

Juraj Dalmatinac u Anconi

Igor Fisković

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Znamenita djela Jurja Dalmatinca u talijanskome gradu Anconi višestruko su vrijedna za našu kulturnu prošlost. Iako hvaljena neposredno nakon nastanka, kasnije bivaju zadugo prešućivana ili čak krivo predstavljena, pa se slavenskomu majstoru u stranoj povijesti umjetnosti zagubio trag. To bijaše jedan od razloga da njegova djela ni kasnije nisu dobila zasluženoga kritičkog prikaza, kakvom je put otvoren kad su po arhivskim zapisima uspješno razložili njihov postanak. Uglavnom su i nadalje obrađivani tek u člancima o hrvatskoj baštini, a od osobito prihvatljivog i znanstveno utemeljenog osvrtu proteklo je sedamdesetak godina, pa se svijest o njima u cijelosti pričinja prilično labavom. Nesumnjivo su, dakle, stasale prilike da se još jednom suočimo s osvjeđenjima Jurjeva djelovanja u Anconi radi preispitivanja značaja i značenja tih njegovih zasad jedino pouzdanih ostvarenja u Italiji. Neminovno se pri tome nadovezivati na one stručne prikaze dotičnih spomenika koji zadovoljavaju današnja mjerila i poimanja, ali ih je u cilju pojašnjavanja ukupnog umjetnikovog djela nužno dopuniti, možda mjestimice i ispraviti u svjetlu čvršćih spoznaja o Dalmatinčevu stvaralaštvu. Takav pristup olakšava ne samo činjenica da su odnosne arhitektonsko-skulpturalne cjeline u inače postradalome gradu prilično dobro očuvane u svojim drevnim oblicima nego i saznanje da su popraćene razmjerno iscrpnim objelodanjenim podacima. Međusobnim povezivanjem tih svjedočanstava stječe se podrobniji uvid u niz složenih pitanja koje još uvijek povlači za sobom bogata Jurjeva ostavština.

Dio ostavštine nadarenog i uglednog umjetnika na apeninskom tlu, prije svega, potvrđuje znatnu kulturnu srodnost dviju nasuprotnih morskih obala koje su od davnine jače povezivali likovni djelatnici jedne i druge zemlje.¹ Posve je razumljivo da je tome svojevršnom zajedništvu naročito pridonio u XV. stoljeću čuveni graditelj i kipar, radin poglavito u rodnoj Dalmaciji, a umjetnički obrazovan u Veneciji kao glavnom žarištu kul-

Kritičkom interpretacijom izvornih dokumenata i povijesnih osvrtu o djelovanju i ostvarenjima Jurja Dalmatinca u Anconi, autor svestrano osvjetljava jedno značajno poglavlje stvaralaštva velikog majstora. Prateći tok njegovih zahvata na pročelju Lodže trgovaca i portalima crkava sv. Franje i sv. Augustina, postavlja ispravljenu kronologiju njihova nastajanja, razlučujući udio suradnika i pomoćnika na prva dva spomenika, odnosno dvije faze oblikovanja trećega. Opširna analiza obuhvaća probleme likovne vrsnoće svih plastičkih elemenata opisanih cjelina, naročito estetske karakteristike značajnih skulpturalnih djela s polemičkim ogledom naspram mišljenjima drugih stručnjaka po tim i drugim nekim usputnim pitanjima. Uz potanko razrađenu ikonografiju spomenika, definira se komparativnom metodom i njihova stilska pripadnost. Na temelju toga, a u vezi sa suvremenim radovima čuvenog umjetnika na našoj obali, određuje se i njegovo opće mjesto u okviru uspona humanističke kulture s održavanjem gotičkog izraza venecijanskog porijekla u graditeljstvu i kiparstvu sredine XV. st. na Jadranu.

turnih stremljenja i likovnih gibanja u istome prostoru; kao jedan od najpoduzetnijih ondašnjih graditelja-kipara, on je stvorio najreprezentativnije spomenike rečeno-me središtu politički odvojenome od krajeva svojeg pretežnog potvrđivanja.² Upadljiva okolnost da je pri tome rabio izričito cvjetnogotički slog načelno mletačkog nadahnuća, donekle se pak objašnjavala prestižnim nastojanjima trgovačkoga — u umjetničkome pogledu inače slabo uznapredovaloga grada pod papinskom vlašću. Iz toga se pokušavalo zaključiti da su Ankonitanci, težeći nadmetanju s Venecijom, navodno zadali dalmatinskome majstoru rječnik kojim je najrazvijeniji grad jadranskog podneblja najočiglednije iskazivao visoke svoje opće domete.³ S obzirom na isprepleteni tok političke, a i društ-

* A. Šupuk, *Marginalije o imenu Jurja Dalmatinca. Zadarska revija*, 5/6, 1975; dokumentirano je objasnio pravilno pisanje umjetnikova imena na hrvatskom jeziku u obliku JURAJ MATIJEV. Jednako je s povijesnim obrazloženjima nužno usaglasiti imena ostalih majstora oko Jurja. Isti, *O prezimenima i jeziku starog Šibenika*, izd. Muzeja grada Šibenika 6, 1981; poglavito o imenu Ivana Pribislavljića.

¹ O tome je ponajviše pisao C. Fisković: *Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medio Evo — 1961; La Romagna, le Marche, la Venezia e la Dalmazia nell'arte dei tempi di Dante — 1965; Le relazioni artistiche nel passato tra la costa dalmata ed Itala — 1968; I contatti degli scultori ed architetti dalmati con arte Veneziana fino al XV secolo — 1974; Hrvatski umjetnici u Mlecima — 1956; Talijansko-južnoslavenski odnosi u likovnim umjetnostima — 1971*, itd.

² Nakon: A. Venturi, *Opere di scultura nelle Marche. L'arte XIX — 1, 1916*; pag. 24—50, pitanje ih je prikazao: M. Natalucci, *L'opera degli artisti dalmati in Ancona. Rendiconto dell'Istituto marchigiano di scienze, lettere ed arti — XVII, 1950*.

³ Više puta izražena misao Lj. Karamana, uglavnom prihvaćena od C. Fiskovića i drugih naših stručnjaka koji su pisali o Jurju u Anconi.

tvne povijesti pokrajine Ankonitanskih Marki, međutim, takva su stanovišta odviše pojednostavnjena da bi bila do kraja prihvatljiva. Naime, pri njihovom izricanju nedovoljno se vodilo računa da je prekomorska općina za vrijeme upošljavanja Jurja Dalmatinca ojačala kao uporište papinske politike na Jadranu s razloga približavanja turske opasnosti, i da je istodobno, otklonivši posezanja Aragonaca nad tim područjima, pojačala savezništvo s Venecijom.⁴ U ime učvršćivanja određenih veza (umjesto pobuda pukog suprotstavljanja, što ne bi bilo svojstveno iskustvu povijesnomjetničkih gibanja!) opravdana su zalaganja za umjetničkim izrazom okvirno mletačkog ishodišta. Ali ne treba, s druge strane, zanemariti ni činjenicu da su tada Ankonitanskim Markama vladali iz Rima pape i te kako zaslužni za jačanje i promicanje humanističke kulture ili ranorenesansne umjetnosti.⁵ Sve je to nužno navesti, ne iz uvjerenja u mogućnost poistovjećivanja likovne kulture onodobnog Rima ili Venecije s raznim ukusa vladajućeg u maloj Ankoni, nego radi uočavanja njenih stvarnih posebnosti. Budući da je te posebnosti svojski podgradio i čuveni hrvatski umjetnik, usredotočujemo pažnju dosad uočenim i iznesenim dokazima njegova tamošnjeg djelovanja.

*

Opće je poznato da je Juraj Matijev u Ankoni radio na *Trgovačkoj lođi* i na *crkvi sv. Franje* tijekom šestog desetljeća, a u sedmom desetljeću kvatročenta na *crkvi sv. Augustina*.⁶ Uporedo ga vrlo često nalazimo u Šibeniku zauzetog na gradilištu stolne crkve, gdje su inače radovi bili nešto sustali sredinom stoljeća, pa se promijenio i način njegova zaposlenja.⁷ Odatle se on i po drugim poslovima u stanovitoj mjeri okretao prema Zadru i Pagu, potom Osoru i Krku, a i Veneciji.⁸ Ipak je u Dalmaciji stalno pripremao građu i za navedene pothvate na drugoj strani Jadrana, o čemu govore dokumenti zatečeni u našim arhivima. Preplećući se sa zapisima iz Ankone ne izazivaju međusobna pobijanja, ali nalazu dublje uviđanje razgranate djelatnosti majstora s plodovima još uvijek izazovnim za znanstvenu obradu. U tom smislu korisno je sagledati višekrat provjereni i uglavnom usvojeni slijed njegovih kretanja s odgovarajućim zbivanjima koja se ispisuju po godinama:

I. ŠIBENIK — 1450. god. u ožujku je sklopljen s Jurjem poseban ugovor za podizanje *sakristije* nakon što se punu godinu dana raspravljalo o nastavku

silom prilika zaustavljene izgradnje stolne crkve sv. Jakova.⁹

II. ANKONA — 22. X. 1451.: donesen je sporazum o gradnji *Loggie dei Mercanti* »cum quodam maistro Georgio de sibiniquo lapidario... secondo el desegno... in forma ornatissima per pregio de novecento ducati d'oro«. Utanačeno je da će Juraj »in la dicta fazzata ut supra designata« načiniti »li idoli scultati de statura de homo col cavallo grande et bello et con larme della comunita relevata et scultata nelli lochi designati in dicta carta«. Ograničeno je vrijeme »de doi o tre anni« za izvedbu cjeline, pa i dijelova uz trajni nadzor kakvoće rada i podržavanje rokova.¹⁰

III. ŠIBENIK — 24. XI. 1451.: Juraj kao »prothomagister lapidarum fabricae ecclesiae Scti. Jacobi de Sebenico« prima nove pomoćnike,¹¹ te sa suradnicima ugovara klesanje kamena na Braču »secundum formam que fecit ipse mag. Georgius de creta pro sacristia ecll. sci. Jacobi«. Unutar jednog sporazuma posebno uvodi veći broj »scalinarum tondorum«, ponavljajući ih i u trećem ugovoru s kamenarima, od kojih jednog obvezuje da ga prati gdje god bude trebalo¹² — očito računajući na Brač i Ankonu, koje je tada povezivao sa svojim zadacima u Šibeniku.

IV. ŠIBENIK — 14. IV. 1452.: Juraj dogovara s Andrijom Alešijem obradu brojnih dekorativnih sastavaka za *Loggiu dei Mercanti* (koja se ne navodi, ali je opisom zajamčeno da je riječ o njezinu pročelju),¹³ te posebno dovršavanje četiri kipa.¹⁴ Tom ugovoru nije potvrđeno izvršenje.

⁹ M. Montani, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*. Zagreb 1967, str. 44. i d. s pozivom na D. Frey — *Dok. Nr. 62—64, 69*. Potanje obrazloženje str. 27—29 šapirografiranog prijevoda temeljne Freyve radnje — Zagreb 1975.

¹⁰ P. Gianuzzi, *Giorgio da Sebenico, architetto e scultore vissuto nel secolo XV*. *Archivio storico dell'arte* — VII, 1894. pag. 413—418; Nije točno utvrđen datum Jurjevog dolaska u Ankonu, pa je neobjašnjiva tvrdnja M. Montani — str. 23, da je »godinu dana Juraj pažljivo pripremao nacrt pročelja koje Vijeće usvaja ugovorom dne. 22. XI. 1450«.

¹¹ A. Fosco, *La catedral de Sebenico ed il suo architetto G. Orsini detto Dalmatico*, 1893. — u stvari prati Jurja do proljeća 1451. god. u odlascima prema Braču, te u Zadar. — također: D. Frey, *dok. Nr. 91—94*.

¹² Isto, O primljenim majstorima Radojku Radoslaviću iz Jajca i Lukši Radojeviću iz Dubrovnika: I. Fisković, *n. dj.*, str. 164—165, 170.

¹³ Isto, *dok. Nr. 94*. — prijevod str. 92: D. Frey je prvi ispravno uočio da su to stube za S. *Francesco alle Scale*; Prema tome, prvi dalmatinski klesari angažirani s Jurjem za Ankonu bijahu već okušani njegovi pomoćnici *Antun Vukosalić* i *Luka Ratković*. O njima više: I. Fisković, *n. dj.*, bilj. 151, 161, 180.

¹⁴ Isto, *dok. Nr. 93*; O pritom navedenim klesarima Petru Dražojeviću i Radoju Radošiću: I. Fisković, *n. dj.*, bilj. 128—129, 182. Može se pretpostaviti da je šestomjesečna obveza prvoga obuhvaćala i ispomoć u Ankoni.

¹⁵ Isto, *dok. Nr. 98*. Vidi i tekst prijevoda, str. 88—89.

¹⁶ Isto: »... et pollire et netare promisit quator figuras...« — objašnjenje kod M. Montani, *n. dj.*, str. 23.

⁴ M. Natulucci, *Ancona attraverso i secoli* — I, 1960, cap. 16.

⁵ Najprije Nikola V (1447—1455), pa Pio II (1458—1464)

⁶ Vidi: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* — VI, pag. 966; VIII, II, pag. 309, Milano 1908.

⁷ I. Fisković, *Neki vidovi umjetničkog rada J. Dalmatinca u Šibeniku i Splitu*. *Radovi Zavoda JAZU u Zadru* — XXVII, 1981, str. 153. i d.

⁸ D. Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister G. Orsini*. *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege* — VII, 1913. *Dok. Nr. 73—75, 80, 85 i dr.* Više u bilješkama ove radnje: 18, 42.

18. V. 1452.: Juraj se sporazumijeva s Ivanom Pribislavljićem za izvedbu plastičke dekoracije nedvojbeno namijenjene pročelju crkve S. Francesco alle Scale u Ankoni, a četrnaest mjeseci kasnije slijedi isplata po tom ugovoru.¹⁷ — U međuvremenu Juraj još jednom navraća u ZADAR,¹⁸ a čini se da je 1454. god. s pomoćnicima nešto poduzimao i u RIMINIJU.¹⁹

V. ŠIBENIK — 1454/1455: Dalmatinac sređuje račune za dovršenu sakristiju, ali i svoju trgovinu, te kupuje novu obiteljsku kuću.²⁰

30. VI. 1455: ponovo dogovara rad na katedrali uz obećanje da će za godinu dana — ili čak prije ako bude mogao — doći iz Ankone raditi po sporazumu na ovome gradilištu.²¹ Potom nekoliko vjernih mu suradnika uvjetuje svoje ugovore Jurjevim vođenjem gradnje.²²

1. VII. 1455: Juraj se nagodio s Ivanom Pribislavljićem da ovaj ode u Ankonu zbog preostalih radova na portalu crkve S. Francesco alle Scale.²³

VI. ŠIBENIK — 21. VIII. 1457: Juraj je nazočan na gradilištu, stalno u svojstvu protomajstora stolne crkve, te oživotvoruje odluku odbora za vođenje radova iz protekle godine o djelovanju petorice is-

kušanih mu suradnika.²⁴ Tri mjeseca kasnije I. Pribislavljić vraća novac iz prijašnje pogodbe, za rad na katedrali s ostalim uposlenim majstorima, jer nije izvršio svoje obveze²⁵ (možda zbog izbivanja u Ankoni?).

VII. ANKONA — 8. XI. 1458: Juraj se spori s predstavnicima franjevačkog samostana radi obostranog neispunjavanja točaka prethodnog ugovora o oblikovanju pročelja crkve S. Francesco alle Scale. Izabrani suci nakon dvadesetak dana i nekoliko sastanaka zaključuju da uprava samostana isplati graditelju preostalih 600 dukata, a da on završi svoje djelo.²⁶

1459 — Oteže se rasprava s redovnicima zbog traženja nadoplata ili odšteta sve do ljeta, kad Juraj kupuje jednu kuću na dobrom položaju nedaleko luke.²⁷ Nakon toga vodi se u dokumentima kao »*habitor Anconae*«, iako se razabiru njegovi česti odlasci i dolasci.²⁸ Međutim, neke poslove oko trgovine koju sa šurjakom vodi u Šibeniku, obavlja odavde.²⁹

VIII. ANKONA — 28. VI. 1460: Juraj sklapa ugovor s redovnicima crkve S. Agostino i predstavnicima općinskog vijeća za izradu »*unam portam magnam... lapideam ad instas et cum laboreris est designata in quadam carta membrana subscripta*«. Dogovoreno je da portal bude širok poput onog na crkvi sv. Franje,³⁰ a visina da doseže okrugli prozor postojećeg pročelja. Vrijeme dovršenja zadano je na tri godine, sve o trošku majstora koji dobiva ukupnu nadoknadu od 650 dukata. Redovnici osiguravaju pretežna tehnička sredstva i pomagala za zidanje, te za iskrcavanje kamene građe s lađa, kuću za stanovanje radnika i prosto-

¹⁷ Isto, dok. Nr. 101, 103, 109 — Pribislavljić je uz završetak svoje kapele sv. Nikole u šibenskoj crkvi sv. Barbare dotad radio na pobočnim lađama u katedrali sv. Jakova: I. Fisković, n. dj., str. 122—123; P. Kolendić, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku, Starinar SANU* — I, 1923, str. 77.

¹⁸ C. Fisković, *Zadarski sredovječni majstori — 1959*, str. 52—53, 159—160, bilj. 319, 324.

¹⁹ Vidi: P. Kolendić, n. dj., str. 20; M. Montani, str. 35 — donosi prijevod tog dokumenta, te je jasno da je Juraj u 1454. god. radio i u Šibeniku i na Braču, trajno okrenut i Ankoni, ali se ne razjašnjava njegovo zauzimanje u Riminiju. U nizu pogrešno prenesenih činjenica i napamet izvedenih zaključaka: V. Fasalo, *Giorgio Orsini da Sebenico. Atti e Memorie della Societa Dalmata di Storia Patria* — V, 1965, piše da je Juraj u Zadru 1451. god. preuzeo obradu kamena za *Tempio Malatestiano*?

²⁰ D. Frey, Nr. 104 — izričito se navodi dugovanje po ugovoru iz 1452. god.; Nr. 107 — kupovina kuće može se dovesti u vezu sa zaradom iz Ankone, što odaje razloge njegova okretanja prekomorju: Nr. 105—106. kamo ga A. Fosco, n. dj. upravo 1454. god. sprovodi na radove oko Lodže i franjevačke crkve (?). O tadašnjim i drugim Jurjevim poslovanjima u trgovini vidi: I. Fisković, n. dj., bilj. 130.

²¹ D. Frey, n. dj., dok. Nr. 108. Tih godina mora biti da je izradio grobni spomenik biskupu Jurju Šizgoriću (+ 1453.) u prvoj kapeli južnog broda katedrale, jer se ova tada počela popunjati raznim namještajem: D. Farlati, *Illyricum Sacrum* — IV. pag. 468; 1455. god. osposobljava se oltar sv. Grgura, također i sv. Križa s Petrovićevim Raspelom itd.

²² Isto, Nr. 110—111. To su Lukša Radojević iz Dubrovnika i Petar Berčić iz Bribira s kojima je više radio: I. Fisković, n. dj., bilj. 128, 187. itd.

²³ D. Frey, Nr. 109; M. Montani, str. 27—28; Unatoč tome što se ti dokumenti nalažahu u Šibeniku, A. Fosco je među prvima pobrkao datume radova u Ankoni navodeći da je do 1455. završio prvi portal, a od 1458. radio drugi.

²⁴ Isto, Nr. 112. To su Ivan Pribislavljić — vidi bilj. 17. Matko Stojislavčić, Radmil Ratković, Radoslav Stpanić i Petar Berčić (M. Montani ih pogrešno identificira, str. 32.). Onjima vidi: I. Fisković, n. dj., bilj. 129, 147, 161, 162. i dr.

²⁵ D. Frey, n. dj., dok. Nr. 113.

²⁶ P. Gianuzzi, n. dj., dok. 2 — Juraj se u tim zapisima od 1458. vodi kao stanovnik Ankone.

²⁷ Isto, dok. 10 — kuća se nalazi tik do biskupove što joj uz isplaćenu cijenu jamči vrijednost. Budući da je Juraj šest godina kasnije iznajmio svoju kuću udovici bivšeg vlasnika, dok. 16, nije isključeno da ju je i kupio s namjerom da pobire stanarinu. Istodobno je on u Šibeniku imao dvije kuće, a i u Veneciji dvije koje je isto izdavao. — I. Fisković, n. dj., bilj. 141, pa je i ove u Ankoni pribavio radi daljeg stjecanja dobitka.

²⁸ Vidi isto, dok. 12. Ugovor o kupovini konja, dok. 15, daje naslutiti da je Juraj predviđao i kretanje po apeninskom kopnu, što ide u prilog pretpostavkama o njegovim poduzimanjima u Urbaniji, Urbinu, Loretu itd., koja zasad ipak ne možemo sigurnije potvrditi.

²⁹ Isto, str. 430. A. Fosco piše pak da je 1459. god. završio pročelje lodže, te da je od 1460. god. češće na šibenskom gradilištu. Znamo, međutim, da je te godine započeo novi zahvat. Već 1469. god. on je u Ankoni trgovao brašnom — P. Gianuzzi, dok. 17.

³⁰ Isto, dok. 13. s potanko sročnim uvjetima na koje se osvrćemo u ovoj radnji. Usp: *Gianuzzijev* tekst i komentar — pag. 444—454.

rije za obradu kamena. Posebno nude Jurju kuću jednu u trajno vlasništvo kao dio predviđene plaće ili drugu pokraj crkve za stanovanje radnika tijekom na dvije godine zacrtanih radova.²¹

— Iste godine Juraj ipak odlazi na kratko u PADOVU,²² a vjerojatno i u RAVENU, dočim iduće godine sređuje odnose po prijašnjoj nekoj nagodbi.²³

IX. ŠIBENIK — 1462/1463: Juraj je vrlo rijetko spominjan tek u vezi sa sporednim poslovima kao što su iznajmljivanje kuće u Veneciji, naplaćivanja korištenja lađe kojom prevoze kamen s Brača na Pag, određivanje miraza netom udanoj kćeri, sređivanje dugova itd.²⁴ Ipak u svojstvu »*prothomagistera lapicidarum eccl. S. Jacobi*« prima naučnike u zanat a tada se potvrđuju i življe veze s dalmatinskim umjetnicima.²⁵

— 12. III. 1464: doznaje se da je Jurjeva lađa sa šibenskom posadom u Ankonu.²⁶

— Od proljeća 1464. god. Juraj Dalmatinac je u službi DUBROVNIKA²⁷

X. ŠIBENIK — 15. III. 1466. Iz protomajstorove isplate kamenaru P. Dragiši izlazi da je sam Juraj do toga dana neko vrijeme radio u kamenolomu Brača²⁸ (stekavši već naslov »*ingeniarius*« u Dubrovniku!) A do utrnuća zapisa o majstoru, on je u gradu gdje mu stalno življaše obitelj jedino spominjan povodom primanja mladih u čenika u tri navrata 1467—1468. godine²⁹

XI. ANKONA — 16. IX. 1465: Juraj preko posrednika iznajmljuje svoju kuću trećoj osobi na tri godine.³⁰ Nema više podataka o njegovom umjetničkom poduzimanju, a iz zapisa o parničenjima trgovin-

ske naravi, zanimljivo je da se 1471. još vodi kao »*magister Georgius Mactej de Sibinico lapidicina (!) civis et habitator Ancone*«. ⁴¹ To jača uvjerljivost pretpostavkama o njegovu kretanju po srednjoj Italiji 1466. godine uoči odlaska na PAG radi većih radova.⁴² I u ljeto 1470. god. zasvjedočen je njegov boravak u gradu, a istovremeno je imenovan za zastupnika šibenskih uglednika u sporu koji se zbog nekih crkvenih stvari rješavao u Rimu, ništa manje nego pred samim papom Pavlom II.⁴³

— U Ankoni se Juraj Matijev spominjao i nakon smrti: iz 1487. god. sačuvani su spisi parnice koju je njegov sin Pavle vodio protiv samostana sv. Augustina, vjerojatno radi zaostalih isplata ocu za portal koji je nakon 1493. god. preinačivan, pa su voditelji tih radova naveli i ime prvog majstora.⁴⁴

*

Izravne podatke o Jurjevom djelovanju u Markama na svojstven način dopunjavaju dva tamošnja ljetopisca. Njihovi reci o tome nisu iscrpni, ali su vjerodostojni jer je prvi — *Lazzaro Bernabei*, čiji zapisi sežu do 1497. god.⁴⁵ — bio suvremenik Jurjev, a drugi — *Lando Ferretti*, bilježeci prijelaz stoljeća do 1532. god.⁴⁶ — sigurno je zatekao očevice nastajanja ovih spomenika. Govoreći najprije i najviše o *Lodži trgovaca*, stariji pisac spominje njezino utvrđivanje iz 1392. godine, a uz neke kasnije zgode daje naslutiti da je građevina u rastu bivala otvorenija prema moru.⁴⁷ Za kroničareva pamenja neki joj je »*maestro di legname chiamato Givan Sodo, homo de grande ingegno ne la Arhitectura*« podigao krovšte na divljenje ankonitanskome puku.⁴⁸ Nakon

²¹ Isto. Juraj je tu kuću preuzeo u vlasništvo, iako je posjedovao već ranije drugu kupljenu za gotovinu — P. Gianuzzi, *dok. 10, 14, 16* — pa je stalno povećavao svoj posjed nekretnina računajući na prihode od unajmljivanja tih stanova.

²² P. Kolendić, *n. dj., str. 90.*

²³ Isto, *str. 89* — P. Gianuzzi, *dok. 12*: već 1459. god. Jurjev je zastupnik u sporu oko franjevačke crkve bio opat samostana *S. Apollinare in Classe* iz Ravene, pa nije isključeno da je ta veza stečena pri nekim tamošnjim Jurjevim radovima.

²⁴ D. Frey, *Nr. 116, 117, 118, 121, 123 itd.* Nema, dakle, nikakve dvojbe o širini Jurjevih poslovnih poteza i djelatnom življenju.

²⁵ Isto — vidi i I. Fisković, *n. dj., bilj. 123, 124, 127, 139. itd.*

²⁶ Isto, *Nr. 127* — prodaja lađe može se dovesti u vezu sa stupanjem u državnu službu Dubrovniku, a ujedno i prekidom građevinarsko-kamenarskih poslovanja na srednjem Jadranu.

²⁷ Vidi: M. Montani, *str. 37—39* s navodima iz starije literature i izvora.

²⁸ D. Frey, *Nr. 130.*

²⁹ Isto — *122, 134, 136.* Općenito se može uzeti da su i oni pridonijeli Jurjevim djelima za Italiju koje je tada obavljao.

³⁰ P. Gianuzzi, *n. dj., dok. 16* — ta se kuća za razliku od prvokupljene u župi *S. Maria del Mercato* nalazi u župi sv. *Petra*, dakle stalno u jezgri starog naselja.

⁴¹ Isto, *dok. 19* — ugledni je umjetnik, dakle, za života uživao prava građanstva barem triju gradova: Šibenika, Venecije i Ankone, što mu je nesumnjivo omogućilo uspješnije djelovanje.

⁴² Dokumente za Pag vidi: A. Fosco, *n. dj., str. 43*; C. Fisković, *Prilog Jurju Dalmatincu. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XV, 1963., str. 38—39* — prateći Jurjeva kretanja u sedmom desetljeću smatra da »*njegovih ličnih radova u Pagu nema, već onih koji su rađeni po njegovom nacrtu*«. Potom, po nekima, Juraj se 1466. nalazi na radu u Osoru, 1467. ponovo na Pagu i u Šibeniku, što sve treba podrobnije ispitati.

⁴³ Zapravo, kako prenosi P. Gianuzzi — *str. 409, dok. 17—18.* — on je u Ankoni češće od 1469. godine, pa odatle polazi i u Rim — *str. 440*; Mišljenje da je Juraj bio angažiran kao arhitekt — *str. 439—441.* — pri projektiranju i početku izgradnje bazilike u obližnjem Loretu zasad se ničim nije moglo dokazati.

⁴⁴ P. Gianuzzi, *n. dj., dok. 20—21.*

⁴⁵ *Collezione di documenti storici antichi della città e terre marchigiane* — p. c. C. Ciavarini — 1, 1870: *Croniche Anconitane di L. Bernabei, cap. XXVI.*

⁴⁶ *Dell'Istorie d'Ancona a Libri dodici, del. Sig. dott. e conte Lando del Sig. Pier Gentile Ferretti Anconitano.* Rukopis u komunalnoj biblioteci Ankone, *Nr. 239.*

⁴⁷ L. Bernabei, *n. dj., str. 163.* Potanji opis zgrade s općusvojenim datumima njezina rasta daje E. Spadolini — 1904, u *cap. II: »La loggia dei Mercanti»* svoje knjižice o trgovačkoj povijesti Ankone.

nekoj vremena, tj. oko 1450. godine Bernabei uvodi i našeg umjetnika s poblížom oznakom »*un dignissimo maestro tagliapetra*«. Ujedlyno izvješćuje da je Juraj prethodno radio na pročelju kuće bogataša Benincasa, tik do same lože. U tome se posve slaže i drugi pisac nazivajući Jurja »*un ingegnossissimo architetto professore d'intagliare in pietre sottilissime ogni minuto et delicato lavoro*«. Obojica navode početno Jurjevu želju da se iskaže, a i dobro zaradi na oblikovanju pročelja Lodže.⁴⁸ Ona pak stajaje nedovršena, kao višekatnica otvorenih stijenki prema moru i ulici, iako već natkrivena nakon temeljitih promjena trećentističkog zdanja. Opis događaja oko svega toga jako se podudara, te izgleda da mlađi prepisuje starijeg sa stanovitim prepravljajima teksta ili izmjenama riječi po svom nahodjenju. Tako doznajemo da je Juraj načinio »*un disegno*«, odnosno »*uno modello*« koji je njegov dotadašnji poslodavac prenio gradskim ocima, a koji se svidio, tj. pričinio lijepim svakome tko ga je vidio.⁴⁹ Teškoća u njegovu ostvarivanju, izazvana nedostatkom novca u općinskoj blagajni, riješena je privatnim davanjima, u prvom redu samoga Dionizija Benincasa, te ostalih trgovaca i moćnika »željnih uresa grada«. Na taj način, navodno do 1459. godine, dovršeno je i Jurjevo pročelje Trgovačke lodže u Ankoni.⁵¹

Zapravo se o prvim Dalmatinčevim djelima u Ankoni-tanskim Markama znalo toliko koliko su pričali suvremenici a zapisali ljetopisci. Bernabei i Ferretti bijahu škrtiji u podacima o portalima crkava S. Francesco alle Scale i S. Agostino, iako ih hvale — prvog kao puno Jurjevo ostvarenje, a drugog kao nedovršeno uslijed smrti majstora.⁵² Međutim, njihove su knjige ostale zanemarene od kasnijih talijanskih pisaca, pa je gotovo posve otklonjeno znanje o Jurjevoj nazočnosti u spomeničkoj baštini apeninskoga poluotoka. Zasluga je to u prvome redu dičnoga Giorgia Vasarija, koji je drugačije protumačio nastanak navedenih Dalmatin-

čevih djela,⁵³ a za njime se povela većina još manje pouzdanih prikazivača grada Ankone i njenih vrijednosti. Prešutjevši tvorca portala crkve sv. Franje i ne spominjući palaču Benincasa, Vasari je Trgovačku lodžu i vrata crkve sv. Augustina pripisao izvjesnom Toskancu: Moccia da Siena. Za toga će se utvrditi da nikada nije postojao, ali su jednom izbačena iz kolosijeka povijesne istine ankonitanska djela našeg majstora u knjigama mjesnih pisaca vezivana uz beznačajne ili čak izmišljene graditelje.⁵⁴ Iznimno je franjevac M. Buglioni u radnji o samostanu male braće u Ankoni, sastavljenoj na izvornoj pisanoj građi, godine 1795. ponovo upozorio na Dalmatinca.⁵⁵ Čini se da je imao pred sobom potom nestali ugovor o izvedbi franjevačkog portala, na koji se nužno osvrnuo da bi po već važećoj usmenoj predaji zanijekao ruku istog majstora na portalu crkve sv. Augustina. Ovo ostvarenje su pogrešno tumačili svi pisci do sredine XIX. stoljeća, iako je u gradu ostao pohranjen list sporazuma između Jurja i augustinaca iz 1460. godine.⁵⁶ Dotada su neki pomnije pročitali sveske ljetopisaca te objavili navode o radu majstora koji je došao iz Šibenika, ali će tek podaci iz naših arhiva i prikazi dalmatinskih spomenika razbuditi pažnju na njegove tragove u tuđoj sredini.⁵⁷ Pa i tada se teško otklanjahu pogreške usađene kroz stoljeća, a Jurjevo se ime obazrivo navodilo tek kao pretpostavka sve dok arhivista P. Gianuzzi nije iznio na vidjelo pregršt neopozivih dokumenata koji su tamo ležali neuočeni.⁵⁸

Objelodanjanje arhivskih potvrda o boravku i radu J. Dalmatinca u Ankoni dalo je putokaz svima koji su

⁵³ G. Vasari, *Vite dei pittori, scultori ed architettori* — II, 1791. pag. 289. i d. Valja istaći da je ovaj toskanski pisac, inače poznat po preuveličavanju svakog odraza i utjecaja firentinske renesanse na umjetnost i umjetnike XV—XVI. st. u Italiji, otklonio našem umjetniku jedine sigurne radove, jer iz toga izlazi da ga nije ni poznavao pa ni uvažavao u svojim povijesnim istraživanjima.

⁵⁴ Oni ih proizvoljno razmještaju između Moccia iz Siene, kojeg G. Saracini pretvara u Duccia (!), a P. Felibien piše da je iz Arezza (?) Vidi: A. Maggiori, *Le pitture, sculture e architetture della città d'Ancona* — 1821; C. Ciavarini, *Sommario della Storia di Ancona* — 1867; A. Leoni, *Ancona illustrata* — 1832, također i F. de Boni, *Biografia degli artisti* — Venezia 1840.

⁵⁵ M. Buglioni, *Istoria del Convento di S. Francesco* — Ancona 1796. cap. III, pag. 58—59. Prethodno — pag. 24, 25 — piše o prikupljanju novca 1440-ih godina za gradnju, te — pag. 28, 29 — navodi dozvolu mletačkog dužda Francesca Foscarija za dovoz kamena iz Istre u Ankonu radi gradnje. Juraj je stvarno raspolagao s izvjesnom količinom otprije pribavljenog kamena: P. Gianuzzi, *dok. 13*, pag. 435.

⁵⁶ P. Gianuzzi, *n. dj.* Objelodanjanje dokumenta ipak nije otklonilo niz pogreški u daljoj procjeni portala i uočavanja Jurjeva udjela na njemu. Vidi dalje bilj. 117, 135.

⁵⁷ U prvom redu A. Fosco, *Documenti inediti per la storia della fabbrica della Cattedrale di Sebenico* — 1891, ali i T. G. Jackson, *Dalmatia, the Quarnero and Istria*. Oxford 1887.

⁵⁸ Arhivista P. Gianuzzi nas je osim toga zadužio nizom drugih korisnih opažanja, jer je prikupljene dokumente propratio s vrlo opširnim komentarima zalazeći i u likovnu problematiku spomenika. Može mu se ipak zamjeriti da je pošao predaleko u komparaciji utvrđenih Jurjevih djela, a pogotovo u usputnom atribuiranju novih.

⁴⁸ Nasuprot izvornim dokumentima kroničari su s puno hvale isticali ne samo tog majstora tesara iz Piacenze nego i našeg umjetnika riječima: »*dignissimo maestro tagliapetra*«; »*el quale fece la porta dignissima di S. Francesco*« (Bernabei), odnosno: »*ingegnossissimo architetto professore d'intagliare le pietre sottilissime ogni minuto e delicato lavoro*« ili »*homo molto pratico e d'ingegno*« (Ferretti) odavši nam i divljenje suvremenika za Jurjeva cvjetnogotička djela.

⁴⁹ L. Bernabei, pag. 162, L. Ferretti, *nav. mj.* Tim riječima obojica potvrđuju Jurjevu samosvjesnu prodornost koja je ondašnjim Ankonitancima očito imponirala i jako ih dojmila kao i njegov izraz.

⁵⁰ Isto. Dvostruki izraz, po mojem sudu, ovdje označuje izvedbeni nacrt, a ne možda gipsanu maketu »*modello de creta*« kakvu je Juraj bio načinio za sakristiju u Šibeniku; D. Frey, *Nr. 97, 99*. Vidi bilj. 80.

⁵¹ Naravno, bez konzultiranja izvornih dokumenata, postoje znatna neslaganja u godinama izgradnje ovih i ostalih Jurjevih djela. Usp: A. Ricci, *Memoriae istoriche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* — 1834. On je među prvima dosta uvažio Jurja Dalmatinca — pag. 103, 120, 129 — predstavljajući ga ipak u svojem *Compendiu* — 1835. kao suradnika Moccia iz Siene pri gradnji lodže.

⁵² L. Bernabei, pag. 58, 116, 163; L. Ferretti, *lib. IX, cap. 192, 203*.

se od 1894. godine ozbiljnije bavili navedenim spomenicima, pa i tragali za našim umjetnikom. Budući da je godinu dana prije od *Gianuzzi*jeve radnje u Šibeniku tiskana knjiga *A. Fosca* s dodatnim podacima o gustim i djelotvornim Jurjevim vezama s Ankonom, pojačano je zanimanje za ukupni doprinos istaknutog graditelja i kipara umjetnosti XV. stoljeća na Jadranu. S osobitim osvrtom na ovdje naslovljene sadržaje, ranih 1900-ih godina talijanski, pa potom austrijski vodeći stručnjaci izrekli su vrlo mjerodavne sudove. Kao što smo istaknuli, mišljenja *A. Venturija* i *H. Folnesicsa*, pogotovu *D. Freya* moraju se uvažavati do danas usprkos pokušajima raspravljajući drugih s njihovim osnovnim stanovištima. Ako je u tim necjelovitim priložima bilo neminovnih osvježenja, pogodno ih je uključiti u izlaganje o pojedinom spomeniku. A bitne vrijednosti samih spomenika zaokružene su opisima istih u prvospomenutim prikazima kao i onima nastalim u okrilju detaljnijeg određivanja Jurjeva mjesta u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Zasluga je pak naših stručnjaka da su — razlučivši izraz Zadrana od inih suvremenika — otklonili od njegova dlijeta određen broj drugih plastičkih ostvarenja na tlu Italije, koje mu je nastojala pripisati strana kritika.⁵⁹ S tih podloga, dakle, moguće je dobronije zaokružiti i majstorovo djelo izvan domovine.

*

Iz povijesnih izvora i starijih napisa proizlazi da je Juraj u Anconi nadomak 1450. godini nastupio kao izvršitelj jedne privatne narudžbe. O tome su uzgred izvjestili ljetopisci izričito navodeći rad na *Palači Benincasa* uslonjenoj uz onda još nedovršenu Lodžu trgovaca. Tu je vijest jedini usvojio jedan pisac u XIX. stoljeću, međutim, izražavajući nevjericu u Dalmatinčev udio na susjednoj Lodži.⁶⁰ A kako se nije uočilo potvrda tome ni u arhivu ni na samoj građevini, također su oni koji podvukoše zanemareni navod odricali opravdanost staroj zabilješci.⁶¹ Na njenome tragu pitanje ostaje živo, a prije valja pojasniti dolazak našeg majstora u strani grad. Važno je, naime, da se sve vezuje uz *Dionizija Be-*

nincasu — u gradu prvog ondašnjeg trgovca i brodovlasnika — koji je u petom desetljeću dizao veleban dom dostojan vlasnikova ugleda.⁶² Zastalno je on u prilici održavanja dodira s prekomorjem mogao spoznati Jurjevo umijeće u hrvatskim gradovima, ili čuti o njemu u Veneciji, te ga je pozvao k sebi na posao. U vezi s dodjeljivanjem građevinskog zadatka spominje se samo *oblikovanje pročelja velike palače*, ali je i to na svoj način nagovještajno, jer se u istome smislu redovno govorilo o Jurjevu zauzimanju na Trgovačkoj lodži. A upravo za oblikovanje njezina pročelja sam je Donizije preporučio graditelja i kipara gradskim ocima, svjestan da će se tim djelom dičiti svo općinstvo — u prvom redu njegovi poduzetni drugovi. Ta činjenica posebno podupire uvjerenje da je plemić Benincasa bio, ako ne pokrovitelj (što bi u Jurjevom životopisu bila znatna novost), a ono prisni oslonac našeg umjetnika. Njihovu vezu — jamačno uspostavljenu radi gradnje koja vjerojatno bijaše prvi povod Jurjevu radnom prelasku u Italiju oko 1450. godine — potvrđuje i saznanje da su članovi te patricijske obitelji zastupali Dalmatinca u nekim kasnijim sporovima s Ankonitancima.⁶³ Tako je naklonost dičnoga im rodonačelnika prema Zadraniu ostavila dublji traga u majstorovom životu.

Na Benincasinoj trokatnici, zidanoj opekama sa po četrnaest bifora na donja dva kata (!), uistinu nema sastavaka koje bi otprve i s punim uvjerenjem pripisali Jurju.⁶⁴ Pa ipak, na njegovu klesarsku umješnost podsjeća *reljef s grbom vlasnika* uzidan u uličnu stijenku palače, ali tako da se ne uklapa izravno u sustav njene stroge raščlambe. Porubljen izmjeničnim zupcima a ispunjen štitom i viziorom na rukoveti lišća, nadilazi svojom plastičkom razvedenošću ostali sitnoklesani ukras cjelovita pročelja s odlikama stila XV. stoljeća.⁶⁵ Iako nema svojstvene odlučnosti pri klesanju, niti odgovarajuće živosti u postavi, vrlo je nalik istorodnim reljefima iz Šibenika i Splita koji pripadaju krugu rečenog prvaka kasnogotičke plastike na Jadranu.⁶⁶ Na njegov rad upućuje

⁵⁹ Iako taj problem predstavlja zasebno poglavlje u proučavanju djela našeg umjetnika, nije se na odmet prisjetiti da mu radove pripisivahu u Urbinu, Urbaniji, Fermu, Fanu, Loretu, Tolentinu, Veroni i još ponegdje, ali od svega toga oni u Veneciji zavrjeđuju ozbiljniji osvrt. Ujedno preostaje konačno razlučiti koji se od pretpostavljenih povijesnih izvora, uključujući i pisanja starih talijanskih pisaca, sa spomenom naših umjetnika stvarno odnose na Jurja Matijeve.

⁶⁰ A. Maggiori, *n. dj.*, pag. 119; M. Natalucci, *n. dj.*, pag. 525. — piše da u toj palači »*l'arte veneto-dalmata trovava la più splendida affermazione*«. Pod tim nazivom još je *A. Venturi* odredio plodove doprinosa naših umjetnika u Markama, iako je s vremenom dosta ograničen broj spomenika na koje se on u tom smislu osvrtao. Stoga nisu uvršteni u ovaj radnji.

⁶¹ D. Frey, *str. 86*, smatra da je podatak kroničara o udjelu Jurja na palači neodrživ. Također: L. Serra, *L'arte nelle Marche*. — I. pag. 212. veli da se ta tvrdnja ne potvrđuje nijednim konstruktivnim ili dekorativnim elementom. Ali oni kao i ostala većina koja se s tim ne slaže govore isključivo o uličnome pročelju palače.

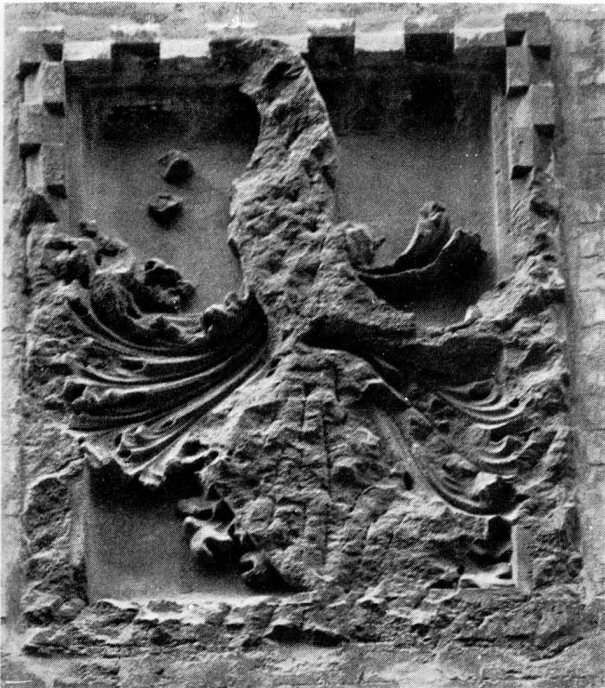
⁶² M. Natalucci, *pag. 510, 545*, predstavlja ga najmoćnijim brodovlasnikom i trgovcem, ambasadorom kod Sforze i vojnim zapovjednikom u sukobu s Malatestom.

⁶³ Vidi: P. Gianuzzi, *dok. 2, 3, 9 potom 20 i dr.* Manje je uvjerljiva pretpostavka da je Juraj bio s njime u dobrim odnosima slijedom međusobnih trgovačkih poslovanja — D. Frey, *str. 86*.

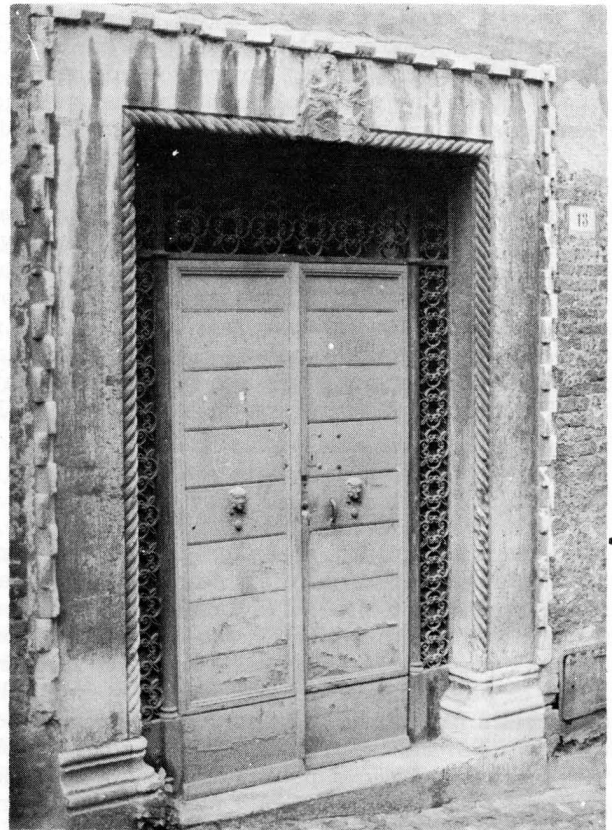
⁶⁴ Uz tvrdnju D. Freya da »*nema ni najmanjeg detalja koji bi ukazivao na Jurjev rad*« — M. Natalucci, *str. 525* ispravno zamjećuje da »*L'edificio si impone anzitutto per l'effetto austero della massa, proprio della architettura medioevale, e per la straordinaria sobrieta degli elementi ornamentali di carattere ogivale*«: *fig. 102*.

⁶⁵ Već je *A. Venturi* — VIII / II, *pag. 336*. na palači koja »*riflette caratteri di transizione dalla forme gotico-fiorite a quelle di rinascita*« naglasio da »*non ha le qualità rumorose di Giorgio, benché gli e attribuita*«.

⁶⁶ Vidi: I. Fisković, *Za proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku*. — Zbornik za likovne umjetnosti MS — 13, 1977, posebno *sl. 34 i 10*. Usporedbe radi, spomenimo da je Juraj tome slično isklesao i grb bosanskog vojvode Restoja za njegovu kuću kad je ovaj dao novac za Arnirovu kapelu, a i grb Šižgorića nad grobom biskupa s kojim bijaše dugo povezan oko izgradnje šibenske katedrale.



1 Reljefni grb na palači Benincasa



2 Okvir vrata s palače Benincasa

i kameni okvir golemih vrata ugrađen u kuću posve preinačenu u XIX. stoljeću, preko puta Lodži, tj. nedaleko Benincasinoj palači, a s grbom iste obitelji sred nadvratnika.⁶⁷ Iako je taj rezan nevješto, pragovi su moćno odmjereni, optočeni razvijenim užetom uz otvor a izmjeničnim zupcima uz vanjski obod — posve slično portalima onoga doba iz srednje Dalmacije, kakvi se inače na sučelnoj obali ne zapažaju iako su mletačkog porijekla.⁶⁸ Može se, dakle, pretpostaviti da je i taj portal pripadao palači dijelom građenoj po nacrtima ili uputama čuvenog majstora. Mogućnost Jurjeva udjela pri oblikovanju građevine u vezi s kojom se isprva spominje u Ankoni donekle odaju i dva kamena vijenca krupno klesanih presjeka na suprotnoj, prema luci okrenutoj njeznoj strani. To je pak pročelje sasvim prerađeno, ali su između skeletnih nosača od cigle, na prvome i petome katu (uslijed nagiba tla i ova je palača poput većine u priobalnome naselju znatno viša prema zapadu!) ugra-

đeni ulomci vijenca s izmjeničnim zupcima ili zaobljenim trakama. Za njih bi se jedino moglo reći da odišu snagom kakvu je Dalmatinac iskazivao u svakom dijelu svojih arhitektonsko-skulpturalnih ostvarenja. Upadno je i da takve klesarije nisu uvriježene na suvremenim srednjotalijanskim građevinama sa sitnoplastičkim ukrašom kakvim je, uostalom, popunjena i ulična stijenka ove palače građene ciglom, poput većine ostalih građevina primorskog naselja.

Dok se možda ne nađu novi podaci o gradnji palače Benincasa u XV. stoljeću sred Ankone, na temelju navedenih zapažanja moglo bi se držati da je Juraj Matijev ostavio na njoj izvjesne biljege svojega umijeća. Osim povijesnih natuknica na to navode opisani dijelovi arhitektonske plastike, srodni istovrsnim njegovim ostvarenjima na našoj obali. S obzirom na to da je nasilno oštećeni reljefni grb nespreno uklopljen između otvora prizemlja i prvog kata, lako je moguće da su ga tu uzidali pri obnovi građevine koja nije razjašnjena. Čini se da je već prije s nje otrgnut okvir vrata s Benincasinim grbom. Nesumnjivo potječući iz zrelog XV. stoljeća, on se ne podudara s oštrolučnim otvorima duž uličnog prizemlja rečene građevine koji nemaju lunetu kakvom je ovaj mogao završavati poput mnogih suvremenih u hrvatskom primorju. A kako je nasuprot, zapadno pročelje i nakon temeljite pregradnje zadržalo dva jaka vijenca kakve poznajemo s naših palača majstora Jurja, sva je prilika da je on svojedobno posredovao upravo

⁶⁷ Možda se na taj portal odnosi zabilješka P. Gianuzzia -- pag. 408, nota 6. Ali nema razloga da se prihvati na istom mjestu iznesena atribucija lateralnog portala crkve *Colleghiata di S. Maria* našem kiparu.

⁶⁸ Usp: W. Arslan, *Il gotico civile veneziano in terraferma. Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte XXIV, 1977, pag. 288—291 — in Dalmazia: fig. 33, 46, 61 ecc.*

na toj strani Benincasina doma. Na njoj su se mogli nalaziti i portal i grb, iako vrsnoća svih izrađevina ne oduzima ruku nadarenog umjetnika. Neovisno o tome znamo da se njegov utjecaj najviše proširio u stambenom graditeljstvu, pa se i ovaj slučaj uklapa u te spoznaje. Budući da zasad nema čvrstih potvrda Dalmatinčevu zadržavanju u Markama prije 1450. godine, nije isključeno da je bio tek savjetnik pri izboru oblika za gradnju zapadne strane palače, od koje je navedene dijelove mogao dati izraditi u svojim dalmatinskim radionicama. S takvim prijedlogom tumačenja riječi ljetopisca o njegovu prvom zaposlenju: »*lavorando la facciata de Dionisio vicino dela Logia*« u Ankoni, popunja se i zbir kamenarskih radova posredstvom kojih spoznajemo opseg njegova upliva na plastički izraz sredine kvatročenta na Jadranu.

Kudikamo je značajnije u Ankoni Jurjevo stvaranje *javnih građevina*, jer su na njima neosporna svjedočanstva samosvojnog mu posezanja. Odavno već predstavljene od iskusnih poznavalaca izraza dičnoga majstora, bivaju ipak predmetom daljih razmatranja u stavkama s kojima se potiče određivanje mjesta našeg umjetnika u suvremenim likovnim gibanjima. Nezaobilazna pritom ostaje prisna povezanost njegovih djela s ondašnjim plastičkim rječnikom stvaranim unutar mletačkog umjetničkog žarišta, ali i oslanjanja na pobude i stremljenja drugih vrsta likovnog stvaranja.⁶⁹ Unatoč tome što u gradu na lagunama nema čistih uzora raskošnoj lođi i velebnim portalima, ovi u suštini ne odudaraju od općih stanja ukusa i dometa likovne kulture iz vodeće sredine njihova razvoja na Jadranu. Sadržavajući čak najbolja moguća htijenja tamo sročeni pravila arhitektonsko-plastičkog oblikovanja, pravu vrijednost dostižu u izuzetno osobnome mu umijeću. Opravdano isticana njegova osobujna »*strast oblikovanja*« naročito se ispoljila na nekim kipovima koji bez neposrednog oslonca među ondašnjim postignućima jedva podnose usađivanje u razine vladajućeg stila.⁷⁰ Općenito se pak čini da je to — kod ocrtavanja starih umjetnika neizbježno pitanje — u Jurjevu slučaju vođeno nasilnim rasparivanjem, čak suprotstavljanjem doslovno uzetih polova »*gotike*« i »*renesanse*«. Smatrajući, međutim, da to samo po sebi nije niti neminovno, a pogotovu da ne daje ijednome prednost u smislu umjetničke ili povijesne kakvoće, najveći Jurjev doprinos vidimo u njihovu izmirivanju temeljenom na pronicanju koliko sadržajnih datosti toliko oblikovnih uvjetovanosti njihova uspostavljanja. Stupanj izražajnosti do kojeg se on vinuo sa skulpturama u Ankoni (inače sapatim okvirima upadljivo cvjetnogotičke morfologije) upozorava na opasnost da se njegovo neosporno nadilaznje vrsnoća područnog kiparstva jednostavno protumači priklanjanjem uz naizgled nove stilske spoznaje izvan stvarnih prilika u dobu i krajevima umjetnikova življe-

nja. S punijim oslanjanjem na njih i njegova su graditeljska ostvarenja opredmećivala duhovnu klimu u izgradnji koje je djelotvorno sudjelovao tražeći — da tako kažemo: izvjesno misaono opravdanje za umjetničke poticaje. Vođen gotovo neutaživom željom da posredništvom sređenih oblika nadvlada pojavni svijet i dade mu svojem vremenu doličnu sliku, on je posegnuo objedinjavanju arhitekture i skulpture. Skladnim njihovim prožimanjem nije pak mimoišao graditeljsko-kiparske znatne navade sredina iz kojih je ponikao, pa je bio i ostao među najboljim djelatnicima iz sredine XV. stoljeća na Jadranu.

U svemu bi stoga i povodom procjene rada Jurja Matijeve u Ankoni bilo prikladnije podvući kako je on nadahnutim stvaranjem obavio gotovo domišljeno sabiranje iskustva svojeg podneblja. Spojivši ih s humanističkim sadržajima (kojima valja pridati osobita značenja u čitavome mu djelu) lakše je premostio »*gotička*« plastička shvaćanja, koja u tom okružju ne bijahu ni dovedena do krajnjih utanačenja. S obzirom na to da je u središtima umjetnikova obrazovanja i nastupanja ukupno izražavanje na poljima u kojima se ogledao bilo trajno zadodeno svrsishodnim nadovezivanjem, ako ne i podsjećanjem na plastička načela steknuta u prošlosti, on je svojom nadarenošću iskazivao svježa oličenja bez svjesnog prekreta prema uvriježenim likovnim predajama. Taj je problem, dakako, mnogo složeniji negoli ga predočujemo ovom zgodom, a o njemu se povodom samoga Dalmatinca govori naročito posljednjih godina. Donekle je i to pobudilo ovu radnju ne samo s gledišta provjere inih okolnosti pod kojima je on u Ankoni dizao gotičkim ukusom opečaćena zdanja. Kao takve obrađivali su ih raniji istraživači,⁷¹ i nema sumnje da ona sa svim podudarnostima te odvajanjima naspram ostalim ostvarenjima predstavljaju njegov zreli domet. To odgovara i središnjim godinama majstorova stvaralaštva, pa se izravnije otvaraju ključna pitanja o njegovu koliko duhovnom toliko likovnom opredjeljenju na putanjama kvatrocentističke umjetnosti. S uvjerenjem u njegovo spontano povezivanje individualnih inovacija i zajedničkih tradicija pod okriljem duboko shvaćenog i uvaženog humanizma, već se sagledala punija povijest dalmatinskog djelovanja poduzetnog Zadrana.⁷² Čvršćim njegovim usađivanjem u graditeljsko-kiparsku praksu pokrajine na temelju proučavanja širih vidova rada, htjelo se ukazati na to kako mu je stvaralačka samosvijest ravnomojerno dosezala likov-

⁶⁹ Na drugom mjestu pišem o izvorima stila i izraza Jurja Dalmatinca.

⁷⁰ Tako se na više mjesta — A. Venturi, C. Fisković i drugi — govori o »*baroknim*« odlikama Jurjevih skulptura. Usp: W. Wolters, *La scultura gotica Veneziana* — 1976.

⁷¹ D. Frey, str. 119. — smatra čudnim da su Jurjeva djela u Ankoni »*bez ikakvih renesansnih elemenata izgrađena u najčišćem mletačko-gotičkom stilu*, što proističe iz većine djela ostalih pisaca; P. Schubring, *Die Italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin 1915, pag. 235 — piše kako je Juraj cvjetnogotički izraz doveo do virtuoznosti, preuzima u potvrdi tome citat iz studije F. Schottmüller, te smatra da je u nekim skulpturalnim formama pratio rađanje rane renesanse bez vlastitog shvaćanja i udubljanja u probleme tog stila.

⁷² Iako se zamjera da se o Jurju pisalo »*u okviru uskih okvira zanatskih radionica*«, nužno je predočiti sve vidove djelovanja ovog plodnog i neosporno velikog stvaraoca, pa i te načine njegova urastanja u kulturnu povijest XV. stoljeća.

na poimanja. A upravo zbog opće svoje vrijednosti, sva njegova djela zaslužuju da dobiju ne samo izvanjsko tumačenje nego i unutrašnje objašnjenje. Time se podupire stajalište da je za dohvaćanje Jurjeve natprosječne uloge pri unapređivanju južnohrvatske umjetnosti potrebno nadići puko opažanje oblika kojima se koristio. Inače se usredotočivanjem pažnje na gotova umjetnikova rješenja zapostavljaju uvjeti nastajanja djela i bitni razlozi koji im od početka dadoše smisao postojanja. K tome je u povodu tumačenja ankonitanskih spomenika izazvana stanovita pomutnja iz koje se, bez osvrta na suštinske odlike njihova izričaja, pokušavaju izvući dalekožejniji zaključci. U tom pravcu odlučan je zahvat nad tvorcem rečenih — gotičkim jezikom obilježenih cjelina — učinjen nedavnom obradom inače oskudnih podataka o Jurju kao crtaču, i to s ishitrenim zaključkom o Jurju kao »*problematicaru rane renesanse*«. ⁷³ Budući da se takva razmatranja objavljuju neprimjerena svemu onome što nam pružaju povijesni izvori, pitanje se na njih esvrćemo redosljedom koji nalaže vremenski tijek Zadrininova djelovanja u Markama.

Prijenosom zbivanja iz pisanih vrela izlazi da se Dalmatinac, radeći na Benincasinoj palači, te upoznat s potrebom privođenja završetku gradnje obližnje Lodže trgovaca, samozvano ponudio za izvršavanje toga zahvata. Bez mogućih savjetovanja s još neodređenim naručiocem bio je lišen svakog utjecaja sa strane, a njegov gotovi projekat cvjetnogotičke arhitekture »*in forma ornatissima*« prihvaćen je bez pogovora. Zamislivši pročelje u cjelovitome izgledu, načinio je nacrt, po svemu sudeći, prinesen općinskoj upravi od umjetnikova dotadašnjeg poslodavca koji u svemu igra znatnu ulogu. Posredništvo Dionizija Benincase pri Jurjevu dobivanju značajnog javnog zadatka jasno otkriva *L. Bernabei*, a potom *L. Ferretti*. Obojica izričito pišu da je prijedlog proveden pred nadležnim vijećima zauzimanjem uglednika koji je nakon zaključenog usvajanja osobne preporuke doskočio i nedostatku sredstava za pothvat, povevši svojom posudbom prikupljanje novca među gradskim trgovcima. ⁷⁴ A i u bilježničkom spisu o odluci Ankonitanaca za dovršenje Lodže raskrivaju se istovjetne okolnosti. Uz nadnevak je opisan postupak glasanja dvaju upravnih vijeća i skupa građana o sporazumu s Jurjem za gradnju. ⁷⁵ Zatim se sa stavkama odluke navodi graditeljeva obveza da će pročelje podignuti prema nacrtu (koji zaveden kod biljež-

⁷³ R. Ivančević, *O Jurju Dalmatincu kao crtaču. Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU* — 2, 1982, str. 73—84.

⁷⁴ Iz pratećih dokumenata D. Frey — str. 87. i pripadajuće bilješke — doznaje se da je zahvat i otprije pripremala općina. Unatoč tome što su trgovci privatno povelili prikupljanje novca, na pročelju je i natpisom označeno — *PODIGNU TO TROŠKOM OPĆINE ANKONE*. S tim se slažu arhivski izvodi koje donosi P. Gianuzzi — pag. 413 — o unaprijed dodijeljenom iznosu od ukupno 360 dukata sa strane općine za gradnju. Na to su uslijedile pojedinačne posudbe koje je zajednica očito morala vratiti.

⁷⁵ P. Gianuzzi, *dok. 1: Capitula et pacta logie comunis facta cum magistro Georgio* — prijevod kod M. Montani, str. 23.

nika ostaje u Općini), i to za cijenu od 900 dukata. Naglašava se strogo pridržavanje dogovorenih razmjera građevine »*de altezza et amplitudine triumphale*«, pa se utanačuje da »*sua gradnja ide na njego trošak i rizik*« s potanjom razdjelom građevnih sredstava. Izdvojeno se govori o izradi kipova »*čovječjeg stasa*« i grba općine s »*velikim i lijepim konjem*« — sve prema rečenome nacrtu. ⁷⁶ Nadalje se omeđuje rok izvedbe na dvije do tri godine od primitka prvog novčanog obroka. Još se majstor podvrgava prosudbi trojice izabranih građana je li sve obavljeno u skladu s obvezama i po nacrtu, što bi udovoljilo cijeni. Općina pak pridržava pravo zadržavanja dijelova isplate, ako se ne održi predviđeni vremenski red izgradnje i ako dođe do zamjerki sa strane nadzornika. Na kraju zapisa iznosi se kako je pred rečenim skupom D. Benincasa obećao da će majstor Juraj doći slijedećeg mjeseca i preuzeti navedena građevna sredstva. Završna rečenica dokazuje da je on doputovavši navrijeme i prihvatio gornji sporazum u svim potankostima. ⁷⁷

Naspram drugim mišljenjima, dakle, iz ključnih izvora o Jurjevu prvom dokazanom nastupu u Anconi podvlačimo nekoliko činjenica. Bilježnički zapis od 22. listopada 1451. godine ne smatramo stvarnim ugovorom između naručioca i izvršitelja umjetničkog posla, nego izvješćem pisara o donesenoj odluci i sadržaju sporazuma. To uvjerenje podupire inače neshvatljiva pojedinost da je o prvom spomenu Dalmatinac oslovljen kao »*nek i majstor Juraj iz Šibenika*«, ⁷⁸ što ne bi bilo prihvatljivo niti dopustivo u njegovoj nazočnosti. Stvar je, očito, vodio ugledni D. Benincasa, čovjek od velikog povjerenja i utjecaja u svojoj sredini, iz osobnog iskustva uvjeren u sposobnost i vrijednost hrvatskog graditelja i kipara. On je s dvojicom sugrađana još preuzeo nadzor nad predviđenim i prihvaćenim radovima, a time i priličnu odgovornost, to više što je s izvođačem bio toliko blizak da je — primjerice — jamčio njegov skori povratak u Ankonu. Očigledno je preko Benincase Dalmatinac dobio

⁷⁶ Isto — izreka: »*Item promecte dicto magistro fare in la dicta fazzata ut supra designata li idoli scultati de statura de homo col cavallo grande se bello et con larme della comunita, relevata et scultata nelli lochi designati in dicta carta*« označuje, s jedne strane, da je lik konjanika zapravo grb općine (pravilnije bi stoga bilo: »*che é l'arme della comunita*«!) i, s druge, da Juraj sve likove nije potanko nacrtao već je samo obećao da će ih osobno izvesti na mjestima označenim na priloženome papiru s rješenjem arhitektonske cjeline.

⁷⁷ Montani, naime, ne donosi prijevod čitave isprave, a u izvorniku stoji još:

»*Item dionisio de giuanni supradicto promette al colloquio supradicto che per tucto el mese de decembre proximo da venir lo magistro giorgio acceptara le cose predictae et verra observar tucto quanto de sopra se contiene sotto pena de cento ducati et ita etc. Posteo uero el supradicto magistro nel termine debito personalmente venuto accepto la supra scripta conventione et promisse observar tucte le cose predictae*«. Očito je, dakle, Benincasa sve riješio uoči njegova dolaska.

⁷⁸ P. Gianuzzi, pag. 414: »*cum quodam magistro georgio de sibiniquo lapidario pacta infrascripta pro logia supra marte firmaverunt et conuenerunt quorum tenor est talis videlicet*«.

svoja prva zaposlenja u talijanskome gradu, a s pomoću njegovih srodnika lakše se nosio s poteškoćama oko drugih zadataka. U svakom slučaju, povodom Jurjevih dodira s plemenitim Dionizijem uočava se važnost privatnih posredovanja u umjetničkoj razmjeni između dvije obale, to više što je naš majstor tim putem došao do prvog svojeg javnog a svjetovnog zadatka i tako se dvostruko uključio u običaje ojačane sa zrenjem humanizma na Sredozemlju.

U odnosu na ostale naprečac donesene tvrdnje o ulozi umjetnikovih nacrti i crteža pri odlučivanju Ankonitanaca o dodjeli prvog javnog, te prosudbi gradskih vijeća predloženog zahvata, nužno je uočiti da se u zapisu o tome izriječkom navodi samo *jedan nacrt*. Nema nikakva povoda da se domišlja nekakva »*prva dokazana Jurjeva samostalna izložba crteža*«, koji bi bili izgubljeni iako izvedeni u velikome mjerilu (!?), a onoga dana izloženi na zidovima i stolovima (!?) oslikane dvorane u kojoj se svečano glasalo o ugovoru pred gotovo zbunjanim umjetnikom.⁷⁹ I *Bernabei* pamti samo jedan »*desegno*« koji se učinio lijepim svima koji ga vidješe, a *Ferretti* ga pretvara u »*modello*« koji se sviđaše svakome.⁸⁰ Nedvojbeno su Ankonitanci poticali od Benincase pristali da Dalmatincu povjere opisani posao po ustaljenom ondašnjem običaju prosuđujući oblik, ali i novčane i tehničke uvjete izvedbe. Na temelju toga, zaokupljeni onome dobu svojstvenim htijenjima za veličanjem slave zajedničkih ustanova pomoću raskošnih zdanja, složno donijese odluku. Stoga je, uostalom, sve to pažljivo zavedeno od pisara u prvom zajedničkom poglavlju prenesenog sporazuma koji razrješava međusobne obveze majstora i poslodavaca. Makar neosporno bitan i za taj postupak, Jurjev se nacrt navodi uzgred i pisar ga odmah uvrštava u svoj svežanj da bi se po njemu mogla osvjedočiti nagodba, te nadzirati gradnja. To je, dakle, svojevrsni pisani dokaz više, poznat u više slučajeva i oko najdjelatnijega našega graditelja XV. stoljeća.⁸¹ pohranjivan kod službenih osoba radi pukog potkrepljivanja određenih sporazuma među strankama.

Zapravo nema pravih dokaza da je Juraj Matijev shvaćao i rabio crtež kao samosvojno izražajno sredstvo, tj. mišljeno neovisno o prebacivanju u arhitekturu ili skulpturu. Po ustaljenim običajima likovnoga rada poznatim i u srednjovjekovnoj Dalmaciji, on je zastalno u crtežima predočavao zamišljena arhitektonsko-skulpturalna djela za sebe i za druge. Ali po samim povijesnim naputama daleko smo od toga da bi oni mogli opstajati kao pažnje vrijedno umjetničko djelo, da bi bili dovoljni sa-

mi sebi kao potvrda njegovanog umijeća crtanja ovog majstora ili pogotovu njegova upuštanja u razradu ključnih problema evropske umjetnosti XV. stoljeća. To jamče oni rijetki zapisi u kojima se kao u ankonitanskima uopće spominju Jurjevi nacrti, redovno po jedan uz nekom ugovorene radove. Nedvosmisleno je svaki takav *nacrtani predložak*, viđen i prihvaćen od zainteresiranih ljudi važio kao jednostavni oslonac isplatiocu narudžbe ili onima koji su pazili na pravnu stranu izvršenja djela. Jednako je služio kao podsjetnik samome majstoru koji ga je prema dogovoru načinio ili kao uzorak njegovim pomoćnicima za prenošenje u kamenu ili drugu nekog gradu po zahtjevima isplatilaca. Uostalom, takvo baratanje s nacrtima (umjesto crtežima) običavalo se i u drugim granama likovnog stvaralaštva. Ne samo da su ih rabili mnogi slabiji graditelji, kipari i klesari pri ugovaranju svojih radova nego su to od srednjeg vijeka činili i dalmatinski zlatari gotovo zanatskih razina stvaranja.⁸² Budući da je isti običaj poznat i kod domaćih slikara pri obradi pravih umjetničkih djela, ali i proizvoda umjetnog obrta,⁸³ suvišno je dokazivati namjenu tih nacrti zavedenih u bezbrojnim nagodbama izvršilaca i naručilaca likovnih djela. Utoliko je zbog pomanjkanja čvrstih svjedočanstava i svaki razgovor o Jurjevima »*crtičkim bilježnicama*«, kojima bi on potičući različita plastička rješenja proučavao oblikovne i unapređivao stilske inačice, posve uzaludan i zasad promašen. Jednako su i pokušaji proglašavanja uglednog graditelja i kipara čak slikarom ili prokušanim poznavaoцем slikarskih tehnika (!) — sve to u ime utvrđivanja njegove tobožnje »*renesansne univerzalnosti*« — temeljeni na površnim pogrešnim sagledavanjima postojećih spomenika.⁸⁴

⁸² Služeći se dokumentima koje imam pri ruci navodim da je tako na Kneževom dvoru u Dubrovniku: Petar Martinov 1440. god. klesao »*secondo la dessegno*« ili »*segondo la mostra dello dessegno*«. *Div. not.* 24—39, a 1445. »*segondo che apare in lo dessegno che io ho fatto*«. *Div. not.* 29—53. i najobičnije profile; Živko Utišenović 1442. god. »*secondo la forma dello dessegno che sta in cancellaria*«. *Div. not.* 25—194; Radivoj Bogosalić 1464. god. »*quatuor fenestras... et sexto depicto in quodam folio quod est in notaria in filzia scripturarum*«. *Div. not.* 48—61. itd. u Dubrovačkom arhivu.

Za zlatare pak vidi: C. Fisković, *Dubrovački zlatari od XIII do XVI stoljeća*. SHP — III / I. 1949, str. 207—209, baš iz sredine XV. st. a i inače.

⁸³ Primjerice tako u Šibeniku 1448. god. Dujam Vušković ugovara »*unam anchoniam ad similitudinem designationi dati per dictum mag. Doymum*« — *Akti not. A. Campolugno*, 6/7 — HAZ; a 1454, god. Ivan Ugrinović sa sinom Stjepanom »*unam banderiam dicte fratulae secundum designationem factam in uno folio quod remansit apud dictos procuratores*« — *Akti not. K. Vitalis*, 7/1 — HAZ.

Naravno, takvih podataka u domaćoj objavljenoj literaturi nalazi se bezbroj.

⁸⁴ R. Ivančević, *n. dj.*, 82 — tvrdi da je na modelu crkve koju drži sv. Jerolim na reljefu s prednje strane Staševa sarkofaga u Splitu: »*gotička rozeta naslikana*« proširujući tezu o Jurju kao »*tipičnom total-dizajneru*«! Jasno se, međutim, vidi da je ta rozeta poput markiranih vijenaca, te ugaonih pilastara usječena plitko u površinu kao što su i vrata urezana s otkrnutim vratnicama, a grafički u kamen

⁷⁹ Tako to slobodno predočuje R. Ivančević, *n. dj.*, str. 77—78. smatrajući da je »*veliki zadatak, što je izazvao zatim narudžbu i za portale, povjeren Jurju prvenstveno kao vrsnom crtaču*«!?

⁸⁰ Vidi bilj. 50. Također: C. Fisković, *Juraj Dalmatinac* — str. 23, 35. Čini se da baš izraz »*modello*«, u doslovnom značenju »*ogledni primjerak*« dovoljno govori o karakteru Jurjeva crteža.

⁸¹ Budući da je Juraj obično tako nastupao — vidi: I. Fisković, *n. dj.*, str. 114—115, bilj. 19. — znamo iz dokumenata da je priložio svoje nacрте pri sklapanju ugovora u Šibeniku — 1441 i 1446, u Zadru — 1444, Anconi — 1460, Dubrovniku — 1464. itd.

A da je iskusni i zreli umjetnik Juraj Matijev bio značajki ovladao postupkom izvršenja svojih zamisli — što je pored ostalog uključivalo i nužno pravljenje nacrt — zacijelo nema nikakvog spora. Ostaje, međutim, pitanje pravog značaja tih pretpostavljenih ili naslućenih nacrt, jer je i njihovo značenje u zasad mogućem poznavanju majstorova djelovanja dosta izvjesno. Uglavnom se otkriva tek posredno, kroz plastička ostvarenja, utoliko što se na njima prati ako ne konačna samosvojnost, a ono sigurna cjelovitost izraza našeg umjetnika. Sve nam to služi ne samo da se njegovi radovi u Ankoni čvršće usporede s drugima u jadranskom prostoru, nego i da se odrede nekim brojem, odnosno oslobode stanovitih bremena s kakvima ih je opteretilo često nedovoljno poznavanje i shvaćanje Jurjevih vrsnoća. U tom smislu biti će neophodno iz njegovih opusa i isključiti ine spomenike, pogotovo na apeninskom tlu gdje se on kao stranac može pratiti dosta jasno u pisanim izvorima, a kao izražajni plastički djelatnik pojednako razgovjetno raspoznati u živoj spomeničkoj baštini. To ističem već u početku kako bih opravdao što se na neka pripisivanja Jurjevom dlijetu nedovoljno izrazitih kipova ili plastičkih cjelina uopće ne osvrćem iako su oni zabilježeni u znanstvenoj literaturi. Smatram, naime, da čak ni najčešće navođena mala glava ljepuškastog lica iz kripe ankonitanske katedrale (na žalost izgubljena pa donosim njezinu staru fotografiju) nema jačinu Dalmatinčevih skulptiranih lica, a pogotovo da luneta portala crkve S. Maria della Misericordia (također stradala u bombardiranju) nema uvjerljivih dodira s načinom Jurjevog komponiranja ili oblikovanja. Budući da se ni na ostalim spominjanim njegovim tragovima diljem susjedne obale od Ferma i Recanatia, preko Loreta, te Senigalie i Fana do Urbina i Urbanie ili čak Tolentina ne može potvrditi likovna srodnost, sve se svodi na ovdje obrađene spomenike. Njihov broj i kakvoća sasvim se podudaraju s povijesnom pojavom poduzetog graditelja i istaknutog kipara koji je, mada kao putnik, stalno nastupao kao priznata i priznavana ličnost a ne kao bezimni stvaraoc.

U Ankoni provjereni dokumenti osvjetljaju ne samo izvršavanje Jurjeve zamisli prednje ljeske Trgovačke lodže nego i vidove djelovanja kojima je naročito pribje-

uertan gotički okvir portala s fialicama itd. Sve je, dakle, na tom spomeniku u Jurjevoj izvedbi bilo ograničeno na klesarsko-kiparski posao, kako to izlazi i iz ugovora za djelo 1448. god. — D. Farlati, *Illyricum sacrum III / 1765. pag. 386, 389* — kad je izričito isključeno bilo kakvo oslikavanje grobnice. Ono je očito plod kasnije, barokne intervencije koju spominje sam Farlati — *isto, I. — pag. 738* — a biskup Dinarić u svojoj vizitaciji osuđuje, naglasivši da je preslikom umanjena ljepota likova: C. Fisković, *Juraj Dalmatinac, str. 34*.

⁸⁵ Prethodno sam upozorio — *n. dj. 7, str. 153—156* — na promjene u organizaciji gradilišta šibenske katedrale, tj. razlike Jurjeva zaposlenja u prvoj i drugoj fazi radova što se izravno ispoljavaju činjenicom da je prvotni »protomajstor gradilišta« u izravnoj općinskoj službi kasnije postao predvodnik kamenarskih majstora uposlenih u njegovoj privatnoj režiji na istom zahvatu. Time je Juraj Matijev potvrdio svoj habitus individualnog graditelja XV. stoljeća.

gao od 1451. godine, stvarajući na obje obale Jadrana. Značajno je da je on tada bio zauzet gradnjom čak tri velika spomenika, koja se međusobno razlikuju po namjeni i obliku. U prvom redu ostaje njegovo stalno rukovođenje *gradilištem stolne crkve u Šibeniku*,⁸⁵ tada usredotočeno na izdvojenu zgradu *sakristije*, te uporedno u Ankoni upućeno dizanje *pročelja Lodže* i oblikovanje *portala franjevačke crkve*. Iako više ne raspravljamo o radovima u našim krajevima, moramo podvući da je pretežna građa za cjeline u Ankoni pripremana na dalmatinskim radilištima majstora Jurja. Upravo izvaci iz šibenskih arhiva pružaju prvu vijest o njegovu pristupanju crkvi sv. Franje samo mjesec dana nakon što je uputio radove oko Lodže.⁸⁶ Zajedno s obradom kamena za šibensku sakristiju dao je klesati znatnu količinu pragovala za polukružno stubište pred visokim pročeljem ankonitanskog svetišta. Zapravo je iskoristio raspolaganje uhodanom radionicom s vjernim mu kamenarima da uz lako dostupnu građu ostvari što veći dobitak. Naime, otkoče kamenolome preuzeo je ranije kao dio naplate za ostalog dugovanja za prethodnu gradnju katedrale,⁸⁷ pa je na to nadovezao svoje obveze iz Italije. To još jednom potvrđuje njegovo spretno poslovanje, iako je u teško savladivoj prezaposlenosti nužno odugovlačio rokove na koje ga obvezivahu pismeni ugovori.⁸⁸ Rješenje je donekle iznašao uključivanjem majstora samostalnog umjetničkog izraza koji su pod njegovim nadzorom i uputama djelovali kao i drugi iskusni mu pomoćnici. I uz nekoliko u Šibeniku okupljenih klesara, udružio se s *Andrijom Alešijem*, te *Ivanom Pribislavljićem*, prepuštajući im izradu kamenih sastavaka za spomenike na susjednoj obali. Zasnivajući ih pak posve samostalno, zadržao je pravo upravljanja njihovom gradnjom, pa i potpunu odgovornost za njihovo sastavljanje. To je sve utjecalo na likovne odlike rastućih zdanja, ali i na iskustvo majstora u kojima je inače nemoguće raspravljati neovisno o izrazu i umijeću Jurja Matijeva. Dosadašnja znanstvena kritika imala je u tom pogledu već usaglašena, makar izrijekom neutanačena mišljenja pa ih je podobno sročiti u odnosu na same pisane izvore, a s mogućim odrazima na izgled rečenih cjelina.

⁸⁶ D. Frey, *Nr. 93, str. 90—91*. Sama ta činjenica potvrđuje njegovo golemo oslanjanje na mahom bezimene pomoćnike iz šibenske radionice, koji su mu za oba spomenika klesali dekorativne ulomke arhitektonske plastike.

⁸⁷ I. Fisković, *n. dj., str. 162—163*. To, s jedne strane, dovodi u pitanje ankonitanske podatke o prethodnoj nabavi istarskog kamena za stubište i pročelje *S. Francesca alle Scalle* — P. Gianuzzi, *pag. 423 i d.* — te dokazuje širinu Jurjevih poduzimanja sa svim svojstvima kamenarsko-građevinskog poduzetnika. Vidi *bilj. 55*, s navodom kako je izvjesna količina ranije pripremljene građe bila predmetom spora s upravom samostana, — *isto, pag. 435*.

⁸⁸ Tako Juraj, inače u stalnim neprilikama radi pravodobnog nedovršavanja svojih radova, i u Ankoni za prvih nekoliko godina prekoračuje ugovorene rokove izgradnje Trgovačke lodže i portala sv. Franje, a onaj sv. Augustina i ne dovršava. Vidi bilješke ove radnje s tekstom na koji se odnose. Na temelju toga nikako se ne može smatrati da je Juraj majstor »*fa presto*« (R. Ivančević.) nego djelatnik koji uslijed razgranatosti poslova i drugih razloga u vremenskom pogledu teško izlazi na kraj sa svojim obvezama.

Okrećući se Jurjevom ispunjenju sporazuma o radu na Trgovačkoj lodži, dolazimo do šibenskih dokumenata koji se na to odnose. Od poznatih u žarištu pažnje svakako ostaje umjetnikova nagodba s *Andrijom Alešijem*, sačinjena u travnju 1452. godine radi izrade većeg broja kamenih dijelova za zdanje u kojem se nedvosmisleno raspoznaje rečena lodža.⁸⁹ Taj je spis dragocjen, jer potanko opisuje ulomke koji zbilja čine glavninu skladnog pročelja građevine. Najprije se navodi reljefni vijenac, pa udubene niše sa osovina bogato raščlanjenog skeleta. Naročita se pažnja poklanja dijelovima prvog kata, tj. otvorima s povijenim obrubom koji u mrežištu obavija četverolatične proboje te se jasno očitava njihov čipkasto domišljen lik. Trpki opis bilježnika slijedi u ugovoru izričito navedeni nacrt na kojem je — kako se naglašava — sa strane točno iscrtan jedan od prozora koji se triput ponavljaju u dvočlanom sastavu.⁹⁰ Pismeno se ističe plastička obrada njihovih dvaju lica, što odgovara negdašnjem stanju rastvorene galerije. Nedvojbeno se radi o uputama popraćenim izvedbenim nacrtom za klesara koji je vičan takvu radu, a i dalje napute podvlače umjetničku vezu Alešija s Dalmatincem. Spoznaje se da je podređeni izvođač imao obraditi i neke čimbenike donjeg dijela zgrade, čak baze i kapitule stupova u unutrašnjosti prizemlja (o kojima inače ništa ne znamo), posebno dvoredni vijenac povijenog lišća i srodne glavice nosača »prema obliku ljepšeg kapitela koji je majstor Juraj dao načiniti u samostanu male braće u Zadru«. Ovo pozivanje na starije, nažalost, nestalo Dalmatinčevo djelo u hrvatskome gradu⁹¹ nagovijestja da je kroz tješnju suradnju Aleši dublje poznavao i otprije pratio rad velikog meštra. A ovaj ga je i za Ankonu prihvatio s toliko povjerenja da mu je, mimo svih pravila, bio nakanio prepustiti još i doradu svojih započetih kipova. Upravo s njima on je na prvome iskazu u stranoj sredini imao pokazati svoju kiparsku moć kao i posve moderno priklanjanje uz bitne novotarije njihova smisla i oblika, pa se u obistinjenje dogovora može posumnjati.

Reklo bi se, inače, da je Trgovačka lodža u cijelosti nastala po Jurjevoj zamisli i nacrtu, ali pretežnim zalaganjem Andrije Alešija. Budući da je općenito poznata bliskost dvaju majstora u jasnome odnosu, spomenik nema jače važnosti za vrednovanje izraza potonjeg. On je tu mogao biti više-manje savjesni izvršilac strogo zadane narudžbe u kojoj prepoznajemo zbir oblika određanih od Jurja i na drugim građevinama. Njihova pomalo suha klesarska razrada, međutim, odvaja ih od izravnih Dalmatinčevih izradevina na poznatim nam dalmatinskim spomenicima, pa ih se mirne duše smije pridati imenovanome pomoćniku ili čak radije drugim

⁸⁹ D. Frey, *Nr. 98*, str. 87—89. M. Montani, str. 23.

⁹⁰ R. Ivančević, *n. dj.*, str. 80, uočio je ispravno da je to izvedbeni nacrt. Utoliko je neshvatljivo da smatra kako su Jurjevi nacrti i crteži »morali biti slikarski razvezani i pokrenuti«.

⁹¹ I. Petricioli, *Juraj Dalmatinac u Zadru. Zadarska revija* 5—6, 1975. — daje točnu interpretaciju dokumenata u vezi s tim jasno očitanim djelom u okviru cjelovitog prikaza djelovanja našeg umjetnika u rodnome gradu.

članovima uhodanih radionica. Svakako je zanimljiviji ukupni površinski sklop te arhitekture koja ostaje izvorno i svrsishodno rješenje po mnogome gotovo bez premca u graditeljstvu svojega doba, a zastalno bez uzora u čitavoj umjetnosti talijanskog kvatročenta kojoj dosljedno pripada. Stoga bi se u konačnoj njezinoj procjeni trebalo više isticati skladnost rasporeda rastvorenih i izrezbarenih dijelova, podvući smisao pomicanja ispunjenih ili skulpturom obogaćenih članaka unutar pravokutnog sustava cjeline,⁹² negoli razglabati o pojedinim čimbenicima dekorativne plastike koji tek svjedoče jač otklone arhitekta od naprednijih oblikovnih traženja na tlu ondašnje Italije. U tom smislu zanemariv je svaki utjecaj sredine, ne samo zato što je Lodža provjereno nastala po samosvojnoj Jurjevoj zamisli nego i zato što se onda na tlu Marki već jasnije pratilo svježije stilske pobude suvremenoga graditeljstva. U središnjem gradu, pored čuvenog *Cyriacusa Anconitanusa* (značajno okrenutog i slavenskom primorju)⁹³ postojao je krug ljudi zaslužnih za uspostavu humanističkih podloga renesansnom izražavanju u likovnim umjetnostima. I kao plod njihovih stremjenja može se navesti još 1447. godina započeta *općinska Vijećnica* koja će primiti oličenja klasičnog stila kakva Dalmatinac nikada nije dostigao.⁹⁴ Ali je suvremenost svojih pogleda iskazivao zacrtavši kipove na kojima je završnu obradu navodno obavio Andrija Aleši. Po navedenom ugovoru, naime, bijaše mu dano u dužnost da »očisti i izglacša« likove četiriju svjetovnih Vrlina namijenjenih nišama stubaca Lodže na visini otvora prvog kata. Pouzdajući se u taj zapis, pa odvajajući te kipove od reljefa oklopnika na konju sred pročelja, za kojeg je u ugovoru zajamčeno da je dovršen Jurjevom rukom,⁹⁵ povjesničari umjetnosti iz pukog opreza bijahu dosta suzdržljivi pri njihovu vrednovanju.

S obzirom na uglavnom ujednačenu vrsnoću svih *skulptura* s Lodže, međutim, nema razloga za međusobno im potpuno razdvajanje, odnosno pojedinačno isključivanje iz djela Jurja Matijeve. Doduše, uvriježeno isticanje vrijednosti kipa *Milosrđa* u liku ženskog akta i reljefa vi-

⁹² D. Frey, str. 88 ističe da ju je u osnovnoj podjeli odredila starija građevna jezgra, a potom tumači »genijalnu zamisao« uklapajući je u neposredno iskustvo suvremenog stvaralaštva Venecije — str. 121.

⁹³ A. Calderini, *Ciriaco d'Ancona. Atti e Memoriae Deputazione si Storia patria per la Marche — III / VII. Ancona 1952*. Za posebne zasluge na produblivanju veza između Italije i Dubrovačke Republike, čiju je upravu hvalio u svojim spisima, on je bio 1444. god. posebno nagrađen od Dubrovčana kojima je osobno sastavio natpis uklesan u trijemu Kneževa dvora, gdje se i potpisao.

⁹⁴ O toj zgradi osnovne podatke daje: C. Ciavarini, *Sommario della Storia di Ancona — 1867, pag. 148*. Vidi još i *bilj. 177*. ove radnje.

⁹⁵ Navod u *bilj. 76*. ove radnje. Usp: M. Montani, str. 23. Suvišno je pak isticati da je Juraj za taj reljef »uzeo za model vlastitog konja« (kojeg je stvarno imao za obilazak talijanskih gradova), jer je u suvremenoj umjetnosti postojalo više mogućih, pa i izravnijih ogleđa za stvaranje takva lika. O tome više u najavljenom radnji. Osobito nas ankoničanski reljef uvjerava da je Jurjev vlastoručni rad inače neopravdano zapostavljena luneta dvorišnog ulaza Palače kraj Zlatnih vratiju u Splitu: T. i J. Marasović, *Peristil — 5/1962. tab. I*.

teza na konju u trku kao *znamena grada Ankone*, sasvim je opravdano, jer oni nesumnjivo prednjače u zamisli i izvedbi. Po punoći svojih volumena s putenom milovidnošću prvog, a snažnim poletom drugog podgrađuju uvjerenje da se naš umjetnik dovinuo gornjih razina suvremenog evropskog kiparstva.⁶⁶ Ali ni tri ostale Vrline predočene likovima odjevenih žena s predmetima koji predstavljaju *Nadu*, *Pravdu* i *Razboritost* ne odudaraju bitno od ranijih Jurjevih kipova. Na njima se, dapače, suvereno razrješava stav ljudskog tijela pod naborima odjeće u kamenu, pa one dosljedno prate ostala majstora postignuća pokazujući njegove uspjehe i propuste na tom planu.⁶⁷ Iako je odora dviju posljednjih izvedena u antikizirajućem naličju s urešenim oklopima pod naboranim plaštevima, svaka na svoj način odiše uvjerljivošću kakvu je suvislo i sabrano umio predočiti naš majstor. Iz svega izbija prepoznatljivo vođenje oštrog poteza dlijeta, svojstveni mu smisao za tektoniku istančanih volumena i za realističko razvijanje površina s prirodnom igrom prema prostoru u pojedinim dijelovima i cjelinama. Stoga je neophodno odbaciti čvršće uvjerenje o Alešijevu učinku pri dovršenju tih kipova. Odlučno rezanje pregiba tkanina, a mekano zaobljivanje gole puti s naglašenim uzdržavanjem jačine volumena odiše izražajnošću urođenoj kiparu Jurjevih sposobnosti. Ne zbunjuje nas ni sitnopisna tankočutnost lica, jer su ona po svojoj gotičnosti opet bliža glavnome kiparu negoli njegovom sljedbeniku. U istančano dotjeranu površinu razvijenu realistično modeliranim krivuljama, do krajnjih granica usaglašenu s uvjerljivo karakterističnim prikazom on trijezno upliće grafički iscrtane pojedinosti i tako zadovoljava svoje htijenje ka slikovitosti. Ali sumarno oblikovanje ispunja sve likove od konjanika u naletu, kojeg ne koči ni preistaknuta reljefnost na čistoj pozadini, a ženska lica sa čulnim usnama i napetim vjedomama trajno su nalik glavama iz Šibenika. Utoliko svih pet skulptura s ankonitanske Lodže bez dvoumljenja treba pribrojiti ionako raskošnoj galeriji njegovih kiparskih radova. To je, uostalom, posve razumljivo pošto je dvojbena bio podatak da bi umjetnik njegove svijesti i savjesti podložnome suradniku prepustio usavršavanje svojih punih likova na istaknutome mjestu. A to dovodi u pi-

tanje Alešijevo zauzimanje u Ankoni, jer je klesanje kićenih sastavaka arhitektonske ljuste mogao obaviti bilo koji iskusniji klesar iz kruga Zadraninovih pomoćnika na tlu Dalmacije.

U prilog mogućem neispunjenju ugovora, na koji smo se neposredno osvrnuli, ide i saznanje o inače bezrazložnom odugovlačenju s dovršenjem Trgovačke lodže. Naime, obrada njezina pročelja bila je 1450. godine dogovorena za dvije do tri godine, ali su ljetopisci izvijestili da je dovršena tek 1458. godine. Nije li, dakle, sam Zadranin ispunio svoju obvezu nakon što je izabrani suradnik iz nepoznatih razloga možda odustao od radova za Ankonu, kamo — kako se čini — nije osobno nikad ni dospio. To je pak prilično uvjerljivo s obzirom na to da je Dračanin od ranog proljeća 1453. godine bio zaposlen na Rabu mimo svakog dodira s Dalmatincem kojeg je nakon višegodišnjeg praćenja istom napustio.⁶⁸ Ovaj je tek u predasima svojih zaduženja na šibenskoj gradnji nastupao prema Italiji, moguće na oba važna zahvata, te se po sadašnjim saznanjima radovi na lodži otegnuše podjednako s onima na crkvi sv. Franje. Izvorni spisi, štoviše, ne dopuštaju da se ustanovi ikakva vremenska razlika ni u početku tih izvedbi za koje je građa uglavnom pripravljena u Dalmaciji. Na to upućuju navedeni podaci o opisanome spomeniku, čak ako se izuzme pravovremeno oblikovanje figuralne plastike. Ona je bez poteškoća mogla nastati u Šibeniku, dok je Juraj rukovodio podizanjem sakristije inače lišene kiparskih ume-taka i stoga prepuštene običnim klesarima.⁶⁹ Tadašnji šibenski zapis o klesanju stuba za crkvu sv. Franje potvrđuje istovremeno upućivanje oskudno osvjedočenih radova na pročelju ankonitanskog svetišta. U nedostatku pravog lista sporazuma graditelja sa samostanskom upravom iz grada gdje je umjetnik tada manje boravio negoli u domovini, i drugi su odlučni papiri nađeni u nas. A po njima je Dalmatinac i u ovome slučaju predstavljen više kao promućurni građevinski poduzetnik koji od znatno više primljene plaće štedljivo isplaćuje izabrane suradnike negoli kao nadahnuti umjetnik stvaralački obuzet pojedinim arhitektonskim djelom. Takav dojam ne ispravlja bitno ni uvjerenje da je ankonitanske kipove mogao klesati u svojem najtrajnijem sjedištu, gdje se na čelu velikog kamenarskog pogona čitavog života uzalud naprezao da završi katedralu. Uz to, on je rijetko odlagao svoje kiparsko dlijeto, pa je suvišno da se — barem u radnom smislu — Jurja graditelja pretpostavlja Jurju kiparu dočim mu znanje i poduzetnost u prvoj vrsti izražavanja nije zasjenilo moć i umijeće u drugoj.

⁶⁶ Više puta izražena misao C. Fiskovića, bez odjeka u evropskoj literaturi, koja uslijed nepoznavanja studija na hrvatskom ili srpskom jeziku zapostavlja naše stare umjetnike. Usp: C. Seymour Jr. *Sculpture in Italy 1400—1500*, ed *Penguin books* 1966, koji smatra da ni skulptura ovog »*Dalmatian artist of Venetian training*«... »*has not much to do with any aspect of Florentine style*«. Iako bezrazložno nalazi Jurjev upliv kod I. Duknovića i drži da je bio učitelj F. Laurane, uočava da je on »*came under the influence of the Venetian school of Buon and delle Massegne*«.

⁶⁷ Na temelju isticanja vrijednosti tih kipova »*s uspješnim chiaroscurnim učinkom pokreta i visokom plemenitošću oblika*« u sklopu arhaične arhitektonske koncepcije: M. L. Gengaro, *Umanesimo e rinascimento*, Torino 1940, pag. 218, govori o utjecaju »*dalmatinske umjetničke struje*« na talijansku umjetnost. Takva postavka, promovirana još od A. Venturija, prilično je neodrživa naprosto s razloga što je dotičnu struju opredmetio poglavito umjetnik školovan u Italiji, ali zaslužan za prebacivanje jedne grane ondašnjeg razvoja stila na našu obalu, no unutar srodnih zbivanja na Apeninskom poluotoku, osobito u Venetu.

⁶⁸ C. Fisković, *Andrija Aleši i ostali majstori u Rabu. Prilozi pov. umjetnosti* — 5, 1948, str. 14—15; M. Montani, str. 58—59; I. Fisković, str. 118.

⁶⁹ I. Fisković, str. 162—163. To znači da je Juraj trajno djelujući kao graditelj i kipar trijezno upravljao radom podložnih mu klesara, dok je osobno u svojoj radionici klesao kipove. Ne uvažavajući tu mogućnost mnogi pisci navode da je portal dovršen 1455. god., ali to pobijaju i dokumenti iz Šibenika. Vidi: V—VI. na početku radnje. Usp: A. Leoni, *n. dj*; M. Buglioni — pag. 16 — pak stavlja početak Jurjevih radova u tu godinu, što također ne odgovara istini.

Pri oblikovanju portala crkve sv. Franje Juraj Matijev se već 1452. godine također u Šibeniku obratio za znatnu ispomoć *Ivanu Pribislavljiću*.¹⁰⁰ Iz pisanog ugovora se jasno razlučuje koje je dijelove umjetnik, po čijoj se zamisli pothvat uputio, imao već napola dovršene, a koje je izravno naručio da mu se isklešu prema priloženome nacrtu. Neke poluobrađene sastavke Pribislavljić je sa svojim pomoćnicima trebao primiti iskrcane u luci rodnoga grada, a za neke je obećao otići na otok Brač da ih otpočetak izradi. Osim toga se objašnjava kako glavni majstor pomno prati odvijanje rada, jer u prvi nacrt — koji se može smatrati idejnim — nastoji navrijeme ubilježavati pojedinosti s točnim mjerama. Budući da je općinski pisar potpisao nacrt na pergameni, očigledno je taj u prvom redu služio kao ovjera za izvršavanje ugovora. Juraj ga je imao dopunjati, pa se zaključuje da bijaše stalno dostupan izvršiocu inače upućenom u načine rada i poslovanja starijeg majstora. Na istome mjestu se navodi i »knjiga majstora *Jurja*« u vezi s pismenim sporazumom, što znači da je riječ o svojevrsnom poslovodniku ili računskoj knjizi a ne crtačkoj bilježnici.¹⁰¹ Iz druge njihove nagodbe u ljetu 1455. godine vidimo da su po toj svesci savnjavali svoje obveze i pregledavši izrađeno nanovo sačinili listu klesarija koje Ivan još moraše načiniti. One se nabrajaju po položaju unutar predočive cjeline, uglavnom imenuju bez potanjeg opisa što nagovješta da je isti klesar dozrivješi uz Dalmatinca uživao znatnu slobodu pri izvršavanju narudžbe. I mogao je provoditi čak a da se ne pridržava nekih grafički razrađenih i prikazanih uzoraka (koji se u potonjem ugovoru ne spominju). A njegovi su radovi, uostalom, bili pojedinosti gole arhitektonske plastike, te je s obzirom na ustaljenu suradnju dvojice majstora i istorodno im umjetničko porijeklo lakše shvatljivo takvo sporazumijevanje.¹⁰² Produbljuje ga i završna glava ugovora, gdje se Pribislavljić obvezuje nanovo početi s Jurjem i družinom u Ankonu radi dovršavanja svojih zaduženja, ali i sudjelovanja pri sastavljanju gotovog portala.

Pored gornjih primjedbi, zanimljivih za očitovanje načina djelovanja poduzetog tvorca ankonitanskih spomenika, preostaje da se raspoznavanjem u rečenim ugo-

vorima nabrojanih dijelova portala franjevačke crkve čitaju plodovi suradnje dvojice majstora. Uglavnom se ona svela na Pribislavljićevu razradu *plastički razvijene dekoracije*, što iziskivaše veću klesarsku vještinu od obrade geometrijskih članaka složene arhitektonske oplata. Tako se u prvom redu navodi lisnati vijenac iznad, te četiri kapitela sa strana ulaza, potom svi drugi biljni ukrasi na završnom kruništu. Očito je, dakle, pomoćnikovoj volji prepuštena njihova potpuna izrada, a dodijeljeno mu slobodu oblikovanja posebno uviđamo iz prihvaćene obveze da će isklesati i gornji vijenac »*premda se taj u nacrtu predočava kao neizrađen*«. Na isti postupak upućuje dodatni zbir samo imenovanih a potanje neopisanih ulomaka pripadajućih najistančanijem ukrasu portala.¹⁰³ Jednako je pak Juraj povjerio iskusnome pomoćniku i statički najosjetljiviji dio cjeline. To je glomazni, smiono isturen i baldakin u vidu šljema nazvan »*kapa*«, koju je Pribislavljić imao preuzeti ugrubo oblikovanu da je dovrši sa svim važnim spojevima. Zamjećujući nadalje da se o ostalim jednostavnim klesarijama uopće ne govori, može se držati da su ih izveli pripadnici Jurjeve »*družine*«. A i njih je Ivan s iskustvom samostalnog majstora trebao po ugovoru preuzeti o dovršenju radova u samoj Ankoni, nedvojbeno spreman da zamijeni prvog umjetnika pri vođenju gradilišta, odnosno sastavljanju oplata crkvenog pročelja. Prema svemu tome utvrđuje se uvjerenje o pronicavosti *Jurja Matijeva*, a i stvaralačkim dometima njegova otprije najprokušanijeg suradnika. Bitno je pak da je veliki meštar spoznao njegove mogućnosti i sposobnosti otprilike onako kakvima se i nama danas pričinjaju na temelju uvida u cjelokupniju Ivanovu djelatnost. Stoga mu je dao odgovornije zadatke negoli drugim gotovo bezimnim pomoćnicima, podredivši ga ipak u pravoj mjeri svojem izravnom projektantskom zalaganju i kiparskom sudjelovanju u ukupnoj izvedbi kamene konstrukcije.

Već u prvoj rečenici ugovora iz 1452. godine, Juraj je iz pomoćnikovih obveza izuzeo »*četvorinu vrata*«, te se — ne samo s tog razloga — može zaključiti da je vlastoručno zgotovio *okvir crkvenog ulaza*. Taj je u završnoj traci nakon jake profilacije obavijen kitnjastim lišćem sa čaškasto-grozdastim cvjetovima,¹⁰⁴ kudikamo življe obrade od dvosmjernog povijesnog akantusa koji, naručen kod Pribislavljića, odvaja donju zonu od veće gor-

¹⁰⁰ Vidi: D. Frey, *Nr. 101, 109*; M. Montani, *str. 27—28* — I. Pribislavljiću je upravo isticao ugovor za rad na kapelama pobočnih lađa u katedrali. Usp. P. Kolendić, *str. 77*, također I. Fisković, *str. 122—123*.

¹⁰¹ D. Frey, 109: »*tamen dictus mag. Johannes debet ire ad laborandum ad insulam Brazae iuxta quandam conventionem eorum notatam in libro ipsius mag. Georgio ut ipsi dixerunt*« — očito se obojica pozivaju na sporazum zabilježen u toj knjizi, a ne na crteže kako misli R. Ivančević, *n. dj., str. 80*.

¹⁰² O Pribislavljiću: I. Fisković, *str. 118—119. i d.* Premda je Ivan, također školovan u Veneciji, bio jedan od nadarenijih i najvažnijih suradnika J. Dalmatinca, od njega nije pokupio nijedan napredniji oblik koji bi ukazivao na renesansna načela širena po Jurju, ali je svoj izraz kasnije donekle promijenio u dodiru s N. Firentincem.

¹⁰³ D. Frey, *isto* — usp. M. Montani. Dočim nema opisa naručenih kapitela, fijala, vijenaca, baldakina itd., a ne navode im se ni uzori (kao u sporazumu s A. Alešijem) vjerujemo da ih je Pribislavljić imao na pameti poznavajući srodne oblike iz Venecije. On se čak lađa klesanja lisnatog vijenca za kojeg pri sporazumu piše: »*Licet in dicta designatione appareat non laborata*« — D. Frey, *No. 101*. Pa ipak je zanimljivo da ih u načelu nije rabio na samostalnim izvedbama u Dalmaciji, gdje pak nema nijednog spomenika sačinjenog u tako kićenju gotici.

¹⁰⁴ Već sam upozorio da je taj oblik, uz neke druge motive gotičkog postanka, Juraj preuzeo iz ornamentalnog repertoara arhitektonske plastike u našem primorju gdje se pojavljuju na djelima Bonina iz Milana ili Pincina i Busata iz Venecije: I. Fisković, *Za proširenje djelatnosti J. Dalmatinca u Šibeniku. Zbornik za likovne umetnosti MS, Novi Sad 1977. str. 79*.



3 Pročelje crkve S. Francesco alle Scale

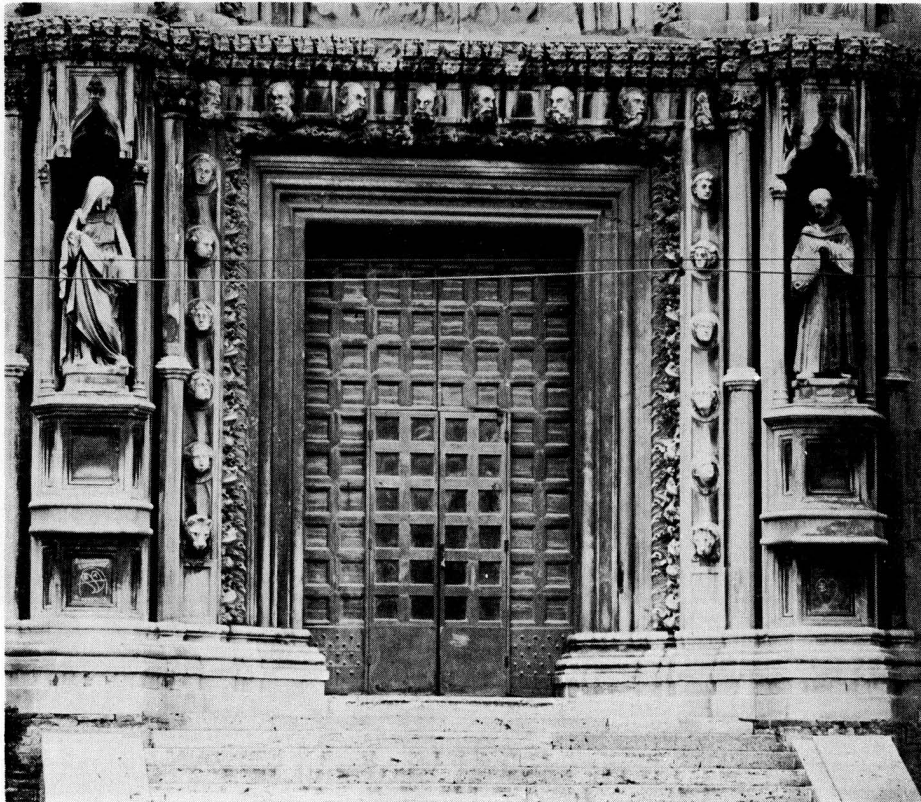
nje. Još je obrubljen nizom plastičkih glava kao raznolikih kiparskih ostvarenja u kojima, dapače s više realističkog daha, prepoznajemo vještinu majstora istorodnih motiva s apsida šibenske stolnice. Na dovratnicima se stršeći iz kružnih medaljona uspinje po šest glava s najdonjim parom lavljih, te u izmjeni muških i ženskih kao da prate zrenje ljudskog roda od dječastva do muževnoga doba. Šesti, po oblikovnim pojedinostima najjače individualizirani, najvjerojatnije odaju pjesnika ovjenčanog lovorovim vijencem i trgovca sa svojstvenom kapom. Zatim slijedi na gredi nadvratnika osam glava bradatih staraca ujednačene slikovitosti ali poredanih u međusobno okrenutim parovima. Ta dinamika pokreta istančanih skulptura uspostavlja određeni sustav cjeline, jer se u simetričnome poretku i nasuprotne glave s dovratnika izmjenično okreću udesno ili ulijevo. Izuzev prvih — ravno usmjerenih lavljih glava, ostale su uprte uvis, a one s vodoravnog grednjaka nadolje, te se postavom plastičkih činilaca zaokružuje likovna, pa možda i sadržajna cjelovitost okvira. Ona nije posebice razjašnjavana, no s obzirom na broj lica i postupnost starenja predočene im dobi, naziremo im skupnu ulogu. Vratima svetišta bi odgovarao smisao *vjerskog Spasenja*, ali mu je potanija ikonografija humanistički zapretna s osvrtnom na razvoj čovječanstva.¹⁰⁵ Sve je i prilično sažeto, te su umjesto bočnih lavova sa srednjovjekovnih portala ovdje

predočene samo reljefne njihove glave usađene u podnosu dovratnika. A ukupni okvir ulaza, znatno razvedeniji u arhitektonskom pogledu, sastavljen je kao oplata pročelja jer svojom nametljivom raščlambom zahvaća po okomici cijelu srednju zonu prednjeg zida goleme propovijedničke crkve. Njezinu pak pripadnost *redu sv. Franje*, kojemu je prvotno svetište Velike Gospe naslovljeno u XV. stoljeću,¹⁰⁶ odaju kipovi u nišama postranih polustupaca koji svojom tvarnom i vizualnom jačinom

¹⁰⁵ D. Frey, *str. 97* — nepotrebno izdvaja dvije najgornje glave, proglašavajući samo njih radovima majstora Jurja zbog portretnih crta. Vidi dalje. Podvlačim da personifikacije pjesništva i trgovine, koje bismo mogli prepoznati u najgornjim likovima, predstavljahu dva idealna pola humanističkog shvaćanja stvarnosti; A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze — 1964, pag. 240*, piše pak da su sredinom XV. st. naročito u Padovi oživljeni osvrtni na velike panorame univerzalne povijesti, te navodi učestalo prikazivanje šest dobi čovječanstva po učenju Isidora Seviljca iz srednjeg vijeka. Na tom tragu moglo bi se tumačiti neka rješenja i ovog portala. Vidi dalje *bilj. 160. i d.*

¹⁰⁶ A. Maggiori, *n. dj. pag. 16*, donosi izvorni podatak da je crkva utemeljena 1323. god. kao *S. Maria Maggiore*. Inače ni on ne uvažava našeg majstora kao autora bilo kojeg od sigurnih mu djela, nego prepričava tvrdnje o Mocciau Aretinu, Pelegrinu Tebaldiju i ostalim. Vidi i *bilj. 143.*

4 S. Francesco alle Scale — prva zona portala





5 S. Francesco alle Scale — druga zona portala

uzdržavaju kako širinu konstrukcije tako naglašeni joj okomiti uzgon.

Ta četiri kipa u nišama s trostranim baldakinima gotičkog nacrtu predstavljaju likove sv. Klare i sv. Bernardina u donjem paru, a u gornjem sv. Antuna Padovanskog i sv. Ludovika Tuluškog. Sve su ih pripisivali Jurju Matijevu, što se bez pogovora mora prihvatiti za tri prvonavedena sa svim svojstvima njegova duha i umijeća. Polazeći od izrazito dosljedne tektoničnosti temeljna im je odlika u odlučnosti stava s oštrobridnom razradom reljefno izražajne i po učinku teške odjeće, koja slijedi uravnoteženost istodobnih pokreta udova u protivnim smjerovima. Time je postignuta stvarna tjelesnost vođena čisto kiparskim opažanjem i zalačkim prenošenjem u nesumnjivo uspješnu likovnu predodžbu podvrgnutu raskoši cjeline. Dok se na kipovima dvojice redovnika s otežalo opuštenom odorom ponavlja ujednačeni, iako shodno njihovom položaju obrnuto okrenuti raskorak, ženski je lik oplemenjen širokim zahvatom snažno naborane tkanine koja naglašava oblinu tijela pod odjećom ističući mu prirodnu statuarnost. Površinski jako razvijena igra svjetla i sjena osmišljeno prati Jurju svojstveno uvrtnje tijela provedeno od dna do vrha skulpture izrastanjem pokreta iz osmerostranog podanka. U međusobnim razlikama obrade, a dosljedno podređivanju plastičkom okviru, potvrđuje se zrelost cjelovite umjetnikove zamisli te puna sposobnost njegova istančanog prikazivanja ljudskih osoba. Svaki od pred-

stavljenih svetaca drži svoj ikonografski znamen, također sigurne plastičke uloge jer se oko pojedinog predmeta provodi odgovarajući pokret ruku naglašavajući mu značaj i značenje. K tome se očitim dosluhom s glavama na vratima kipovi odreda okreću zamišljenoj osi pročelja i u ophođenju su s vanjskim prostorom pred visokim pročeljem crkve. Radi uspostave tog dodira s vjernicima, čini se da su prilaznim stubama najbliži likovi sv. Klare i sv. Bernardina prikazani realističnije; njezin s pomoću skulpturalno izmodelirane odjeće, a njegov naturalistički ocrtanim licem. Iz svega se donekle izdvaja četvrti kip u gornjoj desnoj niši s biskupskim likom sv. Ludovika, također pripadnikom franjevačkog reda.¹⁶⁷ On je, naime, dosta ukočeniji u pokretu i smireniji po blagoj obradi površine, s ljepuškastim licem lišen unutarnje

¹⁶⁷ Radi načina likovnog predočavanja tog i ostalih svetaca s određenim atributima vidi: *Bibliotheca Sanctorum* i druge *leksikone ikonografije*. Čini se vrijednim napomenuti da se u prikazivanju svih svetaca oblikovanih u Anconi, Juraj nije ni u jednom slučaju poveo za likovima talijanskih suvremenih kipara, poglavito Donatella s kojim ga najčešće stavljaju u vezu. A ovaj je 1423. u Firenzi bio izradio kip istog ovog sveca, dok je u Padovi od 1448. postojao njegov lik kao i sv. Antuna Padovanskog pa ih je Juraj mogao uzeti u obzir da su mu išta značili ako ih je i vidio. Usp. H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello — 1963. Cat. i pl. 20—23, 79a.*



6 S. Francesco alle Scale — završni dio portala

snage kojom odišu svi Jurjevi pojedinačno izdvojeni kipovi. Budući da mu je baza iznimno bez profilacije i plića od drugih, najvjerojatnije je plod nekog kasnijeg posredovanja — možda naprosto neobjašnjena zamjena prvotnog kipa. Iako okretanjem dosljedno ne prati ustrojstvo cjeline (o čemu ćemo još govoriti), ipak se veličinom i stilom uklapa u zadani okvir. Stoga se može pretpostaviti da je nastao po izvornoj zamisli, a u svakom slučaju zaostaje za ostalima u kakvoći barem onoliko koliko kip *sv. Klare* odskače po plastičkoj izražajnosti.

Znatno je slabije vrsnoće *središnji reljef* s prikazom *Stigmatizacije sv. Franje* u glavnoj luneti portala. Postava pripovijednog sadržaja s jedino stršećim likom sveca u desnoj strani, a popratnim prizorom na preostaloj plitko obrađenoj površini iskazuje zamjerne nezgrapnosti. Cjelina je zapravo sastavljena od neujednačenih ploča, na kojima se bez istinske perspektive i jasnih prostornih odnosa slažu planovi usitnjenog krajolika. Pozadina je ispunjena hridinama među kojima su razmještene građevine i šumarci, čak ispresijecani spojevima ploča reljefa i to tako da su oblici s daljih obzorja veći od onih naprijed položenih. Jedinu okomicu među razdvojenim horizontalama predstavlja reljefom istaknut lik sveca, nesrazmjernan prema sjedećem bratu Leonu, ali je i on sa uvis zabačenim rukama u neuvjerljivo iskriv-

ljenome stavu da primi zrake od premalenog Krista serafinskog naličja. Sve to ni izdaleka ne odgovara patetičnom vrhuncu legende o težnji sveca isposnika za nasljedovanjem Krista, pa ni likovnome slogu čitavog portala. Na njemu se rasporedom i raščlambom mnoštva čimbenika provodi rast prema visini, ali je u nemoštosti središnjeg prizora bezrazložno zaustavljen jače nego li bismo očekivali. Stoga povjesničari umjetnosti nisu ni izrekli mjerodavni sud o tome reljefu na važnom položaju sred velebnog pročelja. Rješavajući tu zagonetku, možemo se založiti dokazivanju da je luneta plod Pribislavljićeva rada. Na to uz nevještu obradu navodi vidljiva sličnost s njemu pripisanim reljefima u Dalmaciji.¹⁰⁸ Vrlo im je zajednička ograničenost plastičkog govora i sklonost za naracijom ispoljena u bezrazložnom gomila-

¹⁰⁸ Sigurnija su njegova djela: *kapela sv. Nikole* u Šibeniku, reljefi na *crkvi sv. Ivana* uključujući i mali kip sveca u luneti portala (nedavno — po mojem sudu — nepravедно pripisan N. Firentincu), posebno nadvratnik posve rođan nadvratniku Kneževe palače u Pagu. *Luneta* u Ankoni bila bi najmonumentalnije njegovo kiparsko ostvarenje, jer je prijedloge za medaljon sa *sv. Jerolimom* s transepta šibenske katedrale (I. Fisković), te lunetu s *Gospom milosrdnicom* na zornoj crkvi Paga (R. Ivančević) nužno podrobnije razmotriti.



7 Kip sv. Klare i glave s okvira ulaza crkve S. Francesca



8 Kip sv. Bernardina s okvira ulaza u crkvu

nju naivno slikovitih pojedinosti. Ovdje im je, doduše, nakana da predoče vangradski predjel Franjine pustinja s drugim poznatim zgodama iz svećeva života i općim čimbenicima vjerske simbolike,¹⁰⁹ ali je obrada svega dosta nezgrapna. Dvojbena je i postava čitavog reljefa neodvagnute veličine, a neprikladno uvučenog pod krupnom školjkom u blago uvijeno polje, kojemu je svojim oštrolučnim obodom nametnut kao gruba ispuna. Postavlja se pitanje je li sve to uopće moglo biti u Jurjevoj zamisli, jer, osim što reljef ostaje likovno zanemarljivo djelo, ne podnosi ni opterećenje odozgo nametnutoga *kruništa*. Njega tvori glomazni, trostrani baldakin s tri viseća prelomljena luka, te bi mu odgovarao znatno viši, a plastički razvijeniji prizor. Budući da je sve raskošno

¹⁰⁹ Usp. *Leksikon ikonografije ... Zgb. 1979, str. 232—234*. Prikazi utvrda i crkava, izvora i šuma, fantastičnih i stvarnih životinja na reljefu odreda se javljaju u snoviđenjima i zgodama iz Franjina životopisa, pa nisu samo slikovita pratnja. O reljefu se inače jedini izjasnio H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik der 15. Jahrhundert in Dalmatien. Jahrbuch des Kunsthistorisches Institut der K. K. Zentral-Kommission — VIII, 1914*. pripisavši ga »osrednjoj ruci iz druge polovice stoljeća« i upozorivši na neskladno uklapanje u cjelinu portala.

složene gornje sastavke pouzdano izveo Pribislavljić, možemo prihvatiti da je on s Jurjevim dopuštenjem samostalno oblikovao i reljef u luneti portala.

Činjenica da Juraj Matijev kao arhitekt projektant portala, te kipar samostojnih svećakih likova na njemu, nije izradio sadržajno najvažniji dio njegove figuralne plastike, donekle se podvrgava samim zbivanjima oko toga zahvata. Radovi se, naime, od proljeća 1452. godine odvijahu opisanim tokom uporedno s radovima na ankonitanskoj lodži i šibenskoj sakristiji. Kad su nakon tri godine sređeni računi za potonju, (premda nedovršenu!) zgradu u Šibeniku, čini se da se rasterećeni majstor slobodnije okrenuo djelima za Ankonu. To se vidi iz Šibenčanima danog odgovora da će zbog daljih preduzimanja na gradilištu njihove katedrale doći na trag iz talijanskog grada za godinu dana, ako ne i prije.¹¹⁰ Ujedno se s najvještijim pomoćnikom — kako smo naveli — nagodio za preostale radove pri franjevačkoj crkvi, izričito napisavši u sporazumu kako će se »zadr-

¹¹⁰ D. Frey, Nr. 108 — »ukoliko ne bude opravdano spriječen«: M. Montani, str. 32. Tada on zastalno računa već i na Pag, gdje se angažira od 1449. god — P. Kolendić, 80—81. i d.



9 Reljefne glave lava i dječaka s južnog dovratnika



10 Završni dio južnog dovratnika i dio grednjaka portala

žati ondje dulje ... dok ostane i majstor Juraj«. Za Pribislavljića imamo i posredni dokaz da je možda preko toga roka s dalmatinskim kamenarima boravio na preuzetome radilištu u Ankoni.¹¹¹ Tada je mogao po svojem umijeću obaviti dopune na portalu pri završetku kojeg je Juraj iz još nejasnih razloga odustao. Ali se osobno pojavio pred upravom samostana s kojom bijaše ugovorio gradnju da bi poveo spor povodom neokončanih isplata. U obračunskim zapisima, nažalost, malo je pažnje

¹¹¹ Kao što smo istaknuli, Ivan nije ujesen 1457. preuzeo isplatu za radove na koje se obvezao nekoliko mjeseci ranije — D. Frey, *Nr. 113—112*. Vjerojatno su traženja franjevacca iz Ankone prinudila i njega i Jurja na odgađanje šibenskih obveza, a Ivan je 1458. bio još kažnjen zbog neispunjenog ugovora s biskupom Palčićem na Pagu iz prethodne godine (pa je tome prionuo slijedeće): P. Kolendić, *n. dj.*, str. 89. Unatoč svemu spor otvoren u Ankoni okončan je 1459. god. u kojoj očitavamo i završetak portala.

¹¹² P. Gianuzzi, *dok. 9* — što zajedno s podacima iz prethodne bilješke otklanja svako uvjerenje većine pisaca da je rad zgotovljen 1455. god. Najvjerodostojniji M. Buglioni *pag. 14*, smatrao je da su radovi na stubištu nastavljeni i pod slijedećom upravom samostana, što se možda odnosi na dotjerivanje u formi koju opisuje. Vidi. *bilj. 142*.

vrijednih podataka, iako je umjetnik potkraj 1458. godine svoj portal smatrao gotovim. To su potvrdili i nadzornici pothvata i suci u raspravi sa samostanom,¹¹² pa je obavijest ljetopisca o dovršenju portala 1455. godine, tj. čak prije Lōdže, netočna. Čvršće je opovrgavaju tadašnji zamašni poslovi s Pribislavljićem, i preklapanjem podataka zaključujemo da je uobličenje pročelja crkve *S. Francesco alle Scale* stvarno moralo biti zgotovljeno 1457. godine, kad o Zadraninu nema glasa u Markama. Utoliko je zanimljivije da on potom traži i presudom 1459. godine dobiva zadnju ratu od ugovorenih 1700 ili 2000 zlatnih dukata za ostvarenje koje — kako se čini — nije osobno priveo kraju.¹¹³ Teže je pak shvatiti kako

¹¹³ *Bernabei* i *Buglioni* navode ukupni iznos od 1700 dukata, a *Feretti* zapisuje čak 2000 zlatnika. Od te svote Pribislavljiću je dodijelio isprva 144 dukata, a još se kasnije nagodio da će mu isplaćivati u Ankoni »za svaki radni dan« dajući mu »kao radnike svoju družinu« koju zastalno slabije plaća.

¹¹⁴ Na to ga je obvezivao i ugovor iz 1452. god. kojim mu je uz dovršenje sakristije 1454. bilo dano šest godina da slobodnije djeluje izvan Šibenika. Dvojbeno je pak tvrdnja M. Montanija da je 1457—8. usredotočen zahvatima u Ankoni, jer i sam prati njegovo znatnije okretanje Pagu: *str. 32, 44*.



11 Reljefne glave s nadvratnika portala crkve S. Francesca

li je uopće mogao pristati da se u njegovo rješenje spomeničke cjeline i uz njegove odlične skulpture umetne likovno slab reljef podređenog mu majstora negoli što ga je sve sprečavalo da stalnim radom izvrši svoje obveze prema isplatiocima. Ne dokazuje li to još jednom da je Juraj — u ovom slučaju na uštrb ankonitanskih djela — bio opsjednut šibenskom katedralom zbog koje se 1441. godine naselio u slavenski grad, a kojoj je nakon niza zapletaja ponovo jače prionuo upravo 1457. godine.¹¹⁴ Svakako, s takvim očitovanjem prilika objašnjava se njegov odnos prema graditeljskim pothvatima i ukupnoj mu umjetničkoj djelatnosti.

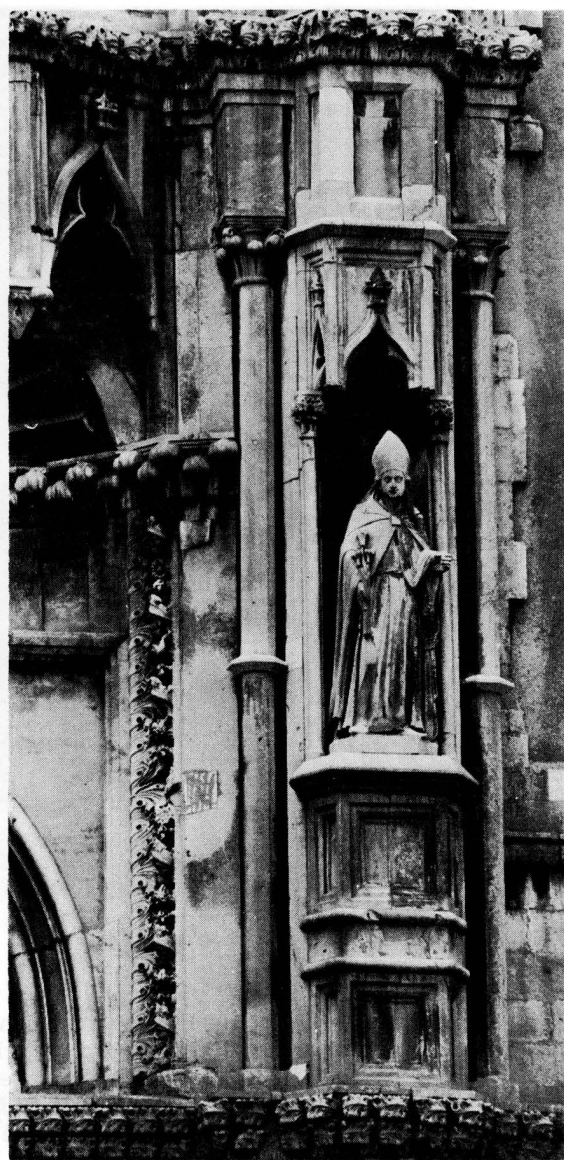
¹¹⁴ P. Gianuzzi, *dok.* 13. U komentaru, *pag.* 412, točno je utvrdio da se Juraj ni u čemu nije povodio za renesansnim rješenjima suvremenog mletačkog graditeljstva, zaključivši: *«poiche, quanto di stile di Rinascimento si vede in questa ultima porta, non e di suo scarpello, ne di suo disegno»*, ali je većina kasnije to zanemarila. Vidi *bilj.* 71, 118, 135. Crkva se inače počela obnavljati 1455. god. nadarbinom Gonzage, a na posvetnome natpisu stoji da je 1560. god. posvetio biskup Grgur Živković (ili sl.) iz Senja. Potvrda je to naročito živih, ali nedovoljno proučenih veza između srednjotalijanskog i našeg grada u renesansi.

¹¹⁶ Vidi kronologiju kretanja na početku radnje. Netočno je stoga mišljenje da je portal nedovršen uslijed Jurjeve smrti kako su pisali mnogi povevši se za tvrdnjom A. Riccia, *n. dj. pag.* 103, 120.

Godine 1460. sklopio je Juraj Matijev, već dvije godine službeno vođen kao stanovnik Ankone, ugovor za oblikovanje glavnog portala crkve sv. Augustina u tome gradu.¹¹⁵ Opet je priložio pripremljeni nacrt, koji je općinski bilježnik odmah i ovjerio, a uz utanačenje novčanih i tehničkih uvjeta izvedbe naručiocu mu sa svoje strane uvjetovahu jedino veličinu. Portal je trebao visinom sezati do okruglog prozora već postojećeg sred pročelja građevine, a biti širok poput svima poznatog portala crkve sv. Franje u jezgri grada. Vidimo, dakle, da je prvo Dalmatinčevo srodno ostvarenje ostavilo dubljeg traga, te mu se kao priznatome umjetniku (bez obzira na spor s franjevcima) obratiše i pripadnici drugog samostana da im uljepša svetište. Ali on ovdje nije do kraja proveo svoj naum, jer — kako nas točno izvjestiše ljetopisci — spomenik nije dovršen od samoga Jurja, čak ni za njegova života. Nije jasno što ga je odvuklo od tog ostvarenja s obzirom na to da je rad bio cbećao završiti za tri godine, a iz Ankone je nestao još kasnije.¹¹⁶ Iako je sve ostalo ovisno o njegovu nacrtu koji je ustalio zamišljenu sliku cjeline, portal je podignut tek u posljednjem desetljeću XV. stoljeća od sasvim drugih majstora. Po sigurnim vrelima i povijesnim navodima, augustinci su se za tu uslugu 1493. godine dogovorili s *Mihovinom iz Milana* i *Ivanom iz Venecije* koji su radili u srednjoj Italiji.¹¹⁷ Ali se tada ne samo pozvaše na spremljeni Jurjev nacrt kao postojanu podlogu za izvedbu nego i podrobno navedoše koji su komadi već



12 Kip sv. Antuna Padovanskog s portala crkve S. Francesco



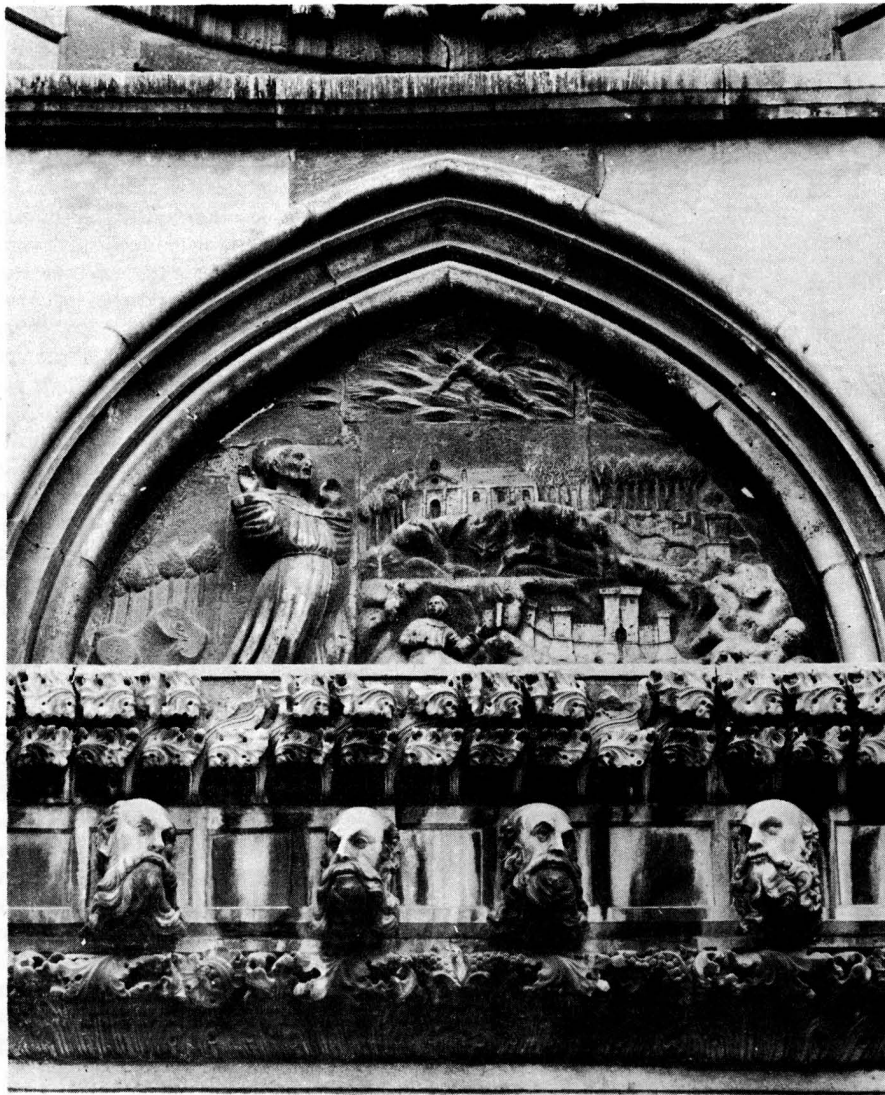
13 Kip sv. Ludovika Tuluškog s portala crkve S. Francesco

bili posve, a koji napola isklesani.¹¹⁸ Budući da se u tri-deset i tri godine starijem ugovoru govorilo o načinu dopreme i iskrcaju kamena s lađa, jamačno ga je Juraj dovezio iz Dalmacije. Stoga je u Ankoni bio dobio na raspolaganje osim kuće za smještaj radnika — nedvoj-beno dovedenih s nasuprotne obale — još i baraku za

obrađivanje i spremanje kamena. Ugovorom utanačena obveza da će raditi svojom rukom zacijelo se odnosila na skulpturu pod pritiskom naručilaca tome podučenih od prijašnjih nezadovoljstava. Valja vjerovati da se plas-tika ovoga portala radila pri gradilištu, premda je baš

¹¹⁷ O njima vidi: L. Sera, *L'arte nelle Marche* — 1929. pag. 219—222. Time nastale stilske razlike u izvedbi portala zbunjivale su mnoge, pa je čak u najcjelovitijem prikazu spomenika: S. L. Astengo, *S. Agostino di Ancona. Picenum XII*, 6—8, 1945, izveo je neshvatljivi zaključak da je »magis-ter Alexander« (bilježnik koji ima nacrt) navodno bio pro-jektant portala, a Juraj tek »il valente escutore«!

¹¹⁸ P. Gianuzzi, dok. 21, prateći izvornik u bilješkama, to-čno odvaja pojedine nove ulomke od onih unaprijed zamiš-ljenih ili navedenih u ugovoru. Unatoč tome A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana* — I, 1921, piše obrnuto negoli sto-ji u dokumentu: »Da questo contratto apprendiamo che pro-prio gli elementi piu classici del monumento, candelabri dei pilastri, ili cornicione sopra la porta e la deliciosa nella sua finezza Anunziazione sono ideati nel disegno ed eseguiti nel marmo di Girogio« (!)



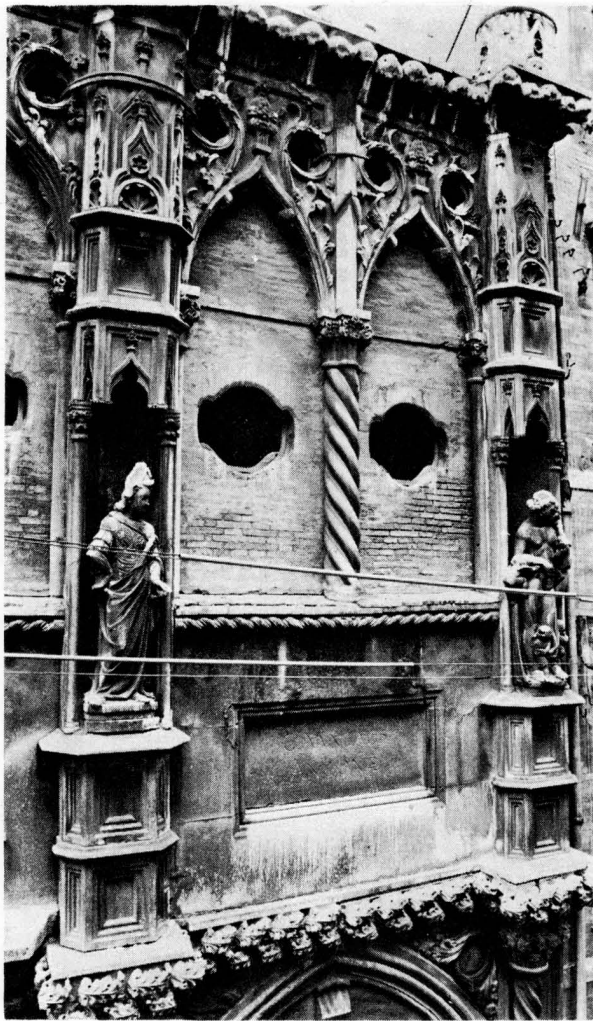
14 Luneta portala crkve S. Francesco — reljef »Stigmatizacija sv. Franje«

to prouzrokovalo nedovršavanje cjelovite narudžbe. A o pretjerano odgođenome nastavku pothvata nastupili su umjetnici novog pokoljenja pripadajući drugim školama, pa nužno i dozrelom renesansnom stilu. Kako su njihove izradvine dosta čitko pribrojene prvotnima u sastavu Jurjeve, tada prilično mijenjane zamisli, moguće je provesti razdvajanje starih od novih dijelova. S popratnim podacima uspijeva se nazrijeti tijek i vid dvokratog stvaranja spomenika, te je zadnje ankonitansko djelo od posebne važnosti za poznavanje našeg umjetnika.

U tu svrhu korisniji je ugovor napisan nakon Jurjeve smrti, ali s uvidom u »*compositionem factam per olim magistrum Georgium lapicidenam*« — kako se veli na njegovu početku.¹¹⁹ Iako se na kraju pak izriče želja naručilaca da »*dicta porta cum effectu sit pulchrior quam incepta per magistrum Georgium et designata in dicto designo*«, pozivom na njegovu u izvornome nacrtu očuvanu zamisao slagali su cjelinu, pa se to lakše objašnjavaju dopune ili promjene. One se iz zapisa pričinjaju čak

znatnijim negoli su naposljetku ispale, jer neki dijelovi nisu izvedeni, a neki ukrasi su neprepoznatljivi. U cijelosti, dakle, ugovor iz 1493. godine moramo primiti sa stanovitim podozrenjem, jer ne predstavlja čistu sliku stanja ni u drugom pripremnom mahu. Njegovom rasrinkavanju prilazimo s gledišta razmjernog poznavanja Jurjeva izraza prateći na postojećem ostvarenju i dosadašnja opažanja drugih stručnjaka. I odmah ponavljamo da veliki središnji prikaz sv. Augustina s dva anđela nedvojbeno predstavlja remek-djelo našeg umjetnika.¹²⁰ Ali se njegovoj kiparskoj ruci s potpunim po-

¹¹⁹ P. Gianuzzi, pag. 453. Uz to se spominje »*alio designo certo*«, što bi značilo da su i izvođači priložili neki svoj nacrt na temelju kojeg su za samo godinu dana morali »*duxise ad perfectionem dictam portam*«. To im je bilo moguće uz pretpostavku da je Juraj bio pripremio i pretežnu građu koja se više ne nabavljaše iz novih izvorišta.



16 Loggia dei Mercanti — sjeverni dio prvog kata

¹²⁰ U tome se slažu svi koji su pisali o portalu, a u izvorniku, premda najvažniji, on se ne opisuje, već se samo veli »ponere figuram beati Augustini cum paviliono«, što nedvosmisleno znači da bijaše gotov. Naprosto je pak neshvatljivo kako je taj reljef sistematski preskakan u novijim pregledima talijanske skulpture XV. st., iako je još A. Venturi — VI, 1908, pag. 999—1000 — istaknuo vrsnoću tog reljefa i kipa Milosrđa s lođe, uočivši da je Juraj »*supero l'immaginazione di qualsiasi conoscitore della scultura quattrocentesca*«.

¹²¹ O sv. Augustinu opširnije: *Bibliotheca Sanctorum* — I, 1961. pag. 427—607. Na Jurjevom prikazu on je predočen spajanjem ikonografskih tipova — kao redovnik s kožnim dugim pojasom i kao biskup s mitrom, ali i kao crkveni otac pred piscim stolom te vjerski naučitelj s knjigom i svitkom u rukama, što u osnovi slijedi srednjovjekovni način predstavljanja, isto, pag. 600; U tom vidu najbližim mu se pak čini slikani lik među freskama crkvenih otaca od N. Pizola iz 1450—1451. god. na svodu apsidne kapele u padovanskoj crkvi degli Eremitani — S. Bettini, L. Puppi: *La chiesa degli Eremitani di Padova* 1970, pag. 80, fig. 122—123.

¹²² P. Gianuzzi, pag. 449. U ugovoru se umjesto sadašnjih kolona naručuju figuralno oblikovani nosači — vidi bilj. 127.

vlađivanjem može do kraja pripisati jedino središnja ploča duboko usječenog reljefa još i uvučenog pod široko raskriljeni zastor. Na njoj je predočen sjedeći lik starog biskupa koji naglo — okretanjem neostvarenim u ranijem i suvremenom kiparstvu — od svojeg pisarskog stola popunjenog knjigama uzdiže jednu rastvorenu lijevom rukom, dok drugom dolje nasuprotno razmahuje dugački svitak. Očigledno je da prizor s puno realizma sadržava simbolično viđenje crkvenog naučitelja, koji se i sam obratio na kršćanstvo u duhu kojeg je potom žarko djelovao i kao književni stvaralac.¹²¹ S dubokim razumijevanjem i nepatvorenim saživljavanjem sve je to Juraj izrazio kompozicijski i plastički nadahnuo razvijenim prizorom. Moglo bi se čak reći da se sam, odmah po sklapanju ugovora, usredotočio središnjoj zoni pročelja shvativši propust na ranijem portalu franjevačke crkve, gdje je bez njegova odlučnog posredovanja u jezgri opao i ukupni dojam vrsnoće spomenika. Budući da se u naknadnome ugovoru s talijanskim umjetnicima koji sastaviše i doradiše portal augustinaca, reljef sveca pokrovitelja tek spominje bez radnih uputa, nema nikakve sumnje da su ga zatekli gotovog i ugradili na predviđeno mjesto.

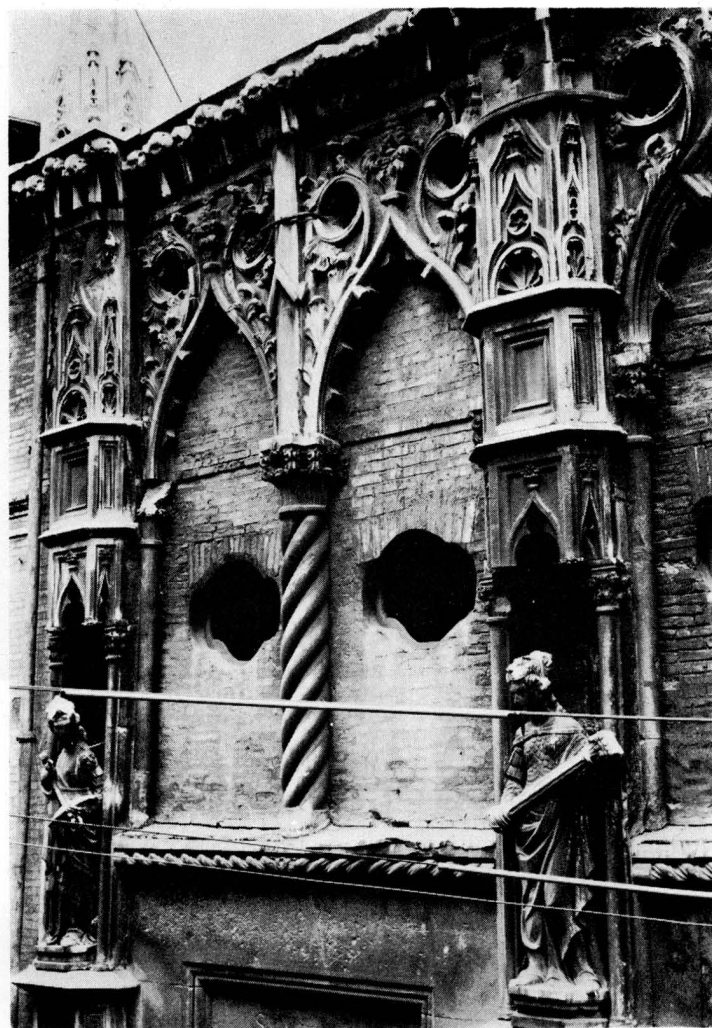
Drugačija je stvar s ostalim plastičkim likovima, jer se o njima više govori 1493. godine, pa je to navelo druge stručnjake različitim prosudbama. Prvom se odredbom nad postranim — zastalno novim stupovima — nalaže obrada dvaju lika onakve veličine kao što su započeli od majstora Jurja.¹²² Nedvojbeno su to *kipovi sv. Monike*, majke naslovnika crkve i zaštitnika samostana, te *sv. Nikole Tolentinca*, također augustinskog redovnika, na visini nadvoja ulaza. Za njih se smijemo založiti da su sa svojstvenim pokretima u osnovnome volumenu postavljeni od našeg umjetnika, a razrađeni od kasnijih nastavljača toga njegova djela. Njima je on jedva u plastičkom obrisu možda zadao reljef *Navještenja*, koji su talijanski majstori doslovce trebali usavršiti. Stoga se na likovima pokleknutog *Gabrijela* u lijevom uglu lučnog ulaza i nasuprot mu posjednute *Marije* teško može raspoznati Jurjev udio. Taj dosljednije zamire na gornjem paru kipova u kojima prepoznajemo *sv. Smpliciija-*

— a potom slijedi: »*Super columnas vero facere duas figuras magnitudinis et latitudinis prout sunt initiate per dictum mag. Georgium*«, što je definitivna potvrda da ih je Juraj ostavio u grubome volumenu tek bocirane, pa su kasnije imali da ih razrade po svojim mogućnostima. Likovna analiza se s time usklađuje ukazujući da je jedan par kipova bio podrobnije obrađen od drugog, bez obzira na to što im se redosljed navođenja ne podudara sa stvarnim položajem na portalu.

¹²³ Isto: »*et duabus angelis perfectis et perficiendis*«. Budući da se uoči postavljanja predviđalo puko dotjerivanje, nema dvojbe da ih je koncipirao ne samo u nacrtu nego i oblikovao u energičnom pokretu naš umjetnik. Blaga modelacija lijevoga malo odaje od Jurjeva energičnog klesanja, i tu se očito istrošilo posredovanje potonjih kipara koji su sa svim razlikama zadržali izvorno cjelovitijeg anđela okrenutog leđima gledaocima i zarivenog u duboki reljef. Brzopotezna obrada svih njegovih dijelova s mjestimično izraženom sklonošću za ornamentalnom geometrizacijom forme pripaja ga Jurjevu umijeću, pa se otklanja tvrdnja većine stručnjaka da je taj lik plod drugih ruku.

na biskupa i bl. Augustina Trionfija iz Ankone, koji izvan spomena u rečenome ugovoru možda jedino da su preuzeti iz nacrtu. Naprotiv, dva dubokoreljefna anđela sadjelujući u prikazu sv. Augustina bijahu barem ugrubo oblikovani od Jurja, pa se zahtijevala tek njihova dorada.¹²⁴ Treba je razaznati utanačeniju na onome okrenutome prema naprijed, negoli na sučelnome koji je — napregnuvši se da uzdrži zavjese — čak okrenuo leđa gledaocima pročelja. Ali je tako postignut uvjerljiviji odnos prema težini šatorskog krila koji razgrče, a pogotovo prema razmahnutome starcu u žarištu plastičkog oblikovanja negoli s prvonavedenim anđelom. Njemu su kasnijim posredovanjem omekšali površinu i stanjili haljine, a istakli udove na način neprimjeren vrsnoći Jurjevog oblikovanja. Naprotiv, sumarna obrada uz odlučnije klesanje onoga zanimljivijeg i u likovnom pogledu, potvrđuje da se nadahnuti kipar njime odmah više zaokupio. Nejasni je postupak s dva poprsja, ne baš spretno uključena u osi završnih sastavaka, iako se oba spominju u ugovoru s pozivom na prvonačinjeni nacrt.¹²⁴ Prvi izrasta iz zaglavnog čvora šatorastog okvira glavnog prizora, i nije očigledno je li nastao tek pod dlijetom majstora koji su završili spomenik a da nisu do kraja prihvatili njegov grafički predložak, jer udvaja smisao drugoga. Gornji pak lik *Stvoritelja* koji blagoslivlja iz Sunčeva kruga obilja, zastalno slijedi Jurjevu zamisao, dočim je u postavi i obliku nalik srodnim skulpturama XV. stoljeća iz Venecije i Dalmacije.¹²⁵

Ni dekorativna plastika ne pokazuje da je kao na franjevačkome Juraj možda bio jače odmaknuo s radom na ovome portalu iza 1460. godine. Njegovoj radionici se nesmetano može pridati okvir ulaza usječenog u čvrsti zid starije crkvene zgrade izmjenom raščlanjenih i zaglađenih profilacija.¹²⁶ Njihov uspon na razmeđi prema polukružnom luku presijeca u krugu majstorovih suradnika omiljeni vijenac dvosmjernih listova akantusa, iz kojih u pravilnim razmacima izviruju ljudske i lavlje glave, ali je taj kao i onaj čisto vegetabilni što obrubljuje vrata prilično suho oblikovan, te im gusta ornamentalnost nadvladava prvotnu živost. Ostali pak dijelovi — dometnuti ili rađeni po nacrtu — otklanjanju svako veće zalaganje prvog umjetnika pri klesanju oplata crkvenog pročelja. Drugim riječima: pored izvrsnog reljefa glavnog sveca s nedovršenim pobočnim likovima nebeskih pratilaca i načeta dva kipa svetih prvaka njegove svetačke obitelji, Juraj Matijev nije ovdje mnogo više



17 Loggia dei Mercanti — južni dio prvog kata

uradio. Ali je ostao kod naručilaca čuvan umjetnikov izvorni nacrt kojim su se kao osnovnim i jedinim zadanim predloškom koristili izvođači — majstori školovani na dometima pročišćenog renesansnog stila. Tim su lakše

¹²⁴ Isto: »et super pavilionum caput cum foleis prout apparet in designo«... »et super oculum meduim figuram de patris... prout erit in compositionem« Prvi je uglavnom dan kako bijaše otprve zamišljen, a drugi, naprotiv, umetnut unutar naknadno dodanog medaljona, kako tumači dalji navod. Naime »et super unum florem« mora da se odnosi na biljnu menzolu u krugu koji je zamijenio prvotni prozor: »ultra per altitudinem remouere dictum oculum et eleuari in altum... destruere dictum oculum, et facere alium«. Portal je, dakle, za toliko povišen a okrugli prozor pomaknut više prema zabatu.

¹²⁵ Kao npr. uvrh portala crkve S. Stefano suvremenog Jurju, a uza znatne sličnosti s izrazom našeg majstora pripisan radionici Buon, te nekih rustičnih crkvi iz XVII/XVIII. st. u dubrovačkom kraju.

¹²⁶ P. Gianuzzi, pag. 452, zamjećuje da je sličan unutrašnjem ulazu *Andita Foscari*, na kojem je G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico. Commentari 1968 — XIX. pag. 215* — vidio projekat J. Dalmatina. Kod spomenika o kojem govorimo bjelodan je doprinos osrednjih majstora na Jurjevome tragu predočiv ne samo u slabijoj obradi vodoravnog vijenca dvosmjerno uzgibalog lišća s umetnutim glavama (omiljeni Jurjev motiv) nego i u podjednako ukrućenom klesanju lisnatog okvira ulaza nalik onome s franjevačke crkve. Da je Juraj, baš kao i na prvome portalu, ponavljao rečene oblike svjedoči uputa iz 1493. god. da se drugi takav »cornice cum duabus foleis designatum in dicto designo« položi između natpisa i reljefa sv. Augustina, ali su ga majstori potkraj stoljeća nenavikli na tu arhaičnu bujnost forme, izostavili.



18 Loggia dei Mercanti — dekor lukova i stupova prizemlja

oni uspjeli otkloniti zahtjev za izradom *pobočnih skulptura lavova* s ljudskim likovima na leđima, koji su još imali nositi stupove.¹²⁷ Za sve to ne može se jamčiti da je proizlazilo iz prvog nacrtu makar se rečeni vijenac nadovezuje na novoisklesane stupove uz ulaz. Znademo, međutim, da je istovjetna srednjovjekovna kompozicija u sastavu šibenske katedrale bila stalno pred očima majstoru Jurju, pa se ne može isključiti da je on ovdje takvu bio naumio prenijeti. I način kako je skošenjem samih vrata ankonitanske crkve rastro stupnjevanu profilaciju također podsjeća na arhaičnu raščlambu okvira sjevernog ulaza dalmatinske katedrale na kojoj je istovremeno radio. U sumarnim potezima ostale se podudarnosti s njezinim plastičkim oblicima raskrivaju u slogu *pobočnih tabernakula* s uzdignutim edikulama i završnim fjalama kakvi ukrašavahu oba ulaza šibenske stolnice.¹²⁷ Budući da je taj sustav općenito i ranije bio poznat talijanskoj umjetnosti, napomenu zadržavamo bez uvjeravanja u potpunije Jurjevo okretanje našoj baštini pri osmišljavanju trećeg spomenika u Ankoni. Ali nema spo-

ra da je on sa plastičkih izrađevina nastalih prije njegova dolaska u domovinu crpio nadahnuće i za druge neke od sredine stoljeća primijenjene oblike. U vezi pak sa samim njegovim nacrtom za portal augustinske crkve odsudno je uvidjeti do kojih je sve promjena došlo pri konačnom uobličanju spomenika.

Osvrtom na očigledno *dobane komade klesane dekoracije* pogodno je odvojiti uspravne trake u vidu mesnatih, iako spljoštenih reljefa postavljenih sa strana u sve tri zone portala. Osim što su popunjene klasičnim motivima cvjetnih svijetnjaka ili vitica rastućih iz kantaroša, koje kao čisto renesansne inačice Juraj nije nikada upotrebio, one cjelini pojačavaju razmjer širine koji izvorno bijaše podređen znatnijem uzgonu k visini. Od tog gotičkog sustava ostale su uspravljene fiale (doduše ogoljene), kao i izvijeno lišće na obodu isprva zastalno drugačije ocrtanog gornjeg ruba. Prateći nabore šatora pod kojim je uskovitlani prizor sa sv. Augustinom, te nastojeći shvatiti ulogu reljefne biste antičkog naličja, izrasle iz čvora kojim počinje slap rečene zavjese, nužno je spoznati *prvotni obris prelomljenoga luka s figuralnim*

¹²⁷ P. Gianuzzi, pag. 447—448 — uz spomen *»additionibus seu aggiunte«* najprije se veli *»ponendo duos leones subtile dictam Portam que nunc est composita, videlicet unum leonem a quolibet latere... item duos bambinos seu spiritellos (— putti) super dictos leones spichatos videlicet...«* Na žalost, umjesto putta isklesani su sitni lavovi u vrlo nezgrapnom odnosu prema cjelini — kako se vidi iz starih fotografija. Budući da je za uzor zamisli izričito preporučeni portal crkve sv. Dominika u Recanatiju, neki su pisci bez pravog povoda u njemu htjeli vidjeti još jedan rad Jurja Dalmatinca — isto, pag. 453. Usp: D. Frey, str. 99. bilj. 117—118, ispravlja te tvrdnje.

¹²⁸ I. Fisković, *Novouočeni kip Jurja Dalmatinca u Šibeniku. Mogućnosti* 10, 1975. Dokazujući da su oba portala šibenske katedrale nastala od jedinog koji je do 1429. god. bio isklesao *Bonino iz Milana*, a zatim *A. Busato* i *L. Pincino* s nadopunama rastavili u dvije potrebne cjeline, upozorio sam i na Jurjevo uključivanje u njihovo dovršavanje za vrijeme dok je osobno vodio gradilište katedrale. Time je moguće tješnje objasniti i kompozicijske srodnosti navedenih spomenika s jasnim određenjem što je proisteklo iz čije zamisli.

akroterijem. A majstori iz konca stoljeća su umjesto njega u duhu svojega vremena polukružno savili i užlijebljenom vrpcom obavili štapoliki vijenac pravilno zgusnutog lišća.¹²⁹ Učinili su ga zapravo iznova i proveli iz samog podanka portala, tik uz tabernakule koji se nutarnjim rubom stisnuto na njega nadovezuju da se tako nadoknadi sužavanje edikula. U završnome luku s tim se obodom teško stapaju plamsavo istureni listovi svojstveni Jurjevim završnicama, dok reljefna bista čini napetome luku neuobičajeni oštri vršak (pritisnut odozgo nametnutim ovojem s dva neprirodno pognuta lisnata pramena). U tim nedosljednostima još od nemoćne praznine segmenata između oprostorenog šatora i udaljenog obruba očituju se nesporedni prvotni zamisli i renesansnog preinačenja portala. Podjednako se parovi uvis ustremljenih fijala ne usklađuju s medaljonom od cvije-

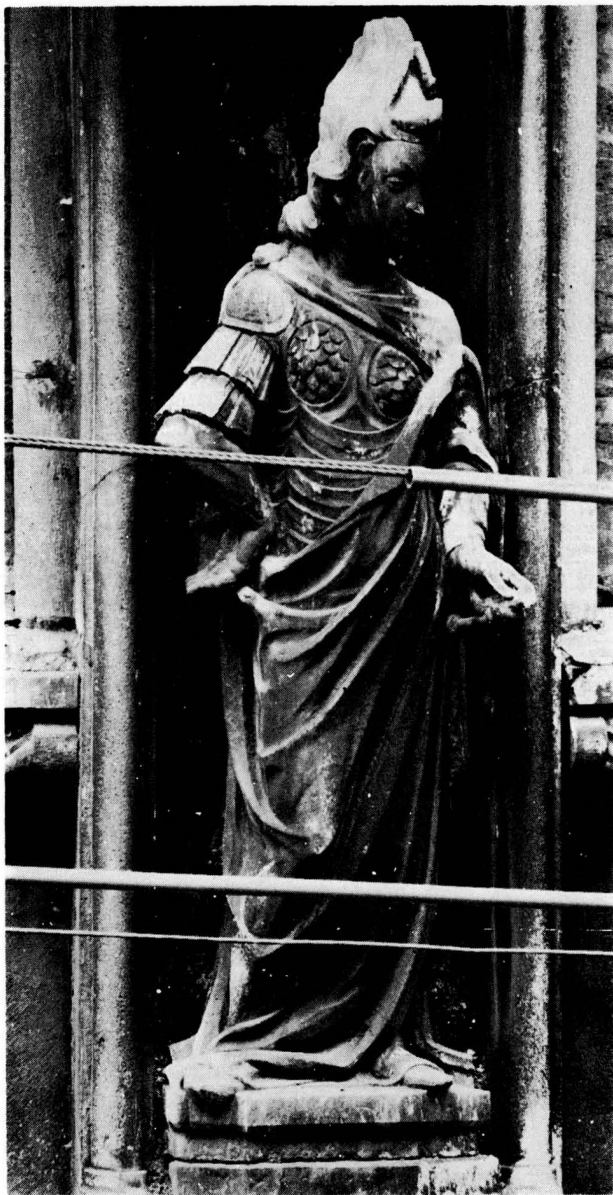
ća i voća klasičnog porijekla, kojim je optočen istom prilikom zizadani okrugli prozor sred pročelja. Do njega je, naime, trebao sezati prvotni portal po srednjovjekovnome ukusu, odmjeren prema arhitektonskoj raščlambi građevine koju su zanijekali potkraj XV. stoljeća. Utoliko je zagonetnije porijeklo u tom praznom polju nespretno okačenog polukipa *Stvoritelja*, tako da sve djeluje neodvagnuto zgusnutoj reljefnosti donjih dijelova. A i u njima ima izravnijih sukoba među ranije izrađenim, te kasnije pridanim ulomcima plastične dekoracije koji su poslužili uspostavi konačnog sloga cjeline. Tako, primjerice, jurjevski dvored uzgibalog akantusa u završetku dovratnika (koji uslijed neizražajnosti umetnutih ljudskih i životinjskih glava smatramo djelom Dalmatinčeve radionice), ne odgovara svojim cvjetnogotičkim rječnikom sitnopisanoj obradi kapitela renesansnog stupa na koji naliježe u najizbočenijoj stavci, a još manje plit-

¹²⁹ P. Gianuzzi, pag. 453, navodi među prethodno isklesanim dijelovima »item a pede dicte porte usque ad oculum unum bastonem cum foleis« opisom koji se ponavlja za vijenac završnog medaljona »et super infine circum circa oculum dicte ecclesiae facere unum bastonem cum foleis«, što ne odgovara stanju, jer je taj gornji dio ponajviše mijenjan. Vidi i bilj. 124. Usp. D. Frey, str. 97—98.

¹³⁰ Taj oblik Juraj uopće nije rabio, kao ni ukupni ukras pobočnih pilastrića. Budući da se oni spominju »una vas cum una vite«, pretpostavljamo da je u Jurjevom nacrtu ipak mogla biti rubna vitica — poznata nam s okvira njegovih portala i nadgrobnih ploča u Dalmaciji — ali je preobražena u kudikamo klasičnije motive lišene gotičke stilizacije kojom je prožeta sva Jurjeva ornamentika.

19 Reljef konjanika gledan s ulice na pročelje Loggie





20 Kip alegorije Razboritosti — Minerva s pročelja Loggie

koreljevnoj glavici antikizirajućeg pilastra u vanjskome uglu.¹³⁰ Dvojbeni su i baldakini oštroločnog, dvostruko lomljenog nacrtu podno vodoravnih vijenaca klasično istančanih zubaca itd. I sve to biva važno za procjenu stilске strane izraza i poimanja Jurja Matijeve, pošto bi njegovo iz doba uspona renesanse svega tridesetak godina starije djelo imalo sigurnije dodire s kasnijim inačicama da je on išta jačeg bio usvojio od novog stila u njegovom zamašnjome buđenju. Bilo bi, naime, za očekivati mnogo više i arhitektonske plastike klasično rimskih izvorišta kod našeg majstora u slučaju da je bio izučen izvan predaja mletačke umjetnosti, ali je na ovome spomeniku sva takva znatno kasnija od njegovih naturalističkih motiva u slikovitoj razradi cjeline.

Podjednako su u tom smislu rječite razlike među *figuralnim čimbenicima* unutar kojih se razlaže odnos kasnijih posredovanja na spomeniku kakav bijaše domišljen od našeg umjetnika. Zahvaljujući jakoj početnoj plastičnosti konstrukcije koja izaziva oštre sukobe svjetla i sjena, osim glavnog a najslikovitije razvijenog prizora nad ulazom, osobitu pozornost zavređuju *četiri poborna kipa*. Smještaj im je po svoj prilici isprva određen, jer ponavljaju sukladni raspored i člankovitu postavu svetačkih likova s portala crkve sv. Franje, a donekle i Trgovačke lođe. Ali su ovdje majstori drugačijeg stilskog iskustva, imajući pred sobom jednom usvojeni nacrt, zanemarili trostranu razradu tabernakula ukošenih strana s čelijama za kipove. Radi njihovog što jasnijeg osamostaljivanja, čak su iz potklobučenja izbacili školjke koje je Juraj preuzeo od starije ikonografije,¹³¹ te sve pretvorili u strogo četvrtasta a prošupljena izbočenja od kojih su gornjima rubni polustupići zamijenjeni reljefnim pilastrićima. Tako je poništena mnogostrukost bridnih okomica koja uz određeno priviđanje jače prostornosti obilježava većinu Jurjevih rješenja. Ujedno su sužene udubine za kipove, te oni prvotno namijenjeni širim okvirima sada neosnovano izbijaaju iz obodnih ukrućenja. Dokaz da je naš umjetnik kanio to drugačije provesti pružaju osmerostrani, tj. sa zasječnim uglovima oblikovani podanci kipova koji se utoliko ne slažu ni s pravokutnim presjekom još oštroločno s dvostrukim prijelomom ocrtanih baldakina. Njima je i donji stalak rezan posebice s usječnim poljima na svim vidljivim stranama da bi se motiv bezrazložno ponovio na poljima višekutnih podanaka samih kipova. Budući da je Juraj na portalu sv. Franje to proveo dvostrukim zasijecanjem trake na koju naliježu kipovi sa svojim prifoliranim podnosima, otkriva se još jedan nesporazum u izvršavanju zamisli iz nacrtu. A nagib podnosa gornjih kipova služi kao potvrda više da su oni oblikovani sasvim iznova ne dočekavši niti grubo oklesavanje u pripremnoj fazi pod Jurjevim vodstvom.

Kipovi u donjem redu stavom tijela i pokretanjem udova iskazuju znatniju odrješitost, pa se vežu s navodom ugovora o dva napola izrađena Dalmatinčeva kipa.¹³²

¹³¹ Na drugome mjestu (Vidi *Zbornik o Jurju Dalmatincu* — u tisku) upozorio sam kako je te školjke nad svetačkim likovima upravo nametljivo rabilo mletačko kiparstvo od XIV. st. na brojnim grobnim spomenicima. Jednako su školjke u šibenskoj krstionici sastavni dio drvenog ikonografskog repertoara zdanja istorodnog sadržaja, pa se ne mogu smatrati nekim bezuvjetnim dokazom o Jurjevu prijanjanju uz morfologiju toskansko-renesansnog klesarskog dekora od Bruneleschija nadalje.

¹³² P. Gianuzzi, *dok. 20* — nakon što su nabrojani gotovo svi dijelovi u ugovoru se kaže: »*Item promiserunt dicti magistri perficere figuras seu capita incepta et non perfecta per dictum mag. Georgium*« — što se najvjerojatnije odnosi na dva donja, a prvi navod — *bilj. 122* — na dva gornja. Tome upućuje da se prvome paru spominju tek zadane dimenzije, a drugome preporuča usavršavanje. I zaista, razlike ne samo u pokretanju tijela nego i u čitavoj obradi volumena znatno je življe na donjima po samosvojnom nadahnuću kipara Jurjeva ranga. Donji su u svemu nemoćniji, proistekli iz zatečenog sumarnijeg stanja u koji nije unesena svojstvena jačina.



21 Kip alegorije Pravde-Snage s pročelja Loggie



22 Kip alegorije Pravde-Snage s pročelja Loggie

Podrazumijeva se da su ih dovršili *Mihovil Milanac* ili *Ivan Venecijanac* s razvijenijim osjećajem za mekoću površine iskazanim blago pregibanim tkaninama koje se sljubljuju uz izvorno čvrsta tijela. Uzdržali su i početnu pokrenutost volumena s oslobađanjem pojedinih dijelova u prostoru po neosporivim Jurjevim navadama. A po tome upravo likovi *sv. Monike* i pogotovo *sv. Nikole* prednjače vrsnoćom pred gornjima ukočenih tijela i oploštenih volumena, koje se usuđujemo smatrati neovisnima o Jurjevu kiparskom zauzimanju. Poučna je u tom smislu usporedba kipova dvojice redovnika na desnoj strani, jer su ogrnuti istom odorom, te se u njihovom oblikovanju postavljaju istovjetne zadaće realističkog prikazivanja. Ali donji — začeti u kamenu od jačeg umjetnika — za razliku od svojeg parbenjaka, odvaja ruke od tijela zahvaćajući okolni prostor koji mu smjelo prodire u volumen i na tektonički osjetljivome mjestu nožnih članaka. Gornji pak likovi od dna do vrha zatvoreni u obrisi i masi, rezani su jezgrovito poput eliptoidnih stupova sa stanovitim okupljanjem sjena oko škrto uposlenih ruku. I tek na temelju ograničene sličnosti s kipovima iz oglednog portala kod franjevac, može se pretpostaviti da potječu iz ranije zadanog nacrt. Koliko se pak on pridržavao starijeg spomenika, odaje istovjetni stav *sv. Monike* nalik odličnijem kipu *sv. Klare*, potvrđujući da

je Juraj pri ugovaranju drugog dijela načinio suhi prijepis prvog.

U odnosu na saznanja o tom grafičkom predlošku, nezvjestan je na portalu sv. Augustina postanak *reljefnih likova Gabrijela i Marije* u ugaonim poljima nad ulazom, jer su oblikovani neprimjereno Jurjevim rješenjima. A uz njihovo navođenje u izvornome spisu niti se ne spominje prvotni nacrt, već se samo veli kako ih treba postaviti na tome mjestu.¹³³ To bi išlo u prilog tvrdnji da predstavljaju dopunu inače svrsishodno objedinjenoj ikonografiji cjeline, makar naputa »*et perfectas finiendo eas*« ne utanačuje da li su ipak prihvaćene od prijašnjeg stanja spomenika. Samom pak postavom njihovih u skučenome okviru prignutih likova s izdvojenim podno-

¹³³ P. Gianuzzi, *pag. 451*. Znamo pak da je Juraj oblikovao Navještenje na ciboriju Staševe grobnice u stojećem stavu vrlo nalik onome s mramornog poliptiha braće dalle Massegne iz konca XIV. st. u franjevačkoj crkvi Bologne. Usp. W. Wolters *n. dj. Cat. no. 138, figs. 414—415* — a isto tako da u čitavome opusu nije radio sjedeće likove. Budući da ni postava figura na ovome reljefu ne podsjeća na Jurjev način komponiranja, priklanjamo se mišljenju da su naknadno dometnuti.



23 Dio kipa Pravde-Snage s pročelja Loggie

sima na goloj pozadini raskriva se osmišljavanje plastike različito pretežnom broju Dalmatinčevih ostvarenja. Bez obzira na to, reljef je odlično klesan te stavom pokleklog vjesnika i posjednute djevice pokazuje svu istančanost talijanskih kipara koji se prihvatiše dovršenja portala. Odlikuju se blagom modelacijom površine kojom je naročito oplemenjena kako sadržaju im prikladna umilnost, tako i osjetljivo skraćenje ljupkih tijela. I jedan i drugi, naime, zaokreću se od poluprofilnog stava k međusobno ravno usmjerenim pogledima preko medaljona s golubicom u sredini, pa odgovarajućim skošenjima koljena i položajima ruku pobuđuju dojam prostornosti. Podgrađuje ga Bogorodičina stolica i stalak za čitanje pred njome.¹³⁴ Oni su s perspektivnim skraćanjem postavljeni znatno uvjerljivije od ravno usječenih polica za knjige u prizoru sa *sv. Augustinom* nad ovim lukom. Ni u čemu nema gore napregnutih suprotstavljanja svjetla i sjena, jer je sve podvrgnuto mekanom zaobljavanju na učinku kojeg je reljef građen ako ne stilski naprednijim, a ono likovno bitno drugačijim načinom jer uzdržava

neporemećenu sraštenost površine i jezgre. Zato ga se mora pripisati vrsnom umjetniku koji bez sitnospisnih urezivanja postiže likovni sklad, dakako, pogodovan i nevelikim razmjerom reljefa. Sve se to odvaja i od završne obrade po Jurju zadanih likova svetaca sa strana u istoj zoni, ali i onih kasnije klesanih. Čak ni lijevi lik anđela pod zastorom u kojem se razaznaje jače dotjerivanje negoli na onome okrenutom leđima s jačim obilježjima Jurjevog smionog dlijeta, ne iskazuje takvu istančanost. Doduše, možda je to više ishodilo iz nesnalaženja druge kiparske ruke na tjelesno nabujalome pokretu, i konačna prosudba moći će se uspostaviti proučavanjem rada navedenih umjetnika, što prelazi naše ciljeve.



24 Kip Milosrđa-Istine s pročelja Loggie

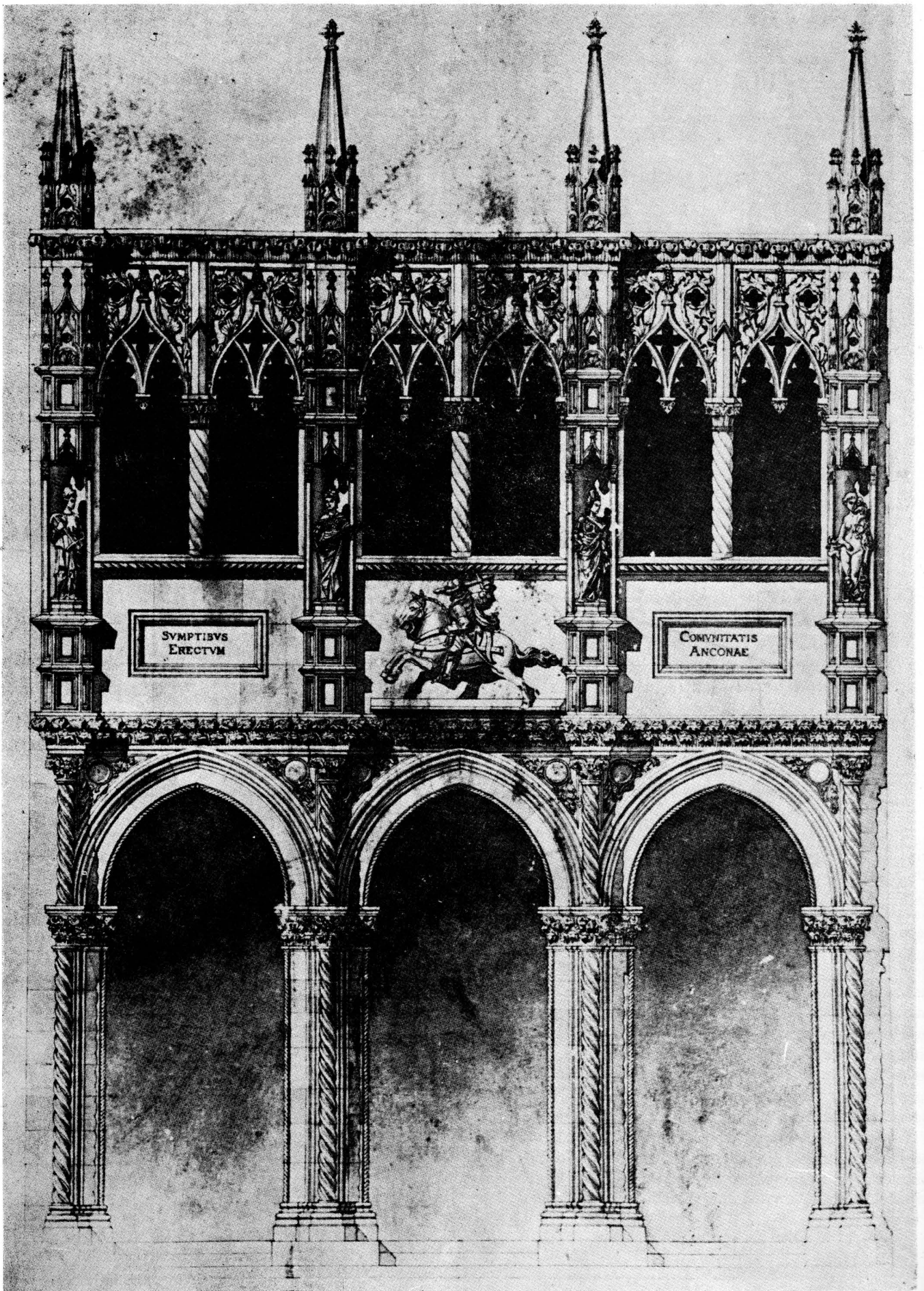


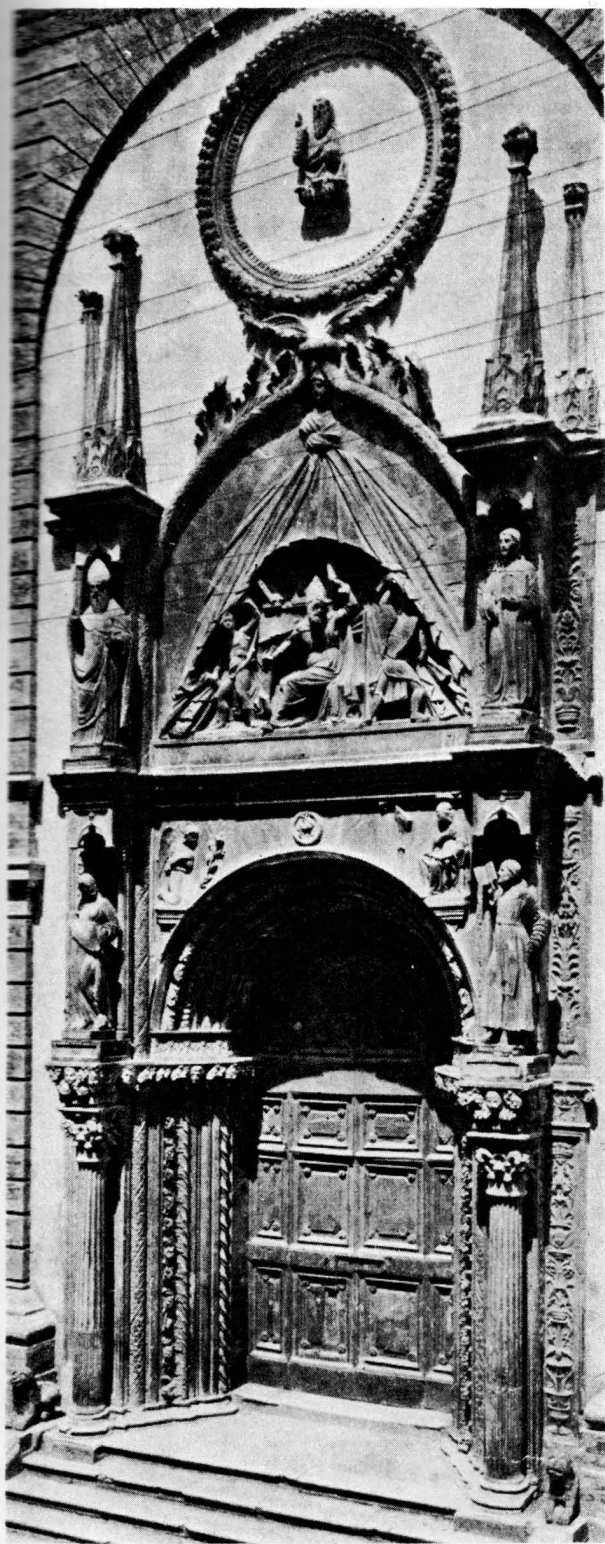
25 Kip Milosrđa-Istine s pročelja Loggie

Provedena analiza *portala crkve sv. Augustina* poglavito ukazuje promjene do kojih je na njemu došlo preko naknadno uključenih majstora. Oni su kao zadani predložak imali tridesetak godina ranije sročeni Jurjev nacrt, ali ga se nisu slijepo pridržavali, nego su dosta toga preoblikovali u duhu svojeg shvaćanja i suvremenog izraza.¹³⁵ Budući da su se pri uspostavi spomenika koristili određenim brojem zatečenih plastičkih sastavaka, razabiru se stilske razlike tih dviju faza klesanja portala. Onu izvornu, kojom je naš umjetnik započeo svoje posljednje djelo u talijanskome gradu, obilježavanju visokoparne gotičke značajke njegovih dometa. Prepoznajemo ih uvjetno u dijelovima koji svojom razvedenošću teže ka slikovitosti, a u tome je glavni reljef preuzeo neporecivu, već označenu ulogu. Imajući je u sadržajnom i likovnom pogledu od samoga početka, predstavlja dio na kojem Jurjevo idejno i radno pregnuće izbija u prvi plan. Suglasno sa svojim sadržajem zadržao je središnje mjesto, iako u konačnome izgledu cjeline nije dolično

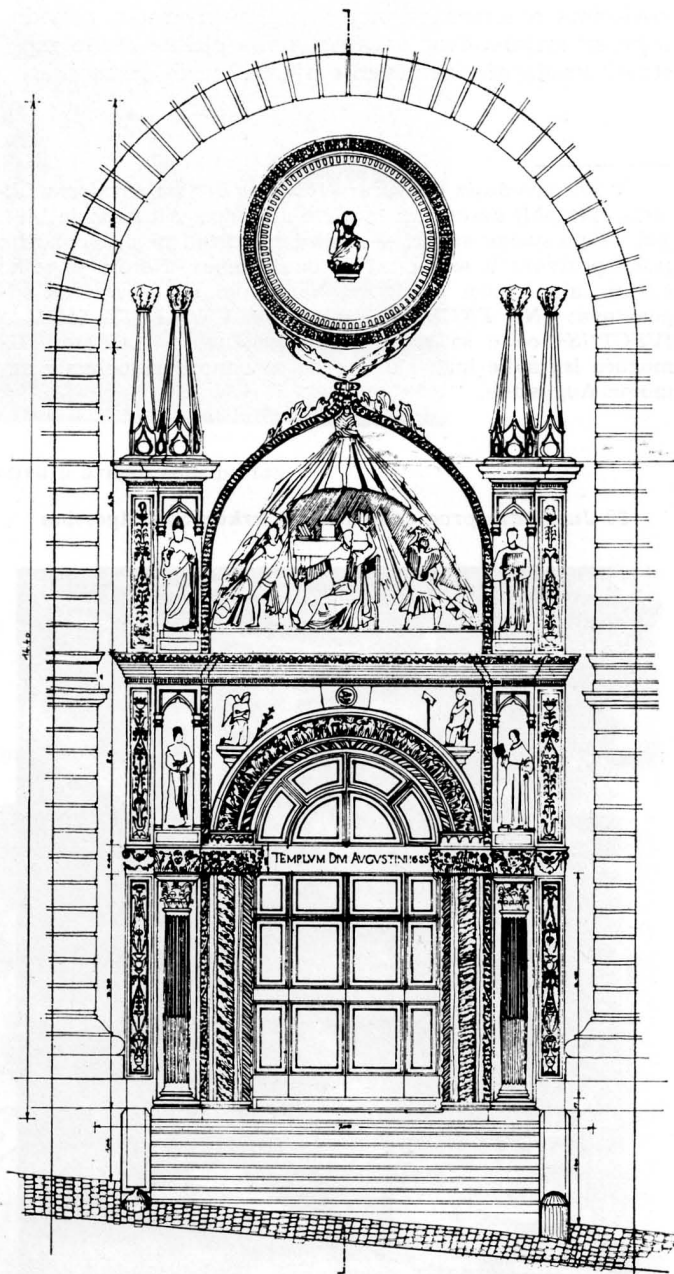
vrednovan. Naprosto mu nedostaje odgovarajući okvir kao nužni odušak njegovih uzgibalih sjena, dok pretijesno podmetnuti vodoravni vijenac nije dovoljan da podnese izražajnost figuralnog prikaza u snopu ukošenog šatora bez dna. Duž podanka usječeni natpis s krupnom klasičnom kapitalom slabi nužnost tog oduška i teško je

¹³⁵ Zato se izričito veli da će portal biti ljepši — citat u tekstu radnje. Ni na temelju bjelodanih i dokumentiranih razlika ugledni povjesničari umjetnosti nisu razlučili dvije faze, već su portal tretirali kao cjelinu vrednujući po tome izraz samoga Jurja — A. Venturi, *n. dj.*, VI, pag. 1000, VIII/II. pag. 331: »pur accostando la Rinascita, l'irrequitezza di Giorgio non si placa«, Također W. von Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien. Berlin 1926, pag. 56*, uvrštava ga u renesansni stil zamjerajući Jurju da »ostaje na određenoj tvrdoći dalmatinske umjetnosti uz nedostatak istančanijeg stilskog osjećaja«.





27 Pročelje crkve San Agostino



28 Fotogrametrijski snimak portala crkve San Agostino

←
26 Juraj Matejev Dalmatinac, Fasada trgovačke lože u Anconi (crtež D. Frey, 1913)

dokazati da li isprva bijaše predviđen.¹³⁶ Tako se kompozicija portala nenadano opušta u svojem žarištu, a na jedinu vodoravnu razdjelnicu izravno su položeni i uspravni kipovi sa strana. Uz takvo nabijanje međusobno statički razgraničenih i nepovezanih oblika najbolje se osjeća prednost onog izmicanja skulpturalnih umetaka koje je Juraj s pomoću dvostruko kasetiranih podanaka lomljene reljefnosti raspoređivao na stijenkama svoje arhitekture.¹³⁷ Ali je takav dinamični sustav bio stran nosiocima renesansnog ukusa, koji su na račun prividno točnijeg aritmetičkog razmjeravanja cjeline ovdje zapostavili unutarnje izmirivanje njenih bitnih sastavaka.

¹³⁶ Po navodu iz ugovora: »*et super dictam cornicem Literas epitaphij descriptas in dicto designo*«. Ali kako je 1493. god. — po svemu sudeći — načinjen i drugi neki nacrt, nije jasno pozivaju li se na taj ili onaj Jurjev. Natpis je teško čitljiv, iako klesan klasičnom kapitalom i *Gianuzzi* ga odgonetava: »*NL EXCEPTO HIX TIBI VNO FVIT SIMILIS IVECTUS*« očito sa znatnijim propustima i greškama. Uz moguće ispravke ipak slutimo da se odnosi na pohvalu samome Augustinu.

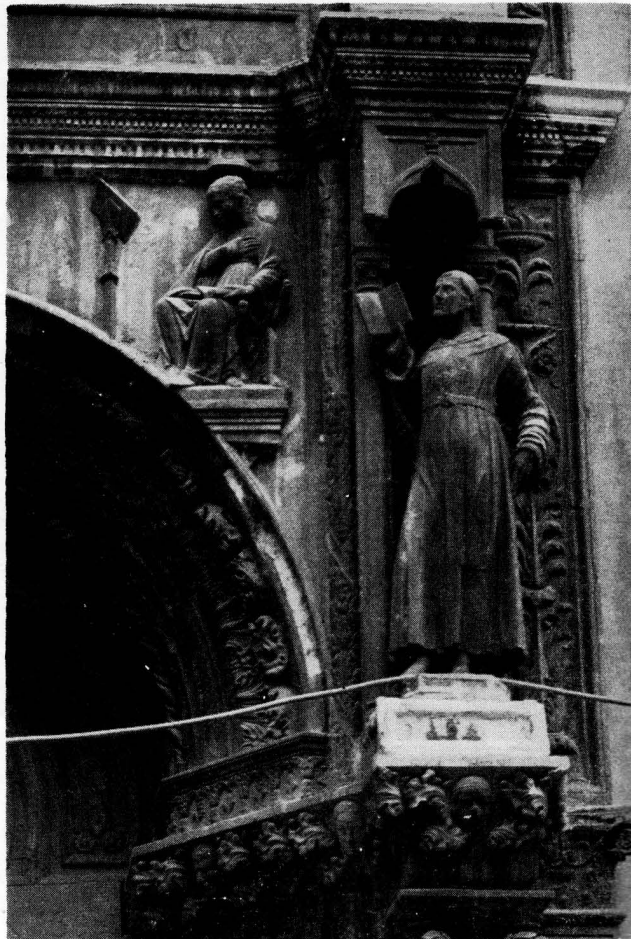
Naime, visini donje zone tek je relativno jednaka visina gornje određena slobodno stršećim fialama sa strana umjesto nekim poprečnim vijencem koji bi odozgo omeđio razvedeni obris. A između njih dalje izbija kružni okvir uzdignutog medaljona, te ne postoji strogo povučenog završnog ruba kakvim je omeđeno prizemlje portala. U njemu je usječen ulaz koji ga gotovo čitavog ispunja zasjenjenjem složenog i postupno sužavanog proboja kroza zid. Sa isturenim stupovima koji nose kipeve pod baldakinama na obje strane, te između napetim polukružnim lukom, takav je ulaz postao prevladavajući

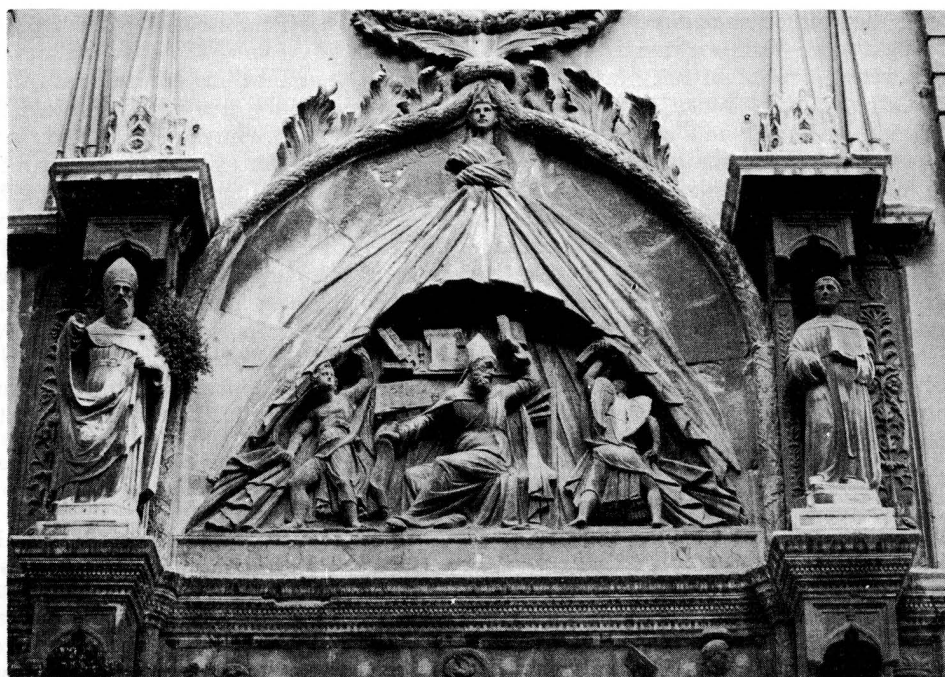
¹³⁷ O tome i općoj vještini Jurjeva komponiranja najsvislije prosudbe stvara D. Frey — *str. 88* — podvlačeći komparacije između tri spomenika — *str. 94* — ali i šibenske katedrale. Na apsidama potonje majstor je prvi put upotrijebio taj motiv s umetnutim pločama od rapske breče, pa razlike u njegovoj izvedbi od donjih ka gornjim dijelovima mogu da posluže diferenciranju ne samo faza izgradnje nego i ruku njenih voditelja. Usp: *Juraj Dalmatinac, fotomonografija 1982*: dekorativna plastika *sl. 9—10. i dr.*

29 Južni dio prve zone portala crkve San Agostino



30 Sjeverni dio prve zone portala crkve San Agostino





31 Luneta s reljefom sv. Augustina u drugoj zoni portala

32 Reljefni lik sv. Augustina s portala



motiv portala.¹³⁸ Gornji dio unatoč snažnome reljefu, ostao mu je podređen uglavnom radi raskinuto ocrtanog obrisa u kojem je usporedno prebačeni luk plastički zanemariva protuteža. Odvojen od šatora koji prekriva glavninu polja, a izvučen iz samog dna portala, gotovo je uzaludan kao opna u svojstvu koje ga umetoše bez stvarnog upiranja o bočne nosače. Iako oni otpočeka sjedinjuju rast cjeline, s uočenom preobrazbom postali su prenametljivi uslijed oštine presjeka i neprikladno otežalih završetaka. A od kipova u njima jedino donji par okretanjem kako ga je Juraj zadao prati prostorno-plastičko usmjerenje cjeline, dok su gornji svojom bezličnošću — čak veći nego što bi trebalo — isključeni iz najnapretnijeg zbivanja. Isto tako u širokoj i plošnoj obradi središnjeg povišenja nedostaje odjeka krupnim, podvostručenim fjalama.¹³⁹ Zbog svega toga može se zamjeriti da majstori koji doradiše od Jurja započeto i smišljeno djelo nisu poštivali početnu raščlambu cjeline. I-

¹³⁸ Po slaboj kiparskoj obradi vegetabilnih vijenaca s ljudskim glavama može se i pretpostaviti da ga je klesala Jurjeva radionica počevši odozdo sastavljati portal s djelimično obrađenim stavicima. Ti donji dijelovi se stoga ne spominju u ugovoru 1493. god. D. Frey, str. 98, smatra pak da je takav luk naknadan, jer je ulaz bio zamišljen navodno u gotičkom liku. Kontradiktorna je tome njegova tvrdnja da se na portalu u cjelini »*dade sa sigurnošću ustanoviti energični pokušaj da se u gatičku kompozicijsku shemu opet unesu renesansni elementi*« — str. 121 — koje inače nalazi u »*neumornom divljenju za određene geometrijske osnovne oblike u njihovoj beskonačnoj promjenljivosti*«, što ne bismo prihvatili bez ograda.

ko su ustrajali na strogoj jasnoći pojedinog člana plastičke razrade (omogućivši svima neposredno očitavanje bez prožimanja sa susjednim), zatajili su čimbenike njihova međusobnog uravnotežavanja i tako raskinuli čvrstinu ukupnog sastava. On se sada predočuje kao dvodjelna cjelina, iako s obzirom na broj figuralnih sastavaka slutimo da je poput franjevačkog bio trodjelan. Portal se uza svu primjenu nekih renesansnih načela i oblika ne odlikuje dosljednom postojanošću, i time odudara od mnogih suvremenih postignuća i od poznatih ostvarenja našeg umjetnika. Mogli bismo zaključiti da je njegova prvotna zamisao u njihovom nemoćnom izvršenju izgubila svoju izvornu stilsku suvislost, a koristeći se važnim plastičkim čimbenicima ranijeg nastanka nije uravnotežila traženi dojam čistijeg likovnog razlaganja.

Mimo svih razlika, koje opravdava posredovanje mladih umjetnika na *crkvi sv. Augustina*, dade se ustvrditi da njen portal s obzirom na istovjetnost umjetničkog zadatka ponavlja, bolje reći: pojednostavnjuje ustrojstvo čnda već gotovog *portala crkve sv. Franje* u istoj sredini. Srodnost im, uostalom, bijaše gotovo preporučena od

¹³⁹ Odvajajući se u važnim pojedinostima površinskog dekora, a i proporcijama od onih na franjevačkom pročelju i na pročelju lođe kao i na drugim Jurjevim radovima, dokazuju da su samo preuzete iz nacrtu, te udvojene u istoj veličini ne bi li zadržale prvotnu zamisao završetaka glavnih nosača i uz njih stanjenih stupića, koji su ovdje izostali.

33 Završni medaljon s pročelja crkve San Agostino



naručilaca, ali još više Jurjevim pristupom u razmjerno bliskome roku primljenim narudžbama. I kod prvog i kod drugog arhitektonsko-plastička gradnja se razvija stupnjevanim rastom od slojevano ocrtanog ulaza, preko opisom istaknute srednje zone, do obrisom ili reljefom raščlanjene gornje. Takva je razrada svedena na središnju os pročelja zahvaćajući po širini otprilike njegovu trećinu, dok postrane ostaju gole.¹⁴⁰ Oplatni sastav kle-sanih dijelova prema gore naročito uznose rubni, prošupljeni stubci za koje smo dokazali da im bijahu jednako smišljeni. Oni na prvome s dosljedno oblikovanim spojem kruništa, koje premoštava polje za glavni figuralni prikaz, bitno naglašavaju visinu čitave crkve uzdignute

¹⁴⁰ Na nekim starijim fotografijama vide se sa strane prozori (zazidani gotovo neprimjetno) s otvorom slomljenog luka za koje držim da su bili plod kasnijih intervencija. Pa ipak, ostaje posve nejasno spominjanje prozora naručenih kod Pribislavljića 1452. god. — D. Frey, Nr. 101: »et laborare duos fenestras secundum mensuram datam...«; M. Montani, str. 27.

uvrh strmine gradske padine. U drugom je slučaju sniženje portala na ionako manjoj građevini uvjetovao nekadašnji okrugli prozor, pa i smještaj svetišta u uskoj ulici nizine kraj luke. Možda je imao stremiti znatnijem izduljenju (dočim tome nalazimo povoda u obliku ključnih sastavaka), ali je naknadni zahvat sa stanovitim nesporezima prigruo kompoziciju i dao joj plošniju širinu. Kao i kod nekih drugih Jurjevih ostvarenja, dakle, prisutno je prilagođavanje spomenika urbanističkoj postavi.¹⁴¹ Još je važnije njihovo promišljeno oživljavanje naspram vanjskom prostoru u čemu su svojstvenu ulogu igrali kipovi, pa ćemo se na to posebno osvrnuti. Treba ipak istaći da im je u prilično sličnome sustavu

¹⁴¹ Usp.: I. Fisković, str. 171. Talijanski su stručnjaci u posljednje vrijeme nekoliko puta pisali o Jurju kao urbanistu, nažalost, bez uvažavanja pozitivnih podataka — pripisujući mu npr. projekat dubrovačke Place itd. — o našim spomenicima, pa se na to i ne osvrćemo. Pitanje Jurjeva udjela u planiranju grada Paga još uvijek nije dovoljno istraženo ni protumačeno.

34 Kip blaženog Augustina Trionfi s portala crkve S. Agostino



35 Kip sv. Simplicijana s portala crkve S. Agostino



razmještaja na portalima različitih samostanskih crkava, izbor načelno istovjetan: *dva redovnika, jedna sve-tica i četvrti biskup*. To nipošto nije moglo biti plod kipareva htijenja, ali ih je on rasporedio sa ženskim likom na lijevoj strani nasuprot jednome redovniku dok se drugi iznad smjenjuje s biskupskim. Utoliko bi se, na-galje, moglo zaključiti da je Jurjev nacrt iz 1460. godine, ponavljajući već ostvareni uzorak, morao biti vrlo sažet i uopćen s temeljnom preglednošću. Iz njega je on za-stalno kanio osobno klesati kipove — što je i počeo od-makavši već s oblikovanjem reljefa sv. Augustina i nje-mu s lijeve strane okrenutog anđela, ali tako da su li-kovi augustinaca u svojem stavu vrlo nalik onima fran-jevačkim. Zato se i zamisao drugog spomenika objav-ljuje gotovo kao pojednostavnjena slika prvoga.

Za predstavljanje djelatnosti Jurja Matijevea zahvat na *franjevačkoj crkvi* zacijelo pruža potpuniji ogled. Pri-hvativši se tih radova u punome jeku svojeg priznavanja u Anconi, on je posegnuo uređenju većeg prostora. Cje-lokupni mu je zadatak bio uvjetovan otvaranjem pogle-da od poprečno usmjerene glavne ulice do udaljenog i uzdignutog svetišta, a uslijed znatnih visinskih razlika tla postao je složeniji negoli se obično govori. Podrazumije-vao je njihovo izmirivanje na ustrmljenoj površini od dva neizgrađena bloka kuća, pa je sve i otpočelo 1451. go-dine klesanjem građe za *stubište* nekoć drugačije prove-deno, ali bezuvjetno veličajnih razmjera. Na to, uostalom, upućuje izuzetno velika dogovorena cijena u iznosu od 1700 dukata; gotovo dvostruka naspram lođzi s 900 dukata, pa i još veća od portala augustinaca sa svega 650 dukata. Povijesne zabilješke dopuštaju tek približno od-gonetavanje njegova sklopa (navodno čak s umetnutom skulpturom)¹⁴² od kojeg je ostao najizraženiji dio: osov-ljeni okvir ulaza u vidu oplata pročelja sračunat na ulje-pšavanje gradske sredine bez tješnje ovisnosti s unutraš-njošću svetišta. Šibenski spisi *dažu* do znanja da su stu-be — po kojima crkvu nazvahu *S. Francesco alle Scale*¹⁴³ — bile polukružne i najvjerojatnije se u postupnome ras-tu ljevkašto sužavahu do zaravni pred vratima. Njihov je visoko uspravljani okvir doraden poput svojevrsnog slavoluka cjelovitog likovnog i ikonografskog programa, te svrsishodno prilagođen ulaznome pristupu. Utoliko je povijanju u XIX. stoljeću uništenog stubišta bilo odmjere-no inače teže shvatljivo nadimanje vrletnog zaglavka portala. A ustrojstvo cjelokupne plastičke cjeline, koja susljedno provodi svoj stupnjevani rast uvis, podvrgnuto je i zadanome dubinskom usmjerenju po načelu izmjene punih i praznih dijelova. Sve se oslanja na dva isturena

stalka između kojih se najprije otvara zatamnjeni čet-vrtasti ulaz, zatim nad jakim vijencem slijedi blago uvu-čeno te poluzasjenjeno polje, da bi se jakim školjkama uzvraćenim na tom rasponu prihvatio izbor baldakina s tri viseća luka. Kao najviše stršeci, pa svjetlu najizlo-ženiji dio, njegov je šljem nakon prikladnog sravnjivanja najrašćlanjeniji u gornjem obrisu. Takva troetapna po-djela po visini s razloženim učinkom svjetla odgovara i trostrukom poretku prevladavajućih okomica. Ne samo da je cijelina razdijeljena na tri spomenute osovine, od kojih su i bočne u obliku tabernakula trostrano lomljene sa širom prednjom a skošenim bočnim stranama, nego je tako radi postizanja što veće reljefnosti oblikovan i sam baldakin po sredini najšireg rastiranja.

Osnovna stroga simetrija pretežno geometrijskog sa-stava uzdržava sklad statičkog i dinamičkog uz naglaše-ni okomiti uzgon. On je vođen od dna prema vrhu po-stupnim produljivanjem sastavaka koji ujedno jačaju u masi obrnuto negoli je provedeno uvlačenje vanjskog prostora. Njihova se plastika nakon isturenog arhitrava stanjuje u završnici složenoj od mnogolikih čimbenika unutar obujma višestruko lomljene polupiramide. A po uravnoteženoj uspostavi svjetlosne igre u raščlanjenome volumenu sa središnjim krupnim planovima razlaže se i njegova opisna dekoracija. Tako je okvir vrata popu-njen navedenim figuralnim i vegetabilnim motivima dvostrukog slijeda, a okvir drugog polja (koje nije do-bilo pravovaljanu skulpturalnu ispunu) prati stanjeni niz lišća do rečene školjke, zajedno s trakom izmjeničnih zubastih listova nesumnjivo najснаžnije klesarske obrade u sjeni spuštenog šljema baldakina. Ujedno je prva po-prečna razdjelnica sačinjena dvostrukim redom nasupro-tno pokrenutog lišća veće vizualne vrijednosti negoli je jednočlani niz izvijenih listova na crti koja visoko izdva-ja krunište. Donji je sitnopisni vijenac opružen ravnom gredom zahvaćajući na krajevima tročlani lom taberna-kula, dok gornji takvim ispupčenjima prati još i jednaki, no šire raskriljeni presjek baldakina. S njima završava člankovito građenje nosača po izmjeni punih i praznih, izbočeno-oploštenih ili uvučeno-zaobljenih sastavaka. U gusto stupnjevanoj kičmi oni dobivaju na visini onako kako su naslagani odozdo prema gore, pa naprežu do-jam uspinjanja. Stoga su brojnija uspravna negoli četvr-tasta polja, a svakome su oštrim profilima ojačani ugao-ni bridovi, dok su vitki stupci i fijale osmerokutnog pre-sjeka. Iz tog linearnog zgušnjavanja i mnogočlanog osov-ljavanja s nametanjem učinka smione konstrukcije koja zatire statički dokučivi dojam, dakle, proističe gotički iz-gled cjeline. Dopunjavu ga izvijeni, dvostruko lomljeni lu-kovi na baldakinima niša i okapnicama kruništa, odreda završeni visećim kapitelima ornamentalne obrade kao oni bogatiji na ugaono uvučenim stupcima. Općenito je pri-mijenjen ne samo sustav ponavljanja istovjetno ocrtanih i profiliranih članaka nego i pravilo uvećavanja među-sobno srodnih oblika, što izuzetno razlaže građu premda joj ne pobija čvrstinu. Ona se opušta tek na vrhu dosi-žući jedva čitak poredaj samostalnih pločastih i štapoli-kih istaka. Shodno svojem oprostorenju, svi su gusto op-točeni biljnim ili geometrijskim ukrasom (poznatim ugla-vnom iz Jurjeve krstionice šibenske katedrale) u postup-nom stanjivanju unutar po dubini i obrisu razlomljenog trokuta. Iz svega, dakle, izbija dosljedan osjećaj za ras-

¹⁴² M. Buglioni, pag. 14, piše da je pred ulazom bio po-legnuti lik (?) tadašnjeg gvardijana »*come in atto di rimia-re l'opera grandiosa fatta da lui erigere*«, spominje još stu-pove uza zidove sa strana, ali ne objašnjava je li to sve bi-lo iz šestog desetljeća kvatročenta. U lapidariju *Soprinten-denze dei monumenti*, međutim, uočio sam reljef s motivom firpasa (za koji inače C. Fisković i Ž. Jiroušek ističu da je svojstven majstorovom oblikovanju od Splita nadalje), pa bi ga se možda moglo uzeti u obzir kao dokaz da je Juraj još štogod radio na tom sklopu ili u crkvi.

¹⁴³ Isto, pag. 32: »*Compito l'ornamento alla Porta Mag-giore ed perfezionata la scala, stessa chiesa fu commune-mente intitolata S. Francesco alle Scale.*«

košnu slikovitost sačinjenu motivima znanim sa Zadraninovih djela iz Dalmacije. Ali oni ovdje u najgušćem skupu reljefne raščlambe suprostavljene veličini inače plošnog pročelja uz koje prijanjaju trijeznom izmjenom svjetla i sjena, postižu neviđeni iluzionistički utisak. Zato ovaj ankonitanski spomenik, uz još uvijek do kraja neobjašnjenu zamisao prostorne ustrojbe šibenske katedrale,¹⁴⁴ ostaje izgledom najveličanstvenije njegovo djelo.

Na crkvi *sv. Franje* iskazao je Juraj Matijev svu svoju vještinu građevinskog sastavljanja i likovnog sjedinjavanja kamene ljske pročelja. Potvrdio je time svoju pripadnost onoj umjetničkoj struji koja je s punim uvažavanjem klesarske dekoracije, kao čimbenika stilskog i ikonografskog jedinstva pojedinog spomenika, procvatila u Veneciji od konca XIV. stoljeća. U tom krugu školovao se i naš nadareni majstor, naravno, osjetljiv na mnoge novosti koje su lombardski, a još više toskanski umjetnici, dolazeći u prometni grad s trajno živim kulturnim vezama,¹⁴⁵ prinosili tamo ukorijenjenim predajama. Iz tako osvježene sinteze ukusa i izraza, prihvatio je on i načelo osebnog uključivanja skulpture u arhitekturu, da bi ga razvio do razine koja nesumnjivo znači njegov osobni doprinos napretku likovnih navada XV. stoljeća. Svoja djelotvorna iskustva s tog polja općeg povlađivanja figuralnom obogaćivanju i vanjske arhitekture, prenio je, čak doradio u Ankoni. A naglašavanjem poglavito površinske plastike zidnog skeleta oblikovao je najranije prihvaćenu, te uporedo s portalom franjevačke crkve vođenu gradnju pročelja *Trgovačke lođe*. Kao zadatak koji se namjenom bitno odvađa od opisanih portala dviju crkava, nameće se u prvi plan, to više što je njegovo rješenje prvo značajnije Dalmatinčevo iskustvo u trgovačkome gradu.¹⁴⁶ Pri očitovanju konačnog, izvornog ishoda Jurjeva zalaganja na tome pothvatu, nužno je uvidjeti kako se postavio prema zatečenom stanju građevine koja — kako znamo — bijaše već podignuta do krova. Budući da joj je osobno stvorio vanjsku stijenku prema ulici (što mu jedino i bijaše naručeno), jasno se vidi da

je posve poštivao stariju građevnu jezgru. Naime, nema nikakve dvojbe da je uspostavljena mreža osnovne podjele pročelja na šest polja posljedica svrsishodnog prilagođivanja jednokratnoj gradnji sa stubištem usred prizemnih skladišta, te dvoranskom galerijom na katu. Osim što otud ide našem graditelju inače blisko isticanje sustava okomitih nosača spajanih vodoravnim pojasevima, valja uočiti da je takav slog izvedbe odgovarao potpunoj pripremi kamene građe izvan mjesta njezina sastavljanja. To je pak Juraj stvarno proveo često se krećući u doba zatvaranja lođe između Šibenika i Ankone. Poduzetni graditelj je iz grada svojeg trajnog življenja, gdje je imao radionicu opskrbljenu kamenolomima, u Italiju dopremao gotove klesane sastavke za oba svoja tadašnja radilišta. Možda je to bio jedan od razloga da ga u stranoj sredini jednostavno nazivahu »*lapicidom*«,¹⁴⁷ ali mu to ne odriče vrsnoću likovnog pregalaštva. On ju je dokazao samosvojnim pristupom primljenim zadacima višestruko uviđajući njihov sadržajni i razriješavajući likovni smisao.

U tom okviru mogu se procijeniti radovi na *Lodži trgovaca* do kojih je došlo u naprijed izloženim okolnostima od 1450. godine. Držeći pak na umu da je Jurjevo posredovanje otpočelo bilo uvjetovano obujmom ne baš lako nam predočive jednokatnice, priliči se upozoriti na neke druge datosti koje je on promišljeno uvažio od zamisli do izvedbe djela. Ono se, naime, po sadržaju razlikuje od ostalih narudžbi, jer predstavlja spomenik svjetovne namjene i javnog značaja. Iz toga izravno proistječe njezin lik rastvorene palače koja se prožima s prostorom samoga grada, a svojom raskoši osigurava sebi ugledno mjesto u njegovoj jezgri. K tome se nalazi u tihoj ulici između visokih kuća, te se slabo može doživljavati iz strogo frontalnog pogleda. Reklo bi se da joj je stoga suzbijena središnja osovljenost, koja mu inače bijaše omiljena, ali su reljefnošću ojačane uspravne silnice koje je Dalmatinac redovito isticao u svojem arhitektonskom oblikovanju. One su ovdje čak gušće poridane, jer se palača — nemajući pred sobom prikladne širine — dohvaća prolazom uz niz kuća pa nastoji da zadrži to gibanje orebrenošću svoje četiri okomice. One se prvenstveno uzdižu u svrhu nosača, ali još više čimbenika oprostora cjeline, jer u tabernakulima, posve nalik onima s franjevačke crkve, čak jače isturenim u prostor, imaju postavljene kipove. Razmjerno su ipak i horizontalni činioci izraženiji negoli na drugim majstorovim pročeljima, no oni ovdje označuju stvarno postojanje jednog kata u unutrašnjosti (što većina ostalih nije imala). Stoga iz osnovne mreže prednje stijenke *Trgovačke lođe* ne smijemo izvlačiti zaključke o pukim nekim promjenama stilskog osjećanja kod iskusnog umjetnika, to više što je ono obilježeno nametljivošću ukrasnih mo-

¹⁴⁴ Za zauzimanje odlučnijih stanovišta o odvajanjima udjela majstora J. Dalmatina i N. Firentina, neminovno je prethodnim točnim istraživanjima utvrditi što je pojedini graditelj u kojoj fazi na građevini uobličio poštujući ili ne poštujući ranija stanja i planove. Dosad najpotpunija analiza građevine, izvršena od D. Freya, pokazuje u tom pogledu znatne propuste, što je utjecalo i na ukupnu njegovu procjenu stila i izraza majstora Jurja.

¹⁴⁵ To bijaše jasno već i D. Frey — *str. 105* — a u novijoj literaturi brojne su studije o tom pitanju načeto najviše od G. Fiocco, *Sulle relazioni artistiche tra la Toscana e il Veneto nei secoli XV e XVI. Rivista d'arte* — XI, 1929.

¹⁴⁶ Obrada pročelja lođe uobičajeno se vodi na temelju zatečenoga stanja s uvidom u Freyovu pouzdanu rekonstrukciju nacrtu. Naime, pod poznatim okolnostima spomenik je doživio krupne kasnije preinake, poglavito prizemlja s čitavom unutrašnjošću, dok su na vanjskoj stijenci kata zazidani česteći otvori. Povijest tih zahvata također daje D. Frey — *str. 89—90*. — ali je važno da postoje gotovo svi elementi od važnosti za dokućivanje Jurjeva postignuća.

¹⁴⁷ Vidi: P. Gianuzzi, *pag. 420, 421, 424—426, 429—431, 436 itd.* Usp. s oslovljavanjem drugih umjetnika zauzetih oko istih građevina, koji su svi — da tako kažemo — bolje prošli. Pitanje je to, vjerojatno, o priznavanju jednog stranca u nekoj sredini, što treba imati na umu kad se razglaba o neospornim, ali slabo potvrđenim boravcima Jurja Zadranina u Veneciji. Pa ipak se o Jurju pohvalnije izražavahu suvremeni mu ljetopisci: C. Fisković, *n. dj., str. 25*.



36 Vijenac i dovratnici ulaza u crkvu S. Agostino

tiva u raskošnoj postavi cvjetnogotičkog, nedvojbeno mletačkog porijekla. U tom smislu treba naglasiti da Juraj Matijev u šestome desetljeću kvatročenta bezuvjetno rabi oštro lomljeni luk kojim su ovdje bile ocrtane arkade prizemlja, a s razvijenim njegovim oblikom dvostrukog povinuća i bifore prvog kata. Istovjetne je pripadnosti čitav reljefni ukras od uvijenih polustupova nosača s obrubom nadvoja u obliku užeta, naročito kru-

žne ispune lučnih isječaka s lisnatim izbojima, te kapteli kovrčastog lišća sitnopisne obrade na zglobovima otvora.¹⁴⁸ Kitnjasta slikovitost još je raščlanjenija u mre-

¹⁴⁸ Većinu tih oblika nalazimo i na našim spomenicima majstora Jurja. Pošto su ih istaknuli *H. Folnesics* i *D. Frey*, suvišno ih je nabrajati. Usp. *C. Fisković, Juraj Dalmatinac — s fotografijama N. Gattina 1963. i 1982.*

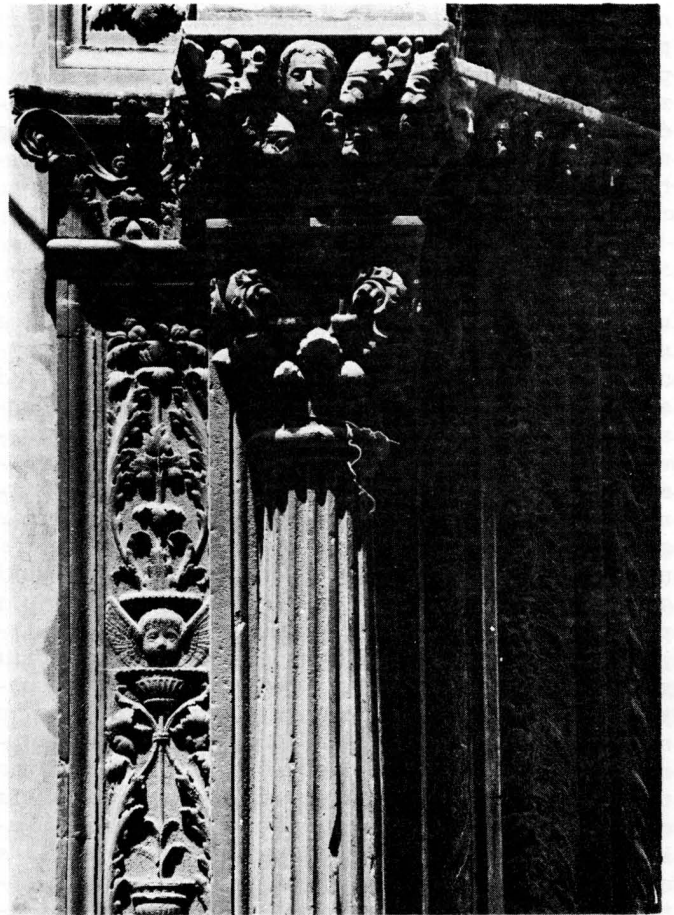
37 Vijenac i dovratnici ulaza u crkvu S. Agostino



žištu galerijskih prozora s plamenastim viticama oko četverolatičnih proboja spuštene opne. Tek u geometrijskoj obradi vitkih tijela baldakina i fijala, stanjivanih nad završnim vijencem, iskazuje se primjerena strogost potrebita skandiranju cjeline.

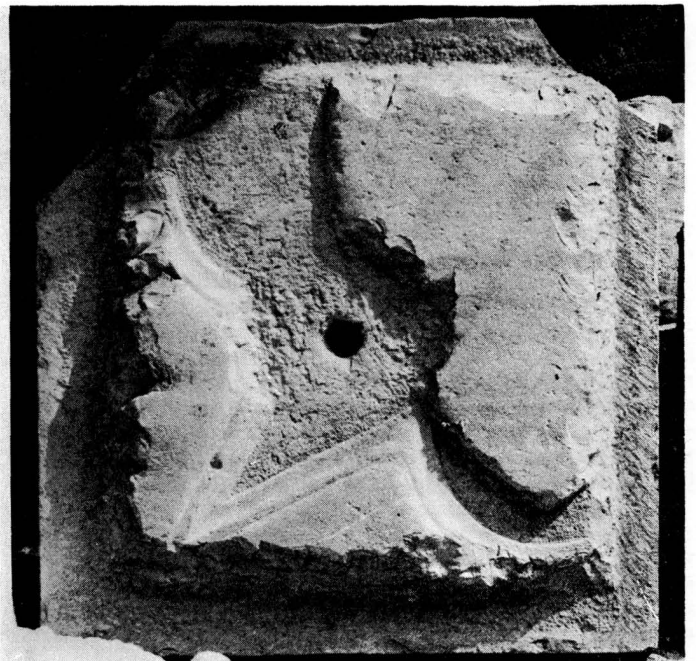
Razvedenost čitavog pročelja uklapa se u osnovni porijekak šesteropoljnog skeleta, a da mu ne narušava statičnost. Duguje se to, prije svega, odnosima veličina otvora: svakim vratima u prizemlju, pojedinačno strogo ocrtanim unutar čitavog polja, odgovaraju po dva visoka prozora raspolovljena stupcem te još udvojena visocim lukovima mrežišta. Dok su donja tri pravokutnika cjelovita u uspravljenoj postavi, svaki gornji je složen od jednog položenog i dva vitko uzdignuta pravokutna lika. Zakonito je, dakle, provedeno rasterećivanje cjeline odozdo prema gore, ali nisu samo čipkasta prošupljenost završne stijenke niti osovljenost većine stavaka svemu odredile takvo usmjerenje. Naročita je važnost dana i središnjoj vodoravnoj traci, sasvim ispunjenoj a rastrtoj dosta široko u početku gornje zone. Nad gustim vijencem u reljefu dvosmjerno uzgibalog lišća uložene su krupne ploče potprozornika koje pružaju nužnu stanku usitnjennoj plastičnosti skeletnih članova i opni. Oni, međutim, presijecaju i taj pojas, ali im je od dna do vrha zadana trodimenzionalnost donekle preobražena jer je upravo iznad vodoravne razdjelnice sačinjena geometrijskim slogom. Riječ je o stubcima oblikovanim kao da su čitavi osmerostranog presjeka, te prema naprijed prošupljeni s nišama za kipove. Oblik u njima stvorenih edikula sa sitnim stupićima sljubljenim uz pozadinu još je ispod podržan od dva kasetirana polja a završni površ s jednim, do tančina onako kako je Juraj običavao i drugdje ukočiti rast pilona.¹⁴⁹ No taj sustav ovdje ima drugačije određeni likovni smisao: poluzasjenjene niše sa samostalnim ljudskim likovima od kamena postadoše plastički najuvjerljivije moguće spone najoštrijih prijeloma mreže. Shodno svojoj ulozi odišu čvrstinom obrade istovjetnoj edikulama s franjevačke crkve predstavljajući jednostavnije inačice iz unutrašnjosti šibenske krstionice u sitnijem klesanju. Uz oštrokutni susret prozora zamračenih dubinom unutarnjeg prostora zgrade i vanjskom svjetlu izloženih ograda potprozornika, ti su stavci uzdignuti da gornji rub potonjih seže do boka kipova. Oni su i plastički oživljeni jer strše prema naprijed i sjenom svojega okvira izmiruju providnost prozora, koje dohvaćaju pripremnom visinom, i plošnost ograde u koju se pretakaju bočnim skošenjem njihovi podanci istovjetne, ali umanjene kasetirane obrade. Izmicanje čitavog sloga po okomici, dakle, uravnotežuje se oprostoriavanjem zadane ravnine baš na mjestima gdje izvanjski prostor obavlja od pozadine oslobođene kipove. A u takvom ustrojenju cjeline i snažni reljef konjanika, predočen poput kipa prislonjenog na čistu pozadinu,¹⁵⁰ također ima znatnu ulogu. Nalazeći se nad samim sjecištem mjernih dijagonala čitave gradnje, nabujalim volumenom u zakočenom pokretu teži da ojača žarišnu točku pročelja. Dok njegov lik ispunja povišoko polje srednje

¹⁴⁹ Na franjevačkom portalu i pročelju lodže u Anconi, naime, ponavlja se identičan njihov slog sa šibenske katedrale. Vidi *bilj.* 137.



38 Bočni stup s južne strane vratiju crkve S. Agostino

39 Oštećeni ulomak dekorativnog pluteja iz crkve S. Francesco



zone, u postranim poljima jednake veličine usječene su ploče s natpisom koji mu svojim sabranim izgledom i porukom daju jasnu protutežu radi sjedinjavanja potprozornog pojasa. Tako je ipak obilježena ulazna, šire shvaćena središnja os četvrtasta pročelja (jedva nešto višeg negoli šireg), i to s *grbom općine* prevedenim u živu reljefnu skulpturu.

Izvana plastički bogato dotjerano takvo zdanje *Trgovačke lodže* sred Ankone omogućuje određivanje općeg mjesta već za života priznatog umjetnika Jurja Zadraina u razvoju likovne kulture XV. stoljeća. Polazeći od ovog prvog njegovog dokazanog ostvarenja u talijanskoj gradu, neminovno je uočiti da je ono utjelovljavalo onda upućeno posvjetovnjivanje umjetničkog stvaralaštva s prebacivanjem težišta na samo polje djelotvornog ljudskog iskustva. Kao puni ogled toga, rečena je građevina smještena u prvom pojasu stambene jezgre, na rubu prema luci od koje je stoljećima živio primorski grad, a uz jednu od glavnih ulica koje se odatle uspinju prema srednjovjekovnoj katedrali na vršku rta po kojem je drveno naselje dobilo svoje ime.¹⁵¹ Shodno terenu građevina se sa zapadne strane nisko spušta k moru imajući velika skladišta za spremanje veletrgovinske robe nadohvat pristaništima lađa. Uslonjena uz strmi obronak svojim je rastom dosizala povišenu razinu navedene ulice, te je to prizemlje služilo za trgovačko poslovanje u svakodnevnoj razmjeni i sklapanju ugovora.¹⁵² Zato bijaše poput trijema otvoreno unutargradskom prometu s opisanim arkadama Jurjeva pročelja, a na gornjem katu ostala je dvorana za zasjedanje staleških skupova također jako rastvorena pogledu na gradske četvrti, ali i na luku, kako je to dozvoljavalo blago sredozemno podneblje. Lodža je, dakle, u obradi raskošnim iako u sustavu jednostavnim arhitektonskim oblikom posve odgo-

varala svojoj namjeni važnog stjecišta osnovnih djelatnosti društveno-privrednog života Ankone. U čitavome tom kontekstu, nadalje, bitno je shvatiti da je pothvat njezina izvanjskog dotjerivanja sredinom XV. stoljeća po Jurju proveden u smislu objedinjavanja sadržajnog i likovnog programa, što je konačno građevini dalo odgovarajuće javno značenje. Utoliko je zdanje Lodže, namijenjeno prodornim trgovcima kao poslovnim ljudima koji su u životu malogradske zajednice stekli odlučnu riječ, bilo čak neposredniji ogled suvremenih stanja od crkvenih zdanja također oplemenjenih zauzimanjem umjetnika nedvojbeno doraslog raznovrsnim graditeljsko-kiparskim zadacima. Ono je postalo zajednički iskaz samosvjesnog građanskog sloja članovi kojeg su neposredno prije podigli svoje privatne palače, da bi se na posljetku udružili novčanim davanjima za dolično uljepšavanje skupnog sastajališta. Uposlili su u tu svrhu majstora koji je onda bio jedan od najposposobnijih na Jadranu, tj. prostoru prema kojem oni okretahu pretežna zanimanja.¹⁵³ Tako su se i umjetničkom narudžbom obratili području u kojem gledahu moguće polje svojeg znatnijeg uspona, iako su zastalno mogli naći vrijednih izvršilaca istog djela u okolnim, bližim ili daljim apeninskim gradovima. Vođeni željom da im višenamjenska gradnja bude i reprezentativna, dogovorili su s Dalmatincem po tanji sadržaj njegovog ostvarenja — ne toliko onaj dekorativno-plastički, koji im je graditelj mogao bez okolišanja sam ponuditi, nego više onaj figuralno-skulpturalni, koji po ondašnjim navadama zaokupljaše određena pojmovna predložena na slikovit način.

Na prvome svojem spomeniku u Anconi oblikovao je Juraj Matijev — kako rekosmo — *znamen Općine* davši mu počasno mjesto nad srednjim vratima, dok je na nosačima skeletne konstrukcije rasporedio *likove građanskih Vrlina*. Njihov je izbor vjerojatno zadan od pretpostavljenih isplatilaca i neposrednih korisnika zgrade već u prvim dogovorima između našeg umjetnika i Dionizija Benincase, kao dvojice dovoljno učenih i djelotvornih ljudi onoga doba. U sretnome spoju njihova poznavanja suvremenih umjetničkih stremljenja, te uviđanja mjesnih prilika i likovnih shvaćanja sredine, sročeni je ukupni smisao skulptura za pročelje koje im se možda prilagodilo svojom ustrojbom ističući u prvi plan više tematiku plastičke obrade negoli jedinstvenu arhitektonsku temu. A uvažavajući težnju za iskazivanjem društvene moći bratovštine trgovaca u pomorskoj postojbini, na Lodžu su postavljeni svima shvatljivi likovi koji opredmećuju osnovne vrijednosti čitave gradske zajednice. Kipovi *Pravde* i *Razboritosti*, te *Nade* i *Milosrđa* predstavljaju moralne potke uvriježenog duhovnog poretka s jasnim pozivanjem na onodobnu stvarnost. S nešto složenijim oznakama negoli bijaše uobičajeno, *Pravda* se sjedinjuje sa *Snagom*, *Nada* s *Vjerom*, dok se *Milosrđe* pois-

¹⁵⁰ Već je F. Folensics, pag. 84. kazao da »djeluje gotovo kao slobodna plastika«, te da »od Cangrande della Scala do Gatamelate nije bio stvoren tako izraziti konjanički lik«, upozorivši ujedno na nerealnost prikaza konja sa strogo ujednačenim položajem parova nogu u skoku. Ta ispravna primjedba također umanjuje vrsnoću Jurjeva opažanja stvarnosti, iako je ovdje ta ukočenost donekle opravdana heraldičko-dekorativnim sadržajem reljefa.

¹⁵¹ G. Saraceni, n. dj., piše o važnosti luke od grčkog doba, otkad navodno potječe ime grada. Znamo pak da su arheološki potvrđene veze prehistorijskih kultura srednje Italije i naše obale, da su iz Ankone polazile rimske vojne u osvajanje Balkana, da su pri gradnji srednjovjekovne katedrale sudjelovali naši kamenari, da postoje sličnosti tamošnjih romaničkih građevina s onima u Zadru itd., što sve odatje vjekovima živ doticaj između nasuprotnih obala.

¹⁵² E. Spadolini, n. dj., daje opis i funkciju zgrade u stariju doba do 1442, kad je pokrenuta obnova na koju se domeće Jurjevo djelo. Neposredno nakon toga građevini je stara krovna konstrukcija majstora Soda zamijenjena izvedbom majstora A. Busija, te da je stradala u požaru 1556. poslije čega je P. Thebaldi obnovio stropove ukrasivši ih slikarijama i stukaturama. Od svega toga ipak je ostalo najočuvanije Jurjevo pročelje, iako je i ono jako mijenjano u nužnim popravcima od stradanja zgrade. Vidi: D. Frey, P. Gianuzzi s *usaglašenim podacima o historijatu građevine*.

¹⁵³ Poznato je, naime, da su Ankonitanci bili sklopili prijateljske trgovinske ugovore s Trogirom još 1236. a sa Zadrom 1258. godine, s Dubrovnikom 1372. itd. Venecija je pak posebnim odredbama u XV. st. pokušavala uzaludno zapriječiti trgovinu između Marki i Dalmacije.

tovjeceno s *Istinom*.¹⁵⁴ Zapravo su dvije potonje preuzete iz skupine srednjovjekovnih tzv. »*teoloških vrlina*« u iznimno složenom programu svjetovne cjeline. *Razboritost* je pak tragom modernih humanističkih poimanja poprimila lik *Minerve*.¹⁵⁵ Njihovim se posredništvom prošlost bjelodano pretače u sadašnjost dohvaćajući i budućnost, čemu je u Ankoni naročito imala pridonijeti trgovačka privreda glavna kuća koje pruža utočište i kipovima tih likova. S njezina pročelja oni se iz visine okreću uličnoj vrevi da pokažu kako trgovci — koji osiguravaju njihovo postavljanje — brinu o svemu, držeći sudbinu gradu u svojim rukama poput Dobre vlade opredmećene s *Krepostima*, a sve to u ime veličanja slave kako bijaše naglašeno odlukom o gradnji. Razmještaj likova s *Pravdom* i *Razboritost* u antičkoj odori na srednjim pilonima tumači da su ti prastari nosioci građanske sloge trajno odsudni za osiguranje napretka, dok ih sa strana prate *Nada* u suvremenoj odjeći, te razgoljeno *Milosrđe* možda kao manje važne ali svejedno nazočne pri iskazivanju uloge trgovaca u razvoju Ankone. Sve zajedno su tu i postavljene u ime dokazivanja njihova ovlaštenja pri razumnoj obrani poretka i u zajedničkom uređenju života gradskog društva. *Grb* samoga *grada* u liku cklonika na konju zahvaljujući izražajnosti hrvatskog kipara, ali i predviđenoj veličini u zadanome sklopu, najosebniji je takav biljeg unutar zidina naselja. Budući da je u likovnome pogledu kudikamo značajniji i plastično jači od malog trecentističkog reljefa istog prikaza u dvorištu općinske Vijećnice,¹⁵⁶ nedvosmisleno se potvrđuje prodornost osviještenog sloja trgovaca, dovoljno moćnog da prisvoji zajednički znamen radi označavanja svojeg vodstva pri osiguranju dobrobiti čitavog pučanstva. A njegovi članovi — pripadnici gradskog patricijata i mladog građanstva, to čine pravedno i razborito, s puno milosrdnosti i vjere u znak likova koje poredaše nad grbom društvene zajednice.

S tako složenom ikonografijom vanjštine Lodže, Juraj Matijev je osim razumijevanja prohtjeva sredine dokazao svoju upućenost u humanistička neka uvjerenja i gledišta. Cjelokupni se sadržaj, naravno, ne može pripisati či-

sto njegovim zaslugama, ali je važno da ga je on predočio s punom likovnom uvjerljivošću koja odiše osjećajem za višestruku stvarnost djela. Otud je proisteklo pravovaljano odmjeravanje idejne suštine s plastičnom ulogom kako pojedinih članova, tako cjeline u kojoj oni svrsishodno djeluju. Srodne se odlike mogu očitati iz Dalmatinčevih skulpturalnih posezanja na *oba crkvena portala* koja je uobličio u istome gradu. Odazvao se pritom propovjedničkim redovima koji u ono doba diljem Italije iznoseći u javnost i likovnim putem svoje programe, uputiše religijski preporod i obnovu kršćanstva. Na prvome je uokolo ključnog prizora iz života *sv. Franje* prikazao onda najslavljenije članove reda kako se inače običavalo. Među njima osobito ona tri za koje držimo da su stvoreni Jurjevom rukom posredništvom likovne obrade izražavaju svoju narav onakvu kakvu ju je predočavala vjerska povijest. Sama je *sv. Klara* blagog izraza lica, predstavljena poput čedne redovnice dostojne ljudske ljubavi, koja gipkom kretnjom nosi knjigu svojstvenu utemeljiteljici samostana siromašnih djevoja.¹⁵⁷ Nasuprot joj okrenuti *sv. Bernardin* koštunjavim licem iskazuje svoju isposničku sudbinu, a pogledom uprtim u sunčev disk s Kristovim imenom, koji pomno pridržava, objašnjava svoje pobožno poslanstvo.¹⁵⁸ Mladoliki *sv. Antun Padovanski* punijom snagom drži rastvorenu knjigu u dokaz svojeg propovjedničkog dara i odlučne uloge pri odgoju redovničkog podmlatka.¹⁵⁹ Iako su likovi dosta jednostavno ocrtani sa svojim još srednjovjekovnim znakovima u rukama, pojedinačno zorno odaju životnu djelatnost, pa i dramu lica s psihologijom koje se slaže stav tijela, čak obrada odjeće itd. Tako oni i ukočeni bez razvijene priče doprinose osmišljavanju vjerske poruke na spomeniku jače od središnjeg prizora, koji — kako rekospo — izmakavši ruci pravoga kipara ne uspijeva prenijeti mističnu viziju poistovjećivanja naslovnika svetišta i rodonačelnika reda s Kristom u trpljenju i žrtvi. Pri svemu je ipak bjelodano pridržavanje ikonografskih obrazaca zadanah od strane propovjednika kojima je razgovjetno predstavljavanje najomiljenije svete subraće bilo u prvom planu radi dostojanstva njihova svetišta u malogradske sredini. I povodeći se za trgovcima dali su na

¹⁵⁴ Usp: J. Hall, *Dictionary of subjects and symbols in art* — 1974. pag. 336—337; Većina pisaca inače je likove očitavala kao *Nadu*, *Snagu* i *Pravdu* uz nepogrešivo prepoznatljiv lik *Milosrđa*, pa je to potrebno ispraviti kao i svaki drugačiji poredak.

¹⁵⁵ Usp. H. Osborne, *The Oxford Companion to Art* — 1971. pag. 1196. Shodno tome morali bi se konačno riješiti uzori za prikaz ženskog akta u liku Jurjevog *Milosrđa* kakav se javlja već 1310. god. na Pisanskoj propovjedaonici: K. Clark, *The Nude* — 1956.

¹⁵⁶ Taj se reljef obično datira u XIII. st. — *Guida del Touring Club Italiano: Marche, 1962*, iako držim da je iz XIV. st., jer na gotički stil upućuje oprostorenje plastike s odvajanjem glave viteza od pozadine (iza nje ruka diže mač) jednako kao i glave konja nad prednjim nogama u odskoku. Očito je taj reljef služio Jurju kao neposredni uzor pri oblikovanju reljefa na lodži. S obzirom na to da je reljef već u izvornom dokumentu označen kao grb općine, neshvatljivo ga L. Sera, *Itinerario artistico delle Marche* — 1921, pag. 18, proglašava likom sv. Jurja. A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana* — II, 1922, govori pak o konjaniku kao liku sv. Ciriaca kojeg je Juraj navodno oblikovao ugledom na grb svojeg rodnog Zadra!

¹⁵⁷ Vidi: *Bibliotheca Sanctorum* — 1961 i d., te: L. Reau, *Iconographie de l'art chretien* — III/II, pag. 960.

¹⁵⁸ Isto — III / I, pag. 219—220. Budući da je svetac kanoniziran god. 1450. otkad mu se i kult intenzivnije širio, ovaj rani prikaz spada među uzornije. K tome i izlaganje na istaknutome mjestu, sučelice sv. Klari, ima višestruko značenje u trgovačkoj sredini i humanističkom dobu. Naime, ovaj svetac je stekao osobiti ugled u suvremenom životu jer je odlučno odbio visoke crkvene položaje, a i zato što je među prvima pravdao gospodarski probitak trgovaca videći u tome izvore boljitka za čitavo društvo oslobođeno drevnih okova. A u kontekstu Jurjevih veza sa trgovačkim staležom u prometnoj Ankoni sred koje franjevci njegovim posredstvom uljepšavaju svoju crkvu, takva proširenja gledanja na njegovo povijesno značenje nesumnjivo imaju zanimljivi smisao.

¹⁵⁹ Isto, pag. 118—122. Već smo istaknuli da se ne podudara s Donatellovim kipom iz 1448. god. u Padovi, jer je taj energičniji u postavi. Pa ipak i za njega važi objektivna *D. Freya* o Jurjevima plastičkim likovima da im »*pokreti ne proistječu nužno iz akcije, nego predstavljaju ornamentalna znamenja u funkciji oživljavanja cjeline*«, str. 68.

pročelju postaviti četiri važna predstavnika svojih krijepesti koji naspram kipovima Vrlina s Lodže uspostavljaju ravnotežu vjerskih i svjetovnih znamenja u cjelovitom gradskom prostoru. Zanimljivije je utoliko uočiti da je mimo tog zahtjeva smišljen sadržaj crkvenih vrata, od davnine shvaćenih za ulaz *Spasenja*.¹⁶⁰

Čini se da je ta odsudna tema na franjevačkoj crkvi razrađena na jedan posve moderan način s prizvukom prenošenja na povijest čovječanstva. Pretpostavljajući da ga se razrješava brojčanim odnosima plastičkih činilaca u vidu skulptiranih glava, opažamo da ih je šest u srodnim parovima na dovratnicima, a osam podjednakih na nadvratniku. Budući da su svi gornji bradati stariji, pitanje je radi li se o četiri velika proroka udvojena s četiri evanđelista ili crkvena oca? U načelu, prvi broj podrazumijeva šest *djela Milosrđa* (što ima višestruko značenje u kršćanstvu)¹⁶¹ preko kojih se po uskrsnuću dostiže *Blaženstvo* — često iskazano brojem osam.¹⁶² Ako se mogne dokazati da tome odgovara nizanje muških i ženskih, odozdo prema gore sve starijih lica uza sama vrata, lakše će se potvrditi i početno predloženo tumačenje. Osvrtanjem na vrlo konkretizirani razvoj ljudskog roda unutar uzvišene teme *Spasenja* zapravo se opredmećuje ondašnja živa težnja za prenošenjem srednjovjekovnog naslijeđa u suvremeno viđenje svijeta, pa se u drevni vjerski kontekst uvlači već široko uvaženo ljudsko sudjelovanje pri svemu kao i pri božanskom djelu *Stvaranja*. Takvu je poruku, uostalom, pronosilo *učenje sv. Franje*, zaokupljeno neposrednim vrednovanjem ljudi u prirodi i svemiru, te je posve opravdano njezino sažimanje na ulazu u njegovo ankonitansko svetište, koje i Jurjevom zaslugom stječe sve veću važnost u malome gradu. Ono zasad smatramo vjerodostojnijim negoli pokušaj prepoznavanja u navedenim licima starijih talijanskih pjesnika na čelu sa samim Danteom,¹⁶³ to više što lovorom ovjenčanoj glavi ona nasuprot teže nalazi izravnog oslonca u svjetovnoj kulturi vremena. Još manje joj padaju glave dječaka, mladića i žena kojima pak slutimo općeniti smisao pukog predstavljanja predstavnika

ljudskog roda. Svi oni prestaju biti puke dekorativne dopune arhitekturi utoliko što sračunatim svojim okretanjem pojačavaju dramatiku jednog učvorenog zbivanja tih sustava. Tragom ponuđenog objašnjenja trebalo bi svakako istaći da se u slučaju franjevačkog portala rasporeda nešto slično kao na pročelju Lodže. Po jedna uopćena tema — tamo svjetovne *Vrline* kao uzdanje društvene zajednice, ovdje vjersko *Spasenje* kao nada čovječanstva — usađuje se u specifičnu namjenu spomenika odomaćenog grbom gradske općine na zdanju vodeće ekonomske skupine ili izborom posvećenih zaštitnika na svetištu franjevačkog samostana. A i to bi bilo dosta suglasno s jednim od važećih ondašnjih načela svjesnog povezivanja općeg smisla življenja s pojedinim prema mjestu i vremenu sadržajno određenim pobudama stvaranja. Potonje pak preuzimahu oni društveni činioци koji su se tek naprezali da predvode u napretku, pa je tim značajnije da im je u tome kao došljak pomogao naš umjetnik.

Povezano s ostavštinom Jurja Matijeva u Ankoni, nadalje, valja primijetiti da se takve neke spoznaje prate do *crkve augustinaca* kao trećeg umjetnikovog djela. Osim glavnog prizora s pokroviteljem svetišta i posvećenih njegovih sljedbenika nad samim ulazom podvlači se prikaz *Navještenja*. Uzet iz starijih ikonografskih običaja, pripojen je pročelju ne bi li se već u prostoru grada jasnim pozivanjem na sam početak Kristova otkupiteljskog poslanja istakla uloga ove građevine — tj. osiguranje *Uskrsnuća* svima onima koji potraže duhovnu zaštitu pod njezinim krovom.¹⁶⁴ Bez obzira na to jesu li likovi *Gabrijela* i *Marije* bili na prvome nacrtu našeg umjetnika, ostvareni su u istom stoljeću i istoj sredini, pa dokazuju kako su likovni djelatnici pomno osluškivali riječ ljudi upućenih u vjerski nauk. Jedino tako, uostalom, mogao je nastati i odličan Jurjev reljef *sv. Augustina* na kojem je — shodno ondašnjem oduševljenju ljudi za životopis povijesnih i suvremenih ličnosti — sažeto prenesena suština svečeva života. Okupljajući silnice pokrenutosti poglavito postranih kipova i radnje reljefa, naslovnik crkve postaje oličenje ondašnje ljubavi za dramatična zbivanja. Iako je osobno iz poznatih razloga pisao protiv glumaca, u ovoj modernoj predstavi on je sam učinjen glumcem na visoko uzdignutoj pozornici, jer je to odgovaralo javnoj ulozi samostanske crkve u ondašnjem društvu. A kao nigdje drugdje, on je ovdje uistinu čudoredna osoba koja je obraćanjem na kršćanstvo u poznoj dobi postala vatreni njegov zagovornik. Zato se na reljefu jačinom svojeg unutrašnjeg osjećanja crkveni naučitelj okreće puku kao govornik, makar sjedi za pisaćim stolom uz koji je s knjigama proveo dio života, pokazujući svezak (vjerojatno »*Ispovijesti*« ili radije »*Božje države*« zbog odlučnosti iskaza) zajedno sa svitkom — uvriježenim znakom darovitih pisaca ili sastavljača *Svetog pisma*. Isti je svitak u rukama *sv. Monike*, nje-

¹⁶⁰ Usp. G. Schiller, *Iconography of Christian art — I, 1968, pag. 39*. Budući da je čitav pothvat oblikovanja trga sa stubištem i pročeljem crkve zacijelo zahtijevao širi angažman građana, sasvim je shvatljivo da su svjetovna lica, razvrstana po rodu i dobi u osnovne razrede, ovjekovječena na ulaznim vratima u svetište.

¹⁶¹ Vidi: L. Bartoli, *La chiave per la comprensione del simbolismo e dei segni nel sacro — 1982*; L. Ferretti — c. IX. pag. 207—208 — iznosi pak ondašnje uvjerenje da su to »*le teste di Profeti ed Apostoli riccamente intagliate*«, što bismo mogli tek djelomice uvažiti.

¹⁶² *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva — 1979. — str. 443*. Usp. V. F. Hopper, *Medieval Number Symbolism — 1938*.

¹⁶³ To komentira P. Gianuzzi — pag. 422: »*non che di venti teste di personagi veri o ideali, fra cui par si ravvisano le sembianze di Dante, del Petrarca e della sua Laura, del Boccaccio e non so di qual altro o altra celebre situate lungo la sua quadratura*«. Sve se to pričinja vrlo naivnim, iako lovorom ovjenčana glava pomalo sliči Danteu, pa su i drugi tako pisali — npr. D. Frey, str. 95. Međutim, portret dičnoga pjesnika u likovnim je umjetnostima stvoren ipak nešto kasnije: A. Chastel, n. dj., c. III/II, pag. 117—119.

¹⁶⁴ Vidi: G. Schiller, pag. 33 i d.; D. Deny, *The Anunciation in the Art. London 1971, pag. 21—24*, ukazuje na to kako je upravo sv. Augustin protumačio tu vezu naglašavajući istovjetni smisao *Gospe* kao *Božje zaručnice* i crkve kao božanskog kraljevstva. Drugi naslov crkve augustinaca u Ankoni, uostalom, bijaše *S. Maria del Popolo* koji se često javlja i u drugim gradovima na istorodnim svetištima, npr. u Rimu itd.

gve majke — ovdje nalik ozbiljnoj i požrtvovnoj udovici, koja ga je po legendi uputila *Svetom pismu*, dok knjigu kao dogovorenu oznaku govorničtva poput samog utemeljitelja reda uzdiže i lik *sv. Nikole Tolentinskog* smjernim pokretom u sučelnoj niši podan glavnog reljefa.¹⁶⁵ Tim je kipovima Dalmatinac zadao osnovni oblik, pa je jamačno previdio i njihovo pokrenuto povezivanje s odgovarajućim predmetima pomoću kojih svaki iskazuje svoju osobnost. Neovisno o tome koliko je u postavu držao na pameti rješenje franjevačkog portala, još je uspješnije proveo sjedinjavanje ovoga poničući mu idejnu ukupnost.¹⁶⁶ Zaokupljen prije svega glavnim reljefom kao da je svjesno istaknuo pravo osobnog umjetničkog doživljavanja upravo onih vrijednosti s kojima je *sv. Augustin* zadužio razvoj općih shvaćanja XV. stoljeća. Tako je na samome njegovom liku najiskrenije iskazao onaj unutrašnji nemir kojim je prikazani svetac tumačio rađanje čovjekove misli, a njegovu obuzetost iskustvom događanja ljudskog života postavljenog prvi put u vremenu,¹⁶⁷ prenio je smionim oprostovanjem svojeg plastičnog djela. Time je ujedno udovoljio osnovnom prohtjevu narudžbe, tj. nastojanju samostanaca da učenja svojeg drevnog poglavara prenesu u gradsku svakodnevicu, iznesu svima na vidjelo, te izazovu strahopoštovanje i divljenje, što ih je kipareva predodžba zaista i mogla pobuđivati.

Zaključuje se, dakle, da je Juraj Matijev znalački vladao višestrukim ikonografskim predlošcima i vjerskim stremljenjima pokazujući svojim kiparskim ostvarenjima vrlo samostalan, gotovo samosvojni pristup prihvaćenim sadržajima. Reljef *sv. Augustina* to najbolje dokazuje, pa ga se ne smije gledati kao isključivo likovno postignuće lišeno primjene složenih vjerskih značenja. Ona su pak po srednjovjekovnim navadama uvedena s brojčanim odnosima već u sustavu cjelina gdje uokolo središnjeg prizora ili znamenja redovito stoje po četiri lika. Budući da su poznata uvjerenja o tom broju kao sveopćem znaku materijalnoga i duhovnoga svijeta (s pozivom na 4 elementa od kojih je fizički svijet sastavljen, odnosno na 4 evanđelja po kojima je vjerski uređen) razumljivo je da su oba reda u njemu predstavili svoje svete zastupnike a građani glavne krijeposti. Ali osim tih prenesenih tumačenja, iznsena su i neka izravniija, svima lakše shvatljiva predočenja. Primjerice tako začuđujuće pokrenuti šator koji natkriljuje rečeni prizor nije drugo nego oznaka nebeske kuće kao zakloništa hodočasnika kojima ankonitanska crkva nadohvat luke bijaše od davnine namijenjena. Šator sred njena proč-

lja ipak uokvirujući posvećenog naučitelja rastvara se udjelom dvaju *anđela* kao nosilaca božanskog nadahnuća, pa ima i uže svoje značenje. Posebno ga odaje *poprsje mladenačkog lika* nad gornjim čvorom kao utjelovljenje vjerske *Spoznaje* koja je i zalaganjem *sv. Augustina* imala odagnati sva zamračenja ljudskog duha, davši čovječanstvu svjetlo razgrnutog platna. U sličnoj postavi i velika *školjka* (na koju smo prethodno obratili pozornost), krupno klesana pod baldakinom s pročelja franjevačke crkve, potanje označuje molitveni dom, a nad reljefom sa svetim misliocem, kojemu se usred molitve desilo prikazano čudo, ukazuje njegovu udubljanje u vjeru potvrđenu *Kristovim* krštenjem — po predaji obavljenim upravo *školjkom* iz ruku *sv. Ivana Krstitelja*.¹⁶⁹ Prema tome, pojavi inih čimbenika ne samo figuralnog nego i naizgled dekorativnog upotpunjavanja opisanih spomenika, nužno je tražiti dublji smisao: prvenstveno iznaći onaj simbolični. Pri njegovu očitovanju nije nevažno prepoznavanje formalno antičkih posudbenica, jer to i Jurja stavlja u žarište humanističke kulture, koja se otpočetak napirala da obistini i ukaže sklad između nasljeđa prošlosti i kršćanskih uvjerenja. U vezi s time upadno je doslovno, ili barem podudarno ponavljanje određenih plastičnih rješenja unutar ostalih Dalmatinskih djela. Zamjećujući, naime, kako je on u jezgri dvaju crkvenih pročelja na ovaj ili onaj način razvio *golemu nišu* za smještaj glavnog prizora, nije se na odmet prisjetiti kako je sličnu ustrojbu proveo desetak godina ranije na dva grobna spomenika u Splitu.¹⁷⁰ Doduše, zastori nad sarkofazima *sv. Staša* i *bl. Arnira* bijahu tako reći propisani toj vrsti i uvriježeni na mnogim starijim istorodnim ostvarenjima. Ali su oni, kao i veći nadvoji u Ankoni pomogli da se izmjenom planova, te zasjenjivanjem i osvjetljivanjem glavnih likova stvori izražajniija oprostorenost pa i slikovitost skulpture unutar cjelokupne arhitekture.¹⁷¹ K tome se zapaža kako okviri odgovaraju značaju prizora: raskriljena plitka školjka tanahnim preljevima s unutarnjim stjecištem dopunja staloženost *Franjine* ljudske blagosti i čistoće, što su dovele do susreta s *Kristom*, a bujnija uznemirenost šatorskog platna — koje uzdržava rečeno poosobljenje nebeske i zemaljske *Spoznaje* — daje jačinu *Augustinova* suprotstavljanja krivovjerju radi traženja iste Istine. Podjednako uravnoteženi raspored likova Vrlina na arhitektonskim nosačima javnog i svjetovnog zdanja Lodže ukazuje na njihovu povijesnu postojanost i nužnost uzdržavanja u gradskom prostoru kojem streme svojim pogle-

¹⁶⁵ O značenju knjige i svitka: *Leksikon ikonografije, str. 332, 557.*

¹⁶⁶ Osim *sv. Monike* kao majke sveca naslovnika crkve i *sv. Nikole*, naročito čašćenog i zbog blizine rodnog mu *Tolentina* sa svetištem koje se naročito opremalo sredinom XV. stoljeća, *sv. Simeon* je poznat kao svećenik koji je primio *Augustina* u kršćansku zajednicu, a sam blaženi *Augustin* *Trionfi* bijaše iz Ankone. Njihovo okupljanje, dakle, može se shvatiti i kao povezivanje pokrajinske povijesti s općom povijesti kršćanstva, posebno reda samostanaca kojima crkva pripada.

¹⁶⁷ O tome potanje: B. Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka. Beograd 1972, str. 40—54.*

¹⁶⁸ O *anđelima* i personifikaciji *Objave* vidi nav. *priručnike ikonografije*. Ako je točna tvrdnja D. Freya, *str. 98*, da antikizirajući mladi lik, kojemu naziremo rečeno značenje, pripada drugoj fazi portala, možemo pretpostaviti da je lik *Stvoritelja* krunio prvotni portal kao na drugim spomenicima onog doba u jadranskom prostoru. Vidi *bilj. 125.* i D. Frey, *fig. 78—79, not. 117—118.*

¹⁶⁹ Za takvo očitavanje plastičnog repertoara provjeri kod L. Bartoli, *n. dj. pag. 106, 124.*

¹⁷⁰ Usp: I. Fisković, *Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju. Dometi 1—3, 1984.*

¹⁷¹ O dinamičkom prožimanju Jurjeve arhitekture sa skulpturom unutar cjelovitih spomeničkih rješenja vidi također: C. Fisković, *Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel-Lukšiću. Poljički zbornik 3, 1981.*

dima dok smirenim stavom uzdržavaju svojoj simboličnoj ulozi primjerenu sredenost. U svemu se, dakle, ras-kri-va višeznačnost Jurjeva korištenja manje-više bjelodanih obrazaca i rješenja s ciljem postizanja sadržajnog i likovnog jedinstva koje krajnje ukazuje njegov vlastiti stil. Kako u ugovorima za izvedbe nije bilo riječi o sadržajnom programu, podrazumijeva se da ih je majstor do tančina razradio u dogovoru s usmenim izlaganjem naručilaca, te dokazao osobno prihvaćanje svjetovnih i vjerskih pobuda jednako kao i opće razumijevanje humanističkog duha onoga vremena. Tako je pak združenim uspjehom obavljeno osuvremenjivanje važnih građevina, premda je u početnoj nakani estetskog usavršavanja lica dviju crkava i tržišne kuće iz XIV. stoljeća, sve izgledalo kao namirivanje duga neposrednoj prošlosti.

Svekolikost Dalmatinčevog pristupa razradi pročelja lodže i dviju crkava u Ankoni tiješnje ga vezuje uz umjetničko iskustvo prve polovine XV. stoljeća unutar jadranskog podneblja. Tome upućuje i njegovo oslanjanje na neke u istom prostoru oblikovane spomenike. Pozornost je obraćena baštini Šibenika tj. portalima tamošnje katedrale sačinjenima zalaganjem starijih talijanskih majstora, ali i suvremenijem stvaralaštvu Venecije s kojom je Juraj Matijev održavao stalne dodire. Proizivajući i sam iz tog kulturnog središta on se nužno okretao užem krugu vodeće kamenarske radionice *obitelji Bon*, pokraj koje se — prema dosad nepoljuljanim mišljenjima — školovao u mladosti. Najreprezentativnije njihovo ostvarenje bijahu čuvena *Porta della Carta*, za izvedbu kojih je ugovor sklopljen 1438. godine, da bi se oko 1442. obavljali pretežni radovi idući ka skorom, još točno ne utvrđenom dovršenju.¹⁷² Namjerno mimoilazeći ovom prilikom pitanja koliko i kada li je naš umjetnik možda sudjelovao na tom pothvatu (o čemu se dosta pisalo), podvlačimo uočljivu sličnost tog spomenika s Jurjevim rješenjem pročelja *franjevačke crkve* u Ankoni. Iz neujednačene im namjene, veličine, smještaja itd. sriču se njihove brojne razlike, ali je bez dvoumljenja starije djelo dalo okosnicu za oblikovanje mlađega u slabije razvijenoj sredini. Ponajprije trodjelna podjela s ulazom u prvoj zoni a realističkom skulpturom u drugoj, te kitnjastim završecima podupire to uvjerenje. Istorodni su im postrani piloni priljubljeni uz zid s edikulama za četiri kipa, od dna do vrha oivičeni stubcima istog presjeka, te završeni fialama s rakovicama.¹⁷³ Ogledni značaj mletačkog portala utvrđuje poprečni vijenac dvosmjerno

povinutih listova, obrisi visećih lukova baldakina, nacrt dvostruko ovijenog luka u začelku i drugi jedva preobrazeni motivi bujnog raščlanjenja. S obzirom da je Juraj s tog uzornog ostvarenja cvijetne gotike preuzeo i neke obrasce za druga svoja djela, nema spora o njegovom po-vođenju za tamo utanačenim plastičnim rječnikom i likovnim ukusom. U nezavisniji se je položaj postavio pošto je usvojene inačice svrsishodno premještao unutar svojih zamisli pa ih i djelotvorno preradao po neposrednim stremljenjima osobnog domišljanja. Općenito je Juraj bio odveć samosvojan duh da bi ponavljao pojedine oblike s blizih mu predložaka bez osamostaljujućih preobrazbi. Upravo time utjecajno je zatvarao krug stilskog razvoja kamenarske radinosti jadranskog bazena na svojim putanjama između Venecije, Šibenika s drugim gradovima hrvatskog primorja i Ankone. Tako je, primjerice, likove puta s *Porta della Carta* prenio na ugaoni pilon apsida šibenske katedrale (na kojem se i potpisao), a načelno rješenje mrežasta prozorja nad rečenim ulazom *Palazza Ducale* prebacio na prvi kat *Loggie dei Mercanti*. A iz ugovora za *portal sv. Augustina*, sa spomenom rešetkaste ispune gornjeg prozora, slutimo da je i pritom držao na umu gotičke inačice. O svemu tome, dakle, pri-jeko je potrebito opširnije raspravljati kako bi se izbjegle bezrazložne težnje za nasilnim odvajanjem vrsnog stvaraoca od mletačkog umjetničkog žarišta.¹⁷⁴

Uspoređivanje Jurjeva djela na crkvi *S. Francesco alle Scale* s *Porta della Carta* vodi razlučivanju njihovih podudarnosti, ali i razlika. Gledajući prvonastali spomenik, naime, mogu se objasniti nedostaci ili prednosti drugoga. Tako postava od pozadine odvojenih likova klečećeg dužda i krilatog lava u Veneciji dopušta da se razabere početna zamisao središnjeg polja franjevačkog portala. Ono je bilo udubeno najvjerojatnije da primi neku punu skulpturu pred zatamnjenom pozadinom kao na mletačkim vratima, ali do toga nije došlo, već je neprikladno umetnut Pribislavljićev plitki reljef. S uvjerenjem u Jurjevo ponavljanje likovnog ustrojstva poznatijeg spomenika lakše se shvaća smisao i njegova konjanika u dubokom reljefu sred *Loggie dei Mercanti*, jer su oba nad ulazom postavljena uvriježena predodžena nosilaca društveno-političke moći, međusobno različita kao što bijaše drugačije uređenje tih zajednica. Donekle se tim putem očitava i uloga niše s oprostorenim prikazom sve-

¹⁷² Izvore za nastanak portala i literaturu o njegovoj znanstvenoj obradi donosi W. Wolters, *pag. 281—285*, iz čega se vidi da mišljenja o toj problematici nisu još usklađena provedena konačnom rješenju. Na srodnosti s Jurjevim djelom, uključujući i mogućnost da je unutar radionice Buon i on sam sudjelovao pri toj izvedbi ukazivali su A. Venturi, M. d'Elia, I. Chiapini de Sorio i drugi, povezujući ga i s dekorom *Andita Foscari* u produžetku *Porta della carta*: H. Folnesics, P. Marchini, E. Bassi, D. Kečkemet itd. To je pitanje ipak još posve otvoreno i, po mojem sudu, nijedan se prijedlog zasad ne učvršćuje iznad uopćenog stanovišta da je naš umjetnik s tim ostvarenjem bio u tiješnoj vezi po svojoj umjetničkoj naobrazbi i stilskom opredjeljenju.

¹⁷³ Nabrajajući srodnosti H. Folnesics, *pag. 81.*, priznaje da je Juraj »pošao dalje od svojeg uzora«; E. Arslan, *Gothic Architecture in Venice* — 1971. utvrđuje analitički tu vezu — da bi ispravno zamijetio podudarnost zajedničkog im rješenja s trijumfalnim okvirom središnjeg prozora južne fasade *Palazza Ducale* iz prvih desetljeća XV. st. djelom radionice Pier Paola dalle Massegne.

¹⁷⁴ Znanstvena bibliografija o našem majstoru obuhvaća preko 360 naslova: J. Soldo, *Bibliografija radova o Jurju Dalmatincu. Radovi centra JAZU u Zadru, 22—23/1976. str. 429—474.* koja također nije potpuna. U većini tih radnji brojni su stručnjaci po svojem znanju i rasuđivanju ukazivali na Jurjevu povezanost s Venecijom, pa je neusvojiva paušalna tvrdnja da su »jednostrane ocjene vezanosti Jurja Dalmatinca za Veneciju dovele do površnih i pogrešnih ocjena njegova djela«, R. Ivančević, *Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji 23, 1983, str. 241.*

na na crkvi S. Agostino. A na sva tri ostvarenja, kojima se otpočetak bavimo, proteže se istovjetno polaganje samostojećih kipova u posve srodno oblikovanim okvirima, s time što Dalmatinčevi likovi s *Loggie* također predstavljaju svjetovne *Vrline* znane nam s mletačkog portala.¹⁷⁵ Najzad, nije na odmet uočiti da se tamošnje ključne figure nad ulazom u palaču političke uprave približuju, barem po smislu ako ne izgledom, reljefu s Jurjevog portala ankonitanske crkve: na prvome se zemaljska ličnost dužda klanja nebeskom pokrovitelju svoje države, dosta slično kao što sv. Franjo prima Kristova znamenja usred pročelja svojeg svetišta. A ta vanjska strana goleme crkve oblikovana je u Dalmatinčevoj zamisli kao svojevrsni slavoluk, što su zapravo sama po sebi bila *Porta della Carta*. Veličina obredne građevine, njezin smještaj na uzdignutoj strmini — skopčani sa smionošću našeg umjetnika — svakako su podvukli znatnija odvajanja između uzoritog rješenja i njegove dorade u drugoj sredini. Dok su pak mletačka vrata odmjerena prema uskome prolazu kojeg zaklapaju poput prošupljene opne propuštajući protok prostora u hodnik koji se na njih ujednačeno nastavlja, veliki okvir ulaza u golemu crkvu morao je da podnese jačinu njezine mase. A u vrhu strmog stubišta nužno je trebalo sapeti izvanjsko stremljenje uvis kako ga je Juraj od dna uputio, te ojačati sve sastavke koji podnose sukobe zadanih gibanja. Zato je Juraj urođenim porivom arhitekta složio plastički znatno moćnije pilone i sve premostio prema naprijed isturenim baldakinom ostavivši otvorena samo vrata, a zasjenivši srednje polje udubeno u građevni blok. Uza sam okvir vrata nanizao je plastičke glave videne na okviru mletačkih kao sitne lavlje maske, no ovdje — shodno specifičnom sadržaju i majstorovoj kiparskoj izražajnosti — oblikovane u krupnijem mjerilu i ljudskom naličju sa životnijim ritmom. Utoliko je nadiđena tamošnja jednoličnost i puka ornamentalnost motiva, kao što je i ukupnoj cjelini dana tražena čvrstina, koliko u arhitektonskom slogu toliko u plastičkoj raščlambi. Kod sva tri ankonitanska spomenika, međutim, zadržano je početno ustrojstvo pročelja iz Mletaka. Nad lunetom portala obvezatno je postavljena programska tabla zdanja u najjačem plastičnom obliku, a sa strana su istim jezikom složena glavna oličenja društvenih ustanova i grupa koje su spomenik naručile. Tako je i socijalni motiv tekuće povijesti ušao u sadržajni splet ostvarenja davajući mu suvremeniju izražajnost.

Činjenica da je Juraj Matijev sredinom XV. stoljeća u Ankoni zamislio okvir *franjevačkog portala* — kao i onog *augustinskog* — poput *slavoluka*, osvjetljava njegovo umjetničko htijenje sa još jedne strane. Bez obzira

na to je li na pameti pritom imao brojne druge portale srednjovjekovnih crkava ili uistinu sama *Porta della Carta*, on se osvrnuo na postojeću baštinu. A to u ankonitanskoj sredini poprima drugačiji značaj, jer raskriva njegovu razmjernu nepripremljenost za nadolazeće prekrete ili čak ograničenu prijemljivost na umjetnička stremjenja kudikamo strože renesanse. Naime, u luci srednjotalijanskoga grada koji je primio našeg majstora povjerivši mu uljepšavanje otmjenih građevina, nalazi se jedan prvorazredni *antički spomenik*. To je odlično sačuvani *slavoluk cara Trajana* iz II. stoljeća naše ere, toliko već u žarištu pozornosti obrazovanih ljudi da je uz konjanika sa srednjovjekovnog grba doskora smatran drugim znamenom gradske zajednice.¹⁷⁶ A još je za života Jurja Dalmatinca taj oblik prenesen u dvojica *monumentalna vrata* pri spoju dograđenog i starog dijela općinske Vijećnice.¹⁷⁷ Nad prolazom kojim glavna ulica probija sklop palače, takav prijepis antičkog spomenika na dva pročelja označuje ulazak renesansnog sloga i ukusa u sredinu s otprije gajenom humanističkom kulturom. Juraj se na sve to — očitо nedovoljno saživljen s mjesnom predajom — nije obazirao, već se kao zreli majstor koristio od školovanja prihvaćenim spoznajama i osobnim iskustvom. Utoliko više njegova dovinuća i ostvarenja ostadoše određena u poznogotičkom svojem stilskom kontekstu kao ravnopravnom činiocu umjetnosti XV. stoljeća. Moglo bi se, doduše, povjerovati da su im ovdje takva ustrojstva zadali naručioци iz samostanskih redova, općenito poznatih prenosilaca srednjovjekovne graditeljske misli i gotičkog ukusa. No, dok se njihova svetišta baš u srednjoj Italiji od polovice XV. stoljeća bila poprišta promicanja modernijeg plastičkog oblikovanja toskanskog nadahnuća,¹⁷⁸ na ovima u Dalmatinčevoj obradi ne izbija na vidjelo niti jedan renesansni oblik zajamčeno antičkog porijekla.

¹⁷⁶ A. Bono, *Gli Stemmi della Citta di Ancona. Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria — III / II, 1961; L. Bernabei i L. Feretti*, dapače, pišu da lik konjanika predstavlja samog cara Trajana, kip koji zamišljahu nekoć na vrhu slavoluka, pa je utoliko zanimljivije da ga je njihov suvremenik J. Dalmatinac predstavio kao srednjovjekovnog viteza. *Usp. bilj. 156.*

¹⁷⁷ Podaci o nastanku tog spomenika nisu posve usaglašeni, ali prevladava tumačenje da je palača, počevši se preoblikovati od 1447. godine, dobila 1470. prvi slavoluk u izvedbi Pietra i Mattea di Anton-Giacomo, a drugi po nacrtu F. di Giorgio 1484. godine u izvedbi nama već poznatog Ivana iz Milana. Vidi o tome: A. S. Weller, *Francesco di Giorgio, 1963*. Osobno pak držim da se ti slavoluci ne povode za rimskim u Ankoni, kako se obično piše, nego za Albertijevim ponavljanjem Augustova luka u Riminiju na *Tempio Malatestiano*.

¹⁷⁸ Npr. portali dominikanskih svetišta u Urbinu — 1449. i Recanatu — oko 1450. posebno gradnje: crkva sv. Nikole u Tolentinu — posredovanjem Nannija di Bartola (koji za nju skulpture izrađuje u Veneciji 1432—35. god.), ili još poznatija sv. Franje u Riminiju — posredovanjem samog L. B. Albertija, doduše u drugačijim okolnostima. Valja pak naglasiti da su tamo uzalud tražili tragove J. Dalmatinca, oslanjajući se na podatke o njegovom okretanju tim građovima. Posebno je *D. Frey* pripisao čitav portal prve crkve našem umjetniku (*str. 100*), ali je to odavno otklonjeno, isto kao i novija pretpostavka *P. Zampettija* o glavnom kipu sveca naslovnika crkve na njegovoj raci.

¹⁷⁵ Budući da su tamo raspoređene *Temperantia, Fortitudo, Prudentia i Charitas* (prema natpisima), moglo bi se reći da je program napredniji, jer se — adekvatan čitavom spomeniku — priklanja više svjetovnim znamenjima. Pa ipak, Juraj u liku *Milosrđa* koji onda sadržavaše najbolja svojstva Dobre vlade, unosi ženski akt koji Venecija onda još ne poznavalaše (Riccijeva *Eva* je mlada nekoliko desetljeća, a kao jedini mogući uzor spominje se kip J. della Quercia u Sieni iz drugog desetljeća XV. st.), dok je antikizirajuća nošnja ostala gotovo zajednička. *Usp. P. d'Ancona, La rappresentazioni allegoriche nel Trecento nel Rinascimento.*

A naš je majstor, kao pravi izdanak mletačkih predaja isprva na Lodži samouvjerenih nosilaca novogradskih svjetonazora, sam predložio porijekla s jakim podsjećanjima na cvjetnogotičku modu. Nje se pridržavao u tolikoj mjeri da je, uporno ustrajući na isticanju kromatskih vrijednosti arhitektonske vanjštine, prihvatio i dvobojnost klesane građe. Po sigurnim navodima doznajemo da je okvir portala franjevačke crkve uredio umetanjem rumenog mramora,¹⁷⁹ što je prethodno proveo i na vanjskom ovojju apside šibenske katedrale uvlačeći ploče rapske breče u okvire od bijelog bračkog kamena. Takvim je sustavom pojačao svjetlosjenski dojam cjelokupnog sustava, ali mu je uzdržao svojstvenu čvrstinu s obzirom na to da su na *Porta della Carta* iz crvenkastog mramora klesani svi poligonalni stupci i tanki poprečni vijenci, tj. bitni činioci osnovne ispućene mreže. I tamošnja je skulptura tragom istog dekorativnog osjećanja bila još raznobojno oslikana,¹⁸⁰ što Juraj — koliko zasad znademo — nije nigdje običavao. Iznimno je reljef konjanika na Trgovačkoj lodži izvorno bio prekriven zlatnom bojom,¹⁸¹ ali se to mora zahvaliti heraldičkom značenju skulpture, koja je svojim metaličnim zvukom još više utjecala na svjetlosnu razigranost prozračne cjeline.

Čini se pak da je Juraj Matijev ne samo izborom oblika i primjenom određenih likovnih metoda nego i načinom građenja plaštava ankonitanskih zgrada ostao odan svojem umjetničkom zavičaju. Premda su mu se zadaci isključivo odnosili na dizanje prednjih oplata već podignutim građevinama, on je oblikovanje pročelnih stijenki provodio sa zamjernom kamenarskom vještinom. Izuzetno je spretno slagao te opne koje bivaju prozračne kao na Lodži, ali i onda kad su čvrsto sjedinjene kao na crkvi sv. Franje, sazidane su gotovo poput kulisa neovisnih o unutarnjem prostoru koji ničim ne odaju. Cjelokupnom obradom teže površinskoj slikovitosti poglavito dvodimenzionalne raščlambe, jer je riječ o prividnim oblogama s klesanim sastavcima koji rijetko poniru u zid građevine na koje se oslanjaju. Takva je i inače bila narav znatnog dijela izvanjskog oplemenjivanja djela ondašnjeg talijanskog graditeljstva,¹⁸² možda ponajviše u Veneciji zbog posebnih njezinih uvjeta. Većina je građevina, naime, podizana u opeki kao lakšoj, ali i jeftinijoj osnovnoj građi, te površinski obložena kamenom više-manje razvijene reljefnosti. Stoga valja dobro ispitati nije li Jurjev samosvojni sustav šibenskih gradnji i slog zidanja s velikim kamenim pločama od kojih je iznimno stvaran zid po čitavoj svojoj debljini, posljedica baš takvog iskustva. Došavši iz Venecije, prokušani gra-

ditelj bio je suočen s domaćim prilikama zemlje u kojoj je kamen oduvijek bio glavno sredstvo arhitektonskog stvaranja, pa je sasvim u skladu sa svojim istraživačkim pregnućima pod tim uvjetima već u Šibeniku razvio nekoliko metoda građenja građevina i sklapanja njihovih zidova.¹⁸³ Prenijevši dijelomično te spoznaje i u Ankonu, najprije je sačinio skeletno zdanje pročelja *Trgovačke lodže* gotovo posve ili u načelu samostojno. Sa svojim zasebnim nosačima, lučnim ili mrežastim nadvojima, te poprečnim sponama u postupnom rasterećivanju od dna prema vrhu, ono je u konstrukcijskom smislu zapravo neovisno o zgradi pred kojom je postavljeno. Na *franjevačkoj crkvi*, naprotiv, ne samo visina nego i raspored mase okvira vrata pretpostavlja neposrednije vezivanje uz prethodno ozidanu pročelnu stijenku građevine. To doslovno usađivanje reljefne kamene obloge u zide od opeka bijaše nužno i na crkvi sv. *Augustina*, gdje o tome govori i jačina usjeka samog ulaza znatno izraženija negoli na prvoj crkvi. A na jednoj i drugoj on iz čisto statičkih razloga nije smio ništa rušiti, te prilagodbe zatečenome stanju još jednom svjedoče o njegovoj graditeljskoj vještini i tehničkom znanju. Oni su na obje crkve s obzirom na određenost samo središnjeg dijela pročelja uz potpuno zanemarivanje postranih, svedeni na srednjovjekovno iskustvo. Potičući pak dublje izučavanje tehnologije Jurjevog sastavljanja tih, a i ostalih spomenika, držimo na umu da tehnika građenja načelno ne bi trebala biti odsudan pokazatelj majstorovih stilskih posezanja, pa ih radije sagledavamo u višestrukoj uvjetovanosti nastajanja. Time se, naravno, Dalmatincu ne odriče neosporna upućenost u mnoge napredne tajne ondašnjeg graditeljskog umijeća, dobrim dijelom zasnovanog na znanstvenim domašajima. Predočuje je i letimičan uvid u skladnu razmjernost sva tri ostvarenja do čim je na prvi pogled jasno da su pojedinačno sročeni u strogo sračunatom, a međusobno drugačijem geometrijskom slogu. No, i to se odlaže za detaljnije pripremljeni razgovor o djelu našeg majstora do kojeg se mora raspolagati s više provjerenih uputa o mjernim sustavima arhitekture XV. stoljeća, pogotovu o stvarnim mogućnostima razdvajanja starijih i novih na tome izvjesno zasnovanih stilskih načela.¹⁸⁴

¹⁷⁹ M. Buglioni, pag. 12 — piše: »anche ornate di buoni marmi colorati, quali dal basso per la loro antichità non più si ravvisano«; P. Gianuzzi, pag. 453 — i u dokumentima o dopunama na portalu augustinaca spominje se umetanje raznobojnog mramora, što — čini se — nije obavljeno.

¹⁸⁰ Vidi: S. Romano, *The Restoration of the Porta della Carta* — 1979.

¹⁸¹ O tome izvještava L. Feretti, c. 203: »vi pose un bel taglio d'un Cavallo con uomo armato sopra e dorato, il quale è insegna et arme della Citta d'Ancona«.

¹⁸² Usp. J. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien* — 1926.

¹⁸³ O tome je na *Simpoziju* o J. Dalmatincu u Šibeniku 1975. god. podnio zapaženi referat kolega *Josip Stošić*.

¹⁸⁴ Povodom onedavno ponovo oživjelih nastojanja da se Jurjevo stvaralaštvo prikaže u svjetlu renesansnih iskustava najčišće toskanskog porijekla, valja držati na umu da primjena geometrijskih oblika kvadrata i kruga nije baš nužno vezana uz projektantske sustave isključivo novog stila XV. stoljeća. Osim što ih mjestimice — kao u krstionici šibenske katedrale — određuje ranija stoljetna praksa oblikovanja zdanja određenih sadržaja uspostavljajući arhitektonsku tipologiju mimo vladajućeg stila, pogotovu se kvadrat ne može smatrati osnovnim projektantskim oblikom renesanse — na temelju čega se druga, navodno Jurjeva djela proglašavaju pripadajućim tom slogu — jer i u našoj umjetnosti postoje dokazi o širokoj njegovoj uporabi tijekom srednjeg vijeka, osobito gotičkog razdoblja XIII—XIV. stoljeća.

Kolikogod ostvarenja Jurja Matijeva u Ankoni čine zasebno poglavlje njegova umjetničkog potvrđivanja, toliko su neodvojiva od ukupnog mu pregalaštva razvijenog u Dalmaciji. Na to ukazuju likovne podudarnosti navedenih spomenika s obje strane jadranskog mora — zapravo opsežnije negoli smo dospjeli izreći, ali i sama povijest nastajanja onih prekomorskih. Majstorova ostavština u tuđem gradu, dakle, nije doli proizvedetak njegova rada na rodnome tlu, to značajnija jer se uklapa u cjelovitost kulturnih gibanja i umjetničkog razvoja uokrug Jadrana. Sam je umjetnik podgrađivao takva stanja načinom svojeg poslovanja i vidovima djelatnog okretanja k Apeninskom poluotoku. Budući da su njegove životne veze s Venecijom bile rastegnute (zasad u spomeničkoj baštini tek slobodno naslućene), zadržavamo se na onima pruženim k Ankoni početkom druge polovice kvatrocenata. One nesumnjivo bijahu i punije, jer dokazuju da je Zadranin tamo nastupao poput iskusnog djelatnika stekavši neovisni ugled najzaposlenijeg stranog umjetnika u papinskome gradu. Stvorivši tri do danas najizrazitija spomenika iz vremena sveopće preobrazbe lica talijanskih gradova, on je doslovno opečatio lik ovoga pokrajinskoga. Iako je nadišao zanatske razine kamenarske radinosti zasjenivši mjesne — dosta slabe stvaralačke snage, a i brojne našijence koji stoljećima dolazahu u otvoreno primorsko raskrižje putova,¹⁸⁵ saobraćao je mahom s društvenim tijelima kako mu to jedino bijaše i omogućeno u maloopćinskoj zajednici. U okviru toga bio je razmjerno vrlo dobro primljen, dočim su mu povjerali značajne zadatke, ali to nije bitno utjecalo na njegov društveni položaj: u izvorima je stalno nazivan običnim »lapicidom«, koji bijaše nadalasve izložen prohtjevima naručilaca u zakonitosti odvijanja tamo još zastarjelog tržišnog sustava ponude i potražnje za umjetničkim djelima. Tek sa svojim natprosječnim graditeljskim sposobnostima i kiparskom vještinom izradio je određenu ekonomsku moć, te je kupio i kuću bez jasno izražene želje da se nastani u talijanskome gradu, gdje je — vjerojatno na temelju posebnih zasluga — na posljetku postao punopravni građanin. Ali svoju povezanost sa stranom sredinom nije produbio dodirima s mjesnim majstorima, niti je primao učenike, kao što je to obvezatno činio posvuda u domovini. Svoje je boravke, međutim, ispunjavao ne samo zalaganjem na prihvaćenim umjetničkim pothvatima, nego i vođenjem trgovine u prometnoj luci, te istupanjem pred sudbenim tijelima u raznim sporovima.¹⁸⁶ Na sebi svojstven način, dakle, sudjelovao je

u svakodnevici građanskog društva da bi se naglo povukao ne dovršivši posljednje započeto djelo (što nam možda otkriva da u Ankoni nije našao ono što je tražio, niti postigao ono što je htio).¹⁸⁷ Podaci o svemu tome uglavnom su suglasni općim saznanjima o nemirnom životu napregnutog djelatnika, pa u prvom planu ostaje činjenica da je on u danom razdoblju prema Ankoni bio prebacio težište svojeg stvaralaštva. Dometi i prohtjevi te maloopćinske zajednice bijahu pak suglasni njegovima, i to ocrtava Jurja kao poštenog pripadnika jednog već pomalo starog pokoljenja koji tek nadarenošću uspijeva da gdjekad probije ograničenja svojih navada.

Oko 1450. godine Juraj Matijev u strani grad nije došao kao skromni umjetnik — namjernik, nego kao samosvjesni graditeljski poduzetnik i promućurni arhitekt koji široko sagledava sve mogućnosti rada, traži i iznalaži prilike svojeg zaposlenja. U takvome svjetlu, naime, može se proniknuti već i njegova povezanost s Dionizijem Benincasom, kojemu je — po svemu sudeći — prvo pružio svoje usluge oko gradnje privatne palače. Budući da na njoj nije raspoznat Jurjev vlastoručni trag, pretpostavljamo da se koristio uglavnom savjetom, u okviru čega je sebi bliskim kamenarima povjerio izradu klesanih dijelova za zapadno pročelje. No, to je bila odskočena daska za dalji njegov istup, ubrzo pod sagledivim okolnostima prebačen na javne zahvate. Ljetopisci su jasno zabilježili da se, »kako zbog ličnog ugleda, tako i želje za dobitkom«, ponudio za gradnju pročelja Trgovacke lođe istovremeno s portalom franjevačke crkve, koji je — po uočenoj zakonitosti da »u graditeljstvu jedina stvar izaziva drugu« — potaknuo narudžbu portala augustinske crkve.¹⁸⁸ A na njima Juraj otpočeka upošljava pomoćne klesarske redove iz Dalmacije, doslovno upreže znatne radne pogone kojima je raspolagao u domovini, pa na uhodanim kolosijecima zatvara krug svojih utjecaja bez pravih odjeka u umjetnosti susjedne obale. Iz unajmljenih izvorišta vrsnog kamena (odakle je opskrbljivao dizanje šibenske katedrale) vadio je svu gradnju i za prekomorska gradilišta od kojih jedno obuhvaća čitav urbanistički zahvat uređenja velikog stubišta. Pri tome osobno nadzire sve pripreme radove vršene u stolnom Šibeniku, prati prijenos blokova iz bračkih uvala do daleke gradske luke, pruža upute za njihovu doradu podno rastuće katedrale, te svojom lađom daje pre-

¹⁸⁵ Vidi: A. Lume, *Presenze slave in Ancona secondo la documentazione notarile 1391—1499. Quadreni storici delle Marche 13*, 1970. On navodi da u 6—7 desetljeću kvatrocenata u gradu boravi više od 200 Slavena i Albanaca iz sučelnih prijadranskih krajeva dosta različitih zanimanja, srednjeg ili višeg imovinskog stanja od kojeg se rijetko uzdižu do višeg društvenog položaja. Primjera radi navedimo još da su u nedalekom Fabriano pri gradnji ranorenesansne *Ospedale di S. Maria di Gesu* od 1456. god. zabilježena jedanaestorica naših majstora: 5 iz Zadra, 3 iz Šibenika, te po 1 iz Dubrovnika, Zagreba i Bosne, nav. časopis: E. Bassi, *bilj.* 2.

¹⁸⁶ P. Gianuzzi, *dok.* 3, 5, 7, 11, 12, 16 i 17: 1458—1469. To nastavlja i Jurjev sin Pavao — 20: 1487. god. *Dok.* 15, u toj seriji smatra se jedinim ortografskim zapisom našeg umjetnika.

¹⁸⁷ G. Marchini, *L'arte: Marche — ed. Electa 1965. pag. 195* — sugerira da je naš majstor »elettamente operando in una sdegnosa solitudine che forse tradisce un dramma personale«. Iako ima i drugih povoda da se nazre izvjesna križa umjetnikova stvaralaštva od 1450-ih godina, napominjem da je jedan od motiva njegovih putovanja mogao biti i u traženju adekvatnih priznanja graditeljevih umijeća i znanja, što se ostvarilo tek u Dubrovniku s dodjelom naslova »ingegneriaria«.

¹⁸⁸ Usp: C. Fisković, *Juraj Dalmatinac, 1963, 1982*; Činjenica da je Juraj svega mjesec dana nakon sklapanja ugovora za gradnju Lođe, po novom ugovoru uputio radove na franjevačkoj crkvi, a sve to dok je vodio najveću gradnju u Šibeniku, svjedoči da se on više kao građevinski poduzetnik negoli samostalni graditelj pouzdao u jaku skupinu svojih pomoćnika. A radi potaknutog odmjerenja njegovih graditeljskih i kiparskih sklonosti, upravo se u tim uvjetima može pretpostaviti da je s punom sviješću kiparska sva izvršenja kanio ostaviti za sebe samoga.

voziti gotove izradevine na drugu stranu mora,¹⁸⁹ kamo odlazi u iznajmljenu kuću i rukovodi dizanjem zdanja. Već u slavenskoj svojoj postojbini izabire klesarske izvršioce svih zahvata, a one iskusnije vodi sa sobom ili ih šalje da ga zamijene u dnevnim poslovima prepuštajući im osjetljive izvedbe. Po pismenim ugovorima, međutim, zadržava pretežnu odgovornost, jer kako se veli godine 1451: »*Sva gradnja ide na njegov trošak i rizik*«, ili 1460.: »*snoseći sve troškove*«. ¹⁹⁰ Znademo pak da je on (inače se privatno baveći i čistom trgovinom) u te troškove obračunavao i nabavku kamena koji je doslovno preprodavao, a da je od primljenih iznosa prema osobnoj procjeni odvajao dnevnicu za pomoćnike i namirivao dogovorenu plaću suradnicima, naravno, zadržavajući glavninu novca za sebe. Očito je, dakle, jedan od razloga njegova djelovanja u Italiji bila i puka potraga za zaradom, jer nije putovao iz golih umjetničkih pobuda ili isključivih prestižnih težnji, a vjerojatno ga nitko nije dalje ni zvao nego se sam okretao — kako bjelodano govore podaci u vezi s Riminijem i Ravenom — poglavito za svojim kamenarskim poslovanjem.

Prema tome, Jurja Matijeva se u Ankoni također gleda na čelu kamenarskog pogona koji je uspostavio u srednjoj Dalmaciji od 1441. godine, i u okviru njegove klesarske radionice bez koje nije nikada radio, iako joj je često mijenjao poredak.¹⁹¹ U dokaz tome valja primijetiti kako je vjerojatno ugovorno prinuđivanje augustinaca »*da ta vrata izradi vlastitom rukom*« djelomično prouzročilo njihovo nedovršene. Ujedno se može spoznati da ni franjevci ne bijahu prije zadovoljni uključivanjem znatnih pomoćnih snaga na djelu koje mu povjeriše, pa je i to možda potaklo kasnije otegnute sporove i nagađanja oko unaprijed dogovorene isplate. Udio suradnika na svim ostvarenjima dokazan je inače izvornim zapisima i izgledom cjelina na kojima se jasno luči koliko je on sam radio, a što su izvodili drugi majstori po njegovim uputama i izravnom nadzoru. Ali sve to nipošto ne umanjuje stvaralački, pa ni umjetnički značaj velikog umjetnika, koji je posvuda nastupao u svojstvu protomajstora, iako je taj naslov nosio samo u Šibeniku. Upravljanje radionicama, korištenje suradnika i pomoćnika s držanjem učenika pri raznim pothvatima bijaše onda svojstveno i najvećim umjetnicima,¹⁹² a tome uz trajno pre-

nošenje iskustava — dakako — treba zahvaliti i uspješniji razvoj stila, rastiranje stvaralačkih metoda i oblikovnih načela. Samoga Jurja Dalmatinca to još čvršće stavlja u vrh graditeljsko-kiparske misli i prakse XV. stoljeća na Jadranu. No, na tome čitava stvar i staje, budući da se on nije uspio odraziti u drugim talijanskim sredinama kamo je ipak zalazio. Očigledno su se već duboko mijenjali uvjeti i okolnosti stvaranja i naručivanja umjetničkih djela, pa se on nije više lako snalazio, ili ga naprosto zbog okorjelog stila nisu ni prihvaćali. Posebno je pak važno da se pri svojem okretanju drugoj obali nije oslonio na tamošnje kamenare, nego je poveo sa sobom one provjerene iz slavenskih krajeva,¹⁹³ proširujući ugled naših obrtničkih naraštaja u stranome svijetu. I dovozom građe s balkanskog priobalja on je pridonio trajnom međuovisnom sjedinjavanju života ovog dijela Sredozemlja. Sa svim tim Zadraniin je potvrdio i svoj ugled dostojnog upravljača djelatnostima, a bez majstora združenih na svim pothvatima ne bi bio uspio ni dospio ostvariti zamašno djelo koje nam je ostavio. Istovremeno dok je trijezno vodio svoje gospodarske poslove,¹⁹⁴ promućurno upravljao čitavim poduzećem i samoprijegorno rukovodio gradilištima, osobno je stvarao značajke arhitektonske projekte, te pomno oblikovao kipeve i reljefe. U stalnom prožimanju potonjih svojih umjetničkih pregnuća, izgradio je vlastiti likovni izraz dokazavši se ne samo kao samostalni pregalac nego i kao samosvojni stvaraoc. Koliko i kako je to odgovaralo općem usponu zemlje u koju je poduzetno zakoraknuo, ali nije uspio da se nametne pravim vodiocima društvenog i kulturnog napretka izvan komunalnog uređenja, govori opseg i vid njegovih osvjeđenja pa i sudbina umjetnika koji se s praga renesansnih obzorja vraća starim zadacima i svojim sredinama.

S obzirom na očiglednu složenost djelovanja i ostvarenja Jurja Matijeva u Ankoni, tri opisana spomenika bitno potpomažu spoznavanju njegove umjetničke ličnosti. Ona se ogleda prije svega u osebnjome stapanju graditeljskog osmišljavanja i kiparskog oblikovanja, koji na svakome imaju ravnopravno značenje jer i u majstorovom stvaralaštvu bijahu međusobno uvjetovani. A s takvim obilježjima on se ne odvajao od običaja vladajućih na tlu mletačkog mu školovanja tijekom prve polovice XV. stoljeća. Njegov osobni doseg na planu djelotvornog prožimanja arhitekture sa skulpturom — poimence onom bogato zastupljenom figuralnom — dokazuje pak da je čak jače od mogućih učitelja i uzora posegnuo životvornoj ustrojbi ostvarenih cjelina po jasnim navadama humanističkog doba. Iako geometrijskom poretku nije dao posebnu prednost prema kromatskoj prezasićenosti svjetlosjenskim učincima (pa se tako nije dovinuo određenja

¹⁸⁹ U Ankoni se o tome više doznaje pošto su mu augustinci po ugovoru imali osigurati »*omnem quantitatem ferramentum pro pontibus et pro discardando lapides*«... »*et etiam dare plattas suis sumptibus pro desbarcando lapides dicte porte*«: P. Gianuzzi, pag. 453. Slično doznajemo i iz spora s franjevcima koji mu bijahu dužni osigurati pomoćna tehnička sredstva, dok iz šibenskih dokumenata vidimo da je Juraj s Braća preko Šibenika u Ankonu otpremao neobrađene kamene blokove ili polugotove klesarije: D. Frey, Nr. 101, 102 i d.

¹⁹⁰ P. Gianuzzi, pag. 414: »*a tucta sua spese, rescio et fortuna de lavoratura conductura*«, odnosno — pag. 432 — »*facere omnibus expensis et maisterio ipsius mag. Georgij*«.

¹⁹¹ Brojnošću pomoćnika okupljenih pri šibenskoj radionici i u njoj odgojenih učenika Juraj je daleko nadišao sve dotadašnje i kasnije majstore čitave dalmatinske umjetničke prošlosti.

¹⁹² Vidi: E. Camesasca, *Artisti in Bottega — 1966*; S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie — 1980*. itd.

¹⁹³ Ranije sam upozorio da je tome slično Juraj i u Šibeniku, došavši iz Venecije, ne samo doveo sa sobom neke majstore nego je ponajprije i stupio u dodir mahom s onima koji mu po mjestu školovanja i radnom iskustvu bijahu najbliži u stilskim shvaćanjima i likovnom izražavanju. I. Fisković, str. 117—120.

¹⁹⁴ Vidi: isto, bilj. 130, 141.

renesansnog sloga), usredotočio se na razlaganje razmjera dijelova. Dapače, o tome je otpočetak vodio brigu sa zamjernom točnošću obračavajući pažnju metričkim odnosima u cjelokupnom odmjeravanju svojih pročelja. Međutim, gusti njihovi dekorativni čimbenici daleko nadilaze svrsishodnost svojeg broja i rasporeda, isto kao što prenapregnuta reljefnost preplavljuje površinu i silovito optače strukturu zida. Podvlačeći pak primarnu onu domišljenost Jurjevih djela (što bez točnih nacрта nismo ni u prilici potanje izučiti) upozoravamo da su mu kao priznatome graditelju mogla biti dostupna ne samo istraživanje padovanskog humanističkog kruga, nego i njihova utanačena načela o primjeni matematičkih metoda i brojnih sustava u umjetničkom stvaralaštvu — po čemu je tamošnja škola prednjačila.¹⁹⁵ Dade se utvrditi kako uži prostor njegovih umjetničkih dozrijevanja nije bila samo sušta domovina okorjelih gotičkih kamenorezaca, od kojih je Dalmatinac neosporno pobrao ljubav za kićenost. Stoga naglašavamo da se Juraj odgojio u jednom izuzetno bujnom dobu života starog kulturnog žarišta oplođivanom prolaskom arhitekata, kipara i slikara iz drugih krajeva Italije.¹⁹⁶ I ako nije prihvatio uznapredovaliji rječnik ni sustav oblika toskanske rensanse u najjačoj mjeri zadojenoj antičkom baštinom, kao stvaralac opsežno motreći mnoga zbivanja oko sebe nije zanemario duhovna stremljenja i temeljne svjetonazore svojeg vremena. U tom svjetlu i njegovi kipovi poprimeše vjerodostojnost predstavljajući noseći ujedno trezvenost sredstava svojeg idejnog i likovnog predočavanja. Nije stoga ni važno da su manje ponijeli od predaja antičkog kiparstva (koje i nije jedini obrazac za odmjeravanje vrsnoće ondašnje umjetnosti) negoli od dotadašnjeg rasta mletačke kiparske škole mahom obuzete gotičkom stilizacijom. A na tim su dometima oni ostali određeni također po svojem redovito dekorativnom ili simboličnom značenju unutar čvrste ustrojbe arhitektonskih cjelina.

Povodom opće procjene umijeća Jurja Matijeva, potrebno je uvidjeti kako on ne bijaše kipar koji modelira ljudske likove postupnom izgradnjom njihovih tijela, nego im doslovno iz kamena kleše stvarne oblike. U isključivo kamenoobrađivačkom postupku ne mogavši prstima opisivati svoje osjećanje forme, bijaše ograničen na oživljavanje volumena ostrim potezima dlijeta, tj. odbijanjem svega suvišnoga izvana prema jezgri dohvaćenog komada. Na nizu reljefnih glava u Šibeniku i Anconi pred strogo određenim obujmom kamenih greda u sastavu zidnog vijenca ili okvira vratiju, dokazao je to značajno odsijecanje površine uistinu bez greške, davši svakome licu (a načinio ih je stotinjak!) zaseban izražaj. Raznolikost je postigao preciznim dotjerivanjem koje ne ide opisnim putem, već izravnim ovladavanjem čvrste

tvari i njenim oživljavanjem u prostoru po prirodnim oblicima. Međutim se u oba grada ponavlja njihova postava u međusobno okrenutim parovima što jača pripadnost tih motiva samoj arhitekturi. Unutar njenog reda oni nemaju zasebnih svojih nekih okvira, već se gotovo istovjetno (u izmjenično dvočlanom ritmu) ređaju zadržavajući dekorativni, gotovo neklasični smisao. Klesarskim zaglađivanjem površine svaka je glava dobila ozbiljnu, nikad razigranu živost s upečatljivim opredmećivanjem fizionomijskih pojedinosti. Tu se Juraj iskazao kao radoznao, ali i suvereni istraživač ne samo plastičkog stvaranja nego i promjenljivosti ljudske čudi, a tek množina glava koje ni u nakani ne predstavljahu određene ličnosti,¹⁹⁷ dovela je do ponavljanja prepoznatljivih crta. Bitniji je ipak ostao osjećaj za sumarnost forme i škrtnost izričaja svedenih na ogoljenu plastičku stvarnost tražene predodžbe iz koje rijetko izbija idealističko uljepšavanje; češće pak i grubo pojunačivanje sasvim u dosluhu sa traženom karakterizacijom lica. Takva preobrazba jedne početno ornamentalne zamisli (jer je sitnim ljudskim glavama obilovala dotadašnja plastika spomeničkih zdanja oko kojih se Juraj kretao), oda je njegov osobeni pristup uvriježenim zadacima i iskorištenim predlošcima na razini ondašnje ljudske osjećajnosti i misli.

Kod samostojnih, čitavih likova obznanio je istu tu humanističku nadahnutost, ali na drugačiji način uvažavajući umjetničko iskustvo svojeg doba koje poznavše iz dosta ograničenog prostora. Utoliko je i kipove o kojima je riječ uložio u stiješnjene okvire kakve s nizom raščlanjenih stavaka nalazimo u dotadašnjoj baštini Venecije i Dalmacije. A vidove njihova predočavanja, pri kojem temeljna monumentalnost potire slikovitost, opet opravdava odsustvo idealizacije, te stapanje tjelesne uvjerljivosti s pretežno simboličnim pokretima koji im — zahvaljujući snažnoj izrazitosti ovog rođenog kipara — ne suzbijaju životvornost. Ipak je u njima teško raspoznati traženje ljudskih vrijednosti, izlučiti ih od božanskih, jer mahom podliježu pukoj svojoj svrsi vjerskih znamenja. Utoliko oni jedva odavaju pomak od gotičkih dometa, ali nipošto ne posve posjeduju antičku staturnost koju su prvaci novodobnog kiparstva Italije znalu uliti u svoje radove. Tragom takvog osvrtnja na ustaljena stilska iskustva svi nabrojani kipovi Jurja Matijeva imaju osmerokutne baze, što u skladu s rečenom tehničkom obradom oda je da su stvoreni iz nevelikih osmerostranih blokova. Oni su, dakle, poput sveukupne njegove arhitekture otpočetak imali bridnu osvojenost i pri-

¹⁹⁵ Vidi: E. Garin, *Cultura filosofica toscana e veneta*, i druge radnje u Zborniku: *UMANESIMO EUROPEO E UMANESIMO VENEZIANO* — 1963.

¹⁹⁶ Poznato je, naime, da su u prvoj polovici stoljeća — presudnoj za umjetnički profil našeg umjetnika — samo iz Toskane boravili i radili u Veneciji umjetnici: Masolino, L. B. Alberti, L. Ghiberti, P. Uccello, N. i P. Lamberti, Nanni di Bartolo, A. del Castagno, Donatello, M. Michelozzo, F. Lippi i drugi. U skladu s time već je D. Frey — str. 113. — podvukao da je »preuzimanje modernih firentinskih tekovina karakteristično za mletačku plastiku XV. st.«

¹⁹⁷ U Zborniku sa *Simpozija* o Jurju Dalmatincu već sam naglasio kako se niz šibenskih glava bez razjašnjenog ikonografskog programa ne mogu nego vezati uz duh kasnogo-tičkog enciklopedizma. Nedavno uspješno pruženi dokaz od strane I. Petriciolia da jedna od Jurjevih glava predstavlja lik bizantskog cara *Paleologa* koji je nakon dolaska u Italiju bio portretiran na nekoliko načina i na nekoliko mjesta. Vidi: G. F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini. 1930. pag. 7 i d.* — dokazuje samo kako je Juraj iz više izvora, pa i neposredne likovne baštine svojeg doba, crpio nadahnuća za svoja ostvarenja. To se čak može uzeti kao još jedna potvrda o dekorativnom smislu rečenog vijenca s glavama koje, dakle, i nisu nastale isključivo motrenjem ljudi oko sebe.

ličnu mogućnost hvatanja svjetlosne igre u zadanome volumenu. No, ono što je negda bila bit dostignuća, sada je ostala više naznaka zadržana radi uspostave tektonike kipa. Osnovni se izričaj dalje dostiže pokretanjem čitavog tijela od dna do vrha po prokušanom uobličenu kontraposta koji dosljedno prate, ako ne i uzdržavaju vrlo oštro rezani nabori tkanina. To u sebi sadržava suzdržanost kretnji kakvu svi kipovi napeto i nose, a susljedno navedenom postupku klesanja umjesto zaobljenog modeliranja, čitav se izražaj plastike usklađuje s gdjekad o dno uprtim i redovno gipko zadržalim stavovima. Budući da im je umjetnik obuzdavao oblik po cjelovitoj zamisli pojedinog ostvarenja, uslijed obvezatnog ulaganja u zasjenjena mjesta arhitekture, prvenstveno je vodio računa o dosta strogo ocrtanom obrisu. No kako su opisane niše bez prednjih stupaca prilično otvorene, u najboljim rješenjima se vrednovao i profilni izgled likova jedva predviđenih za višestranu sagledavanje. Radi usklađivanja s kićenom arhitekturom okoštalih gotičkih svojstava, manje je iskazao zanimanje za prostornu dubinu, a s priklanjanjem linearnom ustrojstvu površinske razrade bogate odjeće zamjetno je antinaturalističko, u biti dekorativno razlaganje. U takvom određenju svaki lik ostvaruje svoje postojanje svrsishodno unaprijed dogovorenoj ikonografiji, dok unatoč snažnim naborima tkanina koje ih prekrivaju svi imaju dobro odmjerenu tjelesnost kao odliku Jurjeva vrlo sigurnog kiparskog predočavanja. Stoga su ne samo od pozadine oslobođeni kipovi nego i likovi na reljefima dobili zasebne svoje stršeće podnose: oni na augustinskoj crkvi svaki svoj bez obzira na prividno produbljenu pozadinu sa zajedničkim obodom. Taj je izostao na reljefnom liku konjanika s lođe, dok stražnja površina uz koju nužno prijanja postaje prazan prostor iz kojeg plastični oblik nametljivo izbija prema gledaocu unatoč tome što mu je pokret dan u profilu nad protegnutom trakom također isturenog podanka.

Početni stav većine opisanih kipova ovisi pak o položaju unutar iznimno razvedenih pročelja, koja svojom kulisnom naravi pretpostavljaju poglavito frontalno doživljavanje. Međutim, upravo figuralnim sastavcima Juraj je te cjeline uključio u vanjski prostor znatno jače negoli bismo očekivali da je moglo izlaziti iz njihovih nacrti. Primjerice, kipovi su svetaca na franjevačkome portalu u oba nasuprotna para zakrenuti prema središnjem polju, odnosno vratima ili reljefu sa sv. Franjom kao shvatljivim čvorištima sveukupnog dešavanja. Iz svojih edikula, naime, pogledom zahvaćaju i prostor pred velebnom konstrukcijom barem onoliko koliko to ocrtava napeti luk završnog baldakina, te ga prate pri povratnom uvlačenju u građevinu. To ustrojstvo opetuju dva kipa u donjem redu portala sv. Augustina, dok su gornji ukočeni frontalno dokazujući i time da su plod ruku kasnijih kipara koji nisu shvatili prvotnu dinamiku sjedinjavanja spomenika. Ona je razigranošću svjetla i sjena najjače iskazana u središnjem polju, gdje se uskovitlavaju smjernice nabujalih pokreta i volumenskih okretanja triju likova potpomognute nišom zavjese, a s prenesenim zbivanjima prema nadiskustvenom području čovjekove svijesti. Slično se može očitati i na jednako od desne prema lijevoj strani uspostavljenom reljefu sa sv. Franjom, koji je Juraj valjda ipak zamislio s priviđenjem Krista u nebesima kako ga je Pribislavljić os-

tvario ali umanjio i iz nacrti posve oploštio. Prema svemu, postoji trostruki odnos skulptura sa prostorom: onaj zadan njihovim stvarnim smještajem, zatim onaj obuhvaćen njihovim pokretom i pogledom, te najposlije onaj nadnaravni domišljen porukom i značenjem prizora. Na Lodži trgovaca — po svjetovnoj namjeni zbiljskije usadenoj u ovdašnji svijet — kipovi *Vrлина* pokrenuti su pak tako da rubni gledaju prema sredini, a središnji zakrenuti zauzvrat njima ostavljaju glavno polje neuključeno u svojevrсну međuradnju arhitekture i skulpture. Ravnoteža jednolike razdjele pročelja postignuta je tek središnjim postavljanjem društvenog znamenja zajednice, danog u reljefu ali plastički najjače uobličeno, te upuštenog k ulaznom otvoru. Po prohtjevima obrade samostalne skulpture su postale u sva tri slučaja ključni sudionici plastičke raščlambe, to više što s pogledima usmjerenim dolje zahvaćaju gradski prostor pri djelotvornom uzajamnom ophođenju. U ukupnosti sadržajnog i plastičkog zbivanja stalno je prisutna stanovita dramatika, tako draga ljudima onog doba sklonim veličanju svakog dnevnog čina i pretvaranja života u teatralne svečanosti. S naglaskom na sveobuhvatnosti ljudske moći, to je ujedno postalo pokretačka snaga Jurjeva arhitektonsko-kiparskog oblikovanja da bi se stalno potvrdila stilska međuovisnost gledišta našeg umjetnika i vrsnoće njegovog djela.

Sagledavši ostavštinu Jurja Dalmatina unutar grada Ankone, zaključujemo da ni u njoj nije otklonjena bremenita maštovitost netom minulog srednjega vijeka. Ona je samo promijenila obličje s time da je umjetnikovo svjesno ili nesvjesno okretanje malo unatrag pri konačnom postignuću osnažilo i nadahnulo njegovu umjetnost. Posebno je pozno-gotičku morfologiju trajno mletačkog ishodišta uspješno prilagodio novoj ikonografiji koju je crpio iz modernih shvaćanja i učenja zrelog XV. stoljeća. Znademo pak da s njima nisu olabavila religijska uvjerenja; dapače, ona su tada doživjela omlađeni procvat, što se vidi i iz samih zadataka našeg majstora. Neposrednim poniranjem u usvojene sadržaje zalački je prebacio osobna stremljenja plastičkog govora i samosvojno spoznavanje složene stvarnosti u vrlo osobenu sintezu. Uvjereni smo da ona u likovnom pogledu predstavlja konačnicu dotadašnjih umjetničkih posezanja prijadranskih krajeva, uz koju je ostala ponajviše prikovana osnovnim rječnikom arhitektonske raščlambe. Tek je Jurjeva nadarenost i jačina stvaralačkih poriva oslobodila te preuzeto nasljeđe od premorenosti i umrtvljenja, to više što su njegova građevna rješenja sukladna figuralnim činiocima u svojem sastavu. Pretvarajući kao kipar izražajni duh kasnogotičkog naturalizma u crte karakteristične individualnosti svakog predočenog svetačkog ili alegorijskog lika, on je ostao izvan dubljeg formalnog ili idejnog dodira s antičkom umjetnošću, pa ujedno lišen klasičnih poticaja. A i njegov osobiti realizam u funkciji cjelovitih sadržaja i ukupnih izgleda arhitekture, bijaše toliko zadojen simboličnim dahom, prečesto pomiješan s dekorativnim htijenjem, da bi ga gledali kao tekovina čisto renesansnog traženja. Utoliko je Juraj Matijev i u tuđoj sredini, na drugoj obali Jadrana, potvrdio svoja

pripadnost jednoj struji humanističke duhovne i intelektualne klime koja se, općenito, neujednačeno ispoljava u raznim sredinama Italije. Ova koju je on nadahnuto opredmetio imala je svoja počela i doživjela svoje razlaganje u mletačko-padovanskom kulturnom krugu — kako rekoso — oplodivanom djelatnošću probranih umjetničkih stvaralaca iz drugih središta.¹⁹⁸ No, dok se suvremeno likovno stvaralaštvo i u samome gradu njegova obrazovanja pod uplivom svježih pobuda brže mijenjalo smjerom novostilskih posezanja, Dalmatinac je kao traj-

no napregnuti, a u šestom desetljeću zreli pregalac, imao već stvoren vlastiti izraz. I onako samouvjeren kakav ne-pobitno bijaše, nije ga lako mijenjao, nego je predanim radom još više učvršćivao povezanost svojih estetskih opredjeljenja s inim novinama koje je pratio u dostupnim mu sredinama. Usklađujući s time sadržaje i oblike svojih izvornih graditeljskih, a možda još više kiparskih zahvata i zamisli, u potpunosti je potvrdio svoje značajno mjesto u širokoj lepezi razvoja suvremene umjetnosti na evropskom tlu.

R i a s s u n t o

GEORGIUS MATHEI-DALMATICUS AD ANCONA

L'architetto e scultore croato più noto del XV secolo Georgius Mathei, nato a Zara e fatte le scuole a Venezia, era attivo ad Ancona una quindicina di anni con alcune interruzioni. In quel periodo egli ha eretto la facciata della Loggia dei Mercanti e il portale della chiesa di S. Francesco alle Scale, e iniziato il portale della chiesa di S. Agostino, anche questo in base al proprio progetto. Sebbene documentati negli archivi ed elogiati dai cronisti dell'epoca nonché rilevati da parte degli studiosi del patrimonio artistico dell'Adriatico, fino ad oggi questi suoi lavori non furono interpretati completamente. Ed è perciò che ancora non hanno avuto la loro valorizzazione nei compendi dell'arte nel passato dell'Italia, e l'autore di questi è ingiustamente ignorato anche da parte della critica europea più recente. Uno dei motivi indubbiamente ne è il fatto che l'espressione di questo maestro molto attivo è apparentemente arcaica e che egli si collegava ecletticamente alla morfologia e ai gusti del gotico fiorito veneziano in un tempo in cui, negli altri centri culturali dell'Appennino fioriva il rinascimento che di proposito ridestava i principi architettonici e scultorei del tempo antico.

Analizzando dettagliatamente tre opere monumentali di Georgius Mathei, l'autore le pone chiaramente nello spazio e nel tempo, dimostrando che esse sono nate in piena consonanza con una corrente significativa che s'atteneva al manierismo gotico maturo delle città adriatiche costiere dell'Italia superiore. Di più, in base alla comparazione a tutta una serie di opere artistiche della metà del Quattrocento, esso risulta una componente di pari valore agli altri processi stilistici nella complessa cultura dell'umanesimo nel Mediterraneo. E nell'ambito di quelle e tali tendenze, l'autore cerca di assodare un posto di merito a questo artista slavo, il quale da creatore individuale era riuscito a sviluppare un'espressione plastica propria, marcandone la creatività dell'epoca in tutta la Dalmazia e altrettanto nella capitale delle Marche. Nonostante egli avesse manifestato, in fatto morfologico, alcuni ritardamenti, rimanendo legato alla portata dello stile dai tempi in cui egli faceva le scuole (nel 1441 il Georgius lascia Venezia come artista già maturo), nella problematica iconica egli era assolutamente a livello del clima spirituale della metà del XV secolo. Così egli ha, oltre alle sue qualità irrefutabili di costruttore intraprendente e di scultore di talento, contribuito al complessivo incremento della cultura artistica della zona nella quale seguiamo la sua vita fertile e intraprendente fino al 1475.

Concentrando la propria attenzione sulle opere di Georgius Dalmaticus in Ancona, l'autore segue, mediante l'interpretazione parallela delle fonti scritte e delle costruzioni conservate, la storia di come esse siano nate, ed elimina una serie di confusioni ed imprecisioni che finora esistevano nella letteratura della critica. Il primo monumento — la Loggia dei Mercanti (esistente dalla fine del Trecento e rinnovata da maestri locali fino al 1443) — dopo il 1450 ricevette una sontuosa facciata progettata ed eseguita dal maestro prove-

niente da Sebenico. Egli vi ha sviluppato la plastica decorativa d'ispirazione veneta fino al massimo di virtuosità ed ha foggiate in pietra le statue delle Virtù profane e il rilievo Cavaliere a cavallo in corsa quale stemma del Comune di Ancona. In quel gruppo di figure con il comune contenuto del Buon Governo egli ha dimostrato la propria conoscenza dei disegni in primo luogo di Jacopo Bellini e delle sculture della Porta della Carta dalle quali ha fatto propri gli elementi d'ornamento fiorito a scalpello. Combinando le figure razionalmente distribuite sullo scheletro architettonico solido, egli ha tuttavia dato — sia nella scelta di queste e alla loro interpretazione moderna, sia nell'elaborazione valida del rilievo mosso con vigore, una soluzione originale e completa con piena coscienza del significato e dell'importanza di tale costruzione nella vita di quella piccola comunità e centro mercantile.

Per la postazione monumentale e per l'elaborazione strutturale nonché l'audace composizione fondamentale, altrettanto è valido anche il concetto del portale del santuario francescano di Georgius Dalmaticus. Su questa grande chiesa del XIV secolo, nel 1452 egli cominciò a fare la facciata ovest con l'enorme scalinata (demolita, purtroppo, nel XIX secolo). All'uomo egli aveva ingaggiato una decina di lapicidi della Dalmazia, incluso il suo collaboratore più capace, Giovanni Pribislavich, nato a Sebenico, e negli anni giovani li legato alla Bottega Buon di Venezia. Leggendo i loro contratti mutui di Sebenico si poté stabilire esattamente quali elementi fossero stati fatti dagli aiutanti, e quali sculture siano state fatte da Georgius in persona. Il maestro capo ha foggiate di propria mano le sculture di Santa Clara, S. Bernardino e Sant'Antonio di Padova (la statua di S. Lodovico di Tolosa è una copia successiva all'originale scomparso), nonché venti teste originali sull'incassatura dell'uscio. In base ai rapporti numerici vi sono: sei teste umane di diversa età — dai ragazzi nel basso fino alle immagini di poeti e letterati in alto — da ogni lato, e sull'architrave otto savi; il tutto rivela una interpretazione assai moderna della Redenzione rispetto allo sviluppo dell'umanità. La sola lunetta con il rilievo delle Stigmate di San Francesco, in base ai tratti di un naturalismo primitivo privo di forza scultorea, l'autore l'attribuisce al collaboratore nominato. E il modello per la soluzione dell'insieme con complementi originali idonei alla posizione del monumento e ai metodi della foggatura del Georgius, li troviamo nuovamente sulla Porta della Carta, l'opera più affascinante della botteghe di scarpellini e scultori veneti.

Sta di fatto che in quegli anni Georgius si recava per lavoro a Rimini e Padova (e fors'anche a Urbino, Urbania, Tolentino, Loreto ecc. per i quali luoghi, nonostante le supposizioni degli studiosi italiani, non ci sono sicure conferme), ma egli non ha nell'espressione propria assunto nulla di nuovo, e ciò ribadisce soltanto il suo interesse per la moda veneta. L'autore spiega l'insensibilità del Georgius agli

eventuali influssi dalla Toscana nel fatto che egli, foggiando i portali trionfali, non ha badato neanche all'arco trionfale di Traiano in Ancona stessa. E quest'ultimo già allora era ritenuto come il secondo simbolo della città, e perciò era stato trasportato sulla duplice porta grande del Municipio da altri maestri. Egli evitò altrettanto gli studi di L. B. Alberti, particolarmente le statue di Donatello, sebbene le avesse potuto vedere a Padova, con realizzati gli stessi santi che egli foggì sul portale francescano indipendentemente da questi. Per alcune forme plastiche — la conca ecc. — di maestri rinascimentali del resto prediletti, che sono palesi sulle sue opere, l'autore trova la spiegazione iconografica nel Medio evo. In tal modo vengono confutate le tendenze che collegano il Dalmaticus a Firenze e tendono a proclamarlo seguace di Brunelleschi. In tal senso si fa presente che le sue opere ad Ancona per primo le negava G. Vasari, il quale esagerava sempre nell'esaltare ogni traccia dell'arte fiorentina. Si mettono in dubbio anche le tesi secondo le quali Georgius avrebbe palesato un'«universalità rinascimentale», perché la menzione dei suoi disegni nei contratti scritti, secondo gli usi radicati, era ritenuta una indispensabile garanzia per l'esecuzione nei confronti dei committenti, e nel contesto di questo effettivamente essi vengono indicati negli atti d'archivio in alcuni posti. L'autore si adopera per una visione dell'artista più completa, rilevandone le cognizioni dell'architettura e la validità scultorica al di fuori dei contatti con lo stile rinascimentale purificato.

Tale punto di vista viene stabilito mediante l'analisi dell'ultima opera nota di questo artista croato in Ancona, cioè del portale di Sant'Agostino. In base ai materiali d'archivio si constata che Georgius non ha adempiuto al contratto del 1462 riguardante quest'opera, perché il portale venne ultimato appena trent'anni più tardi dai mediocri maestri Michaelus da Milano e Giovanni da Venezia. Essendo il contratto con quest'ultimi più ampio di quello del primo, l'autore lo applica al monumento ravvisandone due fasi in cui esso è nato, e diverse mani di scultore. In base a questo egli sottolinea quanto fosse al Dalmaticus estraneo il gusto rinascimentale dei continuatori della sua opera. Invero, essi, apparte-

nendo alla giovane generazione artistica, hanno di buon grado cambiato l'articolazione del monumento, completandolo con nuove decorazioni di tipo classico. Ma in primo piano, resta, tuttavia, il rilievo centrale di Sant'Agostino come indubbio capolavoro di noto scultore. Rilevandone la peculiarità artistica, l'autore cerca di scoprire da quali insegnamenti e interpretazioni di allora sulla vita di quel padre della chiesa risultasse la splendida presentazione. Egli rileva tutte le particolarità dello scultore dalmata pieno di temperamento sul medesimo rilievo sviluppato, o almeno il secondolato, nonché le statue di Santa Monica e di San Nicola da Tolentino incompiute. Osservando le altre parti l'autore scopre un'affinità con altre opere, e ripristina l'eventuale ricostruzione del primo progetto del portale di un programma iconografico complesso e molto originale. In senso strutturale egli lo ritiene una variazione inadempita del portale di S. Francesco, e ne distingue tutti i mutamenti rinascimentali più tardi.

Nel cenno conclusivo sui metodi di comporre i complessi descritti, sul procedimento tecnico dell'elaborazione delle sculture, particolarmente sull'unificazione di singole realizzazioni con la partecipazione viva delle statue iniziate, l'autore indica il posto di Georgius nei movimenti dell'epoca. Insistendo sulla base umanistica nel creare contenuti vari, fatta propria dallo scultore e architetto nel suo opus, egli si adopera per l'inclinamento di Georgius alla cerchia padovano-veneta del XV secolo. Il lato morfologico del problema posto in questo modo l'autore lo dimostrava all'inizio dello studio, per infine rilevare come Georgius Mathei non perde di valore seppure non si sia accostato alle correnti progressive della Toscana, il che si cercava di dimostrare con ben pochi argomenti. In questa maniera egli valuta lo scultore e architetto come rappresentante principale di uno stile specifico d'arti plastiche di quell'epoca sul bacino adriatico. A favore di questo egli fa un elenco delle sue attività nel periodo in cui lavorava ad Ancona, indicando tutti gli aspetti nei quali il Georgius costruiva l'unità culturale di quello spazio.

Traduzione di Mario Kinel

SUMMARYS

Marian Wenzel

A BOSNIAN KINGDOM METALWORKING TRADITION

The medieval Bosnian state derived considerable prosperity from the exploitation of silver mines, and its wealthier inhabitants are known to have enjoyed use of luxury silver drinking bowls. It is suggested that such bowls had been manufactured for Bosnian usage in a recognizable Bosnian Kingdom style, here analyzed for the first time. The style as described is not confined to drinking bowls, but can be traced in architecture, tombstone design and manuscript illustration. Whilst using design elements from Hungary, France, Italy, Byzantium and Islamic north Africa, Bosnian style combines them in a unique way. Some facets of this Bosnian style have been previously isolated as »Hercegovinian style« in studies of post-Ottoman metalwork which, however, ignore their pre-conquest antecedents. In fact, it is here shown that certain basic design elements of Bosnian Kingdom metalworking style derive from high-fashion European design of the time of Stjepan II Kotromanić. Once introduced to the Bosnian court, possibly on drinking bowls used to seal feudal contracts, such design elements became a permanent part of Bosnian design, distinguishing it from Serbian and Dalmatian styles.

In listing prominent examples of Bosnian style silver bowls, the mis-dating of some of them has been put to right.

Zorislav Horvat

BRINJ BURG AND ITS CHAPEL

Early in the 15th century, Nikola IV, prince of Krk, built a stately burg in Brinj. The burg is planned polygonally, with a chapel, defence tower and comfortable living quarters. These features are very similar to Krakowec Burg in Bohemia and certain other Czech towns dating from the late 14th century. The best preserved building is a two-story chapel, with a polygonal nave and details similar to those in »The Colum Hall« (Sloupova syn) on Hradčani in Prague and on several buildings done by Petar Parler. The style of both burg and chapel ascribes them to builders associated with the Prague court workshop of king Waclaw IV. Later, during 16th and 17th century the fortification was added to, because of the war with Turks.

Ivan Mirnik

MEDALS BY DE'PASTI IN THE NUMISMATIC COLLECTION OF THE ARCHEOLOGICAL MUSEUM IN ZAGREB

Six bronze medals from the Numismatic Collection of the Archeological Museum in Zagreb, all acquired before the First World War, are dealt with in this article. They were modelled by the famous Italian artist Matteo de'Pasti of Verona between 1446 and 1450. Their major part is directly or indirectly in connection with Sigismondo Malatesta, one of the most picturesque personalities of Italy of the fifteenth century. Malatesta was a gifted warrior and an accomplished

patron of arts. Three of the medals bear his image on the obverse, with various scenes on the reverse (Catalogue Nos. 4—6). The beautiful Isotta degli Atti, Malatesta's mistress, later, wife is depicted on two more medals (Cat. Nos. 2—3), one with an elephant (the Malatesta device »Elephas Indus culices non timet«) on the reverse, the other showing a closed book of elegies dedicated to Isotta. More space is dedicated to Timoteo Maffei (died in 1470), whose portrait can be seen on one medal (Cat. No. 1). A citizen of Verona, just like the artist himself, he became canon at an early stage, and acquiring a profound learning, began the career as a famous praecher, writer and teacher, his fame spreading all over Italy. All this brought the favour of three Popes (Pius II, Nicolas V and Paul II) upon him. The latter nominated Maffei first as his own secretary, in order to invest him as the forty-seventh Archbishop of Dubrovnik in 1467. Maffei arrived in Dubrovnik in the same year, but soon enough discovered that his own ideas about the ecclesiastical, as well as secular matters did not correspond to those of the Ragusan Senate. The strife ended in an excommunication cast by the Archbishop upon his people in 1469. Maffei died in 1470 while preparing for a journey to Hungary, following the invitation of the Hungarian and Croatian King Mathias I, and was subsequently buried in the Romanesque Cathedral of Dubrovnik. His medal seems to have been cast around 1446.

Radovan Ivančević

MODEL FOR RENAISSANCE RELIEF BAPTISM OF CHRIST IN TROGIR

The relief of the Baptism of Christ above the entrance to the Baptistery (1467) of the Trogir Cathedral is the largest Renaissance relief in Dalmatia. Through the comparative analysis of the composition, spatial relations of figures, typology of angels and the perspective of landscape with the »low« river and two towns autor states that this work must have been inspired by the invention of Piero della Francesca in his painting Baptism of Christ (London). For its classical composition and applied perspective Trogir relief has more Renaissance characteristics not only compared to contemporary (L. Dobričević) or even later painting of Baptism in Dalmatia (M. Hamzić, 1506) but also to some later Renaissance reliefs in Italy (G. Micelli). Rejecting the hypothesis that the outstanding features of the Trogir relief could be explained by the influence of Nicolas Florentin (proposed by Lj. Karaman and others) or George Dalmatian (A. M. Schulz) autor states that actual attribution of the Trogir Baptism to Aleši, since it is better than most of his works, remains uncertain.

Igor Fisković

JURAJ DALMATINAC IN ANCONA

Through critical interpretation of original documents and historical texts, the article has elucidated an important period in the life and work of the great master, Juraj Dalmati-

nac, spent in Ancona. The analysis of his work on the facade of the Merchants Loggia and portals of the St. Francis and St. Augustine Churches has established the correct chronology, defining separately the contribution of assistants on the first two monuments, and the two phases in the creation of the third. The extensive analysis deals with the problem of quality of all plastic elements contained in the works described, especially esthetical characteristics of significant sculptures, in some points opposing polemically opinions of other experts. The iconography of the monuments has been discussed in detail, as well as their stylistic features. This and the works the artist produced on our coast served as a basis to define his position within the framework of the humanist culture on the rise, maintaining the Gothic traditions of Venetian origin in building and sculpture, in the middle of the 15 century, in the Adriatic region.

Grgo Gamulin

TWO PAINTINGS BY ANTONIO VIVARINI IN CROATIA

Two paintings unknown to date have been attributed to Antonio Vivarini: »St. Helen« from the Perić private collection in Zagreb, and »Madonna with the Dead Christ« from the Jeličić collection in Split. The first painting dates from between 1448 and 1464, while the second might possibly be the work of Vivarini, created between 1450 (polyptych in Bologna) and 1464 (polyptychs from Osimo and Pesaro).

Angela Horvat

GOthic STATUE OF MARY OF BISTRICA

Analysis of the Gothic statue of Mary of Bistrica (Hrvatsko Zagorje) has established that the work was produced in a local workshop lacking finesse. The craftsman had a number of models for the statue, probably a stone sculpture among others, because the statue is only roughly finished at the back. The late Gothic statue with its rustic shape retains certain archaic elements from 1400 at the end of the 15th century, and presents a valuable example of naive sculpture in Southern Europe. It dates from 1490.

Vladimir Marković

A NEW INSIGHT INTO 16th CENTURY PAINTING IN DUBROVNIK

The predella of »The Last Supper« on the altar of the Holy Cross in the parochial church in Luka Šipanska (the island of Šipan) is attributed to P. F. Sacchi (1485—1528) because of its similarity to his Genoese works. Joos van Cleve's direct influence is also noted. The painting »Pietà« in the sacristy of Luka Šipanska is probably the part of the same altar by Sacchi, while the altarpiece has not been preserved. The painting »The Holy Family With an Angel« from the St. Mary's Church in Pakljena on the island of Šipan is attributed to Peter Coecke van Aelst (1502—1550) as one of the few paintings done by the master himself. The quality of the painting and the circumstances under which it came to Šipan point to this possibility.

Kruno Prijatelj

THE ALTERPIECE OF THE ST. HYACINTH BY PONZONI (?) IN KORČULA

The author discusses the altarpiece of St. Hyacinth in the Abbey Museum in Korčula, brought from the Church of Our Lady of Conception in the same town. The central part presents the revelation of the Virgin to a Dominican saint of Polish origin and the twelve smaller parts depict scenes from the saint's life. The work is attributed to a Dalmatian painter, Matija Ponzoni — Pončun (1586 — later than 1663), a disciple of Palma the Younger and Santa Peranda, who worked in Venice and Friuli and occasionally in his native country. The painting probably dates from the 1640's, when the artist was working in Dalmatia.

Radoslav Tomić

HERITAGE OF THE DRAŽOJEVIĆ-JELIĆ FAMILY

Numerous historical facts on the life and activities of prominent Dražojević-Jelić family from Poljice and Omiš region are presented chronologically on the basis of the family's genealogical tree and substantial archive records. The names and family ties are listed from the first known member, Dražoje, lord of Kamen-grad who ruled in Poljice around 1350, to the last male descendant, Juraj Dražojević Jelić (1846—1897). The family life in Omiš (since 1570) is documented through buildings that are still standing and a number of family gravestones.

Cvito Fisković

PITTONI'S PAINTING IN VIS

Paintings by prominent Venetian Rococo painter Giambattista Pittoni (1687—1767) have not previously been known to exist in Dalmatia, where works of 18th century Venetian painters are otherwise plentiful. Analysis of his style leads to the assumption that the great central altar painting in the Church of the Holy Ghost in Vis, on the island of Vis, is his original work.

Đuro Vandura

J. G. TRAUTMANN IN THE STROSSMAYER GALLERY IN ZAGREB

During analysis of the painting »A Woman Lighting a Candle«, attributed to Godfried Schalcken, donated to the Strossmayer Gallery by Ante Topić Mimara in 1967, an original signature was discovered leading to the conclusion that its real author is Johann Georg Trautmann (1713—1769). The painter worked in Frankfurt, painting in the manner of the late Dutch tradition. J. W. Goethe wrote of him: »Trautmann created several wonderful, Rembrandt-like Resurrections from the New Testament...« There is mention of several of Trautmann's contemporaries, painters with the same tenebrist expression who skillfully applied the effects of artificial light (candles, open fire, lamp).
