

Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju



1 Kip Bogorodice sa sinom iz Franjevačkog samostana u Dubrovniku

Sustavnim proučavanjem kamenih spomenika u primorskim gradovima i usporednim istraživanjem arhiva uglavnom je uspjelo ocrtati značajnije kiparske ličnosti iz povijesti likovnog stvaranja na dalmatinskoj obali. Pored ostalih zadaća preostaje sada dalje tražanje za manje istaknutim starim majstorima. Kulturno-umjetnička baština Dubrovnika u granicama nekadašnje Republike neobično je važno područje za proučavanje upravo gotičko-renesansnog graditeljstva i kiparstva. Razvitak sredozemnoga grada i okolice, stvarao je stoljećima dobru podlogu za rast i trajanje odgovarajuće likovne umjetnosti. Tu su djelovale mjesne majstorske radionice, koje su uz vanjske raznovrsne utjecaje ili poticaje primane izravno od stranaca i došljaka u ovome kraju sačinile osebujno jedinstvo još uvijek otvoreno za izučavanja povjesničarima kulture i umjetnosti.

Velikim dijelom zahvaljujući upravo toj građi, u našoj su znanosti odbačene zastarjele postavke o tokovi-

ma razvoja umjetnosti od XIII do XVI stoljeća uzduž jadranske obale. Na tom je terenu znatnim dijelom rješavano pitanje trajanja gotike i prodora renesansnog stila u hrvatsko kiparstvo; tu je naša nauka vrednovala i razlučivala djelovanje mnogobrojnih domaćih majstora po kamenarskim radionicama od radova stranih kipara i graditelja itd. Općenito se može reći da se dodirivao malo koji problem šireg značaja iz povijesti naše umjetnosti na Jadranu, a da se ujedno nisu otkrivale veze ili barem sličnosti sa stanjem likovne kulture u Dubrovniku. To navodim usput i na početku da bi se u tome povijesno bogatom prostoru lakše objasnio problem jednog neimenovanog gotičkog kipara, po svoj prilici stranca, čije sam djelo u dubrovačkom kraju nastojao sastaviti na osnovi raspoznavanja njegova osobita načina oblikovanja kipova i reljefa.

Privukle su me očite likovne vrijednosti i vrsnoća izrade ovdje objavljenih umjetnina, ali i sudbina tog teško obuhvatljivog kiparskog djela. Neuočene izrazitosti di-



2 Kip Gospe iz Franjevačkog samostana u Dubrovniku

jelom oštećenih umjetnina porazmještenih izvan prvotnih namjena i položaja, naime, kao da odgovaraju anonimnosti u kojoj se još ovaj kipar donekle nalazi.

Držim da se radi o strancu, koji je vjerojatno poput mnogih drugih u dubrovačkoj državici samo kratko vrijeme boravio,¹ ali koji je — a to je ovdje najvažnije — predstavljao stanovito osvježenje i svakako trenutak zrelog gotičkog likovnog osjećanja u onodobnom kiparstvu Dalmacije. Pored ostalog nepoznatoga u vezi s majstorom neznancem, ostaje otvoreno pitanje koliko je i je li uopće poljuljao urođeni i zatečeni tok kiparskog stvaralaštva i shvaćanja, jer njegovu pojavu ne možemo vremenski odrediti. Ali zasad možemo suditi o sačuvanom mu djelu koje ocrtava njegovu ličnost. Nevelik opseg tog djela potvrđuje da se radi o kraćem boravku tog stranog umjetnika u Dubrovniku, premda ovaj opseg nije zaključen. Čini se da se sa sigurnošću može govoriti o tri mala kipa u samom gradu i četiri reljefa zatečena na dubrovačkim Pilama i na Puncijeli, u Čelopicima u Župi Dubrovačkoj i u Slanome u dubrovačkom primorju.

U riznici samostana Male braće u Dubrovniku izložen je malen kameni kip (v. 65 cm) **Bogorodice sa sinom**. Iznesen je iz unutrašnjeg dvorišta spomeničkog sklopa,² gdje je bio promakao dosadašnjim opisima samostanskih umjetnina.³ Tako mu ni likovna vrijednost nije bila zapažena niti dolično ocijenjena — uostalom kao ni ostalima iz opusa kojemu pripada. Ističe se primjermom gotičkom izrazitošću, ukoliko time čak i ne odudara od

raznolikog mnoštva pretežno domaće plastike visokog srednjeg vijeka sačuvane u Dubrovniku i okolici. Neznani majstor ovog kipa dostigao je stilski razvijen i pročišćen izraz na stupnju koji se rijetko susreće u kamenom kiparstvu dalmatinske gotike, uglavnom prigušene odrazima minule romanike te sputavane odjecima renesanse na pomolu.

U vitkom volumenu ovog kipa ogleda se čistoća zamisli i istančanost dugim radom već očvrstalog stila i načina. Zaobljenom obrisu skulpture podan je odmjereni kontrapost, a tipičnu izvijenost tzv. S-linije određuje jedva osjetan pomak lijevog koljena. Ono je nisko ugnuto da površinski omogući izmjenu osvijetljenih i zasjenjenih dijelova, koji se učvoriuju na sredini prednje strane. Središnjim okupljanjem i postranim opuštanjem nabora ostvareno je jedinstvo površinske živosti i osnovnih kretnji stojeće plastike; savijanje i prelama-

¹ Vidi: C. Fisković, *Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb 1947, str. 15, 22—36.; C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik 1955, str. 94—100.

² Prijašnji položaj mu je zabilježen na fotografiji malog samostanskog klaustra: C. M. Iveković, *Dalmatiens Architektur und Plastik*. Vol. IV/V, tab. 247, fig. 2, Wien 1923. odakle su ga stručnjaci Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju iz Splita pri uređenju samostanske zbirke prenijeli u drugu sjevernu kapelu nekadanjeg kapitula.

³ Zabilježio ga je samo F. Jurić, *Vođ po franjevačkom samostanu Male braće u Dubrovniku*. Dubrovnik 1921, str. 57, ali pogrešno gledajući u kipu ikonografski tip Imakulate.

nje tkanine u stvarnom je odnosu i dodiru s tijelom ispod nje. Široko razvijanje površine provedeno je oblikovanjem odjeće, kojoj polegnuti krajevi uz dno učvršćuju rast volumena, a rubovi — iako naizgled opušteni — oštro prodiru u prostor ili ga uvlače u vlastitu razigranost. Laka kamenokiparska obrada tkanine određena je gotičkim realizmom, ali nije lišena stvarne težine i mora se istaknuti kao jedna od odlika u načinu oblikovanja i tehnici rada ovog majstora. Podjednako tvarnu tkaninu on je izrađivao u svim svojim kamenim skulpturama i pritom razvio jednu od svojih nesumnjivih kiparskih vrijednosti. Takvom je obradom dostigao poznate domete gotičkog kiparstva između ukočene romaničke tvrdoće i antičko-renesansne bestjelesne lakoće.

Na žalost je lik djeteta Krista, središnji i sigurno najjači plastički naglasak ove skulpture, obijen. Ne možemo suditi o estetskom učinku tog dijela unutar cjeline, koja mu se podređivala, pa je okosnica stajanja kipa određena njegovom težinom. Tek se po sačuvanim pojedinostima udova razabire izvjesno nezgrapno oblikovanje golog tijela. U mjerama dječjeg tijela više se ispoljavaju vidne oporosti oblika i nezgrapnosti pokreta, koje se primjereno zamjećuju pri sagledavanju ostalih radova.

Svojstvenom istančanom vještinom ovaj je kipar znački meko klesao površinu skulpture, i tako se nemiru nejednakih svjetala i sjena, koje prijete da nadvladaju jedinstvenost cjeline, odupro samom obradom površine, koja ih tvori i nosi. Ta je površina kipa vrlo razvijena, premda ju je učinio čistom s vrlo malo oštih urezivanja. Time je masu kipa održao zatvorenom sa svih strana. Njegov je kip vitak a čvrst u širini osnovnog stajanja. Meko klesana površina razigrana je naborima, ali je smirena smišljenom mrežom njihova rasporeda. Crte Bogorodičina lica nedovoljno su izrazite, ali dovoljno blage da bi u njima raspoznali odraz vremena u kojem je majstor radio. Podjednako mekim duhom oblikovanja prožeti su i stav lika i izraz lica dotjerana u pojedinostima. Otvoreno je pitanje je li takav dorečeni izraz odgovara pravom osjećanju gotike u pribalkanskom prostoru, ali pred nama zaista stoji dovršena predodžba ženskog, materinskog lika, kakvom je uzoru ta epoha težila u umjetničkom prikazivanju Gospe sa sinom.

Drugi dubrovački spomenik na kojem se prepoznaje ruka neznanog nam istog umjetnika jest **reljef na kuli vanjskih vrata od Pila**. Utvrđeni sklop gradili su protomajstori *Juraj iz Bara* i *Petar Cibranović* do 1538. godine.⁴ Ovaj je samostalni ulomak, po svoj prilici, kasnije umetnut na sredinu okvira glavnih gradskih vrata ispod niše za kip pokrovitelja grada. Radi se o osmerostranom kamenu (v. oko 25 cm) vjerojatno nekakvog plastičnog postolja, kojemu su na tri vidljive strane plitko isklesana lica dviju žena i starijeg muškarca u srednjem polju. Nije sasvim jasna prvotna namjena ovog komada, niti je poznato kada je i kako dospio sred renesansne cjeline utvrđenog pročelja istočnih zidina Dubrovnika.⁵



3 Reljef iznad vanjskih vrata od Pila u Dubrovniku

Ni o ovoj se umjetnini nije posebno pisalo (osim što su proizvoljno zabilježene nevažne legende oko navodnog sadržaja), pa nam ne preostaje drugo nego pokušati likovnom analizom dokazati pripadnost djelu istog kipara iz XIV—XV stoljeća.

Na to upućuju istovjetnosti zrelog stila i načina prikazivanja koje se primjećuju uspoređivanjem s drugim skulpturama iz ovog opusa. U prvom redu tu je osnovna postava prikaza tri lica pri čemu u plitkoj plastičkoj razradi prevladava razvijanje dijelova u širinu, a ne u dubinu ili visinu. Zanimljiva je pri tom pojava u kojoj se također odražava gotički duh ovog majstora; on, naime, i ovdje, kao na ostalim pripisanim mu radovima, uzima osmerokut kao početni oblik za klesanje spomenika. Ovdje ističe petosminsku polovinu kao osnovni volumen; nešto više stiještenu masivnu osnovu nagovješta u Čelopecima; na isti se oblik navraća s podnoškom reljefa u Slanome i na Puncijeli; a podanak kipova u Dubrovniku plitka je osmerostrana ploča. U bridovitom prelamanju početnog volumena, iz kojeg kamenorezačkom igrom izvlači likove, kao da je odmah nazirao i pri radu stalno promatrao ponašanje loma svjetla i sjene prebačenih u novu živost oblika. Stoga on, obuzet odnosom kamenih površina, prislanja svoje likove uza strane rasječenih osmerokuta po istoj navici kojom je kipove postavio na osmerostrana podnožja. Tako su mu samostalni likovi pokrenuti ne samo razigranošću dijelova površine, nego i osnovnim stanjem svoje plastičke mase. Ona je u osnovi ostala ista i na ovome reljefu s Pila.

⁴ L. Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika*. Zagreb 1955, str. 131, 135—136, sl. 3.

⁵ Vjerojatno se radi o postolju nekog nestalog kipa sv. Vlaha, koji se je mogao nalaziti na ranijem, drugačije oblikovanom ulazu u grad. Sadašnje reške oko spomenika upućuju na naknadno njegovo uzidavanje na ovom mjestu.



4 Kip sveca iznad vratiju crkve Sv. Nikole na Prijekome u Dubrovniku.

Međutim, izražajna sredstva kojima je strani kipar progovorio u stilu čiste gotike na ovom su spomeniku ponešto drugačija. Tri sljubljena lica načinio je plitkim uklesavanjem u kameni oblik, pa istureni dijelovi jedva prelaze ravninu gornjeg tipično vitko izvijenog ruba. Brušenje površine u duhu svladanog stilskog izraza na podatnoj kamenoj sirovini podudara se sa zavidnim dometom majstorove vještine na ostalim radovima. Naglašeni smisao za izražajnost pojedinosti iskazan na licu starca u sredini istovjetan je načinu oblikovanja muškog lica na reljefima bolnog Krista ili sv. Vlaha u Dubrovniku i na Šipanu. Iscrtavanje pojedinosti nije poništilo kiparsko osjećanje u odnosu na materijal, niti poremetilo dostignutu ozbiljnost izraza koja ostavlja dojam suzdržane i likovno jasne cjeline. U njenoj središnjosti smirena ženska lica krupnih obraza, ozbiljnih očiju i čulnih usana naliče prikazu Marije s reljefne grupe iz Župe Dubrovačke. I opisne pojedinosti gotičke odjeće posve su slično izrađene kao na skulpturama ženskih likova iz samostana u Dubrovniku i Župi.

Možda će se ovaj reljef kao postolje moći povezati s jednim od kipova pripisanih istom majstoru, ili uklopiti u neki drugi spomenik. Usput napominjem da na radove neznanog majstora u Dubrovniku po obliku i

načinu klesanja podsjeća i fontana iz klaustara Male braće.⁶ Zbog tih a i drugih mogućih veza reljefu nad vratima od Pila potrebno je potanje proučiti izgled i mjere, što zbog teško pristupačnog položaja nije bilo moguće. Ovako on ostaje kao jedan od dokaza razgranate djelatnosti majstora, koji je osim u Dubrovniku, gdje će mu se broj pripisanih radova možda i povećati, ostavio uverljive tragove stvaranja u Celopécima kraj Mandaljane i u Slanome, a vjerojatno i na Šipanu.

Istom se opusu u Dubrovniku može pribrojiti i kameni **kip vrh zabata renesansno-manirističkih vrata pročelja crkve sv. Nikole na Prijekome.**⁷ Ni o ovom gotičkom kipu dosad se nije posebno pisalo. Najvjerojatnije predstavlja pokrovitelja te stare crkve, ali su mu pri oštećivanju nestali dijelovi važni za prepoznavanje: glava i desna ruka. Ovako knjiga u ljevici i biskupsko odijelo dopuštaju pretpostavku da je to lik sv. Nikole s kasnije grubo pridanom glavom i svetokrugom.

Lik je nepokrenut u stojećem stavu, uspravan u sveučkom dostojanstvu na jedan stilski staromodan način, ali je sitnopisno oblikovanje odjeće u duhu gotike umanjilo dojam ukočenosti spomenika. Profinjena kiparska obrada podređena je cjelini na prvi pogled malo neobično čvrstoj za našeg majstora. Unatoč stilski istančanom osjećaju za pokret i vitkost, on je posjedovao više ili manje otkrivenu i kiparsku težnju k jezgrovitosti oblika i volumena. Oštećenja pojačavaju dojam zbijanja mase i slabe razvijenosti plastičkih obrisa, ali vještina u pomnom tetošenju pojedinosti ponovno otkriva rukopis istog dlijeta. I smisao za usklađivanje dijelova kojim su sjedinjeni različito pokrenuti nabori po jednom realističkom gledanju nije stran ovom umjetniku. Tipičnim iskrivljavanjem i lomom nabora odjeće on sigurno rješava oblikovanje ljudskog tijela kao osnovnog problema gotičkog kiparstva. Ovaj se rad, ako je potekao od ruke neznanog majstora, može postaviti između reljefa u Slanome i kipa dubrovačkih franjevac. Sličnost s prvim je tolika da se pričinja kao da je isti lik iz pune plastike prenesen u reljef, koji je pri tom postao širi i na izgled plastički razvijeniji. Dvosmjerno urezivanje nabora odjeće u srednjem i donjem dijelu skulpture, povijanje ucrtanog križa na biskupskoj kazuli, odrvenjeli oblik i stav ruku — upućuju na sličnosti s reljefom u Slanome, koji je likovno sretnije sazdan. A način zatvaranja cjeline, različito zbijanje i rastvaranje mase raznih strana volumena upućuje na bliskost s prvim opisanim kipom iz Dubrovniku, koji je najznačajniji po umjetničkoj vrijednosti.

Zatim je tu kiparski meka i laka obrada površine, koja ostaje izuzetna po svojim odlikama u odnosu na ostalu gotičku plastiku istoga grada. Pokušavajući smjestiti ovaj kip u likovnim okvirima, ili čak ograničenjima, nametnutim dometima domaće gotike tog prostora — izgledalo je unatoč razlikama jedino moguće povezati ga s klesanjem »neznanog« majstora. Stilski, pa možda i vremenski, ovaj se mali kip (v. oko 50 cm) iskazuje naprednijim od djelovanja *Bonina Milanca*⁸ iz

⁶ R. Eitelberger von Edelberg, *Die Mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens*, Wien 1884, pag. 346, fig.115. naravno samo donji dio s reljefima lavljih glava bez renesansnog kipa na vrhu.

⁷ Vidi: C. M. Iveković, *Dalmatiens Architektur und Plastik*, Vol. IV/V, tab. 250, fig. 2.

⁸ M. Prelog, *Dalmatinski opus Bonina da Milano*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13, Split 1961, str. 193-214.

prvih desetljeća XV stoljeća — na koji nas može podsjetiti. Pored nedostataka u smislu nedovoljno izražene gotičke pokrenutosti i vitkosti, nije ga moguće uvrstiti u domaće kiparstvo, koje ostaje više oporog i manje pročišćenog izraza. Kip neminovno pripada skupini koju objavljujem, ali nije isključeno da ga se zajedno s reljefom sv. Vlaha sa Šipana pripiše ličnostima koje su mogle raditi u uskom doticaju sa strancem o čijem djelu govorimo.

Među ostvarenja neimenovanog majstora lakše se može uvrstiti **reljef sv. Vlaha** iz niše sred čela kule Puncijele u Dubrovniku. To potvrđuje niz određujućih sličnosti sa skulpturama skupine koju obrađujem.⁹ Za reljef se pisalo da se izvorno nalazio na pročelju stare dubrovačke vijećnice, odakle je navodno u XIX stoljeću prenesen na sadašnje mjesto.¹⁰ Pretpostavljali su da odgovara djelu *Leonarda Petrovića*, pripisivali su ga čak *Jurju Dalmatincu*,¹¹ ali su ta mišljenja već opovrgnuta.¹² Iako je spomenik objavljen, nisu bile uočene niti ispravno ocijenjene njegove likovne značajke, a spomenuti stavovi su iznošeni bez uvjerljive analize. Nije objašnjeno kako je ovo gotičko djelo dospjelo sred zidina renesansne kule, pri čemu mu je vjerojatno prvotni okvir skladnijih omjera izmijenjen umetanjem renesansnih dijelova, iako je sasvim moguće i da je to izvorno stanje i položaj reljefa.

Mali lik je klesan u dvotrećinskom reljefu na plošnoj pozadini. Oblik triosminskog podnoška, omiljelog u djelu istog majstora, preko visokog podnožja nastavlja se na donji, istureni dio svečeva tijela. Tipično gotički lako sapletanje odjeće vrlo je lijepo izvedeno. I u širokoj razradi cjeline i u mekanoj obradi kamena ponavljaju se istaknuta svojstva jednog naročitog stila i načina prikazivanja. S pomoću njih se iskazao čisti kiparski govor, koji odgovara likovno jasnom gledanju neznanog umjetnika i njegovom razvijenom smislu za usklađivanje skulpturalno nejednako datih dijelova. Površinsku razigranost smiruje čvrstinom oblikovanja poprsja, te ukočenim ali stvarnim pokretom ruku, koje su rastvorile plašt, i krupne glave s jakom bradom i mitrom pred svetokrugom. Odnos između napregnutog nemira nižih dijelova i plastički središnje izvedene gornje polovine pričinja se neujednačen, ali je takav dojam ublažen perspektivnim klesanjem prijestolja. Sporednim elementima pojačana je plastičnost samog reljefa, kojem je središnji dio najviše razrađen. Vješto je odvagnut spoj čistih površina i reljefno razvijenih dije-



5 Reljef Sv. Vlaha na kuli Puncijela u Dubrovniku

⁹ Na ovaj spomenik upozorio me kolega Josip Stošić. Slažem se s njegovim mišljenjem da se radi o kiparu fotografije čijih radova sam mu pokazivao prije dovršenja ove radnje, te mu i ovom prilikom srdačno zahvaljujem.

¹⁰ S. Benić, Tragom zaboravljene dubrovačke vijećnice, Beritićev zbornik, Dubrovnik 1960, str. 96, sl. 5.

¹¹ D. Frey, Der Dom von Sebenico und seine Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission für Denkmalpflege. Wien 1913, str. 64.; J. Stojanović-Maksimović, Rad Đorđa Šibenčanina u Dubrovniku, Naučni prilozi studenata Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd 1949, str. 144—146, sl. 3.

¹² C. Fisković, Dokumenti o radu naših graditelja i klesara XIV—XVI stoljeća u Dubrovniku, Split 1947, str. 15, bilj. 15; C. Fisković, Umjetnost i umjetnički obrt XV—XVI stoljeća u Splitu, Marulićev zbornik, Zagreb 1950, str. 133; C. Fisković, Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru, Anali Historijskog Instituta JAZU, Dubrovnik 1962, str. 228, bilj. 165.

lova, koje naglašava osjetljivo ponašanje svjetla na razgibanoj površini lika i arhitekturi okvira.

Po raskošnom prebacivanju i opuštanju tkanina, ova nas skulptura podsjeća na skulpturu Pravde¹³ s konzolice vrh stepeništa u polukatu dvorišta Kneževa dvora, koja se s još nekima pripisuje *Petru Martinovu iz Mi-*

¹³ H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission für Denkmalpflege. Wien 1914, pag. 103—105, fig. 86, 84—85. tvrdi da je ovaj reljef zajedno sa susjednim prikazom Kneževe presude te velikim kapitelima Eskulapa i Salamunova suda izradio Onofrio della Cava, što je kasnije ispravljeno.



6 Reljefni prikaz teme »Imago pietatis« — crkva dominikanskog samostana u Župi Dubrovačkoj.

lana,¹⁴ ali se ne možemo založiti za njihovo izravnije povezivanje. Za takvo proširivanje djela jednog te istog »neznanog kipara« nedostaje pouzdanih uporišta. Međusobne sličnosti tih dviju skupina nisu dovoljne za smjelije i sigurnije određivanje, ali bi pri potanjenju njihovu proučavanju trebalo voditi računa i o spomenutim sličnostima. Kada se učvrste stavovi o udjelu Petra Martinova na gradnji Kneževa dvora, oni će nam pomoći i pri vremenskom određivanju djela o kojem govorimo, a jednako i pri otkrivanju porijekla neimenovanog majstora. To je utoliko važnije što se u jednom i drugom djelu radi o vrhunskoj razini gotičkog izraza dalmatinskog kiparskog nasljeđa.

Nad glavnim vratima renesansno-barokne crkve dominikanskog samostana u Župi Dubrovačkoj postavljen je reljefni prikaz teme »Imago pietatis« isklesan u kamenu (80 × 68 cm). Ne zna se ni otkud ni kada je tu donesen.

U jedinstvenom polju gotičkog triptiha klečeći likovi Marije i Ivana simetrično su poluokrenuti Kristu u sredini. Njegov dopojasni goli lik izlazi iz jednostavnog sarkofaga i svojim frontalnim stavom zauzima plohu nešto šire i više viseće arkadice. Takvo predočivanje teme tipično je za talijansku i francusku umjetnost od XIII stoljeća,¹⁵ a u našim krajevima ne javlja se često.¹⁶

¹⁴ C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV—XVI stoljeća u Dubrovniku. Zagreb 1947, str. 27. od Folnesicsa Onofriju pripisanu skupinu kapitela i konzola s Kneževa dvora u Dubrovniku pridaje Petru Martinovu iz Milana, što su prihvatili Lj. Karaman, (Pregled povijesti umjetnosti u Dalmaciji str. 61, 62. Zagreb 1952.), M. Prelog (Hrvati, Enciklopedija Jugoslavije IV, str. 105. Zagreb 1959.) i ostali. Čini mi se, međutim, da će pri daljoj obradi tu grupu spomenika trebati razdvajati u djela više od jedne kiparske ličnosti.

¹⁵ L. Reau, Iconographie de l'art chrétien. Paris 1957, vol. III/1, sv. II, 42—43.

¹⁶ U slikarstvu poznat je primjer na freski u crkvi sv. Roka u

Ikonografska inačica, dakle, jača pretpostavku da je reljef izveo strani majstor.

Na izgled nepovezana kompozicija ponešto je pritješnjena gornjim dijelom. Kipar je to ispravljao dubinom reljefa, odnosno volumenskim isticanjem pojedinog lika i njihovim različitim okretanjem. Pri tom je zaprijetilo proturječje između trokutnog uspinjanja, kojem teže prikazani likovi i vodoravno-valovitog raspona nakićenog okvira. Prividna neslaganja cjeline, međutim, potvrđuju osebusni gotički duh i bogatstvo izražajne moći majstora. Za njega kao likovnog stvaraoca i figuralni i ukrasni elementi spomenika igraju podjednaku ulogu; zbog toga on s jednakim marom kleše sve pojedinosti na svetačkim likovima i na okviru. Kao jednako vrijedne članove spaja ih ujednačenim, tipično gotičkim ritmom, koji u kompoziciono cjelovitoj zamisli svladava različitost oblika.

Plastičkoj rječitosti spomenika pridonosi osnovni oblik njegove mase; reljef je izveden na tri međusobno ukošene površine, a razvijeni okvir time se spretno okoristio. Kosina se odrazila u stavu likova Marije i Ivana podavši im izražajniju plastičnost. Na taj su način oni, usmjereni prema sredini, stvarno prodrli u prostor, to više što su pomaknuti u trokutnom obrisu. Naravno, znatno je tome pomogao i njihov smještaj u

Draguču. B. Fučić, Istarske freske. Zagreb 1963, sl. 82—83; te na središnjoj slici poliptiha u crkvi Svih svetih u Korčuli. K. Prijatelj, Slikar Blaž Jurjev sl. 43, 44. Zagreb 1965. Oba rada su u vezi s zapadnjačkim, talijanskim slikarstvom. Među spomenicima kiparstva sličan jedan prikaz teme nalazi se u Zadarskom arheološkom muzeju. Ne raspoložem detaljnijim podacima o tom reljefu, osim što se na fotografiji u Institutu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu vidi inventarski broj 339, spomenika muzeja. Istovetnost prikazane teme je utoliko važnija što se na reljefu u Zadru razaznaje također visoka kvaliteta očito nekog stranog, vjerojatno mletačkog kipara XIV—XV stoljeća.

7 Reljefni prikaz teme »Imago pietatis« (detalj) u Župi Dubrovačkoj



nišu, koja je, međutim, plića nego što izgleda. »Oprostarene« ruke Kristovih pratilaca — sakupljene ili klepane u dva plana, perspektivni crtež sarkofaga i stepeničasta razvijenost okolnog ukrasa daje cjelini uspjeti plastički utisak. Široko postavljen Kristov lik i ukršten položaj njegovih ruku donekle smiruju taj dojam — što i odgovara sadržaju spomenika. Ali se majstorova kiparska narav posebno ispoljila u načinu oblikovanja golog tijela: naglašenom čvrstinom bridovitih prijelaza kao da ga je skovao od metala. Izraz je više usnulog negoli umrtvjelog lica blag s istaknutim smislom za savjesno rezanje pojedinosti u kamenu. To se očituje i na licima postranih likova. Premda su ispunjena iskazivanjem boli, ipak su to u biti iste crte lica franjevačke bogorodice, a i lica s drugog dubrovačkog djela ovog majstora. Jednako kao što je tkaninu gotičkih odjeća izrađivao u kamenu na vlastiti, omekšani način, tako je i u prikazivanju svojih likova izgradio tip određenih umjetničkih htijenja i dometa. Njihova su lica opčinjena vlastitim mirom i onda kad im se ne nameće ovisnost o određenom sadržaju (reljef na Pilama), i kad treba da iskažu bol koja im se koči na smireno zatvorenom izrazu (ovaj reljef na crkvi sv. Vicenta), jednako kao i na primjerima gdje blagost (kip Gospe sa sinom iz riznice Male braće) ili ozbiljnost (likovi sv. Vlaha) po sadržajnom pretekstu biva najznatnija. Izraz tih lica dokazuje kako je majstorova gotika umijeće kiparski razvijenog pokreta a ne unutaršnjeg, psihičkog nemira.

Kao što su haljine na ovim skulpturama razigrane i lake, a ipak stvarne pri ogrtanju tijela, tako je i okvir raščlanjen u pojedinostima, a ipak čvrst u jasnom rasporedu. Pored nemira raznolikosti pojedinih dijelova, cjelina je kiparski vješto usklađena i nadmoćnim ovlađavanjem kompozicije i istančanim osjećanjem za tjelesnost stvari. Nutarnju izražajnost zgotovljuje znalacka obrada kojom se dijelovi ne gube u vlastitom oblikovanju, nego se slobodno povezuju ujednačenim gibanjem koje prožima dvije u osnovi različite zone: onu donju s čvrstim, kiparski ostvarenim tijelima i gornju s rezbarenim ukrasom.

U takvoj naravi oblikovno dotjerane cjeline ovog reljefa dalje se određuje umjetnička vještina i izraz majstora koji ćemo pokušati pratiti u njegovu djelovanju po dubrovačkom kraju.

Široko postavljen, a ipak gotički odmjeran reljef s jedinim svetačkim likom starog pokrovitelja Dubrovačke Republike, razgovjetno podsjeća na podjednako male već opisane kipove. Na žalost, na ovom spomeniku su surovim postupkom okrnjeni bradato lice s mitrom, desna ruka u činu blagoslova te model utvrđenog grada iz lijeve ruke. Ipak se raspoznaje lik **sv. Vlaha**, utoliko lakše jer se reljef nalazi na sjevernom zidu nekadašnjeg kneževa doma u Slanome.

Prepoznatljivu sličnost iskazuje oblikovanje pojedinosti kod predočavanja lake tkanine kojom je zaogruto tijelo u stavu mirnog raskoraka: sve se pretvara



8 Reljefni prikaz teme »Imago pietatis« (detalj) u Župi Dubrovačkoj.

u uzgibanu površinu predanu učinku svjetla i blagih sjena do stupnja u kojem su na izgled zapostavljene čvrstina stajanja mase ili jedrina volumena. Ali budući da se ovdje radi o reljefu na sravnjenoj pozadini, kiparova namjera sigurno i nije bilo moćno ustaljivanje plastike u prostoru, makar je čvrsto isturio osmerokutni podnožak. Naš kipar je ovdje posegnuo za izražajnim sredstvima koja pamtimo s reljefa na Pilama. Njegov se osjetljivi govor nenametljivo ispoljio u pojedinim oznakama zamisli i dovršenja, koje mu poput ustaljenih potpisa prate stvaralački rad. Podudaranja s već opisanim umjetninama očituju se npr. u načinu kako prijanjaju uz tlo donji krajevi odjeće ili se povijaju rubovi plašta do uzdignutih ruku. Pri tom se i ovdje svečevo tijelo u nogama i ramenima, najvažnijim dijelovima unutarnjeg skeleta skulpture, predočuje kao živo. Čak i ponešto grubi izgled sažeto učinjene i prelomljene šake lijeve odaje majstoru osobito shvaćanje i klesanje golih dijelova tijela.

Svakako, oblikovne pojedinosti potvrđuju osnovni dojam: pred nama je još jedan likovno zanimljiv reljef, čiji je majstor znalački rukovao dlijetom u doba cvata gotike i ovdje, pri slobodnom savijanju ljudskog tijela, jednako kao pri mekoj obradi cjeline razgibane u obrisu, površinama i sastavnom crtežu, iskazao svoju nadarenost.

Teško je u ovako malobrojnom djelu naslutiti majstorovu zamorenost nad alatom i kamenom, ali je gotička svježina nesumnjiva odlika njegova kiparstva. Na svakom od pripisanih spomenika on je težio novoj zamisli i drugačijem oblikovnom rješenju s prepoznatljivim osobitostima. Po njima se on donekle izdvaja iz općeg stanja i razvoja naših likovnih strujanja gotičkog smjera. Kad smo ih upoznali, vjerojatno je da će se vidljivi, izravni ili preobraženi tragovi, iste klesarske

ruke naći ne samo u dubrovačkom, nego i u drugim hrvatskim obalnim područjima. Posebno bi bilo zanimljivo uočiti moguće utjecaje i odraze majstorova rada na mjesno kiparstvo Dubrovnik, ali to je predmet šireg izučavanja gotičkog kiparstva Dalmacije.

Čini mi se da se u isti opus može uvrstiti i kameni reljef lika **sv. Vlaha**, koji je uzidan nad ulazom gotičko-renesansnog Kneževa dvora iznad Luke na otoku Šipanu. Vrh dvorišnog zida spomenik je izložen uništavanju, pa je površinski jako narušen. To mu na prvi pogled umanjuje likovnu izrazitost i kiparsku dotjeranost, ali su načela plastičnog oblikovanja ista kao i na već okupljenom opusu neimenovanog kipara. U pojedinostima se otkrivaju podudarne sličnosti, koje se ne smiju mimoći pri pokušaju užeg određivanja spomenika.

Tijelo sveca je uspravljeno uz čistu pozadinu na jako stršećem podnošku poput istovrsnog reljefa u Slanome ili na Puncijeli. Tip postolja je također podjednak, a vrlo slično je u kamenu zabilježeno osjetljivo savijanje tkanine izazvano lakim pomakom tijela udesno i niskim pokretom lijevog koljena. Oblik plašta s ovratnikom nalik je po izvedbi istom motivu na ostalim skulpturama, posebno po urezivanju križnog ukrasa u biskupsko odijelo. Nabiranje odjeće, koja se slobodno širi pokretom ruku i njeno savijanje uz tlo, podsjeća na dorađeno gotičko rješavanje likovnih zadataka od istog, neznatnog nam kipara.

Pri daljem uspoređivanju ove umjetnine s nabrojanim svakako je potrebno naglasiti nespretni, gotovo prelomljeni stav lijeve ruke, kojom svetac drži model grada Dubrovnik, poput ostalih dvaju kipova istog sadržaja. I pravilni oblik uspravno uzdignutog svetokruga po načinu stroge izvedbe nije stran ranijim reljefima. Pojedinosti crta i izraza lica oštećene su djelovanjem oborina, ali se u povinutim obrvama, oštrom i

9 Reljef s likom Sv. Vlaha — Knežev dvor u Slanome



tankom nosu, napućenim usnama te simetrično raspuštenim uvojcima brade razabire pažljivo crtanje lica muškaraca s reljefa na Pilama, Puncijeli i u Čelopecima. I oštro uklesavanje biskupskog štapa podudara se s načinom rezanja gotičkog ukrasa okvira na reljefima s Puncijeje i crkve sv. Vicenta.

Tako ove pojedinosti sastavljaju utisak da se radi o istom umjetniku. S druge strane, poneka podudarnost šipanskog reljefa npr. s kipom istog sveca nad unutarnjim vratima od Ploča u Dubrovniku¹⁷ upozorava na to da se pretjeranim uočavanjima sličnosti može od pripisanog reljefa u Slanome ući u nedovoljno raspoređenu množinu dubrovačke plastike s prikazanim likom sv. Vlaha. U takvu zalihu neproučene skulpture, kakvom se može pohvaliti zaista rijetko koji naš grad, ovdje ne bih htio niti mogao zalaziti.

Važno je potcrtati da se s ovim prijedlogom za oblikovanje opusa neimenovanog majstora potiču i mnogo širi problemi djelovanja stranih i neotkrivenih majstora u dubrovačkom kraju. Oni su se prije pojave domaćih najjačih imena po likovnoj vrsnoći održavali na vrijed-

noj visini, ali su im djela ostala porazbacana i neodređena, pa će proučavanje njihova rada i ne baš beznačajnog doprinosa razvoju hrvatskog kiparstva trebati usmjeravati prema širem polju analize nego što li se to dosad moglo i običavalo. Kako se u ovom članku radi o početku razrade jedne nove, donedavna neučene ličnosti, buduća istraživanja neće se moći obavljati samo na temelju promatranja likovnog, pa će nužni arhivski rad možda pridonijeti rješenju načetog pitanja. Na žalost, čini se da zasad nema pouzdanih oslonaca za određivanje ličnosti »neznanog kipara«. Možemo samo nagađati o njegovoj osobi i njegovom porijeklu, te o smještaju njegove pojave u vremenu i prostoru.

Za vremensko određivanje može nam poslužiti zapis uzidan ispod reljefa na Šipanu, koji se ne može mimoići, iako nije urezan na istom kamenu. Natpis je objavio C. Fisković, kad je pisao o gradnji dvora šipanskog kneza, ali se, iznoseći arhivsku građu, nije osvrtao na prikaz sv. Vlaha.¹⁹ Uz zabilježenu godinu 1445, tu su imena

¹⁸ C. Fisković, Prvi poznati dubrovački graditelji Dubrovnik 1955, str. 54–56.

¹⁹ C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, str. 86.

¹⁷ L. Beritić, Utvrđenja grada Dubrovnika Zagreb 1955, sl. 26, str. 66, datira ulaz godinom 1449.



10 Reljef s likom Sv. Vlaha — Knežev dvor iznad Luke na Šipanu

nadstojnika, koji su domaćim zidarima imali nabaviti sve klesarske dijelove za gradnju gotičko-renesansnog sklopa, pa su se oni vjerojatno u Dubrovniku bili pobrinuli i za dobavku navedenog reljefa. Reljef stilski odgovara tom razdoblju u okviru dalmatinske povijesti umjetnosti. Može se, dakle, nagađati da je »neznani kipar« djelovao u dubrovačkom kraju sredinom XV stoljeća. Tome otprilike odgovara i pretpostavka da je reljef sv. Vlaha na kuli Puncijeli u njen zid uzidan u doba kad joj je zgotovljen današnji izgled,²⁰ iako L. Beritić pri objavljivanju dokumenata o gradnji nije naišao na podatke o reljefu koji nas ovdje zanima. O ostalim djelima nedostaje oslonaca za njihovo vremensko određivanje, a stilski bi izrazito zreo gotički govor njihova majstora odgovarao vremenu negdje između rada

*Bonina Milanca*²¹ i *Jurja Dalmatinca* u Dubrovniku,²² tj. između 1422. i 1464. godine. U nedostatku sigurnijih uporišta možda se začas možemo na to osloniti. Pitanje je, međutim, da li se uopće smije na taj način određivati ikoju pojavu u povijesti umjetnosti, pogotovo samostalnu, stvaralačku ličnost.

Tih godina, sredinom XV stoljeća u Dubrovniku radio je znatan broj domaćih i stranih kipara, ali po dosad poznatim podacima, čini se, ni uz jednog od njih ne može se povezati ovo malobrojno, ali zanimljivo djelo. Kao što sam pri isticanju vrijednosti objavljenih skulptura navodio, i pri nastojanju približnog određivanja djela, založio bih se da pripada stranom umjetniku. To bi moglo problem vremenskog postavljanja pomaknuti natrag — možda do u kraj XIV stoljeća, to

²⁰ C. Fisković, Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru Anali Historijskog Instituta JAZU, Dubrovnik 1962, str. 228, bilj. 156; L. Beritić, Utvrđenja grada Dubrovnika, Zagreb 1955.

²¹ V. Corović, Palača Sandalja Hranića u Dubrovniku, Narodna Starina 1923, II/6, br. 3, str. 263; M. Prelog, Dalmatinski opus Bonina da Milano, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13, Split 1961, str. 194.

²² H. Folmesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der Zentralkommission für Denkmalpflege. Wien 1914, str. 194–195; C. Fisković, Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatinca u Dubrovniku, Anali Historijskog Instituta JAZU, Dubrovnik 1952, str. 145.

više što je spomenuto razdoblje ispunjeno potvrđenim djelovanjem *Petra Martinova iz Milana* i drugih, umjetnosti renesanse bližih stranaca.²³ Pri tom se može ustanoviti da odnos prema *Boninu iz Milana* na osnovi stilskog upoređivanja nije prikladan, jer je Bonino majstor koji u svom djelu spaja kasnogički ukras svog doba s vlastitim, još romaničkim shvaćanjem ljudskog lika.²⁴ Uspije li se jednom djelo o kojem pišem povezati s nekim ranijim umjetnikom, ono će biti potvrda kako je rad poznatog Milanca značio korak natrag u razvoju dubrovačke plastike. To bi svakako bilo tipično za likovno shvaćanje, tj. nerazumijevanje pravih problema i odnosa u kiparstvu od sredine u kojoj su oba došlijaka s različitim uspjehom okušala sreću. Za odnos prema *Petru Martinovu iz Milana* (spominje se u Dubrovniku 1431—1458. godine) treba još jasnije utvrditi da li je on učinio reljef Pravde i Kneževe presude u dvorišnoj galeriji polukata Kneževa dvora, koji iskazuju otprilike podjednaki stilski izraz i likovni domet, pa nam mogu poslužiti kao oslonci za usmjeravanje traganja za »neznanim kiparom«. Među poznatijim strancima koji se od kraja XIV do sredine XV stoljeća češće spominju u dubrovačkim spisima, *Francuz Ivan Antunov iz Vienne* (1379—1392. godine),²⁵ i *Talijan Onofrio di Giordano della Cava* (1436—1443. godine)²⁶ u dosadašnjoj povijesti umjetnosti više su se vezivali uz graditeljske negoli uz kiparske zahvate, a *Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi* kao kipar morao je raditi sasvim u duhu renesanse od 1462. do 1464. godine,²⁷ jednako kao i kipar *Salvi di Michele*, o kojem se malo zna.²⁸ Gotički izraz, koji se razgovjetno ispoljio u značenju vlastitog načina rada neimenovanog majstora, čini se, da više upućuje na francusku negoli talijansku srednjovjekovnu umjetnost, ali među francuskim kiparima koje imenuju pisani izvori u Dubrovniku nijedan ne odgovara sasvim vremenu u koje bi se stilski mogao odrediti ovaj opus.²⁹ Zasad, dakle, nedostaje određenijih podataka po kojima bi nekog od dosad poznatih stranih umjetnika u Dubrovniku smjeli smatrati i proglasiti majstorom navedenih skulptura. Ali sve to ostaju tek više ili manje slobodne pretpostavke na osnovi vrednovanja dostignuća gotičkih skulptora u dubrovačkom kraju i uklapanja ovog djela u zatečeno, uglavnom poznato stanje u kojem se lakše otkrivaju imena i radovi, nego što se povezuju u cjeline pojedinih opusa. Pri tom mi se čini važnim pot-

crtati još poneku činjenicu kao prilog učvršćivanju uvjerenja da se nalazimo pred djelom stranog neimenovanog majstora.

Radi se o djelu izrazitih umjetničkih vrijednosti, o ostvarenjima osjetljivog kiparskog osjećaja i stilski pročišćenog govora s istančanom obradom i zavidnom klesarskom vještinom. Može se, dapače, naglasiti da je to zreli gotički izraz stvaralačkih mogućnosti koje se ne susreću često u hrvatskoj primorskoj umjetnosti do sredine XV stoljeća.

Promotrimo li iz nekih općih povijesnih stanja njegov boravak na osnovu ostavljenog djela, moramo se zapitati koliko i šta je taj kipar mogao značiti, tj. koristiti Dubrovniku u doba kad se je grad obraćao važnijim, svojim životnim, pretežno graditeljskim problemima? Naravno, zatečeni kipovi svjedoče da je on tu boravio, ali zasad ne možemo ocjeniti da li je poput nekih drugih likovnih umjetnika imao svoju radionicu s pomoćnicima, da li je uspio odgojiti učenike, steći sljedbenike. Zasad se o svemu tome može sumnjati, jer izgleda da stojimo pred pojavom koja se u čisto likovnom pogledu izdvaja od stanja i razvoja domaćeg kiparstva u Dubrovniku. A po broju sačuvanih spomenika se sluti i trajanje majstorovog boravka u tada još izgrađivanom gradu. To odgovara kasnijim sudbinama Jurja Dalmatinca, koji je ovdje korišten više kao graditelj negoli kipar,³⁰ ili Ivana Duknovića, čiji je pokušaj dolaska i rada u Republiku bio nesretno odbijen.³¹ Ako je naš »neznani majstor« bio u službi po ugovoru s državom, manja je nada da će mu se nakon dosadašnjih iscrpnih traganja po arhivima naći trag u pisanim izvorima. A budući da smo ga upoznali kao klesara kipova sv. Vlaha za državne gradnje, bit će da je službovao samo po jednom sklopljenom ugovoru s vladom Republike.

Sve te mogućnosti, koje ostaju samo pretpostavke, otežavaju konačno odgonetavanje ličnosti jednog vriednog kipara, koji za znanost povijesti umjetnosti i nije više neznanac. Jer njegovo djelo već samo po sebi govori dovoljno o majstoru s gledišta koja nas najviše zanimaju, tim više što je i namjera ove radnje u samom upozorenju na još jedno neistraženo poglavlje iz prošlosti Dubrovnika, koja se danomice sve više otkriva sve raznolikijom.

²³ C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV—XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, str. 22—36.

²⁴ M. Prelog, Dalmatinski opus Bonina da Milano, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13, Split 1961, sl. 1—9, tab. 22—43.

²⁵ V. Foretić, Jean de Vienne, Annales de l'institut francais de Zagreb 28—29, Zagreb 1947, str. 83—96.

²⁶ C. Fisković, Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, str. 24—26.

²⁷ C. Fisković, Dubrovačka skulptura. Dubrovnik II/1, Dubrovnik 1956, str. 58—69.

²⁸ Kod N. Bezić-Božanić, Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963, str. 264. pogrešno je poistovećen Salvi di Michele, koji radi u Dubrovniku u sedmom desetljeću XV stoljeća, sa Salvi d'Andreom, za kojeg nema podataka ni vjerojatnosti da je bio u Dalmaciji.

²⁹ C. Fisković, Les artistes francais en Dalmatie du XIV au XVII siecle, Annales de l'Institut francais de Zagreb, N. s. 14—17, Zagreb 1965, str. 25—40.

³⁰ C. Fisković, Juraj Dalmatinac, Zagreb 1963.

³¹ J. Tadić, Građa o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII—XVI veka, Vol. II, dok. 772, str. 13. Beograd 1952.

OEUVRES D'UN SCULPTEUR GOTHIQUE ANONYME À DUBROVNIK ET DANS SES ENVIRONS

L'étude de l'héritage artistique, faite jusqu'à présent sur le territoire historique de la République de Dubrovnik riche en divers monuments, permettait plutôt de découvrir les noms des anciens auteurs et les oeuvres artistiques que de les lier entre elles en unités.

Dans cet article l'auteur essaye, en se basant sur l'analyse du style, de grouper sept sculptures, généralement inédites, trouvées à Dubrovnik et dans ses environs; la sculpture de la Vierge du monastère des franciscains à Dubrovnik, le relief du piédestal et quelques plastiques disparues de la porte de Pile, la sculpture abîmée de St. Nicolas se trouvant sur le portail de l'église du même Saint, rue Prijeko et le relief de St. Blaise qui orne la tour Puncijela, et qu'autrefois par erreur on attribuait aux sculpteurs croates les plus connus, puis le relief représentant le thème iconographique de l'«Imago Pietatis» se trouvant à l'église du monastère des dominicains à Župa Dubrovačka et deux reliefs de St. Blaise, patron de la République de Dubrovnik, se trouvant aux palais du Recteur au village Slano et sur l'île de Šipan.

Les sculptures citées se distinguent parmi les oeuvres sculpturales de Dubrovnik par leur valeur artistique particulière; leur ressemblance réciproque confirme qu'il s'agit d'oeuvres qu'avait créées le même sentiment artistique, et dont l'expression stylistique est pure et de bonne qualité. Etant donné que l'on y reconnaît partout un style gothique mûr et raffiné, libéré de toute conception naturaliste et de rigidité de la forme, caractéristiques pour la plupart de fameux maîtres de la sculpture dalmate du XIV—XVI siècle, l'auteur de l'article suppose qu'il s'agit des oeuvres d'un maître anonyme étranger qui jusqu'à présent n'était pas remarqué. La finesse de l'élaboration souple de la surface, la sveltesse typique des sculptures, leur mouvement intérieur, l'élaboration sculpturale de la composition et des contours, la qualité, le niveau et l'esprit du style nous le font supposer, car ils ne sont pas typiques pour la sculpture croate.

Le sculpteur inconnu des sculptures ci-publiées et réciproquement liées est probablement venu de France ou d'Italie entre la fin du XIV et la moitié du XV siècle. Il n'y travail-

lait pas longtemps, de sorte que son oeuvre n'est pas très grand, et il n'est pas mentionné dans les documents d'archives ou les autres sources jusqu'à présent explorées. Les archives de Dubrovnik ont dévoilé non seulement l'identité des artistes du pays, ayant des noms et de prénoms slaves, mais également les noms de quelques artistes étrangers qui étaient au service de la République Dubrovnik, très préoccupée par l'activité artistique sous le patronnage des autorités. Les archives mentionnent plusieurs artistes d'origine française de Johannes Antonii de Vienne, qui était connu dans le littoral croate comme «petrarius» ou «lapicida» de 1379 à 1392, à Beltrandus Gallicus ou Boltranius Francigena au début du XVI-e siècle, mais leurs noms sont généralement liés à des entreprises de construction et on n'a pas, jusqu'à présent, attribué à avec certitude aucun parmi eux une oeuvre sculpturale qui ressemblerait à celles citées dans cet ouvrage. Parmi les artistes italiens, un peu plus nombreux qui travaillaient à Raguse à l'époque où le gothique était le style dominant dans l'art de la Dalmatie, on ne peut non plus avec certitude déterminer aucun sculpteur comme auteur des sculptures énumérées. Ainsi, la question fondamentale de l'attribution de l'oeuvre nouvellement publiée reste un champ ouvert dans le cadre d'investigations de l'ancien art sculptural de Raguse; les monuments ci-haut cités sont sans doute des oeuvres de haute portée artistique, et par ce fait même leur publication et leur attribution à un seul sculpteur étranger ont une importance particulière.

La publication de ces quelques sculptures et reliefs gothiques incite le problème important des rapports des sculpteurs étrangers avec les artistes du pays à Dubrovnik vers la première moitié du XV-e siècle. De beaux exemples de sculpture gothique, dont les auteurs étaient des artistes lombardes et sud-italiens, ont déterminé la portée de ce style à Raguse avant l'apparition de l'artiste croate le plus important du XV. siècle, Juraj Dalmatinac de Zadar; ce sculpteur anonyme et ses oeuvres ci-publiées permettent d'évaluer plus précisément le gothique en tant que style qui, en Dalmatie et à Dubrovnik, se développait en dépendance des artistes étrangers, et des centres artistiques étrangers, plus que le style roman qui le précédait et la Renaissance qui le suivait, avec des phases transitoires locales vers le gothique-même.

Igor Fisković