

J. Bellini, crtež 30/I s građevnom shemom šibenske katedrale
J. Bellini, drawing 30/I with construction schema of Šibenik cathedral

Igor Fisković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad
predan 10. 6. 1989.

Juraj Matijev i Jacopo Bellini

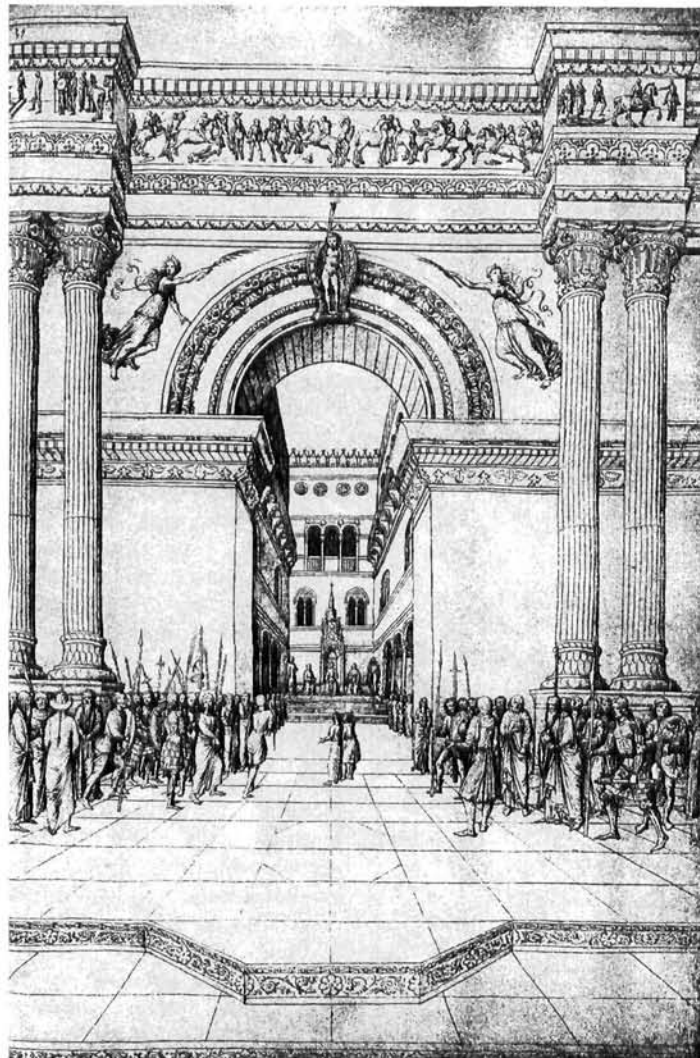
Medu umjetnicima koji su na našoj obali u jeku grananja humanističke kulture i renesansnog izraza iskazivali duh epohe i podneblja visoko strši ime Jurja Matijeva Dalmatinca. Razlozi za to su u sretnom spoju njegove darovitosti i poduzetnosti, u svakom slučaju natprosječne sposobnosti s kojom je osvojio gradove hrvatskog primorja nalazeći u njima prikladne zadatke za iskazivanje svojih umijeća i nadahnuća. Ishodeći iz toga njegovo djelo u cjelini dokazuje spone sa suvremenim zbivanjima u Italiji, nadasve Veneciji, prema stvaralaštvu koje se postavlja u prilično jasan odnos. Utemeljen na povijesnim saznanjima o boravku slavenskog umjetnika na lagunama, njegovu školovanju i češćem kasnijem navraćanju, taj je odnos očitao kroz srodnost njegovih ostvarenja u domovini s postojećim tamošnjim spomenicima.¹ Očigledna je pak i šira ovisnost odličnoga majstora o venecijanskoj umjetnosti 15. stoljeća, pa se može govoriti o čvrstoj njegovoj pripadnosti likovnoj kulturi bogatoga trgovačkog središta koje je u sprezi s obližnjom Padovom kao sveučilišnim sjedištem na osebujan način sintetiziralo suvremena umjetnička kretanja i stremljenja. A podrobnije proučavanje tih zanimljivih problema i važnog sklopa tematskih pitanja objašnjava samu pojavu Jurja Dalmatinca uz očitavanje njegova izraza unutar internacionalnoga gotičko-renesansnog stila zrelog quattrocenta.

Upravo na tim odrednicama odavno je uočena Jurjeva relativna ovisnost o grafičkim predlošcima koje pružaju dva čuvena bloka crteža Jacopa Bellinija.² Upozorio je na do Dagoberth Frey u svojoj studiji o šibenskoj katedrali, tumačeći koliko je njezina arhitektonska kompozicija inspirirana spomenutim likovnim rješenjima na papirnatim listovima. U prilog tome iznio je određen broj bliskih analogija i uvjerljivih komparacija ustvrđujući da je takvo »primjerno značenje slikarske kompozicije karakteristično za ona arhitektonska ostvarenja na kojima se obavlja proces rješavanja strogoga tektoničkog osjećaja u prilog čisto dekorativnog oblikovanja i iluzionističkog izraza«. ³ No baveći se poglavito šibenskom katedralom – čini se – nije potanje izučavao veze ostalih Jurjevih djela s istim izvornicima. To je izmaklo i starijim našim povjesničarima umjetnosti, koji su neopravdano zanemarili tekst uglednoga bečkog teoretičara i znalca likovnog razvoja. Podjednako na tome ustrajavaju novija procjenjivanja Jurja Matijeva, jer ga koriste uglavnom u jednostranim izvodima zaobilazeći suštinu većine Freyovih zaključaka. Obnavljajući upravo njihova značenja, ukazao bih i na neke druge podudarnosti Dalmatinčevih plastičkih rješenja s venecijanskom zbirkom crteža iz 15. stoljeća, što bi trebalo pridonijeti boljem upoznavanju tih obaju umjetničkih skupina, odnosno uvažavanju obojice rečenih umjetnika u širokom pokretu zvanom renesansa. Suvišno je pritom dokazivati da je svakome kiparskom ostvarenju nužno prethodila crtačka razrada zamisli ili videnja djela, što nam omogućava slobodno uspoređivanje iz dalmatinskog kamena klesane figuralike s razvijenom motivikom venecijanskih crtačkih blokova.

Polazeći od zamijećenih sličnosti ostvarenja dvaju umjetnika, uvodno bih razložio njihove povijesne okvire od važnosti za potanje određivanje spomenutih veza. Neophodno je naime naglasiti da je Jacopo Bellini bio malo stariji suvremenik našeg majstora te da je činio jednu od okosnica likovnog okružja iz kojeg je Juraj izišao 1441. godine ostavši mu vjeran do smrti. Jer Jacopo se spominje u rodnoj Veneciji od 1421. do 1471, a pretpostavlja se da se školovao uz Gentila da Fabriana, prateći ga od Ferrare preko Firenze do Rima.⁴ Usporedno su uočene neke naznake njegovih dodira s L. Ghibertiem, čemu svi istraživači nisu dali jednaka značenja.⁵ Ne treba k tome smetnuti da je mladi Venecijanac pripadao naraštaju Jacobella del

Sažetak

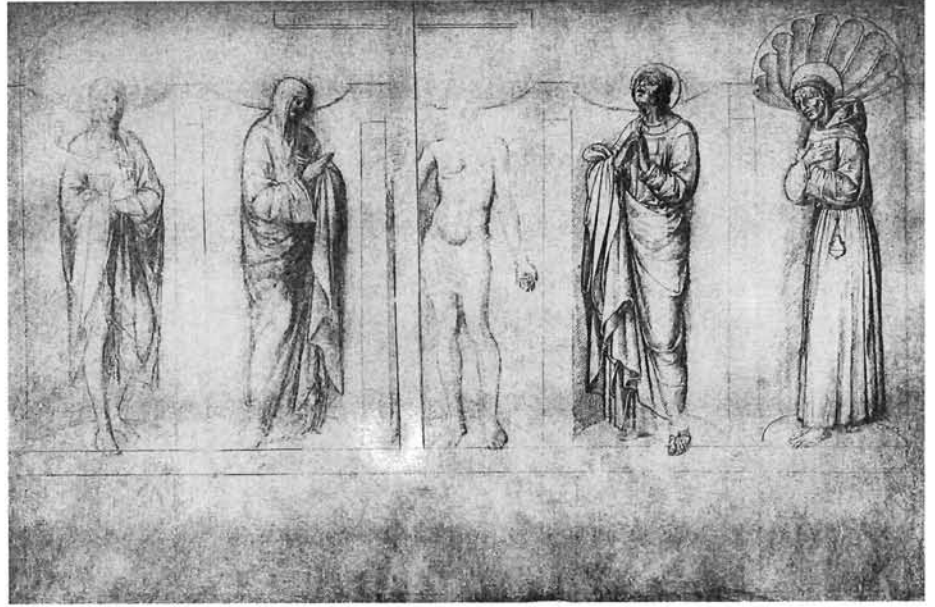
Da bi se osvijetlilo podrijetlo stila i izraza Jurja Dalmatinca, njegovi se radovi potanje kompariraju s dva bloka crteža mletačkog slikara Jacopa Bellinija. Utvrđuje se zbir srodnih motiva u arhitekturi i skulpturi, pa i preuzimanje zamisli za čitava građevna rješenja, kako je to znanstvena kritika davno bila upozorila. Problem se međutim aktualizira kao oporba pokušajima da se niz renesansnih oblika s kojima se služio hrvatski umjetnik objasni mogućnošću njegova povijesno inače neutačenog školovanja u Toskani. Dokazujući da je njegov rječnik mahom istovjetan onome mletačko-padovanskom umjetničkog kruga iz sredine 15. stoljeća, potvrđuje se i njegova pripadnost tome podneblju, te tješnja vezanost uz razvoj gotičko-renesansnog stila koji je tu tada vladao. Ujedno se iznosi pretpostavka da se Juraj Dalmatinac nije školovao isključivo unutar mletačke radionice Bon, nego je bio u tješnjem dodiru s Jacopom Bellinijem kao ondašnjim čuvenim učiteljem mladih umjetnika višestrukih znanja i sposobnosti, a preko njega vjerojatno i s Pisanellom. Na iskustva koja je od njih preuzimao suvereno je nadograđivao plodove susreta s L. Ghibertiem i Donatellom, te ostalim Toskancima koji su zalazili u prometno trgovačko središte gdje je Juraj Matijev definirao svoj stvaralački i stilski profil.



J. Bellini, crtež 39/I s prepoznatljivim elementima radova J. Dalmatinca
J. Bellini, drawing 39/I with recognizable elements of Juraj Dalmatinac's oeuvre

Fiore i svih onih svojih sugrađana koji su izmirili vladajuće stilove djelujući do duboko u treću četvrtinu quattrocenta.⁶ To valja naglasiti budući da je surađivao sa D. Bragadinom i M. Gianbonom te da su njegov neposredni krug činili Quirizio da Murano, Antonio da Negroponte, Antonio Vivarini i drugi koji se po svojem izrazu obično vode kao pripadnici stilski starijega umjetničkog sloja.⁷ Potkraj života pak bijahu mu pri slikanju Scuole S. Marca podređeni po izrazu načelno napredniji Squarcione i Antonello da Messina, a među učenicima vode mu se još G. Alle magna, F. dei Franceschi, Donato Veneziano i, naravno, oba njegova sina – stariji Gentile i mladi Giovanni, zvan Giambellino.⁸ U Ferrari se još 1441. godine natjecao u umijeću s A. Pisanelom, a svoju je kćerku oženio za A. Mantegna, tako da mu sretanja sa suvremenim voditeljima umjetničkog razvoja bijahu više nego razgranata i plodna. To valja istaknuti i zbog mogućih pozivanja na umjetnost našeg Jurja, bez obzira koliko su mogli i koliko uopće jesu na sve njih utjecali napredniji Toskanci dolazeći u isto umjetničko središte.⁹ A po tom pitanju opet stilistika radionice venecijanskih kipara Bon ostaje upečatljiva i za Jurja svakako važnija od izraza u Veneciji inače osvjedočenih Firentinaca Bregna i Lambertia.¹⁰ Smještajući dakle J. Bellinia u kolosijeku tih zbivanja, osobito

se važno čini istaknuti da su suvremeni ili malo kasniji pisci zabilježili njegovu znatnu ulogu učitalja, pa i žustra nastojanja najdarovitijih mladića da se školuju uz njega. To se čak smatra glavnom značajkom njegova umjetničkog odraza, jer je utjecao na veći broj pripadnika sjevernotalijanskih škola zrelog 15. stoljeća.¹¹ Odgojen kao slikar, čuven kao crtač pa i tvorac nadasve zanimljivih arhitektonskih crteža, bavio se pak i kiparstvom, a osobito bijaše cijenjena njegova vještina portretiranja. Stoga ga i u povijesnim izvorima navode kao najboljeg portretista onoga doba, koje se toj grani likovnog stvaralaštva okretalo s osobitim zanimanjima.¹² K tome je upravo on uvjerljivo označen onim umjetničkim stvaraoцем koji je u Veneciji najdjelotvornije usvojio tekovine toskanskih obnoviteljskih struja. To je poglavito dokazao svojim crtačkim svladavanjima problema perspektivnog prikazivanja, ali ga je postava ljudskog lika u prostoru i pokretu također zaokupljala, s uvažavanjem osuvremenjivanja stanovitih antičkih pouka. A u svemu tome mogu se pronalaziti uporišta za pojavu i djelo Jurja Matijeva Dalmatinca, čiji rad unutar radionice Bonovih nije čvrsto dokazan, iako je najčešće spominjan.¹³ Nije nam pak sada mi namjera posve prekratati ta uvjerenja, ali ih je nužno podgraditi širim opažanjima da bi se uz osebjnost umjetničkih zbiva-



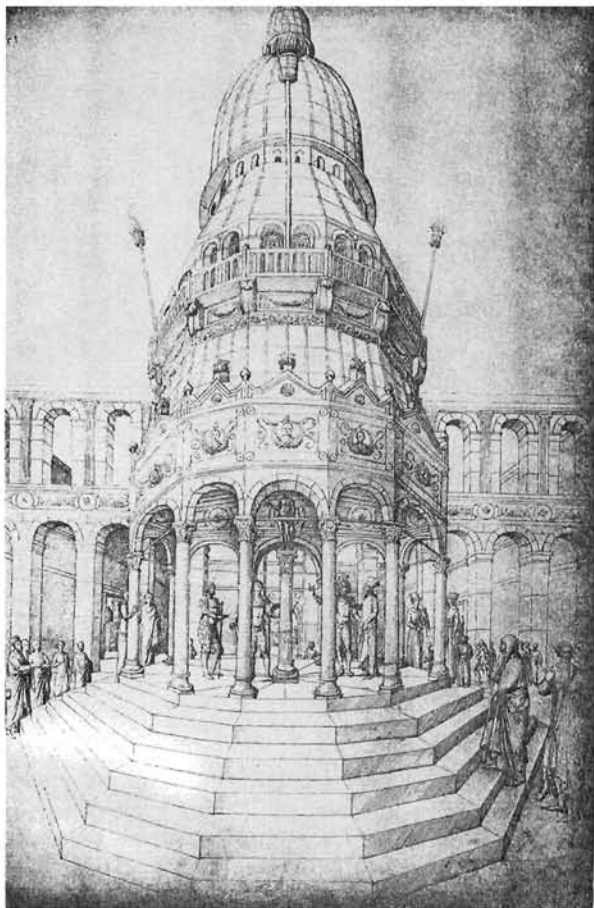
J. Bellini, crteži svetačkih likova u nišama
J. Bellini, drawings of figures of saints in niches

nja u Veneciji shvatilo kako je i najistaknutiji dalmatinski umjetnik 15. stoljeća u svojoj suštini bio istinski plod tamošnjega modernog stvaralaštva i suvremenoga likovnog ozračja. A možda najjasnije i potpune upute o sklopu venecijanskih umjetničkih stanja u vrijeme Jurja Matijeva pružaju dva bloka s dvije stotine i dvadesetak crteža Jacopa Bellinina. Danas se čuvaju u Louvreu, odnosno u British Museumu, a imali su zanimljivu razdvojenu sudbinu.¹⁴ Premda otkriveni odavno, tek u naše doba doživljavaju višestranu znanstvenu obradu. Osnovno je pak da je po njima konačno procijenjena pretežnost toskanskoga umjetničkog nadahnuća kod venecijanskog majstora, koji se time odvaja od konvencija kulturnog i likovnog nasljeđa sjeverne Italije, uz koje ga je prijašnja kritika prikivala.¹⁵ Razumljivo je ipak da ne pristaje odlučno i u mahu na sve preporodne težnje, niti lako prihvaća mnoge projašnjene renesansne tekovine, ali osobnim spoznajama i eksperimentatorskim dovinućima otklanja neke ukorijenjene navade dvorskog stila internacionalne gotike. Uzdržavajući te okvire, unutar kojih je prethodno procjenjivan njegov značaj, likovna je osobnost Jacopa Bellinina označena jakim htijenjem za sudjelovanjem u novim strujanjima talijanske umjetnosti iz sredine quattrocenta.¹⁶ Zato njegov opus nije ni shvaćen kao difuzija dometa Gentila da Fabriana, s kojim ga najviše i ne bez razloga povezivahu slijedom povijesnih podataka o životu obojice. Ali je ovladavanje novostilskim konstantama – po mojem mišljenju – s određenim zakašnjenjem stavljeno u vrijeme pune sredine 15. stoljeća, pa se taj problem također postavlja u vezi s dokazivanjem odnosa Jurja Dalmatinca prema uglednom Venecijancu. Prije svega, međutim, bitno je ustvrditi u kolikoj mjeri, na koji način pa i u kakvim je okolnostima Juraj Matijev kao graditelj i kipar uopće mogao spoznati te usvojiti oblikovne i stilske odlike iz nama dostupnih radova Jacopa Bellinina.

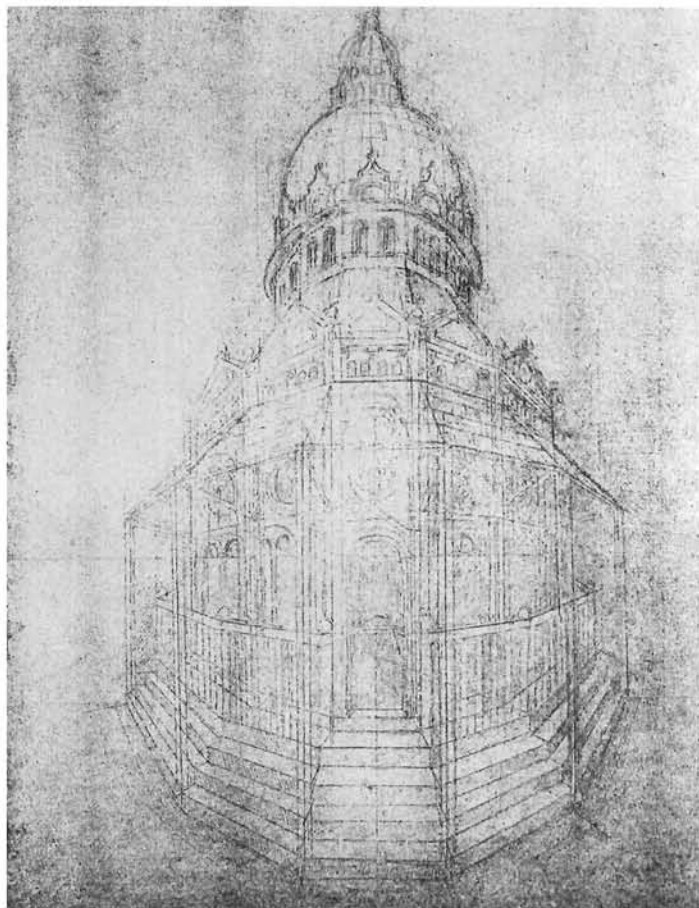
Oslanjanja Jurja Matijeva na crteže Jacopa Bellinina, čemu je, uglavnom, posvećen ovaj osvrt, moguće je ustvrditi u nizu primjera. Time se samo potvrđuje važnost quattrocentističkih uvjerenja o temeljnoj vrijednosti crteža kao izvora, pa i teorij-

ske osnove kiparskog rada.¹⁷ Ujedno se raskriva otvorenost našeg majstora prema ključnim strujanjima i mnogim pitanjima suvremenoga umjetničkog stvaralaštva, ali upravo s takvim usmjerenjima i trajna privrženost dometima sredine koja ga je odgojila kao vrsnog djelatnika. No i u tim okvirima nedvojbeno je njegova samosvojna stvaralačka crta s kojom se postavljao i prema crtežima uglednog majstora, budući da oni nisu predstavljali pripremu za slikarske ili plastičke radove, nego posve dovršene iskaze zasebnih umjetničkih htijenja i postignuća.¹⁸ Utoliko je zanimljivije da je s takvima baratao i naš Juraj, budući da u nizu svojih ostvarenja pokazuje značajke čak lakše uočljive, pa u znanosti već i istaknute kod Jacopa. Idejna osnova dakle prilično im je bliska bez obzira na posve odvojene oblike izražavanja ili različite vrste izraza, a to znači da im je i duhovno polazište bilo umnogome istovjetno. Mi ga raspoznavamo u venecijanskom ondašnjem ambijentu, neodvojivu od padovanskog sveučilišnog centra, i utoliko učvršćujemo svoj raniji sud o povijesnoumjetničkom karakteru stvaralaštva i djelovanja Jurja Dalmatinca.¹⁹

U razjašnjavanju toga prikladno je poći nekim kronološkim redom, to više što su dodiri Jurjevih djela s Jacopovim predlošcima odavno uočeni.²⁰ Pronicljivi analitičar šibenske stolne crkve, vrednujući Jurjeve zasege, prvi je ukazao na usporednost značajnog arhitektonskog rješenja sa zbirkom talijanskih crteža. Među njima je zamijetio elemente proučavanja antike, isto kao što je naglasio da renesansni oblici dominiraju svojom strogom jasnoćom u kompozicijama, preinačujući već ovladanu tradiciju cvjetne gotike. Ali mu nije izbjeglo da njezin rječnik količinski prevladava i u načelu komponiranja i u crtanju detalja, da bi zaključio samosvojnost umjetnikove težnje za uporabom različitih rješenja koje uspješno stapa u cjelinu jer su u podlozi njegovih razvijenih umjetničkih zanimanja bili stvarni arhitektonski problemi. Upravo u tom i takvom spajanju stilskih i morfoloških heterogenosti u opusu jedne ličnosti, pronašao je D. Frey srodstvo s Jurjevim glavnim djelom, naglasivši da Bellinievi nacrti ostaju općenito mnogo bliži gradnji šibenske stolnice negoli svim arhitektonskim ostvare-



J. Bellini, crtež kupolne građevine – 55/I
J. Bellini, drawing of dome construction – 55/I



J. Bellini, crtež kupolne građevine – 75/II
J. Bellini, drawing of dome construction – 75/II

njima istodobne Venecije. U tim nacrtima on je vidio »zaokruženu sliku svih onih nastojanja i zamisli koji su u šibenskoj katedrali monumentalno izraženi, pa je nužno pretpostaviti da je majstor Juraj primio jače pobude od suvremenog slikarstva nego od arhitekture i plastike«.

Budući da ta davna i u stručnoj literaturi čak zaboravljena zapažanja okvirno smatram ispravnima, nastojao bih ih proširiti radi potpunijih uvida u profil Jurja Matijeva. U tom pogledu ostaju na razmatranju radovi koji bilo sadržajno bilo oblikovno odgovaraju odlomcima Bellinievih djela. Tim povodom neophodno je odmah naglasiti da je preuzimanje »citata« iz dovršenih radova drugih umjetnika ili, u najboljem slučaju, nekih zajedničkih izvora te slobodno baratanje s njima u samosvojnim kombinacijama ili novosačinjenim kompozicijama već uočeno kao omiljena Jurjeva metoda.²¹ Utoliko se i primarne usporedbe svode na prepoznavanje istovjetnih motiva, što znači i određivanje rječnika s kojim je neosporno preporodio dalmatinsku umjetnost oko sredine 15. stoljeća. A budući da se uspoređuju djela različite likovne vrste, šibensku arhitekturu uzimamo prvotno kao dvodimenzionalnu sliku, tj. govorimo o razvijenoj zidanoj ovoj svetišta što ga je Juraj prekrpio reljefnim stakama i profiliranim vijencima. I glavni motiv klesarskog oslikovljenja kamenog plašta: unutrašnji niz niša kaneliranih u donjem dijelu s nadvijenom školjkom u gornjem, nalazimo na crtežima 69b, 84a i 91a pariškog bloka.²² U čak istovjetnoj postavi prve zone vodoravnoga niza one optaču poligonalnu gradnju visokog svetišta pod nizom visokih prozo-

ra, tako da je međusobna podudarnost izuzetno opsežna. Naime i šibenska je središnja apsida peterostrana, a pobočne su izvedene iz osmerokuta po prepoznatljivim gotičkim navadama, dok je ta geometrijski pravilna struktura iznutra ocrтана kaneliranim nišama i međupilastricima modernijega stilskog predznaka.²³ No neovisno o nasušnim prepoznavanjima stila, Jurjevo viđenje unutrašnje cjeline začelja crkve po izboru bitnih dijelova izravno se čini nadahnuto venecijanskim crtežima uglednoga majstora.

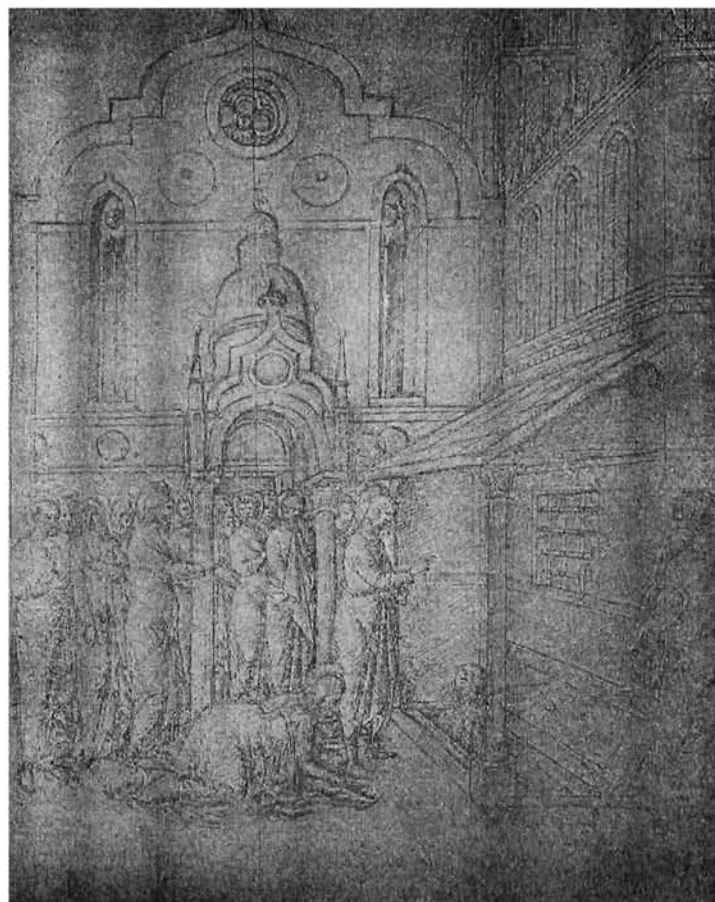
Ali i drugi prikazi arhitektonskih perspektiva, osobito maštovitih crkvenih građevina, obiluju ne samo izdvojenim elementima nego i njihovim složenim ustrojama koje čine sastav zapadnog dijela veličanstvene šibenske crkve. Tako, primjerice, troapsidalni poredak s okruglim prozorima rozetonskog tipa nad lukovima glavnog i pobočnih svetišta predočuju svi navedeni crteži iz pariškog bloka.²⁴ Dominantna polukalota središnjeg odjeljenja, unatoč svojem polukružnom obrisu, podijeljena je rebrima strogog poretka, kao i u sporednim apsidama Jurjeva zdanja, što je uz osvjedočeno usvajanje znanih uzora također znamen stapanja različitih stilskih načela.²⁵ A nad svime diže se na crtežu kao i u stvarnosti šibenskog spomenika kupola poligonalne osnove s pandativima. Može se slobodno reći da je J. Bellini s tim oblikom po suvremenim napatama bio opsjednut, jer ga je često ponavljao u prilično ujednačenim inačicama gledanog iznutra ili izvana. U razradi teme pak čvrsto se povodio za mletačkim predajama preplićući čak bizantske oblike s razbuđenim antičkim posudbenicama.



J. Bellini, crtež s arhitekturom crkve poznate u radovima J. Dalmatinca J. Bellini, drawing with architecture of church known from the oeuvre of Juraj Dalmatinac

Još je za nas zanimljivije da su te njegove kupole konstruktivno vrlo maštovite s uporabom gotičkih prežitaka, a pokrivene olovnim pločama prema iskustvima venetskog graditeljstva osobito vitke i u razmjerima izduljene s redom prozora na poligonalnom tamburu.²⁶ S tim spoznajama lakše je shvatiti važnost i vrijednost kupole u projektu šibenske katedrale, predviđene otpočetka a oblikovane kasnije na način kojem u istim crtežima otkrivamo razgovijetno korijenje. Stoga i plijene pažnju kupolaste gradnje na crtežima 73b, 75b te 84a iz Pariza, prilično nalik onoj renesansnoj kamenoj koju je podigao Jurjev sljedbenik protomajstor Nikola Firentinac.²⁷ Kao da se i po tome dade zaključiti u koliko se mjeri on služio Dalmatinčevim nacrtima, slijedio njegovu zamisao iz projekta koji mora da je postojao u izvornim grafičkim predlozima i kod drugog voditelja gradilišta.²⁸

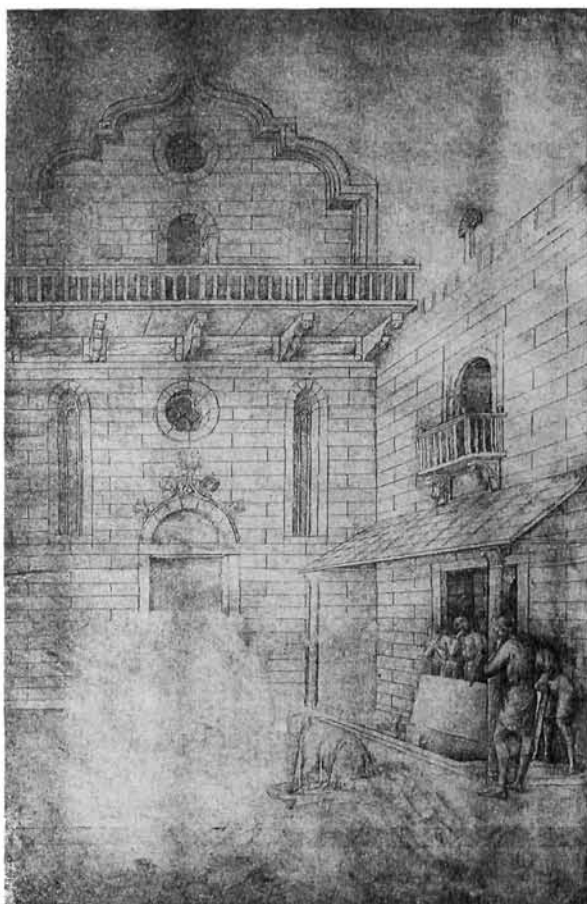
Ovakvo praćenje zadane teme kroz više faza izgradnje Jurjeve katedrale pokreće i neka druga pitanja o njezinoj konstruktivnoj cjelini. Ne bi stoga trebalo smatrati skretanjem osvrta na sustav pokrova u usporedbi s polazišnim crtežima, bez obzira što su svodovi uobličeni izvan vremenskog domašaja prvoga graditelja i projektanta. Ali su i oni u zamisli viđeni kod venecijanskog umjetnika, dok svod bačvastog obrisa u specifičnom slogu golemih, uzdužno postavljenih ploča nalazimo na ključnom crtežu prvog bloka: 84a, ali i 85a.²⁹ Nedvojbeno su dakle ta morfološki važna rješenja zasnovana u duhu drugih, a ne isključivo dalmatinskih umjetnika i sredina. Iz toga međutim proizlazi i pitanje o izgledu pročelja katedrale koji se tumači kao, navodno, najlogičnija posljedica upravo Jurjeva obliko-



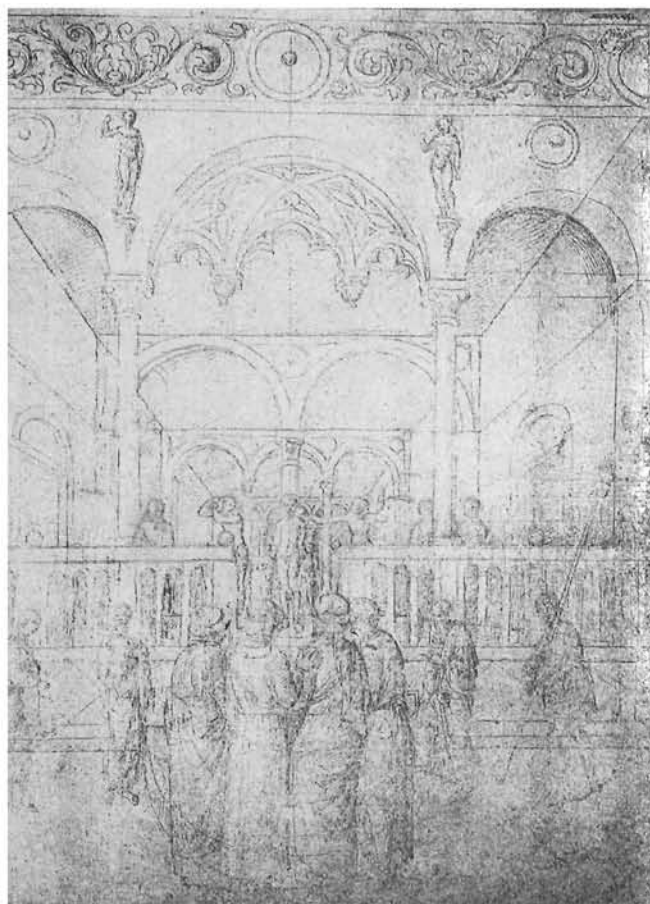
J. Bellini, crtež 66/II s prepoznatljivim elementima radova J. Dalmatinca J. Bellini, drawing 66/II with recognizable elements of Juraj Dalmatinac's oeuvre

vanja pokrova: trilobni obris zabata, odgovarajući presjeku svodne konstrukcije, bio bi po nekim tvrdnjama također dio prvotnog rješenja građevine.³⁰ Iako problem nije raščišćen ni konstrukcijski ni morfološki, preuzetno se time nastojalo odrediti »bit Jurjevog udjela u cjelini projekta, a osobito u trolisnoj fasadi, kao jedinom funkcionalno i organski rješenoj ranorenesansnom primjeru.«³¹

I ne znajući za stvarni izgled Jurjeva projekta, očekivali bismo upute kod Bellinija kao utjecajnog suvremenika koji je ovladao znanjima arhitektonskog projektiranja. Ali na više mjesta u njegovim blokovima umjesto polukružnih ili trolučnih obrisa crkvenih građevina nalazimo složeniji završetak fasada kakav inače bolje znademo iz venecijanskih gotičkih građevina i brojnih starijih slikarija.³² To je onaj dvostruko svinuti, a u sredini uzdignuti obris koji je od trecenta rabio pri oblikovanju raznih zabata, pa se kao sretan spoj napetih lukova donjih konstrukcija i dekorativne nadgradnje koristio i u renesansnim ostvarenjima početkom quattrocenta.³³ Vežanost našeg majstora uz taj patvoreni oblik već je utvrđena na nizu primjera, najčešće na stijenkama sitnoplastičkih ciborija kakve je veće i trodimenzionalne crtao Bellini u nekoliko navrata s jednakom odušnošću prema venecijanskim iskustvima.³⁴ Još je značajnije da je takav obris pročelja Juraj Matijev dao na sitnome modelu crkve u rukama sveca sa Staševa sarkofaga u Splitu, rađenog tijekom prvog desetljeća svojega dalmatinskog proboja.³⁵ Utoliko smo skloni vjerovati da je isti oblik bio zacrtao i u Šibeniku, gdje se tek predstavljao kao nosilac određenih stilskih tekovina ili morfoloških inačica od kojih čitavog života nije



J. Bellini, crtež s arhitekturom crkve poznate u radovima J. Dalmatinca
J. Bellini, drawing with architecture of church known from the oeuvre of Juraj Dalmatinac



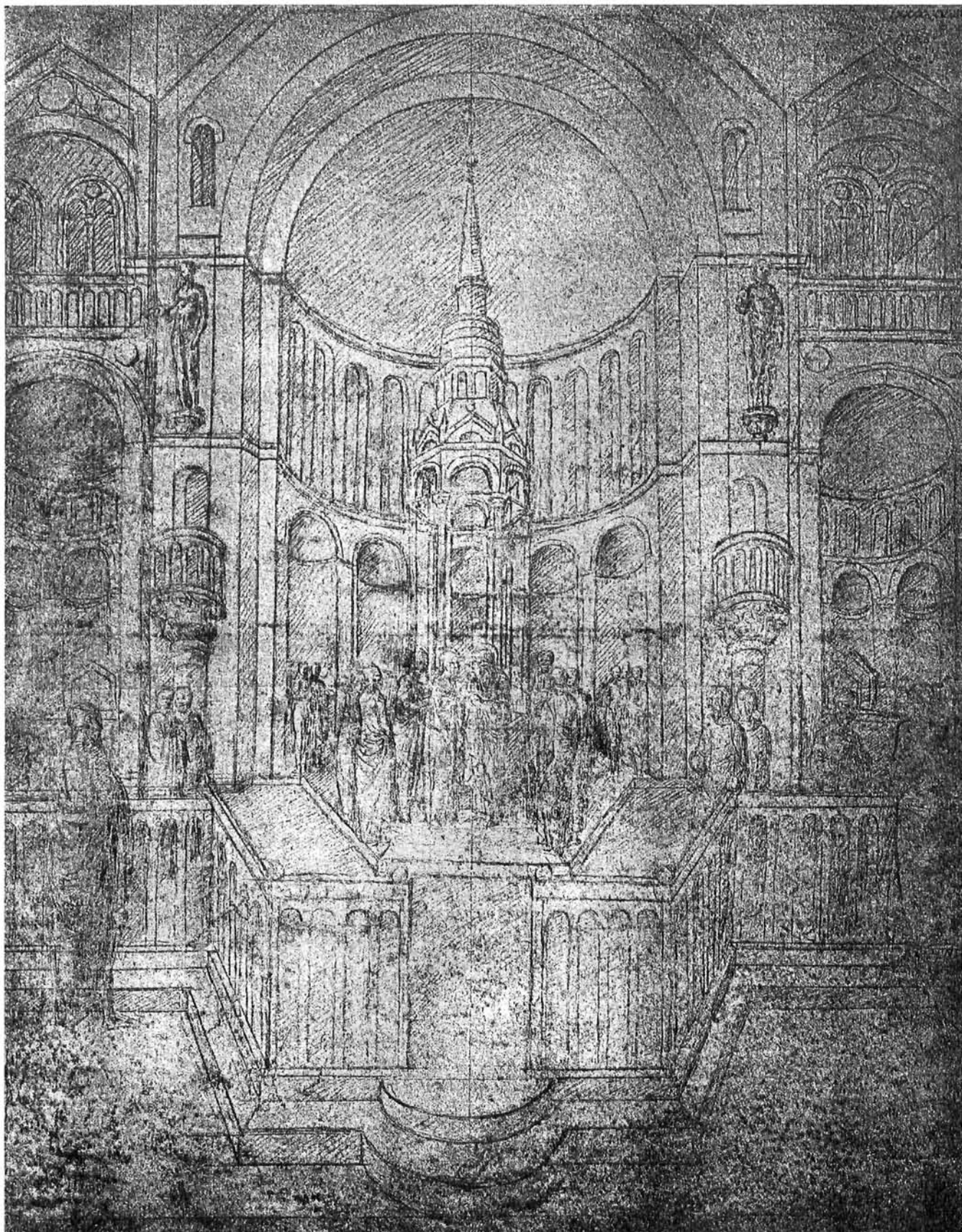
J. Bellini, prizor Bičevanja u enterijeru – 71/II
J. Bellini, a scene of the Flagellation in an interior – 71/II

odstupao. Ne samo da se iskazao glavnim prenosiocem suvremenih venecijanskih arhitektonskih česti nego je ovakav zabat ponavljao do svojih kasnih ankonitanskih ostvarenja, ostajući vjeran u stvarnosti viđenima i žilavo održavanima pomodnim oblicima kićenoga izričaja. Dosljedno tome, uostalom, on je i na modelu Dubrovnika u rukama jedinog svojeg kipa sv. Vlaha također prenio stvarne oblike monumentalnog mjesnoga graditeljstva,³⁶ pa je najvjerojatnije slično tako postupio i na početku svojeg predstavljanja u pokrajini izloženoj privlačnim strujanjima iz vodećega jadranskog umjetničkog središta. Držimo dakle da bi unutar svojega stvaralačkog programa Juraj i drugdje negdje bio istaknuo trolučno pročelje da ga je poznavao i htio sprovesti kao osobito svoje a naizgled vrlo moderno rješenje. Susljednost suprotnih opažanja, naprotiv, uzimamo kao dokaz više da su u posljednjim etapama oblikovanja šibenske katedrale obavljena znatnija posredovanja i bitne promjene na prvotnom projektu prema novim estetskim ili konstruktivnim saznanjima, a i čvršćim stilskim opredjeljenjima majstora uposlenih na njoj nakon Jurja.

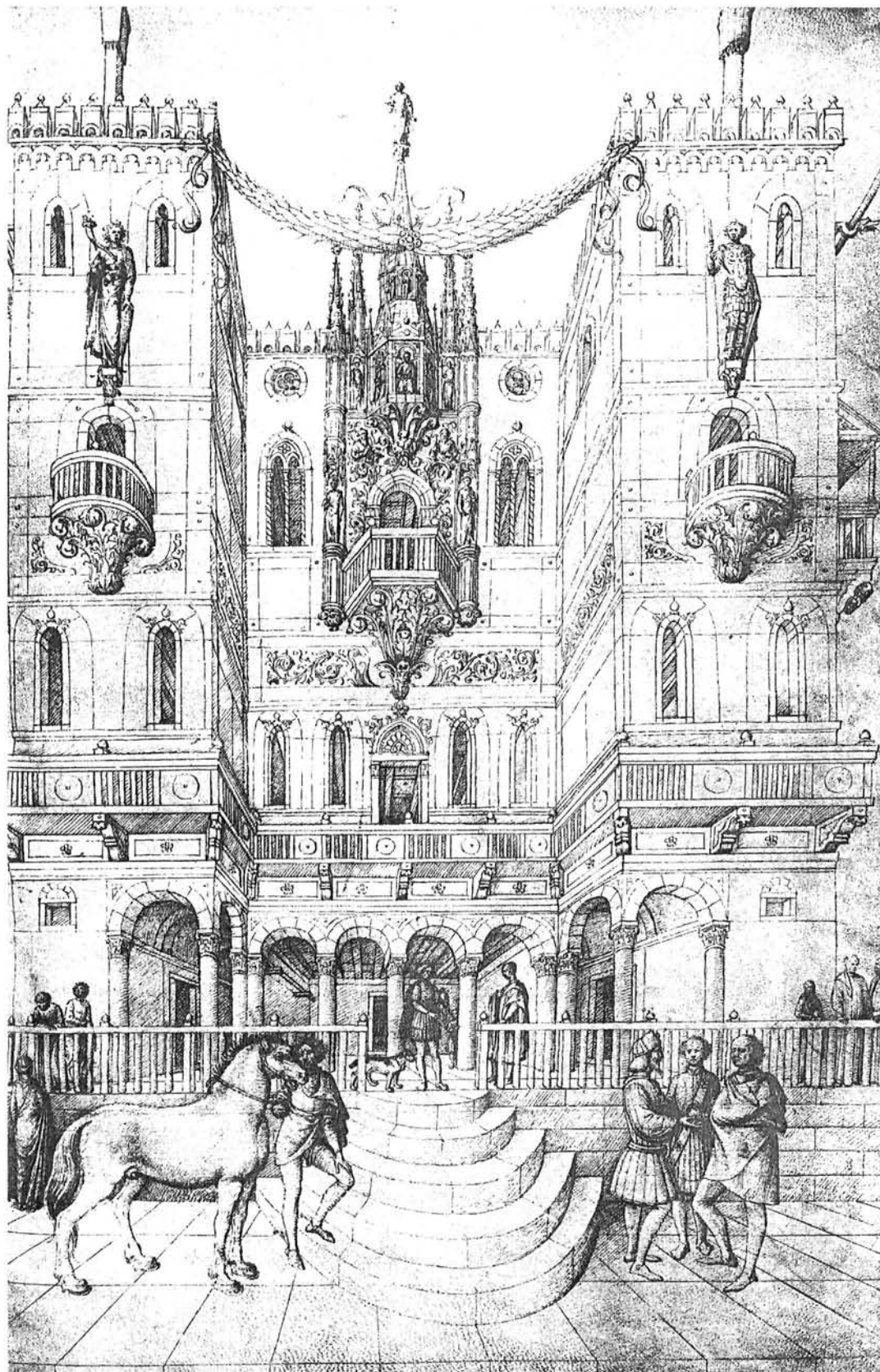
Posrednim očitavanjem nekih oblika Jurjeve katedrale s Bellinievih crteža, nadalje, uočava se širi zbir motiva izostajajuće vrijednosti. Već je u tome smislu upozoreno na ponavljanje krupnih kamenih profila kakve bilježi blok iz Louvrea na listovima br. 3 i 34, te da se monumentalni red niša sa školjkama predložen na listu 28a londonskog bloka slaže i u perspektivnom nacrtu sa šibenskim kamenarskim izvedenicama.³⁷ Oblici dvojnog prozora gotičkog nacrtu s razdjelnim vitkim stupcem

i razvijenim mrežištem već navedenoga lista 22 s prikazom Pogreba Bogorodice iz Pariza, živo podsjećaju na kamene čipke vanjskog okvira otvora glavnoga svetišta.³⁸ Ipak nisu njihova izravna kopija, što samo podupire naše uvjerenje da na toj visini gradnja Jurjeva ruka ni riječ ne bijahu više odlučne u slaganju dijelova s kojima se ipak nije poremetila njegova prva zamisao nadahnuta Bellinievim idealnim prijedlozima. U istoj grafičkoj predodžbi goleme unutrašnjosti zamišljene crkve venecijanskog majstora, upadljive su viseće stube pri dnu glavnog prostora kao mogući povod za oblikovanje takvog uzlaza u šibensku sakristiju na južnoj stijenci transepta.³⁹ Njegova tijesna i visoka prošupljenja također kao da su odmjerena prema shemama gradevina koje je ocrtao Bellini s namjerno umanjivanim širinama radi jačanja dojma dubinskog protezanja ili visinskog uzdizanja prostora. I to je, naravno, gotičkim ukusom obilježena spoznaja, premda dana jasnoćom gotovo klasičnoga reda i čvrstih ravnoteža kojima su kićena klesarska detaljiziranja tek puka dopuna.

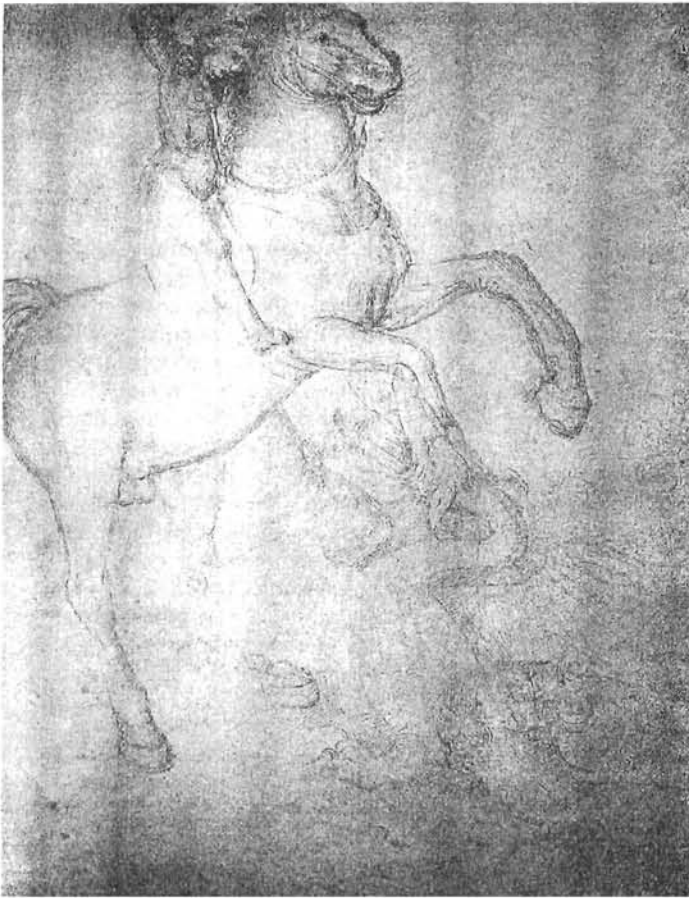
Za Jurja međutim čini se da takve pojedinosti bijahu vrlo privlačne, pa se u pravodobno ili kasnije oblikovanim sastavcima njegova projekta i ukupnog viđenja svetišta stolne crkve nalaze daljnja preuzimanja s podastrih predložaka. Naime stupići ograda stepenastih odjeljenja razvijenog predoltarja, jednostavno sročeni i geometrijski ujednačeni u gustim nizovima, nalaze se kod Jacopa na više mjesta oživljujući prikaze prostranih dvorana.⁴⁰ Jednako tako slikovitiji kružni balkoni, čak uzdignuti nad bujnim i velikim lisnatim kapitelima, nalik



J. Bellini, crtež 69/II s arhitektonskom shemom svetišta šibenske katedrale i drugim elementima njezine razrade
J. Bellini, drawing 69/II with architectural schema of the Šibenik cathedral sanctuary and other elements of its detail



J. Bellini, crtež 47/I
J. Bellini, drawing 47/I



J. Bellini, crtež 12/II: Sv. Juraj na konju
J. Bellini, drawing 12/II: St George on horseback



J. Bellini, crtež 45/I: vitez na konju
J. Bellini, drawing 45/I: knight on horseback

su onim čuvenim Jurjevima u podanku kupolnih pilona.⁴¹ Pogotovo je umetanje figuralne plastike blisko dalmatinskim inačicama, i to ne samo u slučaju stršećeg putta na ključnom kamenu velikoga luka, kao zajedničkom motivu s više Bellinievih crteža te slikarskih i kiparskih djela ondašnjih glasovitih majstora u Venetum, radinih do doba podizanja šibenske katedrale,⁴² nego i pri urešavanju vanjskih obrisa zgrada ili rubova građevnih volumena. Njihove se vitke skulpture uklapaju u raščlanjenost najmlađe dalmatinske katedrale kao da su premesene sa slikovitih crteža koji ih bilježe češće negoli mletačka suvremena i starija arhitektura.⁴³ Budući da je to u Šibeniku postignuto tek s Firentinčevim poduzimanjima, može se dalje pretpostavljati koliko je on slijedio prihvatljive datosti preuzetog projekta za koji nam Bellinievi crteži pružaju još podataka. Ističemo i onaj s prizorom Bičevanja Krista na listu 37 pariškog bloka, jer je zgrada u pozadini dekorirana redom reljefnih ljudskih glava oblikovanih poput maski unutar romboidnih okvira geometrijskog poretka. I te maske i romboidna polja nalik su onima iz sastava vanjskog ukrasa donjih zona šibenske katedrale, za koju će se naći još srodnih uzora.⁴⁴ Pa ako u svemu i nema najizravnijih posudbenica u brojnim pojedinostima, mnogo toga se raspoznaje bar na razini izvora nadahnuća, što je i presudno za očitovanje stilskog podrijetla Jurja Matijeva.

Ono pak što se čini osobito upečatljivim i u tom pogledu, jest prijenos načina komponiranja s kojim je u Šibeniku provedena organizacija prostora. Za Bellinieve crteže, osobito one per-

spektivnog smisla i svodenja na značaj nacrtu, višestrano je naglašeno da u pravilu barataju s povišenim horizontima.⁴⁵ Na taj način pojačan im je scenski dojam i učinak, jer se dovitljivo povećava prostor uprizorenja različitih zbivanja, o čemu je izučeni slikar itekako vodio računa. A upravo je to uređeno i u šibenskoj katedrali slijedom Jurjeva oprostorenja istočnog dijela crkve, koji se uzdiže u tri razine. Izrastavši naglo nad ladom, čitavo je predoltarje tako dinamizirano i u podnim razinama i u sustavu svojega križnog tlocrta. Budući da je prostor čitave svoje dogradnje uzdigao barem za visinu čovjeka, očiste svakog tko ulazi u crkvu odgovara razini podnice kora koja postaje glavna linija obzorja. I tek na njoj, kao i kod većine Bellinievih crteža, počinje se događati raščlanjena arhitektura opterećena s mnoštvom srodnih, mahom nabrojanih oblikovnih pojedinosti. U provjerljivoj slijedu spoj s ladom proveden je pomoću polukružnog stubišta, upravo onakvog kakav se par puta u osi kompozicije ponavlja na Bellinievim listovima koje označismo ionako uzornima.⁴⁶ Oltar se dalje uzdiže na određenim razdaljinama s vodoravnim prekidima dvaju plitkih stubišta, kakva su dana u predloženim prostornim konstrukcijama s naglaskom na dubinskom protezanju interijera. Time je u Šibeniku, čak više negoli na grafičkim podlogama, izvršena koliko priprema za onaj veličanstveni uzgon arhitekture i prostora ka visini svodova, toliko i uravnoteženje s ukupnim vodoravnim prodorima lada i čitave monumentalne građevine okrunjene kupolom, kao i u nizu Bellinievih radova. Potvrđuje se ujedno Freyova točna primjedba da »nad cjeli-

nom više vlada slikarsko-iluzionistička koncepcija negoli siguran tektonski osjećaj.⁴⁷

A za nas to postaje još važnije s obzirom na nova tumačenja čitavoga zahvata kao udovoljavanja prohtjevima biskupije za oblikovanjem pozornice novouvedenim obredima.⁴⁸ To je bio i osnovni poticaj povećanju prezbiterijalnog dijela crkve s brižno provedenom geometrijskom raspodjelom i dinamičkom postavom dijelova. Uzdignuti plato prezbiterija, na štetu zasjenjenih lada upokorene prvotne arhitekture arhaičnog i strogoga reda, postao je polazište zanimljivijeg zbivanja, kako je već odgovaralo novopridanim značenjima zboru svećenika koji tu zasjeda. Svečanije je dakle uobličeno završno prostorno odjeljenje potkupolja, omeđeno njenim vitkim nosačima kao činiocima snažnoga uspravnog usmjerenja u prvome planu križišta. A bočno su uzdignuta krila transepta kao lože pjevališta s naprijed isturenim sitnoplastičkim propovjedaonicama te ogradicama grafički ujednačenog izgleda. Velika oltarna niša još je povučena iza daljnja dva reda plitkih stuba, i kao važan izvor svjetla u iluzionističkom stupnjevanju građevine osobito naglašena. Iako se ne zna izvorni oblik žrtvenika, raščlanjeni slog njegovih okvira odmjerjen je u čvrstim arhitektonskim i promjenljivim svjetlosnim činiocima prema visokim svodovima, da se što potpunije označi žarište ukupnog arhitektonsko-prostornog događanja. Visoki prozori u apsidi kao dio arhaično zasnovanog ali moderno oblikovanog začelnog plašta, ravnoteža zapremine polukalota i prošupljenja rozeta te zidova i svodova otkrivaju ipak likovno jedinstvenu primarnu zamisao koju nije poremetilo nadovezivanje čak različitih stilskih čimbenika u fazama dugotrajnoga građenja. Među njima je teško razlučiti koliko su oni arhaični posljedica primarnog projekta, a koliko oni moderni ishod naknadnoga posredovanja. Ta cjelina možda zaostaje za doradenim sustavom visokog kompozicijskog smisla na radovima slikara Bellinina, ali dobiva na izražajnosti i uvjerljivosti zahvaljujući čvrstini kamenoga građenja i svjetlosnoj razigranosti prostora. Utoliko se u likovno-plastičkoj suvislosti katedralnog svetišta, njegovoj koherentnoj slici, pronalazi prava pozornica za namjenu duboko društvenog, a zapravo ceremonijalnog smisla, koji je našem graditelju 1441. godine bio postavljen kao veliki zadatak.

Odgovarajući na taj zadatak arhitektonskog oblikovanja kaničkog kora u stolnici osnaženog Šibenskog kaptola, Juraj Matijev je pokazao neospornu projektantsko-graditeljsku spremu i sposobnost, pa poglavito i poznavanje grafičkih kompozicija J. Bellinina. I jedno i drugo bijaše ipak izlika za njegovo osobno, dovtljivo iskazano i promišljeno zanimanje za različite probleme suvremenog arhitektonskog i plastičkog stvaralaštva. Njih je on nedvojbeno promicao svojim stvaralačkim zasezima, jer je i samo prebacivanje rješenja iz crteža u arhitektonsku strukturu i prostorni sustav katedrale iziskivalo visoka tehnička i umjetnička znanja. Ipak se i na tome planu ne može zanemariti činjenica da su upravo venecijanskog majstora u čijim se djelima raskrivaju uzori Jurjevima rješenjima, već u jeku 15. stoljeća hvalili kao izvršnog znalca mjernih sustava i njihove primjene u umjetnosti.⁴⁹ Najčuveniji ondašnji padovanski stručnjaci pisali su o njemu kao majstoru umijeća geometrijskog organiziranja prostora po višestruko razrađenim sistemima.⁵⁰ Pa iako su istraživači te strane njegovih crteža ukazali da visokoidealizirana teorijska namjera nije u praksi obvezno s uspjehom rješavana, neizbježno je i u tome vidjeti mogućnost zbližavanja s skustvima graditelja Jurja Matijeva. Čini se naime da je on u šibenskoj katedrali upotrijebio iz Jacopovih najčišćih arhitektonskih konstrukcija grafički razrađen sustav aksijalne perspektive sa žarišnim toč-

kama premještanim po vertikali.⁵¹ U osnovi je to najarhaičnija od Jacopovih metoda, a u Šibeniku teže čitljiva u izvornoj postavci s obzirom na nerazjašnjen slijed faza gradnje i smjenu graditelja svetišta, što sve ipak pomaže stilskom prepoznavanju prvog i odlučnog projektanta kao umjetnika sklonog i vičnog stapanju raznih oblikovnih načela.

Tome idu u prilog i druge moguće veze s crtežima J. Bellinina raskrivane unutar širokog Dalmatinčeva stvaralaštva. Lako prepoznatljiva polazišta naime pomažu pri objašnjavanju njegova nekonvencionalnog bogaćenja svjetovnoga graditeljstva u primorju, pa čak i pri učvršćivanju uvjerenja o njegovu stvarnom udjelu u nekim neuobičajenim rješenjima. Tako s više primjera iz spomenutih grafičkih predstava arhitekture modernoga grada pamtime i pojavu maloga balkona nad otvorima i arkadnog i arhitravnoga sloga u sastavu raskošnih pročelja.⁵² A upravo takvu slabo uvjerljivu konstrukciju nalazimo sred gornjeg ruba glavne kvadrifore na prvom katu Velike palače Papalica u Splitu. Oslonjen na dva vitka kamena zuba, mali je balkon s njihovim petama ugrađen u gredu kamenog okvira gotičkog mrežišta, pa se otvoreno sumnjalo da li je uopće izvoran.⁵³ Prepoznavanje njegova oblika, čak s nenaumljivo uvijenim listom duž donjeg lica, u zamislama venecijanskog slikara svakako učvršćuje dojam da je proistekao iz Jurjeva nacrt, pa se izravno suprotstavljanje stilskih inačica na cjelovitom rješenju prozora prihvaća kao majstorova osobitost, a ne kao nesklad naknadnih preinaka. Takve je balkone, uostalom, mletačka stambena arhitektura poznavala i ranije, unutar čisto gotičkih cjelina,⁵⁴ pa je lakše postao privlačan i vrhunskim dalmatinskim majstorima ili naručiteljima. Na sličan bi se način mogla objasniti pojava dvojnog prozora gotičkog nacrt na uglovima pojedinih šibenskih kuća s razdjelnim stupcem u osi građevnoga brida, koji također najvjerojatnije spada u zbir oblika koji su postojali u kasnosrednjovjekovnoj arhitekturi hrvatskog primorja te su oživjeli zaslugom samog Jurja Matijeva.⁵⁵ Ovaj pak oblik, osim u stvarnosti arhitekture maštovitoga gotico fiorita na lagunama, nalazimo osobito i u Bellinievim crtežima pod krinkom renesansnih pojednostavljenja morfologije raščlanjenih fasada.⁵⁶

Složenija su možda rješenja kićenih pročelnih galerija poput višekutnih istaka nametnutih čvrstim blokovima ne samo Bellinievih maštovitih zgrada nego i najčuvenijih mletačkih palača.⁵⁷ A Juraj je taj upečatljivi oblik dao u cjelovitom obliku na pročelju franjevačke crkve u Anconi oko 1450. godine. Ne samo da je prenio osnovnu postavu jedinog otvora u donjoj zoni, a raskošnoga plastičkog dekora u gornjoj, nego je i postrane okomice u vidu stupaca s nišama za kipove također zamislio i ostvario u svojoj čvrščoj kompoziciji.⁵⁸ Načelno ona polazi od slikovito razvijenih okvira balkona dvorane Velikog vijeća na pročelju Duždeve palače, ako ne i nekih starijih kiparskih radova iz istoga središta,⁵⁹ po čemu se i zbližuje s Porta della Carta.⁶⁰ Ali ono što Jurjev najmonumentalniji portal u sastavu velikog crkvenog pročelja uvjerljivije veže uz crteže J. Bellinina jest zamisao cjeline te način oblikovanja s reljefno istaknutim gornjim dijelom po presjeku golemoga šesterokutnog tijela. Stršeći u prostor, dakle, ne oživljuju odnos građevne mase i kiparskog dekora toliko pokrajnji stupci jednakog presjeka koliko visoka nadgradnja koja je Jurju poslužila kao baldahinska streha mrežolike ukrašenosti a u oglednim crtežima je i sama bila popunjena nizom niša s kipovima.⁶¹ I završni dio sa skupinom simetrično uspravljenih fijala, koje se nadovezuju na većinu okomica vođenih iz donjih dijelova s jako naglašenim središnjim veličinama, više povezuje uzorne crteže i ankonitanski spomenik negoli navedena djela u prostoru gotičkoga grada, koji je svemu dao vidljiv

poticaj. A budući da su kod Bellinija inačice najrazvijenije s očiglednim međusobnim razlikama počevši od obrisa donjih otvora do raščlanjenja bujne plastike geometrijskih nacrtu, Jurjeva kamenarska realizacija tek je stilski najdorečenija u spajanju više izvornika. Utoliko je i upečatljiva za razjašnjenje njegova odnosa prema mnogim venecijanskim spomenicima, a ne samo onima koji se dosad spominjali kao glavna nadahnuća njegova zrelog zahvata.

Tragajući još za različitim motivima iz stvaralaštva našeg kipara u crtačkim blokovima Jacopa Bellinija, ne može se zaobići nekoliko daljnjih dokaza njihova srodstva. Time se, naravno, istaknuti dalmatinski umjetnik čvršće uklapa u odraze mletačkog stvaralaštva s kojim je onda najjače bila obilježena likovna kultura Jadrana.⁶² Ujedno se rasvjetljavaju putanje stilskog izraza sredine 15. stoljeća kao vremena najslobjevitijeg preplitanja gotičkih tradicija i renesansnih inovacija, što samo dokazuje čvrstinu humanističkih shvaćanja u svim sredinama takvoga umjetničkog poduzimanja. Ipak je Jacopo Bellini među Mlečanima bio vinovnik najsuvremenijih zanimanja za klasične osnove ondašnjega umjetničkog razvoja, a bez obzira na nezaobilazne dodire s toskanskim likovnim spoznajama u izražavanju modernih osjećanja, on je unosio duboko poznavanje i korištenje predaja.⁶³ Juraj Dalmatinac, moglo bi se stoga kazati sa stajališta potpunijeg poznavanja njegova cjelokupnog djela, bio mu je dosljedni nastavljatelj i utoliko zanimljiviji umjetnički izdanak venetskoga kulturnog ozračja. Tome u prilog ide ne samo prenošenje mnogih motiva različitog podrijetla i postanka unutar Bellinievih crteža nego i jaka volja za razvijanjem takvih iskustava, na čemu mu je u provincijalnim sredinama pružena puna podrška. U tome je i objašnjenje njegova gotičko-renesansnog stila, koji su inače toliko naglašavali kritičari kod čuvenog tvorca mnoštva onih crteža itekako oglednih za presjeke i domete sudionika humanističkog prvata jednog bogatoga trgovačkog grada.⁶⁴ U njemu je već onda postalo uobičajeno i preuzimanje antičkih motiva, koji su uočljivi i na hrvatskim spomenicima, bili predmet osobitih izučavanja. Umjesto nekih dalekih spona, odnosno toskanskih predložaka, ipak valja naglasiti da većinu lakše otkrivamo kod zacijelo jako obaviještenog i poučljivog crtača Jacopa. Oprimjerujući na svojstven način neka moderna saznanja i dalekosežna uvjerenja o važnosti obnove antičkih umjetničkih pouka ili poruka, u crtežima je lako dao mnoštvo važnih motiva za kontekst onodobnog stilskog preporoda.

Među takvima je Juraj odabirao gotovo najupečatljivije, općenito poznate i proširene, ali češće u oblikovnim sklopovima viđenim kod Bellinija negoli u svojim izvornim tematskim sastavima. Na prvom su mjestu njegovi putni na nosaču krstioničke zdjele iz šibenske katedrale, izuzetni u kiparskoj obradi, iako već ranije ili kasnije u više navrata neovisno opetovani.⁶⁵ Među crtežima ih pak vidimo tripot na složenijim gradskim fontanama, redovito u ulozi razigranih nosača plitkih a širokih zdjela, klesarski gotovo neostvarivih. Ali su i pritom one bliške Jurjevim zasezima u oprostoraivanju grupe sićušnih nosača tereta, zapravo zanemarivog zbog izuzetno plitkog recipijenta.⁶⁶ O skulpturama u nišama sa završnim školjkama već je bilo govora, ali valja zamijetiti kako Juraj i vjerojatno preuzeta rješenja ispunja osobnim htijenjem za jačanjem svakog trodimenzionalnog volumena, pa gotovo redovito zanemaruje lakoću Bellinievoga oprostoraivanja likova namećući ih po dimenziji i izražajnosti pokreta klasičnim okvirima.⁶⁷ A dok su oni na svim grafičkim listovima mletačkog majstora, nedvojbeno stasalog u toskanskim susretima, zadržali svoju jasnoću kao bitan dio cjelovita likovnog predodžanja odnosa kipova i prostora, kod Jurjevih trodimenzionalnih ostvarenja niša u pozadini je

posve zanemarena i odvojena od općenito nametljive chiaro-scuralne razigranosti figuralnog motiva. Osim što je zakrivena njihovim veličinama od šibenske krstionice do ankonitanskih pročelja, obično je sa svojim klasičnim nacrtima plitkog polukruga i školjke u tjemenu zatajena prednjom edikulom gotičkog nacrtu u sjeni baldahina gotičkih rebara.⁶⁸ Utoliko je Jacopo Bellini, uza sve svoje miješanje gotičkih i renesansnih stilskih činilaca, i kao stariji ipak bliži modernijim pročišćenjima izraza koje je primio u svojim izravnim firentinskim učeljima.

O susretima takve vrste i čistog usmjerenja unutar opusa našeg majstora nema nepobitnih dokaza, budući da je većinu uvjetno zvanih toskanskih utjecaja on primao preradenu kroz mletačka posezanja. To mu, naravno, nije otklonilo ni dodire s učvršćenim renesansnim poticajima kakve u čistijem izričaju nalazimo samo u nekim njegovim radovima. Među njima splitska raka blaženog Arnira iz 1446. godine⁶⁹ te skulptura Milosrda s pročelja ankonitanske Lože trgovaca iz 1452. godine zauzimaju istaknuta mjesta. Ali se i njima našlo crtane uzore, o čemu ću pisati naknadno, jer je problematika složenija te iziskiva više prostora.⁷⁰ Veza s Jacopom Bellinijem nije pak jedina i nepobitna, iako se ženski kao i muški aktovi s donekle sličnim anatomskim pojedinostima nalaze u njegovim blokovima. Podjednako se razvijeno reljefu s pročelja Arnirova sarkofaga naziru kompozicijske podloge u figuralno živim prizorima Bellinievih crteža, što nam se za duh vremena i stvaralaca čini jednako važnim kao i preuzimanje pojedinačno odabranih likova, kako je to Juraj već često običavao. U svakom slučaju nepobitno je kod našeg vrsnog graditelja i kipara baratanje s gotovim grafičkim predlošcima upravo u djelima koja se općenito smatraju najizvornija, samosvojno njegova. Mijenja se time na svojstven način i opća slika njegova stvaralačkog profila, likovnih sklonosti i stilskih pobuda, o čemu je znanstvena kritika dosad izražavala prilično oprečna mišljenja. Dok ga se s jedne strane pokušavalo uzdići čak među pročelnike renesansnog preobražaja umjetnosti u usponu prve polovice quattrocenta, letimičnijim procjenama izvana nastojalo ga se proglasiti eklektikom dosta niskog ranga.⁷¹ Trebat će ga stoga dovesti u razumniji odnos prema ondašnjim općim i širim gibanjima, ali i trajnije zadržati u umjetnosti podneblja gdje je stjecao većinu znanja i iskazivao pretežna svoja htijenja.

Za to su, dakako, važne i daljnje potvrde o oslanjanju Jurja Matijeva na crteže Jacopa Bellinija. To samo čini složenijim problem njihova povijesno neutanućenog odnosa, a likovno ih odgonetava usporedba motiva nužno usmjerena na još nekoliko mjesta. Ona su utoliko upečatljivija što su izražajnija u stvaralaštvu obojice djelatnika, pa nisu ni slučajno izabrana u njihovim povijesnim usporednostima. Time proučavanje prebacujemo više na područje skulpture, ali se ipak prati sukladnost s arhitekturom u proučenim slučajevima. Jedan od privlačnijih svakako je Staševa grobnica u Splitu iz 1448. godine s ključnim reljefom Bičevanja na srednjem polju pročelja sarkofaga.⁷² Ta zgusnuta i životno prenapregnuta, bezmalto strastveno isklesana kompozicija bila je i nedavno predmet šireg procjenjivanja i kiparova stila i njegovih likovnih opsjena.⁷³ Davnim uočavanjem podudarnosti sa slično smišljenim ali drukčije oblikovanim reljefima iz kruga Donatellove škole, samo je pojačano značenje »renesansnih komponenti« u stvaralaštvu plodnog Dalmatinca. No dosad najpodrobnija deskripcija, pa i interpretacija tog plastičkog rada ujedno je ukazala gotovo na nemoć njegova oslobađanja od gotičkog načina shvaćanja i oblikovanja reljefa.⁷⁴ Upravo usporedbe s uočenim predlošcima modernih dosegâ iz talijanskog 15. stoljeća, omo-



J. Bellini, crtež 33/II s bičevanjem Krista
J. Bellini, drawing 33/II with Flagellation of Christ



J. Bellini, crtež 31/II sa ženskim aktovima
J. Bellini, drawing 31/II with female nudes

gućile su određivanje kasnosrednjovjekovnih formalnih prežitaka u izrazu vodećega hrvatskog umjetnika toga doba i njegovu neutaživu sklonost podilaženju ornamentalnim načelima oblikovanja.

Nastojeći ga ipak sagledati kao cjelovito umjetničko ostvarenje, što ono neosporno i jest, suviše je isticati sve njegove morfološke nedostatke, budući da su temeljne vrsnoće očitane kao pretežne posudbenice. Očigledno je pak da su prilične nezgrapnosti od ornamentalnog spleta nogu triju likova na ustrmljenoj ravni podanka do neprirodnog skraćivanja pojedinih gornjih udova izazvane težnjom za poštivanjem zadanoga kadra.⁷⁵ Ali je zato i u grčevitom rasporedu različito pokrenutih tjelesa postignuta zavidna ravnoteža razgoličenih dijelova i njihovih škrtih odjeća, koje se više negoli na drugim Jurjevim likovima pokoravaju tim pokretima poštujući im volumen i ritam ojačane suprotstavljanjima svjetla i sjena.

U svemu je ipak prevladalo povodenje za donatelovskim uzorima još neznanog izvornika,⁷⁶ pa je i pitanje da li to bijaše plastično ostvarenje. Prevodeći ga u svoj osobni jezik, Juraj Matijev je sam pobio svjesno htijenje za oponašanjem istovrsnih prepoznatih uzora onoliko koliko mu je oprostiranje reljefa u smislu odvajanja dijelova pred također ispunjenom pozadinom bilo važnije od same slikovitosti scenskog prizora. Zgušnjavajući obline i sjene prema očvrstnuloj središnjoj osi, ojačao je plastički izražaj na štetu samog prostora zbivanja, pa bi teško bilo usvojiti da se svjesno i isključivo povodio za plitko-reljefnim izdjelbinama padovanske kiparske radionice ili njezinim inačicama. Pretpostavljamo stoga neko drugo likovno polazište, pri čemu i crteži J. Bellinija imaju određeno značenje. Iako je temu bičevanja Krista prikazivao u više navrata, venecijanski se slikar barem na jednom od poznatih uključio u moguću niz Jurjevih uzora.⁷⁷ Naime, na listu br. 71 londonskoga bloka uz dostojanstvenijeg Krista pred stupom desni je bičevalac raskoračivši noge pružio lijevu ruku do njegova ramena, da bi poluokrenut ojačao zamah bičem u desnici visoko uzdignutoj i zavrtačenju unatrag kao na splitskome reljefu. Stoga je to još jedna od uputa za zbližavanje i navedenih djela i njihovih tvoraca s učvršćenom pretpostavkom da je sve pošlo od nekog Donatellova izgubljenog predloška. Međutim za to odgonetavanje ima još potpora u umjetničkoj baštini 15. stoljeća, pa će poslužiti pri završnim razmatranjima o povodenju Jurja Matijeva za grafičkim predlošcima.

Naizgled su ipak tješnja praćenja crteža Jacopa Bellinija sa skulpturama Jurja Matijeva u prikazu viteza na konju. Taj se lik među crtežima nalazi u desetak izdvojivih primjera, bilo kao legendarni sv. Juraj ili češće kao jedan od sudionika zamišljenih bitki, korisnih crtaču za izučavanje pokreta konja i ratnika,⁷⁸ a uzgred su konjanici nazočni na brojnim prizorima mitskih zbivanja i vjerskih sadržaja. Na više osamostaljenih i u grupama crtanih konjanika uočljive su pojedinosti s moćnog reljefa što ga je naš kipar oblikovao 1452. godine nad glavnim ulazom Trgovačke lođe u Anconi.⁷⁹ Naime, osim što i kod Bellinija prevladava tip glomazna, gotovo teretna konja, sposobna da ponese oklopnika, u kamenu oblikovani ankonitanski konj prilično je nizak. A iako je predočen u skoku, nije srazmjern stoga ni vitezu, koji je radi heroiziranja kao glavni lik nešto viši negoli u prirodi, dok se sve najposlije podvrgava izduljenosti pravokutnog bloka. Susljedno tome i važniji čovječiji lik, razvijenim pokretom i razrađenim oklopom više negoli osnovnim stavom jahača, uzdržava usmjerenje zajedničkog zaleta prema naprijed, kojem je zaobljeni obris hrpta konja glavna odrednica. Ipak je, više zbog osnovne predodžbe prikaza i pomalo tvrde obrade reljefa negoli same jačine nametljivih volumena, izostala lakoća konja koji je prilično neprirodno ukočen, pa u cjelini i više dekorativno shvaćen.⁸⁰ Dakle, unatoč stavu jahača s uprtom vidljivom nogom malo prelomljenog položaja o boku konja, čvrstini držanja neadekvatno opuštenuh uzda s lijevom rukom i nadasve zamahu mačem, čini se da je važnije ostalo kiparsko uznošenje reljefne mase negoli uvjerljivost pokreta. Ali pokretanje ramena pri uvijanju tijela, a osobito vijorenje kratkog plašta za ledima, te ubojito vitlanje mača uzdignutom desnicom, nukaju na tvrdnju da se kipar podsjećao spomenutih crteža ili nekog zajedničkoga nestalog uzorka, pa o tome valja voditi računa više nego dosad.

Zbog primjerenih ukočenosti dvaju tijela plastičkog dovršenja, njihove zatajene visine susljedno opruženosti prikaza na cjelovitoj ploči položenog pravokutnika, što je izazvalo i teško ostvariv položaj mača nad ramenima u iskrenutoj desnici, pogrešno je ankonitanski reljef povezivati s nizom ondašnjih modernih kipova.⁸¹ Osobito ga je suviše vrednovati kao člana važne renesansne obitelji konjaničkih spomenika, jer je njihova oblikovna problematika kao likovni zadatak i tehnička izvedba sasvim drukčija, pa je i većina čuvenih talijanskih rješenja suštinski oprečna. U prilog tome idu i Bellinievi crteži konjaničkih skulptura na visokim postoljima s obvezno vitki-

jom figurom, bez obzira da li su u galopu ili mirnijem stavu.⁸² Jurjev reljef dakle treba gledati samo u vrsti kojoj stvarno pripada i u tome mu priznati razmjernu plastičku snagu, izražajnost volumena uz njegovu odgovarajuću težinu, a nikako lakoću u »prostornom oslobođenju«, koje je provedeno stoga čak slabije negoli na nekim starijim reljefima gradskog grba u Anconi.⁸³ Koliko mu je pak i zamisao bila na razini monumentalnog ostvarenja, svjedoči činjenica da je prikazan zakrabiljeni oklopnik s licem pod viziorom, te je važniji bio simbolični smisao spomenika negoli njegova suvremena likovna razrada, što je sasvim suprotno od raskrivenih Bellinievih jahača s pratećim znamenjem dvorskog viteštva i odjećom vitkih ratnika. Kod Jurja je pak renesansno kiparovo viđenje utoliko prihvatljivije što je riječ o heraldičkom znamenu grada koji je inače tada, slaveći svoje časnno antičko podrijetlo, nastojao na grbu predstaviti rimskog junaka s tvrdnjom da se ugleda na tobožnji kip cara Trajana s njegova sačuvanog slavluka.⁸⁴ I inače utvrđena Jurjeva umjetnička veza sa srednjovjekovnim predajama jače negoli s antičkim, posve je i u Anconi izražena, pa oslanjanje na grafičke razrade srodnih sadržaja tek su okvirna podsjećanja i osvjeđenje duha jednog prijelaznog vremena s prilično nestalnim stilskim predodređenjima.

U istoj cjelini ankonitanske Trgovačke lode to zanimljivija je pojava ženskog akta u alegorijskom liku Milosrda jer se izdvaja iz općih okvira stvaranja Jurja Matijeva. Jednako se ona izdvaja iz suvremenoga umjetničkog stvaralaštva u kojem joj po smjeloj razgoljenosti ženskog tijela, a i prenošenju stvarnosnih oblika u složenoj spletu velike figure i po njoj verućih se razigranih putta, nisu uočeni neposredni uzori.⁸⁵ Ne samo po tome, taj je kip pridružen skupini najboljih majstorovih djela, pa mu je dostatno naglašena oblikovna vrsnoća i ikonografska osobitost. Naglašavajući činjenicu da je to ipak jedan od najstarijih dosad znanih prikaza ženskog pravog akta u punoj skulpturi,⁸⁶ neophodno mu je ishodišta tražiti u antičkoj baštini ili onom rimskom nasljeđu koje bijaše dostupno talijanskomu kulturnom ozračju do prvih godina šestog desetljeća 15. stoljeća, kad je skulptura nastala. I dok se na tom području ne istraže postojeće naznake rješenja, nije naodmet napomenuti da je ženske i muške aktove crtao Jacopo Bellini u većem broju. Odavaju to listovi br. 76 i 89 njegova bloka iz Londona, pa se on još jednom javlja kao moguća spona u uzdizanju Jurja Matijeva do gornjih razina suvremenoga likovnog stvaralaštva. Istini da volju, među njegovim aktovima nema takvog koji bi ankonitanskom kipu mogao biti priznat za uvjerljiv predložak, ali nije nevažno da su i u njihovoj grafičkoj stilizaciji naglašeni dijelovi bokova s krupnim abdominima i debelim nogama a manjim grudima i ljupkim licima. Nije im stran ni tradicionalni stav kontraposta, a niti razigranost pokreta na suzdržan način koji ističe obline tijela, što je sve vrijednost i Jurjeva kipa neuobičajenog Milosrda.⁸⁷ Zacijelo je on poslužio umjetniku da iskaže svoja moderna likovna saznanja, prvenstveno ovladavanje pokretom ljudskog tijela, a tom su izučavnu posvećeni i Jacopovi crteži nagih ljudskih likova bez posebice naznačenih sadržaja.

Upravo u tome kontekstu i upiranje Jacopa Bellinija, koje smo ovdje razložili, i uglavljanje mletačkih iskustava, što prevladava u novijim opažanjima ili podrobnijim procjenama, ostaju ključni za tumačenje umjetničkih htijenja i dosega Jurja Matijeva. Čak se otvaraju u tolikome opsegu, da je umjesno i pitanje nije li on pripadao skupini likovnih stvaralaca odgojenih uz ondašnjega čuvenog umjetničkog učitelja i priznatog nestora tamošnjem naraštaju promicatelja renesansnoga stila. Ako se napokon učvrstila teza da se Dalmatinac koristio Bellinievim crtežima pri svojim značajnim graditeljskim rješenjima i raščlanjenim kiparskim izvodima, onda se ne mogu smetnuti niti

izvorne spoznaje da je čuveni slikar bio i portretist koji se pokušao u crtanju nije skanjivao čak ni kiparskih ogledanja.⁸⁸ Štoviše, natjecao se u tome s podjednako svestranim Pisanelom, pobijedivši ga u portretiranju Lionella d'Este dok je boravio s njime na dvoru toga velmože u Ferrari. Nažalost, ta su se poprsja izgubila, ali je od Pisanella ostala odlična medalja s portretom vojvode kojeg su neki pokušali prepoznati među crtežima J. Bellinija jednako kao i lice S. Pandolfa Malateste iz Mantove, gdje su obojica umjetnika zalazila, inače znano prema medalji od M. Pastia.⁸⁹ Može se dakle potvrditi da je mletački crtač u središtu naše pažnje koristio suvremene medalje kao predloške za svoj rad, te je, prema ondašnjim običajima, tome mogao napatiti i krug bliskih mu stvaralaca. S druge strane njegov je znanac Pisanello prvi radio medalju Ivana Paleologa, čuvenoga bizantskog cara koji je svojom misijom za sjedinjenje crkava i buđenje Evrope pred nadolazećom opasnošću Turaka bio privukao pažnju ondašnjeg svijeta. Umjetnik se sreo s njime u Ferrari onih godina kad je bio u doticaju s Bellinijem, a na medalji je stvorio ikonografski tip po kojem su ga prikazivali mnogi suvremeni umjetnici poput orijentalnog egzotičnog moćnika.⁹⁰ Predočio ga je na frizu šibenske katedrale i Juraj Matijev u nizu skulptiranih glava, među kojima su još neke najvjerojatnije preuzete s postojećih medalja talijanskih uglednika.⁹¹ Osim što je zbirku medalja zajedno s nekim antičkim umjetninama posjedovao i J. Bellini, u slijedu tih podataka vidimo moguće potvrde Jurjeva okretanja nosiocima značajnih likovnih događanja u prostoru od Padove do Mantove i Ferrare, što je neposredno polje daljeg istraživanja.

Ma koliko raskinute, navedene karike poglavito ukazuju put kojim je prvak hrvatske umjetnosti iz sredine quattrocenta uspijevao nadići razinu jednog od bezimernih članova kame-narske radionice Bon, unutar koje ga se dosad jedino razložilo vidjelo. Od njezinih se okvira on zapravo i nije mnogo odmi-cao. Češće se njezinim iskustvima i postignućima navraćao podilazeći ukusu sredina i naručilaca koji lako ne zaboravljahu vrsnoće cvjetne gotike na lagunama. Ali je od početka pokazao svoju znatniju osjetljivost na svježe dahove umjetničkoga gibanja, po čemu je uz potvrđenu darovitost i nadišao prosjeke onoga što je u Veneciji moglo činiti podlogu njegova i općeg suvremenoga likovnog uzdizanja. Pa iako se i izvan tog središta nalaze pitanja objašnjenja za njegovu pojavu i njegov daljnji rad s kojim je Dalmaciju uključio u umjetnički suvremeni napredak, ipak nam se i brojem dodirnih točaka veza s Bellinijem čini uvjerljivija od nadovezivanja na stilski skućenija ostvarenja Giovannia i Bartolomea Bona. Povrh svega se rasvijetljenim oslanjanjem na svestranijeg i izvrsnijeg umjetnika Jacopa Bellinija objašnjava nazočnost renesansnih stilskih sastavaka u sagledanim Dalmatinčevim usmjerenjima koja mu osiguraše uspješno uklapanje u moderna likovna zbivanja apeninskog tla i jadranskog podneblja. A u tome je Donatello ostao tek kao velika sjena neutačenih rubova na kojima bi se možda preciznije razaznao izravni susret dvojice nadarenih i prodornih umjetnika. Osnovno je, dakako, i pitanje odmjeravanja njihovih važnosti i uloga, jer naš umjetnik nedovjbeno predstavlja tek lateralni plan odvijanja. U odnosu prema Toskancima ipak se – zahvaljujući svježim spoznajama – sigurnije čini povodenje za Ghibertiem, stilski Jurju zacijelo srodnijim, a s obzirom na njegovo povijesno potvrđeno posjećivanje Veneciji i razumljivo opravdanje. Na to se, vjerojatno, ipak posredstvom J. Bellinija nadovezuje i oslanjanje na Pisanello, tek naslućeno i još neobrađeno, što sve Jurja Matijeva življe uklapa u krugove nosilaca prijelaznog stila gotičko-rene-sansne kulture, kojoj se Venecija i srednja Italija, kao prostori i Dalmatinčevih osebnih bavljenja, najjače otvarahu.

Bilješke

- 1
Šire o problemu: I. FISKOVIĆ, *Za Jurja Matijeva i Veneciju*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 27/1988.
- 2
C. RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, Firenze, 1908. i dr. Vidi dalje. Njihov sadržaj od ukupno 229 posebnih crteža predstavlja najveću zbirku te vrste povezanu s bilo kojim individualnim majstorsom u talijanskoj renesansi.
- 3
D. FREY, *Der Dom von Sebenico und seine Baumaister Giorgio Orsini*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, VII/1913, šapirografirani prijevod: Zagreb, 1975.
- 4
Iako tu vezu spominju još G. VASARI i C. RIDOLFI, kao drevni biografi umjetnika, nema o njoj potpune suglasnosti među današnjim kritičarima i istraživačima. Čini se ipak da je više razložitosti u problem unio C. HUTER, *Early works by J. Bellini*, *Arte Veneta*, XXVIII/1974, str. 18-20, potvrdivši to analizom djela i dokumenata.
- 5
Vidi: V. MOSCHINI, *Disegni di Jacopo Bellini*, Bergamo, 1943; G. MATZEU, *Jacopo Bellini*, Milano, 1957; osobito: M. RÖTHLSBERGER, *Nuovi aspetti dei disegni di J. Bellini*, *Critica d'arte*, XIII-XIV/1956, str. 84-86. Općenito se pak govori o utjecaju firentinske skulpture na njegove radove: F. LERRI, *Quattro tempere di J. Bellini*, *Quaderni di Emblema 1*, Bergamo, 1971, str. 42 i d.
- 6
Usp: K. CHRISTIANSEN, *Pittura a Venezia e nel Veneto nel primo Quattrocento. La pittura in Italia: Quattrocento*, ed. Fleeta, 1986, str. 122-132.
- 7
Usp. L. COLETTI, *Pittura Veneta del Quattrocento*, Novara, 1963. postavlja J. Bellinija u prvu generaciju obnovitelja stila jednako kao i J. BECK, *Italian Renaissance Painting*, New York, 1981, str. 87-92. Vidi i sintezni prikaz kod: B. DEGENHART, *J. Bellini: album dei disegni del Louvre*, uvodni tekst na str. 9-13, New York, 1984.
- 8
B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, London, 1957.
- 9
Već sam u osvrtima na umjetničko podrijetlo J. Matijeva bio naveo koji su sve pokretači i pronosioci renesansnih ideja i izraza boravili u Veneciji za njegova života, ali je važno istaknuti da se od Masolinova prolaska 1420-ih godina, u doba neprekidnog rada kipara Lambertia, koji je nedvojbeno utjecao na Dalmatinca, zgušnjavaju dolasci najdjelotvornijih majstora upravo uoči njegova polaska u Šibenik. Tako Michelozzo tu boravi oko sredine 1430-ih, a Ucello na početku četvrtog te ponovo na početku petog desetljeća. Filippo Lippi i Andrea del Castagno dolaze 1437, odnosno 1439. itd.
- 10
O tome više: A. MARKHAM SCHULZ, M. MURARO, W. WOLTERS, I. CHIAPINI di SORIO u *Radovima Instituta za povijest umjetnosti (IPU)*, 3-6/1984.
- 11
Takvim ga nakon nekoliko suvremenih biografskih nota bilježi G. VASARI, *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, III, Firenze, 1878, str. 151-152.
- 12
Vidi: J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Washington, 1966, str. 155 i dr. Usp. i M. ROTHLSBERGER, *Studi su Jacopo Bellini*, *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Venezia, 1959, str. 43 i d.
- 13
Pregled mišljenja kod: A. MARKHAM SCHULZ, *Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni Bon*, *Radovi IPU*, 3-6/1984, str. 77-85 uz neprihvatljivu atribuciju novih djela.
- 14
Vidi: H. TIETZE – E. TIETZE CONRAT, *The Drawings of Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York, 1944, str. 102-108; B. BERENSON, *nav. dj.*
- 15
Usp: R. van MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, XVII, The Hague, 1935, str. 98-99.
- 16
Vidi: R. PALLUCHINI, *L'arte a Venezia nel Quattrocento*. La Civiltà veneziana del Quattrocento, Venezia, 1956, str. 52-57.
- 17
Usp.: F. AMES-LEWIS, *Drawing in Early Renaissance Italy*, London, 1981.
- 18
Usp. L. JOOST-GAUGIER, *The Sketchbooks of J. Bellini reconsidered*, Paragone, 297/1974, str. 24-41.
- 19
I. FISKOVIĆ, *Zapis uz petstotu obljetnicu smrti Jurja Matijeva Dalmatinca*, *Forum*, 10-11/1975, str. 593-604.
- 20
D. FREY, *nav. dj.* (prijevod 1975), s tezom da je stolna crkva u Šibeniku »osebujna, u svojoj vrsti jedinstvena tvorevina« proizišla iz preporoda mletačke gotike iz prve polovice 15. stoljeća (str. 117-121), upozorava na osnovne sličnosti njenih dijelova s pojedinim crtežima J. Bellinija te dalje uočava veći broj podudarnih motiva i srodnih stavaka.
- 21
Vidi: S. KOKOLE, *O uprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, *Zbornik za umetnostno zgodino*, XXI/1985, str. 105-121. I u drugim svojim radovima taj nas je mladi istraživač zadužio s pomno sprovedenim i trijezno sročnim spoznajama o umjetniku koji zahvaljujući i tome stječe nove obrise u umjetnosti quattrocenta.
- 22
Njihov renesansni nacrt svakako je bio povod razmimoilaženju starijih pisaca o autoru te zone svetišta. Dok je H. FOLNESICS, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes*, VIII/1914, niše smatrao Jurjevimi pronalaskom, odnosno i u tome raskrivao termin »opus cuvarum« s poznatoga potpisnog natpisa našeg majstora tumačeći ga »nizom niša« (!), Lj. KARAMAN, *Umjetnost u Dalmaciji XV-XVI vijeka*, Zagreb, 1933, str. 75-76, vidio ih je kao rad Andrije Alešija. Unatoč stilski uznapredovaloj obradi, pa i nekim vidljivim promjenama prvotne zamisli na njima, neophodno ih je ipak smatrati sastavnim dijelom Jurjeva projekta, vjerojatno u izvedbi neposrednih sljedbenika još za majstorova života, a uglavnom prije nastupa novog protomajstora Nikole Firentinca od 1475. godine.
- 23
Srodan sustav provlači se kroz mletačke renesansne spomenika kasnijeg nastanka. Usp. J. McANDREW, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Massachusetts, 1980. - što se čini važnijim od općenitijih i morfološki stvarno daljih analogija s djelima F. Brunelleschija u Firenzi, na koje pokušavaju uputiti pobornici teze o Jurjevu školovanju u Toskani. Ta djela arhitekture i njezine ranorenesansne plastike s nišama i školjkama pripadaju sasvim drukčije osmišljenim sustavima, kako proizlazi iz studija R. PANEA, S. RAYA, A. BRUSCHIA, G. MIARELLI-MARIANIA, D. IMPERIA, R. RAMINE, M. P. SETTA, P. ZAMPE i drugih u zborniku *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, I-II, Firenze, 1980.
- 24
Premda podignuti nakon Jurja Dalmatinca, pretpostavljamo stoga da su ti prozori bili zamišljeni u njegovim nacrtima, a nije nevažno da su ostali svojstveni venecijanskoj arhitekturi druge polovice 15. stoljeća. Vidi: J. McANDREW, *nav. dj.* u nizu primjera, osobito u djelima M. Codusia: L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Milano, 1987.
- 25
Usp. kapelu Gussoni u crkvi S. Lio, koja se smatra jednim od prvih zdanja renesansnog sloga u Veneciji: J. McANDREW, *nav. dj.*, str. 39-41.

26

Vidi crteže: 73b i 75b te 84a u londonskome bloku pa u pariškome 48, 96 itd. prema V. GOLOUBEV, *Les dessins de J. Bellini au Louvre et au British Museum*, Bruxelles, 1913.

27

Nakon D. FREYA, *nav. dj.*, 1913, sintezni prikaz problema daje S. ŠTEFANAC, *Nikolaj Florentinac arhitekt* (magistarski rad), Ljubljana, 1986, str. 77-112.

28

Uvriježilo se u posljednje vrijeme spominjati i model crkve, koji međutim ne spominje nijedan od arhivskih izvora, što ostavlja otvoreniju mogućnost doradivanja i mijenjanja Jurjeva projekta zacrtanog jedino u cjelini na papirima. Gipsani model pak imala je jedino naknadno projektirana sakristija, koja je po njemu očigledno i dovršena pod Jurjevim vodstvom. Vidi priloge V. MOLEA uz Freyov tekst u Jahrbuchu 1913, Dok. no. 97, str. 152.

29

Vidi i B. DEGENHART, *J. Bellini – l'album dei disegni del Louvre*, New York, 1984, sl. 28. te po staroj numeraciji fol. 88a. Već sam ga reproducirao u Prilozima povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 27/1988, str. 155.

30

D. FREY, *nav. dj.*, str. 121-123. Taj tip pročelja poznaje inače suvremenica, pa i starija, mletačka arhitektura iz više nestalih primjera. Vidi: A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano, 1972.

Za šibenski pak znamo da je trolučni obris podignut tek nakon smrti ne samo J. Dalmatinca nego i N. Fiorentinca, tj. u drugoj četvrtini 16. stoljeća. Vidi: D. FREY, *nav. dj.*, str. 44-45. A tada se taj oblik bio već osobito uvriježilo u Veneciji od crkve S. Michele in Isola, preko S. Zaccaria ili S. Giovanni Crisostomo do Sta. Maria dei Miracoli, pa je suvišno nagadati da je riječ o Jurjevu preuzimanju Albertieve zamisli s Tempio Malatestiano, kako to čine pisci uvjereni u renesansne domete njegova izraza, ali zavedeni netočnim datacijama navedenih venecijanskih crkava.

31

R. IVANČEVIĆ, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca*, Radovi IPU, 3-6/1984, na tome zasniva svoju 7. tezu (str. 27, 48-49) i proglašava »nepobitnim« da je riječ o »sintezi tradicije venecijanskih gotičkih trodijelnih zabata i drvenih svodova, povezanih s tradicijom kamenih konstrukcija antike u Dalmaciji«, koju pripisuje Jurju kao tipičnom »ranorenesansnom majstoru«. Njegovi navodi tome u prilog vrlo su netočni, a čitava gradnja katedrale mnogo je složenija i u svojim pročelnim dijelovima da bi se tako olako mogla očitati kao Jurjeva »metodski i genetski koncepcija identiteta unutrašnjih i vanjskih konstruktivnih elemenata i projekcije unutrašnjeg prostora na plihu fasade«.

32

Crteži br. 66a i 91a prema prvome izdanju blokova: C. RICCI, *nav. dj.*, Firenze, 1908, a od postojećih mletačkih spomenika pročelje crkve S. Giovanni in Bragora te S. Andrea della Zirada: U. FRANZOI – D. di STEFANO, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976. Jednako u padovanskim freskama oratorija S. Giorgia: G. L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, 1965, sl. 177, 210, ali i u sačuvnoj arhitekturi i slikanoj dekoraciji Palazzo del Ragione.

33

Od napuljskog spomenika kardinalu Brancacci, preko portala crkve S. Nicolo u Tolentinu do Porta della Carta: Ch. SEYMOUR, *Sculpture in Italy 1400-1500*, Penguin books 1966, str. 89, 100, 104 s crtežima. Općenito mu se pridaje venecijansko podrijetlo.

34

Juraj ga rabi od šibenske krstionice do franjevačkog portala u Anconi, a Jacopo na prizorima Uskrsnuće Lazara i dr. C. RICCI, *nav. dj.*, sl. 35, te 70b.

35

C. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1965, tab. 55. Na to sam već upozorio u Radovima IPU, 3-6/1984, str. 140, bilj. 87. mojeg članka po referatu sa simpozija o Jurju 1975, a neophodno je pridodati da ta mala crkva u osnovnoj kompoziciji svojeg pročelja slijedi uzor s Bellinievca crteža kojeg donosim u prilogu i nekih drugih slika. Vidi: M. BOSKO-

VITS, *Per Jacopo Bellini*, Paragone XXXVI-419/1985, sl. 82a-b.

36

C. FISKOVIĆ, *isto*, tab. 73. Prikazan je naime crkveni zvonik kubičnoga vitkog tijela sa suženim i zaobljenim gornjim katom, kakav se prema izvornim dokumentima i sačuvanim oblicima bio uvriježilo na dubrovačko-korčulansko području od 14. do 16. stoljeća, pa ga je i naš majstor uočio kao karakterističnog. Nasuprot tome, ali indikativno na svojstven način, sve je dubrovačke kule prikazao uglavnom četvrtastim gotičkim oblicima, iako su okrugle već bile podizane, tako da se može potvrditi koliko se bio privolio srednjovjekovnom liku grada.

37

Upozorio je na to još D. FREY, *nav. dj.*, str. 118-119, što također pobija tezu R. IVANČEVIĆA, *nav. dj.*, o tješnjim vezama Dalmatinca s Brunelleschievim firentinskim rješenjima. J. Bellini ponavlja te niše ispunjavajući ih sa skulptiranim likovima svetaca po poznatim obrascima. Vidi fols. 17 i 67, odnosno 28a u nav. dj.

38

I oni su nastali u razdoblju slabljenja ili prestanka Jurjeva vođenja gradilišta, pa su i stilski u većini dekorativnih inačica izvan njegova dosega. Nije međutim isključeno da im je poštivan osnovni oblik iz prvotnog projekta podudarnog s Bellinievim crtačkim predlošcima, koji – po našem uvjerenju – pružaju putokaz raskrivanju morfologije kakvu je Juraj na katedrali predviđao i u prvom mahu njezina projektiranja zacrtao.

39

Općenito su inače rijetke i bez obzira na morfologiju detalja pripadaju srednjovjekovnim načelima oblikovanja. Vidi crteže 68a i 89a, te posebno 28/1, kojeg sam već bio reproducirao.

40

Vidi crteže 68a, 69b, 71a, 84a, 85a itd. Već je D. FREY, *nav. dj.*, str. 33, naglasio da se ogradice pjevnica »moraju svesti na Jurjev projekt« očitavajući im mjesto u gradevnome sustavu transepta, »iako se njihovo formalno izvođenje ima pripisati N. Fiorentincu«, kako uistinu svjedoči dok. br. 159 u Moleovu prilogu.

41

Vidi crteže 69b i 91a, odnosno 42/1. Oni dokazuju da su i kružne propovjedaonice u Šibeniku pripojene pilonima iznad najvećih i najbujnijih Jurjevih kapitela dio njegove cjelovito programirane zamisli, iako su ostvareni u duhu Nikolina renesansnog oblikovanja korskih partija a prema istom prvom projektu. D. FREY, *nav. dj.*, str. 33.

42

Već sam bio upozorio da se taj motiv, osim kod J. Bellinija, sreće i kod Pisanella i kod A. Mantegne i Donatella, pa u Veneciji na luku Arco Foscari ili portalu Arsenala kao prvim renesansnim ostvarenjima. Preuzima ga na svojim slikama i J. Čulinović, za kojega držim da je kao Jurjev zet izravnije sudjelovao pri oblikovanju šibenske katedrale tijekom sedmog i osmog desetljeća 15. stoljeća. – Usp.: I. FISKOVIĆ, *nav. dj.* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 28.

43

Vidi crtež 47 u londonskom bloku i usporedi postavu figura na venecijanskim najuglednijim zdanjima: W. WOLTERS, *La scultura gotica Veneziana 1300-1460*, Venezia, 1976.

44

Primjerice na nekim palačama na Canal Grandeu sjeverozapadno od Rialta.

45

O tome: Ch. L. JOOST – GAUGIER, *J. Bellini's Interest in Perspective and its Iconological Significance*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38 – 1, Berlin, 1978, str. 1-28.

46

Vidi crteže: 15, 16, 17, 23, 27 u nav. dj. B. DEGENHARTA, 1984. Na njima je i veći broj podudarnosti zamijećenih već od D. Freya, počevši od reda niša u prvoj vodoravnoj zoni apside, što ponavlja makar kao dvodimenzionalno rješenje plastička oplata arkadnog sustava u južnoj apsidi šibenske stolnice, do visokih prozora s kojima je rastvorena gornja zona zidnog ovoja u sva tri primjera na istoj građevini. Slično je i s tamburom kupole kojemu se čitav plašt također rastvara kako na većini grafičkih prikaza tako i na kamenoj gradnji sred Šibenika.

47

D. FREY, *nav. dj.*, str. 112, tome dodaje: »s obzirom na perspektivno djelovanje slike tako i na dovodnje svjetla, u čemu slutimo jače veze sa suvremenom plastikom i slikarstvom«.

48

Vidi: J. SOLDI, *Crkvene prilike u Šibeniku u 15 st.* Radovi IPU, 3-6/1984, str. 108-115; I. FISKOVIĆ, *nav. dj.*, 1988.

49

Ch. L. JOOST-GAUGIER, *nav. dj.*, 1975, str. 11-13.

50

Vidi: L. THORNDIKE, *A History of Magis and Experimental Sciences XIV-XV centuries*, IV, New York, 1935, str. 155 i d.

51

Načelno se s time složio i kolega J. Stošić, koji je inače podrobnije proučavao Jurjeve projektantske metode, uz ogradu da bismo za učvršćivanje te tvrdnje trebali imati mnogo preciznije snimke katedrale.

52

Vidi crteže: fols. 15, 17, 41 u: B. DEGENHART, *nav. dj.* Na onima s fols. 23 i 27 nacrtan je reljefni firpas, koji se također može smatrati jednim od svojstvenih motiva kamene dekoracije J. Dalmatinca.

53

D. KEČKEMET, *Papalićeva palača i gotička arhitektura J. Dalmatinca u Splitu*, Radovi IPU, 3-6/1984, str. 164.

54

Vidi: E. ARSLAN, *Venezia Gotica – L'architettura civile gotica veneziana*, Milano, 1970, passim, osobito gl. II. Pogrešna je međutim tvrdnja D. Kečkemeta, *nav. dj.*, str. 164, da je takav balkon i na Ca d'Oro, jer je riječ o tipičnim »balconatama« kakve jadranska arhitektura poznaje od 14. stoljeća. Vidi: P. PAOLETTI, *La Ca d'Oro*, Milano, 1920.

55

Takav prozor, primjerice, ima kuća nad šibenskim katedralnim trgom istočno do Vijećnice, potom nekoliko kuća u glavnoj ulici iz 15–16. stoljeća. Primorsko ga graditeljstvo pak poznaje zasigurno od 14. stoljeća: C. FISKOVIĆ, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, 1955, str. 75 itd.

56

Vidi crteže 16, 74a i dr. u: B. DEGENHART, *nav. dj.*, i usporedi s ilustracijama u: E. ARSLAN, *nav. dj.*, sl. 78, 135, 170, 221 i crtež na str. 16.

57

Vidi: W. WOLTERS, *nav. dj.*, 1976, sl. 493. i E. ARSLAN, *nav. dj.*, 1980, sl. 106-108, 197 i d., s najizrazitijim primjerima na Palazzo Ducale.

58

I. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac u Ankoni*, Peristol, 25-26, Zagreb, 1985.

59

Primjerice, Tabernacolo del SS. Sacramento u crkvi sv. Marka, općenito važan zbog utjecaja na dalmatinsku umjetnost i umjetnike i prije Jurja Matijeva. Vidi: W. WOLTERS, *nav. dj.*, cat. 137, sl. 398-399 – ali i plastičke kompozicije poput grobnice dužda M. Morosinia u crkvi S. Zanipola. *Isto*, cat. 121, sl. 343.

60

Kako je to već uočio F. FOLNESICS, *nav. dj.*, odavajući Jurju priznanje da je »otišao mnogo dalje od svojeg uzora« »u raščlanjivanju masa i u smionosti kompozicije«, po čemu Jurju daje značaj i značenje umjetnika koji je zaključio razvoj mletačkoga gotico-florita.

61

Vidi crtež 70 b u B. DEGENHART, *nav. dj.* i usp.: I. FISKOVIĆ, *nav. dj.*, 1985, sl. 3,6.

62

Govoreći o umjetničkoj baštini Dubrovnika, na više mjesta upozorio sam kako se za mletačkim spomenicima povode i naručitelji iz ovoga središta, zanemarujući čak otvorena politička neprijateljstva i ulogu svojevrstnih takmaca, jer to bijaše susljedno na čitavoj hrvatskoj obali prevladavajućoj svijesti o važnosti i vrijednosti mletačkih umjetničkih dometa. Vidi u: *Zlatno doba Dubrovnika*, izd. Muzejski prostor, 1989;

Analisi Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, 28, 1988; *Zbornik sa simpozija o likovnoj kulturi Dubrovnika 15-16. st.* itd.

63

Kako točno razlaže: F. SAXL, *L'antichità classica in J. Bellini e A. Mantegna*. La storia delle immagini, Bari, 1965, str. 51-66; H. TIETZE, *nav. dj.*, str. 98, govori o njemu kao izdanku Albertievih znanja i pouka.

64

Vidi i: J. BECK, *Italian Renaissance Painting*, New York, 1981, str. 88-89. Među rijetkima inače dopušta mogućnost da se crteži datiraju u razdoblje između 1430. i 1450. godine, čemu donekle vode i naša razmatranja.

65

Poznate su one u Veneciji – S. Giovanni di Bragora i Castiglione d'Oloni, te u Spilimbergu i Sequalsu na tlu Friulia, kasnije u Zadru i Maniagu.

66

Na drugim krstioničkim zdjelama uglavnom su ti recipijenti znatno dublji i utoliko arhaičniji od šibenskog, prilično nalik vitkim fontanama s navedenih crteža. Vidi: A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*.

67

Od Šibenika, u krstionici, do Ancone, na crkvenim portalima, pa i na pročelju Lože trgovaca, ti su kipovi redovito preglomazni za ocrtani arhitektonski okvir svojeg smještaja. S vlastitim postoljima izbačeni su u prostor ispred njega, a obrisnim krivuljama zakrivaju mu okomice nosača, mjestimice čak viši od luka baldahina kao da se trude nadvladati položaj u tektonici dane arhitekture nabujalošću svojih oblika i energijom pokreta, što ostaje svojstveno svim njegovim djelima.

68

Premda se na brojnim mjestima u ustrojstvu srodnih niša talijanske arhitekture i skulpture 15. stoljeća često prepliću gotički sastavci s renesansnima, ovakvu kombinaciju rijetko bilježe npr. spomenici u Milanu i Sieni.

Utoliko se i ona može svesti među estetska i stilska htijenja Jurja Matijeva kako ih određuje D. FREY, *nav. dj.*, str. 56-57, uočavajući iluzionističku pitoresknost graditeljsko-plastičkih kompozicija i opću arhaičnost izraza u kojem smisao za pretjeranu reljefnost u postavi elemenata nije smisao za tektoničnost klasično-antičkog reda (str. 108-109).

69

C. FISKOVIĆ, *Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel Lukšiću*, Poljički zbornik, III, Split, 1978. Unatoč pisanim dokumentima o kojima je izvijestio I. KUKULJEVIĆ, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, III/1859, str. 254-255, većina je kasnijih pisaca, uključujući i Lj. KARAMANA, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1952, str. 62, raku pripisivala nepoznatom Jurjevu sljedbeniku upravo zbog njezinih naglašenih renesansnih odlika!

70

Za Armirovu grobnicu odlučna je veza sa spomenutim crtežom 6347. F. iz Uffizia, što ne razrješava posve odnos tih neistovrsnih umjetnina, budući da se ctež opravdano datira u doba poslije nastanka grobnice. Stoga su neki pisci odbijali pouzdan datum Jurjeva djela, a neki čak pomišljali da je crtež raden po Jurjevoj invenciji. Vjerojatnije je ipak postojanje nekog zajedničkog uzora nastalog svakako prije 1448. godine, a do danas nepronadenog. Za ankonitansku skulpturu Milosrda pak očigledno je Jurjevo povodenje za tzv. »Venus Pudica« knidijskog tipa, koja se poznata u rimskim kopijama često crtala i u sačuvanim primjerima iz 15. stoljeća. Vidi: P. P. BOBER – R. O. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and the Antique Sculpture*, London, 1986, str. 61, sl. 14a, b.

71

Npr. Ch. SEYMOUR Jr., *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Baltimore, 1966, str. 134, 265-266, osim Bonovih spominje i Dalle Massegne kao izvore gotizirajućeg izraza, što bi okvirno i trebalo biti točno, a antikizirajuće crte kipa Milosrda u Ankoni dovodi u vezu sa skulpturom Isaie da Pisa iz Rima, što bi bilo teže prihvatljivo. Naprotiv, J. POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Oxford, 1985, spominje ga samo kao mogućeg učitelja Ivana Duknovića ili Frana Laurane, što je posve proizvoljno i zasnovano na prevladalim uvjerenjima starijih tali-

janskih historičara. Ipak je zanimljivo da se u većini prikaza razvoja evropske skulpture Juraj, makar ovlaš, navodi u kontekstu renesansnog stila zahvaljujući upravo svojim navedenim radovima kao očito naprednim pomacima iz konvencija jadranskog kiparstva zasićenog gotičkim tradicijama. Međutim i pritom treba dodati podatak da je J. Bellini već crtao rimske kipove, pa je osobne spoznaje iz toga prenosio dalje. Vidi o tome nav. tekst u: Paragone 197/XXV-1974, str. 29, te odlomak »Rapporto con antichità« u: B. DEGENHART, *nav. dj.*, 1984, str. 11.

72

Dokumentiranu povijest spomenika dao je M. IVANIŠEVIĆ, *Juraj Dalmatinac u Splitu*, Radovi IPU, 3-6/1984, str. 143-157, a za njezinu ikonološku obradu vidi: I. FISKOVIĆ, *Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju*, Dometi, 1-3/1984, str. 86-94.

73

Na šibenskom simpoziju o Jurju Dalmatincu 1975. suprotstavio sam se tumačenju tog reljefa s motivima i likovnim rješenjima različitih rimskih sarkofaga. Tada sam reproducirao i reljefe Donatellove škole iz Staatliche Museuma u Berlinu te crtež istog sadržaja iz Uffizija (o kojima je sa sličnim objašnjenjem kasnije pisao S. KOKOLE – vidi dalje), ali je u zaključnoj riječi ta intervencija neizravno bila odbijena priznanjem da se Juraj ugledao u antičku plastiku prema iznesenim dokazima. Međutim, utemeljenijim osvrtima drugih stručnjaka, navedena mišljenja o Jurjevu kopiranju rimskih sarkofaga, prema primjerima navedenim u Zborniku simpozija, s vremenom su otklonjena, pa držim da se nema smisla više navraćati na ta pitanja.

74

D. FREY, *Renaissanceeinflüsse bei Giorgio de Seberço*, Montashefte für Kunstwissenschaft, IX/1916, komparativnom analizom ukazuje na nedostatke pri prijenosu kompozicije s berlinskog bareljefa, pripisivanog Donatellovu anonimnom sljedbeniku. Time on međutim odgovara H. FOLNESICU (koji nije vjerovao da je takvu kompoziciju mogao sročiti i ostvariti J. Dalmatinac, pa je splitsko Bičevanje pripisivao N. Firentincu!) i otkrivajući provincijalnu gotizaciju uzorka učvršćuje djelo unutar Jurjeva opusa. Mišljenja o autorstvu berlinskog reljefa, često mijenjana i još prilično nesigurna, vidi kod: H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1963, str. 240-242, bez navođenja Freyove radnje.

75

A i pozadina im je zagušena reljefnošću dviju višekutnih kula sa zupcima i prozorima na međuplatnu gradskih zidina, pa se pitamo nije li Juraj za to preuzeo postojeće reljefne predloške grba grada Splita. Naime sličnost s onim najstarijima upravo je nezaobilazna, te bi se čin njihova uvođenja u reljef Bičevanja mogao podvesti u dana tumačenja predstavljanja Kristove muke kao univerzalne kršćanske teme na grobnici lokalnog prvomučenika s jasnim htijenjem povezivanja općih i domaćih polova istog učenja. Usp.: I. FISKOVIĆ, *nav. dj.*, Dometi – 1984, a za grbove vidi: C. FISKOVIĆ, *Najstariji grbovi grada Splita*, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva, XVIII/1936.

76

Potanje o tome: S. KOKOLE, *nav. dj.*, 1985, str. 109-111. Iako se vodeći znalci Donatellove izraza u posljednje vrijeme ipak priklanjaju mišljenju da je berlinski, nažalost izgubljeni, mramorni reljef rad nepoznatog Donatellove sljedbenika, za tvrdnju o Jurjevu ugledanju na njega i druge srodne radove istoga kruga (brončane plakete Bičevanja u Berlinu i Parizu, terakotni Forzari oltar u Londonu) sporna je kasna datacija oko godine 1460. To u najmanju ruku znači da je Juraj prije 1448. godine imao pri ruci ili tek vidio neki izvorni rad, moguće crtež, koji je postao uzor za sva ta pa i neka druga ostvarenja. Indikativna je u tom smislu i upadljiva podudarnost između londonske umjetnine i crteža No 6347-F iz Uffizija, koji s više strana ulazi u problematiku rada Jurja Dalmatinca, pa ču o tome posebno pisati slijedom teza koje sam bio postavio u diskusiji na šibenskom simpoziju, te na sarajevskom kongresu povjesničara umjetnosti.

77

Vidi crteže: 33a, 50b, 71a u nav. dj. B. DEGENHARTA, 1984. Prizor Bičevanja iz londonskog bloka br. 3 već je doveden u vezu s crtežom iz Uffizija, tako da se i krugovi Jurjeva izvorišta prilično sužavaju, unatoč tome što iskusni istraživači zanemaruju neke čvrste datume iz njegova djelovanja. O navedenome vidi: E. Mc LAGAN i dr., *Catalog of*

Italian Sculpture, London, 1932, str. 24, te H. W. JANSON, *nav. dj.*, str. 246.

78

I. FISKOVIĆ, *Juraj Dalmatinac u Ankoni*, Peristil, 27-28/1985, str. 104-105 itd.

79

Vidi crteže 5a, 6a, 7a, 12a, 14b, 15a, 18a, 25a, 37a - b, 38a, 45a, 47a, 53b, 54b, 55a, osobito 38a. Ne može se mimoći određena sličnost s Pollajuolovim idejnim crtežom za spomenik F. Sforze, općenito nadahnut likovima konjanika s rimskih sarkofaga, ali se čini značajnija sličnost s Pisanellovim radovima, o čemu ću posebno pisati. Šire komparacije vidi i kod: D. F. von HADEN, *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento*, Berlin, 1925.

80

Već je H. FOLNESICS naglasio nemogućnost galopiranja konja s paralelnim položajem nogu u parovima, što je bliže pasjem skoku, priznavši ipak da u cjelini reljef »djeluje gotovo kao slobodna plastika«.

81

R. IVANČEVIĆ, *nav. dj.*, 1984, str. 27, 44, s tezom da je »konjanik iz Ankone bliži slobodnoj skulpturi no reljefu, kako ga formalno klasificiraju«, tvrdi da se »naslanja na pozadinu samo neznatnom plohom konjskog boka« a da su »čak obje njegove prednje i stražnje noge slobodno zaobljene u prostoru«. Od svih dijelova krupnih tijela oklopnika i konjanika, međutim, od pozadine se djelimice odvajaju zavijoreni kratki plašt jahača i rep konja, jer je čitava desna strana nužno usadena u ravnu plohu pozadine, naravno s izmakom glava i oprostorenim lijevim udovima. Suvišno je pak tvrditi da je »Juraj imao prilike proučavati konja u pokretu iz neposrednog osobnog iskustva« na temelju poznatog podatka da je u Ankoni kupovao konja, te da mu je s Ucellom bila »zajednička ljubav i prema konjima« (!). U tom kontekstu Ivančević doraduje da »osobno poznanstvo Jurja i Ucella nije isključeno« zalažući se da i našeg umjetnika uključi među problematičare renesansnog stila.

82

Vidi crteže: 3a, 27b, 79b, 82a. Tu je mletački umjetnik razumljivo mnogo bliži ondašnjem idealu vitkog arapskog konja, o kojem 1442. piše i L. B. ALBERTI: *De equo animante*, ed. G. Mancini, Firenze, 1870.

83

Primjerice onome na Gradskoj vijećnici iz 14. stoljeća vidi: A. BONI, *Gli stemi della città di Ancona*, Atti e memorie per le Marche 1952. Čak i neke romaničke reljefne plastike od pročelja Sv. Petra u Spoletu do crkve u Borgosansepolcru više oprostoreru reljefne konje.

84

O tome više kod I. FISKOVIĆ, *nav. dj.*, 1985, bilj. 156, 176.

85

Već je H. FOLNESICS, *nav. dj.*, uz opaske s kojima se pretežno ne bi mogli složiti, ipak naglasio da je taj kip »zacijselo najbolje što je Juraj ikad plastički stvorio«. Tvrdi da je to »ujedno prvi ženski akt u mletačkom umjetničkom krugu«, smatrao je da ga se »može usporediti jedino s alegorijom Ljubavi Jacopa della Quercia na Fonte Gaia«.

86

Usp.: K. CLARK, *The Nude – a Study of Ideal Art*, Norwich, 1970, gl. III – Venus. Prema podjeli tog autora zacijselo ni Jurjev alegorijski lik još nema božanska svojstva vrijedna svakog divljenja, kakve će imati renesansni aktovi oblikovani nakon usvajanja novoplatonističkih učenja: ona ne iskazuje onu preobrazbu od objekta moguće puke putene želje u obrazac duhovne odličnosti, što je unatoč zadiranju u temu akta zanimljivo za stanovište kipara na razmeđu srednjeg i novog vijeka. A takvi su, uostalom, bili i crteži aktova kod J. Bellinija – najbliži je lik Eve na crtežu 43 londonskog bloka – te kod Gentila da Fabriana ili Pisanella, koji su također predočavali isti tip Venere, pružajući moguće uzore našem umjetniku. Vidi bilj. 70 ove radnje i usp.: B. DEGENHART – A. SCHMIDT, *Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums*, te A. SCHMIDT, *Römische Antikensammmlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*, u: *Münchener Jahrbuch*, XI/1960 i XXI/1970.

87

Zapravo je tu riječ o rijetkoj ikonografskoj inačici alegorije jedne od

glavnih teoloških vrлина predočene likom donekle preobražene Venus Pudice, koja se raskriva poput Istine podarujući božansku i ljudsku ljubav dječarcima, pretvorenim u krilate putte koji se veru uz njezino materinje tijelo. I tu je očigledan sraz medievalnih i renesansnih ikonoloških koncepcija, tako svojstven vremenu u kojem je kip nastao kao složena i izuzetna sinteza suvremenih duhovnih i likovnih nastojanja. Za opće pojmove njegova određenja vidi: J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1983, titl: Caritas, Venere, Veritas, Maria Vergine itd. Kao da oprimjeruje začetak stapanja Venerina lika s kršćanskom idejom Milosrda, pri čemu je stekla posredničku ulogu poput same Bogorodice. Šire o tim tipično humanističkim htijenjima: J. HALL, *A History of Ideas and Images in Italian Art*, New York, 1983, gl. VII; E. WIND, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London, 1958, gl. 2.

88

Za Jacopa kipara vidi i: J. MEYER, *La «figura» del S. Lorenzo Giustinian di J. Bellini*, Quaderni Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia, 1981, str. 9-15. Poznato je pak da je bio portretirao i Dantea: A. VENTURI, *Ritratto di Dante figurato da J. Bellini*, La pagine della »Dante«, 4/XXXIX, 1929, te da je bio izradio crteže po kojima je A.

Rizzo trebao izvesti bareljefe za Scuolu S. Marca – po PAOLETTIU, 1/1894, str. 7. I svi ti podaci dobivaju na težini u kontekstu iznesene mogućnosti da je Juraj Matijev odgojen u njegovu okrilju.

89

Vidi: C. RICCI, *Arte retrospettiva: i dipinti di J. Bellini*, Emporium, XVIII/1903, str. 345-354. Usp.: G. A. DELL'ACQUA, *Pisanello*, Milano, 1952.

90

R. WEISS, *Pisanello's Medaillon of the Emperor John VIII Paleologus*, str. 20-21, navodi prerise obrađene medalje kod P. della Francesca 1439, G. Badilea 1443, B. Gozzolia 1458 itd., koja je češće slika rima negoli kiparima bila ikonografski obrazac.

91

Kako je to ustvrdio I. PETRICIOLI, *Portret I. Paleologa na šibenskoj katedrali*, Zadarska revija, 5-6/1976. Prema djelu G. A. DELL'ACQUA, *L'opera completa del Pisanello*, Milano, 1972, može se slobodno pretpostaviti da je Juraj prenio i neke druge likove s umjetnikovih crteža ili medalja na svoja plastička djela. O tome pišem na drugome mjestu.

Summary
Igor Fisković
Georgius Mathei Dalmaticus and Jacopo Bellini

Placing the oeuvre of Georgius Mathei Dalmaticus in the context of European art of the early Quattrocento, the author compares several works by the Croatian architect and sculptor with certain Venetian models. He singles out two series of drawings by Jacopo Bellini which have long been related by critics to Dalmaticus – and finds numerous profound analogies. These analogies range from the composition of the presbitery of Šibenik cathedral and the complex vocabulary of the architectural plastic elements on this and other buildings, to the figural solutions of certain sculptures for which recognizable models can be found. In Bellini's drawings one finds forms directly reminiscent of the final shape of Šibenik cathedral – with its high stone vaults where one can find precise analogies even for the arrangement of the stones – which means that along with the remarkable dome these drawings influenced Georgius Mathei's original project (1441). The spatial arrangement of elements of the cathedral as well as the raised levels of its perspectives can also be related to the methods of J. Bellini, who was a recognized authority on the mathematical systems applied in architecture and in art generally.

Furthermore, a considerable number of Renaissance motifs which with their classical clarity dominate the articulation of the stone walls of Šibenik cathedral, can also be traced to the drawings of the Venetian painter. Having these drawings in mind, one also finds it easier to notice that the influence of gothic fiorito was stronger in the work of the provincial master, while partly transcended in the work of Jacopo Bellini who was educated in Florence and had worked at the courts of central Italy and in various humanistic centres. One can therefore conclude that Bellini brought many characteristics and principles of the modern style to Venice, where he also inspired G. Mathei. It is namely highly probable that before leaving Venice for Dalmatia Mathei was in touch with the leading sculpture workshops of Niccolo and Pietro Lamberti, as well as Giovanni and Bartolo-

meo Bon, and he must also have known the work of Ghiberti, Pisanello and even Donatello. It is on this basis that moving from Šibenik through Split and Zadar to Ancona and Dubrovnik, Mathei achieved a synthesis of the Gothic-Renaissance style, bringing the mainstream of contemporary artistic development to the cities of the eastern Adriatic.

Along with this interpretation of the place and role of Georgius Mathei in Quattrocento art, the author also gives special attention to a number of motifs which have a notable place in the work of the leading Dalmatian artist, and which can also be found in Bellini's portfolios. Most of them have been interpreted by Dalmatinac in an original way. He did not slavishly copy his originals! On the other hand, the fact that he used them reinforces our awareness of his close ties with the Venetian artistic scene, as well as that of the university city of Padua, a fact which has somehow been neglected in recent approaches and even quite unreasonably negated in favour of the florentine influence which is certainly much less evident in Mathei's work. The author further applies these findings in his interpretation of the decorative architectural elements of the cathedral, as well as of Mathei's sculptures. Very instructive in this regard is the sarcophagus of the blessed Arnir in Split, which thanks to archival data has been firmly dated in 1448. At this early date the sarcophagus already combines several motifs found on Venetian sculpture with a well known Florentine drawing marked by innovative stylistic elements. This indicates that the role of Mathei as transmitter of the Venetian art of the first half of the fifteenth century, was even more significant than we thought. Also interesting in this respect are his sculptures in Ancona, which all date from the 1450s, and are significant in their turning towards classical models. All this allows us to ask whether Mathei was not perhaps educated under Jacopo Bellini, an artist praised by many contemporaries as a fine teacher? It was also said that he was a skilled sculptor, especially of portraits – and these are the two fields which brought fame to Mathei. In any case, stylistically he started from the very line which was first drawn by Jacopo Bellini, grafting a purified Tuscan idiom onto the Venetian artistic dialect. All this can certainly determine more precisely and completely the role played by one of the most notable Croatian artists in constituting the European artistic heritage.