

JURAJ DALMATINAC I ANDRIJA ALEŠI U SPLITU: MAJSTORI, RADIONICE I SURADNICI

Predrag Marković

UDK:728.37.033.5(497.583 Split)“14“
Izvorni znanstveni rad
Predrag Marković
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti

Najreprezentativniji primjeri gotičke arhitekture u Splitu, tzv. Mala i Velika Papalićeva palača, donedavna su smatrani ostvarenjima Jurja Dalmatinca i njegove radionice. U novije vrijeme iznesena je pretpostavka kako je u njihovoj klesarsko-kiparskoj opremi dominantnu ulogu imao Andrija Aleši i njegova radionica. Podrobnom formalno-stilskom analizom u radu se potvrđuje Jurjevo autorstvo samo reljefa u luneti portala s prikazom dvaju anđela štitonoša dok se doprinos njegove »splitske radionice«, u kojoj je kao suradnik mogao sudjelovati i Andrija Aleši, uočava u preostalim dijelovima klesarske opreme. Suradnja albanskog majstora s Jurjem jasno se očituje u kvadrifori Velike Papalićeve palače na kojoj je A. Aleši izveo anđela štitonošu. Neposredna uloga Jurja Dalmatinca u nastanku splitskih gotičkih palača tako se sada može svesti samo na izradu njihova kiparski najzahtjevnijeg i najvidljivijeg dijela – portala s grbom vlasnika. U radu se se ujedno, uspostavlja relativna kronologija nastanka splitskih palača te ističe kontinuitet suradnje između Jurja Dalmatinca i Andrije Alešija tijekom desetgodišnjeg razdoblja (1445.-1455.).

Tijekom zadnjih dvadesetak godina, rad na proučavanju kasnosrednjovjekovnog i ranorenesansnog kiparstva i dalje se pokazuje kao jedno od plodonosnijih područja istraživanja naše starije umjetničke baštine. Već i letimičan pogled na broj radova koji su objavljeni nakon velike inventure upriličene s izložbom Tisuću godina kiparstva u Hrvatskoj (1991.), svjedoči o živom interesu znanstvenika za tu najsamosvojniju i po kvaliteti najprestižniju granu domaćeg likovnog stvaralaštva. Unatoč tome, proučavanje prijedranskoga kiparstva XV. stoljeća, i

to ne samo onoga ostvarenoga u kamenu, već sve više i onoga u drvetu, i dalje nudi pregršt otvorenih atributivnih, ali i metodoloških problema.

Nastojanje da se povežu poznata imena i srodna ostvarenja razdoblja, da se raščiste i pročiste pojedini opusi ali i da se razjasne mnoga naslijeđena, trajno otvorena pitanja, rezultiralo je ne samo s nekoliko novih atribucija nego i nužnim korekcijama ranijih mišljenja, naravno sve to praćeno učvršćivanjem ili pak odbacivanjem onih već prije iznesenih. Bez pretenzija da ovom prilikom podastremo kritičku reviziju čitavog tog razdoblja i valoriziramo doprinos svakog pojedinog istraživača, ipak valja podsjetiti kako su već za razdoblje kraja XIV. i prve polovice XV. st. učinjeni mali, ali značajni pomaci. Tako je rad Pavla iz Sulmone prepoznat u grobnici biskupa de Cardinalibusa u Senju, Bonino Jakovljević iz Milana je uz par manjih djela slabije kvalitete dobio i dvije velike i vrijedne kamene skulpture skupine Navještenja u Šibeniku, a rani dalmatinski opus njegova nešto mlađeg i umjetnički naprednijeg sunarodnjaka Petra Martinova iz Milana, konačno je, uz čvrsto talijansko uporište, zadobio puno jasnije konture.¹ I dok su takvi prilozi značajno upotpunili, pa i pročistili neki budući kritički katalog njihovih djela, prije svega dvojice Lombardana, pri čemu, naravno, još ni izdaleka nisu riješena sva pitanja vezana uz njihovu djelatnost na našoj obali Jadrana, njihova valorizacija pa ni umjetnička pozicija u kontekstu dalmatinskog kiparstva ipak nije značajnije promijenjena.

Istovremeno, svega par uvjerljivih prijedloga za promjenom autorstva nekoliko, iskreno govoreći, i od prije problematičnih kiparskih i kiparsko-dekorativnih uradaka zrelog *quattrocenta*, u prvom redu onih koja su nastala u najužem krugu djelovanja Nikole Firentinca i Andrije Alešija, a posredno i samoga Jurja Dalmatinca, ne samo da su u prvi plan stavili pitanje stvarnih stvaralačkih potencijala pojedinih majstora i njihova umjetničkog razvoja nego su otvorili i čitav niz načelnih pitanja od kojih neka zadiru i u samu narav kiparske djelatnosti u tom preporodnom razdoblju proizvodnje figuralne i dekorativne kamene plastike. Među tim pitanjima općega značaja i značenja u prvom se redu ističu ona koja se tiču samih kriterija po kojima se postavljaju atribucije i utvrđuje autorstvo nekog djela. Pri tome treba istaknuti kako se rečeni problem nametnuo u novije vrijeme i to proučavanjem šire skupine »graničnih« djela, točnije onih ostvarenja koja se često definiraju kao ostvarenja »radionice« ili nešto udaljenijih odraza koji se objedinjuju pod nazivom »škole«, ili, pak, nastaju suradnjom dvojice umjetnika bez mogućnosti jasnog razgraničenja njihova osobna udjela.

Sagledan u tom svjetlu, jedan od svakako problematičnijih kiparskih opusa koji zadnjih desetljeća privlači sve više pozornosti i otvara sve dublje »studijske džepove«, svakako je onaj Nikole Ivanovog Firentinca, točnije Nikole Ivanovog i njegova kruga. Brojnost djela koji se vezuju uz njegovo ime, od vrhunskih vlastoručnih djela iz zrele faze stvaranja do udaljenih i slabih odraza nastalih tek pod

¹ E. Hilje, »Još jedno djelo kipara Pavla iz Sulmone«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (dalje: *Radovi IPU*) 27, 2003. [i.e. 2004.], 35-42; P. Marković, »Bonino da Milano – *primus magister ecclesie nove sancti Jacobi*«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* (dalje: *PPUD*), 39 (2001.-2002.), 207-225; R. Novak Klemenčić, »Kiparski ukrasi kneževa Dvora u Dubrovniku u 15. stoljeću – nekoliko priloga«, *PPUD* 39, 2001.-2002., 269-302.

njegovim utjecajem, nudi tako najširi mogući spektar atributivnih, ali i metodoloških problema.² Fokusirajući se na Firentinčeve još uvijek zagonetne početke djelovanja u Dalmaciji, recentna su istraživanja u prvi plan stavila pitanje njegove suradnje s Andrijom Alešijem kao i sudjelovanja nekih drugih nama nepoznatih suradnika i pomoćnika.³

Sve aktualniji problem Nikoline rane razvojne faze i nastojanje za razgraničenjem njegova udjela od onoga Alešijeva, ubrzo je pozornost skrenuo na albanskog kipara. Posljedično, to je naznačilo potrebu za revizijom čitava njegova opusa nad kojim, podsjetimo, odavna stoji teška sjena Karamanove ocjene: »Andrija Aleši je rutiniran majstor, ali bez finoće, snage i invencije svojih učitelja i drugova u radu.«⁴ Upravo u pokušaju da ga se jasnije profilira i da se utvrde njegovi stvarni umjetnički dosezi te da se pored davno utvrđene ovisnosti o Jurju Dalmatincu i Nikoli Firentincu razgraniči njegov stvaran doprinos u nastanku nešto naprednijih kiparskih djela, zadnjih decenija prisutne su dvije suprotne tendencije. Tako je, s jedne strane, uvjerljivim prijedlogom Firentinčevog autorstva nad isposničkim kipom sv. Jeronima iz trogirске kapele bl. Ivana nastavljen proces daljnjeg osiromašivanja Alešijeva trogirskog opusa (o. 1460. – 1475.), tako da se pod njegovim imenom trenutno vode još samo dvije slobodno stojeće skulpture, premda ni o njima mišljenja nisu posve usuglašena.⁵ S druge strane, pripisivanjem reljefa

² Zahvaljujući knjizi Same Štefanca »Kiparstvo Nikole Firentinca i njegova kruga« (Split, 2006.) koja je, zapravo, njegova neznatno prerađena i dopunjena doktorska disertacija iz 1991. godine, prvi put je Firentinčev opus cjelovito monografski obrađen, a problemi o kojima se i ranije govorilo sada su jasno apostrofirani te tako postali otvoreni za svaku vrst preispitivanja.

³ Na prvom mjestu tu se ističu brojni radovi akademika Igora Fiskovića koji se čitavim nizom studija okrenuo raščišćavanju ranog kiparskog opusa Nikole Ivanova Firentinca i prepoznavanju mogućeg udjela njegova suradnika Andrije Alešija. Kritički se osvrnuvši na neka uvriježena mišljenja o visokoj zanatskoj kvaliteti i nepromjenjivim obilježjima osobnog kiparskoga rukopisa Nikole Firentinca kao nužnim preduvjetima za priznavanje autorstva nad djelima koja nastaju u rasponu od 40-tak godina te su, na prvi pogled ne tako značajne korekcije ranijih atribucija, svakako unijele svjež dah, ako ne i poljuljale sama uporišta uobičajenih stilsko-kritičkih metoda. I. Fisković, »Firentinčev kip sv. Jeronima u Trogiru«, *Peristil* 38, 1995., 59-66; isti, »Kip sv. Petra u Vrboskoj i počeci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji«, *Peristil* 45, 2002., 83-86; isti, »Skulpture žalobne Gospe Nikole Firentinca i Andrije Alešija u Splitu«, *Kulturna baština* 32, 2004., Split, 417-444.

⁴ Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji, XV. i XVI. vijek*, Zagreb, 1933., 69. U sklopu znanstvenog skupa VII. Dani Cvita Fiskovića koji su pod temom »Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske« održani u Korčuli, Trogiru i Šibeniku 2003. godine, I. Fisković je održao izlaganje pod nazivom »Andrija Aleši – nacrt za revalorizaciju opusa«, no nažalost ono nije publicirano.

⁵ Preciznije rečeno, prema S. Štefancu Alešijev bi trebao biti kip sv. Spasitelja na pročelju crkve sv. Sebastijana te možda još i Bogorodica Navještenja na trijumfalnom luku kapele bl. Ivana Trogirskoga. Oko ove potonje atribucije ne postoje usuglašena mišljenja, no nedvojbeno je da se obje skulpture dobrim dijelom oslanjaju na pojedine figure koje je Juraj Dalmatinac izveo na oltaru sv. Staša. Kako je to već zamijetio Štefanac, impostacija kipa sv. Spasitelja može se nazrijeti i na jednom teško oštećenom kipu s portala crkve na Tremitima na kojemu su zajedno radili Aleši i Firentinac 1472.-1474. godine dok Bogorodica s trijumfalnog luka trogirске kapele vjerojano slijedi uzor Bogorodice Navještenja s vrha ciborija istog spomenika. S. Štefanac, *op. cit.* (2), 54, 55, 62. U prilog Alešija kao mogućeg Nikolina su-

Bogorodice s mrtvim Kristom i anđelima iz crkvice Gospe od Sedam Žalosti na splitskome Marjanu, došlo je do obogaćivanja i logičnog zaokruživanja njegova kasnijeg stvaralačkog razdoblja u kojem dominiraju reljefi nešto slabije kvalitete, prožeti samo njemu svojstvenim jurjevsko-firentinčevskim eklekticismom.⁶

Nasuprot takvim tendencijama koje nastoje jasno razdvojiti i pročistiti katalog djela ovih dvaju majstora, pri čemu se čak sporadično oživljavaju i neke već prevladane starije atribucije,⁷ Alešijev se stvaralački potencijal već neko vrijeme nastoji sagledati u pozitivnom svjetlu te bar jedan dio njegova ranijeg opusa djelom rehabilitirati od davno izrečene Karamanove procjene.⁸ Zadnji u tome nizu jest pokušaj Emila Hilje koji je, temeljem arhivskih istraživanja i nekoliko novopronađenih dokumenata, ponajbolji dio kiparske i klesarske opreme splitskih gotičkih palača, koje su se dosad u pravilu smatrale sigurnim Jurjevim djelima ili proizvodom njegove »splitske radionice«, pripisao samom Alešiju.⁹ Vezujući uz Alešijevu radionicu okvir monumentalnog dvorišnog portala Velike Papalićeve palače, toj struji neizravno se priklonio i Radoslav Bužančić.¹⁰

Tako je tih par novih atribucija, pa čak donekle divergentnih stavova, u prvi plan postavilo pitanje autorstva i ostalih kiparskih djela koja nose izrazita obilježja snažnih umjetničkih ličnosti, poput Nikole Ivanova Firentinca i Jurja Matejeva Dalmatinca, ali koja se ipak ne mogu smatrati njihovim vlastoručnim ostvarenjima. I dok su uglavnom svi dosadašnji radovi u prvi plan stavili suradnju i odnos Andrije Alešija s generacijski bliskim suradnikom Nikolom, ovom hipotezom

radnika pri izvedbi kipa sv. Spasitelja, izjasnio se i I. Fisković, »Stup s Firentinčevim kipom Krista Uzašašća sred Trogira«, *PPUD* 41, 2005.-2007., 295 – bilj. 83.

⁶ S. Štefanac, *op. cit.* (2), 154; I. Fisković, *op. cit.* (3c), str. 417- 444. Reljef Žalosne Gospe prethodno je C. Fisković pripisao Jurju Dalmatincu i učenicima. C. Fisković, »Neobjavljeno "Oplakivanje" Jurja Dalmatinca«, *Peristil* 10/11, 1967./68., 41-46. Inače proces osiromašivanja Alešijeva trogirskog opusa započet je još 1988. godine kada je I. Matejčić s pravom osporio atribuciju kipa sv. Ivana Krstitelja iz trogirske krstionice (I. Matejčić, »Prilozi za Nikolu Firentinca i njegov krug«, *PPUD* 27, 1988., 181-194), a nastavljen tijekom 90-tih godina izdvajanjem pojedinih reljefa sa serafinima na svodu kapele bl. Ivana Trogirskog koje mu je pripisao R. Ivančević. Alešijev udio u izvedbi tog spomenika tako je sveden na sedam od ukupno sedamnaest putta bakljonoša. Osim toga, S. Štefanac s pravom zamjećuje da ni u trogirskoj loži iz 1471. godine nema ničega prepoznatljivoga što bi se moglo povezati s Alešijem. S. Štefanac, *op. cit.* 2, 71-73, 117, 122-124, 151.

⁷ U katalogu izložbe »Blago trogirskih riznica« kip sv. Ivana Krstitelja, iz krstionice trogirske katedrale, vraćen je pod okrilje Andrije Alešija, premda je ustanovljeno kako je riječ o kvalitetnijem ostvarenju Nikole Ivanovog Firentinca; *Blago trogirskih riznica*, katalog izložbe (27. prosinca 2001. – 3. ožujka 2002.), [ur. J. Belamarić], Zagreb, 2001., 80 – kat. 22.

⁸ U tom pogledu najdalje je otišao Andrija Mutnjaković koji je u monografskom prikazu djela Andrije Alešija često na nekritičkim, a može se reći ponekad i na posve neznanstvenim osnovama, albanskom kiparu pripisao velik broj Firentinčevih djela. Stoga ne čudi što je ta knjiga ostala pomalo »izopćena« izvan stručnih krugova i argumentirane polemike koja se oko pojedinih problema javlja. A. Mutnjaković, *Andrija Aleš*, Zagreb, 1998.

⁹ E. Hilje, »Andrija Aleši i stambeno graditeljstvo u Splitu sredinom 15. stoljeća«, *Radovi IPU* 39, 2005., 43,48.

¹⁰ R. Bužančić, A. Brakus, »*Virtus i Fortuna*. Tragovi Petrarkinog *De Remediis* na pročeljima splitskih humanističkih palača«, *Klesarstvo i graditeljstvo*, god. XXII br. 3-4, Pučišća, 2011., 41.

pozornost je skrenuta na pitanje njegova odnosa sa starijim »učiteljem« i na već pomalo zaboravljeno pitanje stvarne Jurjeve uloge u nastanku najreprezentativnijih primjera splitske stambene arhitekture. Točnije, u prvi plan su stavljene samo Velika i Mala Papalićeva palača oko kojih je temeljem novopronađenih bilježničkih isprava E. Hilje isprepleo čitav niz pretpostavki. Da podsjetim, nakon suzdržanih stavova Dagoberta Freya i Ljube Karamana, koji su govorili o djelima »Jurjeve škole«, velika većina istraživača bez zadržke se opredjeljivala za Jurja Dalmatinca, vidjevši u njemu ne samo autora klesarske opreme nego i njihova projektanta.¹¹ Nasuprot tome, Igor Fisković je istaknuo kako nije posve razlučeno ni koliki je njegov udio u izvedbi klesarske opreme rečenih palača, a kamoli da ga se promovira u jedina njihovog zaslužnog tvorca.¹² Smatrajući ga sigurnim autorom tek manjeg dijela kiparski i klesarski najvrsnije arhitektonske opreme koja se nalazi na Velikoj i Maloj palači obitelji Papalić, te prvenstveno izvorištem likovnog i stilskog iskaza koji je preko njegovih suradnika i pomoćnika našao šireg odjeka u splitskom stambenom graditeljstvu, I. Fisković se s pravom založio za to da je za taj sloj reprezentativnih gotičkih palača bolje koristiti termin »jurjevska arhitektura« nego Jurjeva arhitektura.¹³

U svakom slučaju, upravo izneseni stav E. Hilje dobar je povod da se još jednom osvrnemo na problem autorstva figuralnih i arhitektonsko-dekorativnih ostvarenja na Papalićevim palačama te da, kao i naši prethodnici, pokušamo odgovoriti na pitanje: ima li uopće u najreprezentativnijim primjerima gotičke arhitekture Splita Jurja Dalmatinca, ili su to uistinu radovi Alešija Dračanina nastali na njegovu tragu?

Reljef u luneti portala Male Papalićeve palače koji prikazuje dva anđela koja pridržavaju veliki kvadrilobni okvir s obiteljskim grbom Papalića dosad je jedno od najsigurnijih i najmanje osporavanih Jurjevih ostvarenja u Splitu. Pri tome, naravno, trebamo izuzeti njegova druga dva dokumentima potvrđena rada – kapelu bl. Arnira (1444. – 1448.), sagrađenu uz crkvu sv. Eufemije ženskog benediktinskog samostana, i oltar s grobnicom sv. Staša u splitskoj katedrali (o. 1448. – 1450.).¹⁴ Preciznije rečeno, dosad je jedino H. Folnescis, istina, samo posredno,

¹¹ Sažeti pregled dosadašnjih stavova i gledišta po pitanju autorstva splitskih gotičkih palača donosi E. Hilje, *op. cit.* (9), 43, 44. Potpuniju bibliografiju radova za Papalićeve palače vidi u: R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 55, 69. Osim spomenutih autora, možda najgovorniji pobornik isticanja Dalmatinćeve dominantne uloge jest Duško Kečkemet koji je svoja gledišta objavio više puta, a najcjelovitije u knjizi *Juraj Dalmatinac i gotička arhitektura u Splitu*, Split, 1988.

¹² I. Fisković, »Neki vidovi umjetničkog rada Jurja Dalmatinca u Splitu i Šibeniku«, *Radovi centra JAZU u Zadru*, 27-28, 1981., 135, 136.

¹³ U najnovijoj enciklopedijskoj natuknici o Jurju Dalmatincu I. Fisković također ističe dvojbenu graditeljsku ulogu Jurja Dalmatinca: »Upitna je njegova graditeljska uloga u Splitu, gdje ga se na palačama Papalića prepoznaje u kiparskim uresima, od portala dvorišta i kvadrifore na velikoj do lunete ulaza u malu, klesanima umijećem koje se, uz odgovarajuće morfološke pojedinosti, prepoznaje i na palačama uza Zlatna vrata te na Dosudu.« I. Fisković, V. Flego, »Juraj Dalmatinac«, *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 6 (I-Kal), Zagreb, 2005., 571.

¹⁴ Ugovor za gradnju kapele sv. Staša sklopljen je 30. lipnja 1448. godine s rokom izvedbe od

napomenuo kako reljef u luneti možda i nije njegov rad.¹⁵ U novije vrijeme, sumnje u Jurjevo autorstvo pojavile su se kod Ivana Matejčića (»... njegov je stil uočljiv na tzv. Maloj Papalićevoj palači«)¹⁶ i, barem prema riječima E. Hilje, kod Same Štefanca koji je prilikom jednog njihova usputnog razgovora pred lunetom portala pledirao u korist A. Alešija.¹⁷

Na mišljenje slovenskog istraživača očigledno se oslonio i E. Hilje jer je isključivo tragom arhivskih dokumenata, a bez ikakvog osvrta na formalnostilska obilježja reljefa ili bilo kojeg drugog dijela klesarske opreme palače, Jurju osporio sudjelovanje u izradi arhitektonske dekoracije te, ali i drugih splitskih palača. Naime, ako malo podrobnije zavirimo u dokumente koje objelodanjuje E. Hilje, vidjet ćemo da oni samo neizravno dovode albanskog majstora u njihovu blizinu.¹⁸ Rasvjetljujući složenu narav graditeljsko-klesarskog posla, ti notarski spisi, uz to što omogućuju čitav niz više ili manje uvjerljivih pretpostavki, ipak ne pružaju niti jedno sigurno uporište iz kojega bi se mogao izvesti konačan zaključak kakav nam podastire E. Hilje: »Autor smatra da bi, umjesto dosadašnje prakse da se kvalitetniji radovi unutar kompleksa splitskog stambenoga graditeljstva pripisuju Jurju Dalmatincu, a oni nešto slabijeg likovnog izraza Andriji Alešiju, bilo prihvatljivije upravo Alešiju pripisati najkvalitetnije radove, a one nešto lošije njegovim suradnicima i pomoćnicima.«¹⁹ Čak i pod pretpostavkom da će nekim budućim arhivskim istraživanjima možda i dokazati kako su uistinu to djela maj-

dvije i pol godine. Kako dosad nisu nađene isprave o izvršenom konačnom obračunu, ali ni o nekim sudskim parnicama koje bi svjedočile o odugovlačenju ili neispunjavanju odredbi ugovora, možemo pretpostaviti da je djelo izvedeno u za to predviđenom roku do kraja 1450. Ili, što je vjerojatnije, tijekom 1451. godine jer u jesen iste godine Dalmatinac preuzima velike poslove u Ankoni (gradnju Loggie dei Mercanti i pročelja crkve San Francesco alle Scale) te vjerojatno i u Riminiju (isporuka kamena za hram Sigismunda Malateste). M. Ivanišević, »Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448.«, *Radovi IPU* br. 3-6 (= Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.]), 145, 146.

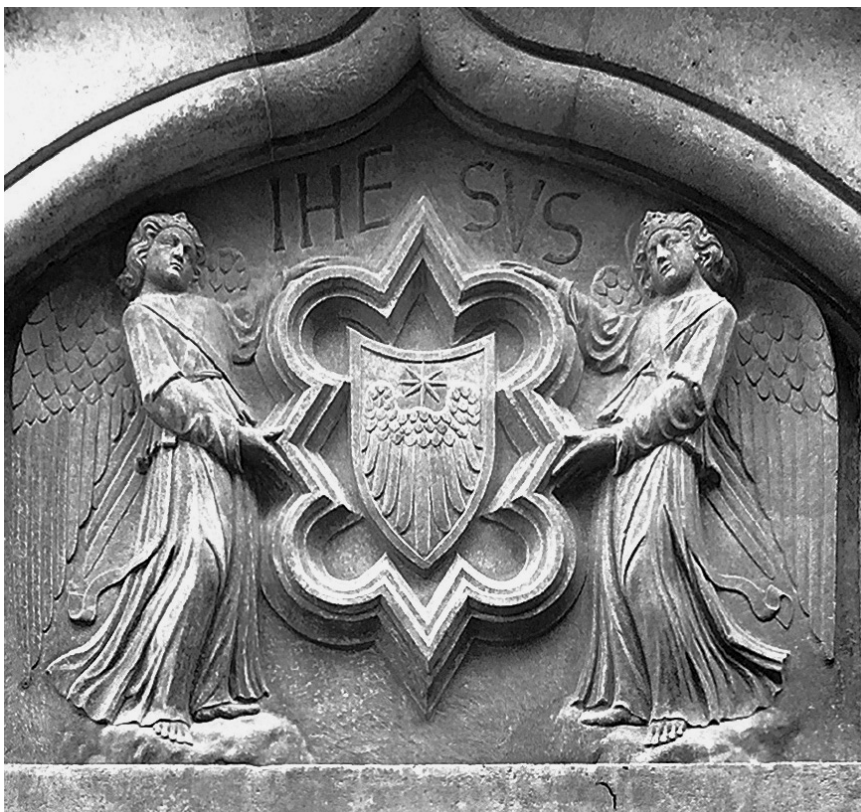
¹⁵ Preciznije rečeno, Folnescis ističe kako luneta pripada istom vremenu i pravcu kao i kvadrifora Velike Papalićeve palače, ali da anđeli pokazuju stanovitu gracioznost koja inače nedostaje Jurju (»...zeigt aber einen Zug ons Graziöse, der sonst bei Giorgio fehlt.«). H. Folnescis, »Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien«, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, vol. VIII, Wien, 1914., 79.

¹⁶ I. Matejčić, s.v. »Juraj Dalmatinac«, *Hrvatska likovna enciklopedija*, sv. 3 (Goti-Koč), Vjesnik – Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2005., 101.

¹⁷ E. Hilje, *op. cit.* (9), 51- bilj 24.

¹⁸ Ne samo da presude u sporovima, koje je Aleši imao s Nikolom Tominim Papalićem i Zancijem Nikolinom de Albertisom, našeg majstora ne povezuju s izradom nekih prepoznatljivih ili točno određenih dijelova klesarske opreme ovih palača, nego čak ne daju odgovor ni na koje se točno obiteljske kuće odnosi i gdje su one bile smještene. Štoviše, u prvom slučaju ne znamo ni za kojeg se Nikolu Papalića donosi presuda iz 1455. godine prema kojoj je Aleši dužan ukloniti kamenje iz njegova natkrivenog prolaza (androne). Stoga je i sam autor mogao samo zaključiti: »Bez obzira o kojoj kući je riječ, može se pretpostaviti veza s vlasnikom, tj. da je Aleši najprije obavljao neke radove za Papalićevu kuću, a kasnije se nastavio koristiti istim prostorom i za druge radove, dok na koncu to vlasniku nije zasmetalo.« E. Hilje, *op. cit.* (9), 45.

¹⁹ E. Hilje, *op. cit.* (9), 48.



Juraj Dalmatinac, luneta, »Mala Papalićeva palača«, Split

stora iz Drača, smatramo kako ne bismo smjeli pristati na takvu paušalnu i olako nabačenu hipotezu koja u širokom luku zaobilazi analizu samoga djela, ali i sva prethodno izrečena mišljenja i stajališta.²⁰

Naime, prije više od pola stoljeća, pred lunetom Male Papalićeve palače stajao je i Cvito Fisković, no on je svoj stav jasno iskazao u prilog Dalmatinčeva autorstva: »Lijepo modelirana lica anđela uokvirena bujnom kosom, oštro rezani rubovi njihove lagane odjeće, duge vrpce što se križaju na prsima i spuštaju sve

²⁰ S obzirom na to da je riječ o pojavi koja sve više uzima maha, neka mi bude dopušteno ovom prilikom ponoviti davno izražene riječi Cvita Fiskovića: »Osvrćem se na njih [nove atributivne prijedloge op. a.] i zbog toga, što se u posljednje vrijeme u našem ispitivanju umjetničkog naslijeđa ponekad lako i bez temeljito izvršenih analiza stila, pa prema tome i bez opširnijeg izlaganja neke umjetnine pripisuju pojedinom majstoru i ubroje zatim u njegov opus na temelju neodređeno izrečenih pretpostavki, mjesto da se potraže i pruže dokazi za rješavanje nekih osnovnih pitanja, sa kojima se trajno sretamo i koji osporavaju zaključke, koji bi trebalo da doprinesu konačnom prikazu našeg umjetničkog razvoja na Jadranskoj obali. Pišem o njima di iz bojazni, da se ne pretjera veličanjem uloga naših umjetnika u stvaranju naše umjetničke baštine.« C. Fisković, »Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru«, *Bulletin razreda za likovne umjetnosti JAZU*, br. 1, god. VII, Zagreb, 1959., 21.

do nogu vitkih likova, sve je to izvedeno istom vještinom kao i na anđelima Stašove kapele, koja je izrazio i pismenim ugovorom zajamčeno njegovo djelo.²¹ Iako se tu naizgled i nema što više dodati, ipak valja naglasiti kako luneta Male Papalićeve palače već na prvi pogled odaje prisustvo vrsnoga majstora: figure su dobro proporcionirane, prirodnog stava i nabora haljina, a krasi ih i izraziti plasticitet koji se naročito osjeća u snažnom, stepenasto izdignutom kvadrilobnom okviru obiteljskoga grba. Jurjev je i način izvedbe s puno kontrasta oštrih i zaglađenih dijelova, lomljenja svjetla i sjene i toliko karakterističnih vidljivih tragova dljeteta. Tako je na dugim, ravno pruženim perima anđeoskih krila Juraj uspio kratkim kosim potezima zubatog dljeteta na izuzetno sugestivna načina dočarati njihovu strukturu i mekoću. Da je uistinu riječ o Jurjevu radu, dokazuju i neke druge dosad neuočene veze i oblikovne karakteristike. Gotovo istovjetni prikaz anđela u dugačkoj, dvostruko pripasanoj haljini dugih rukava nalazimo na svodu krstionice šibenske katedrale s lijeve strane Boga Oca, s time da je ovdje, za potrebe simetrične kompozicije, jednostavno zrcalno udvojen. Njegov šibenski pandan ima drukčiji okret glave i položaj ruku no impostacija lika u poluprofilu i sustav nabiranja draperije gotovo su identični. Tek nešto nježniji i vitkiji s tanjom, poluprozirnom draperijom anđeo na svodu krstionice, kako je to već davno ustvrdio Stanko Kokole, izravnije nas vodi do svoga izvorišta – brončanog tonda »Bogorodice sa šest anđela« koji je nastao u krugu Luca della Robbia oko 1430. godine²². Kao i do svojih drugih firentinskih renesansnih motiva, Juraj je i do ovoga zasigurno došao tijekom svog boravka u Veneciji, u kojoj se, kako to pokazuje reljef Majstora oltara Mascoli »Bogorodice na prijestolju« u luneti Corner crkve I Frari, sporadično javljaju i drugi odrazi istih ghibertijevskih korijena.²³ Odmah valja istaknuti kako je posredstvom Jurja Dalmatinca kompoziciju koja se javlja na reljefu »Bogorodice sa šest anđela«, poznavao i Andrija Aleši, jer je za svoj reljef Kristovo krštenje na pročelju trogirske krstionice gotovo u bloku kopirao tri anđela s lijeve strane Bogorodičina prijestolja²⁴. Jedina veća razlika u

²¹ C. Fisković, »Umjetnički obrt XV.-XVI. stoljeća u Splitu«, *Zbornik u proslavu petstogodišnjice rođenja Marka Marulića 1450-1950*, Zagreb, 1950., str. 132. Na sličan način se u prilog Jurjeva autorstva izjasnio i D. Kečkemet: »Očito je da anđeli odaju i Jurjev stil i Jurjevu ruku, usporede li se sa ostalim njegovim brojnim anđelima, u stavovima, draperijama, krilima, licima i sl.« D. Kečkemet, (bilj. 11), str. 36.

²² Brončani tondo danas je izgubljen, no od njega se sačuvalo šest terakotnih replika. S. Kokole, »O vprašanju renesansnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 21, 1985., 112, 113.

²³ P. Marković, »Mramorni reljefi venecijanske radionice Bon u Senju i krčki knezovi Frankopani«, *Radovi IPU* 30, 2006., 9-28. Da je i sam Juraj Dalmatinac uočio reljef Majstora oltara Mascoli na kapeli Corner svjedoči i sarkofag obitelji Draganić, danas u Pirovcu, koji su po njegovu nacrtu za kapitularnu dvoranu crkve sv. Frane u Šibeniku 1447. godine izveli Lorenzo Pincino i Andrija Budčić. I. Fisković, »Utjecaji i odrazi Jurja Dalmatinca u Šibeniku«, *Radovi IPU* 3-6 (=Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.], 127, 139-bilj. 75.

²⁴ Dobro poznavanje Jurjevog crtanog predloška otvara mogućnost da je Aleši surađivao s Jurjem već prilikom izrade reljefa na svodu krstionice premda se tamo njegova ruka ne razaznaje (vidi bilj. 34, 77). S druge strane, ova nam veza jasno ukazuje na činjenicu kako je postojeći reljef Krštenja nastao kao kompilacija motiva prikupljenih iz različitih izvora,



Juraj Dalmatinac, reljef na svodu
krstionice, katedrala sv. Jakova, Šibenik
(o. 1441. – 1446.)



Juraj Dalmatinac, detalj lunete,
»Mala Papalićeva palača«, Split



Krug Luca della Robbia, detalj reljefa
»Bogorodica sa šest anđela«, Louvre, Paris (o.
1430.), (izvor: S. Kokole, 1985.)



Andrija Aleš i Nikola Firentinac, detalj
reljefa »Krštenje Kristovo«, krstionica
katedrale sv. Lovre, Trogir (o. 1467.)

odnosu na della Robijin izvornik očituje se kod prvog anđela prekrivenih ruku, kojega, pak, neprirodan položaj nogu, okrenutih u suprotnom smjeru od tijela, odaje kao nespretnan pokušaj prilagodbe izvornog rješenja.

Istina, višestruko korištenje i tek neznatno variranje već rabljenog predloška ni po čemu nije Jurjeva specifičnost; kao što vidimo, i Aleši je tome rado pribjegavao, no za nas su svakako indikativni postupci koji se pri tome javljaju. Naime, u ovome je slučaju na domišljat i inventivan način izvorni, vjerojatno crtani predložak prilagođen ponešto drugačijoj poziciji, otvorenom i lagano povišenom smještaju u stiješnjenom prostoru gradske ulice, ali i nešto drukčijoj, »zemaljskoj zadaći« te su nježni eterični pratioci božanske pojave pretvoreni u nešto korpu-lentnije »anđele štitonoše«. Povećavši anđelima krila i raširivši im zvonoliko sku-te haljina, majstor je ne samo idejno rješenje spretno prilagodio okviru lunete već ih je prikazao s laganim skraćanjem gornjeg, nešto krupnijeg dijela tijela, koji je, pak, okrunio s razmjerno malom punašnom glavom i bujnom valovitom kosom povezanom vrpcom s lisnatom dijademom na čelu. A sve je to oživio s još nekim novim detaljima, poput ukrštenih vrpce na prsima koje, slobodno lepršajući između krila i haljine, svojim zakovrčanim krajevima vješto popunjavaju inače prostorno nedefiniranu i neugodnu prazninu. Naznaku snažnijeg prostornog dinamizma i odgovarajuće perspektivne gradacije u realizaciji stiješnjenog reljefa (*rilievo schiacciato*) naš majstor postiže postavom jedva primjetnih elipsoidnih aureola u pozadini, koje se svojim nepravilnim oblikom pomalo grubo nastoje uskladiti s položajem anđeoskih glava prikazanih u poluprofilu. Između njih, na prvi pogled prazan prostor poviše grba, popunjen je sa simetrično razdijeljenim natpisom IHE/SUS. Izveden u vrlo plitkom reljefu te ispisan krupnom, ali nepravilnom kapitalom, nekoć vjerojatno i obojan, natpis je danas posve prigušen ispod slojeva patine i nečistoće. Podigavši ih u plasticitetu i davši im potrebnu fizičku snagu da nose tako velik grb, Juraj se tako u drugom koraku znatno udaljio od plahog i u kiparskom pogledu sigurno nedovoljno izrazitog Della Robijinog predloška. Zapravo, premda u konačnici ne postiže isti učinak, jer to ni sam sadržaj prikaza ne zahtijeva, do neke mjere riječ je o sličnome postupku kakav smo već upoznali prilikom izrade drugog splitskog djela – reljefa Bičevanja Kristovog koji se nalazi na sarkofagu sv. Staša. Tada je jedan donatelovski predložak iste teme, inače poznat u više varijacija s nekih reljefa, plaketa i crteža, zgusnuo, reljefno uzdigao i prostorno produbio, te naglašenim akcijskim gestama preradio u učvorenu i punu života nabijenu skupinu snažnog dramatskog naboja. Ako na kraju možda i postoje još neke dvojbe oko Dalmatinčeva neposrednog angažmana u nastanku ovoga djela, spomenuo bih samo još par znakovitih, gotovo »morelijanskih detalja«. Oblikovanje gologa vrha stopala koje ispod haljine proviruje širokim, poput panove svirale nanizanim prstima, u identičnom obliku susrećemo i kod anđela na svodu šibenske krstionice, ali i na prvoj, tročlanoj skupini Arnirove pratnje koja se javlja uz prikaz njegove mučeničke smrti na prednjoj strani njegove grobnice.²⁵

te kako je do osnovne kompozicije, koja je očito toskanskog podrijetla, zasigurno došao zaslugom Nikole Ivanova Firentinca. S. Štefanac, *op. cit.* (2), 42,43, tabla 16.

²⁵ Vidi C. Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1983., sl. 56.

Nadalje, na likovima anđela susrećemo još jedan karakteristični »jurjevski detalj« – lagano spljošten, a razmjerno kratak i širok nos koji je u korišćenu plitkom udubinom odvojen od čeone kosti. Takvo oblikovanje nosa ne nalazimo niti na jednom poznatom ostvarenju Andrije Alešija, ali ga zato dosljedno susrećemo na gotovo svim glavama sjevernog zida svetišta šibenske katedrale sv. Jakova, točnije na onih prvih 20-tak koje su nastale istovremeno s krstionicom, odmah po početku gradnje novoga tropasidalnog svetišta, između 1441. i 1443. godine.²⁶ Vrijedi primijetiti da takvo oblikovanje nosa potom susrećemo i na još nekim kasnijim kiparskim djelima u Šibeniku koja se mogu vezati uz Ivana Pribislavića, Jurjeva najvjernijeg suradnika, ali ne i na danas poznatim Alešijevim kiparskim djelima.²⁷ Naime, treba naglasiti kako su kiparska djela njegova ranog splitskog razdoblja nastala u periodu od 1448. do 1461. godine tek fragmentarno sačuvana, i to više na Rabu nego u samome Splitu.²⁸ Vrlo neujednačene i u pravilu dosta loše kvalitete, ti mali fragmenti zasigurno su znatnim dijelom produkt njegove radionice te nam stoga ne pružaju dovoljno čvrstih uporišta za usporedbu.²⁹

²⁶ O dataciji i vremenu nastanka friza glava više u: P. Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb, 2010., 213-231, s pozivom na raniju literaturu. Inače, Radovan Ivančević je u par studija posve pogrešno glave numerirao s lijeva na desno (od južne apside prema sjevernoj) te ih je sve, bez obzira na znatne kvalitativne razlike, o kojima je već govorio i H. Folnescis, datirao 1443. godinom. R. Ivančević, »Šibenski portreti Jurja Dalmatinca (1443)«, *Peristil*, 43/44, 1999./2000., 41-76.

²⁷ Karakteristični lagano prignječen nos susrećemo na liku sv. Ivana Krstitelja što ga je Ivan Pribislavić oko 1460. godine izveo na stubama crkve sv. Ivana Krstitelja, kao i na malim anđeoskim glavicama poviše, a zamjećuje se i u izvedbi para malenih putta frulaša leđima naslonjenim na vijencu »Malipierove partije«. O problemu autorstva tog dijela katedrale sv. Jakova vidi: P. Marković, *op. cit.* (26), 297-335.

²⁸ A. Mutnjaković, 44-46, sl. 14,16,17. Prilikom izgradnje kapele sv. Katarine u crkvi sv. Dominika, A. Aleši je zaposlio Marina Bizaskog i Marina Veseljковиća, a 1453. godine za pomoć na izgradnji kapele Crnota na Rabu angažirao je i Petra Berčića. Za brojne nove poslove u Splitu početkom 1455. godine Aleši je ponovno zaposlio Marina Veseljковиća koji je za njega, pozivajući se na neke ranije ugovorene poslove za kuću gospodina Venture i gospodina Kolana iz Raba, trebao iz bračkog kamena isklesati brojne stupiće i prozorske otvore. To pokazuje kako je M. Veseljковиć kontinuirano surađivao s Alešijem. Istovremeno, od sredine 50-tih, zbog povećanog broja rapskih narudžbi, Aleši svoju splitsku radionicu proširuje još s nekolicinom učenika – Jakovom Brajićem, Jurjem Gradimilovićem, Stjepana Koperićem iz Hvara – a par godina kasnije prima još neke učenike. C. Fisković, K. Prijatelj, »Andrija Aleši u Splitu i Rabu«, *PPUD* 5, 1948., 15-17, 20, 46,47. E. Hilje, *op. cit.* (9), 45, 46.

²⁹ Po ugovoru sklopljenom 8. siječnja 1448. godine, kapelu sv. Katarine Aleši je trebao sagrađiti uz crkvu sv. Dominika i to po uzoru na Jurjevu kapelu sv. Arnira. M. Ivanišević, *op. cit.* (14), 146, 148. Pretpostavku kako je anđeo lučonoša, koji se danas čuva u Arheološkom muzeju u Splitu, rad Alešijeve radionice neizravno je iznio C. Fisković, pripisavši Alešijevom pomoćniku Marinu Bizaskom sav klesarski ukras kapele sv. Katarine. Osim tog malog dijela kamene ogradice, od kapele sv. Katarine preostao je samo jedan manji kapitel, danas u Muzeju grada, koji se može pripisati Alešijevoj školi. C. Fisković, *op. cit.* (21), 135., tab. V; E. Šarić, »k-8. Kapitel iz crkve sv. Dominika«, *Split Marulićeva doba* (katalog izložbe Muzej grada Splita, 22. studenoga 2001. – 11. siječnja 2002.; ur. G. Borčić, Split, 2001., 172. Većina kiparskih djela koje je Aleši radio za Rab (1453.-1460.), prije svega sačuvane ogradice s pilastricima i poprsjima anđela, dosta su loše kvalitete pa se opravdano smatra kako su ih izveli Alešijevi pomoćnici. C. Fisković, K. Prijatelj, *op. cit.* (28), 21.



Juraj Dalmatinac, anđeo štitonoša s ciborija sv. Staša, katedrala sv. Dujma, Split
(o. 1448. – 1450.)

Ipak, unatoč svim prepoznatljivim elementima Jurjeva kiparskog izraza, ne možemo preskočiti činjenicu kako se glave anđela ipak ponešto razlikuju od svih drugih njegovih, u tim ranim djelima poprilično tipiziranih anđeoskih fizionomija. Naime, iako se donekle srodna punašna dječja lica susreću u njegovoj galeriji »portreta« na frizu šibenske katedrale, ovako jedre okruglaste glave punašnih obraza s malom istaknutom bradom ne susrećemo niti na svodu šibenske krstionice, niti na licu anđela u tjemenu svoda Arnirove kapele, a ni na onome koji pridržava zastor nad grobom bl. Arnira. Jednako tako, ne nalazimo ih niti na brojnoj skupini anđela koje je izveo na grobnici sv. Staša u splitskoj katedrali, s time da se one pogotovo razlikuju od anđela štitonoša sa zabata Staševa ciborija koji se od svih spomenutih odvajaju heraldičkom strogošću i ozbiljnošću izraza³⁰ [sl. 6]. Na pretpostavku o mogućem udjelu neke druge ruke u izvedbi anđela štitonoša u luneti portala Male Papalićeve palače donekle upućuje i obrada duge valovite kose počesljane u dugim, ali za Jurja ipak ponešto neprirodno počesljanijim, pravilnim zmijolikim pramenovima. Ipak, veći se odmak zamjećuje u neobičnoj izvedbi njihovih malih, lagano stisnutih očiju. Umjesto plastičnog modeliranja očnih jabučica te jasnog iscrtavanja zjenica, kapaka i mekih vjeđa, kao i nadočnih lukova obrva kakvo se sreće na drugim Jurjevim fizionomijama, ovdje su oči lagano

³⁰ Ilustracije vidi u: C. Fisković, *op. cit.* (25), sl. 26-29, 36.

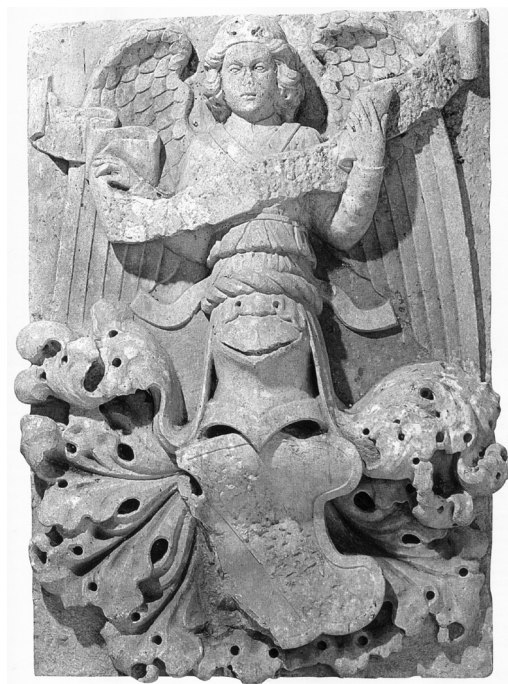


Juraj Dalmatinac, detalj lunete Male Papalićeve palače, Split

utonule, a plitkim paralelnim urezima rubovi kapaka su tek naznačeni, odnosno čak ni to – na licu desnog anđela više iscrtane nego modelirane oči jedva se naziru ispod jednostavnog bademastog proreza. Na kraju, valja zamijetiti i to kako su kod svih Jurjevih likova glave u pravilu znatno veće, te često u napetom odnosu prema tijelu, a zajedno s oštro iscrtanim crtama lica, znatno pridonose ukupnoj izražajnosti figura. No ovdje je gotovo suprotno – glave su normalne veličine, a na njima dominira blagi i pomalo odsutan izraz lica.

Uzimajući u obzir spomenuta odstupanja, za koja smatram kako ih ipak ne možemo uklopiti u donekle očekivane oscilacije osobnog Jurjeva izraza, očito je kako moramo barem dijelom dati za pravo i onim istraživačima koji su na spomen Jurjeva imena pred ovim reljefom sumnjičavo vrtjeli glavom, jer, po svemu sudeći, nije samo Dalmatinčevo dlijeto na njima ostavilo traga. Pitanje je sad samo je li možda riječ o dlijetu Andrije Alešija. Ako je suditi po drugim nam poznatim Alešijevim djelima, poglavito onima s Raba, mislim da slobodno možemo reći da – nije. Osim malog poprsja anđela lučonoše iz kapele sv. Katarine koji je vjerojatno izašao ispod ruke nekog njegova slabijeg pomoćnika, možda Marina Bizaskog,³¹ te nešto boljeg anđela lučonoše sa ograde Skafine grobnice iz rap-

³¹ C. Fisković neizravno je osporio autorstvo klesarskog ukrasa kapele sv. Katarine Alešiju (vidi bilj. 28), no u jednom svom kasnijem osvrtu bio je daleko određeniji, ističući kako nezgrapno poprsje anđela »... po nedostatku likovne vrsnoće ne može biti Alešijev rad.« C.



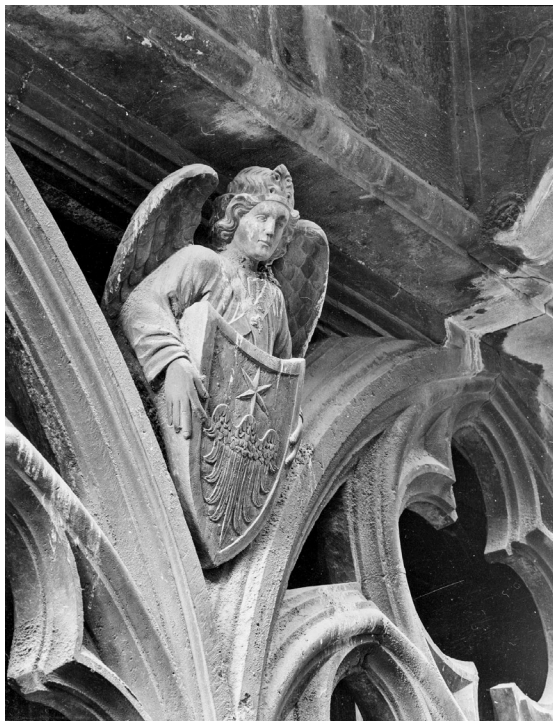
Andrija Aleši, reljef anđela, Muzej grada Omiša (nekad u zbirci Radman)

ske katedrale kojega, također, ne možemo smatrati njegovim vlastoručnim ostvarenjem, već možda radom Marina Veseljkovića koji mu je početkom 1455. godine pomagao klesati ogradice,³² jedino djelo iz njegova ranog splitskog razdoblja koje bi moglo biti Alešijev vlastoručni rad jest reljef anđela koji potječe iz zbirke Radman u Omišu³³. Iako se po tipu odjeće, oblikovanju frizure očigledno više oslanja na Jurjeve anđele štitonoše sa Stašovog ciborija nego li na anđele iz lunete Male palače, ovaj Alešijev anđeo bitno zaostaje u kvaliteti. No još je značajnije njegovo široko i pomalo plosnato lice, što ga kasnije srećemo i na njegovim drugim kvalitetnijim ostvarenjima – anđelima na sceni Krštenja Kristova na pročelju trogirске

Fisković, »Prilog renesansnom kiparstvu u Splitu«, *PPUD*, 25, 1985., 102.

³² Rapski biskup Skafa u prosincu 1454. godine dopunio je svoju narudžbu za izradu grobnice te je od A. Alešija još zatražio izvedbu ogradice s lukovima dvanaest stupića i dva cvijeta. C. Fisković, K. Prijatelj, *op. cit.* (28), 16, 17, 50.

³³ Reljef (120 x 85 cm) danas se nalazi u Muzeju grada Omiša. Kao i za ostale gotičke kamene fragmente iz zbirke Radman, Cvito Fisković je i za to djelo smatrao da je proizvod Alešijeve škole, dok su ga Jerko i Tomislav Marasović pripisali Jurju Dalmatincu ili njegovoj radionici. Radoslav Tomić autorstvo reljefa pripisuje sljedbeniku Jurja Dalmatinca te navodi kako je vjerojatno ukrašavao pročelje Komunalne palače i kazališta na sjevernoj strani Narodnog trga. C. Fisković, *op. cit.* (21), tab. IX.; J. i T. Marasović, »Palača kraj Zlatnih vrata u Splitu – Novootkriveni rad Jurja Dalmatinca i njegove radionice«, *Peristil* 5, 1962., 67, tab. 8; R. Tomić, *Obitelj Radman i njezina zbirka umjetnina*, Omiš, 1999., 5. Kako reljef pokazuje sve karakteristične odlike Alešijeva dlijeta, a po kvaliteti ne zaostaje za njegovim drugim djelima ranog razdoblja, smatram kako ga treba uvrstiti u njegova vlastoručna ostvarenja.



Andrija Aleši, anđeo s grbom obitelji Papalić, »Velika Papalićeva palača«, Split
(Fototeka IPU)

krstionice, ili na pojedinim puttima bakljonošama (*spiritellima*) iz kapele bl. Ivana Trogirskoga – koje znatno odudara od lica anđela na portalu Male Papalićeve palače. Dopojasno prikazani anđeoski lik izdiže se poviše vezira viteške kacige oslonjenog na dijelom otučeni grb tipa »tarča« (*scudo a targa*), ispod kojega se, pak, raspliće bokor živa, ali pomalo mlohava lišća. Uskih bokova i nešto širih ramena, anđeo neproporcionalno dugim rukama pridržava razmotani svitak. Oveća plosnata glava, jakih čeljusti, tupe brade i malog otučena nosa, nasađena je na razmjerno širok vrat. Bujna, u krupnim uvojcima unatrag počesljana kosa čvrsto uokviruje lice na kojem dominiraju sitne, lagano stisnute oči. Plastički snažno istaknuti vrhovi raširenih krila odvajaju se od pozadine i čvrsto uokviruju glavu anđela, a ljuskasti uzorak njihova gornjeg dijela ispod razmotane trake asimetrično prelazi u duga, ravno pružena pera. Posve glatka, tek plitkim paralelnim urezima razdvojena pera, oblikovana su kruto i tvrdo, poput niza drvenih letvica.

Vjerujem kako izvedba ovog reljefa ne pokazuje samo karakterističan Alešijev rukopis nego jasno pokazuje i njegove nevelike kiparske domete. Iz tog razloga smatram kako znatno kvalitetniji reljef dvaju anđela s Papalićevim grbom nikako ne možemo uvrstiti u njegov opus. Naravno, ostaje mogućnost da je Aleši kao Jurjev pomoćnik sudjelovao u njihovu nastanku. Protiv takve pretpostavke, koju ne možemo posve isključiti, kao što ćemo to još vidjeti, jasno govori jedno

drugo njihovo zajedničko djelo – anđeo sred kvadrifore Velike Papalićeve palače.

No valja navesti još dva razloga zbog kojih smatramo da Aleši nije pomogao Jurju u izradi lunete s male palače. Kao prvo, ranog Alešija u okrilju Jurjeve radionice još se nije uspjelo prepoznati, pogotovo ne u izvedbi ljudskih likova, premda je očito bio među nadarenijim majstorima kada ga je uposlio na gradilištu katedrale sv. Jakova 1445. godine, a dvije godine potom vodio na Korčulu gdje je i sam uzimao sebi pomoćnika.³⁴ Stoga, ako je u početku svoje karijere kao Jurjev pomoćnik možda nešto i radio na kiparskim stavicima, očito ga je dominantna ličnost istaknutog Zdranina posve zakrilila, uostalom kao i sve druge neizdiferencirane članove njegove radionice.³⁵

Bilo kako bilo, posve je jasno kako je ovako kvalitetan kiparski rad u najvećem dijelu ostvarenje Jurja Dalmatinca te da se eventualni doprinos druge, pomoćničke ruke može svesti samo na neznatnu završnu doradu i to manjeg dijela reljefa, točnije na modelaciju glave.³⁶ Naime, sva druga djela za koja možemo

³⁴ Sudeći po njegovim kasnijim djelima u kojima često rabi određeni Jurjev repertoar dekorativnih motiva – poput romboidnog cvjetnog uzorka u podnožju kamene klupe unutar trogirске krstionice, motiva plitko izdubljene niše sa školjkom na vrhu ili dvostrukog vijenca povijenih listova – Aleši je najvjerojatnije na gradnji katedrale sv. Jakova sudjelovao kao vješt klesar dekorater upravo tih dijelova, a ne kao vični kiparski pomoćnik zadužen za doradu njegovih figuralnih radova. Dobro procjenjujući sposobnosti i razinu umijeća svakog od podređenih mu majstora, Juraj je složenije zadatke ipak prepuštao iskusnijim i prokušanim A. Busatu i I. Pribislaviću. Konačno, i kasnija djela koja je Aleši ostvarivao po Jurjevu nalogu – klesarski ukras korske pregrade u franjevačkoj crkvi u Zadru ili dekorativni ures na Loggi de Mercanti u Ankoni – samo potvrđuju njegovu visoku zanatsku a ne umjetničku izobrazbu i vrsnoću. O odnosu Jurja Dalmatinca prema svojim suradnicima, sljedbenicima i učenicima cjelovitije u: I. Fisković, *op. cit.* (12), 125-130, 166-174.

³⁵ Tome u prilog ide i njegova obveza koju je 1452. godine, prilikom sklapanja ugovora za izradu Loggie dei Mercanti, preuzeo od Jurja »... da će očistiti i izglatači četiri figure koje će mu majstor Juraj dati dijelom obrađene...« (*... et pollire et netare promisit quator figuras, quae mg. Georgius sibi dabit disgrossatas...*) što također govori do koje se mjere Juraj pouzdao u njegovo kiparsko umijeće. S obzirom na veliko kašnjenje u izradi pročelja Loggie, zgotovljena je tek 1458. godine, posve je opravdana pretpostavka kako Aleši, zauzet svojim poslovima na Rabu od 1453. godine, možda svoj dio posla i nije obavio. I. Fisković, »Juraj Dalmatinac u Ankoni«, *Peristil*, 27-28, 1984.-1985., 105.

³⁶ Sudjelovanje dvojice umjetnika u izvedbi jednog kiparskog djela nije rijetkost ni u našoj kiparskoj baštini. Tako S. Štefanac pretpostavlja kako je Aleši uz pomoć Nikole Firentinca napravio kip sv. Jeronima u kapeli bl. Ivana Trogirskog (»... uopće nije isključeno da se Nikola pobrinuo za konačnu obradu lica ili da je barem nadgledao Alešija«), s time da ruku ovog prvoga odaje tvrda i ukočena modelacija brade, dok ruku drugoga vidi u puno boljem gornjem dijelu lica. Moguću suradnju te dvojice umjetnika, ili Nikole s nekim drugim pomoćnikom, Ivan Matejčić vidi u reljefu s prikazom poprsja sv. Ivana Krstitelja iz crkve sv. Lazara na Čiovu. S. Štefanac, *op. cit.* (2), 78, 79; I. Matejčić, »Nicolò Fiorentino, forse in collaborazione con un aiutante, Rilievo rappresentate la testa di San Giovanni Battista – kat. 17.«, *Tesori della Croazia Restaurati da Venetian Heritage Inc.*, (kat. izložbe Venezia, Chiesa di San Barnaba, 9 Giugno – 4 Novembre 2001), Venezia, 2001., 67, 68. Mnogi renesansni elementi koji se javljaju na pročelju krstionice trogirске katedrale, od portala uokvirenog girlandom preko same ranorenesansne kompozicije scene Krštenja Kristovog, koju je podrobno analizirao R. Ivančević, pa do izvedbe nagog Kristovog tijela koja svojom kvalitetom i uvjerljivom impostacijom nadilazi Alešijeve radove, jasno ukazuju kako je u nastanku tog pročelja jednak ako ne i veći udio od Alešija imao Nikola Ivanov Firentinac,

ustvrditi da su nastala po njegovim nacrtima ili samo pod njegovim nadzorom, ali bez njegova osobnog angažmana, uvijek pokazuju daleko izrazitije »radioničke« otklone, bilo u padu vrsnoće izvedbe, bilo u ponešto drugačijem, nerazgovjetnijem kiparskom rukopisu. Pojava tog drugog sloja djela »jurjevskih značajki« bilježi se čak i u slučajevima kada je izvedbu prepustio svojim najbližim i ponajboljim suradnicima poput Ivana Pribislavića ili Radmila Ratkovićića.³⁷ Svi oni došli su do svojih ponajboljih kiparskih ostvarenja samo u slučajevima kada ih je on izravno nadgledao i vodio direktno svojom rukom. S obzirom na to da je u ovom slučaju kvaliteta djela vrlo visoka, ali je kiparski rukopis tek u nekim manjim dijelovima nerazpoznatljiv, jedino što možemo zaključiti jest da je Jurju u izradi pripomagao neki nepoznati pomoćnik, najvjerojatnije učenik, odnosno šegrt.³⁸ Odmah valja naglasiti kako to nije usamljen slučaj djela ne u potpunosti

te bi ga ubuduće svakako trebalo kao koautora supotpisati pod to djelo, ako ne i staviti na prvo mjesto.

³⁷ Osim već spomenutog, arhivski potvrđenog sarkofaga za braću Draganić, tu je prije svega riječ o brojnim manjim figuralnim staccima koje je za njega u interijeru šibenske katedrale izveo Ivan Pribislavić (zaglavni kamenovi u južnom brodu), do pojedinih figuralno-dekorativnih konzola na palači Foscolo u istom gradu. Podrobnije o tim atribucijama I. Fisković, *op. cit.* (23), 121-131. Razvivši posebnu maniru oštrog rezanja kamena, Pribislavić je samostalno, ali pod Jurjevim nadzorom, vjerojatno izveo i svoje ponajbolje djelo – maleni kip proroka Elije na južnoj pregradi svetišta katedrale sv. Jakova. Tim djelima pridružuju se i druga kiparsko-dekorativna ostvarenja obilježena Dalmatinčevom snažnom i sveprisutnom poduzetničkom ličnošću, od Ankone do Paga u kojem je kao suradnike ili kao (pod) izvođače koristio ne samo Pribislavića (luneta Kneževe palače) nego i svoga bivšeg učenika Radmila Ratkovićića s Hvara kojemu je prepustio izvedbu kapele sv. Nikole u crkvi sv. Margarete u Pagu. Tome nizu treba pridodati i Jurjeva suradnika Petra Berčića za kojega se zasad vežu samo dvije slobodnostojeće figure – sv. Stošije i sv. Zoila, izrađene za pročelje crkve sv. Marije Velike. Više o djelima ovog najužeg Jurjeva kruga majstora u: P. Marković, »Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi«, *Ivan Duknović i njegovo vrijeme* (zbornik radova simpozija »Ivan Duknović i njegovo vrijeme«, Split, 27. i 28. rujna 2010.), Splitski književni krug, Split (u tisku). Možda ipak najzorniji primjer konačnog rezultata osamostaljenog djelovanja inače bliskog mu i trajno podložnog suradnika Ivana Pribislavića pruža luneta s reljefom stigmatizacije sv. Franje izvedena za crkvu San Francesco alle Scale u Ankonu. Upravo zbog razmjerno loše kvalitete, I. Fisković smatra kako je taj reljef gotovo samostalno izveo Ivan Pribislavić te da je to bio glavni razlog zbog kojega se prilikom sljedećeg posla, portala crkve San Agostino u istom gradu, Juraj odmah sam latio dlijeta na izradi središnjeg reljefa. I. Fisković, *op. cit.* (35), 110.

³⁸ Kako je to već jasno obrazložio I. Fisković, pojam suradnika ne bi trebalo koristiti u Jurjevu slučaju, jer on podrazumijeva ako ne baš ravnopravnost, onda bar neku vrst značajnijeg stvaralačkog udjela u nastanku pojedinog djela, a kako takvu ulogu u izvedbi kiparskih zadataka ne zadobiva niti jedan od brojnih majstora okupljenih oko Jurja, posve je opravdano sve ih redom nazivati samo pomoćnicima. I. Fisković, *op. cit.* (12), 125-130. S druge strane, moguću vrst suradnje treba tražiti u krugu lokalnih klesara koji su po njegovim nacrtima, a za njegov račun samostalno izvodili dijelove arhitektonske plastike. Kako je to već davno istaknuo C. Fisković, među brojnim poimence splitskim klesarima bilo je i takvih koji su dolazili u kontakt s Jurjem Dalmatincem – od Marina Miljajevića (vjerovatno Mihajlovića) do Ivana Brasuole (*Giovanni di Cristoforo Brasola*) s kojim se sporio oko isporuke kamena za Rimini. C. Fisković, *op. cit.* (25), 135. Podrobnije o majstorima poslovno vezanima s Jurjem i njegovim učenicima u: I. Fisković, *op. cit.* (12), 132-134. Donekle je logično očekivati da je zbog zastoja u gradnji katedrale sv. Jakova, koji se počinje osjećati već od

Jurjevog ili »zamalo posve Jurjevog«. Postoji čitava skupina njegovih kiparskih ostvarenja kod kojih je već zamijećeno veće ili manje sudjelovanje radionice i koja su već otvorila problem Jurjeva vlastoručnog udjela u njihovu nastanku. Tako je za anđele na svodu krstionice već Petar Kolendić primijetio da su od neke druge ruke, možda Pribislavićeve,³⁹ dok je slabija površinska obrada putta koji nose krstionički zdenac neke istraživače nagnala na pomisao kako razloge treba tražiti ili u nešto krhkiem materijalu ili u većem udjelu manje okretnih pomoćničkih ruku.⁴⁰ Gotovo iz istog razloga – razmjerno grube obrade i površinske nedorađenosti, Adolfo Venturi je reljefnu ploču s polegnutim likom biskupa Jurja Šišgorića ocijenio kao tipično radioničko ostvarenje.⁴¹ Stanovita sumarnost oblika i nepreciznost poteza obilježava i dva malena donateleskna putta sa štitovima koja su izvorno stajala uz rub iste biskupove grobnice, te i u njima možemo

1448. godine, te zbog brojnosti narudžbi u samome Splitu, a kasnije i zauzetosti velikim brojem drugih poslova otvorenih na gradilištima od Zadra i Paga do Ankone, Juraj jedan dio svojih učenika iz Šibenika prebacio u Split, odnosno da je u gradu pod Marjanom zbog povećane potražnje jedan dio poslova nužno morao dijelom ili u cijelosti prepustiti splitskim majstorima. Pri tome ih je vjerojatno, kad god je mogao, uzeo kao podizvođače ugovorenih poslova, kao što je to učinio u slučaju kapele sv. Nikole u Pagu 1467. godine kada je za taj posao angažirao Radmila Ratkovića, svog bivšeg učenika. U tom svjetlu možemo gledati i osamostaljenje Andrije Alešija od 1448. godine, pri čemu svakako treba imati u vidu i činjenicu da mu je Juraj Dalmatinac kao prokurator dominikanskog samostana isplaćivao ugovorene svote. I. Kukuljević, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, sv. 1, 5. Zbog tih razloga vjerujemo kako se bar u početku svojega djelovanja u Splitu Juraj više oslanjao na usluge učenika, koje je bio obavezan držati, te da ih je češće koristio za djela koja je sam ugovorio i za koje ih nije morao dodatno plaćati. Konačno, ovdje je riječ o nevelikom kiparskom zadatku koji je mogao i sam Juraj većim djelom samostalno obaviti, i to ne u samome Splitu nego na susjednom Braču, za razliku od brojnih drugih puno većih poslova zbog kojih se morao osloniti na ispmoć prokušanih mu suradnika. Pretpostavku o povlačenju učenika s gradilišta šibenske katedrale i korištenju usluga lokalnih, splitskih klesara kao i o mogućem angažmanu A. Alešija kao pomoćnika, iznio je već M. Ivanišević, *op. cit.* (14), 146, dok je Miro Montani smatrao kako je Aleši sigurno bio Jurjev suradnik pri gradnji grobnice i kapele bl. Arnira, dok njegovu pomoć ne isključuje pri izvedbi ciborija i grobnice sv. Staša. M. Montani, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb, 1967., 57, 58.

³⁹ P. Kolendić, »Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku«, *Starinar SANU*, ser. 3/1 (1922), 1923., 73.

⁴⁰ S. Kokole, *Stilni profil kiparja Jurija Dalmatinca* (diplomska naloga, Filozofska fakulteta u Ljubljani), Ljubljana, 1987., 20.

⁴¹ A. Venturi, »La scultura dalmata nel XV. secolo«, *L'Arte*, XI, 1908., 37. Za razliku od njega, P. Kolendić je smatrao kako je Juraj dao nacrt za spomenik dok je K. Stošić pretpostavio da je to djelo Alešija. P. Kolendić, »Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku«, *Starinar*, ser. 3, I, 1922. [i.e. 1923.], 85; K. Stošić, *Galerija uglednih Šibenčana*, Šibenik, 1936., 81. Nasuprot njima, M. Montani C. Fisković, i R. Ivančević smatrali su da je lik biskupa Šišgorića vlastoručno djelo Jurja Dalmatinca s time da su dvojica potonjih isticali i biskupove portretne crte. M. Montani, *op. cit.* (37), 31; C. Fisković, *op. cit.* (25), 26; R. Ivančević, »Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441-1452«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* br. 3-6 (=Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.], 48. Za razliku od njih, I. Petricioli je smatrao kako je Juraj sam započeo raditi to djelo, a da su ga dovršili pomoćnici koji su izveli rubne dijelove ploče. I Petricioli, »Juraj Dalmatinac i Zadar«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 3-6 (=Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.], 189.

prepoznati doprinos radionice, a manje vične ruke pomoćnika primijete se čak i u nekim glavama na apsidama katedrale.⁴² U novije vrijeme dosta se pisalo i o reljefu sv. Jeronima u pustinji na sjevernom korskom zidu šibenske katedrale, tzv. »Malipierovoj partiji«, kao ostvarenju »kasne radionice Jurja Dalmatinca«.⁴³ Ukratko, riječ je o onim ostvarenjima kod kojih se u jednom dijelu, prvenstveno završne obrade i dorade, zamjećuje izostanak one posebne crte Jurjeva neposrednog i sigurnog poteza dljetom, tako da uvijek pod njima nekako sa zadržkom, gotovo nevoljko stavljamo samo Jurjevo ime. U svakom slučaju, premda se zbog tih malih, ali zamjetnih razlika ne možemo u potpunosti složiti sa stavom Duška Kečkemeta koji je zaključio kako luneta Male Papalićeve palače »... ne odaje samo Jurjev stil nego i Jurjevu ruku«,⁴⁴ smatram da u ovom slučaju nema potrebe, kao ni u većini njegovih drugih već spomenutih djela, posebno izdvajati tu malu »radioničku komponentu«. Naime, ona nije ni toliko značajna, a niti toliko ne utječe na likovne kvalitete djela, odnosno ne mijenja bitno njegov dominantni »Jurjev karakter«, da bi zbog toga reljef s anđelima i Papalićevim grbom trebalo potpisivati »Juraj Dalmatinac i pomoćnik« ili »Juraj Dalmatinac i radionica«. Končno, smatramo kako je riječ o djelu koje mu je na početku njegova djelovanja u Splitu trebalo »otvoriti vrata« i drugim sličnim poslovima, te je zasigurno nastojao najveći dio tog zadatka sam obaviti.⁴⁵

Nasuprot tome, ostatak klesarsko-kiparskog uresa Male Papalićeve palače pokazuje tipične radioničke osobine te možemo pretpostaviti kako je nastao uz veliko sudjelovanje pomoćnika, u pravilu učenika i naučnika, njegove brojne, iako nestalne »bottege«.⁴⁶ Dakle, pravi doprinos »Jurjeve splitske radionice« u

⁴² C. Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1963., sl. na str. 31, 33.

⁴³ Koliko mi je poznato, dosada je jedino Stanko Kokole pod reljefom sv. Jeronima sa šibenske katedrale, reljefom Polaganja u grob i impostnim umecima s Kneževa dvora u Dubrovniku izrijekom napisao da su to djela »Jurjeve radionice« odnosno, preciznije, kasne Jurjeve radionice. S. Kokole, »Renesansni vložki portala Knežvega dvora u Dubrovniku«, *PPUD* 26, 1986.-87., 229-246; S. Kokole, »Relief Polaganja u grob u atriju "Nove crkve" u Šibeniku«, *Zbornik za umjetnostno zgodovino* XXIII, 1987., 55-73. Zanimljivo, o mogućnosti sudjelovanja radionice u nastanku Jurjevih djela dosad se više uzgred pisalo i govorilo, no nikada niti jedno od tih djelomično radioničkih ostvarenja, osim možda nadgrobne ploče Jurja Šižgorića, nije postalo predmetom jedne sustavnije analize. Razlog tome je možda sama umjetnička ličnost Jurjeva, samosvojna, nepredvidiva i silovita, ona koja uvijek radi što hoće i kako hoće, pa stoga i pred njegovim manjkavim djelom ostajemo u nedoumici – je li riječ o hiru i nedostatku motivacije uvijek prezaposlenog majstora ili je sebi, pak, toliko samosvjestan i nadprosječno nadaren, mogao dopustiti da i značajnija kiparska djela ostavi na doradu i završnu obradu pomoćnicima.

⁴⁴ D. Kečkemet, »Papalićeva palača i gotička arhitektura Jurja Dalmatinca u Splitu«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 3-6 (= Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.], 168.

⁴⁵ Valja istaknuti kako je Juraj uvijek promišljeno nastupao na novim tržištima, što je već zamijetio njegov suvremenik, ankonitanski kroničar L. Bernabei, napomenuvši kako je on dobro znao kako »u gradnji jedna stvar izaziva drugu« (*no lo edificare una cosa invita l'altra*) te je svojim prvim zadacima pristupao s velikom pomnjom i brigom. C. Fisković, *op. cit.* (25), 36.

⁴⁶ Pojam radionice, shvaćene u tradicionalnom smislu, bilo da je riječ o onoj šibenskoj katedralnoj radionici, koja bi s više prava mogla nositi taj naziv ili pak onoj splitskoj za koju

punoj se mjeri očituje tek u preostaloj arhitektonskoj plastici Male Papalićeve palače. Za nju je već C. Fisković naglasio kako je prilično homogenog karaktera te da pokazuje jednake jurjevske značajke kao i sam reljef.⁴⁷ Uistinu, ako malo bolje pogledamo vegetabilnu dekoraciju koja se javlja na kapitelima dovratnika portala, na stupiću bifore prvoga kata, akroterijima te malenim stupićima balustrade smještene poviše prolaza, vidjet ćemo niz srodnih obilježja, ali pri tome ne možemo preskočiti ni činjenicu kako se među njima u oblikovanju javljaju znatne razlike. Tako se na prozoru smještenom poviše portala javlja žilavo, uspravljeno i za tijelo kapitela priljubljeno lišće u kojem dominiraju blago raščlanjeni i simetrično oblikovani listovi sa širim scolikim vrhom koji je oblikovan poput ukrasnih lisnatih dijadema na glavama anđela. Bifora drugoga kata ima već posve drugačije oblikovanu lisnatu dekoraciju – poredano u dva niza daleko nemirnije, lagano povijeno lišće, nježno je modelirano s meko zaobljenim vrhovima resa, te s krupnim povijenim vrhovima koji oblikuju velike i pravilne rupe u njihovim kuglastim glavicama. Na stupiću bifore izveden je inače čest, ali za »Jurjevu školu« rijedak tip kapitela s rozetom (*capitello à roseta*), zapravo, kapitel sunovraćenih ugaonih listova s malim cvjetnim pupoljkom na sredini. Na njemu se vidi dalje opadanje kvalitete izvedbe – daleko plošniji list zatvorenog i slabo raščlanjenog obrisa oživiljen je karakterističnim »jurjevskim« isticanjem triju glavnih simetrično raspoređenih žila te pravilno raspoređenim rupicama na spojevima resa kod kojih se trag svrdla nije ni nastojao prikriti. Očito zbog njegove povišene pozicije, više se računalo na ukupni vizualni dojam nego li na preciznu izvedbu svakog pojedinog detalja. Nasuprot tome, logično, nešto više pažnje posvećeno je izvedbi velikih kapitela na dovratnicima portala, koji, premda nisu posve jednaki, pokazuju iste kompozicijske značajke. Kapitel je prekriven samo jednim krupnim, širokim listom koji je u donjoj polovici gusto izbrazdan vertikalnim žilama oštih bridova, dok se u gornjoj polovici cijepa na par krupnih, simetrično razdijeljenih reznjeva. Njihovi snažno povijeni i poput stisnute pesti oblikovani vrhovi, pozna-

nikada nije dokazano postojanje, odnosno onoj ankonitanskoj za koju znamo da je u nekom vidu morala postojati, valja, kako je to s pravom upozorio I. Fisković, u Jurjevom slučaju rabiti uvijek jer treba ostaviti i mogućnost da je on na tim poslovima angažirao skupine lokalnih majstora da po njegovim nacrtima izrađuju klesarsku opremu: »Ipak količinska postojanost prepoznatljivih Jurjevih rješenja u građevinskoj baštini na tlu Dioklecijanove palače, ako ne potvrđuje osnutak neke njegove radionice, svjedoči da su druge postojeće usvojile oblikovne novine koje je on unio u grad ili prvi izradio njegovim žiteljima. Suvremeni zapisi zasad prešućuju te organizirane pogone ali mi moramo vjerovati u njih, jer bi mimo njihova rada vremenski i tehnički bilo teško savladati sve ono što je bilo obavljeno u dosluhu s Jurjevim izrazom.« I. Fisković, *op. cit.* (12), 134, 135. Više ili manje izravno postojanje Jurjeve splitske radionice pretpostavlja i D. Kečkemet, *op. cit.* (11).

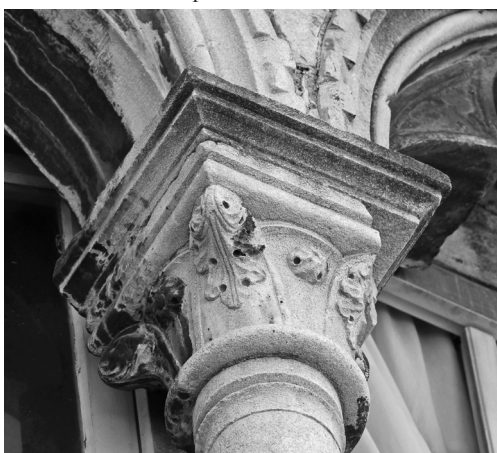
⁴⁷ »Ali ako se pažljivo pogledaju i ostali ukrasni dijelovi prozora i vrata u obje te palače, osobito dvorišna vrata velike palače, vidjet će se, da su kapiteli i reljefni okviri svagdje klesani istom vještinom. Kovrčasto, oštro rezano lišće živahno se prepleće i svija, svaki list je detaljno obrađen, a ipak plastičan i čvrst, bridovi kvadrifore su oštri, a profili nadvratnika i dovratnik na dvorišnim vratima raščlanjen. Sve je obrađeno na Jurjev način, i vrsnoća izvedbe nas potiče, da njemu pripišem građevinski ukras obiju palača, kojima je isto tako lijepo klesan i svaki tesanik. To je vrsnoća izvedbe jača od sličnosti motiva, koji se mogu sresti i u djelima njegove škole.« C. Fisković, *op. cit.* (25), 132.



Radionica Jurja Dalmatinca, kapitel prozora prvoga kata, »Mala Papalićeva palača«, Split



Radionica Jurja Dalmatinca, kapitel doprozornika bifore, »Mala Papalićeva palača«, Split



Radionica Jurja Dalmatinca, kapitel dovratnika ulaznog portala, »Mala Papalićeva palača«, Split



Radionica Jurja Dalmatinca, kapitel bifore, »Mala Papalićeva palača«, Split

ti već s friza dvosmjernog, vjetrom povijenog lišća iz šibenske katedrale, uvrću se prema središnjoj, lagano atrofiranoj i poduvučenoj resi. Istaknuta dvozonka podjela i naglašena linearna oštrobridna stilizacija žilavog, vertikalno pruženog podanka kao da nema ništa zajedničko sa živim, naturalistički oblikovanim listovima koje susrećemo u ponajboljim Jurjevim djelima, kako u Šibeniku – na zapadnom paru velikih kapitela križišta šibenske katedrale – tako i u Splitu – na kapitelima trijumfalnog luka Arnirove kapele ili na onom živom, poput plamena

rastvorenom bokoru lišća koji krase lunetu portala Velike Papalićeve palače.⁴⁸ No zato na dvorišnoj loži Velike Papalićeve palače, na krupnome kapitelu središnjega stupa i podjednako velikim postranim konzolama, susrećemo na isti način komponirano i shematizirano lišće, samo što ondje, dijelom i zbog same veličine, ono pokazuje viši stupanj geometrijsko-linearne stilizacije – dvozonka podjela je naglašenija kao i rebrasta struktura donjega dijela, a nešto veći, povijeni vrhovi su kompaktniji i zatvorenijeg, gotovo četvrtastog obrisa. Upravo takav tip kapitela postat će odlika standardiziranog rječnika Alešijevе dekorativne plastike, pa stoga ne čudi da ga je C. Fisković okarakterizirao kao »Jurjevsko-Alešijev tip« kapitela.⁴⁹

Po svojim osnovnim značajkama, arhitektonska plastika Male Papalićeve pokazuje znatne razlike, kako u korištenju pojedinih motiva, tako i u kvaliteti njihove izvedbe, što je čini tipičnim proizvodom radionice u kojoj su okupljeni majstori, šegrti i naučnici različitih zanatskih sposobnosti i likovnoga umijeća.⁵⁰ Ona izmiče daleko življem i prirodnijem, tehnički vrsnije izvedenom vegetabilnom repertoaru Jurja Dalmatinca, ali jednako tako i dosta suhim, oštrije klesanim te više stiliziranim lisnatim motivima Andrije Alešija. Smještena negdje u sredini, ona, u neku ruku, predstavlja jedan pripremni, ili rani razvojni stupanj njegovih kasnijih djela. Zbog svih tih razloga smatram kako je riječ o proizvodu »Jurjeve splitske radionice«, iz koje, kako to pokazuju kapiteli ulaznog portala, ne možemo posve isključiti ni samog Andriju Alešija u njegovom ranom, »formativnom razdoblju«. ⁵¹ Drugim riječima, ako na Maloj Papalićevoj palači moramo negdje pretpostaviti sudjelovanje A. Alešija, onda je to jedino moguće kao jednog od klesarskih pomoćnika koji su izveli njezinu dekorativnu plastiku. Na takav zaključak navodi nas jedan sitan detalj – glatka traka na vratu stupa bifore kakva se javlja i na kapitelima dvaju kvadrifora na tzv. Velikoj Čipikovoj palači u Trogiru, djelu koje se redovno pripisuje Alešiju i njegovoj radionici.

Zaključno, veze koje smo dosad istakli s Jurjevим najranijim ostvarenjima u Šibeniku i Splitu, krstionicom katedrale sv. Jakova i Arnirovom kapelom, omogućavaju nam da iznesemo pretpostavku o vremenu pregradnje starije, romanič-

⁴⁸ C. Fisković, *op. cit.* (25), 56.

⁴⁹ C. Fisković, *op. cit.* (25), 136.

⁵⁰ U tom pogledu moramo se u potpunosti složiti s D. Kečkemetom koji je po pitanju autorstva Male palače napisao: »Očito je da se ne samo palača, nego i svi njezini klesarski ukrasi ne mogu smatrati osobnim Jurjevим radom. Njegovi su zacijelo projekt obnove palače i neke istaknutije ukrasne skulpture, u prvom redu luneta portala, dok su ostalo pod njegovim vodstvom izveli članovi njegove splitske radionice.« D. Kečkemet, *op. cit.* (11), 35- bilj. 123.

⁵¹ S te strane gledano, konstatacija E. Hilje: »Možda nikada nećemo s punom sigurnošću odgovoriti na pitanje koji su elementi splitskih palača izrađeni prema Jurjevим nacrtima kojima je Aleši raspolagao, koji su njegova interpretacija ili varijacija nekih nacrtā s kojima je došao u dodir, a koji su njegova vlastita kreacija na tragu Dalmatinčeva načina rada.« (E. Hilje, [bilj. 10], str. 48) tek je djelomično točna. Naime, njegova se samostalna djela iskazuju kroz pojednostavljeni, osiromašeni i u izvedbi prilično suh repertoar posuđenih Dalmatinčevih dekorativnih motiva – od plitke kanelirane niše sa školjkom na vrhu do prilično shematiziranih jurjevsko-alešijevskih kapitela kakvi se javljaju na brojnim splitskim, rapskim i trogirskim palačama.



Radionica Jurja Dalmatinca, kapitel lože,
»Velika Papalićeva palača«, Split



Radionica Andrije Alešija, kapitel kvadrifore,
»Velika Čipikova palača«, Trogir

ko-gotičke palače, odnosno izrade njezine nove klesarsko-kiparske opreme. U relativnoj kronologiji Dalmatinčevih ostvarenja na tlu Dioklecijanove palače, smatram da je ona nastala na samom početku njegova djelovanja u Splitu – paralelno s gradnjom Arnirove kapele ili odmah po njezinu dovršetku, sredinom ili tijekom druge polovice 40-tih godina – ali gotovo sigurno prije gradnje osnovne jezgre Velike Papalićeve palače jer ona pokazuje stilski napredniji i ujednačeni karakter već standardizirane kamenoklesarske produkcije.

Konačno, u svjetlu arhivskih podataka koje iznosi E. Hilje, ne možemo zao- bići ni pitanje kome je iz roda Papalića pripadala Mala palača. Je li to kuća Nikole Dominikova Papalića (1446. – 1490.) ili kuća Nikole Tomina Papalića (1454. – 1469.)? Na to pitanje ne možemo ni sada sa sigurnošću odgovoriti, premda sve ukazuje upravo na mogućnost da je to kuća Tome Papalića koju je on 1447. go- dine kupio u novom dijelu grada, a koju je potom naslijedio njegov sin Nikola.⁵² Osim što se u sporu što ga je Nikola Papalić imao s Andrijom Alešijem 1455. spominje natkriveni prolaz njegove kuće (androna) iz kojeg je albanski majstor morao ukloniti svoje kamenje, valja istaknuti kako je njegov otac, pretpostavljeni Toma Papalić, bio jedan od izvršitelja oporuke Marina Ohmovića po kojoj je građena kapela bl. Arnira i s kojim je Juraj sve do njezina završetka 1448. godine,

⁵² Osim što je razgranata obitelj Papalića imala više kuća u gradu, nije posve isključena ni mogućnost da je kuća s južne strane Male Papalićeve palače bila u njihovu vlasništvu još od XIV. stoljeća, kako na to upućuju njihovi grbovi. J. Marasović, T. Marasović, »Dvije adap- tacije Jurja Dalmatinca u Splitu«, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 3-6 (= Zbornik radova Juraj Matejev Dalmatinac), Zagreb, 1979.-82. [1984.], 180. O rodoslovlju obitelji Papalić vidi: M. Nepo-Kuzmanić, *Splitski plemići, prezime i etnos*, Split, 1998., 68-73.

primajući redovne isplate za obavljani posao, češće dolazio u kontakt. Odmah potom, kao jedan od uglednih splitskih plemića, Toma Papalić bio je prisutan i prilikom sklapanja ugovora za izradu grobnice sv. Staša u splitskoj katedrali.⁵³ Možda je Toma Papalić 1447. godine kupio staru romaničko-gotičku kuću koja se sa sjeverne strane naslanja na kuću koja je od ranije bila u posjedu obitelji, da bi je potom uz pomoć Jurja Dalmatinca preuredio u Malu Papalićevu palaču.⁵⁴ Konačno, prema jednom podatku iz XVI. stoljeća, u kojem se navodi kako jedna grana ove obitelji stanuje »pod Velikim stubištem u dvoru Papalićevih kod slobodnih vrata«, I. Fisković je jednu, u baroku preuređenu palaču kraj Željeznih vrata i uz stube crkve Gospe od Zvonika, koja se pročeljem otvara prema Narodnom trgu (nekoć trgu sv. Lovre), prepoznao kao dio nekadašnjeg sklopa gotičke palače od koje je ostalo samo par akroterija i fragmenata prozorskih doprozornika.⁵⁵ Prema novijem tumačenju Radoslava Bužančića, to bi trebala biti stara palača obitelji Papalić, i to upravo ona koju je naslijedio Nikola Dominikov i u čijem je susjedstvu i sam Andrija Aleši imao kuću.⁵⁶ Prihvatimo li tu mogućnost, onda je posve logično za očekivati kako se presuda iz 1455. godine odnosi upravo na natkriveni prolaz te kuće. U tom slučaju, to bi mogla biti samo indirektna potvrda teze o Maloj Papalićevoj palači kao o kući koju je nakon kupovine dao preurediti i modernizirati Toma Papalić, jer na njoj, kako smo vidjeli, nema prepoznatljivih tragova Alešijeva dlijeta, a i kronološki gledano, ona stoji na samome početku brojnih gradnji i adaptacija gotičke stambene arhitekture u Splitu.

No isto tako vjerujemo kako je jedna grana obitelji Papalić, vjerojatno ona Nikole Dominikova, angažirala Jurja Dalmatinca na obnovi i izgradnji svoje nove kuće u starom dijelu grada – Velike Papalićeve palače. Bez obzira na čitav niz dosta uvjerljivih indicija koje govore u prilog novijim hipotezama E. Hilje i R. Bužančića, po kojima bi Velika Papalićeva palača zapravo mogla biti ona novo-sagrađena kuća koju je Zancij Nikolin de Albertis 1493. godine oporučno ostavio Petru, sinu Dominika Nikolinog Papalića, još uvijek postoji čitav niz razloga zbog kojih takvu ideju ne možemo u potpunosti prihvatiti, te ona ostaje, kako kaže i sam E. Hilje, »tek privlačna hipoteza«.⁵⁷ Preciznije rečeno, iako su se kra-

⁵³ M. Ivanišević, *op. cit.* (14), 144, 154; E. Hilje, *op. cit.* (9), 44-46. Duško Kečkemet smatra kako je Toma Papalić od Jurja naručio gradnju »Velike Papalićeve palače« kada je u svojstvu prokuratora stolne crkve s njim sklopio ugovor za gradnju kapele sv. Staša, no iz dokumenta koji donosi M. Ivanišević vidljivo je kako Toma Papalić nije bio prokurator. D. Kečkemet, *op. cit.* (44), 161.

⁵⁴ O dvije odvojene romaničke kuće i tri graditeljske faze u sklopu Male Papalićeve palače više u: J. Marasović, T. Marasović, *op. cit.* (52), 179-181.

⁵⁵ Prema nešto slabijoj kvaliteti arhitektonske plastike na ulaznom portalu palače, Igor Fisković je njezin nastanak vezao uz »... nemoćna sljedbenika Jurja Dalmatinca«. I. Fisković, *op. cit.* (14), 139 – bilj. 105.

⁵⁶ R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 46, 47.

⁵⁷ S obzirom na brojne nedoumice koje je izazvalo tumačenje natpisa uklesanog na vratima prvoga kata te na nejasnoće oko Papalićeva grba, treba napomenuti kako su zadnje opservacije R. Bužančića o naknadnim preinakama na portalu točne, jer ne samo da je natpis HAEC •QUIBUS• IANCI / CVI FORTVNA FAVEBIT (»Za koga ovo Janko? Za onoga kome Sudbina bude sklona!«) naknadno upisan, već je i središnji grb naknadno preklesan. R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 40. Na ideju da je natpis naknadno uklesan, a možda

jem XV. ili na samom početku XVI. stoljeća nesumnjivo desile neke intervencije na reprezentativnim portalima velike palače – o čemu svjedoče naknadno uklesan natpis na nadvratniku vanjskog, stubišnog portala i preklesan grb na njemu, kao i naknadno uklesan natpis Marka Marulića uokolo lunete velikog dvorišnog portala IN MAGNUM LATRARE CANES NOLITE DRAGONEM HIC ETIAM TAVROS ORE VORARE POTESST («Ne lajte psi na velikoga zmaja jer taj može i bikove progutati») – smatram kako nam te intervencije, pa čak ni u svjetlu arhivskih izvora koji potvrđuju bliske rodbinske veze Zancija de Albertisa i Dominika Nikolinog Papalića, ne omogućavaju postojeći sklop Velike Papalićeve palače smatrati kućom koju je podigao Zancij de Albertis. Ta pretpostavka gubi na snazi ako znamo da je 1456. godine Aleši bio osuđen da pod prijetnjom kazne dovrši balkonatu na Zancijevoj kući, a na kojoj je prethodno, ako prihvatimo tumačenje Emila Hilje, on zajedno s Marinom Veselkovićem intenzivno radio 1454. i 1455. godine.⁵⁸ Osim toga, prema nekim tumačenjima, kuća koju je Zancij Nikolin oporučno ostavio obitelji Papalić nalazila se negdje uz nadbiskupsku palaču.⁵⁹

No, više od notarskih bilješki, takvoj se pretpostavci protivi logično i skladno riješena cjelina čitavog južnog bloka palače unutar kojega dominira monumentalna kvadrifora smještena po sredini njezina južnog, odnosno glavnog uličnog pročelja⁶⁰. Po sredini kvadrifore, uglavljen među šiljatim lukovima, izveden je dopojasni lik anđela koji pridržava jednostavni gotički štit s Papalićevim grbom koji, za razliku od prethodno spomenutoga, na nadvratniku stubišnog portala, sigurno nije naknadno isklesan. Grb obitelji de Albertis, s dvije zlatne kose grede na plavom polju, raširen je u Splitu – osim na grbu obitelji de Judicibus, javlja se i na onome obitelji De Augubio, koja nije bila plemićkog podrijetla, te ga je zacijelo prisvojila s drugim heraldičkim bojama. U tom kontekstu valja napomenuti kako se upravo tragovi takvog grba – samo jedna, gornja greda – nalaze na oštećenome štitu koji pridržava Alešijev anđeo s kuće Radman u Omišu. Možemo, dakle, pretpostaviti kako se taj reljef, prije nego na Kneževoj palači,⁶¹ nalazio ili na kući Zancija Albertisa, za koju je Aleši radio balkonatu, ili na palači De Augubio za koju ga, također, neki autori vezuju. Naime, gotovo identičan portal koji se

i središnji grb preklesan, došao je već i E. Hilje, no za to nije mogao naći potvrde (bilj. 9), 46 – bilj. 65. Na to da je uistinu Papalićev grb sred nadvratnika naknadno preklesan ukazuje već sam oblik njegova štita – s malim voluticama na krajevima i središnjim akroterijem – koji se sigurno ne javlja sredinom XV. stoljeća, već tek od početka XVI. stoljeća.

⁵⁸ Na temelju drugih dokumenata, E. Hilje pretpostavlja kako je baš za Zancijevu kuću Aleši naručio od Marina Veselkovića velik dio klesarske građe, premda iz samog ugovora to nije jasno vidljivo. E. Hilje, *op. cit.* (9), 45, 46.

⁵⁹ J. Grabovac, s.v. »Alberti Janko«, *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 1 (A-Bi), Zagreb, 1983., 61.

⁶⁰ Rekonstrukciju gotičke faze izgradnje palače vidi u: D. Kečkemet, *op. cit.* (44), 161-162 – sl. 5, 7, 8.

⁶¹ Naime, koliko se može prosuditi iz ugovora koji sklapa A. Aleši s Marinom Veseljkićem 1455. godine, Aleši je prethodno za Kneževu palaču radio perforiranu ogradu balkonate («Ancora pezzi III de strafiori de forma e guxia como sono quelli della balconada del palazzo, ...»). Vidi bilj. 33, 71. Naravno, to ne isključuje mogućnost da je radio i reljef s anđelom štitonošom.



Radionica Jurja Dalmatinca i Andrija Aleši, kvadrifora, »Velika Papalićeva palača«, Split
(Fototeka IPU)

javlja na Velikoj palači nalazi se i na palači trgovca Ivana Krstitelja De Augubija, ali, baš zbog malo slabije zanatske vrsnoće izrade, prevladava mišljenje kako je to djelo Andrije Alešija.⁶² U svakom slučaju, kvadrifora koja se nalazi *in situ* i grb koji nosi znamen obitelji Papalić osporavaju mogućnost da se radi o kući Zancija de Albertisa, odnosno balkonati koju Aleši nije dovršio na vrijeme, premda ćemo vidjeti kako je na njoj, velikoj kvadrifori on ipak ostavio traga. Konačno, ma kako bila privlačna ideja o Zanciju Nikolinom de Albertisu kao prvom vlasniku i gra-

⁶² Široko razvijena vitica sastoji se od uvijenog oštrobriđnog pruta iz kojeg se granaju karakteristično oblikovani, široki listovi vinove loze, naglašenih žila, s velikim rupičastim spojevima lagano izdignutog ruba te mali grozdovi kao i sitne vriježe zakovrčanih krajeva s malom šišaricom na vrhu. Takav tip vitice susreće se u Jurjevu opusu još kod nadgrobne ploče zadarskog biskupa Lovre Veniera, naručene krajem 1449. godine, a kod Andrije Alešija na nadgrobnim pločama Kolana Crnote te rapskog biskupa Skafe, djelima nastalima između 1453. i 1455. godine. I dok mnogi nadgrobnu ploču biskupa Veniera smatraju djelom Jurja Dalmatinca, I. Petricioli, baš zbog sličnosti s grobnicom biskupa Skafe ostavlja mogućnost da ju je možda izveo i A. Aleši, premda je, kako sam zamjećuje, ova zadarska nadgrobna ploča izvedena kvalitetnije čak i od one biskupa Jurja Šižgorića. I. Petricioli (bilj. 41), str. 189. S druge strane, D. Kečkemet jasno apostrofira razlike u izvedbi vitice na portalima Papalićeve i De Augubijeve palače: »... tek što je na lišće na Papalićevu portalu dosljednije »Jurjevo«, slobodnije i nesimetrično modelirano, slijedeći više zakone prirode nego ornamenta, dok je ono na Dagubijevu portalu pravilnije ukomponirano, kruće, rađeno reljefnije i više s upotrebom svrdla.« D. Kečkemet, *op. cit.* (12), 42.



Juraj Dalmatinac, luneta dvorišnog portala, »Velika Papalićeva palača«, Split

ditelju velike palače, nju osporava i drugi Papalićev grb izveden u luneti velikog dvorišnog portala. Osim što na njemu također ne možemo uočiti tragove naknadnog preklesavanja, iznimna kvaliteta bujnog kovrčastog lišća koje se uokolo njega rasprostire u prvi plan stavlja Jurja Dalmatinca kao autora čitavog portala, a ne Andriju Alešija.⁶³ Zanimljivo, potvrdu o suradnji te dvojice majstora pruža nam anđeo štitonoša sred kvadrifore palače, s time da ipak svi ostali elementi ukazuju na Jurja kao idejnog tvorca, zapravo projektanta čitavog građevinskog sklopa.

Kao što smo već istakli, Velika Papalićeva palača je uz Malu Papalićevu palaču jedno od nekoliko splitskih ostvarenja čiji se nastanak najčešće ali i najčvršće veže uz ime Jurja Dalmatinca.⁶⁴ Njegovo sudjelovanje u nastanku te palače

⁶³ Prema R. Bužančiću, Velika palača izvorno je pripadala Zanciju de Albertisu, a promjena vlasnika nakon 1493. godine bila je uzrokom preklesavanja svih grbova, odnosno, po mišljenju istog autora, prouzročila je i naknadno umetanje čitave mramorne lunete velikog portala koja je skinuta s neke druge, očito Papalićeve palače. Indikativno, autor smatra kako je sama mramorna luneta sa zmajem i grbom Papalića izvedenima u visokom reljefu rad Jurjeve radionice, a ne samoga Jurja Dalmatinca, dok okvir portala zajedno s vrsnim kapitelima smatra izvedenima u maniri Alešijeve radionice. Monumentalnu kvadriforu vidi pak kao rad neke treće ruke. R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 40-42. Iako su se pregradnje, rastavljanje i premještanje dekorativne kamene plastike s jedne kuće na drugu često dešavale, smatram kako u ovom slučaju nema potrebe izdvajati samu lunetu od ostalog okvira portala jer bi to pretpostavljalo postojanje gotovo identičnog portala na nekoj drugoj Papalićevoj kući. No čak i pod pretpostavkom da je čitav veliki dvorišni portal premješten, izvornim dijelom sklopa ostaje velika kvadrifora s Papalićevim grbom.

⁶⁴ Da podsjetim, Cvito Fisković je Jurju u Splitu atribuirao tri palače, osim spomenutih Papalićevih, još i palaču kraj Zlatnih vrata te šest dvorišnih portala, dok je Duško Kečkemet, osim navedenih portala, Jurju pripisao i izradu projekata za Marulićevu kuću, kuću na

dosad nije osporavano te su gotovo svi autori, slagali se ili ne slagali s njegovim većim projektantskim udjelom, isticali upravo brojne karakteristične motive i osobne crte njegova energičnog rukopisa na najznačajnijim ukrasnim dijelovima – velikom dvorišnom portalu i velikoj kvadrifori prvoga kata. Jedino je Dagobert Frey za monumentalnu kvadriforu ustvrdio kako je sa sigurnošću ostvarenje njegove škole, s čime se donekle složio i Ljubo Karaman, koji je smatrao kako su obje Papalićeve palače »radnje škole Jurja Dalmatinca«.⁶⁵ Zadržavajući se na tragu takvih pretpostavki, u novije vrijeme pojavili su se i neki drugi prijedlozi pa je tako Radoslav Bužančić isprva povezao neke dijelove velikog portala palače s ostvarenjima korčulanskog kipara Ratka Ivančića, da bi u svojem zadnjem osvrtu otvorio mogućnost da je veliki stubišni portal u dvorištu palače rad marangona Antuna Hmeljića, kojega je uvrstio među članove Jurjeve radionice.⁶⁶

S obzirom na slojevitost čitave građevine i dugotrajnost njezine gradnje koja se protegnula sve do 1565. godine, kao i na činjenicu da je u prošlosti bila više puta pregrađivana, a u prošlom stoljeću čak i dva puta temeljito restaurirana, gotovo je nemoguće utvrditi njezin izvoran izgled u XV. stoljeću, posebice sjeverozapadnog krila koje je pretrpjelo najveće promjene. U takvim okolnostima, posve je iluzorno govoriti o autorstvu stambene gotičke arhitekture, a pogotovo nakon uvida u procese njihova nastanka koje su dijelom razotkrila i arhivska istraživanja E. Hilje.⁶⁷ Ipak, temeljem ranijih istraživanja možemo zaključiti kako su se intervencije Jurja Dalmatinca i njegove radionice uglavnom zadržale na dijelu vezanom uz glavno, južno ulično pročelje s time da je kasnijim intervencijama

Dosudu, palaču Cipci-Grisogono na Peristilu i palaču Dagubio. C. Fisković, *op. cit.* (25), 26-31; D. Kečkemet, *op. cit.* (11), 35-46.

⁶⁵ D. Frey, »Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini«, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, vol. VII, Wien, 1913., str. 70; Lj. Karaman, *op. cit.* (4), 59.

⁶⁶ R. Bužančić, »Graditeljstvo«, *Split Marulićeva doba* (katalog izložbe Muzej grada Splita, 22. studenoga 2001. – 11. siječnja 2002.; ur. G. Borčić), Split, 2001., 38; R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 40, 41.

⁶⁷ Nastanak kiparskih i kiparsko-dekorativnih najvrsnijih ostvarenja na Papalićevim, ali i svim drugim palačama treba izuzeti od šireg i složenijeg problema »autorstva« ovih građevina, jer je i sam koncept autorstva u nastanku stambene arhitekture tog doba zapravo neodrživ. Ne samo da navedene palače nastaju kao plod dugotrajne gradnje i brojnih pregradnji, nego su u njihovu nastanku, kako je to jasno pokazao E. Hilje u članku o stambenom graditeljstvu u Splitu, sudjelovali i brojni specijalizirani majstori – zidari, klesari, marangoni, a sve to u skladu sa zahtjevima, mogućnostima i ukusima naručitelja. Upravo je presudnu ulogu naručitelja, koji primarno određuju sve bitne tipološke, funkcionalne i estetske parametre budućeg izgleda, višekratno isticao I. Fisković i to u pomalo žučljivoj polemici s Duškom Kečkemetom povodom stavova iznesenih u njegovoj knjizi »Juraj Dalmatinac i gotička arhitektura u Splitu«. I. Fisković, »Riječ-dvije povodom nove Kečkemetove knjige«, *Mogućnosti*, god. XXXVII, br. 3-4, Split, 1989., 362-379. I. Fisković, »Još par riječi o Kečkemetovoj knjizi«, *Mogućnosti*, god. XXXVII, br. 8-9, 1989., Split, 1989., 912-918; D. Kečkemet, »Konačnih par riječi u povodu kritike Igora Fiskovića«, *Mogućnosti*, god. XXXVII, br. 8-9, Split, 1989., 919-921. Uz to, za dobar dio tih stilski naizgled srodnih dijelova klesarske opreme (gotičke monofore, balustrade itd.) na istim kućama počesto se pokazuju ne samo kao kvalitativno slabija nego i stilski drukčija ostvarenja, vjerojatno nastala kao plod istovremene ili neke druge narudžbe.

ponešto izmijenjen završni, drugi kat sa središnjim balkonom nad kvadriforom.⁶⁸

Ostavljajući na trenutak po strani detaljniju analizu ostale arhitektonske plastike Velike Papalićeve palače, možemo se složiti s autorima koji su veliki dvorišni portal pripisali samome Jurju Dalmatincu, a unutrašnje stubište, ulazna vrata na prvome katu, susjednu biforu i dvorišnu ložu njegovoj radionici. Naime, ostali dijelovi klesarske opreme, kako to pokazuju više nego osrednje izvedeni lisnati kapiteli monofora koje u paru simetrično raščlanjuju prvi i drugi kat južnog pročelja palače, odnosno konzole pod prozorom na drugom katu zapadnog, dvorišnog pročelja ne upućuju na bliže veze s »jurjevskom školom«, te ih možemo smatrati tek blijedim odrazima njegove djelatnosti, odnosno proizvodima lokalnih klesara. Na prozorima drugog kata dolazi do daljnjeg pada kvalitete izvedbe, lisnati je ures kapitela gotovo nečitljiv, a kako ga prati i dosta krupan motiv dijamantnog niza koji se ne javlja na donjim etažama, ne bi trebalo isključiti mogućnost da su klesarski dijelovi drugoga kata ne samo dio posebne narudžbe, nego su možda i nastali nešto kasnije, u drugoj fazi gradnje.

Za razliku od njih, mislim da se možemo složiti kako je kvadrifora u neku ruku tipična Jurjeva zamisao, premda ne toliko u samoj ideji, koliko u izvedbi. Unatoč tome što po svojim glavnim elementima – poligonalnim stupovima i anđelom štitonošom – kvadrifora ukazuje na vezu s ciborijem sv. Staša, po svemu sudeći ona je nastala po uzoru na sličnu poliforu Kneževe palače. Naime, ovakav pomalo neobičan spoj snažno svijenog mrežišta i figuralnog heraldičkog znamenja ne susreće se u mletačkoj gotičkoj arhitekturi, a izniman je i u dalmatinskoj gotičkoj arhitekturi.⁶⁹ Kako je slično rješenje višedijelnog otvora krasilo pročelje srušene Kneževe palače na Narodnome trgu, ono se ne može u potpunosti smatrati Jurjevom invencijom. Prema crtežu sklopa Kneževe i komunalne palače, nastalom prije njezina rušenja 1821. godine, prvi kat nekadašnjeg Teatra bio je rastvoren s reprezentativnom triforom, ukrašenom s reljefom anđela raširenih krila, smještenim točno po sredini, između dva četverolisna otvora.⁷⁰ Iako je tip mreži-

⁶⁸ D. Kečkemet, *op. cit.* (44), 161-167. Nasuprot tome, I. Fisković smatra da Juraj palaču nije ni započeo, a ni dovršio, odnosno da je već prije njegova dolaska bio sagrađen istočni dio prizemlja palače jer se na njemu javlja jednostavni šiljati gotički luk. I. Fisković, *op. cit.* (12), 137 – bilj. 97.

⁶⁹ Uokvirena kvadrifora, sastavljena od dvije bifore s upisanim četverolistima poviše razdjelnih stupića, znatno se razlikuje od onih u mletačkog gotičkoj arhitekturi te se ne možemo složiti s konstatacijom D. Kečkemeta kako su se mrežišta dvostrukih četverolisnih zabata i četverolisnog otvora nad njima u Veneciji primjenjivala vrlo često, kao ni to da su Jurju za uzor poslužili prozori palače Ca d'Oro ili oni s Duždeve palače jer su sličnosti samo načelne prirode. D. Kečkemet, *op. cit.* (11), 26. Osim toga, u mletačkoj gotičkoj arhitekturi gotovo nikad se heraldička znamenja ne javljaju u kombinaciji s mrežistima. Iznimku donekle predstavlja venecijanska palača Agnusdio, zvana i Quattro Evangelisti, no ondje nije riječ o grbovima unutar mrežišta već o reljefima evanđelista usađenima među lukovima polifore. W. Arslan, *Venezia gotica*, Venezia, 1986., 80, sl. 57.

⁷⁰ R. Tomić, *op. cit.* (33), 13, 49. Zanimljivo, iako je iz akvarela sačuvanog u zbirci obitelji Radman, ali i iz nekoliko drugih sačuvanih crteža, jasno kako se na nekadašnjem Teatru nalazila trifora, Radoslav Tomić u tekstu navodi kvadriforu. Zabunu je vjerojatno unijela rekonstrukcija nekadašnjeg izgleda Kneževe palače koju je napravio Vicko Andrić, jer i C. Fisković prije njega govori o trifori ili kvadrifori na tom mjestu. C. Fisković, »Izgled split-



. Nepoznati majstor, južno pročelje – kapitel prvoga kata, »Velika Papalićeva palača«, Split



Nepoznati majstor, južno pročelje – kapitel drugoga kata, »Velika Papalićeva palača«

šta na Teatru ponešto drugačiji, više mletački s jednostavnim kružištem, točnije nešto što bismo mogli nazvati tzv. »pločastim mrežištem« (*plate tracery*) koje se sastoji od dva cijela i dva polovična četverolisna otvora koji između lukova trifore i vanjskog pravokutnog okvira rastvaraju plohu zida, ipak možemo pretpostaviti kako je ovo hibridno Jurjevo rješenje s anđelom štitonošom uglavljenom po sredini kvadrifore najvjerojatnije bilo potaknuto željom samoga naručitelja koji mu je kao uzor postavio onu raskošnu balkonatu s nekadašnjeg kazališta na glavnome gradskom trgu.⁷¹ Ako prihvatimo mogućnost kako je i jedan poligonalni kapitel sa sjevernjačkim, žilama prošaranim listovima iz zbirke Radman također bio dio te trifore sa srušene Kneževe palače, onda smo blizu moguće zagonetke o podrijetlu tog neobičnog i za jurjevski repertoar motiva svakako izuzetnog motiva.⁷²

skog Narodnog trga u prošlosti«, *Peristil*, 1, 1954., 84, sl. 1, 2, 5.

⁷¹ Da je Komunalna ili Kneževa palača služila kao uzor za gradske palače, svjedoči i već spomenuti ugovor između A. Alešija i M. Veseljkovića u kojem se prvi prilikom narudžbe klesanih dijelova između ostalog poziva na »strafore« kakvi su se nalazili na balkonu »palače« – zapravo kuće gradskog kneza, odnosno Kneževe palače na glavnom gradskom trgu. E. Hilje, *op. cit.* (9), 46. Stoga su neki autori pomišljali da se neki Alešijevi radovi za općinu izvedeni 1451. godine odnose na dijelove klesarske opreme i za Komunalnu palaču. C. Fisković, K. Prijatelj, *op. cit.* (28), 47. Pojašnjenje pojma »strafori« vidi u: V. Kovačić, »Trafirirane kamene ograde – Montažni elementi gotičkih balatorija«, *Klesarstvo i graditeljstvo*, vol. XXIII, br. 1-4, Pučišća, 2012., 24-40.

⁷² Već C. Fisković pretpostavlja kako su stupići trifore ili kvadrifore bili oktogonalnog presjeka, i premda ne navodi jasno razloge, očito je kako ga je na tu pomisao naveo prikaz stupova trifore koji su na akvarelu prikazani s par paralelnih linija. C. Fisković, *op. cit.* (69), 84, sl. 1, 2, 5. Dijelom oštećeni kapitel, za koji nemamo točne dimenzije, ukrašen je samo

U svakom slučaju, iako mu je najvjerojatnije trifora s glavnoga komunalnog zdanja bila postavljena kao uzor, Juraj ga nije dosljedno slijedio. Osim što je povećao broj otvora i s pravim mrežištem posve prošupljio njezin gornji dio, neki karakteristični profili, kao i neobični detalji, ukazuju na Jurja kao idejnog tvorca ove nove cjeline: prozorska je klupčica snažno prelomljena, središnji stup je deblji, a oštro zarubljeni profili poligonalnih abakusa nad kapitelima nose njegov jasan »potpis« – nalazimo ih na velikim zapadnim stupovima križišta u šibenskoj katedrali i kao svojevrsne »kape« na poligonalnim stupcima stubišta u susjednoj biskupskoj palači.⁷³ Konačno, krupno mrežište s napetim, zapravo više čvrsto sapetim, prelomljenim lukovima, odaje istu onu pritaženu unutrašnju energiju i gotovo sangvinički temperament Jurjev koliko i njegove skulpture. U taj niz neobičnih i duhovitih »jurjevskih rješenja« mogu se ubrojiti kratke podrezane grane s hrastovim lišćem i žirevima na središnjem, nešto većem kapitelu.⁷⁴ Sve je to toliko Jurjevo i nosi njegov osobni pečat efektno-nepredvidivog ili, kako je to D. Frey rekao, »naivno-genijalnog« da se nikome drugome ne može pripisati tako iznenađujuća invencija puna kontrasta, neobično kolažiranih rješenja, rekao bih gotovo »ad hoc« sastavljenih i na pragu trenutne inspiracije u cjelinu povezanih. Sama ideja da se na središnjemu kapitelu krupni, žilama prošarani potklobučeni međusobno »povežu« s kratkim podrezanim granama s hrastovim žirom toliko je svojstvena Jurjevom neposrednom i samouvjerenom načinu rada u kamenu, ali i pomalo ekstravagantnom dekorativnom ukusu, da ga s lakoćom možemo izdvojiti iz čitavog niza drugih, naizgled sličnih ostvarenja.⁷⁵ Taj poseban ukus, često obilježen nagomilavanjem međusobno neusklađenih motiva te usputnim iznalaženjem još neobičnijih »povezujućih« detalja, koji svjesno odbacuje ono izvjesno i očekivano u korist nečeg novoga i efektnoga, toliko je osoban i osebujan da ga se može smatrati temeljnim obilježjem njegova stvaralačkog prosedea, gotovo individualnom karakternom crtom. Naime, taj isti princip gomilanja efektnih i neočekivanih motiva s tendencijom stvaranja uvijek novih, iznenađujućih rješenja, primjetan je već u dekorativnom tretmanu apsidalnih zidova šibenske katedrale, a svoj vrhunac doživljava u geometriziranoj kamenoj oplati kutijastog volumena

sa sjevernjačkim, »potklobučanim listovima«, te je po tome nalik na manje, pobočne kapitule kvadrifore Velike Papalićeve palače. Prema jednoj bilješci, kamene je fragmente braći Radman ustupio načelnik Bajamonti prilikom preinaka pročelja Vijećnice. R. Tomić, *op. cit.* (33), 13, 34. Pretpostavku D. Kečkemeta kako su kapituli s potklobučanim lišćem možda potekli od nekog sjevernjaka, suradnika Jurjeve radionice, otklonio je već I. Fisković. D. Kečkemet, *op. cit.* (11), 26; I. Fisković, *op. cit.* (12), 148 – bilj. 122.

⁷³ P. Marković, *op. cit.* (26), 237, 316.

⁷⁴ Ta mala dopuna vjerojatno je motivirana čisto kompozicijskim odnosno likovnim razlozima. Osim što popunjavaju prazne plohe između par krupnih, dijagonalno položenih listova, podrezane grane s žirevima tvore efektan kontrast mekoj i uzbudljivoj površini nabreklih lista. Na taj se način središnji kapitel logično diferencira ne samo veličinom već i drukčijim oblikom.

⁷⁵ Iako se ponekad kvadrifora Velike palače dovodi u vezu s nekim drugim prozorima, poput onog na kući Garagnin u Trogiru (R. Tomić, *op. cit.*, bilj. 28, str. 13), moramo istaknuti da ni taj, a niti jedan drugi višedjelni prozor u tom, ali i drugim dalmatinskim gradovima, nema na taj način oblikovano, s lukovima izravno spojeno i posve rastvoreno mrežište.

sakristije.⁷⁶ Stoga, ako se ponekad govori o stanovitom Jurjevom »kasnogotičkom manirizmu« u kojem se, koliko samouvjereno, toliko i samodopadno svjesno negiraju konvencije poigravajući se s očekivanjima, i s kojim se čak i pod cijenu neizvjesnog konačnog rezultata želi u prvom redu impresionirati promatrača, onda je, bez obzira na pretpostavljeni uzor, kvadrifora Velike Papalićeve palače, u neku ruku njegov kratki manifest. To što cjelina ne doživljava očekivani vrhunac u središnjem liku anđela koji pridržava obiteljski grb Papalića, možda možemo protumačiti kao logičnu posljedicu kako same Dalmatinčeve u osnovi dekorativne preokupacije i trajne težnje ka originalnim i efektnim rješenjima, jer je anđeoski lik više kao blijedi dekorativni privjesak utisnut među snažnim lukovima mrežišta nego što je odgovarajuća kruna te snažno prokrvljene i energične cjeline poligonalnih stupića i drugih višestrukih oštro rezanih bridova, odgovarajuće estetsko i sadržajno žarište cjeline.⁷⁷

Ako i možemo dvojiti o Jurjevom osobnom sudjelovanju u izradi kvadrifore, jer po naravi samoga posla klesarski dio mogao je izvesti i neki drugi malo vještiji majstor, sam anđeoski lik evidentno nije njegovo vlastoručno djelo. Usporedba s energičnim Jurjevim parbenjakom, nosačem velikog štita s ciborija sv. Staša u splitskoj katedrali možda najjasnije pokazuje bitne razlike u izvedbi. Na anđelu s kvadrifore oblik glave je lagano izdužen, kosa nije onako plastično rezana s krupnim zmijolikim pramenovima; krila nemaju onu snažnu zakrivljenost obrisa, kao ni unutrašnju napetost, dok krupne šake širokih prstiju te mlohava draperija rukava dodatno podcrtavaju razlike koje zasigurno nisu samo uvjetovane njegovim nepodesnim smještajem i kolorističkom doradom.⁷⁸ Ukratko, sve je tu nešto blaže, razvodnjeno i pojednostavnjeno, bez prepoznatljive Jurjeve čvrstoće, energije i snage. Ipak, logično se postavlja pitanje: može li se ovaj put na njemu očitati prisutnost nečije druge ruke? Mislim da može, i to upravo Alešijeve. Plosnato ovalno lice bez brade, sitne lagano stisnute oči naglašenih rubova kapaka, tanak i kratki trokutasti nos nad sitnim ustima – sve su to prepoznatljive crte alešijevskih fizionomija kakve susrećemo na njegovim drugim vlastoručnim ostvarenjima. Osim već spomenutog anđela s kuće Radman u Omišu, gotovo identične crte lica zamjećujemo i na anđelima koji prisustvuju Kristovu krštenju nad vratima krstionice u Trogiru (o. 1467.). Vjerujemo kako su upravo »nejurjevska« obilježja anđela zapela za oko D. Freyu te nam je sad puno jasnija njegova tvrdnja kako je kvadrifora sigurno proizvod Jurjeve »škole«. Promatrajući malo pozornije ta plosnata lica tupe brade, jakog vrata, širih čeljusti s bujnom, poput perike oblikovanom kosom, vidjet ćemo da se taj tip fizionomija javlja na anđelima koji pridr-

⁷⁶ P. Marković, »Sakristija šibenske katedrale: ugovor, realizacija, rekonstrukcija«, *Radovi IPU*, 34, 2010., 31-50.

⁷⁷ Takav, samo izrazitiji »hijat« središta Jurju se dogodio na portalu crkve San Francesco alle Scale u Ankoni s likovno neizrazitim i kvalitativno slabim reljefom »stigmatizacije sv. Franje« koji je utonuo pod glomaznom »kapom« i okolnom prebogatom dekorativnom scenijom. Ipak, u ovom slučaju možemo pomišljati kako je Juraj anđeoski lik s obiteljskim znamenjem postavio unutar mrežišta po želji samog naručitelja.

⁷⁸ Prilikom radova na obnovi palače na anđelu su nađeni tragovi boje. D. Kečkemet, *op. cit.* (44), 163.



Andrija Aleši, anđeo s grbom obitelji Papalić, »Velika Papalićeva palača«, Split

žavaju zastor nad grobnicom sv. Staša, te na anđelu Navještenja koji se nalazi na ciboriju. Uzevši u obzir činjenicu da je Aleši dvadesetak godina poslije gotovo doslovno ponovio Bogorodicu Navještenja sa Staševog ciborija na trijumfalnom luku kapele bl. Ivana Trogirskog,⁷⁹ vjerujem kako možemo biti poprilično sigurni da je on to djelo upoznao »iz prve ruke«, odnosno kako je bio Jurjev suradnik u Splitu prilikom realizacije grobnice i ciborija sv. Staša. Uostalom, sudeći po sudjelovanju u nastanku i drugih Jurjevih djela – zidane korske pregrade u franjevačkoj crkvi u Zadru (1444. – 1449.) te Loggie dei Mercanti u Ankoni (1452. – 1455./1458.) – njihova je suradnja bila, sve do Alešijeva osamostaljivanja i okretanja rapskim poslovima sredinom pedesetih godina, gotovo stalna.⁸⁰

⁷⁹ Kao što je već napomenuto, mišljenja se o autorstvu skupine Navještenja razlikuju, no uglavnom prevladava mišljenje kako je anđela Gabrijela izveo Nikola Firentinac, a Bogorodicu Andrija Aleši. S. Štefanac, *op. cit.* (2), 65; A. Markham Schulz, »kat. 8. Niccolò di Giovanni Fiorentino – Angelo annunciante, Andrea Alessi (?) – Vergine annunciata«, *Tesori della Croazia Restaurati da Venetian Heritage Inc.* (kat. izložbe Venezia, Chiesa di San Barnaba, 9 Giugno – 4 Novembre 2001), Venezia, 2001., 47, 48.

⁸⁰ Kao što je poznato, Alešijev rad na korskoj pregradi u zadarskih franjevaca nije dokumentiran, ali je pretpostavljen na temelju ugovora koji je on sklopio 1452. godine s Jurjem za izradu pojedinih dijelova za Loggiu dei Mercanti, a u kojemu je ovaj naložio da izvede



Andrija Aleši i Nikola Firentinac, detalj reljefa »Krštenje Kristovo«,
krstionica katedrale sv. Lovre, Trogir

Evidentno, usprkos pronađenim sigurnim tragovima Alešijeve ruke, kvadriforu Velike Papalićeve palače ne samo da nije moguće pripisati albanskome kiparu već je on, kao puki suradnik u izvedbi, u najboljem slučaju može tek supotpisati. Ovakvo koncipirana kvadrifora zasigurno je nastala po nacrtima majstora Jurja, pri čemu Aleši možda nije bio jedini izvođač. Lako je prihvatiti misao kako je on, sada već kao izučen i vješt majstor, sudjelovao u izradi samoga anđela dok su druge dijelove izraditi Jurjevi ili njegovi pomoćnici. U svakom slučaju, bez Dalmatinčeve pomoći i nadzora, Aleši zasigurno ne bi mogao izvesti takvo djelo.⁸¹ Konačno, ni portal iste palače s bujnim, naturalistički živim i energično klesanim »Jurjevim lišćem« ne odaje ni najmanji trag Alešijeve suhoparne i shematizirane rutiniranosti u obradi kakva se redovno javlja u svim njegovim fragmentarno sačuvanim djelima u Splitu i na Rabu.⁸²

jedan kapitel »... prema obliku ljepšeg kapitela kojega je majstor Juraj dao načiniti u samostanu male braće u Zadru«, M. Montani, *op. cit.* (38), 23.

⁸¹ Naravno, najmanje vjerojatnom čini nam se mogućnost da bi Juraj ustupio Alešiju svoje nacрте a da ovaj nije s njime na neki način ugovorno surađivao, ili da bi se Aleši na neki drugi način dokopao Jurjevih nacрта, a da bi onda bez njegova znanja izveo takvo jedno djelo. Naime, kako to pokazuje slučaj njihova »dogovora« za izgradnju pročelja crkve sv. Marije Velike u Zadru, Aleši bez njegova pristanka nije mogao samostalno preuzeti gotovo niti jedno značajnije djelo. Juraj je, naime, po nekom njihovu ugovoru, Alešiju priječio da radi na pročelju crkve, a spor je čak došao do dužda koji je poništio taj dogovor. Unatoč tome, albanski majstor nije ugovorio taj posao već je on dočekao Petra Berčića 1472. godine. E. Hilje, »Andrija Aleši i Zadar«, *Umjetnički dodiri dviju jadranskih obala u 17. i 18. stoljeću* (Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. studenoga 2003., ur. V. Marković i I. Prijatelj Pavičić), Split, 2007., 97.

⁸² Upravo temeljem razlike u izvedbi portala Papalićeve i de Augubijeve palače, D. Kečkemet zaključuje kako je Juraj dao nacrt za oba portala, dok je u izvedbi onoga na Papalićevoj pa-

Ipak, ovih nekoliko novih podataka – blizina s ciborijem Sv. Staša te intenzivna suradnja Jurja s Alešijem od 1448. do 1452. godine omogućava nam da barem okvirno vrijeme nastanka kvadrifore Velike Papalićeve palače smjestimo u kraj četrdesetih ili, što je još izglednije, u prvih par godina godine šestog desetljeća (1450-1453). Ako uzmemo u obzir kako je od 1448. godine paralelno s grobnicom i ciborjem sv. Staša u splitskoj katedrali Aleši samostalno radio na kapeli sv. Katarine te još vjerojatno surađivao s Jurjem Dalmatincem na izradi klesanih dijelova za korsku pregradu franjevačke crkve u Zadru koja je dovršena 1449. godine, logično je očekivati kako su klesarsku opremu za Veliku Papalićevu palaču mogli početi izrađivati već tijekom tih godina, pa sve do 1452. kada ugovaraju radove za Loggiu dei Mercanti. Klesarska oprema velike palače mogla je nastati i koju godinu kasnije, ali svakako ne poslije 1453. jer tada Aleši, vjerojatno po uzoru na već dovršene Jurjeve gradnje samostalno preuzima narudžbe za izvedbu klesarsko-kiparske opreme grobne kapele Kolana Crnote na Rabu, a lako moguće i nekih splitskih stambenih palača.⁸³

Zaključno, promatrajući malo podrobnije formalno-stilska svojstva klesarsko-kiparske opreme na Maloj i Velikoj Papalićevoj palači vjerujem kako možemo ustvrditi kako je ona tek dijelom nastala uz izravno sudjelovanje Jurja Dalmatinca. Posve očekivano, uostalom kao i na Maloj palači, on se i ovdje svojim dlijetom uključio u izradu samo najreprezentativnijeg i kiparski najzahtjevnijeg djela - monumentalnog dvorišnog portala, dok je izvedbu ostalih dijelova klesarske opreme prepustio pomoćnicima, odnosno suradnicima. Lako je moguće da je pri tome kao podizvođače angažirao ne samo Andriju Alešija i njegovu radionicu, nego čak i neke druge »vanjske« suradnike, lokalne splitske klesare koji su bili zaduženi za izradu preostalih, manje značajnih i ne toliko vidljivih dijelova.⁸⁴ Naravno, odluka da se za opremu perifernih dijelova palače koriste i usluge lokalnih klesara, u prvom je redu mogla biti naručiteljeva, koji je na taj način, uzimajući u obzir zasigurno veću cijenu Jurjevih klesarsko-kiparskih usluga, nastojao smanjiti troškove gradnje novoga zdanja, a možda ga i ubrzati.

Sada, nakon što smo podrobnije razmotrili njegov udio u nastanku dvaju Papalićevih palača, mislim da možemo potvrditi davno izrečen stav C. Fiskovića kako se Juraj kao projektant prepoznaje samo na trima palačama; uz ove dvije Papalićeve, tu treba ubrojiti još i palaču kraj Zlatnih vrata, dok se na ostalim splitskim palačama, javlja sporadično i to prvenstveno kao kipar, pri čemu se

lači i sam sudjelovao, jer je na njemu kompozicija u luneti »... izvedena temperamentnije, prirodnije, više kiparski nego klesarski...«. D. Kečkemet, *op. cit.* (12), 43.

⁸³ Početkom ožujka 1453. godine Aleši je sklopio ugovor s rapskim plemićem Kolanom Crnotom za izradu njegove grobnice u crkvi sv. Ivana Evanđelista, s time da se obvezuje izvesti njegovu nadgrobnu ploču s kacigom i grbom i osmerokutne stupove. C. Fisković, K. Prijatelj, *op. cit.* (28), 14, 35, 36; M. Montani, *op. cit.* (37), 58. Dakle, spominju se oni isti elementi koje susrećemo i na Velikoj Papalićevoj palači.

⁸⁴ Osim s Alešijem, osvjedočena je suradnja Jurja još s Marinom Miljajevićem i Ivanom Brasolom (*Giovanni de Cristoforo Brasola de Cumis*) koji je Jurja tužio 1454. godine zbog nekih isplata koje mu je ovaj dugovao za isporuku kamena za Rimini. C. Fisković, K. Prijatelj, *op. cit.* (28), 135; I. Fisković, *op. cit.* (12), 132 – bilj. 82, 133. M. Ivanišević, *op. cit.* (14), 148, 149.

njegov udio svodi na izradu reprezentativnih ulaznih portala, odnosno najčešće samo jednog njihova dijela – središnjih grbova u lunetama.⁸⁵ Ni ostale dijelove klesane opreme u pravilu više ne možemo isključivo vezati samo za njegovu radionicu, jer su očito mogli nastati od njegovih oponašatelja i sljedbenika, i to kao plod istovremene ili pak neke kasnije, posve neovisne narudžbe. Naime, kako nam to sugeriraju novopronađeni dokumenti palača kraj Zlatnih vrata mogla bi biti kuća trgovca Venture, na koju se 1455. godine A. Aleši poziva kada od M. Veseljkovića traži da izradi 18 stupića ograde stubišta.⁸⁶ Ako prihvatimo mišljenje C. Fiskovića kako je velika loža-polifora s ravnim nadvratnikom umjesto lukova Jurjevo djelo, odnosno djelo njegove radionice nastalo pod njegovim nadzorom, a okvir portala »sitničavi rad« njegovih pomoćnika,⁸⁷ tada se kao treća skupina klesarija pojavljuju stupići stubišta naručeni od Alešija, a izvedeni, pak, od nekog trećeg majstora. Preostala svjedočanstva »jurjevske gotičke arhitekture«, koja se redovno pokazuju ne samo kao kvalitativno slabija nego i stilski donekle drukčija ostvarenja, lakše se mogu razlučiti od ovog najužeg »Jurjeva kruga«. Popunjavajući prazninu nastalu Jurjevima, ali i Alešijevim okretanjem drugim, očito bolje plaćenim poslovima uzduž i preko istočne obale Jadrana, njihov nastanak stoga najvjerojatnije trebamo smjestiti nakon sredine pedesetih godina. S obzirom na to da se u tim djelima svega kroz par portala s nešto kvalitetnijim »jurjevsko-alešijevskim kapitelima« samo sporadično može ustanoviti prisutnost A. Alešija,⁸⁸ možemo zaključiti kako je albanski majstor prvo, prihvaćajući poduzetnički obrazac poslovanja od Jurja Dalmatinca i angažirajući brojne »vanjske suradnike«, a potom i odlaskom u Trogir, i to upravo u tom najlukrativnijem razdoblju obnove i modernizacije starijih stambenih zdanja 60-tih i 70-tih godina, tek manjim dijelom uspio zadovoljiti povećane potrebe splitskog patricijata i bogatog građanstva

⁸⁵ Vidi bilj. 62. Takvom stajalištu C. Fiskovića donekle je podudaran i stav D. Kečkemeta (vidi bilj. 49), ali i I. Fiskovića (bilj. 12, str. 150-151.) Uz već spomenute grbove na portalima Papalićevih palača, u Dalmatinčeva djela treba još uvrstiti grbove na palači kod Zlatnih vrata te grb obitelji Grisogono koji je ugrađen kao spolij na Dobrome, oba s izvrsnim prikazima jednoroga, te portal kuće na Dosudu. Grb palače Cipci s orlom okruženim lovorovim vijencem koji je Cvito Fisković pripisao Jurju (C. Fisković, [bilj. 24.], str. 30), zasigurno je kasnijeg nastanka. Treba imati u vidu da je Juraj i u Ankoni postupio na sličan način, jer se od velike palače Dionizija Benicase kao njegovo djelo može donekle prepoznati tek jedan otučeni grb i monumentalni portal premješten na susjednu kuću, dok je sama palača zasigurno rađena po njegovim uputama i nacrtima. I. Fisković, *op. cit.* (35), 98, 99. Tome bi trebalo samo dometnuti kako se Jurjev rukopis osjeća i u stupićima onih dugačkih nizova bifora koji u dva donja kata rastvaraju pročelje palače u susjedstvu Loggie dei Mercanti.

⁸⁶ Pretpostavku E. Hilje kako se u ugovoru A. Alešija i M. Veseljkovića za izradu klesanih dijelova možda radi o kući trgovca Venture, koja se u kasnijim dokumentima spominje kraj crkve sv. Martina, opravdava i činjenica što takav grb dvostrukim prelomljenim gredama nije prepoznat u splitskom plemstvu. E. Hilje *op. cit.* (9), 47; I. Fisković, *op. cit.* (12), 140-bilj. 110.

⁸⁷ C. Fisković, *op. cit.* (25), 28, 30.

⁸⁸ Andriji Alešiju bismo mogli okvirno pripisati izradu portala na palači kod Željeznih vrata, okvir portala palače Cipci (bez lunete) te portal palače u Domaldovoj ulici, a s određenom dozom rezerve i portal palače De Augubio. R. Bužančić, A. Brakus, *op. cit.* (10), 41, 55, 60, 68.

za bogatijim i reprezentativnijim oblikovanjem prostora svakodnevnog življenja u gradu pod Marjanom. Više nego u stambenoj arhitekturi i dekorativnoj plastici njegov će se pravi doprinos očitovati tek po povratku u Split od sredine 70-tih godina, i to u kiparsko-klesarskim ostvarenjima sačuvanima u nekoliko marijanskih crkvice i kapela te u javnim gradnjama, zbog čega će, uostalom, pred kraj života postati njegov cijenjeni i uvaženi građanin.

Kao što smo vidjeli, odgovor na početno pitanje: Juraj ili Andrija? – daleko je složeniji od jednostavnog opredjeljivanja za jednog ili drugog majstora, jer su oba majstora, svaki na svoj način i svaki unutar svojih mogućnosti, prisutni u nastanku dobrog dijela većine spomenutih spomenika stambene gotičke arhitekture. Naravno, vjerujem da smo potvrdili Jurjev primat u nastanku onih najznačajnijih i likovno najkvalitetnijih kiparskih stavaka koji se javljaju na splitskim palačama te tako otklonili one pretpostavke koje su njegovo mjesto htjeli zamijeniti onim Alešijevim. To nas ujedno upozorava kako simplifikacija problema autorstva postavljenog po načelu jedno djelo = jedan autor, a koja se u zadnje vrijeme paradigmatiski javlja u podlozi gotovo nastojanja za profiliranjem pojedinih opusa, postaje i ostaje trajna smetnja stvarnom rješavanju pojedinih atributivnih problema i osnovni razlog te, ako možemo to tako reći, »neprestane vrtnje u zatvorenom krugu«. Očito smo u tom traganju za individualnim obilježjima i pomalo nasilnim pokušajima razdvajanja djela po načelima dominantnih umjetničkih osobnosti posve nekritički zaobišli činjenicu kako su mnoga od njih ipak morala nastati kao plod udruženog rada u okvirima zanatsko-obrtničke proizvodnje, neka vrst kolektivnog ostvarenja dvojice ili više majstora, često na istom komadu kamena, te kako je insistiranje samo na jednom imenu zapravo davno prevladani posve romantičarski pogled na koncept umjetničkog djela kao neponovljivog ostvarenja genija. Upravo stoga smatram kako ne bi trebalo samo tako odustati od pojmova suradnik, radionica, pomoćnik ili škola, pojmova koji možda, istina, neki put i zamagljuju neke nedovoljno proučene situacije i ne rješavaju sve probleme, ali često najbliže odgovaraju stvarnim okolnostima njihova nastanka.

* Od predaje članka do izlaska časopisa portal na Maloj Papalićevoj palači je restauriran. Vidi: R. Bužančić – A. Doljanin, »Fedes – Krepost na portalu splitske palače Tome Papalića«, *Klesarstvo i graditeljstvo*, vol. XXV, No. 1-4, Pučišća, prosinac 2014., 12-33.

GIORGIO DA SEBENICO AND ANDRIJA ALEŠI IN SPLIT: MASTER CRAFTSMEN, WORKSHOPS AND ASSOCIATES

Predrag Marković

Among the ten best known examples of residential Gothic architecture in Split created in the middle of the 15th century, the Large and Small Papalić Palaces stand out for their degree of preservation and the quality of their carving and statuary. In the previous literature, they have been ascribed to Giorgio da Sebenico (Juraj Matejev Dalmatinac) and his workshop, with the proviso that some authors saw his role not only as the designer of these complexes but also as the sculptor responsible for the production of the most important carvings and statues, above all for the grand portals. Following up some recently discovered archival documents that connect Nikola Papalić with Andrija Aleši and also earlier suspicions concerning the attribution to Giorgio of the reliefs with angel shield bearers in the lunette of the Small Papalić Palace, Emil Hilje not very long ago voiced the suggestion that »instead of the practice to date of the better works in the complex of Split residential architecture being ascribed to Giorgio da Sebenico and those of a somewhat weaker visual expression to Andrija Aleši, it would be more appropriate actually to ascribe to Aleši the highest quality pieces, and the somewhat lower quality works to his associates and assistants«. This rather general conclusion, which essentially modifies previously held views about the artistic position of the Albanian master has been backed up by the same writer with possible interpretations of some other documents from the notary's office in Split, from which it can be seen that Andrija Aleši, frequently taking on other craftsmen, supplied parts of the masonry for the building of the houses of some of the leading members of the Split patriciate and the richer burgher class. It is worth pointing out that the author most probably arrived at just this conclusion prompted by the opinions of some other researchers about certain »not-Giorgio da Sebenico features« of the relief in the lunette of the Small Papalić Palace, while he himself had skipped any analysis not only of this piece but of all others that might ultimately have led to such an essentially modified evaluation of the position of Aleši in the history of art. As against this viewpoint, by detailed formal and stylistic analysis of the relief and by comparison of it with other works by both Giorgio and Aleši, it can be ascertained that the angel shield-bearers are to the greatest extent the work of Giorgio da Sebenico own hands. As in some other pieces of his, in this too there are traces of some other hand, which can be seen in the slightly different, softer and more rounded modelling of the heads; however, it cannot be identified as the work of Aleši, rather, more probably, of some unknown assistant. The rest of the architectural decoration of the Small Papalić Palace, which in essence was created by the modernisation of an older house in Romanesque-Gothic style, shows in its heterogeneity marks of the typical early »Giorgio da Sebenico style of decoration« as well as typical signs of having been produced in the workshop. Thus as a whole it can be considered a production of Giorgio da Sebenico »Split workshop«, which because of the closeness of the quarries on Brač should be only

provisionally linked with Split. Because of the characteristic morphological features of the exuberant leafed capitals on the jambs of the portal, which would later, in fact as early as the Large Papalić Palace, evolve into the familiar »Giorgio da Sebenico and Aleši« type of capital, it can be assumed that the remodelling of this house was the first in a series of Giorgio jobs for members of the Split nobility and wealthy bourgeoisie, more or less in parallel with or just before the end of the building of the Chapel of the Blessed Arnerius (Rainer) (1444-1448). And in the light of fairly convincing circumstantial evidence that in the early 1440s Aleši worked on Šibenik Cathedral, too, only as a master carver of the decorative parts, and that some of the details on the Small Palace (the band on the neck of the mullions of the two-light windows) are to be found on later Aleši works (the large mullioned windows in the Large Cipiko Palace in Trogir), we can conclude that as a member of Giorgio da Sebenico »Split workshop« at the beginning he participated only in the making of architectural decoration. Since in those years Giorgio had frequent contacts with Toma Papalić, it might also be concluded that what is concerned is the modernisation of the very house that in 1447 Toma bought in the new part of the city, in order to connect it with the older family house located on the southern side. Although no traces of the work of Andrija Aleši on the Small Papalić Palace can be recognised with any certainty, we can conclude that their collaboration was stepped up after in 1448 Giorgio da Sebenico confided to Aleši the building of the Chapel of St Catherine in the church of the Dominicans of Split, and the same year he himself took on the making of the tomb and chapel of St Anastasius in Split Cathedral. Some other works clearly created in those years by their joint endeavours – the choir screen in the Church of St Francis in Zadar (1444-1449) and the contract that Aleši entered into in 1452 with Giorgio for the making of a large part of the decorative sections of the Loggia dei Mercanti in Ancona – also lead us to the conclusion that they were long-standing collaborators. Perhaps the clearest testimony to their collaboration during these years is provided by the monumental four-light mullioned window of the Large Papalić Palace, on which Aleši carved a waist-length figure of an angel supporting a shield with the coat of arms of the Papalić family. A comparison of that sculpture, which has long been interpreted as a production of the »school of Giorgio da Sebenico«, with other Aleši reliefs – an angel shield bearer from the Radman House in Omiš and angels at the scene of the Baptism of Christ on the facade of the baptistery of Trogir Cathedral (of about 1467) – unimpeachably confirms, I believe, that in their flat heads, small eyes and slender triangular noses the same sculptural style is to be seen. As many researchers have earlier established, apart from the big courtyard portal with the marble lunette in which Giorgio da Sebenico left one more mark of his virtuosity as a sculptor, the other parts of the masonry and statuary of the Large Papalić Palace – the interior staircase, the entry door on the first floor, the neighbouring two-light mullioned window and the courtyard loggia – can be ascribed to his workshop in which again, but now because of the already standardised forms of the »Giorgio da Sebenico and Aleši« capitals, Andrija Aleši might well have taken part. The other parts of the masonry are of considerably poorer quality and, as is shown by the less-than-mediocre

execution of the leafy capitals of the single-light windows that in a pair symmetrically articulate the first and second floors of the southern facade of the palace, do not indicate even any reasonably close links with the school of Giorgio da Sebenico; we can consider them mere pallid reflections of his work, that is, the productions of local carvers. This much poorer quality group of architectural decorations is placed on peripheral parts of the building, much less accessible to the eye, and apart from telling of a certain pragmatism of the client, who most likely was spurred by a reduction of the costs of workmanship to give up on engaging the workshop of Giorgio da Sebenico, suggests the conclusion that it was created independently of the earlier mentioned productions of his workshop, and as a result some other, perhaps contemporaneous, commission. The practice of taking on craftsmen of various specialities in the building of Split housing architecture, builders, carvers and carpenters as well as other groups of stonemasons who made various parts of the stone furnishing (the balusters for the stone balustrade for the house of the merchant Ventura) is revealed to us by documents that were published by Hilje. The position of key elements of architectural decoration made by Giorgio da Sebenico and his workshop confirm the viewpoints of numerous authors already made that he was also the author of the design pursuant to which the architectural complex of the Large Palace took on the typical lines of the grand Venetian house. This would tend to contradict the latest propositions that it is the house of Zancius Nikolin de Albertis that is concerned, the house that in 1493 he left to Petar, the son of Dominik Nikolin Papalić. Correlating some newly discovered archival documents, E. Hilje (2005) was the first to arrive at this assumption. According to a judgement of 1456, Aleši was supposed to complete the balconies on the house of Zancius de Albertis, leading member of the Split patriciate, with whom, in a couple of other documents, a close associate of Aleši, the Split carver Marin Veseljković was connected. Paying attention to the fact that Zancius de Albertis was a close relative of one branch of the Papalić family, that of Nikola Dominikov Papalić, and that on the lintel of the staircase portal of the Large Palace an inscription was subsequently carved - HAEC •QUIBUS• IANCI / CVI FORTVNA FAVEBIT (For whom is this Janko? For him whom Fortune favours), the same author suggested the possibility that the Large Papalić Palace was in fact originally owned by Zancius de Albertis and that only after his death in 1493 did it come into the hands of the Papalić family. This merely attractive hypothesis, as Hilje himself called it, was adopted in its entirety and considerably developed by R. Bužančić (2012), arguing that with a change of the owner, on the lintel of the portal at the top of the external staircase, came not only the subsequent carving of the inscription but also the secondary carving of the earlier coat of arms of the de Albertis family. In order to support his thesis that the house was originally that of Zancius de Albertis, Bužančić included in these subsequent modifications at the end of the 15th or in the early 16th century the relocation or subsequent insertion of a marble lunette with the Papalić coat of arms to or into the large courtyard portal that, unlike the lunette, was in his opinion a production close to the Aleši workshop. Undoubtedly, many elements would tend to support such a conclusion, above all the subsequently carved inscription on the lintel of the portal and the

re-carved coat of arms, but against it is still the fact that the large four-light window is still in situ and the Papalić coat of arms on it has not been secondarily carved. Apart from that there is a very small possibility of there being one more almost identical courtyard portal of the Papalić family from which at the end of the 15th century a marble lunette could have been taken. Finally the exuberant and lively animated leaves in the lunette clearly reveal temperament of Giorgio da Sebenico and the virtuosity of his chisel. What is more the other decorations on the frame of the portal are in no way inferior to them, particularly the masterly carved capitals, which in their quality outstrip all other similar works of Aleši. Finally, pursuant to the already mentioned business links established to have existed between Giorgio da Sebenico and Aleši, and to the perception of the considerable share of the many assistants and their subcontractors, it should be pointed out that during the solution of the problem of authorship of masonry and statuary, attention should be paid more frequently to the artisan and craft nature of this production, and the currently rather neglected or abandoned concepts of workshop, assistant or associate that correspond more to their common achievements should be more often employed.

