

IGOR FISKOVIĆ

Uz knjigu W. Woltersa »La scultura veneziana gotica 1300 — 1460«

Protekle godine izdavačko poduzeće Alfieri tiskalo je davno najavljenju i dugo očekivanu knjigu »LA SCULTURA VENEZIANA GOTICA 1300—1460«. Tiskana je u dva izvrsno opremljena sveska, od kojih prvi obuhvaća opširan tekst Wolfganga Woltersa s katalogom spomenika, a drugi svezak predočuje odlične snimke obrađenih umjetnina i sklopova. Takvo izdanje privlačno je s više razloga i za jugoslavensku znanstvenu, pa i širu kulturnu javnost. Prije svega ono popunjava dugoročnu prazninu koja je otežavala uvid u jedno zamašno poglavlje stare talijanske skulpture, pa kao svojevrsna sinteza zaslužuje osobitu pažnju.

Naš osvrt na novotiskano djelo opravdavamo činjenicom što ono obrađuje značajnu temu u povijesti zapadnoevropskog kiparstva s kojom su stanoviti kolosijeci likovnog poimanja i djelovanja na tlu Hrvatske ostvarili prisan dodir. U knjizi se navodi i određen broj spomenika s naših, poglavito primorskih područja, pa se iznosi i problematika u koju su oni više-manje uključeni ili unutar koje se dobar dio dalmatinske i istarske kasnosrednjovjekovne skulpture općenito može ili valja razmatrati. Autor knjige, Nijemac W. Wolters — pripadnik srednje generacije povjesnika umjetnosti zaposlenih u Njemačkom institutu u Firenzi — već se prigodice izjašnjavao o nekim temama iz povijesti našeg kiparstva, pa je i u ovom djelu ponovno izrekao sud o nekim postavkama koje su zaokupljale ovdašnje znanstvenike. No bez obzira na to, on nam je pregledom mletačkog gotičkog kiparstva omogućio pojasniti dosad često razglaban odnos između tamošnjeg uspona i putanja u Dalmaciji i Istri.

Zbog svega toga ova cjelovita knjiga o mletačkom gotičkom kiparstvu zaslužuje detaljniji osvrt. Koliko nam je poznato, taj je uglavnom izostao u javnosti stranoj i našoj, a očito je tome uzrok općenito doskorašnje zanemarivanje povijesti mletačke skulpture.

Pozdravljajući knjigu kao znanstveno djelo i kao izdavački pothvat, čini nam se nužnim ocrtati prilike iz kojih ona već tematski dobiva na vrijednosti. Njezino značenje izlazi prije svega iz teškoća što su zapretale sli-

ku o mletačkom kiparstvu trećenta i kvatroćenta, a koje je Wolters uglavnom svladao na razini mogućeg i traženog. Neminovno je, naime, utvrditi da je skulpturna baština grada koji se među talijanskim kulturno-povijesnim središtima diči vjerojatno najvećim brojem kiparskih izrađevina, bila dugo zamagljena začudnim prešućivanjem. Korijene pojavi koja prati čak i skorašnje prikaze stare mletačke umjetnosti valja tražiti u činjenici da stari zapisi gotovo ne spominju kiparsku djelatnost na lagunama, dok su izravna navođenja majstora te likovne proizvodnje u arhivskim spisima vrlo rijetka: količina pozitivnih podataka u potpunom je neraszmjeru s brojnošću dostupnih spomenika. K tome su se već barokni historiografi bili odlučno okrenuli prošlosti slikarstva, propustivši da nas opskrbe i onim podacima koji im svojedobno stajahu na raspolaganju,¹ a prve knjige o talijanskoj skulpturi ili potpuniji osvrti na umjetničku baštinu Venecije s početka XIX stoljeća nisu proveli bitan pomak stvari.² Možda zbog toga, a dijelom zbog pretežne usmjerenosti talijanske moderne znanosti — pogotovu sljedbenika R. Longhija koji su okupljeni u Venetu oko padovanskog sveučilišta i mletačkih instituta ipak zapostavljali skulpturu — prevladalo je mišljenje o minornosti razvoja mletačkog kiparstva kako u odnosu na tamošnje slikarstvo, tako i u odnosu na istovrsnu građu stvaranu u drugim središtima Italije.³

Nasuprot tome Wolters je zaokružio proučavanje skulpture XIV i XV stoljeća u Mlecima, uočio specifične značajke njezina ukupnog razvitka i utvrdio uglavnom pouzdane presudbe vrednovanja. Svježom metodom rada on svjesno izbjegava da pojedina djela iz obilate spomeničke građe predoči po nizu kao plodove jednosmjernog

¹ Vidi: F. Sansovino, *Venetia — citta nobilissima et singolare...*, 1604.; C. Ridolfi — M. Boschini, *Meraviglie dell'Arte* — 1648.; G. Zanetti, *Dell'origine di alcune arti principali appresso i Veneziani*, 1758. itd.

² Na pr.: L. Cicognara, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia al secolo di Napoleone*, 1813.; G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, 1815.

³ Usp: J. White, *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmandsworth 1966. pag. 395.



1 Trogir, SARKOFAG BLAŽENOG IVANA URSINIJA — 1348. g.

nog stilskog razvitka unutar naslućenih konstanti sredine, već ih pomno analizira i nastoji da im — unatoč nedostatku pisanih izvora — raspozna ako ne uvijek pojedine stvaraoce, a ono barem radionice u kojima nastadoše. Može se reći da je na tom planu izradio upravo zadivljujući broj prijedloga, no smije se zamijetiti da je ponegdje zalazio u presmiona pripisivanja, pa na osnovi njih stvarao zaključke dalekosežnije od okvira objektivne prihvatljivosti. Svakako je važno da se suprotstavio onim ustaljenim sudovima pod krinkom kojih su opće značajke razvoja gušile individualno djelovanje, pa se kao glavna tema prosudbe uzimala srednja, a ne gornja razina stvaranja. Upravo pojačavanjem uloge i udjela pojedinačnih činilaca na uštrb općih, on je najjače zadužio proučavanje mletačkog kiparstva. Ako kritika s vremenom i otkloni neke njegove procjene o autorstvu izdvojenih spomenika ili skupina, ostat će novo, po njemu postavljeno mjerilo vrednovanja što gotovo sasvim mijenja dosadašnje spoznaje o ukupnoj vrsnoći zaostavštine skulptora u jednom spomenički prebogatim gradu. Čini se pak da su i najzanimljivije atributivne novosti u knjizi potaknute s tog stanovišta, te su čak oblikovanjem opusa samostalnih umjetnika preobraćene pojedine faze razvoja unutar zadanog vremenskog raspona.

Takvi stavovi dopunjavaju razmatranja o posebnim tematskim zadacima na kojima su se ogledali mahom nepoznati, manje značajni majstori. U tom smislu pozornost zavređuju reći o grobnoj skulpturi unutar koje se troši i portretno umijeće gotičkih plastičara, ili pak reći o izradi arhitektonske dekorativne plastike mletačkih crkava, javnih svjetovnih pa i privatnih građevina. Za-

jednički oni predstavljaju karike lanca stilskog razvoja pruženog kronološkim redom, ali u knjizi, zbog mnoštva navoda i sažetosti izraza, često nerazgovijetno predloženo. Stanovita nepreglednost koja se mjestimice javlja ipak izlazi više iz teškoća obuhvata same građe negoli iz načina piščeva izlaganja ili pristupa rascjepkanim temama koje nužno nakalempljuje na kostur vremenskog pregleda. Uspostavljen u svojoj cjelini gotičkog doba on stvarno čini novo poglavlje u znanosti evropske povijesti umjetnosti.

Sve to, provedeno kroz uvodni tekst po sadržajno zakruženim poglavljima, nalazi svoje preciznije objašnjenje u kataloškom osvrtu na objavljenu građu. Ako uvodni, razložno rastrti tekst izražava piščeve stavove o pojedinom problemu s kojima se i ne moramo uvijek složiti, onda katalog — mjestimice opterećen i polemičkim tonom — raskrinkava metodu njegova znanstvenog postupka: sa suvremenim smislom za odstranjivanje svega suvišnog, Wolters nastoji da bude pronicav likovni kritičar i oprezan povijesni analitičar. Ta je svoja nastojanja i dokazana svojstva podredio otprve postavljenom zadatku da mletačko kiparstvo gotičkog stila predoči što samostojnije s pomno razrađenim tkivom. U njemu se prepleću ostvarenja pretežne množine lokalnih majstora kao pojedinačnih pregatelja ili članova kamenarskih radionica. Izdvojeni došljaci odgojeni su na iskustvima zavičajnih okružja i stranih škola ili su pak utopljeni u uzlazni tijek mjesnog stvaralaštva, kojem svi doprinose svoj obol s različitim uspjehom i značenjem u promjenljivom ritmu likovnog dozrijevanja jedne djelotvorne sredine.

Inače dvadesetak tekstovnih poglavlja čine sustavnu cjelinu jednakovrijednu katalogu s preko dvije stotine i pedeset jedinica. Tako opsežan katalog, opskrbljen uzornom znanstvenom aparaturom, rasterećuje tekst koji dosljedno slijedi i objašnjava. U njemu se podrobnije provode poredbe između plastičnih ostvarenja i zaokruženih vremenskih ili stilskih ciklusa i analogije prema općim zbivanjima na polju likovnih umjetnosti. Često se ističe i odnos te umjetnosti prema suvremenom slikarstvu, pogotovu ako je ona promicala spoznaje stilske ili tematske naravi. Činjenica da je katalog višestruko prikraćivan — pa po autorovom objašnjenju ni izdaleka ne predstavlja korpus dotične skulpture — svjedoči o opsegu obavljena posla u odnosu na dosad objavljenu količinu spomenika i upozorava na brojčanu nesagledivost građe o kojoj je riječ. Na toj golemoj građi, dakako, sačinjena je ova suvremena povijest mletačkog gotičkog kiparstva u njegovu sto pedesetogodišnjem trajanju. Shvaćajući je kao nezaobilazni dio evropske povijesti umjetnosti, i kao odvjetak koji ima stanovitu vrijednost za proučavanje naše domaće povijesti umjetnosti, pratit ćemo je po redoslijedu sadržaja, a pri tom s osobitim obzirom na umjetničku baštinu naših primorskih krajeva.

Prvo je poglavlje općenit osvrt na ustrojstvo mletačkih kiparskih radionica u zreлом srednjem vijeku. Navođenje poznatih ili novoosvijetljenih slučajeva obrađuje se s filološkog gledišta i s opaskama na tehnički proces rada u tim svojevrsnim ustanovama, ili na njihovo šire društveno povijesno djelovanje i značenje. Na tome planu istaknute su razlike stanja u Mlecima nasuprot prilikama u drugim talijanskim središtima, u prvom redu u Firenzi i Milanu, jer su začudo ovdje kipari — kako proističe iz pisanih svjedočanstava — bili više cijenjeni od majstora drugih grana likovne umjetnosti. Zato je kritičko ogledanje mletačkog trećenta već istaklo vodeću ulogu kiparstva s obzirom na slikarstvo, što traje do vremenske međe ispisane u naslovu knjige. Plastičkom izrazu bijaše likovno podređeno i često polikromiranje kipova, a nema primjera izravne suradnje kipara sa slikarima ni pri komponiranju ni pri doradivanju trodimenzionalnih djela od kamena ili mramora. Takva neovisnost kipara i samostalnost kiparstva, uostalom, zamjetljiva je i kod nas. Jasno se razabire kako se odnos majstora klesara prema ugovornim obvezama iza kojih stajaše naručilac, kao i prema suradnicima podređenim na zajedničkome poslu u Mlecima predoduje u drukčijem svjetlu od onog koje bi se dobilo proučavanjem tih odnosa u tadašnjoj kiparskoj prošlosti Dalmacije. Makar stvaranje mogućih zaključaka na tom polju iziskuje podrobnije ispitivanje s naše strane, šteta je da autor nije bio upoznat s mnogoćime od onoga što je kod nas već napisano.

Zamjerka se odnosi na Woltersov rad u cjelini, pa je sasvim neizvjesno da smo pod naslovom »Appunti sull'organizzazione della bottega veneziana di scultura« dobili osvrt o jednom važnom pitanju koji bi možda mogao poslužiti za putokaz rezimiranju nekih istraživanja naše građe. Ističući da kod nas postoji znatno više izvornih dokumenata, nužno je uočiti da društveno-povijesne pretpostavke za kamenarski rad u Mlecima ne bijahu srodne onima na istočnojadranskom primorju. A to je značajno zbog toga što se unutar okvira dugotrajne

podređenosti Dalmacije i Istre mletačkoj sili i umjetničko izražavanju ranije pokušavalo svoditi na nazivnik kojem je politička uprava navodno davala temeljni biljeg. Nasuprot tim dosad učestalim mišljenjima sam Wolters ispravno upozorava da se u problematici razvitka mletačke skulpture gotičkog sloga istorodni spomenici na tlu Dalmacije mogu razmatrati samo marginalno. I to zato što se isprva malo koja umjetnina među onima koje iskazuju dodir s Venecijom uzdiže iznad razine jedne izvjesno provincijalne kategorije stila i ukusa, dok od 1440. godine iznenadni procvat kiparskog stvaralaštva u slavenskim krajevima Jadrana pokazuje prilično samostalan razvitak.

Za cjelinu baštine kojom mi raspoložemo takvo priznanje — iako važno za uši stranaca i oči Evropljana — biva nepotpuno. Istini će biti bliža tvrdnja da je to osamostaljivanje uspinjućim tijekom pratilo i objavu gotičkog stila, a plelo se kroz nekoliko utjecajnih struja. Među njima je mletačko izvorište igralo slabiju ulogu negoli se to dosad držalo u evropskoj znanosti, a to se donekle provjerava kroz ukupni tekst ove knjige u kojoj je naveden manji broj spomenika s naših strana negoli je trebalo. Oni nabrojani su ipak, i bez povlačenja odgovarajućih zaključaka, poslužili da se ocrtaju obrisi razvitka koji nas zanima prvenstveno kroz uporedno motrenje. U njemu je, naravno, zapadnoistarsko okružje bilo jače podložno bližem središtu umjetnosti gornjojadranskog prostora, pa i otvorenije koliko jednosmjernom uplivu toliko i uvozu gotovih izrađevina iz Mletaka. Ostali krajevi niz istočni Jadran sasvim neujednačenom zakonitošću i vrlo promjenljivim otkucanjima ostvaruju veze ili primaju poticaje iz Mletaka. Teško bi

2 Trogir, RELJEF KRISTA
— sredina XIV st.





3 Trogir, KIP ANDELA NAVJESTENJA
— majstor Mavar oko 1340. g.



4 Trogir, KIP BOGORODICE
— majstor Mavar oko 1340. g.

se moglo reći kako su prepletene društveno-povijesne okolnosti suodređivale te kulturne dodire, tim više što danas raspoložemo tek s manjim dijelom ušćuvanih dokaza.

Nadopune srodne naravi vrijede za gotovo sav tekst kako ga Wolters dalje ispisuje usredotočen na Veneciju u kronološkom prikazu od drugog poglavlja. Polažući težište na nabranje spomenika, u što vješto upleće opće crte razvoja, daje nam sliku o prilično nesustavnom razvoju kiparstva prvih desetljeća XIV stoljeća. Ističe da među umjetnicima koji su tada djelovali u Mlecima stranci ostaju ravnodušni prema lokalnoj baštini, pa rade s pretežnim sjećanjem na svoju umjetničku domovinu, najčešće sjeverotalijanske pokrajine. To je i razumljivo, budući da u Mlecima isprva stvarno nije bilo jake osobnosti kod nijednog od domaćih stvaralaca čija bi djela mogla ponuditi uzor ili nadahnuće. Dok to ukratko i više-manje ispravno razjašnjava, pisac je propustio objasniti u kakvu je odnosu tadašnja skulptura s ranijim naslagama stilskog slijeda, odnosno što bi imala da znači ta domaća, postojeća baština i njezina predaja na pragu trećenta. Umjesto toga odmah prelazi

na sustavno okupljanje spomenika, njihovo nabranje redom vremenskog nastajanja kako ga on sam očitava, pa na tom skeletu povlači zaključke o stilskom razvitku.

Okupljajući pri tom i spomenike raštrkane u široj okolini Venecije, Wolters pomalo na umjetan način stvara polaznu jezgru za historijski pregled mletačke skulpture gotičke epohe. Njezina početna svojstva, kako točno uočava, polaze iz stanovitih bizantskih iskustava s predilekcijom prema jačoj plastičnosti zapadnjačkog usmjerenja, što se nama čini rezultatom ranijih, tj. romaničkih posegnuća koje on kao da ne uvažava. S druge strane, na temelju dokumentiranog okupljanja starorimskih plastika u Mlecima iznosi dokaze sadržajno složenijeg okretanja k antici, ali kako posljedice toga na planu razvoja stila nisu čvrsto dokučive, Wolters ih zapravo zaobilazi, smetnuvši s uma da je možda i ta pojava ovdje okašnjeli trag jedne ranije mode. Ne propušta, međutim, da u kriterijima kojima se Mlečani rukovođahu pri izboru stranih kipara upozori na začahurenost njihova ukusa i zaostalost likovnog poimanja u stilskome pogledu, što ostaje neosporno jedino u poredbenom odnosu prema nekim naprednijim sredinama suvremene Italije.

Inače Venecija postrance od glavnih kolotečina rasta gotičkog kiparstva neosporno ustaljuje samostalan put. Štaviše, za širu zonu sjeveroistočne Italije, pa i privrženice joj obale Jadrana, izrasta u središte zbivanja koje ozračuje čitave regije. To se zbiva na nekoliko kolosijeka, a za nas je u ranije doba najvažniji izvoz gotovih plastičkih proizvoda. Kao dokaz tome nekoliko spomenika na našem tlu možemo pobliže svrstati među ostvarenja mletačke radionice kipara de Santisa koji su prednjačili u radu do posljednje četvrtine XIV stoljeća.⁴ Wolters za te naše spomenike nije znao, ili ih barem nije spomenuo, makar se nalaze u Trogiru gdje je on zalazio i pisao posebno o nekim drugim skulptorskim djelima. Valja priznati da u grupi srodnih rješenja ovi izdanci plodne mletačke radionice ne dostižu znatniju vrsnoću, makar je najmonumentalniji među njima: sarkofag blaženika Ivana Trogirskog u stolnoj crkvi — dovršen oko 1348. godine — zajedno s raskomadanim ciborijem nastao sred faze dozrijevanja dotične radionice.⁵ Zato iskazuje upadljiva svojstva njezinog osrednjeg dometa, pa se otuda luče odrazi na još nekim spomenicima u istome gradu prvenstveno na sitnoreljevnom sve-tohraništu katedrale, te na kipu sv. Lovrijenca vrh por-

tala i reljefu Krista iz gradskog lapidarija.⁶ Najvjerojatnije je da su izdvojeni reljefni ulomci manje rake iz crkve Gospe od Karmena još kasniji, jer unutar ujednačenih predložaka de Santisovih pokazuju znatniju razrađenost kompozicije u malim dimenzijama i prirodnu obradu ljupkih likova. Drvena vrata spomenutog sveto-hraništa predstavljaju rezbareni prijepis središnjeg Raspeća tj. jedinstveni slučaj u suvremenoj umjetnosti o kojoj je riječ.⁷

Anonimnom sljedbeniku najuspješnijeg člana obitelji Andriola de Santisa, Wolters pripisuje reljefe s propovjedaonice crkve male braće u Dubrovniku. U pogledu stila to je prihvatljivo, jer se oni uistinu nadovezuju na poznate uzorke u Mlecima i Padovi,⁸ pa ih vremenski valja smjestiti u samu sredinu trećenta, kako je to pret-hodno predloženo u hrvatskoj znanosti.⁹ Smijemo nado-

⁴ Rad JAZU 360 — Odjela za likovne umjetnosti. Zagreb 1971, str. 8. — Nejasna je izreka da je De Santis (?) radio u Dalmaciji: Pri-lozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 20/1975, str. 62.

⁵ C. Fisković, *Opis trogirске katedrale iz XVIII st.*, Split 1940, str. 40; Isti, *Dodiri mletačkih i dalmatinskih graditelja i kipara do XV st.* — Rad JAZU 360/1971, str. 8, 11—12, blj. 23; Grobnica bl. Ivana zaostaje u nizu srodnih ostvarenja dobro poznate radionice — usp.: Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV—XVI vijeka*, Zagreb 1942, str. 13. — Likovi Marije i Gabrijela na uglovima sarkofaga suviše su tvrde inačice tipiziranih figura ranije faze njena djelovanja. Uporaba apliciranih kamenja na mitri, ovratniku i rukavicama sveca — inače nepoznata kog istorodnih talijanskih spomenika — znak je koliko likovne neistančanosti izvođača toliko i provincijskog ukusa naručioca. U svakom slu-čaju postoji mogućnost da je spomenik izrađen u dalmatinskoj sredini po ugledu na izraz i način mletačke radionice, pa su otud potekla neka oblikovna i stilska odudaranja od prosječnih do-meta suradnika de Santisovih. Sarkofag se nekoć nalazio pod ciborijem — G. Lucius, *Memoriae istoriche de Tragurio ora detto Trau*, Venezia 1674, pag. 487. — od kojeg su nedavno otkriveni ulomci u podnošku glavnog oltara, a razlupani se tegurij krio u gradskom lapidariju.

⁶ Za skulpturu sv. Lovre vidi: Lj. Karaman, *Portal majstora Ra-dovana u Trogiru*, rad JAZU 262/1938, str. 73, bilj. 80. On skulptu-ru očitava djelom XIV st., ali je ne navodi među gotičkim kipo-vima u Trogiru koje nabraja na str. 32 i u bilješci 130. Za reljef Krista, kojem objavljujem fotografiju nisam trenutno naišao spomena u literaturi, no ostaje svakako sigurno da su oba spo-menika bezrazložno bila zanemarena u našoj znanosti.

⁷ Vidi: C. Fisković, *Drvena gotička skulptura u Trogiru*, rad HAZU — 275, Zgb. 1942, str. 106—107. — pisac je sklon da reljef datira u prvu polovicu XV st.

⁸ U svome članku »Djelovanje stranih kipara u Dubrovniku prije potresa« — Forum 10—11/1974, str. 723. — pretpostavio sam da bi se ovi reljefi »mogli pripisati poznatoj mletačkoj radionici braće dalle Massegne«, i to na osnovu komparativne građe i stano-višta u ranijoj talijanskoj literaturi. Kako je sada Wolters u mnogočemu uveo red i najednom iznio mnoštvo fotografija spo-menika, bezuvjetno odustajem od te pretpostavke prihvaćajući uglavnom njegovo pisanje po tom pitanju.

⁹ C. Fisković, *Mletački reljefi XIV stoljeća u Dubrovniku*, Anali Historijskog instituta JAZU — X/XI, Dubrovnik 1966, str. 9—15. Za reljefe koji su sačinjavali prije lice nekog sarkofaga negoli oltarne pale, može se reći da su vrsni spomenici mletačkog kiparstva iz sredine stoljeća. Izravne predloške ili sasvim slične likove nalazimo im u Padovi na grobnici Jacopa da Carrara iz 1351. god. premda i ovi vuku porijeklo od nekih ranijih spome-nika — npr. groba dužda B. Gradeniga iz mletačke crkve sv. Marka (lik sv. Petra) ili grobnice bl. J. Salomonea u Forliu, od-nosno lokalnih vladara u Prati di Pordenone (lik Gospe sa sin-om).

5 Trogir, DIJELOVI SARKOFAGA iz druge polovine XIV st.





6 Split, RELJEF SV. STJEPANA — 1355. g.



7 Dubrovnik, RELJEF BOGORODICE — iz sredine XIV st.

metnuti ovom prilikom da je pet vrlo dobro ušćuvanih likova od mramora stvarno nadišlo obrasce mletačke široke potrošnje, pa je šteta što im je autor još uvijek nepoznat. Budući da ga ne raspoznavamo ni među onih desetak poznatih klesara koji su rodom iz Mletaka djelovati tada u Dubrovniku,¹⁰ najvjerojatnije se radi o dijelovima nekog sarkofaga dopremljenog iz grada s kojim je Dubrovnik upravo u to vrijeme održavao tijesne veze. Ni zagonetku moguće jedva nešto starijeg Gučetićevog sarkofaga čuvanog u istom samostanu Wolters

nije uspio razriješiti.¹¹ Usvojivši mišljenje naših istraživača, smatra ga radom jednog manje izučenog majstora, što je u biti točno, premda za dalmatinsku trećentističku plastiku sarkofag u najmanju ruku dokazuje istančanost umjetničke potražnje Dubrovčana koji svoj dodir s ranom gotikom ostvarivahu uglavnom preko Mletaka. Pisana svjedočanstva iz arhiva slavenskog grada ne raskrivaju mnogo toga o prilikama u samim Mlecima, a Wolters ih nije ni dokučio.

¹⁰ Ispitaj: C. Fisković, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik 1955, str. 94—100; Isti, *Umjetničke veze Italije i Dalmacije u Danteovo doba*, Dante i mi — Zagreb 1965, str. 38, itd.

¹¹ C. Fisković, n. dj. 9, str. 15—16; W. Wolters — pag. 187. — drži da se radi o jednom lokalnom majstoru »pratico del linguaggio figurativo veneziano«. Pitamo se nije li time možda definiran onaj Ivanče Nikolin, u Dubrovniku udomljeni i prinarođeni sin protomajstora mletačke bazilike sv. Marka, koj je oko 1349. godine u našem gradu izrađivao sarkofage sa svetačkim likovima i grobovima, i to ugledom na grobnicu mletačkog vojskovođe P. Morosinija, što se otprije pet godina — vrlo vjerojatno kao iz Venecije naručeni rad — nalazila u crkvi dominikanaca podgnuta na konzole upravo poput ovoga Gučetićevog sarkofaga.

Naravno, on zaokupljen obradom ionako preobilne građe u Veneciji i njezinoj bližoj okolici, svjesno ili nesvjesno zanemaruje osvrtnje na neke spomenike istorodnog podrijetla posijane diljem balkanskog priobalja. A oni se, ovdje navedeni izravno vežu na djelatnost najplodnije struje mletačkog kiparstva iz zrelog trećenta, svojim je inačicama bitno nadopunjuju pa i potanje tumače njezino idealističko a ne narativno usmjerenje. Njihovo izostajanje iz pregleda u knjizi o kojoj govorimo nije sasvim neopravdano, jer pisca koji prati matična zbivanja stanoviti odjeci u udaljenoj, stranjoj i svakako nemoćnijoj sredini i ne trebaju jako zanimati, to više što mletačko izvorište podupire samo jedan vid

obrazovanja likovne fizionomije Dalmacije. Druga je stvar što je Wolters vodeću struju gotičke skulpture na Jadranu dovoljno čvrsto izgradio, ispreo joj bitne unutrašnje, a označio i mnoge postrane niti, te tako olakšao istraživačima rubnih zbivanja utanačivanje odnosa naspram žarištu, pa posredno omogućio potpunije vrednovanje onoga što zaokuplja našu pažnju. Ogled na stanja u širem prostoru Veneta nuka nas da razmišljamo o nekoliko radionica, koje se vežu na venecijansko žarište, a koje Wolters nije ocrtao unatoč raspoznatljivim razlikama. To naglašavamo, jer nije isključeno da su neki njihovi članovi doprinijeli spomeničkom bogatstvu naših primorja, dok su vodeći mletački kipari izostali iz takvog djelovanja i bili vezani prvenstveno uza svoj grad.

U tim okvirima možemo pozdraviti težinu ustanovljavanja djela zanemarenog Filippa Candelarija i vezivanja njegova imena uz ključne plastičke motive na Palazzu Ducale s bitnim promjenama datacija izvedbe. Taj zahvat je u punom smislu jedna od temeljnih vrijednosti knjige; za ogled Woltersovih napora to presudnija vrijednost što je on pri dokazivanju osnovnih tvrdnji u tom četvrtom poglavlju knjige progovorio možda najprobranijim analitičkim duhom. Pošavši od morfološkog raščlanjivanja dijelova velebne građevine, uklopio je te dijelove u suverena ikonološka razmatranja. Svojstva kipara koji ih je pak najjače izrazio izvlači iz lokalnog tradicije, a potom mu kao osebnom stvaraocu iznalazi oslonce u dostojnim ostvarenjima slikarstva što je pretходило njegovu obrazovanju na rasponima od duečen-

tističkih mozaicista iz crkve sv. Marka, preko Giottova padovskog ciklusa do gotičkih minijaturista sjevernoitaljskih škola. Na taj način on osvjetljava majstora u čijem izrazu prepletanje raznovrsnih postignuća pod znakom osebuje prijemljivosti u najmanju ruku iskazuje pravu veličinu likovnog stvaraoca. Možemo, dakle, utvrditi da je znanstvena disciplina povijesti evropske skulpture obogaćena za jednu novu ličnost koja se neće moći olako mimoilaziti kao dosad, ponajviše zato što u sebi sintetizira stremljenja mletačkog trećenta u vrhu kojeg stoji. Wolters je uvjerljivo uzdigao Candelaria provevši kritičku procjenu formalnih aspekata spomenika za koje se založio da dokaže kako su oni njegovi. On prvi upozorava na smišljenu ikonografiju arhitektonске cjeline kojoj su sastavni dio, pa i urbanog okoliša u kojem je majstor morfološki stasao, kojem se kulturno podvrgao, ali ga je djelotvorno stilski i doradio. Jedinstvenost tih planova, kako nam predočuje Wolters, možda najbolje dokazuje da iza njih stoji jedna umjetnička ličnost, i to onog formata kojom je on definirao ovog mletačkog kipara i graditelja.

Nekoliko takvih iscrpnih razlaganja ne samo da uzdiže sadržajno značenje knjige nego i osvježava dimenzije znanstvenih spoznaja o tematici koju ona predočuje javnosti. Čini nam se ipak da u Woltersovoj obradi opširnog zadatka ima neujednačenosti. Donekle ih natkriljuje činjenica da je svoja otkrića ili nove spoznaje u spisateljskom postupku pokrepljivao jačim marom negoli ona poglavlja i odlomke u kojima je rezimirao otprije uočeno ili poznato. Na tom planu dužni smo istaknuti da je sama odluka o ispisivanju povijesti mletačke skulpture gotičkog doba i zbog zamašnosti teme i zbog doskorašnje znanstvene nedorađenosti građe dostatna čitavog jednog istraživačkog života, a ne razmjerno kratkog razdoblja unutar kojeg je Wolters svladao preuzetu zadaću. Stoga, ako je mjestimice ostavio nedorečeno, a ponegdje ubrzao ritam i pojednostavnio način izlaganja, ne treba mu spočitavati. S takvim uvjerenjem prelistavamo stranice na kojima pretresa četrdesetak stvaralačkih godina na izmaku trećenta. Kako je to period nesumnjivog zastoja, Wolters taj zastoj objašnjava nesređenošću društveno-političkih i ekonomskih prilika u gradu na lagunama: jedva se smoglo snage za prosljeđivanje začelih zahvata na Duždevoj palači, dok se u nepovezanim narudžbama izrađivalo mnogobrojne sarkofage po ranijim uzorima i dorađenim predlošcima. Izvodili su ih minorni, mahom bezimena kipari, čija je osrednjost dobrim dijelom utjecala na negativan dojam o ukupnoj mletačkoj skulpturi srednjeg vijeka. Razinu njihove spremnosti, odnosno manjkavost likovnog poimanja odaje činjenica da ih nije okrnula ni pojava Nina Pisana, utvrđena skulpturama nad grobom dužda Cornera u crkvi San Zanipolo. Očigledno takva tvrdokorna sredina nije mogla bitno osvježiti zbivanja u obližnjoj, spomenički i stvaralački nezasićenoj pokrajini, pa su stanja kod nas bila znatno složenija.

Među inim djelima tog doba, posijanim izvan Venecije, ističe se rastavljena grobnica sv. Nazarija u stolnoj crkvi Kopra. Uočivši joj vrsnoću i sastavivši joj rastrganu cjelinu spretnije negoli itko dosad, Wolters je s obzirom na utvrđene uzore i tumačenje povijesti nastanka datira krajnjom godinom 1381. što je tek približno to-

8 Dubrovnik, RELJEF SARKOFAGA
— iz sredine XIV st.





9 Dubrovnik, RELJEF SV. PETRA — sredina XIV st.



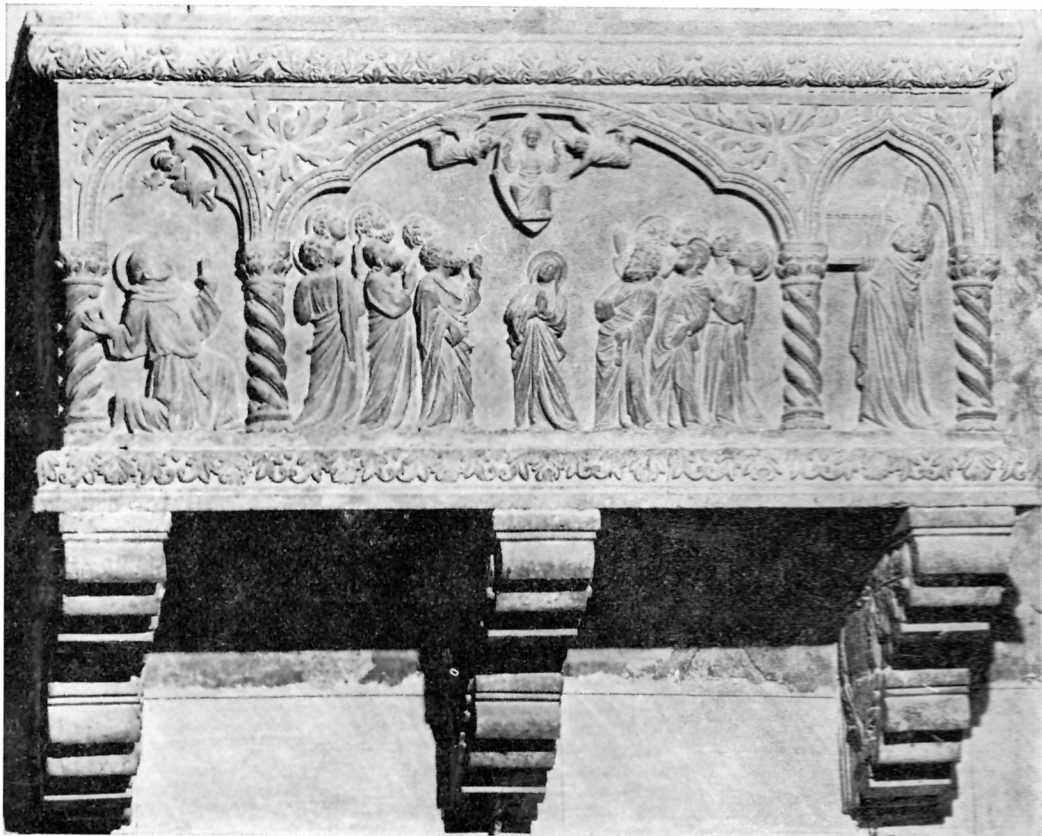
10 Dubrovnik, RELJEF SA SARKOFAGA iz sredine XIV st.

čno, ali svakako ispravnije od lutanja drugih pisaca.¹² Propustio je, međutim, da na osnovi razlika u kakvoći, pa i materijalu izvedbe sarkofaga i njegovog nekoć vrlo složenog oltara sa ciborijem razmišlja o slojevima po-

¹² Nasuprot nesređenim mišljenjima iznesenim kod nas — Vidi: E. Cevc, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1963. — Wolters je na osnovu zabilješki iz starije literature — poglavito P. Naldini, *Cronografia ecclesiastica o sia descrizione della città e della diocesi detta volgarmente Capo d'Istra*, Venezia 1700. — uspio predočiti prvotni izgled majestozne grobnice sa ciborijem. Ukrasu tog arhitektonskog okvira on je priključio čak 18 ulomaka s figurativnim prikazima u reljefu porazmještenih na pročelju ili bočnom portalu katedrale, po gradskom parku i muzeju. Zadržao je oprez da i ovdje objavljene reljefe Kristova uskrsnuća i Gospe Milosrdnice uz zaglavni kamen s reljefom Veronikina rupca priključi istoj cjelini, odnosno istim tvorcima. Kolega Josp Stošić ljubazno mi je saopćio da po njegovom sudu složeni oltar sa ciborijem stvarno sačinjen od svih tih plastičnih djelova proističe iz jedne zapadno istarske radionice kojoj je on ušao u trag na širem području. On toj radionici pribraja reljefe Uskrsnuća u Puli, Rakuju i Mutovranu, reljef Imago Pietatis iz Barbarana itd. a i ovdje objavljeni reljef s Bogorodicom i jednom sveticom iz Kopra. U toj situaciji Woltersova datacija koparske cjeline s krajnjom godinom 1381. čini mi se održivom tek za importirani sarkofag, dok ostale skulpture domaćeg podrijetla mora da

sredovanjem kojih je ta za nas stvarno veličajna cjelina bila sastavljena. Čini se da je mramorni sarkofag dopremljen iz Mletaka zajedno s nacrtom za oblikovanje njegovog dekorativnog arhitektonskog okvira, koji su u istarskom kamenu izveli pripadnici neke domaće radionice. Od njihova klesanja ostao je čitav niz ulomaka kasnije razgrađenih po vanjštini i unutrašnjosti stolne crkve, ali kako se na desetak komada javljaju i ljudski likovi, mogu se ustanoviti stilske i kvalitativne razlike naspram prikazu sa samog sarkofaga. One očigledno potječu iz načina rada dotične radionice, tragovi koje se dadu ustvrditi na još nekoliko mjesta uz zapadnu obalu Istre sve do Pule, što samo učvršćuje pretpostavku o njezinom postojanju u sjeni mletačkog pravca škole de Santisa. Tim izvani primljenim predajama, njeni su ma-

su s početka XV stoljeća, odnosno iza godine 1422. kad su relikvije sv. Nazarija nakon četrdesetogodišnjeg izbijanja vraćene Kopru. Držim da bi se jedino tako povijesni podaci mogli uklopiti u stilske i ikonografske značajke ovog spomenika rađenog barem u dva sloja i po svemu sudeći u dva maha. Zasebni reljef jednog crkvenog portala, danas u koparskom muzeju, Wolters ispravno datira u treću četvrtinu trećenta smatrajući ga importom iz Venecije.



11 Dubrovnik, SARKOFAG OBITELJI GUČETIĆ — oko 1350. g.

hom nepoznati članovi tijekom vremena u svojem radu prinosili više ikonografske negoli stilske novine koje, uostalom, nisu ni bili sposobni promaknuti.¹³

Sličan slučaj vrijedno je zabilježiti i u Ninu, gdje je od tri trećentistička reljefa, na žalost najoštećeniji lik sv. Petra učinjen od mramora, a pokazuje vrsnoću izravnog izdanka mletačke radionice. Preostala dva lika gradskih zaštitnika sv. Ambroza i sv. Azela¹⁴ na zidu župne crkve sravnjujemo s radom domaćih kamenorezaca na zadanome tragu. Nad tim spomenicima odskaču dva istodobna sakrofaga s našeg primorja: jedan u Rabu, a drugi u Senju. Prvi sarkofag iz kamporskog samostana zanimljiviji je rad neke venetske radionice, po svemu sudeći ne izravno mletačke jer tamo ne nalazimo blizih uzora. U izvornoj kompoziciji dana su tri svetačka i dva

anđeoska lika, prilično tvrdo stilizirana, ali s nepobitnim oslanjanjem na likovna iskustva kasnog trećenta ne samo Venecije nego i neke druge možda Toskani bliže sredine.¹⁵ Drugi je nadgrobni spomenik jasno datirana grobnica biskupa de Cardinalibus iz 1392. godine u senjskoj katedrali.¹⁶ Tješnje se vezuje u skupinu koju je Wolters bio sklon poistovjetiti s djelima radionice de Santisovih, pa ga u tom smislu i mi navodimo. Unatoč više-manje ustaljenom rješenju cjeline, oblikovanje pojedinosti, naročito figuralnih, odaje neke neprimjerene crte iza kojih se krije neki samostalni, ne visoko školovani majstor.

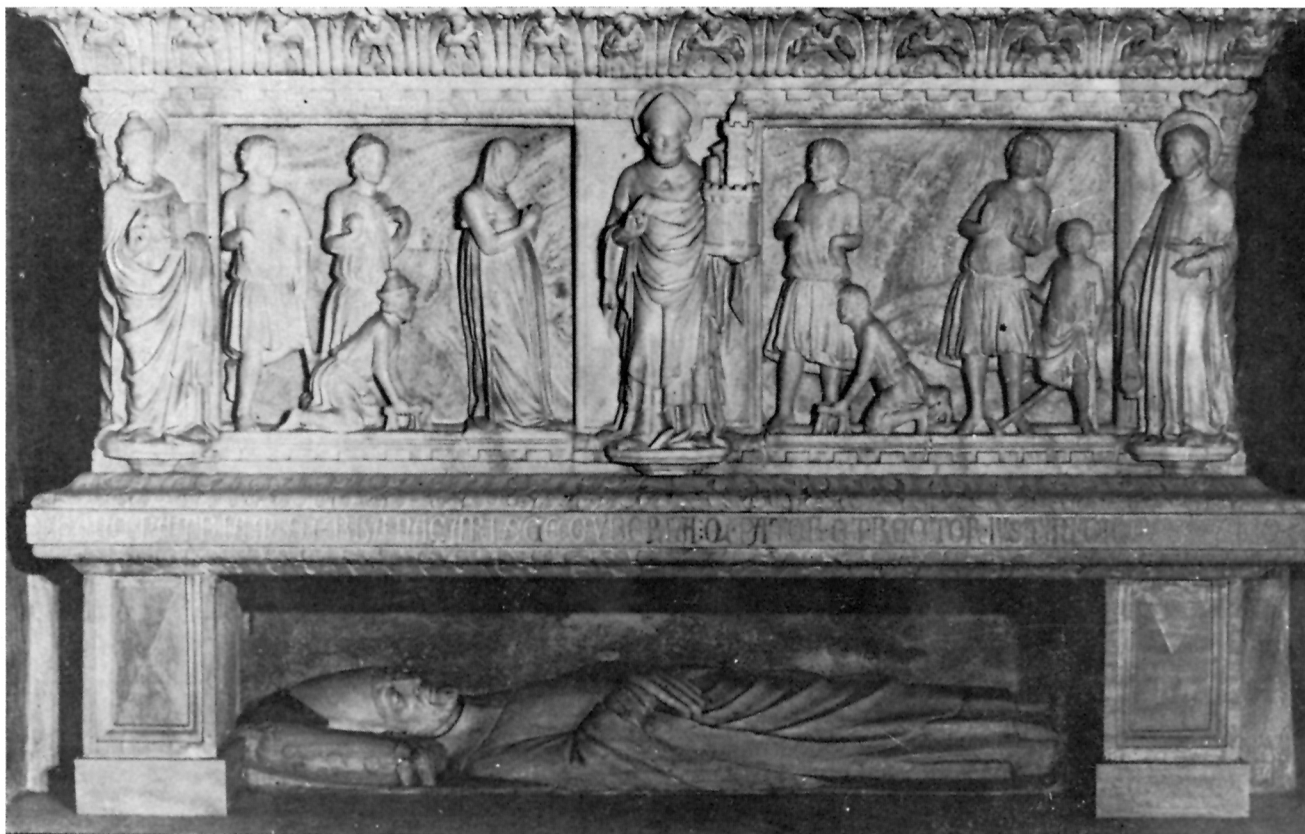
Korijeni svim tim našim, još nedostatno obrađenim spomenicima tek djelomično leže unutar mletačkih radionica do kojih su zastalno već u doba njihova nastajanja

¹³ Na taj način okvirno objašnjavamo činjenicu da su se stilsko-formalna dovinuća mletačkih radionica zrelog trećenta održala na nizu još nepopisanih spomenika u naseljima zapadne Istre, ali su se na njima pojavile sadržajne novine i ikonografske pojedinosti koje je i Venecija usvojila tek na prelomu stoljeća — npr. golo djete u naručju majke na priloženom reljefu iz Kopra ili pak nekoliko tabernakula s figuralnim temama i dekorativnim motivima često rabljenim od mletačkih klesara na izmaku trećenta i pragu narednog stoljeća. No problem, prije negoli sam se s njime ovom prilikom suočio, nisam posebno izučavao pa ostaje da ga se doradi kroz podrobnije ispitivanje istarske baštine.

¹⁴ Vidi: I. Petricioli, *Osvrt na ninske građevine i umjetničke spomenike srednjeg i novog vijeka*, Povijest grada Nina, Zadar 1969, str. 318—319, sa slikama na tabli iza str. 352.

¹⁵ Ovome sarkofagu ne nalazimo izravna uzora u mletačkoj gotičkoj plastici. Ipak ga treba smatrati spomenikom grupacije o kojoj izvještavam i to s konca XIV, a ne iz XV stoljeća kako se dosad općenito držalo: V. Brusić, *Otok Rab*, str. 104—105, 175; P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, str. 405, sl. 371. — u njemu raspoznaje dvojbene pizanske utjecaje.

¹⁶ Lj. Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb 1963, sl. 46, str. 43. — navodi spomenik unutar razrade problema »raznovrsnosti oblika granične sredine« što je uvjetno prihvatljivo. Podvlači mu »talijanski karakter« bez užeg opredjeljenja, a ni ostali pisci koji su ga spominjali — koliko mi je poznato — nisu ga potanje opredjeljivali, premda spomenik neosporno zavređuje da se njime podrobnije pozabavimo.



12 Koper, SARKOFAG SV. NAZARIJA — druga polovina XIV st.

janja dospijevali kamenoresci iz istarskih i dalmatinskih gradova. Tamošnji im arhivi, doduše, prešućuju imena, iako je davno zapisano da je istarski kamen opečatio čitav izgled Venecije. Zauzvrat iz ovoga su grada k nama pristizale ne samo gotove umjetnine neznanih kipara nego su istim brazdama mora doplovljavali pojedini graditelji i kipari. Neki se istakoše u Dubrovniku, ali im djela nisu preživjela do naših dana kao što se zameo spomen na ostale njihove zemljake uposlene u drugim slavenskim mjestima diljem jadranskog priobalja. Oni oblikovahu samo jednu granu trećentističke umjetnosti iz koje su izbijale domaće preobrazbe stila. Samo na taj način možemo objasniti činjenicu da primjerice prometni i središnji Zadar nije očuvao jakih tragova tako ranih umjetničkih veza, a najbolja djela trećentističke plastike u gradu ne izražavaju izravne ovisnosti o mletačkim dometima.¹⁷ I u drugim hrvatskim naseljima kao npr. u Šibeniku ili Pagu obrazuju se krugovi povijesti kiparstva samostalnijeg uspona ili s oslanjanjem na neka druga talijanska središta. Posebno je važno da se i

na Veneciji najbližoj obali zapadne Istre formirala mjesna radionica kipara koji su crpli nadahnuća iz Mletaka i iz predaja romanike na postojbinskom tlu.¹⁸

Piscu knjige o razvitku mletačke gotičke skulpture takve istine ne bijahu zanimljive ali smo ih mi dužni istaknuti radi proširivanja spoznaja o samobitnosti našeg trećenta. U svetištu trogirске katedrale, međutim, stoji potpisano djelo kipara Mavra, na koje je Wolters opravdano obratio pažnju. Po njegovim riječima tamošnji likovi Gabrijela i Marije jesu kopije istorodne grupe iz crkve sv. Marka u Veneciji, čime olako razrješava njezinu spornu dataciju inače pomicanu čak do prvih desetljeća kvatroćenta. Iz njegovih razmatranja pak, čini nam se ispravnom jedino prosudba da su trogirski, kao i mletački kipovi uvjetne izvedenice pisanovskih, svakako toskanskih rješenja, ali ističemo da je neodrživa prva tvrdnja. Osim što je Mavrovo Navještenje pozudano datirano u konac prve polovine XIV stoljeća izvornim zapisom, ono je stilski arhaičnije, plastički oporije od mletačkog para likova na kojima je primjerenim naturalizmom omekšana snaga toskanskih prototipova. Makar to ne projašnjava problem umjetničkog podrijetla našeg Mavra, svakako daje vremensku, a rekli bismo i kvalitetnu prednost njegovim likovima i isključuje ih iz kruga mogućih prijepisa mletačkih spomenika, što opet po Woltersu završavaju u Korčuli. Premda to Andrijićevo Navještenje ne spada u gradu periodiziranu novom knjigom, nije isključeno da je nastalo u dosluhu s mletačkim predlošcima — tim više što

¹⁷ Usp.: I. Petricioli, *Vrijeme gotike*, Zadar u srednjem vijeku, Zagreb 1976, str. 517—520 — u knjizi su jasno podvučeni razlozi tog pojavi.

¹⁸ Građa iz tog kruga nije mi bliže poznata, jer sam do nje došao pregledavajući nepotpunu građu u Fototeći Instituta za povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, i to uz suradnju s kolegom Josipom Stošićem, koji se bavi istarskom plastikom srednjeg vijeka, pa mu i na ovaj način izražavam zahvalnost.

je majstor za života ostvario veze s blještavim gradom¹⁹ — ali su morfološke podudarnosti pri tom sasvim oslabile; ta radi se o tvorevini s praga pokrajinske renesanse iz 1486. godine.

U Trogiru pored Mavrovog ostao je osvjedočen rad Mlečanina Nikole Dente zvanog Cervo: potpisani reljef uz lunete dominikanske crkve, po svemu sudeći nastao u osmom desetljeću XIV stoljeća.²⁰ No osim što obogaćuje oskudni zbir trećentističkih figuralnih kompozicija u Dalmaciji, to nije izrazita venecijanska skulptura. Moderna kritika pripisuje tom slabom majstoru i kip Bogorodice sa sinom iz splitske crkve Gospe od Poišana,²¹ što je uvjerljivije od nedavnog pokušaja da mu se priključi likovno kvalitetni lik sv. Stjepana u visokom reljefu na istoimenoj crkvi uza staro splitsko groblje.²² Ta potonja skulptura ipak pripada nekom mletačkom kiparu iz sredine ili druge polovine trećenta, kao i par ulomaka arhitektonske plastike s figurativnim prikazima u Splitu i Trogiru.²³ Rasponi vrsnoće nabrojanih spomenika nisu ujednačeni, a budući da im — po našem mišljenju — na donjem rubu stoji potpisani Denteov rad, to postaje zanimljiva činjenica u oslikavanju odnosa trećentističkog kiparstva srednje Dalmacije i Mletaka. Čini se, naime, da je ovaj naš kraj smogao snage za primanje prosječnih kiparskih izrađevina iz Mletaka, dokazujući time suvremenost likovnih shvaćanja, dok su se došljaci iz vodećeg središta dičili svojim podrijetlom više negoli su to kao umjetnici stvarno zasluživali. Tako pored nepoznanica o istančanom autoru sustjepanskog ili velovaroškog reljefa u Splitu, pred nama danas stoji jedino nepobitno utvrđen tvorac lunete u obližnjem gradu gdje nije jasno raspoznatljivo značenje klesarija Denteovih prethodnika na izgradnji stolne crkve. A oni su se pak tu nadovezali na domaću, u kiparskoj kakvoći čak nadmoćniju struju gotike koja izrasta svojim putem čak iz Radovana. Ako je Mavar mogući spoj u razvojnome lancu na višoj razini, onda uza sve pripadajuće arhitektonske i plastičke spomenike imamo u ovome okružju stanje koje zaslužuje vrlo visoku ocjenu.

¹⁹ Usp.: C. Fisković, *Korčulanska katedrala*, Zagreb 1939, str. 55—58; Isti, *Hrvatski umjetnici u Mlecima*, *Mogućnosti* 1/111 — 1956, str. 3.

²⁰ C. Fisković, *Skulpture mletačkog kipara Nikole Dente u Trogiru i Splitu*, Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 14/1962, str. 66—72; Na bazi ispravnog vrednovanja Nikolina rada autor je istakao problem odnosa domaće sredine naspram mletačkim kiparima od kojih se tek osrednji djelatnici otiskuju prema Dalmaciji.

²¹ Isto, str. 73—75.

²² Kip je datiran u natpisu na svojem podanku godinom 1355. Odavno poznat stručnim krugovima usput je spominjan na nekoliko mjesta, a nedavno ga je D. Kečkemet, *Prilog djelima mletačkog kipara Nikole Denta*, Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 20/1975, str. 61—66. — pripisao majstoru reljefa iz lunete crkve dominikanaca u Trogiru. Takva atribucija, po mome mišljenju, sasvim je neodrživa, jer je kipar ovog splitskog kipa vještiji majstor, koji za razliku od Nikole Dentea uspješno ostvaruje staturnost plastičkog lika u visokom reljefu, a sa znatno većom sposobnošću modelira površinu, pa se u svemu iskazuje nadmoćan kiparu s kojim ga se pokušava poistovjetiti. Razlike, uostalom, nisu samo u vrsnoći rada nego i ukupnom izrazu koji podrazumijeva njihovo nespojivo likovno mišljenje i plastičko shvaćanje.

²³ Vidi slike kod: C. Fisković, n. dj. 5 — 1971, sl. 13—14; Isti, n. dj. 20 — sl. 11; Naravno, ne radi se o istorodnom likovnom, nego tek istodobnom podrijetlu, koje je kod dvaju splitskih reljefa anđela i mrežišta trogirske bifore moglo biti ostvarenje lokalnih klesara u tragu suvremenih mletačkih rješenja.

Navedena i slična neslaganja s Woltersovim stanovištima o spomenicima iz dalmatinske baštine začudo odaju ako ne njegovu pristranost, a ono neupućenost u problematiku koju je trebao detaljnije ogledati kad je se već dotaknuo. U cjelini knjige, međutim, znatniji je propust što je na samoj mletačkoj, uistinu teško preglednoj građi, na račun razjašnjavanja pojedinih djela u vrlo gustom poretku zanemarivao bitne zaključke koje mora da nosi jedna sinteza ovakve namjene i vrsti. Tako se često dešavalo da uslijed nužnog nabiranja i opisivanja jedinica velike količine spomenika Wolters propušta da ih šire označi, pa zapostavlja projašnjavanje njihovih stilskih razreda, njihovo ikonografsko ili ikonološko značenje, premda je ono postojalo izraženo u tako masovnom predivu. Zato je knjiga više pregled mletačkog kiparstva 1300—1460. godine negoli zrela povijest njegove svestrane problematike, a u tom je smislu upadljivo da nema svoje zaključno poglavlje u kojem bi se sabrala cjelovita razmatranja o jednom razdoblju koje nije nipošto slučajno omeđeno.

U razdoblju kad se izvozom umjetnina i putovanjima kipara pojačavala povezanost Venecije i sućelno joj opružene obale Jadrana, mletačko kiparstvo razbudiću bra-

13 Kopar, RELJEF EVAĐELISTE MATEJA — XIV/XV st.



ća Jacobello i Pierpaolo dalle Masegne. Radini od 1380-ih godina, oni obilježavaju prijelaz stoljeća utječući na kipare svoga grada i okolice čak do trećeg desetljeća kvatrocenata. Činjenica da još neutanačeno razdvajanje njihovih ruku i dalje ostaje središnji problem mletačke gotičke skulpture, kao i široki odrazi njihovih posezanja na kiparstvo u drvu i zlatarstvo, odaje koliko su unatoč svojim sposobnostima bili pritiješnjeni staromodnim shvaćanjima kojima se na lagunama i terafermi gušila individualnost likovnih djelatnika. Wolters im je uz prorađu mnogobrojnih podataka o životu ponešto proširio opus, ali nije pomaknuo raskrivanje zagonetne im rane faze. Pokušao je, međutim, razlučiti uporišta formiranja, pa upravo na raspoznavanju stanovitih toskanskih reminiscencija nastoji da izdvoji Pierpaola kao suverenijeg majstora. Makar je to možda više privlačno kao teza negoli ostvarivo kroz dokazni postupak kojim se poslužio, biva dobrim putokazom za razdvajanje nastojanja i izražajnih sredstava čuvene braće. To je važnije stoga što oni na dva pola predstavljaju vrhunac trećenističke skulpture u Veneciji, a ujedno sintetiziraju osnovna stremljenja i glavna dovinuća tog stilskog ciklusa u cjelini. Odjeke morfoloških promaknuća braće dalle Masegne, unijet će tek kasnije u dalmatinsko kiparstvo neki retardirani mletački majstori, pa za naše prilike nisu bitni ni oni ni njihovi sljedbenici do sredine XV stoljeća.²⁴ Wolters pak ove srazuje vrlo nisko unatoč to-

²⁴ Mislim pri tome prvenstveno na Antonia di Pier Paola Busata, koji se nalazi u Šibeniku od 1434. do 1452. ali u tom roku svraća natrag i u Veneciju (W. Wolters ga krivo poistovjećuje s Antoniom di Pierpaolo dalle Masegne — pag. 214!). Na njega se opširnije osvrćem u članku »Uz proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku«, koji se tiska u novosadskome Zborniku za likovne umetnosti Matice Srpske.

me što su svojim kipovima dopunili remek djela venecijanske gotičke arhitekture. Ti radovi na lodži sred južne fasade Duždeve palače slovili su za Masegnine, ali je sada uvjerljivo osporeno i pripisano učenicima i nastavljačima njihova ukusa. Iz tih redova čini se da potiču neki majstori koji su djelovali u Šibeniku tijekom prve polovine XV stoljeća.²⁵

U samoj Veneciji slijedio je taman period kiparskog razvitka, pa je i Dalmacija ostala u zatišju naspram vjekovnom središtu. Brojni sljedbenici i oponašatelji braće dalle Masegne koristili su se u lošem smislu njihovim nasljedstvom. Republika je prazninu pokušala popuniti pozivom upućenim Niccolu Lambertiju, ali je firentinska Signoria to odbila 1403. godine. Tek za dvanaest godina, kad je slava majstora blijedila, on se mogao odazvati Serenissimi, ali se ne zna što mu je sve i u kojem roku bilo povjereno. Ostaje i dalje činjenica da je kroz dvadesetak prvih godina kvatrocenata — dok se u Firenci odvijao nezapamćeni uspon kiparstva — Venecija potpuno zaostajala u razvitku. Nedostatak pravih

²⁵ Možda i naš Andrija Budčić, a donekle i Lorenzo Pincino. Mletački naslovni upliv na stolnoj crkvi sv. Jakova, koja se počela graditi u njihovo vrijeme, češće je navadan negoli razjašnjavan. U svakom slučaju posebno je zanimljivo da glavni portal dotične crkve, bogatiji negoli naizgled istorodni portal crkve sv. Diminika u Pesaru, predstavlja monumentalnu repliku tridesetak godina starijeg tabernakula iz crkve sv. Marka sred Venecije. Mada je naš spomenik dokazano djelo Bonina iz Milana, u mnogim njegovim dijelovima uočljiv je trag mletačkog klesarstva iz kruga radionica dalle Masegne, isto kao što mletačka rješenja ponavljaju kipari kipova nastalih na tom portalu nakon Boninove smrti. Usporedi moj spomenuti članak u Zborniku za likovne umetnosti Matice srpske 12.

14 *Kopar, RELJEF BOGORODICE SA SINOM I JEDNOM SVETICOM*
— prva polovina XV st.





15 Koper, RELJEF GOSPE MILOSRDNE
— XIV/XV st.



16 Koper, RELJEF KRISTOVA USKRSNUČA
— XIV/XV st.

majstora, sposobnih da preuzmu vodeću ulogu, negativno se odrazio na rad većine prosječnih stvaralaca kojima je bila potrebna vodeća ličnost. U nedostatku dostojnih poticaja, oni umnažaju raznolika iskustva na razdrobljenoj proizvodnji sabirući predaje ustru od Francuza Rainalda Petrovog, koji radi potkraj trećenta u Padovi. Logično je da iz takvih prilika Mleci nisu mogli pružiti ništa novog našoj obali, pa je taj period slabo osvjedochen na planu međusobnih dodira. Utoliko prije-laz stoljeća upravo predstavlja obrat od jedne faze guš-ćih i vrsnijih doticaja k fazi kvantitativnog i kvalitativnog razdvajanja.

Zamiranje napretka u jednoj stoljećima brušenoj dje-latnosti dokida tek od 1415. godine pojava firentinskih kipara. Pored navedenog Niccole Lambertija u Veneciji se skrasuje njegov sin Pietro, pa Nanni di Bartolomeo kao suradnik Donatella, Giovanni di Martino iz Fiesola, ali je njihova uloga — po Woltersovom mišljenju — pre-cijenjena na osnovi pogrešnih atribucija. Stoga on isti-će da im priznata ostvarenja nisu označila vrhunac su-vremenog mletačkog kiparstva, i to razložno dokazuje poređujući ih, pored ostalog, s Bartolomeom Buonom — glavnim kiparom grada koji već oblikuje svoje cvjet-

nogotičko ruho. Smjerom svoje oštrice na stavove ra-nijih istraživača Wolters kod umanjenog djela Pietra Lambertija uz donatelovske crte ustvrđuje prevagu lo-kalnih motiva; time se, naravno, koristi da otkrije sla-bu nadarenost i konačnu nesamostalnost majstora. Nan-ni di Bartolo zvan Rosso prolazi pak kao najdarovitiji u svojoj grupi, iako mu izraz slabi s odstranjivanjem iz Donatellova kruga u Firenzi. U Mlecima se on očigledno gubi pri gluhom opetovanju stečenih spoznaja, makar uživa veliko povjerenje. Dekoraciju crkve sv. Marka op-lemenio je ljudskim likovima u punom volumenu, a po-nosan na svoju domovinu, potpisuje se na monumen-talnoj grobnici u Veroni. Njome je u mletačku državu unesen nov kompozicioni tip drevnoga zadatka, a k to-me je — kako Wolters drži, radom jednog suradnika — obistinjeno prvo izravnije pozivanje na antičku sta-rinu u čistoj skulpturi. Ako se to zbilo pod dojmom ki-pareva firentinskog školovanja, on je odustao od na-prednih traganja i doskora se utopio u lokalnim navika-ma, moguće čak nametnutim od strane naručilaca. Sli-čno se ponio i Firentinac Niccolo Baroncelli, izvodeći na stare teme nova djela od terakote u Padovi i Vene-ciji. Istodobna ostvarenja lokalnih i pridošlih majstora u Veroni i Vicenzi, pojedinačno također obrađena u knji-



17 Rab, SARKOFAG IZ SAMOSTANA SV. EUFEMIJE
— druga polovina XIV st.

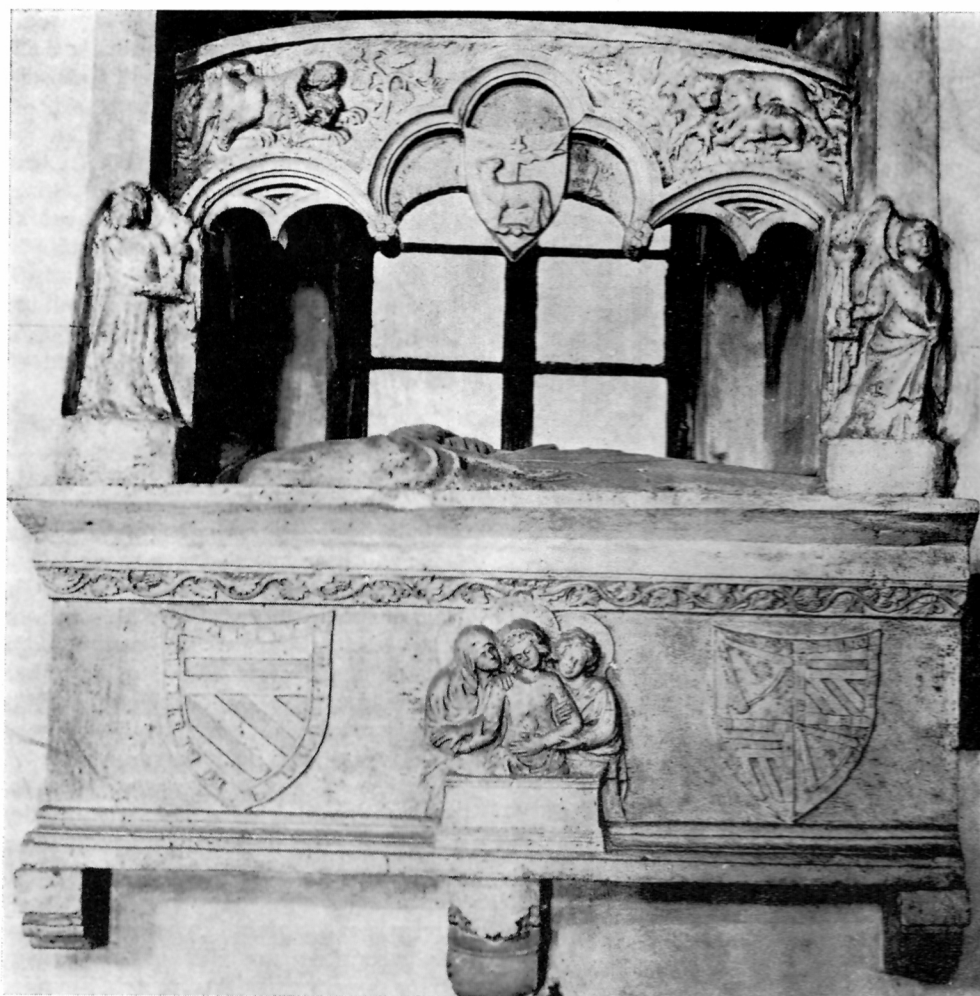
zi, mahom preskaču zanimanje za moderne predodžbe ranorenesansnih posezanja s toskanskih obzorja.

Očigledno se još premoćna škola mletačkih gotičara, okorjela u svojoj arhaičnosti i u kvatročentu, opirala većini novotarija. Izvjesna uporišta sa značenjem općih mjesta stilskog dozrijevanja nalaze se u srodnostima s Jacopom della Quercijom ili s Lorenzom Ghibertijem, dok je Donatellov govor čak iz veće blizine prošao bez odjeka. Jednako postojanu začahurenost mletačka je sredina iskazala prema prekoalpskim umjetnicima i njihovim djelima koja s vremena na vrijeme dospijevahu kao roba za razmjenu u trgovački grad.²⁶ Tamošnje bratovštine kamenara, međutim, opiru se uvozu gotovih djela čak zakonskim zabranama, ali drže vrata otvorena tuđincima koji svojim učlanjenjem u njihova tijela dobivaju građanska prava. Među takvima Wolters pretjerano uzdiže Aegidiusa Gutensteina pripisujući mu djela koja ovaj kipar tvrda dlijeta ne zaslužuje. Govoreći o

načinima društvenog samopotvrđivanja likovnih djelatnika, Wolters naše majstore svodi na jedino ishodište: Šibenik, premda znamo da ih je u ono vrijeme bilo i iz Zadra i Dubrovnika, Splita i Senja itd.²⁷ No zaposleni na sporednim kolosijecima plastičkog oblikovanja, oni ničim osim svojim golim radom ne pridonose usponu onodobnog kiparstva. Temeljeno na radu većine domaćih kamenorezaca, ono je još uvijek izbjegavalo teme sjevernjačke gotike progovorivši kroz specifično svoje zadatke: kićena svetojhraništa, oltarne kipove i najznatnije oltarne pale u obliku plastički razvedenih poliptiha.²⁸ I tu temu su doradili braća dalle Masegne u crkvi sv. Franje u Bologni, da bi ona kroz niz manje uspelih ili rastavljenih cjelina utjelovila najjači napon mletačkog rječnika s ranog kvatročenta u kapeli Mascoli.

²⁷ Usp.: C. Fisković, n. dj. 19/1956.; Isti, *Talijansko jugoslavenski odnosi u likovnim umjetnostima tokom stoljeća*, Eseji, Zagreb 1977, str. 83—87.

²⁸ Od malobrojnih izboja te proizvodnje na tlu Dalmacije najviše pažnje zavređuje poliptih sv. Luke u hvarskoj katedrali kojeg donosim fotografiju. C. Fisković, *Hvarska katedrala*, Split 1976, str. 59, ispravlja ranija mišljenja da je oltar iz XIV st., smatrajući ga djelom prijelaznog gotičko-renesansnog sloga, ali ga datera — po mome sudu — isuviše kasno, u drugu polovicu XV st.



18 Senj, GROBNICA BISKUPA DE CARDINALIBUS — 1392. g.

Uporedo se dovršavala glavina kamenih likova s rubova pročelja i krovništa crkve sv. Marka. Ta bogata dekoracija započeta unatrag tridesetak godina, na žalost, zastrta je tamom s obzirom na pitanje autorstva cjeline i pojedinih skulpturnih članova. Neosporno je pak da su kipove klesali razni, za mletačke prilike vrhunski kipari. Wolters uspijeva izlučiti nekolicinu od njih uglavnom razvrstanih po grupama ostvarenja koja nose izrazito mletačka obilježja s dvojnim lombardskim crtama. Najljepše radove vezuje opet uz imena toskanskih kipara kojih je boravak u Veneciji pouzdano osvjedočen potvrđujući tako neka ranija znanstvena mišljenja i uvođeći u njih reda. Ipak otklanja suradnju Milanca Mattea Raverti na tom zahvatu, kao što mu općenito prikraćuje mletačke izvedbe, a slično se odnosi i prema Nicoli Lambertiju. Ustraje međutim na sudjelovanju ostalih, poimence Nannija di Bartola, Giovannija da Martina. U istom sklopu raspravlja o nizu vrsnih postignuća mletačke skulpture ranog XV stoljeća: kipu Bogorodice s Arsenala, sv. Mihovila s ulaza u groblje itd. do reljefne lunete trga kraj S. Zaccarije, ne opredjeljujući se čvrsto za njihove sporadične atribucije. Ispravno zaključuje da u vezi sa stanjem razvoja mletačkog kiparstva na pragu kvatročenta kiparske popune gotičkoj dekoraciji vanjštine bazilike sv. Marka ne tvore najviši uspon, nego

tek međučin bogat raznovrsnim glasovima. U takvom svjetlu predočuje i kiparska ostvarenja na pročelju crkve Madone dell'Orto, pa pojedine portale drugih crkava na kojima iz cvjetnogotičnog dekora mletačke sintakse izbijaju na toskanski način moćni likovi svetaca.

S tog ciklusa pisac opravdano prelazi na drugu fazu kiparske dorade Duždeve palače, što je obavljena izgradnjom njezinog zapadnog krila. Taj je zahvat obavljen s izričitim stilskim zakašnjenjem, odnosno sa svjesnim oponašanjem starijih dijelova arhitektonskog sklopa na elementima arhitektonske plastike. Cjelini, međutim, pripadaju i neke vrsne skulpture oko kojih je dosadašnja znanstvena literatura prilično lutala. Wolters sad u njima s pravom raspoznaje nagovještaje pa i konačno ustaljivanje renesansnog stila sred Mletaka, a kako se ne slaže s dosadašnjim sudovima o spomenicima, ostavlja ih za predmet razlaganja zadnjih poglavlja. Prije toga osvrće se na nekoliko remek-djela iz tridesetih godina XV stoljeća s kojima je mletačko kiparstvo doživjelo svoje prvo znatnije osuvremenjivanje. Govoreći o njima provodi kudikamo sređeniji, pa i sadržajno sustavniji način izlaganja negoli ga je imao pri oslikavanju trećenta. Stječe se dojam da te metodološke razlike u korist poglavlja o XV stoljeću proizlaze



19 Hvar, RELJEFNI POLIPTIH SV. LUKE
— sredina XV. st.

iz prisnijeg dodira pisca s renesansnim negoli gotičkim, ipak provincijalnim kiparstvom kakvo je pak ono bilo u Venetu, što Wolters nije naglasio. Tako se predstavio znanstvenikom koji izgleda školovan na velikim spomenicima pa su mu kriteriji vrednovanja za postrane pojave u povijesti likovnih umjetnosti manjkavi.

Naravno, na prvo mjesto izbacuje oltar iz kapele Mascoli, iza kojeg se još uvijek krije neznani kipar, prozvan po tom svom ostvarenju. Govoreći o njemu Wolters ističe znalačko rješavanje pokreta ljudskog lika kojim se poglavito bavila onodobna skulptura i pod nazivnikom toskanskog stila na koji ga svodi izražava pozitivno vrednovanje kipova priključujući ih krugu firentinskih plastičara. Staviše, on kipove s oltara — ali ne i ornamentalni okvir — čvršće opredjeljuje uz ličnost L. Ghibertija. Iako iznosi svjedočanstva, o Ghibertijevom dvokratnom boravku u Veneciji, priklanja se mogućnosti da je tri navedena lika izradio neki od njegovih vještih suradnika. Mimo takvih prijedloga iznosi pretpostavku da je oltar s reljefom na antependiju nastao po nacrtu slikara M. Giambonea. Po svemu, dakle, ne razrješava se do kraja problem, ali se opovrgava tvrdnja o čisto mletačkom podrijetlu spomenika, što nam se čini sa-

svim razložnim. Slično se Wolters odnosi prema ostalim skulpturama dosad navedenim u djelu istog majstora. Neke od njih smatra njegovim vlastoručnim djelima, a neke smatra preradama modela pod dlijetom drugih, visoko izučenih stvaralaca. Sve mu to služi kao dokaz o znatnijem uplivu toksanskih kipara na mletačku ranokvatrocentističku sredinu. Na tome gradi svoje protivljenje ustaljenim stavovima o okorjeloj gotičnosti Venecije u susretu s renesansom. Razmatranja dana tim povodom o morfološkoj izgradnji najboljih kipova i zaključivanja koja iz toga izvodi na planu utvrđivanja stilskog uspona na tlu Venecije znatan su doprinos vrednovanju ukupne građe u knjizi.

Prateći čvršču objavu renesanse u Veneciji, Wolters svoja istraživanja usredotočuje na stvaralačku ličnost Bartolomea Buona. Odredivši ga prvi put za umjetnika novog izraza, sustvaraoca južnoevropske umjetnosti XV stoljeća i za sasvim individualnog kipara, on mu osigurava zasluženo mjesto u povijesti rane talijanske renesanse. Do toga dolazi temeljem nekih odlučnih atribucija vrhunskih kipova Venecije majstoru kojeg su dosad nepravedno utapali u bezizražajnu djelatnost radionice njegova oca Giovannija, što je pokrivala dobrani dio nerazlučene, više dekorativne negoli figuralne plastike kićenog grada. Taj kipar je, istini za volju, odavno nazvan glavnim i prvim kiparom zrelog XV stoljeća u Veneciji, ali se to zasnivalo na procjeni količine izrađevina obiteljske radionice u kojoj je mlađem voditelju umanjena uloga i time što su najbolji suvremeni radovi pripisivani strancima. Wolters sada te i ostale povijesno odlučujuće čimbenike važe tako da Bartolomea pomno osvjetljuje u vremnu i prostoru, pa mu razlaže okolnosti rada, prednosti umjetničkog obrazovanja u prometnom žarištu i na poslijetku podvlači vrijednosnu snagu samostalnog izraza. Polazeći u analizi od sigurno potvrđenih radova, ističe im važnost i vrijednost u odnosu na suvremeni razvitak kiparstva i u odnosu na likovne sposobnosti Bartolomea koje iz toga bjelodano proistječu. Nadalje na to nadovezuje neke kipove raznesene iz Mletaka po svjetskim muzejima i zbirkama. Ta mu osovina služi za procjenu znatnog broja vremenski bliskih a stilski srodnih kipova u Veneciji i okolici. Na zanemarujući pri tom smisao lokalnih predaja, Wolters je ocrtao pojavu Bartolomea Buona na planu iskustvenih taložnja u jednoj djelotvornoj sredini, kojoj je sam kipar izbio na čelo u presudnim trenucima uvažavanjem koliko zatečenog toliko i svega onoga što mu sa strana bijaše pruženo na raspolaganje.

Možda je najbitnije u tom spletu Bartolomeove objave u povijesti evropske umjetnosti i na pozornici mletačkog kiparstva 1420—1450. godina upravo pridavanje njegovoj ruci kipova s Palazzo Ducale. Tu Wolters čvrsto zastupa mišljenje da je ovaj kipar izradio čuveni reljef Salamonova suda na sjeverozapadnom uglu građevine. I to dokazuje postupnim otklanjanjem ranijih mišljenja kroz brižljivu komparativnu analizu, kojom se opet vraća na Bartolomea. Usporedo, reljefnu skupinu opravdano označuje renesansnim, a ne više gotičkim djelom; smatra da je utjecala čak na Donatella. Suglasno uloženoj trudu na dokazivanju tih postavki, one se čine prihvatljive pri čitanju knjige, pa je više pitanje, nakon što su objavljene, da li će se netko upućeni s podjednako opširnom aparaturom — kojom se izvan

Venecije ne može raspolagati — suprotstaviti Woltersovoj metodi i iznuđenim zaključcima. Bez obzira na to, može se zamijetiti da pisac nove knjige u opus Bartolomea Buona nešto suzdržanije uključuje kipove s Porta della Carta kojima se redovito baratalo pri procjeni kiparevih vrijednosti. Wolters' mu bezuvjetno pridaje sjedeći lik Pravde, a njemu zbližava kip Milosrđa sa Scuole Grande di S. Marco. Pri opisu ostalih kiparskih figuralnih djela s te dvije građevine zadovoljava se navođenjem dosadašnjih mišljenja, ali se ne priklanja nijednom od mogućih rješenja: znači da problem ostavlja otvorenim. Na sličan način piše o nizu kipova koji vremenski i stilski pripadaju četvrtom i petom desetljeću kvatrocenta.

Za nas su ova završna razmatranja posebno važna — prosto stoga što je iz prilika o kojima je riječ i koje se iznose u novome svjetlu izravno izišao naš Juraj Matejev zvan Dalmatinac. Wolters, međutim, nije uspio iznaći nijedan novi momenat koji bi bio bitan za povijesni Jurjev boravak u Veneciji, no nije mimoišao da spomene majstora u skupini vrsnijih pregatelja s obzora o kojima je pisao. Prije svega, dakle, osvrnut ćemo se na to a da ne povlačimo dublje zaključke o naravi Woltersova pristupa stanovitim temama i o načinu pisanja. Spominjući Jurja na nekoliko mjesta — začudnom upornošću uvijek pod iskrivljenim imenom Orsini — on ga izvodi iz dometa Bartolomea Buona, što je donekle prihvatljivo, jer se i sva nastojanja naših istraživača za pročišćavanjem zagonetki Jurjeva školovanja nisu uspjela pomaknuti s općenite postavke da je Zadrani stasao unutar ili bar pokraj dotične mletačke radionice. Razlozi tome mišljenju su višestрани, pa ih uvažava i Wolters kad uzgred podržava prijedlog da se Jurju pridaju likovi anđela grbonoša na Porti della Carta. Otklanja, međutim, mogućnost da je Juraj isklesao kipove Fortezze i Temperanze na istome portalu — što su nedavno pokušali dokazati,²⁹ a od ostalih mletačkih spomenika na kojima se htjelo vidjeti dlijeto našeg majstora,³⁰ priznaje jedino prijedlog u vezi s reljefom sv. Grgura.³¹ Naposlijetku Wolters Matejevu ipak pridaje jedan novi spomenik: krstionički zdenac iz crkve San Giovanni in Bragora.³² Ne zalazeći ovom prigodom u te atributivne probleme, izgleda nam da se u načinu procjene umjetničke nadarenosti i vrsnoće rada Jurja Dalmatinca ipak raskriva jedan promašaj methodske naravi. Slutimo da je Wolters neminovno osjetio likovnu, a donekle i stilsku

blizinu našeg majstora s Bartolomeom Buon u onom liku kako ga je sada sam uzdigao. Međutim, kako bi plastičnije istakao mletačkog kipara, on je možda i nesvjesno rušio vrijednost njegovog nastavljača, što je Juraj bio u smislu vremena, kakvoće izraza, pa čak i stila rada. Takvo je posredovanje bilo sasvim nepotrebno, jer izbacivanjem Dalmatinca s pozornice mješovitog gotičko-renesansnog stila u mletačkom kulturnom okružju umanjila se vrijednost ciklusa u cjelini. Čini nam se, naime, da je Wolters morao osjetiti kako Bartolomeo Buon i Juraj Matejev stilski ocrtavaju zajednički rast bloka regionalnog kiparstva uz os gotičkog dozrijevanja do formalnog presretanja renesanse ne samo kao vanjske sastavnice, pa se nadopunjavaju unatoč tome što se i razdvajaju svaki ponesen osobenom stvaralačkom snagom i plastičarskom vještinom. Jednako tako površno utvrđuje da je arhitektonski način Bartolomeova izlaganja s Porte della Carta proživio na djelima našeg majstora u Šibeniku i Ankoni. Ako je za procjenu sloga ankonskog portala sv. Franje to približno točno, za ostvarenja u Šibeniku bez izravnih preuzimanja teme, a i motiva trebalo je dati detaljnije obrazloženje. Sasvim je pak neusvojiva olaka izreka da je »kapela Orsini uz trogirsku katedralu izvedena i ukrašena od 1469. god. pod vodstvom Jurja Dalmatinca i još uvijek zagonetnog Nikole Fiorentinca«. Takva pak tvrdnja dovodi u sumnju ukupno Woltersovo pisanje i o mletačkoj umjetnosti XV stoljeća, jer je on to ostvarenje vidio, a unatoč tome Jurja predstavlja sljedbenikom Buonovih. Primiti to za ozbiljno, značilo bi da povjesničar umjetnosti koji stoji iza takvog objašnjenja nije shvatio ni polazišta ni domete jednog kipara za kojeg veli da je ovladao stilom »bez sposobnosti da ga mijenja«. Isto tako pogrešno Wolters drži da je uz Jurja i zajedno s njime djelovao Nikola Fiorentinac. Pitanje je pak u kakvom je to »stilski prisnom odnosu« mletački reljef Salomonova suda s reljefom Krunjenja Bogorodice u luneti začelnog zida trogirske kapele, kad znamo da je prvi izvjesno ranorenesansni rad mletačkog kipara, a drugi zrelorenesansni rad Toskanca udomljenog u Dalmaciji.

Takve stavke, ma koliko bile za osudu ne trebaju nas dublje odvlačiti od važnijih razmatranja. Do njih dolazimo upravo zato što nam je Wolters dao izgrađenu sliku razvoja kiparstva u jednoj stvarno jačoj sredini s kojom su naša primorja ostvarivala stoljetne veze. Ostavimo li po strani pogreške koje su se piscu potkrale pri tumačenju velikih pojava kao što je djelo Jurja Dalmatinca, njegov tekst nam pomaže da utvrdimo odnos stanja kiparstva prve polovine XV stoljeća u Veneciji naspram stanjima u Dalmaciji i Istri. Budući da sve te regije pripadaju jedinstvenoj cjelini jadranskog prostora i njegove osebuje kulturne povijesti, ova knjiga je već i po tome značajna za našu povijest umjetnosti. Ona raskriva samo jednu polutku razvoja, a unatoč svojim slabostima nije dala ni naslutiti težnju za objedinjavanjem dviju strana istoga mora. Odnosi među njegovim obalama na planu povijesti gotičkog kiparstva sada se iskazuju kudikamo složeniji negoli se prikazivahu u cvrpskoj znanosti.

Sliku tih odnosa za XIV stoljeće uglavnom smo ocrtali, a oni su tijekom prve polovine narednog stoljeća bili još zanimljiviji. Prije svega na osnovi nedostatnog

²⁹ I. Chiappini di Sorio, *Proposte e precisazioni per Giorgio da Sebenico*, Notizie da Palazzo Albani — 3/II, Urbino 1973, pag. 18—26.

³⁰ Vidi u knjizi tekst na stranama 123, 124, 129. i kataloške jedinice br. 181, 194, 240, 247 i 251 s navedenom literaturom.

³¹ C. Fisković, *Prilog Jurju Dalmatincu*, Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 15/1963, str. 36—45; Wolters, međutim, ne obrađuje reljef u svojoj knjizi, možda držeći da je nastao nakon 1460. godine. Čini se pak da bi reljef uistinu mogao biti znatno kasniji, jer nosi neke čak činkvecentističke značajke.

³² Vidi Woltersov katalog pod brojem 196 na str. 257. Sličnost s Jurjevim krstioničkim zdencom u Šibeniku postoji, pa su na nju upozoravali i ostali pisci koji su pisali o mletačkom spomeniku, ali se nitko dosad nije usudio da ga izravno pripíše Jurju Matejevu. Unatoč tome što je modelacija tamošnjih puta na podanku zdjele znatno mekša negoli kod nekih drugih Jurjevih radova, postoje pojedinosti obrade koje učvršćuju Woltersovu pretpostavku. Vjerojatno je Juraj u Veneciji mlađi i bliži tamošnjoj kiparskoj školi klesao s manje odlučnosti negoli u svojoj zreloj, dalmatinskoj fazi.

broja izravnih prodora mletačkog kiparstva na balkansko priobalje očigledna je mjera njihove međusobne nezavisnosti. Nju oslikava dalmatinska gotika koja crpi nadahnuća s nekoliko izvorišta susjedne Italije, a ne samo iz Venecije odakle prima tek slabe majstore gotovo beznačajne za stilski razvitak. Čitav niz primjera tome u potvrdu već je obrađen u našoj znanosti a i Woltersovim tvrdnjama pojačava se dojam o samosvojnem usponu gotičke plastičke misli i djelovanja u gradovima od Kotora do Senja. Mletački doprinos u tim rasponima odista je malen, pa je svako navođenje sada suvišno. Postoje, međutim, i stanovite od Woltersa neuočene uporednosti po kojima svaka od cjelina što nas zanimaju otkriva posebno svoje lice i naličje. Tako je očigledno približno istorodno značenje pojava Bartolomea Buona u gradu vrh Jadrana i Jurja Dalmatinca u srednjim i do-

njojadranskim gradovima. Oba se velikana očituju kao kameni međaši u odnosu na proteklo razdoblje i kao pobornici novog smjera umjetničkog oblikovanja s natruhama konvencionalne renesanse u njihovu izrazu. Važno je, naposljetku, uočiti da je zapadna obala Istre, itekako podložna Veneciji, ostvarila dodir s renesansnim prizivanjem na antiku 1450-ih godina, i to mimo mletačkog kiparstva koje je napajalo izbojima svoje cvjetne gotike. Slično se, uostalom, zbivalo i u Dalmaciji ne samo preko Jurjeve osobenosti nego preko umjetnika koje Wolters, na žalost, nije uspio spoznati: pomenice Nikole Firentinca kojeg on gotovo ne priznaje. O svemu tome, a i mnogim drugim stavkama moći će se razglabati s novom knjigom u rukama, pa je zato možemo primiti i kao poticaj za dalji rad na izučavanju gotičkog kiparstva u jadranskom podneblju.