zemljanih površina, daje poznata točnost austrijskih geodeta, kao i podudaranje nekih pojedinosti sa stanjem zatečenim na terenu. Spomeničko značenje svemu, dakako, suodređuje vrsnoća same gradnje ljetnikovca te provjerljiva atribucija skulpturalnog namještaja vrta,⁸ pa govorimo o složenom ostvarenju zrelog *Cinquecenta*. Nažalost, nemamo podataka o prvotnoj sadnji drveća i ostalog raslinja, jer ih je pomelo hortikulturno slobodnije uređenje kasnijeg perivoja, a potom i polujavna mu namjena u posljednjim stoljećima opstanka.⁹ No, s određenim iskustvom o prostorima dubrovačkog ladanja, možemo uočiti kako opće odlike, tako i izuzetne osobine izvornog rješenja i krajnje svrsishodnog umjetničkog htijenja. Moglo bi se reći da s njima i znamenita ladanjska kultura na hrvatskom jugu stječe slojevitije dimenzije, čak istančanije estetske kriterije.

Na tom putu, za razliku od dosad odvojenih prosuđivanja ljetnikovca kao glavnog djela s jedne strane, te samosvojne opreme vrta s druge strane, dakle, ustvrđujemo njihovo zajedničko promišljanje i međuovisnost zavidne razine. Uvidamo kako se arhitektura prvog usklađivala s prostornim sustavom drugog (ili radije obrnuto), ne zaobilazeći zakonitosti stila i nadasve računajući na mirenje veličina. Pred prostranošću izduljenog, trajno ozelenjenog i višestruko u tkivu razigranog perivoja, naime, čvršćim se i dostojanstvenijim doima pročelje ljetnikovca kao zgrade za boravak ljudi u mjesecima kad im hladovina, zajamčena okrenutošću sjeveru i krošnjama stabala, bijaše itekako potrebna. To jače gradnja odiše ozbiljnošću pred prozračnim otvorenim pro-

⁷ Vidi prvopriložene priloge iz arhiva službe zaštite u Dubrovniku.

⁸ Prvi je Cvito Fisković, *Naši graditelji i kipari 15. i 16. stoljeća u Dubrovniku*. Zagreb, 1949; 49, 76, 89, upozorio na njihove odlike u sklopu vrednovanja radionice Vicka Lujevog, naznačivši mu u Dubrovniku i Korčuli više djela. Uz proširenje njihova broja i revalorizaciju majstorova izraza, monografski ga obrađujem na drugom mjestu, dijelom i temeljem spoznaja iz ovoga rada.

⁹ Nažalost, od sredine 20. stoljeća započete devastacije nastavljaju se neprimjerenim dogradnjama bočno i otraga uz zgradu ljetnikovaca, vezanima uz namjenu prizemno uvučenog ugostiteljskog sadržaja, posebice pak u čitavoj njegovoj unutrašnjosti s poništenjem izvorne podjele prostorija. Ni obnova zgrade, dane na korištenje *Gradskom orkestru*, od šteta nanesenih granatiranjem Dubrovnika 1991-1992. god., unatoč zahtjevima nadležnih službi, nije bila usmjerena vraćanju izvornih stanja. Tako je izgubljena, čini se, posljednja prilika podrobnije revitalizacije ove iznimno vrijedne arhitekture koju u svakom slučaju preostaje urediti planski zajedno s perivojem.

stom, iako se u tehnikama obrade vanjskih lica nastojala približiti izričaju prirodnog ambijenta iznad dubrovačkih prosjeka, u internim mjerilima opet barem onoliko koliko je oblikovanje samog vrta podilazilo općem redu unesenom u zatvoreni posjed, poglavito sa središnjom i nekoć jedinom građevinom.

Zacijelo je u ladanjskom sklopu uzorno primijenjeno načelo *upokoravanja prirode s harmoničnim*, ostvarenim voljom ljudi, ali i *povođenje arhitektonski skladnog za prirodno maštovitim*, koje se ne zapostavlja e da bi se u konačnici uspostavio *dvojaki odnos reda čovjekova duha i reda okoline njegova življenja*, što bijaše ideal kulture razdoblja.¹⁰ Njime je pak ispunjen kako čitav ladanjski sklop tako i svaki od bitnih, umjetnički nadahnutih i likovno višestruko djelotvornih činitelja zasebno, pa se na njihovu cjelinu temeljitije i osvrćemo. Pritom podvlačimo kako su navedeni sadržaji, u Dubrovniku dotad neviđeni, učinkovito izazvali mijene - bolje reći potakli prijem novina u morfologiji pritom upotrijebljene arhitekture i skulpture, šire čak ishodili promjenom općeg stila, po čemu i osvrt na ta spomenička ostvarenja poprima zanimljiviji smisao.

Ljetnikovac, s ulogom ravnopravne stavke pri raščlambi navedene povijesne cjeline,¹¹ sudjeluje u tome svojom postavom i dimenzijama te poglavito arhitektonsko-plastičkom raščlambom vanjskih stijenki u neprijeporno učinkovitom suodnosu s vrtom. Podignut na razmeđu prednjeg i stražnjeg njegova odjeljenja kao prilično velika, volumenski zatvorena jednokatnica u svojem kubičnom bloku, naizgled je dovoljno snažan da podnese duboke vizure iz geometrijski sredenog velikog prostora pred pročeljem, a ujedno sposoban da zadrži pritisak reljefno razigranih padina otraga. Budući da nam je taj aspekt odlučan, razmotrit ćemo ga opisom samog pročelja koje sudjeluje u sceneriju zanimljivijeg nam vrta, štoviše, sa svojim činiteljima prihvaća i sustav njegova prostornog uređenja. Podrazumijeva se da je gradnja ljetnikovca na ostalim stranama podudarna rješenjima glavne, kao što i u svojoj unutrašnjosti pokazuje disciplinu stila i poštivanje predaja, ali nas -

¹⁰ Vidi: P. Duehm, *Le system du mond. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon a Copernic* - V. Paris, 1939. Za likovne umjetnosti posebno: A. Hauser, *Mannerism - The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. London, 1965., s nizom teorijskih postavki kojima oblikovanje našeg spomenika nesumnjivo odgovara.

¹¹ Mišljenja u dosad jedinom monografskom prikazu ljetnikovca najvjerojatnije će trebati ispravljati u ključnim stavkama datacije, pa i oko stilske interpretacije. Vidi dalje.

ponovit ću - trenutno ne zanima u svim vrsnoćama koliko u posebno promišljenom prožimanju s vrtom, odnosno oblikovnim temama i sadržajima koje zajednički nose. Naime, počevši od prizemlja zgrade, neuobičajeno se s obje strane produžuju zidovi u ravni njezina glavnog lica, spajajući se istočno i zapadno s ogradnim zidom posjeda. Nameće se, dakle, poput svojevrsne brane, u biti pregrade za odvajanje različitih dijelova, srasle sa stanom vlasnika radi punog korištenja i trajnog nadzora. U tim su kulisnim krilima, pak, prolazi koji povezuju prednji i stražnji vrt¹² oblikovani sasvim jednako kao i ulazna vrata ljetnikovca, pa nema sumnje da im je u prvotnoj zamisli dana ravnopravna uloga s ujednačenim vrednovanjem svih prostornih članova ladanjskoga sklopa.

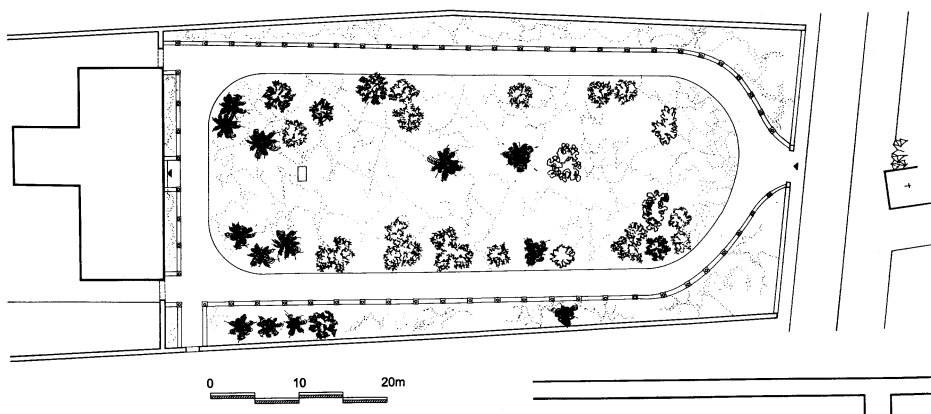
Glavna, sjeverna strana zgrade ljetnikovca je u zoni prizemlja simetrično strogo razvedena otvorima koji položajem i proporcijama teže horizontali u redu četiriju prozora i trojih vrata. Svi su pak okviri plastički ojačani krupnim kvaderima, obrađenima u *bunjato* tehnici klesanja i složenima uz svjetlosne otvore s nazupčenim vanjskim rubom, te jednostavno profiliranim isturenim grednjakom. Zahvaljujući proporcijama svih članova niza, uglavnom mišljenih u kratkim pravokutnicima, trijezno je nametnut dojam statičnosti koji će se obogatiti određenjima vrta. Nad njima, prvi kat preuzima isti raspored otvora, naravno, bez postranih vrtnih prolaza, a između dva para prozora, središnja vrata naglašava balkonom, koji mu se podređuje skromnom mjerom, odavajući da je nastao poglavito svrhom plastičkog obogaćivanja zdanja.¹³ U srodnoj nakani svi su otvori kata u danim simetrijama dosta viši od prizemnih, sljedno običajima u nakani rastvoreniji svjetlu, a sa reljefno raščlanjenijim okvirom reprezentativnije sročeni, kako je već dolikovalo prostorijama za boravak vlasnika. One su iznutra očito više od prizem-

¹² Usp. isto. Budući da se ti izvorni produžeci prizemne zone pročelja sastoje od jednog zida i u asimetričnoj postavi uvjetovanoj konfiguracijom terena, nije nužno čitavu - u području neprijeporno iznimnu arhitektonsku zamisao vezati uz "afirmaciju horizontalne estetike, kategorije što se nalazi u Vitruvija". Radije bih to shvatio kao spretno udovoljavanje dimenzijama vrta, odnosno čitavog imanja, koje ljetnikovac, pomoću bočno dodanih samih zidova kao spojeva s vanjskom ogradom prostornog sklopa, dijeli u dva odjeljaka različitih ustroja i namjena. U svemu se, dakako, očituje jedinstvenost zamisli i cjelovitost zahvata sa zajedničkom kompozicijom ljetnikovca i vrta, što se dosad drukčije tumačilo.

¹³ Naglašavajući nad samim otvorom glavnog prizemnog ulaza središnju os čitavog pročelja, balkon s karakterističnim stupcima i konzolama izrazito manirističke tipologije klesan je u geometrijskim formama koje se namjerno odvajaju od ključnih arhitektonsko-plastičkih elemenata pročelja, a ne veže se na prvi pogled uz narav rada glavnog kipara na pothvatu gradnje. Slijedom toga moglo bi se pretpostaviti da su V. Lujevu prepuštani samo skulptorski radovi.



Slika 4. Stupovi istočne strane vrta u poretku iz 19. stoljeća



Slika 5. Tlocrt vrta uređenog u 19/20. stoljeću

nih, kako daju znati sami otvori, iako plitki plošni vijenac - pružen na razini na koju se naslanjaju prozori kata - dijeli čitavo oplošje pročelja u dvije gotovo jednake zone. Glatkom obradom taj se vodoravni vijenac razlikuje od kamenog zida, koji se, po svoj prilici, prvotno predviđalo čitavog ožbukati kako bi se bolje istaknuli svi raščlambeni postupci naizgled jednostavne, a u biti vrlo slojevito osmišljene arhitekture.¹⁴

Poradi postizanja što monumentalnijeg dojma, a u jeziku stila, pojedinačno su okviri katnih otvora bogatije obrađeni istorodnim tehnikama kao u donjoj zoni, dok su im oblik i dimenzija ključni za kompoziciju, jer joj svojim smireno dostojanstvenim ritmom i promjenom proporcija daju glavni pečat.¹⁵ Osobito je pritom zamjetljiva izmjena trokutnih i lučnih zabata iznad reljefno jednako ojačanih natprozornika, dok su zatvorena polja ispunjena nježno klesanim ornamentom kojim vlada kičenost vegetabilnih motiva uzetih iz stvarnog obličja raznog lišća te maštovito složenih. Zabatni trokut onog središnjeg nad jedinim vratima prekinut je radi ugradnje kiparski obrađenog grba u raskošnom okviru, sličnog tematskog opredjeljenja,¹⁶ što zajedno s balkonom, kruto opskrbljenim plastički odmjerenom ogradom na nosačima, bitno ističe središnju os široko rastrtog plašta pročelja. Na njemu osobito snažno određeni, međusobno u jasnoj simetriji različito ocrtani otvori postaju odlučni raščlambeni motiv arhitekture, kojoj možda za suglasnost s konvencijama stila nedostaje odgovarajuće snažan potkrovni vijenac, ali se i takav lik palače podvrgava vrtnom okolišu. Zbog veze s njime, prozori su uistinu veći negoli na mnogim okolnim starim ljetnikovcima, a rađeni uz primjenu klesarskih tehnika koje će u kamenome namještaju vrta postići morfološki suglasne i tematski donekle srodne učinke.

Sve to na otmjenom zdanju čini oblikovno i ritmički usavršenu kompoziciju na razini koja gotovo nije uvriježena u dubrovačkom graditeljstvu, te se

¹⁴ *Nacrt pročelja*, Planoteka Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu. Detaljniji opis daje Nada Grujić (N. Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«: 322). U prvotnom sumarnijem prikazu iznosi pak drukčija, nama bliža uvjerenja o kompozicionom sustavu: Nada Grujić, *Prozori dubrovačke ladanjske arhitekture*. Zagreb: JAZU, Rad, 399, 1982: 40.

¹⁵ S obzirom, naime, na reljefnu isturenost svih okvira otvora, posebice pak postavu i obradu vodoravnog vijenca, svo je pročelje po svoj prilici bilo ožbukano, ili se bar tako predviđalo, drugaćije od najvećeg broja renesansnih dubrovačkih ljetnikovaca.

¹⁶ Figuralne pojedinosti kao i svojstva vegetabilne ornamentike slijede u najvećoj mjeri odlike rada V. Lujeva, te se kičena izvedba ubraja među uspješnija ostvarenja dubrovačke, još nepotpuno proučene kamene grboslovnice u kojoj je zahvaljujući plodnoj naružbi 16. st. korčulanski kipar - kako ću naknadno osvjetliti - ostavio širi svoj trag.

predmnijeva *strani projekt* za čijim podrijetlom valja još tragati. Povode, kao i putokaz tome, dakako, daju podaci o skulpturi koje iznosi analiza koja slijedi, dok se posebnost i arhitektonskog rješenja lako može dokazati. Zasad ipak naglasimo kako se značajne posudbenice iz istovremenog zapadnoeuropskog, tj. vanjskog domišljanja stila pravodobno stopiše s domaćim predajama, navadama ili htijenjima u trijeznoj ravnoteži.¹⁷ Utoliko je važno da se vanjština ljetnikovca načelno uskladila s rješenjem vrta, čak posjedujući neke estetske crte podudarne onima koje nalazimo kao stilska određenja sustava hortikulturnih površina i njihovih likovno-plastičkih dopuna. Suvišno bi k tome bilo naglašavati da se sve to, naravno, odvija u sklopu koji je u neposrednom predgrađu Dubrovnika, bez gospodarskih sastavnica, bio namijenjen čistom ladanju, odnosno pukom uživanju protoka godišnjih doba pod južnim nebom. Stoga se u njegovom prostoru, kao i dugom dobu života, estetski činitelji najčitkije prepleću i izjednačuju s etičkim pretpostavkama utemeljenja i oblikovanja u duhu kasnorenesansnog kulturnog i stilskog razdoblja.

Unutar vrta, dakle, ljetnikovac se kao izvrsno arhitektonsko djelo očitava i činiteljem aktivne razdiobe velike ograde Crijevićeva posjeda u dva nejednaka dijela. U južnom, priklonjenom strmom brijegu Gradac, pritom su ostala kaskadno ustrojena manja odjeljenja, bitno drugačija od sjeverne polovice pred zgradom. Moguće je taj manji dio s visokim podgradama terena, mahom ispunjenog reljefno izražajnim hridinama, izvorno bio "prirodni vrt" svojstven hortikulturnim posezanjima razvijenijih sredina u jeku poznog humanizma.¹⁸ Primjerno se, naime, koristi zatečenim strminama i zbijenim stijenama kao slikovitom pozornicom *teatralizacije ljudskog bivališta*, što ga onda, kao drugi pol sofisticirane slike ovozemaljske jave, na svoj način dopunja opružena zemljana ravan ispred samog ljetnikovca. Na srodno promišljenim susretima, uostalom, sazdana je i morfologija arhitektonsko-plastič-

¹⁷ Prema dosadašnjem pisanju, naime, mislim da nema više razloga odvajati arhitekturu ljetnikovca i skulpturalnu opremu vrta, jer se vežu u nizu stilski i estetski srodnih motrišta, čak izvedbenih sukladnosti. Slijedno tome može ih se zajedno datirati u treću četvrtinu 16. st., što mijenja sliku o osuvremenjivanju dubrovačke umjetničke tradicije, a ujedno pripisati u izravne zasluge francuskog majstora Jacoba de Spinis iz Orleansa s tijesnim uključivanjem Vicka Lujeva, njegova iskušanog suradnika, nesumnjivo vičnog i vještog dekoraciji manirističkih nadahnuća, kako se očituje na osvjedočeno njihovim zajedničkim djelima, posebice pompoznom okvirima velikih kipova sv. Vlaha na tvrđavama sv. Ivana pred gradskom lukom i Lovrijenca na zapadnoj hridi Dubrovnika.

¹⁸ O tome npr.: G. A. Jellicoe, *L'architettura del paesaggio*. Milano, 1969.

kih elemenata središnje zgrade, koja strogo od prostranosti glavnog odvaja, ujedno tješnje posvaja južni vrt. Naknadne, prilično nasilne promjene u stanju terasa i litica otežavaju u njemu raspoznavanje možebitnog postojanja i svjesno oblikovanih motiva, zasebne teme *grotte* kao umjetne spilje.¹⁹ No, ako se i ne mogne utvrditi njezino postojanje, držimo na umu kako dinamički raspored prirodnih i stvorenih članova u biti kazuje isto. Svejedno naznačuje zamisao *pozornice drami rađanja svijeta*, koju je manirizam učestalo rabio rješavajući zadatak perivoja uz maštovito, kao ovdje reljefno provedeno uživanje u prirodni ambijenat koji u podanku brijega Gradac bijaše i ostade osebujan.

Ujedno uređenje preostalih, Crijevićevu ljetnikovcu sjevernih i većih površina, olakšava dokučiti shvaćanje čitavog prostora vrta kao *idealnog okruženja kozmosa*, uz posredovanje arhitektonskog činitelja, kojem smo značenje u tom smislu između dvije polovice vlasteoskog prigradskog posjeda ukratko očitali. Svakako je njemu, kao čovjeku prikladnog stana, na razmeđu različito razvijenih ozemlja dokolice, dana oblikovno zasebna, najnaglašenija uloga. A potanje objašnjenje velikog, iz renesansnog iskustva i domaćih predaja izraslog vrta, koji zdanje ljetnikovca čini ljepšim i namjenski uvjerljivijim, provest ćemo prema tlocrtu stanja prije preinaka izvedenih u posljednjih dvjestotinjak godina.

Posve je pak očito da ukupni raspored i razdioba čestica za sadnju raslinja ustvari slijede opći geometrijski poredak *tipično dubrovačkog vrta* iz renesansnog doba.²⁰ U tom smislu je odlučna mreža staza: tri uzdužne i četiri kratke poprečne, nekoć zacijelo omeđene niskim rubnim zidovima kao u mnoštvu drugih primjera. A u ovisnom su sustavu i znatno uže zemljane površine uza sve ogradne vanjske stijenke, pa i pred ljetnikovcem. Tako se određuju tri glavne osovine kretanja, usporedno usmjerene vratima glavne građevine: srednja ulazu u središnju dvoranu prizemlja, a postrane dvama prolazima u južni vrt kroz bočno priključene, nenatkrivene te spretno u zagrljaju samog ljetnikovca iskoristive prostore.

¹⁹ Prema iskustvu oblikovanja *grotta* kao zasebne teme u razvoju vrtne arhitekture od *Cinquecenta*, vidi: *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, III, 1969. - dir. M. Pallottino: 54-55; usp. i bilj. 47.

²⁰ Šire o tome: Bruno Šišić, *Dubrovački renesansni vrt*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU, 1991. Usp. P. Hobhouse, *Gardening through the Ages*. Toronto, 1992.

Unatoč ograđenosti odjeljenja, dakle, naglašena je u organizaciji prostora tema protočnosti ili motiv “bijega prostora”, općepoznati među načelima manirističkog umjetničkog izražavanja.²¹ A duhu istorodnog oblikovanja - po mojem sudu - priklanjaju se i neke nipošto slučajne nepravilnosti u izvornoj raspodjeli staza i sadnih čestica zemlje koju bilježi katastar. Osim što je s četvrtastima, ozidanima sa svih strana tako da popunjavaju većinu površina, uspostavljen neujednačeni uzdužni ritam (pogotovu jer je par srednjih izrazito pravokutnog lika, tj. dužih negoli kraćih), nisu sve ni jednako široke, dok se suzdržanom dinamikom prilagođuju obrisu ograđenog vrta. S obzirom na izostanak sličnih nepravilnosti u prikazu okolnih posjeda i njihova tlocrtnog uređenja, nacrt iz 19. stoljeća se čini vjerodostojnim, pa se u ukupnoj raščlambici sriče neujednačenost odnosa staza i visokog ogradnog zida. Naime, poprečne se izmjenično produžuju do njega, zadirući u rubne uzdužne trake te stvaraju svojevrstna odmorišta s kojima se pobija jednoličnost ionako ne baš savršeno simetričnog ustroja. Svakako se nizom promišljenih pojedinosti pojačavaju doživljajne mogućnosti pri kretanju i boravku u vrtu uz odalečivanje od tradicije, što navlastito obilježava i oblikovanje arhitekture, svjedočeći svekoliku dosljednost zamisli i dorade vlasteoskog sklopa.

Najveći iskorak u otklanjanju monotonije najprostranijeg dijela Crijevićeva vrta ipak su unijeli kameni, izvrsno klesani stupci spomenuti na početku. O njihovim likovno-plastičkim vrsnoćama pišem na drugome mjestu, povodom određivanja umjetničke osobnosti Vicka Lujevog,²² odnosno Vicentiusa Alojzijevega, rodom Korčulanina a radinog u Dubrovniku tijekom treće četvrtine 16. stoljeća, pa ću im ovdje, umjesto gole morfološke analize, više osvijetliti značenje. Ono nam je, naime, ključno da bismo spoznali idejnu osebnost i potpunost ladanjskog boravišta provedenu na obrascu inače vrlo uobičajenih tipoloških činitelja povijesno-hortikulturnih cjelina.

Riječ je, dakako, o stupcima za odrinu, koji bijahu u sastavu dubrovačkih ladanjskih jedinica pojava koliko karakteristična toliko i standardna, već od rane renesanse.²³ Služeći podizanju i grananju vinove loze, ili možda neke

²¹ Usp. C. Weise, *Il Manierismo: bilancio critico del problema stilistico e culturale*. Firenze, 1971.

²² Temeljem izlaganja “Korčulanski kipar Vicko Lujev u Dubrovniku i zavičaju” na skupu “Dani Cvita Fiskovića - 1998.” pripremam širi tekst o majstoru.

²³ O tome iscrpnije u nav. djelima Cvita Fiskovića, Bruna Šišića i Nade Grujić. Iako ih je na širem dubrovačkom kraju, uključujući Korčulu i Lastovo, neprebrojiva množina u ladanjskim, ali i stambenim sklopovima, od 15. do 19. st., može se ustvrditi širenje istih oblika preko Hvara i Splita sve do Zadra, a arhivski se doznalo i za njihov izvoz iz Korčule prema Venetu ili Apuliji, pa čak i Turskoj (Cvito Fisković).

uresne penjačice na odrine nad šetnicama po antičkom običaju, ujedno su u redovima vizualno oplemenjivali prostore opuštenog čovječjeg bivanja na privatnim imanjima izvan grada. Međutim, za razliku od bezbrojnih, radenih u strogo geometrijskim, možemo kazati krajnje svrsishodnim oblicima, šezdesetak ovdje dobro sačuvanih otkriva pretvaranje jednog uvriježenog *činitelja ugone ladanja* još i u pravog *nositelja na istoj osnovi razvijenih intelektualnih sadržaja*. Nepresušnoj maštovitosti zajedničkog nazivnika na njima iskazanoj potpuno odgovara istančana kiparska obrada s čitkim naznakama idejnog i estetskog obogaćivanja vrtnog prostora. Utoliko se, kao i po naslućenom prvobitnom postavu koji ne obvezuje postavljanje odrine nad svima šetnim stazama, mora naznačiti i promjena namjene ili smisla: od svrsishodnih golih nosača prozračne sjenice u osamostaljena kiparska djela, što pri izradi stupovlja dubrovačkih vrtova ne bijaše baš česta pojava. Ondje pak gdje je zabilježena,²⁴ naime, očitana je replikom ovog spomenika, što njemu opet pojačava značaj i značenja u prilog podizanja činitelja koji oplemenjuju kakvoću boravka ljudi u njemu.

Osim više nego privlačne, ako ne i uzbuđljive morfološke prizme koja rasvjetljava kiparske dosege jednog vremena i prostora, međutim, nadasve je na tim stupcima zanimljiva tematska raznolikost. Poglavitito ona razbuđuje pozornost na raskošne mogućnosti ljudskog stvaralaštva, a onda i duhovna poimanja svjetovne naravi koja se poglavito u vrtu mogu očekivati. Preuzimajući ulogu šetača kojima je galerija stupovlja Crijevićeva vrta otpočetak bila namijenjena, proći ćemo kroz nju pregledom bitnih primjeraka uz početnu napomenu da joj ne znamo izvorni poredak, pošto je uvelike mijenjan tijekom 19. stoljeća prema ondašnjim potrebama. Tada su svi stupovi poredani duž elipsoidne staze za kočije, pa možemo samo pretpostavljati da su u dostupnom broju (a zna se još za nekoliko njih iznesenih iz ovoga vrta) i nekoć bili na zidicima samo postranih čestica pri ogradnome zidu. Utoliko slutimo da nisu s odrinom natkrivali staze, nego nosili grede penjačicama s voćem nad obrađenom zemljom, ako nisu postavljeni baš čisto dekorativno, doslovce kao samostalne skulpture u nizu, što bi bilo gotovo jedinstveno, ali samo

²⁴ Uvriježeno mišljenje da stupovi prednje ograde gornje terase u vrtu ljetnikovca Vice Skočibuhe - Tri crkve / Dubrovnik, potječu iz iste radionice (usp. N. Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«: 320-321) zacijelo treba otkloniti, jer odreda zaostaju u kiparsko-izvedbenoj vrsnoći za ostvarenjima u Crijević-Pucićevo sklopu. Dapače se čini da su radeni prigodom velikih preinaka na ljetnikovcu u prvoj polovici 20. st., kako sam upozorio na simpoziju obilježavanja 500. god. Gučetićeve Arboretuma u Trstenom, listopada 1994. u Dubrovniku, premda ih je već 1947. godine Cvito Fisković (C. Fisković, *Naši graditelji i kipari*: 76) bio označio najljepšima u sukladnosti s ovdje obrađenima.

donekle prikladno vrsnoći članova. Takvom viđenju, uostalom, nuka nas istovjetni poredak sačuvan pred pročeljem ljetnikovca kao puni dokaz o postavljanju svih na prilično niskim pregradama a nadohvat zidnim okomicama vrtnih međa.

Svakako se red od dvanaest stupova u zamjetnim međusobnim razdaljinama pred samim ljetnikovcem čini izvornim budući da, osim dvaju srednjih, svi ponavljaju najjednostavniji oblik kaneliranog stupa sa strogo stiliziranom biljno-geometrijskom glavicom kompozitnog tipa. Donji pak treći dio kanelira je popunjen štapom na klasični način, koji odaje i baza rađena po pravilima stila ranog 16. stoljeća. To jače, upravo kao suprotnost odskaču središnjem, pred glavnim vratima ljetnikovca smješteni stupovi sa sumarnim predodčenjem izduljenih likova žene i muškarca, kojima nije realistički opisana niti kiparski razrađena nijedna potankost. U biti, podsjećaju na donekle uvriježene prikazbe *Adama i Eve, praroditelja ljudskog roda*, ali za razliku od plastičke doradenosti većine ostalih takvih poznatih, ovdje svaki pojedinačno kao da volumenski izranja iz svoje okomice te buja u namjerice nerazrađenim formama.²⁵ Dosta su ukočeni, nezgrapni, s uvećanim glavama, krupnim udovima te stanjenim ramenima i ukupnim golim tijelima prilagođenim omjerima stupa uz koji su sljubljeni uspravno na krupnoj grudi, a iznad glava im se nadima volumen kapitela u jednako gruboj obradi. U svemu se doimaju poput nedovršenih stupova-skulptura kojima su dijelovi, a ponajvećma lice, tek grubim alatom bocirani u rudimentarnim viđenjima. Očito se radi o izrazitom običaju manirističkog stila koji namjerno ostavljaše djela u stupnju nedovršenosti s nakanom iskazivanja općeg neizvjesja opstanka na zemlji,

²⁵ Čini se da se njihova tumačenja vrlo polagano ustaljivahu. U vrijeme kad se manirizam kod nas nije ni spoznao, tek se Cvito Fisković kratko osvrnuo: "Na dva stupa pred ljetnikovcem označeni su ljudski likovi koji nisu završeni i upućuju nas stoga na način obrade kamena" (C. Fisković, *Naši graditelji i kipari*: 76). Punije su vrednovani tek 1987. godine preglednim tekstovima u izdanju povodom izložbe "Zlatno doba Dubrovnika" - Igor Fisković, »Kiparstvo«, u: *Zlatno doba Dubrovnika u XV. i XVI. stoljeću. Katalog izložbe*. Zagreb: MGC, 1987: 136, o stupovima u parku: "...prizivaju se drevna značenja različitih likova i prikaza... koji odavaju ključne dvojbe ondašnjih intelektualnih shvaćanja i moralnih učenja. Nedovršeni pak likovi muškarca i žene u čitavoj veličini stupova pred vratima plod su srodnih duhovnih razmatranja ali i tipično manirističkih stilskih posezanja.", te N. Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«: 322, u kataloškoj jedinici ljetnikovca s parkom: "Maniristički, sofisticirani pristup, ogleda se, možda, ponajviše u dva stupa-skulpture ispred glavnog portala: karijatide koje ništa ne nose i ostavljaju u nedoumici da li tek nastaju ili se već rastvaraju u prvobitnu materiju, u kamen. Izrađeni su, dakle, na način nedovršenih likova kakvi su i u Italiji u drugoj polovici 16. st. osobito česti u vrtnoj skulpturi..." Radovan Ivančević je u njima vidio likove Adama i Eve na dovratnicima ljetnikovca.

slabljenja mogućnosti stalnog određenja stvarnih stanja čovječjeg tijela i duha u totalu umjetničkog posezanja kao traženja savršenstva.

Takav je postupak ostavljanja nedorađenih kipova ljudskih likova, naime, inače poznat unutar manirističkih stilskih nastojanja, tematizirajući *ciklus rađanja*, ujedno i *umiranja tijesno povezanog s građom svekolikog postanka svijeta*, što ga prirodna stijena izvrsno predstavlja.²⁶ Ta je manirizmu vrlo svojstvena alegorija zacijelo i ovdje prenesena u tijelima koja se izvlače, makar bez živog pokreta, iz osnovnog bloka kamena, bivajući rečenim tumačenjem idejno više nego pogodna za plastičku opremu parka shvaćenog prostorom početka i završetka zemaljskog življenja.²⁷ Nesumnjivo je ta tematika, dakle, ishodila iz volje jednog doba otvorenog antiaristotelskim učenjima, ali i iz složne odluke naručitelja s izvršiteljem djela. Utoliko su ovi figuralni stupovi, koliko znamo inače jedini u kiparskoj baštini južnohrvatskog *Cinquecenta*, čak manje važni za procjenu umjetničke sposobnosti majstora koji ih je izradio, negoli za dokazivanje stilske promišljenosti opremanja Crijevićeva vrta. Možemo naslutiti njihovu antropocentričnu poruku, koja će se na drugima osložavati prema *osnovnoj težnji za upisivanjem dvaju komplementarnih ili savršeno ujedinjenih aspekata čovjekova bića*, što je očito zaokupljivala postrenesansnu, moralno i u našim krajevima prilično uzdrmanu epohu.²⁸

Doba opremanja Crijevićeva ladanjskog sklopa pred Dubrovnikom, uostalom, bijaše u latinskoj kulturi, kojoj je ta baština bjelodani izdanak, obilježeno uzletom *prirodoznanstva* s osobitim jačanjem čovjekova zanimanja kako za prirodne pojave tako i prirodni okoliš.²⁹ Reklo bi se stoga da je ključna tema *rađanja savršenog iz nedorađenog*, u svakom slučaju nečeg nedogotvljenog, dana u više inačica unutar spomeničke cjeline o kojoj govorimo. Nosila je u sebi dah gotovo religioznog okretanja k *zakonima, ali i tajnama opstanka svog života na zemlji u njegovim prebogatim različitostima*. Ovdje

²⁶ Vidi: J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*. Milano 1998. Lib. VI, posebno cap.V. »La teoria artistica del manierismo nei suoi elementi.«

²⁷ Tako o parku raspreda ranonovovjekovna teorija hortikulture umjetnosti. Inače, u stručnoj literaturi za kulturu dubrovačkog ladanja nije strogo definirana terminološka razlika vrt - perivoj - park, ali se najprihvatljivijim čini mišljenje Nade Grujić (N. Grujić, *Prostori dubrovačke ladanjske arhitekture*: 48. i dalje), što nas, kao ni druge, pa ni autoricu samu, nije prinudilo na dosljednost.

²⁸ Usp. Milan Prelog, *Dubrovačke varijacije. Likovna kultura Dubrovnika 15.-16. st.* Zagreb, 1991.

²⁹ Vidi npr. P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*. Roma, 1956., i dr.

se u tragu toga osmišljavalo kako uređenje čitavog dvodijelnog zatvorenog imanja oko ljetnikovaca, toliko i opremanje prednjeg, zacijelo reprezentativnijeg vrta sa skulpturalnim tvorevinama naizgled jednostavnih uzora ali različite tipologije i po njoj nejedinstvene obrade. U potankostima ona otkriva povodjenje za tehnikama koje nisu izrazito kamenoklesarske, pogotovo ne i na jadranskoj obali ukorijenjene, dok nas svojim gotovo bizarnim rješenjima podsjećaju na radove u drvu, pa i metalu, čak i pečenoj zemlji ili sličnom. Formalna i idejna raslojenost upotrijebljenih oblika, pak, navlastito potvrđuje samodostatnost čitavog vrta, predviđenog zaklopljenom življenju bez umora i stoga - kako smo početno istakli - visokim zidom odvojenog od prirodnog krajolika te usredotočenog unutrašnjim svojim vrijednostima. To se uvjerenje stječe daljnjim motrenjem motivike kamene plastike na stupcima kojima raznoliki likovi, iz svijeta više faune negoli flore, optaču baze i glavice.

No već na samim stupovima, u osnovnim oblicima njihovih trupaca, otkriva se rijetko videna mnogolikost. Razvija se promjenljivost bez premca u baštini hrvatskog dekorativnog kiparstva, pa se razvode i premeću prototipska rješenja s izmišljenim kombinacijama preuzetim iz likovnih inventara suvremenog Zapada.³⁰ Tako nad brojnošću kaneliranih stupaca klasičnih uzora pretežu oni tordirani s plasticitetom gotovo neprimjerenim eksterijernim klesarijama vrlo određene vitkosti. Na pojedinima se mijenjaju tehnike i motivi prenaplašene plastičko-dekorativne obrade, tako da težnja za jačanjem dekorativnog dojma gotovo svladava prvobitnu i neophodnu tektoničnost lika. Nadalje su u nizu osobito česti oni rađeni poput *kandelabara*, uspravnih svijećnjaka izdjelanih iz drva ili lijevanih od metala i optočenih dekorom izrazito antičkih podsjećanja,³¹ što nadilazi umijeće klesarskih teh-

³⁰ Premda bi se za motivima moglo uspješno tragati u zapadnoeuropskim vrelima manirističke likovnosti, nije mi poznato nijedno tako slojevito rješenje skulpturalnog osadržajivanja parka uz privatni dvorac ili ljetnikovac, pa ne odustajući od tvrdnji u prvom upozorenju na sadržajnu osebujnost galerije stupaca (I. Fisković, »Kiparstvo.«: 136), ne isključujem mogućnost da je služio posebnostima "zagonetnih strana dubrovačkog života u 15. i 16. st." na koje upućuje Milan Prelog, spominjući "tajnovite sekte u čijim se naučavanjima miješaju racionalizam i mistika" (M. Prelog, *Dubrovačke varijacije*: 21).

³¹ O kandelabrima, nažalost, posjedujem samo fragmentarne fotokopije teksta »Les origines du style classique au debut du XVIIe siècle.«, te »Origine et evolution du décor et du style.« iz više nam nedostupne knjige o francuskoj umjetnosti 16. st., gdje se otkriva zametak pa i daljnje širenje te motivike iz istih ishodišta. Najvjerojatnije, dakle i na obalu Hrvatske stižu poglavito posredstvom francuskih umjetnika. Usp. C. Fisković, »Artsiste français en Dalmatie.« *Annales de l'Institut français de Zagreb* 10-11 (1949): 5-29.

nika uz iznimnu maštovitost plastičkog slaganja uresnih stavaka. Geometrijski se pritom izmjenjuju s biljnima, dosta slobodne stilizacije, a u gustoj postavi i rječniku što ga istočnojadransko uzmorje drugdje ne bilježi.³² Među njima svakako valja zapaziti i one s hrapavom površinom, u dijelovima ili cjelini naizgled nedovršene, a zapravo svjesne odjeke onog stilskog postupka s kojim su u istoj tehnici tzv. *rustici*, rađeni ne samo čovjekoliki stupci pri ulazu u ljetnikovac, nego i svi okviri njegovih vanjskih otvora. U svim tim izvodima otkriva se obuzetost ne samo neobičnim vizulanim učincima ili plastičkim formama, nego i različitim tehnikama oblikovanja, što će u zbroju uroditi izuzetnim ishodima.

Umjesto odmjerene trijeznosti, dakle, odreda stupci u vrtu pokazuju živo htijenje za pretjerivanjem već od razvedenosti obrisa, preko raščlanjenosti površine do slojevitosti klesarske obrade, naravno, sve bez nijekanja okomice tankog, samostalno oprostorenog nosača, zakonito sužavanog od dna prema vrhu. Svi pak imaju četvrtastu bazu koja s plitkom konveks-konkavnom profilacijom prelazi u tanki prsten, kakav na gornjem kraju u formatu suodređuje glavicu. Na svakoj od njih pojedinačno, kao i na uglovima pločaste baze, komponirani su motivi koji potanko sriču svoju stilsku ideologiju ali i misaone pretpostavke čitavom pothvatu, te pomažu razumijevanju izvornosti dubrovačkog vlasteoskog vrta koju likovno, u neprijepornom suglasju naručitelja i izvođača, zamjerno obogaćuju.

Na glavicama tih stupova u nekoliko tipskih skupina ili oblikovnih razreda, naime, dosiže se vrhunac navedenih postupaka uz odgovarajuću kiparsku vještinu. Na posve realistički, bolje kazati naturalistički način, tu su oblikovana bića uzeta iz zbilje a podjednako i mašte, dok u mnogome njihova pojavnost popušta pred neprirodnim stilizacijama.³³ Mjestimice se, naime, prenaplašavaju pojedinosti, ističu formalne neobičnosti u maštovitoj igri slijedom estetskog, ujedno i izvedbenog eksperimentiranja, kojem se odlično podvrgava za prilike domaćeg umjetničkog govora virtuozni klesarski ruko-

³² Usp. Igor Fisković, »Renesansno kiparstvo.«, u: *1000 godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb, 1997.

³³ Posebno sam ih u tom smislu naveo u pregledu hrvatske skulpture (I. Fisković, »Renesansno kiparstvo.«: 210, s opaskom uz bilješku 27 gore): "Oživljavajući mnoge motive iz klasičnog poganstva pokazao je da ondašnji dubrovački naručitelji nisu bili netaknuti nevjericama koje su strujale izdaleka, iako je većina tih sadržaja prihvaćana bez idejno dubljeg zaokružavanja, tek po površinskim svojim privlačnostima", što su - dakako - sve još otvorena pitanja.

pis Vicka Lujevog.³⁴ Na temelju toga već smo mu drugdje spoznali osobito mjesto u razvoju južnojadranskog i svog hrvatskog kiparstva, pa se ovdje piše više o sadržajima koji zacijelo nisu plod njegova domišljanja, premda mu se uloga vrednuje onoliko koliko je udovoljio duhu epohe i sredine, koje mu postaviše takav zadatak. S njima se provela ključna nakana Crijevićeva vrta kao zatvorenog sustava kojem se sadržajnost s određenim napetostima, nesumnjivo izlučenima iz intelektualnih stanja i platonističkih poimanja 16. stoljeća, troši u neumornoj igri s vlastitim činiteljima.

Bitna je pritom presudna uloga skulpture koja je, kao i hortikultura, povijesno zauzela visoko mjesto među stečevinama svekolike kulture povijesnog Dubrovnika.³⁵ Pa ako većini bizarnih rješenja na glavicama Crijevićevih stupova i ne razaznasmo potpuni smisao ili pravi sadržaj, krajnje nije ni važno. Osim zavidne slikovitosti prepuštene *razbibrizi*, što trajno natkriljuje kako boravak u vrtovima tako i njihovo oblikovanje, izravne poruke iz svih pojedinih tih kiparskih izradevina ne treba baš ni tražiti. Oni, naime, pripadaju cjelini rađenoj za uski krug vlastele, intelektualne elite koja je htjela uživati život i znala stoga urediti perivoje na načine među kojima izvornošću odskaače ovaj primjer. U dokučivom zbroju njegove kamene opreme sročene su zamršene aluzije, dok se neočekivanim psihološkim tenzijama, sračunatim na iznenađenja, po poznatim normama ondašnjeg likovnog stvaralaštva gotovo razlama renesansna estetika.³⁶ U nekim pojedinostima možda bismo mogli slutiti povratak gotičkoj tradiciji, ali to držim sporednim prema bujnoj

³⁴ Govoreći o osbitostima izraza ovog majstora koji u zapaženoj mjeri zaobilazi većinu predaja južnohrvatskog kiparstva, neminovno ih je vezati uz iskustva koja je stekao u dodiru sa stranim izvorima ne samo tijekom pojačane ondašnje internacionalizacije dubrovačke umjetnosti, nego i u izravnom dodiru s Jakovom de Spinis iz Orleansa koji je, slijedom osobne pripadnosti školama iz daleke mu domovine, poznao više kiparskih tehnika. Tako je u Vickovom radu, prilično određenom pravilima primijenjene umjetnosti, umjesto oslanjanja na samo klesarska umijeća dostupna mu od prvog odgoja u korčulanskom zavičaju, nužno vidjeti odraze obrade keramike, pa i metala, iz vodećih europskih radionica, jer to bijaše u predaji francuskog 16. st.

³⁵ O tome u više tekstova Cvita Fiskovića: *Kultura dubrovačkog ladanja (Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu)*. Split: Historijski institut JAZU u Dubrovniku, 1966; »Dubrovački ljetnikovci i renesansna književnost.« *Pogledi* 2 (1979); »Kulturno-povijesni značaj ladanjskih vrtova u Dalmaciji.«, u: *Vrtna umjetnost Jugoslavije - povijesno naslijeđe*. Zagreb, 1985.

³⁶ Usp. npr. C. Benincasa, *L'altra scena*. Bari, 1979: cap.XXII-XXV. Za formalno shvaćanje izričaja našeg kipara u tragu manirističkog izraza usp. J. Shearman, »Maniera as an aesthetic Ideal. The Renaissance and Mannerism - Studies in Western Art.« *Actes of the XII International Congress of the History of Art*, II. Princeton, 1963: 200-221.

metaforici kipareva djela koja, zacijelo, nije nego odraz duhovnih stanja u društvu. Onodobnom dubrovačkom kojemu, po stoljetnim navadama,³⁷ ni shvaćanja unošena s odredbama crkvenog koncila u Tridentu (1545-1565. god.) nisu suzbila veličanje svjetovnog, što se - posve razumljivo - ostvaruje u osebujno urešenom vrtu. Zahvaljujući osebujnom uređenju kao da postaje prostor koji udomljuje nova, šira ljudska vjerovanja, kada ni učenim članovima dubrovačkog društva tradicionalna vjera više nije bila dovoljna za objašnjenje opstanka svijeta.³⁸

Gledajući Crijevićev ladanjski sklop u tom svjetlu, lakše ćemo zaokružiti i analizu ostvarenja. I što se tiče stupova, dalje, možemo unatoč raznolikosti ipak uočiti neka pravila oblikovanja ili barem tematske podjele motiva na bazama i glavicama, odnosno na podancima i vrhovima stupova. Nije teško, naime, dokučiti da ih ne prate isti likovi, jer na prvima pretežu *gmazovi* i općenito *niža bića iz polutamnih ozračja prirodnog svijeta*, a na završnim plastičkim krunama, osim *cvijeća*, mahom su *ptice i slike ljudi*, češće uzetih iz stvarnog negoli izmišljenog ozračja.³⁹ Tek u njihovu zbroju može se zapaziti htijenje prebacivanja u nadzemaljsku sferu, u transcendirajuću razinu postojanja s odmjerenim poštapanjem o mitološki instrumentarij. Zato se ne bi trebala zaobilaziti simbolična objašnjenja svekolike narudžbe, što se na trupcu većine svrsishodnih činitelja sjenovitih šetnica dijeli prema negdanjim magičnim vjerovanjima. Uokvir svega pristupa, likovi su rađeni vrlo naturalistički, pomnim bilježenjem podataka iz vidljivog svijeta, te posve lako prepoznatljivi odaju nakanu čistih i čitkih izričaja, bez tajnovitih zapletaja ili sakrivanja misli. Time se može dokazati kako nije sve plod formalnih iskušavanja ljubavi prema dekoru, nego otpočetak nosi smislenost koja ima kako tematsku tako i genetsku srodnost s ukupnim osmišljenjem ljetnikovačkovrtnog sklopa. Pritom držimo na umu da je smještajem u neposrednoj blizini grada ovaj, u svoje vrijeme zidinama tvrde obrane Dubrovnika čak najbliži reprezentativni ljetnikovac, zasigurno bio prostor češćeg navraćanja vlasnika i njihovih prijatelja iz redova vlastele. A to uvećava i pretpostavke dinamič-

³⁷ O ideologiji svjetovnog u dubrovačkoj likovnoj kulturi: Igor Fisković, *Reljef renesansnog Dubrovnika*. Dubrovnik, 1993. Usp. Igor Fisković, »Antički motivi u simbolici dubrovačke državnosti.«, u: *Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije*. Rijeka, 1993.

³⁸ Pitanja otvara Milan Prelog, kao privlačno polje mogućeg daljnjeg istraživanja (M. Prelog, *Dubrovačke varijacije*: 21).

³⁹ O toj podjeli opširnije se govori u rječnicima iz 16. st.

kog njegova života kojima sveukupno oblikovanje i opremanje s nepobitno umjetničkim pretpostavkama jako odgovara.

Međutim, govoreći o stupovima kao najistančanijem iskazu likovnog opremanja ovog vrta, u tragu navedenog naglasimo kako im na bazama srećemo sitne *gmazove* kojima je, genetski najjednostavnijima, davno dano značenje začetnika u razvoju zemaljskog života. Zato ih, unatoč naglašavane istinitosti stvarnosnog prikaza, ne možemo smatrati pukim posrednicima čovječjeg susreta s prirodom, što se općenito u ljetnikovcu očekivalo. Unutar ograde visokog zida, bez pogleda na terasaste maslinike i vinograde ondašnje okolice Pila, pa i susretanja s raznolikošću drugih obližnjih vrtova ili perivoja, ovdje se pred vlasteoskim ljetnikovcem više nego elitnih osobina iščitavalo u zatvorenom miru zasebno likovno-plastičko štivo, drugačije negoli na ikojem mjestu. Stoga i vrijedi očitati od čega se sve ono sastoji pokušajem nabiranja dovitljivih alegorija ili tajnovito osmišljenih transpozicija zamršenih značenja.

Izabranim motivima od kojih je satkana kamena oprema vrta - primjerice - djelimičnu utonulost u mistiku potvrđuje prikaz *šorpion*a kao bića otrovne tmine ili neumoljive sile podzemlja.⁴⁰ Srodnoj je zagonetnosti posvećen veći broj skulptiranih bića, ali su za ispunjenje metaforičkog kruga podjednako važna pomalo literarna, lako čitljiva polazišta iz rječnika opće simbologije onog povijesnog doba. U više-manje time zadanom značenjskom lancu *mrav* odaje potrebu isticanja upornosti pri gradnji svijeta, a *morski rak* upućenost u tajne prošlosti i budućnosti, jer se podjednako vješto kreće prema naprijed i prema natrag. Također se *pauke* uvelo s vjerom da, kao umješni tvorci svojih mreža, imaju sposobnost tkanja sudbine svijeta, kojem tako posredno postaju gospodari, cijenjeni zbog urođenog im vladanja geometrijom na kojoj mnogo umnog i spoznajnog počiva. Slijedom ostalih alegorijskih takvih malih nositelja velikih poruka, *gušterica* odaje drhtavo biće duša željnih sunčeva svjetla, u sukladnom smislu i *zmija* se javlja kao početak dugog napora proteklog do uzdizanja savršenih rodova koji su joj, s čovjekom na čelu, prava opreka. Još je i *sipa* stavljena iz negdašnjeg vjerovanja da živi u moru i na zemlji posjedujući, dakle, rijetke moći ovladavanja prirodom prema kojoj se većina likova stavlja u načelno srodan odnos.

⁴⁰ Ta i ostala objašnjenja prema: J. Chevalier i A. Gheerbrandt, *Rječnik Simbola*. Zagreb, 1983; k tome: A. G. Debus, *L'uomo e la natura nel Rinascimento*. Milano, 1982: cap.III. »Lo studio della natura in un mondo in cambiamento.«

Očito je da *izbor kukaca i vodozemaca* nije izvršen poradi uvećavanja pukog zadovoljstva od motrenja prirodne sredine vrta, gdje se neke od predodređenih moglo i naći, nego iz njega izbija promišljenost pogleda na prostor u koji se oni naseljavaju umjetničkim radom.⁴¹ Zato su, uostalom, klesani po četiri istovjetna u uglovima četvrtaste najdonje ploče, dijagonalno okrenuti kružnici stupa, tako da ih upokoruje simetrija izvedena čovječjim rukama. Ujedno okomica jakog stupa oprimjeruje snagu rasta, tj. svladavanja zaostataka podzemnog mraka ili prizemnih sjena u svojem uzgonu ka svjetlu neba. Bez zadržke, naravno, sve se to poduzima poradi dostizanja totaliteta filozofske vrijednosti okvira ljudskog življenja s kojim se, prema ovdje zaokruženim tumačenjima, tako opremljen vrt poistovjećuje sa svojim idiličnim zoro-vima i sastavima.

Odabir pak likova na kapitelima okreće se drugim polovima, čak složeni-je ugrađenima u viđenja drevne mistike života kojemu je park uistinu idealni okvir. Već smo spomenuli one lisnate skulptirane glavice, simetrično razlisan-tane sa svake strane i proizišle iz stroge geometrije nosača greda, te samo optočene plitkim listovima akantusa. Nadalje se u nekoliko primjera ističu ptice: znamenja duše kao posrednici između neba i zemlje,⁴² a prepoznaje se *orao* kao pradavni nositelj obnove ili *moći življenja*. Budući da su ta tumačenja važila stoljećima, manje nas zanima u kolikoj su mjeri njihova plastička rješenja unutar glavica stupova nalik srednjovjekovnim, premda bi i to ispitivati možda imalo nekog smisla, iako zasad na vidiku nema dokučivih predložaka. Po istoj toj liniji više simboličkog shvaćanja negoli likovnog nasljedovanja, uz navedene slike *privida sigurnosti u blaženstvu*, poglavito slijedom nazora postrenesansnog doba pojavljuje se i *sirena*. Nju, naime, odavno smatrahu upozorenjem na opasnost od smrti u životnoj plovidbi, *oprimjerenjem zamke rođene iz želje i strasti*, što su osjećaji posve primjereni vrtnoj pozornici. Nešto slično - po svemu sudeći - mora da su označivali i na nekoliko glavica skulptirani *vukodlaci*, poluživinski starci koji se usporedo šetaju u dubrovačkoj književnosti.⁴³

⁴¹ Prema općoj postavci ondašnje duhovnosti i poimanja umjetnosti: A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*; L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*. Roma, 1985: cap. IX-X.

⁴² O tome se slažu opća kršćanska vjerovanja prema navedenim i drugim općim rječnicima simbolike i ikonografije.

⁴³ Vidi: *Marin Držić - djela*, prir. Frano Čale. Zagreb, 1979: 540, itd.

Na slijed srodnih promišljanja moguće ukazuje i više fantazmagoričnih prikaza *zmija* koje guše ljude obavijajući im lica, stišćući grla ili plazeći iz ustiju i očnih duplja: upozoravaju na *nepredvidljivost sudbine*, pa se stoga, uz odbijanje straha u njihovim žilavim sapletanjima, možda pruža i *poziv na uživanje slobode*. U njezino poimanje, neprijeporno i odavno vezano uz vrtno prostore, već je rani humanizam upleo odraze antičke mitologije iz koje novovjekovni kršćani crpe mnoge likove, kako i popis ovih u dubrovačkom vrtu zorno dokazuje. Čak dopušta i određene preobrazbe koje raslojavaju razine spoznaje, npr. u malim likovima sa zmijolikim pramenovima kose, najvjerojatnije preuzete od Meduze itd. K tome se, naravno, otvara i pitanje u kolikoj je mjeri svako *prizivanje ljudske slobode* pod nebom tada već stoljetne Republike bilo potaknuto *slavljenjem političke slobode* u društvenoj zajednici koja ju je uživala.⁴⁴ Ladanjska kultura neprijeporno je na tom putu označivanja, ali i oplemenjivanja okvira vlastite povijesnosti bila jedna od stečevina s kojima su vodeći članovi istog društva dokazivali pravu umješnost opredmećivanja inih dosegâ na način koji njima ponajbolje odgovara.

To jasnije se dokazuje zamisao Crijevićeva vrta samog kao prostora u kojemu čovjeka susret sa svime iskanim i željenim u mjesnim prilikama očekuje kao u ozračju punog života, pa i stvarno u skulpturi dočekuje. Uključujući slojevite metaforičke poruke, ponajviše je ona svojom ogoljenom nazočnošću pridonijela združenju literarne mašte i povijesne pojavnosti, koji ovome vrtu davahu biljeg poetične istinitosti. Nažalost, nakon posredovanja *Ottocenta* nikad nećemo doznati nije li u poretku skulptiranih stupova, u slijedu njihovih znamenja bilo nekog reda s kojim bi se čitale i mijene u njihovim shvaćanjima. Jer nema sumnje da to više ne bijaše vrt iz srednjeg vijeka, pun religijskih aluzija na rajska utočišta, nego otmjeni vrt otpočetka mišljen kao poprište njege i rasta novodobnih nada, koliko duhovnih toliko intelektualnih plemenitih raspleta.⁴⁵ A budući da oni zajedno čine zbiljnost ljudskog života

⁴⁴ Kako to ispravno naznačuje Milan Prelog, »Dubrovnik: prostor i vrijeme.«, u: *Zlatno doba Dubrovnika u XV. i XVI. stoljeću. Katalog izložbe*. Zagreb: MGC, 1987: 31. Svejedno ovdje treba držati na umu da najsloženiji skulpturalni ciklus na teritoriju Republike ujedno odaje oslobođanje od utjecaja državne uprave pod kojim se uglavnom odvijao razvoj likovnih umjetnosti Dubrovnika. A iako se, istini za volju, svi ovi radovi mogu smatrati primijenjenom skulpturom, ostaje važno da je prelaskom glavnine narudžbi u ruke privatnika djelatnost stekla veću tematsku raznolikost, no ne baš obvezatno i veću vrsnoću koju sa svoje strane uvjetuje pojačana nazočnost stranih majstora ne samo talijanskog podrijetla.

⁴⁵ O postrenesansnom vrtu kao zajedničkoj zapadnoeuropskoj stečevini građenoj pretežito na prethodnim iskustvima talijanske hortikulture: G. Mader i L. Neubert Mader, *Jardins italiens*. Paris, 1987: 184 i dalje.

iz doba nakon najčvršćeg rasjemenjivanja ranohumanističkih vjerovanja, ni pošto ih se ne skriva, nego samopouzdanu raskriva makar u aluzijama, neprijeporno poznatim vrlim posjetiteljima prostora.

Štoviše, pri tom i takvom činu objave u Dubrovniku usadenog morala nestaje strah i od pretjerivanja s kojim, primjerice, pojedini likovi preneseni u kamen izgubiše urođena uobličjenja postajući gotovo komične groteske, svakako znaci drugačijeg, donekle čak izvitoperenog viđenja prirode. Navedeno pak suzbijanje simetrije u ustroju parkovne cjeline kao da se prenijelo na kapitule s čovječjim likovima, dajući do znanja da su zbiljski oni sposobni i voljni nadvladavati božanski red i poredak u prostoru i vremenu. Razlike proistekle iz bogatstva motivike brojnih kapitela zacijelo uvećavaju osnovnu tematiku dokazivanja čovječjeg sudjelovanja u zbivanjima od nastajanja do uređivanja svijeta, dakako bez proizvoljnosti koju odbijaju osnovne datosti izrade vrtnog stupovlja.

Nesumnjivo ničući iz određenih povijesnih stanja, koja su tijekom suzbijanja pokreta crkvene reformacije pokolebala povjerenje u vječne neke porretke, otvorila vrata inim suprotnostima u zakonito nepredvidljivim događanjima, dakle, sve je to oprimjeralo nova ljudska iskustva. Poglavitito ona koja uvažavahu usporednu opstojnost tumultoznih, čak mističnih pojava sa smirenim vedrinama bez zagonetki i upita. A uz njihova izlaganja ugroženostima jednog burnog razdoblja, tražio se na jugu hrvatskog uzmorja prostor gajenja životnih nada kao duhovnih vjera. I tome se jedinstvu valjda u vrtu stvarala umjetna, to pouzdanija pozornica koja - kako smo vidjeli - znatno produbljuje dimenzije i kriterije spoznaje o najširoj stvarnosti. Povrh toga, ne treba smetnuti s uma da su većina od navedenih, izmišljenih ili stvarnih likova, mnogostranom uporabom postali *motivi - vodiči stila*, koji se provlače u raznim izvedenicama tijekom cvata zapadnoeuropskog manirizma.

Sa svime naglašenu svjetovnost produbljuju na petnaestak kapitela istaknute uvjerljive *predodžbe ljudi*, mahom muškaraca ali i žena, različite dobi i pretežito u pomodnim odijelima iz 16. stoljeća. Većina je smirena u stvarnoj slici, te su u nekoj mjeri vrijedni i kao formalno vjerna zabilješka povijesti.⁴⁶ Međutim, na većini je prevladala stilizacija raznih vidova, što - po

⁴⁶ Moglo bi ih se, naime, podvrgnuti i kostimografskoj analizi od moguće važnosti za spoznavanje dubrovačkih običaja, premda je neophodno stalno držati na umu da su u nastajanju vezani uz strane grafičke ili neke druge predloške s obzirom da pretpostavljamo preuzimanje ukupnih obrazaca iz crtanki stranih majstora dolazećih u Dubrovnik - vidi opaske iz bilješke 34. i dr.

mojem sudu - nije samo plod tehničkih spoznaja i kiparskih kakvoća nego, dobrim dijelom, dokaz pobijanja načela oponašanja zbilje, nametnutog putovima onodobne estetike. U istom smislu na nekima, opet, provlači se karikaturna crta kao odsječak stvarnosti koje se, slijedom učenja kasne renesanse, ne bi trebalo stidjeti kao što se ni od ružnoće ne može zazirati. Nerijetko se među njima, također radi trajnog podgrijavanja suprotnosti, ali i predočavanja ukupnosti baš takvoga svijeta, uvlače *bokori lišća ili voća*, na jednom i ptičje glave, sve sa zavidnom kiparskom tehnikom duboreza. Izražajnost im daje svrdlanje šupljih rupa očiju, a dojmljivost ide od istančane gracilnosti do rustificirajuće krutosti, makar primjereno tipu fizionomije ali i odabiru lika.

Među onima koji odaju izrazitu modu vremena idu lica izvučena iz listova, poput omiljenih *groteski*⁴⁷ rođenih iz predstava špiljskih ljudi ili žitelja močvara i vodenih dubina. Biljeg stila u podjednakoj mjeri daje učestalost poprsja, ako ne i trajna *volja za portretiranjem*, makar se radilo o uopćenim prikazima ljudskih tipova, zapravo bezimernih ili nasumce izabranih osoba. Iako većinu resi ljeposna privlačnost, nije svima zadana ni krijepest, jer su neki rađeni s nezatajenim crtama karikaturalnosti, koja nije samo ishod plastičke pretjeranosti, nego i svijesti o mogućnosti prikazivanja zbiljnih ravnoteža svijeta. No, sudeći po broju antropomorfnihih kapitela nadmoćne privlačnosti, razvidno je da su oni, nipošto zanemareni *gospodari prostora: doslovice ozemlja*, svakako brojniji od likova uzetih iz legendi ili mita ili mašte, te shodno tome oblikovanih s više plastičke izražajnosti. Pogotovu je to zamjetno na primjerima gdje se takvi grčevito bore sa zmijama, dok galerija ostalih, u pravilu asimetrično po četiri različita lika izvedena u uglovima kapitela, sriče pretpostavke sretnijeg odnosa gledatelja i kiparskog djela u otvorenom podneblju juga.

Poradi isticanja unutrašnjih suprotnosti života u prostoru i vremenu nastanka vrta, nisu zaobidjeni ni izravni osvrti na zbiljska stanja. Tako su na četiri ugla jedne skulptirane glavice već izrazlikovali *glazbenike sa sviralama*, koji odgovaraju stvarnome izvodačkom sastavu iz ondašnjih dubrovač-

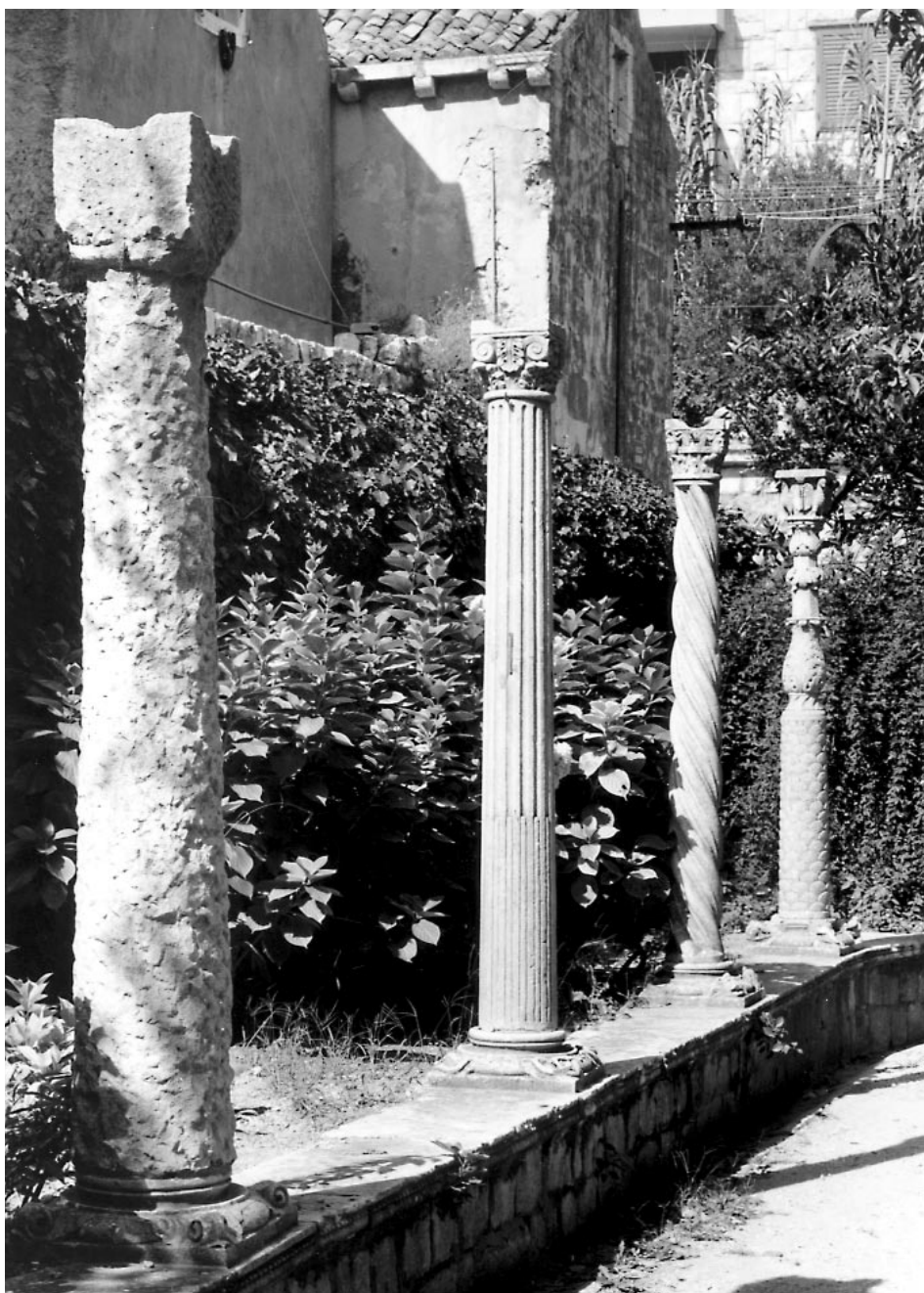
⁴⁷ Vidi šire: *Actes du III. Corso Internazionale di alta cultura*. Roma, 1983., ed. 1986., posebice korisno: Ph. Morel, »Il funzionamento simbolico e la critica delle grottesche nella seconda metta del Cinquecento.« Sve to jesu osobitosti manirizma prorađene u djelima nav. u bilj. 10, 18, 34, kao i u F. Antal, »The social Background of Italian Mannerism.« *Art Bulletin* 30 (1948), s tezama donekle usvojivim i za razvoj društava jadranske Hrvatske.

kih običaja.⁴⁸ Zasebno bi ta skupina jamčila ogledanje povijesti, ali slijedom duhovne sfere poduzimanja ili djelovanja domaćeg društva potire isključivost maštovitosti u podlozi prikazbi. Međutim je važno da se taj poziv na zbilju, ili puki njezin odraz odnosi na umjetničku djelatnost osobitih nadahnuća. Razumije se da su takvi likovi svojim sadržajem dvojako oplemenjivali sadržaj vrta u cjelini, u kojem se, moramo pretpostaviti, nadomak gradu, a u okviru aristokratske privatnosti i priređivahu glazbeni susreti. Može se, pače, još naslutiti da takvi tematski odvjeci gdjekad sačinjavahu zasebnu prostornu jedinicu, svojevrsni glorijet ili vrtu komoru, možda pred zidom u jednom od završnih ispusta poprečnih staza. Sačuvano je, uostalom, i nekoliko polustupaca istorodne obrade, pa nema sumnje da se stupored mjestimice povezuje s ogradnim zidom vrta, i to ne samo kao danas na jugoistočno smještenoj točki pobočnih ulaznih vrata.

Ukupnu će matricu razmještaja stupova zacijelo još trebati odgonetavati, dok im iznad svega ostaju važne brojnost i raznolikost. Sveudilj se dokazuje kako je kiparskim djelima dana posvemašnja prednost, to jasnije što su zanimanja za vrtu arhitekturu i njezine činitelje u ovom slučaju krajnje zapostavljena i podređena estetski privlačnijima ili idejno rječitijima. Nadasve pak kiparska djela u zbroju pokazuju slojevitost tematskih uzoraka koji utjelovljavahu svijest o *slobodnom čovjekovu susretu s prirodom u bogato opremljenom parku*. Njegovi kameni likovi, potičući ljubopitljivost ulijevaju osjećaj trajnosti tom sretnom događanju. Ali ne prežu od zapletanja u mitsko, koje ne raspoznavamo značenjski sročeno u povezanim skupinama nego tek u izdvojenim članovima, po broju nazočnih nipošto smatranima slučajnim posjetiteljima.

U tom smislu, a zbog sklapanja sadržajne cjeline, u Crijevićevom parku valja nam još naglasiti tri početno spomenuta, naizgled *nedovršena stupa*. Naime, njihovi su trupci i kapiteli ostavljeni u šturoj volumenu, kao da su ih tek počeli klesati te su od svih ostalih jači u masi, a površinski posve neoobrađeni kao da su zaustavljeni u stanju pripreme nakon što su ubrani iz kamenoloma. Znakovito je, međutim, da su i takvi postavljeni na posve

⁴⁸ U izlaganju Maje Nodari na "Danima Cvita Fiskovića" u Korčuli 1997. godine: "Glazbeni kvartet korčulanskog majstora na kapitelu u Dubrovniku", izneseni su argumenti da je predočen komorni kvartet Kneževe kapele, inače utemeljen u isto vrijeme, sve shodno općem ondašnjem uvažavanju glazbe. Vidi u *Godišnjaku grada Korčule* 3 (1998): 121 i drugdje.



Slika 6. Razni tipovi stupaca iz 16. stojeća u vrtu

pravilno izvedene i površinski izglačane baze nalik ostalima, pa nema sumnje da je to učinjeno svjesno, čak s određenom višom voljom koja među lijepe izrađevine slobodno umeće ove grube, naizgledno netom nastajuće iz bezlične magme. Isto pokazuju i dva stupa kojima je klesarski pomno obrađena samo polovica, nalik poznatim ornamentalnim predloščima, a druga ostavljena u početnoj, jednako sumarnoj klesarskoj hrapavosti, ne utajujući gužvu prirodnog stanja iz kojeg ljudski um i ruke, otvoreni slobodi izbora ili opredjeljenja, stvaraju zavidno doradena djela.

U najmanju ruku kao da se time posvjedočuje vjera kako nijedna forma nije unaprijed određena sadržajem niti uvjetovana idejom, nego se mnogo toga prepušta poetičnosti neizvjesnog. Između takvih djela i gledatelja zacijelo se uspostavlja neka napetost, te sav prostor vrta postaje uzbudljivije mjesto predano užitku, koliko prvotno likovnog toliko i trajno umnog, moguće i književnog stvaranja. Slične se pojavnosti zato ponavljaju i na nekim bazama, te se fizičko opredmećivanje zamisli *uvažavanja nedovršenog* uključuje među bizarnija rješenja, inače znana iz morfološkog kao i ikonološkog repertoara manirističkog stila.⁴⁹ Istovjetna pojava u vidu spomenute tzv. *bugnato* tehnike rustičnog učinka, uostalom, susreće se i na okvirima svih otvora ljetnikovca, gdje je već uočena kao označnica navedenoga stila, inače znana u sastavu njegova rječnika ali i simbolike, pa te sukladnosti valja još jednom istaknuti. Poradi isticanja sadržajnosti koje iz njih proizlaze, može se dodati i slobodno *raspolaganje prirodnim stijenjem* zatečenim u južnom vrtu, jer sve ukazuje na uslojenost istorodnog kulturnog, ako ne i kulturnog promišljanja, te vještinu odgovarajućeg oblikovanja Crijevićeva ladanjskog sklopa.

U njemu, naime, kao da se zaokružuje *videnje kozmosa* što ga u svojim činiteljima namjerice, dinamikom fizičkog predstavljanja njihovih sastavaka, njedri *proces stvaranja*. Rasponi svjesnog oblikovanja niza činitelja pritom jasno ukazuju na htijenje za dokazivanjem postojanja reda stvari, od onih danih u golom, izvornom i prirodnom svojem stanju do onih krajnjom pomnjom i velikim trudom dovedenih do savršenstva iskazanog osebujnošću rješenja. I to je posve drugačiji zamišljaj spram onog čisto sredenog, u biti jednostavnog i pukom korištenju izravno danog stanja, koje je u množini tipičnih dubrovačkih vrtova običavala prethodno predočavati renesansa.

⁴⁹ O tome: P. Barocchi, »Finito e non-finito nella critica vasariana.« *Arte antica e moderna* 1 (1958): 221-235.



Slika 7. Razni tipovi stupova i glavica kipara Vicka Lujevog u vrtu Crijevića

Dapače je okamenila svoja uvjerenja i iskustva ponavljajući ih do zamora u mnoštvu primjera, od kojih se vrlo samosvojnim pobudama odvaja ovaj nastajući u zenitu 16. stoljeća. Među svim njegovim sastavcima uspostavljeno je zavidno *jedinstvo raznolikosti*, pa ga treba shvatiti uzornim djelom inače nedostatno još proučenog poglavlja razvoja umjetnosti u Hrvatskoj.⁵⁰ Utoliko više ističemo kako nijedna naizgledna nepravilnost u Crijevićevu vrtu nije slučajna niti su prividna iznenađenja nepromišljena, tobože usputna omaška izvan traženog sustava, možda štetna za dojam cjeline. U priličnom obilju oblika, koje nije obuzdala ni inače poznata suzdržljivost južnohrvatske sredine, sve je pronicavo ciljano idejnoj ravnoteži - bolje reći usklađenosti sazdanom na međusobnom širokom dopunjavanju umjesto uskom izjednačavanju članova različitih vrsta umjetničkog posezanja i djelovanja.

Osim navedenih primjernih istoznačnosti u oblikovanju prostora, arhitekture ljetnikovca i skulpturalnog namještaja parka, na istoj crti prepoznavanja stila možemo istaknuti i druga rješenja. Pozornosti je vrijedna - primjerice - aritmičnost u kompoziciji tlocrtne mreže čestica za sadnju bilja u odnjegovanom i geometrijski sređenom većem dijelu vrta. To je u biti *antiklasična dinamičnost* koja se još pravilnijim, izmjeničnim ritmom javlja na nizu prozora prvoga kata središnje zgrade,⁵¹ koja svojom veličinom i oblikovnim dostojanstvom, ali i postavom plastičkih činitelja, ozbiljno i doslovce vlada čitavim vrtom. Dodatno u simetričnom sustavu cjeline, čedno odmjeren, ali

⁵⁰ Držim pritom neophodnim upozoriti da je ovdje opisan stvaralački pothvat u Dubrovniku izvršen neposredno nakon djelovanja Marina Držića, te da uvelike slijedi duhovnu klimu iznesenu u njegovim književnim radovima. Vrijedi se u tom smislu pozvati na studiju Lj. Šifler-Premec, »Elementi filozofskog i mitskog u djelima Marina Držića.« i dr. u knjizi *Iz hrvatske filozofske baštine*, Zagreb, 1980. Ističući pritom tvrdnju (str.168) da dum Marinova djela jesu "poruka, dijalog pun refleksije, pitanja, monolog, zabava i nauk" i ne zalazeći u brojne druge istoznačne ili srodne analize te književnosti, poticajnim ostaje razmatranje o sukladnosti izražajnih vrsta u našoj kulturnoj prošlosti.

⁵¹ Vidi N. Grujić, »Reprezentativna stambena arhitektura.«: 322, uz ovdje priloženi nacrt. Posebno je u prvom osvrtu na ljetnikovac (N. Grujić, *Prostori dubrovačke ladanjske arhitekture*) tome obratila pozornost: "Na Crijevićevu ljetnikovcu na Pilama s kraja 16. st. izuzetna je koncepcija pročelja, ne toliko u veličini i obliku otvora ili naglašenoj središnjoj osi, koliko u isticanju okvira obradom u specifičnoj tehnici 'bunjata'". Neovisno o tim razmatranjima nameće se pitanje nije li se također s tom tehnikom svjesno podupiralo jedinstvo vrta i perivoja, odnosno nije li to dokaz više za jedinstveni čin njihova cjelovita osmišljanja u uvjetima kad Vicko Lujev vjerno prati Jakova iz Orleansa, a domaći patricijat im omogućava djelatnost kroz javne i privatne narudžbe s kojima se zatvara kasnorenesansni val internacionalizacije likovnog stvaralaštva na dubrovačkome tlu.



Slika 8. Glavice stupova s antropomorfnim likovima iz 16. stoljeća

klesarsko-skulptorski doraden balkon više služi zamisli nadovezivanja najprezentativnije dvorane i u svojem jeziku jednako važne vrtne površine negoli stvarnom korištenju. Svejedno, kao gotovo nepotrebni arhitektonsko-plastički umetak na monumentalnoj fasadi oprimjeruje povezivanje različitih činitelja prostora ljetnikovačkog sklopa, odnosno promišljenu mogućnost njihova prožimanja kakvo su na svoj način provela i dva bočna prolaza u kulisnim potezima zida prizemlja, spajajući prednji i stražnji vrt.

Prema tome, brojna rješenja zaobilaze stare neke standarde, konvencionalne zasade i streme neukoričenim slobodama izvan dostupnih predaja koje se u 16. stoljeću smatraju ograničenjima, pa se ostvarenje, možda, smješta u dosege dubrovačkih društveno-političkih opredjeljenja i duhovnih težnji pod poznatim naslovom "libertas". Odlučno je ujedno da to jesu sve važeća načela manirističkog stila, koji će se pouzdanije prepoznati i u gradnji čitavog ljetnikovca kad se detaljnije istraži njegova morfologija, kao i projektna polazišta, što ovdje ne bijaše cilj. Svejedno valja naglasiti da su ta stilska načela bitna označnica rada vjerojatno najnadarenijeg domaćeg kipara onoga doba, zacijelo usvojena s dolaskom svestranog francuskog majstora Jakova de Spinis iz Orleansa. Tek u suradnji s njime Vicko Lujev, kao provjereni tvorca djela klasicističnijeg izričaja, poput mletačkog državnog stupa na korčulanskome trgu iz 1569. godine ili Skočibuhinog oltara u dubrovačkoj crkvi dominikanaca iz 1576. godine, na stupovlju vrta dokazuje kako izuzetna motivika manirističke ikonografije postaje inspiracija morfologiji istog stila u vrlo osobenim inačicama s kojima dubrovački umjetnik korčulanskog podrijetla zauzima odlično mjesto u razvoju hrvatske umjetnosti navedenog razdoblja.

Zapravo, s osvrtom na jedno cjelovito ostvarenje negdašnje dubrovačke kulture želio sam ukazati na zanemarenu vrijednost Crijevićeva sklopa uz otkrivanje vrsnoća izvornog njegova vrta i metodu mogućnost prepoznavanja stila u povezivanju obrade prirodnih površina i likovnih njihovih dopuna. Koliko je to bila umjetnička volja vlasnika a koliko zasluga izvođača, ostaje procijeniti u daljnjim propitivanjima. Ishodi bi trebali voditi i pojašnjenju filozofskog pristupa koji je, dostupniji u književnim djelima ondašnjeg Dubrovnik, ocrtavao osnovne razvojne linije i umjetničkog stvaralaštva. No nema sumnje da je u podlozi svega ostala suradnja Vicka Lujevog sa stranim umjetničkim izvorom, poglavito povijesno osvjedočeno njegovo praćenje Jakova de Spinis iz Orleansa tijekom šestog i sedmog desetljeća 16.



Slika 9. Glavice stupova s maštovito složenim ljudskim glavama.

stoljeća, na što je u znanosti odavno upozoreno.⁵² Dijalog pak koji su, rođeni i odgojeni u međusobno vrlo udaljenim sredinama uspješno uspostavili, pokazuje linije po kojima je ondašnja Republika, barem među stožernim društvenim činiteljima, obnavljala osjećaje vlastitog, prethodno pomalo poljuljanog identiteta. I neprijeporno je od tog Francuza, s općenito tada pojačanom snagom razumijevanja dubrovačkih naručitelja, dosta toga preuzeto u potpunom rječniku oblika ljetnikovačkog, građevinskog i kiparskog ostvarenja, što će dokazati nužno i čvršću dataciju Crijevićeve narudžbe ili tijeka pothvata. Nama je, međutim, zasad bitno da je ugledni i učeni vlastelin prestižnog roda u svojoj sredini, s pomoću rečenih umjetnika sve to znao upotrijebiti sukladno svjetonazorima razbuđenima iz prezasićenosti katoličanstva srednjovjekovnih predaja, ali i duhovne klime dotad dozrijevajućeg humanizma. Preostaje najposlije uvjerenje da nam je na taj način postala bogatija ne samo slika jednog spomenika, nego i ogled svekolike kulture dubrovačkog ladanja, pa i dosad često osporavanog ili barem zapostavljanog manirizma kao zasebnog stilskog poglavlja u slojevima južnohrvatske baštine.

⁵² Općenito će biti zanimljivo cjelovitije sagledati okretanje dubrovačke sredine francuskoj umjetnosti od početka 16. st. (usp. Igor Fisković, »Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku - sudionik "posvećenja grada" oko 1520.« *Peristil* 37 (1994): 49-64), što se, dakako, može smatrati posljedicom uspostave francuskog konzulata u gradu od 1511.g. a u sklopu dugotrajne antimletačke orijentacije južnohrvatskoga grada. Svakako je taj izravni dodir sa prekoalpskom zapadnoeuropskom kulturom otvorio ovdašnjim, kako umjetničkim naručiteljima tako i samim majstorima nova stilska i estetska obzorja, pa je recepcija tih struja u cjelini, a poglavito u ovom spomeničkom ostvarenju izuzetno važna kao dokaz različitosti plastičkog stvaralaštva od ostalog našeg priobalja.

IL GIARDINO MANIERISTICO DELLA FAMIGLIA CRIJEVIĆ A DUBROVNIK

IGOR FISKOVIĆ

Riassunto

Notando le particolari qualità della vila con giardino della famiglia patrizia Crijević nel quartiere occidentale di Dubrovnik, l'autore le sottopone ad analisi da vari punti di vista. In primo luogo sottolinea l'originalità sia della posizione protetta da un rilievo naturale che della distribuzione spaziale dell'interno. L'edificio patronale a un solo piano, infatti, divide la grande proprietà, recinta da un alto muro, in due parti che non hanno destinazione economica, ma sono sistemate in maniera sofisticata, in conformità alle moderne aspirazioni intellettuali e alle concezioni estetiche. La parte sud meno estesa, tutta tra gli scogli, è intesa come "giardino naturale" noto dalle descrizioni delle soluzioni e dagli studi di orticoltura del 16. sec. in avanti. Al contrario, la parte nord, molto più estesa, verso la quale guarda la facciata della villa, è costituita per lo più dagli elementi tipici del giardino rinascimentale raguseo. Tuttavia la sua caratteristica composizione geometrica qui è fino a un certo punto interrotta ed arricchita da colonne di eccezionale fatura scultorea. Tra queste soluzioni e la facciata della villa derivano a un progetto unitario di cui si ricercano le origini nella forte influenza della cultura francese tardo rinascimentale.

Suggerisce questa interpretazione soprattutto la lettura della morfologia delle colonne in pietra, in totale una settantina e tutte di forme diverse ma lavorate con molta precisione e con un gran numero di motivi sia fantastici che naturalistici. La loro iconografia conferma anche le concezioni fondamentali nella creazione dei giardini che pongono l'accento sul tema della nascita e della morte del mondo in un ciclo logico che vibra nell'alternarsi degli effetti della vegetazione naturale e degli elementi artistici in un certo

senso in armonia con essa. Su questa traccia si evidenzia dettagliatamente la simbologia dei numerosi personaggi rappresentati sui capiteli e sulle basi in una stratificata galleria dai rettili agli uomini che sono portatori di specifici significati. Dappertutto il gusto del pittoresco s'intreccia a stilizzazioni così come l'espressione realistica è in funzione delle rappresentazioni mitologiche. Prevalgono i motivi floreali e faunistici in sintonia con l'ambiente, i motivi antropomorfici sono affini ad essi non solo per ideazione ma anche per esecuzione.

La ricchezza contenutistica delle colonne ha trovato adeguata corrispondenza nell'ottima qualità della fattura scultoria, che è trattata come questione a parte nel testo dell'analisi. Sulla base di notizie d'archivio già note si è giunti all'attribuzione dei capitelli allo scultore Vicko Lujev, nativo di Korčula e attivo a Dubrovnik nel sesto e settimo decennio del 16. secolo. Si valuta allo stesso tempo il contatto di questo scultore locale con il maestro Jacobo de Spinis da Orleans che fu proprio allora per un lungo periodo al servizio della repubblica di Dubrovnik. Considerate le alte valenze stilistiche dell'intero intervento, all'artista suddetto si attribuisce l'invenzione complessiva che supera la creatività artistica media locale nel rinascimento. Nella parte finale si spiega, comunque, che la società locale sotto l'aspetto intellettuale e spirituale era pronta ad assimilare tutti i messaggi mediati da un artista straniero così come i maestri locali sapevano adottare il linguaggio plastico di cui era portatore. Lo stesso Jacobo de Spinis del resto non rivelò particolari doti artistiche e nella combinazione di tutti questi fattori il giardino della famiglia Crijević rimane una delle maggiori realizzazioni dell'epoca manieristica sulla costa orientale dell'Adriatico.