

TROGIRSKA KRSTIONICA (1467) I MONTAŽNE KONSTRUKCIJE DALMATINSKE GRADITELJSKE ŠKOLE

Radovan Ivančević

726.596(497.13 Trogir)¹14"
Izvorni znanstveni rad
Radovan Ivančević
Filozofski fakultet, Zagreb

U članku se definira skupina arhitektonsko-skulpturalnih spomenika 15. stoljeća u Dalmaciji, koji se strukturalnim jedinstvom interijera i eksterijera, jedinstvom kamenog materijala, specifičnom montažnom metodom konstrukcije i uopće svojom originalnošću izdvajaju u cjelini onodobne evropske umjetnosti. Autor se posebno bavi metodom projektiranja i konstrukcije koje je promovirao Juraj Matejev svojim projektom za šibensku katedralu, a koje se u Alešijevoj trogirskoj krstionici najcjelovitije ostvaruju.

Sa sjeverne strane predvorja romaničke trogirске katedrale, uz podnožje njenog neizgrađenog drugog zvonika, prigradena je gotičko-renesansna krstionica. Gradio ju je Andrija Aleši Dračanin 1467. godine.¹

Iznutra i izvana kamena građevina pravokutnog je tlocrta, pravilno orijentirana, dakle poprečno u odnosu na predvorje katedrale. Čitavo predvorje, usmjereno s gradskog trga okomito na portal krstionice, postalo je zbog toga (»posvojeno«) kao njen monumentalni pristup.

¹ Shematski tlocrt krstionice uz katedralu (koji prikazuje samo njenu lokaciju i orijentaciju), objavio je *R. Eitelberger*, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, Wien 1861, II. izd., 1984, tb. XIV; nacrt je preuzeo i još više shematizirao *T. G. Jackson*, *Dalmatia, The Quarnero and Istria*, Oxford 1887, a taj će reproducirati *M. Vasić*, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji*, Beograd 1922, sl. 130 i ostali autori još kasnije. Korektni tlocrt trogirске krstionice objavljuje, ako se ne varam, tek stoljeće nakon Eitelbergerova *S. Gibson* i *B. Ward-Perkins*, *The Incised Architectural Drawings of Trogir Cathedral*, *The Antiquaries Journal*, London 1977, Vol. LII, Part II, Fig. 1 str. 291.

U hrvatsku znanstvenu literaturu uveo je Alešija i krstionicu na temelju dokumenata, literature i natpisa *I. Kukuljević Sakcinski*, *Slovnih umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1858, str. 6. Otada se spominje u svim pregledima i mnogim studijama, ali još uvijek nema ni monografije, niti iscrpnije studije

Unutrašnjost krstionice je arhitektonski-skulpturalno bogato raščlanjena, kao i južni zid s portalom umetnut u lučno završeni otvor predvorja, dok je vanjština sasvim glatka.² Princip jedinstva kamenog materijala savršene klesarske obrade iznutra i izvana (glatke površine, s precizno usklađenim, gotovo nevidljivim sljubnicama i fugama među kamenovima, bez žbuke) kao i odnos glatkih ploha jednostavnog stereometrijskog eksterijera prema arhitektonsko-skulpturalno bogato artikuliranom interijeru, srodan je kasnoantičkoj arhitekturi; dovoljno je kao primjere spomenuti Mali hram i Dioklecijanov mauzolej (4 st.) u nedalekom Splitu.³

Krstionica je popločana kvadratnim kamenim pločama po uzorku šahovske ploče, naizmjenično od bijelog vapnenca i crvene breče.⁴ Unutar podnih ploča je istočno pred oltarom umetnuta renesansna uokvirena nadgrobna ploča,⁵ dok je zapadno posuda za krštenje na kružnom kamenom postolju.⁶

o ovom spomeniku. Natpis objavljen već kod *D. Farlati*, *Illyricum Sacrum*, Venecija 1765, glasi: JACOBO TORLONO PONTEFICE / CAROLO CAPELLO PRAETORE / ANDREAS ALEXIVS / DYRRACHINUS OPIFEX MCCCCLXVII.

² U stvari vidljive su samo dvije fasade, sjeverna i zapadna, jer se južna naslanja na predvorje katedrale, a istočna na kapelu Sv. Jeronima. Kapela je svojom širinom odredila i širinu krstionice, jer je sjeverna fasada krstionice locirana u produžetku sjeverne fasadne kapele, kao što je predvorje odredilo njenu dužinu, jer njena zapadna fasada produžuje frontu predvorja.

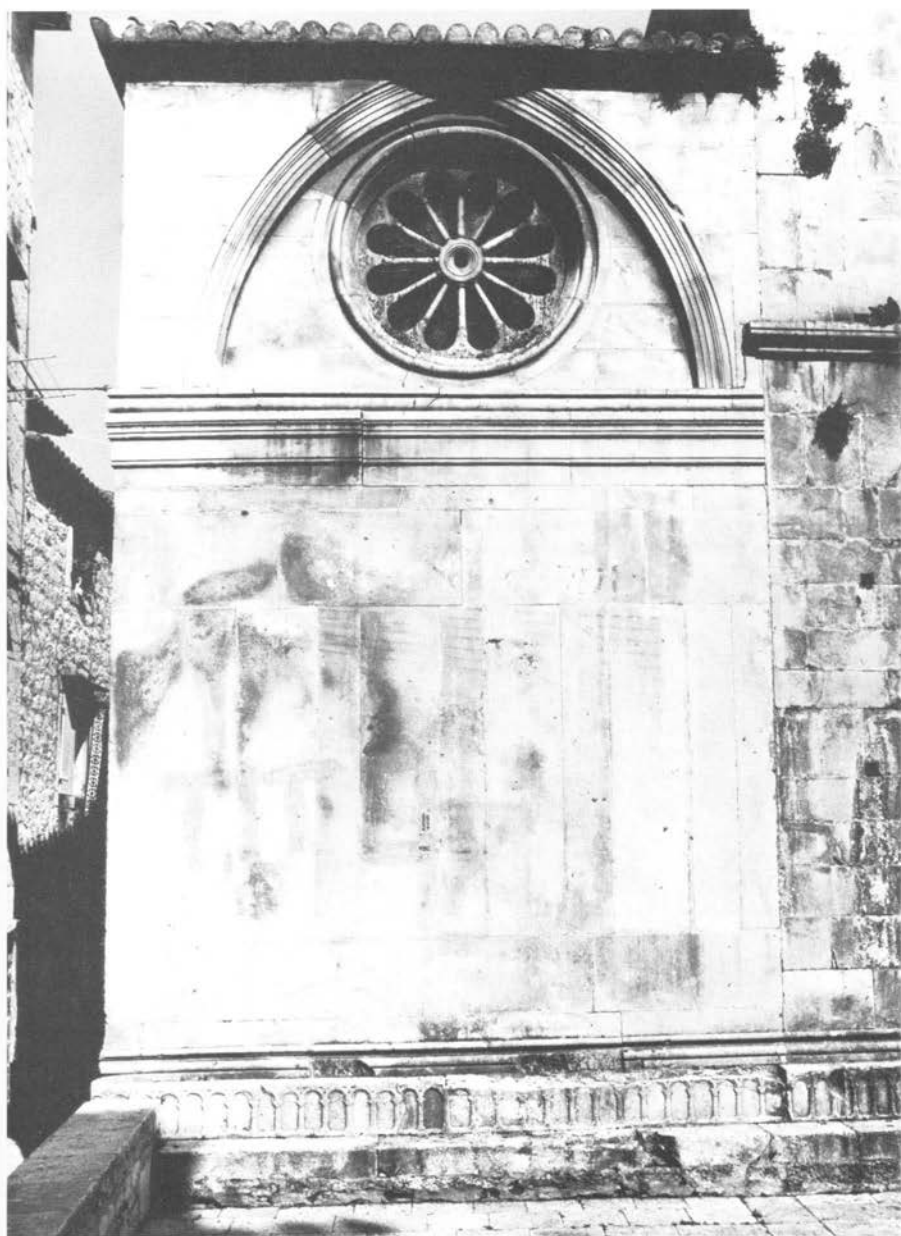
³ Mali hram u Splitu objavio je Folnesics, s pravom kao antički prototip i komparativni primjer za ranorenesansnu kapelu Ursini, prigradenu kasnije također sa sjeverne strane trogirске katedrale. *H. Folnesics*, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien*, *Kunsthistorischen Jahrbuch der K. K. ZK für Denkmalpflege*, Bd. VIII, Beč 1914.

Za razliku od Nikoline kapele Ursini, Alešijeva krstionica se ne podudara s Malim hramom proporcijama prostora (3:4), nego je izrazito izduženijeg tlocrta u omjeru 1:1.77, koji se približava proporcijском sustavu $1\frac{1}{3}$ (1:1.74) često korištenom u gotičkom projektiranju; krstionica, osim toga, umjesto bačvastog svoga ima slomljeni, šiljasto-bačvasti svod.

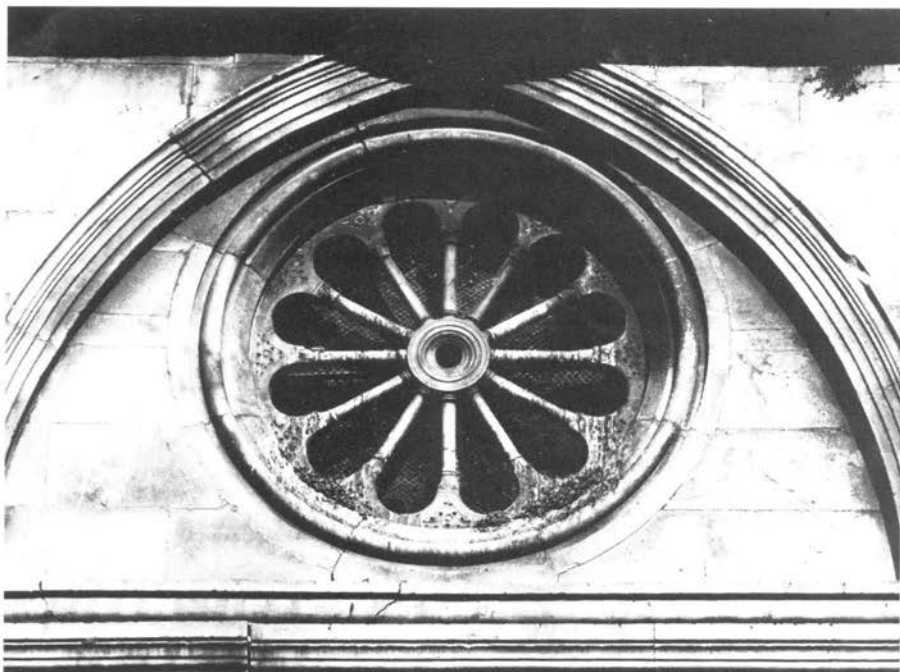
⁴ Ploče su 34,5 cm u kvadrat, što je u stvari jedna stopa, jer se pola centimetra vjerojatno odbija, računajući na fuge među pločama. Ima 9 redova na kracima, naprama 16 na dužim stranama poda. Identično popločenje bilo je izvorno i u trogirskoj kapeli-mauzoleju biskupa Ivana Trogirskog, kad čitamo u ugovoru o gradnji koji su 1468. godinu dana nakon dovršenja krstionice, sklopili Firentinac i Aleš s nadstojnikom katedrale: »Iznutra kapela mora biti popločana bijelim i crvenim kamenim pločama iz Verone. Svaka ploča ima biti otprilike od jedne četvorne stope.« (*M. Montani*, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967, str. 68). Zbog znatno manje frekvencije, originalno popločenje krstionice je razmjerno dobro očuvano, pa je osim važnosti za integritet ovog spomenika značajno i zbog analogije sa susjednom kapelom, i kao jedan od izuzetnih primjera u nas ovog tipičnog renesansnog prostornog motiva, karakterističnog zbog perspektivne iluzije za brojne renesansne slike.

⁵ Ploča je proporcionirana u skladu s rasterom popločenja, tako da zauzima točno površinu 2x3 ploče (dakle dvije prema tri stope). Budući da je broj redova neparan, nije mogla biti smještena u centralnoj osi, nego do nje, asimetrično prema jugu.

⁶ Podnožje krsnog zdenca je osmerostrano. Tema ove studije je arhitektonska konstrukcija krstionice, pa su zato neki detalji važni za tu problematiku iscrpnije obrađuju, dok se izostavljaju problemi arhitektonske dekoracije, skulptura i reljefi.



Trogirska krstionica, zapadna fasada



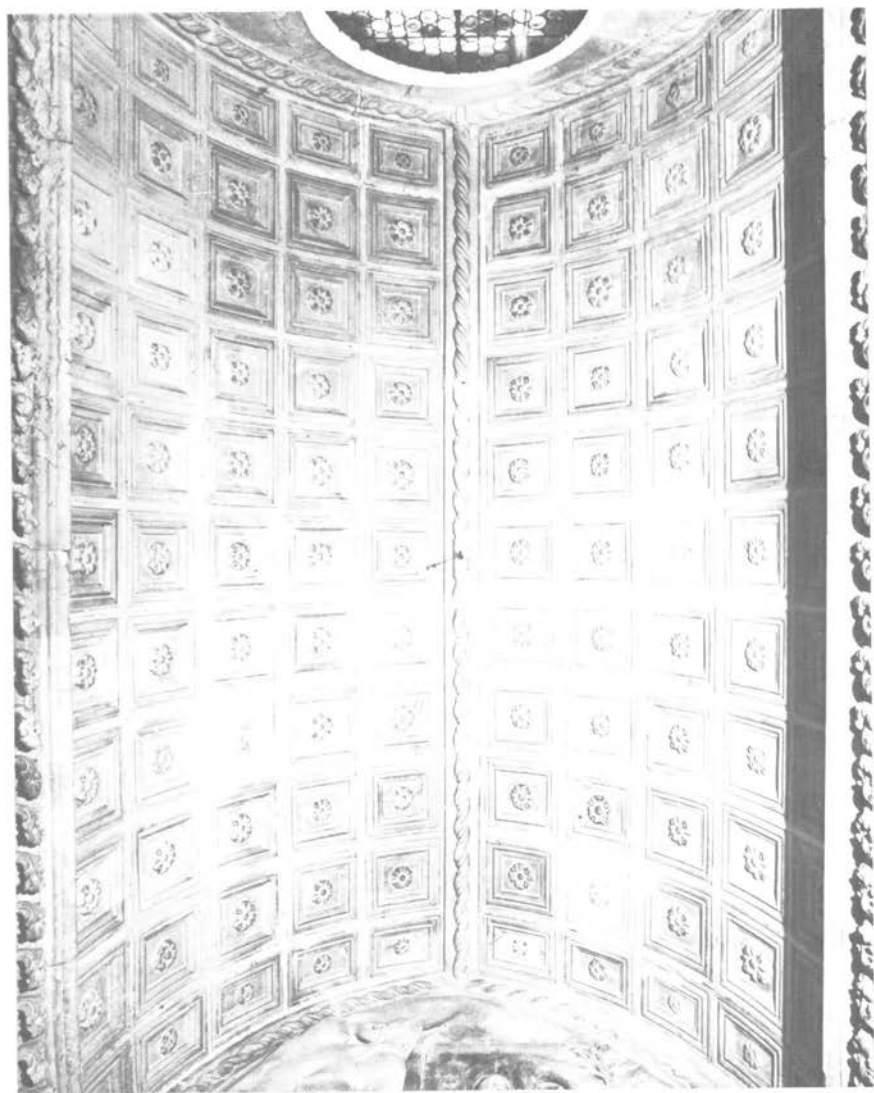
Šiljati luk zapadne fasade — projekcija šiljatabačvastog svoda

Uokolo zidova kontinuiraju kamena klupa s motivom rozeta u romboidnim poljima s prednje strane. Nad njom se smjenjuju plitke perspektivno iluzionistički klesane kanelirane niše s polukružnom školjkom na vrhu⁷ i kanelirani pilastri s antikizirajućim akantusovim kapi-

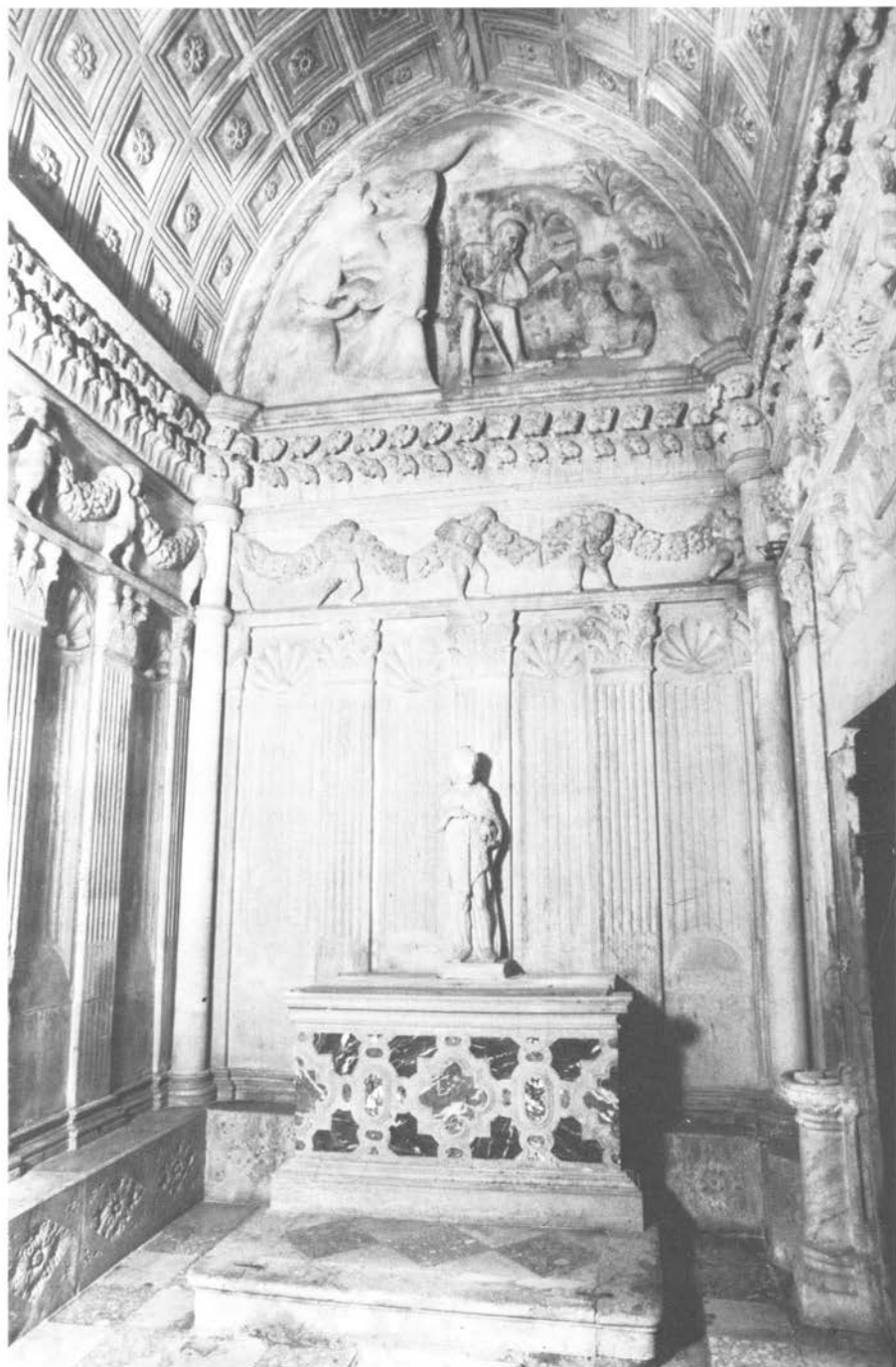
⁷ Karaman je pisao da su niše »izdupci« sa »zašiljenom školjkom« (*Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, str. 71*). Međutim, školjke su polukružne. Jedino je zašiljena školjka krajnja južno na zapadnom zidu. Na južnom zidu, naprotiv, četvrta niša i školjka nesrazmjerno je šira od ostalih. Niz nepravilnosti i anomalija južnog zida (krajnji istočno pilastri stižejnjeni jedan do drugog, podrezani pilastri nad nadvratnikom) rezultat su nespretnosti projektanta pri ubacivanju otvora vrata unutar ravnomjernog ritma pilastara i niša.

Što se tiče tih (nepostojećih) šiljastih školjki smatrao je Karaman da je »Aleši jamačno... imao pred očima plitke i u vrhu zašiljene izdupke na vanjskom zidu sakristije katedrale u Šibeniku«. Karaman je, također, postavio tezu da je kombinacija kaneliranih niša između kaneliranih pilastara u krstionici »efektan skladan i originalan motiv« karakterističan za Alešijevu umjetnost, kao što je dvosmjerno pokrenuto lišće karakteristično za Jurjevu.

Međutim, iako su na vanjštini apsida šibenske katedrale kanelirane niše sa školjkama uokvirene glatkim pilastrima, u unutrašnjosti apsida (a to znači s druge strane tih istih monolitnih kamenih ploča i pilastara), pilastri su također kanelirani i s kapitelima. Dakle, niti se motiv javlja prvobitno u trogirskoj krstionici, nego na apsidama šibenske katedrale, niti se trogirске niše mogu izvoditi od bitno različitih niša šibenske sakristije (bez kanelira, glatkih, na vrhu zašiljenih). Spomenuta jedina šiljasta školjka u trogirskoj krstionici nije



Kasetirani šiljatobačvasti svod



Istočni dio krsionice s baroknim oltarom

telima,⁸ tako da uopće nema glatke zidne plohe. Nad nišama i pilastri-
ma teče renesansni friz s puttima koji nose teški valoviti vijenac voća,
cvijeća i lišća, nad njim uski profilirani vijenac, pa drugi friz,⁹ jednako
širok kao onaj s puttima, s dva kasnogotička niza lišća povijenog u sup-
rotnim smjerovima, i drugi uski profilirani vijenac nad kojim se diže ši-
ljasto bačvasti kasetirani svod.¹⁰ U šiljastolučnoj luneti nad oltarom je
reljef sv. Jeronima u spilji,¹¹ a nasuprot, na zapadnom zidu rozeta s dva-
naest radijalno postavljenih stupića povezanih oblim lukovima. Pišući
o krstionici između dva rata Lj. Karaman i C. Fisković sabrali su podatke
iz grade i kritički obradili literaturu te definirali gotičke i renesansne
komponente u oblikovanju i dekoraciji krstionice.¹² C. Fisković je, kasni-

nikakav izraz »zaostalosti« ili »mješovitosti« stila, nego rezultat problema projektiranja. Najbolji primjer za razlikovanje stilskih karakteristika, od pro-
jektantskih varijanata oblika po diktatu rješavanja praktičkih problema,
predstavljaju u dalmatinskoj likovnoj baštini upravo niše šibenskih apsida.
Koncipirane su kao polukružne i u najvećem broju tako i izvedene (na glav-
noj apsidi izvana i iznutra, na bočnim apsidama izvana), jedino su na unu-
trašnjim stranicama bočnih apsida zbog skučenosti prostora postale nužno
šiljaste. Dakle, s vanjske strane su »renesansne«, a s unutrašnje te iste kame-
ne ploče su »gotičke«! O potrebi diferenciranja stilskih i konstruktivnih razlo-
ga pri interpretaciji obliha i šiljastih lukova i niša, kao metodskom problemu,
vidi: *R. Ivančević*, Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dal-
matinca, Peristil 26, Zagreb 1983, str. 53.

⁸ Karaman daje sumarnu definiciju kapitela s najvažnijim karakteristikama koje im određuju renesansna svojstva: »napadno plosnato lišće s konturama klasičnog akantusa... i tip korintskog kapitela, a između listića i kapitela uvlači se u klasični rog obilja (cornucopia) i školjka«. (N.dj., str. 71). U stvari, u krstionici se javljaju tri tipa kapitela: a. s rogovima obilja, koji su umetnuti između tri krzljava lista, a svijaju se prema vani paralelno s volutama nad njima, b. s akantusovim listovima sa strane i akantusovim cvijetom u sredini, i c. s dva reda akantusova lišća, malim volutama prema vani i helices svinutim prema sredini. Prvi tip (10 komada) kapitela se nalazi u centru ugla, po dva na užim stranama i dva nad portalom; drugi tip (4 komada) je po sredini užih strana krstionice i dva na sjevernom zidu: kapiteli trećeg tipa (8 komada) su po četiri na sjevernom i južnom zidu. Kompozicijski simetrično su raspoređeni samo kapiteli užih strana: u sredini s akantusovim cvijetom, postrance i ugaono s rogovima obilja, dok se na dužim stijenama asimetrično, uz kapitele s dva reda akantusova lišća (po četiri) javljaju po dva kapitela prvog tipa (južno nad vratima) i drugog tipa (sjeverno, naizmjenično u zapadnom dijelu zida).

⁹ Vidi naznaku ovog problema u *R. Ivančević*, Umjetničko blago Hrvatske, Motovun — Beograd 1986, str. 119, za razradu pri kraju ovog priloga.

¹⁰ Uzdužno ima 11 redova kasete, a poprečno na svakoj polovini svoda po 5, ukupno 110. Kasete trostruko profiliranog obruba, s razmjerno malenom rozetom u sredini, pravokutnog su formata, time da su one u krajnjem istočnom i zapadnom redu znatno uže, odnosno izduženije u proporciji.

¹¹ Karaman piše da je »čitavi reljef izrađen iz samo jednog kamenog bloka.« (n.dj. str. 73). Nažalost, iako u ovom tekstu obradujemo upravo »megalitsku« metodu konstrukcije krstionice, pa bi nam takav primjer bio prikladan, treba reći da je reljef sastavljen od dva komada: u desnom je Sv. Jeronim s knjigama, lavom i drvećem uz vanjski rub, a u lijevom ispućena stijena s gmazovima, zmajevima i udubljenje špilje. Desni dio prelazi polovinu širine polja, ali ne seže do vrha lunete, nego je gore i lijevo pod pravim kutem odrezan i tako umetnut u lijevi komad. U odnosu na patinu desnoga, bijeli lijevi dio izgleda kao da je noviji. Ulogu tamnije toniranih dijelova reljefa u pojačanom sugeriranju dubine prostora uočio je *T. G. Jackson*, Dalmazia, The Quarnero and Istria, Oxford 1887.

¹² *Lj. Karaman*, n.dj. (1933); *C. Fisković*, Opis trogirске katedrale iz 18., stoljeća, Split 1940.

je, dopunio analizu ovog spomenika nizom pojedinosti, a naročito je značajna njegova uvjerljiva argumentacija Folnesicseve hipoteze da je Nikola Firentinac surađivao s Alešijem već u krstionici, dakle prije njegovog ugovorom dokazanog zajedničkog rada na kapeli biskupa Ivana Trogirskog (1468). Na temelju stilske, komparativne i kvalitativne analize C. Fisković pripisuje četiri reljefa putta s vijencem voća Nikoli Firentincu, posredniku Donatellovih »festona«, a Majstorovim padovanskim



Srednji putto na zapadnom zidu, način montaže ploče friza, vijenca i friza s liscem

utjecajem tumači i renesansne elemente portala krstionice.¹³ Pišući o Krštenju Kristovu nad portalom krstionice — najvećem renesansnom reljefu u Dalmaciji¹⁴ — pokušao sam ukazati i na druge moguće izvore renesansnih komponenti trogirске krstionice, u ovom slučaju na glasovito Krštenje Piera della Franceska, kao kompozicijski predložak za trogirski reljef.¹⁵

¹³ Vidi C. Fisković, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, VII/1, Zagreb 1959, str. 23—24. Atribuirajući »četiri anđela, koji nose valoviti vijenac voća i cvijeća« Nikoli Firentincu, na temelju komparativne i kvalitativne analize, autor ispravno ističe, kao jedan od argumenata, da se oni »uglavnom nalaze i na posebnim komadima kamena«, jer je logično da je jedan majstor klesao integralno komad.

¹⁴ U vezi s temom velikih blokova i formata, koju ovdje obrađujemo, spomenimo da je dimenzija arhitektonskog polja u kojem je reljef 532 × 260 cm, da je najveća ploča s Krštenjem 145 cm u kvadrata, a druga po veličini nad njom s likom Boga-Oca 160 × 62 cm.

¹⁵ Vidi: R. Ivančević, Slikarski predložak renesansnog reljefa Krštenja u Trogi-

Uz internacionalnu gotičku tradiciju, regionalne antičke predloške i donatellovske renesansne poticaje posredstvom Nikole Firentinca, u prikazima krstionice stručnjaci su ukazivali i na neposredni utjecaj Jurja Dalmatinca.¹⁶ Kao najočitije formalne analogije i komponente, neosporno preuzete od kreativnog arhitekta i kipara šibenske katedrale Jurja Matejeva, na gradnji koje se školovao i razvijao i Aleši, istaknute su: gotičke rozete u rombovima (kao na podnožju-klupi šibenskih apsida), okrugli ugaoni stupići u uglovima iznutra (kao na bridovima sakristije izvana), plitke renesansne kanelirane niše sa školjkama, iluzionistički perspektivno oblikovane, i kanelirani pilastri (kao na apsidama),¹⁷ dvostruki niz gotičkog lišća povijenog u suprotnim smjerovima (kao u šibenskoj krstionici i nad arkadama katedrale), tri putta koji nose posudu za krštenje (kao u šibenskoj krstionici).

ru, Peristil 27—28, Zagreb 1984/85, str. 75—91. Usput sam, što se tiče renesansnih komponenata krstionice, uz ranije utvrđeno Alešijevo preuzimanje motiva plitke kanelirane niše sa školjkom s Jurjevih apsida šibenske katedrale, upozorio da se i oblikovanje lovor lišća, kojima su obloženi polustupići i arkada uokolo reljefa, može tumačiti Jurjevim utjecajem jer se odlikuju istom jednostavnošću i tvrdoćom kao njegovi (medaljon šibenske krstionice, kapitel pod stubama sakristije), nasuprot življim i razvedenijim Firentinčevim lovor lišćem. Ovaj prilog otkriva i još više naglašava Alešijevu povezanost i ovisnost o Jurju i u kasnim djelima.

¹⁶ D. Frey, n.dj. (prijevod), navodi dokument iz 1448. godine u kojem se prvi put spominje Aleši u Šibeniku, a za trogirsku krstionicu piše da njena »arhitektura, ukras i figuralni rad jasno pokazuju ovisnost o Jurju, čiji je on bezuslovni učenik. Svi arhitektonski motivi koje je upotrijebio pozajmljeni su od Jurja: plitke niše, umetnuti ugaoni stupovi ili piloni, dvoredni kornič plamenoga lišća. Naprotiv njemu nedostaje razvoj (projektantske zamisli R. I.) koji se logički nameće i uzajamno usklađivanje motiva, ...m (str. 32)

¹⁷ Karaman je pisao da su »plitki, konkavni izdupci između zidnih pilastara, kanelirani i u vrhu urešeni zašiljenom školjkom«, iako su školjke polukružne (str. 71). Slijedeći svoju definiciju Jurja kao »zadnjeg gotičara« i svoju apodiktičku tvrdnju da je »majstor Juraj ipak, u prvom redu, kipar«, Karaman pripisuje i renesansne kanelirane niše na apsidama šibenske katedrale, izvana i iznutra, i kanelirane pilastre iznutra, Alešiju. Govoreći o dijelu apsida »koji se diže iznad vijenca čovječjih glavic majstora Jurja i dosiže do vrha polukrupa iznad apsida«, koji pokazuje »čudnovatu i vrlo zanimljivu mješavinu i sukob gotičkih i renesansnih oblika i ukusa«, zaključuje da »nije čudo da se u ovom dijelu katedrale (u koji je uključio i zonu prozora, op. R. I.) odavna naslućuje udio i rad majstora Alešija... A na njegov pravac i umjetnost pogotovo podsjećaju oni ukusni kanelirani izdupci sa školjkom, sada zašiljenom, sada polukružnom, koji izvana i iznutra rese zidove katedrale.« Lj. Karaman, n.dj., Umjetnost u Dalmaciji... str. 45, 46, 75—77). Iako za Jurja kipara smatra sasvim normalnim i da je »bio gotičar kroz cio život u detaljima i dekoraciji arhitekture; ali je on u isto vrijeme u mnogim svojim skulpturama izrađenim u vrlo bliskom odnošaju prema umjetnosti antike i prema realnom životu, dijete najboljeg quattrocenta«, Jurju arhitektu, naprotiv takvu identičnu gotičko-renesansnu dvojnost ili mješovitost Karaman ne priznaje. Kad je riječ o arhitekturi, već zbog same pojave renesansnih motiva — kaneliranih pilastara, na primjer — dotični dijelovi se oduzimaju Jurju. O renesansnoj komponenti u Jurjevoj arhitekturi višekratno sam pisao. Ovdje, kao protuargument spomenimo samo Jurjev kanelirani »konkavni stup« pod stubama sakristije koji je ne samo pouzdano Jurjev, nego i pouzdano datiran 1452—1454. jer je integralan dio tada izgrađene i dokumentima ovjerene Jurjeve sakristije. (Vidi: R. Ivančević, n.dj. Prilozi problemu..., sl. 6—9, 25, 46—49.

Međutim, osim formalnih srodnosti sa šibenskim katedralnim kompleksom, koje otkrivamo na razini oblikovanja trogirske krstionice, Aleši je vrstan sljedbenik Jurja Dalmatinca i na dubljoj razini metode projektiranja, ali manje u pogledu proporcija i kompozicije — u čemu se iskazuje kao slabiji majstor — a više i izrazito kvalitetnije primjenom Jurjeve metode montažne konstrukcije monolitnih blokovima i pločama, koje često tvore s jedne strane fasadu, a s druge unutrašnje lice građevine.¹⁸

Montažnu metodu građevne konstrukcije kamenim blokovima i pločama promovirao je u Dalmaciji arhitekt Juraj Matejev svojim projektom za šibensku katedralu 1441. godine, a ostvario ju je i razvio u nizu varijanata u prvom desetljeću svoje djelatnosti (1441-1452): konstrukcijom zidova i svoda krstionice, podnožja apsidalnog dijela, montažom triju poligonalnih apsida i konha bočnih apsida, izgradnjom triforija i drugdje. Specifičnost Jurjeve metode građevnih konstrukcija i projektiranja prvi je znanstveno analizirao i interpretirao D. Frey.¹⁹ O njoj se na specifičan način, kao »vrhuncu antistruktivne dekorativne tendencije kičene kasne gotike« izrazio Lj. Karaman.²⁰ U nekoliko navrata i priloga pokušao sam Jurjevu montažnu metodu konstrukcije i princip jedinstva kamenog materijala iscrpnije analizirati na šibenskoj katedrali, ali i ukazati na difuziju takvog načina projektiranja u djelima njegova učenika Albanca Andrije Alešija, pa i na preuzimanje i nastavljanje te tradicije od toskanskog pridošlice Nikole Firentinca²¹, tako da je ona

¹⁸ Kao što je dobro poznato, vrijednost te konstruktivne specifičnosti šibenske katedrale, posebno njenih svodova-krovova, spoznali su i Jurjevi suvremenici, a evropsku slavu im je bio osigurao, već krajem 16. stoljeća pohvalom u svojoj knjizi *Faust Vrančić, Machinae novae* (1595).

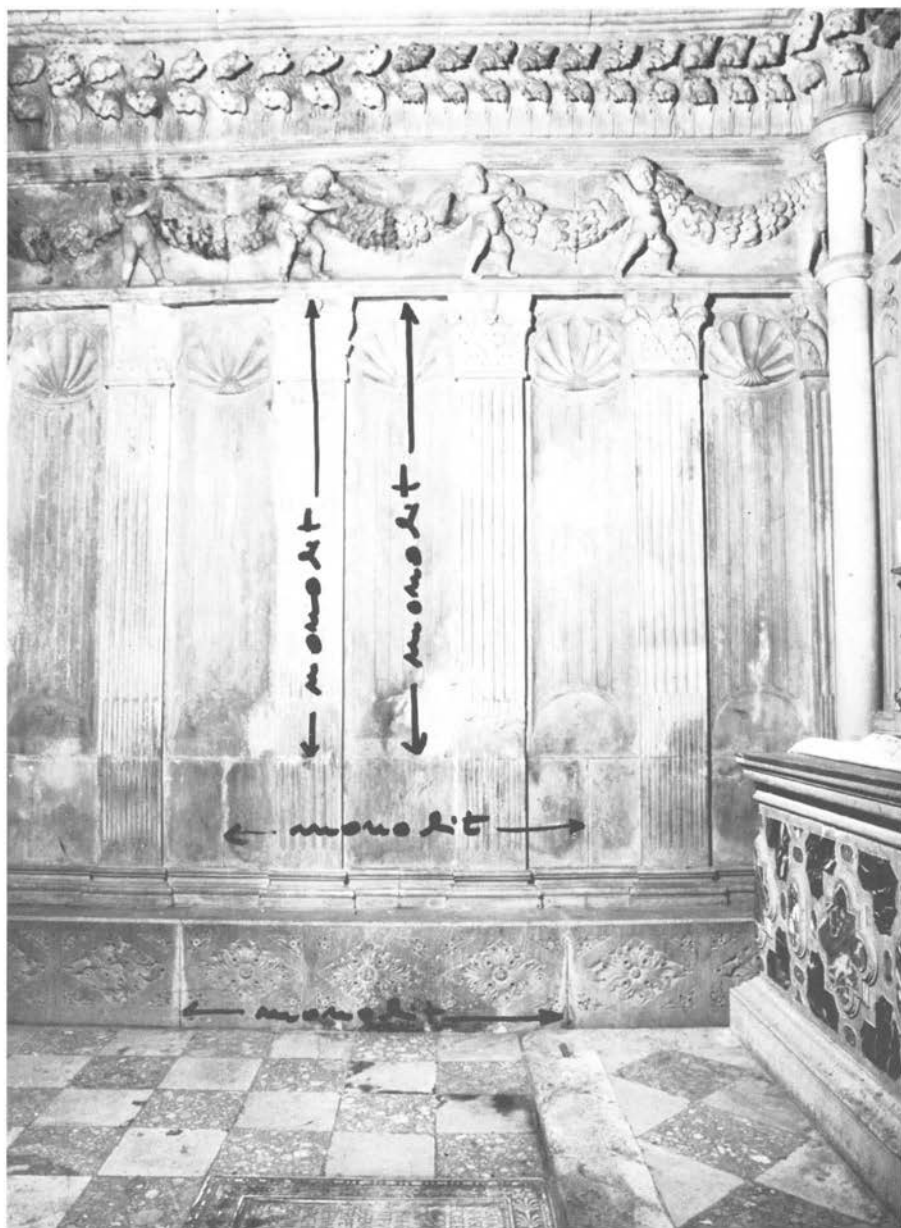
¹⁹ D. Frey, n.dj. (prema prijevodu D. Raić, str. 122—123). Frey ističe osebujne prilike u Dalmaciji s obzirom na »izvrstan kameni materijal... koji se dao lako obrađivati i u velike blokove lomiti«, a s druge strane na »manjak u drvenoj građi i opekama«, te iz toga izvodi ideju gradnje samo »kamenih građevina, koja je u Dalmaciji od starine latentna.« Kao primjere navodi Eskulapov hram Dioklecijanove palače (4. st.), kapitul benediktinki u Zadru (12. st.) i šibensku katedralu, s istim načelnim rješenjem »da se prostor prema vani izgradi samo u kamenu bez drvenog krova i opeka... valjkastim bačvastim svodom od kamena«, i istom tehnikom izvedbe: »velike, izljebljene i olovom nalivene ploče leže popreko nategnute na pojasnim lukovima.« Frey upozorava na slične primjere u Siriji (Hauran, Has). Iako ne ulazi u analizu cjelovitog sustava, on se ograničava samo na konstrukciju svoda-krova. Frey je prvi jasno definirao bitne značajke Jurjevog montažnog sustava.

²⁰ D. Frey, n.dj. str. 54. Njegova se primjedba odnosi u stvari na dekoraciju konstruktivnih dijelova svoda krstionice, ali je tako formulirana da se jasna tektonika konstrukcije ne suprotstavlja atektoničnosti dekoracije.

²¹ O originalnom kamenom »ugrađenom triptihu«, umjesto oltara u Nikolinoj i Alešijevoj kapeli Ursini, već sam pisao u ovdje citiranim priložima. Oltarni »triptih« je ne samo dio zida kapele u interijeru, nego je konstitutivni dio građevine, jer su i ovdje iste velike kamene ploče iznutra isklesane kao središnje polje oltara, a izvana su dio sjeverne fasade. Na isti način je »dvolično« obrađena i luneta: dvije velike pravokutne kamene ploče u sredini i tri manje (izvana segmentne) uokolo obrađene su s unutrašnje strane u reljefnu kompoziciju Krunjenja Bogorodice, a izvana formiraju zid u ravnini fasade. Uklanjanjem »oltara« ili reljefa lunete iznutra, ostale bi, dakle, rupe u zidu kapele. Način na koji je montažna metoda primijenjena u gradnji i konstrukciji trogirske kapele u cjelini obradit ću zasebno.



Posuda za krštenje i sjeverozapadni ugao krstionice s označenim elementima montažne konstrukcije



Istočni dio sjevernog zida

postala specifična regionalna oznaka srednjodalmatinske gotičko-renesansne i ranorenesansne arhitekture 15. stoljeća.²²

Tema ovog priloga je cjelovitija analiza načina gradnje trogirске krsťionice, nego što je to dosada bilo učinjeno, s ciljem da se na konkretnom primjeru egzaktno interpretiraju principi i karakteristike metode konstrukcije građevine montažom monolitnih kamenih blokova i ploča, umjesto uobičajenog zidanja kvadrima. Time se ujedno izlaže znanstvena argumentacija za neke ranije objavljene zaključke i sudove.

Elemente ove metode građevnih konstrukcija nalazimo na spomenicima antičke arhitekture u Dalmaciji, ali njen specifičan razvoj pod utjecajem kreativne Jurjeve razrade kulminira u 15. stoljeću u šibenskoj katedrali,²³ specifično se modificira u trogirskoj krsťionici i djelomično koristi u kapeli Ursini, a zatim iščezava.²⁴ Montažna metoda konstrukcije kamenim pilastrima i pločama je jedan od autentičnih oblika renesanse antičke tradicije u Dalmaciji.

U stvari, montažna metoda Jurja Dalmatinca može se, kao i njegov opus u cjelini, stilski definirati kao gotičko-renesansna: gotičku metodu gradnje primjenom »okvirne konstrukcije« povezuje Juraj s antičkom građevnom tradicijom spajanja megalitskih kamenih blokova preciznim usijecanjem. Svi autori koji su pisali o regionalnim karakteristikama arhitekture u Dalmaciji slažu se da je temeljni preduvjet za njenu ljepotu i neka originalna i smiona rješenja izvanredna kvaliteta kamena u njenim kamenolomima na obali i na otocima.

Nakon prve Jurjeve faze šibenske krsťionice i katedrale, trogirska Alešijeva krsťionica najdosljednije je građena montažnom metodom i stoga veoma značajan spomenik regionalne dalmatinske arhitekture. Nasuprot pažnji koja je u tom pogledu bila posvećena šibenskoj katedrali, trogirska je krsťionica sasvim zapostavljena. Njena konstruktivna osebujnost nije bila niti registrirana,²⁵ pa stoga ni krsťionica, kao arhi-

²² Vidi: *R. Ivančević*, n.dj. Prilozi problemu... (1984), osma teza, str. 27 i 50; isti, Trogirska kapela — o gled o dogmi jedinstva stila u stvarnom organskom jedinstvu likovnog spomenika, Mogućnosti, Split 11—12 1986, str. 832—833; isti, n.dj. Umjetničko... str. 15, 110., 116, 119, 120.

²³ Sav repertoar i svi tipovi montažnih rješenja, koja nas ovdje zanimaju, ostvareni su od 1441. do izgradnje kupole 1477—1490. godine (*Frey*, n.dj., str. 43). Nakon toga slijedi samo kvantitativno dovršavanje gradnje.

²⁴ U hrvatskoj umjetnosti neke značajke ove tradicije preuzeo je i nastavio Ivan Meštrović u svojim arhitektonsko-skulpturalnim projektima. U povijesti arhitekture općenito ova će se metoda ponovno javiti, *mutatis mutandis*, tek primjenom novih tehnika i materijala moderne arhitekture: u montaži prefabriciranih metalnih elemenata u XIX stoljeću i armirano-betonskih stubova i ploča u XX stoljeću.

²⁵ Lj. Karaman je, u stvari, upozorio na korištenje i montažu velikih kamenih blokova kao na »tehničku majstoriju«, pišući o reljefu sv. Jeronima. Manje je važno i bilo bi sitničavo inzistirati na činjenici da luneta nije monolitna, kad se bitno ne mijenja konstatacija o smionoj montaži velikih kamenih ploča, tipičnoj za konstrukciju građevine u cjelini. »Čitavi reljef izrađen je samo iz jednog kamenog bloka, koji točno ispunja trokutni vrh istočnog zida krsťionice: ovo je tehnička majstorija omogućena dobrim kamenim materijalom Dalmacije, na koju se onda, kao još i danas, s ponosom gledalo kao na osobitu virtuoznost kiparske vještine«. (n.dj. str. 73). Ovdje bi, međutim, trebalo i »kiparsku« vještinu zamijeniti graditeljskom zamisli, bez obzira što je ostvaruje klesar ili kipar.

tektonsko djelo, nije mogla biti adekvatno interpretirana ni valorizirana. Ova se primjedba odnosi i na moje vlastite ranije priloge, posebno na one u kojima sam pisao o Jurjevoj arhitekturi, a nisam odmah uočio, niti ispravno ocijenio značenje trogirске krsionice u povijesti renesansne arhitekture Dalmacije, ni ulogu Alešija u širenju Jurjevih metoda građevnih konstrukcija kamenom i dorade sistema ugledanjem na antičke predloške, kao i u posredovanju tih regionalnih karakteristika arhitekture — jedinstvo materijala i osebujne građevne konstrukcije — toskanskom pridošlici koji se proslavio u Dalmaciji, Nikoli Firentincu.²⁶

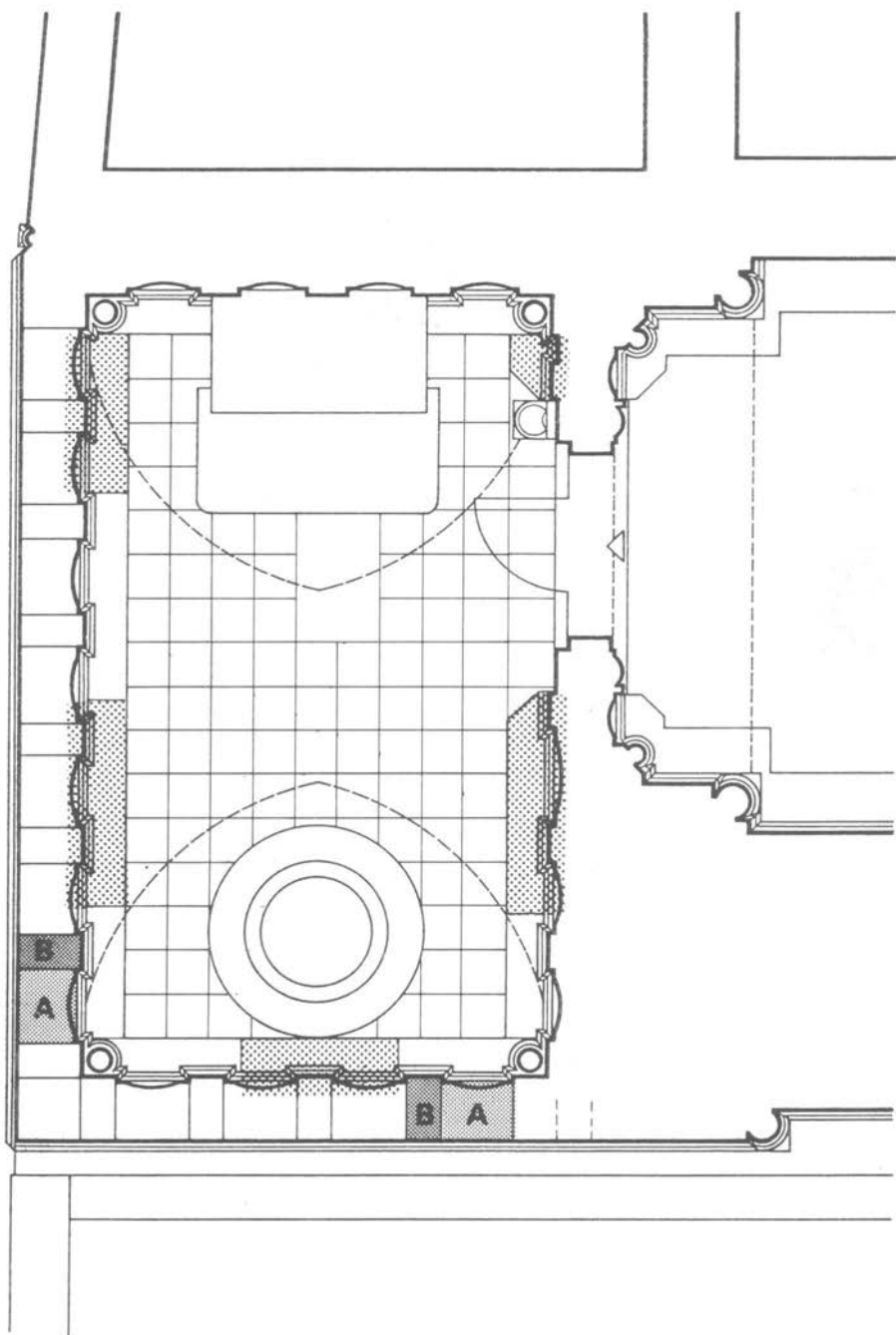


Podrezane lezene iznad portala i školjke u glatkim nisama

Trogirska krsionica je izvana dugačka 730 cm, a široka 455 cm, odnosno 21 stopu naprama 13 stopa ili u omjeru 1:1,6.²⁷ Budući da je visina sjeverne fasade, bez podnožja, također 21 stopu, to je ova fasada čisti kvadrat, a zapadna je omjeru 1:1,6. Uz savršenu tehniku glatke obrade površine kamena i gotovo nevidljivih, uskih sljubnica, karakteristično je

²⁶ Vidi naznaku ove teme i problema u mojim priložima (Krsionica, Kapela Uršini) u monografiji *I. Babić, K. Prijatelj, R. Ivančević, S. Vučenović*, Kulturno blago Trogira, Zagreb 1987, str. 53—55, i 61—64.

²⁷ Identično je dugačka, kao i šibenska sakristija, samo je uža od nje. Prema ugovoru, vanjske mjere sakristije su 21 stopa prema 14 1/2 stopa (*M. Montani*, n.dj., str. 29). Ova, prividno malena razlika, izražava u stvari karakteristično različit omjer, odnosno primjenu različitih proporcijskih sustava: pomak od omjera 1:1/2 (Jurjeve sakristije) prema omjeru 1:1/3 (Alešijeve krsionice), koji je izduženiji, »gotičkiji«.



Tlocrt trogirске krstionice s označenim montažnim elementima zida i monolitima klupa.

za dvije vanjske fasade krstionice nizanje izuzetno velikih vertikalno postavljenih kamenih blokova: visokih 224 cm, naizmjenično užih (30—34 cm) i širih (55—58 cm), odnosno visokih 6 1/2 stopa, a širokih približno 1 stopu ili 1 3/4 stope. Ispod i iznad toga uspravnog niza, na zapadnoj fasadi nanizani su vodoravno široki kameni blokovi, donji visoki 52 ili 1 1/2 stopu, a gornji 68 cm ili 2 stope. Zapadni zid krstionice — bez gornjeg dijela s rozetom — sastavljen je od 11 vertikalnih kamenih blokova, tri horizontalna ispod i četiri odozgo, te, iznad jednog uskog pojaša, još tri monolita (visoka 1 1/2 stopu) u čitavoj širini objekta. Ukupno, dakle, svega dvadesetak velikih kamenih blokova i desetak uskih, umjesto stotinu i pedesetak kvadara, koliko bi trebalo da se jednaki format zida sagradi klasičnom tehnikom zidanja, i to od relativno velikih kvadara!

Međutim, više od monumentalnog dojma kompozicije, fascinira činjenica da uspravne glatke kamene ploče, što ih gledamo kao lice građevine, nisu oplata zida od opeke — kao što je bilo uobičajeno u venecijanskoj arhitekturi, na primjer²⁸ — nego monolitni kameni blokovi u debljini zida, odnosno umjesto zida. Svaki blok uz ovo lice ima i »naličje«: užu vertikalni komadi obrađeni su s druge strane, u unutrašnjosti krstionice, kao kanelirani pilastri, a širi kao plitke kanelirane niše sa školjkom na vrhu.²⁹

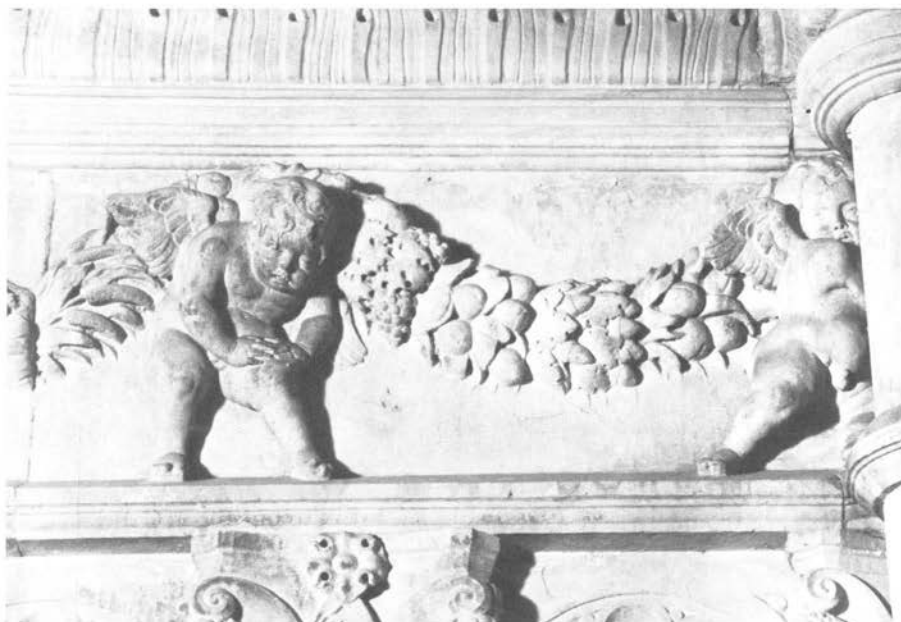
Horizontalno postavljeni blokovi ispod vertikalnih služe iznutra kao »naslon« klupe s reljefno istaknutim donjim dijelovima polupilastara. Na ukupnoj širini sjeverne fasade ima svega četiri takva bloka naslona, dugački su po 175 cm, odnosno pet stopa ili sežanj (passo); na zapadnoj fasadi su analogno samo tri bloka (time da su dva nešto kraća). Debljina ovih blokova je oko stopu i pol.³⁰

²⁸ Nije suvišno ponoviti da se među svim Jurjevim šibenskim konstrukcijama, sakristija bitno razlikuje time što je ona jedina zidana opekama, a kamene ploče su samo oplata fasade! »Sakristija je građevina od opeka, obložena kamenim pločama. Ova tehnika inkrustacije jasno se očituje i u formalnoj izvedbi.« (*D. Frey*, n.d.j., str. 63) To se, naravno, odnosi samo na gornji volumen sakristije, a ne na dvije goleme kamene grede na istočnoj strani koje služe kao arhitrav, niti na uzdužni segmentni svod koji su nosiva konstrukcija zgrade. Da li je Juraj ovu tipično venecijansku »inkrustacijsku« metodu, za razliku od svoje dalmatinske konstruktivne metode, primijenio da olakša gornji dio zdanja postavljen izvorno na svega tri pilastra i tri polupilastra? Ali, bez obzira na razlog, i ovaj primjer treba dodati onom nizu činjenica, koje svjedoče da je jedno od bitnih svojstava Jurjeva umjetnička karaktera slobodna kreativnost, odsustvo bilo kakove dogmatske pristranosti u pitanjima morfologije i stila. Vidimo da čak i kad je njegov vlastiti »izum«, Juraj Dalmatinac se ne pridržava bezuvjetno svoje montažne metode, nego vremenski simultano i prostorno paralelno primjenjuje i tradicionalnu (venecijansku) metodu oplata ciglene građevine kamenim pločama.

²⁹ Radi međusobnog učvršćenja ovi blokovi nisu ravno klesani, nego spajani pomoću zubca i utora. Na sjevernoj fasadi su blokovi s nišama izvana široki 58 cm, a s unutrašnje strane 56 cm, dok su blokovi s pilastrima izvana 30, a iznutra 32: pilastar zahvaća zubcem blok s nišom.

³⁰ Iz odnosa vanjskih i unutrašnjih mjera dobijamo ukupno debljinu sjevernog i južnog zida oko 80 cm, ali je ona, zbog toga što se južni zid prislanja uz predvorje, asimetrično raspoređena, tako da je južni zid debeo samo 28 cm, a sjeverni, vanjski, koji mora prihvatiti potisak šiljastobačvastog svoda, 52 cm. Istočni i zapadni zid su debeli oko 47 cm.

Horizontalni blokovi u nizu iznad vertikalnih nisu monolitni, (što zaključujemo po fugama), nego su to ploče slagane paralelno drugim nizom iznutra. Prema četiri ploče na fasadi nalaze se tri ploče iznutra, na kojima je isklesan friz putta što nose valoviti vijenac: na srednjoj jedan, na bočnima po dva putta. Drugom horizontalnom nizu velikih kamenih blokova izvana, koji je višestruko profiliran, a sastoji se od tri ploče, odgovaraju iznutra svega dvije ploče, na kojima je isklesan kontinuirani vijenac od dva reda listova. Uski nizovi kamenih greda, ispod i iznad ovog friza dvorednog lišća, obrađeni su s unutrašnje strane kao profilirani vijenci.

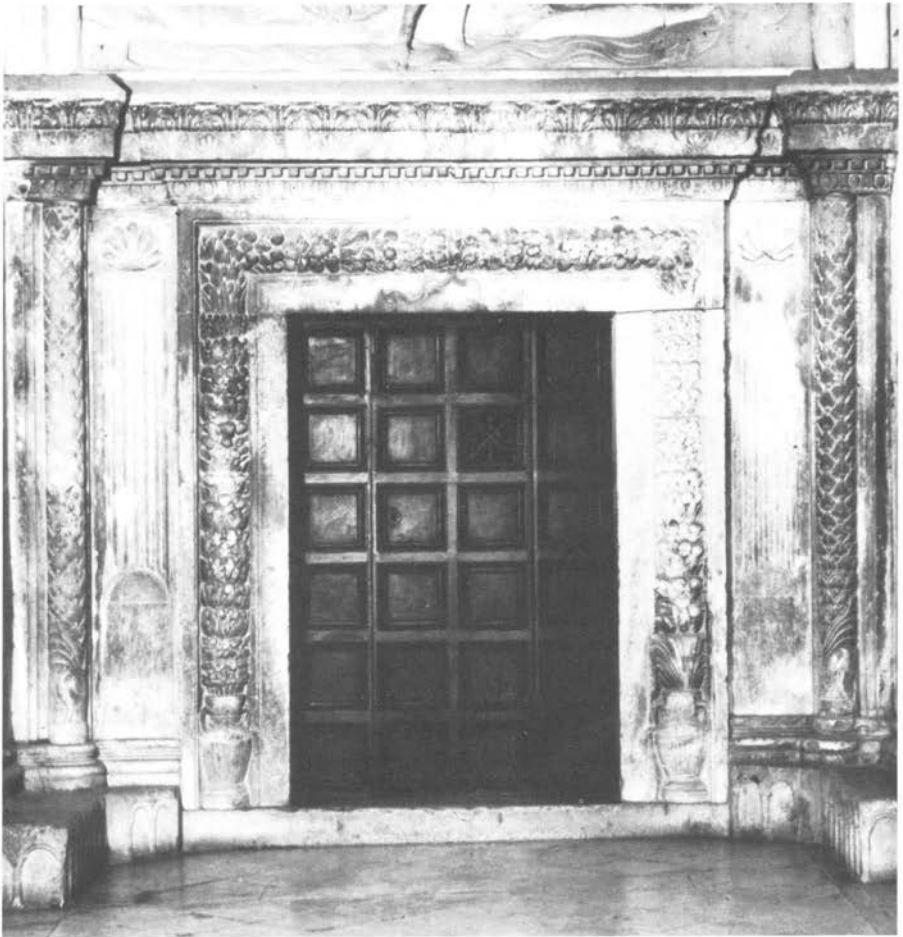


Ugaona ploča istočnog zida s dva putta Nikole Firentinca

Zaključimo: po horizontalnom i vertikalnom rasporedu kamenih blokova zapadne i sjeverne fasade trogirske krstionice može se izvana »očitati« kompozicija i raščlanjenost zida u unutrašnjosti. Ovom građevnom konstrukcijom, metodom montaže kamenih ploča i pilastara, ostvareno je organičko jedinstvo unutrašnjosti i vanjštine arhitekture, lica i naličja zida, fasade građevine i zida prostora koji ona zatvara. U stvari, u standardnom značenju riječi u vezi s glagolom zidati, zida ni nema, zid je dokinut. Kamene kvadre, kao građevne elemente tradicionalne metode zidanja, smijenili su veliki blokovi i ploče, precizno klesani »po mjeri«, a tehniku zidanja smijenila je montažna tehnika gradnje. Fasada građevine postala je na taj način ogoljela konstrukcija, a kompozicija elemenata na njoj identična je s artikulacijom zida u interijeru.

Na dužoj, sjevernoj fasadi krstionice javljaju se, uglavnom, isti elementi kao na zapadnoj, samo u većem broju: 15 vertikalnih monolita, naizmjenično užih i širih, te četiri horizontalne grede ispod, u razini naslona klupe. Međutim, umjesto dva niza ploča koje širinom odgovaraju dvama frizovima iznutra (putta i lišća), kao na zapadnoj fasadi, u gornjoj zoni sjeverne fasade, u adekvatnoj visini, složena su po dva reda kvadara standardnih formata. Samo su uski pojasevi kamenih greda, koji odgovaraju iznutra vijencima, izvedeni kao na zapadnoj fasadi.

U funkcionalno konstruktivnom smislu horizontalno, slagan niz monolita u zoni naslona klupe (3 zapadno, 4 sjeverno), kao i red monolita koji iznutra formiraju klupu pod njim, služe kao solidan »megalitski«



Portal krstionice s monolitnim iluzionističkim nisama

temelj građevine (na zapadnoj fasadi su i u razini klupe također veliki monoliti, dok su na sjevernoj standardni kvadri). Dva uska niza kamenih greda — iznutra su to vijenci iznad i ispod lisnatoga friza — vrše funkciju »okvira« (obruča) ili serklaža oko čitavog zdanja.³¹ Među vertikalnim monolitima na fasadama, osim užih pilastara i širih niša, funkcionalno se izdvajaju tri člana na sjeverozapadnom uglu građevine: širi ugaoni blok je konstruktivno najvažniji nosač zgrade, u stvari ugaoni pilastar krstionice, iznutra nevidljiv, a po jedan uži blok uz taj ugaoni (na zapadnoj i sjevernoj fasadi) odgovara iznutra ugaonom polupilastru prikrivenom ugaonim okruglim stupićem. Također, od dva vertikalna bloka na južnom kraju zapadne fasade krstionice, desni odgovara debljini zida, a lijevi odgovara ugaonom polupilastru iznutra.

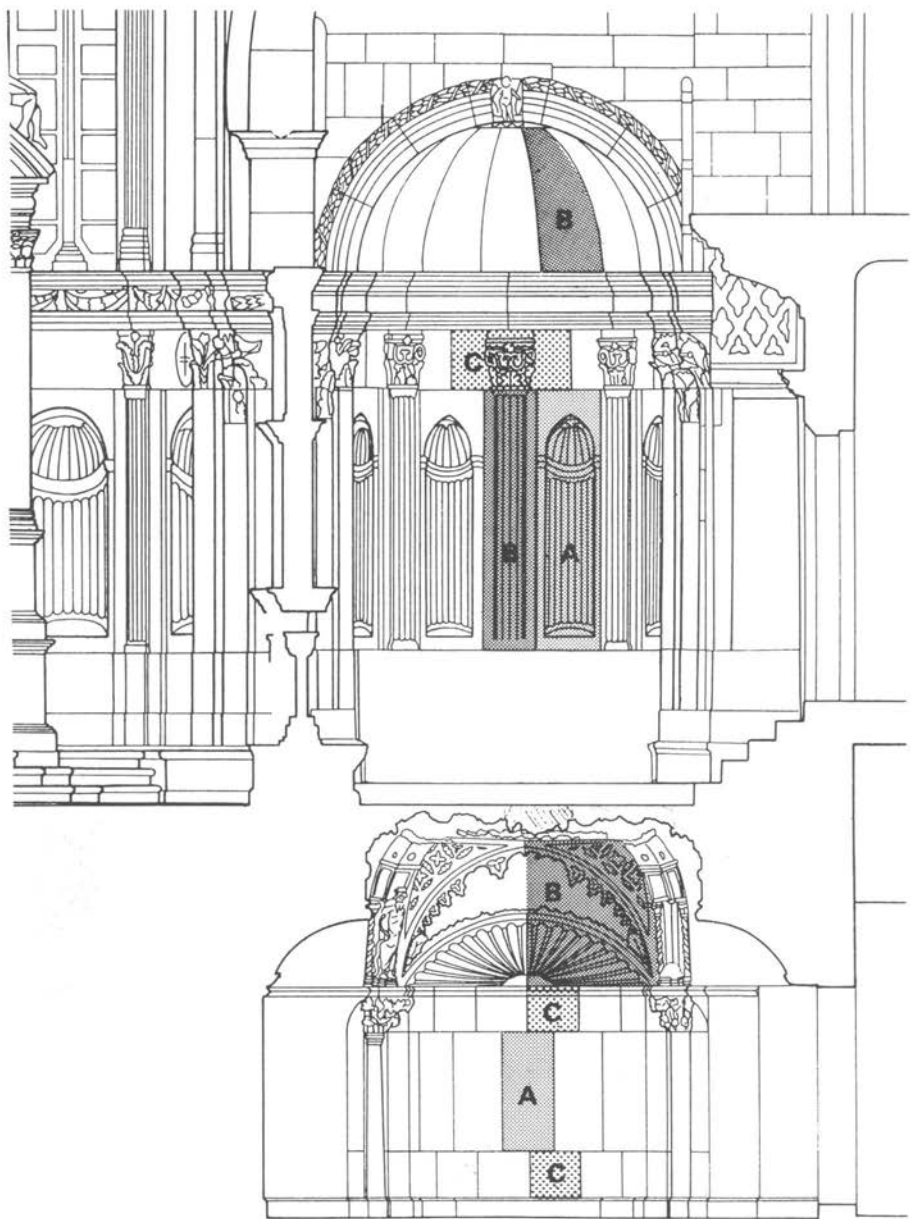
U svojoj interpretaciji trogirске krstionice Karaman je s pravom upozorio na vezu sa šibenskom sakristijom, ali se ona ne odnosi na glatke šiljaste niše (jer trogirске to nisu), nego prvenstveno na sličnu kompoziciju izduženih kamenih ploča u vertikalnom i horizontalnom smjeru. Dužina obiju građevina je identična, a slične su i visine: sakristija je, prema ugovoru, visoka 24 stope (nad pilastrima), a krstionica (iznad podnožja) 21 stopu. Ali se razlika smanjuje, ako oduzmemo visinu arhitrava na kojima počiva sakristija.

Po sačuvanom dokumentu znamo da je Juraj 1452. godine sklopio ugovor s majstorom Antunom Busato da mu na Braču, u poznatom kamenolomu, iskleše 10 velikih kamenih ploča (10 × 2 stope) za šibensku sakristiju prema modelu od gipsa. Ploče trogirске krstionice su, vidjeli smo, manje (cca 6 1/2 × 1 3/4 stopu), a formalno se razlikuju time što su izvana ravne (na sakristiji imaju plitske konkavne niše i glatke školjke). Za oblikovanje širih blokova trogirске krstionice iznutra, s kaneliranom nišom i školjkom, kao i za uže, s kaneliranim pilastrom, uzor nalazimo u unutrašnjosti šibenskih apsida.

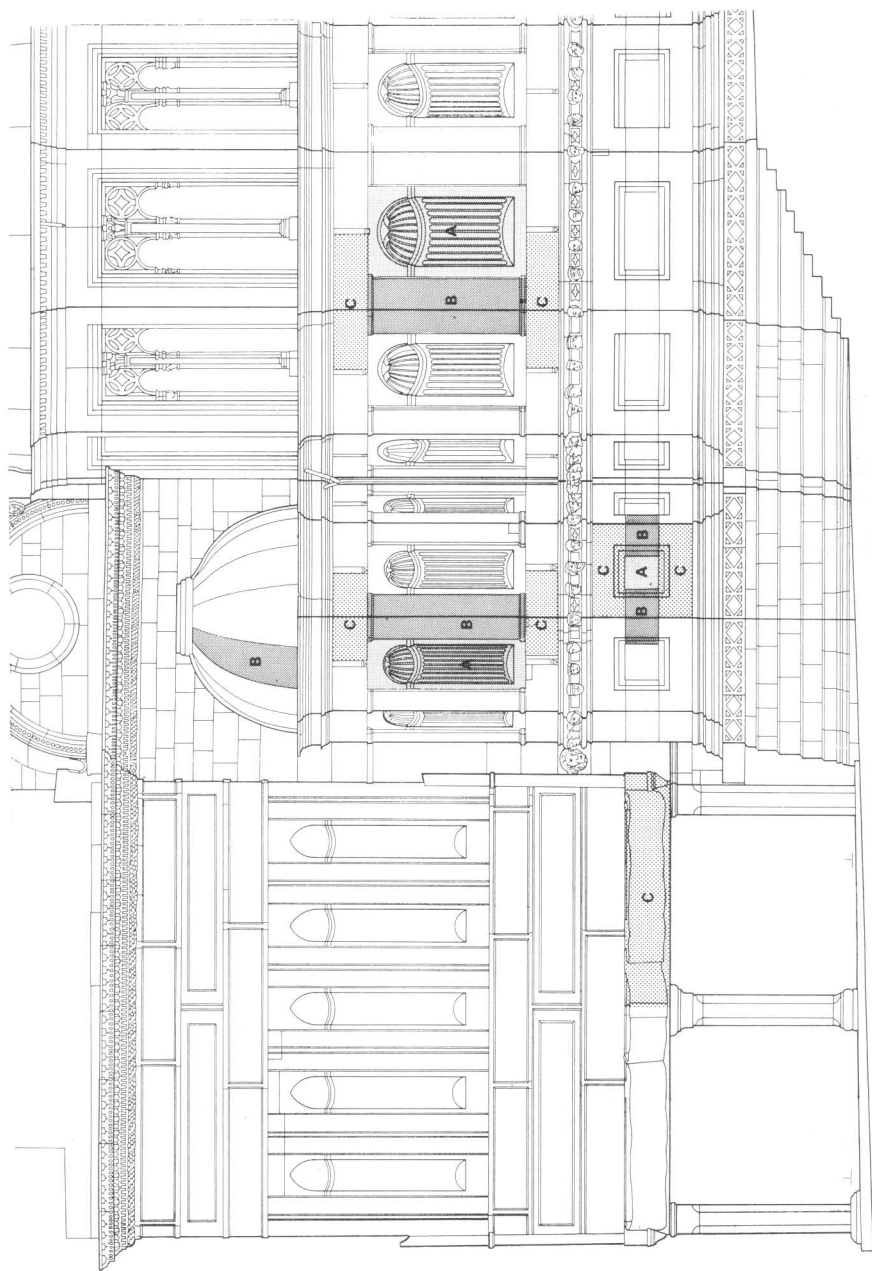
Međutim, kao što je istaknuto, najznačajnija je razlika između šibenske sakristije i trogirске krstionice (a sličnost s apsidama) u tome, što su ploče na šibenskoj sakristiji samo oplata zida od opeke, dok su ploče trogirске krstionice monolitni kameni blokovi unutar kojih su s unutrašnje strane isklesane niše i pilastri.³²

³¹ Funkcija uskog »prstena« ili serklaža koji obuhvaća sve perimetralne zidove i služi njihovu učvršćenju, jasno je iskazana u ugovoru o gradnji kapele Ursini, godinu dana nakon dovršenja krstionice: »Iznad klupe mora biti okvir debeo 1/2 stope i širok 2 1/4 stope (i ovi u krstionici su 1/2 stope, op. R. I.) u punom zidu. I taj okvir, kako se vidi na nacrtu, ide oko čitave kapele...«, drugi takav »okvir« istih dimenzija projektiran je i izveden iznad naslona klupa kapele, treći okvir »koji će povezivati svu debljinu zida i okruživati će naokolo kapelu i ulazne pilastre« projektiran je iznad niša sa skulpturama i putta, a završni, četvrti je iznad okulusa (»mora vezivati čitav zid i okruživati čitavu kapelu i ulazne pilastre« (M. Montani, n.dj., str. 68).

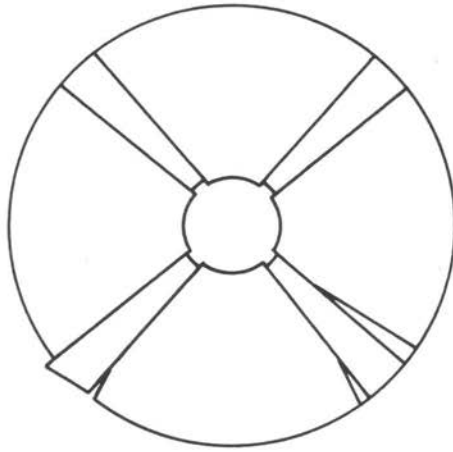
³² Na fasadama šibenske sakristije, slična je, donekle, kompozicija s trogirskima: ispod i iznad niza vertikalnih ploča su horizontalne ploče, ali znatno duže od trogirskih, tako da na dužoj, istočnoj fasadi sakristije su tri reda horizontalnih greda u neizmjeničnom ritmu od tri, pa čak samo dvije i opet tri.



Presjek s pogledom na južnu apsidu i krstionicu šibenske katedrale, fotogrametrija (s označenim monolitima I. R.)



Istočna fasada šibenske katedrale i sakristije, fotogrametrija (s označenim monolitima montažne konstrukcije I. R.)



Montažni elementi svoda krstionice vidljivi u podu južnog broda šibenske katedrale i foto demontaža nacrtu svoda (R. I.)



Bliža analogija konstrukciji zida trogirске krstionice je montažna gradnja šibenske krstionice, prve pouzdano datirane Jurjeve građevine u Dalmaciji. Četiri križno raspoređene poluvaljkaste niše krstionice, konstruirane su od 7 vertikalnih blokova, koji su s donje i gornje strane fiksirani s jednim pojasom od po 6 velikih kvadara. Ova trodijelna shema teče kontinuirano uokolo duž čitavog prostornog plašta četverokono razvedenog prostora krstionice. Niše su završene segmentnom konhom s užljebljenom školjkom i šiljastolučnom lunetom, nad njom bogato ukrašenom po unutrašnjem obodu i izvana, sastavljenom od svega dva kamena bloka (vertikalno spojena točno po polovici)! Među nišama su umetnuti stupovi i edikule s nišama za skulpture, a sve je završeno kružnim lisnatim vijencem na vrhu (u funkciji »okvira«, prstena, serklaža). Nad tim vijencem je, kao kruna i simbol cjelokupne Jurjeve montažne metode građevnih konstrukcija, često spominjani kružni svod krstionice montiran od 9 kamenih dijelova. Njegova 4 rebra (fijale) sastaju se u okrugloj ploči ključnog kamena (s medaljonom Boga Oca), a 4 ploče (s reljefima anđela) umetnute su između njih. Ti isti kameni dijelovi svoda služe s gornje strane kao ploča poda, u razini svetišta južnoga broda katedrale.

Slična je metoda montaže triju poligonalnih apsida šibenske katedrale: s jakim pilastrima na bridovima, snažnim horizontalnim gredama ispod i iznad njih, te velikim pločama s kaneliranim nišama i školjkama klesanim na obje strane, umetnutim između njih. Za konstruktivnu logiku i čvrstoću gradnje — koja se potvrdila kroz pola milenija trajanja — karakteristično je vješto »premoštavanje« bridova poligonalnih apsida monolitima koji se »lome« preko ugla: vertikalni ugaoni pilastri su oblikovani na brid tako da im polovica obrubljuje jednu stranicu apsida, a druga polovica drugu; ispod i iznad pilastara je snažni horizontalni blok klesan tako da prelazi preko brida apsida i sastaje se sa susjednim blokom u sredini stranica apsida, odnosno u osi simetrije ploče s kaneliranom nišom umetnute između pilastara i donjih i gornjih greda. Pojedina stranica šibenskih apsida montirana je, dakle, od svega 7 elemenata: ploče s kaneliranom nišom, dva pilastra i po dvije »vezne« grede dolje i gore. Ali pri tome 6 elemenata »služi« dvjema susjednim stranicama apsida, tako da svih pet stranica glavne apsida, na primjer, nije montirano od 35 elemenata (5×7), nego od svega 21 komada. U ovom slučaju zaista bismo mogli govoriti, doslovno, o »megalitskoj« gradnji.

Montažnom, odnosno okvirnom metodom gradi Juraj i podnožje apsida: na svakoj stranici podnožja apsida, četiri moćne grede uokviruju središnje pravokutno polje u koje je umetnuta kao uklada ploča od breče. Konačno, montažno su konstruirane, a ne zidane, i četvrtkuglaste konhe bočnih apsida: devet »krišaka« koje se šire od tjemena prema donjem polukružnom obodu, montirane su jedna do druge, povezane, nesumnjivo, međusobno stepenastim usjekom i zalivene olovom, kao i svi ostali spomenuti montažni elementi.

Na sljubnicama (fugama) horizontalnih monolita, podno kaneliranih niša apsida, ubačene su kamene »letve« s ciljem da pokriju spoj me-

du elementima i zaštite fuge, na način kako se inače drvenim letvicama pokrивaju i zaštićuju spojevi drvenih elemenata i drvenih konstrukcija.³³

Tlocrt šibenske katedrale jasno pokazuje da su sve tri apside konstruirane primjenom vertikalnih ugaonih pilastara među koje su umetnute ploče oblikovane plitkim nišama s obje strane. U središnjoj petrostranoj apsidi ima šest pilastara i pet ploča (»dvoličnih«) s iluzionističkim nišama, a u bočnim četverostranim apsidama po pet pilastara s četiri ploče obrađene na obje strane.

Rezimiramo li podatke koje nam vanjština trogirске krsionice posređuje o njenoj unutrašnjosti, recimo prije svega da je jasno čitljiva smjena užih i širih vertikalnih blokova koji odražavaju smjenu pilastara i niša s unutrašnje strane: po četiri niše na užoj istočnoj i zapadnoj strani i po sedam niša na dužoj sjevernoj i južnoj strani.³⁴ Vidljiv je, zatim, ispod ovih vertikalnih, niz horizontalno položenih megalitskih blokova u razini naslona klupe — četiri kraća bloka, a na sjevernoj fasadi red običnih, iako većih kvadara, a jedno i drugo je u stvari vanjski niz pravog temelja, a to su megalitski blokovi kamene klupe. Na obje fasade markirana su i dva uska niza kamenih greda (širine 1/2 stope), koji odgovaraju vijencima iznutra, što, u stvari, povezuje kao okvir ili obruč, u funkciji serklaža, ova dva zida, ali sigurno i ostala dva, odnosno zgradu u cjelini. Na zapadnoj fasadi su uz to i blokovi koji korespondiraju u širini s reljefnim frizovima iznutra: frizom putta s valovitom girlandom voća (donji) i vijencem dvorednog lista (gornji).³⁵

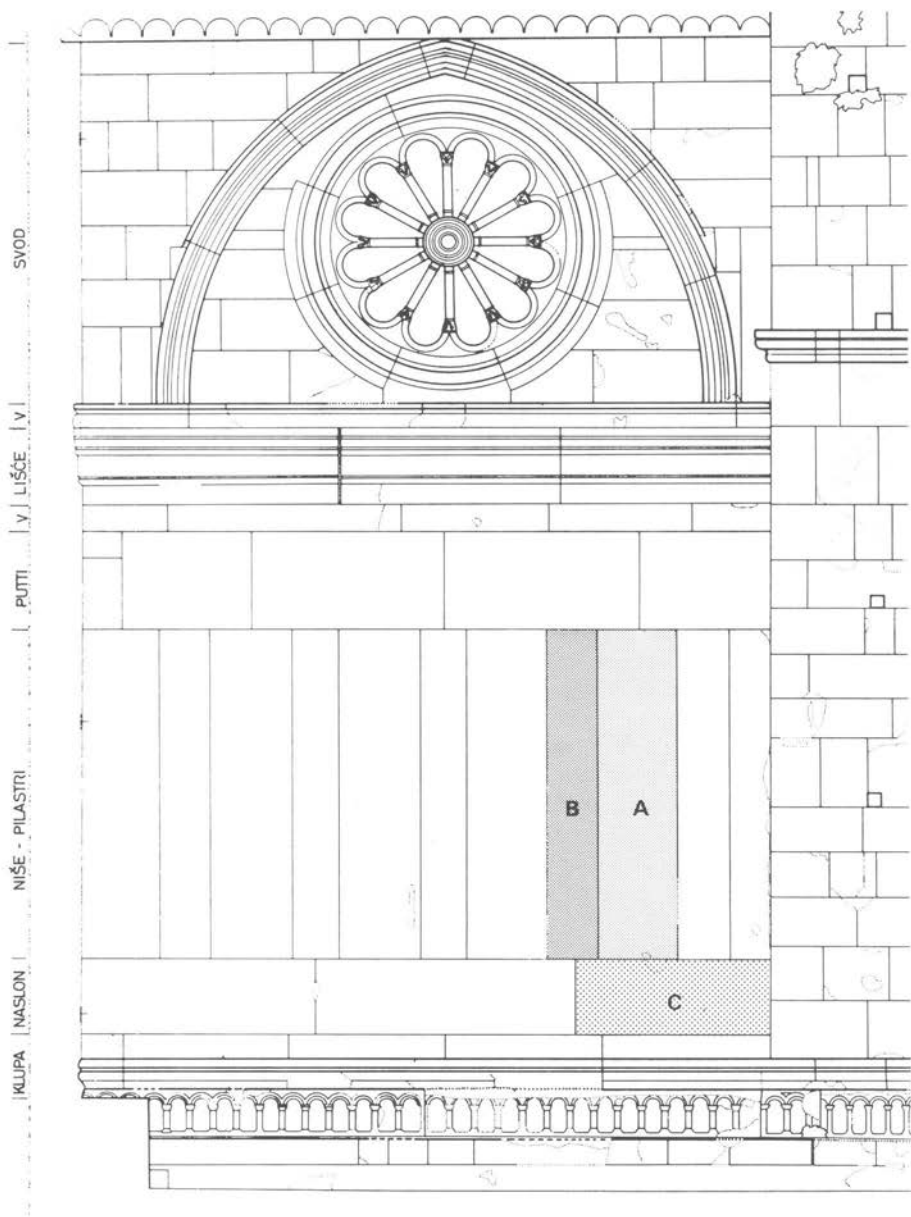
Napokon, i gornji dio zapadne fasade trogirске krsionice, u obliku položenog pravokutnika s upisanim šiljastim lukom i rozetom, konstruiran je montažnom metodom: kružni okvir otvora rozete sastavljen je od osam jednakih i simetrično raspoređenih segmenata, identičnih izvana i iznutra, a i kvadri kojima je ispunjen prostor između rozete i šiljastog luka vidljivi su s obje strane. Krivulja šiljastog luka³⁶ u stvari je

³³ Na kamenoj oplati sakristije su sve fuge, svi spojevi među pločama, i vertikalni i horizontalni, dosljedno pokriveni kamenim »letvicama«.

³⁴ Širine niša su uglavnom ravnomjerne, oko 52 do 58 cm, osim na južnom zidu gdje se javljaju anomalije: treća od zapada prema istoku je široka čak 77 cm, a prva istočno je široka samo 20 cm!

³⁵ Lokacija i širina ovih dvaju pasova izvana korespondira s frizom putta s vijencima i dvostrukim redom lišća iznutra, ali ondje nisu monolitne ploče, nego su slagana dva paralelna reda ploča. To vidimo po naizmjenično raspoređenim fugama, odnosno po tomu što trima pločama s puttima iznutra odgovaraju četiri ploče izvana (s karakterističnim pomakom fuga, tako da su fuge unutrašnjih ploča postavljene otprilike po sredini vanjskih i obratno), a svega dvjema pločama s dvoredom lišća iznura, odgovaraju tri ploče izvana.

³⁶ Među poznatim arhitektonskim nacrtima što su urebeni na terasama bočnih brodova trogirске katedrale, a služili su mjerilu 1:1 — projektantima za provjeru nacrtu i majstorima klesarima za izradu i provjeru dijelova, dva na sjevernoj terasi odnose se na krsionicu. Jedan prikazuje u naravnoj veličini šiljasti luk i lokaciju rozete unutar luka; naznačena je širina obruba rozete i unutar njega točno obilježeno osam jednakih segmenata s radijalno postavljenim fugama, kao što je i izvedeno. Drugi nacrt odnosi se na lučno završeni otvor predvorja katedrale unutar kojeg je montiran portal i reljef Krštenja, ali je sumarno naznačen i ne odgovara sasvim dimenzijama u stvarnosti. Oba nacrtu su publicirali i analizirali S. Gibson — B. Ward—Perkins, n.dj., str. 295—296, Drawing E, F, Fig. 4, 5, 10, 11.



Snimak zapadne fasade trogirске kрstionice s naznačeniм monolitima montažne konstrukcije (A = niša, B = pilastar, C = naslon klupe; l. R.)

projekcija šiljasto-bačvastog svoda iz unutrašnjosti krstionice na njeno pročelje. Metode identiteta unutrašnjeg prostora i kompozicije fasade srodna je onoj kojom je oblikovana trolisna fasada šibenske katedrale.

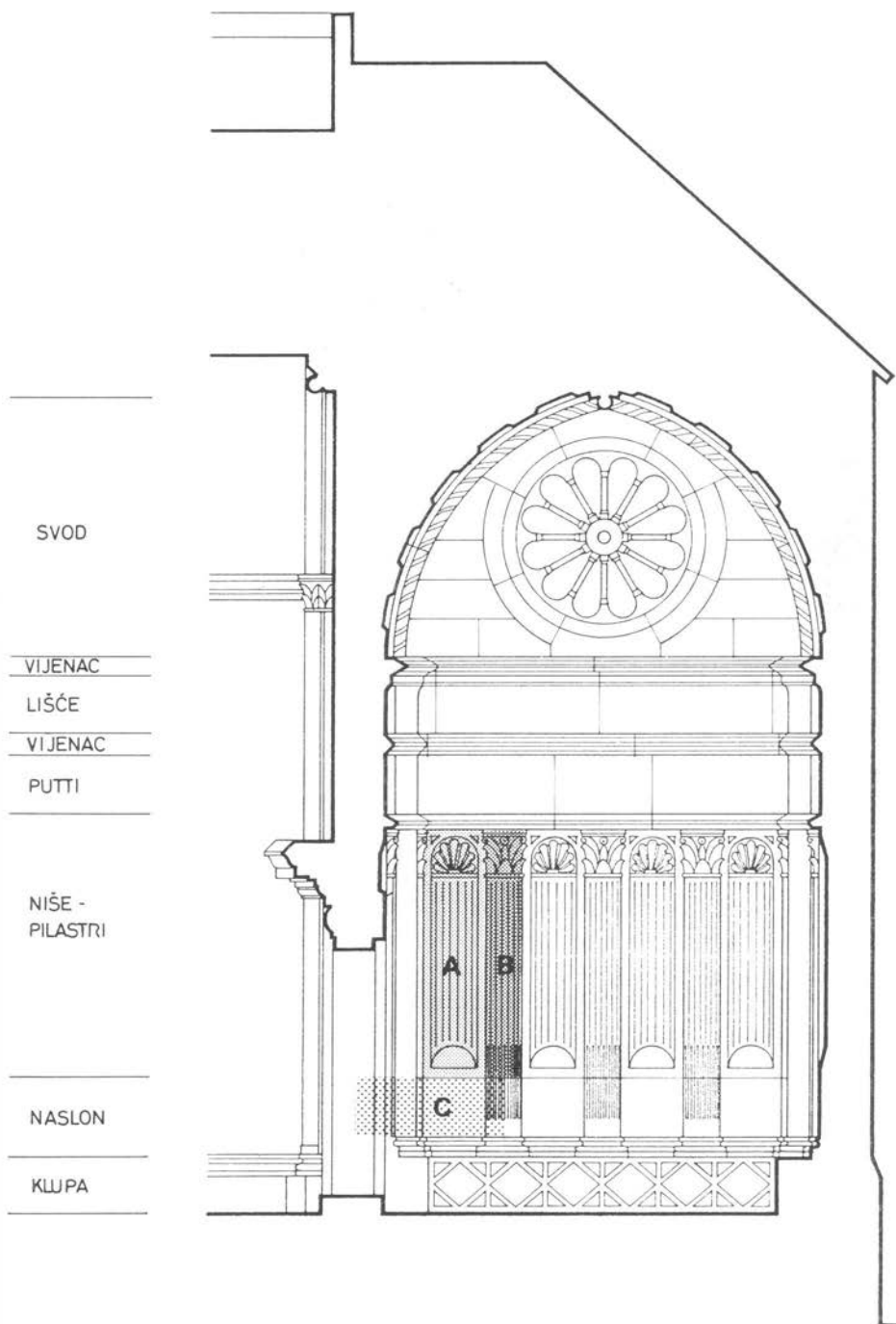
Što se tiče unutrašnjosti trogirskoga krstionice, s obzirom na pitanja konstrukcije koju ovdje razmatramo, potrebno je dodati nekoliko napomena.

O kakvoj se »megalitskoj« metodi gradnje radi, najbolje se može shvatiti ako pažljivije promotrimo klupe u unutrašnjosti krstionice. Redovito su, naime, klupe ili postavljene na noge ili na konzole ili imaju zidano podnožje, a sjedalo je od razmjerno većih, ali tankih ploča; ponekad su obložene pločama s prednje i gornje strane itd. U trogirskoj krstionici, naprotiv, kao klupe služe golemi kameni blokovi (dužine 174 cm, odnosno pet stopa, visoki stopu i pol, duboki vjerojatno dvije stope), tako da klupu na dužem sjevernom zidu formiraju svega četiri, a na zapadnom kraćem tri bloka. Istočno je središnji dio klupe pokrio stipes oltara, a južno je probijanjem portala poremećen red tako da su dvije klupe integralne dužine, treće nema, a od četvrte je ostao samo neznatan fragment u jugoistočnom uglu.

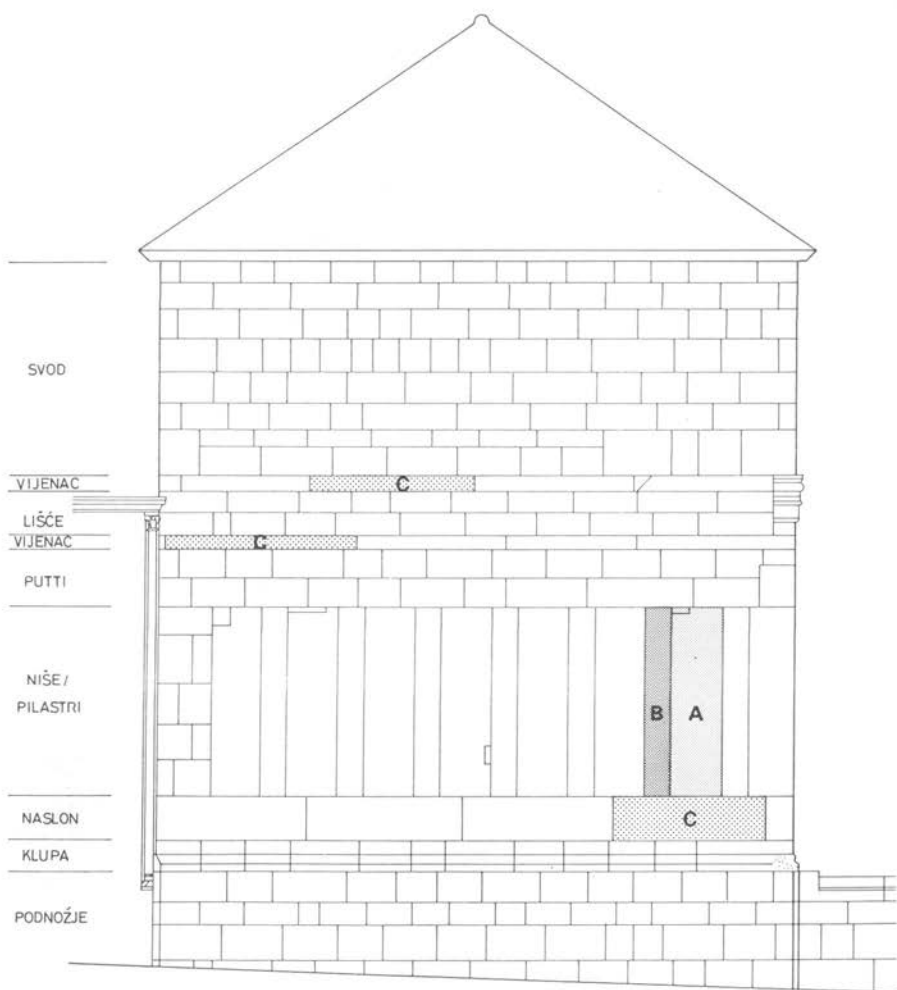
U usporedbi s jednostavnošću i dosljednošću tektonskog principa gradnje, možemo konstatirati u kojoj mjeri Aleši, za razliku od Jurja, zakazuje kad treba kreativno riješiti neki problem kompozicije. Rješenje zida oko portala je tako neobično i nespretno da se čini kao da je u prvobitnom projektu krstionice projektant naprosto »zaboravio« vrata, pa ih je onda krajnje improvizirano ubacio, poremetivši red i ritam pilastara i niša. Zbog nepoznatog razloga došlo je do proširivanja jedne niše, treće na južnom zidu od zapada, te kao da su vrata južnoga zida »odgurnula« drugi pilastar sasvim blizu krajnjem, u istočnom uglu, tako da je između njih ostalo tek dvadesetak centimetara, ali je ipak i u tu »pukotinu« ubačen suženi i deformirani motiv niše. Još gore izgledaju pilastri nad otvorom vrata koji su jednostavno (nasilno) koso podrezani.

Kasetirani svod sa 100 kaseti, konstruiran je tako da je svaka posebno klesana, a potom su slagane jedna na druge, vjerojatno naizmjenično s usječenim i istaknutim bridom. Pri pojavi prvog renesansnog arhitektonskog kasetiranog svoda u Dalmaciji³⁷ komponiranog još na gotičkom šiljastobačvastom svodu — logično je usporediti ga s integral-

³⁷ Ističem da je riječ o prvom arhitektonskom kasetiranom svodu, jer se često kao kasetirani svod, bez bližeg određenja spominje segmentni svod ispod šibenske sakristije, a on bi s obzirom na dataciju (1452) bio ujedno i najraniji primjer. Međutim, svod pod sakristijom nije riješen po uzoru na arhitektonske kasetirane svodove — s reljefno profiliranim okvirom i udubljenim poljem, nego je klesan po predlošku drvenog kasetiranog svoda, kao što je već bilo upozoreno. U Šibeniku je riječ o reprodukciji (»slici«) u kamenu kontinuirano segmentno svedene plohe drvenog svoda (dasaka zabijenih na nevidljivu konstrukciju s druge strane), raščlanjenoj (drvenim) letvicama koje uzdužno pokrivaju i učvršćuju spojeve dasaka, a mjestimično i poprečno. Ova praktička namjena razrađena je potom na drvenim svodovima i stropovima u cjelovit dekorativni sustav kvadratične mreže. Bitna je razlika u konstruktivnoj, praktičnoj i likovnoj aditivnosti arhitektonskog kasetiranog svoda i kontinuitetu, jedinstvu drvenog stropa ili svoda raščlanjenog i ukrašenog letvicama u kvadratična polja.

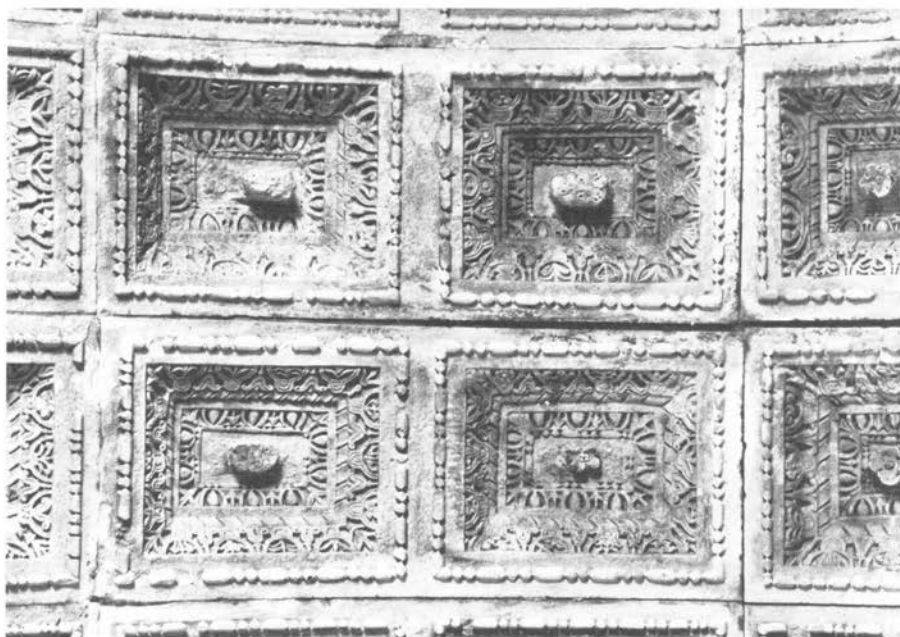


Presjek krsťonice s pogledom na zapad s oznaĉenim monolitima montaŹe (I. R.)



Snimak sjeverne fasade krstionice s označenim monolitima (A = nisa, B = pilastar, C = naslon klupe, C = serklaz)

no sačuvanim kasnoantičkim kasetiranim svodom Malog hrama Dioklecijanove palače u Splitu, kao što čine mnogi. Međutim, ako tu usporedbu provedemo temeljito, doći ćemo do zaključka da svod hrama može biti uzor svodu krstionice samo u najopćenitijem smislu, jer se ova dva svoda razlikuju bitno i po konstrukciji i po oblikovanju.



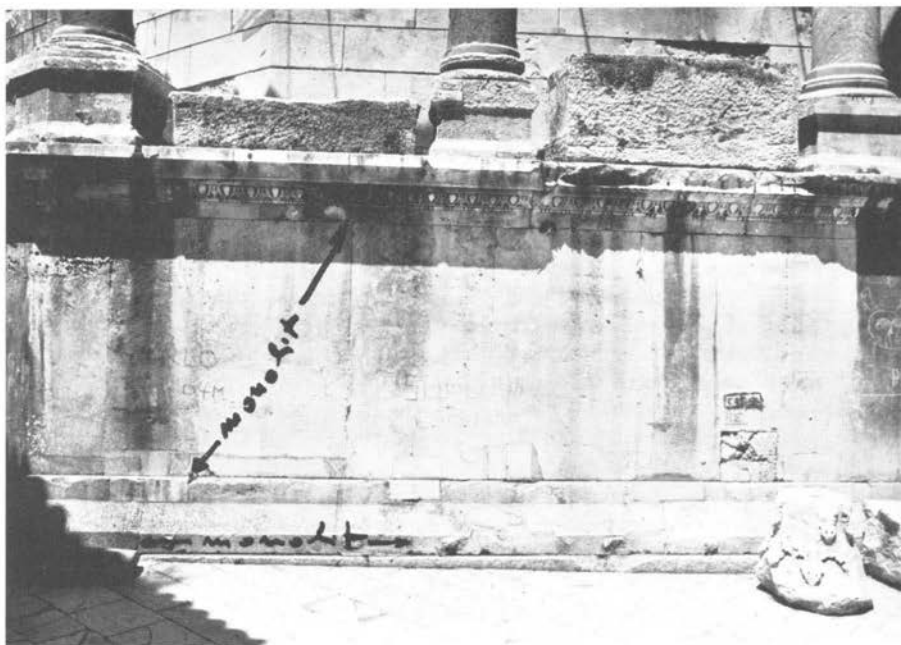
Detalj svoda Malog hrama Dioklecijanove palače (po dvije kasete su klesane u jednom bloku)

U konstruktivnom pogledu bitna je razlika u tome što je svod hrama montiran od konkavnih, izduženih kamenih blokova slaganih poprečno, koji obuhvaćaju po dvije kasete. Opravdano je uzeti u obzir antički Mali hram, kao mogući i vjerojatni predložak, ne samo stoga što je, takoreći, dnevno bio pred očima majstora Alešija, nego i zato što je riječ o spomeniku koji je tada već tisuću godina služio novoj namjeni — kao baptisterij — pa je, dakle, imao istu namjenu kao i građevina koju je trebao graditi *habitor Trgurij*, stanovnik susjednog Trogira, Andrija Aleši. Rekao bih da u neprihvaćanju tog izazova i u usitnjavanju konstruktivnih elemenata svoda trogirске krsionice u odnosu na antički splitski predložak možemo nazrijeti jedan od znakova za razumijevanje karaktera i dometa majstorove kreativnosti. Napokon što smo upoznali metodu Jurjevog montažnog sustava na šibenskoj katedrali, u kojem je gotovo svaki građevni element veći i monumentalnije koncipiran nego što je bilo uobičajeno, pretpostavljamo da bi sam Juraj (ili njegov dosljedniji sljedbenik) ne samo preuzeo sistem od po dvije kasete, nego bi ga vjerojatno proširio na četiri, što bi s obzirom na plošnost elemenata u Trogiru bilo i logično.

Osim ove konstruktivne, postoji i bitna oblikovna razlika zbog koje se kasetirani svod hrama ne može uzeti kao neposredan uzor Alešijevom. Kasete splitskog hrama nisu samo izrazito reljefnije, brojčano bogatije artikulirane s peterodijelnim okvirom (astragal, biljni motiv, uže, ovulus, astragal) i raznolikim motivom u sredini (cvijetom, glavicom,

predmetom), nego su na tipično kasnoantički način prenaplašeno dekorirane, pretrpane ukrasom koji guši prostor u duboko usjećenom polju. Teško bi bilo zamisliti preradu ovog prebogatog predloška u plošni tip trogirskih kaseti s jednostavnim obrubom i malom rozetom u sredini pustog polja.

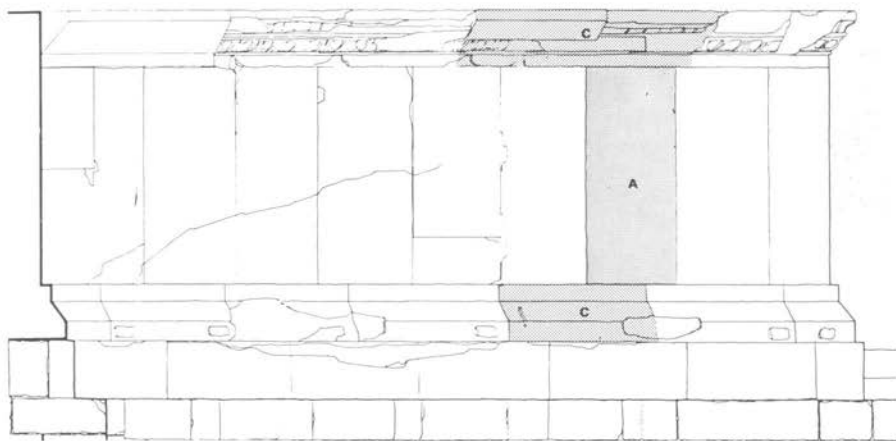
Međutim, u Palači je bilo i drugih predložaka za kasetirani svod, pa podsjećamo kao na najbliži na glatka polja s malom rozetom i jednostavnim konveks-konkavnim obrubom, nalik trogirskim, na pločama svoda periptera oko susjedne katedrale. Ali dok je takav tip kasete opće mjesto antičke baštine, kao i renesansne arhitekture i slikarstva, Dioklecijanov Mauzolej nam, međutim, nudi jedan mnogo važniji, i za našu temu potrebniji predložak rješenja »megalitske« konstrukcije trogirske krstionice. Substrukcija periptera, odnosno zidovi oktogonalnog arhitektonskog plašta, koji obuhvaća kriptu Mauzoleja, riješeni su na gotovo identičan način kao fasade Alešijeve krstionice, nizom vertikalno postavljenih pravokutnih kamenih blokova, postavljenih na niz uzdužnih greda baze i definiranih odozgo drugim nizom greda vijenca. Samo su antički elementi još moćniji: iako su vertikalni blokovi nešto kraći od



Podnožje Dioklecijanova mauzoleja

trogirskih (207,5 cm) široki su 110 do 128 cm, dakle dvostruko, tako da je ovdje omjer otprilike 1:2. Na stranici oktogona dugoj 1030 cm ima svega 9 vertikalnih blokova, koji stoje na 7 komada isturenih baza skošena profila i definirani su odozgo istaknutim profiliranim vijencem od isto toliko dijelova.³⁸

Konačno, u Palači ćemo naći i predložak za rješenje primijenjeno u unutrašnjosti krstionice da se iz jednog monolita kleše u kontinuitetu više dijelova raščlambe zida: dio glatke zidne plohe ispod niša što služi kao naslon klupe, zatim reljefno istaknuti donji dio pilastra među nišama, pa drugi dio glatkog zida i drugi početak pilastra. Niše za skulpture (sada nepostojeće) vrata na sjevernoj fasadi palače konstruirane su po istom principu: gotovo redovito je od istog bloka isklesan jedan dio



Snimak SZ stranice podnožja Dioklecijanova mauzoleja (J. Marasović) (s označenim monolitima konstrukcije I. R.)

u ravnini zida (kao kvadar u dotičnom nizu), zatim je isklesan reljefno istaknuti trup pilastra (odnosno baza ili kapitel), a potom segment konkavitet (!) niše. Sve u kontinuitetu u jednom bloku, čime je idealno ostvarena funkcija »veznjaka« različitih arhitektonsko-skulpturalnih dijelova zida: ravnog zida, istaknutog pilastra i udubljene niše.

Ali, kad je riječ o konstrukciji i građevnoj tehnici, treba se još jednom vratiti do Malog hrama i konstatirati da zidovi hrama dosljedno utjelovljuju princip koji je parcijalno primijenjen u trogirskoj krstionici, to jest identitet eksterijera i interijera s obzirom na konstruktivne elemen-

³⁸ Vidi: S. McMally, J. Marasović, T. Marasović, Diocletian Palace, American — Yugoslav Joint Excavations, II, Split 1976, Drawing 19. Budući da arhitektonski snimak jugozapadne fasade podnožja hrama, odnosno kripote, nije raden ortogonalno, nego pod kutem, tako da su uslijed perspektive vertikalni blokovi suženi (otprilike za jednu trećinu), sličnost s trogirskom kompozicijom zida je veća nego u realnosti. Ali, u svakom slučaju princip je isti.

te, identičnost formata »lica i naličja« gradbenih članova. Veliki kvadri klesani su u debljini zida, tako da su i broj i širina horizontalnih pasova zidova Maloga hrama, kao i raspored fuga, odnosno veličina kvadara izvana i iznutra jednaki.³⁹

Nakon kritičke interpretacije i komparativne valorizacije možemo zaokružiti i zaključiti ovu temu.



Fragment kasetiranog stropa periptera Dioklecijanova mauzoleja

Razlika između Jurja i Alešija u projektiranju najočitija je na onim dijelovima krstionice koji se mogu direktno komparirati s takvim ili adekvatnim na katedrali. Kada je riječ o morfološki identičnim elementima, evidentno je da se može povući demarkaciona linija u odnosu dominantno tektonskog načina tretiranja arhitektonskih elemenata kod Jurja i često atektonskog kod Alešija. Usporedimo li odnos pilastara i niša šibenske katedrale s relacijama niša i pilastara trogirске krstionice, uočiti ćemo da je suštinska razlika od prve (u sve četiri morfološke i proporcijske varijante u kojima se javljaju: izvana i iznutra na glavnoj apsiđi, izvana i iznutra na bočnim apsidama) uvijek zadržavaju tektonsku

³⁹ Vidi presjek E. Hebrarda u *T. Marasović, Dioklecijanova palača, Čakovec 1982*, str. 116. Ima ukupno svega 10 redova kamenova, pasova, koji su slične, ali nejednake širine, a protežu se u kontinuitetu uokolo čitavog objekta, duž sva četiri zida.



Niša uz sjeverna vrata Dioklecijanove palače

logiku omjera užih pilastara i širih niša, odnosno koncentraciju mase, kod aktivnih konstruktivno nosivih članova okvirne konstrukcije, pilastara i dominaciju plohe, kod pasivnih, umetnutih popuna, niša. Niše i pilastri u Alešijevoj krstionici, naprotiv, gotovo su izjednačeni u širini, a jedni i drugi djeluju podjednako plošno. Taj način je bliži izgledu šibenske sakristije, ali je ona, prvo, primjer zidne oplata, a ne konstruktivnog rješenja, a drugo, tamo se dosljedno plošnosti oplata — ne »čitaju« glatki dijelovi iz niše kao pilastri nego pripadaju istoj plohi (bez obzira na male razlike u razini), a razdvajajući elementi su reducirani na tanke, ali markantno reljefne »letve.

Na isti način, kako u Alešijevom projektu pilastar i niša tendiraju izjednačavanju, izjednačen je širinom i lisnati friz (koji bi u stvari trebao biti vijenac) s frizom putta u krstionici. Ono što je ostvareno možemo nazvati jedino dupliciranjem friza, iako nam je sasvim jasno, »što je maj-

stor htio«, odnosno da je geneza ove horizontalne artikulacije u klasičnoj trabeaciji, da je njen uzor antička trodijelna shema: arhitrav — friz — vijenac. Samo što Aleši primjenjuje ovu shemu s dva nesporazuma: izostavlja arhitrav i na mjestu arhitrava postavlja friz s puttima, a »vijenac« lišća nad njima (umjesto da bude proporcionalno uži i koncentriran u masi kao nosivi element) splošten je i proširen pa se doima kao drugi friz. Samo po motivu znamo da je prvo renesansni friz putta, a drugi pojas da je trebao biti (gotički) lisnati vijenac. Dovoljno je pogledati bilo koji Jurjev dvostruki lisnati vijenac tog tipa — u šibenskoj krstionici ili katedrali, u kapeli bl. Arnira u Splitu ili na Trgovačkoj loži u Ankoni — usporediti njegovu masu, koncentriranost i proporcijski odnos prema zidnoj plohi i ostalim elementima arhitektonske artikulacije, da se uoči karakteristična razlika, odnosno jasna tektoničnost Jurjevih projekata, nasuprot atektoničkoj, plošnjoj i gotovo ornamentalno-dekorativnoj maniri kojom Aleši koristi i komponira te iste elemente. Strukturalna razlika — uza svu morfološku sličnost s Jurjem — u samostalnim Alešijevim projektima svjedoči o dvije individualnosti, o odnosu učitelja i učenika. Ona je tim zanimljivija i sugestivnija jer znamo da je Aleši ne samo poznao sve Jurjeve projekte, nego je mnoge čak izvodio (u Anconi je, na primjer, dokumentom potvrđeno da je klesao upravo lisnati vijenac).⁴⁰

Spomenimo da postoji i druga mogućnost interpretacije kompozicije zida iznad pilastara i niša u krstionici. Naime, ako uski vijenac (koji djeluje kao obrub) shvatimo kao arhitrav, friz putta ostaje frizom, a drugi uski obrud bio bi vijenac. Ali, i u tom slučaju bi se radilo o dupliciranju, samo ne friza nego čitave trodijelne sheme. Tada bi tanka glatka traka nad tim uskim vijencem bila gornji »arhitrav«, zatim bi slijedio friz ispunjen dvorednim lišćem, i nad njim ponovno tanki vijenac pod svodom. Dvostruko dupliciranje jednako vrijednih elemenata, pilastra i niše, figuralnog friza i dekorativnog vijenca (što vodi svojevrsnoj »uravnolovki« dijelova), splošnjavanje i širenje elemenata koji po tektonskoj logici moraju biti zbiti, koncentrirana masa, sve to rezultira »mlakim« dojmom cjeline kod Alešija, nasuprot izrazite ritmičnosti, naglašenog kontrapunkta između arhitektonskih dijelova koji imaju ulogu nosača i tereta, dinamičkog karaktera cjeline u Jurjevim projektima.

Analogije sa šibenskom sakristijom, koje smo spomenuli, služe samo kao dokaz da je objekt sličnih dimenzija i proporcija već bio rješavan u to doba u regiji, ali je podudarnost u ovom primjeru slučajna, jer su mjere trogirске krstionice bile precizno zadane uvjetima lokacije, unutar koje se morala smjestiti. Dužinu novogradnje određivala je širina predvorja katedrale (južno), a njenu širinu dimenzija kapele sv. Jeronima (istočno): zapadna fasada krstionice nastavlja frontu predvorja katedrale, a sjeverna liniju prigradene gotičke kapele, kao što je, vjerojatno, projektantu bilo i zadano u ugovoru kao obveza. Projektom krstionice Aleši nastavlja Jurjev princip jedinstva (kamenog) materijala, ali

⁴⁰ Vidi ugovor protomajstora Jurja Matejeve i klesara Andrije Alešija o gradnji pročelja Loggia dei Mercanti sklopljen 14. IV 1452, petnaestak godina prije trogirске krstionice. (*M. Montani*, n.dj., str. 24.)

i jedinstva arhitekture i skulpture, odnosno integracije ikonografskog programa — riješenog prvenstveno reljefno — u građevno tijelo na konstruktivno i organski jedinstven način tako da su zauvijek stopljeni. U arhitekturi su krstionice tako uklopljeni reljefni friz putta s valovitim vijencem, reljef sv. Jeronima u luneti istočnog zida i reljef Krštenja Kristova nad ulazom.

Po građevnoj tehnici, odnosno metodi konstrukcije pomoću precizno klesanih monolitnih elemenata koji se montiraju i međusobno uklapaju, bez upotrebe žbuke, kao i po repertoaru arhitektonsko-skulpturalnih članova u oblikovanju unutrašnjosti, trogirski krstionica Andrije Alešija nastavlja tradiciju šibenske katedrale, odnosno Jurjevog projekta njenog istočnog dijela.

Međutim, krstionicu odlikuje i nekoliko bitnih razlika koje možemo objasniti neposrednim preuzimanjem iz antičke tradicije. Po srodnosti s građevnim konstrukcijama antičke tradicije u Dioklecijanovoj palači — Mali hram, Mauzolej, sjeverna fasada Palače — kao i po graditeljskoj metodi, krstionica je izrazito renesansna. Bez obzira na to što je nepobitna njena gotičko-renesansna morfologija, u svim ranije navedenim komponentama oblikovanja i arhitektonskih česti, građevna struktura, metoda konstrukcije krstionice je antičko-renesansna. Cjeloviti Jurjev arhitektonsko-kiparski opus definirali smo kao mješoviti gotičko-renesansni, što se, kako smo pokušali ovdje analizirati, potvrđuje i izražava i u građevnim konstrukcijama koje primjenjuje, u metodi gradnje sintezom gotičke okvirne konstrukcije i antičko-renesansne metode montaže monolita. U tom smislu trogirskoj krstionici i kronološki i razvojno pripada mjesto između šibenske katedrale i trogirске kapele, a po primijenjenoj metodi možemo je definirati kao paradigmu preuzimanja antičke metode građevnih konstrukcija u renesansnoj arhitekturi Dalmacije.

Za razliku od šibenske katedrale i sakristije, koje karakterizira razvedenost fasada, Aleši uvodi princip savršeno glatke fasade, slijedeći pri tome antički princip rimske arhitekture. On također primjenjuje montažu užih i širih blokova, ali u konstruktivnom smislu jednakovrijednih elemenata — kao na zidovima kripte Dioklecijanova Mauzoleja — a napušta Jurjev sustav »okvirne konstrukcije i uklada«, koji je podjednako u tragu gotičke sheme, kao što je u suštini srodan i tehnici montaže drvenih elemenata.

U glatkim fasadama i kasetiranom svodu je posrednička uloga Alešija i posredničko mjesto trogirске krstionice između Jurjeve gotičko-renesansne katedrale i Nikoline renesansne kapele. Za razvoj renesanse u Dalmaciji najvažnija je arhitektonska inovacija u krstionici, u odnosu na do tada već »usvojene« renesansne komponente, kasetirani svod s rozetama.

Svim navedenim karakteristikama, kao i skladom cjeline — bez obzira na kritiku pojedinih elemenata sa stanovišta tektonske logike koju smo odje proveli — ovo se osebujno djelo uključuje u trojstvo spomenika koji nam daju pravo da u interpretaciji umjetničke baštine jadranskog bazena uvedemo pojam regionalne dalmatinske graditeljske škole 15. stoljeća. Ovu školu, odnosno grupu spomenika bitno određuju tri

značajke: jedinstvo materijala, montažna metoda konstrukcije monolitima i integracija skulpturalnog ikonografskog programa u arhitekturu.

Među njima je Jurjeva šibenska katedrala s krstionicom primjer gotičko-renesansne sinteze, u kojoj se metoda problemski najavljuje, sa širokim spektrom mogućnosti i varijacija, Alešijeva trogirski krstionica primjer je antičko-renesansne obnove u kojoj se metoda najcjelovitije ostvaruje, a Nikolina trogirski kapela je spomenik ranorenesansne klasičnosti u kojoj se metoda dijelom već napušta. Spomenute oznake — jedinstvo materijala, montažna konstrukcija i integracija ikonografskog programa — razlikuju i izdvajaju ovu grupu dalmatinskih spomenika od venecijanske arhitekture tog doba koja je bitno određena metodom kamene oplate građevina od opeke, inkrustacijom, miješanjem materijala, polikromijom i odvojenosti ikonografije od arhitekture.

Ističemo distinkciju prema Veneciji na prvom mjestu, jer Venecija u to doba politički vlada Dalmacijom pa se četo jednostrano i umjetnost Dalmacije u cjelini podvodi pod utjecaj tog nesumnjivo izuzetno značajnog i snažnog kulturno-umjetničkog centra. Nakon temeljitije strukturalne analize, može se objektivno i s punom znanstvenom odgovornošću konstatirati da dalmatinski spomenici 15. stoljeća i projektanti Juraj Dalmatinac, Andrija Aleši i Nikola Firentinac tvore zasebnu regionalnu školu. Ova grupa spomenika specifičnih svojstava samostalna je i u odnosu na ranorenesansnu umjetnost Toskane, na primjer, (naročito s obzirom na miješanje materijala i polikromiju), kao i relaciji prema evropskoj umjetnosti svoga doba u cjelini.⁴¹ Svojstva srednjedalmatinske arhitekture toliko su izrazita i autohtona, kao renesansa antičkih građevnih tehnika i konstrukcija, da je s obzirom na intenzivne trgovačke, kulturne i umjetničke veze obiju obala jadranskog bazena moguće pretpostaviti (obratno od uvriježenih shema) širenje ili utjecaj te arhitekture na zapadnu obalu Jadrana. Već površna istraživanja u Veneciji na tom tragu ponudila su zanimljive mogućnosti novog čitanja nekih spomenika i ukazuju na mogućnost da su se neki od tamošnjih majstora 16. stoljeća formirali u majstorskim radionicama dalmatinskih gradova ili na djelićima srednje dalmatinske arhitekture 15. stoljeća.⁴²

⁴¹ O specifičnom mjestu u povijesti umjetnosti 15. stoljeća koje ta grupa spomenika ima i dobija u odnosu na teorijske spise i arhitektonska ostvarenja Alberta, već sam nešto nagovijestio, ali ta tema traži i zaslužuje svakako studioznu razradu.

⁴² Jedan od graditelja kojeg je, po mom sudu, na temelju dosadašnjeg istraživanja, teško objasniti bez dalmatinske škole, je Giorgio Spavento, što ću pokušati i dokazati.

Usput: čitav niz kritika (kojima se ovdje ne kanim baviti) koji je u međuvremenu upućen mojoj interpretaciji Jurjeve arhitekture, naprosto je krivo usmjeren jer govori i nadalje o njemu kao kiparu ili o drugim autorima, prvenstveno kiparima. U nekim napisima s intencijama pobijanja renesansne komponente u Jurjevom djelu, čini se kao da autori nisu osjetili ni program ni sadržaj izriječom deklariran u naslovu mojih priloga, kao, na primjer, »Mješoviti gotičko-renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca«. Tako se moja teza o Jurju kao autoru koji je arhitektonskim projektom šibenske katedrale (1441) uveo taj mješoviti stil u arhitekturu Dalmacije i arhitektonsku plastiku, pobija primjerima nekih ranijih renesansnih skulptura unutar gotički koncipirane arhitekture. Činjenice iz

gotovo svih takovih prikaza, komentara, bilježaka adresiranih na moje teze i tekstove najčešće nisu uopće sporne, treba samo jednostavno napomenuti da one uopće ne dotiču (pa prema tome ne mogu ni dezavuirati) temu o kojoj pišem. Kada se revoltirano reagira na moje teze o renesansnoj komponenti u arhitekturi Jurja Matejeva, najtipičnija metoda greška (uz svu kolegijalnu dobrotamjernost i znanstvenu objektivnost) je u tome da se uzima *pars pro toto*, pa se ono što sam pisao parcijalno i specifično o Jurju-arhitektu, prenosi na Jurja kao cjelovitu ličnost ili čak prvenstveno na Jurja-skulptora. A upravo protiv te diskriminacije Jurja, disproporcije u valorizaciji skulptora (primarno) i arhitekta (periferno), bio je usmjeren čitav niz mojih priloga i studija. Već sama ta karakteristična metoda »inverzija« (arhitekta u kipara) u načinu reagiranja nekih kolega iz struke jasno dokazuje koliko je moja intencija bila opravdana, a intervencija potrebna. Svoj cilj sam veoma jasno definirao u jednom od najranijih napisa na tu temu: M. Prelog je dokazao da se u Jurjevu djelu »uz kasnogotičku dekoraciju venecijanskog karaktera« nalaze i »najrazvijenije firentinske koncepcije u skulpturalnoj realizaciji ljudskog lika«, pa se legitimno može pretpostaviti i »Jurjevo učenje u Firenci« (M. Prelog, Dva nova putta Jurja Dalmacinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, Peristil 4, Zagreb 19561, str. 46—60), a »ono što je Prelog pokazao za Jurja kipara, pokušat ćemo pokazati i za arhitekta.« (R. Ivančić, n.dj Mješoviti...)

Ali dok renesansna komponenta Jurjeve skulpture nije više sporna u našoj povijesti umjetnosti — barem se nadam — to isto se Jurju-arhitektu uporno ne priznaje. Pri tome treba izrijeком naglasiti, iako je svakom objektivnom čitaču savršeno jasno iz samih priloga, da sam pisao o renesansnoj komponenti Jurjeve arhitekture, te se prema tome moj pokušaj i većina konstatacija i teza odnosi na »četvrtinu« Jurjev aopusa: naime, u četverodijelnoj shemi arhitekt-skulptor gotičko-renesansni, postoje dakle u njegovu opusu 1. arhitektonska 2. kiparska, 3. gotička i 4. renesansna komponenta. Ili postoje arhitektonsko-gotička, arhitektonsko-renesansna, kiparsko-gotička, kiparsko-renesansna komponenta i moj cjelokupni napor prvenstveno je usmjeren na revalorizaciju (evidentno zapostavljene) »četvrte komponente«: arhitektonsko-renesansne Jurjeva opusa. Moji kritičari najčešće, kao da zaboravljaju da to ne negira evidentne činjenice i opće prihvaćene sudove o ostale tri komponente. Dakle, ma što se reklo o renesansnoj komponenti Jurjeve arhitekture, on je bio i ostaje, kao integralna ličnost, gotičko-renesansni majstor, a njegova djela u gotičko-renesansnom stilu (kao što pišem u naslovu prvog i temeljnog teksta i u svim ostalim napisima). Čita li se dakle, *cum grano salis*, moje se teze i prijedlozi interpretacije odnose tek na tu jednu polovinu njegove umjetničke ličnosti, renesansnu, a s obzirom na podjelu opusa na arhitektonski i kiparski dio, moji zaključci obuhvaćaju, dakle, (za svakoga tko čita *sine ira et studio*) samo četvrtinu karakteristika njegova opusa.

Nadam se da će nakon ovih nekoliko jednostavnih metodskih napomena o tome »što je pisac htio reći« biti, konačno, i Jurju i meni oprošteno. Niti se Juraj može odreći, niti ja pokušavam da niječem evidentnu i neospornu gotičku komponentu njegova djela, ali to ne isključuje mogućnost da se u jednoj četvrtini njegova opusa (za neke možda nevažnoj, a za mene najznačajnijoj u problemskom i povijesno-razvojnog smislu) dopusti, tipično jurjevska, miroljubiva koegzistencija renesansnih arhitektonskih koncepcija i elemenata, uz već odavno svima poznate i od svih priznate gotičke. Svakoga tko to simultano prisustvo (takoder evidentno) kiparske i arhitektonske, gotičke i renesansne komponente u Jurjevu djelu niječe, čeka težak (više psihoanalitički, nego povijesno umjetnički) zadatak da objasni kako majstor koji je u svom kiparskom opusu evidentno poznavalac i pripadnik obiju komponenti žive umjetnosti svoga doba (gotičke i renesansne), pa čak i vrсни i kreativni majstor njihove sinteze, u svom arhitektonskom opusu — u kojem je i po mišljenju suvremenika bio značajniji, jer je kao projektant bio pozvan da preinači šibensku katedralu, a nitko pametan to ne bi ponudio ni najboljem kiparu na svijetu i jer je po građevnoj montažnoj metodi ušao u povijest, a ne po kiparskom opusu, jer ima i boljih od njega — odjednom u arhitekturi jednostrano, provincijalno i u krajnjoj liniji »retardirano« vidi, poznaje, priznaje i primjenjuje samo jednu komponentu, i to gotičku? To bi se moglo protumačiti samo njegovom ograničenošću i doktriniranom usmjerenošću, a priznajem da po mom sudu, kao i po stanovištu niza drugih istraživača, Jurjevom kreativnom karakteru i formatu njegova talenta ni najmanje ne odgovara ova i ovakova »idejnopolitička karakteristika«.

IL BATTISTERO DI TROGIR (1467) E IL METODO DI COSTRUZIONE PREFABBRICATA DELLA SCUOLA ARCHITETTONICA DALMATIA

Radovan Ivančević

Sul lato settentrionale dell'atrio della cattedrale romanica di Trogir (Traù), Andrija Aleši nel 1467 annesse il battistero gotico. Oltre alle affinità formali con il complesso della cattedrale di Šibenik, che l'autore evidenzia a livello della modellazione degli elementi architettonici del battistero traurino, egli dimostra che Aleši fu relativamente al *metodo progettuale* un valido seguace di Giorgio Dalmata, ma più debole del maestro nella soluzione dei problemi proporzionali e compositivi, mentre *ripresse e sviluppò* ulteriormente e in modo qualitativamente migliore il *metodo giorgiani di costruzione a montaggio di blocchi e lastre monolitici*, che formano da una parte la facciata e dall'altra modellano la faccia interna dell'edificio.

Il metodo di costruzione prefabbricata a monoliti fu promosso in Dalmazia dall'architetto Giorgio di Matteo con il progetto per la cattedrale di Šibenik nel 1441, poi realizzato e sviluppato in una serie di varianti (1441—1452): con la costruzione dei muri e della volta *del battistero, del basamento* della parte absidale, con il montaggio *delle tre absidi poligonali e delle conche* delle absidi laterali, con la realizzazione dei *trifori*, e altrove. Alcune componenti di questo metodo costruttivo erano già presenti nei monumenti architettonici antichi della Dalmazia, ma il suo specifico sviluppo sotto l'influenza della creativa elaborazione giorgiana culmina nella cattedrale di Šibenik, nel XV secolo, si modifica in maniera peculiare nel battistero traurino ed è parzialmente adottato nella cappella Orsini a Trogir (1468), quindi cade in disuso. L'autore sottolinea oltre all'impressione monumentale della composizione muraria del battistero traurino il fatto che le lastre di pietra verticali e lisce, non sono solo il rivestimento esterno del muro maestro, costruito di pietra o di mattoni — com'era tipico, per esempio, dell'architettura veneziana — ma sono blocchi monolitici di pietra dello spessore di uno muro, che hanno funzione portante, *sostitutiva* del muro. Ogni blocco monolitico ha una »faccia« liscia all'esterno ed una »controfaccia« a rilievo all'interno: i pezzi verticali *più stretti* sono lavorati dall'altra parte come *pilastrini* scanalati, quelli *più larghi* invece come *nicchie* piatte scanalate, terminanti a conchiglia.

In base alla distribuzione orizzontale e verticale dei blocchi in pietra delle facciate occidentale e settentrionale del battistero traurino (dove compaiono gli stessi elementi) è possibile »leggere« integralmente dall'esterno la composizione e la membratura delle pareti all'interno. Con questa costruzione, con il metodo di montaggio di lastre e pilastri di pietra è realizzata *l'unità organica interna ed esterna dell'architettura*. Nel significato corrente della parola (legato al verbo murare), qui il muro non esiste, è abolito. I quadrati di pietra, come elementi costruttivi del metodo di muratura tradizionale, sono tutti sostituiti da *grandi blocchi e lastre tagliati precisamente »su misura« degli elementi compositivi e dell'articolazione delle pareti all'interno, mentre la tecnica muratoria è stata sostituita dalla tecnica di costruzione prefabbricata. La*

facciata dell'edificio è diventata in tal modo costruzione nuda, la composizione degli elementi dell'esterno dell'edificio invece è identica all'articolazione delle pareti all'interno.

Il metodo dell'identità di definizione dello spazio interno (della volta) e della composizione della facciata è affine a quello con cui è modellata la facciata tripartita della cattedrale di Šibenik come proiezione delle volte a botte e a semibotte dall'interno sulla facciata.

Per la modellazione delle pareti interne del battistero traurino — con l'alternarsi di nicchie scanalate terminanti a conchiglia e di pilastri scanalati — troviamo il modello nelle absidi all'interno della cattedrale di Šibenik. L'analogia più vicina alla costruzione muraria del battistero traurino — che diversamente dalle absidi sebenicensi è esternamente liscio — è la costruzione a montaggio delle absidiole del battistero di Šibenik, la prima opera architettonica di Giorgio in Dalmazia data con sicurezza. Queste absidiole sono formate da 7 grandi blocchi verticali, che sono fissati sul lato inferiore e superiore da una fascia di 6 grandi quadrati per parte. La conca a segmenti con conchiglia scanalata e lunetta ad arco acuto, sopra la nicchia, è costituito da due soli blocchi di pietra (collegati verticalmente lungo l'asse di simmetria)! Come coronamento e simbolo del metodo giorgiano di prefabbricazione, è spesso citata la volta circolare del battistero montata con parti in pietra: 4 file si riuniscono nella lastra rotonda della chiave di volta, e 4 lastre sono inserite tra di esse, mentre queste stesse parti in pietra della volta riccamente lavorate a rilievo, dalla parte superiore fungono da lastre del pavimento della navata meridionale della cattedrale e vi si può «leggere» integralmente la composizione della volta. Il metodo monolitico di montaggio è applicato letteralmente anche alle absidi poligonali della cattedrale di Šibenik: con i robusti pilastri agli spigoli, con le forti trabeazioni orizzontali sopra e sotto di essi, e con grandi lastre a nicchie e conchiglie scanalate su entrambi i lati, inserite tra essi. Sono prefabbricate e non in muratura anche le conche delle absidi laterali: 9 «spicchi» che si allargano dal vertice verso il contorno inferiore semicircolare del quarto di cerchio, sono tra loro collegati da un'incisione graduata (a incastro) e saldati col piombo, come tutti gli altri elementi di montaggio ricordati.

In confronto alla coerenza del principio tettonico della costruzione del battistero, Aleši, diversamente da Giorgio, fallisce quando deve risolvere creativamente i problemi della composizione. La sua soluzione del muro intorno al portale è piuttosto maldestra: i pilastri sopra la porta sono tagliati di sotto in modo grossolano, obliquo, mentre il pilastro sinistro è «scalzato» cosicchè tra esso e quello d'angolo è rimasta appena una stretta «fenditura», ma anche qui, tuttavia, è inserito il motivo deformato della nicchia.

La comparsa della prima volta architettonica a cassettoni del XV secolo in Dalmazia, nel battistero di Trogir, (la volta sotto la sacrestia di Šibenik imita una volta lignea a travetti), è stata a ragione paragonata da molti studiosi (da Folnesics in avanti) alla volta a cassettoni del Tempietto nel Palazzo di Diocleziano a Split, considerando che esso aveva anche avuto funzione di Battistero. La volta del Tempietto, tuttavia, è montata con blocchi di pietra concavi (disposti trasversalmente), che

comprendono ciascuno *due cassettoni* modellati vigorosamente a rilievo e, alla maniera tipica del tardoantico, sovraccarichi di decorazioni. Un modello stilisticamente più vicino potrebbero essere stati i cassettoni nella volta del periptero intorno al Mausoleo. Il Mausoleo di Diocleziano offre anche l'antico modello della soluzione »megalitica« della struttura muraria del battistero traurino. La costruzione del periptero ottagonale è realizzata in modo del tutto identico alla facciata del battistero di Aleši. Infine, nel Palazzo troviamo anche il modello dell'inusuale soluzione, applicata all'interno del battistero, di scolpire più parti dell'articolazione muraria, senza interruzioni in un unico blocco di pietra: la parte di superficie muraria liscia sotto la nicchia (lo schienale del banco), poi la parte inferiore del pilastro tra le nicchie, l'altra parte di muro liscio, l'inizio dell'altro pilastro e ancora una parte di muro liscio. Le grandi nicchie accanto alla porta sulla facciata settentrionale del Palazzo, sono costruite in base allo stesso principio: dentro a un blocco monolitico è scolpita una parte nel piano del muro (come un quadrato), poi il fusto del pilastro a rilievo (rispettivamente la base e il capitello), e infine il segmento della concavità (!) della nicchia. Con ciò è realizzata idealmente la funzione di »congiunzione« delle diverse parti dell'edificio: dei muri — dei pilastri — delle nicchie.

L'autore conclude che pure tra elementi morfologicamente identici, si può chiaramente distinguere tra il modo prevalentemente *tettonico* di trattare gli elementi architettonici in Giorgio e il modo spesso *atettonico* in Aleši. I pilastri e le nicchie nella cattedrale di Šibenik mantengono sempre intatta la logica tettonica delle proporzioni dei pilastri più stretti e delle nicchie più larghe, rispettivamente la concentrazione della *massa*, nei *pilastri*, attivi, membri costruttivi *portanti* della cornice della costruzione e la prevalenza della *superficie*, nelle *nicchie*, come *completamente* passivi. Invece, le nicchie e i pilastri nel battistero di Aleši sono praticamente di uguale larghezza e trattati in modo ugualmente piatto.

Così, come nel battistero di Aleši il pilastro e la nicchia tendono ad essere resi in maniera uguale, è uguagliato nella larghezza anche il fregio vegetale (che di fatto dovrebbe essere la cornice) con il fregio di putti. Quest'articolazione deriva dallo schema tripartito antico: architrave, — fregio — cornice, ma Aleši lo applica con due errori interpretativi. Omette l'architrave e al suo posto colloca il fregio con putti, la cornice vegetale sopra di esso invece (al posto di essere più stretta e concentrata nella massa) è schiacciata e allargata come un secondo fregio, mentre ogni cornice vegetale giorgiana doppia di questo tipo — a Šibenik, Split, Ancona — secondo il rapporto proporzionale nei confronti degli altri elementi dell'articolazione architettonica, mostra la chiarezza tettonica dei progetti del maestro.

Con il progetto del battistero Aleši riprende il principio giorgiano dell'unità del materiale (la pietra), dell'unità interno — esterno, come anche il principio dell'unità di architettura e scultura, dell'*integrazione del programma iconografico* — risolto a rilievo — *nel corpo architettonico*, costruttivamente e organicamente uniti. Nell'architettura del battistero sono così inseriti il fregio di putti con la mossa cornice vegetale, il rilievo di S. Gerolamo nella lunetta a sesto acuto sulla parete orientale

e il rilievo del Battesimo di Cristo sopra il portale d'ingresso. L'intero opus architettonico — scultoreo di Giorgio Dalmata è stato definito dall'autore, in una serie di contributi, come stilisticamente *misto*, gotico — rinascimentale. Con questo studio l'autore estende questa definizione anche alla costruzione architettonica adottata da Giorgio: il suo metodo costruttivo è una sintesi della *cornice costruttiva gotica e del metodo di montaggio a monoliti antico — rinascimentale*. Possiamo definire il battistero dell'Aleši a Trogir come il *paradigma del recupero del metodo antico di costruzione nell'architettura rinascimentale in Dalmazia*.

Diversamente dalla cattedrale e dalla sacrestia di Šibenik caratterizzate da una facciata articolata, Aleši introduce una facciata perfettamente liscia, seguendo modelli antichi. Egli adotta ugualmente il metodo di montaggio di blocchi più larghi e più stretti, ma *in senso costruttivo di elementi di uguale valore* — come sulle pareti della cripta del Mausoleo di Diocleziano a Split — e abbandona il sistema giorgiano della »cornice costruttiva« e delle lastre interposte, che segue lo schema gotico, ma nello stesso tempo è affina anche alla tecnica della costruzione lignea. *La cattedrale di Šibenik* con il battistero, di Giorgio Dalmata, è un esempio di sintesi gotico-rinascimentale, in cui il metodo si presenta problematicamente, con un ampio spettro di possibilità e variazioni. *Il battistero traurino* dell'Aleši è un esempio di rinnovamento antico — rinascimentale in cui il metodo si realizza nel modo più completo. *La cappella traurina* di Niccolò Fiorentino è un monumento alla classicità del primo rinascimento, in cui il metodo viene già in parte abbandonato. Questo gruppo di monumenti architettonici è definito da quattro fattori: l'unità strutturale di interno ed esterno, l'integrazione del programma iconografico scultoreo nell'architettura. Le quattro caratteristiche ricordate, distinguono e separano questo gruppo di monumenti dalmati dall'architettura veneziana della stessa epoca, che è essenzialmente definita dal metodo del rivestimento in pietra degli edifici in mattoni, dall'incrostazione (com'è, per esempio, costruita anche la sacrestia di Šibenik, che è stata erroneamente indicata come il modello del battistero traurino), infine con la mescolanza di materiali diversi, con la policromia e la separazione dell'iconografia dall'architettura.

Questo gruppo di monumenti della scuola regionale dalmata di architettura del XV secolo è indipendente in base ai suoi specifici caratteri sia rispetto all'arte del primo rinascimento in Toscana — per esempio, riguardo alla sua mescolanza di materiali e alla sua policromia — sia rispetto all'arte europea della stessa epoca nel suo complesso.