

Nove atribucije Jurju Matejevu Dalmatincu i Nikoli Ivanovu Firentincu* i problem valorizacije njihova djela

Dr Radovan Ivančević
redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu
Osvrt i originalni znanstveni rad

U povijesti umjetnosti 15. stoljeća u Dalmaciji Juraj Matejev Dalmatinac i Nikola Ivanov Firentinac nesumnjivo su najznačajnije umjetničke ličnosti. Svaki od njih obilježio je preko tri decenija dalmatinske arhitekture i skulpture, a djelovali su »na smjenu« ne samo u kronološkom smislu — jer kad Juraj prestaje, Nikola počinje (Juraj 1441—1475, Nikola 1467—1505) — već i na zadacima, jer nakon Jurja Nikola preuzima gradnju najvećeg renesansnog spomenika Dalmacije, šibenske katedrale.

Tako jedan i drugi umiru u svojstvu protomagistra nedovršene katedrale. Ali osim kraja, zajednička im je u izvjesnom pogledu sudbina i na početku: ni jednom ni drugom nisu se, do danas, mogla otkriti i pouzdano pripisati djela što su ih radili prije dolaska u Dalmaciju. A po ozbiljnosti zadatka koji se povjerava Jurju, i smionosti njegova projekta šibenske katedrale, odnosno po vrsnoći kojom se Nikola iskazuje na svojem prvom dalmatinskom djelu, kapeli sv. Ivana u Trogiru, nesumnjivo su morali prethodno ostvariti više kvalitetnih djela u Italiji.

Upravo taj problem, njihove faze rada koja je prethodila dalmatinskoj, pokušala je pomaknuti s mrtve točke američka povjesničarka umjetnosti Anne Markham Schulz u dvije zasebne studije. Njezini prilozi uz to potiču i neke druge probleme interpretacije djela tih majstora, a smatramo da imaju i opće metodsko značenje, te svakako višestruko zaslužuju našu pažnju.

Pristup Anne Markham Schulz problemima atribucije likovnih djela odlikuje se prije svega kompletnošću informacija: autorica je iznova provjerila svu dostupnu

* *Anne Markham Schulz: The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop. The American Philosophical Society, Independence Square: Philadelphia. June, 1978. (81 str., 77 repr.)*

— *Anne Markham Schulz: Niccolo di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance. New York University Press. New York 1978. (89 str. teksta, 100 reprodukcija + Index str. 125—136)*

Prihvaćajući nove atribucije A. M. Schulz, koja Jurju Dalmatincu pripisuje jedno, a Nikoli Firentincu šest djela u Veneciji, autor ističe uvjerljivost analitičko-komparativne metode atribucije Schulzove, kritičnost i temeljitost u obradi izvora i literature, te poznavanje cjelokupne problematike venecijanske skulpture XV. st. Neke atribucije kritizira te prigovara izdvojenom interpretiranju skulptorske komponente u djelu Jurja i Nikole. Otklanja tvrdnju da je Nikola apsolutno ovisan o Donatellu, jer je on kao arhitekt i kreativni majstor crpio poticaje neposredno iz lokalne antičke tradicije (Trogir, Salona, Dioklecijanova palača). Uz to se ugledao i na Jurja Dalmatinca, »problematicara« rane renesanse. U Nikolinu opusu prvotno dominira skulptura, a kasnije čisti arhitektonski govor. Točka klasične ravnoteže je kapela sv. Ivana u Trogiru, najbolje Nikolino djelo i najznačajniji enterijer evropske renesanse konca XV. st.

arhivsku građu i obradila svu objavljenu relevantnu literaturu, pri čemu treba naročito istaći njezino temeljito poznavanje studija objavljenih na našem jeziku. Schulzovu ne vodi parcijalni interes za pojedinog umjetnika ili djelo, već su njezine nove atribucije rezultat »revizije« cjelokupne venecijanske ranorenesansne skulpture. Svojevrsna težina njezinih sudova izlazi iz temeljitog uvida u cjelinu i principa eliminacije: djela se pripisuju i oduzimaju pojedinim umjetnicima po kriteriju da naprosto jedan nikako ne može biti autor određenog djela, a za drugo pak djelo nema tko drugi biti autorom. Tako je, razjašnjavajući složena pitanja autorstva i valoriziranja pojedinih dijelova kompleksnih i monumentalnih spomenika radionice Bon izlučen majstor Juraj kao autor jednog spomenika na koji dosad nitko nije pomišljao, dok je uz Arco Foscari, po mišljenju A. M. Schulz, vezana najranija djelatnost Nikole Ivanova. Po svemu je očito da su dvije objavljene studije samo fragmenti jednog potpuno novog pristupa i nove interpretacije venecijanske skulpture ovog razdoblja. I za mnoge od onih atribucija koje su dosad bile općenito prihvaćene, ako ih priznaje, Schulzova često nalazi nove razloge prihvaćanju i uvjerljivije potvrde.

Na Simpoziju o Jurju Matejevom Dalmatincu u Šibeniku 1975. godine A. M. Schulz mu je pripisala reljef u luneti portala Scuola di San Marco u Veneciji. Tu je atribuciju uključila u monografiju »Skulptura Giovanni i Bartolomea Bona i njihove radionice«, objavljenu 1978. godine. Reljef »Sv. Marko s bratimima bratovštine« bio je od Sansovina nadalje pripisivan Bartolomeu, ali je Fiocco upozorio na različitost tog djela od ostale produkcije radionice Bon, a Planiscig ga je pripisao »talentiranom anonimnom pomoćniku radionice Bon«, od kojeg nije poznavao niti jedno drugo djelo. U kritički provedenoj analizi, kojom je isključila dosadašnju atribuciju lunete Bartolomeu, kao i sve ostale nesporazume u vezi s njom — tako je Wolters, na primjer, povezo ovaj reljef »anonimnog autora« s »Krunjenjem Bogorodice« Nikole Firentinca, krivo atribuiranim i pogrešno datiranim — Schulzova je uvjerljivo iznijela razloge koji podupiru njezinu tezu da je to »možda jedini doprinos djelima koja su izašla iz radionice Giovanniija i Bar-



1 Sv. Marko s bratimima bratovštine, luneta portala Scuole di San Marco, Venecija

tolomea Bona od njihovog pomoćnika, dalmatinskog arhitekta i kipara Jurja Matejeva iz Sibenika». Povezujući tu lunetu nizom srodnosti s likom sv. Augustina u luneti svečeve crkve i likom sv. Klare na portalu franjevačke crkve u Anconi, te reljefom »Bičevanja« iz Splita, autorica je našla nesumnjivo najuvjerljiviju analogiju u frapantnoj sličnosti poze i fizionomije sv. Marka s lunete u Veneciji s glavom sveca s pročelja sarkofaga sv. Staša u splitskoj katedrali.

Smatrajući tu atribuciju veoma vjerojatnom, želim upozoriti na jedan dublji, strukturalni sloj tog djela u kojem otkrivamo neke značajke što ga odvajaju od svih kasnijih Jurjevih reljefa. Riječ je o kompoziciji figuralne grupe u venecijanskoj luneti. Iako je uočljiva ne samo Jurjeva karakterizacija i ekspresija fizionomija već i pokret i okret sv. Marka odiše njegovim duhom, ipak je kompozicija u cjelini monotona i nedinamička, građena na principu razvučenog vodoravnog niza likova koji kleče sa središnjom vertikalom posjednutog sv. Marka. Ta statičnost, simetrija i mehanička adicija pokleknutih bratima sasvim je atipična za Jurja. Međutim, uočavajući to, još uvijek ne moramo odbaciti atribuciju, jer bi se ta dvojnost mogla tumačiti upravo činjenicom da je riječ o njegovu dosad najranijem djelu. Smatrajući, međutim, da svaki talent već u početku pokazuje barem zametke svojih osobitosti, sklon sam da kao najvjerojatnije pretpostavim da je u tom mladenačkom radu Juraj bio prisiljen izvesti reljef strogo se pridržavajući kompozicijskog predloška odnosno nacrtu vodećeg majstora radionice Bartolomea Bona. To je svakako pandan Bartolomeovoj kompoziciji lunete Scuole della Misericordia, s istom statičnom kompozi-

cijom horizontalne grupe bratima i vertikalne simetrle Bogorodice, samo što ovdje središnji lik stoji. Ako ta pretpostavka, teoretski moguća, po mnogobrojnim analogijama s praksom plauzibilna, a likovno zadovoljavajuća, ipak nije točna, smatram da, dok se drugo ne dokaže, ukazuje barem na dvojnost antijurjevske statične simetrične kompozicijske sheme s praznim »pasivnim« prostorom nad likovima bratima i autentičnog Jurjeva temperamenta, koji se očituje u kretnji i morfologiji likova.

Monografska studija A. M. Schulzove »Nikola Ivanov Fierentinac i venecijanska skulptura rane renesanse« odlikuje se s nekoliko svojstava koja želimo istaći odmah na početku: to je prvi pokušaj da se najvećem renesansnom kiparu Dalmacije pripišu neka djela u Italiji prije njegova dolaska u Trogir 1476. godine; to je sloboda od predrasuda i navike mišljenja, što je bila potrebna autorici da ta djela, unatoč Nikolina atributa »Firentinac«, potraži u — Veneciji; to je smionost da mu odmah pripiše šest veoma važnih spomenika, i to po kriteriju da su upravo ta, dosad nepoznata, mladenačka djela, ujedno najbolja majstorova djela.

Ma kako stručna kritika primila te atribucije, koje se ne temelje na dokumentima, već na stilsko-likovnoj analizi, i bez obzira na to hoće li s vremenom sve ili neke biti negirane (kritičkom argumentacijom ili novootkrivenim dokumentima), to neće moći utjecati na činjenicu da je pristup A. M. Schulz bio znanstveno i metodički ispravan, temeljit i dosljedan.

Spomenici koje Schulzova pripisuje mladom Nikoli Ivanovu u Veneciji, a nastali su po dokumentima između 1457. i 1467. godine, dakle u deceniju neposredno pri-

je Nikolina dolaska u Dalmaciju jesu:

1. Grobnica dužda Francesca Foscarija u S. Maria dei Frari, djelomično uz suradnju pomoćnika (spomenik obuhvaća čak deset velikih slobodno postavljenih likova i pet reljefnih polufigura; samom Nikoli autorica pripisuje dvanaest skulptura);
2. Arco Foscari u dvorištu Duždeve palače: Vrline (Muzika, Retorika) i Ratnik (Moro) kao djelo Nikole, a druge dvije figure pripisuje pomoćniku.
3. Grobnica Orsato Giustiniani, rastavljena, pet Vrlina (u zbirkama New York i Texas) djelo su pomoćnika;
4. Grobnica Vittore Capello u crkvi S. Elena: klečeći lik pokojnika i stojeći sv. Helene;
5. Sv. Kristofor s Djetetom, nad glavnim portalom S. Maria dell'Orto;
6. Sv. Jeronima u spilji S. Maria del Giglio, reljef.

Iako je to samo šest spomenika, riječ je zapravo čak o dvadeset devet skulptura: dvadeset i tri slobodno postavljena lika, pet polufigura u reljefu i jedan manji reljef. Od toga Schulzova samom Nikoli pripisuje devetnaest djela, dok za ostala smatra da su nastala uz suradnju pomoćnika ili ih pripisuje pomoćnicima. Samo to »proširivanje« Nikolina opusa veće je nego ukupan poznati opus mnogih pa i glasovitijih renesansnih majstora.

Kao što atribucija lunete portala bratovštine sv. Marka u Veneciji Jurju znači izvjesno iznenađenje i prebacivanje s Porta della Carta gdje se dosad isključivo tražilo njegove rane skulpture, tako su i atribucije niza venecijanskih skulptura Nikoli Firentincu neočekivan obrat u tradicionalnoj identifikaciji toponimijskog etnika autora s mjestom njegova naukovanja i najranijeg stvaranja, pa su se i djela očekivala u Firenci.

Kao primjer širine i temeljitosti istraživanja Schulzove može poslužiti način kojim je osim novih atribucija provela rigoroznu eliminaciju svih ostalih ranijih atribucija. A riječ je čak o sedam autora koje su znanstvenici dosad uzimali u obzir za navedena djela: Bartolomeo Bon, Matteo Raverti, Antonio Dentone, Antonio Bregno, Antonio Rizzo, Antonio Riccio i Andreja Aleši. Pri tome A. M. Schulz odlučno i definitivno eliminira iz povijesti umjetnosti čak trojicu problematičnih majstora — Dentona, Bregna, Riccia — smatrajući da uopće nisu ni postojali već su fantomi nastali različitim nesporazumima pisaca i istraživača. *Bartolomea Bona* izjednačuje po stilu s Ghibertijem, dakle s gotičko-renesansnom strujom. Utvrdivši mu pouzdano sva djela, isključuje ga kao autora skulptura koje razmatra, jer su one izrazito renesansnog karaktera, *Matteo Raverti* (boravio u Veneciji od 1421. do 1436) ne dolazi u obzir kao autor jer se tome protivi vrijednost njegova jedinog pouzdanog djela (Sta. Babila, Milano), kao i činjenica da je formiran oko 1390, dok stil skulptura o kojima je riječ upućuje na autora formiranog oko 1430. godine. *Antonia Dentona* ne prihvaća, jer, kao i većina istraživača, sumnja da je uopće postojao: nesporazum je potekao od Sansovina, koji ga imenuje »scultore veneziano di gran nome al suo tempo«, ali ga zamjenjuje s Antoniom Rizzom! Dentone nikad nije bio potvrđen nekim napisom ili dokumentom. Zanimljivo je da Poh-



2 Sv. Kristofor nad portalom S. Maria dell'Orto, Venecija

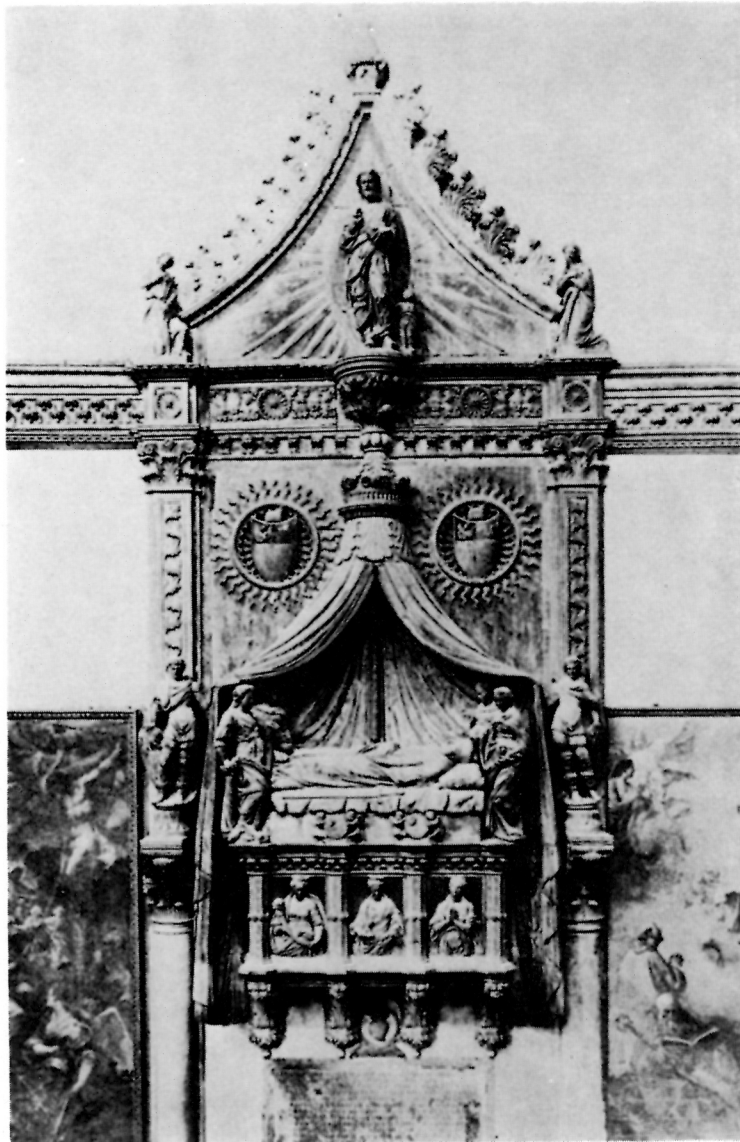
landt priznaje egzistenciju ovog majstora, ali samo zato što dokazuje da Rizzo nije mogao biti autor djela koja mu se pripisuju, pa smatra da je to ipak Dentone, »... umjesto da traži drugog dokumentiranog autora za ta djela«, komentira s pravom Schulzova (bilješka 2, str. 63); ali tom distinkcijom posredno podupire tezu autorice. A. M. Schulz se zatim čudi zašto znanstvenici »nisu podjednako tako skeptični« kad je u pitanju egzistencija *Antonija Bregna* (str. 52). Njemu se pripisivao Foscari grob i likovi na luku Foscari, a nakon što su mu pripisana djela, bio je »blagoslovljen i biografijom«. Vraćajući se izvorima Schulzova konstatira da se sve bazira na Gianpiccollijevoj atribuciji u vodiču iz 1777. godine, po kojem je grob Foscari djelo Paula arhitekta i brata »Antonija Bregno di Como«, ali ni sam



3 Arco Foscari, Venecija

to više ne ponavlja u vodiču dvije godine kasnije. Zenotto u 19. stoljeću tvrdi da podatak potiče iz porodičnih dokumenata koji međutim nikad nisu nađeni. Prvi put ga spominje Sansovino 1581. godine u »Venetia città nobilissima«, gdje mu pripisuje istočno krilo dvorišta duždeve palače i Scalu dei Giganti, kao i grobnicu Tron u S. M. dei Frari, a budući da su po dokumentima istočno krilo duždeve palače i Scala sasvim pouzdano djelo Antonia Rizza (protomajstor od 1484. do 1494). a može mu se pripisati i udio u grobnici Tron, očigledno je da Sansovino naprosto Antonia Rizza zove Antonio Bregno! A sve još više komplicira time što Rizzovu skulpturu Adama i Eve pripisuje tobožnjem Andreji Riccio, a to je samo literarna verzija venecijanskog prezimena Rizzo. Konačno, A. M. Schulz se osvrće na atribuciju naših povjesničara umjetnosti, koji pripisuju An-

driji Alešiju reljef sv. Jeronima u Sala del Giglio, ali je odbija s obzirom na mnogo slabiju kvalitetu potpisanog Alešijevog reljefa s istom temom u crkvi sv. Jere na Marjanu. Naprotiv, povezuje venecijanski reljef s onim iz Dubrovnika, koji je objavio K. Prijatelj, kao što je to već bio učinio I. Petriccioli, povezavši ih stilski i odvojivši dubrovački od ostalih reljefa, ukazujući na mogućnost da je taj motiv Aleši preuzeo od Nikole. Priznajući se Petricciolijevoj slutnji, Schulzova dokazuje Nikolino autorstvo ovih reljefa, ističući srodnost glave sv. Jeronima s glavom Boga Oca na luku glavne apside šibenske katedrale. Prihvatajući atribuciju »Op-lakivanje mrtvog Krista« Nikoli, odbija zajedno s C. Fiskovićem Woltersovu pretpostavku — koji je jedini to djelo pripisao krugu radionice Donatella — te upozorava na to kako je Wolters neupućen u obilatu doma-



4 Grob Foscari, S. Maria dei Frari, Venecija

ću literaturu o toj temi, kad smatra da je ovaj Nikolin reljef morao nastati prije Jurjeva reljefa Oplakivanje u Splitu, na koji je tobože morao utjecati!

U svojoj monografiji Schulzova ne obuhvaća cjelokupni opus Nikolin ravnomjerno, jer se ne osvrće na indiskutabilna djela, već u okviru svoje teme interpretira skulpture relevantne za njezine nove atribucije: bilo da ih uzima kao adekvatne i dokazuje nove atribucije već provjerenim, bilo da na temelju tako proširenog Nikolinog opusa i novog, možemo mirno reći višeg mjerila kvalitete ukida neka dosad pripisana mu djela. U tom smislu pripisuje njegovim pomoćnicima lik sv. Jakova u trogirskoj kapeli sv. Ivana, kao i čitavu Sobotinu grobnicu! Tako bi famozna polemika Cvite Fiskovića i Krune Prijatelja dobila svoj epilog: onaj sporni kvalitetniji lik lava koji je Prijatelj bio pripisao Duknoviću,

a Fisković Nikoli — smatrajući drugog lava djelom Alešija — po mišljenju Schulzove jedini je Nikolin rad na grobnici, dok je sve ostalo djelo pomoćnika (str. 61). Ovdje bismo mogli primijeniti isti metodski prigovor što ga je Fisković uputio Prijatelju povodom atribucije tog lava Duknoviću: da je naime neobično da bi veliki majstor isklesao samo jedan sporedni lik na nekom spomeniku. Situacija je naravno utoliko drugačija što bi za Nikolu to bio detalj na djelu vlastite radionice, dok bi Duknović radio za drugog majstora. Priznajući autorici istančan osjećaj za diferenciranje kvalitete, pitanje je, međutim, u kolikoj je mjeri moguća oscilacija kvalitete kod jednog autora, a kad se može i mora tumačiti rukom drugog majstora. Ako je reljef »Oplakivanje« zaista tvrdi i nespretnije oblikovan no ostala najbolja Nikolina djela, pa bi se možda mogla prihvatiti atribucija



5 Bogorodica »Navještenja« s grobnice Foscari

nekom pomoćniku, ne zadovoljavaju li barem likovi puta na sarkofagu kvalitetom ipak toliko da ih možemo smatrati Nikolinim djelom?

Dvojici pomoćnika pripisuje A. M. Schulz također i dva anđela s vrpcama u šibenskoj katedrali. Samom Nikoli pripisuje oba genija na portalu palače Čipiko u Trogiru (str. 58), a atribuirala mu dosad neobjavljenu skulpturu sv. Ivana Krstitelja iz Šibenika (s romaničkom glavom!) koja bi bila uzorom Alešiju za lik istog sveca u trogirskoj krstionici (str. 60). Nikolinim radom smatra slobodno postavljenu skulpturu sv. Mihajla na krovu šibenske katedrale, dok lik sv. Jakova kao i kip istog sveca u trogirskoj kapeli pripisuje pomoćniku (str. 61).

Naročito je zanimljiva teza autorice o liku Krista u trogirskoj kapeli i na groblju. Jedan od argumenata za atribuciju groba Foscari Nikoli ona nalazi u podudarnosti s trogirskom kapelom ikonografske specifičnosti koja dosad nije bila uočena: naime, kao i na grobnici Foscari Nikola se u Trogiru ugovorom također bio obvezao

isklesati lik uznesenog Krista (Uzašašće), što je kasnije zamijenjeno uskrsnim Kristom (Uskrsnuće), jer je prva tema odgovarala i bila dopuštena samo za grobnicu dužda! Grupa Kristova uzašašća — s malim anđelima koji ga »nose« nalazi se na trogirskom groblju, no zbog slabe izvedbe, smatra Schulzova da je djelo pomoćnika, iako je tipski, po pogrbljenom stavu i ikonografski, s knjigom i blagoslovom, Nikolina invencija. Lik uskrslog Krista, autentično djelo Firentinca, koje se i sada nalazi u kapeli, postavljen je vjerojatno 1494. g. kad je Nikoli ponovno plaćena skulptura Krista, dok je prva bila plaćena 1487. godine.

Izdvajajući jednog puta — s vijencem ruža oko glave — među onima što podržavaju arhitrav u kapeli sv. Ivana u Trogiru, osim što ga po kvaliteti smatra nesumnjivim Nikolinim djelom, Schulzova nalazi još jedan argument za svoju tezu o majstorovom djelovanju u Veneciji, jer smatra da mu je uzorom bio lik s antičkog »Neptunova trona«, sada u Arheološkom muzeju Venecije (bilješka 44).

Ne ulazeći u iscrpljivu argumentaciju, naveo bih u vezi s tim atribucijama dvije kritičke primjedbe. Unatoč uvjerljivoj tipološkoj i formalnoj analizi kojom Schulzova smješta sv. Ivana Krstitelja iz Šibenika u krug Nikolinih invencija, što je prihvatljivo, čini mi se da po kvaliteti ne bi moglo biti djelo samog autora i da je vjerojatnije pretpostaviti na njoj ruku pomoćnika. Također smatram da bi i lik anđela Navještenja na grobnici Foscari svojim pretjerano izduženim i nespretno oblikovanim koljenom na kojem kleči, kao i čitavom malo nakrivljenom pozom vjerojatnije mogao biti djelo suradnika nego samog Nikole kako smatra autorica. Time bismo, međutim, samo dosljedno proveli i potvrdili od same Schulzove uočenu razliku u kvaliteti desne i lijeve strane grobnice i »protegli« je do samog vrha spomenika: ona, naime, likove personifikacija i ratnika smatra na jednoj strani djelom Nikole, a na suprotnoj djelom koje je nastalo uz suradnju pomoćnika.

U zaključnom poglavlju »Život i rad Nikole Ivana Fiorentinca« M. A. Schulz sumarno definira i svoj doprinos: »Naša atribucija Nikoli Ivanovu šest venecijanskih spomenika datiranih između 1457. i 1467. godine kompletira prvi put biografiju ovog skulptura s obzirom na njegovu djelatnost prije dolaska u Dalmaciju« (str. 69). Decidirano isključuje mogućnost da bi Nikola Ivanov Fiorentinac bio Nikola Cocari, tezu koju je postavio još A. Venturi 1908. godine, a E. Rigion to korigirao u Nikolu Baroncelija. Na temelju dokumenata po radovima za koje je bio samostalno plaćen — inače radio je zajedno s Meom i Pipom da Firenze — otkriva se da je radio »banalne zanatske zadatke« (neke stupove, ploču iza oltara, vijenac) ukratko: »do 1448. bio je već gotov i kvalificirani majstor, ali veoma ograničenih sposobnosti koji se specijalizirao za klesanje arhitektonskih detalja«.

Schutzova, međutim, potvrđuje vjerojatnost da je Nikola učio u Donatellovoj padovanskoj radionici, ističući da je »umjetnički formiran iskustvom modeliranja«, a to se najbolje moglo četrdesetih godina 15. stoljeća u radionici gdje se bez prestanka radilo u bronci. Upozorava na srodnost portretnih glava Foscarija i Capella s Donatellovim Gattamelatom (izliven 1447, postavljen 1453. g.), kao što je i raspored Vrlina oko groba po uzoru na oltar sv. Antuna u Padovi.

Dok je portretna sličnost Donatellovih i Nikolinih likova o kojoj autorica govori primjetna, čini mi se da je pretpostavka da je reljef kasetiranih vrata na podnožju spomenika Gattamelati »inspirirao« vrata s pütima u kapeli sv. Ivana u Trogiru nategnuta. I sama Schulzova dodaje da su padovanska vrata »gotovo zatvorena«, a da su inače kao funeralni motiv prvi put u renesansi primijenjena na grobu Brancacci u Napulju. Čini mi se da je razlika prevelika i da je mnogo jednostavnije i vjerojatnije tražiti inspiraciju Nikole u njegovom neposrednom kontaktnu s antičkim nadgrobni spomenicima najbliže okolice: Trogira i Salone. Veza s vratima podnožja Donatellova spomenika neznatna je i stoga što su reljefna vrata s pütima Nikole Fiorentinca ne samo formalno ikonografski različita (poluotvorena i s likom) već i kvalitativno znače inovaciju u problemskom smislu karakterističnu za renesansnu umjetnost: primjenom perspektive, iluzionizma prostora i pokretom lika.



6 Grob Capello u S. Elena, Venecija

Autorica naglašava da je Nikola uz padovski, morao poznavati i Donatellov firentski opus: uz ostale analogije, stil draperija tipičan za Nikolu bliži je Donatellovoj skulpturi oko 1430. godine, a kerubin iznad sv. Kuzme i Damjana da je čak »kao da ga je radio sam Nikola« (str. 70). Stoga zaključuje pretpostavkom da je »Nikola započeo raditi kod Donatella prije njegova dolaska u Padovu i da je Donatellova prisutnost tamo bila uzrokom da ga Nikola slijedi«. Time bi se ujedno objasnio itinerer ovog Fiorentinca od rodnog grada, preko Padove do Venecije. Konačno, smatra da je dokazan i Nikolin susret s kasnim Donatellovim djelima, ponovo u Firenci, s obzirom na brojne motive koji potiču s propovjedaonice u S. Lorenzu i intenzitet emocija na Nikolini reljefu »Krista nose u grob« u Sv. Mariji u Šibeniku. Prema tome se »bez pretjerivanja može reći da je Nikola Ivanov ostao Donatellov najvjerniji sljedbenik«.

Mislim da do ovdje možemo slijediti i uglavnom se složiti s autoricom, ali ona nastavlja s razmatranjem koje ne možemo smatrati ni dosljednim ni uvjerljivim: »Možda (Nikola) ne bi tako učinio da je nastavio raditi u Veneciji i Firenci, gdje je mogao reagirati na invencije drugih prvorazrednih majstora. Ali u Dalmaciji je bio najbolji i mogao je naći malo stimulansa izvan svoje memorije«. Prvo, kreativni majstor kakvim ga i sama ocjenjuje, ne živi samo od vanjskih pobuda i utjecaja drugih majstora. Drugo, u Dalmaciji je, baš kao kreativan tipično renesansni majstor našao stimulans u neposrednom kontaktu s antiknim spomenicima, (što je i dokazano na primjer za Mali hram Dioklecijanove palače kao uzor trogirskoj kapeli). Kao što ga je moglo stimulirati i djelo njegova prethodnika izuzetne kreativnosti i čudesne mašte Jurja Dalmatinca tipičnog »problematicara« rane renesanse kojega nasljeđuje u istraživačkom duhu iako ne u morfologiji. I, treće, ako i ne nalazimo uvijek potvrdu u dokumentima o putovanjima majstora, ne treba zamišljati da Nikola nikada kasnije nije putovao u Italiju, kao što se u to vrijeme sigurno nije živjelo u Dalmaciji u takvoj izolaciji da se ne bi znalo i moglo pratiti suvremena likovna kretanja (po crtežima, grafikama, slikama i sitnoj skulpturi). Ali Nikola nije trebao »reagirati na invencije drugih«, jer je sam bio inventivan.

Završit ćemo ovaj prikaz komparacijom Jurja i Nikole kao što smo i počeli. Novom atribucijom A. M. Schulz dva su majstora postala još bliža i na početku svojega djelovanja: iako različitog porijekla (Juraj rodом iz Zadra, Nikola iz Firence?), iako različitih stilskih opredjeljenja (prvi gotičkorenesansni, drugi renesansni majstor), obojica u Veneciji stvaraju svoja prva značajna djela. Dok je Jurju samo proširen opus jednim djelom u kojem još u potpunosti ne iskazuje svu svoju vrijednost, Nikola je naprotiv zaslugom Schulzove uz znatno proširenje opusa sa šest značajnih spomenika, odnosno tridesetak novih skulptura i reljefa, kao kipar »unaprijeđen« u višu kategoriju, jer su mu to ujedno najkvalitetnija djela.

Ovim usporedba ne završava, jer moram upozoriti da je sudbina te dvojice majstora srodna još po nečemu: po pristupu povjesničara umjetnosti njihovu djelu. I Juraj i Nikola kao tipično renesansni umjetnici, ako im i ne pripada možda naziv »homo universale« — za njihovu širu humaničku naobrazbu nemamo potvrde u dokumentima, ali je ona nesumnjiva i može se deducirati iz djela — sigurno su obojica podjednako kreativni i kao arhitekti i kao skulptori. Uspoređi li se, međutim, ono što je i kako o njima napisano kao skulptorima, s onim što svjedoči o njihovom arhitektonskom opusu, vidjet će se da je u oba slučaja kipar gotovo sasvim zasjenio projektanta. A ipak je objektivni sud o njima, ocjena njihove vrijednosti i značenja moguća samo nakon sagledavanja cjelovitog arhitektonsko-skulpturnog opusa, a ne samo parcijalno skulptorskog. Stoga je upravo na Simpoziju u Šibeniku bilo ukazano na potrebu istraživanja Jurjeve djelatnosti kao arhitekta u Veneciji, pa sam upozorio da je Juraj na Porta della Carta vjerojatno zaslužniji po svojem arhitektonskom udjelu nego kao kipar, jer je ta fasada, kao i prolaz iza nje, Androna, možda i njegov projekt; kao što je i Duško

Kečkemet predložio znatno proširenje opusa Jurja arhitekta atribucijom niza objekata u Veneciji, naročito stambene arhitekture.

Taj odnos arhitektonskog i skulpturnog možda je još sudbonosniji za djelo Nikole Firentinca. Prihvatimo li tezu Schulzove da je Nikola pri kraju života bio slabiji skulptor nego u početku svog rada, dodao bih da je tu skulpturu neophodno gledati u kontekstu s arhitekturom s kojom tvori organsku cjelinu. Arhitektonska i skulpturna komponenta Nikolina opusa obrnuto su proporcionalne: dok u početku apsolutno dominira skulptura (ako prihvatimo predložena venecijanska djela), a arhitektura je tek sporedan, podređen, dijelom čak i stilski zaostao okvir, s vremenom značenje arhitekture sve više raste, a skulptura postaje sekundarna. Najidealniji trenutak »klasične« ravnoteže svakako je kapela sv. Ivana u Trogiru, ali i u njoj je uloga skulpture već »reducirana« na mjeru po kojoj ne govori sama za sebe, već kao nedjeljiv dio najskladnije arhitektonsko-skulpturalne cjeline interijera što ju je umjetnost rane renesanse, točnije posljednje četvrtine 15. st., ostvarila u Evropi. Kapela nema to značenje niti po arhitekturi, niti po skulpturi, već prvenstveno po njihovom uravnoteženom odnosu. Ovo je djelo zamišljeno i izvedeno kao cjelina (Gesamtkunstwerk) i pitanje je koliko je metodski adekvatno izvlačiti, izdvajati i ocjenjivati pojedinačne skulpture, kad je Nikolino autorstvo bitno određeno upravo tom stopljenošću skulptorskog i arhitektonskog, pojedinačnog u jedinstvo čime najavljuje već visoku renesansu. Želim naročito istaći da Nikola gradeći svoju trogirsku kapelu isključivo kamenom od poda do tjemena svoda, pa izvodeći čak i »oltarni triptih« kao iluzionistički reljef u kamenu slijedi podjednako regionalnu dalmatinsku tradiciju s obzirom na materijal (suprotnu venecijanskoj ili firentinskoj gdje se u interijeru uvijek kombinira sa žbukanim zidom), kao i savršeno razvijenu metodu konstrukcije i montažne gradnje kamenom svog neposrednog tada još živog i aktivnog prethodnika — Jurja Matejeva Dalmatinca. Ugled što ga je već tada imala Jurjeva konstrukcija apsida šibenske katedrale ne može se zanemariti, a i Alešijeva krstionica u Trogiru, s kojom Nikolina kapela ima nekih kompozicijskih srodnosti, jednako je tako nastala pod utjecajem Jurjevima. U kasnom razdoblju Nikolina stvaranja prevladat će konačno arhitektonski izraz i on će se u gornjim dijelovima šibenske katedrale vinuti do govora čistim stereometrijskim arhitektonskim oblicima, s neznatnim udjelom skulpture, pa i arhitektonske skulpturalne dekoracije. Moglo bi se reći da njegov »razvojni« put vodi od slobodne skulpture do slobodne arhitekture. U tom smislu i vjernost Donatellu treba svesti na pravu mjeru, jer je Donatello, iako najveći, ipak bio samo kipar.

Ne smatram da sam ovim prikazom dotakao sve probleme, iscrpio sve primjedbe, niti istakao sve doprinose ovih izvanredno značajnih priloga A. M. Schulz povijesti renesansne umjetnosti u Dalmaciji. Želio sam samo ukazati na njihovu važnost, ali je trajna prisutnost radova autorice na pitanjima atribucije i interpretacije djela Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca osigurana i bez toga jer je sigurno da ih niti jedan istraživač tog kompleksa odsad neće moći zaobići.

de musique. Puisqu'il faisait à la fois de la propagande pour la musique contemporaine on le considère communément comme l'initiateur d'un «nouveau courant» de la vie musicale à Zagreb.

Zorislav Horvat

CONSTRUCTION DE LA NEF DE LA CATHÉDRALE DE ZAGREB

Après l'élévation expéditive du sanctuaire à la manière d'une «salle basilicale», l'édification de la nef de la cathédrale à Zagreb dura assez longtemps, à savoir depuis le début du XIV^e jusqu'au début du XVI^e siècle. L'édification de la nef fut probablement commencé par l'évêque. A. Kažotić (le mur de la nef du nord et le clocher du nord) dans les caractéristiques de l'architecture «prêchante» et dans l'intention de former un espace-salle comme il en existe en Autriche avoisinante. L'édification continue du vivant de l'évêque Etienne III (1356—1375) — le mur de la nef du sud et le clocher du sud — déjà avec toutes les caractéristiques d'une église-salle (Zwetl?). L'évêque Eberhard (1397—1406 et 1410—1419) engage les maîtres du cercle pragois de Parler, probablement à deux reprises. C'est à cette époque-là que furent élevés les murs des deux nefs latérales, les piliers à l'intérieur de la nef et les clochers. Jean IV de Alben (1421—1433) achève la construction des murs de la cathédrale, tandis que l'évêque Osvald (1466—1499) prépare l'édification de la voûte qui est achevée du vivant de l'évêque Luka Baratin (1500—1510), mais avec la voûte simple cruciforme et non pas réticulair comme c'était prévu à l'époque de l'évêque Eberhard. Tandis que le clocher du nord n'a jamais été achevé, celui du sud ne le fut qu'au XVII^e siècle.

Radovan Ivančević

LES NOUVELLES ATTRIBUTIONS À GEORGES LE DALMATE ET À NICOLAS DE FLORENCE ET LE PROBLÈME DE LA VALORISATION DE LEURS OEUVRES

Acceptant de nouvelles attributions de A. M. Schultz qui à Juraj Dalmatinac attribue une et à Nikola Firentinac six oeuvres existant à Venise, l'auteur fait ressortir le caractère convaincant de la méthode analytique et comparative de l'attribution de la Schultz, le caractère critique et bien fondé de l'analyse des sources et de la littérature spécialiste ainsi que la maîtrise de l'ensemble de la problématique concernant la sculpture vénitienne du XV^e siècle. Il critique certaines attributions et désapprouve l'interprétation isolée de la composante sculpturale dans l'oeuvre de Juraj et de Nikola. Il écarte également les affirmations portant sur la dépendance absolue de Nikola vis-à-vis de Donatello, puisque, architecte et maître créatif, celui-ci puisait immédiatement à la tradition antique locale (de Trogir, de Salone, du palais de Dioclétien). Au surplus, il prenait exemple sur Juraj Dalmatinac, le «problématicien» de la haute Renaissance. Tandis qu'au début, dans l'oeuvre de Nikola prédomine la sculpture, plus tard, c'est le langage pur de l'architecture qui l'emporte. Le point de l'équilibre classique est la chapelle de St Jean à Trogir, le chef-d'oeuvre de Nikola et, à la fois, l'intérieur le plus signifiant de la Renaissance européenne du XV^e siècle.

Grgo Gamulin

SEGNALAZIONI E PROPOSTE

L'auteur suggère de nouvelles solutions d'attribution concernant les images inconnues ou moins connues des vieux maîtres croates, en les rajoutant au catalogue des oeuvres de: Adam Elsheimer, Simone Cantarini, Pietro della Vecchia, Pietro Liberi, Girolamo Forabosco, Antonio Zanchi, Giambettino Cignaroli, Giocchino Asseretto, Gregorio de Ferrari, Alessandro Magnasco et Giovanni Andrea de Ferrari.

Boris Vizintin

»ÉCOLE DE DESSIN« DE RIJEKA

À la base des données puisées aux archives l'auteur rend compte de l'activité de la Scuola di Disegno à Rijeka. Depuis 1787 jusqu'à 1894 cette école joua un rôle considérable dans l'éducation esthétique et culturelle des apprentis initiés aux divers métiers (tailleurs de bois et de pierres, constructeurs, charpentiers, peintres décorateurs, forgers, horlogers etc.), préparant en même temps les plus doués à la continuation des études aux académies des arts. Jusqu'à 1866 les cours n'avaient lieu que le dimanche, pour s'élargir ensuite aux autres jours de la semaine. Une attention particulière y était attribuée aux dessin géométrique et ornemental ainsi qu'au dessin libre. Cette école a élevé aussi les peintres connus du XIX^e siècle, tels que Franjo Colombo et Albert Angelović de Rijeka.

Ivan Bach

TROIS HORLOGES EN TANT QUE PRODUITS DES HORLOGERS TRAVAILLANT À KARLOVAC

Au nombre restreint des horloges conservées portant la marque des horlogers de Karlovac (à savoir Johannes Angerle Frantz Malehlav et L. W. Pehr) l'auteur en rajoute une autre qu'il décrit en détail. Celle-ci est exécutée par Joseph Hoffman, vers la fin du XVIII^e siècle. En même temps, l'auteur publie une horloge jusqu'ici inconnue, faite par Frantz Malehlav, ainsi qu'une autre de provenance de Karlovac, signée du nom de Lorenz Wilhelm Pehr. Par cette contribution on veut inciter de nouvelles recherches dans le domaine de l'horlogerie de Karlovac, afin d'obtenir une image plus complète du développement de cet artisanat dans ladite ville.

Duško Kečkemet

VJEKOSLAV GANGL À SPLIT

Le sculpteur slovène Vjekoslav Gangl ((1859—1935) travaillait à Split à titre d'enseignant de l'École professionnelle des arts et métiers (1907—1909). À la base du matériel puisé aux archives et à la base de la littérature spécialiste l'auteur expose le travail de celui-ci dans ladite période. L'aperçu consiste en données sur les oeuvres sculpturales de Gangl réalisées à Split et conservées jusqu'à nos jours, ainsi qu'en données sur l'activité de l'artiste après son départ de la Dalmatie.