

Slikarski predložak renesansnog reljefa Krštenja u Trogiru

Dr Radovan Ivančević

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izvoran znanstveni rad

Ikonografske sheme i kompozicijska rješenja likovnih djela ne traži i ne stvara autor za svako djelo iznova, nego redovito preuzima od prethodnih likovnih djela. Samo izuzetni stvaraoči mijenjaju ustaljene i stvaraju nove modele vizualizacije tradicionalnih tema. Sama metoda poduke slikarskog i kiparskog umijeća u majstorskim radionicama stoljećima se temeljila na reprodukciji likovnog djela, a ne na prijenosu viđenoga (u stvarnosti ili mašti) u oblik. Učenik je u radionici pripremao, izvodio ili dovršio majstorovo djelo, radio prema majstorovu ili nečijem drugom predlošku, gotovom djelu ili crtežu. Tu istu praksu nastavlja i kao svršeni majstor. Osim likovnih djela izvedenih u istom materijalu i istom tehnikom — gdje se posreduju i oblikovna rješenja — ikonografska i kompozicijska rješenja često se prenose i iz jedne grane likovnih umjetnosti u drugu. Ne ugleda se, dakle, majstor zidnog slikarstva samo u djela monumentalnog slikarstva, a slikar retabla na neki postojeći retabl, nego se u svim mogućim kombinacijama prenose ideje i likovna rješenja s freske na sliku, s grafike na fresku, sa skulpture u grafiku itd. U srednjovjekovnoj i renesansnoj umjetnosti Evrope crtež kao najuniverzalniji medij likovnog govora, a grafički list kao najbrojniji i najjeftiniji prijenosnik ikonografskih tipova i kompozicijskih rješenja učestalih tema naročito su utjecali na širenje određenih modela.

U povijesti likovnih umjetnosti u Hrvatskoj uočeni su također i znanstveno obrađeni brojni primjeri takva preuzimanja iz različitih likovnih vrsta, uz što se naravno prepliću različiti stilski utjecaji. Prisjetimo se samo najkarakterističnijih primjera. Ljubo Karaman je uvjerljivo dokazao da se majstor Buvina pri izradi drvenih reljefa za vratnice splitske katedrale¹ koristio kao predloškom i minijaturama zapadnoevropske provenijencije, na prizoru Bičevanja Kristova, na primjer, dok se majstor Radovan za svoje monumentalno kiparsko djelo izrazito zapadnoevropskog duha, za kameni portal trogirске katedrale (1240) koristio i bizantskim predlošcima u bjelokosti ili na slici,² za Navještenje, na primjer. M. Prelog identificirao je grafičke listove kasnogotičkih majstora, drvore-

Iako je problem autorstva i atribucije trogirskog reljefa Krštenja još otvoren — ili tek sada otvoren — smatram da smo barem utvrdili porijeklo njegove kompozicijske sheme, prostornog rješenja i tipologije anđela od likovnog predloška koju invenciju treba pripisati Pieru della Francescu. Nepobitno je, također, da to djelo svojom klasičnom odmjerenošću predstavlja jedan od najviših dometa ranorenesansne skulpture u Dalmaciji, a po primjeni perspektive vremenski prednjači slikarskim rješenjima na istočnoj obali Jadrana za nekoliko decenija. Trogirsko Krštenje svakako zaslužuje da bude uključeno u antologiju najznačajnijih spomenika renesanse u Hrvatskoj, a tome će, nadam se, pridonijeti i ovaj prilog.

ze³ što su služili kao predlošci majstoru Vincentu iz Kastva i njegovim suradnicima za kompozicije zidnih slika u crkvi sv. Marije na Škrilinah (1474), a V. Marković je dokazao kako su slikarska djela A. Carracija iz Palače Farnese u Rimu posredstvom bakropisa P. Aquila⁴ prenesena u dubrovačko područje i preuzeta u kompozicijama mitoloških i alegorijskih prizora na zidovima Sorko-čevićeva ljetnikovca u Rijeci Dubrovačkoj (oko 1700). Nedvojbeno je da miti približno nisu istražene sve veze i posrednici u djelima hrvatske likovne baštine. Jednom primjeru preuzimanja renesansne slikarske kompozicije u kiparskom djelu, reljefu Krštenja Kristova u Trogiru posvećen je ovaj prilog.⁵

Na sjevernoj strani predvorja romaničke trogirске katedrale prigradena je 1467. godine u doba biskupa Jakova Torlona i pretora Karla Kapela gotičko-renesansna krstionica. Kao što svjedoči natpis s unutrašnje strane nadvratnika portala, krstionica je djelo Andrije Alešija iz Drača. Taj značajni arhitektonsko-kiparski spomenik mješovitog gotičko-renesansnog stila odavno je privukao pažnju istraživača likovnih umjetnosti u Dalmaciji.⁶ Uočene su i razlučene stilske komponente krstionice: gotičko podnožje, ugaoni stupići, vijenac dvorednog lišća, šiljato-bačvasti svod razdijeljen i obrubljen tordiranim užetom i renesansni pilastri, kanelirane niše sa školjkama, pūti što nose girlande voća na frizu i kasetirani svod s rozetama.⁷ Gotičko-renesansnih obilježja su i

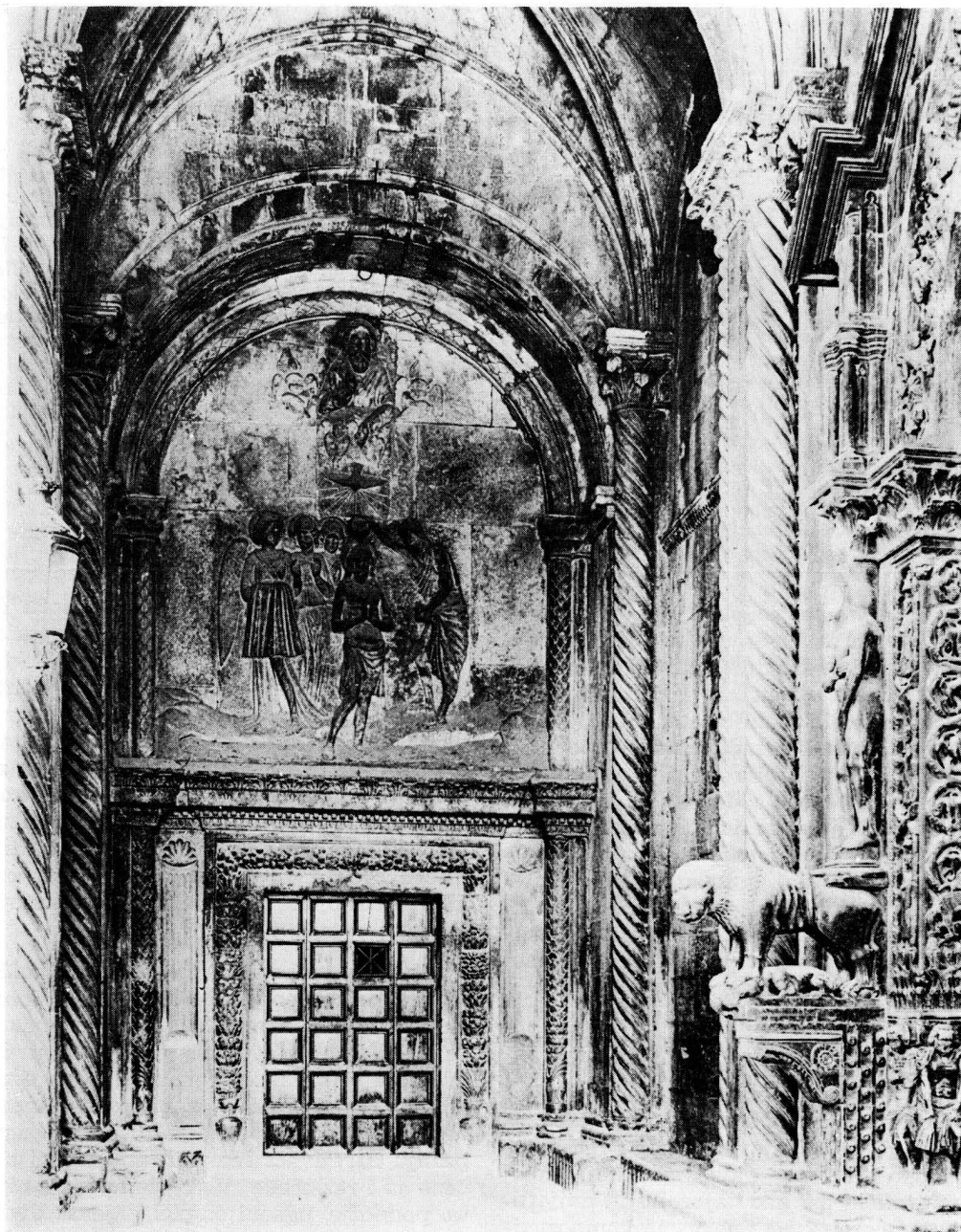
¹ Karaman Lj., *Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale*, Rad 275, Zagreb 1942, str. 63.

² Karaman Lj., *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Rad 262, Zagreb 1938, str. 7.

³ Prelog M., *Neki grafički predlošci zidnih slikarija u Bermu, Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Zagreb*, Zagreb 1961, str. 1—5.

⁴ Marković, V., *Mit i povijest na zidnim slikama u Sorko-čevićevu ljetnikovcu u Rijeci Dubrovačkoj*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21, Split 1980, str. 492—510.

⁵ Vidi: Č. M. Iveković, *Trogir*, tđ. 10 i 44a.



1 Trogir, predvorje katedrale, pogled na portal krstionice
A. Alešija (1467) i reljef Krštenja

skulptura sv. Ivana Krstitelja na oltaru i reljef sv. Jeronima nad njim. Uočene su zatim i stilske i kvalitativne razlike u izvedbi pojedinih dijelova zbog čega je postavljen problem njihove atribucije drugim majstorima,⁹ u tragu mnogobrojnih primjera da stilska i kvalitativna interpretacija povjesničara umjetnosti ne zastaje nekritički niti pred signiranim ili dokumentima potvrđenim djelima. Niti *Porta della Carta* Duždeve palače u Veneciji s jasno uklesanim iskazom da su »djelo Bartolomeja« (*OPVS BARTOLOMEI*) ne pripisuju se samo njemu, već i Giovaniyu Bon i nekolicini majstora i suradnika me-

đu kojima i Jurju Dalmatincu, a niti se kapela sv. Ivana prigradna nakon krstionice uz tu istu trogirsku katedralu 1468—1492. godine, ne priznaje kao isključivo djelo Nikole Firentinca i Andrije Alešija, iako su samo oni spomenuti u opsežnom ugovoru o gradnji. Najprije je na temelju interpretacije predloženo autorstvo Ivana Duknovića za dva kipa (Venturi), a zatim je tek na postolju kipa sv. Ivana otkriven Duknovićev uklesani potpis (Fisković), kojim je nedvojbeno dokazano njegovo autorstvo. I u trogirskoj krstionici vjerojatno će se također još određenije specificirati atribucija pojedinih dije-



2 Krštenje Kristovo, reljef nad portalom trogirske krstionice (1467)

lova i reljefa, kao što je to započeo C. Fisković, pripisujući četiri pūta na frizu Nikoli Firentincu.⁹

U prikazima i opisima trogirске krsťionice nije, međutim, svim dijelovima bila posvećena jednaka pažnja. Začudo, kako je formatom najveće, a stilom i kvalitetom izuzetno djelo reljef Krštenja Kristova s vanjske strane¹⁰ nad portalom krsťionice, nakon Karamanove ispravne ocjene u pregledu umjetnosti XV i XVI. st., ostalo neobrađeno i stoga zapostavljeno, iako je s obzirom na to da pripadaju istoj cjelini nužno moralo biti barem uspoređeno s reljefom sv. Jeronima u unutrašnjosti krsťionice, koji se tako često citira. A reljefu Krštenja Kristova iz Trogira pripada istaknuto mjesto u razvoju skulpture u Dalmaciji, i to upravo po renesansnim značajkama. Dosad zaboravljen i utopljen u općenite i površne sudove o dominaciji gotičkih ili gotičkorenesansnih stilskih osobitosti u umjetnosti 15. stoljeća u Dalmaciji, ovaj reljef po ikonografskom, kompozicijskom i prostornom rješenju nesumnjivo označava važan trenutak ranorenesansne skulpture. Pitanje autorstva i atribucije nije predmet ove studije, ali je nedvojbeno pripadnost ovog reljefa renesansnom ikonografskom modelu, kao što je renesansna kompozicija, oblikovanje i prostor, sadržaj i smisao. Smatram da je moguće čak i pobliže odrediti izvor i uzor ovom djelu, i to u jednom od najkvalitetnijih slikarskih opusa kvatroćenta — Piera della Francesca. Budući da pripadaju istoj građevnoj cjelini i atribuiraju se istom majstoru, Andriji Alešiju, promotrit ćemo reljef Krštenja i u odnosu na reljef sv. Jeronima u spilji u unutrašnjosti krsťionice.¹¹ Već u formatu uočljiva je strukturalna razlika: reljef sv. Jeronima upisan je unutar šiljlatolučnog polja i uokviren tordiranim užetom, a reljef Krštenja smješten je unutar pravokutnog u gornjoj polovici polukružno definiranog polja i obrubljen lovorovom girlandom. Nije samo kasnogotičko sukano uže smijenilo girlanda nego je dekorativni obrub zamijenjen arhitektonskim: dva polustupa s kapitelima flankiraju donji pravokutni dio reljefa, a arkada luka nad njim gor-

nji polukružni. Primjećujemo, međutim, da su kapiteli bliži gotičkom dvorednom lisnatom tipu nego renesansnim modelima, da su umjesto baza ždrijela iz kojih izlaze polustupovi, i da je osnovna tektonska logika arkade kao okvira negirana atektonskom obradom polustupova. Oni su također »obrasli« lovorovim lišćem, odnosno identično obrađene površine kao i luk — girlanda nad njima. U odnosu na statičku i konstruktivnu logiku arkade što uokviruje reljef ovo je ipak sporedno, naročito s obzirom na plošnost površinske raščlambe lišćem što ne oslabljuje snagu nosača. Može se čak pretpostaviti da je taj motiv preuzet kao prepoznatljiv znak vremena i kvalitete, kao iskaz pripadnosti autora, jer jednako tako atektonski i dekorativno obrađuje pilastar na arhitektonskom okviru reljefa Navještenje u Santa Croce u Firenci sam Donatello.¹² Luk nad reljefom Krštenja formiraju zapravo dvije girlande što polaze od kapitela i sastaju se u tjemenu, ali se to razabire samo po rasporedu lovorova lišća i nije ničim drugim naglašeno, pa stoga ova obrubna girlanda djeluje kontinuirano.

Za renesansni karakter trogirskog reljefa Krštenja nije značajan samo oblik i obris polja, nego možda još više njegov renesansna proporcija. Format je određen opisanom kvadratom: ukupna visina reljefa jednaka je širini, a unutrašnji raspored figuralne kompozicije, smještaj i odnosi među likovima određeni su također daljom geometrijskom raspodjelom kvadratnog polja. Donja grupa likova upisana je također u kvadrat,¹³ a odnos visine prizora Krštenja na zemlji s Kristom, sv. Ivanom i tri anđela, i nebeske grupe Boga Oca okruženog serafinima i golubice Duha Svetoga dijeli format točno na dva jednaka dijela. U najstrožem geometrijskom središtu polja, gdje se sijeku sve silnice opisanog kvadrata i upisanog polukruga (vertikalne, horizontalne i dijagonalne osi simetrije), smješten je ključni trenutak radnje i simbol značenja prizora: u središtu skrivene strukture mreže projektnog kvadrata nalazi se mlaz vode što iz zdjele u ruci Ivana Krstitelja curi na glavu Kristovu. Pouzdani dokaz da u ovoj kompoziciji ništa nije slučajno. U vertikalnoj osi simetrije koju markira voda krštenja raspoređeno je i Trojstvo: poprsje Boga Oca, golubica Duha i lik Sina.

⁶ Kukuljević I., *Slovník umjetnikah jugoslavenskih, Zagreb 1958, str. 6*, navodi podatke da je Aleši od 1466. godine u Trogiru dokumentima potvrđen kao »*habitor Tragurii*«, da je te godine gradio, a slijedeće završio krsťionicu prema natpisu, koji u cijelosti citira, a zatim slijedi sažet, ali cjelovit opis krsťionice, iz kojeg citiram dio što se odnosi na reljef Krštenja: »*S vana nad vratima, koja su umjetno urešena rezarijom, izdjelana je poluizvodjena velika slika sv. Ivanu Krstitelja, krstećeg u Jordanu Spasitelja u prisutju trih anđelah. Od sgora vidi se Sveti Duh i Bog Otac blagoslivajuć svoga sina. Budući da je meštar Aleksijev ne samo graditelj nego i vajar bio, to neima sumnje, da je spomenuto vajarsko djelo načinjeno od njegove ruke. Nu uprav iz ovoga djela vidi se, da je bio bolji graditelj nego vajar, jer se u njegovih kipovih, osobito u licih zabadava traži ugladjeni ukus onoga stoltja.*« Otada reljef spominju gotovo svi autori što pišu o Trogiru, katedrali ili Aliješiju, kao i u pregledima umjetnosti 15. stoljeća.

⁷ Iz obilate literature ključno djelo je Folnesics H. *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jhr. in Dalmatien, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der ZK für Denkmalpflege, Wien 1914*, a od domaćih autora Karaman Lj., *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, str. 70—73*.

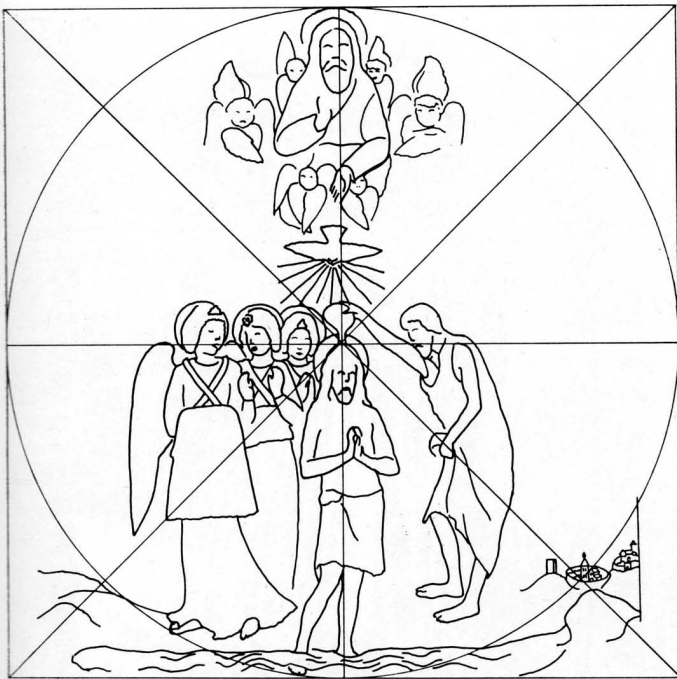
⁸ Fisković C., *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, 1/1959, str. 23—24*.

⁹ Vidi bilj. 8, slike na str. 28, 29 i 31.

¹⁰ Karaman Lj., n. dj. »*To je zaobljena i lijepo komponirana reljefna slika, u kojoj kao da se već osjeća oko figura zrak i prostor renesansnih kompozicija. Vitki i muški lik Krista u Jordanu opkoljuju u krugu: zdesna sv. Ivan Krstitelj, a slijeva tri simpatična anđela, koja dvore Krista; odozgo je dostojanstveno poprsje Boga-oca u vijencu anđeoskih glavica i golubica Sv. Duha. U ovim figurama slabokrvna Alešijeva umjetnost je kao obnovljena ugledanjem u krepku plastičku umjetnost majstora Nikole. Razvodnjelo Alešijevo modeliranje postalo je ovdje punije i snažnije, bore haljina izgubile su gotički potez linije, ponešto se uspravile i udubile; pače i duguljaste, tipično Alešijeve glave, dobile su nešto izraza.*«

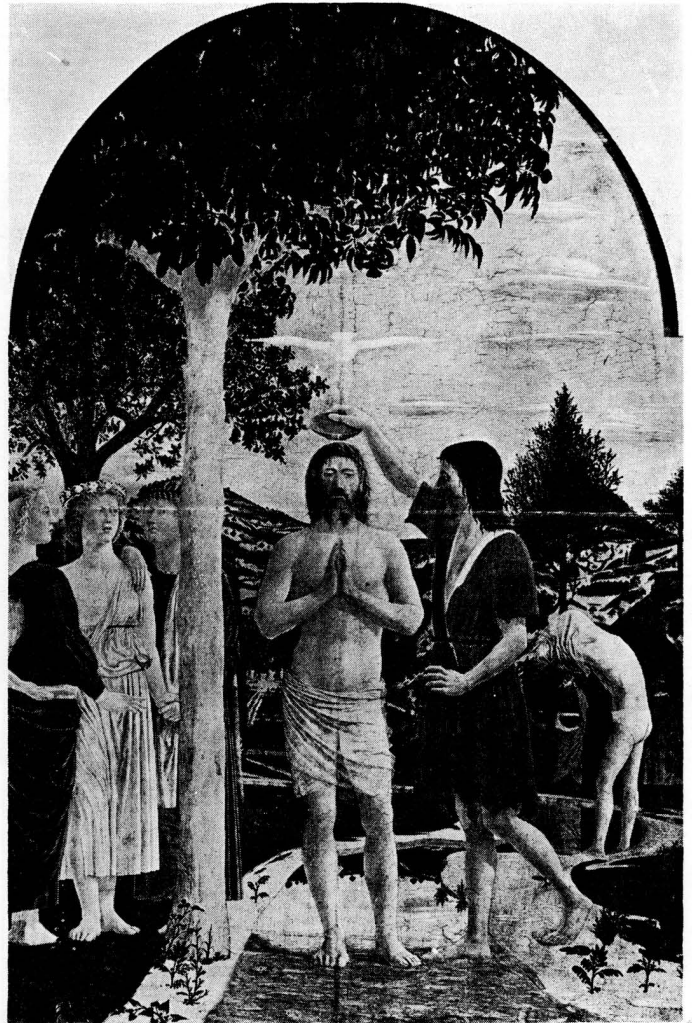
¹¹ Vidi: Iveković, n. dj., tb. 30.

¹² Vidi: Knapp F., *Italienische Plastik, München 1923, tb. 33*.



3 Krug i kvadrat u projektiranju kompozicije reljefa Krštenja trogirске krsionice

4 Piero della Francesca, Krštenje Kristovo, London, National Gallery



Raspored likova unutar grupe na zemlji nije strogo simetričan u repeticijskom, ogledalnom smislu, ali je uravnotežen, jer format što ga lijevo ispunjavaju tri anđela, desno zauzimaju Ivan Krstitelj pognut, u blagom raskoraku i pružene ruke nad Kristovu glavu što je povezujući element, kao što je uslijed kontrapunkta i Kristovo tijelo unatoč središnjem smještaju istureno prema Ivanu. U odnosu donje grupe likova i okvira još jedna značajka svjedoči o dosljedno sračunatoj i projektiranoj kompoziciji: glave triju anđela i sv. Ivana točno su u zoni kapitela (»glava«) stupića koji flankiraju donji dio reljefa, odnosno njegovo pravokutno polje. Ne treba previdjeti niti osnovnu ikonografsku upotrebu i značenje formata: u pravokutnom polju je ono što se događa na Zemlji, a Nebo je smješteno u polukružnom (svodu).^{13a}

Simetrično je raspoređeno i šest kerubina, po dva manja ispod i iznad Boga Oca, a po jedan veći sa strane, oblikujući krakove latinskog križa s golubicom u bazi. Oblik križa potcrtan je još i rezanjem bloka kamena budući da veliki monolit djeluje kao njegov široki vertikalni krak. Pristupimo li analizi rasporeda unutar skupina, treba istaći izrazitu razliku u tretiranju prostora gornjeg i donjeg dijela.¹⁴ U nebeskom dijelu prizora uz strogi frontalitet lika i glave Boga Oca, kao i zrcalnu simetriju serafina po vertikalnoj i horizontalnoj osi, dosljed-

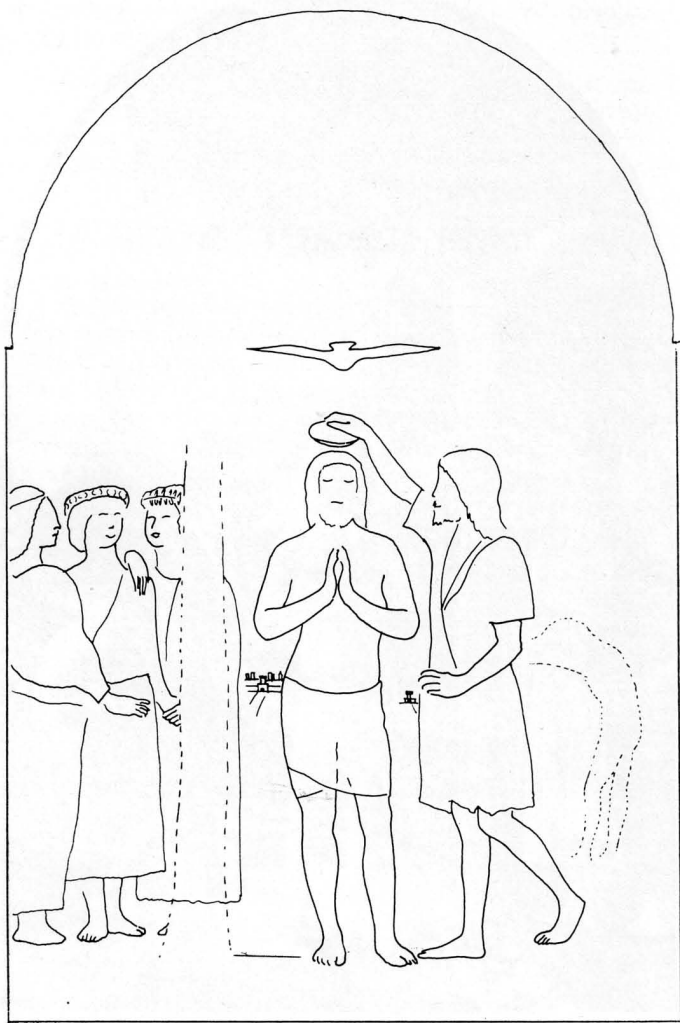
no je proveden i plošni način oblikovanja. Zapravo najstrožu, ukočenu simetriju narušavaju samo podlaktice Boga Oca koji desnom blago uzdignutom blagoslivlja s dva ispružena prsta (dok su dva spojena s palcem na dlanu), a lijevom blago spuštrenom otvorena dlana pokazuje na Duha i Sina, jer je prizor Krštenja ujedno i teofanija, objava Trojstva.

U prizoru na zemlji likovi su izrazito diferencirani stavovima, gestama, okretima tijela i nagibima glava. Naročito je kvalitetno provedeno stupnjevanje likova po dubini. S pomoću pet likova ostvarena je iluzija pet dubinskih planova prostora: u prednjem planu je Krist, zatim Ivan, pa tri anđela jedan iza drugoga. Dosljednim

¹³ Veličina ovog kvadrata identična je formatu okvira portala u donjem dijelu pročelja krsionice, čime je uspostavljena proporcijaska sukladnost obaju dijelova.

^{13a} O kvadratu kao simbolu zemlje i krugu kao simbolu neba vidi: Chevalier J. — Gheerbrant A., Rječnik simbola, Zagreb 1983, str. 90 i 321.

¹⁴ Time je također potkrijepljena tvrdnja da je donji dio kompozicije preuzet s kvalitetnog likovnog renesansnog djela, a gornji dodan po tradicionalnoj shemi. Vidi dalje.



5 Crtež likova i kompozicijskih elemenata Krštenja Piera della Francesca koji se javljaju i na trogirskom Krštenju

prekrivanjem tijela anđela (prvi drugoga, drugi trećega), naročito je jasno provedena dubinska iluzija, jednako kao i postupnim splošnjavanjem realne istupčenosti reljefa (glava, ruku, prsa) od krajnjeg vanjskog lika prema središnjem. Perspektivno skraćivanje po dubini provedeno je postupnim »podizanjem« njihova stajališta budući da su im glave u istoj razini. Ali dok je grupa anđela izvrsno perspektivno riješena, u njenu odnosu prema Kristu uočavamo izvjesne nedostatke. Zbog toga što je Krist jednako visok kao i anđeli — a morao bi prema perspektivnoj iluziji biti viši — nije doduše dokinuta uvjerljivost prostora, jer je riječ o neznatnoj razlici, ali Krist djeluje rastom malen, krhkiji u odnosu na anđele koji su »veći« i krupniji. Sv. Ivan s obzirom na razinu stajališta ne zauzima tijelom ono mjesto u prostoru koje mu po gesti pripada; stojeći neznatno iznad izohipse na kojoj stoji prvi (vanjski) anđeo čini se kao da je dublje u prostoru, a to znači i iza Krista, kao da mu pristupa postrance, ali odozad.



6 Anđeli, detalj trogirskog Krštenja

Raznolikost pokreta i stavova naročito je izrazita u prednja tri lika. Krist je okrenut frontalno, ali stoji na lijevoj nozi s opuštenom i isturenom desnom, izvijenog tijela s bokovima prema Ivanu i neznatno usmjerenim toraksom i glavom u desno. Ivan je u izrazitijem lijevom profilu tijela i glave, blago nagnut tako da obris lika od pete lijeve noge do tjemena opisuje kontinuiranu krivulju. I on stoji na lijevoj nozi, a desna svinuta u koljenu postavljena je više i naglašenom divergencijom stopala uvjerljivo sugerira prostor. Lijevom rukom u visini kuka podržava podvinuti kraj plašta prebačenog preko kratkog bezrukavnog kožuha: po obrubu se vidi da je krzno okrenuto prema nagom tijelu što je rjeđa inačica, ali je logičnije. Koža je spojena postrance na dva mjesta i povezana užetom u pasu. Kristova perizoma učvorena je na desnom kuku, nisko, tako da je otkrivena oblina trbuha.

Anđeli su odjeveni u identične haljine, tunike dugih uskih rukava, povezane u struku tako da gornji dio prebačen do bokova prekriva taj podvez. Odozgo je haljina



7 Piero della Francesca, *Rodenje Kristovo*, detalj andela svirača i pjevača, London, National Gallery

8 Piero della Francesca, *Bogorodica s andelima*, detalj Urbinske pale (1472—1474), Brera, Milano



sukanim pojasom ponovno opasana, te ukrašena s dvije široke trake dijagonalno ukrštene na prsima. Lijevi anđeo drži preko podlaktica oslonjenih na trbuh prebačenu tkaninu — kojom će ogrnuti Krista nakon krštenja — drapiranu na takav način da na prvi pogled izgleda kao kratka suknja renesansnih mladića. Ispod rubova tunike što se vuče po tlu izviruju bosa stopala.

Krist nosi brkove i šiljatu bradu, a duga valovita kosa pada mu na ramena (galilejski tip) gdje se odvaja po jedan pramen sprijeda, dok ostalo pada iza leđa. Uz sličnu bradu i brkove Ivan ima kratku kosu završenu uokolo čupercima. Za stilsku interpretaciju karakteristična je frizura anđela. Unutar tipološki jednake helenističke frizure povezane trakom s dijademom na čelu provedena je diferencijacija, jer dva postrana anđela nose ukras u obliku trokutnog uzvijenog lista, a središnji u obliku šesterolatične rozete.

Kompozicija trogirskog Krštenja u cjelini, podjednako po prvom dojmu na gledaoca, te nakon analize geometrijske potke projektiranja kompozicije, odaje renesansni karakter. Rješavanje prostora i perspektive temelji se na slikarskim iskustvima, odnosno primjeni perspektive kako ju je linearno geometrijski riješio Brunelleschi i Alberti, a prikazao Filarete.¹⁵ Polazeći već od samog obrisa prizora, pravokutnog donjeg dijela i polukružnog gornjeg, pa kompozicije, rasporeda i odnosa likova u donjem dijelu, tipa anđela, smještanja u okvir i rješavanja prostora perspektivom, odnosa likova i pejzaža, te po nizu detalja očigledna je srodnost s glasovitom kompozicijom *Krštenja Kristova* Piera della Francesca u National Gallery u Londonu.¹⁶ Isti je broj i jednak raspored likova: tri anđela lijevo, Krist u sredini i sv. Ivan desno. Sličnost Ivanove geste i zdjelice kojom krsti, zbijenost svih likova u gotovo jedinstvenu grupu — dok je redovito komponirano u dvije grupe po sadržajnom i simbolističkom kriteriju, tako da su Krist i Ivan odvojeni od anđela — neznatno, ali ipak izrazito stupnjevanje likova po dubini, a naročito je karakteristično i zajedničko Pierovoj slici i trogirskom reljefu postavljanje likova uz sam donji prednji rub okvira.

Srodnost s Pierovim Krštenjem iskazuje se još u odnosu likova i pejzaža i načinu prikaza rijeke. Na renesansnim slikama i reljefima, unatoč primjeni perspektive pejzaž se redovito tako uzdiže u pozadini da ispunja pozadinu prizora. Najsuggestivnije i na prvi pogled izu-

zetno u Pierovoj kompoziciji Krštenja jest smještanje svih likova ikonografske teme gotovo u istoj ravnini uz sam prednji rub slike (ali ipak jasno stupnjevanih po dubini), tako da ispred njih ostaje samo sasvim uski pojas tla, a, drugo, da je tlo »položeno« gotovo horizontalno i tek u daljini se kao kulise uzdižu brda. Podsjetimo li se problema prikaza lika u rijeci, što je podjednako mučio slikare kao i kipare, izuzetno je i originalno Pierovo rješenje »niskog vodostaja« Jordana. U daljini nalik rječici, rijeka se perspektivno nedovoljno širi, tako da je u ravnini gdje stoje Krist i Ivan još samo potočić, i to zapravo presahli. Pčinja se kao da voda ponire iza Kristovih nogu ili sasvim plitko teče preko šljunka na kojem stoji Krist s obje, a Ivan s jednom nogom. Jednako tako je nizak vodostaj i plitak potočić na reljefu Krštenja u Trogiru, tako da je lijeva noga Kristova prelive na samo ispod razine gležnja, a od desne isturene naprijed vire čak prsti i peta, a tanki mlaz prelazi samo preko srednjeg dijela. Čini se, međutim, da je majstoru reljefa ipak bila presmiona Pierova renesansna zamisao perspektivnog skraćivanja rijeke koja je usmjerena prema gledaocu (tako da se u pozadini na zavoju suprotne obale rijeke gotovo dodiruju), pa on rješava problem jednostavno time što umjesto po dubini postavlja tok poprečno!^{16a} Kao da rijeka dolazi s desne strane iza jedne stijene, a lijevo ponire (!) u rupu gotovo pravilna šestostrana obrisa. Iako je brdoviti pejzaž na reljefu nesrazmjerno usitnjen u odnosu na likove, ipak je kipar zadržao istu vizuru i jedinstvenu perspektivnu konstrukciju za likove i pejzaž, što nije uspijevalo uvijek ni slikarima, pa ni onima znatno kasnijeg razdoblja. Dovoljno je da spomenemo iz povijesti dalmatinskog renesansnog slikarstva dva glasovita dubrovačka Krštenja, ono Lovre Dobričevića (1448) u sakristiji dominikanaca i Mihajla Hamzića (1509) u Kneževu dvoru.¹⁷ Na Lovrinoj slici rijeka je prikazana još u vertikalnoj perspektivi i Kristovo je tijelo pokriveno vodom do koljena, iako bi s obzirom na razinu rijeke realno mogao biti u vodi samo do gležanja. Slikar proizvoljno »uspinja«, inače prekrasno grafičkim spiralama slikanu tekućinu protiv sile teže. Ovdje još nije ostvareno, dakle, renesansno jedinstvo prostora, jer pejzaž, koji bi možda mogao djelovati prostorno uvjerljivo sam po sebi, nije usklađen s likovima. Možemo usput konstatirati i koliko je čitava kompozicija, raspored i proporcija likova (prevelika glava Krista), tvrdoća modelacije, slika u cjelini stilski bliža gotici i retardiranija u odnosu na reljef. Ni na Hamzićevoj slici nije dosegnut renesansni princip jedinstva prostora i vremena, jer su korištena dva stajališta, dvije vizure, dvije perspektive jedna za likove, druga za pejzaž i među njima nije uspostavljena veza. Likovi su gledani sprijeda, iz blizine, a pejzaž odozgo, iz ptičje perspektive, izdaleka. U odnosu na lijevi dio pejzaža Ivan kleči na golemoj stijeni visokoj više desetaka metara, a s druge strane Krist stoji u jednako dubokom kanjonu koji mu seže tek do koljena. Da rijeka ne teče na nekoj visoravni, nego da je u ravnini s tlom lijevog dijela pejzaža, vidi se u pozadini gdje je pejzaž povezan.

¹⁵ Wakayama E. M. L., *Filarete e il compasso: nota aggiunta alla teoria prospettica albertiana*, *Arte Lombarda* 38/39, Milano 1973, str. 161—171.

¹⁶ Previtali G., *Piero della Francesca*, Milano, 1969, Tb. II—III.

^{16a} Poprečni tok rijeke javlja se na prikazima Krštenja u bjelokosti, i to povezan s personifikacijom Jordana: iz vrča riječnog boga izvire rijeka. Primjere datirane između 5. i 11. stoljeća vidi u: Schiller G., *Iconography of Christian Art*, Vol. I, London, 1971, sl. 352, 368, 369. Na isti način prikazana je rijeka i na minijaturi Ethelvoldova *Benedikcionara* iz 10. st. (isto, str. 371). Izlazeći u tankom mlazu iz amfore, voda redovito oblikuje visoki »val« ispred Kristova tijela pokrivajući ga do trbuha, a zatim opet nastavlja niskim tokom. Stoga je, vizualno, rješenje veoma nalik uobičajenom prikazu na kojem rijeku gledamo uzvodno.

¹⁷ Vidi: Prijatelj K., *Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. stoljeća*, Zagreb 1968, sl. 22 i 61.



9 Pejzaž s kulom i dva grada na trogirskom reljefu Krštenja

Dodajmo, konačno, da na Pierovo slikarstvo općenito, a ne samo na Krštenje iz Londona, upućuju likovi anđela trogirskog reljefa podjednako svojom samodostatnošću, prisutnošću bez sudjelovanja, skladnom smirenošću, kao i formalno odjećom, tipom glave široka lica i dijademima u kompaktno modeliranoj kosi. Anđeli na trogirskom Krštenju nisu srodni samo onima na Pierovu Krštenju — s kojima im je zajednički raspored u prostoru — nego se izvrsno uklapaju među anđele na još dvije slike istog majstora: nedovršenom londonskom Rođenju¹⁸ i pali iz Urbina,¹⁹ sada u Breri u Milanu. Prednja tri anđela s Rođenja jednako su obučena kao trogirski, a dva stražnja imaju ukrštene dekorativne vrpce na grudima i slične dijademe u kosi, dok su tipologija glava i obris frizura najbliži anđelima na urbinskoj pali. To Pierovo kasno remek-djelo datirano je neodređeno između 1472. i 1474. godine,²⁰ dakle znatno kasnije od trogirске krstionice, pa ga citiramo samo radi utvrđivanja tipologije. Što se tiče mogućnosti utjecaja, mislim da treba uzeti u obzir nekoliko varijanata. Trogirski reljef mogao je biti isklesan i koju godinu kasnije no što je datirana krstionica, a Pierove slike, naprotiv, bile su, kao što je poznato, veoma često rezultat dugogodišnjeg rada,²¹ pa su mogle biti kompozicijski postavljene mnogo ranije no što su dovršene. Konačno, vidimo da su neke i ostale nedovršene. Ne treba zanemariti niti mogućnost postojanja neke Pierove ranije kompozicije Krštenja među brojnim izgubljenim djelima, kao što su freske u Castell Estense

ili u crkvi sv. Augustina u Ferrari.²² Međutim, sve su to i onako samo proširenja i dodatne kombinacije na osnovnu nedvojbenu konstataciju srodnosti kompozicije trogirskog Krštenja s Pierovim.

Moramo li, osim utvrđivanja srodnosti, zaključiti i o ovisnosti? Čini mi se vrlo vjerojatnim da su postojali crteži, studije, možda grafike Pierovih slika, jer je ugled ovog problematičara perspektive, kompozicije i svjetlosti morao biti veoma raširen u umjetničkim krugovima. Po njima je autor trogirskog reljefa mogao komponirati svoje Krštenje. Ako pak ne prihvatimo ovu mogućnost, morali bismo odgovoriti tko je mogao biti majstor tako visoke slikarske kulture, koji bi riješio samostalno ovu reljefnu scenu? I to tako podudarno s Pierom!

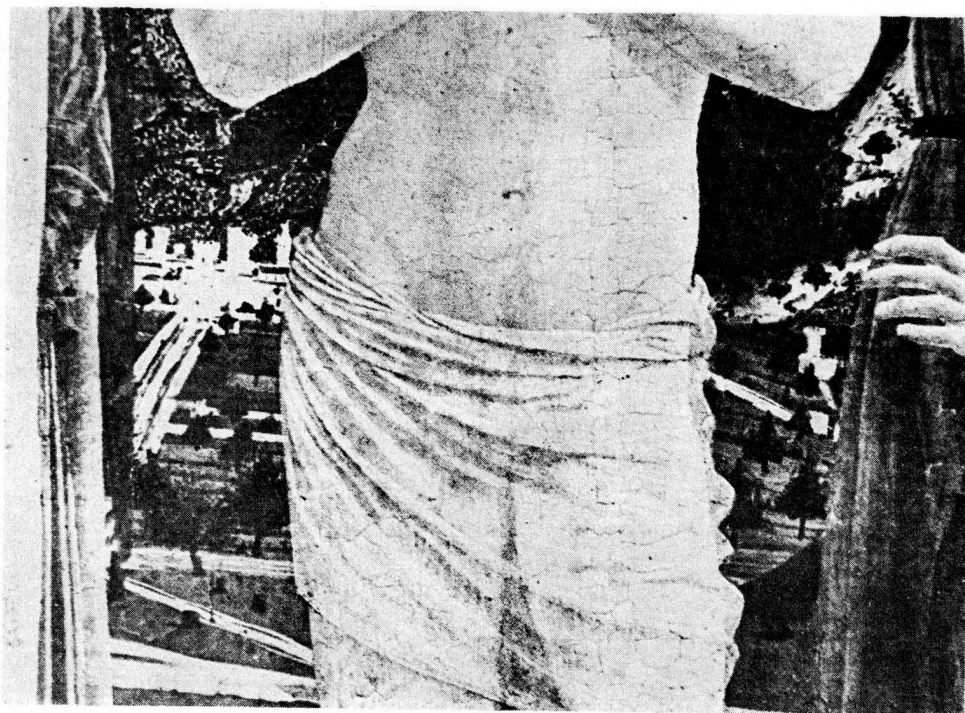
¹⁸ Venturi L., *Piero della Francesca*, Genève 1954, str. 104—107.

¹⁹ Previtali G., *n. dj.*, tb. XVI.

²⁰ Isto, u katalogu i tekstu b. p., a Venturi L., *n. dj.* str. 108, pretpostavlja čak da je slika nastala poslije 1483. godine.

²¹ Poliptih *Misericordia* radio je 17 godina, a retabl za S. Agostino 15 godina.

²² Venturi L., *n. dj.* str. 24—27. Po dokumentima poznate freske iz kapele *Madona di Badia* u Borgo San Sepolcro, dovršene prije 1474. g. također su izgubljene, kao i djelo što je 1459. g. radio za papu u Rimu.



10 *Gradovi u pozadini Krštenja Kristova Piera della Francesca*

11 *Kula i dva grada na reljefu Krštenja Kristova, Trogir*



Na kraju upozorit ću na detalj koji se svojom izuzetnošću teško može tumačiti drugačije nego utjecajem, ugledanjem na Pieroovo Krštenje, i time ćemo problem ponovno vratiti izvornom djelu s kojim smo usporedbu i počeli. Na trogirskom reljefu suviše i sasvim neuobičajeno za ovaj prizor što se odvija u prirodi prikazana su u desnom uglu nespretno zbijena dva utvrđena grada i jedna kula. Gotovo u istoj visini, sličnog formata, i kao da su u istoj udaljenosti, naslikana su dva grada i na Krštenju Piera della Francesca: veći između Krista i anđela, manji između Krista i Ivana. Na reljefu su samo pomaknuti postrance. Da li se i ova podudarnost može tumačiti slučajem, kad je očigledno da je zapravo ovaj motiv kao nametnut majstoru reljefa, i da ga rješava nesretnim zbijanjem, rekli bismo tražeći »nužni smještaj«, jer mu je, slično kao s rijekom, bila presmionna Pierova ideja da sugerira dubinu — i još više perspektivu samu — postavljanjem gradova među noge likova, čime je zaista demonstrativno iskazano otkriće zakona perspektivnog smanjenja (jer znamo stvarnu relaciju veličina čovjeka i grada).

Zbog debelih naslaga prašine i paučine detalji se ne vide jasno, pa se može opisati samo osnovni oblik triju arhitektonskih motiva u pejzažu. Lijevo je snažni kubus kule nalik na donjonu (s kruništem?) s portalom u desnom dijelu. Srednji ovalno zidinama opasani grad, bez kula, s crkvom i zvonikom, smješten je niže u udolici između opisane kule i, još višeg, desnog grada. Po sredini diže se zvonik podijeljen vodoravno vijencima u tri pojasa s biforama u gornja dva kata, pokriven piramidalnim krovom s akroterijem na vrhu. Desno od zvonika je trobrodna bazilika s portalom (kojem se vidi samo gornji dio oblog luka) i s velikom rozetom, a na bočnoj strani naznačena su tri prozora u povišenom srednjem brodu. Vrh zabata pročelja nalazi se ukras nalik akroteriju. Zidine desnog, najvišeg, grada ojačane su s dvije kule — na većoj kao da su vrata, a desna se vidi samo djelomično jer je prešječna okvirom. Čini se kao da postoji i drugi, unutrašnji, pojas nazubljenih zidina s jednom kulom s vratima, a iza njih vire tri građevine i jedna visoka kula s konzolno istaknutim kruništem pokrivenim krovom sa stijegom na vrhu. Ako je crkva srednjeg grada možda simplificirani model trogirске katedrale, to bi osim bazilikalne sheme odgovaralo i s obzirom na dva kata bifora tornja, jer treći kat tada još nije bio izgrađen. Krov je vjerojatno bio podignut i nad tadašnjim, dvokatnim zvonikom.

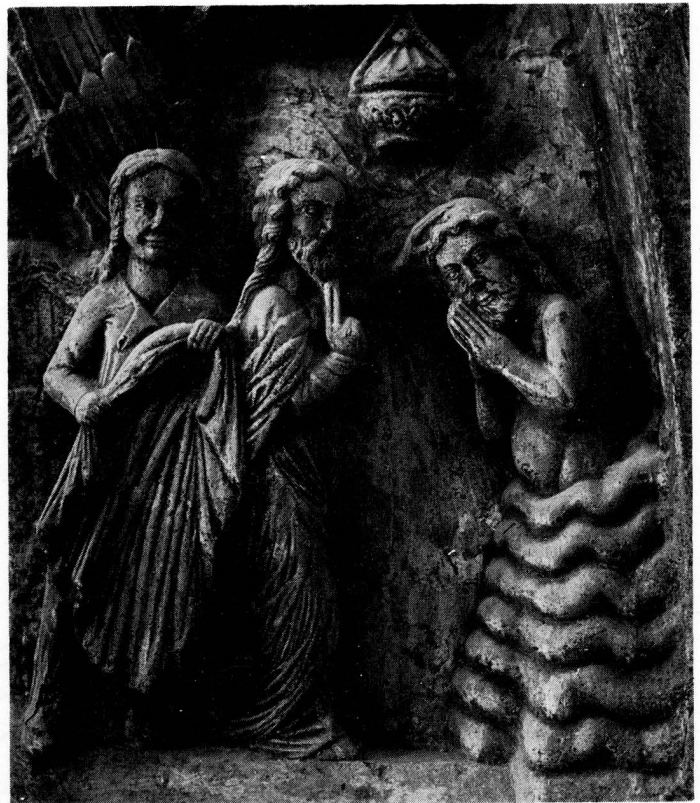
Kompozicijsko rješenje i interpretacija prostora perspektivom primijenjeni na reljefu trogirске kristionice uključuju visoku crtačku kulturu i slikarsku podlogu, a svakako nadilaze dometom slikarska djela nastala u Dalmaciji i nekoliko decenija kasnije, kao u slučaju Hamzića. Budući da je reljef kao likovna grana »između« slikarstva i skulpture, dijeleći s njima sličnosti i razlike, moramo ga uvijek tako i promatrati ocjenjujući tendencije koje izražava obzirom na to da mu je sa slikarstvom zajedničko oblikovanje plohe, činjenica da negira treću dimenziju, ili barem bočne i stražnje vizure, a sa skulpturom ga veže govor oblinom, taktilno oblikovanje. Nije jednostavno provesti dosljednu klasifikaciju i postoji opasnost da ona bude jednostrana zanemarujući upravo taj dijalektički odnos slikarskog i kiparskog, ali je nepobit-

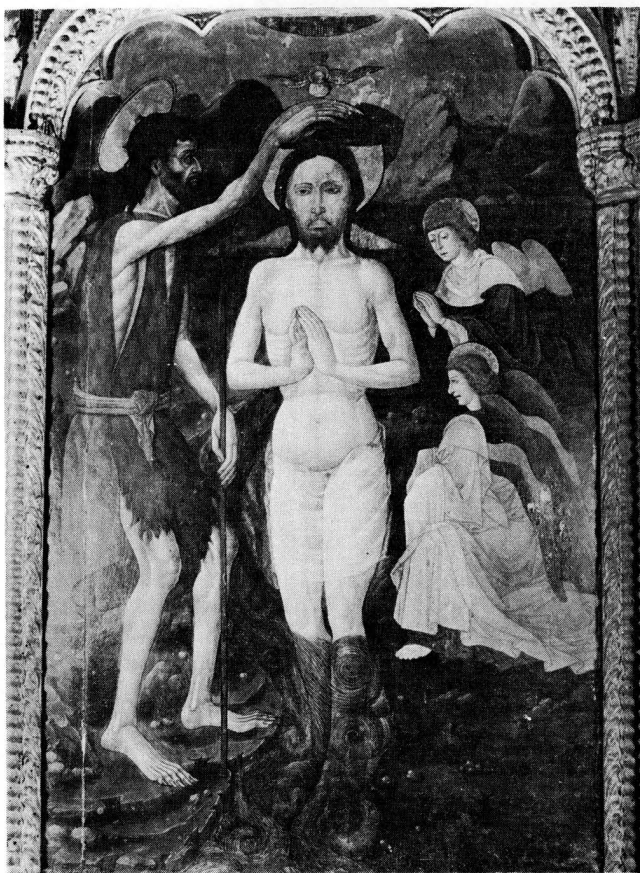
no da reljefe možemo po karakteru podijeliti u dvije skupine. Jednu bismo određenije definirali kao skulpture, volumen splošnjen u plohu, a drugu kao volumski istaknute slike.

Pri toj klasifikaciji, naravno, nije relevantna fizička, materijalna zaobljenost ili ispupčenost reljefa, nego prvenstveno da li je oblik mišljen u skulpturalnoj ili slikarskoj domeni. Od slikanih reljefnih raspeća romaničkih, gdje se »slika« tek neznatno izdiže nad plohom, pa do polikromne trodimenzionalne skulpture gdje »slika« samo obljepljuje volumen, ta granica među vrstama, odnosno izražajnim sredstvima, nije tako čvrsta kao što se često u praksi dijeli po granama likovnih umjetnosti. Nesumnjivo je, međutim, da je i reljef nad vratima kristionice u predvorju trogirске katedrale izrazit primjer renesansne slike transponirane u reljef.²³ Kompozicijsko rješenje sigurno ne potiče od zamisli figuralne grupe prenesene u plohu i splošnjene, nego od slike izvedene reljefno.

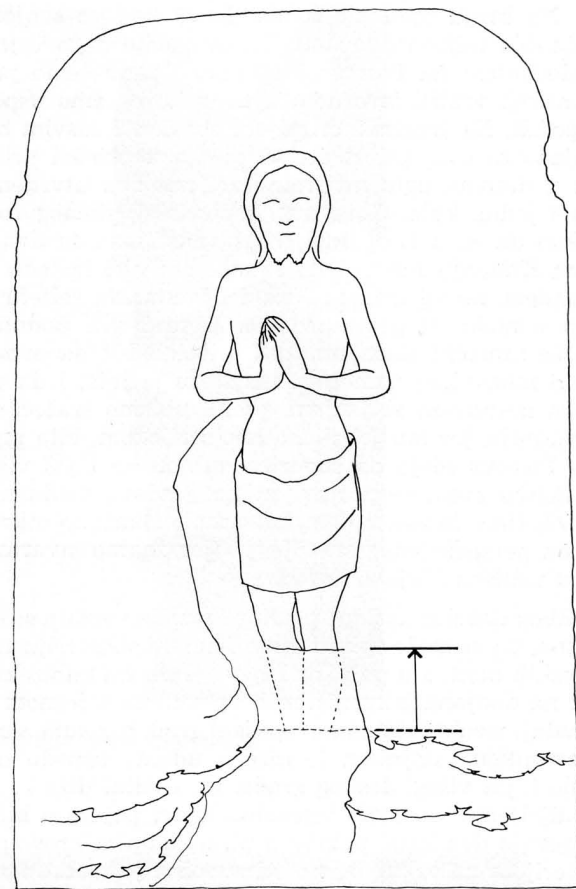
Na trogirskom reljefu znatno je reduciran sadržaj u odnosu na Pieroovu sliku, što je prirodno, ali je time dokinuto nekoliko najsmionijih Pieroovih inovacija: drvo u prednjem planu postavljeno »ravnopravno« s likovima (ono čak dijelom prikriva jednog anđela), kao i akt čovjeka što se svlači na obali iza Ivana. Umjesto krošnje drveta što se širi na Pierovoj slici majstor trogirskog reljefa popunja gornji dio kompozicije likom Boga Oca okruženog kerubinima, čime je rješenje znatno tradicionalnije — uspostavljena je tema Trojstva, koju Piero izo-

12 Krštenje Kristovo, reljef Radovanova portala (1240) trogirске katedrale





13 Lovro Dobričević, Krštenje Kristovo (1448), Dubrovnik



14 Razlika između naslikane i realno moguće razine vode (isprekidana linija) na Kristovim nogama na slici Krštenje Lovre Dobričevića

stavlja — i općenito umanjen udio prirode i profanog u temi. Ali ponovno možemo podsjetiti da će još gotovo pola stoljeća kasnije i Božidarević na svom Navještenju (1513) negirati dubinu prostora pejzaža u pozadini spuštanjem slične zavjese Boga Oca okruženog mnoštvom kerubina,²⁴ a da trogirski reljef svojom čistoćom odiše gotovo klasično renesansnim duhom. Svakako, izdvaja se iz Donatelova kruga gdje je pozadina reljefa uvijek ispunjena, pa često i pretrpana. Bez obzira na tradicionalniju ikonografiju, ne znam kako bismo drugačije osim ugledanjem na Piera ili kojeg drugog izvanredno naprednog ranorenesansnog slikara kompozicije i perspektive — i to prve polovice stoljeća, do šezdesetih godina — mogli protumačiti pojavu ovog problemski zanimljivog, a likovno značajnog reljefa za povijest renesansne umjetnosti u Dalmaciji.

Slučajno, u istom predvorju katedrale možemo komparirati problem prijenosa slikarskog rješenja u reljef u prizoru Krštenja²⁵ na Radovanovu portalu (1240). Grafički i plošni valoviti znakovi što u crtežu ili boji minijature mogu barem donekle sugerirati vodu, kad se prenesu u reljef, postaju valovite cijevi, a umjesto iluzije rijeke čini se kao da je Krist odjeven u široku suknju. Materijalnost kamena suviše je prisutna da bi se mogla sugeri-

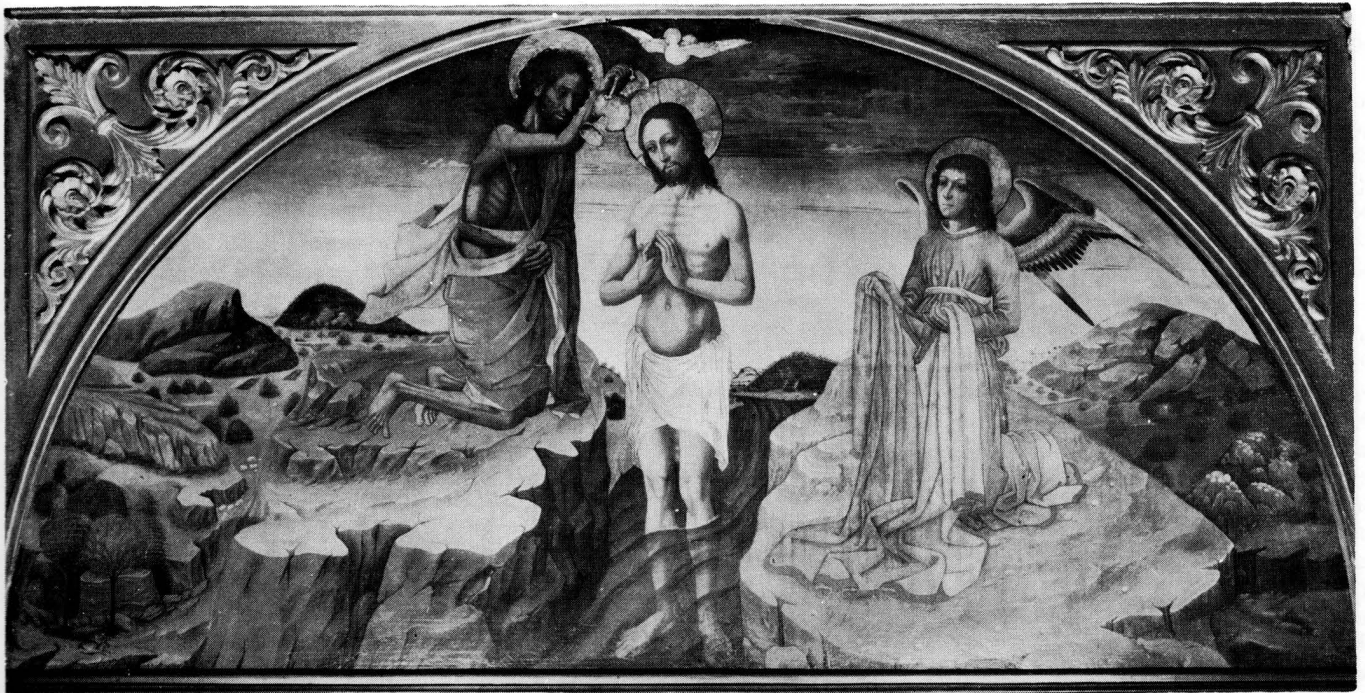
rati voda. Možda je poučen i tim iskustvom majstor renesansnog Krštenja nad portalom krstionice maksimalno splošno valove na svom reljefu. Možda se nadao da će tanki val što pokriva desnu nogu Krista stvoriti iluziju tekućine kod gledaoca (a da neće izgledati kao kožnati remen sandale...).

Neusklađeni odnos visine obale na kojoj stoje Ivan i anđeli i vodostaja rijeke na tijelu Krista — koji je redovito u prostoru u istoj ravnini s njima — primjećujemo na prikazima Krštenja tokom čitavog trećenta. Giotto (1305.) uvjerljivo rješava odnos likova na obali i stilizirano

²³ Citirao sam cjelovito opise Kukuljevića i Karamana i stoga da upozorim kako su obojica dobro uočili tu karakteristiku reljefa: prvi piše »izdjelana je poluizvodjena slika«, a drugi »zaobljena i lijepo komponirana reljefna slika...« Ali Lj. Karaman svojom često fascinantnom intuicijom opisujući reljef (!) nastavlja »... slika, u kojoj kao da se već osjeća oko figura zrak i prostor renesansnih kompozicija.« Za kojeg bi se majstora šezdesetih godina kvatroćenta to isto moglo reći o atmosferi i prostoru, s više opravdanja nego za onoga kojeg predlažem u ovom prilogu?

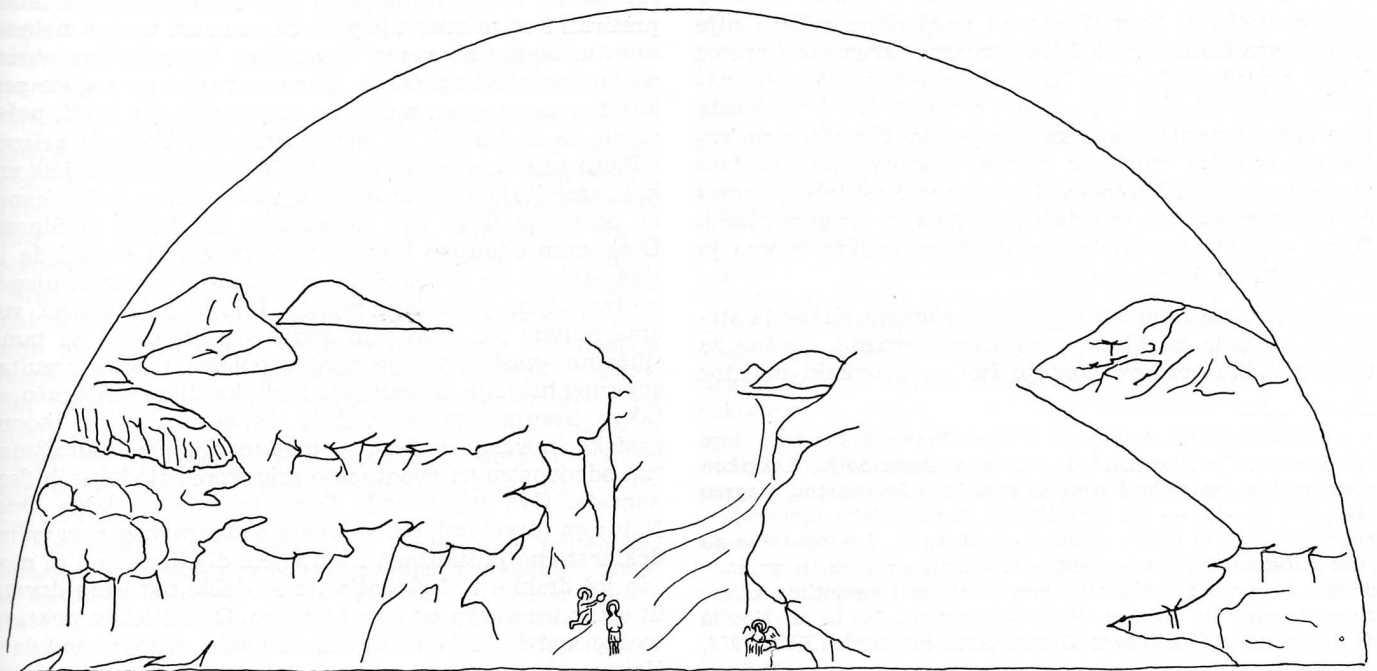
²⁴ Vidi: Prijatelj, K., n. dj. sl. 41.

²⁵ Vidi: Fisković, C, Radovan, Zagreb 1963, str. 39.

15 Mihajlo Hamzić, *Krštenje Kristovo* (1506), Dubrovnik

ranog krševitog pejzaža na za njega tipičnoj »uskoj sceni« te odnos likova međusobno, ali razinu rijeke umjesto ispod koljena, gdje bi prirodno trebala biti, podiže do prsnog koša. Izjednačava je zapravo s razinom rijeke na »horizontu«, kao što je redovito slučaj u ovom ikonografskom tipu rješenja. A. Pisano postupa jednako u komponiranju reljefa na južnim vratima firentinskog Baptiste-

rija (1330—36.), a tek Masolino na glasovitoj fresci u Castiglione d'Olena (1435) usklađuje razinu vode s obalom i spušta je — odijevajući stoga Krista u perizomu. Uz to likovima što se svlače, neofitima, daje Masolino novo renesansno značenje po metodi simulacije, kao studiji akta i pokreta.^{25a} Na te likove nadovezuje se tridesetak godina kasnije muški akt Pierova Krštenja, ali ne samo

16 Crtež mogućih dimenzija likova u proporciji s pejzažom na slici *Krštenje Kristovo* Mihajla Hamzića



17 G. Minelli, Krštenje Kristovo, reljef, San Giovanni, Bassano

u mnogo razvijenijem načinu oblikovanja i modelacije svjetlom, nego i u novoj funkciji: perspektivnim smanjenjem sugerira dubinu prostora, kao međučlan između grupe u prednjem planu i grupe farizeja što se udaljuju u pozadini. Majstor trogirskog reljefa odustao je i od te formalno i sadržajno izuzetno značajne Pierove invencije.

Uspoređujući kompoziciju Pierova i trogirskog Krštenja, moramo upozoriti na još neka razilaženja. Haljine Pierovih anđela su kraće, do gležnja, a odjeća Ivanova sasvim različita. Stav Krista na trogirskom reljefu nije tako strogo frontalni i uslijed neznatne okrenutosti prema Ivanu prirodniji je, a ni Krstitelj nije tako ukočeno uspravan kao na slici nego blago prignut. Ali i to možda nije bez oslonca na sliku: kao da je stav Krstitelja na reljefu i krivulja vanjskog obrisa njegova tijela nastala stapanjem dvaju likova sa slike, Ivana Krstitelja i kupaća katekumena, što se svlači iza njega, u drugom planu. Blago pognut stav tijela Krstitelja na reljefu veoma je nalik aktu na Pierovoj slici.

U gradu naslikanom u pozadini Pierova Krštenja strše visoke kule u obliku kvadratičnih prizmi, tipične za trećentističke gradove srednje Italije. Trogirski majstor

^{25a} Za metodu simulacije i Masolinovo krštenje u tom kontekstu vidi: Ivančević, R., *Uvod u ikonologiju, Leksikon ikonografije, liturgike i simboli zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1971, str. 77—82. — Na Masolinovu ikonografsku inovaciju s neofitima koji se svlače upozorio je Reau L., *Iconographie de l'art chrétien, II*, Paris 1956, str. 30, ali sam način prikaza dovodi se u vezu s Albertijevom teorijom i savjetima slikarima u spisu *De pictura*. Vidi: Wakayama, M. L. E., *Novità di Masolino a Castiglione Olona, Arte lombarda XVI*, 1971, str. 5—6.

dao je svom ovalnom gradu izrazito regionalno obilježje crkvom bazilikalnog tipa s jednim zvonikom s biforama, što, ako i ne predstavlja trogirsku katedralu, podsjeća na niz ambijenata istočnojadranske obale.

Osim izostavljanja aureole na Pierovoj je slici dosljedno ukidanje nadnaravnog, naročito napadno u odnosu na temu teofanije, bogojavljanja. Iz obvezatnog ikonografskog programa i tisućljetne sheme zadržan je golub (Duha Svetog) kojega je moguće i realistički interpretirati i on prisustvuje prizoru na svom tradicionalnom mjestu. Međutim, nema Boga Oca, kojeg je bez obzira na ikonografski tip (ruka, glava, poprsje) nemoguće prikazati renesansnom metodom simulacije, jer lebdi, pojavljuje se iz oblaka, na nebu. Prizor se zbiva u prirodi i Piero nije mogao koristiti se Masacciovom dosjetkom, koji, smještajući sv. Trojstvo u unutrašnjost jedne kapele, postavlja Boga Oca na galeriju iza križa sa Sinom. Doslovnim čitanjem Pierove slike moglo bi se reći da je Bog »sakriven« iza krošnje drveta, koja zauzima njegovo tradicijom posvećeno mjesto. Bilo bi to, naravno, veoma naivno jer drvo nije ondje »izraslo«, niti se tamo slučajno »našlo«, već je njegov položaj i oblik rezultat svjesnog htijenja, promišljanja i odluke slikara. Mogućnost takva čitanja samo potvrđuje smionost Pierove ikonografske inovacije rađene s »predumišljanjem« i uračunatim odgovorom na eventualne prigovore ortodoksnih ikonografa. Ova supstitucija Supranaturalnog (Boga Oca) Naturom (drvetom), potiskivanje nadnaravnog naravnim, deklarativno je iskazana i u donjem dijelu slike, i to možda još drskije i očiglednije jer se deblo tog istog drveta utisnulo usred svetog čina i prizora. Ono dijelom pokriva trećeg anđela, a isprečuje se između drugog anđela i Krista.

Pitanje atribucije odnosno autorstva reljefa Krštenja iz Trogira nije predmet ove studije i stoga ćemo se ograničiti samo na nekoliko primjedbi. Dosad se krstionica kao arhitektonsko-skulpturalna cjelina pripisivala A. Alešiju na temelju poznatog natpisa iz 1467. godine. Tek je C. Fisković, kao što je spomenuto, iz te cjeline odvojio nekoliko reljefa puta s girlandama i pripisao ih Nikoli Firentincu. Neobično je, međutim, da unatoč tomu što nije osporavano Alešijevo autorstvo, reljef Krštenja nad portalom krstionice veoma se rijetko citira, obrađuje i reproducira, iako je nedvojbeno riječ o najsloženijoj figuralnoj kompoziciji i najkvalitetnijem rješenju među svim reljefima što se pripisuje Alešiju ili njegovu krugu, a ujedno o velikom, formatom najvećem renesansnom reljefu u Dalmaciji. Možda je ta suzdržanost izraz opreza poticanog upravo izrazito naglašenim i razvijenim renesansnim komponentama, što smo ih ovdje analizirali, a što nesumnjivo znatno nadilaze gotičko-renesansnu tipologiju i likovnu razinu ostalih Alešijevih djela, naročito ako kao pouzdani oslonac uzmemo sigurni i datirani reljef iz Sv. Jere na Marjanu u Splitu. Ne može se, međutim, osporiti da je tipološki i oblikovanjem tijela lik sv. Ivana na Krštenju potpuno srodan liku Sv. Jeronima na reljefu unutar krstionice, kao što su to i glave Ivana i Krista. Srodno je i oblikovanje kose u čupercima. Lik Boga Oca mnogo je tvrdi od svih ostalih na Krštenju, dok su likovi anđela, naprotiv, znatno kvalitetniji: suvereno zaobljenih glava i meko oblikovane tanke draperije kroz koju probijaju obrisi tijela. Da li je sam (slikarski, grafički) predložak kompozicije mogao biti toliko stimulativan da je djelovao na ukupnu kiparsku kvalitetu reljefa,²⁶ ili je riječ o nekom drugom majstoru? Kao što se pokušalo diferencirati autorstvo među reljefima sv. Jeronima u spilji, dosad pripisivanim Alešiju, možda će to trebati istražiti i za ostala djela. Ali bez obzira na autorstvo, reljef Krštenja iz Trogira likovno je djelo koje svojom kvalitetom nadilazi okvire regionalne umjetnosti Dalmacije i ne zaslužuje pažnju samo u sklopu hrvatske renesansne umjetnosti 15. stoljeća. Njegova vrijednost očigledno se dokazuje i potvrđuje usporedbom s onim »reljefnim slikama« evropske renesanse, u kojima se »doslovno« prenosi čitav program slikarskog djela u reljef.

Upravo uslijed redukcije ikonografskog programa i motiva sa slikarskog predloška, trogirski reljef dosiže jednostavnost, preglednost, monumentalnost, smirenost i ravnotežu svojstvenu »klasičnoj umjetnosti« visoke renesanse, što su nesumnjivo prednosti u odnosu na grupu spomenika radionice porodice della Robbia, na primjer, u kojima se u polikromnoj glaziranoj keramici detaljistički pedantno prenose i reproduciraju kompozicije poznatih majstora slikara, ali se postiže samo degradacija izvornog djela, a ne dosiže samosvojna vrijednost u novom mediju. Dovoljno je pogledati niz takvih majolika reljefa od Andrea ili Giovannija della Robbia,²⁷ nastalih krajem 15. i početkom 16. stoljeća, da se spozna kako je nesporazum bio to tragičniji što je bio kvalitetniji slikar-

ski uzor: Posljednji sud fra Bartolomea iz 1498. godine, »reproduciran« u glaziranom reljefu Giovannija della Robbia 1505. godine za Volterru.²⁸ Visoki datum ovog i niz drugih djela nastalih i nekoliko decenija nakon trogirskog reljefa, dakle vremenski bliže ili čak suvremeno klasičnoj renesansi 16. stoljeća, potcrtava izuzetnu važnost trogirskog Krštenja u kojem se autor odabirom najklasičnijih komponenti smione kompozicije jednog od najinventivnijih problematičara kvatrocenta Piera della Francesca još više približio slijedećoj fazi razvoja stila visoke renesanse.

Komparacija s reljefima što krajem 15. stoljeća obrađuju istu temu, Krštenje, možda još sugestivnije ističe kvalitete trogirskog reljefa: tako, na primjer, Krštenje Giovanni Minellija (rođenog 1460.), također u keramici, iz sakristije S. Giovanni u Bassanu,²⁹ krajem stoljeća. Kompozicija podsjeća Schubringa na djela Cime da Conegliana, ali tu formalnu sličnost treba tek kvalitativno interpretirati da spoznamo u kakvu su odnosu slikarski predložak i reljef. Prizor je nespretno komponiran, neprirodan je stav i gesta Ivana Krstitelja, koji nema ni prostorno, a kamo li psihološki motiviran odnos prema Kristu. Likovi pet anđela pretjerano su smanjeni s obzirom na stajalište (izohipse), pa je umjesto perspektivne iluzije stvorena groteskna grupa patuljasta rasta, a likovi dvaju proroka postavljeni postrance izvan kompozicijskog i prostornovremenskog jedinstva prizora sasvim su retardirana i anakronistička pojava. Ali i bez obzira na to, monotono nizanje vertikala ne može se ni usporediti sa stupnjevanjem i kompozicionim ritmom grupe na trogirskom reljefu.

Pitanje odnosa udjela Nikole Firentinca i Andrije Alešija u djelima koja su zajednički ugovarali, ili što su nastala u razdoblju njihove suradnje od 1467. godine, kad se Nikola prvi put spominje u Trogiru, do 1475, kad kao protomagistar preuzima gradnju šibenske katedrale — još nije znanstveno riješeno. Cvito Fisković prvi je postavio metode premise da se na temelju formalne, stilске i kvalitativne analize i cjelovite kritičke interpretacije izdvoji udio Alešija u projektima i djelima Nikole Ivanova Firentinca uzimajući kao kriterij uvijek usporedbu s pouzdano atribuiranim samostalnim djelima svakog od njih. Tako je na Nikolinoj grobnici za Sobotu C. Fisković atribuirao skulpturu lijevog lava Alešiju, pretpostavljajući da ga je klesao prema desnom, kvalitetnijem Nikolinom kao predlošku. Istom metodom predložio je i identificiranje Alešijeva udjela u reljefima palače Čipiko i — što je naročito značajno jer predstavlja otvaranje problema — dao je prvi konkretni prilog utvrđivanju konkretnog udjela Nikole u Alešijevoj krstionici atribuirajući mu četiri puta na frizu.³⁰ Slijedeći ovaj poticaj i A. M. Schulz je prihvatila mogućnost Nikolina rukotvornog udjela u reljefima Krstionice, iako su po njenom sudu samo dva puta cjelovito Nikolino djelo, a smatra da je majstor dovršio ili doradio još sedam puta što ih je Aleši započeo. U nizu reljefa sv. Jeronima u spi-

²⁶ Slijedeći u tome Folnesicsa, Karaman je renesansnu komponentu u Alešijevu opusu, posebno u krstionici, tumačio isključivo utjecajem Nikole Firentinca i nakon analize arhitekture zaključuje: »A treba li još boljih dokaza, da se je Aleši preporodio pod blagotvornim utjecajem majstora Nikole, eto nam ih u skulpturama krstionice.« N. dj., str. 72.

²⁷ Vidi: Schubring, P., *Die italienische Plastik des Quattrocento*, Berlin 1919, str. 83—101, sl. 102—106.

²⁸ Isto, sl. 117.

²⁹ Isto, str. 214, sl. 291; vidi i Planischig sl. 169.

³⁰ Fisković, C., (8) str. 21—23.

li, koji su po tematskoj, ikonografskoj srodnosti smatrani Alešijevima, prvi je I. Petricioli u vezi s dubrovačkim reljefom sv. Jeronima primijenio kritički pristup i razlikovanjem stila i kvalitete upozorio na mogućnost da Nikola Ivanov Firentinac bude autor boljih među njima, a time možda i autor samog rješenja koje Aleši varira u nizu primjeraka.³² To je također prihvatila A. M. Schulz, pripisujući Nikoli Firentincu venecijanski reljef iste teme iz crkve S. Maria del Giglio.³³

Budući da je s velikom vjerojatnošću dokazana suradnja Nikole Ivanova u radu na trogirskoj krstionici, a da smo utvrdili znatne razlike u koncepciji i realizaciji reljefa u unutrašnjosti i onog na vanjštini krstionice, moramo nužno odgovoriti na pitanje može li se i to protumačiti Nikolovim utjecajem ili čak suradnjom u izvedbi?

Kao što je analizirano u ovom prilogu, ta dva velika reljefa trogirске krstionice odjaja prvenstveno drugačiji izvor odnosno predložak kompozicije. Dok kompozicija Krštenja ukazuje na porijeklo od Piera della Francesca putem grafičkog predloška ili još posrednije preko nekoga iz njegova kruga, reljef sv. Jeronima u spilji otkriva padovanske utjecaje, srodnost s Mantegninim rješenjima — spilja na njegovom Uskrsnuću — na što je ispravno upozorila A. M. Schulz.³⁴ Dakle, ako i ne tumačimo više reljef sv. Jeronima kasnogotičkim odrazima, što se često spominje u vezi s koštunjavim likom sveca, nije razlika samo u strožoj i klasičnoj kompoziciji Krštenja nego se suočavamo s dvije različite regionalne varijante i dva individualna stila ranorenesansnog izraza.

Međutim, kad od kompozicijske analize pristupimo razmatranju samog oblikovanja, razlika između dvaju trogirskih reljefa više nije tako velika, niti izrazita. Moguće je, dakle, zamisliti da je oba reljefa radio isti majstor samo prema strukturalno različitim predlošcima, pod različitim likovnim utjecajima. Ali dok obično pojavu renesansnih komponenta u djelima Alešija gotovo svi istraživači tumače Nikolovim utjecajem, vjerujem da sam dokazao da je razlika između tih dvaju reljefa prvenstveno u kompozicijskom predlošku, koji ne možemo smatrati Nikolovom invencijom, nego Pierovom. Nije uočljiv također niti utjecaj Nikolov u načinu oblikovanja trogirskog reljefa, dapače: po svojoj plošnosti i anti-skulpturalnosti suprotan je njegovu načinu. Lakše je zamisliti da se Aleši pod novim utjecajem tako prilagodio predlošku, upravo zbog njegove dokazane povodljivosti najprije za Jurjem Matejevim, a zatim Nikolom Ivanovim. Konačno, izrazitija renesansna prostorna koncepcija i oblikovna stilizacija donjeg dijela reljefa Krštenja, te njegova neosporno viša kvaliteta, navodi nas na hipote-

tičku pretpostavku i ne isključuje mogućnost nekog »četvrtog majstora«!?

Iako postoji niz plauzibilnih rješenja i otvorenih mogućnosti interpretacija, ne može se prihvatiti tvrdnja A. M. Schulz da je reljef Krštenja Alešijevo djelo pod utjecajem Jurja Dalmatinca. Utvrdivši epigonski karakter Alešija i pišući o njegovu odnosu prema Nikoli Ivanovu Firentincu, Schulzova nastavlja »... Aleši ga je morao upoznati još u toku gradnje krstionice, jer dok reljef sv. Jeronima u unutrašnjosti pokazuje njegov (Nikolin) utjecaj, reljef Krštenja na vanjštini još je uvijek klesan na način i u stilu Alešijeva prvog učitelja Jurja Šibenskog«.³⁵ Za prvi dio tvrdnje autorice, o sudjelovanju Nikole u izvedbi krstionice, iznio je argumente, kao što je već rečeno, C. Fisković, pripisujući mu pute na frizu, a dopunio je tu tezu pretpostavkom o još ranijem boravku Firentinca u Trogiru, od 1465. godine u vezi s radovima na palači Cipiko, čime bi se objasnio i njegov veći udio u projektu i izvedbi krstionice.³⁶ Ali se nikako ne može prihvatiti da bi reljef Krštenja u cjelini, niti pojedini njegov dio, gornji ili donji, bio komponiran ili klesan »u stilu« ili »na način« Jurja Dalmatinca. Za to je dovoljno usporediti ga s Jurjevim djelima u neposrednoj blizini Trogira, reljefima u splitskoj katedrali i onima nekoć u crkvi sv. Eufemije iz četrdesetih godina ili onih u Ankoni pedesetih godina 15. stoljeća, na kojima je surađivao i Aleši, i to po dinamičnijem komponiranju, zbijenijoj proporciji likova, snažnijem pokretu i naglašenijoj modelaciji tijela, robustnijim tipovima glava, sumarnom oblikovanju tkanina, oštrijem rezu dljeteta itd. Ne samo reljef Krštenja nego i pročelje trogirске krstionice u cjelini izrazito je i jedinstveno, renesansno komponirano i ranorenesansnih morfoloških obilježja, i time se također odjaja od unutrašnjosti koju karakterizira mješavina gotičko-renesansnih komponenta.³⁷ U kompozicijskom sustavu vidimo da je kvadrat u koji su upisani likovi grupe Krštenja identičan s kvadratom portala u donjem dijelu pročelja, a da se javljaju motivi voluminozne girlande s voćem u okviru portala i nad njim ovulus, zupci, listnata kimacija na razvijenom vijencu između donje i gornje zone. Uz perspektivno riješene kanelirane niše sa školjkom nalazimo ovdje još samo jedan motiv unutar dekorativnog repertoara koji nije nalik Nikolovim nego Jurjevim motivima. To je lovor-lišće na stupovima i lukovima koji uokviruju čitavo pročelje trogirске krstionice, a srodni su ranijem Jurjevom tipu lovor-vijenca na ši-

³⁵ Schulz, A. M., n. dj., str. 55.

³⁶ Fisković, C., n. dj. (3) str. 71.

³⁷ Upravo na ovom spomeniku proglasio je Lj. Karaman Andriju Alešija utemeljiteljem gotičko-renesansnog stila pripisavši sve renesansne komponente utjecaju Firentinčevu, jer Jurja Dalmatinca smatra isključivo kasnogotičnim majstorom (n. dj. str. 69 i dalje). Dokazao sam da je, naprotiv, upravo Juraj prvi kreativno povezo gotički i renesansni stil, i to u krstionici i na apsidaama šibenske katedrale u petom deceniju kvatročenta (1441—1451), a time je pojava ovog stila u Dalmaciji pomaknuta za gotovo četvrt stoljeća ranije u odnosu na dosadašnje datacije (1467. trogirska krstionica po Lj. Karamanu i 1463. — obnova Kveževa dvora u Dubrovniku, po C. Fiskoviću). Vidi: Ivančević, R., *Mješoviti gotičko-renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21, Split 1980, str. 355—380.*

³¹ Schulz, A. M., *Niccolo di Giovanni Fiorentino and the Venetian Sculpture of the Early Renaissance, New York 1978, str. 55 i bilj. 25.*

³² Petricioli, I., *Prilog Alešijevoj i Firentinčevoj radionici, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15, Split 1963, str. 68, 74.* — Na »osobitu sličnost« venecijanskog i dubrovačkog reljefa ukazao je bio i Fisković C., *Radovi Nikole Firentinca u Zadru, Peristil 4, Zagreb 1961, str. 70*, ali pripisujući ih Alešiju i pomoćnicima.

³³ Schulz, A. M., n. dj., str. 54—56.

³⁴ isto, str. 35, 70, sl. 68. — »Donatellov padovanski naturalizam« u tim reljefima spominje i C. Fisković, n. dj. (3) str. 70.

benskoj katedrali: onome skrivenom natpisnom vrpcom oko Boga Oca na svodu krstionice i lovor-vijencu na dnu visećeg kapitela stubišta uz sakristiju. A takav je i početak lovor-girlande u dnu zabata splitskog ciborija, gdje također, kao i u Trogiru, izvire iz ždrijela nemani.³⁸

Svojom klasičnom smirenošću i odmjerenošću, kao i plitkom reljefnošću, prizor Krštenja suprotan je izvjesnoj grčevitosti Alešijevih likova i pokrenutosti i snazi Jurjevih. Bez obzira kome će se pripisati, smatram da se pouzdano može reći da trogirski reljef krštenja po pristupu, metodi i rezultatu ne pripada ni krugu Nikolina, niti Jurjeva utjecaja. Dovoljno je anđele s trogirskog Krštenja usporediti s Jurjevim anđelima na svodu šibenske krstionice (tipovi lica, pramenovi kose, stavovi i kretnje, draperija . . .), te njegove skulpturalno riješene anđele ili pak Ivana i Krista usporediti sa starcima prorocima Jurjevima, da i ne uspoređujemo moćnog Jurjeva Boga Oca u Krstionici šibenskoj i ovog nad Krštenjem u Trogiru. Treba upozoriti i na jedan ikonografski detalj, koji također mora biti uključen u razmatranje u procesu atribucije. Jedna od osebjnosti djela velikog problematičara Piera della Francesca u najradikalnijoj fazi nastupa humanističkih tendencija kvatročenta jest i povremeno dokidanje, odnosno izbjegavanje aureola kao oznake svetih likova. Vidimo je na prvom sačuvanom djelu, Bogorodici — zaštitnici, zatim na Uskršnuću iz Borgo San Sepolcro,³⁹ i još nekim djelima. Na Krštenju i nizu drugih kompozicija je nema. Autor trogirskog Krštenja kleše aureole iza Kristove glave i glava anđela i Boga Oca, ali izostavlja aureolu kod sv. Ivana, što je veoma neobično. Treba li to tumačiti tako da je zaboravio ovu služeći se predloškom na kojem su bile dosljedno naznačene sve aureole ili je vjerojatnije da je sâm, nedosljedno, dodao aureole služeći se predloškom gdje ih nije bilo? U vezi s Alešijem treba podsjetiti da na njegovim pouzdanim djelima redovito nalazimo aureole, a da je nema, na primjer, sv. Jeronim na reljefu iz S. Maria del Giglio,⁴⁰ što također izdvaja ovaj rad iz njegova opusa. Nikola Firentinac, također, u glavnom izostavlja aureole — u reljefu Krunjenja Bogorodice, na primjer — dok je Aleši postavlja čak i na odjelitu skulpturu sv. Ivana Krstitelja u krstionici.

Iako je problem autorstva i atribucije trogirskog reljefa Krštenja još otvoren — ili tek sada otvoren — smatram da smo barem utvrdili porijeklo njegove kompozicijske sheme, prostornog rješenja i tipologije anđela od likovnog predloška koju invenciju treba pripisati Pieru della Francescu. Nepobitno je, također, da to djelo svojom klasičnom odmjerenošću predstavlja jedan od najvažnijih dometa ranorenesansne skulpture u Dalmaciji, a po primjeni perspektive vremenski prednjači slikarskim

rješenjima na istočnoj obali Jadrana za nekoliko decenija. Trogirsko Krštenje svakako zaslužuje da bude uključeno u antologiju najznačajnijih spomenika renesanse u Hrvatskoj, a tome će, nadam se, pridonijeti i ovaj prilog.

Utvrđivanjem preuzimanja invencije Piera della Francesca kao kompozicijskog predloška za reljef *Krštenja Kristova* iznad ulaza u trogirsku krstionicu dobija ovaj formatom najveći renesansni reljef u Dalmaciji izuzetno mjesto u regionalnoj umjetnosti i šire značenje u južnoevropskoj renesansi. Unutar evropske skulpture do šezdesetih godina XV stoljeća reljef se ističe klasično uravnoteženom kompozicijom, smionim postavljanjem niskog očišta i korizonta, kao i »*niskim vodostajem*« Jordana, a njegova ikonografska osobitost je arhitektura u pozadini, kula i dva utvrđena grada u brdovitom pejzažu. Iako nije tako radikalna u humanističkoj reinterpretaciji ikonografije *Krštenja* kao Pierova slika gdje je usred grupe protagonista postavljeno drvo, a dokinut lik Boga Oca — trogirski kompozicija može se ubrojiti među najsmionija perspektivna rješenja svoga doba, a klasičnom odmjerenošću izdiže se i nad mnogim znatno kasnijim reljefima, pa i XVI. stoljeća u Italiji.

Ovako interpretiran trogirski reljef *Krštenja* uklapa se u temeljnu problematiku rane renesanse jer proširuje naše znanje o širenju utjecaja velikog majstora iz Borgo San Sepolcro i to u specifičnoj varijanti prijenosa u drugi likovni medij, a ujedno predstavlja novo uporište u (ante quem 1467.) dataciji do sada neodređeno i u literaturi raznoliko datirana Pierova remek-djela. U okviru dalmatinske umjetnosti ovom analizom isključili smo dosadašnje hipoteze o utjecaju Nikole Ivanova Firentinca na autora trogirskog reljefa, jer zaista ne možemo s njim povezati niti kompoziciju, kao ni tipologiju likova i morfologiju draperije, kao što mu u cjelini ne odgovara svojom statičnošću. Ostavljajući pitanje autorstva otvorenim, napominjem da bi ukoliko prihvatimo tradicionalnu atribuciju Alešiju, to bacilo novo svjetlo i na ovog majstora. Naime, uz dosad općenito prihvaćen sud o prilagodljivosti Alešija i njegovoj sposobnosti da preuzima od starijih i kreativnijih majstora i formalne obrasce i rješenja, s time da obično suzuje problematiku ili smanjuje likovni domet uzora — bez obzira da li je to Juraj ili Nikola — ovim bi djelom utvrdili prije svega širi krug i neočekivano visok i problemski zanimljiv, inovacijski interes Alešija za izuzetno djelo i majstora koji je zaista jedinstven u kreativnom smislu u to doba, a ujedno bismo otkrili prilično samosvojnu interpretaciju predloška i vještinu u složenom problemu prijenosa likovnog predloška u klesani reljef, ma koliki da je stupanj simplifikacije i redukcije slojevitosti u replici, u odnosu na izvor-nik.

ća mogao (Alešiju) sugerirati njegov mladi suradnik Nikola Firentinac. Budući da je pisac nedvojbeno dobro poznao Nikoline vijence iz kapele koji su isključivo s voćem, kao i Jurjeve lovor-vijence iz krstionice i s kapitela stubišta uz sakristiju (ako je i bio teško pristupačan gotovo identičan detalj ždrijela i lovor vijenca na ciboriju u splitskoj katedrali), ovaj primjer samo dokazuje koliko je — nakon što je jednom prihvaćena formulacija Jurja kao »*gotičara*« — bilo uvriježeno isključivanje renesansnih motiva iz Jurjeva opusa unatoč njihovoj očiglednoj prisutnosti.

³⁹ Piero della Francesca, *n. dj.*

⁴⁰ Schulz, A. M., *n. dj.*, str. 66, 67.

³⁸ C. Fisković, *n. dj.* (1), str. 23, s pravom ističe da se »*već na pročelju Alešijeve trogirске krstionice osjeća snažan nastup renesanse u jasnoći kompozicije, kao i u detaljima arhitektonskog ukrasa*«, a zatim točno opisuje motive i razdvaja renesansne koje pripisuje Nikolinu utjecaju na Alešija, dok Jurjev utjecaj vidi u preuzimanju, »*plitke niše sa školjkom iz šibenske katedrale*« i »*zmaja pri dnu stupića (kojeg je) Aleši mogao preuzeti sa velike Papalićeve palače u Splitu*«. Ali u »*polustupićima obavijenim mirno poredanim lovorovim lišćem, koje niče iz ždrijela zmajeva*« C. Fisković ne priznaje srodnost s jednako tako tvrdo oblikovanim Jurjevim lovor-lišćem, nego smatra da je »*mirnu stilizaciju liš-*

Summary

THE RENAISSANCE RELIEF OF BAPTISM IN TROGIR
AND ITS MODEL PAINTING

Defining relief as a branch between sculpture and painting, author points out to possible approaches in its creation and interpretation, either considering relief as a sculpture »squeezed« onto a plane surface or as a picture becoming »protuberant« from the surface into the space acquiring volume. Relief of Baptism of Christ (1467) above the entrance door of the Baptistery in Trogir Cathedral undoubtedly reveals its origin from the painting (or drawing or a graphic) which served as the model for the composition. Reminding us, through various examples of works of visual art in different branches, which prove the overtaking of the painting, drawing or graphic models, author believes that famous Piero della Francesca's Baptism of Christ (London) had been a set example for the composition of the Trogir relief of Baptism. In case we exclude the possibility of actual seeing the painting by the author of our relief, supposed could be an impact through another painting deriving from it, a drawing or graphical representation of Piero's unique composition.

Starting at the very frame — rectangular in the lower and semicircular in the upper part, we recognize many formal correspondences: the same number of participants in the foreground and their disposition in space, application of perspective ruler in the compact group of angels, and »low water level« of the river Jordan which is all Piero's invention. However, author of the Trogir relief is more traditional artisan and cannot follow Piero in his very personal and audacious innovations such as is the setting of the tree trunk within a group of Baptism — separating Christ and angels — and the tree crown in the very place which by iconographic tradition is reserved for the image of God the Father because Baptism represents Teophany, as well. By daring, imaginable only in the Early Renaissance, Piero in Baptism exchanges the Supra-natural with the Natura (tree). Reading the picture »literally« God the Father is »covered« by the tree crown. Sculptor of Trogir relief at this place restitutes the traditional image of God the Father encircled by the Seraphines and even grouping them into a symbolic shape of a cross. Also, not daring to follow Piero exactly in the audacious perspective representation of the curving river, in the background, sculptor placed it transversally on the bottom of the composition. This bizzare solution could be explained through the relation of a smaller artist to such an unexcelled masterpiece as Piero's Baptism. Finally the Trogir relief represents — quite strangely and quite exceptionally for the Baptism — at the right edge of its reduced hill landscape images of two fortified cities and a tower, which can also be explained by the simplification of the picture-model: on Piero's Baptism, approximately on the same level, fortified cities with towers are visible in the background, between the legs of the figures. Our sculptor only drew them side-long. That reveals equal methodological way of thinking and relation toward the model, as when, instead of placing the river behind the group as it is in the painting, sculptor situated it in the very front of the relief.

Author established the thesis that relation of figures, attitudes of angels, types of heads and hairdressing with diadems as well as the manner of tying their dresses with decorative strips crossed diagonally on their breasts, the low river and horizon level, perspective and composition as the whole, could be possible only if related to Piero's iconographic

innovations and composition inventions: who else but him could perform this role at that moment so congenially? Author analysis the former, contemporary and later examples of the same iconographic theme which prove the extraordinary value and importance of Piero della Francesca's Baptism an subsequently of Trogir relief, which, at the same time, is the largest by size, in the Renaissance art in Dalmatia. Display of participants in space, infallibility of perspective unity on Trogir relief overcomes not only the paintings from the middle of the 15th century, such as is Baptism by Lovro Dobričević but also those created much later, like Baptism by Mihajlo Hamzić (1506) both in Dubrovnik. Both of these paintings still bear two viewpoints and adopt two different perspective systems, one for the figural group and the other for the landscape. Yet, the Trogir relief claims for an equally important place in European Renaissance sculpture because it surpasses, by its equilibrated composition and accurate spacious solution, a number of reliefs even those appertaining to the following centuries. Such is a couple of decades younger relief of Baptism by G. Minelli in Bassano; there, the authenticity of the perspective shortening had not been reached (dwarfish angels), and the side figures of Prophets are rendering to the whole composition an archaic character. On the contrary, reduction of elements in the lower part of the Trogir relief — in relation to its supposed painted model, figures and landscape in the background of Piero's Baptism — resulted in a simpler, easily surveyed and more classical composition. By its qualities Baptism of Trogir overcomes, for instance, reliefs intended to be mere reproductions of famous paintings in della Robbia workshop. Even half a century later, in the very classical period of the High Renaissance (first half of 16th century) the »strict verbal« transmission of the painters' works into glazed polichrome reliefs (majolica?) prove that a work of art could not be »translated« into another medium unless something is changed in the structure itself (*mutatis mutandis*). Even when taken over from the paintings of the High Renaissance (Fra Bartolomeo, for instance) such della Robbia reliefs appear to be more Early Renaissance-like, by their character, that the Trogir relief itself. Concerning the question of attribution and authorship of Trogir Baptism — which was not the goal of this study — author underlines some methodological premises of the approach to the problem. The quality of Baptism relief is doubtlessly higher than on the rest of Aleši's works, (to whom it was ascribed up to now). However, in this work there is no trace of Nikola Ivanov Firentinac (Nicolo di Giovanni Fiorentino) and his influence (as it was formerly considered by Lj. Karaman), but there is also no influence of Juraj Matejev Dalmatinac (Giorgio di Matteo de Sebenico as presumed by A. M. Schulz). The upper part of relief with God the Father is of notably poorer quality thus closer to the other of Aleši's works. In case such an exceptional quality, as shown in the lower part of the Trogir relief, could not be explained by his range, influenced by an exceptional composition-model (Piero's Baptism), the fact not unfamiliar to Aleši's nature, casily adaptable and inclined to overtake influence first from Juraj Matejev Dalmatinac and then from Nikola Firentinac — we should pose a question about the possible intervention of the unknown »fourth« sculptor.

SUMMARYS

Marian Wenzel

A BOSNIAN KINGDOM METALWORKING TRADITION

The medieval Bosnian state derived considerable prosperity from the exploitation of silver mines, and its wealthier inhabitants are known to have enjoyed use of luxury silver drinking bowls. It is suggested that such bowls had been manufactured for Bosnian usage in a recognizable Bosnian Kingdom style, here analyzed for the first time. The style as described is not confined to drinking bowls, but can be traced in architecture, tombstone design and manuscript illustration. Whilst using design elements from Hungary, France, Italy, Byzantium and Islamic north Africa, Bosnian style combines them in a unique way. Some facets of this Bosnian style have been previously isolated as »Hercegovinian style« in studies of post-Ottoman metalwork which, however, ignore their pre-conquest antecedents. In fact, it is here shown that certain basic design elements of Bosnian Kingdom metalworking style derive from high-fashion European design of the time of Stjepan II Kotromanić. Once introduced to the Bosnian court, possibly on drinking bowls used to seal feudal contracts, such design elements became a permanent part of Bosnian design, distinguishing it from Serbian and Dalmatian styles.

In listing prominent examples of Bosnian style silver bowls, the mis-dating of some of them has been put to right.

Zorislav Horvat

BRINJ BURG AND ITS CHAPEL

Early in the 15th century, Nikola IV, prince of Krk, built a stately burg in Brinj. The burg is planned polygonally, with a chapel, defence tower and comfortable living quarters. These features are very similar to Krakowec Burg in Bohemia and certain other Czech towns dating from the late 14th century. The best preserved building is a two-story chapel, with a polygonal nave and details similar to those in »The Colum Hall« (Sloupova syn) on Hradčani in Prague and on several buildings done by Petar Parler. The style of both burg and chapel ascribes them to builders associated with the Prague court workshop of king Waclaw IV. Later, during 16th and 17th century the fortification was added to, because of the war with Turks.

Ivan Mirnik

MEDALS BY DE'PASTI IN THE NUMISMATIC COLLECTION OF THE ARCHEOLOGICAL MUSEUM IN ZAGREB

Six bronze medals from the Numismatic Collection of the Archeological Museum in Zagreb, all acquired before the First World War, are dealt with in this article. They were modelled by the famous Italian artist Matteo de'Pasti of Verona between 1446 and 1450. Their major part is directly or indirectly in connection with Sigismondo Malatesta, one of the most picturesque personalities of Italy of the fifteenth century. Malatesta was a gifted warrior and an accomplished

patron of arts. Three of the medals bear his image on the obverse, with various scenes on the reverse (Catalogue Nos. 4—6). The beautiful Isotta degli Atti, Malatesta's mistress, later, wife is depicted on two more medals (Cat. Nos. 2—3), one with an elephant (the Malatesta device »Elephas Indus culices non timet«) on the reverse, the other showing a closed book of elegies dedicated to Isotta. More space is dedicated to Timoteo Maffei (died in 1470), whose portrait can be seen on one medal (Cat. No. 1). A citizen of Verona, just like the artist himself, he became canon at an early stage, and acquiring a profound learning, began the career as a famous praecher, writer and teacher, his fame spreading all over Italy. All this brought the favour of three Popes (Pius II, Nicolas V and Paul II) upon him. The latter nominated Maffei first as his own secretary, in order to invest him as the forty-seventh Archbishop of Dubrovnik in 1467. Maffei arrived in Dubrovnik in the same year, but soon enough discovered that his own ideas about the ecclesiastical, as well as secular matters did not correspond to those of the Ragusan Senate. The strife ended in an excommunication cast by the Archbishop upon his people in 1469. Maffei died in 1470 while preparing for a journey to Hungary, following the invitation of the Hungarian and Croatian King Mathias I, and was subsequently buried in the Romanesque Cathedral of Dubrovnik. His medal seems to have been cast around 1446.

Radovan Ivančević

MODEL FOR RENAISSANCE RELIEF BAPTISM OF CHRIST IN TROGIR

The relief of the Baptism of Christ above the entrance to the Baptistery (1467) of the Trogir Cathedral is the largest Renaissance relief in Dalmatia. Through the comparative analysis of the composition, spatial relations of figures, typology of angels and the perspective of landscape with the »low« river and two towns autor states that this work must have been inspired by the invention of Piero della Francesca in his painting Baptism of Christ (London). For its classical composition and applied perspective Trogir relief has more Renaissance characteristics not only compared to contemporary (L. Dobričević) or even later painting of Baptism in Dalmatia (M. Hamzić, 1506) but also to some later Renaissance reliefs in Italy (G. Micelli). Rejecting the hypothesis that the outstanding features of the Trogir relief could be explained by the influence of Nicolas Florentin (proposed by Lj. Karaman and others) or George Dalmatian (A. M. Schulz) autor states that actual attribution of the Trogir Baptism to Aleši, since it is better than most of his works, remains uncertain.

Igor Fisković

JURAJ DALMATINAC IN ANCONA

Through critical interpretation of original documents and historical texts, the article has elucidated an important period in the life and work of the great master, Juraj Dalmati-