

TEMATSKJE SUKLADNOSTI MARULOVIIH
I SUVREMENIH LIKOVNIH DJELA U DALMACIJI
15. / 16. STOLJEĆA

Igor Fisković

Posve razumljive ako ne i očekivane idejne podudarnosti ili sadržajne usporednosti književnog i likovnog stvaralaštva u Dalmaciji humanističkoga doba općenito su se u nas slabo obrađivale. Opažanja o njima svode se na usputna upozorenja, pa ih se čini nužnim rasvijetliti baš pred povjesničarima i teoretičarima književnosti, ovdje okupljenima u ime proučavanja djela najvećeg pjesnika hrvatske renesanse. Ta se pitanja kod Marulića čak i nameću to prirodnije što je poznato njegovo izravno, ma koliko ograničeno iskazano slikarsko umijeće, ujedno i provjereno vrlo razvijeno likovno doživljavanje.¹ Po tim svojim nadarenostima umni se Splitsanin dublje dokazao čovjekom širokih spoznaja i sposobnosti, svojstvenih vremenu u kojem je živio kao i sredinama u kojima se odgojio ili podneblja u kojem je stvarao.²

Budući da su ta viđenja već u pojedinostima pojašnjavana, moja je nakana govoriti o drugim relacijama: konkretno o sukladnostima njegova pisanja s likovnim ostvarenjima što postoje na našoj obali u zreloom 15. i ranom 16. stoljeću. Kao povjesničar umjetnosti, dakle, polazim od spomeničkog naslijeđa hrvatske obale iznalazeći u njemu značenjska neka suglasja s literarnim motivima i širim

¹ C. Fisković, O Marulićevu slikanju, Prilozi pov. umj. u Dalmaciji — 26 / 1987. ; *Isti*, M. Marul Pečenić i njegov likovni krug, Čakavska rič — 1/IV, 1972.

² Premda se malo znade o Marulićevu boravku u Padovi, doticaj s tim sveučilišnim središtem, pa nipošto slučajno i žarištem ondašnje umjetnosti ključan je za ukupnu renesansu na Jadranu, dok je u Splitu ona izgradila možda najživlje doticaje s antičkom baštinom.

temama manje–više nazočnima u Marulovim pisanim djelima. Treba odmah spoznati pretežitou njihovu općenitost, ali jednako tako naglasiti da izravnijih ili opsežnijih povezanosti ne nalazimo ni u jednog drugog našeg književnika iz starijih razdoblja,³ što me i ponukalo na očitavanje problema. Njegova razrješavanja utoliko proizlaze poglavito iz Marulićeve utkanosti u univerzalizam renesanse, pa su ogledna više za shvaćanje povijesnih sklopova nacionalne kulture negoli za tumačenje djela samo jednog njenog pjesnika.

U tom kontekstu, prije razlaganja usporedbi označenih naslovom, držim neophodnim iznijeti niz fenomena koji intoniraju Marulićevo stvaralaštvo. Prvo je svakako u europskim razmjerima rana, pa utoliko vrjednija pojava ili objava svjetovnih sadržaja izrazito antičkih nadahnuća i oslonaca u kiparskoj baštini Dubrovnika.⁴ Iako im valja podcrtati opća značenja, svojom izvornošću pa i neponovljivošću dio su specifičnosti povijesnog razvoja i društvenih dosegaa kulturnog središta s kojim Marulić nije imao neposrednih dodira. Nije ih ni mogao imati, jer ti prvi — više nego očigledni i zanimljivi dokazi reintegracije klasike u plastičkom stvaralaštvu najjužnijega našeg grada — datiraju iz 1435. godine. Tada su, naime, pri Onofrijevoj rekonstrukciji *Kneževa dvora*, unutar novoga trijema rukom *Petra Martinova* iz Milana,⁵ oblikovani reljefi Eskulapa kao mitskog praoca i udomaćenog mudraca Dubrovnika, Herakla kao najslavnijega starogrčkog dobročiniteljskog junaka i Salamona kao pravednog suca i trijeznog vladara.⁶ Unutar ikonografskog ciklusa »Dobre Vlade« (u arhaičnijem rješenju poznatog iz mletačkog Palazzo Ducale), s dodatkom inače izuzetne svjetovne vrline »Svete Razumnosti« nad unutrašnjim vratima Senata,⁷ jasno glorificiraju aristokratsku upravu samostalnoga Grada. Uzeti iz poganske ili starozavjetne mitologije, služe uzdizanju svijesti suvremene sigurnosti i stjecanju samopouzdanja, što će kao metodu sam Marul osobito razviti u širim zorovima.⁸

Uz prepoznavanje tih izrazito profanih alegorija po naputcima očevidca njihova nastanka: *Filipa de Diversisa* — tajnika Republike i nastavnika javne škole — u zenitu quattrocenta,⁹ razrada ukupnog programa figuralnog dekora skladne

³ Usp. C. F i s k o v i ć, Baština starih hrvatskih pisaca. Split 1978.

⁴ Šire: I. F i s k o v i ć, Kiparstvo XV–XVI st. »Zlatno doba Dubrovnika« ed. MGC — Zagreb, 14/1987.

⁵ C. F i s k o v i ć, P. Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji — 27/1988.

⁶ Vidi: I. F i s k o v i ć, Antički motivi u simbolici dubrovačke državnosti. »Umjetnost na istočnoj obali Jadrana u kontekstu europske tradicije«, Rijeka 1993.

⁷ S. K o k o l e, Ciriaco d'Ancona i personifikacija »Iera Boule« u Dubrovniku. Arheološki vestnik 41. Ljubljana 1990.

⁸ Usp. V. F i l i p o v i ć, Osnovi etičko–filozofske orijentacije M. Marulića. Marulićev Zbornik, Zagreb 1950.

⁹ I. F i s k o v i ć, Djelo F. de Diversisa kao izvor poznavanju umjetnosti i kulture Dubrovnika. »Dubrovnik« XXX/1–3, 1987.

dubrovačke palače pripisuje se učenim strancima, poglavito utjecaju *Kyriacusa Anconitanusa*.¹⁰ Navraćajući višekrat u istočni Jadran, bijaše on vezan s prvim naraštajem domaćih humanista, dok su mu Juraj Kozličić u Zadru, Petar Čipiko u Trogiru a Marin Rastić u Dubrovniku pomagali prikupljati rimske epigrafske spomenike. Njegova zbirka stoga posjedovaše podjednako dalmatinskih lapida kao ona Papalićeva stvarana na licu mjesta sudjelovanjem Marulićevim.¹¹ A prisnost s Dubrovčanima znameniti »otac klasične arheologije« posebice je zasvjedočio s dva izvrsna kamena natpisa koje im je sastavio vrhunskom latinštinom te potpisao.¹² Sadržajno je na njima uzveličao slavu društvene zajednice s pozivom na drevno porijeklo i utemeljenje — kako veli »*epidaurskog Ragusiuma u Iliriji*« oživotvorivši njihovom postavom u trijemu gradske palače i na javnoj česmi najizravnije pozivanje na antiku. Slični postupci poznati su dosta kasnije i u Marulovu okruženju no unutar knjiga slabije dostupni javnosti, te navedeno ističemo kao začetke običaja inače vezivanog za zrelo renesansno doba.

Saznanja o svemu tome mnogo su slojevitija, ali ih sažimam zbog drugog cilja naglašavajući tek rani prodor klasične inspiracije u plastičke medije zaslugom ne samo znalaca te onda vrlo moderne orijentacije, nego i visoke općekulturne klime što na širokom planu čini svojevrsni preludij Marulovu osebnom svjetonazoru. Koliko je dokučivo njegovo prepletanje s likovnom umjetnošću, toliko je bitno da je ova od osvita novog doba iskazala svoj globalno prastari legitimitet tumača duhovnih preokupacija ponajprije na svjetovnim osnovama. To, dakako, nije nipošto neobično u poredbi sa zbivanjima u talijanskim vodećim ognjištima renesanse, ali je izuzetno u hrvatskom podneblju imajući dugi kontinuitet samo u Dubrovniku. Posvjetovnjivanje tamošnjeg plastičkog stvaralaštva to se lakše pojačalo s antikizirajućim instrumentarijem vezanim na padovanske predloške u djelima domaćih majstora, ali i firentinske izvore s brojnijom grupom došljaka iz same kolijevke talijanske renesanse.¹³ Oni su zajedno, uključujući stvaralaštvo južnohrvatskog kulturnog središta u svjetska gibanja, zaokružili teme koje — koliko znamo — nisu zadugo imale odjeka u drugim umjetničkim granama. Tek neke sadržaje sročene u kiparstvu zrelog 15. stoljeća, dokučit će dubrovački književni zanesenjaci filozofskog nagnuća u nastavku remodeliranja mentalnih kadrova svoje sredine tijekom cinquecenta. Stoga su neprijeporna kašnjenja pisane riječi za tematikom likovnog izražavanja neposredno utkanog u javni, komunalni život primorskih gradova i predodređenog komunikaciji s ljudima koji zasigurno razumijevahu njegova kazivanja.

¹⁰ S. K o k o l e, Ciriaco d'Ancona u Dubrovniku. Šašalov Zbornik. Ljubljana 1990.

¹¹ Vidi: E. M a r i n, Od antike do Marulića. Živa antika XXVII/1977.

¹² U prijevodu D. N o v a k o v i ć a donosim ih u knjizi »Reljef renesansnog Dubrovnika« 1993. god. str. 121.

¹³ Usp: I. F i s k o v i ć, Strani kipari u Dubrovniku prije Velikog potresa. Forum 10–11.XXVII – 1974.

Takva valorizacija vizualnih medija nedvojbeno je vrhunska civilizacijska stečevina, odlučna za predočavanja određenih ideja onda vrlo modernog smjera. Ponajprije se na taj način unutar procvata renesansnog stila druge polovice quattrocenta obilježavala simbolika političke samostalnosti i mirotvorstva Dubrovnika koja uključuje san o novome Rimu, programski razbuđuje osjećanje za životne drevne dimenzije. Na samome portalu Kneževa dvora oko 1465. godine u reljefima *Pavka Antojevića* — dotadašnjeg suradnika Donatella u Padovi — oslikovljena je *Idealna ljubav* kao ključna neporočnost građanskog života izlučenog iz božanske moći. Posebice je naglašeno njeno pobjeđivanje rata kao ozračja grijeha i zloće, a odabirom protagonista prikaza sve umreženo u poimanje državotvornosti Dubrovnika na vrlo sofisticirani način s osloncem u legendama iz starorimskog svijeta.¹⁴ Srodne moralno–etičke koncepcije neizostavne su kod Marulića s izričitim svrhom podučavanja, pa im je bitno raskriti početke u figuralnim spomenicima nastalim dok sveukupna hrvatska literatura s njima još oskudijevaše. Pače ih u pojedinačnom djelu, s izuzetkom vrlog Splitsanina, nikad nije ni dodirivala tako obimno, duboko i učinkovito. A kad je i uhvatila korak istovjetnog konceptualnog napretka, namijenjena intelektualnoj eliti u redovima koje je sricana, manje se okretala javnom kazivanju od kiparstva lakše sagledivog i svima dostupnog u prostorima urbanog življenja. Najbrže su to dokučili pragmatizmu skloni i u njemu okoštali Dubrovčani prenoseći racionalizam nazora u jezik i oblike iskazivanja, pače i hvalisavog veličanja svoje stvarnosti.

Slijedom osmišljavanja daljnjih znamenja očuvanja slobode grada–države, najuglednije mjesto dodijeliše monumentalnim skulpturama *Zelenaca*, nalik rimskim oklopnicima odlivenim u bronzi za zvonik općinskog sata 1476. godine.¹⁵ U njima se prepoznaje astrološka personifikacija Perzeja, herojskog Zeusova sina a plemenitog miljenika Atene i Hermesa, koji se općenito poistovjećivahu sa zaštitnicima južnohrvatskog žarišta kulture i umjetnosti te trgovine. Sve to opravdava položaj odličnih kipova izrazito klasicizirajuće morfologije nad urbanom jezgrom odakle s legendarnom Meduzom na prsima bdiju nad sigurnošću Dubrovnika na drugdje neviđeni način. Mehanički pak točno otkucavajući vrijeme čak se oglašavaju daleko dopirućim zvukom zvona koji znakovito nadilazi svekolike njihove uvjetovanosti dok povezujući nebo sa zemljom kao da jamči vječni opstanak onoga u ime čega su jednom postavljeni. U začudnom kolopletu zamišljaja i njihova spomeničkog oživotvorenja zaokružuje se zavidna punoća ne samo humanističkih shvaćanja nego i novostilskog izražavanja.

Svoju kozmopolitsku prestižnost, dakle, bogati je grad u rano renesansnom uzletu ponosito iskazivao visoko dorađenom, upravo univerzalnom simbolikom pretkršćanskih uporišta bez ikakva straha od heretičnih naboja. Obrada staro-

¹⁴ Šire: I. F i s k o v i ć, O porijeklu i značenju renesansnih reljefa na portalu Kneževa dvora u Dubrovniku. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 26/1987.

¹⁵ I. F i s k o v i ć, Dubrovački Zelenci. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 31/1991.

klasičkih sižea nije se odmakla od služnosti komunalnoj svijesti jer bijaše uperena poglavito očuvanju samobitnosti. Poradi sticanja i isticanja identiteta na međašu prema Istoku, u jednom gotovo magijskom postupku s uopćenim se znamenjem latinske kulture čak nadišlo fazu služenja semiotičkim znakovljem vladajuće ideologije. Ujedno se od narativnih prikaza razrađenih u dekoru arhitekture prešlo na simbolične, posve oprostorene velike likove. Zadivljujućom otvorenošću tako je Dubrovnik služio vlastiti Panteon kojem po broju i osobitosti antičkih posudbenica u Europi teško ima premca.

Zacijelo se time nastojalo dokazati nesalomljivu pripadnost zapadnjačkom kulturnom biću u razdblju kad ista bijaše već ugrožena nadiranjem Turaka iz balkanskog zaleđa. Ujedno je usvajanjem najmodernijih intelektualnih htijenja kroz prizivanje klasike pospiješana integracija s progresivnim stvaralačkim spoznajama, što je ono vrijeme isticalo kao idejni i praktički svoj zadatak.¹⁶ Kod samog Marulića postalo je najaktualnija misao vodilja, te s obzirom na odčitane početke dokazuje da hrvatska renesansa svoju osebnost, stariju i puniju od evolucije stilskih iskaza u bogatijim pa i naprednijim kršćanskim zemljama s izuzetkom Italije, uvelike zahvaljuje otporu Osmanlijama te načelu samoodržanja zemlje i naroda. Opsjednutost antikom, zapravo, nije bila samo zastava za označivanje kulturne korjenitosti nego i oružje očuvanja samobitnosti kako je ta shvaćana u zajedničosti s katoličkim svijetom.¹⁷

Istodobno u ostaloj Dalmaciji pod tuđinskom vlašću Venecije prilike umjetničkog posezanja bijahu donekle drukčije, u pogledu recepcije renesansnih htijenja usporenije a bez tako odlučne latinizacije sadržaja.¹⁸ Ali je zato kroz radove vodećih majstora kiparstva pokrenuto posvjetovnjivanje umjetnosti. Dakako, provodilo se ono pod utjecajem stilskih spoznaja iz Italije, poglavito vezivanjem na padovansko humanističko središte gdje se onda školovala većina učenih Hrvata. Za taj sveučilišni grad, uostalom, davno je rečeno da u 15. stoljeću živi kao latinska četvrt Venecije koja je pak — kako dobro znademo — za razvoj likovne kulture Dalmacije trajno shvaćana pozornicom svijeta. Povođenje za njenim iskustvima, međutim, nije urodilo isključivo grananjem dopadljivog rječnika gotico–fiorita, nego i praćenjem svježih novina što iz matice umjetničkog stvaralaštva relativizira ovisnosti provincije spram centra. Većina privlačnih stečevina nije se automatski prepisivala, nego s razumijevanjem usvajala i razrađivala prema lokalnim potrebama i tradicionalnim estetskim mjerilima.

¹⁶ Usp: E. G a r i n, *Kultura renesanse*. Sarajevo 1980; P. K r i s t e l l e r, *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton 1980.

¹⁷ Usp: M. P. G i l m o r e, *Il mondo del Umanesimo 1453–1517*. Firenze 1977. – posebice Cap. VIII. *Programma dell’Umanesimo Cristiano*; I. F i s k o v i ć, *Historical Signs of the Identity of Dubrovnik*. ed. PEN Club – Zagreb 1993.

¹⁸ Usp: C. F i s k o v i ć, *Splitska renesansna sredina*. Dani Hvarskog kazališta – I. Split 1976. — šire: K. K r s t i ć, *Humanizam kod južnih Slavena*, Enc. Jug. IV/1960. te *latinitet kod južnih Slavena*. Enc. Jug. V/1962.

Ponajprije a i najpodrobnije to objašnjava djelovanje *Jurja Matijeve Dalmatinca* koji jačinom i širinom umjetničkih zasega obilježava drugu polovicu 15. stoljeća, odavajući nam svjetonazorske platforme Marulićeva rasta. Jurjevi pak dodiri s pisanom riječi, diktirani narudžbom a ne osobnim traganjem, razvidni su od 1446. godine kad oblikuje grobnicu blaženog Arnira sred pjesnikova zavičaja.¹⁹ Na pročelju sarkofaga, naime, uprizorio je pogibiju biskupa točno prema životopisu koji je postojao u nekoliko tekstovnih inačica. Držeći se njih, vrsni je kipar dao cjelovito, prvo u nas izvorno ikonografsko rješenje stvarnom jednom događaju iz pokrajinske prošlosti. Pritom je svrhovito koristio vanjske neke predloške za pojedine likove, a preuzeo i motive s rimskih sarkofaga iz Italije.²⁰ Na toj osnovi učvrstio je svoje visoko realistički jezik osnažen dramaturgijom otpora crkveno-kršćanskih pravednika brutalnome nasilju. Čak je pri sricanju reljefne slike primijenio uvriježena pravila teatralizacije s prepoznatljivim elementima pozorničkog iskaza. Obuzetost takvom primjernošću još izravnije je dokazao na reljefu Bičevanja Krista s grobnice sv. Staša godine 1448. u splitskoj katedrali preuzevši u Italiji već provjerene skulpturalne kompozicije uz unošnje osobne strasti.²¹ Umetnuvši u pozadinu slikoviti grb grada, jasnije je izrazio vezivanje domaće sredine s uzoritošću kršćanskog stradalništva koje, dakle, izravno smješta u prostor istočnojadranskoga grada. Gotovo da je time dao okvire Marulićevim postupcima, jer su im stremljenja srodna premda će pjesnik tematiku jače prebaciti na univerzalni plan tražeći poticaje u Bibliji a ne u područnoj prošlosti i viđenoj baštini.

Poradi dokazivanja dublje usađenosti pjesnika u tradicije jadranske Hrvatske iz vremena kojem je postao sudionik iako se još nije osvjedočio kao pisac, dostatna je usporedba onih njegovih djela u kojima čitateljima približava vrline i opće značenje mnoštva ličnosti iz pretkršćanskih legendi.²² Služeći se enciklopedijskim znanjima, portretirao ih je odmjerenom deskripcijom s osjećajem za metaforičko izlaganje uvriježeno u dotadašnjoj likovnosti gradova. No njegova literarna opservacija pritom nije bila simbolički ukrućena kao na većini ranorenesansnih reljefa i kipova, nego pripovjedno raščlanjena uz probiranje smislenih bitnosti koje će njegovim sugrađanima više značiti po prepoznatljivosti sa suvremenim usudom prostora. Natruhe toga raskrivaju se i kod pjesniku vremenski prethodećeg Jurja Dalmatinca, te nema sumnje da je tematski iskorak — bitan i za mijene stila — obavila skulptura sama kao najrječitije sredstvo prenošenja duhovnih i intelektualnih poruka.

¹⁹ C. F i s k o v i ć, Sarkofag Jurja Dalmatinca u Kaštel Lukšiću. Poljički zbornik 3/1978.; *Isti*, Arnirova kapela Jurja Dalmatinca u Splitu. Kulturna baština — V/7–8. Split 1978.

²⁰ I. F i s k o v i ć, Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju. Dometi XVII/1–3. Rijeka 1984.

²¹ C. F i s k o v i ć, Juraj Dalmatinac. Zagreb 1963.

²² Vidi: *M. Marulić*, Starozavjetne ličnosti. Sabrana djela VII. Split 1991. s uvodnicima.

Okosnicu tog puta približavanja Marulovu djelu iznio je na vidjelo početkom druge polovice quattrocenta isti Juraj Dalmatinac na apsidama šibenske katedrale, gdje je i dokazao koliko svoju suvremenost toliko i suverenost ne samo spram graditeljsko–kiparskom umijeću nego i modernom izrazu u idejnom i oblikovnom pogledu.²³ Za njega preuzimanje antičkih modela, zapravo izlučeno iz talijanskih reinterpetacija, bijaše gotov zadatak kojim ovladava bez istraživanja pa ih svodi uglavnom na dekorativna značenja. A u svrhu zaokružavanja sadržaja kojima pristupa, odsudnije bijaše oslanjanje na moderne obrasce iz talijanskih polja aktualnosti sa zanemarivanjem idealiziranja a naprežanjem realističkih crta. Zacijelo se tako ponašao pod pritiskom političke zbiljnosti sredina gdje ga sa sviješću komunalnog otpora spram Serenissimi, priznavahu voditeljem umjetničkog napretka kao činitelja očuvanja identiteta.

Znakovito sva ta posezanja objašnjava niz od sedamdesetak različitih *ljudskih glava* s vijenca triju apsida šibenske katedrale.²⁴ U njima se osim opravdano hvaljene Jurjeve vještine psihološke karakterizacije lica — što je vrhunski doseg modernog realizma — spoznaje i dublje povodenje za stečevinama iz prekomorja. Osim mudrih prelata i heroiziranih velmoža na svetištu se u širokoj lepezi znanih i neznanih modela bilježi čak i aristokratska ljepota žena po idealima razdoblja. Pritom medalje čuvenog *Pisanella* kao i grafike *Jacopa Bellinija*, onda vrlo cijenjenih portretista, ostaju na prvome mjestu zacijelo utvrđujući i put školovanja našeg majstora.²⁵ Još važnije za ova razmatranja je smisaono određenje rečenih glava kao »*Galerije slavnih ljudi*«, znamenitih ličnosti društveno–političkog života,²⁶ što bijaše omiljeni temat humanističkog razdoblja kako u literaturi tako i ostalim umjetničkim rodovima. Svojom arhitektonički čvrstom, Jurjevom kiparskom osjećanju primjerenom horizontalom, stoga taj friz u hrvatskoj plastičkoj umjetnosti čini liniju obrata u smislu jačeg prisvajanja suvremenih negoli antičkih potki renesanse.

Bitni su k tome konceptijski razlozi izlaganja tih lica među kojima se prepoznaju pojedini zaslužni branitelji višestranu već nagriženog crkvenog i kulturnog jedinstva Zapada upravo na začelju svetišta najmlađe od dalmatinskih biskupija.²⁷ Ona nije čuvala spomen drevnih svojih utemeljitelja niti slavila lokalne

²³ D. F r e y, Katedrala u Šibeniku i njen graditelj Juraj Dalmatinac. Šibenik 1975. — prijevod djela iz 1913.

²⁴ Nav. dj. C. F i s k o v i ć a iz 1963. i dr.

²⁵ Usp: I. F i s k o v i ć, Juraj Matijev i Jacopo Bellini. Radovi Instituta za pov. umj. 12–13. Zagreb 1989.

²⁶ Vidi: I. F i s k o v i ć, Za Jurja Matijeva i Veneciju. Prilozi pov.umj. u Dalmaciji 27. Split 1988.; šire o žanru u književnim djelima komentari D. N o v a k o v i ć a i J. B r a t u l i ć a u Sabrana djela M. Marulića VII, Split 1991.

²⁷ I. P r i j a t e l j – P a v i č i ć, Pokušaj identifikacije pojedinih glava Jurja Dalmatinca na šibenskoj katedrali. Radovi Instituta za pov.umj. — 18. Zagreb 1994. — O toj problematici pišem na drugom mjestu.

svece zaštitnike, ali je uzdigla dostojanstvo izborivši nova eklesiastička prava,²⁸ dijelom i zbog izloženosti Turcima koji — kako izvješćuje Šibenčanin *Šižgorić* — tada već nasrtahu do zidina grada. U tom trenutku kler i građanstvo uz podršku papinske kurije iz Rima snaže unutrašnju opstojnost svoje zajednice oblikovanjem veličanstvenog svetišta. Očekujući pak pomoć kršćanskih zemalja, s nakanom prizivanja njihova savezništva koje bi im otklonilo pogibelji, nanizaše glasovite ličnosti za koje su povjerovali da će se sjediniti u nekom ratnom pohodu na Osmanlije. Šibenik je po svojem geografskom položaju zbog otvorenosti prema balkanskom kopnu bio prikladno polazište njihovim borbenim povorkama, koje se — međutim — nisu nikad ustrojile. Tek je na monumentalnoj crkvi gdje im se imao dodijeliti blagoslov, ostala nijema galerija likova vrijednih povijesnog povjerenja, kao zaziv kršćanskoj slozi, ali i iskaz nužde povezivanja svjetovnih i vjerskih snaga za odbijanje zajedničkog neprijatelja Zapada. Poredani u podanku prezbiterija prema ulici, shvaćeni u prenesenom smislu kao temeljnici Crkve koja zahtijevaše njihovu nazočnost na najizloženijem primorju zbog općeg spasenja, okamenjeni su sudionici jedne neispunjene *Molitve suprotiva Turkom*. Pokazatelji su svakako posljednjeg stvarnog osjećaja za povijest koji je renesansa razbudila u eri tzv. herojskog humanizma ističući spone politike i kulture,²⁹ no ujedno i zamiranja tih nastojanja u posve poremećenim tokovima ljudskog postojanja na rubu Balkana.

Različita kiparska djela kao najtrajnija u građi i najopstojnija u životnom ozračju s kraja 15. stoljeća ogledna su i za daljnja preusmjeravanja tematike u kojoj se sklapa tješnje sugovornništvo s literaturom. Iako se na mnogima održavala stečena morfologija antikizirajućeg prizvuka, izbijaju na površinu osobine gotovo anakronog, spram renesansnoj idealizaciji divergentnog naturalizma, što se djelomice može procijeniti posljedicom bezizlaznosti povijesnih stanja. Primjerno to oslikava reljef *Kristova skidanja s križa*, rađen 1471. godine za oltar humanistički obrazovanih Cipika u Trogiru od *Nikole Firentinca*, odgojenog kod Donatella u Padovi, ali posvema sraslog s Dalmacijom do smrti 1506. godine.³⁰ Kad je pak radio taj reljef, ljudski strahovi bijahu zbilja primorskog života pretvarajući se u očajanje koje je slikovito predočio dramaturgijom likova isprepletenih u kovitlu svjetla i sjena te izrazom grčevito raskrivljenih lica. Iako su prepoznatljive natruhe Donatellova oblikovanja, s promišljenim renesansnim uprirođenjem fiksira se duhovnost epohe i u središte pažnje stavlja nauk o Kristovoj žrtvi kao ogled ljudskom stradalništvu. *Andrija Jamometić*, potomak slavne krbavske obitelji, istodobno piše kako njegove sunarodnjake »ni najokrutnije mučeništvo nije odvojilo od Krista«, a to prenosi niz plastičkih spomenika.

²⁸ J. S o l d o, Crkvene prilike u Šibeniku u 15. stoljeću. Radovi Inst. za pov.umj. 3–6. Zagreb 1982.

²⁹ O tome: D. H a y, The Italian Renaissance and its historical background, London 1977. i dr.

³⁰ L. j. K a r a m a n, Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka. Zagreb 1933.

Traženje utjehe u poistovjećivanju s Božjim sinom kao odgovor psihotičnome stanju koje će prodahnuti i Marulićevo pisanje, odaje — primjerice — središnji reljef klasično komponirane *grobnice Sobotića* iz 1469. u Trogiru.³¹ Dokaz je sraštenosti s europskim eshatološkim tradicijama iz poznog srednjeg vijeka uzdržanim tijekom čitavog quattrocenta. Njih jednako uzdiže reljef *Kristova polaganja u grob*, izložen poput plakata u dvorištu bratimske kuće sred šibenske Gorice.³² Također pokazuje pojačano iznošenje kamenih slika Kristove iskupiteljske smrti u javne prostore gradova koji tome ne bijahu navikli, pa bez obzira što su rađene u izrazito renesansnom stilu poslužile su iskazivanju gotovo suprotne duhovnosti. Nadalje je opće razbuđivanje karizmatične religioznosti ako ne i misticizma, što su pretpostavka Marulićevim lamentacijama, potaknulo jednako retoričko isticanje medaljona s isposničkim *likom sv. Jerolima*, Svetom pismu predanoga crkvenog naučitelja rodom iz Dalmacije, na zrelo–renesansnim slogom oblikovanom dijelu šibenske stolnice.³³

A to su tek nasumce odabrani egzemplumi učestalih prikazbi istih instruktivno–nabožnih motiva koje će doticati Marulić na više mjesta.³⁴ Može ih se, doduše, smatrati posljedicom uviđanja uzaludnosti prijašnjeg pre naglašavanja svjetovnih vrijednosti života, posebice korištenja poganskih znamenja, što je opće mjesto završetka za zapadnjačku umjetnost preporodnog stoljeća. Ali je neminovno u njima prepoznati uzdizanje ortodoksnih kršćanskih uvjerenja u okvir pogibelji kojima se nitko nije odlučivao niti usuđivao suprotstaviti, pa je najugroženijoj Dalmaciji preostalo jedino obraćanje Nebu. Ta duhovna pozicija, u mnogome ključna za Marulića, bitno je ozračila i druga likovna djela s kojima se pokušavalo kompenzirati kušnje a kondenzirati iskustva razdoblja. Razloge okretanju umjetnosti izvršno je sintetizirao Marulićev prijatelj *Šižgorić* svojim obraćanjem Muzama da otkloni ojađenost i otupljenost od »*propasti domovine i vjernosti vrlo male*«. Lapidarno oslikavši stanja, ni on se ne ustručava zazivati klasične pologe općeg iskanja duhovne sigurnosti uprežući u to enciklopedijske pojmove nekršćanskog porijekla.

Odražavajući potresenosti ljudi željnih zaštite i njenih što prisnijih osvjedochenja, među djelima likovnih umjetnosti prevladavaju kiparska, doslovce i preneseno najplastičnija. Štoviše, u ime iskazivanja jače vjerodostojnosti tih i takvih

³¹ C. F i s k o v i ć, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru. Bull. za likovne umj. JAZU VII/1959.

³² L. j. K a r a m a n, Pregled umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb 1954.

³³ Sljedno Marulićevu poimanju svetosti poglavito pustinjačke faze života sv. Jeronima — opširnije o tome: D. Novaković, Novi Marulić — »Vita Divi Hieronymi«. Colloquia Maruliana — III / 1994. — u dalmatinskome se kiparstvu nalazi petanestak njegovih prikaza u spilji, koji su znatno češći od predstavljanja u liku kardinala, pa se i time zajedno raskrivaju vidovi regionalne pobožnosti koje prihvaća naš pjesnik.

³⁴ O tome: D. Š i m u n d ž a, Teološka misao M. Marulića. Pouke za čestit život s primjerima. Zagreb 1986. i dr.

dokaza božanske nazočnosti u estetskoj vrsnoći samih medija, mnoga se životvorno oslikavaju. Zadovoljavajući pak čežnju za uprirođenjem svetosti, učestale su prikazbe *bolnoga Krista na križu*, kao i jednako trodimenzionalne *Žalobne Gospe* rađene u različitim tehnikama prikladnim detaljističkim razradama. Obje skupine zasigurno se moraju povezati sa stihovanim »*Gospinim plačevima*«, odnosno »*Mukama Isusovima*« koje je uglavnom iz usmene predaje preuzimala te razrađivala kasno medievalna književnost u nizu inačica.³⁵ Pače, zbog zgusnutih emocija u verizmu skulpturalnog jezika, dalmatinske se umjetnine mogu smatrati njihovim izravnim ilustracijama, čak sugestivnim interpretacijama. Odreda pak raskrivaju dodire književnosti i likovnih umjetnosti, što će se uvriježiti do dimenzija običaja s naznakama međusobnog svjesnog prepjevavanja.

Podudarajući se u maniri transpozicije vjerskog zanosa i iskrene sućuti, predodčnja *žalobne gospe* i *Bolnoga Krista* prevladavaju među onodobnim temama svih rodova likovnog stvaralaštva. Zajednički im je visok stupanj poetske dirljivosti bez ikakva intelektualističkog elitizma, kojim odišu dosad navođena djela po upletenosti profanih sižea izrazitije renesansnih odlika. Iako su im manje–više usporedna po vremenu nastanka, sa suzbijenim idealiziranjem forme odražavaju pučku razinu kršćanskog vjerovanja i doživljavanja, to neposrednije što se u predodžbi i razradi ne zasnivaju na teološkim tekstovima. Zapravo čina polaganja mrtvog Kristova tijela na koljena rasplakane majke, što se motivski ponavlja na desetak istovjetno komponiranih skulptura,³⁶ u vjerskoj oficijelnoj lektiri uopće ni nema. Slično je donekle i s prikazbom Raspeća u još više primjera s egzaltacijom deskripcije boli i rana te fizičke iscrpljenosti od patnje, široko uvriježenima u opsesivnoj čuvstvenosti Europejaca s kraja srednjeg vijeka.³⁷ Na hrvatskoj obali osobito pak svjedoče a i opravdavaju dugotrajnost gotike daleko preko susreta s mnogo racionalnijom i antikom napojenom renesansom. Unutar baštine poznog quattrocenta ujedno su morfološki najčišći izboji stila sjevernjačkog porijekla s kojim se rijetko tako uspješno stopila mediteranska sredina, inače vjerna drukčijim načelima oblikovanja, sklonim klasicizirajućim crtama i pravilima kojima na ovim skulpturama nema traga.

Prikazi *Žalobne Gospe* vuku porijeklo iz mističnog obreda Večernjice u prekoalpskim zemljama, gdje se proizvodnja tih skulptura i razvila pod skupnim nazivom *Vesperbild Madona*. Neke od dalmatinskih pouzdano su importirane, dakle, važne za usvajanje sjevernjačke gotike izravnim putem, ali postoje i domaće replike. Mjesta gdje se nalaze poput samostana koludrica na Rabu, u Zadru ili Trogiru, pa bratovštinske crkve u splitskom Velom varošu i sličnima, potvrđuju im pripadnost krugovima u kojima se bolno majčinstvo osobito štovalo. Zorno

³⁵ Usp: N. K o l u m b i ć, Po običaju začínjavac. Split 1994. sa širim pregledom literature.

³⁶ C. F i s k o v i ć, Kipovi Pieta u Dalmaciji i Boki Kotorskoj. Peristil 29/1986.

³⁷ Usp: J. H u i z i n g a, Jesen srednjeg vijeka, Zagreb 1964.

su, naime, oslikavale osjećaje žena čiji su muževi i sinovi pogibali na braniku kršćanstva gotovo zahtijevajući posvetu svojeg najplemenitijim htijenjima vođenog žrtvovanja. A posljednje takve plastičke slike nastadoše u eremitažama na Marjanu, naručene ili izrađene od ljudi koje je Marulić osobno poznao.³⁸ Nisu istovjetne skulpture izostale ni u katedralama od Kvarnera do Boke Kotorske, a za našu obalu specifično je njihovo izlaganje na vanjskim stijenkama crkava. Tako ih danas gledamo u lunetama portala crkve dominikanaca na Čiovu, franjevacu u Dubrovniku kao i zidu opet bratovštinske Nove crkve u Šibeniku.

Iznošenje u javnost tih stamenih obrednih slika, izvorno namijenjenih zatvorenim molitvama, sasvim je osobita njihova primjena s tipično jadranskom, živom uključenošću u iskustvenost komunalnog življenja. Okrenute ulici zacijelo imaju svrhu plakata poput onih koje je Marulić crtao,³⁹ premda još staromodno pozivaju na pokoru u ime okajanja, a ne opominju kao njegovi literarno–likovni radovi upućujući na obrat svijesti. Dokazujući ponad svega potrebu za svakodnevnim viđenjem žrtvovanog Bogočovjeka, svjedoče povjerenje u njegovo vodstvo uprikladeno općim, od antike naslijeđenim kriterijima vrednovanja kiparskih djela na Sredozemlju. Bitno je, dakle, popunjavanje urbanih prostora sa sadržajima koji će se s naizglednim okašnjenjem za europskim trendovima naći u Marulovim brojnim stihovima. Neizostavno je k tome uvjerenje da slijede, a na svojstven način i dopunjavaju tzv. crkvena prikazanja koja su ozračila dijaloške »Plaćeve« kao književne svoje pandane pripremljene za scenske izvedbe.⁴⁰ Utoliko su jedinstveni primjeri prenošenja višestраних doživljajnih medija u nadahnuća i djela zgodimice poznatih, dobro izučениh a s Dalmacijom sraslih kipara, sve pod pritiskom vjerskih obuzetosti za otklanjanjem gnjeva Božjeg.

Jednako iz povijesnih napetosti proizišla realistička *Raspela* imaju svoj kontinuitet iz 14. stoljeća uz permanentno osjećanje arhaične osjećajnosti posve odgovarajuće psihotipu građanina ustrašenog zbivanjima koja nije mogao nadvladati ni s potporom humanističkih učenja i morala. Svejedno jesu li povod zebnji bili pomori od kuge 1350–ih ili prodori Turaka od 1450–ih godina, gotovo su jedinu utjehu nalazili u uzoru Božjeg sina žrtvovanog za spasenje čovječanstva. Tražeći zbliženje s njime u trpnji, pa i uskrснуću koje zatim slijedi na putu dostizanja vječnog blaženstva, umnožavali su narudžbom krajnje gotizirajuća *Raspela* izložena stoljećima gotovo u svakoj uglednijoj primorskoj crkvi.⁴¹ Vjerojatno je vjera u učinkovitost onih prvih s kojima se preživjelo ine pohare i

³⁸ Posebice nastale u krugu N. Firentinca te neprijeporno pripadajuće dobu Marulićevu. Nalaze se u Splitu — s portala crkve benediktinki sv. Eufemije, u crkvi Gospe sedam žalosti i Sv. Jere na Marjanu. Vidi slike: D. K e č k e m e t, Crkvica i eremitaža Sv. Jere na Marjanu. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji 11./1958. i C. F i s k o v i ć u Peristilu 10.–11./1968.

³⁹ C. F i s k o v i ć, O Marulićevu slikanju. nav. dj. 1972.

⁴⁰ N. K o l u m b i ć, Marijinski dijaloški »plačevi« u hrvatskoj književnosti XVI vijeka. »Advocata Croatiae« — Teološki radovi 12. Zagreb 1981.

⁴¹ Usp: Gotičko kiparstvo. Tisuću godina hrvatske skulpture (u tisku).

nedaće, pojačala brojnost kasnijih morfološki im namjerice srodnih u održavanju gotičkog rječnika.⁴²

Osobiti je prinos njihovom širenju dao daroviti drvorezbar *Juraj Petrović*, iz čije je radionice izišlo petnaestak odličnih kipova na kojima se izričaju muke Spasitelja primiruju okretanjem uljuđenoj ljubavi izrastajućoj iz Kristove žrtve prema humanističkim shvaćanjima kršćanstva.⁴³ Ta su usmjerenja prilično važna i za ideološka Marulova polazišta, to više što se može dokazati da je priznati splitski umjetnik radeći do 1478. godine poznao književnika kao ugledni svećenik istoga grada. Bio je čak prepošt katedrale, ali se uza sve dostojanstvo stečeno u hijerarhiji kaptola nije sustezao baviti likovnom djelatnošću koja graniči sa zanatstvom. Tako rijedak slučaj — reklo bi se — bijaše moguć samo u provinciji, ali je s obzirom na isključivost sadržaja njegovih djela razumljiv u duhovnim previranjima sredina kojima se lome sigurnosni okviri opstanka. K tome je stapanjem vjerskih viđenja i svojih umijeća Petrović bolje istaknuo onda već ustaljenu posvetu osobne moći izražavanja. Utoliko je razgovjetnija na njegovim, od Šibenika do Dubrovnika najčešće ipak u propovjedničkim crkvama razmještenim raspelima, produhovljena čovječnost u kojoj se gase izvještačene medievalne formule.

Kao dokaz tome može se ujedno uzeti Marulićev tekst »*Karstjanin Isukarsta propetoga gledajući pita, a on odgovara Karstjaninu*«, kojem je osnova opet u srednjovjekovnim poetskim djelima.⁴⁴ Bitno je da je sastavljen u dijaloškoj formi stječući uvjerljiviji izražaj izravnosti i životnosti baš kao da se zbiva pred kipovima postojećim i danomice gledanim u okolišu gdje je pisan i čitan. Pače se u njemu razjašnjavaju ikonografske potankosti umjetničkih prikazbi tih Raspela: razlozi njihovih raširenih ruku i prekriženih nogu, nagnute glave i poluzatvorenih očiju, čak bijelila pregače ili nagosti tijela. Uz gusta takva objašnjenja neosporna je uzajamnost nadahnuća umjetnika različita izraza podložnih istom nauku slijedom kojega su utanačena simbolikom zadojena pravila plastičkog predočavanja. Neprijeporno sve proizlazi iz vjerskog zanosa dok tzv. pasionski ciklus u literaturi upravo kao u skulpturi učvršćuje kontinuitet izražavanja u specifičnim povijesnim prilikama hrvatske zemlje od srednjeg vijeka k renesansi. Njihovo se srastanje s pozivom na smisao navedene skupine primorske drvene skulpture — primjerice — čita i u drugim Marulićevim djelcima srodnog uobličjenja.⁴⁵ Takvim pisanjem ne samo što je pokazao osobne duhovne afinitete primjerene dobu i prostoru, nego je često oživljujući slike muke objasnio i bitne neke crte likovne kulture južno-hrvatske sredine, to više što je ta viđenja poglavito sricao na narodnom jeziku.

⁴² Vidi: J. B e l a m a r i ć, Dva niza gotičkih raspela. Katalog izložbe – Zagreb 1986.

⁴³ I. F i s k o v i ć, Prijedlog za kipara Jurja Petrovića. Peristol 8–9./ 1966.

⁴⁴ Vidi: M. Marulić, Sabrana djela X. Split 1993. str. 117. i d s komentarima N. Kolumbića i D. Šimundže.

⁴⁵ Primjerice: »Grišnik govori a Isus odgovara« — M. Marulić, Sabrana djela X., Split 1993. str. 133.

Kod većine nabrojenih spomenika, vremenski već zbliženih s Marulićem, očito je napinjanje vjerske kontemplacije unutar koje se duhovnost trpnje terminologijom kršćanskog humanizma slaže od jednako vrijednih katoličkih i klasičnih ideala.⁴⁶ I jedni i drugi, naime, u funkciji su poticanja ili traženja spasenja, što je među umjetničkim ostvarenjima u Dalmaciji najčvršće iskazuje trogirski *kapela blaženog Ivana Ursinija*, oblikovana za pjesnikova života od 1468. do 1508. godine pretežitim zalaganjem *Nikole Firentinca*. Budući da sam je nedavno u cjelini očitao kao veličanstvenu ikonografsku predodžbu *Nebeskog Jeruzalema*,⁴⁷ ovdje dorađujem literarne moguće potpore toj tezi iz djela pisca koji ponajbolje zrcali prilike i uvjete, te prenosi kako pobude tako ishode kulturno–umjetničkog stvaralaštva ondašnje Dalmacije.

U razdoblju, dakle, za koje trijezni povjesnik *Pavle Andreis* veli: »*malo po malo prestali su utjecaji Neba, a rasla su zla zemaljska*«,⁴⁸ posve se prirodno razbudilo ufanje ispaćenog građanstva u spuštanje neba zemlji, odnosno uzdizanje zemlje nebu slijedom mitskih poistovjećenja. Zornost tog očekivanog događaja u sklopu je trogirski stolnice uzdignuta na najviši stupanj stvaranjem trodimenzionalnog, posebno dograđenoga hrama za odvijanje važnog obreda. U kapelu se, naime, moglo i ući pri molitvama pred grobom povijesnog posvetitelja grada, gdje se prostor nije iluzionirao kao na navedenim reljefima srodnog temata ali jednodimenzionalne naracije. Dok su oni nešto umah oslikavali ili jednokratno predočivali statičnošću zabilježbe događaja, ovdje se odvija predstava koliko duboko simboličnih toliko eksplikativno sapletenih zbivanja. Međutim je izostalo oslikavanje grozota Apokalipse s kojima bijaše ispunjena većina prijašnjih tj. srednjovjekovnih predočenja istog temata. Naš se spomenik od njih odvaja upravo time što nije uopćena prijetnja strahotama s pozivom na uzorna kršćanska življenja, nego obećanje izravnog spasenja od povijesnih stradanja nastalo u vrijeme dok se možda vjerovalo u mogućnost odbijanja Turaka. To više u kapeli stvarno međuovisna zbivanja uključuju i vremenski tijek svojeg optimističkog, nadom prožetog čitanja.

Pojedini monumentalni i oprostoreno nazočni kipovi kao pozvani jamci tih poruka nisu ni postavljeni izvan dohvata nego su zaživjeli izuzetnom energijom u okruženju koje omogućuje pa i potiče dijalog nebesnika s ljudima. Otud je uz za naše prilike vrhunsku sposobnost umjetnika i prožetost zdanja sa skulpturom stvorila nadnaravni dojam blaženog preobraženja svijeta. Posve osobito podgrađena poviješću oživljena su renesansi prvotno i načelno čak strana teistička nadahnuća, iako nije suzbijeno služenje naizgled konfliktnim oblicima predkršćanskih uzora. Očito su oni značili nešto drugo, dostojno prihvaćanja zbog učvršćivanja dokaza

⁴⁶ Usp: R. B o g i š i ć, Jedinstvo Marulićeva svijeta. *Colloquia Maruliana* III/1994. i druga djela ostalih istraživača.

⁴⁷ I. F i s k o v i ć, »Nebeski Jeruzalem« u kapeli blaženog Ivana trogirskog. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji — 32/1992.

⁴⁸ P. A n d r e i s, Povijest grada Trogira – II. Split 19, str. 186.

zajedništva sa sredinama latinskih korijena koje se krenulo braniti. A obistinjenjem čuda tim sredstvima najizravnije se predočuje biblijsko proročanstvo za kojim se u beznađu vapilo pred katastrofičnom najezdom s Istoka.

Budući da je to ključni smisao knjige *Otkrivenja* koju najbolje u europskoj umjetničkoj riznici ovjekovječuje upravo trogiriska kapela, više je nego upadljiva činjenica da i Marulić istodobno sastavlja »*Tuženje Grada Hijerozolima*«. ⁴⁹ U njemu je iznad svega prepoznatljiva transpozicija povijesnih stanja primorske Hrvatske pogotovo jer je tekst pisan u prvom licu odnosno u ja–obliku, a u sadašnjem vremenu od početka:

»...*Jerozolim sam ja, oni grad prisveti
u kom Božji sin sta; sad stoje prokleti.
Poganska sila mnom vlada sa sve moći,
a ni ga sam sobom ki će mi pomoći ...*«

Poradi stjecanja te pomoći Trogirani sagradiše izvanvremensko pribježište, od gradskog prostora odvojeno monumentalnim i zamračenim lađama srednjovjekovne katedrale, nabijeno antikom u formi a Biblijom u sadržaju, što krajnje bijaše okosnica i Marulovu djelu. Obraćajući se pak Svetom ocu već u naslovu da »*skupi gospodu karstjansku ter ga oslobodi od ruku poganskih*« posve drukčije od ranorenesansnog friza sa šibenske stolnice niže saznanja o usudu zavičaja upravo temeljem slika Jerozolima izloženog nevjernicima. Davni se grad, međutim, osuvremenjuje nabranjem drugih činjenica kojima je pjesnik sudionik pa ih življe predočava ocrtavajući faze odnosa spram uzrocima bojazni što su utjecale i na faze izražavanja renesanse u Dalmaciji. U tom kontekstu valja zapaziti i najjače osvjetljenje odjeljenja kapele u čvrsto zidanoj stolnoj crkvi koja je druge svoje vrhunske skulpturalne vrsnoće davno prije iznijela na pročelje.

Afektivnost, znači, nadilazi uobičajene načine izlaganja iz nesavladive želje da se u okružje splitsko–trogirsko, gdje jadikujući pjesnik inače gleda od Turčina poharana polja, situira prostor spasenja. Poradi pojačanja tog htijenja piše na hrvatskome jeziku, a nije svejedno što su stihovi sročeni u istome obliku kao i čuvena »*Molitva suprotiva Turkom*«, ⁵⁰ pa je jasno da bijahu namijenjeni navlastito napaćenom puku, a ne naslovniku u dalekomu Rimu. Njega se ipak i zbog uspostave zajedništva kakvo idealno oprimjeruje kapela, nastojalo zbližiti s Dalmacijom ne bi li se smilovao sudjelovati u odgonu zla.

Naravno, religijska simbolika kapele je mnogo kompleksnija od povijesnih povoda njezina oblikovanja, kao što je i značenje biblijskog Jerozolima sveobuhvatno. Ali se mimo teologije do kraja uzdiže metodologija iskušana u *Juditi* ili *Davidijadi* s kojima je Marulić ocrtao nakanu prebacivanja legendarnih sižea u domovinu. Ovdje pak uz izričitiji kršćanski sadržaj, poradi usađivanja u tekuću

⁴⁹ M. Marulić, *Pisni razlike*, Split 1993. str. 144–146.

⁵⁰ Usp: F. Švelc, *Hrvatski humanizam – Dani Hvarskog kazališta XVIII/1991*.

povijest čak se izravno personalizira s njegovom pozornicom lišenom osjećaja obećanja a ispunjenom krutom stvarnošću. Riječi »sad« i »ovdje« ponavljaju se te prepliću s opisima prostora Kristova života i stradanja, u kojima pak kao da ječe vapaji ugroženih mu sunarodnjaka. Napetost iščekivanja sve ispunja osnovnom porukom o nuždi odbijanja »*da će puk poganski varhu mene biti*«. Tim istinskije je poistovjećivanje s lokusom: »... *U mni se rodivši Spasitelj i Bog tvoj, nebesa pustivši ki pridu u tempal tvoj*«..., što zaziva sceneriju kapele kao apoteozu čuda, dok sam prostor — to znači kapela i sudionici obreda u njoj — komuniciraju s Bogom.

U toj mentalnoj konstrukciji, čija patetična, u mitsku povijest uprta intonacija posve odgovara dramaturgiji arhitektonsko–plastičkog rješenja kapele, pulsiraju i druge podudarnosti važne značenjskom suglasju trogirskog spomenika i Marulova spjeva. Istraživači su, uostalom, pouzdano uočili najjače Marulićevo oslanjanje upravo na Ivanove biblijske spise,⁵¹ a čitava se kapela i tumači baš oslanjanjem na evanđelistovu viziju čina Spasenja iznesenu u zadnjoj knjizi Novoga zavjeta. Zato se oni sljedno dobu nastanka i idejno razdvajaju: u kapeli je očito poimanje kršćanstva kao nepokolebljivog ustroja vječnih istina, a kod Marulića uz zgušnjavanje osjećanja i spoznavanja poljuljanosti istoga, nadvladava poziv na njegovu suzdržanost u načinu življenja tj. kršćanskog ponašanja. Tu se, dakle, dokida ono traženje kulturnih oslona u antici s čime su renesansi u Dubrovniku otvorena vrata. Učeni i umjetnički nadareni pjesnik i sam je najizravnijim činima u javnosti svojega grada potkraj quattrocenta priopćivao slično ne samo govorima nego i slikama, svojevrsnim posterima poznatim u Europi od kasnog srednjeg vijeka.⁵²

Držeći pak da je ukupna ikonologija trogirskog spomenika sročena zaslugom umnog *Koriolana Čipika* i teološki obrazovanog biskupa *Jakova Torlona*, čitamo je ipak djelom iz vremena tzv. optimističkog humanizma. Njen sofisticirani program poglavito oprimjeruje ondašnju učenu pobožnost koja se provlači i kroz čitavo Marulićevo djelo podjednako ispunjeno moralno–etičkim promišljanjima što proizlaze iz životne prakse i otvorenog djelovanja umjetnika.⁵³ A *Nikola Ivanov*, kao prokušani renesansni kipar toskanskog rođenja no padovanskog školovanja, tome je dolično udovoljio dok njegov likovni jezik bijaše pripravan prenošenju razvijenih biblijskih poruka zahtjevnim prikazivačkim izričajem. Njegova živopisna a ipak krajnje skladna artikulacija cjeline i pojedinosti učinkovito je uravnotežila predmetnu složenost i slojevitost poruka, što bijaše odlika i ukupnog Marulova pisanja. Ono pak pokazuje i znatne stilske istovjetnosti dokazive

⁵¹ U nekoliko navrata elaborirana tvrdnja D. Š i m u n d ž e unutar šireg komentiranja Marulovih djela — *Sabrana djela M. Marulića IX*, 1989. str. 19.

⁵² Usp: I. S l a m n i g, *Marko Marulić kozmopolit i patriot. Hrvatska književnost u europskom kontekstu*. Zagreb 1978. str. 163.

⁵³ Usp: B. G l a v i č i ć — *uvodni tekst u Latinska djela M. Marulića – I*. Split 1979. i dr.

analizom kompozicije i obrade dijelova ili članova. K tome baš Marulić uviđajući književnu zanosnost knjige »Otkrivenja« upozorava da se sv. Jerolim već divio izuzetnosti tog viđenja, te sam ukazuje: »*Ivanova knjiga sadrži toliko svetotajstava koliko i riječi. Malo sam rekao: u svakoj pojedinoj riječi kriju se mnogostruka značenja, te je svaka pohvala koja se iskazuje toj knjizi manja od one što ona zaslužuje.*«⁵⁴ To bismo mogli opetovati u estetskom i idejnom vrednovanju kapele kao vrhunske likovne realizacije.

Analogije su, dakle, zgusnute u obostrano im svojstvenom prenošenju biblijskog, ma koliko literarno–likovnog toliko moralno–didaktičkog tkiva zavidno ipak optimističkog jedinstva.⁵⁵ Utoliko se mimo opterećujućih skolastičkih spekulacija postiže zajednički cilj: pristupiti čovjeku posredstvom transcendentno–religioznih vizija, te ocrtati aktualna vjerovanja oslanjajući se na etičke i estetske postulate kršćanske tradicije.⁵⁶ Te su odlike kod Marulića teoretičari opravdano naglasili, a univerzalna njegova intelektualna širina i erudicija daje nam pravo njihova prenošenja na usporedbe sa spomenicima likovnog stvaralaštva preko uobičajenih granica. U slučaju kapele ona su to važnija što ovome spomeniku u likovnoj baštini inače nigdje nema uzora, a teološku motivaciju nalazimo jednako razrađenu u nizu Marulovih djela. Na taj način se cjelovitije sagledava i hrvatska renesansa u razvoju koji bi bio sakato prikazan ako se ne sagleda u glavnim medijima, što književnost i kiparstvo neodvojivo od graditeljstva, neosporno jesu.

Za taj je razvoj stožerno Marulićevo djelo steklo svjetsku slavu, a nalazeći mu pandan u trogirskoj Kapeli kao vrhunskom ostvarenju hrvatske umjetnosti 15. stoljeća, jasnije utvrđujemo da i ona to zaslužuje. No prikovana na otočiću grada rastućeg od antike, u sjeni srednjovjekovne katedrale, njena slika nije prodrla ni u današnju svijest o vrsnoćama naslijeđa kojim raspolažemo. Shvatimo li ga po njezinu uzoru tijesno skopčanog sa suvremenom književnošću, ishodom ustrajnog stvaralaštva prostora koji se napreže u izjednačivanju s Europom posebice tijekom renesansnog procvata, osigurat ćemo cjelovitije priznavanje vrijednosti ovdašnjeg kulturnog bića na dostojnim razinama. Moći ćemo lakše razumjeti i povijesne odgovore na usud prostora koji je duhovno stvaralaštvo očuvalo od inih nasrtaja. S tih razloga sam i posegnuo traženju sukladnosti između navedenih spomenika i literarnog svijeta Marka Marulića Splićanina kojeg plodnije istražujete i bolje poznajete.

⁵⁴ M. Marulić. Institucija I. Split, str. 195.

⁵⁵ Usp: F. Šanjek, Marulić i duhovna gibanja u vrijeme humanizma i restauracije. Dani Hvarskog kazališta XV/1989.

⁵⁶ Šire: D. Šimundža u komentarima djela »Evangelistar I« — Sabrana djela IV/1985, »De Humilitate« — Sabrana djela VI/1989., i dr.

Igor Fisković

THE THEMATIC CORRESPONDENCES BETWEEN MARULIĆ
AND THE 15TH/16TH CENTURY DALMATIAN ART

This comparative analysis of the contents of Marulić's literary works and the 15th century Dalmatian art, particularly sculpture, brings to light a dense and interesting fabric of their thematic and conceptual correspondences. Stressing the fact that in no other old Croatian writer the phenomenon attains such complexity and force, the author undertakes to bring forward all of its numerous aspects, in order to show the general cultural and historical importance of Marulić that transcends art itself.

Tracking down the first examples and the ramification of the Renaissance plots in Dubrovnik, where they had the earliest and the richest growth, the author draws attention to the motifs taken over from classical mythology and employed with the scope of glorifying the socio-political identity of this old city-state in Eastern Adriatic. Analyzing the works that confirm the afflorescence of the Renaissance ideas in southern Croatia before Marulić's day, i.e. in the second quarter of the *Quattrocento*, he reconstructs the picturesque local Pantheon of a markedly prophane stamp. Concluding that the majority of these works drew on the spiritual and intellectual climate on the town of a clearly cosmopolitan orientation, the author stresses their modernity in terms of the general criteria established for different phases of Renaissance.

Searching for similar manifestations in the Venetian Dalmatia, the environment in which Marulić lived and worked, the author discovers a greater dependance of the local culture on medieval traditions and, as a consequence, the lesser latinization of the artistic media. Namely, it was only after 1440 that its leading sculptors, like Georgius Mathei Dalmaticus, showed signs of secularization. In this somewhat belated return to antiquity he recognizes primarily the desire of a community threatened by the advance of the Turks from the Balkans to co-operate more closely with Western Europe. At the same time he observes the reintegration of the classical style and still more of the classical themes, that were to mark equally the local art and the local literature.

Parallely he tries to identify the subjects that the most outstanding of the contemporary local sculptural works share with Marulić's verse, particularly with his pas-sional cycle. Giving an iconological interpretation of a sequence of local sculptures in stone and wood, he finds out that their subjects and treatments are supported not only by the contemporary literary trends and preoccupations, but also by the literary descriptions of the time. The vastness of the process makes him think of it as of the fruit of the psychosis that affected a people long exposed to perils and travail on the threshold of the Christian world. He claims that the political calamities intensified the addressing of the local art to Christ's sacrifice or passion, that attained, in some instances, moments of true glorification. Also, this explains the mixing of the medieval mysticism and devotion with the new humanist sensibility of the early Renaissance, as well as a slight lagging behind the time, the quality that the contemporary art shared with Marulić's writings. The latter should not come to us as a surprise since the poet knew personally both the executors (sculptors Georgius Petri and Andrea Alessi) and the commissioners of these works of art.

Revealing all sorts of thematic correspondences as the apogee of an understandable cultural and historical situation in Dalmatian art, the author compares Marulić's Croatian poem the *Tuženje grada Hijerozolima* (*The Lamentation of the City of Jerusa-*

lem) with one of the masterpieces of Trogir's High Renaissance sculpture, finding, in both cases, original interpretations of the "holy city, the heavenly Jerusalem", nurtured by the wish of transposing the place of miraculous salvation into the authors' native country, as the only mode of surviving for the people groaning under the enemy's pressures.

The analyses of this kind reinforce the integrity of the Croatian Renaissance, affirming the meaningful significance of its expressive responses, in a boundary area of Western Europe.