Renesansne komponente u dalmatinskoj skulpturi Jurja Dalmatinca

Šimundić Bendić, Jelena

Undergraduate thesis / Završni rad

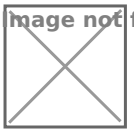
2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:967023

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

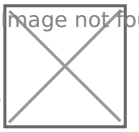
Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository





Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Jelena Šimundić Bendić

Renesansne komponente u dalmatinskoj skulpturi Jurja Dalmatinca

Završni rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Renesansne komponente u dalmatinskoj skulpturi Jurja Dalmatinca

Završni rad

Studentica:

Jelena Šimundić Bendić

Mentor:

doc. dr. sc. Laris Borić

Zadar, 2018.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Jelena Šimundić Bendić,** ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Renesansne komponente u dalmatinskoj skulpturi Jurja Dalmatinca** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2018.

Sadržaj

1. Uvod……..... 1
2. Pregled dosadašnjih istraživanja…… 2
3. Ciljevi…… 3
4. Šibenska katedrala…… 4
   4.1 Arhitektura šibenske katedrale…….. 5
   4.2 Krstionica…….. 6
   4.4 Putti sjevernog zida šibenske katedrale…….. 7
   4.5 Svetište šibenske katedrale i Malipierova partija – dva renesansna sloja……. 8
5. Oltarna grobnica bl. Arnira……... 14
6. Oltarna grobnica sv. Staša…… 16
7. Metoda rada…….. 18
8. Putevi stila……. 19
9. Zaključak …….. 20
10. Literatura…… 23
11. Sažetak na engleskom jeziku i ključne riječi……. 25
12. Prilozi……. 26

Renesansne komponente u dalmatinskoj skulpturi Jurja Dalmatinca

Juraj Dalmatinac jedna je od najznačajnijih umjetničkih ličnosti u povijesti hrvatske umjetnosti. Za njegov opus karakteristična je uporaba elemenata gotičkog i renesansnog stila Svojim radom u gradovima srednje Dalmacije od 1441. do 1473. godine, promijenio je razvojni tok hrvatske umjetnosti, prenijevši sa sobom iskustva novih prekojadranskih likovnih kretanja, koja je uglavnom stekao u kasnogotičkim i renesansnim mletačkim i padovanskim likovnim krugovima. Koristio je grafičke predloške suvremenika iz kojih je crpio sve aktualne stilske tendencije, povezivao i modelirao u skladu s vlastitim senzibilitetom, stvorivši tako djela visokog umjetničkog dometa.

Ključne riječi: Juraj Dalmatinac, hrvatska renesansa, skulptura, quattrocento

1. Uvod

Juraj Dalmatinac, graditelj i kipar podrijetlom iz Zadra, jedna je od najznačajnijih umjetničkih ličnosti XV. stoljeća na području istočne jadranske obale. Djelovao je u gradovima dalmatinske obale od 1441. do 1473. godine te je značajno utjecao na ukupni razvoj likovne kulture tog prostora.

Pri definiciji Dalmatinčeva umjetničkog opusa, kao glavna karakteristika ističe se stilska dihotomija njegovog izraza, mješavina gotičkog i renesansnog likovnog govora, koja stoji u temelju znanstvenih radova i rasprava čiji je cilj bio precizna stilska definicija majstorovog opusa i njegova valorizacija unutar nacionalnog ali i šireg konteksta europske umjetnosti *quattrocenta*. O njegovom školovanju i formativnim godinama nisu se sačuvali pouzdani povijesni izvori. Ambijent Venecije u kojoj je Juraj boravio i gdje se školovao u radionici Bartolomea Bona, imao je značajan utjecaj u njegovim formativnim godinama. Dolaskom u Šibenik 1441. godine, Dalmatinac je donio iskustva aktualne venecijanske kićene gotike stila *gotico fiorito,* koji dominira njegovim likovnim govorom, odnosno dekorativnim repertoarom, a oblikovni principi rane renesanse prepoznati su i u modelaciji figuralne skulpture. Dokaza o Dalmatinčevom boravku u značajnim središtima formiranja novog stila prije 1441. godine, kojima bi se dokazala recepcija novog likovnog govora *quattrocenta* također nema, no takva mogućnost nije isključena kao ni putovi recepcije toskanske renesanse prerađene kroz izraz suvremenih mletačkih umjetnika.[1]

Korištenje elemenata gotičkog i renesansnog stila, osim što definira temelje Dalmatinčeva umjetničkog izraza odredila je i opće tendencije regionalnog stila hrvatskog priobalja 15. i početka 16. stoljeća, čiji je Dalmatinac prvi, odnosno najznačajniji predstavnik, te je upravo on zaslužan za prijenos stila rane renesanse prerađen kroz umjetnički ambijent Mletaka.[2]

[1] M. PELC 2008. 323-324.
[2] I. FISKOVIĆ 2004. 163.

2. Pregled dosadašnjih istraživanja

U hrvatskoj povijesti umjetnosti život i djelo Jurja Dalmatinca bili su tema znanstvenih radova i polemika, no značajan interes postojao je i kod stranih autora,[3] od kojih će biti navedeni samo najznačajniji.

Polovicom 19. stoljeća Šibenska katedrala je svojim oblikovnim specifičnostima pobudila interes za proučavanje djela Jurja Dalmatinca, potaknuto obnovom katedrale započete 1846.[4] Karakterističnu mješavinu elemenata gotičkog i renesansnog stila prepoznali su prvi istraživači, čime se nametnulo pitanje problematike stila i konačno precizno definiranje utjecaja, odnosno izvornika.[5]

Tako već talijanski povjesničar umjetnosti Giovanni Antonio Fosco 1873. godine otvorio problematiku temeljenu na Dalmatinčevoj karakterističnoj stilskoj dihotomiji i donosi vlastite zaključke. Zatim slijedi cjelovita studija šibenske katedrale Johanna Grausa te rad Thomasa Grahama Jacksona 1877.[6]

Austrijski povjesničar umjetnosti Dagobert Frey, objavio je 1913. godine na temelju formalno – stilske analize i arhivskih podataka najopsežniju i najcjelovitiju monografiju o šibenskoj katedrali u kojoj je rekonstruirao povijest gradnje katedrale te definirao Dalmatinčev umjetnički senzibilitet i valorizirao njegov značaj u kontekstu rane renesanse, kao i njegov utjecaj na razvoj mletačke arhitekture 15. stoljeća.[7] U istom periodu o Dalmatinčevoj stilskoj orijentaciji pisao je i Hans Folnesics koji se u svom radu osvrnuo i na Firentinčev udio u gradnji te drugačije smjestio Dalmatinca u širi umjetnički kontekst 15. stoljeća.[8] Radovi Freya i Folnescicsa ističu se kao najznačajniji radovi o katedrali, odnosno majstoru Jurju sve do sedamdesetih godina 20. stoljeća te postavljaju dvije suprotstavljanje teze na kojim počivaju uglavnom sva buduća istraživanja.[9]

Među domaćim autorima u proučavanju Dalmatinčeva djela ističe se Ljubo Karaman s *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka* iz 1933. Zatim dvije monografije iz šezdesetih godina: *Juraj Dalmatinac* 1963. Cvite Fiskovića te *Juraj Dalmatinac i njegov krug* 1967. Mire

[3] M. PELC 2008. 323.
[4] P. MARKOVIĆ 2010. 31.
[5] P. MARKOVIĆ 2010. 37-38.
[6] P. MARKOVIĆ 2010. 39-41.
[7] P. MARKOVIĆ 2010. 43.
[8] P. MARKOVIĆ 2010. 55-56.
[9] P. MARKOVIĆ 2010. 43.

Montanija, a zajedničko im je nastavljanje na Freyevu tezu o Dalmatincu kao renesansnom majstoru.[10]

U zadnjoj četvrtini 20. stoljeća nastavilo se proučavanje Dalmatinčeva stilskog izražaja. Najviše radova objavili su Radovan Ivančević i Igor Fisković, često u polemičnom odnosu zbog suprotnih zaključaka i različitih metodoloških postupaka.[11] Osim domaćih autora sredinom osamdesetih godina pitanjem Dalmatinčeva stila bavili su se i slovenski povjesničari umjetnosti Janez Höfler, Stanko Kokole i Samo Štefanec.[12] Emil Hilje, u svom radu o Nikoli Firenticu i njegovom udjelu u radovima na šibenskoj katedrali objavljenom 2002. godine, ukazao je na nova saznanja važna za rješavanje problematike Dalmatinčeva stila.[13] Posljednji značajan rad je onaj Predraga Markovića iz 2010. godine gdje je autor sintetizirao sva dosadašnja saznanja i analize šibenske katedrale u sintetsku monografiju iz koje je moguće i iščitati objektivne zaključke po pitanju dihotomije Dalmatinčeva stila, uz navođenje poticajnih umjetničkih izvora te konačno definiranje majstorovog opusa u kontekstu ranorenesansne umjetnosti.

3. Ciljevi

Cilj ovog rada je navesti oblike i motive rane renesanse u opusu kipara i graditelja Jurja Dalmatinca na temelju objektivnih i prihvaćenih znanstvenih radova. Navođenjem izvora umjetničkih poticaja novog stila pomaže u shvaćanju Dalmatinčeva značaja u kontekstu nacionalne umjetnosti, ali i u širim europskim umjetničkim krugovima quattrocenta. Uz definiranje načina implementiranja definiranih elemenata i njihovog spajanja s elementima srednjovjekovne likovne tradicije, stvara se i slika o Dalmatinčevom kompleksnom umjetničkom senzibilitetu.

[10] P. MARKOVIĆ 2010. 65-72.
[11] P. MARKOVIĆ 2010. 75.
[12] P. MARKOVIĆ 2010. 31-85.
[13] E. HILJE 2020. 11-13

4. Šibenska katedrala

Juraj Dalmatinac došao je u Šibenik 1441. godine gdje je preuzeo mjesto protomajstora katedrale, čime je bila započeta druga faza gradnje. Po dolasku je zatekao je sjeverne, južne i zapadne zidove katedrale podignute do visine vijenca, te zapadni i sjeverni portal s gotovo dovršenim skulptorskim ukrasom Bonina iz Milana. Dalmatinac je nastavio gradnju, te je do 1473. godine izveo bočne lađe s kapelama, povišeno svetište, sakristiju, krstionicu i istočno oplošje katedrale tj. poligonalne apside, te u elevaciji dovršio katedralu do završnog vijenca pod svodovima. Stoga, njegovu skulpturu nalazimo koncentriranu u unutrašnjosti katedrale te na oplošju začelja katedrale na istoku.[14]

Gradnja katedrale pod Jurjem Dalmatincem dijeli se na dvije stilski različite faze, ponajprije obilježene promjenama u stilu dekorativnog plastičkog repertoara, nastalih pod utjecajem suvremenih stilskih tendencija *quattrocenta*. Prva faza se odnosi na period od 1441. do 1455. u kojem obujam građevinskih radova značajno premašuje one skulptorske. Dovršena su četiri nadsvođena traveja sjevernog bočnog broda, većina prostora povišenog svetišta s kanoničkim korom, oplošje poligonalnih apsida do visine poda svetišta te sakristija na jugu. Skulptura prve faze smještena je kako na vanjštini, tako i u nutrini katedrale. Na kaneliranom pilastru s boka južne apside izvedeni su *putti* s natpisom o početku gradnje katedrale te friz klesanih glava, dok je pod južnom apsidom izgrađen i skulptorski definiran prostor krstionice. Potom je uslijedila obustava svih radova u trajanju od šest godina u periodu od 1455. do 1461. godine kada je započeo period druge faze te je trajala do 1473., odnosno do Dalmatinčeve smrti. Radovi ovog perioda odnose se skulptorski, ponajviše dekorativni repertoar arhitektonske plastike, dok se jedina građevinska aktivnost odnosila na podizanje zidova apsida, odnosno svetišta. Izgradnjom tzv. *Malipierove partije* na spojnom zidu transepta i sjeverne bočne apside, svetište je povezano s ostatkom građevine te dekorirana jezikom renesansnog stila, kao i arhitektonska plastika u unutrašnjosti katedrale. Tondo s prikazom sv. Jeronima vjerojatno je posljednje Dalmatinčevo skulptorsko djelo. S obzirom na morfologiju elemenata rane renesanse, opisana kasna faza dijeli se na dva razdoblja: ono ranije od 1461. do 1465. obilježeno ornamentima podrijetlom iz padovansko – donatellovskog kruga, dok je razdoblje od 1465. do 1473. obilježeno zrelijim formama firentinsko – dubrovačkog kruga majstora, okupljenih oko Michelozza.[15]

[14] M. PELC 2007. 181-185.
[15] P. MARKOVIĆ 2010. 491-493.

4.1 Arhitektura šibenske katedrale

Druga faza gradnje katedrale stilski je obilježena karakterističnom Dalmatinčevom sintezom kasnogotičkih i ranorenesansnih elemenata.[16] Njegove arhitektonske strukture, poput glavnog broda ili poligonalnih apsida koncipirane su po principima kasnogotičke arhitekture u koje je potom dekorirao plastičkim ukrasom rane renesanse.[17] Ipak, ukrašavanje arhitektonske strukture bogatom i izražajnom skulpturom opće je mjesto venecijanske cvjetne gotike.[18]

U artikulaciji prostora šibenske katedrale i odabiru pojedinih dekorativnih motiva uočeni su mogući uzori u opusu njegovog suvremenika. Tako su prepoznate mnoge podudarnosti među konstruktivnim cjelinama katedrale i crteža Jacopa Bellinija, venecijanskog slikara koji se u svojoj sredini ističe kao slikar koji je najviše usvojio poduke umjetnosti *quattrocenta*, što pokazuju i njegovi crteži. Nešto više od dvjestotinjak Bellinijevih crteža sačuvano je u dvije bilježnice, a danas se čuvaju u Louvreu i British Museumu.[19] Prikazane su različite fantastične arhitektonske konstrukcije i spomenici u kojima rješava složene perspektivne probleme te odnos ljudske figura i prostora.[20]

Neke od Bellinijevih arhitektonskih koncepata, Dalmatinac je preveo u arhitektonski nacrt, što nije bilo moguće bez uspješnog vladanja tehničkim i umjetničkim znanjem, te je osim organizacije prostora preuzeo i određene morfološke elemente. Oblikovanje začelja poligonalnim apsidama, gdje je oplošje središnje peterostrano, a sporednih osmerostrano, čiji su unutrašnji zidovi ukrašeni kaneliranim nišama sa školjkama, značajna je podudarnost potaknuta tim crtežima. Slično je oblikovana i poligonalna kupola na pandantivima, bačvasti svod i njegova konstrukcija, viseće stube na ulazu u sakristiju, te reljef *putta* na ključnom kamenu. Organizacija prostora također je bila potaknuta Bellinijevim studijama perspektive, pa je tako Dalmatinac oblikovao scenično svetište na isti način – povisio ga je na tri različite razine, tako da su horizonti promatrača podignuti kada ulazi u crkvu čime je podnica kora došla u razinu njegove visine, te je prijelaz iz lađe u svetište preveden istim polukružnim stubištem. Ovakvo oblikovanje svetišta zahtijevano je i od strane naručitelja.[21] Dagobert Frey je 1913.

[16] M. PELC 2007. 181.
[17] M. PELC 2007. 323.
[18] I. FISKOVIĆ 1988. 148
[19] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 159-161.
[20] P. i L. MURRAY 2010. 258.
[21] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 161-167.

godine upozorio na sličnosti Bellinijevih arhitektonskih crteža i prostorne oblikovanja svetišta Šibenske katedrale.[22]

4.2 Krstionica

Krstionica je dovršena 1444. godine, neposredno nakon majstorovog dolaska u Šibenik. Mješavina gotičkog i renesansnog stila, odnosno ornamenata dosljedno je provedena, kao i u ostatku Jurjevog udjela u gradnji katedrale.[23]

Na tragu istraživanja Dagoberta Freya, Radovan Ivančević je interpretirao stil šibenske katedrale dovevši u odnos elemenata dekoracije gdje vlada kompleksna isprepletenost dva stila, uvijek suprotstavljenih u kontrastnim parovima. Ovaj odnos očit je na prvi pogled u osnovnoj kompoziciji, gdje bogato ukrašen svod, na kojem dominira likovni govor venecijanske kasne gotike, natkriva jednostavan prizemni dio, čiji su jedini ukras donatellovski *putti* krsnog bazena. Polukružne niše sa završetkom u obliku školjke, elementi su renesansnog stila, odijeljene gotičkim kapitelima, tabernakulima i fijalama te obrubljene čipkastim mrežištem. Kipovi proroka u rukama drže natpise, Šimunov je izveden renesansnom majuskulom, a Davidov gotičkom uncijalom. Na svodu su prikazani renesansni anđeli i kerubine u poljima koja tvore gotički ukrašene pojasnice. Lik Boga Oca u središtu, čija fizionomija evocira antičku morfologiju, drži natpis na latinskom jeziku, kojeg pokriva renesansni motiv lovorovog vijenca. Prema Ivančeviću, kod planiranja prostora krstionice provedena je metoda projektiranja bazirana na odnosima kvadrata i kruga, što je zapravo ideal renesansnog planiranja prostora te je upotrjebljen harmonijski niz kojeg će Alberti odrediti idealom u svojim knjigama o arhitekturi iz 1452. godine.[24]

O podrijetlu pojedinih elemenata upotrjebljenih u oblikovanju krstionice pisalo je više autora. Tako oblikovanje polukružnih niša sa završetkom oblikovanim kao školjka, za Radovana Ivančevića je odredilo prisutnost rano renesansnog stila.[25] No mletačka arhitektura poznaje isti motiv od 14. stoljeća na što je ukazao Janez Höfler,[26] kao ukras nad brojnim nadgrobnim spomenicima.[27] Igor Fisković pronašao je među Bellinijevim grafičkim

[22] P. MARKOVIĆ 2010. 49.
[23] M. PELC 2007. 182.
[24] R. IVANČEVIĆ 1980. 365-368.
[25] R. IVANČEVIĆ 1980. 364.
[26] J. HOFLER 1992. 457.
[27] M. PELC 2008. 182.

predlošcima crteže gdje su u nizovima prikazane polukružne niše sa završetkom u obliku kaneliranih školjki.[28] U nišama J. Bellinija smješteni su i kipovi, što nadalje određuje i venecijanske poticaje u smještanju svetaca krstionice u tabernakule. Dalmatinac oblikuje istovjetne niše no zakrivaju ih tijela svetaca kao i baldahin tabernakula, koje kod su Bellinija inače vidljive pošto je na ovaj način rješavao problem odnosa tijela u prostoru, što je bilo potaknuto njegovim toskanskim iskustvima.[29] Slična rješenja ponavlja u svojim kasnijim radovima gdje na sličan način smješta svetačke figure unutar prošupljenog stupca, u čijoj je pozadini također niša sa završetkom u obliku kanelirane školjke, također potaknuto mletačkom arhitekturom.[30]

Ikonografski program krstionice predstavlja hrabru inovaciju u dugoj tradiciji ustaljenog sadržaja, moguć jedino u kontekstu novog humanističkog duha, gdje je božanski ili svetački lik zamijenjen ljudskim, što govori o ideji oblikovanja prostora po mjeri čovjeka. Umjesto uobičajenog prikaza Isusovog krštenja, prikaz je reduciran tako da sam prostor, odnosno motivi koji ga ukrašavaju, sudjeluju u stvaranju prizora krštenja, svaki put kad se odvija ovaj obred. Tada dijete nad bazenom krstionice, predstavlja Isusa, svećenik Ivana Krstitelja te se čin krštenja odvija pod likom Boga Oca.[31]

4.4 Putti sjevernog zida šibenske katedrale

Na samom kraju sjevernog zida katedrale, isklesana su dva *putta* koji pridržavaju natpis o gradnji katedrale datiran u 1443. godinu. Po interpretaciji Milana Pelca, njihova pojava je značajna u kontekstu nacionalne povijesti umjetnosti pošto se radi o *puttima* čija je modelacija izvedena po principima renesanse modelacije i tipologije debelih nestašnih dječaka koju je definirao Donatello, što indicira poznavanje predložaka quattrocenta. Poticaj u njihov izradi, Dalmatinac je mogao primiti iz Venecije sa skulptorskog ukrasa *Porta della Carta* Duždeve palače, a bili su izrađeni ugledanjem na rimske reljefe tamošnjih kolekcija.[32] Takva je u načelu i interpretacija Igora Fiskovića koji ne poriče renesansnu modelaciju fizionomija, te naglašava istovjetnost poza Dalmatinčevih *putta* i sačuvanih rimskih reljefa, dok je podrijetlo ideje o *puttima* koji nose pergamenu s natpisom o gradnji katedrale pronašao u *puttima* štitonošama

[28] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 162.
[29] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 169.
[30] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 168.
[31] R. IVANČEVIĆ 1982. 42.
[32] M. PELC 2007. 181-184.

na pročelju palače Foscari, a povezuje ih ista generalno ista *funkcija pobližeg predstavljanja spomeničke cjeline.*[33]

4.5 Svetište šibenske katedrale i Malipierova partija – dva renesansna sloja

Stilskom i arhitektonskom analizom svetišta, odnosno analizom repertoara renesansnog ornamenta na vanjskim i unutarnjim zidovima apsida, gradnja istočnog dijela katedrale, koja se odnosi na zidove svetišta iznad visine njegovog poda u unutrašnjosti ili vijenca s glavama, smještena je u posljednju fazu gradnje Jurjeve katedrale, u period od 1461. do 1473. godine. S obzirom na vrstu plastičkog ukrasa i njegovu provenijenciju utvrđene su dvije stilske faze ili *dva renesansna sloja,* prema interpretaciji Predraga Markovića, koju temelji na analizi morfoloških i stilskih značajki, uz korištenje prethodno objavljenih radova drugih autora.

Prva faza, smještena je u period od 1461. do 1465. godine, u kojoj su podignuti zidovi poligonalnih apsida i spojni zid sjevernog boka apside pod *Malipierovom partijom.* Stilski, ova faza obilježena je pojavom renesansnog ornamenta venecijansko – padovanskog podrijetla, u kojem je prepoznato oblikovanje po slikarskim uzorima, koji su možda bili preneseni posredstvom slikara Jurja Čulinovića, kojeg je uz Jurja Dalmatinca vezivao blizak rodbinski odnos. Nadalje, Dalmatinac je mogao pratio Čulinovića u Padovu prilikom pristupanja u Squarcioneovu radionicu gdje je ovaj započeo slikarsko školovanje, [34] te je bio posrednik u dugotrajnom pravnom procesu po tužbi da je Čulinović otuđio od majstora neke crteže i novce, što je potvrđeno arhivskim spisima.[35]

Druga faza predstavlja nastavak u razvoju renesansnog likovnog govora gdje se uz postojeće dekorativne elemente uveo novi, te se na pojedinim mjestima mijenja i tretman skulptorskog materijala, odnosno oblikovanje. Za obogaćivanje repertoara renesansnog ornamenta, bio je presudan Jurjev boravak u Dubrovniku 1464. godine gdje se susreo s radom Michellozzovih firentinskih suradnika. Stoga je posljednja faza gradnje obilježena ornamentima dubrovačko – firentinske provenijencije iz kruga Michellozzovih suradnika, koje koristi od 1465. godine prilikom podizanja i oblikovanja Malipierovog luka s reljefom sv.

[33] I. FISKOVIĆ 1988. 161-166.
[34] P. MARKOVIĆ 2010. 294-295.
[35] E. HILJE 2013. 48.

Jeronima, kapitela križišta, dekorativnim vijencima na spojevima apsida s ostatkom katedrale, korskim pregradama i prozorima središnje apside.[36]

Plohe apsida svetišta ukrašene su uklesanim kaneliranim nišama sa školjkom na vrhu. Zbog montažne gradnje masivnim monolitnim kamenim blokovima, polukružne školjke s vanjskog plašta apside, u unutrašnjosti poprimaju zašiljeni oblik zbog smanjenja širine ploha poligonalnih apsida. No, iako podizanje i oblikovanje apsida pripada prvom renesansnom sloju Jurjeve katedrale, motiv kaneliranih niša sa školjkom ne pripada isključivo renesansnom stilskom jeziku, odnosno uporaba istog na šibenskoj katedrali ne mora biti potaknuta isključivo izvorima novog stila. Motiv kanelirane niše s obrnutom školjkom prisutan je još od 14. stoljeća u venecijanskoj gotičkoj arhitekturi. Samo oblikovanje niša gdje u iluziji dubine prostora nisu korištena sredstva perspektivnih skraćenja geometrijske perspektive, upućuje na korištenje grafičkog predloška, dok blago trodimenzionalno prostorno udubljenje niše sugerira da majstor dovoljno ne poznaje temeljne principe novog stila ili ih ne zna provoditi. Samo dekorativno oblikovanje zidne plohe vjerojatno je bilo potaknuto sličnim Ghibertijevim postupcima.[37] O podrijetlu kaneliranih niša pisao je i Janez Höfler. Kao direktni uzor definirao je Ghibertijeve kanelirane niše sa školjkom okrenutom prema dolje izvedene u Firenci 1420. godine, gotovo identične onima sa šibenske apside.[38] O površnom poznavanju principa novog stila svjedoči i dekoracija spojnog zida pod *Malipierovom partijom*, najvjerojatnije su nastale u isto vrijeme kada i zidovi apsida, prije odlaska u Dubrovnik u periodu od 1464. do 1465. godine[39] *All'antica* vijenac pod tondom sv. Jeronima pokazuje isto površno poznavanje principa klasičnog stila. Slobodno oblikovanje pojedinih elemenata poput okrupnjenih i ravno odrezanih ovula ili neobično povezivanje astragala kao i neuspjelo povezivanje *putta* koji nemaju uobičajenu funkciju nošenja girlandi. Osim slobodnog oblikovanja pojedinih elemenata dekoracije, oni su i proizvoljno razmješteni po vijencu ne poštujući klasični kanon. Ovakav tretman klasičnog ornamenta sugerira nepoznavanje izvornika te njegovo preuzimanje iz nekog drugog izvora. Pored postavljene hipoteze o ugledanju na posredne uzore, poput grafičkog predloška, kao mogući uzor dekorativni repertoar Dioklecijanove palače u Splitu, gdje je Dalmatinac i boravio. Isto tako, u interpretaciji *Malipierove partije* ovaj vijenac, u usporedbi s vijencem iznad Malipierovog luka, u kojem vidi autorstvo Nikole Firentinca zbog srodnosti s njegovim vijencem u kapeli bl. Ivana u Trogiru, uz arhitektonsku analizu svetišta, upućuje Predraga

[36] P. MARKOVIĆ 2010. 294-295.
[37] P. MARKOVIĆ 2010. 256-257.
[38] J. HÖFLER 1992. 457.
[39] P. MARKOVIĆ 2010. 301.

Marković na odbacivanje Firentinčevog autorstva, pošto se kao protomajstor katedrale spominje tek 1475. godine, dok ovaj ornament pripada prema Markovićevoj stilskoj analizi prvoj fazi koja završava 1465. godine.[40] Nadalje, na zapadnom kraju vijenca prikazan je akt ležećeg muškog lika, izvedenog prema grafičkom predlošku crteža iz *Uffizia*, koji je nastao kao kopija antičkog reljefa *Herakla koji se odmara na koži nemejskog lava.*[41] Pored antičkih uzora, bilo izravnih ili preuzetih posredstvom nekog drugog medija, prisutan je i utjecaj suvremenih likovnih tendencija. Cjelokupni renesansni ornament *Malipierove partije* rezultat je utjecaja padovanskog umjetničkog kruga. U oblikovanju *putta* s vijenca prepoznat je Donatellov utjecaj, a kao mogući izravni uzor predložen je terakotni oltar kapele Ovetari iz padovanske crkve Eremitani.[42] Autor terakotnog oltara bio je Niccolò Pizzolo, Squarcioneov učenik i Donatellov suradnik na glavnom oltaru crkve Sv. Antuna u Padova, gdje je možda radio na pripremama za izradu reljefa.[43] Squarcioneov utjecaj prisutan je u oblikovanju malene kanelirane vaze sa stožastim poklopcem po istočnom boku vijenca, kao i račvasti niz perla pod nišama.[44] Posredovanje u prijenosu padovanskih predložaka pripisano je slikaru Jurju Čulinoviću, čije je školovanje u Squarcioneovoj radionici u Padovi početkom pedesetih godina dogovorio sam Juraj Dalmatinac. Za Dalmatinčevo poznavanje opisanih predložaka, ne mora biti zaslužan isključivo Čulinović. Donatellijanski uzori u Dalmatinčevom opusu prisutni su u njegovim ranijim splitskim radovima, na reljefima oltara bl. Arnira[45] i sv. Staša, dovršenih 1448. godine, odnosno 1450. godine. Naime, njegov boravak još četrdesetih godina u Padovi prihvaća se kao gotovo siguran te već spomenuti crtež s Heraklom iz Uffizija, na čijoj je stražnjoj strani prikazano *Bičevanje Krista*, jedan je od mogućih donatellijanskih predložaka u oblikovanju iste teme na reljefu oltara sv. Staša u Splitu, dovršenog najkasnije do 1450. godine. Navedeni crteži pripisani su već spomenutog Donatellovog suradnika Niccolòa Pizzola.[46]

Posljednja faza gradnje, kao prethodna djelomično obilježena je renesansnom dekoracijom nastalom pod utjecajem padovanskog umjetničkog kruga. Pošto su se radovi odvijali bez prekida, dekoracija istog podrijetla prisutna je i posljednjoj fazi gradnje, uz upliv zrelijih renesansnih utjecaja, proisteklih ih iz drugog umjetničkog središta. Utjecaj padovanskog kruga, prepoznat je u oblikovanju *putta* sa zaglavnog kamena južne apside.

[40] P. MARKOVIĆ 2010. 293.
[41] P. MARKOVIĆ 2010. 301-303.
[42] P. MARKOVIĆ 2010. 297.
[43] P. MARKOVIĆ 2010. 303.
[44] P. MARKOVIĆ 2010. 301.
[45] P. MARKOVIĆ 2010. 309-311.
[46] P. MARKOVIĆ 2010. 303.

Prikazivanje *putta* na kartuši dio je antičke tradicije, koju preuzima Donatello ali i Juraj Čulinović te je također korišten i na oltarnim slikama kapele Ovetari. *Putto*, pored štita, u rukama drži i rog obilja, u čemu je prepoznat utjecaj Donatellove skulpture Obilja. No za modelaciju same fizionomije malenog *putta* nisu pronađeni uzori u suvremenom kiparstvu. Kao izravan uzor, odnosno slikovni predložak, prepoznat je Krist sa Mantegnine *Madonna della Vittoria,* slikara koji je također proistekao iz padovanskog kruga. Amfora ispunjena cvijećem i ukrašena vrpcama, isklesana je na zaglavnom kamenu sjeverne apside, oblikovana po Mantegninom predlošku s freske mučenja sv. Jakova u kapeli Ovetari, gdje je na borduri prikazan navedeni motiv. *All'antica* ornament posljednje faze na ramenima tj. vanjskim rubovima apsida obilježen je boljim poznavanjem plastičke dekoracije klasične tradicije, vjerojatno zbog klesanja prema antičkim originalima prisutnih u Padovi. Na ramenima sjeverne apside isklesane su ovnujske glave s girlandom i ptićima, dok je su analognoj poziciji južne apside prikazani parovi delfina kako piju iz školjki, preuzeti s jednog antičkog kapitela sačuvanog u Padovi.[47] Stoga, u pojavi renesansnih motiva na istočnom dijelu katedrale dominira utjecaj pretežno slikarskih, odnosno grafičkih predložaka proisteklih iz Squarcioneovog, odnosno Donatellovog padovanskog kruga.

Pored dominantnog padovanskog utjecaja, prepoznat je i utjecaj toskanske, odnosno firentinske renesanse u oblikovanju velikih prozora središnje apside i istočnih kapitela križišta, nakon Dalmatinčeva povratka iz Dubrovnika, gdje je boravio i Michelozzo. Renesansa pročišćenost arhitektonske plastike i proporcionalnost dekoracije i konstrukcije na mrežištu i kapitelima samih prozora pokazuje, naspram dosadašnjeg uobičajenog kolažiranja motiva gdje izostaje cjelovito i logično oblikovanje jednog prostora u svim njegovim segmentima, razvoj renesansnog stila i dosezanje novog, zrelijeg stupnja. Oblikovanje kapitela pokazuje pravo poznavanje antičkih struktura, u usporedbi s kojom se svi dosadašnji *all'antica* motivi mogu označiti kao *pseudorenesansni* elementi preuzeti s grafičkih predložaka suvremenih autora, nastalih u Dalmatinčevoj slobodnoj interpretaciji. Na toskanski utjecaj u oblikovanju upućuju detalji poput imposta nad polukapitelima što je čest motiv u Michelozzovoj i Albertijevoj arhitektonskoj plastici. Nacrt za izradu prozora glavne apside ili njegovih pojedinih dijelova proistekao je iz Michellozovog firentinsko – dubrovačkog kruga te je djelomično dorađen, dok način same modelacije podsjeća na princip obrade bronce, [48] kao što je i slučaj i oblikovanju tranzene od mreže užadi pred ulazom u sakristiju, za koju je uzor pronađen u brončanoj tranzeni

[47] P. MARKOVIĆ 2010. 306-307.
[48] P. MARKOVIĆ 2010. 324-325.

Masa di Bartolomea[49], Michellozovog i Donatellovog suradnika.[50] Njegovi boravci u gradovima dalmatinske obale zabilježeni su u Dubrovniku nakon 1520. godine i u Šibeniku 1536. godine kada je radio na katedrali.[51] Pod utjecajem istog kruga nastao je i ornament akantusovog lišća u unutrašnjosti svetišta. Istočni kapiteli križišta odlikuju se mješovitim stilom. Osnovna oblikovna shema kapitela počiva na klasičnim principima oblikovanja kompozitnih kapitela, na kojim je prisutna kasnogotička naturalistička modelacija akantusovog lišća, koje izrasta iz tordiranih stapki karakteristični za padovanske kapitele kapele Ovetari, te završetci voluta preuzetih iz firentinsko – dubrovačkog renesansnog.[52]

Pored prozora glavne apside, tondo s reljefom sv. Jeronima pripada samom kraju Dalmatinčeva opusa, odnosno završne faze gradnje prije njegove smrti. U oblikovanju svečeve isposničke fizionomije prepoznat je utjecaj Donatellovih padovanskih reljefa. Dalmatinac je preuzeo Donatellovu karakterističnu tipologiju izražajnih isposničkih figura koštunjavih glava s izraženim kostima lubanje s uskim kvrgavim čelom i duboko upalim očima. U oblikovanju tijela, naročito ekstremiteta te torza kojeg svetac na reljefu pokazuje rastvarajući svoju odjeću, prisutno je karakteristično Dalmatinčevo oblikovanje snažnog tijela gotovo atletske građe. Kao još jedan dokaz u prilog atribucije autorstva *Malipierove partije* Jurju Dalmatincu, Predrag Marković istaknuo je motiv stabala u pozadini koje majstor izvodi na reljefu blaženog Arnira iz 1448. uz također tipično sumarno i oštro klesanje, no takav način obrade kamena može biti i rezultat udjela pomoćnika ili pak samog smještaja reljefa visoko iznad promatrača.[53]

O autorstvu *Malipierove partije*, skulpturalne cjeline na spojnom zidu sjeverne apside i transepta vođene su mnoge rasprave potaknute prisustvom izrazito renesansnih elemenata dekoracije. Objavljeni su radovi koji su donijeli različite zaključke pripada li autorstvo Jurju Dalmatincu ili Nikoli Firentincu. Komparacijom plastičkog ukrasa sjevernog zida katedrale, kao i njenog svetišta, *Malipierova partija,* u interpretaciji Predraga Markovića, odudara *svojom zgusnutom plastičkom razradom i bogatstvom dekoriranih motiva,* zbog čega se doima kao samostalno oblikovana cjelina. Prijedlozi rješavanja problema atribucije bili su rješavani analizom formalnih i stilskih značajki, s obzirom na to da nema sačuvanih pouzdanih podataka o gradnji katedrale u šezdesetim godinama 15. stoljeća.[54] Kao najznačajnije hipoteze izdvajaju

[49] P. MARKOVIĆ 2010. 318-319.
[50] http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-bartolomeo_%28Dizionario-Biografico%29/
[51] M. PELC 2008. 195.
[52] P. MARKOVIĆ 2010. 316-318.
[53] P. MARKOVIĆ 2010. 328-329.
[54] P. MARKOVIĆ 2010. 290-291.

se one Ljube Karamana iz 1933. godine gdje u potpunosti odbacuje čestu dilemu, te je pripisao autorstvo Andriji Alešiju. Slovenski povjesničar umjetnosti Janez Höfler podrijetlo renesansnih elemenata pronašao je u Michellozzovom dubrovačkom krugu, odnosno u Donatellovom padovanskom krugu, posredstvom Jurja Čulinovića, te se istoj tezi priklonio također slovenski povjesničar umjetnosti Stanko Kokole. Predrag Marković se nadovezao na tezu o Čulinovićevom prijenosu crteža koji su omogućili direktno ugledanje na Donatellove firentinske radove. Svi navedeni autori pripisali su autorstvo Jurju Dalmatincu. Za razliku od prethodno navedenih autora, Emil Hilje je iznio mišljenje o Firentinčevom autorstvu na temelju stilskih karakteristika koje neizravno argumentira povijesnim spisom, u kojem je zabilježena isplata novca za radove na kapeli sv. Stjepana i sv. Bernardina u šibenskoj franjevačkoj crkvi, što potvrđuje njegov šibenski boravak. Predrag Marković, kao i Emil Hilje, kod stilske analize najsnažnije argumente nalaze u oblikovanju renesansne girlande s *puttima* i tondu s reljefom sv. Jeronima. U oblikovanju svečeve fizionomije i motiva iz pozadine, P. Marković se poziva na Dalmatinčeve stileme, odnosno na isposničku fizionomiju preuzetu od Donatella, dok E. Hilje komparacijom vijenca šibenske katedrale s onim Firentinčevim u kapeli bl. Ivana trogirskog demonstrira sličnosti. Također, u svom radu naveo je i izrazite sličnosti isposničke fizionomije s prikazanim likovima sv. Ivana Krstitelja i sv. Jeronima u trogirskoj kapeli sv. Ivana.[55]

[55] E. HILJE 2002. 10-12.

5. Oltarna grobnica bl. Arnira

Za vrijeme radova na šibenskoj katedrali, Juraj Dalmatinac otišao je u Split gdje 1444. godine ugovara izradu grobnice blaženog Arnira za crkvu sv. Eufemije dovršenu 1448. godine. U likovnom oblikovanju grobnice uočeni su elementi različitih stilova i utjecaja, opet u karakterističnoj Dalmatinčevoj maniri. No problematika stila, ali i ikonografije koncentrirana je na reljefnom prikazu mučeništva blaženog Arnira. Konstrukcija grobnice može se podijeliti na dvije cjeline. Na vanjskom oplošju sarkofaga izveden je reljef s prikazom mučenja, dok je ležeći lik mučenika smješten na sarkofagu, natkriven šatorskim platnom kojeg rastvaraju *putti*.[56]

Na reljefu sarkofaga, blaženik je prikazan u središtu kompoziciji kako kleči, ruku sklopljenih u molitvi. S njegove desne i lijeve strane, okružuju ga dvije skupine likova. Likovi desne skupine u trenutku prikaza započinju svoj napad na biskupa, dok je lijeva grupa nezainteresirana za cijeli događaj. U pozadini, iznad razine glava prikazanih likova, izveden je brdoviti pejzaž. Ovaj prizor, osim rijetkih literarnih izvora, nema svoj likovni predložak, pa je pred majstora postavljen problem interpretacije literarnog sadržaja u likovni narativ.[57] Nedosljednosti u prevođenju događaja, pri čemu mnoge pojedinosti odudaraju od povijesnih izvora,[58] potakle su rasprave i istraživanje mogućih likovnih uzora, koji su mogli poslužiti Dalmatincu u oblikovanju ovog prizora. Tako umjesto kamenovanja iz izvornika, prikazan je napad toljagama i granama.[59]

Opći dojam kompozicije evocira reljefe rimskih sarkofaga, no primjeri direktnog preuzimanja iz lokalne, odnosno prekojadranske baštine antičke umjetnosti, nisu prepoznati, osim jednog lika u desnoj skupini, koji se čini direktno preuzet s antičkog sarkofaga u kolekciji obitelji Gonzaga u Mantovi.[60] Svi antički uzori preuzeti su neposredno iz crteža i grafika slikara *quattrocenta*, već prerađeni u duhu renesansnog izraza.[61] Na to upućuje sumarno oblikovanje likova – nema rješavanja prostornih odnosa među figurama, svaka figura djeluje samostalno, unatoč pokušaju stvaranja odnosa na lijevoj strani stavljanjem u međusobnu interakciju, naglašena je linearnost i uočeno je mjestimično površno oblikovanje. Također, odnos lika i prostora, odnosno pejzaža nije uspješno riješen. Izostajanje dubine prostora, te činjenica da

[56] M. PELC 2007. 326-328.
[57] M. PRELOG 1982. 10
[58] I. FISKOVIĆ 2001. 275.
[59] A. BADURINA 1982. 212.
[60] I. FISKOVIĆ 2001. 265.
[61] I. FISKOVIĆ 2001. 258.

likovi uopće nisu smješteni u prirodno okruženje, nego ono zauzima tek gornju četvrtinu kompozicije iznad njihovih glava, također upućuje na korištenje crtačkih ili grafičkih uzora. Krajolik je sumarno naznačen i ne sudjeluje u stvaranju dubine prostora. Likovi su nanizani u plitkom prvom planu, te se u njihovim prostornim odnosima vidi pokušaj rješavanje dubine. No, antički, odnosno renesansni uzori nisu preuzimani i provedeni na ovom reljefu bez dubljeg razumijevanja, odnosno poznavanja principa klasičnog stila. Dalmatinac svjesno bira tadašnje ideale likovnog oblikovanja iz studija problematičara rane renesanse, svojih suvremenika.[62] Tome svjedoči naglašena antikiziranost u modelaciji fizionomija likova i njihovih draperija, čiji izrazit realizam u oblikovanju vjerojatno služi kako bi se naglasila činjenica da se na prikazu radio o stvarnom događaju. Ipak, pejsaž u pozadini likova ne otkriva ugledanje na antičke izvore te problem odnosa likova i prostora rješava drugačije.[63] Zaključujući svoju interpretaciju reljefa kamenovanja bl. Arnira na temelju morfološke analize, Igor Fisković navodi preuzimanje grafičkih predložaka, što se slaže sa Dalmantičevom uvriježenom metodom citiranja različitih motiva preuzetih iz tuđih radova, koje je birao po prikladnim morfološkim karakteristikama, umjetnika s prostora Veneta: Jacobella del Fiorea i Jacopa Bellinija te Pisanella, sienskog medaljera koji je surađivao s J. Bellinijem u Mantovi i Ferrari, čime se i u ovom djelu definirao utjecaj mletačko-padovanskog kruga.[64]

U svojoj interpretaciji spomeničke cjeline, na temelju morfološko-stilskih značajki i pojedinih elemenata ikonografije, Milan Pelc je također prepoznao utjecaje mletačke umjetnost, no također je naveo i utjecaje Donatellovog kruga. Na pozadini iznad biskupovog tijela, u plitkom reljefu, prikazani su narikača i lik koji pije vodu iz kutlače. Prikaz narikače evocira slične Donatellove likove na reljefu Oplakivanja Kristu na tabernakulu sv. Petra iz 1433. godine, a sličan se lik ponavlja i na stražnjem panelu glavnog oltara padovanske crkve sv. Ante iz 1448., no to može biti i prikaz lokalnog folklora, kao i muškarac koji pije vodu iz kutlače. Vrh grobnice definiran je šatorasta draperija koju pridržavaju anđeli i *putti*, a potječe s venecijanske kasnogotičke nadgrobne plastike, kao i dekorativni konopci oko sarkofaga. Kao dominantna morfološka obilježja nameću se izraženi plasticitet likova, oblikovanih pod utjecajem *quattrocenta*, koji je proistekao iz Donatellovog umjetničkog kruga kao i citiranje djela antičke baštine, bilo to izravno ili neizravno putem grafičkih predložaka talijanskih suvremenika.[65]

[62] I. FISKOVIĆ 2001. 258-259.
[63] I. FISKOVIĆ 2001. 252.
[64] I. FISKOVIĆ 2001. 265-266.
[65] M. PELC 2007. 326-328.

6. Oltarna grobnica sv. Staša

Ugovor o izradi oltarne grobnice sv. Staša bio je sklopljen 1448. u Splitu. Po odredbama ugovora, radovi su morali biti završeni u roku od dvije i pol godine te je određen i sam izgled grobnice, po već izvedenoj kapeli sv. Dujma, rad kipara Bonina iz Milana iz 1424. godine. No, Dalmatinčeva dovršena grobnica bitno se razlikuje od nametnutog uzora, iako nije mnogo intervenirao u zadanu shemu. Razlikuje ih nova stilska izražajnost, definirana visokim realističkim oblikovanjem, snažna plastičnost dubokog reljefa te izražena tjelesnost pokrenutih likova.[66] Unutar bogatog gotičkog ukrasa, unio je nove renesansne likovne principe.[67]

Reljef Bičevanja Krista smatra se najljepšim i najzrelijim djelom Jurja Dalmatinca antologijske vrijednosti.[68] Radi se o prizoru svedenom na tri muška akta, Krista i dva vojnika, sapletenih u zbijenu kružnu kompoziciju. U ovom, kao i u drugim Dalmatinčevim djelima, uočeno je više mogućih likovnih uzora u oblikovanju skulpture grobnice sv. Staša, od antičkih do suvremenih likovnih izvora. Na jednom antičkom sarkofagu s prizorom kentauromahije, Anđelko Badurina je prepoznao iste poze i pokrete, samo što su na Dalmatinčevom reljefu zrcalno okrenuti.[69] Prema Nenadu Cambiju, glava lijevog egzekutora izravna je kopija skulpture rimskog cara Trajana.[70]

Što se Dalmatinčevih suvremenika tiče, njihovi utjecaji su definirani prvenstveno radovima Donatella i njegovih sljedbenika, ali i Jacopa Bellinija, odnosno nepoznatih majstora, kako ih je interpretirao Igor Fisković. Jedan od crkvenih otaca sa sarkofaga grobnice, drži u rukama građevinu čija je karakteristična venecijanska kasnogotička fasada s kompleksnim završetkom, prisutna kod više Bellinijevih arhitektonskih crteža,[71] dok je sama tema Bičevanja također višestruko obrađivana. Tema bičevanja prikazana je i na izgubljenom berlinskom reljefu, djelu koji je potekao iz kruga Donatellovih sljedbenika. Stoga je Fisković, na temelju srodnosti kao zajednički izvor navedenim predlošcima predložio izgubljeni, odnosno nepoznati Donatellov rad.[72] Osim na razini sadržaja, podudarnosti su prisutne u oblikovanju likova te se radio o suštinski istom principu kompozicije, no njihov generalni dojam potpuno je drugačiji.

[66] M. PELC 2007. 328.
[67] I. FISKOVIĆ 1997. 171.
[68] ENCIKLOPEDIJA 1964. 125.-126.
[69] A. BADURINA 1982. 215
[70] N. CAMBI 1992. 459.
[71] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 163.
[72] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 169-170.

Ono što čini razliku je Dalmatinčevo prevođenje uzora kroz vlastiti stil. On je odbacio sve pojedinosti i reducirao prikaz na osnovne prepoznatljive elemente, neophodne u narativu. Zbog Dalmatinčeva zgušnjavanja kompozicije Donatellove škole iz pomalo rastresene horizontalne kompozicije gdje je svaki lik prikazan samostalno u kompaktnu kompoziciju fizički isprepletenih likova, kao jedan od mogućih uzora prepoznat je i Bellinijev crtež iste teme, no pretpostavlja se da oba navedena izvora potiču od istog Donatellovog rada.[73] Kao mogući grafički predložak treba dodati crtež bičevanja Krista iz firentinske *Gallerie degli Uffizi*.[74] U interpretaciji tradicionalne sakralne teme, Dalmatinac se nije odrekao sugestivnosti gotičkog naturalizma, kojeg je sintetizirao s formalnim elementima renesansnog stila. Opći senzibilitet određen je novim humanističkim duhom – nikad prije u prizorima Kristove muke nije sugerirano toliko nasilno iživljavanje krvnika, te je prizor namijenjen sakralnom prostoru izveden od isključiva tri međusobno isprepletena muška akta.[75]

[73] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 170.
[74] I. FISKOVIĆ 2001. 261.
[75] M. PELC 2008. 328.

7. Metoda rada

U Dalmatinčevom umjetničkom postupku definiranja sadržaja motiva i modelacije oblika, bilo da se radi o plastičnom ukrasu arhitekture, figuralnim reljefima ili pak punoj skulpturi, prisutna je karakteristična metoda citiranja. Ovakva metoda rada, gdje umjetnik preuzima tuđe predloške, koje potom u određenoj mjeri prerađuje ili ih pak doslovno citira te naposljetku kombinira u novu originalnu cjelinu, nije isključivo posebnost Dalmatinčeva senzibiliteta, već se radi o uvriježenom postupku još iz srednjeg vijeka.[76]

Kao generalna težnja svakog Dalmatinčeva rada nameće se krajnji dojam *vizualne efektnosti* o čemu ovisi izbor grafičkih predložaka koje bira među crtežima problematičara rane renesanse te ih doslovno citira ili prerađuje prema osobnom senzibilitetu te uspješno spaja u osnovi motive i teme različite prirode. Već po svom dolasku u Šibenik 1441. vidljivo je široko poznavanje radova suvremenih umjetnika i likovnih tendencija te zapravo cijelog života nadopunjava svoje poznavanje suvremenih umjetničkih kretanja.[77] Ovakva metoda rada gdje umjetnik bira tuđe predloške prema poželjnim morfološkim osobinama gdje zanemaruje izvornu ulogu preuzetih motiva,[78] proučava njihovu likovnu funkciju te ih prilagođava vlastitim likovnim težnjama i drugačijem narativu govori o Dalmatinčevom razumijevanju načina umjetničkog postupka i usvajanju principa aktualnog stila.[79]

Ovakva metoda omogućila je prvo širenje novih stilskih tendencija suvremenih renesansnih majstora u Dalmaciji, ali i fenomen modeliranja po klasičnim uzorima, iako iste nije preuzeo iz izvornika već prerađene kroz crteže suvremenika. No citiranje suvremenih majstora, nije bilo korisno samo u kontekstu osobnog umjetničkog razvoja već si je tako osiguravao prestiž u naručiteljskim krugovima i zaradu.[80]

Unatoč tome što je svoj princip rada temeljio na metodi preuzimanja tuđih radova, u Dalmatinčevim radovima ne nedostaje originalnosti, umjetničke kvalitete pa na kraju ni poželjnosti njegovih radova među naručiteljima. Uspješan amalgam različitih likovnih izvora od onih antikizirajućih do suvremenih autora različitih stilskih tendencija otkriva umješnog i ingenioznog majstora, kojemu uz očitu zanatsku virtuoznost pomaže i upućenost u likovni život šireg prostora, kao i razumijevanje želja naručitelja drugačijeg podneblja kojima se uvijek

[76] P. MARKOVIĆ 2010. 310-311.
[77] I. FISKOVIĆ 2004. 163-165.
[78] I.FISKOVIĆ 1988-1989. 260.
[79] I. FISKOVIĆ 1988-1989. 267.
[80] I. FISKOVIĆ 2001. 253-267.

prilagođavao, ali bez da je ikada zatomio težnje vlastitog senzibiliteta.[81] Svi njegovi radovi, naročito figuralna djela, odlikuje realistično oblikovanje koje uz energično klesanje udahnjuje njegovim ljudskim figurama živu pokrenutost te očitu energetsku nabijenost koja se očituje u napetosti statičnih likova.[82]

8. Putevi stila

Kao što je već rečeno u uvodu ovog rada, Juraj Dalmatinac je prvi umjetnik koji je u mletačku Dalmaciju donio stil rane renesanse. Iz Venecije dolazi u Šibenik 1441. gdje se najvjerojatnije školovao i gdje je upijao utjecaje novog stila prerađene kroz kasnogotički mletački kulturni ambijent. Kao i ostala talijanska središta, Veneciju je također zahvatio novi humanistički duh čime se stvorilo plodno tlo za apsorpciju novog stila toskanske renesanse te već tridesetih godina 15. stoljeća uočen je utjecaj nove tendencije u venecijanskom slikarstvu. Šezdesetih godina došlo je i do širenja utjecaja umjetnosti quattrocenta lagunama, što je uzrokovao boravak firentinskog skulptora Donatella u obližnjoj Padovi četrdesetih godina. Oko se Donatella okupio veliki krug umjetnika koji su djelovali izravno pod njegovim utjecajem, čime je Padova postala novo žarište stila. Za Dalmatinčevu recepciju novog stila, koja je vidljiva od samog početka njegovog opusa, značajne su šezdesete godine kada se posebno otvorio novim utjecajima mletačko - padovanskog kruga, te je obnovio svoj stil novim motivima i oblikovnim principima, što jasno pokazuje plastični ukras šibenske katedrale. [83] Pripadnost ovom umjetničkom krugu pokazuje i Dalmatinčev likovni govor gdje se pored prerađenih toskanskih utjecaja oslanja i na iskustva suvremenih mletačkih umjetnika, a njegovo kontinuirano praćenje novih likovnih strujanja potvrdili su arhivi koji bilježe njegova brojna putovanja u značajna talijanska središta gdje je osim Venecije i Padove odlazio i u Anconu, Rim, Urbino, Rimini itd., kamo je uvijek odlazio i poslovno.[84] O spremnosti prihvaćanja stilskih inovacija svjedoče i njegove posljednje godine života kada pod utjecajem Michellozovog dubrovačko firentinskog kruga prihvatio poticaje u oblikovanju posljednjih oblikovnih komponenti svetišta šibenske katedrale.

[81] P. MARKOVIĆ, 2010. 278-279.
[82] I. FISKOVIĆ 2004. 164.
[83] P. MARKOVIĆ 2010. 288-289.
[84] C. FISKOVIĆ 1982. 16.

9. Zaključak

Kipar i graditelj Juraj Dalmatinac stasao je u kulturno-umjetničkom ozračju mletačke republike, gdje je u Veneciji radio u priznatoj kiparskoj radionici Bon, gdje se tada kao dominantan stilski izraz još uvijek zadržala umjetnost kasne gotike, odnosno karakteristična lokalna inačica *gotico fiorito*. Boravkom u ovakvom okruženju bio je podložan utjecajima novog stila rane renesanse iz čijeg se toskanskog izvorišta širile područjem današnje Italije te dopiru i do Venecije. Dalmatinac je apsorbirao utjecaje toskanske renesanse, filtrirane i preobražene kroz mletačko likovno iskustvo, no područje utjecaja širilo se i na Padovu, grad koji je također jedan od žarišta novog stila nakon Firence. Dolaskom u Šibenik 1441. gdje je prihvatio svoj prvi posao u Dalmaciji, Dalmatinac je prenio nove stilske tendencije koje su promijenile sadržajne i oblikovne principe likovnosti čime odredio razvojni tok nacionalne umjetnosti.

Morfološkom analizom stilskih slojeva šibenske katedrale, na kojoj je Dalmatinac radio od povratka u Dalmaciju sve do svoje smrti, definirani su prekomorski stilski uplivi te je evidentno konstantno obogaćivanje osobnog likovnog govora crpljenjem tuđih radova posredstvom dostupnih grafičkih predložaka te se definirane stilske faze mogu primijeniti i na ostale radove koji su usporedno nastajali u srednjoj Dalmaciji. Elemente novog stila, kao i *all'antica* uzore karakteristične u novom humanističkom svjetonazoru, Dalmatinac je crpio iz mletačko - padovanskog umjetničkog ambijenta gdje se prerađuju i toskanski uzori ali i antički izvornici. No, preuzimanjem motiva s tuđih crteža po isključivo morfološkim kriterijima, pritom zanemarujući primjerice narativni kontekst ili pripadnost određenom stilskom razdoblju, te njihovim vještim kompiliranjem u originalno zamišljene cjeline, Dalmatinac je ipak postigao ingeniozna umjetnička djela visokog umjetničkog dometa i zavidne zanatske razine, te unatoč svim suvremenim utjecajima i zahtjevima naručitelja, kojima se uvijek prilagođava, uspio je manifestirati svoj osobni senzibilitet. Njegov osobni stil najbolje je došao do izražaja u figuralnim skulpturama gdje uvijek je monumentalizirao dvodimenzionalni predložak te davao svojim figurama fizičku snagu i energetski naboj koji se nerijetko manifestira u snažnom pokretu, unatoč njegovom sumarnom klesanju.

No, kao prva definicijska oznaka njegovog opusa nameće se stilska dihotomija, odnosno mješavina elemenata mletačke kasne gotike i rane renesanse. Unatoč prisutnosti humanizma u dalmatinskim komunama, zbog izvjesne inercije sredine u prihvaćanju novih stilova i inzistiranja na kontinuitetu tradicionalnog, odnosno već uvriježenog stila, Dalmatinac se služio mješavinom stilova koja objedinjuje potrebe tradicionalnog ukusa naručitelja u koje

dodaje pojedine uplive novog stila na ključnim elementima jednog rada. Implementiranjem umjetničkih inovacija iz mjesta rođenja novog stila ali i novog humanističkog svjetonazora, kojim i dalmatinske komune grade i učvršćuju svoj novi građanski identitet uslijed osmanlijskih provala, Dalmatinac je isporučio prestižne elemente implementirane u cjelinu generalno gotičkog dojma koji zadovoljava ukus šire publike, s obzirom na to da se uvijek radi o javnim, a ne o privatnim narudžbama.[85] Stoga, Juraj Dalmatinac, kao umjetnik, svjestan kvalitete suvremenih umjetničkih tokova, također je u njima prepoznao i poslovni potencijal koji mu osiguravaju nove poslove i priliv sredstava. Njegova izrazito poduzetnička strana dobro je dokumentirana pisanim izvorima, pa ako uzmemo u obzir činjenicu da prvi donosi elemente novog stila u mletačku Dalmaciju moguće je pretpostaviti motiv dolaska poput jednostavno izvrsne poslovne prilike gdje je možda znao da nema konkurencije.[86]

Nakon podsjećanja na metodu rada i na osnovne crte njegovog osobnog senzibiliteta, valjalo bi još jednom nabrojiti sve umjetničke utjecaje, kako bi se Dalmatinčeva ličnost pozicionirala u kontekstu nacionalne ali i u kontekstu europske umjetnosti *quattrocenta*. U prvoj fazi gradnje šibenske katedrale oblikovan je prostor svetišta, izvedena je krstionica, *putti* natpisa i djelomično friz glava. U artikulaciji scenografskog prostora svetišta Dalmatinac je preveo crteže mletačkog slikara Jacopa Bellinija. Utjecaji toskanske renesanse, točnije klesanje po Donatellovim predlošcima prepoznato je u oblikovanju *putta* krstionice. U krstionici, pored dominantnog čipkastog kasno gotičkog ornamenta, utjecaj humanističkog duha bio je primijenjen u izvođenju inovativnog ikonografskog programa koji nije kompletan bez ljudi koji aktivno sudjeluju u činu krštenja. U ovu fazu spadaju i splitski radovi koji su izvedeni do 1450. godine. Kod oltarne grobnice bl. Arnira i sv. Staša, također su pokazale istovjetne izvore iz Donatellovog umjetničkog kruga, te je prepoznat i utjecaj grafičkih predložaka Jacopa Bellinija, kao i citiranje antičkih izvora prerađenih kroz crteže suvremenih umjetnika. U drugoj fazi gradnje katedrale gdje je dovršeno oblikovanje vanjskih i unutarnjih apsida, kao i sjeverni spojni zid s pripadajućim skulptorskim programom ostaje prisutan utjecaj Donatellovog padovanskog kruga koji se ovdje širio i na slikara Squarcionea koji je također djelovao u Padovi, te je isto tako prisutan i Mantegnin utjecaj. Uočeni su i predlošci iz padovanske kapele Ovetari. Citiranje antičkih izvora dosljedno se nastavilo iz posrednih suvremenih izvora, kako u motivima dekorativnog repertoara, tako i u figuralnim oblicima, no u dekorativnom repertoaru, *all'antica* motivika upotrjebljena je površno bez poznavanja ili shvaćanja principa

[85] I. FISKOVIĆ 2004. 157-158.
[86] http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=152

klasične umjetnosti dok su figuralni motivi doslovni prijepisi. Ipak, prema posljednjim godinama gradnje uočen je i razvoj u korištenju navedenog ornamenta pa je tako prepoznato njegovo bolje razumijevanje zbog mogućeg citiranja izvornih antičkih ostataka sačuvanih u Padovi. U zadnjim godinama pred Dalmatinčevu smrt, bio je prisutan jači upliv toskanske renesanse pod utjecajem dubrovačko – firentinskog umjetničkog kruga umjetnika, tada okupljenih oko Michelloza, ali i Albertijev utjecaj u oblikovanju arhitektonske plastike oplošja središnje apside, odnosno prozorskih otvora.

Ovime je ukratko opisan Dalmatinčev stilski razvoj kroz angažman u komunama srednje Dalmacije od 1441. do 1473. godine, te se preciznije definira način njegovog utjecaja na razvoj nacionalne umjetnosti te pokazuje putove stila unutar prostora današnje Italije ali i njihovu recepciju na istočnoj jadranskoj obali, te se ujedno i baca svjetlo na Dalmatinčevu metodu rada kao i na dio kompleksnog umjetničkog senzibiliteta.

9. Literatura

A. BADURINA 1982. – Anđelko Badurina, Problem literarnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6 (1982.), 209-216.

N. CAMBI 1992. – Nenad Cambi, O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32 (1992.), 459-477.

C. FISKOVIĆ 1982. – Cvito Fisković, Uloga Jurja Dalmatinca u povijesti naše kulture, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6 (1982.), 14-18.

I. FISKOVIĆ 1988-1989. – Igor Fisković, Juraj Matejev i Jacopo Bellini, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 12-13 (1988-1989.), 158-177.

I. FISKOVIĆ, 1988. – Igor Fisković, Za Jurja Matejeva i Veneciju, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 27 (1988.), 145-180.

I. FISKOVIĆ 1997. – Igor Fisković, Renesansno kiparstvo, u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 1997.

I. FISKOVIĆ 2001. – Igor Fisković, Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita, u : *Klovićev zbornik : minijatura - crtež - grafika 1450.-1700. : zbornik radova sa znanstvenoga skupa povodom petstote obljetnice rođenja Jurja Julija Klovića*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001., 249-276.

I. FISKOVIĆ 2004. – Igor Fisković, Figuralne umjetnosti renesansna doba u Hrvatskoj, u: *Hrvatska renesansa – katalog izložbe,* (ur.) Miljenko Jurković i Alain Erlande – Brandenburg, Zagreb, 157-196.

E. HILJE 2002. – Emil Hilje, Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26 (2002), 7–18.

E. HILJE 2013. – Emil Hilje, Šibenski slikar Juraj Čulinović, *Bilten društva za očuvanje šibenske baštine Juraj Dalmatinac,* 2 (2013.), 46-51.

J. HÖFLER 1993. – Janez Höfler, Doslej neobljavljen likovni vir za apsidalne niše šibenske stolnice Jurja Matejeva Dalmatinca, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32 (1992.,) 445-457.

R. IVANČEVIĆ 1980. - Radovan Ivančević, Mješoviti gotičko-renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980.), 355-380.

R. IVANČEVIĆ 1982. – Radovan Ivančević, Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441.–1452., *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6 (1982.), 25-64.

P. MARKOVIĆ 2010. – Predrag Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku : prvih 105 godina*, Zagreb, 2010.

ENCIKLOPEDIJA 1964. – Enciklopedija likovnih umjetnosti 3 (Inj-Portl), (ur) Andre Mohorovičić

P. i L. MURRAY 2010. – Peter i Linda Murray, The art of Renaissance, London, 2010.

M. PELC 2007. – Milan Pelc, *Renesansa,* Zagreb, 2007.

M. PRELOG 1961. - Milan Prelog, Dva nova „putta" Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, *Peristil : zbornik radova za povijest umjetnosti*, 4 (1961.), 47-60.

M. PRELOG 1982. - Milan Prelog, Gotika i renesansa u djelu Jurja Dalmatinca, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6 (1982.), 9-13.

http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=152 – Igor Fisković i Višnja Flego (2005), Juraj Dalmatinac, *Hrvatski biografski leksikon*, 28. kolovoza 2018.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/port/hd_port.htm - Portraiture in Renaissance and Baroque Europe, 7. srpnja 2018.

http://www.treccani.it/enciclopedia/maso-di-bartolomeo_%28Dizionario-Biografico%29/ - Maso di Bartolomeo, 28. kolovoza 2018.

Renaissance components in the dalmatian sculpture of Juraj Dalmatinac

Juraj Dalmatinac is one of the most important artistic figures in the history of Croatian art. His oeuvre is mainly recognized for his use of the mixed Gothic - Renaissance style. With his work in the cities of Central Dalmatia from 1441 to 1473, he changed the developmental course of Croatian art, by sharing experiences of a new overseas style, which he gained mainly in the Venetian Paduan art circle. He used the graphic templates of his contemporaries, through which he filled all the current stylistic tendencies, and by the collage method he combined and modelled according to his own sensibility, thus creating works of high artistic value.

Key words: Juraj Dalmatinac, Croatian Renaissance, sculpture, quattrocento

Prilozi

Slika 1: Pogled na sjeveroistočni ugao šibenske katedrale (foto: Yuriy Buriak)

Slika 2: J. Bellini, crtež 30/I s građevnom shemom šibenske katedrale (izvor: IGOR FISKOVIĆ 1988-1989., 159.)

Slika 3: Krstionica šibenske katedrale (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010, 252.)

Slika 4: Prorok Šimun u krstionici šibenske katedrale (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010, 255.)

Slika 5: J. Bellini, crteži svetačkih likova u nišama (izvor: IGOR FISKOVIĆ 1988-1989., 161.)

Slika 6: Putti natpisa šibenske katedrale (izvor: https://commons.wikimedia.org/)

Slika 7: Poligonalne apside šibenske katedrale (foto: Davor Šarić)

Slika 8: Niše oplošja poligonalnih apsida šibenske katedrale (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 166-167)

Slika 9: Kanelirana niša sa školjkom (izvor JANEZ HÖFLER 1993., 447.)

Slika 10: Lorenzo Ghiberti, kip Sv. Mateja u niši, Or San Michele, Firenca 1419-1422. (izvor JANEZ HÖFLER 1993., 449.)

Slika 11: Detalj vijenca *Malipierove partije* (izvor PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 294.)

Slika 12: *Malipierova partija* (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 298-299.)

Slika 13: Gore: lik nagog ležećeg muškarca na zapadnom kraju vijenca *Malipierove partije,* katedrala sv. Jakova Šibenik; dolje: Lik Herakla koji se odmara na koži nemejskog lava, Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenca; crtež – inv. n. 6347-recto (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 301)

Slika 14: Detalj vijenca sa *Malipierove partije,* na spoju sa sjevernom apsidom (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 302.)

Slika 15: Lijevo: Andrea Mantegna, Bogorodica sa Djetetom, detalj slike Madonna della Vittoria, Louvre, Paris; desno: Putto sa rogom obilja i štitom, južna apsida, katedrala sv. Jakova, Šibenik. (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 304.)

Slika 16: Kapitel sa ovnujskim glavama povezanim girlandom, sjeverna apsida, katedrala sv. Jakova, Šibenik, (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 305.)

Slika 17: Kapitel s delfinima koji piju iz školjke, južna apsida, katedrala sv. Jakova Šibenik, (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 306.)

Slika 18: Prozori glavne apside šibenske katedrale (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 323.)

Slika 19: Detalj jednog od velikih prozora glavne apside, katedrala sv. Jakova, Šibenik (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 329.)

Slika 20: Sjeveroistočni kapitel križišta (1465-1473), katedrala sv. Jakova, Šibenik (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 316.)

Slika 21: Detalj reljefa sv. Jeronima u pustinji na luneti *Malipierove partije,* katedrala sv. Jakova, Šibenik (izvor: PREDRAG MARKOVIĆ 2010., 325.)

Slika 22: Oltarna grobnica bl. Arnira, župna crkva, Kaštel Lukšić (izvor: ANĐELKO BADURINA, 1982. 210.)

Slika 23: Detalj sa reljefa oltarne grobnice bl. Arnira, župna crkva, Kaštel Lukšić (izvor: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=29536)

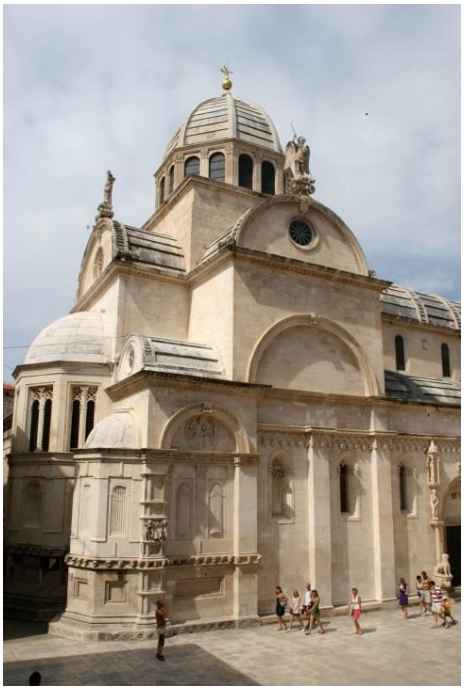
Slika 24: Detalj sa Rođenja Isusova pripisanog Donatellu, Zbirka Ford u Detroitu, oko 1440. (izvor: https://www.dia.org/art/collection/object/nativity-ford-nativity-42729)

Slika 25: Donatello, Reljef Oplakivanja Krista sa tabernakula iz Sv. Petra, 1433., Riznica sv. Petra, Vatikan (foto: David Macchi)

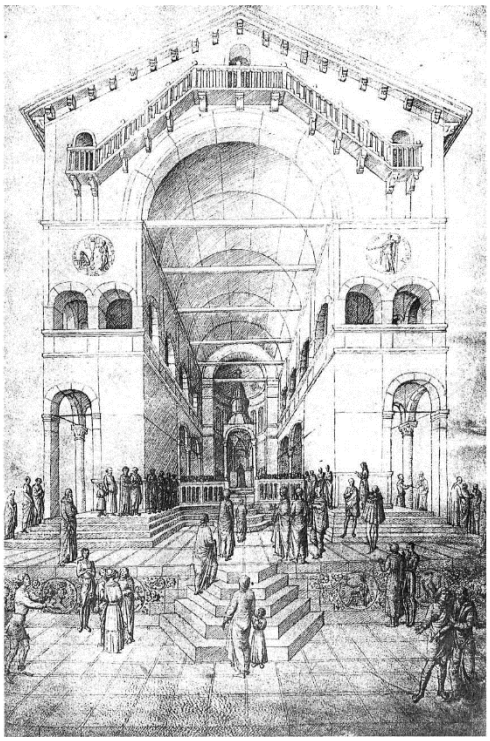
Slika 26: Bičevanje Krista, detalj sa oltarne grobnice sv. Staša, katedrala, Split (izvor: http://proleksis.lzmk.hr/29451/)

Slika 27: Izgubljeni reljef Bičevanja Krista iz Donatellovog kruga (izvor: https://www.artsy.net/artwork/donatello-geisselung-christi-flagellation-of-christ)

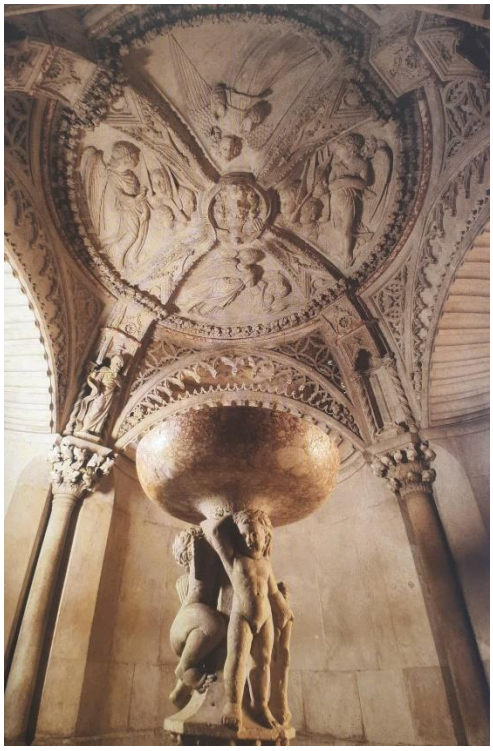
Slika 28: Crtež 6347 f., Bičevanje Krista, Gabinetto delle Stampe, Galleria degli Uffizi, Firenca (izvor: IGOR FISKOVIĆ 2001., 250.)



Slika 1: Pogled na sjeveroistočni ugao šibenske katedrale



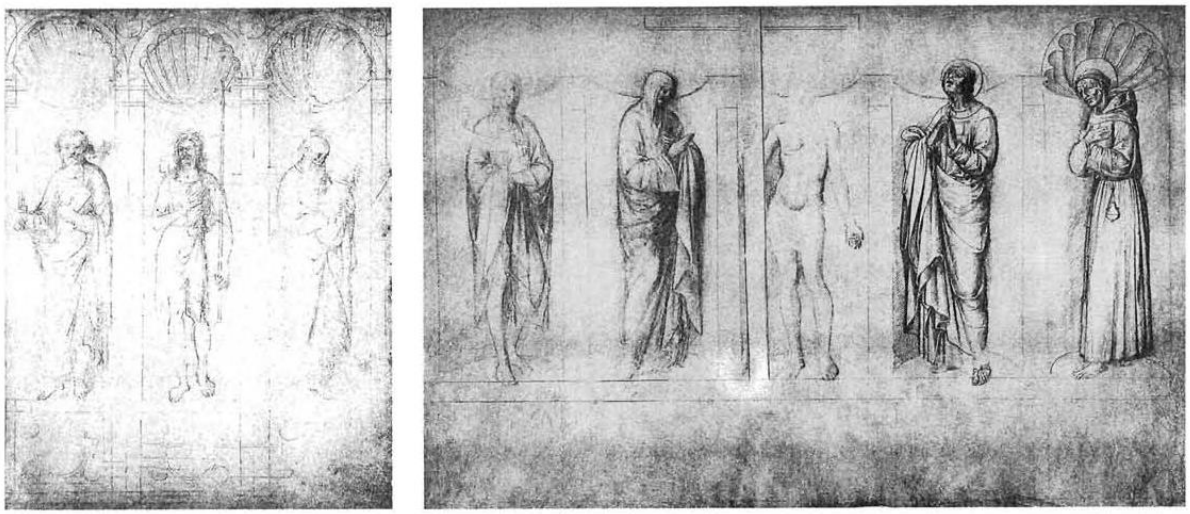
Slika 2: J. Bellini, crtež 30/I s građevnom shemom šibenske katedrale



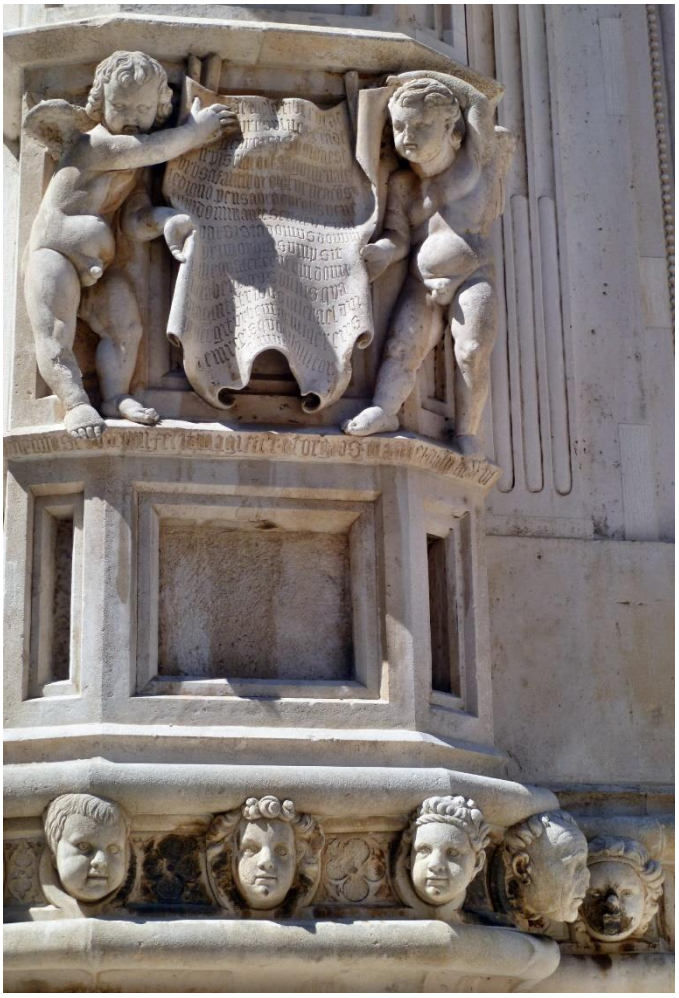
Slika 3: Krstionica šibenske katedrale



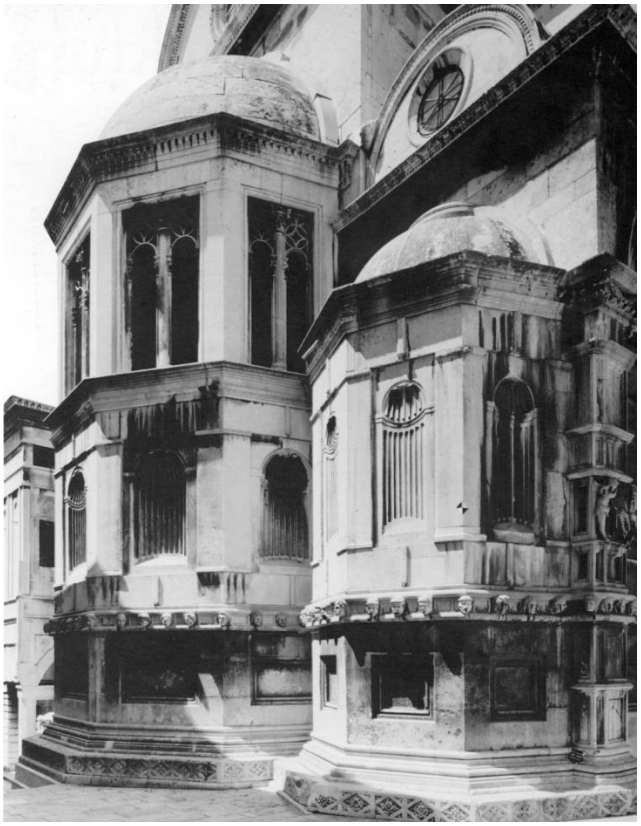
Slika 4: Prorok Šimun u krstionici šibenske katedrale



Slika 5: J. Bellini, crteži svetačkih likova u nišama



Slika 6: Putti natpisa šibenske katedrale



Slika 7: Poligonalne apside šibenske katedrale



Slika 8: Niše oplošja poligonalnih apsida šibenske katedrale



Slika 9: Kanelirana niša sa školjkom



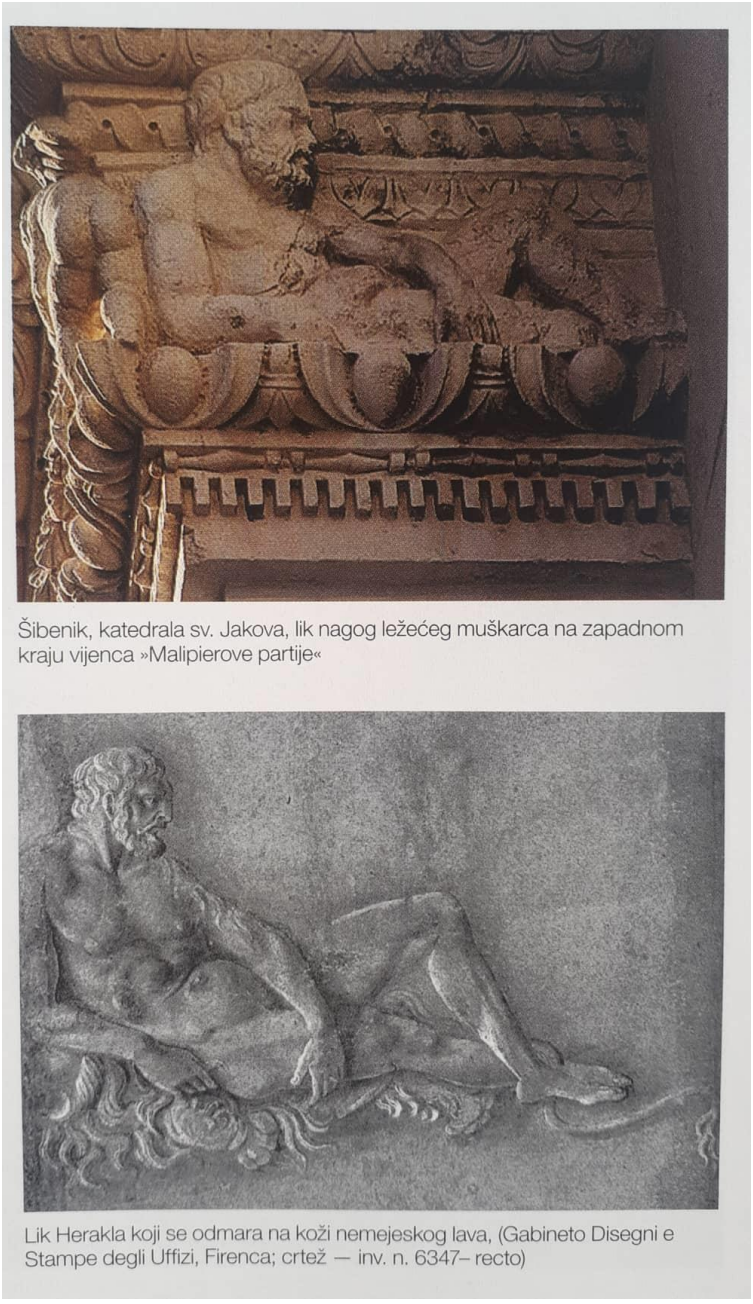
Slika 10 : Lorenzo Ghiberti, kip Sv. Mateja u niši, Or San Michele, Firenca 1419-1422.



Slika 11: Detalj vijenca *Malipierove partije*



Slika 12: *Malipierova partija*



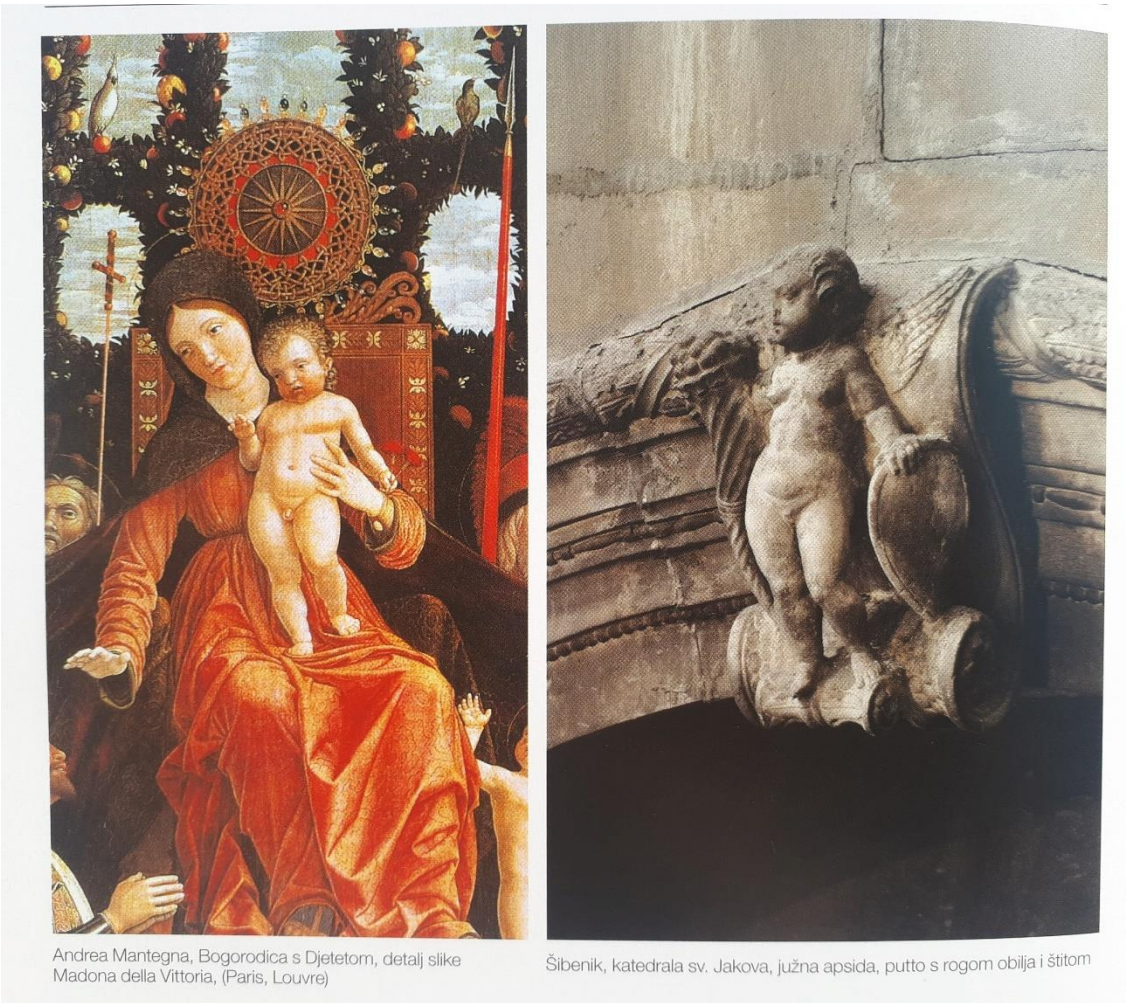
Šibenik, katedrala sv. Jakova, lik nagog ležećeg muškarca na zapadnom kraju vijenca »Malipierove partije«

Lik Herakla koji se odmara na koži nemejeskog lava, (Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenca; crtež — inv. n. 6347– recto)

Slika 13: Gore: lik nagog ležećeg muškarca na zapadnom kraju vijenca *Malipierove partije,* katedrala sv. Jakova Šibenik; dolje: Lik Herakla koji se odmara na koži nemejskog lava, Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenca; crtež – inv. n. 6347-recto



Slika 14: Detalj vijenca sa *Malipierove partije*, na spoju sa sjevernom apsidom



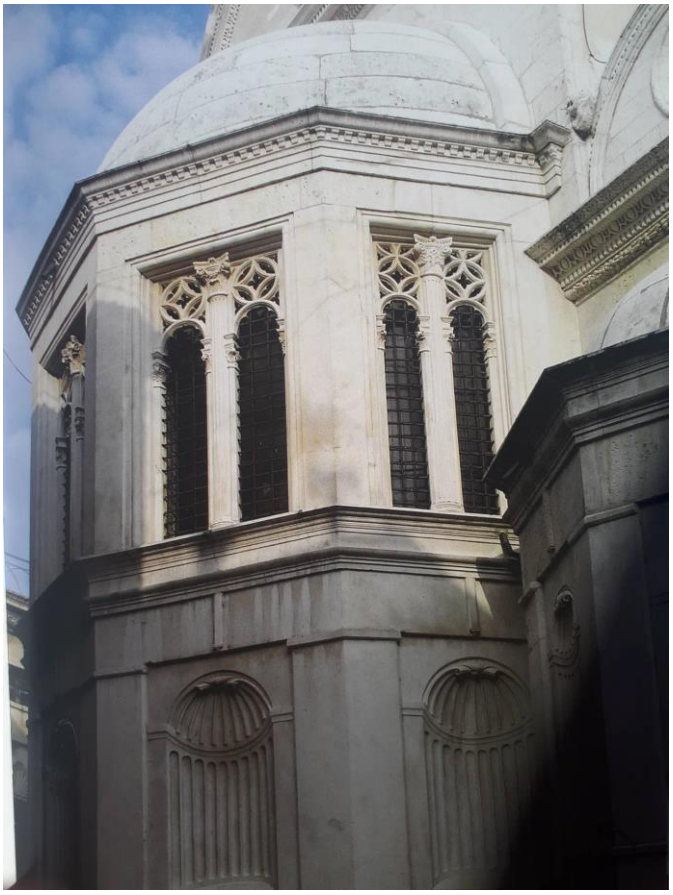
Slika 15: Lijevo: Andrea Mantegna, Bogorodica s Djetetom, detalj slike Madonna della Vittoria, Louvre, Paris; desno: Putto sa rogom obilja i štitom, južna apsida, katedrala sv. Jakova, Šibenik.



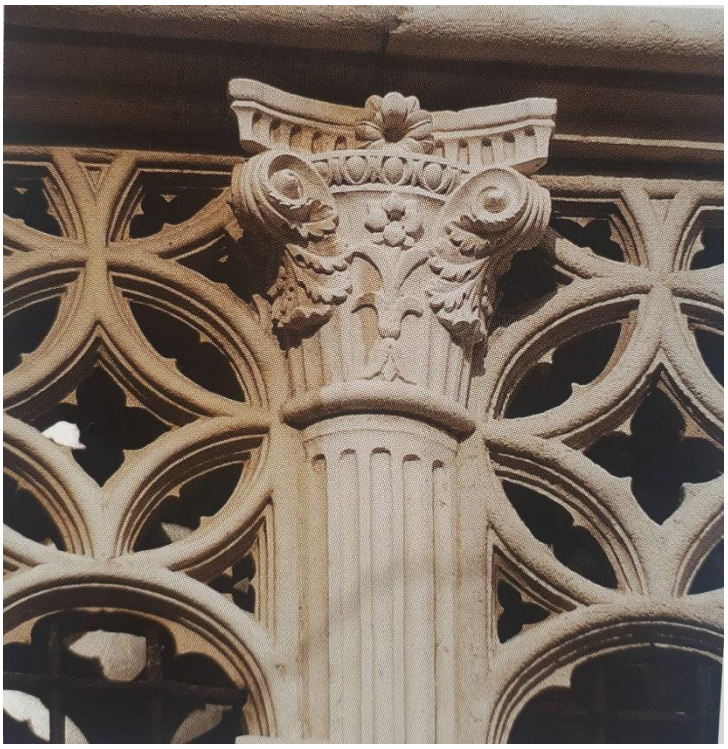
Slika 16: Kapitel s ovnujskim glavama povezanim girlandom, sjeverna apsida, katedrala sv. Jakova, Šibenik



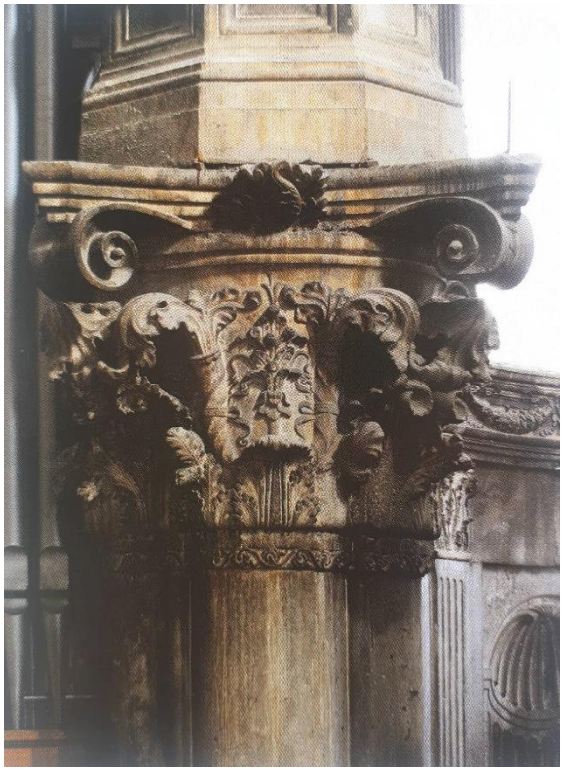
Slika 17: Kapitel s delfinima koji piju iz školjke, južna apsida, katedrala sv. Jakova Šibenik



Slika 18: Prozori glavne apside šibenske katedrale



Slika 19: Detalj jednog od velikih prozora glavne apside, katedrala sv. Jakova, Šibenik



Slika 20: Sjeveroistočni kapitel križišta (1465-1473), katedrala sv. Jakova, Šibenik



Slika 21: Detalj reljefa sv. Jeronima u pustinji na luneti *Malipierove partije*, katedrala sv. Jakova, Šibenik



Slika 22: Oltarna grobnica bl. Arnira, župna crkva, Kaštel Lukšić



Slika 23: Detalj s reljefa oltarne grobnice bl. Arnira, župna crkva, Kaštel Lukšić



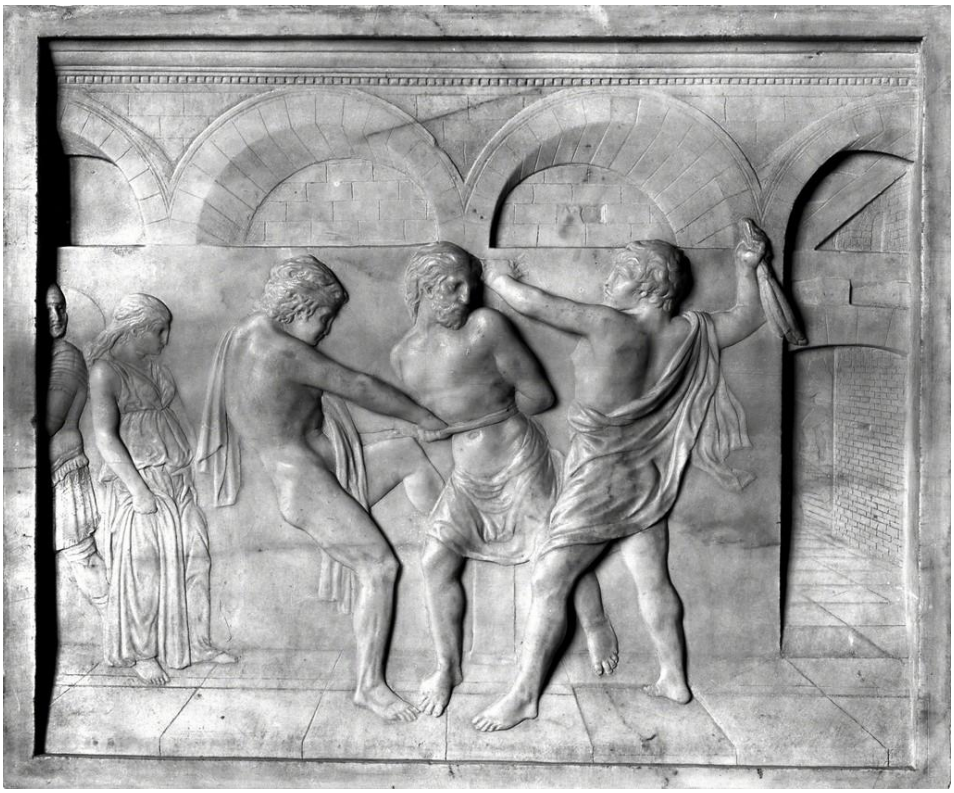
Slika 24: Detalj s Rođenja Isusova pripisanog Donatellu, Zbirka Ford u Detroitu, oko 1440.



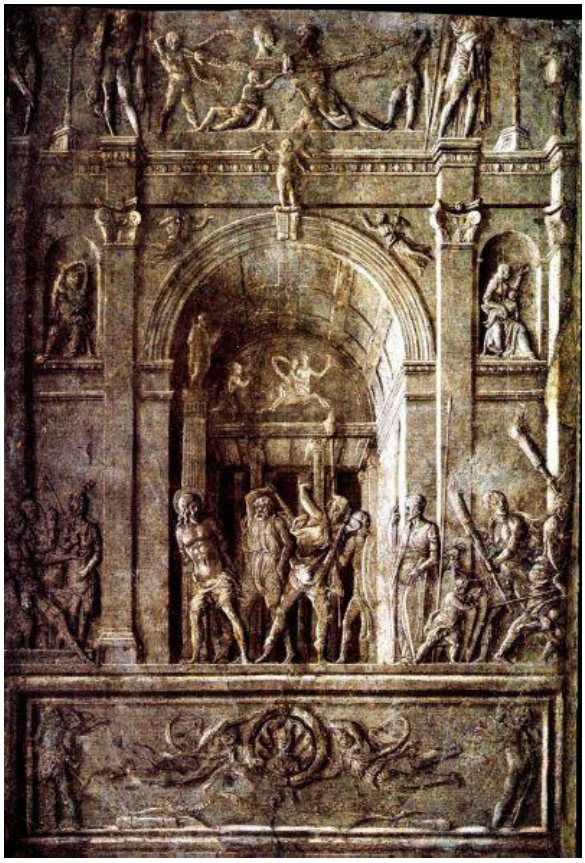
Slika 25: Donatello, Reljef Oplakivanja Krista sa tabernakula iz Sv. Petra, 1433., Riznica sv. Petra, Vatikan



Slika 26: Bičevanje krista, detalj s oltarne grobnice sv. Staša, katedrala, Split



Slika 27: Izgubljeni reljef Bičevanja Krista iz Donatellovog kruga



Slika 28: Crtež 6347 f., Bičevanje Krista, Gabinetto delle Stampe, Galleria degli Uffizi, Firenca