

Prijedlog za kipara Jurja Petrovića

1 POTPIS JURJA PETROVIĆA NA RASPELU IZ 1455. g. U ŠIBENSKOJ KATEDRALI



Zapostavljeno ime i djelo Jurja Petrovića, svojedobno cijenjenog kipara drvorezbara i istaknute ličnosti građanskog života u XV stoljeću, odavno je poznato u dalmatinskoj kulturnoj povijesti.¹ Upisano je to ime na velikom drvenom kasnogotičkom raspelu u stolnoj crkvi grada Šibenika gdje su ga zamijetili i objelodanili prvi značajniji istraživači starih umjetnosti na Jadranu. Otad se na podatke o *Jurju Petroviću*, o njegovu životu i radu, nailazilo u pisanim izvorima bogatih arhiva dalmatinskih gradova, ali su, unatoč tome, njegovo likovno djelovanje i stvaralački životni put ostali nepovezani i neproučeni. Često isticanje likovne vrijednosti jednom potpisanom radu unutar nedovoljno proučavanih i još nerazlučenih skupina kiparstva u drvu i drvorezbarstva Dalmacije,² te nesuglasja oko određivanja čitko zapisanog datuma nastanka umjetnine i dvojaka tumačenja na latinskom jeziku pisanog prezimena i imena,³ nisu mogla da ocrtaju značenje i vrijednost likovnih ostvarenja ovog splitskog majstora. On je nadarenošću i vještinom svog tesanja ostavio uzduž naše obale djelo koje ovdje predlažem na osnovi stilskog sagledavanja samo nekih između brojnih sačuvanih gotičkih kipova u drvu.

Nedavno pokrenuta djelatnost spašavanja i stručne obnove umjetnina u drvu omogućila je sa nekoliko zahvata⁴ pobliže upoznavanje pojedinih spomenika te vrste u Dalmaciji. Pri tom je ime majstora Jurja Petrovića, jedinog poznatog potpisanog drvorezbara zrele gotike u našem primorju, postalo osobito zanimljivo i potaknulo je stilsko uspoređivanje s njegovim ostvarenjem Krista na Raspehu u Šibeniku.

U šibenskoj stolnoj crkvi nedavno je uklonjena ostakljena drvena krletka, koja je nepotrebno zakrivala raspelo na oltaru šestog traveja sjeverne lađe. Oltar posvećen Križu pripadao je Bratovštini duša čistilišta, pa nije isključeno da su bratimi i naručili vrijednu umjetninu, ali o tome nedostaje podataka. Svakako se sada može jasnije uočiti čitav drveni prikaz Krista razapetog na krupnom križu utaknutom u oštro rezanu hrid drvenog podnožja, gdje se na savršenom površini čita natpis:

Magister ·
fuit · huius
operis · presb
iter · georgivs
petri · chano
nicus · spa
latensis ·
o
M CCCC · L · V ·
o
p · madii ·

¹ U prvom članku o majstoru Jurju Petroviću iznio sam dosad poznate podatke o njegovu životu i radu, ukratko izložio prijedlog sastavljanju njegovog opusa te istaknuo neke važnije momente ovdje razrađenih problema. Vidi: *I. Fisković*, *Juraj Petrović — kipar, drvorezbar iz XV stoljeća*. Telegram VII — 322, str. 8. Zagreb, 1. VII 1966.

² Jedini pokušaj cjelovitog osvrta na dalmatinsko drvorezbarstvo i kiparstvo u drvu predstavlja radnja: *A. Bacotich — L'Arte del intaglio e della scultura in legno in Dalmazia da Andrea Buvina a fra Angelico Bacotich*. Archivio Storico per la Dalmazia, vol XXVI,

Jasno se, dakle, otkriva da je *majstor, svećenik Juraj Petrović, kanonik splitski dovršio raspelo prvog dana mjeseca svibnja 1455. godine*, i na njemu se tako potpisao. Taj je njegov rad posebno zanimljiv među tridesetak očuvanih gotičkih drvenih raspela u plastici uzduž Dalmacije⁵ zbog očite likovne dotjeranosti i pročišćena stila, što mu pored kulturnopovijesne daje i nemalu umjetničku vrijednost i značenje.

Natpis s potpisom majstora i oznakom vremena nastanka, više negoli sam likovni izgled raspela, poticao je stručnjake da o njemu pišu, ali se pri tom oni niti u izravnoj vezi s utvrđenim i tu označenim majstorom drvorezbarom iz XV stoljeća nisu podrobnije osvrtni na šire probleme kiparstva u drvu. Tek su u novijem periodu istraživanja naše povijesti umjetnosti, pronalaskom pisanih dokumenata, bila potaknuta neka pitanja o ovoj likovnoj vrsti u Dalmaciji.

Tako se ni Arnolfo Bakotić, koji je pristrano pokušao pisati pregled dalmatinskog drvorezbarstva,⁶ nije posebno osvrnuo na ovog majstora. Ipak je prihvatio tvrdnju Engela, Stockbauera, Venturija, Folnesicsa i ostalih da su drvena raspela mahom radovi domaćih majstora, nadodavši da su ti majstori bili pripadnici samostanskih redova i radili usko povezani s likovnim životom Italije, gdje su stjecali likovnu naobrazbu. Svećenika Petrovića je samo zabilježio u prilog svom mišljenju. Adolfo Venturi je smatrao šibensko raspelo radom Jurja Dalmatinca, nedokazano i površno kao što je i drveni kip Krista na križu u trogirskoj katedrali pripisao Donatellovu učeniku Nikoli Firentincu.⁷

O raspelu je Dagobert Frey u knjizi o šibenskoj katedrali napisao da je u kapeli sagrađenoj 1452. godine veliki drveni kip s upisanim datumom: *m martio MCCCCXL*, ne vodeći brigu o tome što tada ni kapela nije bila podignuta.⁸ Isto datiranje prenio je Hans Folnesics, ali je istaknuo likovnu vrijednost ovog raspela među brojnim raspelima koja je zabilježio kao djela domaćih rezbara.⁹ Tek je Petar Kolendić, objavivši dokumente po kojima je kapelu sazidao 1455. godine Juraj Dalmatinac, a oltar podigao Pribislavićev

đak Juraj Kušalović Ratković, napisao da je »divno drveno Raspeće načinio splitski rezbar i slikar, kanonik, a kasnije primicir Juraj Petrović« u svibnju iste godine,¹⁰ ali ni njegov prijepis natpisa nije sasvim tačan zbog oblika *mense madij*. Krsto Stošić je zatim iznio¹¹ da je kapela nastala 1444. godine, a 1452. da je općinsko vijeće odlučilo podignuti oltar. To se gotovo slaže s Freyevim podacima, a moglo bi se prihvatiti s obzirom na datum sa podnožja križa, iako oba pisca ne bilježe odakle crpe podatke. O samom raspelu Stošić kaže: »čini se da je arhitekt katedrale i kipar Juraj Orsini dao nacrt Propeća, po kojem ga je 1455. godine učinio vrlo izrazito, iako anatomski netačno, splitski kanonik Juraj Petrović, razbar i slikar«, dok oznaku mjeseca čita kao *m martio*. Njegovo se pisanje ne može prihvatiti u cjelini, a u knjizi o šibenskoj katedrali on naziva majstora Grgurom Petrovićem, pogrešno i neopravdano kao što i Jurja Dalmatinca ustrajno preziva Orsinijem. Ljubo Karaman je isprva za godinu nastanka prihvatio 1440,¹² a desetljeće kasnije u pregledu dalmatinske umjetnosti to ispravio 1455. godinom.¹³ Istu tačnu godinu i Petrovićevu umješnost spominjao je i Grga Novak.¹⁴ Cvito Fisković je unatrag petnaestak godina naglasio vrsnoću raspela u Sibeniku,¹⁵ objavio niz dokumenata iz Arhiva grada Splita koji spominju splitskog kanonika kao priznatog umjetnika i uvaženu ličnost u vremenskom rasponu od 1445. do 1476. godine,¹⁷ te je donio prijepis natpisa s čitanjem datuma *MCCCCLV m martio*.

Radi jasnijeg ocrtavanja jedne povijesno dokazane ličnosti i određivanja nekih godina života i rada navest ću podatke o rezbarevu životu na temelju dosada objelodanjenih dokumenata.¹⁸ U njima se Splićanin Juraj prvi put javio kao prokurator kapitula i kanonik crkve sv. Duje u 1445. godini, a iste godine on je prodao Trogiranima Matku Mihovu, Andriji Brankovu i kovaču Ostoju za Bratovštinu svih svetih u njihovom gradu ikonu, ili možda poliptih, za koju se izričito veli da je

fasc. 152, pag. 302—317. XXVI, fasc. 153, pag. 348—358, Roma 1938. Međutim radnja je pisana bez dovoljno poznavanja problema i pregleda materijala, pa su i zaključci proizvoljni i netačni. Tako pisac veli da su Buvinove vratnice učinjene po nekom ranijem uzoru koji je navodno tesao neki dominikanac došavši za to iz Rima u Split. Dokaz mu je pogrešna tvrdnja da stari umjetnici nisu poznavali više grana umjetnosti a »Bovina kao — pictor — može da bude označen vrlo nejasno« (!). Petrovićevo djelovanje ne spominje, a u nizu netačnosti za koje se može kazati da su ne samo plod neznanja nego su im i ciljevi doista podmukli, preuveličava značaj neproučenog djela tesara Fulgencija Bakotića, čiji rad međutim nije uspio nadvladati sasvim zanatsku osrednjost.

⁵ Majstor se potpisuje i u arhivskim dokumentima spominje kao Georgius Petri, što su P. Kolendić, K. Stošić te isprva Lj. Karaman pisali kao Juraj Petrović, a C. Fisković, G. Novak i ponovo Lj. Karaman kao Juraj Petrov. Majstor je negdje naveden i kao Grgur Petrović, ili Ivan Petrov.

⁶ Razgranata djelatnost restauratorske radionice Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju iz Splita bila je u posljednje vrijeme dijelom posvećena konzervaciji, asanaciji i restauraciji starijih i vrednijih umjetnina, pa je zahvatila i neke od ovdje opisanih i atribuiranih kipova. Daljim stručnim osposobljavanjem osoblja te usavršavanjem tehničkih pomagala i metoda rada ta se aktivnost nastavlja i ne znači samo materijalno spašavanje naših ugroženih spomenika nego puno likovno i estetsko vrednovanje mnogih umjetnina.

⁵ C. Fisković, Gotička drvena plastika u Trogiru. Rad HAZU, knjiga 275, razred umjetnički 5, str. 97—133, Zagreb 1941; donijet je popis od 27 gotičkih ili gotičko-renesansnih plastičnih raspela u drvu iz Dalmacije, ali bez obzira na stoljeće od kada potječu. Stilski im treba još pribrojiti: 1. malo oštećeno raspelo iz trogirске katedrale koje se bilo zagubilo, 2. raspelo u crkvi sv. Lazara na Ciovu, 3. raspelo iz sv. Duha u Splitu, 4. raspelo u crkvi franjevacu u Visu, 5. raspelo u crkvi Gospe na obali u Hvaru, 6. raspelo iz crkve sv. Križa sred Gruškog zaljeva u Dubrovniku, 7. Raspelo u sjevernoj lađi župne crkve u Nerežišćima na Braču, a valjda i još koje. U istom se popisu veliko šibensko raspelo iz katedrale navodi s godinom 1440, što je potrebno ispraviti.

⁶ Vidi bilješku 2.

⁷ A. Venturi, Storia dell'arte Italiana, vol. VI, pag. 437. i 1006. Milano 1908.

⁸ D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini. Jahrbuch der Kunsthistorischen Institutes der K K Zentralkommission für Denkmalpflege — H — I — IV —, str. 201, nota 20, Wien 1913.

⁹ H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K K Zentralkommission für Denkmalpflege, str. 181, Wien 1914.



2 Juraj Petrović, RASPELO U ŠIBENSKOJ KATEDRALI

»magna, fulcita et ornata«. To jasno pokazuje raskoš izradbe, čiju vrsnoću dopušta naslutiti i visina isplate od trideset zlatnih dukata, koje je Juraj primio u siječnju 1447. godine. Godine 1454. Petrović kao kanonik svjedoči u sudbenoj raspravi zajedno sa svojim sugrađanima zlatarima Petrom i Nikolom. Na dužnost prepošta kaptola stolne crkve došao je 1455. godine, zatim se kao kanonik, rektor crkve sv. Barbare spominje u dva

navrata 1473. godine, a 1478. godine on je još prepošt katedrale svoga grada.

Na osnovi tih dosad poznatih zapisa moguće je donekle uvidjeti njegov ugled i položaj. Po njima je očito da se njegov umjetnički rad cijeni, a da se on kao crkveni dostojanstvenik ne suspreže tesati, čak potpisivati i prodavati svoje radove. Bio je povezan s bogatim bratovštinama koje su okupljale zanatlije i umjet-

¹⁰ P. Kolendić, Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku. Starinar Srpskog arheološkog društva 1. str. 85, Beograd 1923.

¹¹ K. Stošić u rukopisu o šibenskoj katedrali piše o njenim spomenicima. Rukopis se čuva u Muzeju grada Šibenika, gdje sam ga ljubeznošću stručnjaka dobio na uvid, na čemu im kao i na inače pruženoj pomoći zahvaljujem.

¹² K. Stošić, Katedrala u Šibeniku, str. 15, Šibenik 1926.

¹³ Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka, str. 145, Zagreb 1943.

¹⁴ Isti, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, str. 66, Zagreb 1952.

¹⁵ G. Novak, Povijest Splita II, str. 401, Split 1961.

¹⁶ C. Fisković, Umjetnost i umjetnički obrt XV i XVI stoljeća u Splitu. Zbornik Marka Marulića, str. 148—149, Zagreb 1951.

¹⁷ Isto, bilješka 170—178, str. 162.

¹⁸ C. Fisković, Prilog životopisu Marka Marula Pečenića. Republika VI 4, str. 194. Zagreb 1950; C. Fisković, n. dj. (bilješka 16, 17.).



3 Juraj Petrović, RASPELO U ŠIBENSKOJ KATEDRALI (detalj)

nike u ostalim dalmatinskim gradovima, a s najstorima umjetničkih obrta pojavljuje se u javnom životu grada, čiji je građanin. Osobito je značajan zapis iz 1476. godine, koji je zajamčio njegovo poznanstvo s istaknutim humanistom i pjesnikom Markom Marulom Pečenićem (koji poznaje i kipara Andriju Alešija Dračanina) i potvrdio ugled likovnih umjetnika i književnika u našim srednjovjekovnim gradskim sredinama, odnosno bavljenje istaknutih ličnosti crkvenog i svjetovnog života stvaralačkim kiparskim i književnim radom. I pored kulturnopovijesnog značaja ovih zapisa o majstoru Jurju, oni ostaju zasad malobrojni i nepotpuni za širi uvid u njegov život, ali dovoljni da nadopune pojam o njegovom likovnom djelovanju. Ono se može pratiti od raspela u Šibeniku potpisanog od *magistra* rezbara i kanonika, koji je iste godine imenovan prepoštem u Splitu.

Golo Kristovo tijelo odnositeljski visine od 168 cm i širine raspona ruku od 178 cm prikazano je gotovo izobličeno, ali je time naglašena istegnutost jedva živog lika koji se obješen o ruke zateže na način kasnogotičkog realizma. Glava se naginje na desno rame i umiranje se ogleda u izrazu lica, u prsnom košu prisilno rastegnuto kao u stanju najdubljeg udisaja, u raširenom i nepomičnom položaju čitava tijela koje održavaju uspravljenog jedino grčevi mišića ruku i napetost kičme. Gotički snažno prisutno priviđenje mučeničke

smrti¹⁹ naš je majstor prikazao odgovarajućom izražajnošću svog kiparskog nadahnuća, koje je podjednako prisutno u plastičnoj rječitosti pojedinosti i u oblikovnoj dotjeranosti cjeline. Krut realizam te epohe svećen je na likovno primjerenu dozu vlastita stila. Time je postignuta određenost, kojom to djelo premašuje niz gotičkih radova obilježenih provincijalnom nezgrapnošću naše skulpture i približava se vrsnoći mnogih čuvenijih rezbara srednjovjekovnih raspela u evropskoj umjetnosti.²⁰

U potanjem opisu trebalo bi još upozoriti na izraz umrtvljenog lica razrokih očiju i otvorenih usta s istaknutim zubima, na čvrste jagodice i splasnule obraze, ukočene bore lica i pravilan nos, kovrčastu bradu i ugrebene brkove, te na način kojim je ustranu zabačena kosa, da bi se u ovom prikazu moglo izvesti uspoređivanje s nekim drugim raspelima. Naime, ova je tema bila posebno omiljena u kasnogotičko doba, koje je u umjetnost unijelo realističko prikazivanje, pa se slične pojedinosti mogu pratiti na većem broju raspela.

Na samom napetom jedva svinutom tijelu vide se oznake nasilno nagegnutih rebra, iščašenih ramena, utegnulog abdomena i koščatih udova. U zaustavljanju trupla na suzdržanoj vertikali, koja se ne savija na onaj gotički često pretjerani način²¹ kao na sjevernjačkim kipovima razlomljenih tjelesa, može se zamijetiti posebna arhaična regionalna oznaka mediteranskog kiparstva.²² Koža je izranjena bičevanjem, previše su gusto nabrekle žilice, desno je rebro jače probodeno, pa iz otvorene rane krv curi mlazom do kraja nogu, žila uzduž ruka je neprirudno istaknuta, a dlanovi i prsti zdrčen isu od bola, kao što je to prenaplašeno na većini gotičkih prikaza Krista u dalmatinskim crkvama. Ovdje međutim te pojedinosti nisu ostvarene za sebe, a na štetu volumena ili cjeline lika, nego su gotovo podjednako zanimljive u Petrovićevu doprinosu likovnoj sintezi kasnogotičkog naturalističkog izraza. Kratka pojasnica mekano je ovijena oko pojasa, blago nabarana i skupljena čvorom na obje strane bokova. Vitke noge pribijene su jednim čavlom, a krupna stopala sasvim su izobličena ranom. Koža je bojena blijedim okerom, žile naglašene plavim a rane crvenim, lice i usne gotovo su žute boje, kosa i brada smeđe. Ujednačenom skalom boja samo je pojačan dojam patnje, ali se sva ta oslikavanja slabo naziru u prilično lošem stanju očuvanosti površine na umjetnini.

Jednostavan križ s natpisom INRI postavljen je kasnije umjesto starijeg. K. Stošić je u rukopisu o šibenskoj katedrali²³ iznio podatke da je raspelo 1758. godine preinačio neki majstor Acqua iz Zadra, a oblik križa i slova na tablici ne protive se tom datumu. Nad glavom lika ističe se trnova kruna od konopa i drvenih bodlji sa ispupčenim diskom svetokruga od srebrnog lima, koji ima bogati lisnati ukras renesansno-baroknog oblika prema radu mletačkih zlatara. Podnožje

¹⁹ P. Marozzi u studiji o fiziopatologiji raspela (Gregorianum 1958. str. 442—451) govori s fiziološkog stanovišta o nastupu smrti nakon razapinjanja čovjeka, gdje se jasno otkriva stvarna opravdanost skoro svih pojedinosti likovno oblikovane muke u prikazima različitih gotičkih realističkih, odnosno naturalističkih kipova Krista na križu.

²⁰ Vidi: G. Francovich, *Origine e la diffusione del Crocifisso Gotico Doloroso*. Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliothek Hertziana, II, pag. 137—161, Leipzig 1938.



4 Juraj Petrović, RASPELO U OREBIĆIMA IZ 1457. g.

križa sretnom je slučajnošću zadržano u izvornom obliku golgotske hridi s ušćuvanim natpisom od crnih slova u gotičkoj minuskuli na bijeloj pozadini. Slova M u početku natpisa i oznake datuma izvedena su crvenom bojom.

Po svemu tome potpisano raspelo Splićanina Jurja Petrovića iz stolne crkve u Šibeniku nesumnjivo je jedan od vrijednijih kipova u drvu naše kulturnoumjetničke baštine.

²¹ Vidi isto (20) i M. Lisner, *Deutsche Holzkruzifixe des XV Jahrhunderts in Italien*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz — Neunter Band, Heft III/IV, November 1960.

²² Uporedi: C. Fisković, *Drvena skulptura gotičkog stila u Splitu*. Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. LI, str. 208—224, Split 1939.

²³ Vidi bilješku 11.

Uz njega izravno povezujem drugo veliko plastično drveno Raspelo koje je u franjevačkom samostanu nad Orebićima. Ono je tu preneseno 1949. godine iz obližnjeg samostana na Otoku kraj Korčule.²⁴ Pred nekoliko godina restauratori Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju popravili su umjetninu i vratili joj prvotan izgled i likovnu vrijednost.²⁵ Popravak je omogućio upoređivanje raspela s ostalim gotičko-renesansnim raspelima uzduž obale, a posebno sa šibenskim. Pri tom

²⁴ Vidi: C. Fisković, *Franjevački samostan na Otoku kod Korčule*. Novo Doba, XVIII—300, Split, 25. XII 1935.

²⁵ U ljetu 1964. godine restauratori Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju iz Splita Filip Dobrošević i Tomislav Tomas izvršili su konzerviranje i restauriranje umjetnine. Primijenili su novi postupak konzerviranja drva pomoću smolasto vinavilске smjese tzv. kalatona. Masa se u prahu rastvara vrućim alkoholom i

uočene sličnosti i istovetnost stila i izrade navele su me na sastavljenije kiparskog djela Jurja Petrovića, koje ovdje predlažem.

Na tamnozelenom križu u Orebićima razapet je umirući Krist. Rađen izrazito gotičkim osjećanjem plasticiteta opire se suhim skeletom izduljenih udova o tri čavla kojima je pribijen na križ. Takav tip križa, sastavljen u krakovima od plošne daske i uz nju istesane uže grede poluoblog presjeka sa stilizacijom početaka grana, što češće izbijaju na poprečnom negoli na uspravnom kraku, predstavlja kasnosrednjovjekovni oblik. Javlja se kao organski sažimanje običaja da se jeruzalemski križ prikazuje u obliku stabla, odnosno križa od dviju jedva pritesanih grana.²⁶ Na ovom kasnom, čvrsto izvedenom primjeru, raspeti se uglavnom uvlači u obris križa.

5 Juraj Petrović, RASPELO U OREBIĆIMA (detalj)



U prikazu lika dolazi do izražaja stilski realizam kojim se ostvaruje naglašena težnja priopćavanja, pojačana i unutarnjom izražajnošću skulpture jednog od najjačih radova majstora Jurja. Ona se iskazuje upravo na licu koje zamire od boli, a prisutna je također u udovima preko otvrdnutih žila i otegnute kože, oteklih zglobova do šaka sa zgrčenim prstima, ili stopala s kojih je zbog spuštanja otežalog tijela odrta koža. Uočavanjem stvarnih elemenata, majstor je izrazio smrtnim znojem obilito tijelo i na njemu vješto stilizirane spirale uvojaka kose stvrđnute mokrinom poput tanke tkanine o pasu koja se sljubila uz bedra. Prisutnost gotičkog naturalizma, kiparski već dorečenoga splasnutim skeletom i prelomljenim strukom, povećava još ispijena blijeda put s plavkastim žilicama i zgrušanom krvi. Krv je oblila čelo i lice, potekla niz ruke gusta kao u mlazu iz desne strane grudi, te sa stopala poprskala podanak križa. Tim motivom naglašena je zamisao Krista kao očovječenog mučenika.

Te pojedinosti često se ponavljaju na gotičkoj drvenoj plastici pokrajine. Na ovdje spominjanim kipovima nadopunjuju cjelinu koja dosiže kvalitetu svojstvenu svim Petrovićevim radnjama. Kudikamo je pak važniji pun osjećaj stilski zrele i očvrsnule likovnosti kojom, unatoč manje ili više zamjetljivim odvajanjima, odiše svaki Petrovićev rad. A time se on predstavlja ne samo kao najvještiji drvorezbar onodobnog umjetničkog ili zanatskog života nego i kao jedan od najsnažnijih starih dalmatinskih kipara.

Lik je velik 178 × 164 cm na križu raspona krakova 294 × 186 cm. Pri tom mu je tijelo kao obično izdjelano u jednom komadu, osim pruženih ruka koje su izdjelane zasebno. Spojevi su u ramenima ovijeni po ustaljenom običaju platnom, a potom kao i čitav kip oblijepljeni tankim slojem sadre u kojoj se dotjerivala površina lica, brade i kose, sitne žile i rane po tijelu te ukras pojasnice. Površina je obojena, a pojedinosti islikane. Zasebno su izrezbareni pa utaknuti spiralni uvojni duge kose, veće kapi krvi iz grudi i ruku, te sva tri čavla. Svetokrug nad glavom je zakrivljeni disk srebrnog lima u kojem iscrtan križ i ukras oko njega podsjećaju na stil idućeg razdoblja. Oštećena tablica u obliku rastvorenog svitka s natpisom *INRI* ispisana je renesansnom kapitalom.

nalijeva u crvotočno drvo što je više moguće. Nakon ishlapljenja alkohola ova smjesa otvrdne i jako učvrsti drvo. Zatim je izvršena izmjena istrošenog platna na lomljenju izloženim dijelovima kipa koji su tako bili omotani i obnovljena istrošena sadra. Čišćenje je vršeno mehaničkim i kemijskim postupkom, a nakon čišćenja je novo kitanje izvršeno pomoću zečjeg tutkala i kredom kalcijevog karbonata. Potom su zakrpe retuširane tehnikom šrafiranja s akvarelom i uljenom bojom povrh čega je stavljen laki premaz mastiks-laka. Njime je premazan i osvježen sav kip.

²⁶ Opširnije o vegetabilnom križu: *M. R. Benet, The Legend of the Green Tree and the Dry*. *Archeological Journal* XXXIII, str. 21–31, London 1926; *G. Francovich*, n. dj. (20). Postoji nekoliko tvrdnji i pretpostavki o porijeklu i razvoju ovog tipa vegetabilnog križa što se vidi u navedenim člancima i u njima spomenutim mišljenjima iz opširnije literature. Kad sam u Zagrebu s kolegom Anđelkom Badurinom razgovarao o pojavi i simboličnoj ulozi stabla — drva života — vegetabilnog križa u kršćanskoj ikonografiji, upozorio me je na mišljenje koje povezuje drvo prvog grijeha iz rajskog voćnjaka s drvom života okajanja grijeha odnosno drva izbavljenja. Upozorio me je da se ta malo spominjana usporedba nalazi u tekstu iz VI stoljeća: *Venantio Fortunat, Pange Lingua Gloriosi Lauream Certaminis* — VII strofa; na čemu mu kao i na inače ukazanoj susretljivosti zahvaljujem.



6 Juraj Petrović, RASPELO U OREBIĆIMA (detalj)

Važniji je natpis na daski uzdužnog kraka u polju križanja greda sa stražnje strane. Natpis je neuokviren, ispisan žutim slovima gotičke majuskule na tamnozeletoj pozadini, a kako su ga rijetki vidjeli, prilažem fotografiju izravnog prijepisa.²⁷ Dosta je oštećen, pa se čita tek ovo:



· M..(?).....T· VGVVS· OPERIS ·
 (?).....IM (?) CERIVS ·
 · D.....M.....L·VII·III ·
ADI. ·

²⁷ Teški križ je ranije u svojoj kapeli na Otoku, a i sada na Pelješcu stajao čvrsto uglavljen u oltaru. Franjevci s Otoka iznosili su ga vrlo rijetko o vjerskim svečanostima, a u crkvi nad Orebićima križ se ne skida osim što je to bilo učinjeno 1964. godine prilikom popravka. Otkad je križ prenesen pelješkim franjevcima o njemu se, uglavnom, nije pisalo.

²⁸ F. Radić, Čudotvorno propeće na Otoku kraj Korčule, Starohrvatska prosvjeta, god. III, br. 2, str. 88,

Natpis je objavio Frano Radić, pri tom imenovao majstora, spomenuo donatora i odredio datum izvedbe,²⁸ a ostali su poslije prihvatili njegova rješenja. Oštećenja od 1897. srećom nije bilo, makar je križ u vrlo nespretnim okolnostima prenesen s Otoka, gdje su ga gledali Radić i ostali, preko mora do pelješkog brda. Pri ovom čitanju zatečen je jednaki broj slova, a neke su se pojedinosti nakon čišćenja pokazale jasnijima, pa ispravljaju prijašnja čitanja koja donosim.

Prvo, Radićevo čitanje glasi:

M (agister fui) T · UGVVS · OPER · IS
 pr) IMICERIVS ·

DI...M (illessim) o (centessim) o VIII · III
 (dei mensis Ma) DI

Prema tome bi umjetninu bio izradio neki majstor Ugo, kojeg prihvaćaju gotovo svi koji poslije pišu o križu, držeći po imenu majstora a ne po stilu²⁹ da je sjevernjačkih oznaka. U drugom redu Radić otkriva naručitelja *primicerija*, kojega on smatra sa *Korčule*. Za godinu dovršenja narudžbe navodi *svibanj 1440. godine*. Očito je dakle da se je pri prvom čitanju potkralo nekoliko grešaka, koje su povukle i pogrešna tumačenja.

Knin 1897. Objavljivanjem natpisa i čitanjem Radić je konačno otklonio netačnu predaju da je križ donesen iz Bosne, odnosno Srbije u bježanju pred Turcima. Ta su nagađanja dotad različito bila iznošena a usmena se predaja održala do danas.

²⁹ Zapravo svi oni koji pišu o raspelu poslije 1897. godine. Tek je četrdesetak godina kasnije izražena sumnja u takvo čitanje. Vidi bilješku 22.

S još više nejasnoća i netačnosti natpis je zabilježio Serafim Ivasović u rukopisu »Povijesne crtice o samostanu, crkvi i Otoku«:³⁰

... F · UGUS · OPERIS · ...
... IMI FI... CERIVS : ...
M · ... L · VII · III · ... D ·

Taj redovnik je svojem čitanju bilješkama nadodao i čitanje Luke Jelića: »Don Luka Ilić, pijenezoslovac, štije ovako:

FACTOR HUIJUS OPERIS
ROGERIUS
MDLXXIV «.

Navedene se varijante ne mogu prihvatiti zbog nekoliko nelogičnosti i netačnosti. Smatram da bi se iz iznesenog oblika natpisa pri posljednjem čitanju u prvoj crti moglo čitati »huius operis«,³¹ a svakako uz navedenu stilsku bliskost kipova naglašavam i pojavu riječi »primicerius (ili primacerius)«, te sasvim prihvatljiv datum: 4. svibnja 1457. godine. Juraj je dakle napravio ovo raspelo dvije godine poslije šibenskoga i potpisao ga otprilike na sličan način.³²

Vjerojatno je, s nekom kraticom, natpis glasio:

· M (ag) I (ster fui) T · HUIUS · OPERIS ·
· G (eorgius Petri pr) IMICERIUS ili
· IMACERIUS
· D · ... · MCCCCLVII · III ·
(die mensis m) ADI (i).

Raspelo je već 1865. godine spomenuo Donat Fabianić,³³ i pretpostavio da je rad nekog samostanskog laika. Zabilježio je i do danas održalu tradiciju da su ga donijeli izbjeglice sa Kosova (u Srbiji) u tada osnovano naselje Račišće, koje je zapadno od grada Korčule, međutim, osnovano nekoliko stoljeća kasnije. Slične podatke o križu zabilježio je i T. G. Jackson u jednom od prvih putopisnih pregleda dalmatinske povijesti umjetnosti.³⁴ On je istaknuo likovnu vrsnoću jedino ovom drvenom kipu, a zaokupljen graditeljstvom, ostale nije obradio. Vrijednost kipa i psihološku ekspresivnost lica

zamijetio je u svom putopisu i Trogirani Marko Kažotić u XIX stoljeću.³⁵ Božo Trojanis je također pisao da su križ 1389. godine donijeli izbjeglice pred Turcima, ali da je po ostacima natpisa vjerojatnije rad nekog majstora Ugona, koji je, kako mu se po imenu zaključuje, došao sa sjevera i 1407. godine istesao kip po naružbi korčulanskog prepošta.³⁶ Iako veli da je natpis pisan gotičkim slovima, nije jasno je li ga sam vidio. Godine 1921. Aleksandar Dudan je opisao verizam u prikazu Kristova lika i uglavnom prihvatio Trojanisovo pisanje.³⁷ Oba su nam pisca zabilježila i stihove napisane od opata Andrije de Morija, rođenog u Tijesnome pred kraj XVII stoljeća, a koji svjedoče o davno uočenoj izražajnosti lika na križu.³⁸ Te odlike isticali su još u XVI stoljeću Antun Ružić,³⁹ pa franjevački pisac Gonzaga.⁴⁰ Vladislav Brusić prihvatio je djelo kao rad majstora Ugona iz 1409. godine,⁴¹ a nepoznati pisac rukopisa »Convento dei Francescani nello scoglio di Badia« drži da je to rad nepoznatog samostanskog laika.⁴² Arnolfo Bakotić piše o samostanu i u nizu netačnosti iznosi predažu da je kip bio donesen iz Bosne, a sam ga pripisuje nepoznatom sjevernjačkom tesaru Ugonu.⁴³

Opširnije je osim F. Radića o raspelu pisao i Vid Vuletić Vuksanović,⁴⁴ ali nije dotaknuo problem datiranja, iako je opsežno govorio o prenošenju križa u grad Korčulu pred naletima gusara. Pri tom se je raspelo izlagalo u crkvi Bratovštine svih svetih, a kasnije u susjednom franjevačkom skloništu. Poznato je da je raspelo bilo sklonjeno u grad i za prepada Aluza Alije 1571. godine.⁴⁵ Natpis s križa Vukasović ne spominje, a ponavlja da su umjetninu pri povlačenju pred najezdom islama donijeli franjevci iz Bosne, gdje je navodno isti samostanski laik izrezbario i raspelo franjevacu u Poljudu. Međutim Vukasovićevo upoređenje treba ispraviti, jer među tim radovima postoje samo daleke sličnosti. Splitsko poljudsko raspelo likovno zaostaje za ovim na Otoku, a različito bilježenu i neosnovanu tradiciju o dospijeću vrijednog rada u samostan nedaleko Korčule treba konačno otkloniti. Tačno je da su samostan osnovali franjevci bosanske vikarije sklanjanjući se pred Osmanlijama, ali kako su oni došli na Otok već 1392. godine,⁴⁶ sigurno je da nisu mogli imati ovakvo gotički izrađeno raspelo.

³⁰ C. Fisković, n. dj. (22). Rukopis se sada nalazi u knjižnici samostana male braće u Dubrovniku.

³¹ Zanimljivo je možda zabilježiti da je nepoznati čitalac Radićevog članka u knjižnici Arheološkog muzeja u Splitu, kojom su se služili mnogi dalmatinski povjesničari, rukom nad tekstom zabilježio upravo takvo čitanje.

³² Smatram dovoljno dokazanom tvrdnju o Petrovićevu autorstvu ovoga rada. To jasno izlazi iz niza stavaka ove radnje. Osim njih u to me je uvjerio i sam natpis koji donosim kao neposredni prilog, pa se posebno nisam osvrtao na pojedina čitanja, nego nakon njih iznosim samo ukratko mišljenje i objašnjenje o sadržaju natpisa.

³³ D. Fabianić, Storia dei Frati Minori, vol. I, str. 105, Zadar 1865.

³⁴ T. G. Jackson, Dalmatia the Quarnero and Istria. Vol. II, pag. 276. Oxford 1887.

³⁵ M. de Casotti, Le coste e isole della Istria e della Dalmazia, str. 233, Zadar 1840.

³⁶ N. de Trojanis, Sui Monumenti di storia e di arte esistenti nella città ed isola di Curzola, str. 36, Trst 1911. Ta tradicija unosi pomutnju kod onih pisaca koji očitno nešto znaju o tome da su samostan osnovali franjevci izbjeglice iz bosanske vikarije koja je bila ugrožena od Turaka, ali se ne snalaze u datiranju kasnogotičkog raspela.

³⁷ A. Dudan, La Dalmazia nell'arte Italiana, Vol. I, str. 189, Milano 1921.

³⁸ Stihovi su pisani na talijanskom jeziku i glase:

... Presso Curzola ve'certa isoletta
Che dal suo possessor Badia fu detta;
Quivi una chiesa v'a ed un convento
De'minor quivi, ch'an pace e contento.
E un crocefisso ancor alto s'ammira
Che al tuo girar e piangue, e langue e spira. ...

Vidi: S. Gliubich, Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia, str. 219, Vienna 1856.

³⁹ Vidi: V. Lisićar, Obrana Korčule od Turaka 1571. godine. Dubrovnik 1934.

⁴⁰ Vidi C. Fisković, n. dj. (25).

⁴¹ V. Brusić, Naše slike. Euharistijski glasnik XV, 10, str. 358, Split 1927.

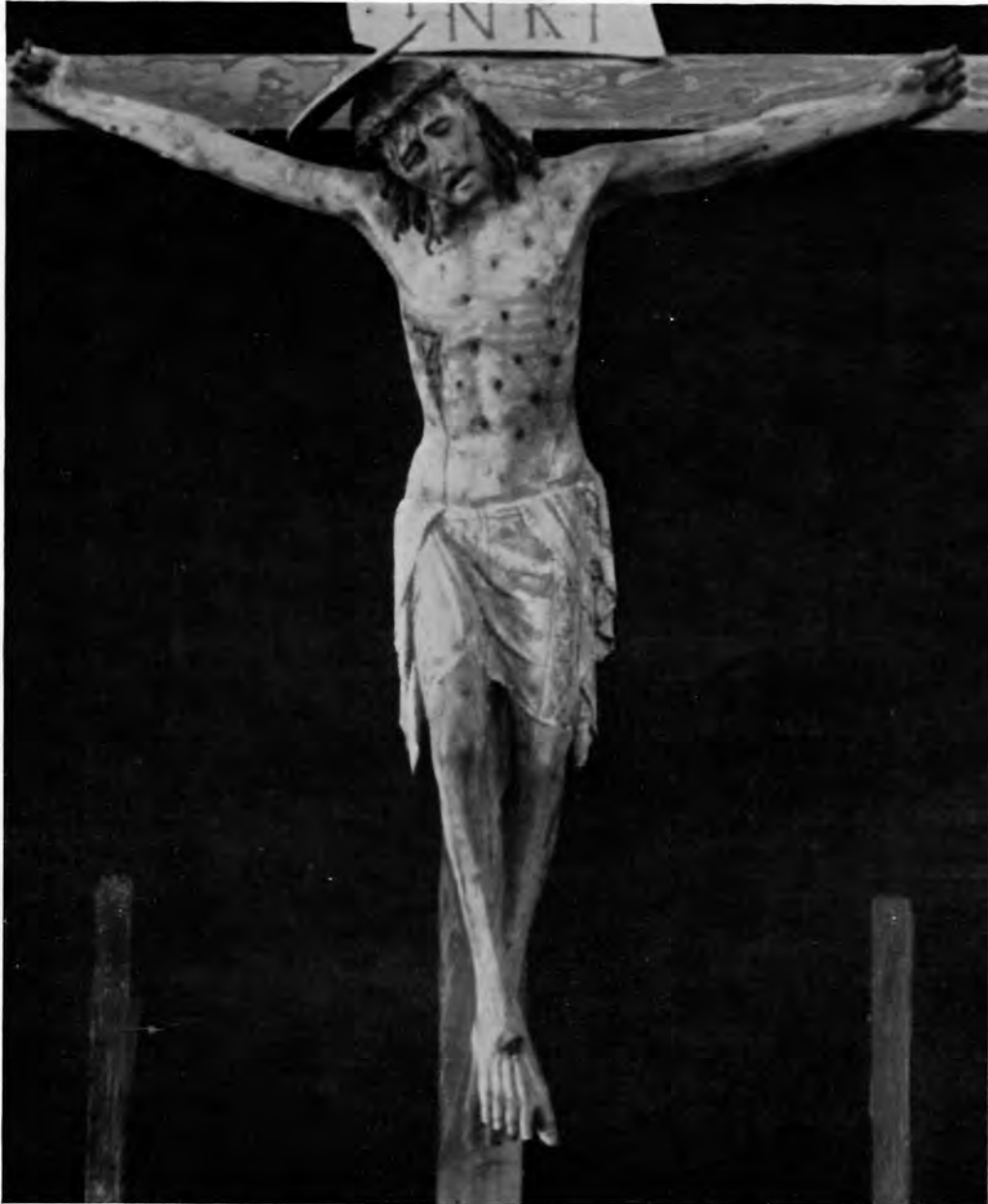
⁴² V. Foretić, Obrana Korčule od Turaka, Dubrovnik 1934, spominje taj rukopis, koji, izgleda, da se zagubio iz knjižnice samostana na Otoku.

⁴³ A. Bacotich, Il convento »La Badia« presso Curzola. Archivio storico per la Dalmazia, vol. I, fasc. VI, pag. 15—24, Roma 1926.

⁴⁴ V. Vuletić Vuksanović, Krist na Otoku (Badiji) kraj grada Korčule. Starinar Srpskog arheološkog društva, III, br. 4, str. 129—135, Beograd 1886.

⁴⁵ V. Lisićar, n. dj. (40), str. 17.

⁴⁶ V. Foretić, n. dj. (43), str. 17.



7 Juraj Petrović, RASPELO U PRIDVORJU U KONAVALIMA

Na odviše proizvoljno Radićevo čitanje istrošenog natpisa osvrno se 1939. godine C. Fisković u članku o drvenim gotičkim kipovima u Splitu.⁴⁷ Pri tom je, u nemogućnosti da sam pročita natpis, potaknuo širu problematiku raspela i naglasio da se ne treba pouzdati u nekoliko različitih predaja o njegovu postanku i dospijeću na Otok. Uvjeren poput H. Folnesicsa⁴⁸ i Lj. Karamana⁴⁹ da je i to *rad domaćeg umjetnika zanatlije* po crtama pučkog realizma svojstvenog provincijskoj umjetnosti, predložio je povezivanje nekih dalmatinskih drvenih raspela, a na uočene sličnosti upozorio je i u napisu o trogirskoj drvenoj plastici gotičkog razdoblja.⁵⁰ U popisu tada mu poznatih dalmatinskih plastičnih raspela u drvu spomenuo je jaču sličnost *raspela iz dominikanske crkve na Čiovu*, o kojem je pisao, *s raspelom iz Otoka i s onim iz Dakse*, koji je sada na Pridvorju sred Konavala.

Izrazitija sličnost obrade pojedinih elemenata i motiva *Raspela u Pridvorju* sigurno ga povezuje sa *šibenskim*, a prihvati li se pripisivanje *raspela u Orebičima* Jurju Petroviću, neminovno će mu se pridružiti i ovaj kip. Među njima je neosporna sličnost u osnovnom gledanju, a i izrada gustih pojedinosti koje dosižu značenje sjedinjavajućeg kiparskog rukopisa. To su povesničari umjetnosti bili već zamijetili.⁵¹

Raspelo se do 1806. godine nalazilo na otočiću Daksi pred Dubrovnikom i kroničari su ga tu spominjali već u XVI stoljeću, pa je valjda i bio učinjen za tamošnju

⁴⁷ C. Fisković, n. dj. (22), bilješka 24.

⁴⁸ H. Folnesics, n. dj. (9).

⁴⁹ Lj. Karaman, n. dj. (13).

⁵⁰ C. Fisković, n. dj. (5).

⁵¹ Isto.



8 Juraj Petrović, RASPELO U ŽUPNOJ CRKVI U OMIŠU (detalj)

crkvu. Zacijelo zbog svoje naturalističke kasnogotičke izražajnosti i kako je smatran »čudotvornim Križem sa Dakse« bio je u središtu jakog kulta.⁵² Franjevci su s tog važnog položaja istisnuli Lauristonovi vojnici dokinuvši slobodu Dubrovačke Republike, te su novom strateškom namjenom izobličili i porušili stari samostan i crkvu iz XIII i XIV stoljeća.⁵³ Redovnici su tada prenijeli raspelo u svoju obližnju postaju na Pridvorje u Konavlima. Tu se umjetnina uklapa u građevinski gotički sklop samostana i crkve podignute u XV stoljeću na istaknutom položaju vjerojatno neke ranije bogomolje. Smještena je uz sjevernu stranu jednobrodne crkvene unutrašnjosti na oltaru podignutom valjda nakon velike dubrovačke trešnje, kada je oštećeni sklop različito prepravljani. Nije mi poznato da se o raspelu i samostanu dosad posebno pisalo.

Kip sa Dakse poput onoga sa Otoka oslikan je u blagim tonovima izmučenog tijela. Prilično je dobro očuvan i u osnovnom ikonografskom položaju pričvršćen je o križ kojim je pred sedamdesetak godina zamijenjen dotrajali stari.⁵⁴ Kristovo tijelo je nešto manje od prirodne veličine čovjeka tesano istim postupkom kao i ostali, a jednakim je načinom i učvršćeno na križu. Tablica sa crnim slovima INRI renesansno-gotičke kapitale oblikovana je poput raširenog uskog svitka prelomljenih rubova, pa je slična onoj u Orebićima.

Na polugolom tijelu uočava se više istovetnosti. Na ispaćenom licu čvrstog obrisa ističu se razroke oči, koščate vilice i sljepočnice, koje kao i niz ostalih poje-

dinosti jako podsjećaju na glavu kipa u Orebićima, ali je konavoskom veličina smanjena. Kovrče kose posebno rezane padaju nedovoljno uvjerljivo, a zanatski su nevjestije učinjene, pa je izostao učinak koji je istim motivom obogatio izražaj rada iz 1457. godine. Ruke su nesprenije pridodane ukočenom tijelu i stanjene u gipkoj napetosti. Na prsnom se kožu zamjećuje nedorečenost plastike kojoj nedostaje snage volumena u značajnu upravo središnjeg dijela kompozicije. Prijelom o pojasu je gotički, ali s jedva vidljivim ugibanjem koje zaostaje za likovnom istančanošću na opisanim kipovima. Laka pojasnica vrlo je slična ostalima po mekanom rasporedu nabora i ukrasa. Boje na njoj kao i na tijelu ponavljaju se te i ovdje svjedoče o Petroviću kao osjetljivu slikaru. Fino nabrana tkanina spuštena je niže prema koljenima, a preostali otkriveni dio nogu djeluje smirenije u usporedbi s dosad navedenim kipovima, pa su u određenoj čvrstini na ovom djelu i stopala sa odrtom kožom sažetije oblikovana.

Gledajući Krista s Dakse teško se je oteti uvjerenju da ga je tesao isti majstor koji sigurno vlada izražajnim sredstvima utvrđenim na *raspelima iz Orebića i Šibenika*. Njegov stil se jasno i ovdje prepoznaje u dotjeranim pojedinostima, ali su one možda sada primijenjene na skulptorskoj osnovi, kod koje su u smanjenoj proporciji nastala nesnalaženja pri oblikovanju nekih obamrlih dijelova tijela. Tako je kip više suhonjav i nema one profinjenosti, koja prožima kip sa Otoka, a bez onog elana, kojim je ispunjen volumen šibenskoga.

Sve to ne znači nijekanje njegove likovne vrijednosti. Ona je ovdje snažnija negoli kod mnogih naših drvenih skulptura gotike XV stoljeća i na domaku renesanse sama po sebi visoka. Kad se međutim uoči način kojim su izrađena dva velika potpisana raspela, potrebno je unutar jednog širokog likovnog stvaranja pokušati razlučiti vrijednosti u rasponu njihovih međusobnih od-

⁵² F. Serafino Razzi, *La storia di Ragusa*, str. 237–248, Dubrovnik 1903.

⁵³ V. Lisičar, *Tri Dubrovačka otočića*, str. 29–30, Dubrovnik 1935.

⁵⁴ Isto. Na str. 30 da je križ 1890. godine pao s zida crkve u Pridvorju, te je pri tom stari križ zamijenjen novim.

nosa. Pri tom ovaj kip ponešto zaostaje svojom nedovoljnom odmjerenošću i ponegdje iskazanom neorganičnošću. To ga ipak ne odvaja od potpisanih umjetnina s kojima je vezan izražajnošću određene razine splitskog kipara, kojeg su već prvi njegovi povjesničari nazivali rezbarom i slikarom.⁵⁵

Djela Splićanina Jurja po crkvama južne Dalmacije dokazuju trajna sjedinjavanja pokrajine posredstvom umjetnika i kulturnoumjetničkih veza. A nadomak majstorova Splita očuvao se dokaz njegova razgranatog djelovanja.

U Omišu se ističe njegovo *Raspelo* među nekoliko drvenih umjetnina u župnoj crkvi, koja je u svojoj kasnijoj gradnji zadržala neke oblike gotičkog graditeljstva, a u kamenom ukrasu ugledanja na drvorezbarske radnje.⁵⁶ Pri izmjenama u unutrašnjosti zajedno s crkvenim relikvijama iz XVII—XVIII stoljeća je u oltar sjeveroistočnog ugla smješteno i drveno plastično raspelo iz XV stoljeća.

Na Kristovom se tijelu zamjećuju neka kiparska nesuglasja koja umanjuju dojam njegove gotičnosti, ali su podudaranja s načinom oblikovanja onoga s *Otoka* i iz *Dakse*, pa i *šibenskoga* sasvim bliska. Svakako je to jedan od vrijednijih spomenika srednjovjekovnog grada u kojem se nije očuvalo gotičko graditeljstvo u kamenu, a niti se taj stil susreće tako često kao na umjetninama u ostalim dalmatinskim gradovima.

Na ovome se kipu otkrila izvorna blijeda boja i usitnjena obrada pojedinosti površine,⁵⁷ pa mu se lakše i prepoznaje porijeklo. Vitko tijelo napinje se i pod laganom tkaninom pojasnice koja je mokro povila kukove i bedra. Glava nije odmjerena prema tijelu, a ramena su nespretno okrupnjela, ali su pojedinosti i na najmanjem među ovim raspelima dovoljno izrazite. Po njima se ovaj drveni lik iz omiške crkve nesumnjivo uključuje u krug Petrovićevih radova.

Mršavo tijelo čvrsto je u čitavoj visini, jasno je u volumenu i vitko u obrisu nategnutih linija, pa mu prijelom o pojasu nije gotički naglašen, već gipko svinut. Tkanina je nisko spuštена te s ovlaženim naborima oblikovana gotovo identično kao na spomenutim raspelima, kojima je tijelo pod njom manje vješto uobličeno. Nad pojasnicom je mišićava trbušna udubina oštrobrižno

⁵⁵ Vidi: P. Kolendić (10.) i K. Stošić (12.).

⁵⁶ U župnoj crkvi se čuvaju još dva drvena kipa. To su likovi Bogorodice s djetetom i sv. Petar. Odviše sitno rezbarenje pod kojim se ipak čvrsto uzdržava volumen plastike oda je domaćeg drvorezbara iz XVIII stoljeća, a slično je i sa velikim glavnim oltarom. Crkva je građena u XVII stoljeću, ali su joj postrani prozori po obliku gotički, a lomljeni luk je i u svodu s pojasnicama nad jednim brodom. Glavni portal u pročelju, te velika ruža i rubni vijenac sitnim ukrasom podsjećaju na drvorezbarsko oblikovanje.

⁵⁷ Raspelo je restaurirano 1966. godine u restauratorskoj radionici Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju u Splitu. Konzervacija crvotočnog drva je izvršena voštano smolastom masom tako da je drvo sada impregnirano a larve u njemu uništene. Rekonstrukcija polomljenih prstiju nogu i ruku oblikovana je izrađenim kitom od piljevine pomiješane s ljepljivom vinavil i dovršena nanosom krede bolonjez i zečjim tutkalom. Kemijsko čišćenje je vršeno pomoću mješavine amonijaka i terpentina i dobivena je približno ista boja kojom je majstor oslikao raspelo. Retuš je izvršen šrafitiranjem u tehničar akvarela i uljene boje i popravak dovršen premazivanjem lakom mastiks.



9 Juraj Petrović, RASPELO U ŽUPNOJ CRKVI U OMIŠU

izvedenim lukom odijeljena od čvrstog prsnog koša. Zbite oznake rebara, kojima se ritam mijenja od skošenih donjih do vodoravno položenih gornjih, označene su u samoj površini. Po čitavu tijelu su sitne rane zgrušane krvi, a vide se i pod pojasnicom. Rjeđe su na nogama, koje su vitke u blagoj liniji opuštanja izmrcvarenoga tijela.

Odebljala ramena umanjuju utisak vrijednosti rada, pa se pričinja da se kipar nije snašao u spajanju odvojenih dijelova golog tijela izrađenog od tri komada drva. Nepotrebno je uvukao pazuh malog grudnog ko-



10 Juraj Petrović, RASPELO U KATEDRALI U SPLITU

ša, pa su iščašena ramena neprirodno okrupnjela. Majstorski oblikovana glava je isturena među njima. U zatiljku su se isprepleli dugi uvojci kose, pojedinačno su rezani i stilizirani s površinski ugrebenim vlasima, pa otežali izgledaju namočeni znojem i krvlju koja se razlila od trnove krune. Na licu je kipar nastavio ustaljenim načinom prikazivanja gotičke izmrcvarenosti. Očito se može prepoznati Petrovićev postupak, koji s toliko podudarnih sličnosti i izjednačenja nije mogao oponašati nijedan njegov sljedbenik, a da pri svemu zadrži i postigne takav umjetnički izraz i vještinu koja povezuje kiparsko, drvorezbarsko i slikarsko umijeće do zavidne vrsnoće.

Tehničkim postupkom izrade omiško raspelo također nalikuje na ostale. Tijelo (126 cm × 118 cm) je postavljeno na noviji križ, zanatski tvrdo rezana tablica ta-

kođer je naknadna, a svetokrug je jednostavni drveni disk.

Naturalizam i ekspresivnost stilskog oblikovanja na njemu odavna su uočeni. To je utvrdio i za našu kulturnu povijest značajni i zanimljivi barokni pjesnik Jerolim Kavanjin još u početku XVIII stoljeća.⁵⁸ Nakon što je Lj. Karaman kip označio gotičkim,⁵⁹ raspelo se spominjalo u nekoliko pregleda dalmatinskog kiparstva u drvu, ali se na njega nitko nije posebno osvrtao, već je samo vezivan u široku grupu domaćih, ponešto pučki obilježenih drvorezbarskih radova. Sada ga možemo uvrstiti u djelo ovog majstora utvrđenih likovnih odlika.

⁵⁸ J. Kavanjin, *Poviest Vandelska*, pjevanje XXVI, str. 311, Zagreb 1913. Spominje se i gotičko drveno plastično raspelo na Ciovu koje ću kasnije spomenuti.

⁵⁹ Lj. Karaman, n. dj. (14).

Prepošt Juraj Petrović za života je sigurno najviše bio vezan uz grad Split i njegovu stolnu crkvu. U gradu postoji zanimljiva skupina drvenih umjetnina gotičkog stilskog razdoblja,⁶⁰ a u katedrali su pored ostalog bogatog umjetničkog inventara značajni upravo drvorezbarski radovi Buvinove vratnice i korska sjedala, te veliko gotičko raspelo za koje se ponekad još drži da je također iz XIII stoljeća.⁶¹ Stoga je donekle opravdano pokušati povezati drugo veliko *Raspelo* koje visi na zapadnom zidu južne kapele s djelom našeg najznačajnijeg kipara u drvu iz 1400-tih godina. Zbijen u polumrak grobničkog prostora antičkog svetišta ovaj se prikaz Krista očituje čvršće i sigurnije negoli ostali opisani, pa se unatoč stilskim oznakama možda i ne može u prvi čas pripisati Petroviću. Budući je već objelodanjen,⁶² upozoravam ovdje na sličnosti koje se ustanovljuju istovremeno s razlikovanjima prema kipovima ovog napisa.

Odmah se zapaža siguran stav krupnog plastičnog tijela na križu sastavljenom (230 cm × 200 cm) poput onog potpisanog u Orebićima. Kako se isti oblik križa zadržao i kod još nekih, a za ostale postoje podaci o izmjeni dotrajalih, to nam već i takav tip može predstavljati jednu od osobitosti prepoznavanja. Međutim je ovome skraćen okomiti krak pa osnovna postava tako izgleda okrnjena, ali je to ublaženo zatvorenim oblikovanjem ukočenog tijela.

Veličina glave na jakom vratu naglašava smirenost ovalnog lica. Izraz boli suzdržaniji je negoli na drugim licima. Ona je blaga i manje ekspresivna prema onodobnom sadržajno određenom značenju raspelog Krista. Jedva se razaznaje razroki pogled u sklopljenim očima i zubi među mesnatim usnama. Pored tih znakova raspoznavanja u drugačijem oblikovnom okviru i čelo je tvrde, čvršće je nos i jače su jagodice. Jednostavnije je stilizirana kovrčasta brada, a valovito je raspuštena duga kosa. Koščate ruke se u pojedinostima potpuno zbližavaju onima s potpisanih Petrovićevih radova. Desnica je pružena u izlomljenoj liniji, što je uvjetovano i kod ostalih naginjanjem glave u tu stranu, dok je lijeva čvrsto otegnuta. Razmjeri tijela su odmjereni, a nije istaknuta tanka koščatost skeleta. Dosljedno tome grudi su i abdomen manje izmoždjeni, i kao na šibenskom, oblikovani više napetošću mišića negoli prijelomom u pojasu, naglašenom na drugim kipovima. Pojasnica je u kiparski čvrstim naborima dosta nisko spuštena prema koljenima i njen volumen se suprotstavlja izviježnom tijelu lomljenjem sjena u sakupljanju nabora. Noge nisu obamrlo raširene već su sakupljene s većom

⁶⁰ C. Fisković, n. dj. (22).

⁶¹ *Geza di Francovich* (20) pisao je o ovom raspelu i odredio ga u vremensko razdoblje između 1280—1290 godine. To je učinio na osnovi proizvoljnog povezivanja s plastičnim raspelima u crkvi sv. Marije »in Capitol« u Kölnu te drugim u Brindisiju. Tako on na njemu vidi smjesu germansko-italskih izravnih utjecaja i likovnih oznaka. Dapače bez poznavanja lokalne povijesti pretpostavlja se da je to rad dalekih veroneških kipara. Svoje zaključke stvara na osnovi vrlo slobodne usporedne metode i oslanja se na odveć slučajne sličnosti romaničkih i ovog gotičkog drvenog kipa; C. Fisković (22) je opovrgnuo tu krivu pretpostavku, što je uglavnom i bilo prihvaćeno pa se založio za njegovo datiranje XIV stoljećem. Ipak je u nekim novijim pregledima dalmatinske umjetnosti raspelo označeno kao rad iz XIII stoljeća, što mi se ne čini dovoljno opravdanim. Raspelo je ranogotičko po stilu svoje izradbe, a taj se stil kod nas udomaćio sredinom XIV stoljeća.

⁶² C. Fisković, n. dj. (22), str. 6, tab. XXIX.

energijom koja nadmašuje i onu naznačenu na pridvorskom i šibenskom raspelu. Stopala su dosta izduljena i sažetije oblikovana, nisu unakrsno prebačena poput ostalih, već su mirno položena desno nad lijevim u sigurnijem upiranju pribivenih nogu.

Naknadna premazivanja gustim naslagama boje i patina vremena onemogućavaju potpunije uočavanje umjetnine, pa će se tek nakon čišćenja pri potrebitom opravku moći dati konačan sud predložene atribucije. Najviše su oštećeni donji dijelovi nogu i šaka koji su najizloženi oštećivanju, a samim načinom rezbarenja, i propadanju. Tijelo, veliko 196 cm × 184 cm, obloženo je sedrom. Pri spajanju ramena i u nekim drugim dijelovima otkriva se platneni ovoj. Otraga sakriveni dijelovi kose, trupla i pojasnice grublje su oblikovani u jednostavnijem volumenu. Posebno rezani čavli i zakrivljeni klinovi o pojasu učvršćuju kip uz križ. Trnova kruna uobičajenog je tipa, a svetokrug je plošni disk od drva. Godine 1603. križ se nalazio nad lukom sjeverne kapele,⁶³ a u prošlom stoljeću premješten je na današnje mjesto,⁶⁴ odakle bi ga zbog izloženosti propadanju i nedoličnosti izlaganja nakon nužnog popravka trebalo premjestiti.

Svakako se primjećuje istaknuta likovna vrijednost ovoga raspela, a vide se pojedinosti koje se ponavljaju na još nekim gotičkim i renesansnim raspelima u Dalmaciji, pa i na samom *starijem raspelu* u ovoj crkvi. O raspelima splitske katedrale pisao je H. Folnesics da su *oba radovi domaćih rezbara*.⁶⁵ Iznio je tvrdnju da je ovdje opisani križ iz zapadne kapele nastao ranije negoli veći, koji je i danas nad lukom glavnog oltara. Tome se je usprotivio C. Fisković, držeći da je prvi nastao onaj s trijumfalnog luka kao *domaći ranogotički rad iz druge polovine XIV stoljeća*.⁶⁶ Ta pretpostavka je na osnovi njegovih objašnjenja prihvatljiva. On smatra da je *drugo raspelo iz druge polovine XV stoljeća* i da se Kristovo tijelo prirodnijim oblikovanjem već približilo renesansnim oznakama, a to izlazi i iz opisa u ovoj radnji.

Po tome se zaključuje da se dotjerani način majstora Jurja preko niza kasnogotičkih ostvarenja mogao u ovome kipu približiti renesansnom načinu oblikovanja, iako se ono zamjećuje i na njegovim drugim radovima, pa i na šibenskom raspelu. Prelazni gotičko renesansni stil se, dakle, očituje jasno na splitskom raspelu u staloženoj ozbiljnosti njegova izraza i zatvorenoj čvrstoći modelacije kao vidljivim dokazima nove organske sigurnosti, kojim je osvježeno jedno kasnogotičko djelo. Novi će se stil međutim jasnije ispoljiti u radovima majstora koji vremenski slijede prepošta kipara, a posjeduju vlastiti likovni izraz kojim tešu nova raspela.⁶⁷ Ukoliko nije i sam Petrović, jedan je među njima izdjelao u gotičko renesansnom prelaznom stilu i drveno *Raspelo iz južne lade katedrale u Hvaru*. Ono je izra-

⁶³ *Michael Priulus*, — 1603 — *Visitatio Apostolica Spalatiensis*. Arhiv Biskupskog sjemeništa u Splitu, XXVIII, 4, 44, str. 14. Spominju se križevi obješeni po zidovima uz napomenu da bi ih trebalo odatle premjestiti.

⁶⁴ T. G. Jackson, n. dj. (35), plate XVI.

⁶⁵ H. Folnesics, n. dj. (9), str. 181.

⁶⁶ C. Fisković, n. dj. (22).

⁶⁷ O nekim zapažanjima na ostalim plastičnim raspelima iz Dalmacije pisat ću drugom prilikom.

zom lica i mnogim pojedinostima združeno uz raniji gotički način splitskog majstora, ali je po čistom oblikovanju tijela više renesansno. Prijelazni gotičko renesansni stil je i inače svojstven umjetnosti XV stoljeća u Dalmaciji, a s tekovinama novog stila Juraj se je morao sresti u središtu prometne pokrajine početkom druge polovine stoljeća. Na žalost hvarsko se raspelo ne da bolje sagledati zbog ostaklene krletke koja ga zakriva u tami oltara, pa se odnos prema Petrovićevu djelu ne može pouzdano utvrditi, to više što sličnih raspela ima još nekoliko. Sva ona zajedno u stilskom i vremenskom nadovezivanju potvrđuju osebujnu ulogu drvorezbara, zanatlija i likovnih umjetnika pri stvaranju raznoliko bogate baštine, koju nam je stoljećima uprkos političkim previranjima i ekonomskim stradanjima ostavila nadarenost brojnih hrvatskih stvaralaca uzduž istočnog Jadrana.

U splitskoj se katedrali oba raspela spominju još u XVII stoljeću,⁶⁴ ali nije isključeno da im se nađe i raniji spomen, to više što je poznato da su Splićani, makar u srednjem vijeku nisu gradili stolnu crkvu, jako nastojali oko njena obogaćivanja i raskošnog opremanja još od 1200-tih godina. Taj period jake umjetničke djelatnosti u ovome gradu nastavlja se i u XIV stoljeću, kada je izdjelano i starije raspelo. U svojoj rustičnosti ono u mnogome nalikuje poznatom *Raspelu iz stolne crkve u Kotoru*, koje se smatra za jedno od najstarijih, a za koje je još 1624. godine istaknuto da »*nađilazi čudotvorna propela cijele Dalmacije, pa i ona iz Dakse i Otoka*»⁶⁵ koje sam pripisao Petroviću.

Postoje i podudarne pojedinosti između opisanog Petrovićevog rada u Splitu sa ova dva starija. Iako su te sličnosti u množini romaničko-gotičkih, gotičkih i gotičko-renesansnih prikaza zapravo uopćene stilske oznake, ipak je potrebno upozoriti na potankosti neprirодно nategnutih žila ruku, svinutih dlanova, izlomljenih prstiju, mlaza krvi od probodenih grudiju do nogu, odrte kože stopala itd. Sa više ili manje različitosti one se uglavnom provlače u nizu raspela ove vrste u Dalmaciji i navele su starije, pretežno strane, provjesničare umjetnosti da ih smatraju lokalnim provincijalnim radovima. Njihove su postavke uglavnom prihvatili i naši stručnjaci, koji su tome iznijeli arhivske dokaze o većem broju hrvatskih rezbara u Dalmaciji, te time označili u našoj staroj umjetnosti značaj njihove uloge i potvrdili osnovnu ispravnost postavke.⁷⁰

Otkrivanje Petrovićevog djela unosi jaki dokaz više za tu prihvatljivu tvrdnju, ali ipak smatram da se ona ne može u prvi mah sasvim do kraja i bez daljeg proučavanja preuzeti. Radi se svakako, i pored uvjerljivih istina, o nedovoljno obrađivanom materijalu i okolnostima koje su znale postajati zakloništa za niz nejasnoća u povijesti umjetnosti šireg područja jadranskog kulturnog bazena. Tako se npr. i u samoj Italiji smatralo da neki vrijedni oslikani križevi potječu iz Dalmacije, iako tome nema pravovaljanih dokaza.⁷¹ Nedavno sam

u *Senigaliji*, u Ankonitanskim markama vidio drveno plastično *Raspelo* za koje se kaže da je u XIII stoljeću dospjelo iz našeg primorja,⁷² a to je zapravo primitivistički barokni kip koji se ne može određenije vezati uz dalmatisko drvorezbarstvo. Svakako je zanimljivo zabilježiti i takvu predaju koja govori o pristizanju umjetnina s naših obala u pokrajinu s kojom su bile česte srednjovjekovne veze.⁷³ U to nas međutim sigurnije uvjeravaju zapisi u dalmatinskim arhivima.

Ne može se mimoći brojnost gotičkih, gotičko-renesansnih i renesansnih plastičnih drvenih raspela koja su istisnula zastarjele i vjerojatno dotrajale romaničke, kao što su i njih kasnije brojem nadvladali barokni, ponajviše mletački, a manje značajni radovi. Poznati su i važni podaci da su u srednjem vijeku naši drvorezbari izvozili drvene umjetnine,⁷⁴ a to jača mišljenje da ovi, kao ni ostali proizvodi likovnih djelovanja nisu samo pristizali u naše krajeve, i da nisu niti na obali niti po otocima bili izrađivani samo od majstora stranaca i došljaka. Umjetnički su se stilovi naime raznoliko rasprostranjivali srednjom i južnom Evropom, pored ostaloga i putovanjima umjetnika, prenošenjem ideja, crteža i gotovih radova, a u tome i u povezivanju umjetničkih struja je uloga nadarenih hrvatskih graditelja, kipara i slikara s naše obale pridonijela svoj udio, koji nije samo za nas značajan i zanimljiv.

U dalmatinskom primorju, gdje je kamen u urbanističkim cjelinama i u krajolicima nadvladao drvo, stoljećima su drvorezbari pratili likovni izraz i stilska strujanja, koja su se jače ispoljila u razvitku kipara iz kamenoklesarskih radionica. Kada su se likovne umjetnosti stale u XV stoljeću odlučnije odvajati od zanatstva, sve je određeniji postajao doprinos izgrađenih ličnosti i nastali su najznačajniji radovi figuralne plastike, među kojima djelo kipara Jurja Petrovića pokazuje značenje i vrijednost kiparstva u drvu kulturno-umjetničke baštine Dalmacije, to više što se majstorova umjetnost nije odrazila samo na nekoliko ovdje opisanih i njemu pripisanih raspela nego je ostvarila prikaze još nekih likova. Vezani u ikonografsku tematsku cjelinu, raspeća bila su zanemarena ili spominjana samo površno od starijih pisaca, koji nisu ispitivali likovne vrijednosti niti povezanosti tih kipova s likom Kristovim na raspećima. Iako se da pretpostaviti da je bilo više takvih njegovih kipova, izgleda da se sada mogu odrediti samo tri, a zna se i za dva koja su nestala.

U *Šibeniku* je K. Stošić unatrag četrdesetak godina u rukopisu o samostanu franjevac konventualaca zabilježio dokumenat koji nešto ranije od inače poznatih zapisa iz godina Petrovićeva života spominje u vezi s izradom dvaju drvenih kipova »*svećenika Jurja iz Splita*»⁷⁵ Budući da se majstor u Šibeniku odista mogao tako nazivati, to su neki povjesničari prihvatili vjerodostojnost tih podataka, iako nije navedeno odakle su crpeni. Do-

⁶⁴ M. Priulus, n. dj. (65).

⁶⁵ I. Stjepčević, *Kotorsko Propelo*, Kotor 1933; po T. Cissilla, Bove d'oro, iz 1624. godine.

⁷⁰ Između ostale navedene i nenavedene literature vidi i: C. Fisković, *Zadarski srednjovjekovni majstori*, str. 77–91, Split 1959.

⁷¹ E. B. Garison, *Italian Romanesque Panel Painting*, str. 11 (*Adriatic Schools-group I–IV*), str. 16 (*Dalmatian school*), Florence 1949.

⁷² O pogrešnom datiranju raspela, zabilježenoj predaji i fotografiji vidi: *Ommagio al Redentore, Senigalia* 3. VIII 1902, *Senigalia e il suo tesoro*, pag. 1–2, fig. 1.

⁷³ C. Fisković, *La Romagna, le Marche, Venezia e la Dalmazia nell'arte dei tempi di Dante*, *Atti della giornata internazionale di studio per il VII centenario di Dante*, Faenza 1965, pag. 61–82.

⁷⁴ J. Tadić, *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku XIII–XVI vijeka*, I, str. 289, dokumenat 606, Beograd 1953.



11—12 Juraj Petrović, KIP SV. IVANA U FRANJEVAČKOM SAMOSTANU U HVARU (desno detalj)

kumenat navodi da je u studenome 1441. godine uprava samostana isplatila svećeniku Jurju iz Splita petnaest zlatnih dukata za izradu likova Marije i Ivana, koji su bili pod raspelom njihove crkve. Stošić je protumačio: »To je Juraj Petrović, kanonik splitski, rezbar i slikar, koji je potom 1445. godine izradio divno propeće za oltar u katedrali, gdje se i danas nalazi s njegovim potpisom. Ovim otkrivam dva njegova nova djela za koja se nije znalo a od kojih je danas Gospa u crkvi sv. Barbare, a sv. Ivan u Gradskom muzeju«. U Šibeniku se zaista čuvaju dva drvena kipa za koje se drži da su pripadala samostanu konventualaca, ali je u našoj stručnoj literaturi bila izražena sumnja u povezivanju tih kipova s navedenim dokumentom zbog različitosti vrsno-

će između njih i Petrovićeva raspela iz katedrale.⁷⁵ I doista, dok se ne provjere izvori iz kojih je Stošić prepisao podatke, možda se teško mogu Jurjevu djelu pridati kipovi Sv. Ivana, koji je u spremištu Šibenskog muzeja, i Bogorodice, koja je nedavno premještena iz crkve sv. Barbare u zapuštenu crkvicu Svih svetih sred grada. Ali je sasvim sigurno da su to oni kipovi o kojima se govorilo nakon što ih je Stošić povezo s navedenim dokumentima.

Na njima se očituje tvrda ukočenost plastike, vrlo nerazrađeno oblikovanje u sirovom izrazu stila i načina koji bi se mogli objasniti nedorečenošću koja je svojstvena početnicima u kiparskom umijeću. Uzme li se u obzir godina 1441, kada su oni dovršeni, takva se utvrđivanja mogu i opravdati, pa bi se kipovi zaista mogli smatrati prvim zabilježenim i sačuvanim radovima Splićanina Jurja.

Likovna svojstva koja se na njima očituju ne premašuju zanatsku osrednjost svojstvenu množini svetačkih kipova u drvu dalmatinske gotike. Jedva se naziru blijeđe pojedinosti, koje su u kasnijem razvitku postale uočljive odlike Petrovićeva djela, a više se mogu stilski izjednačiti s ikonografski određenim sličnostima na ne-

⁷⁵ Rukopis »Crkva sv. Frane i samostan franjevac konventualaca na obali u Šibeniku« čuva se u Gradskom muzeju Šibenika. Krsto Stošić je u njemu donio prijepis dokumenta za koji ne navodi odakle ga je prepisao, a koji po njegovom prijepisu glasi:

»...1441. Novembris. Solvi presbytero Georgio de Spaleto per solutione duarum figurarum Sancte Marie et S. Joannis que sunt juxta crucifixum ducatos XV de auro...«; Vidi i C. Fisković, n. dj. (16, 17).

⁷⁶ C. Fisković, n. dj. (16).



13—14 Juraj Petrović, KIP BOGORODICE U ŠIBENIKU (lijevo detalj)

kim plastičnim raspelima, koja se za sada ne uključuju izravno u majstorov opus, iako se ne mogu sasvim odatle ni odstraniti već i zbog vremenske podudarnosti. Naime, vrlo su slični u načinu oblikovanja izraza patnje na licu *Krista s raspela u crkvi dominikanskog samostana na Ciovu*.⁷⁷ Na tom raspelu tijelo je vrlo grubo izrezbareno i plastičnost ne popušta osnovnoj krutosti oblika. Još u većoj mjeri to isto opažamo i na *velikom liku s Raspela u crkvi šibenskih konventualaca*.⁷⁸ Loše stanje očuvanosti tih raspela i gruba prebojavanja ne otklanjaju njihovu primitivističku izražajnost, koja zasad podsjeća na odraz dosta kasnije gotike od sredine XV stoljeća i čini ih još više neoblikovanim. Tako će se možda nakon restauriranja riješiti problem njihova konačnog odnosa prema kipovima u Šibeniku i Petrovićevu djelu. Pri tome ne treba izostaviti niti traženja u

arhivima, koja bi mogla donijeti nove podatke za određivanje i datiranje tih raspela, te vjerojatno potpunije protumačiti Petrovićev likovni razvitak. Pri takvu daljem izučavanju onodobnog drvorezbarstva bilo bi svakako potrebno razlučiti odraze majstorova djelovanja na nepoznate sljedbenike ili učenike, koji se tek naslućuju pa je o njima još teško izlagati.

Kip *Bogorodice u Šibeniku* istesan je u ukočenom stavu tijela kojemu odjeća zakriva oblike, a živost tkanina poništavaju njihovi opuštene dijelovi. Oblo lice je uokvireno plaštem koji je prebačen preko glave i dekorativno stiliziranom dugom kosom koja se u pramenovima spušta niz grudi. Zatvorena haljina jedva odaje gotičko svijanje lika i na tipičan se način umrt-

⁷⁷ Isti, n. dj. (5), sl. 1 i 2.

⁷⁸ K. Stošić u spomenutom rukopisu (75) navodi da je veliko raspelo doneseno 1527. godine iz porušene crkve na Bribiru, te da je pripadalo Šubićima, o čemu međutim nemamo drugih podataka, a isti nam otkriva da je 1606. godine »šibenski umjetnik Ante Nogulović primio nešto novaca da se postavi drugo drvo križa«. Šibenski franjevci su raspelo u XVII stoljeću podigli monumentalnu kapelu uz svoju crkvu, u kojoj se

i danas nalazi. Međutim zbog pretjeranog naglašavanja naturalističkih vrlo grubo oblikovanih pojedinosti zasad bih više bio sklon povezivati taj rad s djelom nekog među Petrovićevim sljedbenicima negoli uz njegovo makar mladenačko djelo, jer pojedinosti na njemu, čini se, označuju gotiku koja se ovdje nespretno održala i poslije od druge polovine XV stoljeća. Ipak ovaj dosta složeni problem ne smatram riješenim sve dok se ne prouče arhivski izvori i restaurira raspelo.

vjeli nabori svijaju uz podnožje. Izraz boli na licu i vidljiv smisao za obradu nekih pojedinosti daju povoda da kip smatramo Petrovićevim. Obrazi su odviše puni, ali su usta poluotvorena a oči skošene među velikim kopcima. Naturalizam se primjećuje i pri izradi dugmeta, rezbarenju pojasa i po iscizeliranim rubovima plašta, koji je istančanije naboran iznad čela i uz donje rubove haljine. Ruke su u polomljenom pokretu nespretne i kratke. Posvuda međutim naknadna prebojanja umanjuju likovni izražaj.

Ista nedorečenost sumarno oblikovane plastike prevladava i na kipu sv. Ivana čije je krupno tijelo sasvim zaogrnuo plošno obrađenom odjećom. Ruke su mu slabše i prekratke prema malo svinutom krupnom tijelu. Oznake gotičkog rezbarenja prisutne su u naboranju krajeva široko prebačenog plašta i odjeće. Lice je tvrdo i po tupu izrazu sasvim blisko Bogorodičinu. Obla glava je na jakom vratu, kosa je tvrdo stilizirana u simetričnim kovrčama, a rezanje velikih očiju i čulnih usana podsjeća na izraz patnje Kristova lica s potpisanog raspela u katedrali istoga grada. Tako kipovi iz samostana šibenskih konventualaca u svojoj cjelini iskazuju likovnu skučenost i neizrazitost.

Poznavajući vrsnoću kiparski dotjeranih *raspela u Šibeniku, Omišu, Orebićima, Splitu i Pridvorju, a vjerojatno i u Hvaru*, koja sam pripisao Petroviću, te znajući da se njegov drvorezbarski rad, kao valjda i slikarski, cijenio i izvan Splita, *svetačke likove Marije i Ivana* može se uzeti za početničke radove iz 1441. godine. Zgotovljeni u zatvorenom obrisu i ukočenom deklamatorskom pokretu, koji kao i izraz lica služe nevjешtom iskazivanju boli, vezuju se uz niz prikaza svetačkih likova u drvu kojima nepoznati drvorezbari nisu dostigli čistoću kiparskog oblikovanja. I tehničkim postupkom izrade oni slijede uobičajene gotičke načine kod nas.⁷⁹ Tako je *liku Marije* stražnji dio prošupljen, pa zatvoren tankom daskom koja pojednostavljeno prati volumen tijela, a oba su u nekim dijelovima pod namazom sedre omotani platnom pa oslikani.

U drvenoj se ostavštini gotičkog stila Dalmacije, dakle, zacrtava likovno vrijedno, a kulturnohistorijski zanimljivo djelo. Iako je još dosta teško odrediti unutar stila u kojem je nastajalo, pouzdanije oslonce za šire i ispravnije vrednovanje Petroviću pripisanih umjetnina,

15—16 Juraj Petrović, KIP SV. IVANA U ŠIBENIKU (desno detalj)



svakako se uočava majstorova osjetljivost na onodobna stilska strujanja. Svojim drvorezbarskim radom on je doveo dalmatinsku gotiku do visokih izražajnih vrijednosti, a u vlastitom je razvoju pravovremeno progovorio novim stilskim htijenjem. Naime, već je istaknuto da se na *raspelu u Splitu* očituje njegovo oslobađanje od nametljivih i inače dugo održalih oblikovnih sredstava domaće kasne gotike i ogledaju stilske oznake, koje se mogu smatrati renesansnima. Zapažanja povjesničara umjetnosti u posljednje su vrijeme pokazala da je renesansa upravo preko domaćih darovitih kipara prodrila u dalmatinske gradove dosta prije nego se to držalo. Danas smo uvjereni u širenje novog stila u primorju već u samoj sredini XV stoljeća, odnosno već 1340-tih godina.⁷⁹ Stoga je jasno da se u trgovačkom središtu pokrajine splitski majstor, koji je vjerojatno i putovao u gradove za koje je rezbario kipove i poliptihe, morao sresti s novim pokretom u umjetnosti. Iako se ne zna godina nastanka raspela u splitskoj katedrali, očito je da ga je majstor oblikovao novom organskom sigurnošću svježije negoli ostale, pa se čini da se tu najrječitije daje naslutiti zaseban problem u njegovu djelu.

Djelotvornost takvih Petrovićevih likovnih traženja u Splitu jasno se ispoljila, manje se primjećuje na velikom raspelu u Šibeniku ili u Pridvorju, a posebno se pokazuje na kipu sv. *Ivana kod hvarskih franjevacu*.

U Hvaru se naime čuva drveni kip mladenačkog svećakog lika, koji je pripadao zajedno s kasnogotičkim *raspelom u Orebićima* samostanu na Otoku kraj Korčule. Pri rasturanju spomeničke imovine tog bogatog samostana po ostalim franjevačkim samostanima od Zadra do Dubrovnika, taj je kip odijeljen od raspela i smješten u Hvar, gdje je kao vrijedan drvorezbarski rad izložen u samostanskoj zbirci. Tako je rasturen preostali dio jedne na žalost zamalo uništene cjeline, koja gotovo nikada nije bila dovoljno ocijenjena. Brojni pisci koji su spominjali na Otoku drveno raspelo nisu s isticom likovnom izrazitošću Kristova lika nikad pozivali kipove *Marije, Ivana i Magdalene* koji su bili oko križa. Često je isticana ekspresivnost rassetog lika, dok ostali kipovi nisu bili vrednovani, a rijetko su spominjani. Zbog toga su bili zanemareni, izvrgnuti propadanju pa konačno i odstranjeni iz ikonografske i umjetničke cjeline raspeća. Likovi *Marije i Magdalene* su zabačeni i istrunuli, a slučajno se sačuvao ovaj rad istog rezbara. Makar se nalazi u sasvim lošem stanju, pa zahtijeva hitan restauratorski zahvat, omogućuje nam naslutiti likovnu vrsnoću nestalih dvaju kipova.

Izgled cjeline poznat je po snimci koju je objavio Vukasović, te po jednom bakrorezu iz druge polovine XVIII stoljeća.⁸⁰ Crtež je potpisao Carlo Orsolini, a po pravilnosti se čini kao arhitektonski nacrt izvedbe velike kapele u kojoj je stajalo raspeće, a koju je podigao mletački graditelj Giorgio Massari i koja je kvalitetom

i kvantitetom svog baroknog prostora jedan od značajnijih građevinskih zahvata mletačkog setečenta u Dalmaciji.⁸¹ Bakrorez je izrađen prigodom posvete monumentalne kapele 1763. godine, u tekstu je navedeno da je podignuta u čast Raspeću sa zavjetima i milodarima naroda, a posebno peljeških pomoraca, ali je zapravo odviše barokni prikaz kasnogotičke grupe raspeća.

Likovi su krupni, razmetljivo pokrenuti, a odjeća im je jako stilizirana na barokni način, pa kako poznajemo smirenošću iskazanu bol na *Kristovu i Ivanovu liku*, više se moramo pouzdati na izgled kipova po lošoj snimci koju je Vukasović priložio svom članku.⁸² Tamo se raspoznaje stojeći pognuti lik *Marije* ukočene u materinskoj sučuti zaogrnutelakim plaštem i spuštenih ruku snuženog stava, koji je sličan stavu istog lika na kipu u Šibeniku, ali je intimniji. *Magdalena* je pokleknula i u očaju uzdigla ruke ka rassetom liku, dok joj duga razbarušena kosa prekriva dio lica i pada niz ramena. Njena živa kretanja podsjeća na one narikače iz splitske okolice koje su u XV stoljeću likovno jednako vjerno predstavili na reljefima u kamenu Juraj Dalmatinac⁸³ i Nikola Firentinac.⁸⁴ To svjedoči o neobičnom istančanom zapažanju i kiparskom oblikovanju drvorezbara Petrovića. Iako snimak nije jasan da otkrije potanje izražajne vrijednosti na likovima, razaznava se majstorski usavršeno rezanje tkanine na živim tijelima, što se pak jasno očituje i na sačuvanom liku sv. *Ivana*.

Uspravno tijelo visoko 130 cm, nalazi se na jednostavnom podnožju odjeveno u dugu odjeću čvrstih nabora koji se razigrano sljubljuju uz skrhanu tijelo. Osnovni stav naprijed pokrenutog gornjeg dijela na smirenom raskoraku i natrag zabačena glava iskazuju bolnu ukočenost koja je onijemila i tužni izraz mladenačkog lica. Njegov koščat i čvrst obris na jaku vratu približava se likovno suzdržanoj boli kiparskog izraza, kakvog smo vidjeli i na likovima Krista, koje pripisujemo Petroviću. I dok slomljeno tijelo s visokim strukom potvrđuje vremensku i stilsku pripadnost kipu *Krista u Orebićima*, dotle je kosmato lice nalik na široko oblikovanje glave i vrata *Krista u Splitu*. Vješto je izrezbarena kosa, a izražajne su oči uprte prema raspelu. Bogate haljine zaokružuju tijelo, a kretanja se pod njima osjeća još gotičkom. Njihova živost ne poništava izvjesnu anatomsku nesrazmjernost odnosa dugačkih nogu do visokog pasa i uvučenog abdomena te plošnih prsiju i širokih ramena. Ruke se grčevito sklappaju i svojom postavom naglašavaju pomak glave i tijela od lijeva udesno. Njihova zatvorena krivulja uspostavlja ravnotežu s uzdignutom glavom i naprijed čvrsto pruženom desnom nogom. Prostorno oslobađanje njihovih krajeva, te zatvoreni krug ruku i mladenačka glava motivi su koji označuju prodor renesansnog stila na ovom gotički sviutom tijelu u antičkoj odjeći ljubičastog plašta i zelene tunike.

Drveni kip Ivana s Otoka potvrđuje Petrovićevu umješnost i u odnosu prema kipu istog lika u Šibeniku

⁷⁹ A. Horvat, *Drveni gotički kipovi apostola iz zagrebačke katedrale*. Peristil 2, str. 153-178, tab. 32-33, Zagreb 1957.

⁸⁰ M. Prelog, *Dva nova »putta« Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi*. Peristil 4, str. 47-60, Zagreb 1961.

⁸¹ V. Moschini, *Architetto Veneto Giorgio Massari*. Dedalo 1932, I, pag. 227.

⁸² K. Prijatelj, *Umjetnost XVII i XVIII stoljeća u Dalmaciji*, str. 44, Zagreb 1956.

⁸³ V. V. Vukasović, n. dj. (45).

⁸⁴ C. Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1965.

⁸⁵ Lj. Karaman, n. dj. (13).

⁸⁶ Zahvaljujem upravi Instituta za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu na moralnoj i materijalnoj pomoći, te Konzervatorskom zavodu za Dalmaciju u Splitu iz čije sam Fototeke koristio snimke za ovaj članak.

pokazuje koliko se u rasponu od šesnaest godina razvio likovni izraz splitskog kipara. Dokazuje punu zrelost Petrovićeva stila u času kad je pri rezbarenju *grupe raspeća na Otoku* 1457. godine oblikovao kip *Krista* u zreлом načinu visoke gotike, a likove *Ivana, Magdalene i Marije* renesansno. U samostalnim volumenima na drugačijim ikonografskim predlošcima majstor se oslobodio ustaljenih načina domaćeg kasnogotičkog drvorezbarstva, koji su mu određivali oblikovne pojedinosti na kipu *Krista*, pa je lik *Bogorodice* predstavio s iskrenijim izrazom materinske boli, *Ivana* kao antičkog mladića poznatog iz solinskih sarkofaga, a *Magdalenu* kao narikaču iz dalmatinskih sela. U tim likovima on je jasnije dokazao svoje prihvaćanje likovnih i stilskih novotarija i unio u drvene svetačke likove renesansno oblikovanje, koje je Dalmacijom prionio Juraj Dalmatinac, pošto je došao iz Italije u Šibenik upravo 1441. godine. Tada je vjerojatno mladi Petrović u istom gradu istesao nama prve poznate kipove.

Visok položaj u crkvenoj upravi u jednom od prometnih gradova nije, dakle, u provincijskom, dalmatinskom kvatrocentu sputavao umjetnički duh i kiparsku izrazitost Jurja Petrovića, nego je splitski majstor u dodiru s likovnim stvaraocima, vještima zanatlijama i humanističkim književnicima svog vremena ustrajno radio za samostane, bratovštine i katedrale, snažno i smjelo progovorivši vlastitim stilom. Svojim je stvara-

lačkim zamahom povezao vještine drvorezbara, slikara i kipara, te od Dubrovnika do Šibenika ostavio djelo u zavičajnoj pokrajini, kojoj su upravo umjetnici trajno sjedinjavali politički razdvojene ali kulturno združene krajeve.

Pa iako mu se likovni govor razaznava u slabo proučavanom drvorezbarstvu i kiparstvu u drvu kod nas, ipak mu je još teško pratiti stilski razvitak i odrediti vremenski redosljed svih radova, a još teže razlučiti postrane uplive na njegovo likovno oblikovanje ili raspoznavati njegove utjecaje na naslućeni krug nepoznatih sljedbenika. Svakako se radi o vrlo značajnom rezbaru, pa ako mu se prihvati i ovakvo predloženo djelo, sigurno će ga se moći uvrstiti među najdarovitije stare hrvatske umjetnike, koji su 1400-tih godina ustrajnije i uspjelije negoli ikada dotada, potrebom umjetničkog djelovanja i vrsnoćom likovnih ostvarenja, dokazali prisutnost svojih postojanosti u nelagodnim povijesnim zbivanjima.

Ostaje, dakle, da se daljnim arhivskim proučavanjem otkriju povezaniji tokovi života i rada povijesne ličnosti Splitsanina Jurja Petrovića, da mu se pravilnije odredi značenje i položaj što ga već zauzima u našoj starijoj umjetnosti, te stilskim uspoređivanjem pokušaju utvrditi i pouzdaniji oslonci za ispravnije vrednovanje pripisanog mu djela. Ono će se, ovdje predloženo, vjerojatno dalje širiti i možda ispravljati pri rješavanju niza u ovom članku potaknutih problema kiparstva u drvu i drvorezbarstva u Dalmaciji.¹⁶

L'OEUVRE DE JURAJ PETROVIĆ — SCULPTEUR EN BOIS DALMATE DU XV SIÈCLE

L'étude de riche patrimoine artistique et historique en Dalmatie a fait preuve de sa grande importance dans le développement de la culture des peuples yougoslaves. Aussi, récemment on a commencé lier les monuments conservés de la sculpture en bois avec les noms et les données de grand nombre des sculpteurs en bois mentionnés dans les documents précieux des archives abondantes des villes dalmates.

Dans cet article on découvre l'importance de sculpteur en bois Juraj Petrović, maître de la ville de Split. Sa signature de 1455 était connue sur le grand crucifix dans la cathédrale de la ville de Šibenik. Avec l'analyse de style de cet oeuvre d'art de haute valeur on attribue à la même maître le pareil crucifix de Orebići sur la péninsule de Pelješac. Après la découverte, ici aussi de reste de la signature de l'année oeuvres encore inconnues. L'auteur de l'article rend évident que le même maître a sculpté les crucifix: de couvent des franciscains de Pridvorje Konavle près Dubrovnik, de la ville de Omiš, de la cathédrale de Split, lesquels sont ici publiés. On attribue au même artiste

les sculptures en bois figurantes des saints de la ville de Hvar, d'une phase mûre et aussi deux oeuvres de Šibenik qu'il a fait pendant la phase de sa jeunesse.

Parallèlement avec l'analyse stylistique et morphologique on a essayé de définir la personnalité de l'artiste grâce à les données des archives. De 1441 jusqu'à 1478 Juraj Petrović est mentionné comme prêtre, sculpteur et peintre engagé dans la vie de la ville de Split et come artiste à travailler en long de la côte adriatique de Šibenik jusqu'à Dubrovnik. Il y a des oeuvres, mentionnées dans les documents, qui ne sont pas encore trouvées tandis qu'un certain nombre on son atelier on à ses disciples. L'oeuvre de Juraj Petrović, jusqu'à présent inconnue et traitée dans cet étude, révèle notre maître comme un des plus grands sculpteurs en bois du XV siècle en Dalmatie et aussi comme un de plus grands anciens sculpteurs croates. Il a formé son originale manière dans le style transitif entre gothique et renaissance, lequel est caractéristique pour l'art provincial de Dalmatie. Il a exercé une influence sur les locaux sculpteurs en bois moins importants et il a fait preuve de haute valeur artistique de la sculpture en bois de pays.