

Šibenska katedrala u djelima austrijskih pisaca — korijeni jednog »slučaja«

Malo je spomenika u našoj umjetničkoj baštini koji svojom pojavom nadrastaju uske nacionalne granice i uz čiju se dugogodišnju povijest proučavanja i istraživanja mogu vezati ne samo počeci povijesnoumjetničke struke u Hrvatskoj, nego i najranije europske povijesti umjetnosti. Još je manje velikih spomenika naše davne prošlosti koji su od trenutka svog nastanka privlačili toliku pažnju, izazivali čuđenje, ali i divljenje suvremenika, kako laika, tako i školovanih ljudi raznih struka. Na kraju, gotovo da i nema spomenika na ovim prostorima koji je tako dobro poznat, o kojemu se zna tako mnogo, oko kojega su se sapsela brojna arhivska svjedočanstva, a koji još i danas predstavlja veliku zagonetku kao što je Šibenska katedrala.

Nastala na razmeđu srednjega i novoga vijeka, u dodiru dvaju stilskih razdoblja — gotike i renesanse, Katedrala sv. Jakova u Šibeniku (1402.-1536.) predstavlja najznačajnije graditeljsko ostvarenje podignuto na tlu Hrvatske nakon antičkih vremena. Zahvaljujući jedinstvenoj prostornoj i tehničkoj strukturi u kojoj se ističe svodno-krovnna konstrukcija njezina kamenog pokrova i vitke kupole, stolna crkva grada Šibenika predstavlja ujedno i jedinstven spomenik europske arhitekture XV. st.

Stoga ne čudi što već od sredine XIX. st. Šibenska katedrala pobuđuje znatan interes stručne javnosti, povjesničara, arhitekata i povjesničara umjetnosti. Izuzetno duga povijest njezina proučavanja tako se može pratiti od prvih arhivskih istraživanja Ivana Kukuljevića Sakcinskog (1858.) i prvih preciznih arhitektonskih snimaka ing. Pavla Bionija (1845.; 1847.) načinjenih za potrebe njezine velike rekonstrukcije, pa sve do najnovijih pregleda, monografija i studija (J. Hoefler, 1989.; R. Ivančević, 1998.; I. Fisković, 2001.). U njima se s jedne strane sintetiziraju sve prethodne spoznaje, ali jednako tako preko njih se odražava sva raznolikost pogleda i neusuglašanih mišljenja što, u cjelini gledano, razotkriva nemali broj temeljnih, još uvijek neriješenih pitanja.

Nesumnjivo, riječ je o djelu koje u širokom luku povezuje same početke umjetničke historiografije na našem tlu i današnje generacije hrvatskih povjesničara umjetnosti. Značajne samog spomenika te aktualnost tema i problema s kojima se još i danas susrećemo prilikom njegovog istraživanja samo potvrđuje kako je riječ o djelu oko kojega se trajno koncentriraju napori i nastojanja čitavih generacija, poglavi-

to domaćih stručnjaka, da se ono smjesti u kontekst vremena i prostora te da mu se u okvirima povijesti europske arhitekture XV. st. nađe odgovarajuće mjesto. To mjesto, kako nam to svjedoče suvremeni pregledi najznačajnijih ostvarenja arhitektonske baštine XV. st. (Fiore, 1998.) taj istaknuti spomenik, iz više razloga, još nije dobio.

Zahvaljujući tomu vjerujem kako nije preuzetno tvrditi kako stoljeće i pol duga povijest proučavanja Katedrale sv. Jakova u Šibeniku pruža jasan uvid u razvoj povijesnoumjetničke struke na tlu Hrvatske. Postajući u neku ruku njezinim mjerilom te iscrtavajući dijagram njezina rasta, ona ujedno vjerno odražava i trenutnu joj poziciju. Naposljetku, gotovo da nema značajnijeg hrvatskog povjesničara umjetnosti koji se nije na ovaj ili onaj način, u većoj ili manjoj mjeri, osvrnuo na njezin osebujni lik ili na umjetnički lik nekog od njezinih istaknutih graditelja — od Ivana Kukuljevića Sakcinskog, preko Ljube Karamana (1931.; 1933.) i Cvite Fiskovića (1963.; 1975.) do Milana Preloga (1961.; 1979.-1982.) i Grge Gamulina (1979.-1982.), pa sve do već spomenutih Radovana Ivančevića i Igora Fiskovića, da istaknemo samo one najznačajnije. To je razlog zbog kojeg Šibenska katedrala, o kojoj su napisana brojna djela i koja u širokom luku povezuje same početke europske i hrvatske kunsthistorije s brojnim, ne samo živućim, već i djelatnim povjesničarima umjetnosti našeg vremena, predstavlja za ovu prigodu Prvog kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, čini mi se, više nego primjeren izbor.

Iako je početna ideja za ovo izlaganje bila prikazati sukob znanstveno utemeljenog i politički obojenog istraživanja na primjerima nekolicine austrijskih i talijanskih pisaca, zbog širine tako postavljene teme uputnim mi se učinilo jedan takav kritičko-filološki ekskurs svesti ipak na ono najvažnije u djelima trojice autora i ukazati na ključni problem vezan uz tumačenje samoga djela i uz njegovu trenutnu poziciju u znanosti: kako to da smo, što se tiče proučavanja Katedrale još uvijek na pozicijama koje su gotovo prije jednog stoljeća zacrtali Dagobert Frey, Hans Folnesics i, u nešto manjoj mjeri, Adolfo Venturi? Koji su razlozi da ta tri istraživača u svojim djelima zastupaju sasvim suprotna, a danas podjednako prisutna stajališta?

Iako su i prije i poslije njih mnogi drugi autori pisali o Katedrali sv. Jakova, upravo su ta tri stranca — Frey, Folnesics

i Venturi — u svojim kapitalnim djelima, općim pregledima i monografskim studijama objavljenima početkom XX. st., postavili temelje svih budućih istraživanja te pridonijeli, premda ne svatko u jednakoj mjeri, formiranju njezina današnjeg lika (*imago cathedralis*) kao šire usvojene predodžbe o Katedrali, njezinim značajkama i vrijednostima. Svaki od navedenih autora je u stanovitoj ekvidistanci od onoga drugoga formirao različito gledište na neke od temeljnih problema Šibenske katedrale (geneza djela, stilski interpretacija, problem autorstva) te u određenom trokutu predstavlja po jednu struju unutar današnjeg stupnja spoznaja i različitosti gledišta i mišljenja. Stvorivši osnovnu predodžbu o Katedrali kao jedinstvenom djelu »prijelaznog«, gotičko-renesansnog stila nastalog po projektu Jurja Matejeva Dalmatinca, u toj je poziciji danas ipak najzastupljenija i najraširenija samo jedna struja, ona Dagoberta Freya. Ona ne samo da je sažela dominantne poglede ranijih pisaca, već je, otvorivši novo znanstveno poglavlje njezina proučavanja kao kapitalno djelo monografske obrade spomenika i njezina autora zacrtala glavni tok gotovo svih budućih istraživanja. Ono što je možda još važnije istaknuti, Freyovim su se djelom, odnosno njegovim rezultatima, služili i oni autori koji se nisu u cijelosti slagali sa svim u njemu izrečenim stavovima i ocjenama i koji su, čak štoviše, ponekad zastupali sasvim drukčija gledišta o pojedinim pitanjima; ipak su iz njega izravno preuzimali, ili prilično selektivno crpili, ono što je njima odgovaralo. Zbog tog razloga ono i danas, bez prolazanja kritičke revizije nakon tolikih godina, strši kao čvrsta okosnica među svim drugim djelima napisanim o Katedrali. Nasuprot njemu, nešto šire zasnovano, ali ništa manje značajno djelo Hansa Folnesicsa, sa svojim stavovima o Šibenskoj katedrali gotovo da ne egzistira u novijoj stručnoj literaturi. Premda nije pisao o Katedrali samoj, Adolfo Venturi je svojim nešto drukčijim pogledima na ličnost i djelo Jurja Dalmatinca ipak neizravno istaknuo svoje osebujno gledište o tom spomeniku, omogućavajući tako da se teze obaju austrijskih pisaca promotre iz drugog, neovisnog kuta. Ta »neovisna« i naizgled protuslovna pozicija velikog talijanskog povjesničara umjetnosti ostala je dugo vremena nerazumljiva i usamljena, no problematizirajući mjesto i ulogu Jurja Dalmatinca na nju se posredno vratio Cvito Fisković (1976.), dok joj se, istim povodom, nešto izravnije priklonio Grgo Gamulin (1979.-1982.).

U nastojanju da se rasvijetli ovaj »slučaj« stoga je neophodno osvrnuti se na stavove i gledišta navedenih autora, u prvom redu D. Freya i H. Folnesicsa, te kroz različitost njihovih pristupa i metoda rasvijetliti korijene tog sukoba.

O čemu je zapravo riječ?

Najkraće — temeljni, još uvijek neriješen problem u proučavanju Katedrale sv. Jakova jest pitanje njezina autorstva; točnije, pitanje autorstva jedinstvene kamene svodno-krovne konstrukcije — onog njezinog dijela koji joj je definirao sveukupan lik i koji joj je, kao njezina nesumnjivo najznačajnija arhitektonska vrijednost, priskrbio iznimno mjesto u povijesti graditeljstva XV. st. Upravo po jedinstvenim kamenim svodovima i bijeloj kamenoj kupoli Katedrala se u kon-

tekstu kvatročentističke arhitekture ističe ne samo kao iznimno graditeljsko, nego i kao stilski značajno ostvarenje rane renesanse. Nad njom stoga od samih početaka lebdi pitanje: koji je od dvojce protomajstora, Juraj Dalmatinac ili Nikola Firentinac, zaslužan za idejno rješenje jedinstvenog oblika kamene svodovlja te impozantne kamene kupole? Ako izuzmemo kratku i jasno razlučivu kasnogotičku fazu prvog desetogodišnjeg razdoblja gradnje (tzv. »Pulšićeva katedrala« 1431.-1441.), izvedenog u oblicima mletačke kasne gotike, ili stila »della Masegne«, kako su to voljeli istaknuti stariji pisci, ostalo je neriješeno pitanje u kojoj se mjeri drugo razdoblje gradnje pod Jurjem Dalmatincom (1441.-1473.) i ono potonje pod Nikolom Firentincem (1475.-1506./1536.) može promatrati kao jedna cjelina? Odnosno, mogu li se u cjelini lika Katedrale razlikovati samo dva ili pak tri stilski različita sloja?

Svi postojeći odgovori na to pitanje mogu se u osnovi svesti na dvije teze. S jedne strane stoji »teza jedinstvenog djela« koja sa stilskog i s materijalno-tehničkog aspekta u Katedrali vidi organski koherentnu, nedjeljivu cjelinu. Tu je cjelinu dolaskom u Šibenik 1441. godine te izradom projekta za dovršetak Katedrale osmislio novi voditelj gradnje Juraj Dalmatinac. Stoga je njegovo autorsko djelo ne samo potpisano »djelo apsida« (*hoc opus cuvarum*), već i čitava naknadno podignuta svodno-krovna konstrukcija. Nasuprot njoj stoji »razvojna teza« koja upozorava kako je riječ o stilski nejedinstvenom djelu u kojem se jasno razlikuju tri razvojne faze — prva gotička, druga Jurjeva kasnogotička, i naposljetku, treća renesansa Nikole Ivanova Firentinca. U tom se slučaju ne samo izvedba, nego i projekt svodno-krovne nadgradnje jasnih ranorenesansnih obilježja u cijelosti pripisuje Jurjevu nasljedniku Nikoli Firentincu.

Obje teze poprimile su jasne obrise još tijekom druge polovice XIX. st. u radovima R. Eteilergera (1886.) i J. Grausa, ali su prvi put jasno formulirane upravo u radovima D. Freya i H. Folnesicsa, s tim da je prvi zastupao tezu o »organikom jedinstvu spomenika« i Jurjevu autorstvu projekta, dok je drugu, »razvojnu tezu«, jasno uobličio H. Folnesics, stavljajući u prvi plan do tada posve zanemarenu umjetničku ličnost Nikole Firentinca. Time je stvorena svojevrsna »pat pozicija« koja traje i do današnjih dana. Stoga se samo po sebi nameće pitanje kako je moguće da su predstavnici iste, »bečke škole« povijesti umjetnosti, istovremeno došli do posve oprečnih stajališta o jednom te istom spomeniku?

Evidentno, ključni problem na kojem su se »lomila koplja« je stilski interpretacija spomenika, ali ne toliko njega, Katedrale same, nego prvenstveno njegova istaknutog graditelja Jurja Dalmatinca. Osebujno preplitanje gotičkih i renesansnih elemenata u njegovim kiparskim i arhitektonsko-dekorativnim cjelinama (friz glava, svod krstionice) otvorilo je mogućnost da se i dijelovi Katedrale nastali nakon njegove smrti pripisuju njegovom prvotnom nekonvencionalnom projektu. U takovoj podjeli Nikoli Ivanovu dodijeljena je tek sekundarna uloga nastavljača i izvođača prethodno već začete Jurjeve ideje, odnosno, u najboljem slučaju, kako je to već Frey pokušao reći — on je samo pročistio Jurjev formalni

rječnik od kasnogotičkih natruha i njegovo djelo dovršio u čistom renesansom duhu. Takvom stajalištu pogodovala je i primjena montažne tehnike gradnje velikim kamenim pločama s laganim na utor i pero koju Juraj razvija na poligonalnim zidovima apsida, a koja se potom, u sljedećoj građevinskoj fazi koristi pri kreiranju zaobljenog svodno-krovnog pokrova i kupole. Iz tih se razloga majstor, koji je potpisom na ugaonom stupcu apsida prisvojio čitavo svetište, od samih početaka javlja kao ideator čitave Katedrale — »Juraj Matijević graditelj crkve šibeničke« (Sakcinski, 1855.).

Pripadnost Jurja Dalmatinca jednom od dvaju dominantnih stilova XV. st., gotici ili renesansi, već se od sredine XIX. st. javlja kao glavni predmet spora među povjesničarima i povjesničarima arhitekture. Na podlozi njegovih ankonitanskih ostvarenja gotičku tezu zastupa talijanski povjesničar arhitekture Amico Ricci (1858.), dok tezu o jedinstvenom Jurjevu ostvarenju izvedenom u »lombardskom stilu«, što je tada bio sinonim za renesansni stil sjevera Italije, u prvoj monografiji o Katedrali zastupa G. A. Fosco (1873.). Rudolf Eitelberger von Edelberg (1884.) smatra kako se na Katedrali ne javlja niti jedan stil u svom čistom obliku, već se na njoj spajaju (*Verbindung*) gotički s renesansnim elementima te prvi definira Katedralu kao spomenik prijelaznog stila. Značajno je kako »otac bečke škole povijesti umjetnosti« pri tome uopće ne dovodi u pitanje Jurjev udio u oblikovanju cjeline, te prisutnost novog renesansnog stilskog govora u njegovom opusu lakonski objašnjava »sveprisutnim duhom renesanse« koji je za njegova školovanja vladao u Italiji. Njegov sunarodnjak Johann Graus u veoma sadržajnoj, danas gotovo posve zaboravljenoj studiji *Der Dom von Sebenico* (1886.) zastupa drugu, razvojnu tezu. Graus polazi od same činjenice kako je gradnja trajala pune 104 godine, tijekom koje su se izmijenila čak sedmorica biskupa i pet arhitekta, te da je stoga na kraju teško moglo biti realizirano jedinstveno zdanje. Iz toga izvodi logičan zaključak — Crkva sv. Jakova nije građena u jednom stilu, pa niti u mješavini dvaju stilova, već »... u sukcesiji stilova, i to prema pravilima arhitektonskih formi koje slijede jedna za drugom«. Značajno je i to što Graus osporava samu mogućnost da je jedan, pa makar i genijalan umjetnik poput Jurja, mogao stvarati malo u jednom, a malo u drugom stilu, kako mu se već prohtjelo. Ipak, o ključnom problemu austrijski se pisac ne određuje izrijekom te dilemu o autoru ostavlja otvorenom, ističući tek kako Nikoli Firentincu pripadaju ne male zasluge za konačno oblikovanje njenih svodova. Začudo, premda je prvi stručnoj javnosti otkrio ime Jurjeva nasljednika Nikole Firentinca, za njega je on samo eksponent rane renesanse »lombardskog smjera«. Usprkos tomu, značenje Grausove studije leži u činjenici što on, za razliku od toliko drugih autora koji su i prije i poslije njega pretresali isti skup problema, u središte svog istraživanja ne postavlja umjetničku ličnost Jurja Dalmatinca i problem njegove stilske pripadnosti, već Katedralu samu.

Neposredno pred Prvi svjetski rat iz pera dvojice austrijskih konzervatora, Dagoberta Freya i Hansa Folnesicsa, u *Godišnjaku za zaštitu spomenika centralne carske komisije* kao posebni dodaci izašla su dva kapitalna djela o Šibenskoj ka-

tedrali. Freyeva monografija o Katedrali i njezinu graditelju, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio da Sebenico* (1913.) te Folnesicsev pregled razvoja arhitekture i kiparstva XV. st. u Dalmaciji, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien* (1914.) predstavljaju okosnicu njezine znanstveno-kritičke obrade. Uz to što su odredili osnovne pravce budućih istraživanja, s mnogih aspekata, pogotovo u korištenju stilsko-kritičkog aparata, nisu ni do danas nadmašeni te još uvijek predstavljaju uzorna djela svoje vrste.

Dagobert Frey i crteži Jacopa Bellinija — Šibenska katedrala između ideje i realizacije

Prvo od njih, ono D. Freya, već samim naslovom jasno proklamira rezultat svoje opsežne studije — Katedrala sv. Jakova u Šibeniku autorsko je djelo Jurja Dalmatinca. U takvoj su tvrdnji sadržane značajne implikacije za lik i djelo, i premda se kroz čitavo djelo provlače brojni stavovi koji to izravno potvrđuju, sam ih autor nije nigdje do kraja razvio i uobličio u jasan zaključak.

Svodeći idejno ishodište jedne složene, u najmanju ruku stilske ne baš koherentne cjeline na početak drugog graditeljskog razdoblja (1441.-1473.) i projicirajući dominantno renesansno obilježje završne faze izgradnje na cjelinu zdanja, Frey je učinio dvije stvari. Kao prvo, time je razriješio dvojbe oko određujućeg stilskog predznaka cjeline Katedrale, a kao drugo, Jurja je kao umjetnika uvrstio uz bok nekolicine »korifeja« tog stila u arhitekturi ranog kvatročenta, ako ne uz samog Filippa Brunelleschija, onda svakako uz generacijski bližeg i opusom srodnijeg firentinskog majstora Michelozza di Bartolomea čije složeno arhitektonsko i kiparsko djelo također odiše brojnim mješovitim stilskim elementima. Premda zasnovana na srednjovjekovnim osnovama, Katedrala sama, shvaćena kao izraz jedinstvene arhitektonske misli, po Freyu ipak odiše posve novim duhom. Nesumnjivo, takvim je stavom najmlađa među dalmatinskim katedralama, Crkva sv. Jakova u Šibeniku, gurnuta u red ključnih arhitektonskih spomenika »prijelaznog razdoblja« sredine XV. st., i to ne samo u jadranskim, već i u nešto širim apeninskim okvirima. Uz to, s autohtonim i vrlo ranim rješenjem »trolisnog pročelja«, koje jedino kod nje »prinudnom nužnošću« proizlazi iz poprečnog presjeka brodovlja, Bazilika sv. Jakova, po Freyu, ima prvenstvo među svim ostalim srodnim prijadranskim rješenjima, od Riminija do Venecije, te će kao takva imati znatnog utjecaja na razvoj mletačke arhitekture druge polovice stoljeća.

Kako je Dagobert Frey mogao doći do svih tih dalekosežnih zaključaka, pogotovo nakon Grausovih trezvenih primjedbi o koliko logičnoj, toliko i nužnoj sukcesiji majstora i stilova? Nesumnjivo, riječ je samo o krajnjim implikacijama dosljedno razvijene polazišne ideje o jedinstvenom djelu, odnosno o »organski jedinstvenom spomeniku« kreiranom 1441. g. u Šibeniku. Uporište za takvu ideju austrijski pisac prvenstveno nalazi u ličnosti Jurja Dalmatinca. Fasciniran izrazitom individualnošću i eruptivnom snagom njegova

izraza, Frey je u Jurju prepoznao umjetnika sposobnog da u svojoj ličnosti objedini i prevlada brojne proturječnosti dvaju velikih sustava na razmeđu srednjeg i novog vijeka ili, kako on to sam kaže, njegovo djelo karakterizira: »*smiona, bez predrasuda, naivno-genijalna mješavina gotičkih oblika i tradicionalne kompozicijske sheme s komponentama i elementima renesanse...*«. Takvo je gledište nesumnjivo dijelom zasnovano i na ranijim opservacijama A. Venturija (1908.) o izuzetnoj umjetničkoj pojavi Jurja Dalmatinca u kiparstvu XV. st. kojom on izlazi van poznatih oblikovnih sustava svog vremena.

Druga uporišna točka na kojoj Frey gradi svoju tezu jest sama Katedrala, koju on doživljava i tumači kao misaono zaokruženu i koncepcijski jedinstvenu cjelinu. Preciznije rečeno, prema Dagobertu Freyu ona je »*jedinstveni organizam jasne tektonske strukture*«, pri čemu je ta njezina specifična kvaliteta »organskog jedinstva« proizšla iz realizacije osebujne slikarsko-iluzionističke prostorne vizije majstora Jurja. Začudo, to svepovezujuće »organsko jedinstvo« ne potječe, kao što bi se moglo očekivati za Jurja kipara, iz plastički napregnute i smišljeno provedene kompozicije napetih kubičnih i kružnih volumena svodovlja, nego iz njegove slikarske vizije interijera. Takva Jurjeva vizija imala je, prema Freyevu mišljenju, za cilj kreaciju mističnog i fantastičnog svjetlosno-kolorističkog dojma čitavog potkupolnog prostora, s time da »...*njezina kompozicija nije računala samo na kupolu kao arhitektonski centar, nego na sliku svetišta u cjelokupnosti kakvo se pruža onomu koji ulazi iz uzdužnog brodskeg prostora: svjetli lik oko glavnog oltara i pred njim ta kupola koja se takoreč otvara prema nebu, kroz koju kao da se oltar gubi u mističnoj daljini.*« (svi citati prema prijevodu Ž. Raića). Čisto slikarska tendencija te vizije evidentna je u »...*kompoziciji za jednu određenu točku, tako prije svega u sigurnom svjesnom traženom djelovanju svjetla i boja*«.

U korijenu ideje o postojanja Jurjeva cjelovitog projekta tako ne leži ni izrazit plastički tretman njezinih snažnih i napregnutih volumena, a ni materijalno-tehničko jedinstvo njezine osebujne građevinske strukture, već slikarska vizija čitavog podkupolnog prostora; ili, što je daleko značajnije, ne leži samo djelo u svojim čvrstim, opipljivim oblicima, već njegova slika, i to onakva kakva se u promatrača stvara gledanjem iz pozicije u dnu glavnog broda. Dodatnu potvrdu svoje početne pretpostavke kako se u podlozi nastanka cjelokupnog projekta crkve nalazi koherentna slika-vizija interijera Frey vidi u ideji stepenasto uzdignutog prezbiterija te u općoj zaokruženosti prostora nastaloj zatvaranjem njegove gornje granice stereometrijski čistim oblicima bačvastog svodovlja.

Da je u takvoj jedinstvenoj slici-viziji ipak izvršen nasilan spoj dvaju stilski različitih i međusobno ne baš posve usklađenih razdoblja postaje jasno već iz same formalno-stilske analize koju Frey u daljnjem tekstu poduzima, kao i iz niza proturječnih stavova koje pri tome iznosi, pa na kraju i iz neočekivanog »dijalektičkog« obrata u samome zaključku.

S jedne strane, kada govori o zanatlijskoj izvedbi vegetabilne dekoracije, tlocrtu, načinu upotrebe pilastara u raščlanjenju zidnog plašta (znači onim dijelovima zidne strukture nastalim za Jurjeva razdoblja), Frey će jasno istaknuti kako prevladavaju »...*potpuno tradicionalni gotički oblikovni osjećaji...*« i kako »*kompozicijska shema odgovara gotičkoj tradiciji...*« te kako »*tektonski smisao za antikni red sasvim nedostaje*«. S druge strane, nastojeći istovremeno istaknuti elemente modernog, renesansnog izraza, postaje očito kako Frey zapravo govori o drugim dijelovima građevine vezanim za svodovlje i podignutim nad vijencem obodnih zidova i nad arkadama glavnog broda. U želji da poveže ta dva dijela i pomiri njihove očite suprotnosti, Frey izvodi neočekivani obrat i pomalo paradoksalan zaključak: »*Vidjeli smo da je broj umetnutih renesansnih elemenata vrlo neznan i da im se u sveukupnoj slici može dodijeliti samo sekundarna uloga; nadalje smo ustanovili da kompozicija u svojoj osnovnoj crtežnoj shemi slijedi srednjovjekovnu tradiciju. Usprkos tome gradnja u cjelini djeluje kao moderna tvorevina — stilski preokret ne može se nazrijeti u detalju već u osjećaju za geometrijske osnovne oblike, za proporcije, za raščlanjivanje ploha i oblikovanje prostora, koji su podloga cijeloj kompoziciji.*« Iz daljnjeg pojašnjenja novonastale situacije može se razabrati kako stilski preokret u osnovi počiva na upotrebi polukružnog luka i bačvastog svoda te da zapravo »*presvođenje bačvastim svodom čini podlogu čitave kompozicije*«.

Iz navedenog možemo zaključiti dvije stvari: prvo, do promjene ukupne stilske karakterizacije djela dolazi vertikalnim pomicanjem očišta po uspostavljenoj slici svetišta, a drugo, nova, sveobuhvatna i za karakterizaciju djela presudna ranorenesansna kvaliteta potječe isključivo od gornjih dijelova građevine — zidova i svodova glavnog broda te presvođenog dijela svetišta i kupole; ukratko, onih dijelova građevine koji su sagrađeni poslije Jurjeve smrti.

U tom trenutku problem je kao takav postao evidentan i za Freya. Kako nije mogao sa sigurnošću dokazati da su kratki bačvasti svodovi bočnih kapela svetišta nastali u Jurjevo doba, što znači na samom spomeniku, izlaz iz novonastale situacije morao je potražiti izvan njega. Preciznije rečeno, Frey je negdje morao naći adekvatan primjer sinkretičkog spoja starog i novog stila, i to po mogućnosti u srodnoj varijanti »organskog jedinstva«. Kako takav primjer ne nalazi u arhitektonskom opusu samoga Jurja, a u tom specifičnom obliku čak niti u arhitekturi tog vremena, prvo logično objašnjenje za porijeklo Jurjeve osebujne slikarske vizije austrijski pisac pronalazi u njegovoj stilski osuvremenjenoj figuralnoj plastici. Upozoravajući na brojne donatelijanske motive koji se javljaju u Jurjevu plastičkom opusu, pa tako i u dekoraciji unutrašnjih zidova svetišta Katedrale, Frey u prvi mah ne isključuje mogućnost izravnog utjecaja cjelovitih prostornih rješenja koja se kao slikarski razrađena pozadinska arhitektura javljaju na Donatellovim reljefima. U njima se, a pogotovo onima izrađenim za Crkvu sv. Ante u Padovi, kao glavni element prostorno-dubinske kompozicije upravo ističu polukružni luk i bačvasti svod. No, navodeći padovanske reljefe Frey zanemaruje činjenicu kako su oni

nastali poslije 1448. g., sedam godina nakon Jurjeva početka rada na Katedrali. Za samog Freya i ova se pretpostavka pokazuje kao nedostatna te on ide još jedan korak dalje. Utvrdivši prvo kako je uz reljefnu plastiku »...i slikarstvo inspiriralo Jurjevu arhitektonsku kompoziciju«, na kraju svog ekskursa o mogućim ishodištima njegove projektantske vizije Frey se ipak čvrsto opredjeljuje te pomalo neočekivano iznosi zaključak kako je »majstor Juraj primio jače pobude od suvremenog slikarstva nego od arhitekture i plastike«.

Okvirno naznačivši dominantan slikarski karakter svekolike mletačke arhitekture *Quattrocenta* Frey na kraju rješenje čitavog problema nalazi u otkriću nekolicine arhitektonskih crteža Jacopa Bellinija sakupljenih u dva velika albuma skica. Na tim su crtežima u monokularnoj perspektivi simultano prikazane čitave prostorne kompozicije crkvenih interijera i eksterijera posve nalik perspektivnom crtežu ponutrice Šibenske katedrale. I u tim crtežima, uistinu iznenađujuće bliskim, pa čak u pojedinim detaljima i podudarnim s nekim rješenjima unutar Katedrale, u općoj prostornoj kompoziciji dominira polukružni luk i bačvasti svod. Zbog tog razloga po Freyu »...Bellinijevi nacrti nagovještavaju sve probleme oblikovanja prostora prihvaćene od Jurja, sve motive njegovih rješenja«.

Tako su na kraju pojedini crteži Jacopa Bellinija, a zapravo doradene arhitektonsko-perspektivne studije većih slikarskih kompozicija, postali ključni argument u dokazivanju temeljne pretpostavke čitavog Freyeva djela — o mogućem »spajanju stilski heterogenih elemenata s jedinstvenom ličnosti«. U nenadanom izvlačenju »takuina« jednog slikara na cilju dugotrajne potrage raskriva se narav prethodno poduzetih »egzegetskih« postupaka primijenjene kritičko-znanstvene metode. A ona stoji na krhkim nogama jedne samo naizgled logične i čvrste, ali u osnovi labavo sročene, inverzno postavljene konstrukcije. Da je uistinu riječ o svojevrsnoj konstrukciji bez čvrstih osnova potvrđuje i stav Ljube Karamana. Objašnjavajući problem geneze »trolisnog«, za mletačku arhitekturu karakterističnog pročelja, on će u jednom pismu mladoj Schneiderovoj studentici izrijeком reći: »Frey-ova studija je po meni jedna skroz nerealna konstrukcija.« (1934.)

Kako će se pokazati u kasnijem Freyevu odgovoru na Folnesicseve protuprijedloge i sasvim drukčije intonirane stavove (Frey, 1916.), perspektivne studije Jacopa Bellinija ne pružaju samo koliko-toliko uvjerljivo objašnjenje za genezu djela u cjelini, nego one postaju jedini čvrst oslonac čitavog Freyeva djela. Polazišna teza o »organskom jedinstvu djela« tako je nastala projekcijom Bellinijevih crteža na sliku interijera Katedrale i njihovim pretvaranjem u Jurjev idejni projekt — slikarsku viziju budućeg zdanja. Stoga su crteži venecijanskog slikara, a ne samo djelo, od samog početka stajali kao gotovo rješenje problema. Posluživši austrijskom povjesničaru kao podloga za (re)konstrukciju Jurjeva idejnog rješenja arhitektonske kompozicije, oni su ujedno postali odlučujući, »organski faktor« njezina jedinstva.

Slabosti takve, inverzno postavljene konstrukcije kojom je Frey prožeo svoje djelo očituju se na više razina, ali se mož-

da najjasnije iskazuju kroz ideju o stilski involutivnom umjetničkom razvoju Jurja Matejevog. Tridesetak godina njegova djelovanja Frey je razdijelio u tri faze od kojih svaka obuhvaća otprilike po jedno desetljeće. U prvoj, mladenačkoj fazi, osjeća se njegovo »revolucionarno pristajanje uz nove ideje«, dok se u drugoj fazi pedesetih godina u potpunosti ostvaruje kasnogotički slog čiste mletačke orijentacije, pa stoga tu teško objašnjivu »ankonitansku epizodu« Frey doživljava kao svojevrsni nazadak. Konačno, u trećoj stilskoj fazi šezdesetih godina ponovo se osjeća povratak na renesansne oblike, ali ne tako odlučno kao u prvoj, te se oni uglavnom svode na prilagodbu gotičkih elemenata novom osjećaju za formu. Evidentno, Freyevu gledište o Jurjevu nekonsistentnom umjetničkom razvoju posve je podređeno ideji o postojanju ranorenesansnog projekta Katedrale, i to usprkos tome što se ta, prva i jedina »inventivna faza«, nikako ne uklapa u razvojnu logiku dviju preostalih.

Na kraju, sva problematičnost, pa i neutemeljenost na toj osnovi dosegnutih rezultata možda se najjasnije ogleda u zaključnom poglavlju monografije naslovljenom »*Mjesto Giorgia Orsinija u povijesti umjetnosti*«. Kako Frey otklanja mogućnost izravnog utjecaja J. Bellinija na Jurja Dalmatinca, on njihova ostvarenja, crteže s jedne, a projekt Katedrale s druge strane, smatra usporednim i stilski neovisnim pojavama. To je našeg umjetnika u stilsko razvojnom pogledu stavio na istu ravan s venecijanskim slikarom, odnosno, neizravno ga je promoviralo u nosioca novih preporodnih ideja i stremljenja u mletačkom kulturnom krugu, značajnih ne samo za arhitekturu nego i za slikarstvo. Znatno kasnije iz te će se »avangardne pozicije« iznjedriti i ideja o Jurju kao »iznimnom crtaču« i Jurju kao »problematicaru kvatročenta« (R. Ivančević, 1982.; 1979.-1982.). Kako je pri takvom povlačenju paralela izostao odgovor na doista važno pitanje: Kada su ti Bellinijevi crteži nastali?, njihov mogući kasniji nastanak već je u tom trenutku otvarao mogućnost još »avangardnije« uloge našeg umjetnika u odnosu i na samog Jacopa Bellinija.

Premda su mu krajnje konsekvence uspostavljenih relacija otvarale mogućnost znatno dalekosežnijih zaključaka, Frey na kraju svoje djelo završava ipak relativno suzdržano: »*J. Orsini snažna je umjetnička ličnost koja po svojem značenju uvelike prelazi okvire lokalne povijesti.*« Unatoč određenoj rezerviranosti završnih redaka njegovo čitavo djelo ukazuje kako je jedna davna, duhovito sročena opservacija T. G. Jacksona o Jurju Dalmatincu kao »Brunelleschiju Dalmacije« (Jackson, 1887.) dobila svoju konačnu, premda neizravnu potvrdu. S takvim zaključkom austrijski je konzervator istaknutog Zdranina i definitivno potvrdio kao glavnog protagonista svoje studije koji nadrašta svoje najznačajnije djelo — Šibensku katedralu.

Što se iz rečenog može zaključiti?

Veliko djelo o Šibenskoj katedrali D. Freya u osnovi je vješto iskonstruiran sklop činjenica, analiza i interpretacija od početka do kraja podređen ideji dokazivanja, ne toliko veličine samog djela, koliko njegova tvorca. Posljedica je to ukupnih nastojanja da se jedan osobit i u svojoj vrsti jedin-

stven spomenik europske arhitekture XV. st. objasni preko isto tako složene, nekonvencionalne, pa i protuslovne umjetničke ličnosti kakav je bio Juraj Dalmatinac. Posvema zakrivljeniji pogled na Katedralu, izuzetna pojava Jurja Matijevo tako je postala ne samo nezaobilazni, već i primarni predmet istraživanja — stoga sva buduća nastojanja da se odgonetnu neka još uvijek otvorena pitanja treba sagledavati kroz prizmu njegova velikog kreativnog i stvaralačkog potencijala.

Ako pri procjeni doprinosa njegove studije imamo u vidu objektivne okolnosti, u tom trenutku dosegnutu razinu spoznaja, kao i mogućnosti same još nerazvijene znanstvene discipline, ostaje pitanje: mogu li se monografiji Dagoberta Freya uputiti neke zamjerke? Vjerujem da mogu, jer su one načelne naravi i ne proizlaze toliko iz brojnih otvorenih proturječnosti i održivosti same teze, već prvenstveno iz selektivnog pristupa i pristranosti kojom je pokušava dokazati. Kao prvo, on je zamijenio predmet svog proučavanja s idealiziranom, ali i reduciranom slikom kompleksnog i konkretnog djela. To se ogleda ne samo u olakom prelaženju, gotovo ignoriranju treće, »postjurjevske faze« izgradnje pod Nikolom Firentincem, već i u izostavljanju brojnih projektantskih i graditeljskih grešaka koje se kao nelogični spojevi u Katedrali javljaju na unutrašnjim zidovima transepta — ključnom mjestu spoja svih triju razvojnih etapa. Kao drugo, djelo je podređeno već unaprijed zacrtanoj ideji pa njegovo najjače oružje, sustavno razvijena formalno-stilska analiza i interpretacija, na kraju postaje protuslovna i nedosljedna.

Temeljni problem Freyeve stilsko-kritičke metode, naime, leži u tome što on u pokušaju definiranja dubljeg, »organiskog jedinstva« nekonsistentnog djela, nastoji prvo izlučiti svojevrsne »nadstilske«, odnosno »strukturalne« principe oblikovanja (polukružni luk, bačvasti svod) da bi ih potom, a sada, pak, kao temeljne odlike renesansnog stilskog izraza, »na mala vrata« ponovo uveo u interpretaciju i valorizaciju djela. To temeljno protuslovlje u primjeni »strukturalističkog« aparata iskazuje se naizgled kao posve opravdan »dijalektički skok«, a zapravo je apsurd po kojem svako djelo može preko svojih pojedinih elemenata prevedenih na razinu nekih »viših«, zajedničkih nazivnika, promijeniti svoju stilsku poziciju. Naravno, riječ je o nerazlikovanju, odnosno proizvoljnoj zamjeni vokabulara sa sintaksom djela, razbijanju cjeline i svodenju kompozicije djela na njezine elemente, cjelovitog teksta na same riječi bez gramatike i sintakse. Time je njegov pokušaj jednog, u osnovi nadstilskog pristupa djelu, postao njegova super stilska potvrda.

Reakcija Hansa Folnesicsa — Nikolina »kruna djela«

U kolikoj je mjeri Frey bio svjestan svih implikacija svoje teze nije posve jasno, no već iz reakcije Hansa Folnesicsa koja je potom uslijedila vidi se da je »presedan« koji je on želio uvesti — ideja o kreativnom umjetniku koji gotovo tri puna desetljeća anticipira razvoj arhitekture u široj jadranskoj regiji — teško održiv. Stoga odgovor na takve stavove nije trebalo dugo čekati. Već su sljedeće godine u studiji H. Folnesicsa u vezi s kronologijom gradnje Katedrale i autor-

stvom njezina osebnog svodno-krovnog pokrova izneseni sasvim drukčiji stavovi. Za razliku od Freya, koji u nastanku Katedrale zapravo vidi samo dva bitna, stilski ne sasvim precizno razlučena razdoblja, ono »predjurjevsko« i »jurjevsko«, Folnesics renesansnu fazu u cijelosti izdvaja iz ovog potonjeg i čitavo zadnje građevinsko razdoblje pod Nikolom Firentincem shvaća kao stilski zaokruženu i jedinstvenu cjelinu.

U osnovi njegovih zaključaka sasvim je drukčiji metodski postupak. Prateći postupni rast i razvoj Katedrale, on je njezin nastanak sagledao u kontekstu šireg razvoja onodobnog graditeljstva u Dalmaciji i u Italiji. Sustavno se i analitički prihvatio objašnjenja svih triju razdoblja izgradnje, pri čemu je iznio niz vrijednih i novih zapažanja, no posebice se posvetio objašnjenju zanemarene uloge Nikole Firentinca i definiranju firentinskih crta njezina lika.

Shvativši kako je glavni kamen spoticanja Freyeva interpretacija stilske cjelovitosti Katedrale i njegovo viđenje Jurja Dalmatinca kao renesansnog umjetnika, on je znatan dio svoje studije posvetio i kritičkom preispitivanju drugog, Jurjeva razdoblja gradnje. U tom smislu prvo je ukazao na logičan, povijesno uvjetovan slijed događaja u kojem usporen i isprekidan rast Katedrale prate promjene stilskog izraza na širem, »jadranskom« planu, da bi potom, na osnovu sasvim drukčije kronologije izgradnje, ukazao na neodrživost Freyevih teza o postojanju Jurjeva idejnog projekta po kojem je Katedrala dovršena, i o njemu kao renesansnom umjetniku. Odbacivši ideju o cjelovitom idejnom rješenju s početka četrdesetih godina XV. st. i prebacivši stvarni nastanak renesansne faze tri desetljeća kasnije, Folnesics nije samo jedno ime zamijenio drugim, kako ga se kasnije uglavnom htjelo shvatiti, već je unutar prostorno-vremenskih koordinata prvenstveno ukazao na čvrsto povezan niz stilsko-razvojnih promjena koji se u izgradnji Katedrale javljaju kao odraz i dio širih procesa i zbivanja. U tom smislu posebnu je pažnju posvetio »procvatu firentinske renesanse« u Trogiru i Šibeniku do kojeg dolazi zahvaljujući djelovanju Nikole Ivanova Firentinca.

S temeljnom idejom stilski slojevitog, tripartitnog spomenika, Folnesics je uspio jednu inverzno postavljenu, ali izrazito sugestivnu viziju D. Freya vratiti u okvire realno sagledivih i materijalno provjerljivih činjenica. Time je dominantnija i šire prihvaćena Freyeva postavka o »jedinstvenom djelu« odmah dobila svoju podjednako tešku »razvojnu« protutezu H. Folnesicsa.

Premda je pomaknuo granice istraživanja i težište stavio na kontekst zbivanja, u cjelini gledano Hans Folnesics je ostao na istim pozicijama — zadržao je shvaćanje složenog arhitektonskog ostvarenja kao primarno osobnog umjetničkog postignuća te zaokruženo iskaza individualnog kreativnog čina. Pri tome se problem pravilnog stilskog određenja djela umjetnika dalje istaknuo kao glavni kamen spoticanja. S idejom čistog stila — Jurja shvaća isključivo kao kasnogotičara, a Nikolu Firentinca kao eksponenta »čiste« firentinske renesanse — dodatno je zaoštrio problem razvojnih etapa Katedrale. Točnije, svojom isuviše krutom razdiobom sma-

njio je Jurjev udio u izgradnji svetišta, pa mu je čak odrekao i autorstvo nekih dijelova krstionice na kojima se javljaju *all' antica* koncipirani figuralni reljefi.

Polemika otvorena Folnesicsevima više nego jasnim odgovorom dodatno se zaoštrila godinu kasnije, kada je Nikolu Fiorentinca, pripisavši mu neka Jurjeva kiparska ostvarenja, istaknuo kao nepoznatog Donatellova đaka (Folnesics, 1915.). Time je izmamio odgovor Dagoberta Freya (1916.) koji je, progovorivši o nedvojbenuj renesansnoj komponenti u Jurjevu kiparskom opusu, posve opravdano odbacio neutemeljena Folnesicseva posezanja da bi potom, preko pitanja autorstva Šibenske katedrale i problema renesansnog utjecaja u Jurjevoj arhitekturi, usput iznio repliku i na njegove stavove o Katedrali iznesene u ranijoj studiji.

Iz Freyeva odgovora jasno je vidljivo kako se u načelu slaže s Folnesicsevima razdiobom triju graditeljskih faza na samom spomeniku te da je osporava u manje značajnom dijelu — prozorskoj zoni glavne apside. Stavljen u poziciju iz koje je prisiljen braniti osnovne postavke svojega djela, on je do kraja ogolio njegovu konstrukciju. Tako je postalo vidljivo kako »organska teza« počiva samo na dva stupa. Prvi je stup građevinsko jedinstvo cjeline, točnije materijalno-tehnički kontinuitet izvedbe koji se ostvaruje korištenjem montažne tehnike gradnje velikim kamenim blokovima pri izvedbi svodova i kupole. A drugi su stup crteži Jacopa Bellinija u kojima se miješaju gotički i renesansni elementi i u kojima je polukružni luk i bačvasti svod omiljen i čest motiv. Ne ustručavajući se pri argumentaciji pozvati na ponešto srodne, ali znatno kasnije nastale crteže Leonarda de Vincija s prikazom centralnih građevina sa svodovima-krovovima i kupolama, Frey svoju repliku zaključuje kako se time vjerojatnost prvog argumenta zgušnjava u izvjesnost (*So scheint sich mir die Wahrscheinlichkeit zur Gewissheit zu verdichten, dass wir die Gewölbekonstruktion, die den Dom von Sebenico zu einem der seltsamsten Bauwerke des Quattrocento macht, auf den Entwurf Giorgios zurückführen müssen.* Frey, 1916.)

Te završne riječi samo potvrđuju kako su ključni argument Freyeva teze i čitava njegova velikog monografskog djela o Katedrali upravo perspektivne studije venecijanskog slikara. Daljnje raspre koje bi se na tragu takvog odgovora možda i mogle očekivati, izostale su. Hans Folnesics prešao je na drugo polje istraživanja, a njegovo daljnje bavljenje našom baštinom zaustavila je prerana smrt 1922. godine. Dagobert Frey postat će kasnije cijenjen povjesničar umjetnosti i teoretičar arhitekture, i premda se ni on više neće vratiti problemu Šibenske katedrale, ipak je pomalo začuđujuć izostanak barem spomena arhitektonskih crteža Jacopa Bellinija kao moguće projektantske podloge, idejne skice ili ono bar arhitektonske fantazije (*Architekturphantasien*), što one u osnovi jesu, u njegovoj opsežnoj i sistematično razrađenoj enciklopedijskoj jedinici *Architekturzeichnung* (Frey, 1937.). Može li se iz toga naslutiti kako su neke pouke iz »šibenskog slučaja« bile izvučene?

Adolfo Venturi i »treći put« — »il decoratore«

Na kraju se valja zapitati: koja je pozicija Adolfa Venturija u odnosu na austrijske pisce? Kako on gleda na problem autorstva i stilske pozicije Katedrale te zašto on predstavlja nezavisan »treći put«?

Zanimljivo, a u neku ruku i indikativno, Venturi problemu Šibenske katedrale nije posvetio veliku pozornost. Za njega problem, bar onakav kakvim su ga predstavili austrijski pisci, zapravo i ne postoji. Pri tome valja istaknuti, što se da razabrati iz njegova kratkog i površnog osvrtu u pregledu arhitekture kvatročenta (Venturi, 1924.), kako on nije potonje upoznat sa samim spomenikom, kao ni s tijekom njegove izgradnje, te da saznanja uglavnom crpi iz druge ruke; ukratko, njega Katedrala sama zapravo i ne zanima. S druge strane, iz njegovih tekstova posvećenih Jurju Dalmatincu i Nikoli Fiorentincu dade se iščitati kako Crkvu sv. Jakova smatra stilski nejedinstvenim spomenikom koji je u najvećoj mjeri obilježio mješoviti stil kasnogotičke orijentacije i posve individualne interpretacije Jurja Matijevoeg te da je po njegovoj smrti isti spomenik pretrpio doradu u duhu padovansko-toskanske renesanse njegova nasljednika Nikole Fiorentinca. Premda bi se iz navedenog dalo zaključiti kako Venturi po pitanju autorstva naizgled zauzima pomirbeni, neutralan stav, on se idejom »dorade« zapravo priklanja gledištu Dagoberta Freya. Daleko značajnije od samog pitanja autorstva je to što Venturi šibensku stolnicu smatra samo djelomičnim Jurjevim ostvarenjem u kojem njegov kiparski talent ne dolazi najviše do izražaja. Stoga on drži kako je njegovo najznačajnije arhitektonsko ostvarenje Loggia dei Mercanti u Anconi, a ne Katedrala sv. Jakova u Šibeniku! Kako je moguće da tako disonantni tonovi nalaze mjesto u gledištima velikog talijanskog povjesničara umjetnosti?

U biti Venturi svu pažnju posvećuje tumačenju osebujnog i izrazito osobnog plastičkog izraza Jurja Dalmatinca, s kojim on izlazi van oblikovnih sustava svog vremena. U Jurjevu slučaju time se relativizira vrijednost stilskih pojmova gotike i renesanse, točnije, on ih u njegovu slučaju svodi na tek iznimno bogat i oblikovno raznovrstan repertoar dekorativnih motiva u kojem se gotičke formule miješaju s frazama i citatima renesanse. S takvim vokabularom taj *padrone della materia sua* barata izvan svakih pravila, ravnajući se isključivo prema vlastitom talentu. Stoga za Venturija Juraj nije toliko arhitekt, pa ni kipar, koliko *il decoratore*. Na takvoj podlozi Dalmatinac se pred njim ocrtava kao veliki kasnogotički majstor čiji se stvaralački nemir i impulsivni umjetnički nagon (*fuoco del quattrocentista barocco*) najbolje oslobađa pred velikim i teškim zadacima, takvima koje na kušnju stavljaju njegove velike inženjerske sposobnosti. A one se u potpunosti iskazuju tek uslijed takvih zadataka koje on, *il vigoroso tarchiato costruttore*, sam pred sebe postavlja, i koji nisu primarno arhitektonske, već kiparsko-dekorativne prirode.

Adolfo Venturi očito Šibensku katedralu doživljava samo kao podlogu za izražavanje Jurjeva plastičkog genija, odnosno kao prostorni okvir složene skulpturalne forme u kojem su majstorov graditeljski talent i plastički izraz neraskidivo

povezani u realizaciji njezine slikovite i izražajne opne. Po- gađajući možda i u srž Jurjeva realiziranog djela na Katedra- li, Venturi svojim opservacijama neizravno potvrđuje kako je za Jurja dekoratera važnija slikovita ekspresivnost pojedinačnog oblika od prostorne cjelovitosti i tektonske uvjerljivi- vosti cjelokupnog zdanja. Slijedeći njegovu misao možemo zaključiti kako kiparske vrline i arhitektonske mane Jurjeva velikog nedovršenog djela predstavljaju logičnu posljedicu majstorova osnovnog gledišta na arhitekturu kao reljef s dva lica.

U svakom slučaju, premda je prvi upozorio na Jurjev kipar- ski genij (1908.), Venturi je ostao pomalo rezerviran u odno- su na njega kao velikog arhitekta, pogotovo kao velikog re- norenesansnog arhitekta. Uz to, prvi je jasno definirao nje- govu izvanstilsku poziciju, koju je potom na svoj način obja- snio i razradio Dagobert Frey, a posve nekritički slijedili Venturijevi sunarodnjaci Atillio Tamaro (1919.) i Alessandro Dudan (1921.-1922.), kao i brojni drugi autori poslije njih.

Djelima austrijskih pisaca izvršena je polarizacija u dvije struje — Freyevu i Folnesicsevu, s time da je ova druga ka- snije imala znatno manje uspjeha. Venturijeva gledišta, koli- ko možda nejasna i nerazumljiva, toliko i neprihvatljiva, u djelima kasnijih pisaca gotovo da i nisu našla odjeka. Pa ipak, zasebne pozicije tih pisaca te favoriziranje samo jed- nog pogleda nisu ostale nezamijećene. Iznoseći svoje viđe- nje tog problema Ljubo Karaman je jasno progovorio o uzrocima te pojave te o čitavu slučaju iznio i svoj sud: »*Lo- kalni patriotizam starih domaćih pisaca, u želji da majstoru Jurju priušti čitavu monumentalnu katedralu dovršenu u re- nesansnom slogu, nastojao je da napravi od tog majstora na silu vjesnika i širitelja renesanse u Dalmaciji. Međutim, oznaka Jurja Dalmatinca kao majstora kasne gotike ne spu- tava kompletan majstorov talenat niti iscrpljuje svu veličinu njegove umjetnosti i raznovrsne izvore, na kojima se je ta umjetnost inspirirala.*« (Karaman, 1933.) Nalazeći potrebnim pojasniti Dalmatinčevu umjetničku poziciju i njegovu osnovnu likovnu orijentaciju Karaman još ističe: »*Arhitekt široke koncepcije kakva nam ga prikazuje njegovo glavno djelo, šibenska katedrala i njegovi monumentalni portali u Jakinu u Italiji, majstor Juraj je u prvom redu kipar.*« (Ka- raman, 1933.)

Smatrajući kako je H. Folnesics ipak bliži istini od Freya te usvajajući njegove stavove o Katedrali nastaloj u trima od- vojenim stilsko-razvojnim fazama, Karaman se u odnosu na brojne sunarodnjake, i one poslije njega, očito svrstao na drugu stranu. Prihvativši uz to i Venturijevo gledište o pri- marnom kiparskom habitusu Jurja Matejeva ne čudi što je dugo vremena ostao usamljen u svojim pozicijama i što je zaobilazanje ili potihlo prelaženje preko njegova viđenja pro- blema Šibenske katedrale na kraju postalo simptomom »jed- nog slučaja«.

Rezimirajući rečeno, možemo istaknuti kako je temeljni problem oko kojega su se zapleli brojni istraživači, počam od Eitelbergera pa sve do autora današnjih dana, bio poku- šaj stilskog određenja Katedrale sv. Jakova kroz komplek- snu, pa i u tom pogledu jednako protuslovnu ličnost Jurja

Dalmatinca, ili kroz crteže Jacopa Bellinija — uvijek po- sredstvom nekoga ili nečega, a rijetko njom samom. Glavni problem Šibenske katedrale nije to da se ona pravilno stilski interpretira, makar je i to zadatak koji treba napraviti, već da se ona u cijelosti, što znači tijekom čitavog svog vremena nastanka i sa svih svojih raznolikih aspekata i istraži i teme- ljito prouči. Tražene odgovore pruža Katedrala sama i oni stoga još uvijek stoje tu pred nama.

Literatura

Bioni, P. (1845.-47.), Cenni storici ed artistici sull'insigne Cattedrale di Sebenico (1845); Descrizioni d'ornamenti dell'insigne Cattedrale di Sebenico, disegnati e ritratti dal vero, dal cittadino Paol Bioni (1847); [nepotpuno sačuvana arhitektonska dokumenta- cija pohranjena u Konzervatorskom zavodu u Splitu — vidi: S. Pi- plović, Dokumentacija o šibenskoj katedrali iz XIX. stoljeća, u: *Ar- hitektura* 1 (213)/1997., str. 10-15].

Dudan, A. (1921.-22.), La Dalmazia nell'Arte italiana, Milano, 1921.-22.

Eisler, C. (1989.), The Genius of Jacopo Bellini: The Complete Pa- intings and Drawings, New York 1989.

Eitelberger von Edelberg, R. (1884.), Die mittelalterliche Kunst- denkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spala- to und Ragusa, Wien, 1884.

Fiore, F. P. (1998.), Introduzione, u: *Storia dell'architettura itali- ana — Il Quattrocento*, ur. F. P. Fiore, Milano, 1998.

Fisković, C. (1967.), *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, 1967.

Fisković, C. (1976.), Uloga i značenje Jurja Dalmatinca, u: *Šibe- nik, spomen zbornik o 900. obljetnici*, Šibenik, 1976., str. 47-479.

Fisković, I. (2001.), »*Ecclesia cathedralis Sibenicensis*« Djelo bi- skupije, komune i umjetnika, u: *Sedam stoljeća šibenske biskupije* (zbornik radova »Šibenska biskupija 1298-1998.«, Šibenik, 22. do 26. rujna 1998.), Šibenik, 2001., str. 805-829.

Folnesics, H. (1914.), Studien zur Entwicklungsgeschichte der Ar- chitektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien, u: *Jahr- buch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VIII/1914., str. 27-196.

Folnesics, H. (1915.), Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Dona- telloschüler, u: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII/1915., str. 187-197.

Fosco, A. G. (1873.), La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Dalmatico, Zara, 1873.

Fosco, A. G. (1893.), La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Dalmatico, (seconda edizione accresciuta ed illustrata), Se- benico, 1893.

Frey, D. (1913.) — Molè, V., Der Dom von Sebenico und sein Ba- umeister Giorgio Orsini, u: *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institu- tes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, VII/1913., str. 1-169. [Šibenska katedrala i njezin graditelj Juraj Orsini (prev. Ž. Raić), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1975.]

Frey, D. (1916.), Renaissanceeinflüsse bei Giorgio da Sebenico, u: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* IX, Heft. 2/1916., str. 39-45.

Frey, D. (1937.), Architekturzeichnung (s. v.), u: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, Stuttgart, 1937., str. 992-1013.

Gamulin, G. (1979.-82.), Juraj Dalmatinac, u: *Juraj Matejev Dal- matinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3-6/1979.-82., str. 235-237.

- Graus, J.** (1886. [1898.]), Il Duomo di Sebenico, u: *Il Nuovo Cronista di Sebenico*, VI/1897.-98., str. 1-40., [Der Dom zu Sebenico, u: *Der Kirchenschmuck: Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau*, XVII/1886.].
- Heydenreich, L. H./Davies, P.** (1996.), *Architecture in Italy 1400-1500*, revised by P. Davies, New Haven — London, 1996.
- Ivančević, R.** (1979.-82.), Prilozi problemu interpretacije Jurja Dalmatinca — Deset teza o razdoblju 1441-1452., u: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6/1979.-82.*, str. 25-64.
- Ivančević, R.** (1980.), Mješoviti gotičko-renesansni stil arhitekta Jurja Matejeva Dalmatinca, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21/1980.*, str. 350-374.
- Ivančević, R.** (1982.), O Jurju Dalmatincu kao crtaču, u: *Bulletin JAZU 2/53*, 1982., str. 73-83.
- Ivančević, R.** (1998.), Šibenska katedrala, Šibenik, 1998.
- Jackson, T. G.** (1887.), *Dalmatia, the Quarnero and Istria*, Oxford 1887.
- Karaman, Lj.** (1931.), O Šibenskoj katedrali, u: *Hrvatska revija*, 5/1931., str. 253.
- Karaman, Lj.** (1933.), Umjetnost u Dalmaciji, XV-XVI vijek, Zagreb 1933. **Karaman, Lj.** (1934.), Pismo Zlati Sivoš (30. XI. 1934.), Arhiv Konzervatorskog odjela u Splitu, in. br. 194/1934., Split.
- Kokole, S.** (1985.), O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXI/1985., str. 105-121.
- Kokole, S.** (1987.), Relief Polaganja v grob v atriju »Nove crkve« v Šibeniku, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, XXIII/1987., str. 55-73.
- Kokole, S.** (1989.), Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien: Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico, u: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLIII/1989., str. 155-167.
- Kukuljević Sakcinski, I.** (1855.), Juraj Matijević — Graditelj stolne crkve šibeničke, u: *Neven*, 22/1855., str. 344-351.
- Kukuljević Sakcinski, I.** (1858.), *Slovník umjetnikah jugoslaven-skih*, Zagreb, 1858.
- Prelog, M.** (1961.), Dalmatinski opus Bonina d' Milano, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 13/1961., str. 193-215.
- Prelog, M.** (1979.-82.), Gotika i renesansa u djelu Jurja Dalmatinca, u: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3-6/1979.-82.*, str. 9-13.
- Ricci, A.** (1858.), *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII*, Modena, 1858.
- Štefanac, S.** (1986.), *Nikolaj Florentinec arhitekt (magistrski rad)*, Ljubljana, 1986.
- Štefanac, S.** (1991.), *Nikolaj Florentinec kot kipar (doktorska disertacija)*, Filozofski fakultet, Ljubljana, 1991.
- Štefanac, S.** (1993.), Niccolò di Giovanni Fiorentino: Il quarto garzone di Donatello?, u: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII/1993., str. 187-210.
- Tamaro, A.** (1919.), *La Vénétie Julienne et la Dalmatie*, Rome 1919.
- Venturi, A.** (1908.), *Storia dell'arte italiana VI: La scultura del Quattrocento*, Milano, 1908.
- Venturi, A.** (1923.-24.), *Storia dell'arte italiana VIII: L'architettura del Quattrocento*, Milano 1923-24.

Summary

Predrag Marković

Šibenik Cathedral in Works of Austrian and Italian Art Historians

St Jacob's cathedral in Šibenik is among the rare post-medieval monuments whose rich, 150 years old history of studying offers us an exceptional view to the development of historiography of art history on Croatian soil, from Ivan Kukuljević Sakcinski to our time. After a short review of the most significant viewpoints and opinions from the second half of the 19th century, especially of German-speaking authors (R. Eitelberger von Edelberger, J. Graus), the paper deals with two basic, and until now the most complete, studies on the Šibenik cathedral — a monograph by Dagobert Frey (*Der Dom von Sebenico und Sein Baumeister Giorgio Orsini*, 1913), and a developmentally synthetic treatise by Hans Folnesics (*Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, 1914). These two Austrian writers presented almost contradictory opinions about basic problems of the origin, authorship and stylistic determination of Šibenik cathedral and in their works for the first time they clearly formed two important »schools« of research on Šibenik cathedral — firstly, the »Renaissance« or »Georgian« one, advocated by D. Frey, and secondly, the »developmental« one, exposed by H. Folnesics. Therefore, we briefly review proponents of both »schools«, and partly point to ideological and other circumstances that determined the reception of their work in the following period. From this angle, a special attention is given to works by two Italian authors between the wars: Alessandro Dudan and Atilio Tamaro; in their voluminous, irredentistically conceived reviews of Dalmatian art, they secured an important place for Šibenik cathedral and its architect, Juraj Matijevo Dalmatinac. Finally, we present views and attitudes of Adolf Venturi, which had a considerable influence on most of the researchers who studied the origin of Šibenik cathedral.



Šibenska katedrala, (foto: Ć. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, Wien, 1910.)



Šibenska katedrala, (foto: Ć. M. Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, Wien, 1910.)



Jacopo Bellini, Ulazak Marije u Hram, crtež, Paris, Louvre, fol. 28 (alte fol. 30); (foto: Degenhart, — Schmitt, Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450 — Jacopo Bellini, Bd. II-7, Tafel 33)



Šibenska katedrala, interijer, (foto: K. Tadić, Institut za povijest umjetnosti, 1975.)