

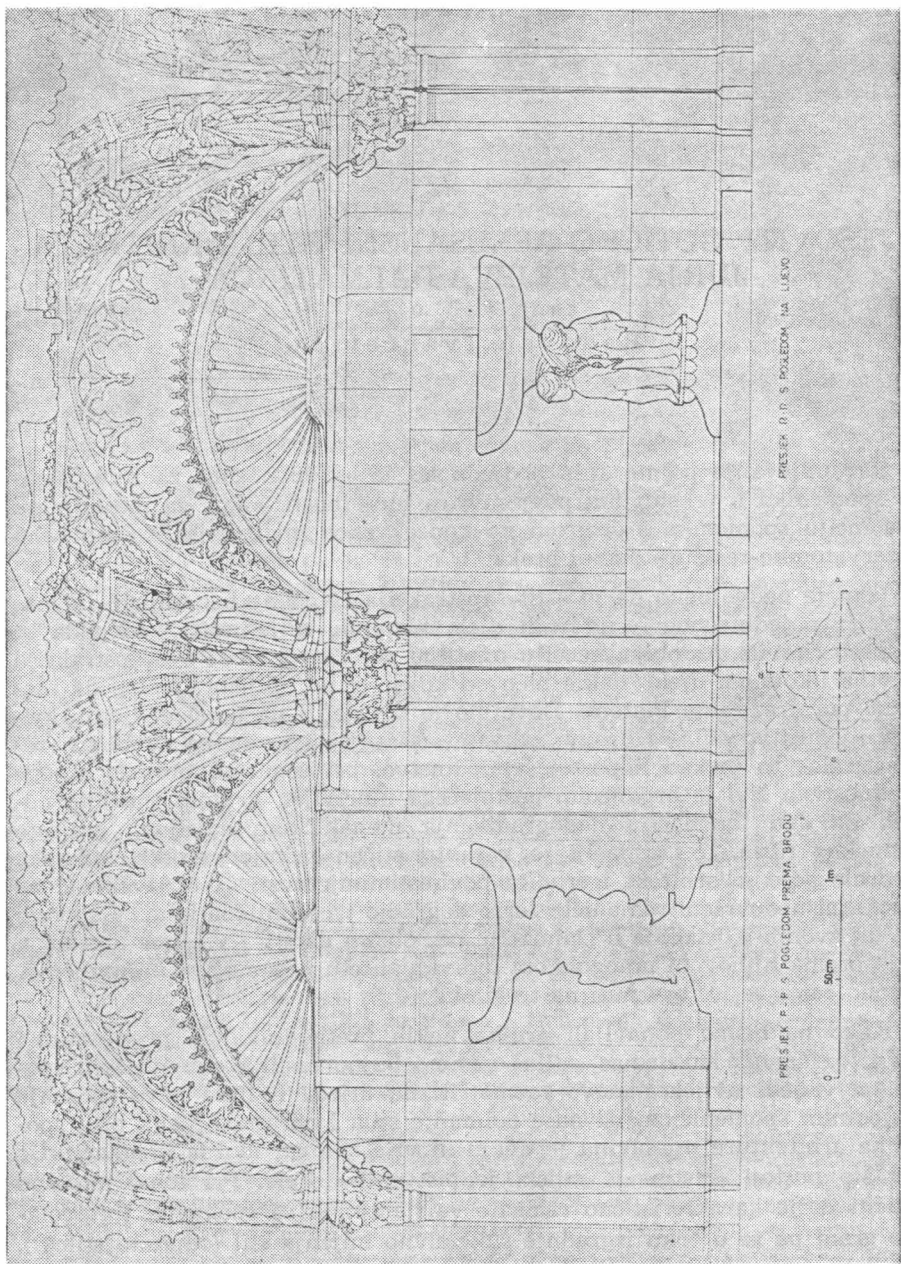
MJEŠOVITI GOTIČKO-RENEŠANSNI STIL ARHITEKTA JURJA MATEJEVA DALMATINCA

Radovan Ivančević

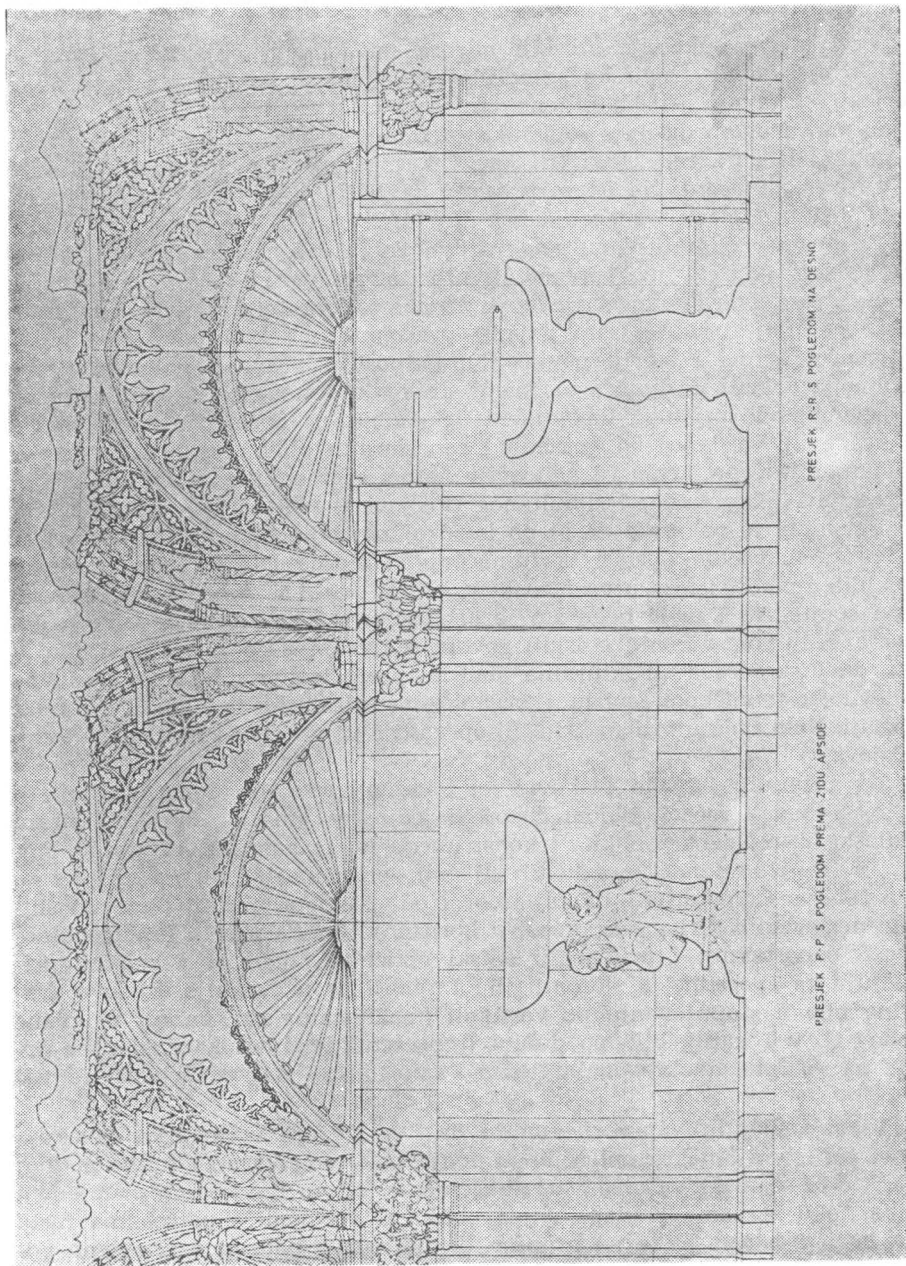
Razumijevanje pojma stila podjednako je »sudbonosno« za interpretaciju spomenika u tekstovima povjesničara umjetnosti, kao i za materijalnu egzistenciju spomenika s obzirom na konzekvence tih teorijskih premisa u konzervatorsko-restauratorskoj praksi.

Iako je nedvojbeno da je »stil« apstrakcija izvedena kao zajednički nazivnik iz pojedinačnog — tvornih djela likovnih umjetnosti — događa se u odnosu čitavih razdoblja, kao i u pristupu pojedinca, da se ova apstrakcija nametne likovnom djelu, dakle biću od kojeg je tek blijeda sjenka, da inerverzno parafraziramo Platona. Dovoljno je podsjetiti na prošlostoljetnu kritiku »jedinstvo stila« i brojne zahvate »čišćenja« spomenika da bi se »revaloriziralo« to (nekad nepostojeće) jedinstvo, pri čemu su propale mnoge vrijednosti, a živi je organizam postojećega umrtvljen krutom shemom novoga. Za ovu tendenciju nadograđivanja mehaničkom adicijom, umjesto organskog rasta, u Dalmaciji je karakterističan primjer zvonik zadarske katedrale gdje je arhitekt i erudita povijesti umjetnosti Č. M. Iveković na jednokratni nedovršeni romanički torzo dogradio tri identična kata.¹ Usporedi li se taj zvonik s ostalima u Dalmaciji, bez obzira na stil i vrijeme nastanka, ostaje prema njihovom mnogolikom individualitetu nesumnjivo najbezličniji. Posebno ćemo se još osvrnuti na trogirski.

Kako ne bismo ponavljali greške nekih prethodnika da pretijesnim i krutim ogradama izvedenice »stila« gušimo bujno raslinje umjetničkih spomenika, vrijedi uvijek nanovo razmotriti ne utječu li naše nove spoznaje o pojedinim spomenicima na naše poimanje stila i obratno.² Velik broj spomenika arhitekture mješavina je dvaju ili više stilova; možda ih ima i više nego što postoji »čistih« i »stilski jedinstvenih« djela. Pri tome možemo razlučiti dvije karakteristično različite varijante: ili se spomenik (pre)polagano gradi pa se u toku izgradnje sukcesivno mijenja stil (odnosno stilovi), ili u doba nastanka spomenika simultano djeluju dvije stilske struje i obje sudjeluju u njegovu oblikovanju (točnije, autor ih miješa).



Razvijeni arhitektonski plašt krstionice u Šibeniku



PRESJEK R-R S POGLEDOM NA DESNO

PRESJEK P-P S POGLEDOM PREMA ZIDU APSIDE

Razvijeni arhitektonski plašt krstionice u Šibeniku

Za tu univerzalnu pojavu evropske povijesti umjetnosti i interpretacijsko-konzervatorski problem neki su arhitektonski spomenici u Hrvatskoj paradigmatični primjeri.

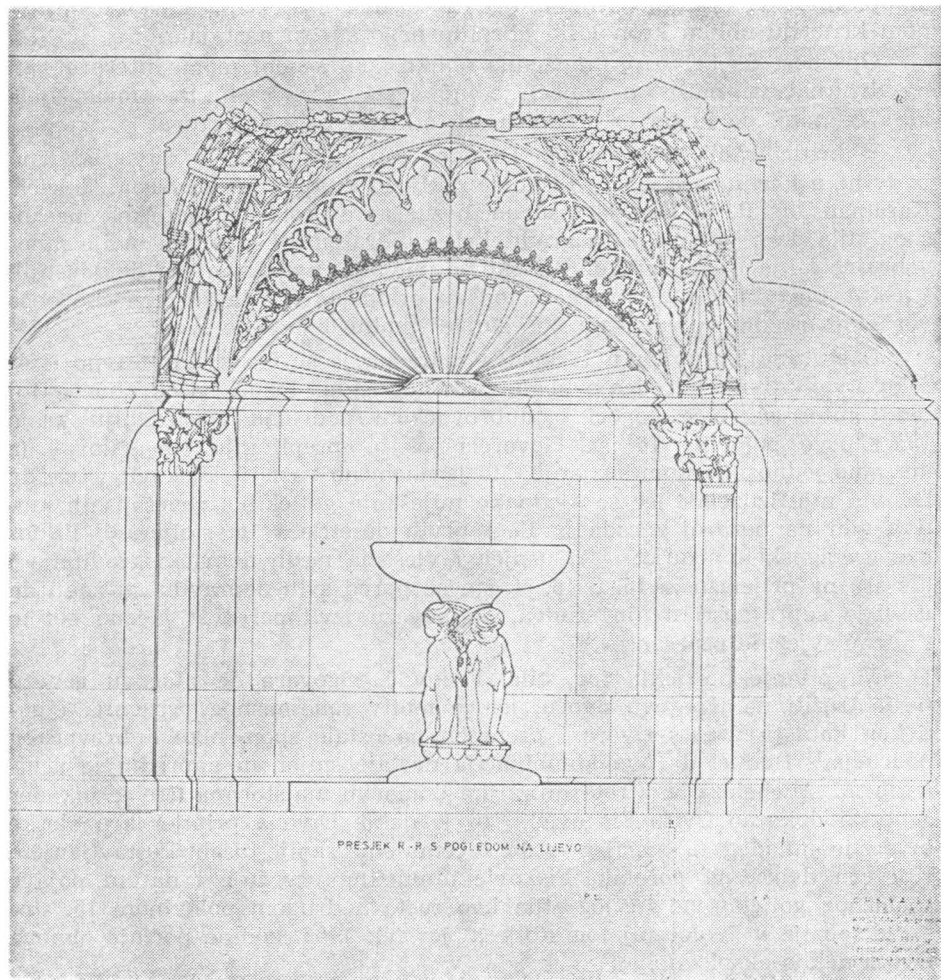
Prvi slučaj sukcesije stilskih govora na jednom objektu izvanredno utjelovljuje zvonik trogirске katedrale na kojem se kao na stratigrafskom presjeku ocrtavaju stilske mijene umjetnosti Dalmacije od 13. do 16. st.³ Jedna nad drugom diže se: romanika (prizemlje) rana gotika (I kat), cvijetna gotika (II kat), renesansa (III kat) i kasna renesansa (ugaone skulpture A. Vittorie na vrhu). Na istom prostoru javljaju se stilovi u karakterističnim oblicima, slijedu i značenju kao što su se javljali u vremenu.⁴

Za drugu varijantu simultanog sudjelovanja dvaju stilova pri oblikovanju jednog objekta najreprezentativniji je primjer dubrovačka Divona. I to ne samo zbog likovne vrijednosti »znaka« i kvalitete objekta, već i zato jer se na njoj formirao sam pojam »prelaznog gotičko-renesansnog stila« u domaćoj kritici i teoriji povijesti umjetnosti. Upravo u polemici Ljube Karamana i Cvita Fiskovića o Divoni široko je obuhvaćen taj problem, izbrušena metoda pristupa i ponuđeni neki odgovori općenitije važnosti. Na toj građevini sazdanog od gotičkih i renesansnih oblika primijenjene su i provjerene interpretacije u tragu dviju netom spomenutih tipičnih situacija: sukcesivnog (Karamana) i simultanog (Fiskovića) »miješanja« stilova.⁵

Polemika je pokazala da bi po logičkoj uvjerljivosti u prvi mah mogla gotovo ravnopravno opstati ta tumačenja, odnosno čitanja arhitektonskih vizualnih znakova: teza o vremenskom slijedu kao i teza o njihovu istovremenu spoju. Ali i prije nego što je arhivskim dokumentom nepobitno dokazana simultanost obaju stilskih govora u trećem deceniju 16. st., bilo je očito da Fiskovićeva strukturalna analiza, promatranje sustava u doslovno građevinsko-tehničkom smislu i organskom stilsko-formalnom, vodi bliže spoznaji. Neki tada utvrđeni kriteriji općenitije su vrijedni za niz adekvatnih slučajeva.

Na primjeru Divone Fisković je dokazao, prvo, da domaći graditelji 16. st. — neopterećeni idejom čistoće i jedinstva stila — slobodno biraju predloške iz repertoara oblika i konstrukcija u rasponu od 14. do 16. stoljeća, a to ujedno znači i različitih stilskih »pripadnosti« od rane gotike do zrele renesanse; a, drugo, da taj izbor i odnos odabranog nije sasvim slučajan nego nam otkriva sustavnost u korištenju oblika prema funkcionalnoj logici. Jednostavniji i primarniji stilski oblici smišljeno se i svjesno primjenjuju za sporedne, a složeniji ili otmjeniji za istaknutije dijelove građevine bilo u stupnjevanju po vertikali (maksimalna razigranost u »piano nobile« tj. u I katu), bilo po dubini (reprezentativne visokorenesansne arkade na »Placi«, a oktogonalni tipično ranogotički stupovi arkada u dvorištu).⁶

Treba, međutim, upozoriti na to da i u slučaju vremenske sukcesije stilova na istom objektu oblici mogu podjednako odgovarati i funkcionalnoj logici, te bi se mogli opravdavati »htijenjem« autora i svjesnom primjenom oblika, iako se samo poklapa slijed oblika u vremenu s potrebama rasta objekta u prostoru. Tako na primjer, da ne znamo pouzdano građevnu povijest zvonika trogirске katedrale, mogli bismo s jednakom uvjerljivošću braniti tezu o svjesnom, istovremenom korištenju različitih stilskih govora,



Poprečni presjek krstionice u Šibeniku

jer se vertikalni slijed teških romaničkih, zatvorenih ranogotičkih, perforiranih kasnogotičkih i rastvorenih renesansnih oblika, poklapa sa statičkom nužnošću stvaranja zvonika prema vrhu u funkciji rasterećivanja. Po tom su principu tektonske logike građeni uostalom i »monostilski« zvonici, a najkarakterističnija je svakako romanička shema postupnog rastvaranja katova od monofore do kvadrifore.⁷

Postoji, konačno, mogućnost da djelo započne stilski napredniji, a završi retardiraniji majstor. Portal koji bi započeo Nikola Firentinac u 15. st., a završio Petar Trogiranin u 16. st.,⁸ ili kad bi poliptih Božidarovića bio

kompletiran od Franje Matijina,⁹ »čitali« bismo ta djela po stilsko-evolutivnom kriteriju oblika kronološki obrnuto nego što su nastajala.

Opasnost da krivo protumačimo oblike, kad se oni mogu interpretirati na dva načina, može se izbjeći jedino sustavnom analizom samog djela koja će nam, po kriteriju organičnosti, otkriti svoju strukturu.

U kritici ranijih istraživača Divone, koji su je vidjeli kao građevinu iz dviju, a i triju faza, Cvito Fisković zaključuje: »Svi oni (Jackson, Gelcich, Karaman, op. R. I.) kao da nisu uočili značajke prelaznog gotičko-renesansnog stila, koji je tipičan za graditeljstvo u Dalmaciji stvorivši ovdje mnogobrojne i lijepe spomenike.«¹⁰ Fisković imenuje, dakle, sintezu dotadašnjih stilskih antiteza i time stvara metodska pretpostavku da se, konačno, više verbalno nasilno ne razdvaja ono što je životno i likovno sraslo.

U citiranoj formulaciji Fiskovića sadržano je široko kvantitativno i visoko kvalitativno određenje spomenika tog stila. Pišući višekratno o toj temi autor najčešće govori o dubrovačkom području i razdoblju kraja 15. i prve polovine 16. st. Govoreći još o »preplitanju tih stilova« (a ne samo jednosmjernom spajanju, što je neobično važno!), Fisković ističe da Divona nije izuzetak jer se »jednako miješanje gotičkih i renesansnih motiva vidi na bezbroj zgrada iz 15. i prvih desetljeća 16. stoljeća«¹¹ ili još uže vremenski omeđuje: »... uspjeh i vještina naših domaćih graditelja i klesara na prijelazu iz 15. u 16. st. što su pored svih nepravilnosti znali da usklade suprotnosti dvaju stilova, da povežu izvitoperenost kićene gotike i mirnu svježinu renesanse.«¹²

Na pitanje porijekla tog stila, Fisković odgovara da njegovu genezu treba tražiti na Kneževu dvoru, jer je motiv renesansnog prizemlja i gotičkog kata preuzet s Dvora i prenesen na ostale spomenike dubrovačkog područja.¹³ Budući da ova kombinacija nastaje smjenom naprednijeg arhitekta, M. Michelozzija, s retardiranijim domaćim majstorima (što je također arhivski dokazao Cvito Fisković),¹⁴ to je dakle Divona primjer kronološke inverzije »mlađeg« i »starijeg« stila, o čemu smo ranije pisali. Postavljanjem Kneževa dvora na početak, Fisković implicitno utvrđuje i datum pojave prelaznog gotičkorenesansnog stila kao sustava drugom polovinom 15. stoljeća, točnije u 7. decenij tog stoljeća, jer tek 1463. godine počinje obnova Dvora nakon eksplozije.

Čitava metoda izvoda, kao i razrađena i prema pojedinom spomeniku usklađena primjena pojma »prelazni stil«, toliko je važna da je od općeteorijskog značenja ne samo ime već i sadržaj što ga je tom pojmu dao Cvito Fisković. Ovaj nas rezultat potiče i obavezuje na dalje istraživanje, a razradi tog problema, i to na primjeru krstionice šibenske katedrale Jurja Dalmatinca, posvećen je i ovaj prilog.

U polemici o Divoni obojica autora izrekla su sud i o šibenskoj katedrali, što je bilo prirodno i gotovo nužno budući da je taj izvanredni spomenik također mješavina stilova. U vrijednosnim sudovima mišljenja se razilaze, pa je simptomatično — s obzirom na različita polazišta — da Karaman govori o skladu, a Fisković o nepodudarnosti Jurjeve i Nikoline faze katedrale. Karaman smatra da su »dijelovi izvedeni u kasnogotičkom stilu u vrijeme Jurja Dalmatinca tako usklađeni s onim što je kasnije bilo gra-



Vodoravni presjek krstionice u Šibeniku s pogledom na strop

đeno u stilu renesanse u vrijeme Nikole Firentinca, da se dugo mislilo i tvrdilo da je čitavu katedralu zidao Juraj Dalmatinac ili barem da je sva građevina po njegovoj koncepciji i nacrtu«. ¹⁵ Fisković, naprotiv, upozorava da se »jasno primjećuje razlika između raščlanjenih kasnogotičkih dijelova i ukrasa Jurjevih od mirnih ploha i renesansno stiliziranih Firentinčevih ukrasa«, pa isključuje »nestručna« i »površna« mišljenja o čitavoj katedrali kao Jurjevu djelu, ali ne prihvaća ni sud o skladu dviju građevnih faza tvrdeći da »... težina gornjih Firentinčevih dijelova katedrale nije usklađena — osobito u glavnoj lađi — s vitkoćom i lakoćom donjih Jurjevih dijelova, koji su prekinuti u svom stremljenju«. ¹⁶

Ne razmatrajući ovdje odnos Jurjeva i Nikolina udjela u katedrali cjelovito, želimo ukazati:

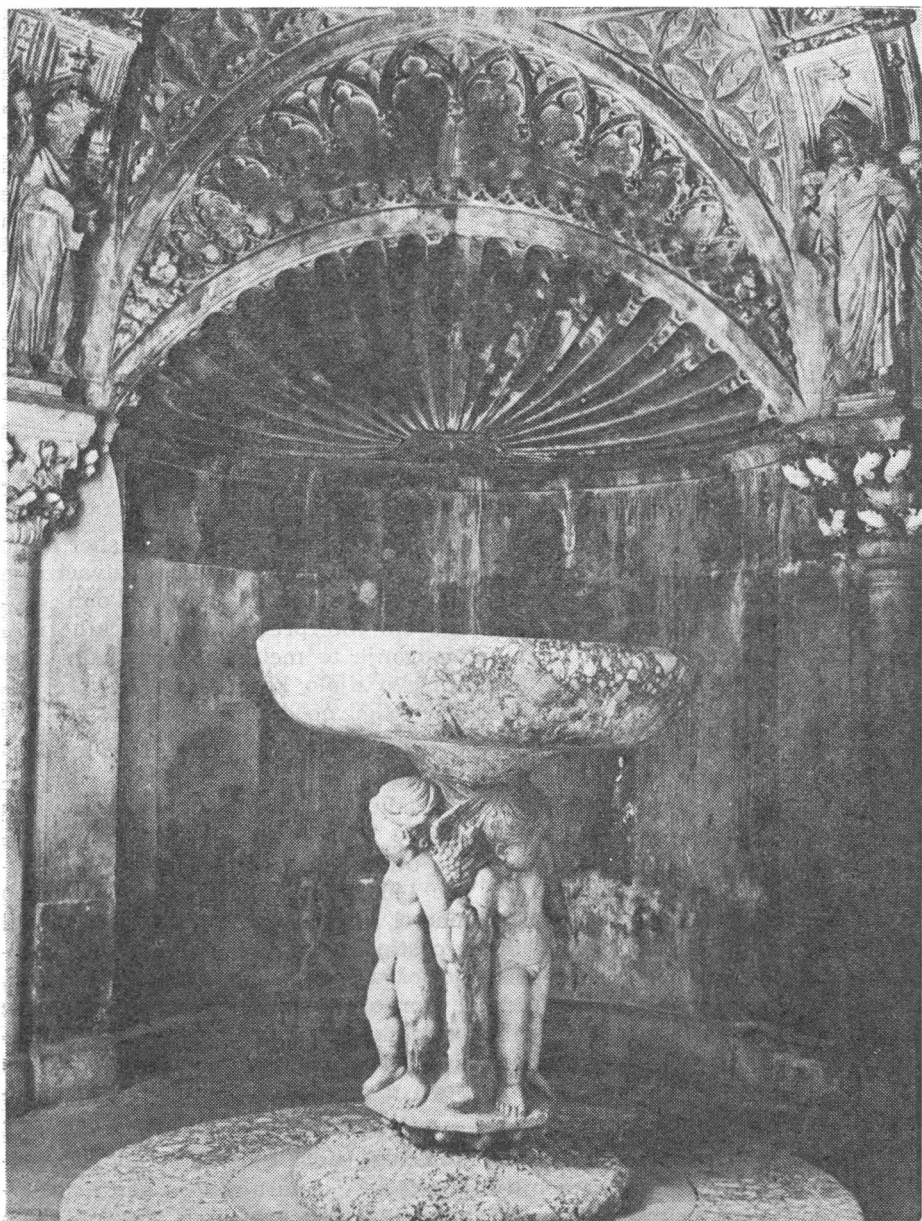
1. da se ne može održati jednostrano definiranje Jurja kao kasnogotičara, nasuprot Nikoli renesansnom majstoru, jer je odnos stilskih kategorija šibenske katedrale mnogo složeniji, zato jer se već u prvoj fazi, donjim dijelovima Dalmatinčeve katedrale javljaju usporedo gotičke i renesansne značajke; ¹⁷

2. da je Juraj Matejev utemeljitelj »mješovitog« gotičko-renesansnog stila u Dalmaciji, a time pomičemo mjesto i vrijeme njegove pojave s Dvora i sedmog decenija 15. st. na šibensku krstionicu i peti decenij 15. st., dakle još u prvu polovinu quattrocenta i

3. da je arhitekt i kipar Juraj Dalmatinac majstor rane renesanse i to na razini stila kao strukture, više nego stilske morfologije a da mu je mjesto među »problematičarima« quattrocenta. ¹⁸

Počnimo s posljednjim. Nejasno je kako je mogao biti zaboravljen izvrstan i precizan sud o Jurjevu djelu: »... smiona, bez predrasuda, navim genijalna mješavina gotičkih oblika i tradicionalne kompozicione sheme, s elementima i problemima renesanse«, što ga je izrekao već prvi istraživač cjelokupnog Jurjeva djela i jedini koji mu je pristupio kao arhitektu — Dagobert Frey. ¹⁹ U ovoj konciznoj definiciji svaki od četiri pojma (gotički oblici i tradicionalna kompozicija, elementi renesanse i problemi renesanse) ima u kontekstu Freyove studije sasvim određeno značenje, o kojem vrijedi raspravljati, ali mi ovdje ističemo naročito odvajanje »elementata« (morfologije) od »problema« (strukture) renesansnog stila, jer to je bila i jest pretpostavka nužna za ispravno čitanje Jurjeva djela.

Teza Dagoberta Freya o konstruktivnom principu polukruga i od nje ga izvedenih oblika (bačvastog svoda) u ranoj renesansi, kao i tvrdnje da se upravo težnja »primarnim oblicima« javlja opetovano na početku novih stilskih razdoblja, postavljena 1913. godine u vezi s Jurjem i šibenskom katedralom, ²⁰ iskazuje suvremenost teorije i likovne prakse jer je paralelna s arhitekturom A. Loosa. Ali ona potvrđuje i vizionarnost Freya teoretičara jer će već iduće 1914. godine Le Corbusier očistiti arhitekturu do ogoljele strukture u glasovitom projektu kuće »Dominó«, a arhitektura dvadesetih godina u traženju novog stila vratit će se čistim stereometrijskim oblicima. Ovdje to usput napominjem, ali D. Frey zaslužuje našu najozbiljniju pažnju kao jedan od osnivača strukturalne analize kao metode interpretacije likovnih djela.



Odnos središnje skulpture i renesansne niše šibenske krstionice (foto K. Tadić)

Frey je naznačio i izvore i paralele Jurju imenujući izriječkom Donatella i Michelozzija, J. Bellinija i antikne uzore²¹ i time je bio veći nazadak kad ga se poslije jednostrano i netočno klasificiralo kao kasnogotičara. Očito se tako može suditi samo ako se potpuno zanemari Juraj arhitekt, a Jurja skulptora zakrije Juraj dekorater, te je postao gotovo slogan: Juraj-dvored povijenog lišća.²² Ali uz citiranu definiciju o »naivnogenijalnoj mješavini« stilova Frey je (nesumnjivo želeći metodom obrata istaći strukturu nad fenomenom) napisao također »da je broj uključenih renesansnih elemenata (morfoloških znakova, R. I.) vrlo neznatan i da im se u ukupnoj slici može dodijeliti samo sekundarna uloga... kompozicija u osnovnoj crtnoj shemi slijedi srednjovjekovnu tradiciju. Unatoč tome, gradnja po svom sveukupnom dojmu djeluje kao moderna (renesansna, op. R. I.) građevina, koja potiče iz novog (renesansnog, op. R. I.) duha.«²³

Suglasan s drugim dijelom formulacije D. Freya, smatram jedino da je previše suzdržan kad kaže da je »broj renesansnih elemenata neznatan«. Na šibenskoj katedrali Juraj u petom deceniju 15. st. unosi pet važnih motiva ranorenesansnog repertoara: polukružni luk, kaneliranu nišu i kanelirani pilastar, užlijebljenu školjku (polukružna i kružna) i lovor-vijenac. Čak su kanelirane niše i školjke toliko dominantne da određuju ranorenesansni karakter čitavog novo izgrađenog Jurjeva apsidalnog dijela katedrale.

Činjenica da se tim elementima mogla »dodijeliti u skupnoj slici samo sekundarna uloga« i da su im takvu ulogu dodijelili brojni istraživači nije bila uvjetovana brojem tih elemenata, nego Jurjevom metodom korištenja primjene i kombiniranja, njegovom interpretacijom gotičkih i renesansnih oblika i principa. A za razmatranje te metode najprikladnija je krstionica šibenske katedrale,²⁴ ono Jurjevo djelo koje sadrži najviše gotičkih elemenata, a to je prvo njegovo sigurno djelo.

Krstionica je zapravo substrukcija južne apside katedrale, a po građevnoj nuždi je zidanje moralo početi od najniže kote, dakle upravo s krstionicom. Poznati posvetni natpis datira gradnju apside 1443. godinom, a u ugovoru za gradnju sakristije 1452. već se spominje krstionica kao izgrađena (»contiguo baptisterio«).²⁵ Međutim, budući da se pravi ugovori za klesanje kamena za sakristiju sklapaju već 1450. i 1451. godine, to je sigurno da su već tada bili gotovi Jurjevi nacrti, a vjerojatno i gipseni model sakristije,²⁶ a za jedno i drugo je pretpostavka dovršenost baptisterija. Izvedbu krstionice možemo dakle sa sigurnošću datirati u peti decenij 15. st., ali budući da je prije početka radova morao biti gotov nacrt po kojem se pripremala kamena gradnja, izvedbeni projekt krstionice nastao je 1441. godine, dakle, na samom početku decenija. Ovo je neobično važno izriječkom naglasiti radi određivanja mjesta Jurjevu djelu u kronologiji evropske ranorenesansne arhitekture.

Struktura krstionice kao arhitektonskog tijela određena je ograničenošću montažnog sustava kamenih dijelova što ga Juraj ovdje kao i na apsidama dosljedno primjenjuje, a kulminira (u topografskom i prenesenom smislu riječi) u glasovitom stropu, sklopljenom od 9 kamenova, koji su ujedno podne »ploče« južne apside. Želimo samo naglasiti da se time što se iz reza i obrisa iz nacрта ovih ploča u podu neposredno »čita« kompozicija

svoda krstionice, može od prvog Jurjeva šibenskog rada govoriti o primjeni principa oblikovanja »iznutra prema van« što obilježava originalni Jurjev montažni sustav od »dna do vrha« katedrale: od krstionice, preko apsida, do svodova i kupole, bez obzira na autorstvo pojedinih dijelova.²⁷

Gotičko-renesansni stil

Analiza stilskih komponenata otkriva veoma složenu kompoziciju s dvije teme: renesansa i gotika. Razvijemo li prostorni plašt krstionice²⁸ u plovu, opazit ćemo na prvi pogled dvojnost jednostavne i smirene renesansne »prizemne« zone (slobodno stojeća skulptura pred polukružnim nišama sa školjkama) i kićene gotičke zone »kata«. Podrobnija analiza otkriva još složeniji sustav: kapiteli stupova što omeđuju renesansne niše su gotički; renesansne školjke odijeljene su gotičkim tabernakulima, fjalama i obrubljene čipkastim mrežištem; ali sred tih tabernakula je renesansni, donatellovski motiv kružne školjke.²⁹ »Dvojezičnost« stila izražena je (za one koji ne bi znali čitati likovno) dvostrukom pismenošću: jedan od dva proročka lika, u tabernakulima, David, drži razvijenu traku ispisanu gotičkom uncijalom, a drugi, Šimun, renesansnom majuskulom. Svod je podijeljen radijalno sa četiri pojasnice kićenogotičke obrade, ali su polja svuda ispunjena reljefima renesansnih anđela i kerubina. Konačno, u medaljonu svoda je Bog otac s razvijenom trakom ispisanom gotičkim slovima, ali ona pokriva lovor-vijenac, antikno-renesansni motiv par excellence.³⁰

Smatram da nam je upravo u »ključu« svoda sam autor dao ključ za čitanje svog djela. Taj gotičkom trakom svjesno pokriveni i prikriveni renesansni motiv mogli bismo također interpretirati u tragu srednjovjekovne tradicije »majstorskog znaka«, ali renesansno izmijenjenog. Čitanje »klesarskih znakova« bilo je poznato samo članovima bratovština, tajna »slobodnih zidara« (mreža triangulatora i kvadrature kruga unutar koje se konstruirao znak), bila je cehovski ograničena.³¹ Juraj se ne obraća znakom cehu nego, tipično za renesansnog majstora, znalcima, humanistima svog doba.

Je li moguće rekonstruirati kako su vidjeli tu istu krstionicu suvremenici u vrijeme kad su živo kolale nove renesansne ideje umjetnika, humanista na obje obale jadranskog bazena? Dok se znalo, poznavalo, slušalo, moglo vidjeti ne samo dovršene zgrade i one u gradnji nego i nacрте, modele, projekte? Kao što danas trenutno prepoznajemo morfologiju sljedbenika J. Pollocka ili rječnik nasljeđivača Vasarelijevih, tako su i oni, onda, jasno lučili gotiku od renesanse, odnosno staro od novog. A kako su mogli doživjeti svojeglavog majstora koji preko vasarelijevske kompozicije prosipa pollockovski boje? Ta su dva likovna žargona bila u opticaju među školama i grupama i pripadnici su se odmah prepoznavali. Tek iz drugog vremena i drugačijeg kuta gledanja mi tapkamo za njima tragajući za izgubljenim smislom. Juraj Dalmatinac vodio je ovu »dvostruku igru« stilova samosvjesno i kreativno. Ali ne treba zaboraviti ni visoku razinu humanističke sredine Šibenika koja je tu igru priželjkivala i omogućavala.

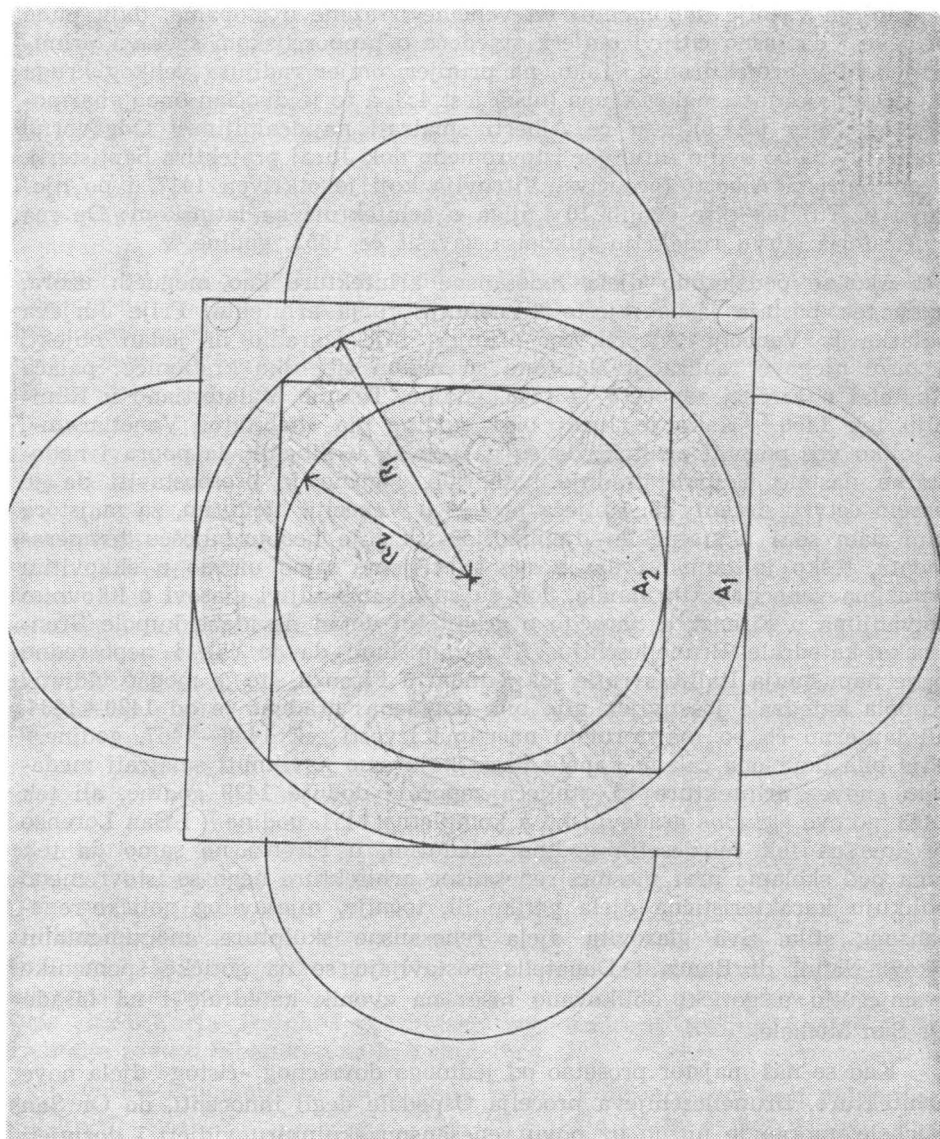
Ne samo po simultanom korištenju gotičkih i renesansnih konstruktivnih i oblikovnih motiva, nego i po njihovoj višestrukoj ispremiješanosti (što je i Fisković dokazao za Divonu), protomagister katedrale Juraj je protomajstor mješovitog gotičkorenesansnog stila u Dalmaciji. Razvijeni plašt šibenske krstionice, s dominacijom renesanse u »prizemlju«, gotike na »katu« toliko podsjeća na oblikovne principe Kneževa dvora, Divone ili dubrovačkih ljetnikovaca, da nas opravdava kad govorimo o istoj struju ili nastojanju, koliko god različiti bili uzroci i uvjeti ostalih pojava. Juraj je rodonačelnik tog stila i po principu samosvjesnog odabiranja i kombiniranja motiva, po nekim određenim kriterijima koji tvore sustavnu cjelinu.

Ali budući da je Juraj ne samo prvi, nego nesumnjivo i najveći među majstorima tog stila, njegov je način najsvojeglaviji. Više nego razboritošću i ekonomijom, poštivanjem tradicije uz uvođenje novog, kako to rade dubrovački majstori, Juraj se neobuzdano igra: samo tako može se protumačiti da u trenutku kad većina hrli da se legitimacijom novog stila, koji se kao problem i kao moda širi, što prije i očitije iskaže kao »napredna«, on ključem svoda krstionice odgovara na prohtjeve mode »znam i mogu, ali neću«. Juraj je jedini mogao tako odgovoriti jer je znao progovoriti na mnogo dubljoj i ozbiljnijoj razini stila. A time smo došli i do drugog problema: prelazeći s morfološke razine na strukturu, pitamo se kakvo je značenje renesansnih oblika krstionice. Upliće li ih Juraj kao prošireni repertoar oblika u težnji za raznolikošću i obiljem (unutar inače kasnogotičke strukture) ili spoznaje njihovo novo renesansno značenje. Prejudicirajući zaključak, recimo odmah: Juraj je ne samo preuzeo s punim razumijevanjem repertoar oblika ranorenesansne arhitekture, nego je i sam jedan od onih što su mislili problemski i stvarali i razvijali njen sustav.³²

O krstionici je često pisano da je kružna, što je više rezultat dojma gledaoca nego objektivne znanstvene analize, a i kada su opisi iscrpniji, nije se pokušavalo deducirati iz postojećeg objekta arhitektonski projekt koji mu je prethodio, a još manje definirati metodu projektiranja Jurja Dalmatinca.

U citiranom pasusu o ranorenesansnoj arhitekturi Frey govori o polukrugu i bačvastom svodu izvedenom iz polukruga, ali ne upozorava na to da je polukrug »izveden« od kruga i da je krug kao najsavršeniji planimetrijski lik, uz kvadrat, ideal i izvor renesansnog projektiranja. Šibenska krstionica Jurja Dalmatinca projektirana je pomoću kvadrata i kruga: u kvadrat (koji se u prostoru ne vidi jer su od njega »materijalno« ostali tek uglovi, a ovi su ispunjeni stupovima) upisan je krug svoda, a iz kvadrata upisanog u taj krug izvedena je širina otvora niša (projekcijom na stranice vanjskog kvadrata) i ujedno je dobijen promjer njihova polukruga. Tlocrtno-prostorna definicija krstionice mogla bi se sažeti ovako: kvadar kojem se sve četiri stranice otvaraju u poluvaljkaste niše završene četvrtkuglom »školjke«, a odozgo je definiran upisanom spljoštenom »kupolom« svoda; prijelaz iz kvadrata u krug izveden je po principu pandativa.

Kao i obično, u projektiranju elevacija se izvodi iz tlocrta, odnosno presjek se može ucrtati u istu strukturalnu mrežu koja je poslužila za određ-



Projektna shema na vodoravnom presjeku s pogledom na strop šibenske krstionice

nje tlocrtnih oblika. Tako se širina niše u pogledu poklapa sa širinom upisanog kvadrata, a segmentni luk niša izveden je s istim radijusom kao i »kupola«.

Još je važnije napomenuti da veličine izražene u stopama, daju pune brojeve i da jasno čitljivi omjeri, svjedoče o proporcijском sustavu primijenjenom u projektiranju. Tako, na primjer, omjer radijusa velikog kruga (kupole) i radijusa malog kruga (niše) jest 4:3, a to je dvočlan onog »harmonijskog« niza (3:4:6) koji će Alberti smatrati najidealnijim.³³ Odgovorno upotrebljavamo ovdje futur jer istovremeno dok Juraj projektira baptisterij, Leon Battista Alberti (proučivši Vitruvija koji je otkriven 1417. i po njegovu uzoru) tek piše svojih 10 knjiga o arhitekturi na latinskom: *De re aedificatoria*. Prvu redakciju rukopisa završit će 1452. godine.³⁴

Ako se podsjetimo djela renesansne arhitekture kao mogućih uzora, onda tek postaje jasno mjesto i značenje Jurja arhitekta. Prije Jurjeva odlaska iz Venecije Alberti, na primjer, nije izgradio ni jedan objekt, a prve njegove realizacije datirane su nakon šibenske krstionice: palača Rucellai u Firenci započeta je 1446. godine, Tempio Malatestiano u Rimini tek 1450.³⁵ Kako je Juraj 1441. godine bio »habitor Venetiarum«, a toliko već poznati arhitekt da su ga pozvali u Šibenik da popravi nedostatke nastale u toku gradnje katedrale, logično je pretpostaviti da je barem četvrti decenij 15. stoljeća proveo u Veneciji. Međutim, za majstora koji nam se i u staračkim djelima još iskazuje neobuzdanošću temperamenta, teško je zamisliti da je sve to vrijeme samo uživao u slikovitim odrazima venecijanskih kanala, dok su stizali uzbuđljivi glasovi o likovnim zbivanjima u Firenci, a naročito o graditelju dotad neviđene kupole firentinske katedrale Brunelleschiju. Ako zamislimo da je čak i neposredno prije napuštanja Italije svratio još jednom u Firenzu, što je mogao vidjeti? Kupola katedrale još uvijek nije bila dovršena: građena je od 1420—1434, ali lanternu će po majstorovim nacrtima izvesti tek 1446—1467. godine.³⁶ Nije bila dovršena čak ni kapela Pazzi koju smo naviknuti smatrati međušem »nove« arhitekture 15. stoljeća započete doduše 1429 godine, ali tek 1443. gotove »grubo« građevinski, a kompletno 1451. godine.³⁷ I San Lorenzo je dovršen tek četrdesetih godina. Međutim, u Firenci ne samo da tek niču pod skelama prvi vjesnici renesansne arhitekture nego se istovremeno oblikuju karakteristična djela gotike ili, točnije, mješovitog gotičko-renesansnog stila. Sva glasovita djela renesansne skulpture, monumentalni likovi Nanni di Banca i Donatella postavljaju se na gotičke spomenike i smještaju u gotički oblikovane niše: na zvonik katedrale i na fasade Or San Michele.

Kad se naš majstor prošetao od jedinoga dovršenog »čistog« djela nove arhitekture, Brunelleschijeva pročelja Ospedale degli innocenti, do Or San Michele, morao je nužno uz novu renesansnu skulpturu vidjeti i doživjeti njen gotički arhitektonsko-dekorativni okvir lućeci dvije stilske komponente, kao što će to kasniji erudite, spoznao je koegzistenciju ovih dvaju govora isprepletenih u jednom arhitektonskom djelu. Otvoreni trijem žitnice, zatvoreni je u trecentu kićenim gotičkim oblicima vrata i prozora s razvijenim mrežistima kada je pretvoren u crkvu, a zatim izvana obogaćen izgradnjom niša s velikim skulpturama.³⁸ Or San Michele je primjer za našu tezu o rastu spomenika u vremenu, sukcesiji stilova. Kao i na trogirskom

zvoniku i ovdje se miješaju još romaničko-gotički oblici žitnice s kasno-gotičkim oblicima perforiranih zidnih platna koja zatvaraju lukove trijema i ranorenesansnim oblicima skulpture u kasnogotičkim arhitektonskim nišama, da bi tek posljednja bila renesansna skulptura u renesansnoj niši. Ali tu će — brončanu grupu Krist i sv. Toma — Verrocchio postaviti tek 1482. godine,³⁹ dakle ne samo nakon Jurjeva odlaska iz Italije nego nakon njegove smrti! Naš majstor je, međutim, mogao vidjeti nišu u kojoj se jedinog uz gotičku tradiciju probijaju i renesansne komponente, a ta je u suradnji Michelozzija i Ghibertija izgrađena za lik sv. Mateja 1422. godine.⁴⁰ Tu se unutar šiljatog luka javlja školjka, a gotički plameni jezici lišća obrubljuju antikizirajući trokutni zabat. Međutim, kad Ghiberti sam šest godina poslije postavlja svoju drugu skulpturu sv. Eligija (1428), vraća se opet na gotičke oblike, obrubljujući čak luk niše visećim gotičkim arkadicama.

Ovo naročito ističem zato da dokažem kako se ne samo Juraj nikako ne može jednostrano klasificirati kao gotičar. Negda je proizvoljno i neživotno statičko konfrontiranje firentinske renesanse i venecijanske gotike: ne samo da Firenza 15. stoljeća ima niz veoma značajnih gotičkih i gotičko-renesansnih djela, već je u gotičkoj komponenti Jurjeva djela moguće vidjeti i firentinski utjecaj. Čini mi se da za čipkasti reljefni kasnogotički ukras iznad školjkastih niša šibenske krstionice, s nizom visećih slijepih arkadica i kružnim mrežistima najbližu analogiju nalazimo u ukrasima trecenteskne popune lukova Or San Michele u Firenzi.⁴¹ Tu također nalazimo i karakteristični zabat koji je u donjem dijelu polukružan, pa kraćim vertikalnim dijelom prelazi u šiljak konkavnih stranica s akroterijem na vrhu i kružnim medaljonom u sredini polja, dakle onaj isti koji se po tri puta ponavlja na svakom taberankulu Jurjeve krstionice. To je važno naglasiti jer se uporno ponavlja teza da je Juraj svoj portal Sv. Franje u Anconi radio prema Porta della Carta u Veneciji, koji završava takvim zabatom, te da ju je vidio dovršenu tek u nekom od svojih kasnijih boravaka u Veneciji budući da je prije njegova odlaska još bila u gradnji. Ali činjenice dokazuju da je Juraj kompoziciju Porta della Carta iz svoje bilježnice »precrtao« ni više ni manje nego dvanaest puta u šibenskoj krstionici 1443. godine. To podupire tezu da je arhitekt Juraj Dalmatinac sudjelovao u projektu ako nije i glavni projektant arhitekture kojoj je Porta della Carta fasada,⁴² tj. prolaza tzv. Androni, jer ga upravo kao graditelja zovu u Šibenik, a ne kao skulptora.

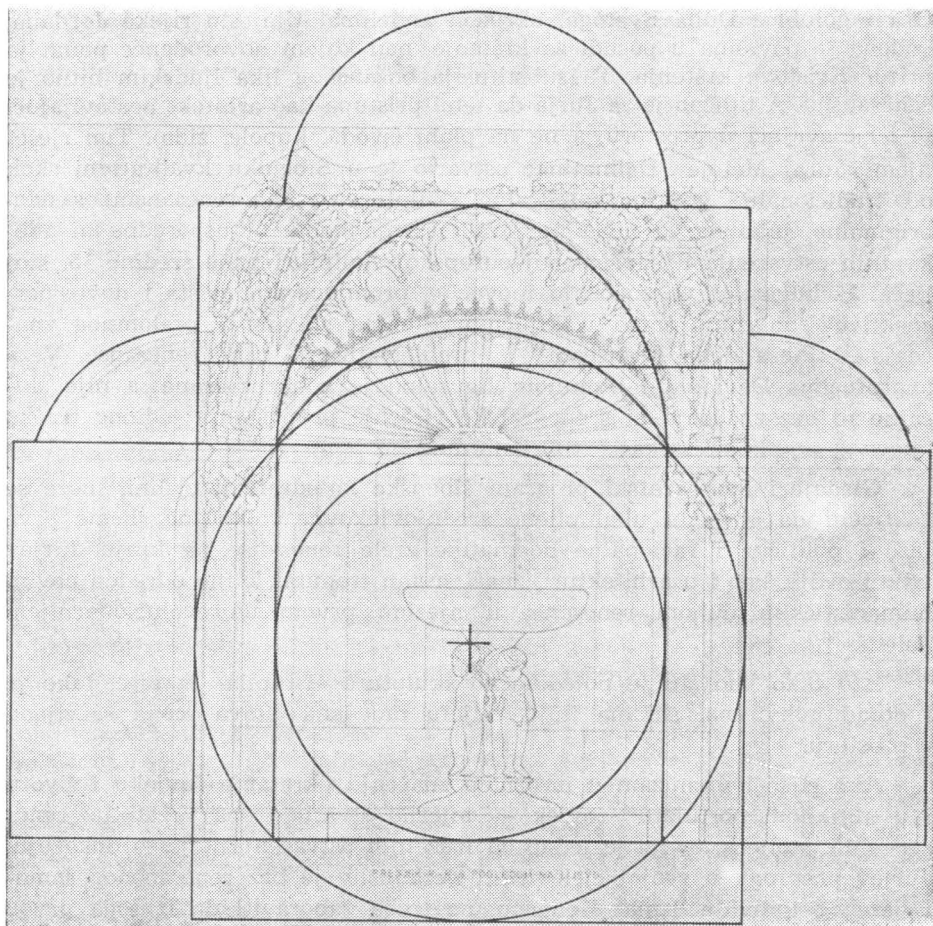
U vezi s tim motivom izlomljenog zabata s medaljonom koji nalazimo na Or San Michele — kod Jurja i na Porta della Carta — napominjem da se javlja i u opusu Michelozza, i to dva puta: na grobnici kardinala Braccaccia u Sant'Angelo a Nilo u Napulju i na fasadi crkve Sv. Augustina u Montepulcianu.⁴³ Govoreći o mogućem utjecaju Michelozza na Jurja, Frey ga ograničava na prostorno rješenje samostana sv. Marka u Firenzi (1441) — odnosno na Michelozzov izgubljeni projekt za knjižnicu San Giorgio Maggiore u samoj Veneciji — ukazujući na »neočekivanu analogiju s uzdužnim brodskim prostorom u Šibeniku«.⁴⁴ Dodajući ovdje još dva Michelozzova djela, smatram da se dvostruko uklapaju u našu temu jer

osim što sadrže jedan od motiva Jurjeve arhitekture, primjer su mješovitog gotičkorenesansnog stila u djelu tako »neprikosnoveno« renesansnog arhitekta kao što je Michelozzo. Fasada crkve Sv. Augustina u Montepulcianu datirana je između 1427—1437, dakle u vrijeme Jurjeva stalnog boravka u Italiji. Pa ako neki to djelo ne pripisuju u cjelini Michelozzu, isti gotički zabat nalazimo kao završetak i krunu renesansnog donjeg dijela Brancaccijeve grobnice u Napulju iz 1427. godine.

Dovršena prije Jurjeva odlaska iz Italije oba djela dokazuju da pojam mješovitog gotičkorenesansnog stila ima šire značenje u evropskoj renesansi: ne ograničuje se ni na Jurja, niti na Dalmaciju. Oba su Michelozzova djela primjer simultanog miješanja stilova po našoj klasifikaciji, a i odnos stilova je analogan: »prizemno« renesansa, gotika »na katu«. I Michelozzo, dakle, arhitekt kojeg se odavno, s pravom, uvrstilo među pionire ranorenesansne arhitekture slobodno koristi i gotički stilski repertoar u trećem i četvrtom deceniju 15. st. Samo će Michelozzo krenuti putem isključivosti, a Juraj će uvijek ostati »dvojan«. Za naša uvodna razmatranja tipično je da su ljubitelji »čistoće« stila i fasadu u Montepulcianu »čitali« kao slijed faza, te se na tom spomeniku, kao i na Divoni, iskušavaju obje interpretacije: Schmarsow koji je djelo atribuirao Michelozzu smatra ga jedinstvenim, a Willich i Zucker misle da su dva autora, odnosno dvije faze (a treća zona je i treća faza).⁴⁵

Centralni problem ranorenesansne umjetnosti, perspektiva, postavlja se i rješava višestruko u Jurjevoj katedrali, pa i u krstionici. Iz analize Jurjeva projekta krstionice jasno je i nedvojbeno da je u građevini izvedenoj od krugova i polukrugova, oblikovanoj četvrtkuglama, jedino dosljedno rješenje bila kupola nad središnjim prostorom. Budući da uvjeti lokacije nisu dopuštali razvoj tog elementa u prostoru, Juraj perspektivom iluzionira njenu visinu: sužavanjem pojasnica svoda sugerira se perspektivna iluzija (nepostojeće) kupole. Da ovo nije naš naknadno nametnuti sud nego da proizlazi iz samog Jurjeva pristupa, osim logike projekta, svjedoče i ostala njegova perspektivna rješenja: podizanje »poda« i spuštanje gornje linije niša na vanjštini apsida sračunato je na to da od plitkih niša stvori primjenom perspektive iluziju dubokih polukružnih; perspektivu pojačavaju i linije rebara školjaka u krstionici, a vrhunac Jurjeve vještine kojom se igra perspektivom svakako je »negativni« stup na stubištu sakristije, gdje konkavitom sugerira konveksnost stupa.

Po metodi su to slikarska rješenja i ponovno ne griješi Frey kad među izvore Jurjeve umjetnosti uključuje ravnopravno i slikarstvo quattrocenta: svaka arhitektura prije nego što će postati volumenom i prostorom, prije nego će se oprostoriti bila je slikarstvo; arhitektonski projekt bez kojeg nema arhitektonskog djela monumentalne umjetnosti, oblik je konstruktivističkog slikarstva u doslovnom smislu te riječi. Samo što bih uz Jacopa Bellinija i njegove crteže arhitekture u kojima Frey vidi neke uzore Jurjevih rješenja, i uz Brunelleschija upozorio na velikog slikara quattrocenta koji se bavio perspektivom: Paola Uccella, naročito kad je riječ o projektiranju, konstruiranju i perspektivno-iluzionističkim rješenjima. Suvremenik i pripadnik iste generacije taj je slikar, kojeg u našim klasifikacijama



Projektna shema na okomitom presjeku šibenske krstionice

također »smještamo« u Firenzu, djelovao na Jurja neposredno u Veneciji jer su njegovi (kasnije uništeni) mozaici na fasadi crkve Sv. Marka (1425—1427)⁴⁶ zapravo »vrata do vrata« s Porta della Carta.

Već sam upozorio na to da je Juraj Matejev inovator, inventor u ikonografskom programu krstionice:⁴⁷ umjesto da prikaže scenu krštenja, on ikonografijom rješava prostor krstionice scenografski za radnju krštenja u kojoj svako novorođenče »igra« Krista, a biskup Ivana Krstitelja. Kristovo krštenje samo je prefiguracija krštenja Čovjeka. Od ranokršćanskih i ranobizantinskih baptisterija na svodu krstionice prikazuje se scena krštenja Kristova. Ovdje je iz poznate ikonografske sheme na svodu reljefno (kao što se u slikarskom prikazu javlja na nebeskom svodu) izveden lik Boga

Oca i golubice Duha Svetoga, okružen anđelima. Umjesto rijeke Jordana, vodena je površina u posudi za krštenje, nad kojom novorođenče ponavlja prizor Kristova krštenja. Ta substitucija božanskog lika ljudskim bitno je renesansna. A tipično je za Jurja da temi pristupa kao arhitekt postavljajući je i rješavajući u prostoru, a ne na plohi (svoda, kupole, zida). Tim rješenjem »Juraj Metejev Dalmatinac ostvario je u Šibeniku kvalitativni skok od tradicionalne gotičke katedralne skulpture u ranorenesansnu sasvim originalno, tako da za neka njegova rješenja nema ni usporedbe ni adekvatnih ostvarenja u suvremenoj europskoj skulpturi prije sredine 15. stoljeća. Podudarnost po značenju inovacije, promjene stanovišta i nove 'perspektive'« nalazimo samo u ključnim djelima slikarstva prelomnog značenja,«⁴⁸ Piera della Francesca⁴⁹ i »problematičara« rane renesanse. Veza s prorocima Davidom i Šimunom figuralno je konkretizirana, a nije slučajno ni bez značenja ni scenografsko rješenje propuštanja jedinog tračka dnevnog svjetla s »istoka« (ex Oriente lux).

Gledajući ikonografski program šibenske katedrale u cjelini, može se zaključiti da »između ukalupljene srednjovjekovne religiozne sheme prve faze i političke i racionalne dogmatike zrele renesanse na kraju Jurjev udio i ovdje, kao i u arhitekturi, znači sretan trenutak bitno određen novim humanističkim duhom renesanse u njezinu prvom najrevolucionarnijem naletu.«⁵⁰

Isto tako kao što je pojedinačno skulptura »istupila« iz niše, tako je i dotad uokvirena, slikana ili u reljefu omeđena čitava scena razvijena u prostoru.

Ako riječ humanizam u izvornom značenju okretanja čovjeku i životu i u antiknom postulatu »čovjek — mjerilo stvari« treba vezati uz renesansu 15. stoljeća, ovdje je jedno od izuzetnih ostvarenja koje to dokazuju. Jurjev postupak u svojoj cjelovitosti nezamisliv je bez renesansnog samouvjerenog individualizma. Konačno, ne treba zaboraviti da iz toga prvog antropocentričkog postulata renesanse proizlazi i smjena »objektivne« slike svijeta po srednjovjekovnoj koncepciji sa subjektivnim viđenjem i prikazivanjem svijeta iz individualne »pješačke perspektive«.

Ali mimo ikonografske tipologije i kostimerije, važno je da je ljudski lik, čovjek, dominantna tema krstionice, brojem i formatom prikaza u rasponu svih »životnih doba« od golih dječaćića, odjevenih mladića anđela,⁵¹ do moćnih bradatih staraca-proroka i Boga Oca.

Renesansa pri tome nije samo ikonografija i oblikovanje skulpture, odnosno reljefa, već i odnos prema arhitekturi, točnije, oslobađanje skulpture zavisnosti o arhitekturi. Kao što tradicionalna srednjovjekovna zavisnost skulpture o arhitekturi subordinirani odnos simbolički označava mjesto čovjeka u religiozno-feudalnom sustavu vrijednosti, tako ovo oslobađanje skulpture u toku gotike i renesanse simbolički označava istupanje čovjeka iz sustava u kojem je dotad kao pojedinac igrao podređenu ulogu.

U tom smislu renesansnog individualizma simboličko je značenje lika sv. Tome u Verrocchijevoj grupi na Or San Michele koji je »iskoračio« i stoji izvan niše s Kristom.⁵² Upravo tako treba promatrati i Jurjeve proroke u krstionici: obično se piše o likovima »u nišama«, ali oni čitavim tijelom stoje ispred, izvan niša u slobodnom prostoru, a glavama nadrastaju otvore lukova baldahina.

Budući da »slobodnostojeća« skulptura renesanse nije drugo nego prizor osamostaljenog individualiziranog ljudskog bića, nakon dugih stoljeća veza-nosti, smatram da nikada nije dovoljno naglašena pojava slobodno stojeće skulpture u krstionici, a to je zapravo grupa od tri dječaćića koji nose posudu za vodu. Iako je tema prastara i likovi-nosači javljaju se često u romanici i gotici, starija rješenja grupâ nastala su adiranjem statičnih frontalno koncipiranih likova, dok su tri pokrenuta i isprepletana dječaćića šibenske grupe zaista »puna« skulptura u prostoru. »Okretanje leđa« jednog putta, negacija »frontaliteta« (doslovno ikonografska), smionost je tipična za ranorenesansnog majstora, opravdana jedino težnjom da se poigra novim osjećajem prostornosti i novootkrivenom sposobnošću da je ostvari. Doživljaj volumena, nametljiva prisutnost prostora mora se osjetiti jer nas sadržaj, traženje, prednje »glavne« strane lika na to prisiljava i mami pogled u dubinu. Tom inverzijom lica i naličja služiti će se i barokni majstori radi postizanja »dubine« u wölfflinovskom smislu riječi. No situiramo li Jurjevu skulpturu u njegovo vrijeme, napomenimo da prvi samostalni lik putta u ranorenesansnoj skulpturi, koji će zaista u svim vizurama biti upleten u prostor, jest Verrocchijev »Dječak s dupinom« koji, konačno, umjesto da nosi posudu skače na fontanu obijesno zaigravši. Ali na to će trebati čekati još četvrt stoljeća jer kad Juraj komponira svoju grupu dječaka, Verrocchio je i sam još dječak od šest-sedam godina.⁵³

Ako smo iz praktičkih razloga o gotičkim i renesansnim komponentama krstionice morali govoriti odvojeno, ni trenutka nismo zaboravili na to da su one u djelu nerazdvojno srasle, da istovremeno tvore i dokazuju njegovo organičko jedinstvo.

I ovom, prividno iscrpnom analizom nije, naravno, iscrpljena sva problematika koju otvara i za koju nešto znači šibenska krstionica. Kao svako arhitektonsko djelo, naročito »centralnog« tipa, i ona je mikrokozmos, model svijeta kako ga čovjek zamišlja, pa nije ni slučajno niti nevažno da Juraj u njegovo središte smješta čovjeka: skulpturu dječakâ koji nose posudu i živo novorođenče u njoj. Oblikovana silama što su vladale u ono vrijeme krstionica, jednom dovršena, prenosi kroz vrijeme, pa tako i do nas, znanja i traženja, duh i slutnje svog autora i svoje epohe. Ipak, njen smisao i značenje nećemo vjerojatno nikad doseći beskonačno mu se približujući.

Zasad nam se čini da nam je krstionica otkrila nešto više o svom autoru i vremenu i dovela do spoznaja koje bismo mogli ukratko rezimirati:

1. Juraj Matejev Dalmatinac, arhitekt i skulptor, utemeljitelj je »mješovitog« gotičko-renesansnog stila u Dalmaciji;

2. prvo djelo mješovitog gotičko-renesansnog stila u Dalmaciji je šibenska krstionica građena u petom deceniju 15. stoljeća;

3. »mješoviti« gotičko-renesansni stil jedan je od oblika postojanja ranorenesansnih djela uopće, za što su dostojni primjeri S. Marie del Fiore, Campanile i Or San Michele u Firenzi, a miješanje gotičke i renesansne morfologije javlja se u prvoj polovini 15. st. i kod ranorenesansnih umjetnika Italije ranga jednog Michelozza;

4. iako je morfološki šibenska krstionica »mješovitog« gotičko-renesansnog stila, po metodi postavljanja problema u projektiranju i oblikovnim rješenjima, inovacijama u ikonografiji i pristupu skulpturi u prostoru, njen autor Juraj Matejev Dalmatinac je na razini stila kao strukture ranorenesansni arhitekt i skulptor i mjesto mu je u prvoj generaciji »problematičara« quattrocenta;⁵⁴

5. šibenska krstionica, kao i čitav Jurjev projekt šibenske katedrale, jedno je od pionirskih djela evropske ranorenesansne arhitekture petog decenija 15. stoljeća, kada ukupno još nije bilo realizirano ni deset djela u »čistom« renesansnom stilu i

6. to djelo u Šibeniku — jedinome velikom gradu u Dalmaciji koji ni simbolički ne duguje svoju medijevalnu urbanost romanskoj tradiciji jer ga je u 11. stoljeću utemeljio hrvatski kralj Petar Krešimir — projektirano od Jurja »Schiava«⁵⁵ i donacijom i poticajem domaćeg isključivo hrvatskog plemstva i građanstva⁵⁶ ni po čemu ne pripada »provincijalnoj« ili »periferijskoj« umjetnosti, već je prvi spomenik kojim renesansa u Hrvatskoj postaje dio evropske umjetnosti rane renesanse i to ne u pasivnoj ulozi preuzimanja, nego u punom smislu stvaralački.

Vjerujući da smo ovom interpretacijom rekonstruirali Jurjevo remek-djelo nešto cjelovitije i ispravnije nego što je dosad bilo učinjeno, posvećujemo ovaj prilog svečaru Cvitu Fiskoviću u nadi da smo dodali nešto težine onome što se o Jurju nalazi u Fiskovićevoj visokoj i ispravnoj ocjeni: »... po svojoj darovitosti jedna od najjačih pojava u starijoj umjetnosti južnih Slavena...« i »... strši ipak osamljena u svojoj bližjoj okolici s obje strane Jadranskog mora bez nasljednika koji bi ga pretekao ili mu stao uz bok«.⁵⁷

BILJEŠKE

¹ Č. M. Iveković, L'architettura e plastica della Dalmazia, Wien 1927 tabla 114.

² O odnosu strukture i morfologije stila, te problemima interpretacije stilskih komponenata spomenika vidi: R. Ivančević, Kriterij stila i kvalitete u interpretaciji neostilova, Tri primjera iz Bolleova opusa, Život umjetnosti 26—27, Zagreb 1978, str. 8—21.

³ Stilske razlike pojedinih katova uočili su i interpretirali svi istraživači koji su pisali o trogirskom zvoniku (Eitelberger, Jackson, Folnesich, Jelić... do Lj. Karamana i C. Fiskovića). Analizom sudova o odnosu tih stilova i vrijednosti cjeline ne možemo se ovdje baviti, ali citirat ćemo sažetu pozitivnu ocjenu cjeline C. Fiskovića »...rastao u sve ljepšim i prozračnijim oblicima. Na njemu se

sljubiše u cjelinu četiri glavna evropska stila u skladnom crescendo od Radvanove romanike, kroz prozračnu krošnju Gojkovićeve gotike i renesansnu zrelost mladog graditelja Bokanića, do završnog patosa Aleksandra Vittorije, čije trogirske kipove spominje Giorgio Vasari«. *C. Fisković*, Trogir, Izd. »Jugoslavija«, Beograd 1959, str. 5.

⁴ Postavljanje slobodnih skulptura na uglove uokolo krova tornja barokna je gesta.

⁵ Svoje stanovište formulirao je *Lj. Karaman* u knjizi umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka, Zagreb 1933, str. 98, a *C. Fisković* u knjizi Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku, Zagreb 1947, str. 32. Na to je Karaman polemički pisao O vremenu gradnje Divone u Dubrovniku, Hist. Zbornik IV, Zagreb 1951, str. 165—172, a *Fisković* odgovorio iscrpnom analizom građevine i dokumenata o njoj, O vremenu i jedinstvenosti gradnje dubrovačke Divone, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 7, Split 1953, str. 33—57. Pa opet *Karaman*, Osvrt na novije publikacije i tvrdnje s područja historije umjetnosti u Dalmaciji, Peristil I, Zagreb 1954, str. 30, i konačno *C. Fisković*, Pri kraju razgovora o dubrovačkoj Divoni, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 11, Split 1959, str. 106—117.

⁶ Za interpretaciju Divone najznačajniji je Fiskovićev tekst u Prilozima br. 7, a za obradu arhivskog dokumenta u Prilozima br. 11 (vidi prethodnu bilješku).

⁷ Među romaničkim zvonnicima Dalmacije najmonumentalniji je onaj rapske katedrale, koji pripada tipu s »udvojenim« nizom otvora na svakoj fasadi. Za probleme stila o kojima govorimo, značajna je Karamanova lapidarna definicija zvonika hvarske katedrale na kojem je jasno lučio njegov »romanički karakter« u postupnom otvaranju, od »uresnih detalja renesansnih«. *Lj. Karaman*, Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka, Zagreb 1933, str. 119.

⁸ *C. Fisković* je upozorio na Duknovičeve renesansne motive u djelu Petra Trogiranina i na vjerojatnost da je njega i »skupinu majstora vjerojatno okupio njihov zemljak Ivan Duknović« u Budimu. *C. Fisković*, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, god. VII, br. 1, Zagreb 1959, str. 39. Ali preuzimajući renesansne reljefne girlande i repertoar renesansne dekoracije, Petar je tako retardiran u skulpturi da njegova »Pietà« u luneti portala rapske katedrale stilski pripada gotici a datirali su je i u XIV st. iako je nastala 1514. g. dakle nakon Duknovičeve smrti. Vidi: *C. Fisković—K. Prijatelj*, Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i u Rabu, Split 1948.

⁹ Franjo Matijin vraća se tradiciji bizantinizma, nakon Božidarovićeve zrelog renesansnog slikarstva. Vidi: *K. Prijatelj*, Dubrovačko slikarstvo 15—16, Zagreb 1968, str. 32, sl. 76.

¹⁰ *C. Fisković*, graditelji..., str. 135.

¹¹ Ibid. str. 135.

¹² Ibid. str. 140.

¹³ »Stvoren je tako niz zgrada tog historički nelogičnog rasporeda, s gotičkim biforama nad renesansnim arkadama. Taj motiv, izveden od domaćih majstora na Kneževu dvoru, prenesen je na Divonu, na Sorkočevićev ljetnikovac u Lapadu, koji je također sazidan 1521. godine, na Kabužićev ljetnikovac na Batahovini, a vjerojatno i na one palače na istoku Place, srušene u potresu u 17. stoljeću, kojima su trijemovi bili renesansni, a katovi valjda gotički.« Ibid. 140.

¹⁴ Ibid. str. 25, 38, 126, 140.

¹⁵ *Lj. Karaman*, Osvrt..., str. 30, bilj. 5.

¹⁶ *C. Fisković*, Pri kraju..., str. 111 i bilj. 8 i 5. Oprečni sudovi u upravnom su odnosu sa stanovištima autora o Divoni: Karaman zastupa mišljenje o skladu Divone unatoč dviju faza gradnje, pa mu je šibenska katedrala adekvatan primjer, a Fisković zastupajući sklad Divone zbog istovremenosti i smišljenog probiranja raznorodnih komponenata istih autora vidi u raznovremenosti katedrale i autorskom dvojstvu ne samo stilske već i likovne neproduktivnosti.

¹⁷ Treba naglasiti da Fisković u monografiji Juraj Dalmatinac, Zagreb 1963, piše veoma jasno i određeno o obim componentama Jurjeve umjetnosti, i gotičkoj i renesansnoj, ali je karakteristično da ako se o majstoru govori općenito, definira ga se (jednostrano) kao kasnogotičara. Citiram nekoliko sudova o Jurju

kao gotičko-renesansnom majstoru iz Fiskovićeve monografije: »...dvojnost njegove naravi, nemirnu temperamentnost u plastici i jakim profilima, a lirsku osjećajnost u plitkim već renesansno smirenim nišama«... »kako se čipkasti reljefni ukrasi posljednje gotike mogu uskladiti s krepkim reljefnim likovima u kojima je on na ovom stropu (krstionice) dohvatio već renesansni izraz« (str. 12 i 13)... »ovaj se kasnogotički graditelj i u svom graditeljstvu približio renesansi« (str. 30).

¹⁸ Vidi: R. Ivančević, Prilozi problemu interpretacije Jurja Matejeva Dalmatinca, teze za simpozij u povodu 500-godišnjice, 21—24. 9. 1975. u Šibeniku.

¹⁹ D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K.K.Z.K., Bd. VII, str. 113. Wien 1913. Odlučan zaokret od Freyve teze predstavlja Karamanova definicija koja je nesumnjivo imala znatnog utjecaja i u domaćoj historiografiji umjetnosti. Karaman je, naime, 1933. god. (slijedeći Folnesicsa) ustao odlučno protiv »lokalnog patriotizma starih domaćih pisaca koji je nastojao da napravi od tog majstora na silu vjesnika i širitelja renesanse u Dalmaciji« (Umjetnost..., str. 45—46), iako naravno nije riječ o lokalnim piscima jer to nije bio ni Frey, kao ni davno prije njega Eitelberger koji je također jasno uočio značenje renesansne komponente u Jurjevu djelu. Vidi: R. Eitelberger v. Edelberg, Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens, Wien 1884. str. 175—176.

²⁰ N. dj. str. 114—115.

²¹ N. dj. str. 113—119.

²² Karaman nije samo negirao renesansnu komponentu arhitekta Jurja pišući da je bio »gotičar kroz cio život u detaljima i u dekoraciji arhitekture«, već je uz to apodiktičnom tvrdnjom »majstor Juraj je ipak, u prvom redu kipar« (n. dj. str. 46) uspostavio hijerarhijski odnos vrijednosti njegove dvostruke djelatnosti što će se čvrsto ukorijeniti u potcjenjivanju arhitekta na račun kipara i postat će zajedničko polazište u mišljenju i pisanju o Jurju. Da je »dvostruki niz listića, lični biljeg« Jurjev, tvrdi Karaman na str. 53.

²³ N. dj. str. 114. »Smatrao sam važnim da izraze 'moderna' i 'novi' zamijenim pridjevom 'renesansni', jer ma koliko da je nedvojbeno da polovinom 15. stoljeća 'moderna građevina' i 'novi duh' nikako ne može značiti 'gotički', i ne znači ništa drugo do 'renesansni', ipak vjerujem da bi više čitača drugačije primilo značenje Freyeva suda da je izrečen direktno: Jurjeva šibenska katedrala djeluje kao (rano)renesansna građevina koja potiče iz (rano)renesansnog duha.«

²⁴ U prebacivanju težišta s kasnogotičkih na renesansne komponente Jurjeve skulpture, ukazivanjem da su najranija majstorova djela firentinskog karaktera i donatellovskog porijekla, pa se može pretpostaviti i Jurjevo »učenje u Firenzi« značajna je studija: M. Prelog, Dva nova »putta« Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi, Peristil 4, Zagreb 1961, str. 46—60. Prelog je također jasno diferencirao karakterističan odnos dviju komponenata u Jurjevu djelu jer majstor primjenjuje »kasnogotičku dekoraciju venecijanskog karaktera«, ali »najrazvijenije, firentinske koncepcije u skulpturalnoj realizaciji ljudskog lika. No dok se Juraj približavao renesansi tim najtežim putem... slabije umjetničke ličnosti i manje klesarske radionice zadovoljavale su se prihvaćanjem novih, 'modernih' dekorativnih i ornamentalnih motiva...« (M. Prelog, Hrvati-Umjetnost, Enciklopedija Jugoslavije, sv. IV, Zagreb 1960, str. 109). Ono što je Prelog pokazao za Jurja kipara, pokušat ćemo pokazati i za arhitekta.

²⁵ Frey, n. dj. str. 151, ugovor br. 97, datiran 1. 3. 1452, M. Prelog, n. dj., str. 56, bilj. 6.

²⁶ M. Montani, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb 1967, str. 28—31.

²⁷ Da je šibenska katedrala od Jurjeve intervencije do dovršenja građena po jedinstvenom principu, tvrdili su svi oni koji su joj prišli kao arhitekturi, od Faustusa Vrančića 1616. (Montani, n. dj. str. 8) do Dagoberta Freya 1913. godine (n. dj. 122—123). Promjena u dekorativnom repertoaru ne može prikriti jedinstvo arhitektonskog projekta.

²⁸ Horizontalne i vertikalne presjeke krstionice izradio je Zavod za fotogrametriju Geodetskog fakulteta u Zagrebu 1973. g. na inicijativu Instituta za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u povodu 500-godišnjice smrti Jurja Dalmatinca. Montažu četiri odvojena presjeka odnosno pogleda na 4 niše

kao i ostale crteže izvela arh. Ivana Vrus. Iako se između niša nalazi samo po jedan stup, ostavili smo udvojene stupove (i tabernakule) da ne reduciramo broj i egzaktnost grafičkih podataka fotogrametrijskog snimka.

²⁹ Elemente dvaju stilova je uočio i na njihovo miješanje već upozorio *Igor Fisković*, Zapis uz izložbu »Juraj Dalmatinac i njegov krug«, Život umjetnosti 5, Zagreb 1967, str. 159—160.

³⁰ U literaturi se ili spominje samo »renesansni lovorvijenac« (C. Fisković, Juraj..., str. 12) ili ako se i opisuje egzaktno »medaljon okružen lovorovim vijencem i vrpcom s natpisom« (Montani, n. dj. str. 18), ne određuje se ni njihova stilska dvojnost, niti karakterističan odnos »pokrivanja« vijenca trakom. I za natpise na trakama proroka, Fisković omaškom navodi da su oba pisana »renesansnom kapitalom« (n. dj. str. 28).

³¹ Vidi: *F. Rziha*, Steinmetzzeichen..., Wien 1883.

³² Kad Karaman, pošto je potcijenio Jurja kao arhitekta i u opisu katedrale prešutio sve renesansne elemente, negirajući renesansnu komponentu i na morfološkoj razini, Jurju kiparu daje po svom uvjerenju najvišu ocjenu »u mnogim skulpturama... dijete najboljeg renesansnog quattrocenta« (n. dj. str. 46), čini nam se i ta ocjena nedostatna. Ovom analizom pokušat ćemo dokazati da je Juraj manje »dijete«, a više tvorac, točnije sustvaralac ranorenesansne umjetnosti.

³³ *Đ. Petrović*, Kompozicija arhitektonskih oblika, Beograd 1972, str. 128.

³⁴ *R. Wittkower*, Architectural principles in the age of Humanism, London 1973, str. 3, bilj. 1, pozivajući se na Graysona smatra nepobitnim da je djelo pisano između 1443—1452. godine. To su smatrali i ostali autori, kao na primjer *R. Krautheimer*, Lorenzo Ghiberti, Princeton 1956, str. 268. Riječ je, naravno, o rukopisu, jer je prvo izdanje tiskano tek 1485. u Firenzi.

³⁵ *P. Murray*, Renaissance Architecture, New York 1971, Sinoptičke table, str. 365.

³⁶ *J. Baum*, Bukunst u. dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, Stuttgart 1920, str. XVI.

³⁷ Ibidem, str. 1.

³⁸ *B. Lowry*, L'architettura rinascimentale, Milano 1965, sl. 5.

³⁹ Sama (dakle prazna) arhitektonska niša bila bi dovršena 1423. g. od Michelozza (iako su mišljenja podijeljena), predviđena za lik sv. Ludovika. (O. Morisani, Michelozzo architetto, Milano 1951, str. 86 i sl. 3).

⁴⁰ Dokumentom potvrđena suradnja Ghibertija i Michelozza za izradu ove skulpture (1419—1422) navela je neke autore na pretpostavku da je Michelozzo autor arhitektonske niše, što Morisani odbija tvrdnjom da »disegno appare pero troppo nettamente ghibertiano« (n. dj. str. 86). Reprodukciju vidi u *F. Knapp*, Italienische plastik, München 1923, tb. 15.

⁴¹ Naročito su srodni motivi na zapadnom pročelju.

⁴² Vidi: *R. Ivančević*, Teze... Usp.: *I. Fisković*, Uz proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku, Zbornik za likovne umetnosti 13, Novi Sad 1977, str. 80—82, s navedenom literaturom o problematici.

⁴³ *Morisani*, n. dj. str. 39, 87—89 i sl. 8, 62.

⁴⁴ *Frey*, n. dj. str. 117.

⁴⁵ *O. Morisani*, n. dj. str. 89.

⁴⁶ Kao što je poznato, mozaik se može rekonstruirati prema slici Gentile Bellinija. U toku posljednjeg decenija Jurjeva boravka u Italiji Paolo je, međutim, naslikao u firentinskoj katedrali iluzionistički »lažni« konjanički spomenik (»finto monumento«) Giovanni Acuta (*L. Berti*, Paolo Uccello, Milano 1964). Potvrat je po metodi srodan Jurjevu rješavanju stropa krstionice ili »konkavnog« stupa pod stubištem sakristije.

⁴⁷ *R. Ivančević*, Značenje šibenske katedrale u evoluciji renesansne ikonografije, »Osnivački kongres na društva na istoričarite na umetnosti od SFR Jugoslavija« rezime na materijalite na kongresot. Ohrid 1976.

⁴⁸ Ibidem str. 31 i 33.

⁴⁹ »Bičevanje« iz Urbina naslikao je Piero poslije 1444. g., dakle istovremeno kad Juraj, nakon krstionice, gradi donje dijelove apsida katedrale. O istoznačnosti Pierove i Jurjeve ikonografske inovacije, »prebacivanju težišta« sa sakralnog na

profano, referirao sam na simpoziju u Šibeniku, uspoređujući bičevanje Krista u pozadini i portrete suvremenika u prvom planu Pierove slike, s Jurjevom »apsidalnom« skulpturom profanih portreta, nasuprot tradicionalnoj medievalnoj »portalnoj« skulpturi sakralnog ikonografskog programa. (Vidi i »Osnivački...« str. 33.)

⁵⁰ Ibidem str. 34.

⁵¹ M. Prelog, n. dj. str. 55, upravo je na temelju broja, raznolikosti tipova, kao i oblikovanja puta i anđela dokazao »značajnu ulogu firentinskog faktora«, renesansnog, donatellovskog u Jurjevoj skulpturi.

⁵² Verrochio je radio ovu grupu puna dva decenija: započeo je 1461, a postavljena je tek 1482. godine.

⁵³ Andrea Verrochio rođen je 1435. godine.

⁵⁴ Uspoređujući Paola Uccella i Jurja Matejeva, ne mislim samo na to da su ista generacija (umiru iste godine), rade u Veneciji istih godina, već upozoravam na dublje srodstvo po karakteru i odnosu prema umjetnosti. Za Jurja se može gotovo doslovno prepisati sve što je rečeno za Paola: da je »sklon istraživačkom eksperimentiranju karakterističnom za prvu četvrtinu quattrocenta«, »stalnom traženju, velikoj slobodi« a može mu se prigovoriti riječima koje je Donatello uputio Paolu da »ostavlja sigurno zbog neizvjesnog«. (L. Berti, n. dj.)

⁵⁵ C. Fisković, Juraj... str. 8.

⁵⁶ Ibidem, str. 14.

⁵⁷ Ibidem, str. 32, 33.

THE BLENDED GOTHICO-RENAISSANCE STYLE OF THE ARCHITECT GEORGE MATEJEV (THE DALMATIAN)

by Radovan Ivančević

The author emphasizes the importance of understanding of the term »Style« for the art theory and preservationist's praxis. The »style« is an abstraction derived from the individual, since only individual monuments really exist and problems arise when inadequate style categories intrude themselves upon the interpretation of monuments, which should not happen. In such cases it is usually disregarded that there are two style levels: the morphologic and the structural one.

A number of monuments of the past is a »blending« of two or more styles, and three variants thereof are characteristic: (1) a successive changing of style in the course of the nascent stage of the work of art; (2) a simultaneous action of two (or more) stylistic currents in the forming stage, and (3) a chronologically inverse style relationship — when a stylistically more progressive (»younger«) master builder is succeeded by another, not abreast the times, stylistically retarding (»older«) master. The bell tower of the Trogir cathedral (begun in the Romanesque style and completed in five stages, ending with mature Renaissance) is a paradigmatic example of (1), while the ancient Dubrovnik Custom House (»Divona«) is an example of (2), and the Dubrovnik Palace of the Rectors is an example of (3).

In the polemics between Ljubo Karaman, who was adherent of the idea of »succession of styles« and Cvito Fisković, the latter not only produced evidence to the fact that the Gothic and Renaissance elements in the Dubrovnik Custom

House appeared simultaneously, but also coined the term of »Gothico-Renaissance transition style« in Dalmatia of the second half of the 15th and of the beginning of the 16th century as an organic and complete stylistic expression. The genesis of that style sees Fisković in the Palace of Dubrovnik Rectors. Both of the two mentioned scholars gave their opinions with regard to the Šibenik Cathedral, classifying George the Dalmatian as a »late Gothic« master.

Pleading for a correction of that deep-rooted classification, the author directs attention to the fact that the relationship of stylistic categories as regards the Šibenik Cathedral is much more complicated, since in its apsis, built by George the Dalmatian, Gothic and Renaissance characteristics parallelly appear as early as 1441. The one-sided definition of George the Dalmatian as a late-Gothic master is first of all due to Karaman's interpretation, in which the attention centered not on George's architecture but on decoration, although D. Frey, basing on the structural analysis, gave an excellent definition of George's Gothico-Renaissance work as early as 1913. Frey's opinion, however, that »the amount of Renaissance elements is insignificant« is too much restrained, since five important early Renaissance elements were introduced by George in the structures of Baptistry and apsis of the Šibenik Cathedral during the fifth decade of the 15th century: a semicircular arch, a cannulated niche, a cannulated pilaster, fluted shells (semicircular and circular) and a bay-wreath. The cannulated niches and shells dominate in such a way that they determine the early Renaissance character of the whole apsidal part of the Cathedral, newly built by master George.

Supposing that the project should have been completed in 1441, and the building of the Baptistry in the second half of the fifth decade, the author analyzes the master's method of composition »outwards from within« and emphasizes that, in the Baptistry, the Renaissance style dominates in the lower zone, while the upper zone is dominated by the florid Gothic style. The intermingling of these two styles is characteristic. The key for the understanding of the characteristic capriciousness of the master's work may be found in the ceiling where a Renaissance bay wreath is covered by a Gothic band.

The structural analysis, however, is more important than the morphological one, since on the level of style as structure George the Dalmatian reveals himself as an early Renaissance master. By the analysis of the architectural design the author arrives to the conclusion that the Baptistry was designed as a central structure basing on a square and circle, which is typically Renaissance. It results, from the logic of the design, that the space should have been defined by a dome, which master George, lacking space, solved in an »illusionistic« way, by perspectively narrowing the groins.

By the analysis of chronology of the Renaissance architecture, the author concludes that before master George left Italy in 1441, barely ten odd Renaissance structures had been completed (Alberti did not realize by then any of his works, and most of Brunelleschi's works, including the Pazzi Chapel, were still under construction) so that everything that bears the early Renaissance characteristic in George's work is synchronous with the earliest works of the pioneers of the Renaissance. The »blended Gothico-Renaissance style« however, is not a phenomenon limited to Dalmatia only, nor to the master George's work. It has a wider signification in the European Renaissance. A blended style is revealed by works of the indisputably »Renaissance« master such as Michelozzo, even by those created before George left: the façade of St. Augustine Church at Montepulciano and the Brancacci Chapel in Naples. For the interpretation of a monument is more important to visualize its real existence in space, not abstractly separated in photographs and books: Nani di Banco and Donatello have placed their early Renaissance sculptures in Gothic niches of the Campanile and Or san Michele in Florence — why could not master George do the same with his sculptures? It is an irrelevant fact for the onlooker that this blending of styles — Gothic and Renaissance — came as a succession in space.

Finally, the terms »Florentine Renaissance« and »Venetian late Gothic« should be more critically used: master George could have received Gothic stimuli in Florence and Renaissance ones in Venice. The florid late Gothic decorations

of the Šibenik Baptistry have much in common with the »Trecento« arches etc. of the Or san Michele in Florence, while the problems of Renaissance perspective and illusionism probably has master George for the first time discovered when seeing the work by Uccello in Venice. The Renaissance component of master George's design of the Šibenik Cathedral may be noticed not only in the design, but also in morphology and solutions of perspective, which is particularly evident in the innovation of iconography. Instead of representing the scene of baptism (a mediaeval scheme founded as early as in the 6th century A. D.), master George solves the space of the Baptistry as a scene: God the Father and the Holy Ghost are represented surrounded by angels the vault, but nowhere there is Christ, who is personified by every newborn baby being christened in the water of the basin (signifying the Jordan River), while the bishop plays the part of John the Baptist. The baptism of Christ is the prefiguration of each baptism, but this substitution of the divine figure with a human one is hardly to be imagined without the early Renaissance humanism. A Renaissance novelty consists also in the freeing of sculptures from the architecture (the three putti group) not so interpreted before.

Basing on a detailed analysis, the author concludes:

(1) *George Matejev the Dalmatian, architect and sculptor, was the founder of the »blended« Gothico-Renaissance style in Dalmatia.*

(2) *The first practical application of the »blended« Gothico-Renaissance style in Dalmatia was the Baptistry of the Šibenik Cathedral built during the fifth decade of the 15th century (the time and place of the appearance of this double style is thus shifted from the Rector's Palace and the seventh decade of the 15th century to the Cathedral Baptistry and the fifth decade of that century, i. e. to the first half of the Quattrocento.*

(3) *The »blended« Gothico-Renaissance style is an important conception for the European Renaissance: it is one of the forms of existence of early-Renaissance architecture in general, worthy examples whereof are S. Maria del Fiore, Campanile, and Or san Michele in Florence. The blending of the Gothic and Renaissance morphology appeared in the first half of the 15th century in a series of buildings, either as »succession« (Donatello's sculptures on the Campanile and Or san Michele) or »simultaneous« as in the case of Michelozzo.*

(4) Although the Baptistry of the Šibenik Cathedral morphologically belongs to the »blended« Gothico-Renaissance style, according to his method of treating problems of design and solving the questions of form, his innovations in iconography and placing sculpture in space, its author, George Matejev the Dalmatian is an early Renaissance architect and sculptor, and should be placed among the first generation of those »Qattrocento« artists who created and developed the system of the new style.

(5) The Baptistry of the Šibenik Cathedral, as well as the whole design of the Cathedral is a pioneer accomplishment of the European early Renaissance architecture in the fifth decade of the 15th century, when only a few structures in the »pure« Renaissance style were erected.

(6) The Cathedral in Šibenik — the Dalmatian city that not even symbolically is indebted to the Roman tradition for its mediaeval urbanity, since it was founded by the Croatian King Peter Krešimir in the 11th century — was designed by the master George, a Slav, encouraged and donated exclusively by the Croatian nobility and citizens, and it in no way belongs to a »provincial« or »peripheral« art, but represents the first monument by which the Renaissance in Croatia became part of the European Renaissance art, not in a passive form of taking over, but in the genuine creative sense.