

Ranorenesansni kip Bogorodice u Puli

Dr Radovan Ivančević

redovni profesor Sveučilišta u
Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Nakon kratka spomena u vodičima i katalozima umjetnina¹ i nakon duga zaborava objavljen je nedavno ovaj kip *Bogorodice* prvi put u reprezentativnim reprodukcijama i s dostojnom ocjenom vrijednosti u knjizi Vande Ekl o gotičkoj skulpturi Istre: »*Figura Madone od kamena, koja se nalazila u crkvi sv. Marije Formoze u Puli, sigurno je pripadala skupini Navještenja. Kip koji je nastao nakon mijene stoljeća s izravnim osloncem na značajke mletačkog kiparstva odlikuje se posebnom vrsnoćom. Izvanredan je sklad linije obrisa, punog volumena, modelacije blago pripijene odjeće, sudržane geste i nježnog ovala lica ove Madone. Odmjerenost i čistoća kiparskog oblikovanja kojim je ostvaren lirski izraz figure, svrstava je među najljepša djela u istarskom inventaru.*«²

Slažući se s autoricom u ocjeni visoke kvalitete, istakao bih da je riječ o najvišem likovnom dometu u okviru »*istarskog inventara*« skulpture dvaju stoljeća što ih obuhvaća njezina studija. To je očigledno već i prelistavanjem ove knjige. Smatram, međutim, da usporedba s

¹ Gnirs A., *Pola, ein Führer durch die antiken Baudeckmälen und Samlungen*, Wien 1915. Na kraju opisa grobne kapele crkve »S. Maria di Canetto« piše: »Im rechten Seitenraum: Statue der Madonna aus Pietra d'Istria. Gutes Rundwerk (Mitte des XV. Jahrhunderts) von der Hand eines Meisters aus der Schule des Giovanni Buon,« str. 103, a na str. 28 objavljuje i fotografiju (br. 11).

² Ekl V., *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982, str. LXIV i katalog br. 63, str. 130; fotografije S. Tadić str. 116, 117. Kip se nalazi u lapidariju Arheološkog muzeja Pula. Autorica napominje da je klesan od istarskog kamena, visok 137 cm. V. Ekl kao literaturu navodi samo Gnirsov vodič bez kompletnog naslova i stranica i bez komentara. Usporedbom citata očito je da autorica preuzima od Gnirsa podatke da se skulptura nalazila u crkvi Sv. Marije Formoze i da je izvedena od domaćeg kamena, a da ne prihvaća atribuciju majstora iz radionice Giovannija Bona, niti dataciju sredinom 15. stoljeća, ne navodeći argumentaciju. — Ovu skulpturu ne uzima u razmatranje niti A. M. Schulz u monografskoj studiji o radionici Bon u kojoj pokušava razlučiti djela Giovannija, Bartolomea i radionice. A. M. Schulz, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Transactions of American Philosophical Society, Vol. 68, part. 3, Philadelphia, June, 1978.

Kameni kip Bogorodice Navještenja iz Arheološkog muzeja Istre u Puli, nedavno objavljen među gotičkim skulpturama Istre i datiran početkom 16. stoljeća (V. Ekl), a prethodno kao kasnogotički rad pripisan majstoru iz škole Giovannija Bona (A. Gnirs), autor izdvaja iz kompleksa gotičkog kiparstva i definira kao ranorenesansni, datirajući ga u drugu polovicu 15. stoljeća. Valorizirajući tu skulpturu kao jednu od najkvalitetnijih ranorenesansnih skulptura na istočnoj obali Jadrana, autor upozorava na niz oblikovnih srodnosti što je povezuju s dalmatinskim kiparskim krugom — Jurjem Dalmatincem i Nikolom Firentincem. Ali s obzirom na prisutne razlike — klasičniju odmjerenost — ukazuje na mogućnost da je to rad nekog majstora iz njihova kruga koji je, poput Ivana Pribislavića na primjer, mogao preuzeti i kreativno povezati u sintezu svojstva obaju majstora. Autor, također, otvara problem prvobitne lokacije te skulpture, što se kasnije nalazila u južnoj grobnoj kapele S. M. Formosa u Puli, a mogla je kao dio grupe Navještenja biti u glavnoj apsidi crkve posvećene Bogorodici ili u jednoj od niša kružnih kapela (pastorforija) uz apsidu.

gotičkim skulpturama Istre, kao i s gotičkom skulpturom uopće pobija pripadnost ovog djela gotičkom stilu.

Smatram da ova skulptura nije gotička, nego djelo ranorenesansnog stila, predlažem raniju dataciju³ — u drugu polovicu 15. stoljeća — a mislim da je moguće i pobliže odrediti njezin krug pripadnosti dalmatinskom, a ne venecijanskom kiparstvu, povezujući je s djelom dvojice najznačajnijih predstavnika ranorenesansne skulpture na istočnoj obali Jadrana Jurjem Matejevim Dalmatincem i Nikolom Ivanovim Firentincem.

Izrazita statuarna zaobljenost lika, tektonska logika i čvrstoća kontraposta odaje već u kompoziciji volumena karakter ranorenesansne umjetnosti kvattrocenta. Smireni vertikalni pad nabora tkanine, te probijanje koljena meko opuštene lijeve noge kroz plašt što se nabire u nekoliko realistično modeliranih krivulja ističući oblinu tijela ispod odjeće — također su renesansni. Više nego kasnogotičkoj idealizaciji, idealizirano lice pulske *Bogorodice* odgovara renesansnom kriteriju realistički uvjerljive psihološke karakterizacije, jer sama tema zahtijeva lik mlade naivne djevojke idealne ljepote. Međutim, ovaj se kip svojom zatvorenom i stabilnom statuarnošću jasno odvađa od venecijanske skulpture protivno uvjerenju V. Ekl da se na nju »*izravno oslanja*«. Već i ranija venecijanska skulptura 15. stoljeća, ako na primjer uzmemo kao tipičnu onu G. i T. Lombardija, dopadljivija je, idealiziranija, po stilskoj karakterizaciji možda i renesansno »*naprednija*« od pulske, ali mekša i lirskija. U svakom slučaju — drugačija. Snaga skulpturalne jednostavnosti i niz drugih osobina povezuju ovaj kip s najboljim djelima dalmatinskog kiparstva: Jurjevim i Nikolanim.

Nabori haljine i plašta pri tlu nisu gotički razigrani niti se samostalno neorganički nabiru, već uvjerljivo iskazuju stvarnu težinu i pad tkanine, previjanje preko

³ U citiranom odjeljku što se odnosi na pulsku *Bogorodicu* formulacija »*nastao nakon mijene stoljeća*« neodređena je, ali u kontekstu s prethodnom rečenicom nedvojbeno je da autorica misli na početak 16. stoljeća.



BOGORODICA, Arheološki muzej u Puli
(foto: S. Tadić)

stopala i sljublivanje s tlom. Po jednostavnoj preglednosti lika sluti se blizina Jurjeve koncepcije, ali druge neke osobitosti udaljavaju ovu skulpturu od našeg majstora: viši stupanj idealizacije glave s manje skulpturalno izraženom modelacijom, plošniji odnos detalja i jezgre, izduženiji ovoid glave. Dok se Jurjevi likovi odlikuju karakterističnom »zbitošću«, proporcija tijela pulske *Bogorodice* izduženija je, s manje snage, a više otmjenosti (što je možda jedini trag i odjek gotičkog osjećanja u ovoj skulpturi). Usporedimo li je s pouzdanim Jurjevim djelima, ostaje ipak nekoliko srodnosti: iako su noge pokrivene tkaninom, oblikovanje kontraposta odaje majstora što kao Juraj poznaje ženski akt. Kada bismo njegov lik »*Milosrđa*« s ankonske lože »*obukli*« nastala bi skulptura punije odrasle žene adekvatna ovoj mlade djevojke. Čak ni idealizirano lice pulske *Bogorodice* nije sasvim strano u bogatoj i raznolikoj galeriji Jurjevih karakterno oblikovanih glava. Ovo nas lice podsjeća lirskom mekoćom na ono djevojačko što svojom skladnošću nepogrešivo privlači među sedamdesetak glava s vijenca apsida šibenske katedrale;⁴ srodnost nije samo tipološka nego i u načinu pokrivanja glave maramom, valovitoj kosi što ispod nje viri i grupira se u tanke diferencirane pramenove i modelacije kapka i prijelaza u nadočni luk obrva. Ali uspoređujući *Bogorodicu* iz Pule s Jurjevim skulpturama, ne treba zanemariti namjenu, s obzirom da je Juraj kao arhitekt promišljao i oblikovao lik uvijek u prostornoj funkciji. Njegovo splitsko *Navještanje* (1448), postavljeno je visoko nad stupovima ciborija oltara sv. *Stasa* i zato sumarno oblikovano⁵; izvjesni nehaž primjećuje se i usporedbom *Navještenja* s drugim radovima, niže postavljenim na tom istom spomeniku: likom sveca i anđelima oko njega, na primjer. Idealizirano lice kipa sv. *Klare* klesane nekoliko godina kasnije (1452) za portal franjevačke crkve u Ankoni još je bliže pulskoj *Bogorodici*, a također i način oblikovanja valovitog ruba plašta što pada s desne ruke svetiće. Nabiranje tkanine uz koljeno slično je donekle naborima na likovima triju odjernih *personifikacija vrlina* ankonske trgovačke lože i — znatno grublje i zdepastije — *Marije* splitskog *Navještenja*. U Jurjevoj skulpturi primjećujemo, ako ne razvoj, nesumnjivo izvjesno pomjeranje i kretanje tijekom godina: najraniji ženski likovi krajnje su jednostavno i sumarno oblikovani, pa se i draperije nabiru u nekoliko kosih jednostavljenih nabora (anđeli na svodu krstionice, reljefi na Arnirovu sarkofagu), ali u muškim likovima primjećujemo razvijeniju modelaciju i reljefnije naglašene nabore odjeće (*prorok Šimun* u krstionici, sv. *Petar* i *Jakov* na sjevernom portalu), te na ankonskim personifikacijama vrlina.

Svi spomenuti primjeri Jurjevih kipova i reljefa izvedeni su oko sredine 15. stoljeća,⁶ a mogućnost da je Ju-

⁴ Upotrijebio sam je za naslovnu stranu knjige »*Likovna kultura običnog čovjeka*«, Zagreb 1961. Uz tolike mogućnosti i pak je ponovno odabrana za naslovnu stranu i prve monografija C. Fiskovića, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1964.

⁵ *Anđeo bavlonoša*, treća slobodno postavljena skulptura vrh splitskog ciborija, svojom zdepastošću odaje već ruku nekog pomoćnika.

⁶ Glave s apsida katedrale datirane su 1443 godinom, skulpture i reljefi krstionice su također nastale u to doba, splitski oltari 1446—1448, a ankonska loža 1452. godine.



*BOGORODICA, Arheološki muzej u Puli
(foto: S. Tadić)*



BOGORODICA, Arheološki muzej u Puli (detalj)
(foto: S. Tadić)

raj preuzeo neki rad u Puli u to doba temelji se na škrtom arhivskom podatku o njegovu namjeravanom odlasku u Pulu 1449. godine⁷, ali se vjerojatnost boravka u Puli može protegnuti i na čitavo arhivski dokazano razdoblje djelovanja u Pagu, kad je odlazio i na obližnji Cres, odnosno od 1449 do 1466 godine.⁸

⁷ Na temelju zapisa šibenskog notara A. Campolonga godine 1448 (107) Kolendić piše da je Juraj krajem kolovoza te godine namjeravao otići u Pulu, a ostali dokumenti svjedoče da je zatim bio na Cresu i Pagu: Juraj je »... kako dokazuje jedna prokura od 23. augusta 1449, namislio krenuti u Pulj, te je 6. i 7. septembra bio na Cresu ...« (Kolendić P., *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, *Starinar* I/1922, Beograd 1923, str. 80.

⁸ Višekratni boravak na Pagu i Cresu u razdoblju između 1449. i 1466. godine potvrđen je dokumentima što su objavljeni kod Frey D., *Der Dom von Sebenico ...*, *Jahrbuch der*

Obratimo li, međutim, pažnju na sam oblik nabora plašta pulske *Bogorodice*, zapažamo da su oni relativno uski i osamostaljuju se kao zasebno reljefno tijelo te se oštro odvajaju od podloge i nalikuju užetu uglatog pro-

Kunsthistorischen Instituts KKZK für Denkmalpflege, Wien 1913. i Montani M., *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967.

U usporedbi s brojem studija posvećenih Jurjevu radu u srednjoj i južnoj Dalmaciji i Italiji do sada je istraživanje Jurjeva djelovanja na sjevernom Jadranu na Kvarneru i u Istri(?) bilo razmjerno zapostavljeno. Iscrpniju studiju o djelovanju Jurja i njegove radionice u Pagu vidi u: Ivančević, R., *Reinterpretacija zborne crkve u Pagu*, *Peristil* 25, Zagreb 1982, str. 53—80, a za Jurjevu djelatnost na Cresu: Ivančević R., *Renesansne grafike Osora i problem kupole katedrale* (predano za tisak). Ako bi se uz povećanu važnost rada na Pagu i Osoru potvrdila pretpostavka o pripadnosti

fila. Sam taj poligonalni profil pojedinog nabora podsjeća na način drapiranja tkanine Nikole Ivanova Firentinica⁹. Možda je njegovim *Madonama* lice pulske *Bogorodice* još bliže, pa nije neosnovano upitati: nije li to mogao klesati i sam Nikola »na putu« iz Italije u Trogir?

Ako prihvatimo nove atribucije venecijanskih skulptura Nikoli Ivanovu po prijedlogu A. M. Schulz¹⁰ — ili barem grupaciju ovih skulptura oko jednog majstora — onda možemo reći da pulski majstor ne nagomilava toliko nabora kao što ih vidimo na brojnim likovima Foscarijeve grobnice, nego je suzdržaniji i klasičniji. Po metodi komponiranja ovaj se kip može usporediti čak s najklasičnijim spomenikom renesansne skulpture u Dalmaciji Duknovičevim Sv. Ivanom u trogirskoj kapele (mogli bismo reći da ako statuarnost i draperija trogirskog kipa podsjeća na dorski stup, pulski je »mekši«, vitkiji, nalik jonskom ...)

Ovo posljednje spomenuo sam naročito stoga da upozorim kako pulska Bogorodica pripada dalmatinskom kiparskom krugu, ali uz sve nabrojene srodnosti s Jurjevim i Nikolinim skulpturama odlikuje se skladnijom odmjerenošću i klasičnijim mirom, dok su oba majstora često zanemarivali idealne proporcije i dotjeranost detalja na račun ekspresivnosti cjeline. U koliko nije djelo jednog od ova dva majstora — u oba slučaja u njihovoj najranijoj fazi — pulska bi Bogorodica mogla biti djelo nekog Jurjevog suradnika koji je, kao Ivan Pribislavić, na primjer, crpio i iz drugih izvora i kreativno dogradio majstorov opus. Ili, konačno, majstora, što je je u drugoj polovici 15. stoljeća kreativno — a ne aditivno poput Alešija — sabrao iskustva obaju dalmatinskih majstora stvarivši jednu od najkvalitetnijih skulptura rane renesanse na istočnoj obali Jadrana.

U nizu pitanja što ih kritici nameće ovaj izraziti spomenik, osim atribucije i datacije upozoravam i na problem prvobitne namjene i smještaja kipa. Kao što svjedoči Gnirs još početkom našeg stoljeća kip Bogorodice nalazio se u desnom kraku grobne kapele — centralne građevine križnog tlocrta — prigradene s južne strane bazilike sv. Marije Formoze zvane »od trstike«¹¹. Treba istražiti da li je to bio prvobitni smještaj ove skulpture.

pulske *Bogorodice* u krug Jurjeva utjecaja, upotpunila bi se njegova i onako začudno opsežna i kreativna djelatnost i zatvorio krug duž jadranskog bazena: od Venecije i Pule do Dubrovnika i Ankone.

⁹ Vidi niz značajnih studija C. Fiskovića o skulpturama Nikole Firentinca, posebno: *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, Bulletin instituta za likovne umjetnosti JAZU VII, br. 1, Zagreb 1959; *Bogorodica s Djetetom Nikole Firentinca u Orebićima*, Peristil II, Zagreb 1957; *Firentinčev Sebastijan u Trogiru*, Zbornik za umjetnosno zgodovino, Ljubljana 1959, str. 369; *Neobjavljeni Firentinčev reljef u Trogiru*, Zbornik za likovne umjetnosti 13, Novi Sad 1979. i bibliografiju navedenu u tim studijama o ostalim autorovim priložima proučavanju djela Nikole Firentinca.

¹⁰ Schulz, A. M., *Niccolo de Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*, New York 1978. — Iz predložene grupe skulptura izrazitije se odvoja lik sv. Kristofora na crkvi S. Maria del Orto i teško ga je po mojemu sudu povezati stilskim i kvalitativnim mjerilom s ostalima. Vidi također: Ivančević R., *Nove atribucije Jurju Matejevu Dalmatincu i Nikoli Ivanovu Firentincu i problem valorizacije njihovih djela*, Peristil, Zagreb, 23/1980., str. 99—106, gdje je izostavljena analiza ove atribucije.

¹¹ Vidi bilj. 1

Trobrodna bazilika Sv. Marije s kružnim protazisom i đakonikonom na kraju bočnih brodova i dvije simetično izgrađene »memorije« ili grobne kapele u obliku grčkog križa sa strane, s mramornom oplatom i mozaicima jedno je od najmonumentalnijih sakralnih zdanja ranobizantinske arhitekture 6. stoljeća u Istri. Nažalost, sredinom 16. stoljeća Mlečani su devastirali crkvu odnijevši mramorne stupove u Veneciju. Umjesto kamenih postavljeni su drveni (!) žbukani stupovi, što je vjerojatno prouzročilo urušavanje crkve: već krajem 16. stoljeća bazilika je ruševina, sredinom 19. stoljeća stoji još apsidalni dio, a danas samo spomenuta južna kapela¹².

U koliko je kip Bogorodice ili grupa Navještenja bila naručena za ovu crkvu bio je to jedan od posljednjih zahvata u njenu pozitivnom razvoju, jer od sredine 16. stoljeća počinje njeno propadanje. Kamena skulptura dovoljno je monumentalna da je mogla biti namijenjena oltaru glavne apsida crkve posvećene Bogorodici, a u koliko je bio par skulptura Navještenja onda je mogla biti smještena i na triumfalnom luku ili vrh ciborija gdje joj je po ikonografskoj topografiji određeno mjesto. Međutim, u rukopisu 17. stoljeća što u obliku dijaloga opisuje povijest i spomenike Pule autor spominje kip Bogorodice govoreći o kružnim »kapelama« uz apsidu: »ovalna udubljena obložena izvrsnim mramorom pokazuju da su nekoć (kapele) bile ukrašene lijepim kipovima, od kojih su tek nešto ili ništa slabiji oni sv. Andrije »sotto il Capianle« i drugi »Bogorodice.«¹³ Kao što je spomenuto uz apsidu su se nalazile na mjestu pastoforija dvije kružne kapele s po četiri polukružne niše što su nesumnjivo bile projektirane za smještaj slobodno stojećih skulptura. Ali, uslijed nejasne formulacije u tekstu, nije isključeno da su dvije skulpture spomenute samo kao usporedba, a da su se već tada nalazile u južnoj grobnoj kapele gdje početkom 20. stoljeća Gnirs nalazi kip Bogorodice.

¹² Vidi: Marušić B., *Kasnoantička i ranobizantinska Pula*, Pula 1967, str. 52 i tamo citiranu literaturu, kao i objavljene arhitektonske snimke i fotografije (Tb. VII — X i Prilog 3).

¹³ Pod naslovom »*Dialoghi due sulle antichità di Pola del 1600*« rukopis je integralno objavio Kandler P., *Cenni al forestiere che visita Pola*, Trst 1845, str. 59 — 140. Pod nazivom Badia di Canneto nalazi se i opis crkve Sv. Marije Formoze s već urušenim brodovima. Govoreći o kružnim »kapelama« uz apsidu autor ih uspoređuje s one dvije križnog tlocrta prigradene grobne kapele i kaže: »... le due (capelle) di mezzo ... conciosachè siano nel suo essere alquanto più strette dell'altre ... dimostrato a'concavi ovati che in finissimo marmo vi si veggono, essere già state ornate di bellissime statue, et nondimeno di poco o niente quasi inferiori a questo sono quelle di Sant'Andrea sotto il Capinale et l'altra della Madonna.« (str. 76). — U svom opisu crkve Sv. Marije Formoze (»... i pochi avanzi della insigne Abbazia di Canneto«) objavljenom 1845. godine, ali za koji kaže da se temelji na onome što je »vidio i provjerio pred dvadesetak godina« (dakle sredinom trećeg decenija 19. stoljeća) Kandler između ostalog piše: »... In fondo alle navi minori in luogo di apsida per ripositorio di sacri arredi, eranvi due celle rotonde (e vi sono ancora, quaste assai) poco illuminate con ripetute nicchie, selciate a mosaico«. Iako izrijekom ne spominje kip Bogorodice očigledno je po tomu što su »kružne cele veoma uništene« (i vjerojatno otvorene) da se već tada kip nije mogao nalaziti u jednoj od njih, nego u južnoj križnoj kapele što je jedina bila »još uvijek sačuvana za kult« budući da je i sjeverna bila »assai quasto«. Kandler P., *Cenni al forestiero* ... str. 42—43.

Résumé

LA STATUE DE NOTRE DAME APPARTENANT A LA
HAUTE RENAISSANCE CONSERVÉE A PULA

Cette sculpture de Notre Dame appartenant au groupe de l'Annonciation, maintenant conservée dans le Musée Archéologique à Pula, et autrefois à l'église de Sainte Marie Formosa, a été publiée dans le livre de V. Ekl »Sculpture gothique en Istrie« en tant que gothique, »avec un appui marqué sur les caractéristiques de la sculpture vénitienne« et datée du commencement du 16-ème siècle. D'accord avec Mme Ekl en ce qui concerne la haute appréciation de la qualité de cette sculpture en pierre, l'auteur argumente qu'elle n'appartient pas au style gothique ni au style de Giovanni Bon comme l'a antérieurement définie A. Gnirs (1915), mais au style de la renaissance haute et il propose une datation antérieure, la seconde moitié du 15-ème siècle, prenant à tâche de déterminer plus précisément l'appartenance de cette sculpture au milieu dalmate et reliant le style de cette sculpture avec deux représentants les plus considérables de la sculpture de la haute renaissance à la côte orientale de l'Adriatique: Juraj Matejev Dalmatinac et Nikola Ivanov Firentinac (Georges le Dalmate, fils de Mathieu, et Nicolas le Florentin, fils de Jean).

Rejetant l'appartenance de cette sculpture au style gothique, l'auteur soumet à une analyse les caractéristiques structurales et morphologiques de cette Notre Dame et il fait ressortir la composition limpide et ordonnée, l'ample rotondité de la statue, la logique statique et le rapport tectonique des plis du tissu à travers lequel on aperçoit le corps. Analysant l'affinité de cette sculpture avec les oeuvres de Georges le Dalmate, l'auteur nous rappelle la formation exquise du corps féminin figurant sur le nu de Miséricorde d'Ancône (1452), une figure de jeune fille d'une beauté idéale, avec un fichu sur la tête, figurant sur l'abside de la cathédrale de Šibenik, la draperie d'une série des sculptures libres (depuis la Vierge de l' »Annonciation« figurant sur le ciboire à Sainte Anastasie à Split, jusqu'aux figures des »Vertus« figurant sur la Loggia dei Mercanti à Ancône). Toutes les oeuvres de Georges le Dalmate avec lesquelles l'auteur compare Notre Dame de Pula proviennent de la moitié du 15-ème siècle (1443 — 1452) et la possibilité que Georges le Dalmate ait pu assumer un travail à Pula en ce temps, est fondée sur la donnée d'archives concernant un

voyage de Georges le Dalmate à Pula en 1449 (le notaire C. Campolongo, édité par A. Kolendić, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, Starinar, Belgrade 1923, p. 80), comme aussi son activité à Pag et l'île de Cres adjacente qui est documentée, d'après les données provenant des archives, pour les années entre 1449—1466.

Pourtant, Notre Dame de Pula accuse aussi certaines affinités avec les figures de Nicolas le Florentin: le type des plis (comme d'une coupe polygonale plus serrée) et aussi la figure idéalisée de la Vierge. Il n'est pas donc sans raison de poser la question si cette sculpture pût être sculptée aussi par Nicolas le Florentin lors de son voyage de Venise à Trogir aux environs des années 60 du 15-ème siècle. Si nous acceptons les nouvelles attributions d'un groupe de sculptures vénitiennes à Nicolas le Florentin, proposées par A. M. Schulz (1978), il faut à côté de l'affinité typologique mentionnée, faire ressortir que le maître qui a sculpté Notre Dame de Pula n'accumule pas tant de plis comme nous le voyons, par exemple, sur les sculptures de la tombe Foscari à Venise, étant donné que ses plis sont plus retenus et plus classiques. C'est aussi du point de vue de la composition que cette sculpture relève de la tranquillité classique. Par là, elle est même comparable avec le monument le plus classique de la sculpture de Dalmatie: avec le Saint Jean de la chapelle de Trogir, sculptée par Ivan Duknović (Giovanni Dalmata).

L'auteur conclue que la Vierge de Pula appartient au milieu sculptural dalmate, mais à côté des affinités mentionnées avec les oeuvres de Georges et de Nicolas, elle se distingue par un sens de mesure classique tandis que les deux maîtres ont très souvent négligé les proportions idéales et les détails minutieux au nom d'une expression de la totalité. Si elle n'est pas l'oeuvre d'un de ces deux maîtres, la Vierge de Pula pourrait donc être le travail d'un des collaborateurs de Georges qui a, à la manière de Ivan Pribislavić, puisé aussi dans des autres sources artistiques en complétant le style de Georges, ou d'un autre maître qui a en créant et non en ajoutant comme c'est le cas chez Aleši accumulé les expériences des deux maîtres dalmates dans la seconde moitié du 15-ème siècle.

SUMMARYS

Franko Oreb

AN EARLY CHRISTIAN BASILICA IN GROHOTE ON SOLTA ISLAND

The author discusses archaeological research underway at the Early Christian basilica in Grohote on the island of Solta. The introduction covers earlier findings in the form of antique inscriptions and sarcophagi (1913) and research conducted by don Marin Bezić with the aid of don Frane Bulić, Dr. Ljubo Karaman (1927 — 1931) and Ejnar Dyggve, a Danish architect (1931), who compiled the architectural documentation for the finding. The Institute for Protection of Monuments of Culture in Split undertook revision of the archaeological research (1978/79), and during 1981 they began work on more extensive conservational activities within this complex. Research has indicated that this is a large, single-nave Early Christian basilica with a longitudinal floorplan with a narthex added on later on the western side and annexes along northern and southern perimenteral wall of the basilica. The study encompasses data on the finding of a fragment of the church inventory (baptismal font, the altar partitions, floor mosaics and so forth).

Andela Horvat

TWO GOTHIC FIGURES OF WOMEN IN STONE FROM THE ZAGREB CATHEDRAL

Two architectural sculptures from the Zagreb Cathedral: the sculpture of the Crowned Woman, now in the Diocese Museum, and the sculpture of Mary Embracing the Child, now in the City Museum of Zagreb, are attributed by the author to the period dating approximately from the year 1400. At this time a workshop was active under Zagreb Bishop Eberhard (1397 — 1406 and 1410 — 1419) backed by the Prague experience of the Parler family. She supports her attribution with a series of morphological and stylistic analogies with the works of this family of architects preserved today in Prague, Vienna and the Church of St. Mark in Zagreb.

Radovan Ivančević

EARLY RENAISSANCE SCULPTURE OF THE MADONNA IN PULA

The stone sculpture of the Virgin Annunciation from the Archaeological Museum of Istria in Pula which was recently published as one of the Gothic sculptures of Istria and dated to the early 16th century (V. Ekl), attributed previously to a master from the school of Giovanni Bon (A. Gnirs) in the late Gothic period, is separated by the author from the complex of Gothic sculpture and defined as early Renaissance. He dates it to the second half of the 15th century. In his opinion, this sculpture is one of the most valuable early Renaissance sculptures on the eastern Adriatic coast, and he notes a series of similarities in from which would connect it to the Dalmatian sculptural circle — Juraj

Dalmatinac and Nikola Firentinac. But taking the existing differences into account — the classical sense of balance — he points to the possibility that this is the work of a master from their circle, who, such as Ivan Pribislavić, for example, could have absorbed and creatively fused the qualities of both masters into a synthesis. The author also opens the issue of the sculpture's original location. It was later found in the southern cemetery chapel of S. M. Formosa in Pula, but as a part of an Annunciation composition it could have been in the central apse of a church consecrated to the Holy Virgin or in one of the niches of the circular chapels (pastophories) flanking the apse.

Grgo Gamulin

CERTAIN ISSUES OF THE RENAISSANCE AND BAROQUE IN CROATIA

The author resolves a large number of attributive problems related to a series of paintings from Yugoslavia, proposing resolutions for works of unknown masters or correcting earlier assumptions for attribution. He touches on the issues posed by the works of Lovro Dobričević, G. A. Pordenone, and offers correction for several works that have been attributed to Palma and has suggested attributing certain paintings to M. Bassetti, E. Stroiffi, G. Carpi-
oni, A. Molinari, Pietro and Marko Liberi, A. Servi, F. Abiatti, A. Bellucci, and he makes two suggestions for Balestra. Along with formal and stylistic analysis of the artwork he studies, the author provides convincing argumentation for each of his proposals and quotes extensive comparative material.

Grgo Gamulin

A PROPOSAL FOR JEAN BELLEGAMBE

The author proposes solutions for attributive problems of the two-sided painting depicting St. Peter, given to the Strossmayer Gallery by Ante Topić Mimara (1967) as a work of the Avignon School of the 15th century. Mentioning several «ostentatious signs» of the stylistic expression of Jean Bellegambe, and quoting comparative material («Triptyque de Marchiennes» in Lille, the Polyptych «The Immaculate Conception» in the Douain Museum and so forth), the author concludes that the Zagreb painting clearly comes from in the north of France, and that it originated in the first half of the 16th century, in the workshop of Jean Bellegambe in Douain.

Doris Baričević

THE MADONA IN BELL-SHAPED CLOAK

Among the baroque sculptures of Mary with Child to be found in northern Croatia, a series of sculptures of the Madonna in a bell-shaped cloak are separated out for study, since they are interesting in terms of the unusual composition and abundance of specific ornamental elements and iconographically as well. These are replicas of what were