

Predrag Marković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Mramorni reljefi venecijanske radionice Bon u Senju i krčki knezovi Frankopani

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Predan 15. 10. 2006. – Prihvaćen 15. 11. 2006.

UDK 73.034(497.5 Senj)

Sažetak

Mramorni reljefi koji su se nekoć nalazili na pročelju nove franjevačke crkve u Senju već su odavno prepoznati kao dijelovi nadgrobnih spomenika krčkih knezova Frankopana, podrijetlom iz starijega, srednjovjekovnog franjevačkog samostana smještenog izvan gradskih zidina. U novijoj literaturi pojedini mramorni reljefi (reljef s frankopanskim grbom i skupina Navještenja) prepoznati su kao dijelovi sarkofaga Ivana VI. (Anža, Johannes) Frankopana († 1436.), a njihov je nastanak vezan uz nepoznatoga venecijanskog majstora koji potječe iz Ghibertijeve škole. U ovome se radu nastoji dokazati kako su mramorni reljefi s pročelja Franjevačke crkve zapravo dijelovi dvaju sarkofaga nastalih u kratkom rasponu od 5 do 10 godina, i to

u okviru iste, mletačke radionice obitelji Bon. Onaj stariji, s novim frankopanskim grbom te likovima sv. Franje i sv. Antuna, pripadao je Nikoli IV. Frankopanu, hrvatskom knezu i banu (†1432.), a nešto mlađi sarkofag, s likovima Navještenja, njegovu najstarijem sinu Ivanu VI. Frankopanu. S obzirom na ponešto specifičan, individualan kiparski rukopis i na brojne radioničke oznake koje se javljaju na tim reljefima, u radu se također nastoji potvrditi pretpostavka kako je njihov autor, kojega slobodno možemo nazvati i Majstorom senjskih reljefa, ipak prepoznatljiva umjetnička osobnost koja se, za razliku od drugih kipara radionice Bon, uglavnom vanjskih suradnika, u njoj i formirala.

Ključne riječi: *renesansa, nadgrobnni spomenici Frankopana, mramorni reljef, grb, Majstor senjskih reljefa*

U hrvatskoj kiparskoj baštini srednjega vijeka razmjerno je mala skupina nadgrobnih spomenika čiji se nastanak može vezati uz naručitelje iz svjetovnih krugova, a unutar nje još je manje kvalitetnih ostvarenja relevantnih u širim, nadregionalnim obzorima. Među takvima, nažalost tek fragmentarno sačuvanim djelima, jesu i reljefi koji su se već istrgnuti iz svojih izvornih cjelina nekoć nalazili uzidani na pročelju Crkve sv. Franje u Senju (sl. 1). Franjevačka je crkva u potpunosti uništena u bombardiranju 1943. godine, a od mramornih reljefa sačuvalo se tek nekoliko ulomaka koji se danas čuvaju u Gradskom muzeju i lokalnim zbirkama kulturne i umjetničke baštine. Izvorna funkcija i provenijencija mramornih reljefa o kojima je riječ nije posve sigurno utvrđena, jer ne postoje arhivska ni druga pisana svjedočanstva, no budući da oni svojim stilskim i ikonografskim obilježjima jasno ukazuju na raniji nastanak i funeralnu funkciju, pretpostavlja se da potječu iz starije, srednjovjekovne Franjevačke crkve smještene izvan grada.¹ Staru Crkvu sv. Franje zajedno sa samostanom utemeljili su krajem 13. stoljeća knezovi Krčki, kasniji Frankopani, i u njoj su podigli grobnicu u kojoj su sve do 1469. godine sahranjivali članove svoje obitelji.² Po planu kapetana Lenkovića stara je Franjevačka crkva, kao i mnoge druge izvangradske crkve, zbog turske opasnosti morala biti srušena, a franjevcima je zauzvrat uz glavni gradski trg do 1558. godine sagrađen novi samostan s Crkvom Sv. Franje.³ Premda

su Frankopani tada već daleko prešli zenit svoje nekadašnje snage i moći, a ni Senj već gotovo puno stoljeće nije bio u njihovim rukama, senjski su franjevci ipak odlučili sačuvati uspomenu na svoje utemeljitelje i velikodušne gospodare, te su najvrsnije dijelove razvrnutih nadgrobnih spomenika iz stare crkve, zajedno s velikim frankopanskim grbom, prenijeli u novu crkvu usred grada. Tako su nadgrobnu ploču s likom Ižote Frankopan (†1456.) smjestili u apsidu nove crkve, dok su preostale rastavljene dijelove rekonstruirali u dvije nove cjeline i uzidali u njezino pročelje – s južne strane portala postavili su samo dijelove starijih spomenika, dok su na sjevernoj strani uz posvetni natpis i prigodne novoisklesane grbove postavili i starije reljefe.

Kako se to jasno razabire s uvećanog detalja fotografije, naizgled homogena cjelina s južne strane portala bila je zapravo vješto sastavljena od tri veća reljefa i niza manjih fragmenta (sl. 3). Središnji reljef dvaju anđela koji pridržavaju velik štit s novim, kombiniranim frankopanskim grbom,⁴ flankirala su dva neznatno manja simetrično postavljena svetačka lika – sv. Franje s desne i sv. Antuna s lijeve strane, a čitava je novonastala kompozicija na bokovima uokvirena širim plitkoreljefnim ornamentalnim trakama i zaključena istaknutim profiliranim vijencem.

Na suprotnom, sjevernom zidu manje je vješto od novoisklesanih i starijih dijelova iskolažirana nešto veća kompozicija



1. Senj, Crkva sv. Franje, glavno pročelje, (foto: Đ. Griesbach, Fototeka HAZU, Zagreb)

Senj, St Francis church, main façade (Photo: Đ. Griesbach, HAZU Photo Collection, Zagreb)



2. Senj, Crkva sv. Franje, posvetna ploča s ukomponiranim starijim reljefima (foto: Đ. Griesbach, Fototeka HAZU, Zagreb)

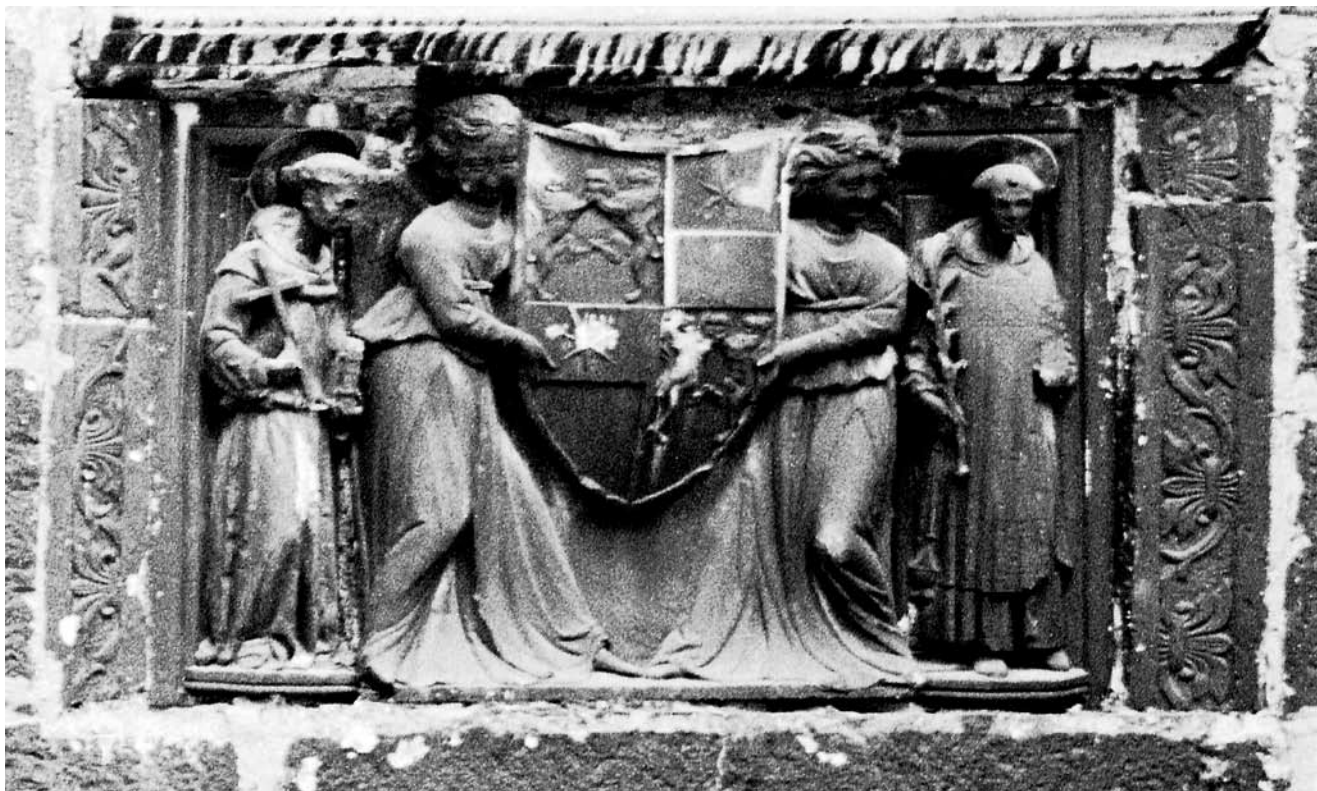
Senj, St Francis church, dedicatory plaque with older reliefs (Photo: Đ. Griesbach, HAZU Photo Collection, Zagreb)

kojom se obilježava dovršetak gradnje crkve 1558. godine (sl. 2). Poviše natpisne ploče i jednostavna plitkoreljefnog grba kapetana Lenkovića, koji oponaša onaj nasuprotni frankopanski, nalazio se daleko raskošniji grb nadvojvode Ferdinanda I. Habsburškog okružen parom figura sa svake strane. S lijeve strane kraljevskoga grba nalazila se bočno okrenuta Marija Navještenja, iza koje je provirivala sv. Katarina, dok je s desne strane, sučelice Mariji, bio postavljen anđeo Navještenja i njemu za leđima bočno okrenut sv. Juraj.

Premda zamjetne, a u regionalnim okvirima i iznadprosječne likovne kvalitete, senjski mramorni reljefi sve do novijeg doba nisu privukli pažnju stručne javnosti. U starijoj se literaturi rečeni reljefi samo kratko i tek uzgred spominju u opisima Franjevačke crkve, s time da se uglavnom ističe njihovo kulturnopovijesno značenje.⁵ Tek u posljednjih desetak godina, u publikaciji o heraldičkim znamenjima grada Senja, a potom i u nekim drugim člancima koji su razmatrali povijest i genezu u ratu stradale senjske Franjevačke crkve, oživjelo je sjećanje na davno izgubljene reljefe s njezina pročelja.⁶ No potpuniji i za sada jedini povijesnoumjetnički osvrt nastao je zahvaljujući

prije svega velikoj inventarizaciji umjetničke baštine Franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda i velikom izložbom koja je nakon toga uslijedila 2000. godine u Zagrebu. Tom su prilikom zajedno s uvećanim starim fotografijama bili izloženi pojedini ulomci senjskih mramornih reljefa, dva veća s anđelima grbonošama i jedan manji s poprjem arkandela Gabrijela i sv. Jurja, a sve je bilo popraćeno kataloškim opisom i većim osvrtom u tekstu kataloga.⁷ U relativno opširnom osvrtu na do tada posve zanemarene skulpture Diana Vukičević-Samaržija pravilno je uočila sve bitne karakteristike izloženih reljefa, identificirajući ih kao ugaone figure venecijanskoga tipa sarkofaga 15. stoljeća, a sam sarkofag, povezujući odabir pratećih figura u prikazu Navještenja – sv. Katarine i sv. Jurja – s imenima u rodoslovnom stablu Frankopana, prepoznala je kao dio većega nadgrobno spomenika Ivana VI. (Anža, Johannes, Hansa) Frankopana (†1436.), što ga je vjerojatno još upotpunjavao i njegov ležeci lik.⁸

Oslanjajući se dobrim dijelom na neobjavljeni tekst J. Stošića, autorica je još istaknula kako su anđeli grbonoše bliski po svom načinu izrade anđelima Jurja Dalmatinca koje je



3. Senj, Crkva sv. Franje, reljef s frankopanskim grbom – detalj pročelja sl. 1. (foto: Đ. Griesbach, Fototeka HAZU, Zagreb)
Senj, St Francis church, relief with the Frankopan coat of arms – detail of the façade, see ill. 1 (Photo: Đ. Griesbach, HAZU Photo Collection, Zagreb)

on izveo u luneti portala Male Papalićeve palače u Splitu, te da su oba majstora za uzor imali anđele koje je nepoznati venecijanski majstor blizak Ghibertiju izradio za kapelicu Santa Maria del Fiore u crkvi I Frari (Santa Maria Gloriosa dei Frari) u Veneciji.⁹

Podrobnije razmatrajući predloženu rekonstrukciju sarkofaga možemo ustvrditi kako su pojedini njegovi dijelovi točno identificirani, odnosno određivanjem venecijanske provenijencije i toskanskih utjecaja početka 15. stoljeća i pravilno povijesno-umjetnički adresirani. Ipak, gledano u cjelini, u koju moramo uključiti i one ispuštene reljefe s franjevačkim svecima, tu se otvaraju i nešto drugačije mogućnosti rekonstrukcije, pa i preciznije formalno-stilske interpretacije.¹⁰

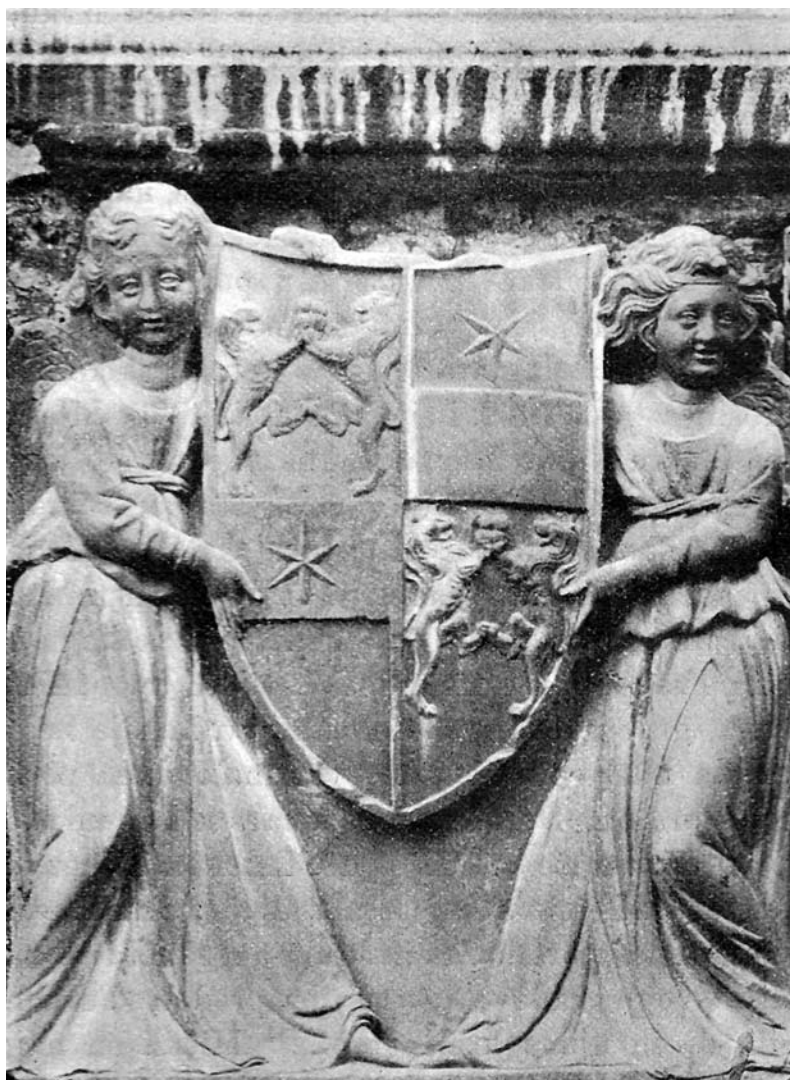
Prije svega treba uočiti kako u predloženoj rekonstrukciji postoje znatne razlike u izvedbi između središnjega reljefa s anđelima grbonošama i ugaonih figura sarkofaga. Središnji je reljef izveden puno suptilnije i nježnije, s mekanom modulacijom plitkih, gotovo linearno naznačenih nabora, dok su figuralne skupine Navještenja znatno sumarnije koncipirane, tvrdih volumena i nešto naglašenijeg plasticiteta, a odlikuje ih i stanoviti shematizam, koji se posebice osjeća u tretmanu kose, oblikovane plitkim paralelnim utorima. Uz to, prirodnost i gracioznost pokreta dvaju nasmiješenih anđela u velikoj je suprotnosti s pomalo tvrdim i nespretnim kretanjama ugaonih figura sa sarkofaga, koje se ne mogu pripisati samo njihovu skučenom i prostorno ograničenom položaju (sl. 11, 12). S

druge strane, uzimajući u obzir veliku sličnost u obradi fizionomija na navedenim reljefima – punašna okruglasta lica sa sitnim, lagano stisnutim očima naglašenih rubova kapaka i mekano zaobljenim krajevima vjeđa – moramo ustanoviti kako je usprkos navedenim razlikama očito riječ o ostvarenjima ako ne istog majstora, tada bar iste radionice. U tom slučaju razlike koje se javljaju ne samo u izvedbi nego i u kiparskom karakteru tih dvaju reljefnih cjelina mogu se objasniti na dva načina: ili je središnji reljef klesao bolji majstor, a one bočne njegovi manje vješti suradnici, ili je središnji reljef s anđelima grbonošama jednostavno nastao po drugom predlošku. Ostavljajući trenutno po strani potonju mogućnost kao najlogičniju i najopravdaniju, koja se uostalom već nazire iz spomenute pretpostavke Diane Vukičević-Samaržija o kapeli Corner kao mogućem uzoru za rečeni reljef, iz rasprave ne treba posve isključiti ni onu treću, a ta je da se reljef s anđelima izvorno nije nalazio na nadgrobnom spomeniku, odnosno na prednjoj ploči sarkofaga, već je imao neku drugu funkciju, možda novog obiteljskog amblema smještenog na ulazu u frankopansku obiteljsku grobnicu.¹¹ Konačno, u raspravi o tom problemu treba otvoriti još i mogućnost da je pripadao nekom drugom sarkofagu, i to možda upravo onom koji je s druga dva, na izložbi zaboravljena reljefa – sv. Franje i sv. Antuna, bio »sažeto rekonponiran« na pročelju nove Franjevačke crkve. Naime, kako se to može jasno vidjeti i na očuvanom ulomku sv. Franje, reljefi s likovima franjevačkih svetaca izvorno su



4. Senj, Sakralna baština Senj, ulomak reljefa s likom sv. Franje (foto: P. Marković)

Senj, Collection of Religious Art, fragment of the relief with St Francis



5. Reljef s novim frankopanskim grbom (foto: G. Brenzoni, 1901.)

Relief with the new Frankopan coat of arms

također bili rubne figure na prednjoj strani sarkofaga, jer ih s tri vanjske strane okružuje torusna profilacija, a podržani su i plitkim piramidalnim konzolama.

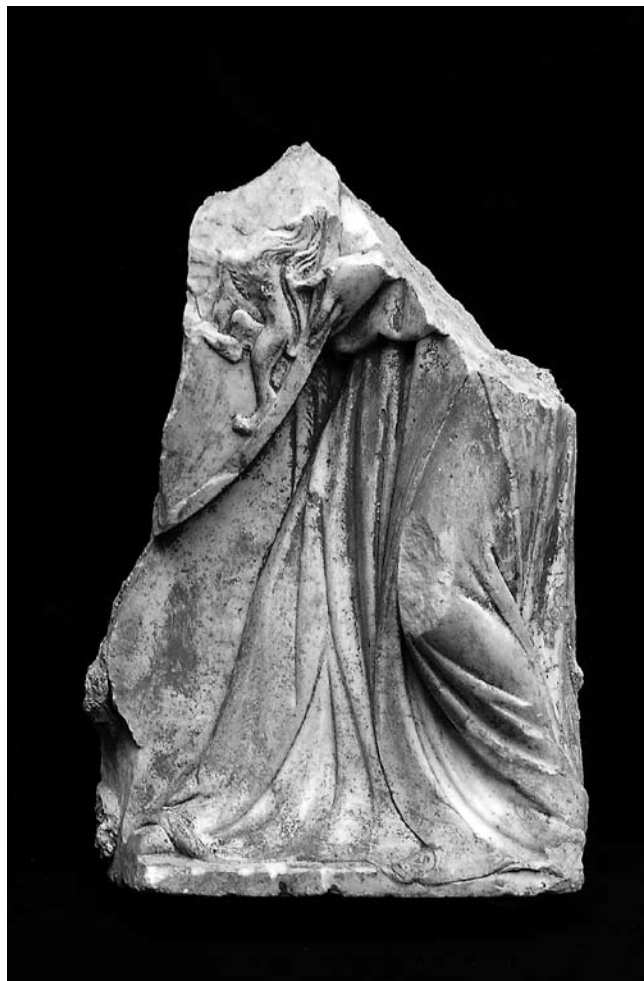
Za rješavanje problema moguće rekonstrukcije odgovarajućih cjelina stoga u obzir treba uzeti činjenicu da su na pročelju crkve bili uzidani dijelovi ne jednoga, nego najmanje dvaju sarkofaga, te da su franjevački sveci i u novoj, sažetoj (re)kompoziciji s frankopanskim grbom na pročelju možda samo slijedili izvorni izgled rastavljenoga nadgrobno spomenika.¹² Iako za cjelinu samog problema preciznije atribucije i datacije rečenih reljefa ova pretpostavka i nije od presudne važnosti jer mnogi oblikovni elementi pokazuju kako potječu iz istoga radioničkoga kruga, ipak treba ukazati na neke formalno-stilske, ali i povijesne argumente koji joj idu u prilog.

Na reljefima s franjevačkim svecima također se ne uočava tako izrazit linearno-plošni tretman draperije, no oni su ipak

po svome karakteru i shvaćanju kiparske forme daleko bliži središnjem reljefu s anđelima nego figurama skupine Navještenja. Način obrade draperije koji se jasno uočava na očuvanom dijelu mramornog reljefa s likom sv. Franje (sl. 3, 4) također nema onu gotovo lirsku nježnost tankih, lelujavih andeoskih halja. Ali i u ovom je slučaju on usklađen s impostacijom samoga lika i vrstom njegove odjeće – deblje vunene tkanine redovničkog habita, te stoga iskazuje istu potrebu za izražavanjem logičnog odnosa tjelesne strukture i njezina odraza na površini. Upravo ta pojačana prirodnost izraza ovaj par svetačkih figura, usprkos njihovim još snažnim trećentističkim formulama, smješta na početak razbuđenog 15. stoljeća te omogućava da ih vežemo za onaj trenutak u razvoju venecijanskoga kiparstva kada na vanjskim, poglavito toskanskim pobudama 20-ih i 30-ih godina dolazi do traženja novih putova u pravcu realističnijeg prikazivanja ljudskog lika. Pri tome valja uočiti kako radi isticanja tjelesnosti figure i oživljava-



6. Senj, Sakralna baština Senj, ulomak reljefa s novim frankopanskim grbom – lijevi anđeo (foto: P. Marković)
Senj, Collection of Religious Art, fragment of the relief with the new Frankopan coat of arms – angel on the left

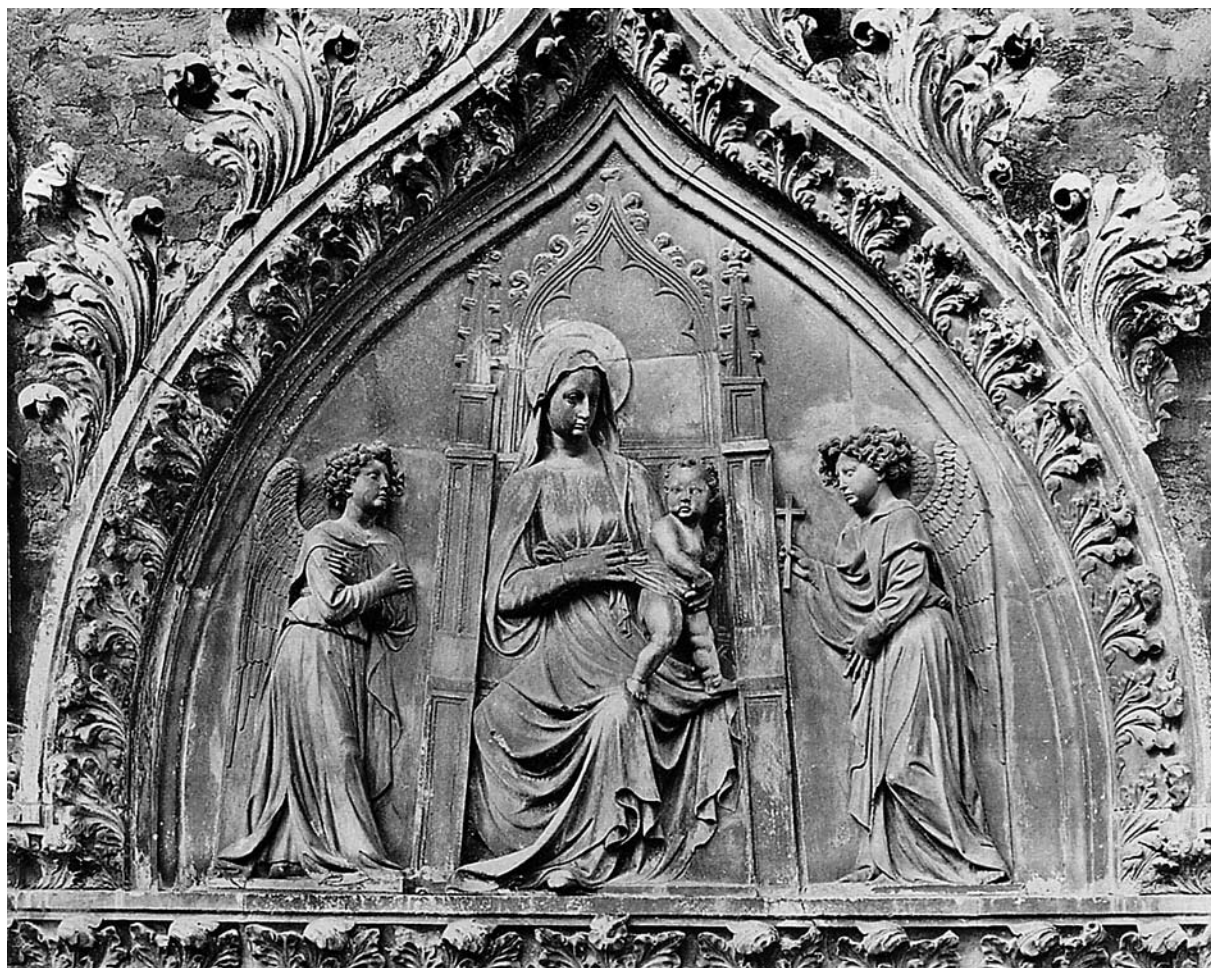


7. Senj, Muzej grada Senja, ulomak reljefa s novim frankopanskim grbom – desni anđeo (foto: P. Marković)
Senj, Municipal museum, fragment of the relief with the new Frankopan coat of arms – angel on the right

nja njezina stava i figure anđela grbonoša i one franjevačkih svetaca povezuje upotreba načelno istoga likovnog postupka – diferenciranja aktivne i slobodne noge te isticanje volumena aktivne noge pomoću pojačane, deskriptivne uloge draperije. U slučaju asketskoga lika sv. Franje tako do izražaja dolazi neobično snažan proboj desne, u koljenu lagano savijene i u stranu pomaknute noge na kojoj vrh koljena lagano rastvara i zateže nabore ocrtavajući snažan i zaobljen volumen čitave natkoljenice. Otkrivajući tanke i neobično izdužene vrhove prstiju lijeve pod zgusnutim okomitim naborima gotovo posve nestale noge, kipar uspostavlja nužnu vizualnu protutežu i tijelu koje stoji osigurava uravnoteženu unutrašnju strukturu. U osnovi ista se kretnja javlja i kod nasuprotnog lika sv. Antuna, no ona pod njegovim teškim zvonolikim talarom i škapularom ne dolazi toliko do izražaja; nazire se tek lagani iskorak desne, aktivne noge i lagano unazad pomaknuta lijeva noga, oslonjena na vrhove prstiju.

Promatrajući i gornji dio tijela sv. Franje na spomenutom ulomku možemo uočiti kako se kipar krajnje racionalno i eko-

nomično odnosi prema tretmanu draperije. Posve izostavljajući ornamentalne ili prazne površine on ipak uspijeva sugerirati svu prirodnost i uvjerljivost pregiba deblje vunene tkanine na laktovima ili oplećku. Dovoljno je usporediti oblikovanje nabora na pregibu njegove desne ruke (na sačuvanim ulomcima) s poprsjem arkandela Gabrijela i gotovo čitavoj figuri sv. Franje (sl. 4, 12). U prilog čvršćem povezivanju dviju cjelina treba istaknuti i dinamičniju i življu impostaciju franjevačkih svetaca koja kao da ritmički slijedi pokrenutost središnjih anđeoskih figura. I u načinu obrade uočavaju se neke bliže poveznice jer su punom i iznijansiranom modelacijom bile oblikovane i karakterno naglašene glave dvaju svetaca.¹³ Pri tome upada u oči relativno bujna kosa što se na glavi sv. Franje ispod tonzure oblikuje poput vijenca, zgusnutija poviše ušiju i na zatiljku. Končno, upadljiva sličnost u oblikovanju fizionomija sv. Antuna i sv. Jurja, s istim trokutasto uzdignutim i lagano skupljenim obrvama, omogućava nam i da reljefe s franjevačkim svecima povežemo s drugim parom iz skupine Navještenja te da ih sve zajedno svrstamo u istu radioničku skupinu.



8. Majstor oltara Mascoli, reljef Bogorodice s djetetom, kapela Corner, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija (foto: W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1250–1460*)

Master of the Mascoli altar, relief of the Virgin with Child, Capella Corner, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice

Ukratko rečeno, to znači da svih pet reljefa s nekadašnjega pročelja, koji se sada moraju vezati za dva sarkofaga, pokazuju bliske srodnosti u oblikovanju te da su naručeni u Veneciji u istoj radionici, ako ne i kod istoga majstora. Dosljedno tome, to ujedno znači da su oni ukrašavali nadgrobne spomenike dvaju istaknutih članova obitelji krčkih knezova, sahranjenih u relativno kratkom razdoblju. Budući da znameniti knez i ban Nikola IV., otac Ivana (Anža) Frankopana umire 1432., svega četiri godine prije svoga najstarijega sina, te da se upravo on prvi u javnim ispravama stao služiti prezimenom »de Frankapan«¹⁴ i da je upravo on prilikom posjeta Rimu 1430. godine za svoju obitelj od pape Martina V. ishodio grb rimskih Franjepana, možemo s velikom vjerojatnošću pretpostaviti kako je veliki grb s anđelima flankiran franjevačkim svecima ukrašavao upravo njegov, nekoliko godina ranije nastao nadgrobni spomenik.¹⁵ Osim toga, njegov se sin Ivan, po svemu sudeći, uopće nije koristio novim obiteljskim grbom s lavovima. Na jedina dva njegova do danas poznata sačuvana grba, onome s nadgrobne ploče što se čuva u Ugarskoj i onome što potječe s burga Ribnik u Lici (danas u Kapeli sv. Vida u Kosinjskom

Bakovcu), javlja se samo stari frankopanski grb sa šesterokrakom zvijezdom.¹⁶ Istovremeno, sumarnija obrada zamjetna na skupini Navještenja, uz već istaknute veze između imena obiteljskih i onih pratećih svetaca – sv. Katarine i sv. Jurja – opravdava pretpostavku da su te skulpture izvorno pripadale upravo njegovu nešto kasnije nastalom sarkofagu.

Upravo pomalo neuobičajena reprezentativnost novoga heraldičkog znamena obitelji krčkih knezova, od tada poznatih i kao Frankopani, ukazuje na mogućnost da je pripadao nadgrobnom spomeniku onog člana obitelji koji ga je u neku ruku stvorio i kojemu je bilo toliko stalo da svojoj obitelji pribavi čast i dostojanstvo drevne rimske obitelji. Inače, sama činjenica da se takav tip grba s anđelima štitonošama ne javlja na venecijanskim sarkofazima, nego da se on već od 14. stoljeća gotovo isključivo javlja samo na pročeljima kuća i palača¹⁷ govori u prilog ne samo njegove posebne narudžbe nego zasigurno i osobne naručiteljeve intervencije.¹⁸ Nasmiješana i pomalo razdragana lica anđela, što pomalo disonantno remete dostojanstvo i ozbiljnost dodijeljene im uloge, također se mogu tumačiti u tom smislu.



9. Juraj Matejev Dalmatinac, anđeo grbonoša, Mala Papalićeva palača, Split (foto: P. Marković)
Juraj Matejev Dalmatinac, angel with the coat of arms, Smaller Papalić Palace, Split



10. Krug Luca della Robbia, *Bogorodica sa šest anđela*, detalj, Louvre, Paris (foto: J. Pope Hennessy, Luca della Robbia)
Circle of Luca Della Robbia, The Virgin with Six Angels, detail, Louvre, Paris

Premda više ne raspoložemo cjelovitim djelima, nego samo s njihovim većim ili manjim ulomcima i starim fotografijama, ipak se stilsko kritičkom analizom reljefa s anđelima, kao i dvaju reljefa iz skupine Navještenja, rečene pretpostavke mogu dodatno osnažiti, pa i potvrditi. Njome će se ujedno pokušati odgovoriti i na drugo važno pitanje: možemo li poblizje identificirati ako ne samoga majstora središnjega reljefa onda bar venecijansku radionicu iz koje on dolazi.

Kako je već spomenuto, prve bliže analogije naših anđela s konkretnim venecijanskim djelima pronašla je Diana Vukičević-Samaržija, iznoseći pretpostavku po kojoj su senjski anđeli grbonoše, zajedno s onima Jurjevima iz Splita, zajednički uzor imali u puno monumentalnijim anđelima što u luneti portala kapele Corner okružuju prijestolje Bogorodice¹⁹ (sl. 5, 8, 9). Međusobna usporedba triju reljefa jasno pokazuje kako su senjski anđeli po svome slikarskom karakteru puno bliži pretpostavljenom izvorniku nego oni Jurjevi. Uz to, po najnovijim spoznajama anđeli iz lunete tzv. Male Papalićeve palače potječu, i to posredno, iz drugog ali srodnog toskanskog izvora – izgubljenog brončanog tonda s reljefom *Bogorodice sa šest anđela* od kojega se sačuvalo devet replika u terakoti.

Terakotne replike uglavnom su vezane uz krug Luce Della Robbia, s time da ona iz Louvrea pruža dovoljno jasne i čvrste dokaze rečenih veza²⁰ (sl. 10). Usporedba preostalih dvaju srodnih djela – senjskoga i venecijanskoga reljefa – pruža nam čitav niz dragocjenih podataka bitnih za razumijevanje geneze reljefa s frankopanskim grbom kao i za procjenu ukupnih kiparskih dosega njegova majstora.

Temeljne konceptijske, odnosno »funkcionalne« razlike među rečenim djelima javljaju se u oblikovanju gornjega dijela tijela, a izravna su posljedica različitih uloga danih anđelima – u jednom slučaju prikazani iz profila pristupaju prijestolju i adoriraju Bogorodicu, a u drugom, prinoseći veliki štít s grbom, okreću se prema promatraču. Upravo ta nova, aktivna uloga isticanja grba i komunikacije s promatračem uzrokovala je torziju čitavih tijela anđela grbonoša i u konačnici njihov pomalo neprirodan stav: noge koje slijede model s Kapele Corner prikazane su u profilu s nešto jačim odmakom ispružene noge podvučene pod štít, dok je gornji dio tijela okrenut i prikazan frontalno. Za razliku od gornjega, »novo kreiranog« dijela tijela senjskih anđela, njihova donja polovica pruža čvrste formalne analogije s onima venecijanskim – ispod pása odlikuje



11. Senj, *Bogorodica Navještenja i sv. Katarina*, detalj sl. 2, (foto: Đ. Griesbach, Fototeka HAZU, Zagreb)

Senj. The Virgin of the Annunciation and St Catherine, detail of ill. 2 (Photo: Đ. Griesbach, HAZU Photo Collection, Zagreb)



12. *Anđeo Navještenja i sv. Juraj*, detalj sl. 2, (foto: Đ. Griesbach, Fototeka HAZU, Zagreb)

The Angel of the Annunciation and St George, detail of ill. 2 (Photo: Đ. Griesbach, HAZU Photo Collection, Zagreb)

ih gotovo isti, filigranski tretman plitkih, linearno izvučenih nabora lelujavih haljina i mekane, fino zaglađene mramorne površine (sl. 6, 7). U oba slučaja anđeli su odjeveni u dvostruko potpasane haljine dugih rukava, duboko razrezane ispod bokova, s time što anđeli kapele Corner imaju preko ramena prebačen plašt.²¹ Prilagodba simetričnoj heraldičkoj shemi s dominantnim, velikim štitom uzrokom je i drugih promjena u stavu anđela, točnije u prikazu njihovih nogu: anđeli Kapele Corner lagano iskoračuju istom, desnom nogom, dok anđeli iz Senja istovjetnu, malo pojačanu kretnju zrcalno ponavljaju stvarajući strogu simetričnu kompoziciju. Iz toga razloga samo desni anđeo Kapele Corner (i to ne čitav, nego njegova donja polovica prikazana ispod struka) u stavu i u tretmanu draperije daje potpuni obrazac koji se prenosi na anđeoski par iz Senja: vrh njegove isturene, u koljenu savijene noge rastvara haljinu razrezanu na boku i jasno ocrta puni i glatki volumen natkoljenice.²²

Prerada i prilagodba venecijanskog uzora u skladu s novom zadaćom kod senjskih je anđela nametnula čitav niz prije svega likovnih problema. Nastojanje da se u novu cjelinu prenesu i njegova dominantna sadržajna obilježja postavilo je pred nepoznatog majstora dodatne, ukupno gledajući ne baš lako rješive zahtjeve. Način na koji je majstor odgovorio na njih kao i konačni rezultat omogućavaju nam da čitavo to djelo sagledamo u novome svjetlu.

Očuvanje vizualno najdojmljivijeg dijela anđeoske pojave na mletačkom uzoru – nježno modeliranih haljina što prekrivaju duge a snažne noge – dodatno je povećalo disproporciju između većega donjeg i sitnoga gornjeg dijela tijela. Začudo, taj nerazmjer gotovo da i ne dolazi do izražaja. Razlog tome leži u činjenici što autor senjskih reljefa nije mehanički kopirao anđele Majstora Oltara Mascoli i podredio ih krutoj heraldičkoj shemi, već je čitavim nizom intervencija znatno ublažio, a dijelom i »zamaskirao« spoj tih dviju u osnovi različitih



13. Senj, Sakralna baština Senj, poprsje Andela Navještenja, ulomak reljefa (foto: P. Marković)

Senj, Collection of Religious Art, bust of the Angel of the Annunciation, fragment of the relief



14. Senj, Sakralna baština Senj, poprsje sv. Jurja, ulomak reljefa (foto: P. Marković)

Senj, Collection of Religious Art, bust of St. George, fragment of the relief

konceptija – jedne posve prirodne i druge više simboličke. Pri tome je bitno istaknuti kako je glavnu odliku svoga monumentalnog uzora – prirodnost tijela u pokretu – ne samo vješto prenio u novu kompoziciju, nego ju je i dodatno istaknuo stvorivši u konačnici još življu i dinamičniju cjelinu, istovremeno sadržajno uvjerljivu i stilski koherentnu. Promatrajući samo tu izdvojenu cjelinu gotovo možemo reći kako je sam motiv živahnih anđela u toj mjeri uspio da svojim gracilnim, gotovo plesnim korakom i nasmiješenim licima odvlači pažnju od središnjega motiva – novoga frankopanskoga grba. Podrobniji uvid u likovne postupke i u čitav niz novih detalja koje je pri tome naš majstor koristio, a koji su u konačnici uzrokom navedenih promjena i takve nove kvalitete, otkrivaju njegove znatne kreativne sposobnosti.

Kao prvo valja uočiti kako je torzija gornjega dijela tijela za sobom »povukla« jači okret prema van istaknute, u koljenu savijene noge, odnosno, izbjegavajući podvojenost reljefa na donji dio prikazan u profilu i onaj gornji frontalni, majstor je čitavu figuru prozeo povezanom, već spomenutom spiralnom kretnjom (takvom intervencijom on je ujedno uskladio visine reljefa nižega donjega i višega gornjega dijela tijela). Nadalje, kod oba je senjska anđela noga pružena pod štitom istaknuta ogoljelim vrhom stopala i podvrnutim rubom haljine poviše, no samo kod onoga lijevoga rub je dodatno povučen unatrag ostavljajući vidljivim više od polovice stopala. Takve male, posve prirodne asimetrije prožimaju čitavu kompoziciju i daju joj onu neposrednu, životnu notu. One se javljaju već u razlici visina dvaju anđela, jačem okretu onoga desnoga, kao i u njihovoj drugačijoj frizuri (kod desnoga je anđela kosa bujnija i

lagano raspuštena, a dodatno je ukrašena vrpcom što ide preko čela). Izbjegavanje udvajanja istoga prikaza može se pratiti i na nekim drugim detaljima. Tako samo na donjoj haljini lijevog anđela, ispod isturenog koljena, proviruje široka bordura (sl. 6). Taj naizgled gotovo i nebitan detalj, naznačen samo tankim urezanim linijama (vide se samo na očuvanom ulomku), u likovnom smislu promišljeno diferencira dva tanka i plitka sloja draperije – donje haljine što poviše isturenoga koljena čvrsto obavija nogu i gornje dvostruko potpasane haljine. Bordurom donje halje majstor ne samo da pojačava iluziju prostorne dubine plitkoga reljefa, kreirajući pozadinski vizualni akcent, nego istovremeno unutar razvodnjene draperije lepezasto raširenih skuta ostvaruje prijelaz, svojevrsnu »horizontalnu sponu« prema akcentuiranom vrhu stopala druge, u dubinu pomaknute noge.²³ Usprkos domišljatosti i originalnosti samoga motiva do njega majstor senjskih anđela, po svemu sudeći, ipak nije došao sam, već je idejni poticaj ponovo našao na reljefu Kapele Corner. Kod lijevog se anđela, naime, u donjem dijelu haljine javlja sličan trokutasti rascjep, koji jasno »kadrira« članak i stopalo stražnje, u pozadini osovljene noge. Gledana na taj način, bordura na senjskom primjeru nesumnjivo je tek stanovita parafraza motiva prisutnog na venecijanskom reljefu. Ipak vjerujem kako se upravo u tom detalju raskriva i ukupan stvaralački potencijal nepoznatog majstora. Naime, upravo takva umješna, zapravo inteligentna interpretacija toga motiva pokazuje kako nepoznati majstor ne samo da dobro uočava sve bitne likovne aspekte djela na koje se ugleda, nego i zamjetan stupanj osobne stvaralačke invencije u rješavanju novoga zadatka. Iz tog se razloga opravdano javlja dilema: je



15. Radionica Bon, anđeo s portala, Scuola Vecchia della Misericordia, Venecija (foto: P. Marković)
Workshop of Bon, angel from the portal of the Scuola Vecchia della Misericordia, Venice

li i za gornji dio tijela, za koji ne nalazimo izravne uzore, autor senjskog reljefa iznašao vlastito rješenje ili je, pak, ponovo posegnuo za nekim već gotovim modelom?

Sudeći po oblikovanju karakterističnih crta lica jedrih, okruglastih anđeoskih glavica, u tome dijelu reljefa majstor nedvojbeno jače iskazuje samosvojan kiparski rukopis. Ipak, dva karakteristična »ghibertijevska detalja« daju nam za pravo da s velikom dozom vjerojatnosti pretpostavimo kako je i gornji dio tijela anđela iz Senja nastao preradom ili bar ugledanjem na neki nepoznati predložak. Već spomenuta vrpca u kosi jednoga od anđela jedan je od tih tipičnih toskanskih ili preciznije »ghibertijevskih motiva«,²⁴ a drugi je njihov osobiti »tordirani pojas«, zapravo usukana tkanina kojom je haljina visoko pod prsima podvezana.²⁵ Oba ova motiva nedvojbeno svjedoče o poznavanju i nekih drugih toskanskih izvora koji su u to doba kolali Venecijom, i to vjerojatno istih onih kojima se nešto izravnije poslužio Juraj Dalmatinac. Gledajući izbliza možemo zamijetiti kako i anđeli Kapele Corner nose »tordirani pojas«,

no on je tamo tako teško uočljiv da zasigurno nije potaknuo nastanak onih na odjeći senjskoga para.²⁶ S druge strane, upravo taj karakteristični motiv, kojim se za sada ostvaruje jedina čvršća veza senjskih anđela s onima Male Papalićeve palače, omogućuje da im, i mimo njima najbližih terakotnih reljefa, odredimo neko dalje zajedničko izvorište.²⁷ Ukratko, oba su se majstora oslonila na neki daljnji, vjerojatno crtački predložak, koji je zahvaljujući brojnim toskanskim majstorima, a možda i samom L. Ghibertiju, bio u optjecaju tijekom druge polovice 20-ih i 30-ih godina 15. stoljeća u Veneciji.²⁸

Rezimirajući navedeno možemo ustanoviti kako reljef s frankopanskim grbom nastaje izuzetno vještom kompilacijom i preradom motiva preuzetih iz dvaju raznorodnih izvora toskanske provenijencije. Novostvorena cjelina tako posjeduje ne samo formalno-stilsku koherentnost nego i odiše neobično snažnom vitalnošću. Sagledan u kontekstu srodnih djela nastalih na po uzoru ili samo na tragu anđela Kapele Corner, kao što su to anđeli iz Crkve Santo Stefano,²⁹ senjski se anđeli gr-



16. Bartolomeo Bon, *Iustitia*, Porta della Carta (1438–1442), Venecija (foto: W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1250–1460*)
Bartolomeo Bon, Iustitia, Porta della Carta (1438–1442), Venice



17. Bartolomeo Bon, *Bogorodica Navještenja*, Liebieghaus, Frankfurt na Majni (foto: W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1250–1460*)
Bartolomeo Bon, The Virgin of the Annunciation, Liebieghaus, Frankfurt am Main

bonošu usprkos izrazitijim venecijanskim odlikama pokazuju kao njima konceptijski najbliže ostvarenje. U kontekstu pak samoga tradicionalnog heraldičkog obrasca, senjski je reljef nesumnjivo značajno osvježenje ali i svojevrsan razvojni korak dalje, korak koji najavljuje neka druga izrazito renesansna rješenja.³⁰

Specifičan karakter odnosa između reprezentativnog venecijanskog uzora Kapele Corner, grafičkog predloška i senjskoga reljefa s frankopanskim grbom, navodi nas i na stanovit, logičan zaključak u vezi s okolnostima njegova nastanka. Naime, moglo bi se pomisliti kako je odabir dvaju raznovrsnih predložaka stvar slobodnog izbora samoga umjetnika, vođenog donekle njihovim istovrsnim toskanskim podrijetlom, odnosno sličnim slikarskim karakterom. No vjerujem, kako je analiza rečenih djela dovoljno jasno pokazala, da je reljef s anđelima iz Senja nastao ne samo pod dominantnim utjecajem anđela Kapele Corner, nego da su oni sami, zasigurno na osnovi želje samoga naručitelja da se slijedi upravo taj »živi«, reprezentativni uzor, imali glavnu, odnosno inicijalnu ulogu u njegovu nastanku. Svojom iznimnom pojavom, istovremeno živom i profinjenom, elegantnom i dostojanstvenom, anđeli Kapele Corner nesumnjivo su se dojmili ne samo brojnih umjetnika

– kao što znamo i samoga Jurja Dalmatinca³¹ – nego i drugih suvremenika, te su oni sami kao uzor koji treba slijediti, zasigurno dali izravan poticaj brojnim narudžbama. U ovom slučaju narudžba je, uz bjelinu u Veneciji rijetkoga mramora, sada trebala uključivati i jedan novi element – frankopanski grb. Drugim riječima, samo osobna želja naručitelja, po našem sudu samoga Nikole IV., da se novi obiteljski grb ukrasi anđelima poput onih na Kapeli Corner može opravdati kako njihovu zahtjevnu preobrazbu na reljefu iz Senja, tako i novu ponešto potenciranu, iskričavu životnost, ali i upotrebu mramora za njihovu izvedbu.

Konačno, vjerujemo kako je dosadašnja analiza mramornoga reljefa s frankopanskim grbom pokazala da njegova autora ne treba tražiti u blizini Majstora Oltara Mascoli, pa ni među njegovim bližim venecijanskim sljedbenicima toskanske provenijencije ili toskanske formacije, već da ga treba tražiti u blizini onoga venecijanskoga umjetnika, odnosno radionice kod koje se već potvrdilo dobro poznavanje firentinskih novina i koja se, uostalom, koristila kako djelom samoga Majstora Oltara Mascoli, tako i ghibertijevskim izvorima kao podlogom u nastanku svojih djela. Naravno, riječ je o radionici obitelji Bon, radionici s kojom je surađivao i/ili se u njoj formirao



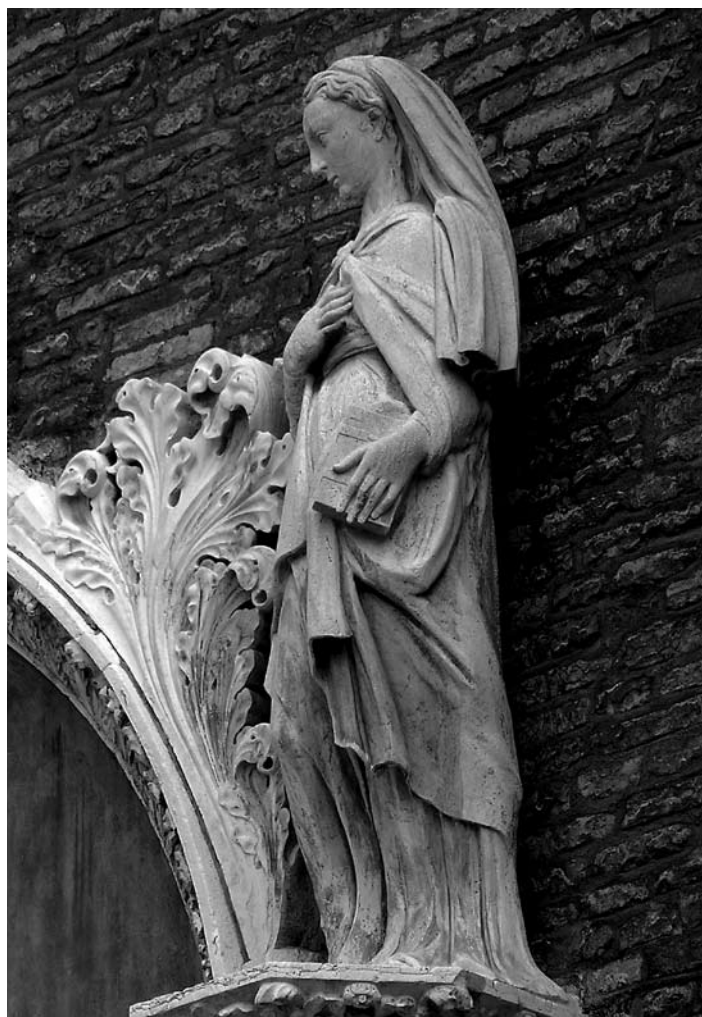
18. Bartolomeo Bon, *Bogorodica Navještenja* – detalj, Liebieghaus, Frankfurt na Majni (foto: W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1250–1460*)
Bartolomeo Bon, The Virgin of the Annunciation – detail, Liebieghaus, Frankfurt am Main

Juraj Dalmatinac, proslavljeni dalmatinski kipar, s kojim se nepoznati autor senjskoga reljefa čvrsto prepliće u brojnim dodirnim točkama. Osim samih, već naznačenih indicija takvu pretpostavku dodatno učvršćuje čitav niz oblikovnih srodnosti koje nalazimo kako na reljefu s frankopanskim grbom, tako i na druga dva mramorna ulomka s prikazom Navještenja.

Na vezu majstora senjskoga reljefa i poznate venecijanske radionice Bon ukazuje posezanje za u osnovi istim tipovima fizionomija, ali i pojava nekih karakterističnih crta lica. Velike podudarnosti sa senjskim anđelima tako nalazimo na anđelima s nadvratnika portala Scuola Vecchia della Misericordia (sl. 15). I u jednom i u drugom slučaju punašne anđeoske glavice uokvirene su bujnom i pomalo raspuštenom kosom dugih valovitih pramenova, a na sitnom licu ističu im se lagano stisnute oči naglašenih rubova kapaka i profinjeni prijelazi mekanih vjeđa. Izuzev nešto šireg i lagano sploštenog trokutastog nosa, kakav se javlja samo na licu senjskih anđela, ta djela povezu-

ju i drugi srodni detalji – mala usta i lagano ispupčena sitna brada s naznačenim podbratkom. U luneti venecijanskoga portala, poviše nadvratnika s anđelima, izvorno se nalazio reljef Bogorodice Zaštitnice s prikazom Jesejeva stabla (danas u Victoria and Albert Museum u Londonu), a čitav je portal, zajedno s velikim prozorima na pročelju, pripisan radionici Bon i datiran između 1441. i 1445., odnosno sredinom 20-ih godina 15. stoljeća.³² Na samoj Bogorodici upada u oči još jedan karakterističan detalj, koji se javlja kako na malenim anđelima s nadvratnika, tako i na anđelima iz Senja, pa i na nekim likovima iz skupine Navještenja – mekan, lagano naboran vrat.³³

Reljefi s prikazom Navještenja, koje smo vezali za drugi nešto mlađi sarkofag Ivana VI. Frankopana, pružaju još jasniju potvrdu veza s radionicom Bon (sl. 11, 12). Već spomenute karakteristične fizionomijske crte nalazimo i na figurama s prikazom Navještenja, prvenstveno na punašnim licima anđela Gabrijela i sv. Katarine, s tom razlikom što ovdje karakteristi-



19. Bartolomeo Bon, *Bogorodica Navještenja*, Madonna dell' Orto, Venecija (foto: W. Wolters, *La scultura gotica veneziana 1250–1460*)
Bartolomeo Bon, The Virgin of the Annunciation, Madonna dell' Orto, Venice

čni meki prijelazi vjeđa prema vanjskim, jastučasto zaobljenim rubovima tu jače dolaze do izražaja.³⁴ Bliske radioničke veze ipak najjasnije iskazuje lik okrunjene sv. Katarine. Izravnu analogiju u oblikovanju njezine okrunjene glave nalazimo u alegorijskom prikazu Pravde (*Iustitia*) s Porta della Carta (1438.–1442.), skulpturi koja se smatra jedinim dijelom tog spomenika pouzdano pripisanim Bartolomeu Bonu (sl. 15).³⁵ U oba slučaja široka teška kruna nasjeda na bujnu, poput jastuka oblikovanu kosu, koja je naznačena dugim vijugavim pramenovima. Ipak, ovdje dolaze do izražaja i znatnije razlike u izvedbi. Za razliku od monumentalnoga mletačkog djela njegova je senjska varijanta pomalo plastički suzdržanija, te ne iskazuje ni tolike raspone modelacije, a ni energičnost dlijeta.³⁶ Općenito uzevši, već spomenuta shematičnost pa i sumarnost u obradi figuralnih skupina Navještenja, u kojoj se naslućuje i stanovita rutiniranost u izvedbi postavljenog zadatka (vidi poprsje sv. Jurja – sl. 13), i ovdje dolazi do izražaja. I za Bogorodicu Navještenja zagrnutu teškim i bo-

gato naboranim plaštom nalazimo izravne paralele u opusu radionice Bon, točnije u nekim kipova pripisanim samome Bartolomeu. Naime, s istom kretnjom desne ruke što u pregibu lakta pridržava nakupljeni rub plašta izvedena je i Bogorodica Navještenja (Frankfurt na Majni, Liebieghaus), koja se datira u prvu polovicu 30-ih godina 15. stoljeća odnosno Bogorodica Navještenja s portala Madonne dell' Orto nastala početkom 60-ih godina (sl. 16, 17).³⁷ Moguće dvojbe oko pripadnosti istom, i to užem radioničkom krugu otklanja i pomalo neobičan oblik koso zarubljene, gotovo odrezane brade, koji se javlja kod svih triju Bogorodica. Plašt koji je, prebačen preko pognute glave Bogorodice, gotovo spuznuo i otkrio bogate uvojke njezine kose također je zajednički motiv tih djela. Za lik mladolikog viteza neobično duge i valovite kose – sv. Jurja – izravne paralele nalazimo tek u krugu radionice Bon, točnije u alegorijskom liku Snage (*Fortitudo*) s Porta della Carta koji je pripisan nekom vrsnom suradniku radionice.³⁸ Valja istaknuti kako se sličnost krije prije svega u karakteris-

tičnom stavu oklopljenoga tijela, točnije u prepoznatljivoj »donatellovskoj« kretnji desne, u laktu savijene ruke koja je u stisnutoj šaci pridržavala isukani mač.³⁹

Sve navedene analogije osim što potvrđuju radionicu obitelji Bon kao jedino moguće ishodište za likove iz figuralne skupine Navještenja ujedno pružaju mogućnost da se njihov nastanak vremenski preciznije odredi krajem 30-ih i početkom 40-ih godina, odnosno otprilike paralelno s gradnjom Porta della Carta (1438.–1442.) Na taj bi način već spomenute razlike u kvaliteti i načinu obrade senjskih mramornih reljefa – onoga s frankopanskim grbom i franjevačkim svecima – te ovih dviju skupina Navještenja, nastale u razmaku od 5 do 10 godina, našle svoje logično objašnjenje. U prilog nešto kasnijem nastanku sarkofaga Ivana VI. (Anža) Frankopana, za kojega smo vezali ugaone figure Navještenja, donekle svjedoči i postojanje njegova drugoga nadgrobnoga spomenika. Naime, njegova nadgrobna ploča, od koje su danas preostala samo dva veća ulomka, bila je naručena i izrađena u kraljevskoj radionici u Budimu, no iz nepoznatih razloga nikad nije isporučena, već je ostala u Ugarskoj.⁴⁰ Konkretno, taj podatak nam omogućuje da s nešto većom sigurnošću pretpostavimo kako je sarkofag s figurama Navještenja nastao tri do šest godina nakon smrti Ivana VI. Frankopana (†1436.), i to kao druga narudžba nadgrobnog spomenika, budući da se ona prva nije realizirala.

Smatram kako na kraju svi navedeni argumenti jasno potvrđuju venecijansku radionicu obitelji Bon kao jedino moguće ishodište senjskih mramornih reljefa. Uz to brojnost i gustoća potvrđenih veza, od onih načelnih razvojno-stilskih do onih gotovo »morelijanskih«, s kojima gotovo da smo napravili inventuru svih značajnijih radioničkih oznaka, nalaže da njihov nastanak ne tražimo u širem krugu te slavne mletačke *botteghe*, već unutar nje same. Istodobno, pojedine individualizirane crte kiparskoga rukopisa uočene na senjskim reljefima, uz razmjerno visoku kvalitetu izvedbe središnjega reljefa s frankopanskim grbom, omogućuju nam da autora senjskih reljefa svrstamo u rang jednoga od brojnih talentiranih, anonimnih suradnika te radionice, odnosno da zaključimo kako je riječ o još jednom od brojnih kiparskih djela nastalih po zamislima Giovannija ili Bartolomea Bona, ali

u izvedbi nekoga od pomoćnika.⁴¹ Vjerujem, stoga, kako u ovom slučaju tog nepoznatog majstora možemo izdvojiti iz skupine anonimnih suradnika radionice Bon, te ga na temelju njegova najkvalitetnijeg djela u Senju – reljefa s frankopanskim grbom – identificirati kao »Majstora senjskih reljefa«. Njegov je kiparski rukopis jasno prepoznatljiv i na figuralnoj skupini Navještenja, po našem sudu kasnije nastalom djelu u kojem se zamjetan pad kvalitete može protumačiti većim udjelom nekog pomoćnika ali i općenito manje zahtjevnom narudžbom. Drugim riječima: njegov se senjski opus nikako ne može ograničiti samo na reljef s anđelima koji pridržavaju novi frankopanski grb, premda ga upravo taj reljef prikazuje u najboljem svijetlu. Po svemu sudeći nije riječ je o majstoru kojega bi obitelj Bon unajmila kao vanjskog suradnika za izvršenje jedne od kiparskih narudžbi, već nam se čini, s obzirom na posve atipičan, čvrst »radionički pečat« koji ta djela nose, da je u njoj ponikao i da se u njoj i formirao. Mramorni reljefi iz Senja u tolikoj mjeri odražavaju ne samo poznata djela obitelji Bon, već i njihove predloške, pa općenito i stvaralačke postupke kojima su se služili u njihovu nastajanju, da se taj naš »Majstor senjskih reljefa« može gotovo poistovjetiti sa samom radionicom. Upravo stoga u pokušaju njegove identifikacije ne možemo izbjeci pomisao kako se iza autora senjskih reljefa, odnosno barem onoga najkvalitetnijega – središnjeg, s frankopanskim grbom – možda krije i ruka samoga Giovannija Bona, zagonetnoga rodonačelnika obitelji od kojega ne poznajemo drugih kiparskih djela.⁴² Nažalost, u nedostatku njegovih nekih drugih, stvarnijih i opipljivijih ostvarenja svi do sada izneseni argumenti koji bi tome mogli ići u prilog ostaju tek labave indicije jedne privlačne, ali nedovoljno čvrste hipoteze. Jednako tako i neka druga moguća domišljanja na tragu ove teme, npr. obiteljske veze koje je Juraj Dalmatinac preko svoje supruge imao sa Senjom i njihova moguća uloga u nastanku tih reljefa, ostaju izvan sfere čvrsto zasnovanih pretpostavki. Bilo kako bilo, mramorni reljefi koji su nekoć ukrašavali nadgrobne spomenike dvaju pripadnika obitelji knezova Frankopana u Senju nisu samo iznimna kiparska dostignuća prve polovice 15. stoljeća u Hrvatskoj nego i sam vrh umjetničkih dosega u nadgrobnoj plastici humanističkoga doba na ovim prostorima.

Bilješke

1
Točna lokacija i titular te starije izvangradske franjevačke crkve nisu jasno definirani, no pretpostavlja se da se nalazila na lokalitetu Sv. Petar, tj. u blizini istoimene crkve za koju mnogi istraživači pretpostavljaju da je bila crkva franjevačkog samostana. Nasuprot tome nekolicina autora argumenta kako je i stara crkva bila posvećena sv. Franji, a dodatne argumente tome u prilog donosi ZORISLAV HORVAT, Arhitektura franjevačkih samostana u dotursko doba na prostoru kontinentalne Hrvatske i Slavonije [arheološki stadij], u: *Mir i dobro: Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja*, (katalog izložbe 12. siječnja – 23. travnja 2000.), (ur.) Marija Mirković, Zagreb, 1999., 181, 182. Pojedini autori čak smatraju da su u Senju postojala dva srednjovjekovna franjevačka samostana – jedan izvan zidina i jedan unutar zidina uz crkvu Sv. Duha (DAMIR DEMONJA, Prilog interpretaciji crkve Sv. Franje u Senju, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 22 (1998.), 25), no izneseni argumenti tomu ne idu u prilog prvenstveno stoga jer se Crkva sv. Duha nalazila izvan zidina. Za problem titulara stare franjevačke crkve i njezina smještaja osim u navedenoj literaturi vidi još: JOSIP FRANČIŠKOVIĆ, Crkva sv. Franje u Senju: Povijesno-liturgijska razmatranja, u: *Bogoslovska smotra*, 19 (1931.), 413; daleko najopširnije o problemu: MILE BOGOVIĆ, Crkveni patronat na području Senjsko-modruške biskupije, u: *Senjski zbornik 5 (1971.–1973.)*, 255–263.; MILE BOGOVIĆ, Prijelazno stoljeće senjske crkve, u: *Senjski zbornik*, 17 (1990.), 85; ANTE GLAVIČIĆ, Stara i nova groblja, grobovi na području grada Senja i šire senjske okolice (I), u: *Senjski zbornik*, 19 (1992.), 83–85.

2
U obiteljskoj grobnici uz stari franjevački samostan krčki su se knezovi sahranjivali tijekom 14. i 15. stoljeća Nakon što je kralj Matijaš Korvin 1469. godine oduzeo krčkim knezovima grad Senj, članovi obitelji pokapaju se u novoj dinastičkoj grobnici franjevačkoga svetišta na Trsatu, što ga je 1453. godine utemeljio Martin V. Frankopan. – GJURO SZABO, Arhitektura grada Senja, u: *Hrvatski kulturni spomenici I. Senj*, Zagreb, 1940., 15, sl. 41, 42, 81.; ANTE GLAVIČIĆ (bilj. 1), 82.

3
Nešto prije 1540. g već opožareni samostan s crkvom bio je srušen. Te se godine franjevci žale kralju Ferdinandu i traže da im se sagradi novi samostan unutar gradskih zidina, za što je tek 1547. godine dobivena dozvola od pape Pavla III. – ZORISLAV HORVAT (bilj. 1), 182.

4
Stari grb krčkih knezova sastojao se od štita razdijeljena horizontalno na dva polja, bijelo i crveno, a u gornjem bijelom polju bila je zlatna šesterokraka zvijezda, odnosno prema drugim tumačenjima (B. Zmajić) gornje je polje bilo crveno s šesterokrakom zvijezdom, a donje srebrno prazno. Novi grb krčkih knezova, koji u sebi sadrži dva zlatna lava što među sobom lome kruh, javlja se od 1430. godine, nakon što je Nikola IV., krčki i senjski knez te ban Hrvatske i Dalmacije u Rimu od pape Martina V. uspio dobiti potvrdu da mu obitelj potječe od drevne rimske obitelji »de Frangepanibus« (Bartol Zmajić kao godinu posjeta Rimu krivo navodi 1428. godinu, te na osnovi toga datira i prvu pojavu novoga frankopanskog grba). VJEKOSLAV KLAJIĆ, Krčki knezovi Frankapani, Zagreb, 1901., 14–20. BARTOL ZMAJIĆ, Grbovi Krčkih knezova kasnijih Frankopana, u: *Krčki zbornik*, 1 (1970.), 256. NADA KLAJIĆ, Knezovi Frankapani kao krčka vlastela, u: *Krčki zbornik*, 1 (1970.), 143, 174, bilj. 113. U službenim su ispravama novi grb počeli upotrebljavati tek Nikolini sinovi, Martin i Dujam IV. sredinom 15. stoljeća, no na teritoriju pod vlašću krčkih knezova najvjerojatnije se javlja ubrzo poslije 1430. godine.

5
Pažnju starijih pisaca u pravilu je privlačila samo cjelina s frankopanskim grbom, dok se pridodane figuralne skupine Navještenja na sjevernoj strani portala nisu ni uočavale kao zasebni ili stariji dijelovi. Pri tome se u pokušaju identifikacije dvojice svetaca smještenih uz novi frankopanski grb sv. Antun redovno zamjenjivao s benediktin-skim redovnikom sa škapularom.

6
BLAŽENKA LJUBOVIĆ – ENVER LJUBOVIĆ, Grbovi i natpisi na kamenim spomenicima grada Senja, u: *Uspioni: Senjsko književno ognjište*, Senj, 1996., 16.; BLAŽENKA LJUBOVIĆ, Inventarizacija i zaštita građe iz razrušene crkve Sv. Franje u Senju (rukopis), Senj, 1997.; DAMIR DEMONJA (bilj. 1), 28, s time da autor figure Navještenja i likove anđela koji pridržavaju grb identificira kao genije.

7
DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, Srednjovjekovna umjetnost u franjevačkim samostanima koji su pripali provinciji sv. Ćirila i Metoda, u: *Mir i dobro: Umjetničko i kulturno naslijeđe hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda o proslavi stote obljetnice utemeljenja* (katalog izložbe, 12. siječnja – 23. travnja 2000.), (ur.) Marija Mirković, Zagreb, 1999., 168, 169, 350 (kat. 301–303). U kataloškoj jedinici 301. umjesto tri navedena su četiri ulomka. Do greške je došlo jer je jedinstveni mramorni ulomak sa spojenim poprsjem sv. Jurja i arkanđela Gabrijela u kataloškom opisu razdvojen kao da se radi o dva samostalna fragmenta (301a i 301d). Gradski muzej u Senju danas čuva ulomak reljefa s frankopanskim grbom (fragment desnog anđela – kat. 301c), dok se u zbirci »Sakralna baština« nalaze njegov drugi dio (fragment lijevog anđela kat. 301b), te ulomak spojenih poprsja Anđela Navještenja i sv. Jurja (kat. 301a i d). U istoj se zbirci nalazi i ulomak s likom sv. Franje (vis. 50 cm, šir. 21 cm, deb. 13 cm), koji nije naveden u katalogu ni prikazan na izložbi. Ovom prilikom ujedno zahvaljujem kolegici Diani Vukičević-Samaržija jer mi je ljubazno ustupila fotografije mramornih reljefa sa senjske crkve i uputila me na njoj poznate podatke u vezi s tim djelima.

8
Prema autorici kombinacija imena Katarina i Juraj javlja se samo jedanput u rodolovnom stablu Frankopana – supruga Ivana/Anža bila je Katarina Nelipić, a njihov sin jedinac zvao se Juraj, kasniji osnivač Cetinske grane Frankopana. – DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA (bilj. 7), 168. Premda takva identifikacija logično objašnjava odabir pratećih svetaca, treba istaknuti kako se imena Katarina i Juraj ipak još jednodjavno javljaju u rodolovnom stablu Frankopana. Naime, među mnogobrojnim potomcima kneza Nikole IV. koje je imao sa suprugom Dorotejom Gorjanskom javlja se i kćer Katarina i sin Juraj koji su umrli već 1416. godine, te se kasnije ne javljaju među devetero sinova što su sudjelovali u dijeljenju očeve stečevine. – VJEKOSLAV KLAJIĆ (bilj. 4), 219.

9
Vjerojatno je zabunom umjesto Kapele Corner uz crkvu I Frari, navedena nepostojeća kapela Santa Maria del Fiore. U kataloškom je opisu autorstvo reljefa poblize određeno venecijanskom majstoru iz Ghibertijeve škole. – DIANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA (bilj. 7), 169, 350, kat. jed. 301.

10
Nadgrobna ploča Ižote Frankopan po svom karakterističnom arhitektonskom okviru također pripada venecijanskoj produkciji, no izuzeta je iz mogućih kombinacija prilikom rekonstrukcija dvaju sarkofaga. Osim što se lik pokojnice svojim stilskim obilježjima bitno razlikuje od rečenih reljefa, njezina nadgrobna ploča izvedena je od običnog žučkastosivog kamenca a ne od mramora (kako se to inače u literaturi navodi).

11
Takvu mogućnost ne možemo posve odbaciti, iz razloga o kojima će kasnije biti više govora, no uvelike je osporava sam materijal – izuzetno skup bijeli mramor, njegova veličina od oko 60 cm koja odgovara

visini prednje strane sarkofaga, ali i postojanje plitke profilirane stubice s donje strane očuvanoga ulomka, koja sugerira njegovu montažnu postavljanje s unutrašnje strane, tj. iznutra prema van.

12

Manje razlike u visini koje se javljaju između anđela grbonoša i franjevačkih svetaca (prema proračunima do 5 cm) nisu u toj mjeri značajne da bi priječile takvu rekonstrukciju. Ni izostanak torusne profilacije iznad i ispod reljefa s anđelima nije prepreka takvoj interpretaciji jer je kod većine venecijanskih sarkofaga središnji reljef u pravilu posebno rađen te umetnut kao zasebna ploča. – WOLFGANG WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300–1460*, Venezia, 1976, sv. II, sl. 21, 51–53, 96, 112, 245, 262, 264, 299.

13

Kad je ovaj rad bio pred dovršetkom upravo je u pred izlaskom bio i članak Zorislava Horvata o nadgrobnim spomenicima obitelji Frankopan. Među ostalim autor se dotiče i mramornih reljefa koje ovdje spominjem u tekstu te donosi jednu manje poznatu fotografiju cjeline s frankopanskim grbom na kojoj se neke pojedinosti bolje uočavaju. – ZORISLAV HORVAT, *Pregled sačuvanih nadgrobnihih ploča krčkih knezova Frankopana*, u: *Senjski zbornik*, 32 (2005.) /i.e. 2006./, 29, sl. 3.

14

U jednoj ispravi izdanoj Senjskom kaptolu 1426. godine Nikola IV. potpisao se kao »Nikolaus de Frangepanibus«. – VJEKOSLAV KLAJČ (bilj. 4), 16. Stoga je posve logično da se i prije službenog odobrenja upotrebe novoga imena i grba, do kojega je došlo tek poslije njegove smrti, knez Nikola na svojem teritoriju počeo služiti njime. Usp. i bilj. 4.

15

Ne zna se točno gdje je sahranjen Nikola IV., kao ni njegov stariji sin Ivan VI. (Anž) Frankopan, ali može se pretpostaviti kako je to bilo upravo u Senju gdje je bio sahranjen i Nikolov otac Ivan (†1393.). Neki stariji autori nagađaju da je knez Nikola IV. umro u Brinju i sahranjen tamo ili u Modrušu (EMIL LASZOWSKI, *Uspomeni Zrinskih i Frankopana*, Zagreb, 1925., 9). O čvrstoj vezanosti obitelji upravo za svoju grobnicu kod senjskih franjevaca i poštivanju toga običaja možda svjedoče i pojedine odredbe darovnoga ugovora načinjenog 1435. godine u Brinju prilikom veće donacije krčkih knezova senjskom franjevačkom samostanu izvan zidina. Ondje je među inim, u četvrtoj stavki određeno »(...) u slučaju da netko od njih bilo njihovih obitelji umre izvan Senja, ali u granicama njihova vladanja svi redovnici navedenoga samostana imaju se naći na mjestu smrti dotičnog člana frankopanske obitelji i dopratiti ga do Senja«. – MILE BOGOVIĆ (bilj. 1, 1971.–1973.), 257, 258.

16

ZORISLAV HORVAT, *Heraldički štitovi gotičke arhitekture kontinentalne Hrvatske*, Zagreb, 1996., 9, 10, sl. 4.; ZORISLAV HORVAT (bilj. 13), 31, 32, sl. 4.

17

U pravilu se tipski obrazac sastoji od klečećih anđela odjevenih u duge halje, koji prikazani u punom profilu pridržavaju štit s grbom. Jedan od ljepših i monumentalnijih primjera iz 14. stoljeća nalazi se u Trogiru – portal s grbom obitelji Cega. – IVO BABIĆ, *Trogir*, Trogir, 2005., 18.

18

U prilog takvom tumačenju valja istaknuti kako je Nikola IV. više puta boravio u Veneciji (dokumentirano četiri puta), a prilikom posljednjeg posjeta 1424. godine, kada je stigao u pratnji švedskoga kralja Erika VII. Pomeranskog, odsjeo je u palači Carla Malateste, gospodara Riminija. – MLADEN IBLER – PETAR STRČIĆ, *Danski, norveški i švedski kralj Erik VII. Pomeranski u Hrvatskoj i hrvatski potkralj (ban) Ivan VI. (Anž) Frankopan u Švedskoj*, u: *Zbornik diplomatske akademije*, 3 (1998.), 312. Stoga je posve logično pretpostaviti kako je gospodar Senja, koji je i inače održavao tijesne trgovačke i političke veze s Mletačkom Republikom, mogao još za života naručiti

ili bar iskazati želju za oblikovanjem svojeg posljednjeg počivališta po uzoru na neko od brojnih djela suvremenoga mletačkog kiparstva. Njegov sin Ivan VI. duže je vrijeme boravio na danskome dvoru (od 1426. do 1433./34.), a da nije bio toliko vezan s prijestolnicom na lagunama možda svjedoči i to što je njegova nadgrobna ploča, vjerojatno kao prvi nadgrobni spomenik, bila naručena u Budimu. U obzir treba uzeti i činjenicu kako je i nadgrobni spomenik Ižote Frankopan († 1456.), rođene d'Este i supruge Stjepana II. Frankopana, također nastao po uzoru na venecijanske nadgrobne spomenike. – GJURO SZABO (bilj. 1), sl. 43. Ležeći lik pokojnice uokviren je tipičnim dekorativnim motivom venecijanskoga nadgrobnog spomenika sredine 15. stoljeća: izvijenim gotičkim lukom poviše kojega su medaljoni s grbovima obrubljeni tordiranim prutovima iz kojih izbijaju razlistali izbojci bujnoga lišća, motiv koji inače u Dalmaciji prenosi Juraj Dalmatinac.

19

Reljef u luneti Kapele Corner pripisan je Majstoru Oltara Mascoli, nepoznatom majstoru toskanskog porijekla koji je ime dobio po svom najznačajnijem djelu – figurama na oltaru Kapele Mascoli Crkve sv. Marka u Veneciji – načinjenom oko 1430. godine. Reljef s prikazom Bogorodice na prijestolju u Kapeli Corner okarakteriziran je kao »(...) one of the most individual and attractive examples of Venetian Gothic sculpture« (J. Pope Hennessy), a smatra se njegovim drugim sigurnim vlastoručnim djelom u Veneciji. Reljef se datira nakon listopada 1422. godine, kada se sklapa ugovor za gradnju kapele (W. Wolters), odnosno oko 1430. godine (J. Pope Hennessy). Budući da se kod Majstora Oltara Mascoli javljaju brojne dodirne točke s ranijim djelima L. Ghibertija W. Wolters čak smatra kako je on bio njegov suradnik prilikom izrade sjevernih vrata krstionice u Firenci. Uz to, tipološke i formalne razlike koje se javljaju između arhitektonskih okvira jasnih mletačkih obilježja i u njih umetnutih figuralnih prikaza ukazuju na mogućnost da su oba djela importirana, tj. da su toskanske, a ne venecijanske provenijencije. Zanimljivo je da su neki stariji pisci autora lunete Corner identificirali s jednim zlatarom iz Firence (*Julianus aurifex da Florentia*), koji se bilježi u Padovi zajedno s jednim Ghibertijevim pomoćnikom. Na kraju nije nebitno spomenuti kako je Majstor Oltara Mascoli od svih poznatih toskanskih kipara djelatnih u Veneciji ostavio najdublji trag u venecijanskoj skulpturi prve polovice 15. stoljeća, te je značajno utjecao i na Bartolomea Bona na početku njegove karijere. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 107–111, vol. II, 276, 277 (kat. 234.); JOHN POPE HENNESSY, *Italian Gothic Sculpture: An introduction to Italian sculpture*, London, 1986., (3rd rev. ed.), 49, 221; RENZO SALVADORI – TOTO BERGAMO ROSSI, *Venezia: Guida alla scultura dalle origini al Novecento*, ed. Canal & Stamperia Editrice, Venezia, 1997., 73.

20

Anđeli iz lunete Male Papalićeve palače tek su mala varijacija onih što se javljaju u Krstionici Šibenske katedrale, a za njih je već ranije ustanovljeno da su kao »toskanska redakcija« ghibertijanskih uzora najbliži onima na terakotnom reljefu iz Louvrea, koji se veže uz krug Luce Della Robbia i datira oko 1440. godine. STANKO KOKOLE, *O vprašanju renesančnih elementov u kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 21 (1985.), 105–121, posebno 112, 113. Bitno je napomenuti kako postoji i crtež Bogorodice sa šest anđela (Milano, Ambrosiana) iz koji se pripisuje Pisanelli, odnosno njegovim sljedbenicima, što govori o raširenosti tog motiva u prvoj polovici 15. stoljeća. Inače, već je višekratno naznačeno postojanje brojnih drugih dodira između Pisanella i našega Jurja, počevši od glave Ivana Paleologa na Šibenskoj katedrali, do pojedinih drugih rješenja u njegovu kiparstvu. – IVO PETRICIOLI, *Portret Ivana Paleologa na šibenskoj katedrali*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3–6 (1979–1982) /Juraj Matejev Dalmatinac/*, 197; IGOR FISKOVIĆ, *Problem predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoy raki iz Splita*, u: *Klovičev zbornik*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, 2001., 264, 266. Više o problemu autorstva i datacije terakotnih reljefa: ALAN PHIPSS DARR, *Luca Della Robbia, Madonna con bambino* (kat. 77.), u: *Donatelo e[di]*

suoi: Scultura Fiorentina del primo Rinascimento (katalog izložbe, Firenze, Forte di Belvedere, 15 giugno – 7 settembre, 1986.), (ur.) Alan Phipps Darr i dr., Milano, 1986., 205, 206. O vezama između terakotnog reljefa s prikazom Bogorodice sa šest anđela, kao najbližega mogućeg uzora za Jurjeve anđele na Maloj Papalijevoj palači i za skupinu anđela na Alešijevu reljefu Krštenja Kristova trogirske krstionice, govorio sam u okviru izlaganja »Nekoliko atributivnih problema u kiparstvu Splita 15. stoljeća« (simpozij »Humanistička kultura Splita i okolice od 14. do 16. stoljeća« – X. Dani Cvita Fiskovića, Split, 20. lipnja 2006.).

21

U osnovi riječ je o modificiranoj antikizirajućoj odjeći, preciznije o peplosu kakav se obnovom antike i ugledanjem na reljefe sarkofaga počinje javljati početkom 15. stoljeća, u ranorenesansnom kiparstvu i slikarstvu, a poglavito u reljefima Lorenza Ghibertija, Luce Della Robbia i Donatella. Osim »kanonske« antičke varijante jednostruke haljine bez rukava s kopčama na ramenima i eventualno na bokovima ispod pojasa, ubrzo se razvila i ova »dopunjena varijanta« s dugim rukavima i tankom haljinom ispod.

22

Isti je postupak primijenio i Juraj Dalmatinac formirajući andeoski par u luneti portala Male Papalijeve palače u Splitu. Simetrična kompozicija u luneti portala, naime, nastala je tek manjom prilagodbom anđela poznatog i sa svoda Krstionice Šibenske katedrale (lijevi anđeo u luneti) i njegovim zrcalnim udvajanjem kako bi se dobio njegov parnjak s desne strane.

23

Tanki plitki urezi koji se još javljaju uokolo vratnog izreza i uzduž razrezanih rubova haljine vjerojatno su bili istaknuti pozlatom, te je ukupni slikarski efekt bio dojmljiviji, a prostorna sugestija unutar reljefa intenzivnija.

24

Vrpca u kosi anđela motiv je koji nije nov u kiparstvu ranoga 15. stoljeća, a susreće se još u 14. stoljeća na pojedinim reljefima Andree Pisana, no njegova učestala i karakteristična izvedba u kombinaciji s bujnom kosom dugih valovitih pramenova, uslijedila je prvo u djelima Lorenza Ghibertija (posebice na pojedinim glavama sjevernog portala Firentinske krstionice, 1416.–1424.), a potom i u djelima njegova širega kruga. Stoga ga svrstavamo u jedan od karakterističnih ghibertijevskih motiva. U venecijanskoj skulpturi taj se motiv prvi put javlja na kruni bunara Ca' d'Oro (na alegorijskom liku Milosrda i na dvjema većim ugaonim ženskim glavama) koju 1427.–1428. godine izrađuje Bartolomeo Bon. – ANNE MARKHAM SCHULZ, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, u: *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 68, part 3 (1978.), Philadelphia, 10–12. Uz neke druge motive istoga podrijetla na kruni bunara (alegorijske figure) radionica obitelji Bon i kasnije koristi tip ghibertijevske ženske glave snena, spuštenu pogleda i bujne kose s podvezanom vrpcom (glavice u lišću Androna Foscari), a kao što je poznato neke su od njih su preko Jurja Dalmatinca našle odjeka i u čuvenom frizu na šibenskoj katedrali.

25

Motiv je već prisutan na anđelima što uznose Bogorodicu na Porta della Mandorla Katedrale u Firenci (1414.–1421.), potom na anđelima pjevališta firentinske katedrale Luce Della Robbia, kao i na njegovim kasnijim terakotnim reljefima. – JOHN POPE HENNESSY (bilj. 19), sl. 103.; JOHN POPE HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1986, (3rd ed), London, sl. 41, 42, 46. Kod Ghibertija taj se motiv susreće prvi put na Casa di S. Zenobio, a potom uglavnom na pojedinim figurama kasnije nastalih Rajske vrata (1425.–1452.). Vezano uz difuziju tog, ali i drugih motiva valja istaknuti kako su pojedina rješenja za Rajska vrata posredovanjem Ghibertijeve radionice i šire dostupne Knjige uzoraka osvanula u djelima drugih umjetnika već u ranim 30-im godinama 15. stoljeća, prije svega Paola Ucella i Luce Della Robbia, i to prije nego što su bila pretočena u model od voska (1429.–1436.) i izlivena u bronci.

– RICHARD KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti (3rd ed.), Princeton, New Jersey, 1986., 59–168, 206–212, sl. 78b, 86a, 86b, 92, 94, 97 a, 111a, 112). Usukani pojas podvezan visoko pod prsima i zavezan u čvor s dekorativnom omčom, koji se inače javlja na nekim ranim monumentalnijim kipovima u Firenci drugog i trećeg desetljeća 15. stoljeća, a s malim se varijacijama nalazi i na nekim skulpturama toskanskih majstora djelatnih u Veneciji od početka 20-ih godina 15. stoljeća – reljefima i stojećim figurama proroka na središnjem prozoru San Marca – a prenesen je i na alegorijski lik Pravde na kruni bunara Ca' d'Oro Bartolomea Bona. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. II, sl. 595, 600, 601, 603, 800.

26

Vidi fotografiju uvećanog detalja anđela u: WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. II, sl. 706.

27

Kako je to već ranije istaknuto, Jurju kao model za anđele na svodu šibenske krstionice, pa i za druga djela koja obilno »citira« nije poslužio terakotni reljef iz Louvrea, odnosno neposredni plastički modeli u gipsu, vosku ili kamenu, već vjerojatno crteži koje je tijekom svoga školovanja mogao prikupiti. – STANKO KOKOLE (bilj. 20), 115. Osim naglašenoga grafizma Jurjevih reljefa dodatni razlog odricanja reljefima u terakoti moguće uloge neposredna uzora jest taj što se ni na njima na odjeći anđela ne uočava usukani pojas.

28

Među brojne poznate toskanske majstore svakako treba pribrojiti i samoga Lorenza Ghibertija, koji u Veneciji boravi nekoliko zimskih mjeseci 1424.–1425. godine, a vjerojatno i 1430. godine. Nije dokumentirano da li je Ghiberti tijekom svoga kratkoga boravka u Veneciji radio neke skulpture, ali je bez sumnje moguće da je svojim venecijanskim prijateljima ostavio neke nacрте i modele u vosku. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 109.

29

Usporedba s drugim srodnim djelima koja slijede veliki uzor iz lunete Corner (reljef s dva anđela iz Crkve Santo Stefano) ili s njima bliskog reljefa klečećih anđela s antependija Oltara Mascoli (anđeli s grobnice Branda Castiglionea, grb Marca Dandola u Udinama) pokazuje kako je riječ uglavnom o daleko slabijim radovima, koji nemaju ni kiparsku vrsnoću, niti zanatsku suptilnost senjskih anđela grbonoša. Reljefe dvaju anđela iz crkve Santo Stefano u Veneciji već je L. Planscig vezao za jednog majstora ponikloga u školi Majstora Oltara Mascoli. Prema novijim mišljenjima ipak je riječ o majstoru toskanskoga porijekla ili bar toskanske formacije koji je vjerojatno identičan s majstorom što je radio anđele na sarkofagu Branda Castiglionea (†1443.) u Župnoj crkvi u Castiglione d'Olona, a potom još neka djela koja se čuvaju u Ferrari. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 256, 257, kat. 198, 243.

30

Uzimajući u obzir sličnost u stavu i kretnje tijela, može se reći kako su senjski anđeli ne samo srodni motivu dvaju golih *putta* koji pridržavaju veliki štít s grbom dužda Francesca Foscarija na Porta della Carta nego da mu u neku ruku prethode, odnosno da ga najavljuju. WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. II, sl. 847.

31

Na osnovu reljefa u luneti Corner Juraj Dalmatinac je 1443. godine izradio nacrt za sarkofag braće Draganić, koji su u pomalo rustificiranoj, provincijalnoj interpretaciji izveli Lorenzo Pincino i Andrija Budčić. – IGOR FISKOVIĆ, *Za Jurja Matijeva i Veneciju*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 27 (1988.), 175, 176.

32

WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol I, 280, 289; JOHN POPE HENNESSY (bilj. 19), 222. Smatrajući kako se obnova pročelja, koja se u dokumentima spominje 1441. godine, ne mora nužno odnositi upravo na to glavno pročelje, Anne Markham Schulz na osnovi stilskih razloga nastanak portala pomaknula je petnaestak godina ranije, te anđele s razmotanim svitkom u rukama uvrstila među prve radove

Bartolomea Bona i datirala oko 1424. godine. Lunetu portala s reljefom Bogorodice Zaštitnice ista je autorica atribuirala njegovu ocu, Giovanniju Bonu, kao jedino djelo toga inače zagonetnog majstora od kojega nemamo drugih sigurnih ili potpisanih djela. – ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 12–20. Takva atribucija inače nije šire prihvaćena FRANCESCO NEGRI ARNOLDI, *La Scultura del Quattrocento*, ed. Utet, Torino, 1986, 258–261.

33

ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 7, 9, 11.

34

Taj je detalj toliko osobit da ga se može smatrati potpisom samoga Bartolomea Bona, odnosno oznakom njegove radionice. Naime, on pripada jednom od brojnih stilema koje Bartolomeo Bon preuzima od drugih majstora, u ovom slučaju od Ghibertija, ali ga dalje mijenja tražeći stanovitu ekspresivnost lica. Njegovu vrijednost uočava i Juraj Dalmatinac te ga koristi na nekim svojim glavama, prvenstveno andeoskima i dječakima (vidi glave pod ugaonim pilastrom s *puttima* Šibenske katedrale, glavu u tjemenu svoda Arnirove kapele u Splitu). Nisko položeno koljeno savijene noge anđela Gabrijela također je jedan od prerađenih motiva toskanskoga podrijetla, koji se ponekad susreće i na djelima nastalima u krugu radionice Bon. Vidi Bogorodicu Navještenja i Arkandela Gabrijela iz Victoria and Albert Museum u Londonu, te Bogorodicu s Djetetom s Loggie Comunale u Udinama iz 1448. godine. ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 59–61, sl. 68–71. Premda se uočava i na nekim skulpturama »prijelaznog stila« (apostoli i proroci na pročelju Madonne dell'Orto), taj motiv nije toliko izrazit u venecijanskom kiparstvu toga doba te bi se moglo pretpostaviti kako je jači poticaj dobio iz suvremenoga slikarstva. Izravne uzore možemo pronaći na trima svetačkim likovima na mozaiku Bogorodičine smrti (*Dormitio Virginis*), koji je po kartonima Andrea del Castagno 1430. godine izveden na svodu Kapele Mascoli.

35

WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 124, 284; ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 34, 35; FRANCESCO NEGRI ARNOLDI (bilj. 32), 261.

36

Sličnu fizionomiju i oblikovanje kose nalazimo i na alegorijskom liku Milosrđa koju je Bartolomeo Bon izveo otprilike u isto vrijeme, oko 1442.–1443. godine za Scuola Grande di San Marco u Veneciji. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 125, 126, vol. II, sl. 805.

37

WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 118, 281; ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 61, 62. Stav figura i karakterističnu kretnju desne ruke kojom Bogorodica zateže malu omču skupljenog ruba haljine Bartolomeo Bon preuzima s jednog sveca na Oltaru Mascoli.

38

Riječ je o skulpturi koja je kao i tri preostale alegorijske figure nastala nakon 1442. godine, za koju se drži da je djelo nekog talentiranog toskanskog suradnika radionice Bon. U početku su je pripisivali samom Bartolomeu, potom i Pietru di Niccolò Lambertiju, i premda je u posljednje vrijeme bilo pokušaja da se atribuiraju i Jurju Dalmatincu, ipak se u novije doba atribucija ustalila s jedne strane oko Nikole Ivanovog iz Firence (Anne Markham Schulz), često i ne suviše kritički prihvaćena od mahom talijanskih autora, dok je s druge strane postignuta suglasnost kako je riječ o Majstoru Grobni-

ce Foscari, kojega se ponekad identificira s zagonetnim Antonijem Bregnom. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), vol. I, 284; ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 41–46.; FRANCESCO NEGRI ARNOLDI (bilj. 32), 261–265.

39

Taj jasni odraz Donatellovog sv. Jurja (Or San Michele u Firenci, oko 1417.), u Veneciji se javlja još na nekoliko kipova toskanskih majstora, a iz Firence su vjerojatno došli preko njegova suradnika Nannija di Bartola, koji je 1423. tek malo varirajući firentinski izvornik napravio dvije figure oklopljenih ratnika za grobnicu dužda Tomasa Moceniga (SS. Giovanni e Paolo). – ANNE MARKHAM SCHULZ, *Revising the History of Venetian Renaissance Sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, u: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 15 (1986.), sl. 143, 144, 146. Premda u ovom slučaju pojava samog donatellovskog motiva nužno ne znači da i njegovo izvorište treba tražiti unutar same radionice Bon, ipak valja istaknuti kako se pojedini *putti* koji se veru po bujnom lišću »dvostruko izlomljenog luka« Porta della Carta, pa i oni koje na donekle sličan način upotrebljava Bartolomeo Bon na liku Milosrđa (Scuola Grande di San Marco), ne mogu objasniti bez Bartolomeovog poznavanja Donatellovih živih i golih dječaka prije 1441. godine. Činjenica da se jedan od tih Bartolomeovih »penjača« s lika Milosrđa nalazi kod Jurja Dalmatinca, na krstioničkoj zdjeli šibenske krstionice (dovršenoj krajem 1443. godine), a potom i svome liku Milosrđa u Ankoni, omogućava nam iznošenje takve pretpostavke.

40

ZORISLAV HORVAT (bilj. 13), 32, 32. Autor također uočava kako je rekonstrukcija sarkofaga Ivana VI. koju je predložila Diana Vukičević-Samaržija u stanovitoj kontradikciji s postojanjem nadgrobne ploče Ivana (Anža) u Ugarskoj.

41

U pravilu gotovo sva djela koja su pripisana Bartolomeu Bonu i njegovoj radionici izveli su neki od suradnika, pa čak i ona koja je on sam ugovorio ili se na njima potpisao. Značenje te činjenice jasno je izrazilo američka znanstvenica: »In the workshop of the Bon the role played by assistants was a major one«, te: »In the contrast to the schools of Antonio Rizzo or Pietro or Tulio Lombardo, there is no consistent style that can be recognized immediately as belonging to the workshop Bon.« – ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 66. Takav zaključak, osim što nam ne omogućava da ga u cijelosti definiramo kao autora prepoznatljiva individualnog rukopisa, nalaže da se Bartolomea shvati u prvom redu kao poduzetnoga šefa graditeljsko-kiparske radionice, koji se u toj ulozi našao i prije smrti svoga oca Giovannija (†1443.). Jednako tako ta odsutnost jačega osobnog potvrđivanja u kiparstvu (na čitavoj Porta della Carta pripisan mu je samo kip Pravde, te eventualno još jedan par *putta*!) neizravno potvrđuje kako je ipak glavna preokupacija oca i sina bila arhitektonska kamena dekoracija, odnosno arhitektura kojoj se Bartolomeo jače okreće nakon 1450. godine. – WOLFGANG WOLTERS (bilj. 12), 115–118, 127, 128, 130, 279, 289.; WOLFGANG WOLTERS, *Ipotesi su Bartolomeo Bon architetto*, u: *L'architettura gotica veneziana* (Atti del convegno internazionale di studio, Venezia 27–29 novembre 1996), Venezia, 2000., 273–280.

42

Zanimljivo je napomenuti kako je jedan stariji istraživač (Gino Fogolari) iznio mišljenje po kojem su i luneta s likom Bogorodice Zaštitnice sa Scuola Vecchia della Misericordia, te alegorijski lik Pravde (*Iustitia*) s Porta della Carta moguća djela upravo Giovannija Bona, na što se, pri svojoj atribuciji prvoga djela tome majstoru dijelom oslonila i ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 24), 21, 22.

Summary

Predrag Marković

Marble Reliefs by The Venetian Workshop of Bon in Senj and The Family of Counts of Krk / the Frankopans

The article deals with fragments of marble reliefs, previously mounted onto the façade of St Francis church in Senj (built in mid 16th century, demolished in World War II) and kept nowadays in Municipal museum and several other local collections in Senj. These reliefs were identified long ago as the fragments of sarcophagi of the Frankopans (the name that, from 1430 onwards substituted the older family name – the Counts Krčki, i. e. of the island of Krk), transferred from the older Franciscan church located outside the city walls of Senj. From the total of five reliefs, three were inserted south of the portal of the new St Francis church (the relief with the new Frankopan coat of arms held by two angels and the two reliefs representing St Francis and St Anthony respectively), whereas another two reliefs, one showing the scene of the Annunciation with accompanying figures (the Virgin and St Catherine, archangel Gabriel and St George) were mounted in northern part façade, along with dedicatory inscription that refers to the construction of the church (1558).

It was not until recently that the artistic quality and significance of those sculptures were noticed in art-historical literature (Diana Vukičević-Samaržija, 1999). On the basis of formal analogies as well as the links between the names of the accompanying saints – St Catherine and St George – and their counterparts in the genealogical tree of the Frankopans, she identified the groups of figures from the Annunciation scene and the relief with the Frankopan coat of arms as the front of the Venetian-type sarcophagus in which John VI (Ivan, Anž, Johannes) Frankopan (†1436) had been buried. With respect to certain sculptural analogies between the angels holding the coat of arms and those that Juraj Dalmatinac / Giorgio Dalmata sculpted in the lunette of the so called Smaller Papalić Palace in Split, Diana Vukičević-Samaržija also suggested that their common source were angels in the Capella Corner at the church of Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice (Master of the Mascoli Altar, ca. 1420–1430) and therefore attributed the execution of the sarcophagus to an anonymous Venetian master from »Ghiberti's school«.

Although basically supporting her identification and her stylistic/critical attribution, we are of the opinion that, taking into account the rest of the reliefs from the façade (which indicate the existence of two rather than one sarcophagus), one should allow for other possibilities of reconstruction and even a more precise attribution. First of all, one should consider the fact that the two other reliefs, which also show Franciscan saints and have rather similar stylistic features, were likewise corner figures of a sarcophagus. On the other hand, in regard to the differences in the manner of execution of central and lateral reliefs in the suggested reconstruction, we shall argue that the relief with the Frankopan coat of arms may have originally been located on the sarcophagus of Nicholas IV Frankopan (†1432), surrounded by Franciscan saints, whereas two other reliefs with the Annunciation scene belonged to the somewhat younger sarcophagus of his eldest son, John VI. This hypothesis is corroborated by historical sources, according to which Nicholas IV was the first member of the family of the Counts of Krk who used a new dynastic name – that of Frankopans. Actually it was also him who, after obtaining

(in 1430 in Rome) a certificate that proved their descent from the homonymous ancient Roman family, inaugurated the new dynastic coat of arms with two lions breaking a loaf of bread between them. However, the older heraldic symbol of the Counts of Krk – the six-armed star – has been sculpted on two well-known coats of arms of his son John VI, identified by their inscription.

In clarifying the relationship between the relief with angels from Senj and Juraj's reliefs in Split as two affiliate reflections of the great relief with angels from the Capella Corner in Venice, we have nevertheless pointed out the difference in their sources. In our opinion, the angels in the lunette of the Smaller Papalić Palace were modelled upon another work of art from Tuscany, most probably a drawing, the closest parallels for which one can find in the series of terracotta reliefs showing »The Virgin with Child and Six Angels« (circle of Luca Della Robbia, ca. 1440), which Juraj Dalmatinac knew through graphic sources and used for one of his angels on the vaulting of the Šibenik baptistery. A comparative analysis of angels from Senj and those made by the Master of the Mascoli altar has revealed that those from Senj show similar visual characteristics, but follow their monumental predecessors only to a limited extent, primarily because they have an additional role of holding a large shield. A more detailed comparative analysis of two works of art in question has led us to the conclusion that the angels of Senj were in fact made by copying the right angel from the Corner Chapel, in fact only his lower section, that is, by the same procedure that Juraj Dalmatinac used sculpting the angels for the Smaller Papalić Palace. It is precisely some characteristic motifs that occur also in Juraj's angels (ribbon in the hair of one of the angels or the rolled belt on his chest) that have led us to the hypothesis that, in order to design the upper section of the angels of Senj, the anonymous master of the relief with the Frankopans coat of arms most probably used the same graphic sources as Juraj Dalmatinac. Even though using two different sources for his work, the anonymous master showed a high level of creativity and inventiveness, since he produced a unique work of art, which is on the whole coherent in its style and convincing in its content. In the process, he did not only transpose the most significant features of his immediate, »living model« from the Capella Corner – movement and liveliness – but even emphasized them to a greater extent. In attempts of identifying their author numerous analogies have been proposed. All of them point out to the Venetian workshop of Bon, above all in shaping the physiognomy of small angelic heads (angels from the architrave of the Scuola Vecchia della Misericordia). The same physiognomy can be observed in the figures from the Annunciation group (the figures of Archangel Gabriel and St Catherine) that show also a series of other solid and plausible indicators (the head of St Catherine is echoed in the small head of the allegorical figure of Iustitia from Porta della Carta, while the Virgin is almost identical in her posture and gesture with the Virgins of the Annunciation by Bartolomeo Bon, preserved in London, and those from the church of Madonna dell'Orto). The extraordinary concentration of these features as well as typical workshop marks, allow us to claim with a

considerable degree of certainty that all mentioned reliefs and both sarcophagi originate precisely from the workshop of the Bon family; in other words, we may presume that they were made according to drawings produced by Giovanni or Bartolomeo Bon and executed by one of their associates. Minor differences that are observed in the execution of the two presented groups of reliefs, i.e. sarcophagi, may account for the possible time span of 5–10 years in their making. The somewhat later date of the sarcophagus of John VI Frankopan with the Annunciation figures sustains the evidence according to which his tombstone with the ancient family coat of arms was commissioned from and made in the royal workshops of Buda, but never delivered. It remained in Hungary and is probably his earliest funeral monument. The individual sculptor's handwriting on the reliefs of Senj, above all some of its characteristic features in shaping the physiognomies, allow us to call

their anonymous author »Master of the Senj reliefs« in order to differentiate him from the anonymous group of sculptors from the same Venetian workshop. Taking into account the fact that these works of art bear a visible mark of that workshop, which is rather unusual since it mostly employed mature artists, and that the commission was not an ordinary one (executed in marble), it may be eventually suggested that their master had been formed in the very workshop. And that suggestion logically leads to another attractive hypothesis – what if the master of the central relief with the Frankopan coat of arms was no one else than Giovanni Bon himself, of whom we unfortunately have no attested works of sculpture?

Key words: Renaissance, sculpture, Venetian, marble relief, sarcophagi, coat of arms, Master of the Senj reliefs