

## ZA JURJA MATIJEVA I VENECIJU

Igor Fisković

UDK (726+728):73(497.13)

„16”

Izvorni znanstveni rad

Igor Fisković

Filozofski fakultet, Zagreb

U sklopu osvjetljavanja umjetničkog značaja i značenja Jurja Matijeva Dalmatinca, autor prati i otkriva dodire između njegovih ostvarenja i venecijanske umjetničke baštine. Ujedno ispravlja dosadašnja uvjerenja o novatorskoj ulozi majstora pri preuređenju svetišta šibenske katedrale. Upozoravajući na povijesne razloge i uvjete toga pothvata odbija predusudnost stilskih nastojanja umjetničkog izvođača radova i glavnog projektanta. Sa tih polazišta objašnjava nadalje niz skulpturalnih motiva u odvijanju druge faze te gradnje. U rasponu od čuvenog vijenca ljudskih glava s apsida, preko putta koji nosi posvetni natpis do krstionice i grobnice biskupa Šizgorića, utvrđuje koliko je i Dalmatinčev dodir s antičkom bio određen venecijanskim tradicijama. Stoga se zalaže za objektivnije vrednovanje tih komponenti u djelu vodećeg hrvatskog graditelja i kipara iz 15. stoljeća.

Razložitome pitanju o vezama Jurja Matijeva Dalmatinca s Venecijom odgovarali su brojni povjesničari umjetnosti, gotovo svi koji su o hrvatskome umjetniku uopće pisali. To je posve razumljivo s obzirom da su prva njegova povijesna javljanja, pa susljedno i počeci djelovanja vezani za vrhjadranski grad, onda priznavan za jednu od metropola umjetničkog razvoja na Sredozemlju. U prebogatoj njenoj baštini iz 15. stoljeća se na nizu mjesta nastojalo prepoznati Jurjeve tragove ili djela, ali je na kraju izostalo uvjerljivo potvrđenih izravnih njegovih osvjeđenja, a nijedan od niza zanimljivih prijedloga nije višeglasno ni usvojen od stručnjaka. Ujedno se u ukupnom njegovome radu neminovno priznavalo okvirno potpadanje pod mletački utjecaj, premda su pri prepoznavanju mogućih ishodišta zauzimana prilično suprostavljena mišljenja. I bez uvodnih nabiranja, koja ionako donose srodni osvrti, mora se naglasiti pretežnu otvorenost neslaganja koja samo utvrđuje korjenitost problema. Prinosim mu stoga neka zapažanja s ciljem opovrgavanja nametnute nužde traganja za porijeklom Jurjeva izraza izvan mletačkog likovnog podneblja, što je smjerala dubljem mijenjanju i njegovih doskorašnjih stilskih određenja.

Samo se po sebi pak razumije da oslanjanje Jurja Dalmatinca na umjetnička iskustva sredine u kojoj je nedvojbeno bio izgradio svoj izraz, treba tražiti poglavito u ranijim njegovim radovima. Zato se ponovno okrećemo Šibeniku, točnije drugoj

fazi izgradnje stolne crkve na kojoj se Matijev godine 1441. pojavio pod poznatim okolnostima kao priznati iiskusni majstor.<sup>1</sup> Budući da sam o povijesnome spletu njegova vođenja tog gradilišta već opširno pisao, ovdje bih razložio neke strane likovne problematike tih sigurnih umjetnikovih početaka. Još određenije, naime, upozoravam koliko i kako su ta djela opečaćena mletačkim predajama što nipošto ne znači da su stilski obvezatno retardirana.<sup>2</sup> Venecija je zasigurno upravo u vrijeme Jurjevih tamošnjih bavljenja bila jedno od najživljih zapadnoevrpskih poprišta razmjene umjetničkih spoznaja, grad kojem su hrlili najbolji moderni stvaraoci i čiji su bogati stanovnici na toj osnovi gradili svoj prestiž, ne zanemarujući, međutim, ni znatne samosvojnosti vlastite sredine.<sup>3</sup> Unatoč dodira s najnaprednijim strujanjima nisu se odricali mnogih jakih svojih tradicija među kojima je gotički ukus bio dominantan u najzrelijim svojim inačicama. Ali su tekovine renesansnog buđenja navrijeme bile dostupne i lokalnim stvaraocima, tradicionalno još zakrivanim pod radioničkim djelatnostima, kako je to društvenim shvaćanjima i političkoj oligarhiji trgovačkog središta najbolje odgovaralo.<sup>4</sup> Iz tog okružja potekla je i Jurjeva stvaralačka živost s dostatnom osobnom snagom da se izvan grada svojem kiparsko-graditeljskog obrazovanja nametne kao poduzetni i sposobni prvak djelatnosti. Međutim, u Veneciji je bujnost zbivanja kudikamo lakše zakrivala njegovu neospornu nadarenost, pa nas ne mora čuditi ako mu umijeće, u svojoj prosječnosti svedeno gotovo na razinu zanata, ne bijaše osobito priznato istaknutijom nekom narudžbom.<sup>5</sup> Ona je izmakla i tada u gradu nazočnima, mnogo većim majstorima,

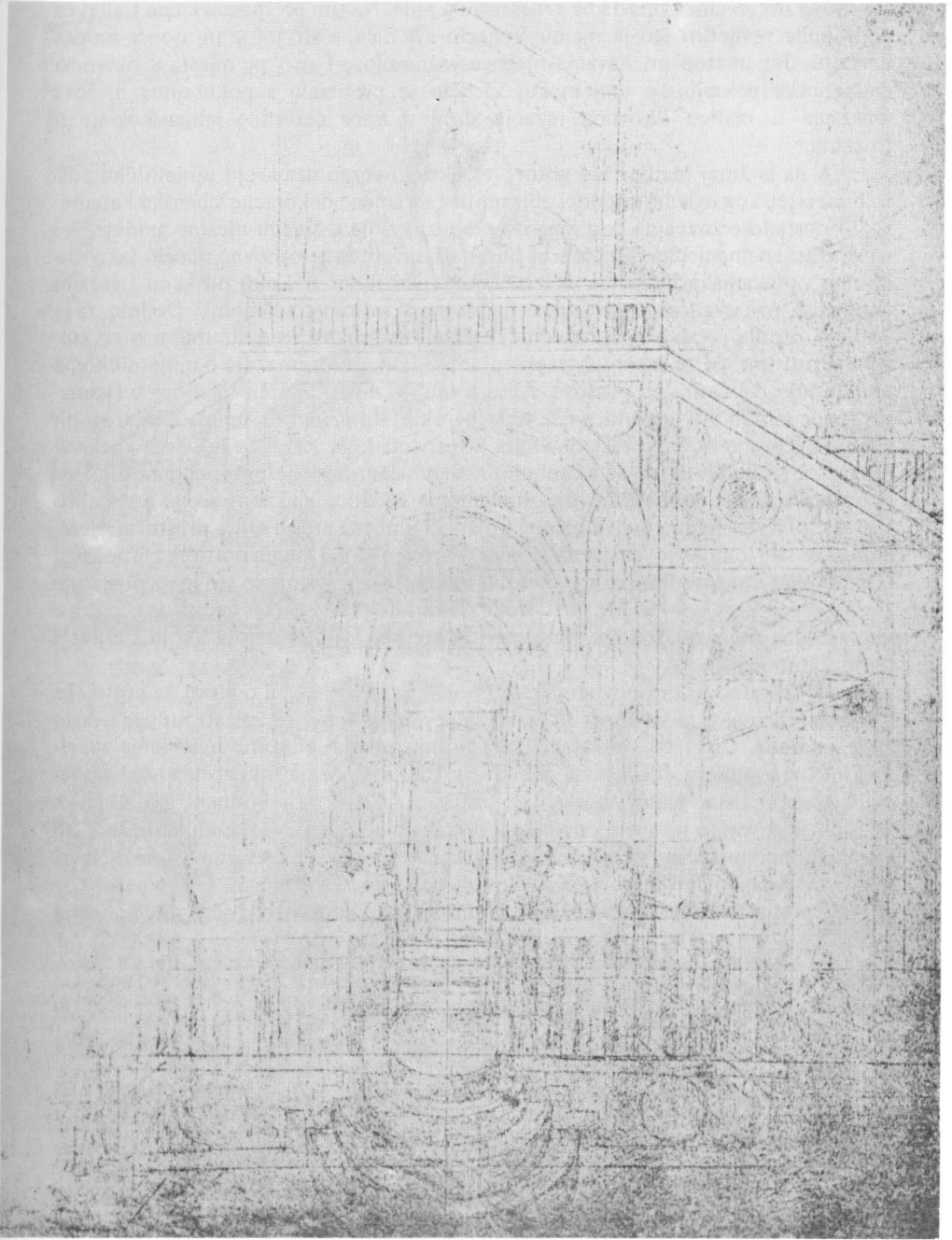
1 Najpotpunija, pa još uvijek i temeljna studija za analizu spomenika iz prve faze rada Jurja Matijeva Dalmatinca je: *D. Frey*, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalfpflege* – VI, Wien 1913. Pri citiranju koristim šapirografirani prijevod izdan prilikom Simpozija o Jurju 1975. godine u Šibeniku.

2 I u najnovijim osvrtima na J. Dalmatinca suvišno se prosljeđuje svojevrсни spor sa stanovitim uvjerenjima Ljuba Karamana koja su – nezavisno o svim velikim njegovim zaslugama za hrvatsku povijesno-umjetničku misao – ipak prilično nadvladana, te ne bi trebala činiti nepremostivu zapreku u modernijem vrednovanju umjetnika. Da se to jednom razjasni podsjetio bih da je *Lj. Karaman* u sinteznom svojem Pregledu umjetnosti u Dalmaciji unatrag 35 godina, zadržavši tezu o tri pravca širenja gotike (na žalost sa slabim pomacima prema sadržaju svoje stare knjige o umjetnosti 15-16. stoljeća u Dalmaciji, nastale prije prekretnih spoznaja drugih istraživača), istaknuo Jurja kao nosioca mletačke struje gotico-fiorita: „Majstor Juraj velik i po širini i po jačini svojeg talenta. . . bi figurirao u svakom udžbeniku historije umjetnosti da nije, uglavnom, djelovao u zabačenoj pokrajini i da nije zapravo posljednji sjajni predstavnik kasne gotike, koja u to vrijeme izumire” (str. 53.) Taj navod odaje i suštinu problema: u ono vrijeme se čitavo umjetničko stvaralaštvo Venecije 15. stoljeća tako slabo procjenjivalo kao suprotnost toskanskome napretku, a Karaman je tome dodao i svoju tezu o konzervativizmu dalmatinske sredine, vezujući Jurja prvenstveno uz perifernu izričajnost. No na tome nisu sva pitanja okovana, budući da su temeljito mijenjana shvaćanja o Veneciji u usponu quattrocenta, što temeljito okreće i procjene Jurjeva djela, ostavljajući po strani Karamanova zapažanja s većinom nipošto nezanimljivih opaski.

3 Usp.: *A. Chastel*, *Renaissance Meridionale*, Paris 1965, i dr.

4 Usp.: *F. Brunello*, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e Rinascimento*, Vicenza 1980.

5 Naš se umjetnik u Veneciji najčešće i najlakše uklapa u izvedbu Porta della Carta, ali još uvijek bez očiglednog raspoznavanja osobnog udjela pri projektiranju ili izdvajanju vlastoručnih kiparskih radova. Držeći to posljedicom umjetničkog stvaranja u venecijanskim kamenarskim botegama ne osvrćem se na pitanja pitanja kako ih je novija literatura postavljala. Nastojanje pak da mu se izravno mjestimice pripišu projekat ili izvedba Arca, a češće čitavog Andita Foscari, prema davnoj i često provjeravanoj, odnedavno opet odlučnije svojatanoj zamisli H. Folnesicsa, također mi se ne čine dovoljno uvjerljiva. Valja



Perspektiva crkvene gradevine iz albuma J. Bellinija

pogotovo dolazećim zvijezdama renesansnog stila. Na tim pretpostavkama trebat će detaljnije osvijetliti što je njemu Venecija sve dala, a što joj je on uopće mogao uzvratiti. Jer unatoč priznavanja njegove važne uloge i visokog mjesta u okvirima dalmatinske pokrajinske umjetnosti, zacijelo se pretjeralo s pokušajima njegova umetanja u maticu likovnog razvoja druge i treće četvrtine talijanskog quattrocenta.<sup>6</sup>

A da je Juraj Matijev bio gotovo eklektički vezan uza svoju umjetničku postojbinu svjetskog ugleda, svjedoči zbir motiva s kamene dekoracije šibenske katedrale što postadoše značajna crta njegova prepoznavanja u slijedu njezine gradnje pa i na drugim spomenicima. Suvišno bi bilo naglašavati da je osnovno načelo tako raskošnog optakanja arhitekture s izražajnom plastikom u kojoj odskaču figuralni čimbenici, nadasve skopčano s venecijanskom likovnom tradicijom.<sup>7</sup> Doduše, ta je tradicija otprije već postajala zajednička i istočnojadranskome tlu unutar istog kulturnog prostora pa se Juraj uspješnije uklopio u uvriježene nazore o umjetničkome oblikovanju dalmatinskih gradova. Ali u trenutku dolaska, premda rođen u Dalmaciji, on je morao biti opsjednut više venecijanskim sinteznim viđenjima i duhu svojih učenja negoli područnim razjedinjenim iskustvima koje teško da je svjesno odmah uvažavao, a kamoli da im se s osobnim nadahnućem bezuvjetno podvrgavao.<sup>8</sup> Sustav razrade ljuske arhitekture na primljenome zadatku, dakako, tek je mogla biti više stvar njegove volje, individualnog htijenja i umijeća negoli samo prostorno rješenje crkve. Jer ono je prvenstveno ovisilo o prohtjevima i mogućnostima naručilaca, bilo podvrgnuto rasuđivanju crkvenih i gradskih otaca, pogotovo što je uz povećane troškove zahtijevalo i rušenje postojećih gradnja te preuređenje urbanističkog tkiva na važnome položaju između gradskog trga i vrata, kneževa dvora i stolne crkve s biskupskom palačom.<sup>9</sup>

Neophodno je tim povodom dati i potanja razjašnjenja u odnosu na postojeće interpretacije zahvata s kojima se u više smjerova prenapreglo isticati zasluge uvaženog graditelja. Čitav taj zahvat dograđivanja katedrale, odnosno mijenjanje začelnog njenog svetišta, naime, nastoji se pripisati novatorskoj invenciji arhitekta.<sup>10</sup> Obično se govori o njegovoj odlučnosti da se kao došljak od povjerenja iskaže u što punijem naponu svojeg stvaralačkog umijeća, a zaboravlja na stvarne uvjete djelovanja. S osvrtnom na njih teško bi pak bilo i zamisliti da su Šibenčani, onako nespokojni radi propusta i greški dotadašnjih graditelja koji ne udovoljavahu niti njihovim

Ipak naglasiti da su utoliko suvišna i nadmetanja oko te atribucije među našim stručnjacima (Kečkemet-Ivančević), jer su Folnesicev prijedlog provjeravali odreda svi oni koji su se doticali Jurja u istraživanjima, ali su je uslijed prevladavajućih rezervi mimoilazili ili prešućivali.

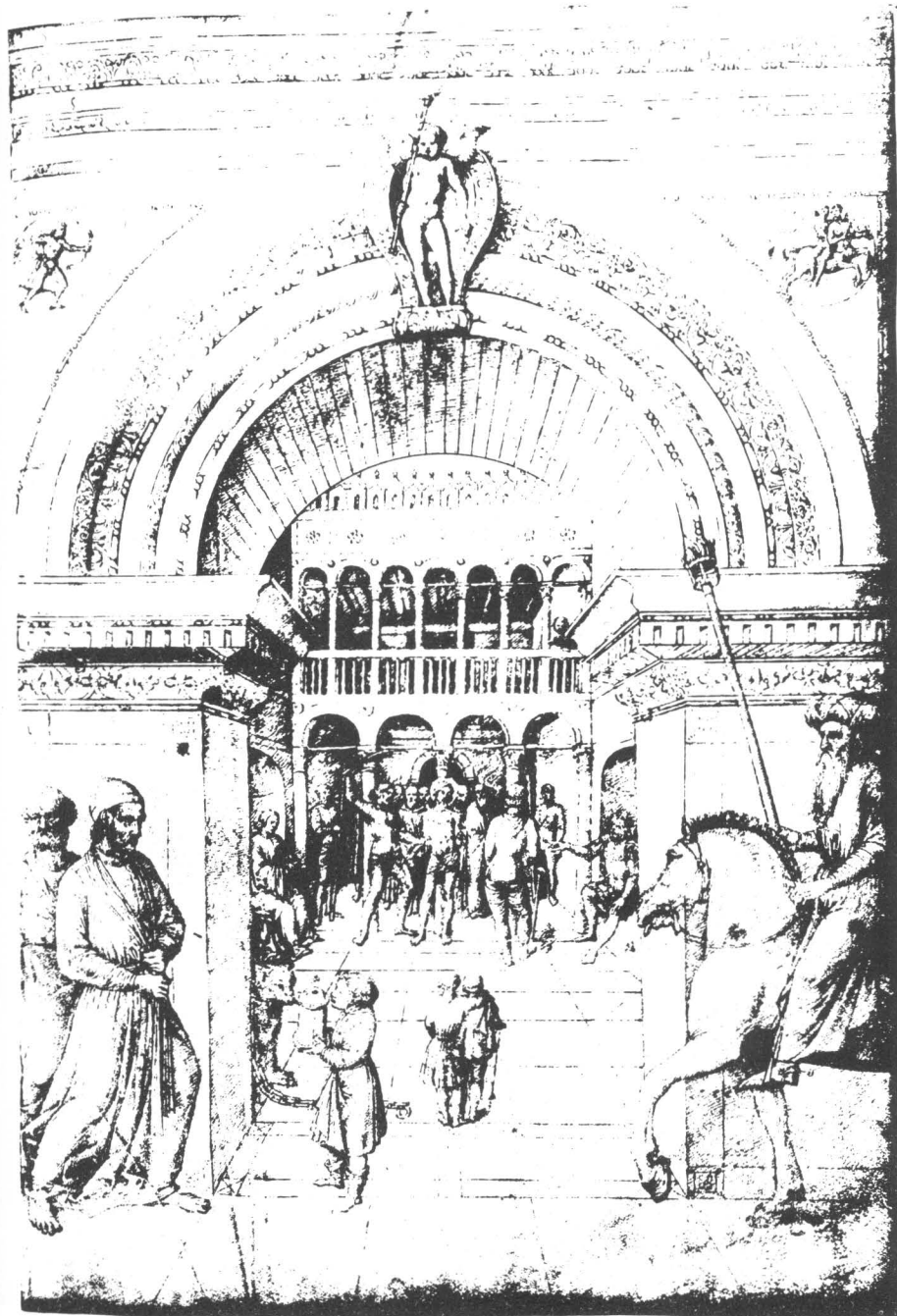
<sup>6</sup> Tako nadasve R. Ivančević u radnjama koje su sticajem suprotstavljenih stanovišta djelom i predmet osvrta ovoga teksta. Vidi dalje.

<sup>7</sup> Vidi: *J. White*, *Art and Architecture in Italy: 1250-1400*, Baltimore 1966. i druge knjige navedene u ovoj radnji.

<sup>8</sup> Sa saznanjem da je utjecaj sredine ipak važan faktor pri definiranju izraza starih majstora, ne briše se u potpunosti ta teza starijih naših istraživača, ali se u slučaju Jurja Dalmatinca ističe znatnije individualno prerastanje tih uvjeta: *C. Fisković*, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963.

<sup>9</sup> Vidi dokumente koje je V. Molé objavio u dodatku cit. dj. D. Freya uz ostalu poznatu arhivsku građu o tim pitanjima. Posebno i *S. Grubišić*, *Šibenik kroz stoljeća*. Šibenik.

<sup>10</sup> Uglavnom tako sve do sinteznog prikaza *I. Matejčić*, *Juraj Dalmatinac u Likovnoj Enciklopediji Jugoslavije I/1986.*, str. 712.



Crtež iz albuma Jacopa Bellinija

zahtjevima o svrsihodnosti građevine,<sup>11</sup> bezrezervno prepustili novome majstoru sveukupnu zamisao i razradu velikog pothvata. Taj bijaše potanko uvjetovan onime što se u unutrašnjem prostoru htjelo dobiti, a logično je svemu priključena i građevna simbolika predočiva iznutra i izvana. Mnogo je, dakle, ovisilo o zamisli crkvenih i općinskih glavara koji su u Jurju Matijevu vidjeli poglavito sposobnog izvođača, možda prije poslanog od Serenissime negoli izabranog od samih Šibenčana.<sup>12</sup> Utoliko bi još teže bilo povjerovati da su mu radi pukog omogućavanja izlaganja svežih stilskih zamisli, koje je on nosio sa željom da ih iskali i time sebe potvrdi u umjetničkom smislu, odobrili još i rušenje dijelova kneževa dvora uz premještanje važne gradske, ulice u doba kad ionako bijahu nestrpljivi zbog odugovlačenja osposobljavanja stolne crkve.<sup>13</sup>

S ciljem vraćanja saznanja u neke stvarnije okvire, pa i na znanstvene razine, valjalo bi prvobitno uvažiti ondašnje povijesne prilike maloga grada obuzetog uzdizanjem potvrda svojeg samopouzdanja. Među njima mora da su novostečene povlastice šibenske biskupije za potrebe svećeničkog kora izravno uvjetovale arhitektonsko-prostorne preinake u tlocrtu već ranije omeđene crkve.<sup>14</sup> Naime, tadašnji biskup Juraj Šižgorić, toliko zaslužan za gradnju stolnice, potaknuo je proširenje njenog predoltarja radi mogućnosti uzveličavanja obreda i svećanih činova oko netom priznatoga prava kanonika u povećanju njihova zbora.<sup>15</sup> U pozadini toga, naravno, bilo je revno nastojanje za uzdizanjem časti biskupije koja se teško i razmjerno kasno izborila, pa je najkasnije u Dalmaciji priskrbila i svoje dolično obredno sjelo. Budući da je sve to predstavljalo ne samo crkveni, nego i općedruštveni dobitak za Šibenčane, razumljivo je potaknulo od svih podržane promjene u ustrojstvu katedralnog prezbiterija, tj. prostorno njegovo stepenasto uređenje s uvučenim krilima poput križišta, te povlačenje svetišta k istoku radi dobivanja na unutrašnjoj prostornosti obrednih mjesta.<sup>16</sup> Ukupni poredak dijelova tlocrtno raščlanjenih, a visinski uslojenih unutar čitavog novoustrojenog križišta, pod tada predviđenom i kupolom, potpuno je odgovarao novouvedenim službama, makar je i kasnije dopu-

<sup>11</sup> *D. Frey*, n. dj., str. 132 i d. Vidi i: *M. Montani*, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb 1967, str. 7-17: Osim što je Juraj prvo uzet u službu na kraći probni rok, pruživši unaprijed opsežnu dokumentaciju izvedbe, raščlanjenost i slikovitost njegova projekta zacijelo ne bi bila odobrena od onih koji dotad zamjerahu sve troškove oko kamenog uresa, da nova cjelina nije odgovarala i novoprogramiranim sadržajima svetišta.

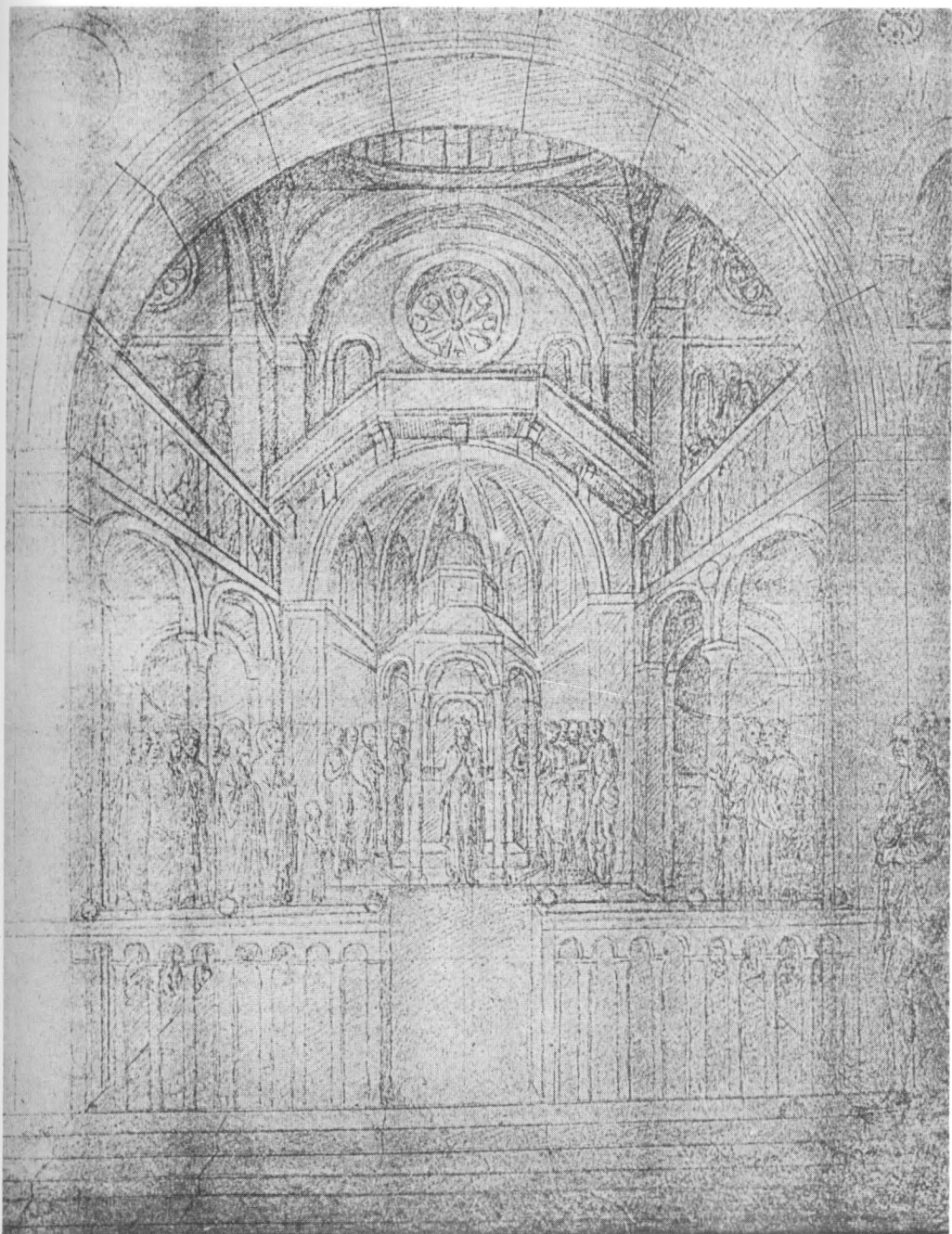
<sup>12</sup> Dosad, senaime, nije uspjelo proniknuti čijim posredstvom i na koji način su Šibenčani uopće doznali za Jurja i došli do njega, pa se umjesnom čini takva pretpostavka M. Murara u Zborniku sa simpozija povodom 500-obljetnice smrti J. Dalmatinca – dalje: Radovi Instituta pov. umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu 3-6, Zagreb 1982, str. 67-68.

<sup>13</sup> O stanju uoči Jurjeva dolaska vidi: *I. Fisković*, Uz proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku, Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske 13, Novi Sad 1977, str. 71-89. s pregledom literature i dokumenata.

<sup>14</sup> O tome: *J. Soldo*, Crkvene prilike u Šibeniku u 15. stoljeću, Radovi Inst. pov. umj. 3-6/1982, str. 108-116.

<sup>15</sup> Vidi: *D. Farlati*, Illyrici sacri – IV, Venezia 1769. O tome pišem više u članku u Radovima Instituta za povijest umjetnosti 1988.

<sup>16</sup> Obično se previda da je i stara stolnica građena od 1432. godine po tradicionalnoj shemi gotičke bazilike lombardskog tipa imala pseudo-transept, budući da joj je pretposljednji prijašnji travej, inače ulazni s bočnim portalom, širi od ostalih. Prateći pak linije komunikacijske mreže grada, može se zaključiti da je staro svetište sezalo do početka sadašnjeg, odnosno da je građevina produžena upravo za dubinu novoga kora umetanje kojeg je nametnuto novim funkcijama.



Crtež svetišta crkve iz albuma J. Bellinija

njavan. Prema svemu je i značajno Jurjevo posredovanje nužno bilo sadržajno unaprijed zacrtano, a s obzirom na jasne zahtjeve programa lakše je urodilo pozorničkim učinkom koji odgovaraše uzveličavanju liturgijskih ceremonija oko oltara, posebice unutar kora. Točna je k tome davna povijesno-umjetnička prosudba da „arhitektonsko-prostorna kompozicija enterieura nije računala toliko na kupolu kao centar, koliko na sliku svetišta u njegovoj cjelokupnosti”.<sup>17</sup>

Uz očitavanje povoda preuređenja ili naglašavanje izravnih uzroka Jurjeva zahvata na šibenskoj katedrali, korisno se podsjetiti drugovrsnih mogućih tj. najbližih likovnih izvora za taj projekat. O tome sam drugdje opširnije izvijestio,<sup>18</sup> pa ću ukratko ponoviti uvjerenje da su mu pri umjetničkom razrješavanju složenog zadatka i oblikovanju cjelovite zamisli pomogli tuđi nacrti, srećom svima još danas dostupni. S tom pretpostavkom ponovno skrećem pažnju na čuvena dva bloka crteža Jacopa Bellinija, slikara kojemu se čak više od kreativno-likovne pamti uloga umjetničkog učitelja.<sup>19</sup> Budući da se kao rođeni Mlečanin prvi put spominje 1423. godine u Firenci, te da uglavnom u zavičajnoj sredini živi do 1471. godine, lako je podudarnosti zamijećene između njegovih crteža i Jurjevih djela i povijesno smatrati uvjerljivim.<sup>20</sup> Premda mnogo obuhvatniji u zbiru različitih zanimljivih tema i motiva, primarno se razlažu u preuzetim kompozicijskim rješenjima. Neka od njih su toliko uputna za Jurjeve najveće projekte da se stiče dojam kako su izravno preuzeti, gotovo istrgnuti iz bloka crteža koje su onda koristili mnogi umjetnici, te uz odgovarajuću doradu graditeljski ostvareni u Šibeniku. Takav je ponajviše niz od četiri perspektive koje objavljujem sa shematskim prikazom unutrašnjeg pogleda na šibensku katedralu.<sup>21</sup> Primarno je na njima slaganje podova u više razina sa aksijalno sprovedenim stubištima među kojima je naglašeno polukružno, kakvo sretamo u Šibeniku. A visoko gore nadima se bačvasti svod u kombinaciji s kupolom nad križištem na lukovima koji potenciraju visinsku dimenziju susljednu katedralnoj gradnji. I izvori svjetala visoko se dižu, bilo kao vitki prozori bilo kao roze- te u začelju, što je sve prepoznatljivo na idejnom Jurjevom ostvarenju. Bočne apside s nišama i međupilastrima također se javljaju, a pogotovo ogradice kora u sukladno- me razmještaju, pa galerijski prolazi ili viseće stube, čak i kružne propovjedaonice na golemim kapitelima oblikovanim poput bokora lišća nad okruglim stupovima. Nužno je k tome odmah spoznati da su odreda svi ti činioци bili otprve predviđeni, ali su postupno tek rađeni u dugome tijeku rasta katedrale. Nadahnucе je nedvojbeno u počelu i odabiru, ali je s jedinstveno strožim poretkom podvrgnuto mogućnostima građenja i načelima prostornog razlaganja zadanog sadržajem šibenskog svetišta.

<sup>17</sup> *D. Frey*, n. dj. (prijevod), str. 54.

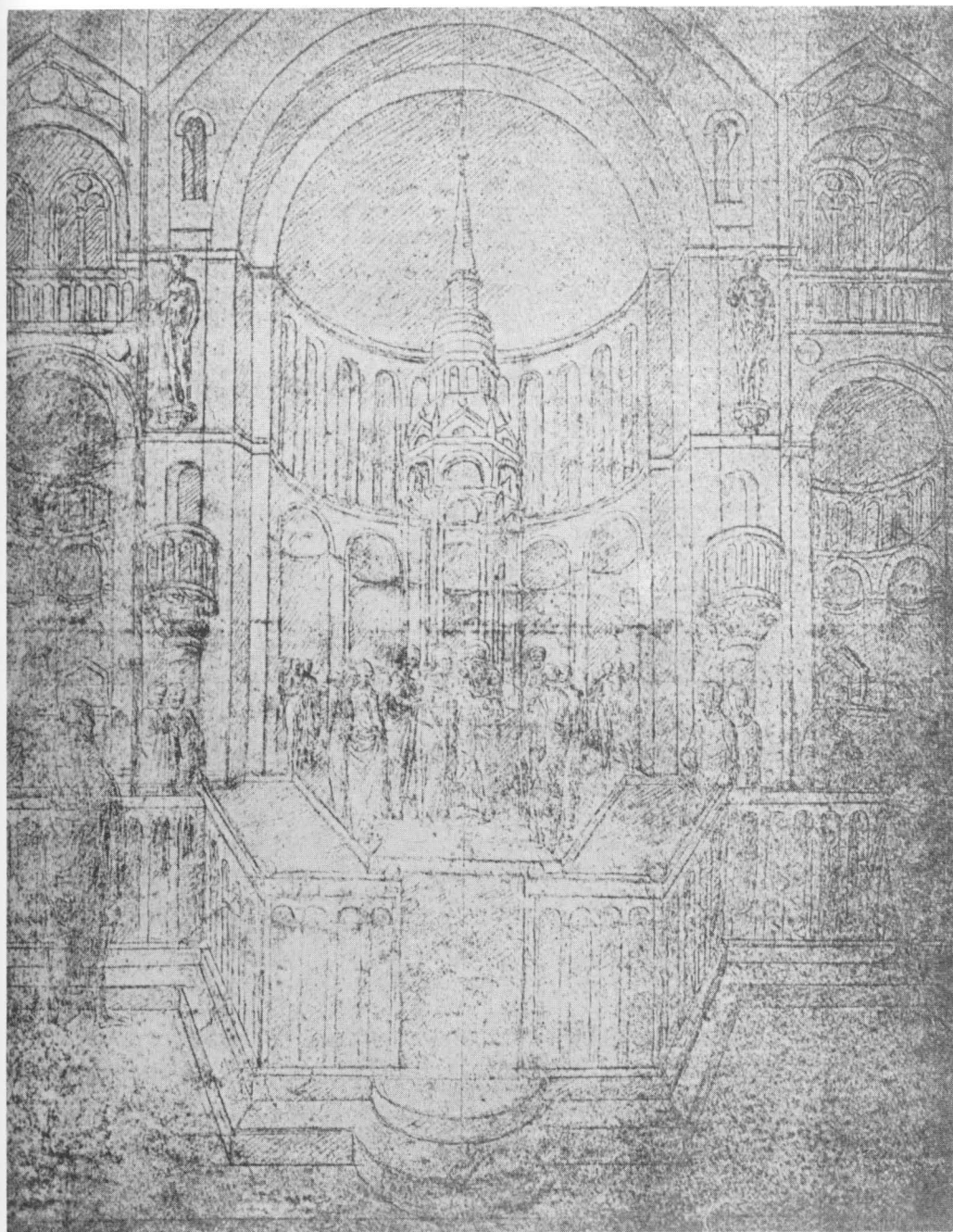
<sup>18</sup> *I. Fisković*, Grafički i drugi neki predloži djelima Jurja Dalmatinca, referat na IV Kongresu Saveza društava istoričara umetnosti Jugoslavije, Sarajevo 1985. Objavit ću ga na drugome mjestu.

<sup>19</sup> Vidi: *V. Moschini*, Disegni do Jacopo Bellini, Bergamo 1943; *G. Matzeu*, Jacopo Bellini, Milano 1957.

<sup>20</sup> O tome već piše *D. Frey*, n. dj., str. 119.: „... ipak Bellinijevi nacrti nagoviještaju sve probleme oblikovanja prostora prihvaćene od Jurja, sve motive njihovih rješenja. Zapravo imamo zaokruženu sliku svih onih nastojanja i ideja koji su u Šibeniku monumentalno izraženi, pa moramo svakako pretpostaviti da je majstor Juraj primio jače pobude od suvremenog slikarstva nego od arhitekture i plastike. . .”

<sup>21</sup> Crteži su redom iz pariškog bloka čuvanog u Louvreu i smatranog starijim (na čemu s obzirom na ova saznanja o dalmatinskim spomenicima treba još poraditi.) i to brojevi 28.a, 68, 69. i 85. prema *C. Ricci*, Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni. Firenze 1908, vol. 1 i 2.





Crtež oltara crkve iz albuma J. Bellinija

Razlažući sve to već je Dagobert Frey ukupnu arhitektonsku kompoziciju inspiriranu slikarskim rješenjima smatrao više gotičkom negoli renesansnom, ustvrdi da je takvo „primjereno značenje slikarske kompozicije karakretistično za ona arhitektonska ostvarenja na kojima se obavlja proces rješavanja strogog tektoničkog osjećaja u prilog čisto dekorativnog oblikovanja i iluzionističkog izraza”. U završnom poglavlju bavio se određenjem mjesta majstora Jurja u umjetničkom razvoju, pa je povukao niz usporedbi između njega i J. Bellinija upravo po rečenim crtežima. Raspoznajući i kod potonjega „živi interes za arhitektonsko oblikovanje” naglasio je da je „na mnogim listovima arhitektura sama sebi svrha”, „jer su „to svojstveni iznalsci umjetnika kojima su podlogom određeni arhitektonski problemi a koje on nastoji rješavati na najrazličitije načine”. Njegova su zapazanja toliko uverljiva da ih vrijedi navesti i u dužim odlomcima radi istovjetnosti zaključaka o tome kako „Bellinijevi crteži nagovještaju sve probleme oblikovanja prostora prihvaćene od Jurja, pa i sve motive njihovih rješenja”. Do toga je on došao polazeći od konstatacije da „ovi crteži i po stilskom karakteru općenito stoje duhovno mnogo bliže projektu šibenske stolne crkve negoli svim građevinama izvedenima u Veneciji u to doba”. A otkrivajući u pojedinostima još jače analogije upozorio je na više crteža negoli ih ovdje donosimo, te je pravo čudo da je sve to u našoj znanosti bilo zanemareno, potom nevjesto i opovrgnuto barem u osnovnim polazištima jednog teorijski nadmoćno izučenog stručnjaka.

Ne ulazeći dalje u pitanja opažanja niti usporedna nalaženja, kako karakterističnih tako tipičnih elemenata, mogu se ustvrditi bitne odlike Jurjeva rada. On je neosporni znalac suvremenog, zapravo u jadranskom podneblju najmodernijeg stilskog rječnika, ujedno i sposoban da ga trijezno uskladi s prohtjevima naručitelja, što ga sve uzdiže među izvršnije ondašnje graditelje. Odmjereniji mu je ipak značaj samosvojnog projektanta, osobito stilskog inovatora kakav mu pripisuju. Iznašavši pogodan prostorni oblik za prihvaćeni građevni program, inzistirao je vrlo stvaralači na učinku prostorne dubine po načelima doradenog perspektivnog sistema, a podjednako poznavanje znanstvenih dometa primjenljivih u podizanju zidova, dokazao je sistematskim komponiranjem mjernih odnosa pomoću matematičkih sredstava.<sup>22</sup> Na vanjskim svojim licima unatoč formalnoj koherentnosti i jasnoći neosporno novoga reda, ti zidovi gustoćom strukturalne obrade i bremenitošću plastičke napetosti otklanjaju dah klasičnog, ostajući ukorijenjeni u kasnogotičkoj poetici koje se Matijev nikada nije odrekao. Budući da ovo svoje prvo poznato djelo nije čitavo završio, teško je uspostaviti cjelovitost njegova projektnog sustava, ali je neotklonjivo podilaženje dekorativnim naglascima, što će kod njega biti trajno izraženo čak uz cijenu gubitka jasnoće i snage prvotnog konstruktivnog nacrtu. Vrlo samosvojno razradio ga je s plastičkim dopunama ne izlazeći ni skupom rabljenih sastavaka iz okvira tradicionalnog shvaćanja arhitekture u prostorima svojeg školovanja i djelovanja.<sup>23</sup> A s uravnoteženim odnosom vertikalnih planova građevine i

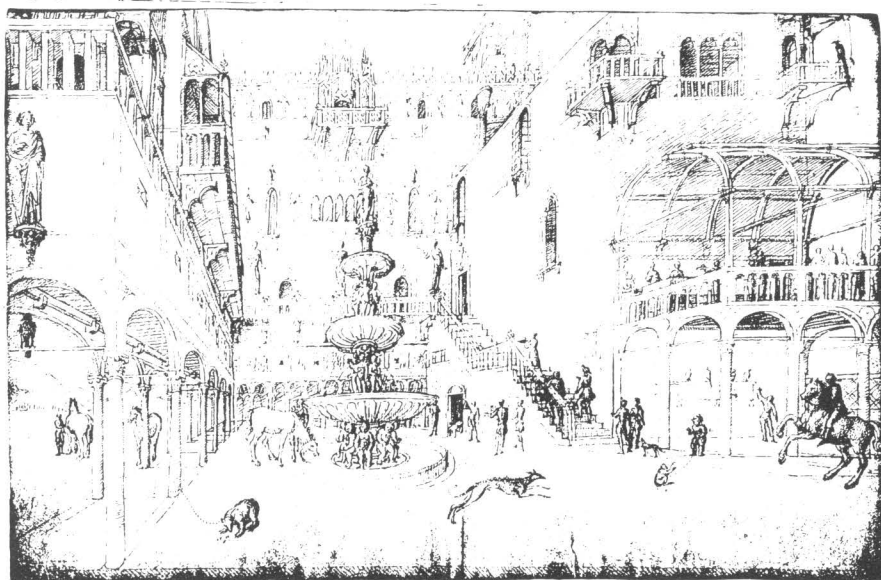
<sup>22</sup> O tome je na Simpoziju u Šibeniku izvjestio Josip Stošić, otvorivši metodski zasad dalekosežan put sagledavanja Jurjeve arhitekture. Dok ne objavi provjerljive rezultate svojih istraživanja, međutim, mnoga ključna i osnovna pitanja o cjelini šibenske katedrale ostaju otvorena.

<sup>23</sup> O tome opet *D. Frey*, n. dj., str. 108. piše: „Paoletti i Venturi vide u njemu učenika Bova, eksponenta mletačkog goticofiorita koji je u virtuoznosti i kulminantnom pokretu iscrpio svoju životnu snagu. Nema dvojbe da je to bila atmosfera u kojoj je on odrastao, a pretjeranost u kompoziciji, smiona igra s konstruktivnim teškoćama, uživanje u dekoraciji,



Crtež crkvene građevine iz albuma J. Bellinija

slikovitih njenih prostornih širina, katedrala je zadržala primjerenu tjelesnost svojih volumena, ma koliko da joj je svjetlo razigralo unutrašnjost, a reljefne oplata oživjele vanjštinu. U tome se raskriva izražajnost Jurjevog stvaralačkog poriva nošenog umijećem graditelja koji se ne ustručava preuzeti dosta toga viđenoga na razradu pa i doradu često i bez jasnog osobnog opredjeljenja za novo na uštrb starog, koje nije stilski međusobno bitno razlikovao. Stoga nas ne treba zbunjivati koliko je tema i motiva on od koga ni odakle posuđivao, ali ih je neophodno skupno sagledati da se utvrdi kako „Jurjevo ovladavanje teorijskim spoznajama, te iskustvima graditeljske i slikarske prakse svoga vremena” nije bilo plod isključivo „samostalnih vizualnih istraživanja, posve individualno i kreativno primijenjenih”. Ujedno je iz toga



Crtež fontane s atlantima iz albuma Jacopa Bellinija

sasvim neprikladno izvlačiti dalekosežne njegove prednosti u tokovima ondašnje umjetnosti.<sup>24</sup> Odnosno, radi određivanja što podrobnije uloge i mjesta Jurja Matijevega, treba se svestranijim analizama oslobadati visokoparne ocjene njegovih djela, kakva je dijelom izvršena na simpoziju povodom obilježavanja petstogodišnjice majstorove smrti.<sup>25</sup>

koja se zanosila vlastitom fantazijom, tehnička virtuoznost u detaljnom radu označuju ga s pravom odvjerkom toga doba.”

<sup>24</sup> R. Ivančević, Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca, Radovi Inst. pov. umj. 3-6. s još nekim sukladnim svojim tekstovima.

<sup>25</sup> Držim, naime, da je subjektivno neznanstvenim procjenjivanjem djela Jurja Matijeve unutar osnovnih teza Zbornika sa Simpozija u gotovo euforičnome raspoloženju „reinterpretiranja” učinjen korak natrag pri spoznavanju i valoriziranju djela tog umjetnika.

U nizu proizvoljnih tumačenja tada se i posljedice Jurjeva zahvata na vanjskom liku svetišta nastojalo obuhvatiti s tezom o „revolucionarnome obratu što ga je Dalmatinac izveo u skulpturalno-ikonografskom programu katedrale.”<sup>26</sup> S naglašavanjem važnosti navodnog „prebacivanja tradicionalnog težišta s glavne fasade na apsidu, s pročelja na začelje”, zanemarena je činjenica da je prednji dio crkve već predstavljao sadržajno i oblikovno prilično utanačenu cjelinu koju se nije trebalo, pa gotovo ni moglo više dopunjavati.<sup>27</sup> Tim više se on i po primljenome zadatku iskazivao tek na začelju, programski zasebno osmišljenome i suštinski odvojenom od prednjeg tijela crkve, kojeg je kao imenovani protomajstor daljnju izgradnju samo nadzirao, prepustivši je suradnicima u izvedbi. Zato je neprikladno zbog nekog ovdje nepostojećeg „razvoja ikonografske topografije evropske katedralne skulpture” spajati dva konceptijski i vremenski, pa morfološki i stilski odvojena dijela jedne građevine. U zbrkanome izlaganju tim povodom ne samo da je pogrešno očitana ikonografija starih dijelova spomenika,<sup>28</sup> nego su pojmovno različite stvari uvučene u stoga nerazjašnjeni sustav.<sup>29</sup> A o njemu se ni na razini sadržajnih pretpostavki ne može raspravljati unutar problema „ostvarenja profanog ikonografskog programa na sakralnome objektu” bez očitavanja punog značaja i značenja figuralnih članova plastike začelja. U tom pravcu nisu dana nikakva rješenja, osim što je istaknuto da cjelina dobiva potpuno novi smisao time što, navodno, postavljanjem individualiziranog čovjeka (s obzirom da su sve te glave proglašene stvarnim portretima, a Juraj Matijev ubrojen „među najistaknutije portretiste ranog quattrocenta”!) je postignuta jedna od značajki metode simulacije ranorenesansne umjetnosti.<sup>30</sup>

Nasuprot svemu tome bio sam prethodno upozorio da čuveni Dalmatinčev vijenac ljudskih glava s apsida šibenske katedrale treba gledati ipak samo kao isključivu, makar po vrсноći i izražajnosti izuzetnu dekoraciju.<sup>31</sup> Na to navodi postava i obrada sedamdesetak glava, poredanih u vidu ornamentalnih stavaka u jedinstvenome nizu. Osim što dosta pravilnom ritmizacijom prate vodoravni slijed reljefno naj-

<sup>26</sup> *R. Ivančević*, n. dj., str. 40. U postavljanju teze – str. 27. – nameće se dojam da je u okviru „renesansne usmjerenosti” čak izvršena i „lokacija skulpture radi neposrednijeg dodira s promatračima”, što je također neusvojivo. Netočna je k tome opservacija da se Juraj „nije mogao izraziti na portalima”, jer je umetao svoje kipove na oba portala: na pročelnome lik sv. Filipa, a sv. Petra i sv. Jakova na bočnome koji tada još nije bio ni dovršen.

<sup>27</sup> Kako sam već na to bio upozorio: vidi djela navedena u bilj. 14, 28 i 33.

<sup>28</sup> Ne vodeći računa da su oba portala nastala razdvajanjem jedinog Boninogov iz 1428. godine, i to u doba Busatova rukovođenja gradilištem katedrale, kad je izdvojenoj figuralici Adama i Eve s lavovima dodan čitav unutrašnji okvir čisto ornamentalne obrade – *R. Ivančević*, n. dj., str. 40. – uspostavlja nepostojeći ikonografski program u dvije slike: „Prvi grijeh” na bočnom i „Posljednji sud” na pročelnome. Za protivno vidi: *I. Fisković*, Novouočeni kip Jurja Dalmatinca u Šibeniku, *Mogućnosti* 10/1975, str. 1193-1199.

<sup>29</sup> Nedopustivo je, naime, u uvodnome obrazloženju – *R. Ivančević*, n. dj., str. 27 – za stavku o ikonografskoj topografiji tumačiti kako je lokacija skulpture radi neposrednog dodira s promatračem zapravo „vrhunac procesa započetog u 14. stoljeću”, a potom kao primjere navoditi ranogotičke trumeaux francuskih katedrala zajedno sa skulpturom Or San Michaela ili Palazza Ducale s povratom na Radovanov portal, a u ime dokazivanja „renesansne usmjerenosti” katedralne skulpture u Šibeniku.

<sup>30</sup> *R. Ivančević*, n. dj., str. 41. Stalno se, naime, barata s ishitrenim stilskim klasifikacijama, a uopćene konstatacije široko nadomiještaju analitičke prosudbe. Posebno su u tome kontekstu neprihvatljiva razmatranja „Jurjevog individualizma” – str. 26 – i „individualizacije” – str. 27 – kao izrazito renesansnih pojava ili neprikosnoveno stilskih osvjeđenja.

<sup>31</sup> *I. Fisković*, Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Splitu, Radovi Zavoda za pov. znanosti IC JAZU u Zadru – XXVII/1981, str. 116, bilj. 24.

jačeg pojasa kamene epiderme svetišta, laganim svojim okretanjem ulijevo ili uredno plastički bolje određuju strane poligonalno lomljenih volumena apsida. Čak i podržavaju na svojstven način arhitektoničnost njihovih cjelina, budući da brojem i rasporedom prate simetriju kompozicije, a parovi se glava međusobno okreću prema sredini kamenoklesarskih svojih stavaka.<sup>32</sup> Pojedinačno pak svaka glava izranja iz plitkoreljetnog okvira koji je dio uzdužnih traka u izmjeni s cvjetolikim rozetama prema gotičkim nacrtima klesanim u međupoljima. Upravo to pojačava njihovu pretežno dekoracijsku namjenu ili opće ornamentalno značenje po drevnim prototipovima iako je kiparska izrazitost svake pojedine zakrila takav dojam cjeline. Neotklonjiva je k tome činjenica da je srodne vijence skulptiranih glava poznavala romanička i gotička katedralna dekoracija na mnogim evropskim spomenicima i raznim njihovim dijelovima.<sup>33</sup> Može se također ponoviti privlačna pretpostavka da je Juraj Matijev pri izradi ovoga bio nadahnut raznolikim ljudskim glavama s Duždeve palače, ali je možda važnije da je taj motiv već postojao na konzolama krovnog vijenca šibenske katedrale oblikovane prije 1441. godine od mletačkih majstora.<sup>34</sup> No postojao je i u romaničkoj inačici srodnih nosača vijenca visećih lukova unutar duždeve crkve sv. Marka sred Venecije iz 13. stoljeća.<sup>35</sup> U tom kontekstu ostaje neprihvatljiva i tvrdnja o „renesansnom prebacivanju težišta i zanimanja s religijske tematike na humanu” pri pokušaju revalorizacije teme i motiva u navedenom slučaju.<sup>36</sup>

Njihovo tipološko, pa i morfološko porijeklo ipak je najbliže venecijanskom, a i značenje im bijaše u suvremenom tamošnjem kiparstvu cvjetnogotičkoga stila provjereno.<sup>37</sup> Osim što ih se otkriva u radovima starijih majstora istog likovnog okružja, zamjetni su u ostvarenjima iz Jurjevoga doba, čak onima koja se najčešće spominju kao mjesta njegova učenja ili prvog iskazivanja. No neovisno o tome, počevši od iščitavanja sadržaja tog vijenca, inače tematski uvriježenog u plastici sakralnih građevina, opravdano je istaknuto da nizovi različitih ljudskih likova, kao i glave pripadnika raznih naroda ili različitih fizionomijskih tipova na kapitelima trjemova Duždeve palače, predstavljaju ogledalo kasnosrednjovjekovne enciklopedijske misli.<sup>38</sup> Tome je prethodilo višeznačno, a simbolički vrlo usloženo shvaćanje čovjeka i njegova lika u srednjovjekovnim teološkim učenjima, među

<sup>32</sup> Na taj način su radene i glave u Ankoni, po dvije na jednom kamenom pragu, okrećući se lagano sredini, što dokazuje privrženost kipara ornamentalnim nekim sustavima klesanja i kiparskog oblikovanja, zamjetljivim i u nizu drugih njegovih radova.

<sup>33</sup> Osim već navedenih primjera: *I. Fisković*, Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku, Radovi Instituta za pov. umj. 3-5/1982, str. 138, bilj. 57, spomenuo bih vijenac ljudskih glava između stiliziranih listova na pročelju Bogorodičine crkve na glavnome trgu Sulmone, iz 14. st. okvirno odredivog i za majstore dolazeće iz Abruzzo na našu obalu.

<sup>34</sup> Vidi: *I. Fisković*, n. dj. (33) sl. 16-21, 27-29, s podacima o nastanku u tekstu.

<sup>35</sup> *O. Demus*, The Church of San Marco in Venice, Washington 1960.

<sup>36</sup> *R. Ivančević*, nav. mj.: otkriće I. Petriciolija o glavi Ivana Paleolog u galeriji tih likova – Radovi Inst. za pov. umj. 3-6, str samo potvrđuje težnju za izborom izrazitih likova ali po već postojećim predlošcima.

<sup>37</sup> O tome možda preslobodno govori *H. Falnesics*, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts ind Dalmatien, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes VIII/1914. Neophodno je ipak distingvirati ovaj vijenac od tipičnijih mletačkih motiva čovječe glave između lišća, koji su također prije Jurjeva dolaska radeni u Šibeniku. Stoga ni ne mogu biti dokaz Jurjeva udjela na plastičkom dekoru Andita Foscarari kako pokušava izvesti D. Kečkemet ne raspoznavajući odlike našeg majstora.

<sup>38</sup> Vidi: *J. van Schooser*, L'arte di corte, Pisa 1965. str. 72.

kojima zastalno ima i onih koji bi neposrednije mogli poslužiti očitavanju šibenskog vijenca.<sup>39</sup> Ako je na njemu i bilo određenijih nekih sadržajnih nakana ili poruka, zadavali su ih naručioci iz crkvenih odbora odgovornih za gradnju i teško da je umjetnik imao u tome odlučna udjela, pa nema smisla da mu se pripisuju preporodna ili prosvjediteljska neka značenja. Vjerojatnije je on uz tehnička razjašnjenja izvedbe ponudio jedino sustav kamenog uresa koji je drugdje vidio i pobliže poznao, možda već i stvarao, pa ga u općoj svojoj sklonosti ponavljanja već viđenog samo prenio.<sup>40</sup> To se može ustvrditi osobito ako u tome vijencu uz pomoć nedavnih otkrića, raspoznamo odlomke teme galerije glasovitih ljudi, koja bijaše omiljena kao dekoracija u različitim tehnikama od 14. stoljeća, a češće rađena unutar Veneta pa dostupna i našem majstoru. Mogao je utoliko sve on neposrednije odlučivati o izboru tipova i oblika tih glava kako se već i dokazalo s pojačanim njegovim oslanjanjem na tuđe predloške.

Naime, skulpturalno iz ritmički jednodolno kasetiranih okvira izvučene glave jesu motiv trake uokolo Porto della Carta, i to baš s izmjeničnim slaganjem gotički ocrtanih četverolistastih glavama, koje Juraj također nije zaboravio. Ali je njima ovdje sasvim pretpostavio ljudske kakve je vidio na drugim spomenicima i u drugačijim tehnikama,<sup>41</sup> možda i da izbjegne jednodolno nizanjanje bez osobita smisla i u raznolikosti naglasi jednu od svojih umjetničkih odlika. Sa svojom vjernosti istim ishodištima, daljnju je doradu toga sproveo u Ankoni podilazeći specifičnim sadržajnim određenjima franjevačkog portala.<sup>42</sup> što je sve izlišno dovoditi u vezu s renesansnim tobožnjim pobudama u novatorskom rješavanju građevnih zadataka.<sup>43</sup> I u oba je slučaja slijedom uzdržavanja što snažnijeg plastičkog sustava te glave oblikovao na sebi svojstven način, postižući nenadmašiv učinak realističkih portreta.<sup>44</sup> Može se zaključiti da ga motiv nije zanimao primarno u sadržajno problematiziranim vidjenjima stvarnih cjelina, nego poglavito s formalnim, premda ponešto arhaičnim prednostima udovoljavanja osobnim njegovim likovnim izrazitostima. U tom pogledu Juraj Matijev je bio neporecivo individualno uzdignut i samosvojan umjetnik svojeg vremena, svjestan toga unutar odličnog poznavanja humanističkih dometa i iskustava jednog podneblja.

Razumljivo je da je takav umjetnik bio otvoren na suvremena stilska iskustva, rabeći bez sustezanja s naslovno gotičkim predajama i neke uvjetno renesansne novine. Ove potonje osobito ispuniše sustav njegova građevnog projektiranja,<sup>45</sup> ali

<sup>39</sup> Vidi: *M. Davy*, *Il Simbolismo Medievale*. Roma 1988. u formulacijama: stvorene po božjoj slici – str. 49; sličnost s univerzalnim – str. 47; sve do: posrednik između Boga i stvaranja svijeta – str. 163, ali i: znamen hrama – str. 185.

<sup>40</sup> Osim navoda iz bilj. 33, vjerujući općenito u jaču vezu Jurja s Padovom i prije povijesno osvjedočenih kasnih njegovih zalaženja u taj grad, spomenimo općenitije njegovo slaganje s ostvarenjima M. Pizola. Usp.: *G. Mariani-Canova*, *Alle origini del Rinascimento Padovano, Dal Giotto al Mantegna*, Padova 1974.

<sup>41</sup> Osim navoda iz bilj. 33 (vidi bilj. 87. str. 140. nav. dj.) spomenimo i u samome Venetu oslikani Altichierov vijenac glava rimskih dostojanstvenika u Loggia di Can Signorio iz 1360-ih godina u Veroni, koji su uokvireni gotičkim četverolistima i firpasima nalik reljefnima između glava na vijencu u Šibeniku.

<sup>42</sup> *I. Fisković*, Juraj Dalmatinac u Ankoni, *Peristil XXV – XXVI/1985*, str. 106-112, 135-137.

<sup>43</sup> *R. Ivančević*, n. dj.

<sup>44</sup> Vidi: *C. Fisković*, Juraj Dalmatinac, Zagreb 1964. str. 10-12.

<sup>45</sup> Zapravo su o Jurjevom projektiranju nakon Stošičevog istraživačkog izvještaja poljuljana mnoga preduvjerenja, jer se pomnom analizom ukazalo na mnogo više aspekata negoli se ranije uopće moglo očekivati. Zato bi ta zapažanja trebalo pod svaku cijenu objaviti.

više u smislu iznalaženja osobitih nekih tehnički promućurnih rješenja, negoli pomodnog preuzimanja gotovih uzora sa strana, pogotovo ne iz udaljenih žarišta promicanja umjetničkog onodobnog preporoda. Njegov razvijeni metod prožimanja arhitektonskih okvira bujne dekoracije s figuralnom plastikom sintezne naravi u osnovi se predočuje kao antirenesansno načelo oblikovanja. A da je tijekom vođenja druge faze gradnje šibenske katedrale ostao vjeran venecijanskim morfološkim i estetskim navadama, očituje se ne samo posvemašnjom plastifikacijom zidnih ploha i građevnih struktura, uz primjenu inkrustacija radi što slikovitijeg dojma,<sup>46</sup> nego i u izboru motiva s kojima je obogatio ukupno primorsko stvaralaštvo. Nadasve je s njima potvrdio svoju posvemašnju privrženost duhu sredine svojeg školovanja, budući da se i oni, brzopleto proglašavani dokazima njegovih toskansko-renesansnih uporišta, nalaze u venetskoj baštini i starijeg su postanka. Ne samo da su u tamošnjoj arhitekturi od trecenta bili ravnopravno zastupljeni lomljeni i polukružni lukovi, pa ovi potonji nipošto ne moraju da znače prevlast renesansnih poimanja,<sup>47</sup> nego je i karakteristični njegov dvostruko uvijeni zabat s isturenim srednjim dijelom bio svojina već prethodnog stoljeća.<sup>48</sup> a nipošto čimbenik preporodnog daha majstorovim posredstvom prenesen na Jadran. Iz baštine njegove istočne obale posebno je preuzeo veći broj dekorativnih matrica, raspoređujući ih na raznim dijelovima novih ostvarenja u svim mjestima svojeg djelovanja.

Općenito je inače nepouzdana zaključivati o stilskim opredjeljenjima bilo kojeg djelotvornog majstora nasušnim pregledom rječnika oblika kojim se služio, naročito kad je riječ o umjetnosti quattrocenta s vrlo raslojenim stremljenjima. Metodski je pak još veća greška iz cjelovita njegova izraza izvlačiti pojedine česti s dvojbena stilskim kvalifikacijama. U tome kontekstu i Jurjeva u Šibeniku ponavljana reljefna školjka prije je posudbenica iz starijeg mletačkog kiparstva, mjestimice i ikonografski uvjetovana, negoli dokaz njegova drugdje nezamjetljiva istraživanja klasičnih uzora.<sup>49</sup> Nedvojbeno su i po tome sva pitanja o preuzimanju i korištenju

<sup>46</sup> Često se, naime, zaboravlja da su donji dijelovi šibenskog plašta apsida dijelom rađeni tehnikom inkrustacije, postavljanjem rumene rapske breče u duboke kasete krupnih klesanaca na reljefno istaknutim dijelovima. A i to je bila više nego očita reminiscencija na Veneciju i Porta della Carta, no nije do kraja sprovedena pa bi se i iz toga moglo zaključivati o granicama Jurjeva posredovanja na pojedinim zidovima.

<sup>47</sup> Vidi arhitekturu iluzionističkog preteksta na freskama u oratoriju S. Giorgia u Padovi itd. – *G. L. Mellini*, Altichiero e Jacopo Avanzi, Milano 1965 – što opovrgava tvrdnju *R. Ivančevića*, n. dj., str. 25 i d. teza 3. – o renesansnim motivima antičkog porijekla. Već je *D. Frey*, n. dj., str. 110. – naglasio da se na šibenskoj katedrali očituje kako „je broj umetnutih renesansnih elemenata vrlo neznatan, te im se u skupnoj slici može dodijeliti samo sekundarna uloga, jer kompozicija u osnovnoj i crtežnoj shemi slijedi srednjovjekovnu tradiciju”.

<sup>48</sup> *R. Ivančević*, n. mj. i drugdje na tome polaže dokaze tezi o Jurjevom kretanju Toskanom i poznavanju ranih djela tamošnjih preporoditelja. U literaturi, međutim, upravo se taj motiv i na tamošnjim spomenicima smatra venecijanskim – npr.: *R. Krautheimer*, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1982, str. 260 – pa ga se i nalazi na padovanskim freskama iz 14. st. (nav. dj. bilj. 47. figs. 177, 210. itd.), i drugim suvremenim spomenicima.

<sup>49</sup> *R. Ivančević*, nav. mj. i dr. vodi je isključivo u svojem nategnutom zbiru klasičnih-anatičkih motiva kod Jurja Matijeve, iako je školjka s gore okrenutim vrškom kao na plaštu šibenskih apsida prema pisanju mnogih autora upravo gotičkog karaktera. Posebno to na tamošnjim nišama unatoč kanelirama sugerira proporcija stiješnjenog i utoliko izdubljenog oblika. Također Ivančević pri tome zanemaruje koliko je s tim motivom baratala mletačka skulptura od 14. stoljeća; *W. Wolters*, La scultura veneziana gotica, passim, nad



prepoznatljivog niza kamenoklesarskih, pa i kiparskih motiva daleko izvan mogućnosti i potrebe nijekanja Jurjevog prosljeđivanja raskošnih mletačkih dometa s njima. Prijenos osuvremenjene inačice bizantsko-romaničkog kapitela u gotičko-renesansne dalmatinske cjeline najbolji je tome dokaz.<sup>50</sup> Spoznavajući sasvim suprotno odnedavno napregnutim dokazivanjima baš tu stranu majstorova stvaralaštva, treba naglastiti da je i to bilo podređeno izvornim njegovim osobinama smionog graditelja i vrsnoga kipara. U najvećem broju različito tumačenih primjera – rekao bih – njegova se natprosječna darovitost i likovno izražajna snaga obmanjujuće pretvara u htijenje svjesnog promicanja stila, što će biti uzaludno i uslijed otvorenih, prvobitno morfoloških a donekle i stilskih proturječnosti unutar njegova govora. Održavajući ga u okvirima stapanja minulih i suvremenih iskustava svojih radnih sredina, tim lakše je Juraj Matijev, nastojeći obogatiti ponajprije vanjska lica šibenske katedrale prema osobnome viđenju znanih mu predaja, razvio premoć plastičke izražajnosti i nad jasnim sustavom njezina osobita građenja.<sup>51</sup> A u ključnim dijelovima postolja apsida i ugaonih stubaca nastalih u doba koje nas poglavito zanima, kiparski su sastavci gotovo uvjetovali arhitektonsku raščlambu katedralnog plašta, uspostavivši trijeznu ravnotežu naglašenih oblikovnih ili sadržajnih tema s plastičkim, pretežno dekorativnim efektima.

Osobito su mjesto, odgovarajuće važnosti izravne poruke, u tome zauzela dva reljefna putta na razdijelnome stubcu kora i svetišta,<sup>52</sup> odnosno na reljefnoj okomici s kojom je prema prostoru trga označeno odvajanje mirnog kubusa lađa od dinamički napetih apsida. Raspored i igra svih okolnih članaka dosljedni su strogo-me slogu zidanja, pa rečeni reljef pruža nenadani plastički odušak svojstven Jurjevim shvaćanjima, trenutak igre s kojom je ispunjena i njihova kiparska obrada. Kao svojevrsna kruna vijenca kefalomorfnih članaka na arhitektonski presudnoj točki nose posvetni natpis gradnje, a pod nogama otkrivaju potpis ponositog umjetnika.<sup>53</sup> Odavno su pobudili pažnju povjesničara umjetnosti, pa se opravdano izluči-

brojnim nišama nadgrobnih spomenika – i kako je vezana uz čin krštenja po legendi da je sv. Ivan njome u ruci krstio Krista, što joj opravdava pojavu u krstionici, a kako s činom vjerske molitve i koncentracije slijedom čitanja njezina oblika koji sugerira misaonu koncentraciju, što je možda razlog isticanja na apsidama. Vidi: *L. Bartoli, La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel sacro, Trieste 1982.*

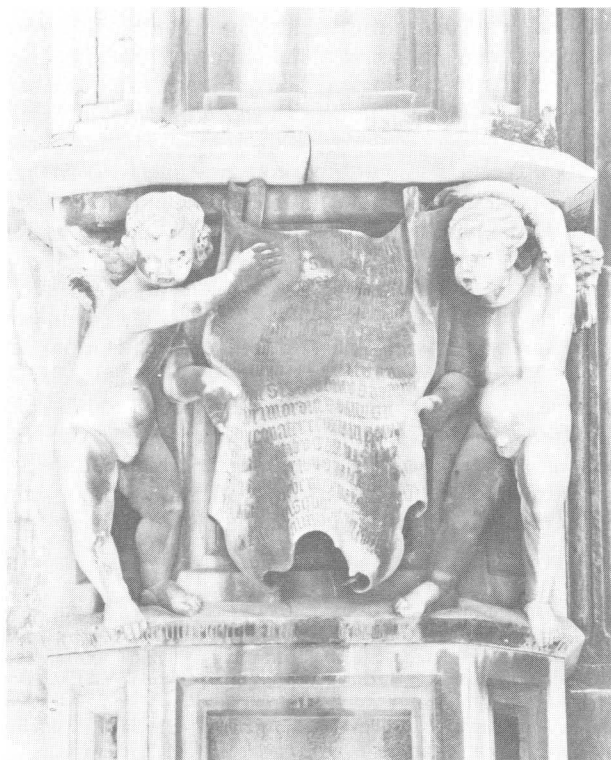
50 Nema dvojbe da Juraj umježno uspijeva povijesne neke vrijednosti usklađivati sa suvremenosti, ali se čini pretjerano poput *R. Ivančevića* u tome gledati svjesno i individualno vođeno „preporučanje antikne umjetnosti” i to ne u duhu opće quattrocentističke, nego izričito „renesansne” otvorenosti prema baštini. Pogotovo pri tome valja opreznije baratati s primjerima, točnije ih i kvalificirati, da se ne stvaraju još veće interpretacijske zablude.

51 *D. Frey*, n. dj., u poglavlju „Mjesto Jurja Dalmatina u evropskoj povijesti umjetnosti” zamjećuje i razlaže kako „nad cjelinom više vlada slikarsko-iluzionistička kompozicija nego siguran tektonski osjećaj” zaključujući poput nekih prethodnika da je „čitavo njegovo stvaranje u arhitekturi i plastici izraz strasti: la foga del barocco quattrocentista”.

52 Zapaženi već ranije oni su za *A. Venturi*, *Storia dell' arte italiana – XI/1908*, str. 33, – predstavljali skulpturu kojoj po razvijenosti forme ne bijaše premca u čitavom talijanskom 15. stoljeću.

53 Zbog mogućeg očitavanja osobnosti majstora Jurja i duha obnove katedrale čine se indikativna upravo slova tih natpisa u svojem prenapregnutom gotičkom karakteru. Teško bi, naime, bilo povjerovati da jedan samosvjesni umjetnik Jurjevog kalibra, uvodeći renesansni neki program – a preporod stila izražavanja tada je u Italiji bio već teorijski obznanjen i vođen dostatno svjesno kao određeni program – zadržava arhaična i staromodna pismena na jedinom svojem potpisu.

lo pitanje gdje se Juraj Matijev sreo s tako renesansnim likovima neskriveno antičkog nadahnuća.<sup>54</sup> Sva su traganja išla više-manje uhodanim putovima ka Toskani, dakako, što je smjeralo izokretanju opće procjene majstorova izraza s mogućnošću da se čak tamo školovao. Nije ga se, dakle, objektivno gledalo u vremenu i prostoru, nego izdvajalo kao osebujnu pojavu umjetnika spremnog da svojom ulogom prekreće historiju. Utoliko je i suvislo nabačena pretpostavka, dokora bez provjeravanja shvaćena kao sigurna činjenica i postala polazište novim zaključcima, kako je to

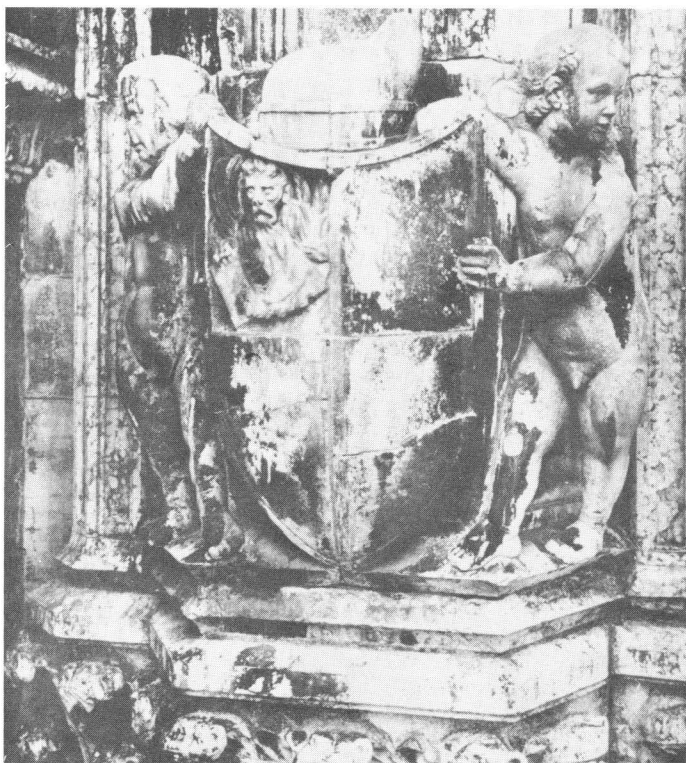


Putti s natpisom na šibenskoj katedrali

svojestveno svim površnim istraživačkim zasezima. Dapače se iz pukog preduvjerenja da u „cvjetnogotičkome gradu”, naš umjetnik nije mogao steći poduka za takvo djelo, i dalje sve češće preskače Venecija s neizbježnim saznanjima o njenim suvre-

<sup>54</sup> Vidi: *M. Prelog*, Dva nova putta J. Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi. *Peristil* 4/1961, str. 46-48. – ispravno zamjetivši da je čitav niz tih putta nastao u prvome desetljeću majstorova boravka u Dalmaciji, ustvrđuje da je „on zaista bio zainteresiran za tu tematsku i formalnu novost, što je nesumnjivo simptomatično za njegove umjetničke preokupacije u to vrijeme”, te svoj članak završava s otvorenim znakom pitanja – str. 54: „A zar bi pretpostavka da je Juraj učio i u Firenzi, bila zaista posve nevjerojatna?”

menim istovjetnim kiparskim ostvarenjima.<sup>55</sup> Jer s pozivom na rečeni šibenski reljef, opet su Porta della Carta mjesto dokazivog susreta, pa nema sumnje da su u čitavoj Jurjevoj djelatnosti ostavila duboki utisak.<sup>56</sup>



Putti grbonoše s Porta della Carta u Veneciji

Uspoređujući, nužno još jedamput, putte koji nose Foscarijeve grbove vrh bočnih pilastara monumentalnog i raskošnog venecijanskog ulaza s onima u Šibeniku, utvrđuje se njihova neotklonjiva međusobna ovisnost. Budući da im je zajednič-

- 55 Barem prema učestalosti motiva u dekoraciji zgrada ukazuje pregled građe kod: *E. Arslan*, Venezia Gotica, Venezia 1970. – s istaknutijim primjerima na Ca' Foscari, potom na obližnjoj Ca' Giustinian, itd. Važniji su, međutim, podaci da su u Veneto tada zalazili najčuvaniji renesansni promicatelji: Masolino da Panicale, Nanni di Bartolo, Lorenzo Ghiberti, Andrea del Castagno, Donatello, Filippo Lippi, L. B. Alberti, M. Michelozzi, Paolo Ucello itd. te oni toskanski drugorazredni majstori kao P. i N. Lamberti i drugi navedeni u literaturi.
- 56 Citatu iz nav. dj. M. Preloga – str. 50. dodajem još opažanja o prosljeđivanju toga sve do franjevačkog pročelja u Anconi, povodom kojeg već *H. Folnesics*, n. dj. str. 68. – procjenjuje da se Jurju „pružila prilika unovčiti ono što je bio naučio na Porta della Carta“. Potanju analizu vidi: *I. Fisković*, Georgius Dalmaticus ad Ancona – problemi d'iconografia e dell' stile, Zbornik sa Simpozija „Marche e Dalmazia tra umanesimo e barocco.“ u svibnju 1988. godine.

ka i namjena pobližeg predstavljanja spomeničke cjeline, ostaju neodvojivi u smislu spoznavanja Jurjeva izlaska iz kruga kamenarske škole Bona.<sup>57</sup> Ona se upravo izvedbom čuvenog portala i proslavila, i to uoči odlaska hrvatskog umjetnika, koji lako da bijaše jedan od klesara njegovih skulptura. Ali u razgranatim ostvarenjima te škole ili radionice još se nije uspjelo izdvojiti osobnosti pojedinih majstora, pa ni prepoznati vlastoručne radove našeg izrazitijeg kipara.<sup>58</sup> To je donekle shvatljivo pod pretpostavkom da se u tako priznatoj botegi većina učenika i suradnika nastojala svjesno sa svoje strane, a i sa strane voditelja izjednačiti s njegovim stilom. Ujednačenja su pak bila tolika da se jedva ponegdje uspijeva razdvojiti boljeg kipara Bartolomea od oca mu Giovannija, koji ga trajno inače prilično zakriva.<sup>59</sup> Utoliko je razumljivo i prevladavanje meke modelacije u izbrušenim površinama svih malih mramornih figura, koje tjelesnim svojim osobitostima ipak podsjećaju na zbir kasnijih Jurjevih.<sup>60</sup> Također je u tim zakonitostima mletačkih odvijanja i opravdano dosadašnje neprepoznavanje njegova dlijeta kako na Porta della Carta tako i u Anditu Foscari, usprkos tijesnim morfološkim podudarnostima i gustim stilističkim sponama.

Osobito važno se ovom prilikom čini podvući povodenje rečenih reljefa s putima za antičkom jednom skulpturom, odavno pohranjenom u Veneciji.<sup>61</sup> Riječ je o dva reljefa razigranih erota ili amoreta koji se spominju u gradu od sredine 14. stoljeća, poznati među kolekcionarima pod nazivom pratilaca Neptunova prijestolja.<sup>62</sup> Posve su nalik drugim nekim sačuvanim rimskim frizovima toga sadržaja, koli-

<sup>57</sup> Unatoč interpretacijskim zastranivanjima tu konstataciju ipak nitko nije otvoreno pobijao premda ni ona nije do kraja raščišćena i pojašnjena.

<sup>58</sup> Sve se uglavnom zaustavilo na pretpostavci *A. Venuri*, *La scultura dalmata nel XV secolo*, *L'Arte* – I/1908. – o Jurju kao autoru – suradniku pojedinih putta na portalu Duždeve palače, što su stalno makar i bez detaljnije analize podržavali: *H. Folnesics*, n. dj., str. 60.; *A. Dudan*, *La Dalmazia nell' arte italiana* – II/1922. str. 213.; *M D'Elia*, *Ricerche sull' attività di G. di Sebenico a Venezia*. *Comentari* – XIII/1962.; donekle i *G. Fogolari*, *G. Fiocco*, te *E. Bassi*, u svojim opširnijim prikazima Duždeve palače. Ali nije izostajalo ni smionijih pretpostavki poput *I. Chiapini di Sorio*, *Proposte e precisazioni per Giorgio da Sebenico*, *Notizie da Palazzo Albani* – 3/1973. – koja Jurju pripisuje i glavne likove vrlina u postranim nišama.

<sup>59</sup> Vidi: *G. Fiocco*, *Buon: Giovanni e Bartolomeo*. *Enc. It.* 8/1930, *G. Mariacher*, *Bono Bartolomeo*, *Diz. Biograf. ital.* 12/1970; *J. Poppe* – *Hennessy*, *Italian Gothic Sculpture*, London 1972, str. 222-223. te posebno: *A. Markham* – *Schulz*, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon*, *Amer. Philos. Soc. Transactions* – Philadelphia 1978, vol. 68 – 3. rad koji predstavlja dosad najpotpuniji pregled problema i prikaz djela.

<sup>60</sup> *M. Prelog*, n. dj., str. 51-52. ispravno podvlači razliku između putta s Porta della Carta koji su „dio bujne kasnogotičke dekoracije u koju su posve uklopljeni i čiji ritam pokorno slijede” i onih štitonoša u oblikovanju kojih vidi „tipičnu renesansnu koncentraciju na problem realizacije golog dječaćkog tijela”. Ujedno, sve odlike u proporciji i modelaciji koje trijezno konstatira na šibenskima, prepoznatljive su na ovim potonjim venecijanskima, što ostaje važna veza. Utoliko su zanemarljivi i neki skulpturalni nedostaci dvaju šibenskih malih putta koje je s pravom unio u opus našeg umjetnika.

<sup>61</sup> Poznavajući spomenik otriije, jer je izložen u arheološkom muzeju sred Venecije, fotografije s dokumentacijom za ovu priliku prenosim iz nove knjige: *P. P. Bober* – *R. Rubinstein*, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1988, str. 24, 90.

<sup>62</sup> Vidi: *C. A. Levi*, *Le collezioni veneziane d' arte e d' antichità dal sec. XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, str. 36.; *S. Savini* – *Branca*, *Il Collezionismo Veneziano*, Padova 1964; Nedvojbeno je Venecija držala prvo mjesto u razvoju renesansnog sakupljanja antičkih starina što je moralo ostaviti traga u likovnom stvaralštvu 15. stoljeća.



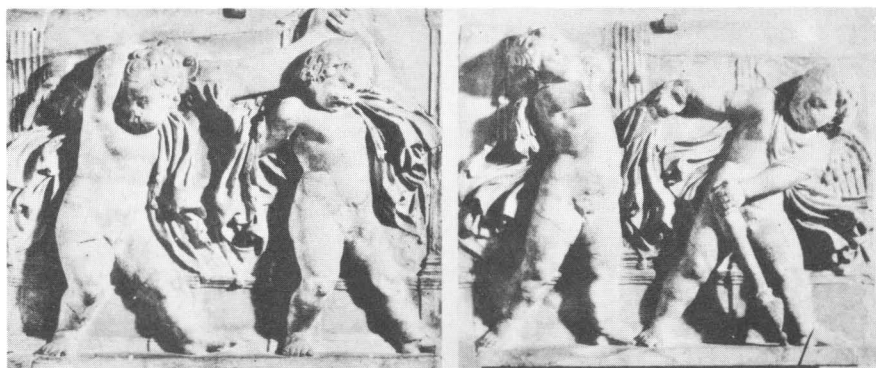
Renesansni crtež antičkih putta iz Venecije

ko čestog toliko omiljenog, jer na stijenkama sarkofaga figurativno dokazivahu da su i bogovi dostojni ljudske ljubavi.<sup>63</sup> Pojedini među njima u svojim se razigranim stavovima veoma zbližuju sa šibenskim Jurjevima, i to ne samo onima na pilastrima katedrale prema trgu koji, otkrivajući javno povijest građevine, jednako i majstoro-

<sup>63</sup> Vezani pak uz prijestolje Neptuna i poznati iz nekoliko inačica u Evropi, ovi su prizori bili osobito cijenjeni od srednjeg vijeka zbog ikonografskog uvažavanja praznog prijestolja, predviđenog za ličnost dolazećeg Krista. S tim pretpostavkama i venecijanski se reljef odavno nalazio u crkvi S. Maria dei Miracoli, odakle je u muzej iznesen početkom 19. stoljeća. U istoj sali venecijanskog muzeja čuva se jedan ulomak reljefa s erotom koji nosi girlandu, također omiljen u renesansnoj skulpturi, a – prema nav. lit. – nalazeći se u gradu od 16. stoljeća. Drugi zanemareni izvor je našao odraza u dalmatinskoj skulpturi pročišćenog renesansnog stila od Dubrovnika do Trogira i Šibenika, s time što su slikarska ostvarenja padovanskog suvremenog umjetničkog kruga i u tome bila odlučna pa je neshvatljivo kako se kod nas uporno zanemaruju usporedno s isticanjem dalekih toskanskih uzora.



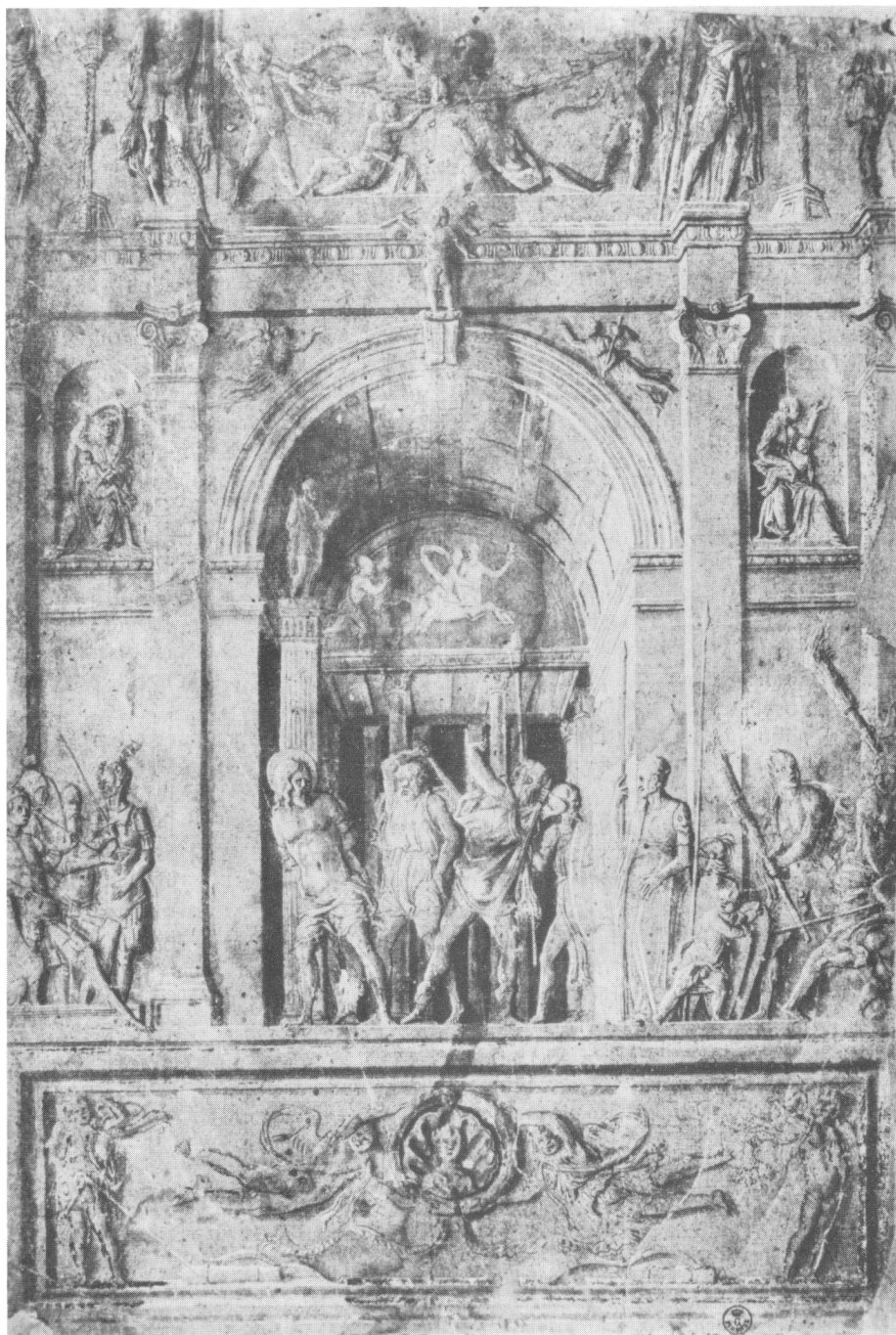
Renesansni prikaz Neptunova prijestolja prema rimskom sarkofagu



Reljefni putti s rimskog sarkofaga iz Arheološkog muzeja u Veneciji

vo zamjerno umjetničko znanje, učvršćuju njegovu ukupnu vjernost školi. I bez potanje analize dovoljno je na drevnome mramoru pogledati prvi lik sićušnog dječaka u raskoraku, a s uzvraćenim laktom nad sagnutom glavom da se shvati kako ga zapadni lik Jurjevih putta oponaša, ali u zrcalnoj obradi radi drugačije okrenutosti tijela i glave. Slično je i s njemu sučelnim, koji s dužom kosom i uspravnijim tjelešćem, pa i lakšim pokretom udova podsjeća na prvi lik drugoga para antičkih erota iz Venecije. A tamošnji grbonoše s Porta della Carta u prijenosu tih predložaka prihvatljiv su iskustveni međustupanj s definiranim kompozicijskim ključem Jurjevih uzora.<sup>64</sup> Oni i u pojedinostima zadaju pravila obrade, jer osim što stiliziraju na svojstven način punašna tjelesa, polažu ih na skošeno postolje višekutnog nacрта, a posebice utanačuju razmjere s izduljenim gornjim dijelovima torza i ljupkim licima.

<sup>64</sup> Unutar radionice Giovannija i Bartolomea Bona, naime, ustanovljeno je znatnije ugledanje na starije modele, bilo antičke bilo srednjovjekovne skulpture: *W. Wolters*, n. dj., str. 115-130. Također vidi: *A. Markham-Schulz*, n. dj.



Bičevanje Krista, Firenca, Uffizzi (Gabinetto dei disegni)

Time se Juraj Matijev otklonio od realistički smirenije i uvjerljivije oblikovanih antičkih erota, da bi svemu podao svojstven nemir svojeg kiparskog izraza. Teško bi mu bilo stoga odreći nazočnost gotičkih crta, čak i mimo uresnih slova i uzvijorenog lista pergamena što nadasve svjedoči duh njegova stilskog porijekla, unatoč bjelodanoj primjeni antičkih, drugdje već prerađenih predložaka.

Budući da je Juraj Matijev u prvome desetljeću dalmatinskog svojeg prvog obnranjenog djelovanja višekrat koristio taj motiv, nema razloga sumnji da ga je pamtio iz Mletaka. A tamo je ovaj bio razbuđen u jeku procvata humanističkih svjetonazora mimo ikakvog djelovanja slavenskog umjetnika. Još vjerojatnije je on iz tog umjetnički nadasve živog, pa i u ono doba itekako naprednoga središta ponio sa sobom znatniji broj gotovih crteža. To se onda općenito običavalo pri napuštanju umjetničkih radionica ili škola, pa je i u hrvatskom povijesnom nasljeđu ostavilo traga plodnim promicanjem likovnih shvaćanja.<sup>65</sup> O Jurju pak kao crtaču – ili kako se htjelo dokazati čak slikaru – također je pogrešno pisano slijedom više interpretacijskih nego istraživačkih promašaja,<sup>66</sup> naravno, što ne znači da mu se crtačka djelatnost, a kamoli sposobnost može zanijekati. Ona je bila u sastavu dokazanog majstorova arhitektonskog projektiranja, a nema sumnje da su i brojnim skulpturama prethodila crtačka razjašnjavanja oblika.<sup>67</sup> Pitanje je pak koliko su i pri tome utjecala njegova venecijanska iskustva, a može se osvijetliti na još nekoliko šibenskih spomenika da bijahu više negoli presudna i za formiranje stilskog profila poduzetnog stvaraoca. Najrenesansnije njegovo djelo: raka splitskog blaženika Arnira, pripadajući uže istome razdoblju majstorova stvaralaštva, također se ne bi mogla vrednovati bez dodira sa suvremenim venetskim stvaralaštvom. Njemu se u prilog okreću i ona, inače na njoj pretpostavljena Jurjeva čitanja antičkih uzora, omdedavno tek s uspjehom dokazana.<sup>68</sup>

Začudujući je, k tome, na Amirovoj raci obim prijepisa jednog crteža koji će upravo stoga trebati vratiti u okrilje venetske likovne kulture ranog 15. stoljeća.<sup>69</sup> Dosta se u posljednje vrijeme pisalo o svim, na njemu očiglednim antikiziranjima figuralne kompozicije i izražajnim pojedinostima arhitektonskog ili dekorativnog okvira, te bi s razlaganim spoznajama valjalo naglasiti da su inače zanemareni posmrani likovi trajno ponavljanih putta s tog crteža, također nalik poznatim kiparskim radovima našeg majstora. Štoviše, prikazani lik na reljefu atike slavoluka iznad Kri-

<sup>65</sup> Vidi: *I. Fisković*, O porijeklu i značenju renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora u Dubrovniku, Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 26/1987.

<sup>66</sup> *R. Ivančević*, O Jurju Dalmatincu kao crtaču, Bulletin za likovne umjetnosti JAZU 2/1982. i odgovor na tu radnju kod: *I. Fisković*, n. dj., Peristil XXV – XXVI/1985, str. 100-112.

<sup>67</sup> Kako to slijedi iz nekoliko arhivskih dokumenata o Jurju i oko njega gdje se uz ugovore spominju obvezatno prilagani crteži.

<sup>68</sup> *S. Kokole*, O vlogi antičnih elementov na prvem renesančnem reljefu u Dalmaciji, Antični temelji naše sodobnosti, Ljubljana 1987, str. 27-41, figs. 1-10. naravno, uz vjerovatno postojanje nekog izgubljenog prijenosnika motiva uočenog na sarkofagu u Mantovi.

<sup>69</sup> Crtež koji se nalazi u firentinskom Gabinetto dei disegni – Uffizzi pod inv. br. 6347 F, bio je poznat već H. Folnesiccu, a interes za njim ponovo je probudio *W. Wolters*, Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Šibenik, Antichità viva 1/1968. Podrob nije sam se na njega nakon nezabilježene diskusije na referat kolege A. Badurine u Šibeniku 1975. godine osvrnuo referatom u Sarajevu kao i neovisno *S. Kokole*, O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca, Zbornik za umetnostno zgodovino XXI/1985.



sta privezanog o stup opet je idejni predložak jednome šibenskom nosaču natpisa, jednako kao što je i medaljonsko poprsje u školjki nošeno od anđela unutar vijenca na postolju čitave nacrtane arhitekture poticaj za plastički lik sv. Marka vrh zabata Porta della Carta.<sup>70</sup> A o amorettu nacrtanom vrh profiliranog ključnog kamena predočenog slavoluka, dobro poznatog i u Mantegninim padovanskim djelima te konačno istaknutog u prvoj i punoj skulptorskoj realizaciji na postranom trijumfal-

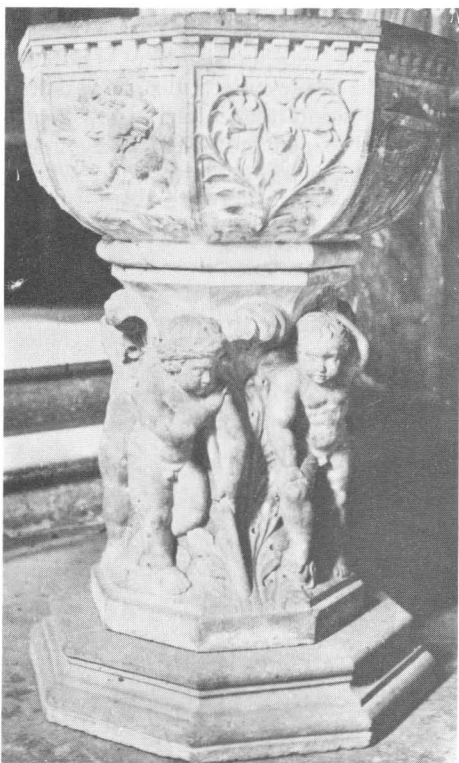


Putti u šibenskoj krstionici

nom luku šibenskog svetišta, već sam pisao u sklopu praćenja seljenja motiva antikizirajućeg smisla i pretežno istorodnog stilskog porijekla prema Dalmaciji.<sup>71</sup> Krugovi se, dakle, zatvaraju s više strana, vodeći nas poprištu kulturnog i umjetničkog zbližavanja s antikom u vremenu tamošnjeg življenja našeg majstora.

<sup>70</sup> H. Folnesisc, n. dj., str. 63. je tu skulpturu pripisao upravo Jurju, ali se tome protive arhivski podatci – vidi: A. Markham-Schultz, n. dj., str. 32. a izgled i rješenje spomenika također su u prilog našim opažanjima.

<sup>71</sup> I. Fisković, n. dj., bilj. 65.: Napominjem da se varijanta tog očito omiljenog motiva nalazi i na učelku luka prizemnog otvora Arca Fosarci u Duždevoj palači te da ga je slikao Juraj Čulinović za kojeg općenito držim da je važan za putanje razvoja umjetnosti u Šibeniku između Jurja Matijeva i Nikole Firentinca.



Krstionička zdjela u Castiglione d'Olena

A rečeni plastički predlošci, koji i Jurju Matijevu bijahu na lagunama dostupni, često su se već u 15. stoljeću crtali da bi ostavili tragova u ondašnjem kipars'vu šireg zamaha.<sup>72</sup> Naš umjetnik se služio s njima na sebi svojstven način, posuđujući odlomke na više mjesta i slažući ih u različitim cjelinama. Tako se i među puttima nosačima zdjele za krstenu vodu podan šibenske katedrale zamjećuju slično pokrenuti dječaci, osobito onaj s laktom dignutim prema uzglavlju poznat i autoru zadnje spomenutog renesansnog crteža.<sup>73</sup> Budući da se kao najmirniji od trojice u

<sup>72</sup> Znade se tako da je mletačke reljefe Neptunova prijestolja crtao već Gentile da Fabriano (o čijim doticajim s Jurjem pišem na drugome mjestu), dok ih je Lucijan Laurana prenio na friz portala knjižnice u Urbinu. Inače se u literaturi ističe da najstariji prerisi rimskih sarkofaga bijahu kod J. Bellinija i A. Mantegne u Veneciji i Padovi, što je također važno za našu temu: *R. Krautheimer*, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1970, str. 294.

<sup>73</sup> Sličan položaj pri nošenju girlande zauzima i erot na spomenutom reljefu s rimskog sarkofaga u venecijanskom arheološkom muzeju – br. inv. XI/5, pa se može pretpostaviti da bijahu opće poznati, a u 15. stoljeću najčešće reproducirani sve do naših spomenika u Trogiru.



Putti nosači krstionice u crkvi S. Giovanni in Bragora

rukoveti golih dječaka lijevom rukom oslanja o toljagu, koju s drugom rukom podržava slijedeći lik do njega, lakše mu je u Veneciji naći idejnih parbenjaka.<sup>74</sup> No dok je u kulturno naprednome središtu i žarištu humanističkog uspona, na raskošno klesanim dijelovima kućnog namještaja to zacijelo bio mali Heraklo (jer je bez krila heroiziran u proporcijama tijela) ovdje su to pravi krilati putti, gotovo nestašni u djetinjim pokretima. Njih je pak iz poganske umjetnosti, s poglavito dekorativnih razloga preuzela kršćanska ikonografija, pa je pitanje da li im mjestimice kao i na šibenskoj skulpturi pripadajući predmeti imaju posebna znakovita smisla.<sup>75</sup> U svakome slučaju, otpada povodom njihove likovne procjene postavljena tvrdnja da su ishod tipično renesansnog studija proporcija ljudskog tijela kod kipara koji ih je

<sup>74</sup> Vidi krunu zdenca iz palače Contarini-Grimani: *J. Poppe-Hennessy*, Catalogue of Italian Sculpture in Victoria and Albert Museum, London 1964, cat. 370; Ne treba k tome zaboraviti da su u crkvi sv. Marka od konca 13. stoljeća ugrađeni antički reljefi s prikazom Herakla: *O. Demus*, n. dj., str. 125.

<sup>75</sup> Vidi: *J. Chevalier – A. Gheerbrant*, Rječnik simbola, Zagreb 1983, str. 706. tumači da je toljaga Heraklovo oružje, ali i znamen prvobitne spoznaje.

tobože „oblikovao na temelju samostalnog promatranja”.<sup>76</sup> I ovi Jurjevi puttii, naime, obiluju čak nezgrapnostima u pokretu, osobito tjelesnim nesrazmjerna radi izražavanja suviše tjelesne snage, te je očito da su klesani s pamćenjem vidjenih nekih istorodnih uzora, a ne motrenjem u živo razigranih malih tjelesa.

Nadalje je za nas zanimljivo u tom svjetlu saznanje da su kipari unutar venetskog likovnog kruga češće obrađivali temu putta na podnožju krstioničkih zdjela. Nije jasno da li je njihovo premiještanje sa zdenaca svjetovnih palača ostalo u idejnome sklopu svetkovanja izvora života profanog kao i vjerskog, ali nisu na odmet ni takva domišljanja nad iznošenjem nekoliko suvremenih primjera. Nalaze se, naime, u visoko umjetnički opremljenoj krstionici Castiglione d'Olonea,<sup>77</sup> možda najraniji, te u venecijanskoj gotičkoj crkvi S. Giovanni in Bragora,<sup>78</sup> također datirani u desetljeća prije Jurjeva odlaska prema Šibeniku. Međusobno su nedvojbeno slični ti majušni nosači tereta s nabijenom snagom punašnih udova i zakočenim kretnjama pod zdjelom istog osnovnog oblika, a na osmerostranoj pozadini oblijepljenoj listovima.<sup>79</sup> Svi su, međutim, bez krilaca s kojima je Juraj uresio svoje u Šibeniku, premda ih je stisnuo uz jednako poligonalnu ali užu osovinu postolja. Ispunio ih je, međutim, energijom koja nije samo plod raznolikijih pokreta i prostornog oslobađanja, nego i odlučnijeg klesanja antropomorfnih detalja, što mu bijaše stalna odlika. Zato i ne bi trebalo ustrajati na neposrednijem izjednačavanju njihovih autora, uza svu mogućnost da je naš kipar radio barem one u Veneciji pod jačim utjecajem svojeg pretpostavljenog učitelja Bona. A neovisno o tome, šibensko postolje u plastičkoj svojoj obradi kao i tipološkim crtama predstavlja korak dalje u skulptorskom rješavanju jednog modela. Po njemu će se, uostalom, izraditi još jedna, u dekorativnom smislu tvrđa dalmatinska krstionica, vjerojatno vezana uz neostvarene Jurjeve projekte na tlu Zadra.<sup>80</sup> Ipak je izvor svima – čini se – zadan venecijanskim primijenjenim skulpturama iz arhitektonske plastike u opremi velikih palača s početka 15. stoljeća, te je i privrženost našeg majstora njima objašnjiva vezama koje razlažemo. A neophodno se još podsjetiti da je u gradu ostala starinska jedna zdjela za vodu sa skulptiranim puttima oko zaobljenog tijela,<sup>81</sup> te da zamišljene takve plastičke motive potom otkrivamo i na crtežima Jacopa Bellinija u sastavu šibenskih gradskih fontana.<sup>82</sup>

<sup>76</sup> *R. Ivančević*, n. dj., str. 46. – hvaleći istom njihovo dobro proporcioniranje i modeliranje, čemu bi se itekako našlo zamjerke. Opće poznata je, međutim, činjenica da su antički modeli u 15. st. predstavljali objektivnu prirodu već prenesenu u likovna djela koje su se kudikamo lakše kopirala, što se zato i uvrježilo, jako potisnuvši studiranje proporcija ili pokreta „u živo”. Inače isti autor vjeruje – n. dj. str. 44. – da je Juraj proučavao i konja u pokretu pozivajući se na zapis o kupovini konja u Ankonu!

<sup>77</sup> *G. Mariacher*, *Scultura di Castiglione d'Olona*, L'Arte – 45/1942, str. 57-70. pripisuje ga nepoznatom kiparu iz venecijanske kiparske škole ranog 15. stoljeća.

<sup>78</sup> *W. Wolters*, n. dj., cat. 196. s pregledom ranijih mišljenja o spomeniku.

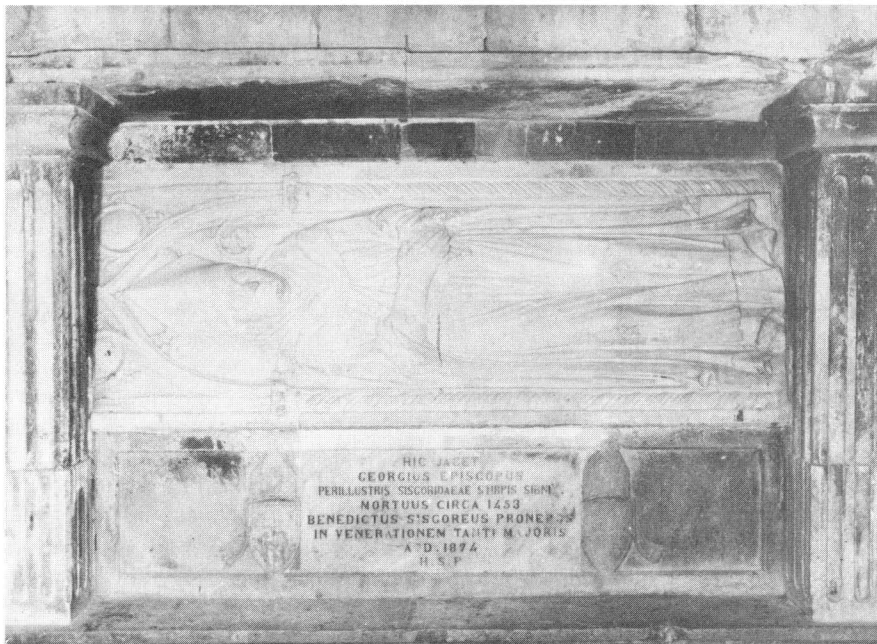
<sup>79</sup> To je ono gotičko i mletačko, što ih za razliku od šibenskih vezuje uz iskustvo oblikovanja kapitela Pallaza Ducale još od zrelog trecenta. S druge strane ostaju krune bunara od kojih mnoge podsjećaju na djela Jurja Matijeva i njegova kruga u Dalmaciji: *A. Rizzi*, Vere da pozzo di Venezia, Venezia 1981, figs. 17, 18, 20, 41, 48, 52, 60, 70, 93, 94, 103, 262, 282, 311, 340, 377.

<sup>80</sup> Izložena na izložbi „Juraj Dalmatinac i njegovo doba” god. 1975 u Šibeniku nije posebno obrađena među djelima nastalim od majstorovih sljedbenika.

<sup>81</sup> Spomenik ne poznam iz autopsije, ali fotografiju donosi *M. Muraro*, n. dj. Radovi Instituta za pov. umjetnosti – 3/6. str.

<sup>82</sup> Vidi: *Ch. L. Joost – Gaugier*, Jacopo Bellini: Selected Drawings, New York 1980. tab. 35. – prikaz Herodove svečanosti iz pariskog bloka crteža fols. 15. b – 16. a.

Utoliko se sve, umjesto raznorodnog oblikovanja golih dječaka s ciljem istraživanja živog pokreta ljudskog tijela, češće utvrđuje njihovo preuzimanje i umnažanje s drevnih likovnih modela. Svrha i toga postupka, doduše, bila je gotovo ista u smislu učenja i produbljanja znanja likovnog prikazivanja, a upečatljiva je pojednost da je u prvom desetljeću renesansnog doba upravo taj lik predložen kao znamen kiparstva na prikazu umjetničkih zanimanja u sklopu firentinske galerije preporodnih stremljenja.<sup>83</sup> Posebno mu je mjesto s krilatim, tzv. genijima smrti iznašla grobna plastika, s kojom je u jeku humanističkog procvata i oživljavanja antičkih predaja motiv rano dospio i na venetsko tlo, ponajprije u Padovu koju –



Nadgrobna ploča Jurja Šizgorića

pretpostavljamo s više povoda – Juraj Matijev mora da je pravovremeno pohodio. Postojeći i u suvremenome slikarstvu,<sup>84</sup> lako bijaše uočljiv mladome umjetniku koji je sabirao raznorodna i dragocijena iskustva da ih jednom iskoristi, pa prenese i u Dalmaciju, gdje postaju važna za procjenu općih stanja u prostorima njegovih likovnih početaka. Na tome planu nam je zanimljiv i nadgrobni spomenik koji je u šibenskoj katedrali oko 1452. godine Dalmatinac bio izradio biskupu humanisti Jur-

<sup>83</sup> Vidi: *Ch. Seymour*, *Sculpture in Italy 1400 – 1500*, London 1966, tab. 18. Nanni di Banco, reljef na podanku skulpture Quattro Santi Coronati iz 1412. godine.

<sup>84</sup> Vidi: *L. Armstrong*, *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery*, London 1981, s opširnije navedenom literaturom. Prethodno sam bio upozorio da s toskanskim kiparima ti motivi najranije prodiru na grobne spomenike u gradove oko Venecije. Među prvim je od P. Lambertija spomenik humanisti R. Fulgosiju iz 1427. godine u crkvi S. Antonio. Vidi i *W. Walters*, n. dj., tab. 567.

ju Šižgoriću, svojem neposrednom starijem poslodavcu.<sup>85</sup> Od cjelovitog spomenika znala se jedino nadgrobna ploča s plitkoreliefnim prikazom pleglog mrtvog biskupa, redovito isticana kao primjer kipareva portretističkog ogledanja, što joj ostaje bitna vrsnoća. To smo dužni istaknuti sa saznanjem o njenim uzorima koji nas vraćaju Veneciji, omogućavajući još s pomoću pisanih izvora i uklapanje dvaju reljefnih likova krilatih štitonoša u grobnu cjelinu nalik onoj koju je Juraj 1449. godine načinio zadarskom biskupu Lovru Venieru.<sup>86</sup>

Prije svega, neposredan uzor za Šižgorićevu, ujedno i Venierovu ploču je nadgrobna ploča Bartolomea Ricovratija, primicira venecijanske crkve sv. Marka u sjevernom njezinom atriju iz 1420. godine.<sup>87</sup> Uokvirene su, naime, s istovjetnom trakom svinute vitice loze, dok je lik s mitrom na glavi i rukama prekrizanim na prsima u bogatoj odjeći kao na odru položen unutar istovjetnog arhitektonskog okvira. Na postranim tordiranim stupićima sa završnim vitkim fijalicama uzdiže se gotički luk kojemu postrane površine ispunjaju u sva tri slučaja kružnice vegetabilnog uokvirenja s grbovima pokojnika. Takav je nacrt grobnih ploča postojao u Veneciji odavna,<sup>88</sup> uvriježivši se sa širenjem gotike vjerojatno duž čitavog Jadrana, da bi oživio osobito u doba Jurja i njegovih sljedbenika po uže određenim inačicama navedenog reda, sve do grobne ploče rapskog biskupa Ivana Skafe od Andrije Alešija iz 1454. godine.<sup>89</sup> U osnovnom svojem obliku sa svim činocima simbolički štire preobrazbe, oni su primjer kasnogotičkog izražavanja. Međutim, za Jurjevo spajanje tih arhaičnih rješenja s antikizirajućim prinosima skulpturalnih dopuna, važnije je predočenje zadarske i šibenske grobnice po pisanim naputama te fragmentarno ili razbacano i sačuvanim skulpturama. Budući da iz ugovora o izradi Venierove grobnice doznajemo da su s gornje i donje strane velike ploče, posebno još uokvirene lozicom, trebala biti postavljena po dva dječjačka lika nalik anđelčićima, držeći u parovima epitafni natpis ili biskupov grb,<sup>90</sup> lakše je u Šižgorićevu uklopiti iz šibenske katedrale znana dva putta. Kad su s pravom pridruženi među majstorova djela smatrani su sastavcima nekog rasturenog oltara,<sup>91</sup> ali je logičnije na temelju rečenih navoda da pripadahu Šižgoričevoj kapeli, tik do koje su i zatečeni. I visina im odgovara visini natpisne ploče pod likom ležećeg biskupa na kojoj je mijenjan natpis između dva plitkoreliefna grba. Tu kapelu je inače Juraj Matijev ionako preuređivao, isklesavši i veliki grb u bokoru nabujalog lišća i umetnuvši ga na potpornjak svoda,<sup>92</sup> tako da je njegova oprema kapele bila potpuna.

Spajajući različite tekovine svojeg kiparskog djelovanja, u toj je kapeli Juraj Matijev potvrdio osobne umjetničke izvore i stilske domete na kraju prvog deset-

<sup>85</sup> O tome sam već pisao u Prilozima pov. umjetnosti u Dalmaciji – 26/1987, str. 220.

<sup>86</sup> Vidi: *I. Petricioli*, Juraj Dalmatinac i Zadar, Radovi Instituta za pov. umjetnosti 3-5/1984, str. 188-191.

<sup>87</sup> Spomenik poznajem iz autopsije, a nisam ga uspio naći u literaturi. Očigledan mu je par u Padovi nadgrobna ploča L. Barba u crkvi S. Giustine iz 1443. godine: *W. Wolters*, n. dj., tab. 716.

<sup>88</sup> Prema katalogu *W. Woltersa* (n. dj.) zanimljivije su one iz sredine trecenta, tipa ploče kamenoresca Giovannija dei Santi – fig. 384, cat 125. – do našim spomenicima suvremenim pločama u Seminario Patriarcale – figs. 714-715, cat. 202, 189. – sa svim elementima koji se javljaju i na postjurjevskim reljefima u Dalmaciji.

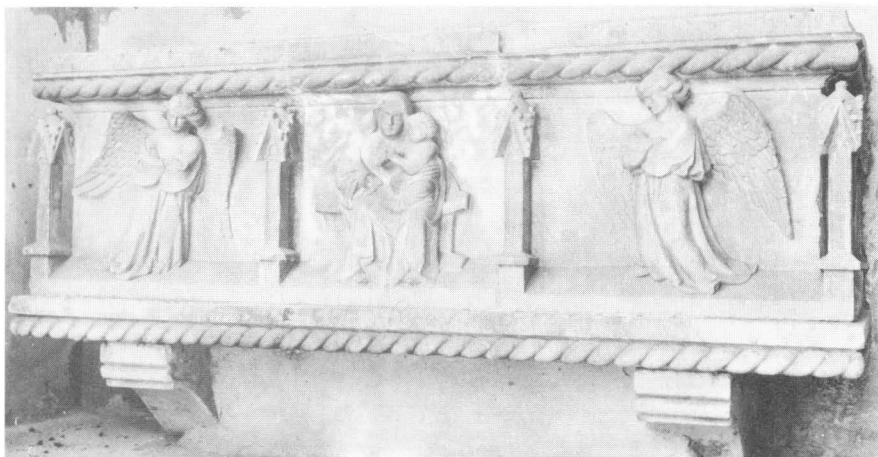
<sup>89</sup> Vidi: *M. Montani*, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb 1967, sl. 81. s podacima na str.

<sup>90</sup> *D. Farlati*, n. dj. – V/1775, pag. 117.

<sup>91</sup> *M. Prelog*, n. dj.

<sup>92</sup> *I. Fisković*, n. dj. 1981., str. 122-123.

ljeća rada u domovini. Pa ako mu to i nije bio osobito umjetnički manje značajan pothvat, od svega ostalog što je izradio u katedrali, po svojoj je prosječnosti ipak možebitan za očitavanje raspona umjetnikova estetskog profila i načina djelovanja. Tu se, naime, dobro uviđa kako on nije bio predani nosilac prekretnih htijenja niti preuzetan „sustvaralac” renesansnoga stila, a kamoli „jedan od problematičara quattrocenta”<sup>93</sup> nego likovni djelatnik koji bitno ne izmiče iz okvira svoje radne

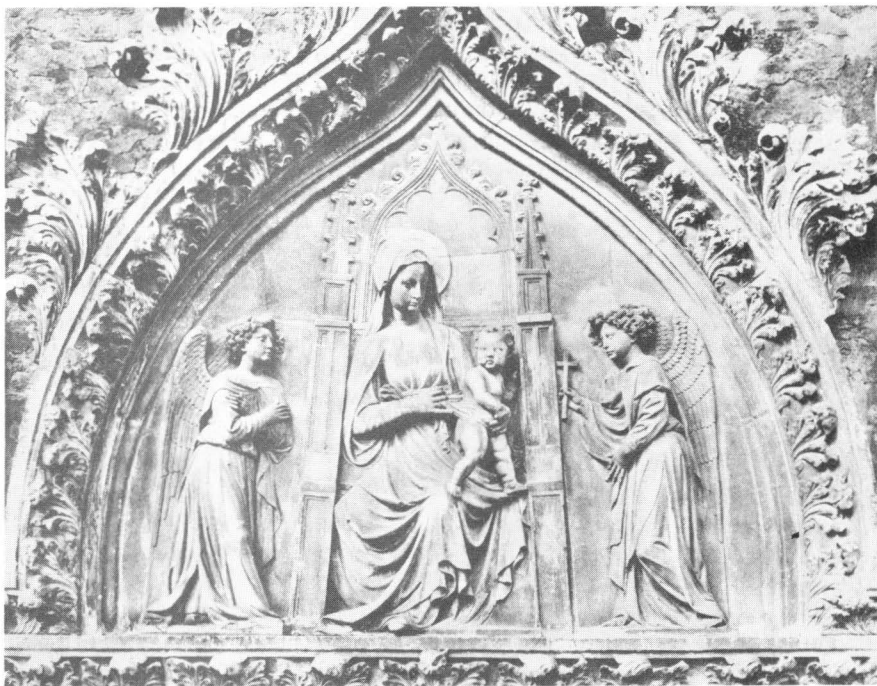


Pročelje sarkofaga braće Draganić prema nacrtu Jurja Dalmatina

sredine. Poštuje njezin ukus većine kao i volju pojedinih uglednika i prema tome odmjerava svoj izraz, a u Šibeniku nije ni naišao na krug naprednih istomišljenika, te se valja kloniti preuveličavanja dometa tamošnjih humanistički izučениh pojedinaca u podupiranju umjetničkog stvaralaštva.<sup>94</sup> Na svojstven način to oslikava rečena kapela Šižgorića s grobnicom biskupa, kojeg je Juraj Matijev poznavao najvjerojatnije u uzajamnom povjerenju. Dok se u oblikovanju dodatnih kamenih ukrasa njenog traveja, prvog u južnoj crkvenoj lađi, poveo za gotizirajućim raskošem postojećeg ornamenta bočnih lađa, s ustrojstvom umetnute grobnice pratio je suvremenija kulturna gibanja do mjere koja je i starome biskupu odgovarala. Vjerojatno je nacrt po njegovoj narudžbi sačinio ranije, ali po portretnim svojstvima prikazanog umrlog lika možda je glavni prikaz klesao nakon njegove smrti. U svakom slučaju, i tu je iskazao preplitanje gotičkih i renesansnih stilskih crta, odreda preuzetih iz Venecije i lako prepoznatljivih.

<sup>93</sup> Kakvim ga je proglasio *R. Ivančević* u nav. radnjama.

<sup>94</sup> Krug šibenskih humanista iz druge četvrtine 15. st. nije dovoljno izučен kao što ni djelo većine pojedinaca nisu poznata u dostatnoj mjeri da prosudimo mogućnost njihova utjecaja na Jurjeve zamisli – usp. crticu *T. Maroevića* u nav. Zborniku sa šibenskog Simpozija – str. 249. Unatoč tome mjestimice se neobrazloženo barata s prezimenima i imenima učениh šibenskih suvremenika, zapravo pripadnika naraštaja iz Jurjeve starosti a ne mladosti, ali bez punog poziva na njihova pisana djela.



Reljef s portala crkve s. Maria dei Frari u Veneciji

A prenošenje tamošnjih uzora i u prerađenim vidovima nadalje dokazuje nam slučaj s grobnicom braće Draganića iz 1447. godine, koju su klesali majstorovi prokušani suradnici, ali po Jurjevom nacrtu i zadanim dimenzijama.<sup>95</sup> Pri tome je manje zanimljivo da tipski ona održava srednjovjekovni smještaj sarkofaga u niši arko-solija, od činjenice da je Juraj za figuralan prikaz na pročelju iskoristio kompoziciju i sadržajnu shemu jedne od postojećih venecijanskih luneta.<sup>96</sup> Taj reljef s dva anđela i Bogorodicom u sredini, međusobno odijeljenim vitkim gotičkim fjalicama, dosljedan je preris reljefa nad vratima sakristije crkve S. Maria dei Frari, ponešto provincijaliziran susljedno sposobnostima pokrajinskih majstora. Ali ga je Juraj imao gotovoga negdje kod sebe kad mu se postavio takav zadatak, pa se utvrđuje kako je pratio i pamtio suvremena likovna postignuća u Veneciji s Padovom, gdje je

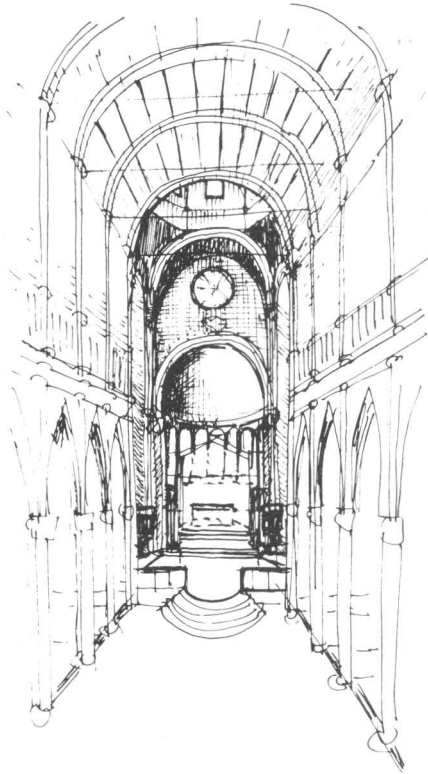
<sup>95</sup> V. *Miagostovich*, *Il sarcofago di Zlosella*. Trst 1897. Podatak donosi i *D. Frey*, n. dj. dok. 37, na što se s rečenom spoznajom osvrnuo *M. Prelog*, n. dj. str. 52., te *I. Fisković*, na više mjesta u nav. radnjama.

<sup>96</sup> Nakon što je *L. Planiscig*, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*. Wien 1921. str. 14-20. pripisao skulpturu majstoru oltarnog triptiha kapele Mascoli iz Sv. Marka, izredao se niz različitih atribucija, da bi se *J. Poppe – Hennessy* n. dj. pag. 221. kao i *W. Wolters*, n. dj. cat 234. opravdano vratili na isto. Taj majstor se inače smatra mjestom uvjerljivija prepoznavanja našeg Jurja Dalmatinca, ali bez neposrednih stilističkih potvrda, a simptomatično je za venecijanske prilike da je još uvijek ostao anoniman.



većina umjetničkih struja i poticaja brodila na razmeđu gotike i renesanse. Stoga nema dvojbe da je Juraj Matijev bio plod i dio internacionalnog stila sazrelog u likovnoj kulturi tih trgovačko-sveučilišnih centara tijekom slojevitog i prepletenog ranog quattrocenta.

U osnovnim svojim stilskim parametrima, Juraj Matijev za čitavoga života nije nadišao jednom stečene spoznaje, niti je izišao iz okvira suvremene venecijanske umjetnosti. To je zarana utvrdio kao načelo osobnog umjetničkog izražavanja, pa



Shematski crtež istočnog dijela šibenske katedrale

od rečenih grobnica do same krstionice kao najznačajnijeg djela posebno vrijedne obrade, nije ni težio morfološki strožim ujednačavanjima niti stilski jednosmjernim objedinjavanjima. U različitim fazama, koliko obimnoga toliko raznolikog opusa, to je bila i ostala pravovaljana osovina njegova arhitektonskog i kiparskog shvaćanja, kako se uglavnom i dokazalo pregledom većine djela itekako još izazovnih za proučavanja. Ali drugačije tvrdnje – po mojem uvjerenju – proizlaze više iz metodskih propusta u gledanju i nesnalazaženja u vrednovanju jednog domaćeg našeg umjetnika. Neophodno je stoga i njega pratiti s boljim poznavanjem evropskog konteksta, da se preuzetnim preuveličavanjem značaja i značenja Jurja Dalmatinca čitava dalmatinska, ne toliko baš provincijalna umjetnost u spletovima svojih znanstvenih

očitanja stvarno ne provincijalizira. Utoliko će biti neophodno podrobnijoj analizi podvrći ne samo sigurne njegove radove na tlu slavenske obale, nego još više one u naletu htijenja za reinterpretacijama postojećih spoznaja odnedavno mu pripisane unutar grada početnih stvaralačkih koraka. Jer uza svo nužno i dužno priznavanje Jurjeve darovitosti, uvažavanje nemalog značenja i značaja u razvoju jadranske umjetnosti 15. stoljeća, nisu ponuđena zadovoljavajuća rješenja njegovom prepoznavanju na lagunama. Pogotovo se u tome griješi kad se raspoznatljiva djela tamošnjih majstora bez dovoljno povoda i obrazloženja ubroje među sigurno njegova.<sup>97</sup> Još više se zapada u zabludu ako mu se slijedom precjenjivanja moći u utvrđivanju suvremenog stila iznalazi mjesto priznatog stvaraoca većih nekih, bilo arhaičnijih bilo naprednijih venecijanskih spomenika.<sup>98</sup>

Bez obzira s kakvim pobudama, morat ćemo na kraju priznati da je Juraj Matijev važan u likovnoj prošlosti i današnjoj našoj svijesti o njoj, nadasve zahvaljujući svojem prosljeđivanju strujanja i razina venecijanske umjetničke kulture. Izvan tih okvira, tj. mimo prevladavajućeg gotičko-renesansnog internacionalnog, a nipošto pokrajinskog izraza sredine 15. stoljeća, Juraj Dalmatinac bi jednako malo značio u općoj kao i u našoj povijesti umjetnosti.<sup>99</sup> Na tim rastvorenim predajama i sabirućim iskustvima prijelaznog stilskog doba stekao je svoja umjetnička znanja te ih dalje razvijao prema osobnom talentu i temperamentu, bez osjećanja osobite potrebe i poriva da sudjeluje bilo u preketanju bilo u promicanju suvremenog stila. Otud i neopozive mijene u njegovim ostvarenjima, neuklopive u bilo kakvu procjenu općeg ili osobnog stilskog napretka, međutim, koje ne oduzimaju vrsnoću niti otklanjaju samosvojnost njegovih rješenja i ostvarenja. Očigledno je Dalmatinac stvarao umjetnički vrijedna djela na svojem jeziku, jednom spoznatom i trajno više razrađivanom negoli doradivanom, u sredinama koje ga posve prihvaćahu, a koje ipak pulsirahu drugačije od većih kulturnih centara koje je pohodio i bez osobitih pobuda da se u njima odlučnije osvjedoči. Zato je nepotrebno i izlišno da ga nasilno uvlačimo u matične tokove suvremenog likovnog razvoja Italije i zapada, jer izložen tamošnjim mjerilima on će itekako izgubiti na svojo priznatoj vrijednosti. Neće naprosto izdržati usporedbe sa stilski naprednijim i koncepcijski zrelijim stvaraocima sredine 15. stoljeća. Ovaj tekst utoliko neka ostane i poziv za trezvenije načine istraživanja, pa i znanstvenog rasuđivanja o djelu tog umjetnika.

<sup>97</sup> Tako *R. Ivančević* nadvratnik crkve S. Maria della Misericordia, inače sigurno postavljen u djela B. Bona: *A. Markham – Schultz*, n. dj. bilj. 59. pag. 13-15. Isti se naš autor ne zaustavlja na tome nego Jurju Matijevu pripisuje i projekat pročelja crkve S. Maria del Orto, na kojem nema ni jednog od prepoznatljivih elementa utvrđenog Jurjevog načina komponiranja crkvenih pročelja, pa čitava ta muka za nasilnim otkrivanjem Dalmatinca u Veneciji poprima prilično neozbiljan put.

<sup>98</sup> Od Andita Foscaro do portala Scuole di S. Marco nastoje to dokazati *D. Kečkemet* ili *R. Ivančević* na više mjesta, ali s osnovnom pogreškom raspoznavanja općih a ne osobitih mjesta u okviru projektiranja i skulptiranja našeg umjetnika. O toj problematici već sam izrekao svoje mišljenje pa ga bez prinošenja novih protudokaza nema razloga ponavljati. S druge strane *A. Markham – Schulz* u Zborniku sa Šibenskog smipozija svoju atribuciju rečenog portala našem majstoru zasniva uglavnom raspoznavajući sličnost fizionomija prikazanih dviju glava, a zanemarujući istodobno načine komponiranja i obrade reljefa, osobito tehnologiju rada i način klesanja što opovrgava Jurjeva sudjelovanja na tome djelu izmaknutom i od moguće kronologije njegovih bavljenja u Veneciji.

<sup>99</sup> Usp: I. Fisković, Zapis uz petstotu obljetnicu smrti Jurja Matijeva Dalmatinca, Forum XXX – 10/11. Zagreb 1975. str. 593-600.

IGOR FISKOVIĆ

Analizzando le opere architettoniche e sculturali del primo decennio dell'attività di Juraj Matejev a Šibenik il problema dei suoi legami con Venezia appare complessivamente in una luce diversa rispetto alla valutazione datane finora. L'autore sebbene ritenga che in nessuna delle opere che finora venivano attribuite sulla laguna al maestro croato sia riconoscibile con certezza la sua abilità progettuale o la sua forza sculturale, constata qui quanto Juraj fosse un tipico frutto della cultura artistica del Quattrocento sviluppatasi nella cerchia delle concezioni umanistiche e delle soluzioni artistiche veneziano-padovane. Con ciò, naturalmente, egli non nega il carattere autoctono del linguaggio individuale di Juraj, cerca invece di riportare in una cornice più obiettiva le interpretazioni dello stile gotico-rinascimentale nell'opera complessiva di questo maestro così dotato di talento e di temperamento. Soprattutto respinge la possibilità di suoi studi e viaggi in Toscana, scoprendo la provenienza della maggior parte dei motivi di cui si servi, perfino di quelli anticheggianti, nella tradizione veneziana trecentesca e nella moda del Quattrocento.

L'autore inanzitutto dimostra che Juraj Dalmatinac non fu il geniale architetto che per promuovere lo stile rinascimentale riadattò il presbiterio della cattedrale di Šibenik dall'anno 1441. L'ampliamento spaziale del coro e dell'altare fu motivato dai nuovi privilegi del coro canonico, allora ottenuti per l'esigenza di cerimonie più imponenti, per cui la soluzione spaziale del pomposo coro a più livelli con tre absidi e con cupola sul transetto era stata imposta all'architetto come compito primario. La sua invenzione raggiunse maggiore espressività all'esterno sebbene si risolvesse tutta nella ricca decorazione plastica con incrostazioni di colori, ripresa in origini della mirabile cornice con una settantina di teste umane si ritrovano non solo nei capitelli di Palazzo Ducale e nella ornamentazione della Porta della Carta, ma anche nelle gallerie romaniche all'interno della chiesa di S. Morco, dove esiste questo motivo di teste differenti sotto la cornice degli archi pensili, già portato a Šibenik sulla cattedrale con i lavori di L. Pincino ed A. Busato fino all'anno 1441. Elementi della composizione architettonico-spaziale dell'interno della cattedrale si ritrovano inoltre nei disegni di Jacopo Bellini, il cui ruolo e il cui influsso non devono essere trascurati nella formazione del profilo artistico di Juraj Dalmatinac. Sull'argomento l'autore di questo studio scrisse più ampiamente altrove.

Esaminando la maggior parte dei rimanenti motivi usati, dai putti anticheggianti sull'iscrizione dedicatoria delle absidi o sul piedistallo del fonte battesimale fino alle tombe del vescovo umanista Juraj Šižgorić o Lorenzo Venier, allo stesso modo l'autore conferma la ripresa delle novità veneziane contemporanee. Appare così chiara l'importanza del noto sarcofago romano con la rappresentazione a rilievo del trono di Nettuno, che si conserva a Venezia dalla metà del XIV secolo, per la composizione dei due putti con iscrizione dedicatoria a Šibenik. Allo stesso modo nella soluzione del battistero si ritrovano analogie con la scultura contemporanea veneziana, dal fonte battesimale plasticamente più semplice e morfologicamente più arcaico in S. Giovanni in Bragora fino a quello simile a Castiglione Olona, attribuito a uno sconosciuto maestro veneto. Soprattutto per l'insieme

dei motivi della decorazione architettonica è possibile trovare termini di paragone in Veneto, dagli affreschi di Altichiero o dai dipinti del Mantegna a Padova fino ai ricchi lavori della bottega dei Bon a Venezia o alle opere contemporanee di P. Lamberti in entrambe le città. Essendo a ciò legate anche le realizzazioni di Juraj nelle altre città dalmate, come quelle di Ancona nonostante la loro appartenenza principalmente al gotico fiorito, il cerchio si chiude con una più chiara visione della cultura figurativa dell' Adriatico alla metà del Quattrocento. Questa è la cornice che si conviene sia alla valorizzazione di un grande ed interessante artista provinciale, sia alla scoperta di tutte le stratificazioni della sintesi plastica veneziana un po' prima della maturazione rinascimentale della creatività sculturale.