
Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku - sudionik "Posvećenja grada" oko 1520.

Igor Fisković

Filozorski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 73 Galicus, B.
73.071 (497.5=40) "15"

20. rujna 1995.

Kipar Beltrand Gallicus, također zvan Boltranius Francigena, poodavno je već poznat u hrvatskoj povijesti umjetnosti kao tvorac velikog reljefa u dvorištu dubrovačke palače Divone¹. Raskriven s dva arhivska navoda iz godine 1521./1522. te ocijenjen iskusnim majstorom², nije izazivao veću pozornost, što je pomalo neobično ali shvatljivo u općem razvoju naše znanosti. Ponajprije se u ime određivanja svojeg identiteta i s malo učinkovitih stručnjaka ona usmjerila odgonetavanju osnovnih pitanja o nastajanju spomenika i djelovanju umjetnika u domaćim sredinama. Nužno pozitivističkim metodama utvrđujući im raspone zajedničkog objektiviteta, tek se u drugoj fazi svojega zrenja okreće fenomenološkoj razini proučavanja kako sve likovne baštine tako njezina kulturnog i duhovnog okuženja u vremenu i prostoru.

Između ostalog, ocrta se sada pravilnija ravnoteža domaćih i stranih majstora u umjetničkom stvaralaštvu koje nipošto ne gubi na vrijednosti ako se u njemu

Francuskome kiparu, osvjedočenome tvorcu monumentalnih reljefa dvaju anđela s Kristovim medaljonom u dvorištu Divo uz morfološku analizu autor pripisuje i kip Sv. Vlaha na pročevalače. Njihov nastanak veže uz godinu 1520. koja je u Dubrovniku zbog pogoršanih političkih uvjeta i snažna potresa smatra Godinom Spasa, pa tim tijekom tumači ikonologiju čita arhitektonskoga spomenika. Autor ujedno raskriva ulogu učitelja pjesnika Ilije Lampridija Crijevića, potpisanog na natpisu i reljefom, u stvaranju toga programa nizom pojava suklać općem "posvećenju grada" u prvoj polovici cinquecenta.

rasvijetli i odmjeri udio vanjskih utjecaja pa i izravni prinos došljaka u tijeku stoljeća. Svejedno se, naime, pobija uvjerenje o presudnoj ulozi i snazi sredine koja nametala zadatke isto kao što je odabirala izvršitelje prema svojim shvaćanjima, potrebama i mogućnostima. Upravo se tako i jadranska Hrvatska plodnije uključila u opće razvojne tokove zapadnjačke kulture ne gubeći svoju samosvojnost. No, s obzirom na to da je

¹ Prve vijesti o majstoru iznio je; FISKOVIĆ, C., Naši graditelji i kipari i XVI stoljeća u Dubrovniku. Zagreb, 1947, str. 24, 137-8.

² Isti, Dubrovačka skulptura. "Dubrovnik" 1/1951, str. 37 i dr., dok ga i RAMAN, Lj., Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb, 1952, str. 62. smatra majstorom osrednje vrijednosti, slučajno zalutalim u naše strane; odnos spram ostalima u Dubrovniku: FISKOVIĆ, I., Djelovanje stranih majstora u Dubrovniku prije potresa. Forum 10-11/1974, str. 717-729.

prethodnim procjenama regionalne baštine bila dugo zatajivana³, može se razumjeti i zanemarenost kipara koji ne bijaše dublje srastao s Dubrovnikom, ali je potpao njegovu usudu budući da čitavo razdoblje kojemu pripada nije još iscrpnije vrednovano dok je on izišao na svjetlo dana u jeku raskrivanja značaja domaćih umjetnika pa je ostavljen postrance. Nastojanjem pak za što potpunijim pronicanjem likovne kulture grada koji je renesansu doživljavao kao vlastiti preporod preostaje i spomenutome umjetniku prepoznati pravo značenje na likovnoj pozornici dubrovačkog 16. stoljeća.

Iako se Beltrandu ili Boltraniu - izričito zvanom Gallicus odnosno Francigena⁴ - već po imenu razaznaje francusko podrijetlo, dosad nisu razlučene moguće njegove veze s umjetničkim razvojem iz daleke mu domovine. Jednako nisu otkriveni nikakvi drugi podaci o životu i radu neprijeporno zrelog majstora, osim njegova jednokratnog osvjeđenja u južnohrvatskome gradu koji je zadužio proširenjem kvalitete stila kojim je osobno govorio. S obzirom opet na inače razmjerno slabe dodire istočnojadranske obale s prekoalpskom zemljom velike baštine i razvijenoga likovnog stvaralaštva⁵, ta nas činjenica ne začuđuje mnogo zato što je i francusko kiparstvo ranog cinquecenta ostalo nedostavno proučavano⁶. Tako se o umjetniku dosad rasuđivalo isključivo posredovanjem jednog arhivski potvrđenog, a dobro sačuvanog djela bez pojašnjenih drugih uporišta. Činilo se to pak neobičnim zbog više razloga, poglavito stoga što i na pouzdano mu pripisanome reljefu bijaše očita likovna vrsnoća i izražajna osobenost kakve bi iznimno ostale bez odjeka ili mogućnosti prepoznavanja svojih izvora unutar zrelorenesansnog doba koje nepobitno odavaju. A, najposlije, ni za dubrovačku trijeznu i štedljivu sredinu, povijesno naviklu pozvane ili prihvaćene poslenike iskorištavati na više razina, nije bilo primjereno obraćanje stranome kiparu samo za jednu priliku. Utoliko se sve, dakle, istraživanje majstora nametalo iz više kutova urodivši - čini se - plodom kako izvještavam u ovome tekstu.

* * *

Već sam, naime, bio upozorio na međusobnu povezanost kiparskih djela s palače Divone pod imenom Beltranda Francuza kao vjerojatnog majstora ne samo reljefa na sjevernome zidu dvorišta nego i lika sv. Vlaha sred pročelja⁷. To bi, dakako, povijesno već bilo posve prihvatljivo kad znamo za gradnju palače po jedinstvenome projektu i u omeđenom vremenskm razmaku⁸. Rečene skulpture u njezinu sastavu imaju pak naglašeno mjesto; kompozicijski su utkane u cjelinu od koje ni stilski ne odudaraju pa nema razloga sumnjati u izvornu im postavu iz 16. stoljeća. No, jedna s drugom ne pokazuje otprve cjelovitije oblikovne srodnosti i izražajne sličnosti, što je navlastito nagnalo iskusne znalce naše stare umjetnosti da ih isključe iz inače u mnogome metodički uzorne rasprave o palači koju analizirahu potanko⁹. Bijaše im ipak jasno da se te skulpture ne vezuju uz

osobnosti majstora koji ostvariše jednu od najljepših dubrovačkih građevina. Ničim, uistinu, ni veliki reljef ni stameni kip ne odavahu bliskost s radom Paskoja Miličevića koji je cjelinu zamislio, pače i projektirao, ili njegovih umjetnički skromnijih sugrađana, graditelja i klesara koji se izredaše u građevnom pothvatu¹⁰. Zato ih očito pri razlistavanju arhitekture i njezina kamenog, stilski zanimljivog dekora i ne dodirivahu. Sve se zadržalo na prethodno iznesenoj, arhivski utemeljenoj tvrdnji o stranome majstoru koji bijaše - koliko se dokučilo - plaćen isključivo za izradbu reljefa u dvorištu Divone¹¹.

Taj se veliki reljef dvaju anđela koji u skulpturalno predočenom uzletu nose golemi biljni vijenac s Kristovim imenom u medaljonu nalazi na sjevernoj strani dvorišta palače. Uzidan visoko u razini drugoga kata nameće se strogo omeđenom i geometrijski oblikovanom prostoru, uočljiv iz prizemnih arkada kao i onih na prvome katu. Oblikovan je od pet velikih kamenova kojima je osnovni blok kao pozadina poravnan s oplošjem glatkog, pomno složenog ziđa. U čvrstoj razgoljenosti sloga arhitekture kojoj pripada ističe se plastičkom raščlambom vrlo primjereno poruci koju nosi. Zapravo izravno natkriljuje posvetni natpis na jednoj ploči sa zazivom spasenja Dubrovniku na kojem je označena godina 1520.¹² Čineći, dakle, dio javnoga spomenika

³ Ne raskrivajući dublje takva stajališta, dovoljno je navesti kako je u prvom pregledu renesanse umjetnosti FOLNESICS, H., Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrbuch der K.K. ZK. für Denkmalpflege - VIII. Wien 1914 str. 78., graditelja Divone - Pasquale de Michaelisa - proglasio sljedbenikom Michelozza ili kasnije nadošlim Toskancem, a većinu dubrovačkih majstora smatrao epigonima talijanskih. Trajno se onda pisalo o nespoznatosti domaće sredine za stvaranje baštine koju posjeduje.

⁴ Prema izvorima iz Hist. arhiva u Dubrovniku: Debita Notaria pro comun - I, fol. 189: "Beltramus Gallicus sculptor marmorarius" ugovorio je 7. srpnja 1521. god. izradu "unum Jesum cum duobus angelis circum eurr sustinentibus et alija coronis circum" od korčulanskog kamena za cijenu od 8 dukata.

⁵ Usp: FISKOVIĆ, C., Artistes Francais en Dalmatie. Annales de l'Institut francais de Zagreb, X-XI/1949, str. 5-29.

⁶ Zapravo je ostalo zagušeno pretežitim zanimanjem za kasnosrednjo vjekovno koje se proizvelo u razvoju: MÜLLER, Th., Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain: 1400 - 1500. The Pelican History of Art 1966. - pregled baštine i njezine znanstvene obradbe.

⁷ FISKOVIĆ, I., Kiparstvo 15. i 16. stoljeća. "Zlatno doba Dubrovnika" Zagreb, 1986, str. 134-135 i 344.

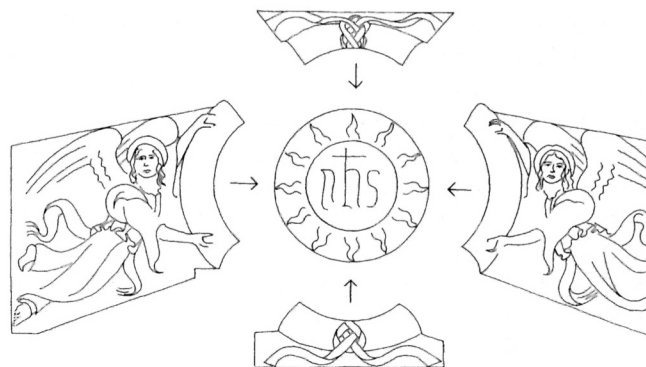
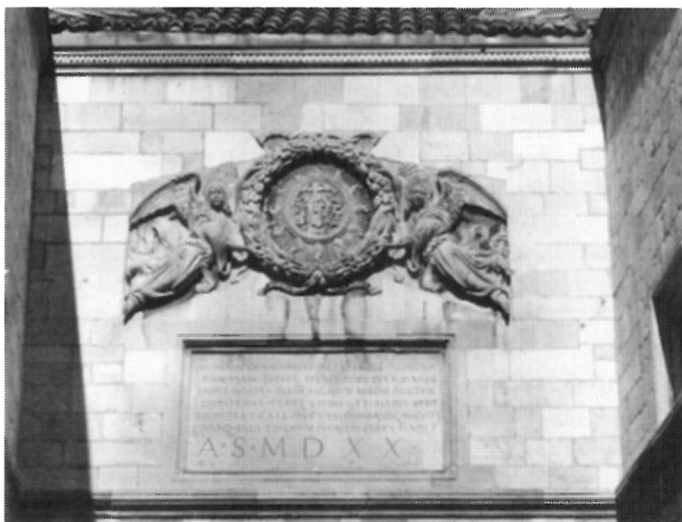
⁸ FISKOVIĆ, C., O vremenu i jedinstvenosti gradnje dubrovačke Divone. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 7/1953, str. 33-58.

⁹ Vidi raspravu FISKOVIĆ, C. i KARAMAN, Lj.: Pri završetku razgovora o dubrovačkoj Divoni. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 11/1960.

¹⁰ Osim djela navedenih u bilješkama 8 i 9, vidi: FISKOVIĆ, I., Andrijić Hrvatski biografski rječnik I/1983, str. 145-150. Također u "Zlatno doba Dubrovnika" Zagreb, 1987, str. 294-295, 342.; Za glavnog arhitekta poselbno BERITIC, L., Dubrovački graditelj Paskoje Miličević. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 6/1948.

¹¹ U drugome dokumentu: Hist. arhiv u Dubrovniku - Isto, fol 192' sar Boltranius Francigena priznaje 13. ožujka 1522. god. primitak isplate za neki rad u fonticima, što daje naslutiti da je kao kipar ukrašavao još jednu od javnih zgrada privredne namjene u gradu.

¹² Natpisu inače nije obraćana veća pažnja. U prijevodu kolege D Novakovića donio sam ga prvi put u knjizi "Reljef renesansnog Dubrovnika" - Dubrovnik, 1993, str. 139. usp. sl. na str. 111.



1. Položaj natpisa i zavjetnog reljefa u dvorištu Divone iz 1520. godine

2. Grafička shema montaže kamenog reljefa

3. Beltrand Gallicus, Reljef anđela s medaljonom Kristova imena



sakralnog sadržaja u građevini komunalne namjene, komponiran je po predlošku spasonosnog predočenja Isusova, poznatom u europskoj umjetnosti još iz antike, a oživljenom u tijeku grananja zapadnjačke renesanse¹³.

Također je natpis načinjen u klasičnoj formi, urezan istančanom rimskom kapitalom i sročen u stihu izvrsnim latinskim jezikom zaslugom samog Ilije Lampridija Crijevića, koji se pri dnu potpisao kao "ovjenčani pjesnik"¹⁴. Promišljenom izrazu i duhu zrelohumanističkog iskustva pripada i slobodno stršeci reljef u sastavu plošne stijenke bez ikakva okvira, što mu daje vizualnu nametljivost, nadasve uvjerljivi dojam slavodobitnoga Uznesenja. Razvijena tjelesnost malo ukošenih i od vodoravne završne crte natpisne ploče odmaknutih postranih likova, naime, uspješno priprema središnji, najveći kružni oblik. Uzdižući se među njima kao da ih vuče nebu, taj ih nadjačava svojim frontalnošću ujedno dekorativno ovladavajući ukupnom arhitekturom dvorišnoga pročelja pa i njegova praznoga prostora¹⁵.

Simetrično oblikovni prikaz odiše monumentalnošću ne samo zahvaljujući svojoj izuzetnoj dimenziji nego i plastičkoj učinkovitosti dubokog reljefa, mjestimice čak oprostorenog. Više razumijevanjem ideje u značenjskom i likovnom zoru negoli kiparskim osobnim porivom, majstor je u cjelini za ono doba dao primjerenu slikovitost. Izlučena iz nedodirljivoga realizma predočenja lebdećih figura i majesetičnog medaljona, ona ih povezuje u jedinstvenu osjećaju dinamičkog uzleta. Poradi nabijenosti volumena i vrlo čvrste modelacije detalja, izostao je ipak osjećaj lakoće, a prevladava simbolična dramatika čitljivog događanja. To zacijelo bijaše cilj prikaza, pa je opisivanje podređeno sumarnosti trajno zaobljenih, ali ne i mekih površina, a naracija ograničena unutrašnjom jedrinom kiparskih formula u kojima se potvrđuje stilski izraz kasne renesanse¹⁶.

Jedino je ostrim klesanjem načinjen kružni glavni motiv u preciznome nacrtu pravilno i gusto poredanih Sunčevih zraka. Kao da su složene u dva plana, dvanaest širokih i izvijenih gornjih izmjenju se sa po šest ostrih donjih, dok zajedno izviru iz sitnopsisno ornamentiranih kružnica¹⁷. Središnje je polje popunjeno slovima Isusova imena IHS krajnje stiliziranih kao da ih tvori mnogostruko presavijena papirnata traka s vitičasto-biljnim završecima. Time je izvanredno oživljena dekorativnost gotičke minuskule, kao i vodoravnog kraka križa na najvišoj okomici srednjega slova¹⁸. Od ukupnoga plitko-reljefnog medaljona bitno je različit vijenac, zaobljenog presjeka, opleten oblim plodovima raznog voća i mesnatim lišćem. Dominantan u plastičnoj nabujalosti još je na četiri mjesta povezan širim tvrdim vrpcama oslobođenih krajeva. Osim toga što mašnom naglašavaju čelo i podanak te priječe dojam rotiranja lika, sa strana se upleću u široki zahvat posve simetričnih anđela koji više negoli što nose vijenac zapravo ga uzdižu i pokazuju pokretom raširenih ruku.

Vođeni silnicama dvostranog uzgona, oba anđel prianjaju uz vijenac s lučno ukošenim tijelima po perspektivno predočenim krilima. Opužene noge i uzvijeni skuti dugih haljina te nabori zgusnuti o pojasu oko ramena, stvaraju svojom simetrijom izuzetan dojar ukočenosti u stanju lebdenja¹⁹. Tome osobito pridonos napeti vrat i okrugla glava širokoga lica pravilnih crta ali suhe izražajnosti nalik na masku uokvirenu stvrdnjelim uvojcima duge opuštene kose. Uz plošnost između njih i detaljistički rezanih krila umetnutih svetokrug zamjerno je umijeće reljefnog predočavanja u više planova ipak ostalo bez istinskog pokreta. Sjene su vrlo trijezna rasporeda i učinka premda znalački, doslovo bez zamjerke organiziranim naborima ispod kojih s prate pregibi udova i razaznaje ukupna tjelesnost figura.

Sve odaje kipara koji je svladao bitna znanja plastičko, oblikovanja i realističnog prikazivanja, ali je radio bez istinskog nadahnuća. Nedostaje mu izričajne plemenitosti, premda nema spora o njegovoj izučenosti unuta neke provjerene škole koju jamči i opća dotjeranos izvedbene tehnike jer su sve površine zaglađene i usklađene po naravi predočene tvari. Razlikuje se, naime, životvorno modeliranje puti raskrivenih dijelova tijela od otešćalo, platna haljina ili ostrine pera krila. Krepka je fizičnost likova k tome utopljena u samosvojnoj, premda realistički vođenoj igri zgrčenih i raspuštanih nabora. Utoliko sta

³ Za pojavu i širenje motiva vidi: PANOFISKY, E., *Tomb Sculpture*. London, 1964, pag. 33-36 i d.

¹⁴ Opširnije: FRANIČEVIĆ, M., *Povijest hrvatske renesansne književnosti*. Zagreb, 1983, str. 310-314. - Taj je naslov Ilija Crijević stekao ka dvadesetdvođodišnji mladić 1484. god. (kažu prvi nakon Petrarke! iako su kod samog Pomponija Leta prethodno bili ovjenčani Ivan Gučetić i jo neki) - usp. ŠKUNCA, S., *Aelius Lampridius Cervinus - poeta Ragusnius Romae* 1971. - s mnoštvom ostalih podataka. Međutim se u pregledim povijesti naše književnosti nigdje ne spominju stihovi s monumentalnokamenog natpisa u Divoni pod kojima je Crijević ponosno ovjekovječio svoju prestižnu titulu.

¹⁵ Valja bezuvjetno zamijetiti arhaičnu strogost i pročelju proturječnu jednostavnost te arhitekture, što bijaše povod ranim datacijama zgrade odnosno uvjerenju stručnjaka da je građena u dvije faze, što se provlačilo zaključno s Lj. Karamanom. Čitava je, međutim, zidana po modelu koji je godine 1516. Vijecu umoljenih predočio P. Miličević: FISKOVIĆ, C., *Naš graditelj i kipari ...*, str. 135.

¹⁶ Za osobine stila usp. CHASTEL, A., *Italian Art*. London, 1963, Cap. II-II The Cinquecento Rome.

¹⁷ O porijeklu i obuhvatnosti smisla motiva npr: BIANCHI BANDINELLI R., *Rome: Late Empire*. London, 1971, str. 80 i d.

¹⁸ U posve osobitom obliku završeci se pretvaraju u pupoljke i vitice (za cijelo u "Signum Christi" kojim se izražava pouzdanost Isusova poslanja odnosno spasenje čovječanstva: KATH, V., *Biblijski leksikon*, Zagreb, 1984 str. 117.), uvodeći i simboliku drva života slijedom provjerenih učenja. Usp. DAVY, M. M., *Il simbolismo medievale*, Roma, 1988. u inačicama prema indeksu.

¹⁹ Utoliko je na njima očitija sugestija čuda prema ikonografskim pretpostavkama koje razlaže npr: BARTOLI, L., *La chiave per la compressione del simbolismo e dei segni nel sacro*. Trieste, 1982, 11-17.



4. B. Gallicus, Kip Sv. Vlaho s palače Divone u Dubrovniku

novita gluhost koja sve prožima ipak bez unutrašnjeg uzbuđenja, u najmanju ruku opravdava suzdržanost prijašnjih procjenitelja dubrovačkog kiparstva koji se ne nadoše ponukani pisati o Beltrandovoj vrsnoći. Nakon svega valja zapaziti kako je opća ukrotjelost oblika primjerena zadatku simboličkog sadržaja, čime se francuski majstor donekle uklapa u opća shvaćanja kiparstva u umjetničkoj baštini Dubrovnika²⁰.

Svakako je to povod cjelovitijoj ocjeni opisanog djela, u okviru čega nalazim opravdanje i njegovu povezivanju s drugim spomenutim kipom rađenim - kako držim - rukom istog majstora unatoč naizglednim razlikama. Prosudujući ih posljedicom različitih sadržaja i umjetničkog viđenja odvojenih potki ipak jedinstvenoga povijesnog zadatka, razlučit ću ih najprije po likovnim osobitostima nastojeći dokazati Beltrandovo autorstvo i lika sv. Vlaha na pročelju Divone.

U skladnosti tipizirane klasične edikule, uspravljena je todimensionalna skulptura inače u ozračju grada mnogo puta ljudskom oku izlaganoga svetog zaštitnika²¹. Među ostalima načinjenima od kamena, ovaj se ističe općom smirenošću i slivenošću u masi dovedenima do odvajanja od zemaljske stvarnosti. Taj dojam pojačava široka i duboka niša raskošno klesanog okvira, prema kojoj je pravilno odmjereno²². Dok ukočenom kretnjom uvriježenoga blagoslova diže desnicu a u lijevoj također odmaknutoj od tijela niže drži model utvrde-grada, kao da se prebacuje u vječnost bez daha s prodornim pogledom motreći u neodrediva prostranstva. Tome odgovarajućoj tromosti stava pridonosi okrupnjelost gotovo cilindrična, vrlo statična trupa bez ikakva pregiba koji bi trebala izazvati malo prema naprijed pomaknuta lijeva noga. Sa tako zatajenim kontrapostom i njeno je koljeno jedva označeno, no dovoljno čvrsto da uzdrži teret snažnog nepomičnog tijela širokih ramena obavijenog u svećeničku odoru, prividno tanahnu a zapravo tvrdo klesanu radi uzdržavanja čvrstine i tektoničnosti lika.

Gornja se kazula, naime, neuobičajeno pripija uz osnovni volumen s pretežito poprečnim, zgodimice zavintim no gotovo bez sjena slabo uzgibalim naborima koji se tek na donjemu lučnom rubu škrto povijaju u vlastitoj sitnopisnoj igri. Svima se suprotstavlja metalčki izrezani tanki križ gotovo okivajući prsa i pružajući se dužim krakom kao nametljiva okomita osovina kipa. Drveno pak uzdignute ruke razgrću kazulu sa strana, ali, čineći kip još širim u masi, nisu povukle očekivane podužne nabore. Oni se uspostavljaju tek odvojeno, na donjoj albi koja seže do dna zaobljena prema geometrijskom bloku unutar kojeg se noge upiru u izuzetno stanjenu, iz niše čak izbočenu kružno-tanjurastu bazu. Uz nju tek blago i plitko prijanjaju uvrnuti skuti posve sakrivši stopala. Odsutnost unutrašnjeg pokreta svakako se može protumačiti težnjom za predočavanjem dostojanstva dubrovačkog parca, ali svejedno ostaju neobične neke specifičnosti modeliranja njegova kipa²³.



5. B. Gallicus, Kip Sv. Vlaha, poprsje iskosa

²⁰ Usp. FISKOVIĆ, I., Dubrovačka skulptura u sklopu hrvatske baštine. "Dubrovnik" 1/1992, str. 99-123.

²¹ O tome: FISKOVIĆ, I., Kameni likovi sv. Vlaha u Dubrovniku. "Dubrovnik" - 5/1994, str. 94-114.

²² Zauzimajući srednji dio zida među otvorima drugog kata, počinje od vijenca koji povezuje potprozornike. U podanku joj je motiv simetrično opružene lisnate volute koju u jednostavnijem obliku Andrijići rabe na Vratima od Ponte (zajedno s "Bernardinovim medaljonom"). Sa strana su niše i pilastrići stroge baze s kanelurama popunjenim u donjoj trećini, kompozitnim kapitelima na vrhu, tipski srodnima onima s crkava Spasa i Navještenja, ali razrađenijima u lisnatom ornamentu. Grednjak je načinjen klasičnim dekorom: redom zubaca pa ovulusa i dvostrukim nizom hrskavice te lišća geometrijske obradbe. Prenosi se na stranice timpanona u kojem je stisnuto poprsje anđela, sumarno oblikovano. Od ukupne sitnopisne obradbe odudara niša, pravilno polukružna presjeka i gornjeg luka, poduhvaćena širokom iskrenutom školjkom poput one koja je na Revelinu - po svemu sudeći - prenesena s pročelja Vijećnice, izvorno radenog po nacrtima P. Miličevića, a uz sudjelovanje radionice Andrijića zauzete gradnjom svih komparativno navedenih spomenika. U povodu čvršćeg očitovanja tog kruga, važnog za završna ovdašnja razmatranja, ne držim točnim da su Vrata od Ponte "prvo poznato i sačuvano, dokumentirano djelo renesanse u Dubrovniku", kako piše J. HÖFFLER u Prilozima pov. umj. u Dalmaciji 26/1987.

²³ Samo se donekle mogu objasniti gotičkima, kako u kratkom opisu navodi C. FISKOVIĆ u Prilozima pov. umj. u Dalmaciji 7/1953, str. 48.

Dosljedno vrlo osobenu izrazu oblikovana je i glava, na svoj način izražajnog lica s dugačkom bradom i geometrijski strogom mitrom. Zamjetno krupna i uspravljena poput naopakog tuljca, jedino je ona urešena romboidima koji urednom postavom tek dijelom uzdržavaju opću ogoljenost površina. Od toga razumljivo odudaraju valovito zabačeni uvojci brade prejake simetrije koja se ne usklađuje niti s egzotičnošću koščate fizionomije lica. No, njegove su bitne oznake jedine što ovaj kip zbližavaju s anđelima dvorišnog reljefa: istovjetne su im mesnate usne i široki nos te velike oči s napetim vjeđama pod naglašenim obrvnim lukom. Također su nosnice i zjenice rađene svrdlanjem, a brada pak klesana poput kose anđela s dubokim razdvajanjem pramenova ili uvojaka. I šake su podjednako snažne, iako svecu energičnije iz rukava valovitog nabiranja koji priziva u sjećanje ishode lijevanja u vosku. Model grada u lijevoj odskače opet sitnoplastičkom razvedenošću koja sa zbiljom Dubrovnika nema ama baš nikakve veze: donja zona u kockastoj masi previše je raščlambom prošupljena, a gore strše valjkaste kule, srednja čudovišno stanjena i najviša dok su na svima gusti otvori neprimjereni ikakvoj utvrđenoj gradnji²⁴.

Naočito u cjelini neobična skulpturalna razrada zacijelo oprimjeruje sv. Vlaha kao nebesnika vrhunarnih svojstava, a ne zaštitnika bliskog građanima Dubrovnika²⁵. Time uzrokovano monumentaliziranje pa i heroiziranje lika, dovelo je do neprirodnih stilizacija tijela i lica kao što je i grad zamišljen ili ostvaren kao izvještačeni znamen. Njihovo bi udaljšavanje od stvarnosti trebalo biti primjereno stranome kiparu koji ne poznaje niti uzima u obzir domaće predaje zaštitnikove predodžbe, nego

sve sriče plastičkim formulama koje ekscentrično maštovitošću dosta toga neprirodnog, gotovo izmišljen nameću zbiljskom. Mogu se u tome naslutiti koraci manirističkom stilu što se u godinama gradnje Divone i izradbe ovoga kipa začimao u umjetničkim obzorima daleko od hrvatske obale²⁶. Pod njima se zamaš zagubio i akademizam ranočinkvečentističkog kiparstva, inače posve nazočan na reljefu u dvorištu bez traženja estetskom eksperimentiranju kakva razlučujemo na kipu Zajedno nas, međutim, ostavljaju prilično hladnima doživljaju, a pogotovo stoga što im se ne nalazi morfološki oslonaca u područnoj baštini, razložito ih je slijedeći uvjeta povijesnog nastanka tješnje povezati, odnosno odrediti radovima kipara koji je ures palače uzdigao na višu razinu, po običaju vremena i prostora povezujući skulpturu s arhitekturom.

Rastvarajući daljnja pitanja s time u vezi, naravno bilo bi prikladno dokučiti stvaralačke krugove iz kojih umjetnik romanskog roda mogao proizaći. Donekle osložava njegova samosvojnost, ali sklonost prema bizantskim i renesansnim ostaje posve strana ondašnjim iskustvima i razvoju umjetnosti sredozemnog pa i južnohrvatskog kiparstva²⁷. Stilizacija svečeve ipak beživotno namreškane odjeće koja suprotno svim pravilima niječe gipkost tijela počinje, kao i tip kape ili oblik baze izuzetno neobičajene oznake majstorova likovnog poimanja. I klesanju modela grada dovedene su do ornamentalnih jezika kojem začudo nema suglasnosti u široko izglacanim i umrtvjelim naborima tkanina²⁸. Čak bi se moglo reći da oni potječu iz drvorezbarskih tehnika što izbijaju u vidjelo u potankostima zbiljnosti lica, ponajprije velikoj bradi, ali i artikulaciji pojedinih činitelja suhe fizionomije sve do malih ušiju. Srodne se crte lica na upiljenoj maski prepoznaju na reljefnim anđelima dvorišta Divone, pa je to ključna spona djela koja ni iste vrste a ni sadržaja. Važno je međutim, da se u tijeku razgranavanja kasnorenesansnog realizma upravo tipologiji ljudskih lica posebice prokazivala osobito umjetničkih škola, ali i osobenost vještih majstora među koje Beltrand svakako spada. Utoliko istovjetno onih na skulptiranim likovima s Divone ostaju ključne njihova pripisivanja jednoj umjetničkoj ruci.

Arhivska je pak vijest neopozivo odala majstora reljefa u dvorištu palače kojoj također izvorno i izravno pripada kipu sred pročelja. Njegova proporcijaska usklađenost s nišom koja ga predviđaše u stilski mu još odgovarajuće okviru³⁰, jamči im istodobnost nastanka odbijajući mogućnost naknadnog ili slučajnog umetanja. Stanovita pak nesrećna laženja kipara pri klesanju ljudskog tijela u kameni pridonose uvjerenju o njegovom odgoju u prostoru gdje se podjednako cijenilo kiparstvo u drvu koje je zbog lakoće obrade meke građe isticalo poglavito površinski učinke. U tom pogledu Francuska je imala utjecajni predaje negoli Italija, a i hrvatska obala, gdje su se i antike uzdržavala drukčija umijeća realističkog oblik

²⁴ Naprotiv, na ostalim je skulpturama istog sadržaja karakteristična sintezna forma u cjelovitome bloku jezgrovito skulptirane utvrde koja će se početi realistički opisivati tek u kasnijim primjerima - Usp: FISKOVIĆ, I., nav. dj. (21) s fotografijama svih likova sv. Vlaha.

²⁵ Takav bijaše dotad u nizu predočenja, iako im je svima simbolički duh neotuđivo svojstvo - vidi: FISKOVIĆ, I., Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika. Anali Hist. inst. JAZU - XXVI. Dubrovnik, 1988. Izostavljanjem pak pastorala i pluvijala očito je zanemarena uloga sveca kao znamenja općinske vlasti kako ga shvaćahu od 13. stoljeća: FISKOVIĆ, I., nav. dj. (21).

²⁶ Između inih djela vidi: HAUSER, A., Mannerism - The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. London, 1965.

²⁷ Usp: FISKOVIĆ, I., Renesansno kiparstvo. Tisuću godina hrvatskog kiparstva (u tisku).

²⁸ Inače se i u 16. st. unutar Dubrovnika živost plastike postizala omekšanjem odore najčešće protkane raskošnom dekoracijom od djela domaćih majstora iz kruga J. Dalmatinca ili P. Miličevića do N. Lazanića - vidi nav. dj. u bilj. 21.

²⁹ Opće tvrdnje u: POPPE-HENNESEY, J., The Portrait in the Renaissance Art. Princeton, 1979.

³⁰ Osim skladnog odnosa edikule klasičnog nacrtu s proporcionalno projektiranom nišom, zamjetljiva je njezina širina proistekla iz egzaktnoga geometrijskog promišljanja o kojem je kipar i te kako vodio računa. A po načinu klesanja i sukladnostima o kojima sam govorio u tekstu vezanom uz bilj. 22. zasigurno se ne vezuje uz njegov rad.

vanja poglavito vezana uza zakonitosti rada u kamenu koji opstojnošću jezgre volumena uzdržava njegovu osjetilnu stopljenost s obradom oplošja skulptura. Neujednačena vođenja dljeta pri modeliranju trodimenzionalnog lika u niši kao i reljefa na širokoj plohi pokazuju kako su svaki na svoj način podložni suodređenju svojih oprostora.

Način oblikovanja kipa sv. Vlaha s pomacima od sredozemnog ukusa ne odriče nipošto vjerodostojnost Beltrandova podrijetla iskazanog majstorovim imenom u gradu internacionalne kulture još i latinskom inačicom Boltranius, te posebice dodatkom Gallicus ili Francigena po staroj navadi označivanja stranaca prema etničkoj pripadnosti³¹. A dolazak ovoga Francuza u razdoblju kad Dubrovnik nije imao iskusnijih kipara jer njihovu odgoju nije više poklanjao osobite pažnje, sasvim je razložno dok se posvuda općenito osnažilo kolanje umjetnika³². Pače je uspostava Aragonskog Kraljevstva u susjednoj južnoj Italiji jače otvorila vrata majstorima iz zapadnoeuropskih krajeva, dotad slabije usmjerenima jugoistočnim dijelovima starog kontinenta³³. Slijedom pak stoljetne razmjene među obalama Jadrana pri kojoj je Dubrovnik i prije iz prekomorja pozivao izvođače državnih poduzimanja³⁴, mogao je i Beltrand u prvoj četvrtini 16. stoljeća bar nakratko potražiti zaradu u našem gradu. Utoliko sve nema potrebe za daljnjim nagađanjima ili propitivanjima okolnosti njegova osvjedočenja na Divoni.

Mnogo je zanimljivije, međutim, produbiti idejne povode i sadržajne razine Beltrandova djela koliko one rasvjetljuju uvjetovanosti likovnih rješenja. Zato ću im ukratko dati objašnjenje poradi stjecanja opravdanja morfološkim razlikama reljefa i kipa spoznavajući da zaokružavanje problema iziskuje i dodatna istraživanja povijesnoga značenja.

Glede ikonografije kipa Sv. Vlaha na prvi pogled nema upitnosti jer je posve u tragu mjesnih navada njegova predočavanja. To je lik starog, mudrog i sabranog biskupa koji najotvorenijom gestom blagoslova a držanjem modela grada biva sveden na najizravniju ulogu zaštitnika, tj. jamca Božje blagodarnosti³⁵. Upravo s takvim značenjem uzdignut je i dostojno uokviren sred građevine upravno-gospodarski važnih službi dubrovačke Republike nad prometnim žarištem gradskog života. Sa usporenom retorikom bez ikakva uzbuđenja prožet je čitav unutrašnjim, nijemim nagovještajem hoda u vječnost. Na javnome mjestu vidljiv danomice s više strana, u urbanističkom ustroju ne odvaja se bitno od ostalih na državnim zdanjima Republike³⁶. Višestruki je njezin znamen, dakle, tematski opet sukladan drugome skulpturalnome djelu na najistaknutijem položaju u dvorištu iste palače Divone. A smisao tog reljefa u arhitektonski omeđenom, no nekoć također vrlo prometnome prostoru - kako rekoh - neodvojiv je od latinskog natpisa s kojim veliki reljef anđela s medaljonom čini kompozicijsku cjelinu. U prijevodu na hrvatski tekst glasi³⁷:

“Slavljeno božanstvo, sveto i milo ime:
podrži Dubrovnik povoljnim naslovom (natpisom)!
Ispuni neprijatelja strahom, bijegom, grozom a našim
građanima daj da budu otvoreni zemlje i mora;
Daj da im nebo bude otvoreno. Štiti sve i budi na spas!
Isus, naime, ima spasnosnost u imenu!
G O D I N E S P A S A 1520.
Elije Lampridije Crijević - ovjenčani pjesnik”

Razabire se pri čitanju obraćanje grada-države Isusu poradi spasenja od inih nepogoda kao i stjecanja zemaljskih blagodati sve do otvaranja neba. Također se čini da je zaziv “povoljnom okrilju” uzrokovan povijesno-političkim napetostima s obzirom da je Dubrovnik tih godina uistinu bio izložen pojačanim pritiscima od turskog sultana³⁸. Zato vjerojatno izreka “daj našim

³¹ Poznati su u Dubrovniku pridjevci imenima Teutonicus, Ungarus i dr. već u srednjem vijeku, kao i u renesansi Pietro Mediolanensis (tj. iz Milana) sa sukladnim u Dalmaciji Nicolausom Floentinusom i dr.

³² Vidi: FISKOVIĆ, C., Naši graditelji i kipari... poglavlje “Strani majstori” itd.

³³ Usp. PANE, R., Il Rinascimento nell'Italia meridionale. Milano, 1977.

³⁴ Od najpoznatijih slučajeva Onofria di Giordano della Cava ili Pietra di Martino da Milano: FISKOVIĆ, C., Pojava renesanse u Dubrovniku u djelu P. Martinovog. Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća, Zagreb, 1991, str. 99-104. Za šire tadašnje odnose vidi: SPREMIĆ, M., Dubrovnik i Aragongci, Beograd bez god., str. 188-190.

³⁵ Tako se model grada u renesansi polaže u ruke i drugim zaštitnicima - npr. Sv. Dujmu u Splitu na poliptihu G. Santa Croce u Poljudu, bl. Ivanu Trogirskom na reljefu N. Ivanova u Gradskoj loži, iako to nisu obvezni njihovi atributi, ali su uvedeni u doba iskanja i isticanja opće zaštite svetača pred pogibijom od Turaka. U slučaju Dubrovnika kao samostalnoga, a izložnog višestranim htijenjima za osvojenjem, simbolika ukupnog stava i geste je rano ozakonjena isključivši općekršćanska njegova mitska predočavanja.

³⁶ Potanje u djelu iz. bilj. 26 kao i tekst na koji se odnosi. No svakako je važno da su od 1470ih godina zanemareni svjetovni biljezi, pretežito poganskog porijekla s kojima je Dubrovnik dotad obilježio svoje urbane prostore: FISKOVIĆ, I., Povijesni biljezi dubrovačkog identiteta. “Dubrovnik” 4/1993, str. 79-99. - što kao fenomen treba vidjeti u svjetlu političkih ondašnjih stanja na rubu Balkana ali i općekulturnih preokretanja čitavog Zapada na prijelazu stoljeća.

³⁷ Zahvaljujem kolegi prof. dr. Darku Novakoviću na prijevodu a donosim i natpis u originalu:

NVMEN * ADORANDUM * FELIX * ET * AMABILE * NOMEN / RHAGUSAM * TITULO PROSPERIORE * IVVA / IMPLERE * HOSTES * TERRORIS * FVGA * FORMIDINE * NOSTRIS/DA * PATTEANT * TERRE * CIVIBUS * ET * MARIA / DA * PATTEANT * TERRE * CIVIBUS * ET * MARIA / DA * PATTEAT * CAELUM * TVTA * OMNIA * SISQ * SALVTI / NANQ * SALVTIFERUM * NOMEN * IESUS * HABET / A * S * MDXX / AEL * C * P * L *

³⁸ Vidi: FORETIĆ, V., Povijest Dubrovnika do 1808. - I. Zagreb, 1980, str. 271 i d.

³⁹ Usp. MITIĆ, I., Dubrovačka država u međunarodnoj zajednici. Zagreb, 1988, - o napetostima unutar španjolsko-turskih sukoba na Sredozemlju posebno: FORETIĆ, V., n. dj. II. str. 36-40.

⁴⁰ Potres, među ostalima bilježi FARLATTI, D., Illyrici Sacri - VI. Venezia, 1700, pag. 217-218. - izvijestivši o rušenjima, posebno na predjelu samostana Sv. Marije od Kaštela i oko katedrale, gdje se nakon toga proširio trg. Očito su, dakle, stradali najstariji i najtrošniji dijelovi grada, a bojazan u njemu bijaše pojačana također tu spomenutim rušenjem utvrde na Brgradu kao trajno najizloženijem a gradu najbližem graničnom prijelazu prema zaleđu.

građanima otvorene zemlje i mora” dok su diljem istočnoga Sredozemlja trpjela njihova trgovačka poduzimanja i poslanstva³⁹. Teško bi mimo Osmanlija u povijesno mirotvornoj strategiji grada bilo raskriti ikojega drugog neprijatelja kojeg se vruće želi te moli ispuniti “strahom, bijegom i grozom”. Te riječi izravno tumače strahotno viđenje izгона zla dajući sukladnu snagu plastičkoj slici kao ispunjenju nada. Iako se na natpis smisljeno nadovezuje, treba je još povezati s potresom koji je jako uzdrmao područje godine 1520., i to upravo na blagdan Uzašašća 17. svibnja⁴⁰. Prikaz uzdizanja Isusova imena nebu, dakle, shvaća se kao zavjet otklanjanju svih stradanja dok je skupa s natpisom uvijekovječio iskanje pa i obećanje spasa u uvjetima svekoliko poljuljane sigurnosti života Dubrovnika. Stoga ih ispunja kršćansko ufanje u prizivanje Isusa koji ima “spasonosnost u imenu”, te su njegovi inicijali simbolično uzdignuti vrh natpisa u srcu kićenog reljefa sveukupno klasičnih odlika⁴¹.

⁴¹. Prema VENTURI, A., *Storia dell'Arte Italiana* - VI/1908, pag. 111. i d. Ta je kompozicija učestala u kiparstvu od doba Paola Romana, u krugu zadobijenom lokalnim akademizmom mimo lombardskog ili južnjačkog naturalizma. Inače je uzeta kao paradigma obnove klasičnih motiva kod niza istraživača renesansne umjetnosti.

U Dubrovniku pak postoje i gotičke inačice reupotrebljene u baroku: MARKOVIĆ, V., *Petro Passalacqua Dubrovniku*. Peristil 24/1981. str. 111 - 112. Vidi dalje bilj. 74.

⁴². Vidi: HEINTZ-MOHR, G., *Lessico di iconografia cristiana*. Milano, 1982, str. 38-40.

⁴³. Vidi: BEIGBEDER, O., *Lessico dei simboli medievali*. Milano, 1989, str. 51-58

⁴⁴. Usp. MORELLI, A., *Dei e miti*, Milano, 1987. - prema indeksu pojmova.

⁴⁵. Vidi: GRABAR, A., *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris, 1963, s poznatim primjerima osim u Carigradu još u Rimu i Pisi te dr.; KOLLWITZ, J., *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941. taf. 45; Načelno i bez atributa, po tipu odjeće slijeđe reljefne prikaze božanstva Pobjede s rimskih slavoluka, od onog Septimija Severa dalje: STRONG, D. E., *Roman Imperial Sculpture*, London, 1961, sl. 141 a-e i dr.

⁴⁶. Dospijeva tako i na hrvatsku obalu: god. 1441. oblikovan na renesansnom portalu katedrale u Puli, a nalazimo ga u jednostavnijoj inačici i na dvama reljefima u Dubrovniku: u ogradnome zidu ljetnikovca na Pilama nepoznata podrijetla, i - važnije - nad nišom s kipom sv. Vlahu u učelku zapadnih gradskih vrata, znakovito za završna razlaganja u ovome tekstu. Međutim ovi su kompozicijski i idejno istovjetni, ipak različiti utoliko što su anđeličiči goli i glavama okrenuti od središnjeg predmeta, pa se čini da potječu od drugog, na zapadu češćeg tipa - usp: HENIG, M., *Roman Art*, Oxford, 1983. s onima iz Palazzo Pubblico u Sieni (1446.) Sta. Croce u Firenci (1451.) itd. Mora se, dakle, pretpostaviti da su i spomenuti dubrovački s kraja 15. st. kad se grad ponosio krunidbenim pravom.

⁴⁷. HALL, J., *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, str. 113-114., itd.

⁴⁸. LADNER, G. B., *Vegetation Symbolism and the concept of the Renaissance*, *Melanges E. Panofsky*, New York, 1961, str. 303 i d.

⁴⁹. Usp: CHEVALIER, J. - GHEERBRANT, A., *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, str. 358. i dr.

⁵⁰. Usp: FISKOVIĆ, I., *Ranokršćanski sarkofazi sa otoka Brača*. *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* LXXV/1981. str. 105-135. sa šire navedenom literaturom.

⁵¹. O tome: REAU, L., *Iconographie de l'art chretien* - III/I Paris, 1958, str. 218-221; Pod utjecajem širenja štovanja Imena Isusova kao i diljem Europe, a možda pojačano traženjem spasa od kužnih pohara na brojnim portalima u Dubrovniku kleše se taj znamen osobito od zadnje četvrtine 15. st.

Tim pravcem razmatranja djela kojem sam počeo opisao znatne klasicizirajuće osobine u pogledu oblikovanja, dolazi se do slojevitih ikonografskih objašnjenja svih činitelja. Anđeli kao jedini likovi, naime, pravadne prijenosne personifikacije Božje objave⁴², a u smislu i koja povezuju ovozemaljske i onostrane polove kozmosa preuzeti su iz poganskih vjerovanja u istovjetnome latom obličju⁴³. Slijedom umjetničkog razvoja pronijeli tako njihovo trajno značenje od mitskog bića starogrčke Nike u rimsku Vittoriju, koja se kao znamen gloričanstva vlasti i moći poistovjećuje najposlije s likom “Nepobjedivog sunca”⁴⁴. Istosmjerna prepoznavanja sadržajnih rijena vode i predložku dubrovačkog motiva koji naveo široko sublimira i sintetizira u novovjekovnom predlošku. Obrasci su mu, naime, na ranokršćanskim sarkofazima gdje se pojavljuju dva lebdeća anđela sa strana vijenca kojem je prvotni Kristov monogram⁴⁵. Odaju ukazu Konstantinovo pri kojem se prvi put caru iskazala i Božja u najavi pobjede kršćanstva, ali i sigurnost u senja u nebo po Kristovu uzoru, te se nalaze na raznim stranama, ponajviše u samome Rimu postajući dostupni ljubiteljima antičkih starina od renesansnog doba. Njegovom se zaslugom motiv proširio u umjetnosti biva rabljen u srodnim inačicama kao univerzalni biljeg pobjede nazočnosti Isusove⁴⁶.

Obično je pak slavonosni vijenac koji pojačava smisao na prvobitnim primjerima bio načinjen od loze i lišća. Poglavitito rabljen na grobnim spomenicima alirao je na besmrtnost⁴⁷, ustrajno prema poganskoj shvaćanjima prenesenim u kršćanska. Voćni vijenac Divonij s listovima loze i hrasta, međutim, uvodi uobičajnu svojeg vremena druge sadržajne dimenzije⁴⁸. Njegov lastito upućuje na blagodati rajskog prostora koji je bližava Božjem narodu, tj. u životna okruženja u kojima osobnost Isusovu s vrijednostima njegove moći: mudrost i snage u okupljenu uzdarju životnih dobara⁴⁹. Nasporednim predlošcima svojom osobitom razradbom slike simbolike reljef donosi još jednu promjenu izlučenu početne ideje. Dok su, naime, nositelji pobjednoga vijenca skog znamenja na kasnoantičkim plastičkim proizvodima tek predočavajući netom utvrđenu, statičnu jednu ispravu koja je u bazi vjerovanja, bili vodoravno kadrirani naizgled nepomični⁵⁰, na renesansnome ostvarenju ponuti su poletnijim duhom preporodnog razdoblja oprimjerujući žarko iščekivanje ispunjenja vjerskih namjera. Prožeti su dinamikom uzleta iskazujući težnje društvenih zajednica za obistinjenjem svega što izriče natpis te ostvaruje u plastičkoj, fizički čvrsto građenoj slici. Njegov se, dakle, provodi radnja isto kao što se natpisom akcentira lizira dramatični trenutak povijesnih stanja, što su znakovita načela renesansnoga umjetničkog ozbiljenja na duha i razuma.

Bitna je, dakako, kružolikost vijenca kao okvira pravilnijoj kružnici središnjeg motiva tzv. Sunčevog daljona Sv. Bernardina⁵¹. S njime se od sredine stoljeća razgranala pobožnost svetom imenu Isusovu k

je u Divoni s pratećim još činiteljima općeg proslavljanja rečenog znaka naglašeno. U njegovu sustavu i sastavu svi dijelovi promišljeno tvore cjelovitu teološku i kozmološku predstavu⁵². No sa svima osebujno poslojenim značenjima samo se potvrđuje ono što je u natpisu razgovijetno izrečeno: "Isusova je spasonosnost u njegovu imenu"! Zato ga anđeli uzdižu k nebu očevidno ispunjavajući zaziv društvene zajednice koja je u prostoru Divone čuvala, stvarala i pohranjivala svoja dobra⁵³. Nalazila se, naime, u palači kovnica novca, općinska riznica, brojna skladišta najskuplje trgovačke robe, kao i javna škola s knjižnicom. Na nadvratnicima njihovih ulaza u galeriji prizemlja i prvog kata ispisana su pak imena inih svetaca, što nije puka oznaka radi snalaženja, nego pravovaljana posveta u ime zaštite⁵⁴. Razumije se, u stupnjevima koju sred građevine osigurava iskaz časćenja imena Isusova, a na pročelju sam lik sv. Vlaha kao "poglaviti obranitelj Dubrovnika" te se zaokružuje izvorno promišljeno rješenje.

Izuzetan je to program vjerske naravi unutar svjetovne, mahom gospodarskim službama namijenjene građevine. S obzirom da se produhovljenošću slaže s arhitektonskom ljepotom i stilskom raskoši čitave, dobro napućuje u kolikoj je mjeri trgovina Dubrovačkoj Republici bila sveta. Uostalom, još je 1440. godine Filip de Diversis u promoćurnome opisu ovdašnjeg društva naveo da trgovinu drže u svojim rukama vlastela kojima je, pored toga, "briga i dužnost upravljati gradom, unaprijeđivati ga i čuvati, te održavati mir, kako bi se svo građanstvo moglo baviti trgovinom".

Središnje pak sjedište te djelatnosti, ključne za život države i grada: sama Divona, svrsishodno smještena pri gradskim vratima, a vezana za sklop upravnih zgrada, razumljivo je u tom kontekstu dobila smisao pa i naličje svojevrsnoga svetišta. Osebujno je arhitektonski oprijemila poimanje harmonije prostora te izmirila vrsnoće tradicionalnog jezika mjesnoga graditeljstva sa stilskim novostima⁵⁵. Nazvana pak po služnosti carinarnici u kojoj je Republika oplodivala financije za svoje uzdržavanje, ujedno je posredstvom figuralno-pismenih biljega - da se metaforički izrazim - predočila "plaćanje carine nebu" za vladavinu mira u gradu, odnosno privredni probitak na Sredozemlju. I kao što politička uprava pri gradnji takve palače nije štedjela novac, nego je najrječitije iskazivala blagostanje, pouzdano se uz zaduživanje najboljih svojih znalaca graditeljstva ili kamenarskih poslenika, koristila i savjetima najučenijih suvremenika. Potpis Ilije Lampridija Crijevića na natpisu s ponosno istaknutim naslovom "ovjenčani pjesnik" to izravno dokazuje, a mogu mu se - vjerujem - pripisati i šire zasluge⁵⁶.

Povrh svega, upisivanje osobnog imena na javnome spomeniku najviše simbolične naravi ne raskriva samo darovitog pjesnika kao tvorca stihovanog natpisa, nego i uglednog humanista koji je u duhu ondašnje kršćanske reforme sadržajno oplemenio zamisao djela. A u njemu izbija na vidjelo poznavanje antičkih starina što je Crijević

stekao u Rimu, pripadajući kao mlad krugu učenih pri Akademiji Pomponija Leta na Kvirinalu, gdje se ono njegovalo⁵⁷. Može se stoga jasno pretpostaviti da je on dao upute, čak pružio predložak kiparu za izradbu reljefa. Poglavitito tim putem pojašnjavaju se koliko klasični naboji djela, toliko i otkloni spram Beltrandovu oblikovanju skulpture, bez opterećenosti antikizirajućim utjecajem

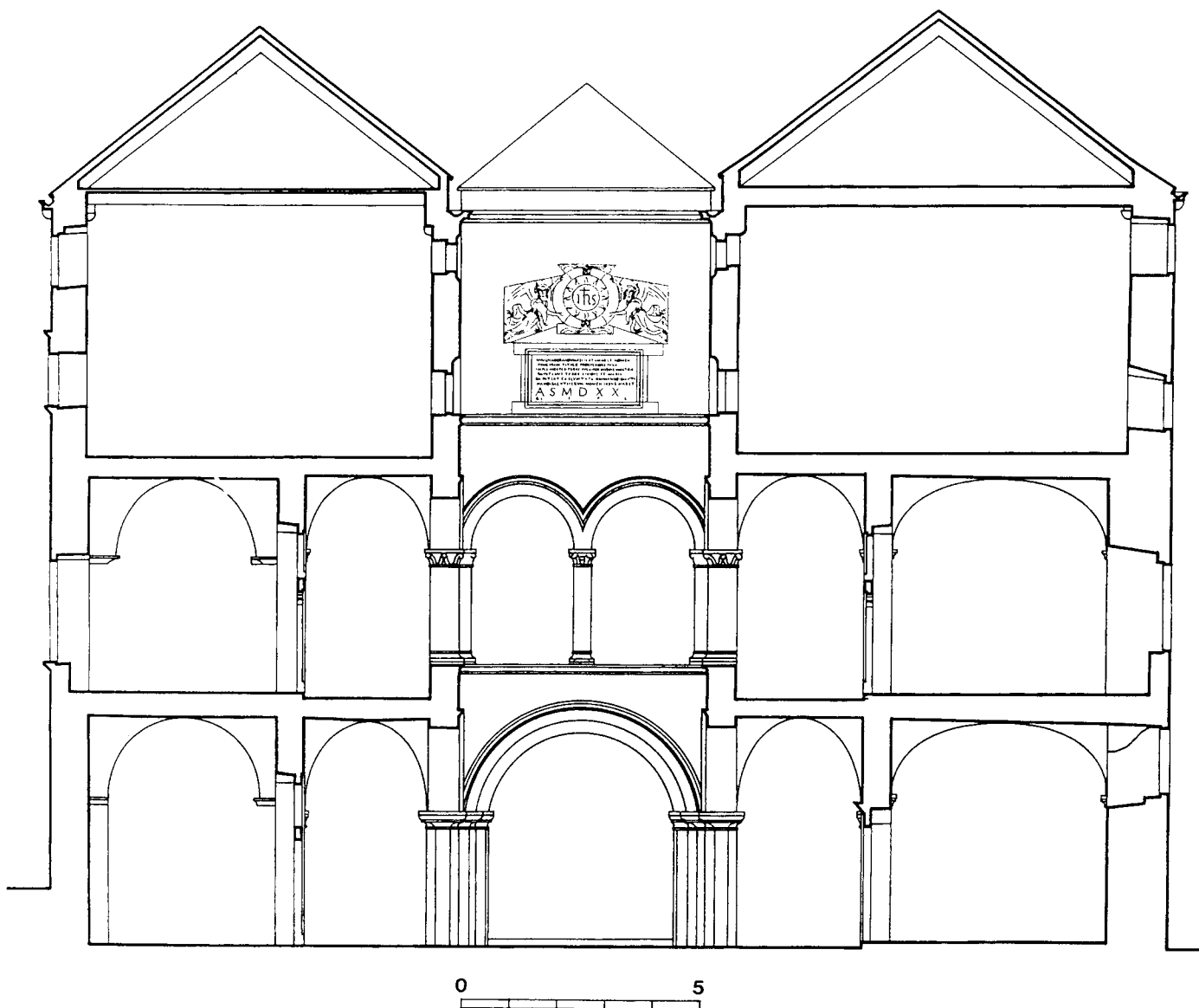
⁵² Šire: "Signum Christi in vitam aeternam" u djelu GUALA CAMPHELLO, G., *Il valore della croce*, Roma, 1930, i dr. Usp: BACCHIEGA, M., *Validit... e attualit... del mito solare*, Firenze, 1971.

⁵³ PLANIĆ-LONČARIĆ, M., *Divona - Katalog "Zlatno doba Dubrovnika"*, Zagreb, 1987, str. 295.

⁵⁴ FISKOVIĆ, C., *O vremenu i jedinstvenosti gradnje Dubrovačke Divo- ne*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji 7/1953, str. 33-57. - u opširnoj analizi građevine donosi i 18 svetačkih imena s nadvratnika galerijskih ulaza u prostorije, odreda pisanim klasičnom kapitalom odlične izvedbe i ispunjenih olovom. U njihovu redosljedu od Sv. Mihajla - kako su ujedno označeni abecedom - razvija se ista ideja pozivanja na moć i utjecaj nebeskih čuvara zajednice. Prvospomenuti je, naime, vezan uz Kristov signum istaknut nad njime kako mu i dolikuje kao pobjedniku svih zala i provoditelju nebu. Jednako je istovrsnim medaljonom dopunjen okvir vratiju najveće prizemne prostorije i sučelnome sjeveroistočnom uglu, gdje se s natpisom gradskog protektora Sv. Blaža vjerojatno nalazila kovnica. Slijede sv. Ivan Krstitelj - zgrabak i jamac vjere, sv. Petar i Pavao kao prvaci Kristova učenja i svekršćanske zajednice, sv. Stjepan prvomučenik kojem je u Dubrovniku prvobitno utemeljen kult. Sv. Jeronim i sv. Ilar zatim su regionalnog i lokalnog značenja, pa sv. Nikola, zaštitnik pomoraca itd. Svi oni okupljeni samo podržavaju ključnu poruku s najvećem luka pristupa stubištu s natpisom na latinskom: "Ako Bog kuću ne gradi, uzalud se muče graditelji", što je citat iz 127. biblijskog psalma, značenjski bazičan svemu što se u Divoni radilo te znakovito izricalo. Utoliko je u njoj stečena protuteža brojnim predočenjima likova poganskog porijekla od Kneževa dvora do tornja gradskog sata. Na najvećem pak luku, sučelice ulazu u dvorištu prizemno pod reljefom natpis u prijevodu "Naši utezi ne daju da se vara i bude prevaren: kad mjerim robu, mene mjeri Bog" upozoravao je na postojanu pravdu iz koje se, upravo pod zaštitom imena Kristova t.j. Bernardinova medaljona sve dalje iščekivalo. Kako je slojevito, pismenima i slikama u kamenu, razloženo unutar palače, čineći je živim hramom trgovačke zajednice grada koja je alegoriju Pravde prethodno bila postavila unutar Kneževa Dvora. Dosad se nije niti promišljalo o ikonologiji Divone koja neprijeporno smišljena otpočetka postoji, a bijaše dopunjena slikarijama - kako dokazuje ostatak "Galerije velikih ljudi" u dvorani na prvome katu izvorno predviđenoj za školu i knjižnicu - usp: FISKOVIĆ, I., *Djelo Filipa de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika*. "Dubrovnik" XXX/1-3, 1987.

⁵⁵ Već sam višekratno upozorio da se dugo zadržavanje gotičke morfologije u graditeljstvu pa i u kiparstvu ili u slikarstvu Dubrovnika može smatrati namjernim podsjećanjem zajednice na sretno doba uspostave općinske samostalnosti zajedno s uzdizanjem domaćeg patricijata, po ukusu trajno okrenutog Veneciji: FISKOVIĆ, I., *Dubrovnik u mijenama stila 15. st. na Jadranu*. "Likovna kultura Dubrovnika XV. i XVI. st.", Zagreb, 1991, str. 23-30.

⁵⁶ S obzirom na moderne svjetonazore s kojima se "poeta laureatus" odlikovao: KOLUMBIĆ, N., *Hrvatska književnost od humanizma do manirizma*, Zagreb, 1980, str. 86-91.; Nadasve je znakovito da je autorstvo natpisa označio inicijalima ugledom na Kyriakusa Anconitanusa s ploča u trijemu Kneževa dvora i Velike česme, što sam drugdje istaknuo. Ali ih je Crijević popratio i skraćenicom svojeg počasnog naslova, zacijelo po klasičnome običaju vjerujući da mu intelektualne vrline koje titula svjedoči i samome osiguravaju besmrtnost. Tako se u ostvarenje uvlači i njegova individualnost uz najveću vjerojatnost da je on sam odabrao, odnosno propisao krajnju geometričnost klasične kapitale svih natpisa u Divoni kle-sanih po pravilu littera antiqua, drukčije od rane humanistike Ciriacusa Pizzecolija - usp: MEISS, M., *Problems in the Interpretation of the Renaissance Art*. London 1976, part III.



6. Presjek palače Divone u Dubrovniku s reljefom B. Gallicusa u atriju

^{57.} Vidi: GARIN, E., *L'umanesimo italiano*, Roma-Bari 1978, str. 61 i d.; Išti, *Kultura renesanse u Italiji*, Sarajevo, 1982, str. 101-103.; Nesumnjivo je tu naš Crijević upoznao i rimsku umjetničku baštinu jer je obilazeći spomenike pisao sa žaljenjem o uništavanju nekropola, kao i o nestanku Epidaura po povratku u domovinu, gde se slijedom životne sudbine više obratio kršćanstvu ali nije zaboravio sve što je vidio. Šire: ŠKUNCA, S., n. dj.; RIEGER, V., *Crijević Ilija (Lampridius)*, Hrvatska Enciklopedija 4/1942, str. 96.

^{58.} Vidi priloženi nacrt I. Valjato-Vrus. Uporaba tako krupnih kamenova za izradbu reljefa, zapravo najvećeg u Dubrovniku, može se smatrati također odrazom antike jer je strano tradicionalnim tehnikama iz srednjeg vijeka dugo održavanim u mjesnim kamenarskim radionicama.

izlučeno na kipu Sv. Vlaha. Posve nam je, naime razumljivo da je pri rješavanju jednoga konvencionalno, zadatka: svetog zaštitnika grada, u punoj mjeri iskazao osobno umijeće stečeno na umjetničkim predajama svoj domovine i protkano suvremenim stilskim nastojanjima kako smo upozorili. Na reljefu je pak po osobitom zadatku više udovoljavao sponama kršćanskog viđenja, teme s njezinom klasičnom izvornom zamisli, što se očituje i u morfologiji, okovanoj uopćenim zakonima antičkog kiparstva od kojeg je preuzet i način ugrađivanja⁵⁸.



7. Reljefni medaljon s Kristovim imenom na Vratima od Ponte



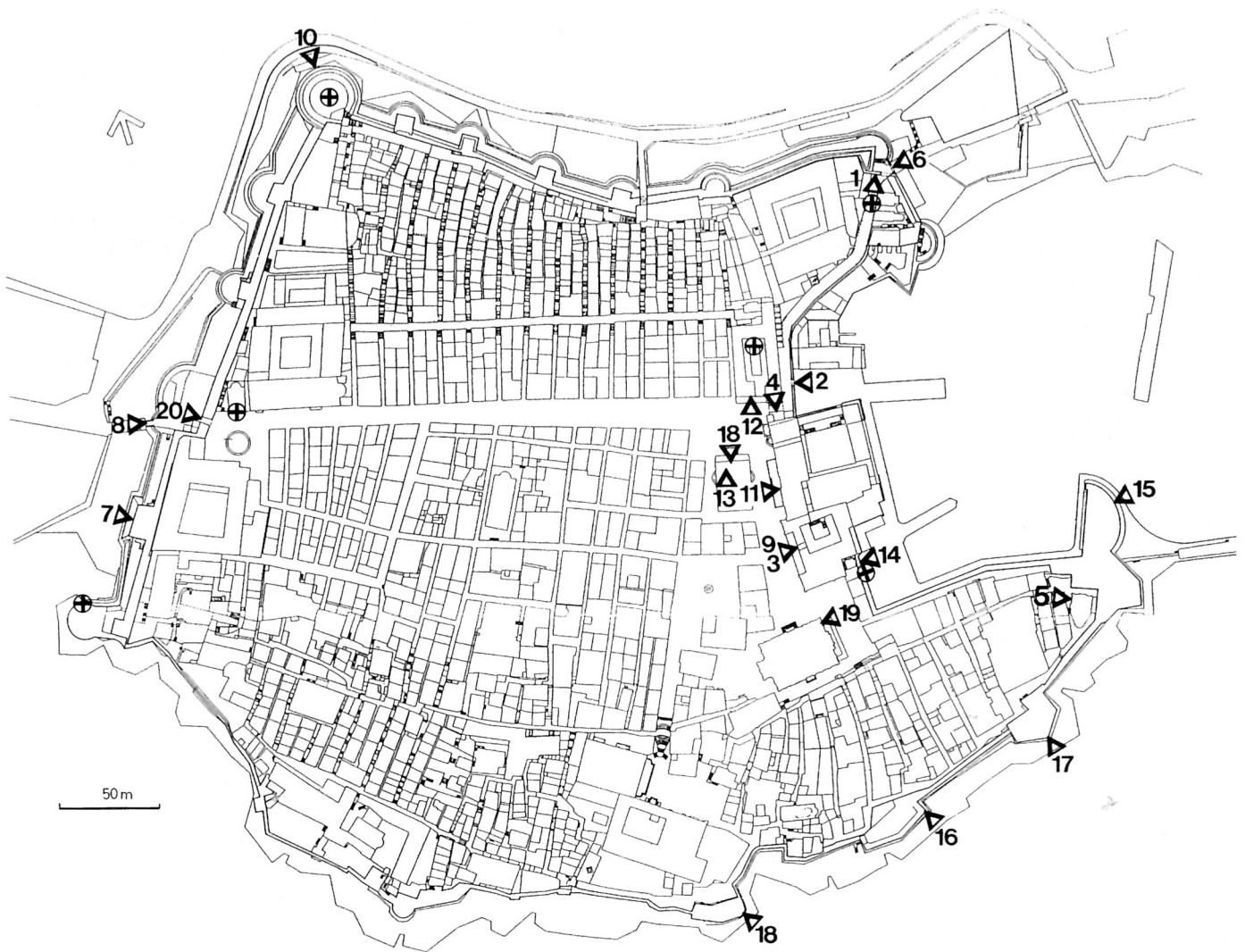
8. Reljefni medaljon Kristova imena na tvrđi Bokar

Na ideološkim promišljanjima utemeljene razlike dvaju radova Beltranda Francuza ipak ga odaju umjetnikom koji u Dubrovnik donosi dah stilskih gibanja iz prve četvrtine cinquecenta. No u državnoj službi on je morao uslišati zahtjeve naručitelja kojima je oponašanje široko rabljenoga vjerskog motiva bilo odlučno u ime cjelovite idejne poruke što se njime trebala izreći. Na tome planu, dakle, umjetnikove su zasluge drugorazredne, iako prikladne općem viđenju simbolike s kojom je građevina namjenski ispunjena. A s obzirom da se sadržaj sintezno ostvario sukladnošću reljefa i natpisa, nema razloga ne vjerovati da je potpisnik prvog osmislio i likovni dio, to više što je Ilija Crijević po školovanju bio poznavatelj antičke baštine jednako kao i teologije⁵⁹. Izuzetno se čini važnim što u njegovim pisanim djelima nalazimo sadržaje vrlo srodnog usmjerenja, od rasprava "De summo bono et amore divino" do "Precatio ad deum pro patria"⁶⁰. Bogoštovlje se tu posredno poravnava s domoljubljem po izričito humanističkim stajalištima o traženju svrhe ljudskog djelovanja, poglavito onog dobrobitnog zbog kojeg je Divona i građena. A inače su srodnim temama bili zaokupljeni pripadnici ondašnjega intelektualnoga kruga u Dubrovniku⁶¹, pa nema dvojbe da je

⁵⁹ Usp: VRATOVIĆ, V., Crijević Ilija. Hrvatski biografski leksikon - III, Zagreb, 1987, str. 716-719. U smišljanju programa koje dalje u gradogradnj razlučujem, mogao je razumljivo sudjelovati i ostali kler iz dubrovačkog kaptola, to više što je tadašnji biskup - fanjevac hvaljen kao prepisivač grčkih tekstova o životima filozofa (!) - bio i izvrsni teolog, te mu na grobu u crkvi sv. Stjepana bijaše natpis: "Raynaldo Gratiano, theologo ultimo" - prema FARLATTI, D., n. dj., str. 219 i d. - Obojici je I. Crijević sastavio nadgrobne govore: APPENDINI, F. M., Notizie istorico-critiche sulla antichità, storia e letteratura dei Ragusei - II/1803. pag. 128-129. - A njegov nasljednik od 1521. bijaše F. Trivultius iz Milana čija se humanistička orijentacija raskriva u ljetnikovcu na Šipanu koji je doradio u tom pogledu još znamenitiji L. Beccadelli - opširnije: GRUJIĆ, N., Ljetnikovac L. Beccadelli na Šipanu. Peristil 13/1970. str. 99-106.

⁶⁰ Vidi: RACKI, F., Iz djela E. L. Crijevića - Dubrovčanina. Starine JAZU - IV/1872, str. 155-199.

⁶¹ Usp: MARTINOVIĆ, I., Humanist - filozof i teolog Juraj Dragišić. "Dubrovnik" 4/1995. str. 213-233. Može se pretpostaviti da je posljednji spomenuti u nizu nabrojanih sudionika Dragišićevih teoloških rasprava u katedrali iz godine 1497. možda baš Ilija Crijević, to više što je on knjizi



9. Tlocrt grada Dubrovnika s označenim mjestima slavljenja Sv. Vlaha (A 1-20) te posvete prostora s biljezima srca Isusova (+)

posvetio tri epigrama: ŠKUNCA, S. op. cit. Ali neovisno o tome bitna je brojnost skupine u trgovačkome gradu. Potanje o dodirima učenih iz tog doba: PANTIĆ, M., *Književnost Dubrovnika i franjevci*. Zbornik samostana Male braće - Dubrovnik, 1985, str. 297-302. 62. VRATOVIĆ, V., *Hrvatski latinizam i rimska književnost*. Zagreb, 1989, str. 42 i d. - U nizu podataka višestrano je znakovit podatak o Crijevićevu pismu s pozivom za uklanjanje nekog natpisa s vratiju Senata na hrvatskom jeziku!

^{63.} NOVAKOVIĆ, D., *Hrvatski latinisti: razdoblje humanizma*. Zagreb, 1994, str. 80. U "Epigramu knjižnici" pjesnik rektor dubrovačke gimnazije se tuži nedostatku knjiga, ali ističe one "koje plemiće o pravdi i zakonu uče, što nam je ljudski rod, što nam je predao Bog" sažimajući tako ukratko i smjer nastave u dubrovačkoj školi, zamjetljivo srodan onome koji je iznio pri njezinome osnutku Filip de Diversis: *Opis Dubrovnika* (prijevod I. Božić izd. 1973) gl. I, VI, VIII. Zanimljivo je k tome uočiti kod Crijevića estetski užitek ili likovni doživljaj knjige u prvim stihovima epigrama. Natpisi pak u kamenim pragovima Divone imali su istovjetan učinak, a u dubrovačkome kraju običaj njihova urezivanja u klasicizirajućim oblicima bio se proširio u to doba i šire, poglavito u zdanjima s kojima je opat Ludovik Tuberon Crijević, kao suvremenik i dalji rođak Ilijin, bio u vezi: benediktinski samostan Sv. Jakova na Višnjici.

podtekst ostvarenja sročeni u tijesnoj vezi s duhovni razinama sredine.

Nije utoliko nužno zaključivati da je Beltrand došao u Dubrovnik možda Crijevićevim posredovanjem i zavičaju neodvojenog od humanističkih spoznaja na koja je izrastao. Uputniji se čini podatak da je umrlatinist, nakon mladenačkih lutanja pa i sukoba s vlašću od godine 1510. bio rektor javne škole⁶². Sjedište onakoj bijaše ognjište humanističkog učenja od sredine 16. stoljeća, nalazilo se na mjesu gdje se od godine 1518 počela graditi Divona po projektu prihvaćenom dvije godine prije. U njoj se opet predviđala dvorana za nastavu, te se može očekivati da je tvorac pjesmohval znanju i knjižnicama osobno sudjelovao u općemu programiranju zdanja⁶³. I kao što je kiparu uključenom

pothvat najvjerojatnije on prije smrti ocrtao zadatak, posve je moguće s Paskojem Miličevićem surađivao na projektu koji uistinu daje sintezu dubrovačkih umjetničkih iskustava, inače sraslih više s kulturološkim prilikama negoli slobodnim likovnim posezanjima. A baš u tome okviru nezanemariva je uporaba natpisa klasičnog tipa i sroka kako se dokazalo na znamenitim javnim spomenicima. One prve iz 1430-ih godina slično je zamislio pa i načinio Ciriakus Anconitanus, humanist svjetskoga glasa⁶⁴, dajući izravni uzor domaćem sinu Crijeviću itekako sposobnom za uočavanje i ponavljanje takvih vrsnoća obilježavanja dubrovačke urbane sredine po rimskim običajima.

Nadalje je znakovita njegova blizina s ostalima ondašnjim voditeljima graditeljsko-kamenarske djelatnosti. Od godine 1516., naime, postavši svećenikom, obavljao je dužnost rektora crkve Sv. Spasa koju istodobno započese graditi pripadnici radionice glasovitih Andrijića, iskušani ujedno na Divoni kao najvećemu javnom pothvatu⁶⁵. Zapravo su palaču i crkvu zidali usporedno, te je potonja posvećena iste godine koja je na Crijevićevu potpisanom natpisu označena Godinom spasa. Ujedno se iz drugih izvora pouzdano zaključuje da je građenje crkve (kojoj pročelje odiše klasicizirajućim tonom renesanse, ali se u cjelini održavaju i gotički oblici⁶⁶, svedeno na spomen otklanjanja pogibelji od potresa godine 1520. O tome, uostalom, izričito govori i latinski natpis usred njenog pročelja navodeći očuvanje grada od "gnjeva" nebeskog⁶⁷, što je na svoj način zazivalo i Beltrandovo djelo u Divoni popraćeno Crijevićevim stihovima. Utoliko nema nikakve sumnje da je u strahu bilo pojačano obraćanje Dubrovčana milosti Božjoj, te da su sretno nadvladavanje uzroka obilježavali javnim djelima spomeničkog značaja. Već su i prije pristupali takvim činima, još od gradnje crkve Sv. Vlahu u povodu uspostave općinske samostalnosti i prestanka velike kuge do oblikovanja skladnih česmi o gradnji vodovoda⁶⁸. I preoblikovanje Kneževa dvora sa znatnim kiparskim dopunama unutar jedinstvenoga ikonografskoga programa odražavalo je promjene društveno-političkog sustava grada-države, tako da su u ranoj renesansi ocrtana načela običaja s kojima je grad oplemenjivao svoje naličje⁶⁹ i ujedno uzdizao osobito kulturno biće..

Simbolične osnove umjetničkoga stvaralaštva u Dubrovniku zacijelo nisu upitne a provlače se sve do barokne gradnje svetišta gradskog zaštitnika⁷⁰. Zanimljivo je ipak spoznati njihove razine, pa i vremenske mijene koje u ranom cinquecentu stekoše osobite vrsnoće pri smišljanju kojih neprijeporno sudjelovahu umni vlastodršci, ali i učeni pojedinci te, dakako, vješti umjetnici. Osbito su u svijetu školovani patriciji pridonijeli zrenju tih promišljanja urbanizma grada i njegova likovnog uređivanja ili popunjavanja umjetničkim djelima izabranih sadržaja. Na njihov su poticaj birani i izvršitelji zadatka, često pozivani iz stranih rasadišta modernih spoznaja⁷¹. U okviru tih spona vrijedno je bilo osvjetliti uloge i udio jednog kipara i jednog pjesnika na početku 16. stoljeća.

Čini se ipak da je priznavanje domaćeg sina kao djelatnoga člana svjetovnog i vjerskog upravljanja gradom bilo izraženije negoli uvažavanje umjetnika-došljaka, jedva zabilježenog u knjigama uredno vođenoga općinskog bilježništva. Iz toga pak slijedi uvjerenje da je sva djelatnost namijenjena dobrobiti zajednice pa i umjetničko poduzimanje bijahu gledani poglavito s praktične strane. Ničemu se ipak ne odriču duhovne dimenzije, slojevite i složene, kako se očituje na objašnjenim primjerima u smislenom kontinuitetu s ostalima koji Dubrovniku daju cjelovito značenje grada-spomenika, najintenzivnije stvaranoga u razdoblju renesanse. Slijedom kozmopolitske orijentacije mjesnoga društva, kao i težnji samog pokre-

⁶⁴ Opširnije o tome: FISKOVIĆ, I., Reljef renesansnog Dubrovnika, Dubrovnik, 1993, str. 38, 120-123, 139. Kako sam već naglasio, upravo ugledom na njega I. L. Crijević sastavlja natpis na Divoni, ali i onaj nad južnim vratima Stona te čak na topu salivenom od I. Rabljanina za obranu grada VRATOVIĆ, V. u Hrvatski latinisti I. Zagreb, 1969, str. 418 i dr.

⁶⁵ FISKOVIĆ, C., Radiona Andrijića i Spas - Naši graditelji i kipari... str. 141-165. Nije, međutim, provjereno da se taj podatak odnosi na staru crkvu Sv. Spasa koja se "na močvari" spominje od 13. st. a porušena je 1667. g.

⁶⁶ U osnovnoj pak kompoziciji i tipu arhitekture naglašeno je memorijalno značenje ne samo s time što u cjelini bijaše zamišljena poput trotrajevnih vrkova s kupolicom, rasprostranjenih u predromaničkim regije a ova ih monumentalizira u rječniku 15./16. st., nego i po rješenju pročelja kao derivacije ideje slavoluka zacijelo s težnjom iskazivanja trijumfa kršćanstva pr otklanjanju životnih nepogoda grada.

⁶⁷ Natpis, preveden susretljivošću kolege D. Novakovića, veli: "Rad odvratan nebeskog gnjeva u presilnome potresu, dubrovački Senat za vjetovao se podići ovo sveto zdanje godine 1520. 17. svibnja" ... dakle potvrđuje povijesni tijek objašnjen u svezi s natpisom u Divoni - vidi bilj 40. uz tekst. Međutim, sastavljen prozno, dalje neuobičajeno imenuje prokuratore koji "su nadzirali gradnju i podigli crkvu u općinskom trošku pr odluci Senata", a uz izvrsnu klasičnu kapitalu i već uvriježeni motiv anđela koji ovdje razgrću i nose natpis kao na listu, ukupnim likovnim rješenjem : usitnjenim likovima ornamentalno raspoređenim u skupinama odaje pre daje domaćeg kiparstva i ograničenost radionice Andrijića nedorask predočavanju figura, što je zacijelo pothranilo dolazak stranih majstora.

⁶⁸ FISKOVIĆ, I., nav. dj. (21, 26) - s obzirom na trajno živo osjećanje povijesti, ali i težnju za obilježavanjem koliko Božjih djela spasa toliko ljudske djelatnosti.

⁶⁹ Isti s drugim nav. dj. poradi uviđanja cjelovite misli prema modernim shvaćanjima raznih razdoblja, posebice faza razvoja renesanse.

⁷⁰ FISKOVIĆ, I., Humanistička promišljanja i renesansna ostvarenja i urbanizmu Dubrovnika, "Dubrovnik" 4/1995, str. 148-162.

⁷¹ O pitanjima posredništva učenih pri selidbama umjetnika u nas kanin posebno pisati jer je utkano u kulturni razvoj jadranske Hrvatske.

⁷² FISKOVIĆ, I., Antički motivi u simboli dubrovačke državnosti. Umjetnost na istočnoj strani Jadrana u kontekstu europske tradicije. Rijeka 1993, str. 219-223.

ta, unutar tog cvatnog razdoblja njegova razvoja postojahu faze sukladne općim gibanjima na zapadnoeuropskome tlu. Uz ustrajnu latinizaciju sredine, svakako nam je zamijetiti snažno obraćanje antičkim uzorima internacionalnih značenja pa i vrijednosnih dometa⁷². I dok su u zenitu razvoja humanističkih ideologija 15. stoljeća prevladavali svjetovni sadržaji, u 16. stoljeću pod sjenom turskih pritisaka⁷³, ali i slijedom općih zbivanja oko katoličke reformacije obavljalo se jače vraćanje vjerskima. Sudjelovanja Beltranda Gallicusa kao stranca ili Ilije Lampridija Crijevića kao učenog književnika tek su pospješili svojevrsnu "consacratio urbis" koja se provodila zasnovana na općim duhovnim stanjima i intelektualnim težnjama.

O tim vrenjima, pothranjenim političkim napetosti ondašnjeg života samostalnoga trgovačkog grada u p dvorju islamiziranih prostora, svjedoči još jedan čin ostva nakon nestanka obojice čiju smo vezu istaknuli Divoni. Palača je usred grada - izuzetno živa po svojoj privrednoj namjeni, a oblikovana suvremenom tradicij arhitektonsko-plastičkog sloga - u svojem tkivu istakn višestruko obraćanje nebu natpisima i skulpturama. se pak zamisao prenijela u cjeloviti prostor urbanisti jezgre kad su desetak godina poslije gradnje crkve Spasa, smještene iza zapadna gradska vrata, na suprotnome kraju tik do istočnog ulaza u Dubrovnik sagrađena crkvicu Navještenja⁷⁴. S njome, u paru s navedenim posvećenom obredom Uzašašća Kristova, koje je na sličan način predočavalo i spomen-obilježje unutar Divon zapravo je izvršeno posvećenje Grada u ukupnom zadržanju njegovih zidina. Pojačan je time sustav potvrdnog blagoslova već ispunjen isticanjem reljefnih medaljona Isusove sigme na Vratima od Ponte u luci s istoka, a zapada na utvdi Bokar⁷⁵, istovjetnih onome u Divon kao i na brojnim starijim svjetovnim i vjerskim građevinama neki i sa natpisima vrlo jasnih naputa⁷⁶.

Neposredni povodi tome izuzetno kondenzirano ponašanju razbiru se u povijesnim prilikama i izloženom Grada i prirodnim i političkim opasnostima, ali se najposrednije mogu mimoići ni protureformacijska gibanja koja su onda zahvaćahu katolički svijet⁷⁷. I te kako utjecajna razvoj umjetnosti ranog 16. stoljeća, nadovezala su svojim uobičajenim biljezima na one s kojima je Dubrovnik od utemeljenja samostalne države likovnim sredstvima ma posvjedočivao nebesku zaštitu svoje urbane jezgre

Djelo pak Beltranda Francuza, opredmećeno kiparstvom Sv. Vlaha kao posljednjeg u nizu zaštitnički postavljenom u prostoru unutar zidina, te reljefom anđela s medaljonom namijenjenom zazivu pa i utvrđivanju spasonalnik na druge ugrađene na oklopu grada, utoliko i kazuje njegovo sudioništvo pri krajnje zanimljivim iskazima života domaće sredine. Obuzeta uzdizanjem svjetovne državotvorne samobitnosti i njezinim učvršćivanjem i liko u zemaljskim, toliko i u nebeskim sferama, ona i izraz pojedinih umjetnika podređivala tomu htije ograničavajućim slobodu osobnog iskaza unutar zadanih sadržaja, kako dokazuje i primjer raspleten u ovom tekstu. Uklapa se, međutim, u trijezno održavanje kontinuiteta likovnoga stvaralaštva po ustaljenim razvojnim linijama jednako kao i odavanje duhovnih stanja sudionika dnih onima na suvremenim pozornicama europske kulture⁷⁸, što je Dubrovniku u Hrvatskoj satkalo jedinstvenu cjelovitost.

⁷² U lokalnome listu župe Sv. Petra "Dubrave hrid" - 1/I-1994. LUPIS, V. donosi podatak da je o dolasku čuvenog poklonika učenja Sv. Bernardina, franjevačkog propovjednika Tome Illiricusa već 1515. god. uprava Republike naložila: "Faciendi fieri sacratissimum nomen lessus, sculptum in petris, aut depinctum, vel aliter et prout eis videbitur et placuerit, tam Ragusii quam Stagni, ut ipse Jesus ab omnibus adversibus nos tueatur" - Cons. Rog. 1513-1516. fol. 164.

⁷⁴ FISKOVIĆ, C., Naši graditelji i kipari..., str. 154. Crkva je, doduše, sagrađena desetak godina poslije, tj. 1534., ali je idejno i stilski treba vezati uz ista nastojanja onodobnog znamenovanja Grada, kako sam već i naznačio: FISKOVIĆ, I., n. dj., (bilj. 70), str. 162.; Potvrdu srodnim nastojanjima, uostalom, nalazim i u suvremenom pokušaju mijenjanja imena glavnoj tvrđi Dubrovnika: Minčeta u kula Navještenja - BERITIĆ, L., Utvrđenja grada Dubrovnika, str. 148, 154. - dok je većina ostalih već od prije s razloga simbolične obrane nosila svetačka imena. Usp: FISKOVIĆ, I., Tradicije i inovacije u urbanističkom liku starog Dubrovnika, "Dubrovnik" 4/1994.

⁷⁵ O njima se dosad nije pisalo, pa vremenski i stilski nisu potanje razjašnjeni. Svejedno ih držim neodvojivim od radionice Andrijića s prelaska stoljeća ili malo kasnije, pa ih preostaje potanje proučiti jer su u sastavu starijih obrambenih zdanja priličnog značenja za povijest, ali i umjetnički razvoj Dubrovnika.

⁷⁶ Vrsnoćom se likovnom ističu oni iz lunete portala palače Sorkočević na Pustijerni, još više Braichi-Isusović na Prijekome. Gotovo kao predložak javlja se luneta naknadno uzidana u stube isusovačkog samostana jer su na njoj dva klečeća anđela s medaljonom te natpisom pod njime (u prijevodu s latinskog: Isus Krist, sin Djevice Marije - Spas svijeta i gospodar: neka nam bude sklon i blag - 1481.) a pretpostavlja se da potječe sa stare crkve Sv. Spasa na močvari - vidi bilj. 41.

⁷⁷ Usp: HUGES, P., A History of the Church. New York 1947. vol III. pag. 382-440. i dr.

⁷⁸ Uz djela E. Garina, vidi i GILMORE, M. P., Il mondo dell Umanesimo 1453-1517. Firenze, 1977, cap. VI-X. te BONCIATI, M., Studi sull Umanesimo, Firenze, 1969, cap. III.IV i dr.

Igor Fisković

**THE SCULPTOR BELTRAND GALLICUS IN DUBROVNIK -
PARTICIPANT IN THE CONSACRATION OF DUBROVNIK ABOUT
1520.**

The sculptor Beltrand Gallicus, as archives record, is the author of the monumental relief raised high on the north facade facing the yard of Divona Palace of Dubrovnik. The relief represents two hovering angels upholding an elaborate wreath with Christ's Signum. This classic composition also contains a Latin inscription on a separate stone plate praising Christ's name and praying for the well-being of the city in the year of our Lord 1520. At the bottom are the initials of Elio Lampridio Crijević, the Dubrovnik humanist educated in Rome where he earned the title of poeta laureatus in 1484.

The author investigates the origin of the motif in Late Classical sculpture and explains its historical appropriateness by an earthquake which caused considerable damage on the day of Christ's Ascension in 1520. He also analyzes the style of the French sculptor Beltrand Gallicus, who is completely unknown outside Dubrovnik, attributing to him for the first time also the large statue of Saint Blaise, the patron of the Dubrovnik Republic, in the niche of the main facade. The author is aware of the evident morphological differences between the two works, but argues that these resulted from thematic differences. Working on a conventional project - the statue of a saintly bishop - the sculptor showed a measure of extravagance unknown in Croatian sculpture of that time, but close to early sixteenth century French sculpture to which our sculptor, also called Boltranius Francigena, belonged. On the other hand, the classicist aura of the relief is interpreted by the author as an effort to follow the models taken from Late Classical sculpture. One of these included the iconography of the catholic medallion of Saint Bernardinus reintroduced in the mid-fifteenth century. The inspiration for this motif is further attributed to Crijević, the well-known Dubrovnik poet and excellent Latinist who had been a member of Pomponio Leto's Academy on the Quirinal in Rome and had proved his classical excellence in several works.

This study is also the first to consider the entire iconographic repertoire of Divona Palace whose construction began in 1516 after plans by Paskoje Miličević the civic architect who had proved his excellence on various previous projects. This richly decorated Gothic-Renaissance building was to be the city's treasury, mint and warehouse of specially valuable merchandise, including a public school and library. All of these functions were registered on inscriptions carved in appropriate places testifying to the initial concept of this building as a kind of temple of trade, dedicated to the progress and well-being of the city of Dubrovnik. The Divona was built at a period of increasing Turkish threat and immediately after a strong earthquake, and these facts were reflected in the iconography of the sculptural decor and the main inscription in the cortile (atrium).

Thus the Divona is the point of contact of a foreign sculptor, a learned poet, outstanding architect and a number of able masons from the shop owned by the Andrijić brothers. The author also follows their individual careers with special reference to activities and monuments which put them into historical relation. Thus the paper is an attempt to round off the original consecratio urbis around 1525 which was performed in the hope of protecting the city from all dangers, translating into artistic form some of the general cultural trends present in Europe at that time, in which Dubrovnik participated as an equal partner.