

Stilske strukture u gotičkoj skulpturi Jadrana i zaleđa

Kad god progovorimo o gotičkoj plastici Italije, koja nas uz problematiku naše skulpture diljem Jadrana posebice zanima, nađemo se pred činjenicom da su obrađeni uglavnom najviši umjetnički dometi, a mnogo manje onaj sloj spomenika koji je više zanatlijski, klesarski, i zbog toga stilski možda manje vrijedan. Ipak, za određivanje konstantnih likovnih raspoloženja on nije manje značajan, a za prosuđivanje primarne mediteranske kiparske stilske strukture čak karakterističniji. H. Keller s pravom je naglasio da se pokrajinske karakteristike bolje zapažaju u radu majstora drugoga reda nego kod velikih umjetnika.¹

Ono što možemo danas reći o gotičkoj plastici uz našu jadransku obalu tek je naslućivanje pravoga stanja, unatoč novim i vrijednim podacima koje je otkrio istraživački zanos dra Cvita Fiskovića i drugih hrvatskih kolega. Presudna riječ o tom gradivu još nije izrečena, zato i ja mogu ukazati, s pomoću nekih više-manje sretno izabranih primjeraka, samo na neke stilske komponente koje se naslućuju u 14. i 15. stoljeću u Dalmaciji, pa i u širem kulturno-geografskom kompleksu, što obuhvaća zajedno i Italiju i subalpski pojas s Istrom, te centralnom i primorskom Slovenijom. Ove spoznaje neka posluže i kao reljefna pozadina, iznad koje se uzdiže izvanredni reljef stvaralačkog rada Jurja Dalmatinca — djelimice i kao antiteza standardno utvrđenih stilskih konstanta ovih zemalja.

Ponajprije moram uzeti u obzir samu likovnu atmosferu, jer ona u tom geografski »velikom prostoru« tako reći od pamtivijeka diktira neke likovne odrednice i time primarna likovna rješenja, koja na kraju osjećamo kao latentno nazočne principe, bilo u radu najboljih umjetnika ili zanatlijskih klesara — i to ne samo u pojedinim vremenskim stilovima nego u dugom povijesnom tijeku.²

Već u brončanoj i željeznoj dobi susrećemo na italjskom tlu dva osnovna likovna principa, koja zastupaju dvije kulture: Terramare i Villanova. Guido Kaschnitz von Weinberg kod prve je istakao jaku težnju za plastičnim i dinamičnim izražajem, a kod druge princip ograničavanja, u plohu uhvaćenog sistema linija i oštih sjena; ta limitacija vlada njezinom umjetničkom voljom i cjelokupnim njezinim izražajem, a da plastičnost pri tome nije organski oblikovatelj nego samo vanjska ljuštura.³ Prvi je princip dakle dinamičan, drugi statičan, a oba su presudna i u kasnijoj rimskoj pa i srednjovjekovnoj italjskoj plastici. Obogatila

ih je tek treća komponenta, doduše grčkog (i jugoistočnog) porijekla, koju primjećujemo na italjskom tlu već u etrurskoj umjetnosti, iako i u njoj osjećamo jednu osobitu italjsko-etrursku strukturu plastične umjetnine, koja pozajmljuje od Orijenta još samo motiviku, dok u biti ostaje posljedak konflikta između sjeverne volje za aktivnošću i orijentalnog pojma mase.⁴ Ono, što je na kraju najznačajnije jest stereotomna forma, forma sastavljena iz osnovnih geometrijskih elemenata — kubusa, ortogonalnih prizama, kugle, kojima podliježu i prirodni oblici.

Te spoznaje o primarnoj italjskoj strukturi smijemo proširiti i na širi mediteranski prostor pa i na istočnu jadransku obalu, i ne misleći i ne uzimajući u obzir kakve direktne političke i uže civilizacijske veze između obiju jadranskih obala. Isto tako i etnički elementi nisu imali pri tom odlučnu ulogu, što treba osobito istaći. Ako smo svjesni postojanja tih osnovnih komponenta, lakše ćemo razumjeti, iako ne posve razjasniti, mnogu napetost u oblikovanju i konflikte u plastici tog prostora od antičkog razdoblja do renesanse, kao, na primjer, sukob između romanike i gotike te tvrdokornu (barem prividnu) postojanost romaničkih oblika: razliku između stereotomnog i plastičnog principa; razliku između stilske i pučke (zanatlijske) umjetnosti i prikrivenih veza među njima; prilagodbu stranih stilskih inovacija domaćim strukturama itd. Temeljna je formula italske i prijadranske umjetnosti, dakle, u likovnoj limitaciji i ortogonalnosti, i nije vezana za određeni etnikum nego za likovnu atmosferu i očito ne baš bez značenja — za najčešći kiparski materijal: kamen (što dvostruko vrijedi za Dalmaciju).

Kao što je italjski arhitekturni prostor kubičan, terminiran, zahvaćen u euklidskoj stereometriji i gdje su stijena i ploha (ili kugla i cilindar) njegova glavna izražajna sredstava i pomagala,⁵ tako se istim pravilima priklanja i skulptura, a njezina je struktura »latentno klasicistička«.

Taj osjećaj povezuje talijansku gotiku sa sličnim pojavama u južnoj Francuskoj, Španjolskoj pa i u Dalmaciji.⁶ U tim je strukturama, istina, toliko međuprijelaza, stilskih inovacija i lokalnih osobitosti da moramo biti vrlo pažljivi i savjesni analizatori da bismo mogli naslutiti ono što je u njima primarno a što sekundarno. Svjestan sam da je problem vrlo opsežan, ali bih ipak, barem u glavnim crtama, želio predočiti onu likovnu situaciju iz koje se, i osobito iznad koje se,

uzdigla kasnije i djelatnost Jurja Dalmatinca. Od dalmatinskih spomenika spomenut ću samo najpoznatije, a ne mogu mimoći ni neke plastike u Italiji, Furlaniji, Sloveniji i Istri. Posebne poteškoće nastaju kad se radi o venecijanskom kiparstvu, koje predstavlja najheterogeniju grupu u Italiji i za koju bismo se — uprkos velikom Woltersovu katalogu — mogli složiti s Kellerom, da ne samo uvelike zaostaje za slikarstvom nego i da u ondašnjoj atmosferi, gdje je temelj života uzbišana površina vode, nema mjesta za zgradu čovječjeg organizma po tektonskim zakonima.⁷ U Veneciji su se okupljali domaći i strani umjetnici, a među njima i mnogi kipari s naših obala, kao što je u mletačke palače i crkve uzidano kamenje naše Dalmacije i Istre. Na Porti della Carta Duždeve palače, spomeniku, koji znači tako reći stilsko-razvojnu granicu, susrećemo se opet s udjelom Jurja Dalmatinca.

Gotika se ne bi mogla roditi u Italiji. Tamo je prešadana iz Zapadne i Srednje Evrope. Pa ipak je zatim i u Italiji pustila duboko korijenje i rodila posebne pokrajinske dijalekte i modifikacije, uvjetovane u italjskoj — ne talijanskoj! — i kraškoj atmosferi. To je pogotovu očito u 15. stoljeću, kada svugdje primjećujemo sraz između nove renesansne umjetnosti, koja se širi iz Toskane, i urođenih oblika, vezanih uz srednjovjekovne likovne tradicije. Jer, napokon, i renesansa se razvila iz gotičkog stabla koje je u 15. stoljeću bilo puno još živog soka, nagomilanog u trecentu, odlučnog ne samo u formalnom nego i u sadržajnom smislu, u svijetu predodžaba.

Do početka 13. stoljeća Italija je u evropskom kiparstvu dala malo formalnih novosti. Iako je udio lombardskih klesara i graditelja vrlo očit, ne može se predvidjeti ugledanje u južnofrancuske uzore — a to vrijedi i za majstore Antelamijeve kvalitete. Ali je baština antike i bizantizma bila neprestano rječita, primjerice, na reljefima Nico'le Pisana na propovjedaonici pisanskog baptisterija (oko 1255—1260). Ali već djela njegova sina Giovanniija pokazuju otvorenost za čistije gotičke forme, a one su zatim kod Andrea Pisana, oko 1330, pod jakim utjecajem francuske katedralne plastike (usporedimo samo brončana vrata florentinskog baptisterija). Iz istih izvora niklo je i Giottovo slikarstvo sa svojom voluminoznom težinom, koja podsjeća upravo na »kubistička« rješenja, a znači zapravo italjsku »transkripciju« stranih utjecaja.

Istina, u Giottovu djelu skriva se geometrizam i stereotomnost, naglašena ljušturo, a njezini korijeni sežu zapravo u prapovijesno vrijeme. U tome je Giotto tipičan sin italske domovine — više nego svoga užeg florentinskog zavičaja. Posvuda izlazi na vidjelo geometrijska struktura koju ne može nadjačati nikakav volumen — jer ti volumeni nisu slobodno modelirani. Kocka i valjci dominiraju, rubovi su oštri i njihovi zalomi reski. To nije više (helenističko) bizantska struktura na kakvu nalazimo još kod Cimabua, nego italjska. S Madonom d'Ognissanti (1305—1307) Giotto je stvorio, ili bar potvrdio, italski prototip najčistije vrste, kakav je poprimila i skulptura i sačuvala ga čak tada kad je obuhvatila sjeverne stilske inovacije. U biti, u Giottovoj Madoni vlada isti princip kao, na primjer, na Marijinu kipu s početka 14. stoljeća u furlanskom Comerzu.⁸ Iako bez direktne veze ili utjecaja, obje su umjetnine zahvaćene u jednakoj formalnoj strukturi

koja se proteže i na kraško područje istočnog Jadrana i na Sloveniju, ukoliko je bila pod utjecajem primorskih umjetnosnih strujanja.

Pogledajmo dvije p'astike: prvu, kameni reljef Madone iz Kopra, drugu, drvenu sjedeću Madonu iz Primskovog kod Kranja.⁹ Obje pripadaju izrazito pučkoj umjetnosti kao zanatski proizvodi, i baš zbog toga djeluju svojim primarnim kraškim dijalektom. Gotovo bismo mogli reći da u njima zvuči još romanički ton, iako je prva iz godine 1401, a druga oko 1460. I doista: taj je romanički ton kao survival zajednički mnogim gotičkim plastikama u Italiji i u nas. Sliven je s latentnim kubističkim izražajem zanatlijskih klesara i rezbara. U borama odijela, dakako, ne možemo prozrijeti (deformirane) odjeke internacionalnog stila oko 1400, ali su ipak njegovi elementi ukliješteni u stereotomnu strogost; cjelina se prilagođuje plohi i nepomičnoj hijeratici; lica su maskovita, sastavljena od kubičnih elemenata poput maska na žarama iz Chiusija, strogo plosnato ograničena, nelijepa, ali zbog toga nimalo realističnija. Nabori su kao cijevi ili štapići koji s nelogičnim zavojima samo oživljavaju površinu te nemaju nikakva udjela u samoj modelaciji. Madona iz Kopra ukorijenjena je još u trecentu, a primskovska ima srodstvo u furlanskoj plastici iz sredine 15. stoljeća, čak i u krugu Domenica da Tolmezza, a i u južnotirolskim drevnim plastikama iz kruga majstora Leonharda iz Brixena; interesantno je da je u vezi s posljednjim i Theodor Müller progovorio o »kubičnom stilu«.¹⁰ Gotovo identičnu strukturu pokazuje reljef Madonna della misericordia na crkvi S. Tomà u Veneciji.¹¹ Na kraju spomenimo još da mnogo sličnosti pokazuju i neke istarske freske, među najznačajnijima upravo one Vincencija iz Kastva, Ivana iz Kastva i Šarenog Majstora. Na potpuno drugoj, kvalitetnoj višoj razini susrećemo sličnu stilsku formulaciju na Eskulapovu kapitelu dubrovačkog Kneževa dvora, za koji se smatra da je djelo majstora Pietra di Martino da Milano.¹²

Neke istarske drvene skulpture na sasvim pučki način izražavaju najčistiji stereotomni princip — npr. sjedeća Madona s Djetetom iz Podpeči i njoj srodni kip sjedećeg svetog biskupa u Tinjanu. Igra vertikalne i horizontalne na plaštu promijenila se u oštro ukrštavanje, dijelovi su ispod koljena kao kubični elementi, nabori su samo dekorativno osvježene površine. Ni te plastike nisu modelirane, nego kao sastavljene od kocki i valjaka. Figura je gotovo apstraktni simbol i rustifikacija je potpuna. I kod sjedećeg svetog biskupa iz crkve sv. Eleuterija u Poreču odlučuju vertikalne i horizontale, strogo limitirani obrisi i unutarne geometrijske raščlanjivanje; sličan je kip sv. Petra u južnoj apsidi šibenske katedrale. Sve te plastike djeluju samo gledane sprijeda, svojom »fasadom«. Za dalmatinske radove majstora Bonina da Milano, M. Prelog je uočio statičnost i karakteristične arhaizme, određene formule. »Gotovo sve figure zadržale su neku romaničku statičnost; njihova odjeća pada poput zvona sve do zemlje, stvarajući tako široko podnožje. Postavljajući svoje likove u pravilu u frontalni stav, Bonino se još ne služi kontrastom, koji gotičkim figurama daje karakterističnu izvijenu liniju i pokret... Čitav život Boninova figura odvija se tek na površini volumna.«¹³ Zaista, princip je naposljetku onaj isti, što ga je, proučavajući talijanski gotičku arhitekturu, istakao Harald Keller,¹⁴ kad je upozorio na konturnu ograničenost starijih gotičkih crkava, koja ne podnosi na portalima i prozorima na-

gomilane, istaknute plastike; fasada je podijeljena na pojedinačna polja geometrijski i ako je ikako moguće s pravokutnim okvirima.

Zaustavimo se malo na pojavi internacionalnog stila oko 1400, kao izvanredno značajnog stilskog stupnja. Neke od plastika, kojih smo se dotakli, mogli bismo već svrstati u grupu reduciranog internacionalnog («lijepog», «mekanog») stila. I u Italiji i u nas postoji gotovo nepregledno mnoštvo plastika s njegovim odjecima, i kod mnogih bismo mogli promatrati kako su stilske redukcije izvedene u pojedinačnim lokalnim varijantama, a njihov zajednički nazivnik bio bi isti: mediteranski sa svojom stereotomnom stilizacijom.

U Italiji je kiparstvo dozrijevalo u pravcu internacionalnog stila već od Andrea Pisana dalje; on je udružio talijanski estetski ukus i uzore francuske gotike. Proces toga dozrijevanja nadovezao se naročito na siensku umjetnost, koja je u Italiji stvorila pravu gotičku enklavu, žarište gotičkih formi, a uz to i gotičkog osjećanja, liričnosti, gracilne ljupkosti, tihe melodike, misaonosti. Osim francuskog moramo u Italiji naglasiti i srednjoevropski doprinos, što su ga posredovali ili u Italiju doseljeni njemački kipari ili importirane sjeverne skulpture. U Milanu nailazimo na majstore s renskog područja, zaposlene na katedrali (među njima su i Parlerovi sljedbenici), ali susrećemo čak i odjek Sluterove umjetnosti. Usprkos svemu, pojavljuje se i u radovima sjevernih (austrijskih i njemačkih) kipara jaka lokalna tendencija prema oštroj grafičkoj i kubičnoj stilizaciji, kakvu opažamo, primjerice, na sjedećim alegoričkim figurama »Kreposti« na milanskoj katedrali i koja jedva zaostaje za onom strogom geometrijskom formulacijom kakvu oko sredine 14. stoljeća pokazuje nadgrobnik Lanfranca Settala u milanskom S. Marcu.¹⁵

Neki sjeverni ikonografski motivi našli su na talijanskom tlu drugu domovinu i doživjeli lokalne stilske preobrazbe. Doduše, najomiljeniji bijaše ikonografski tip srednjoevropske »Lijepa Pietà«. Dok je preko njemačko-francuske kulturno-geografske granice prešao samo iznimno, u Italiji je postao vrlo omiljen objekt subjektivne pobožnosti, doživio mnogobrojne diferencirane imitacije — osobito u Markama, Abruzima i Umbriji¹⁶ — a isto tako i na našem tlu.¹⁷ Od istarskih varijanata spominjem samo onu iz katedrale u Koprnu,¹⁸ a od dalmatinskih dva primjera već iz renesansnog vremena. Vrlo je rječit reljef u timpanu portala crkve Male braće u Dubrovniku, što su ga isklesala braća Leonard i Petar Petrović godine 1499.¹⁹ Iako likovno lošiji, kip u portalnoj luneti katedrale u Rabu, djelo Petra Trogirana iz godine 1514, nije manje interesantan. Fisković je zapisao da »slabiji umjetnik nije mogao da prihvaća jedre renesansne likove, kao što je usvajao pravilni i jednostavni ukras toga stila« na portalu. Ali vjerojatno bismo se više približili umjetnikovoj namjeri i zadaći ako bismo rekli da se, slično kao prije Petrovići, i Trogirani hotimično poslužili udomaćenim gotičkim ikonografskim uzorkom, koji je u narodu imao karakter pobožnog motiva, pa mu je zbog toga bio vrlo blizak. Tu je Pietà, kako je zapisao Körte,²⁰ koja je na početku bila namijenjena individualnoj pobožnosti, zauzela mjesto koje je na srednjoevropskim katedralama pripadalo samo velikim kompozicijama dogmatičkog karaktera s temom vječnosti. Međutim: u ta dva dalmatinska primjerka Pietà je postala javnim umjetničkim djelom, izloženim ne u kapeli, već na ulici, što se na Sjeveru nikada nije dogodilo. Na strukturalne stilske

promjene tih ikonografskih motiva vratit ćemo se malo poslije.

I poseban tip Raspeća ušao je preko Alpa u Italiju. Jedan od njegovih prototipova nalazimo u mletačkom S. Giorgiu Maggiore, a Rasmus ga je pokušao pripisati čak i štajerskom majstoru Hansu iz Judenburga.²¹ Na mediteranskom području Raspeća tog tipa dobila su nov, smireniji oblik, bilo da su djela ruku njemačkih doseljenika ili domaćih majstora. Poznata su u Istri, kao što potvrđuju primjerci iz Kopra, Pirana, Poreča,²² mnoga se čuvaju u Dalmaciji, poznaje ih i Furlanija. Veći broj dalmatinskih (u Orebićima, u Pridvoru u Konavlima, u župnoj crkvi u Omišu itd.)²³ opisao je Igor Fisković u vezi s kiparom Jurjem Petrovićem i njegovim Raspećem u šibenskoj katedrali iz godine 1455. Margit Lisner, koja je talijanska raspela detaljnije obradila,²⁴ naglasila je da govore o boljem poznavanju anatomije nego sjeverna, da se na njima očituje osjećaj smirene čovječnosti i da imaju karakteristično oblikovanu perizomu koja je zavezana na jednom boku a ispred naručja naborana — dakle, oblik što ga je na svojim slikama bio upotrijebio već Giotto. Tip se zadržao u Italiji još dugo nakon sredine 15. stoljeća, iako je pojedine primjerke teško točnije datirati. Kod nekih od tih raspela zadržao se do u 15. stoljeće još stariji trecenteski tip perizome s usporednim slapovima nabora s lijevog i desnog Kristova boka: ti slapovi kao da još više ističu tvrdi vertikalizam i s njime geometrijski red nabora i perizome. Čini se čak da je upravo taj tip bio i u Dalmaciji najviše prihvaćen.

Krhka, lirična izražajnost internacionalnog stila, unatoč Sieni, nije bila posve skrojena prema talijanskom osjećaju, iako u Italiji u ranom quattrocentu gotički idealni svijet još nije posve potisnut. U principu je estetika internacionalnog stila prihvaćena, iako su tražena neka prilagođavanja, među kojima je bilo i izuzetnih.

Srednjoevropska melodika bila je za ukus Mediterana u jezgri odviše razblažena, jer najljepše sjeverne plastike toga stila plastičnu jezgru čak niječu i razgrađuju prepuštajući glavnu riječ autonomnoj draperiji. Najprije je dakle trebalo smiriti draperiju, ojačati njezinu materijalnost i uhvatiti je u stroži (tektonski) sistem horizontale i vertikale, a pogotovu ojačati nijekanu tjelesnu jezgru. Sve je to vodilo prema monumentalizaciji i time sve većoj redukciji detalja. Čini mi se da se opet probudio i onaj primarni princip, suprotan stereotomnom principu, što sam ga bio spomenuo u vezi s kulturom Terramare, koji je kasnije odigrao značajnu ulogu i u etruskoj plastici — npr. u kipu Apolona iz Veja — te bio blizu, ako već nije izravno utjecao na dozrijevanje pisanovske i giottovske umjetnosti. Obogaćena helenističkom (grčkom) dinamikom naslućujemo ga u reljefima Jacoba della Quercie i — naposljetku — u eruptivnoj snazi Michelangelovih skulptura. Njegova se moć izražava iz jezgre prema vani. A ipak ne smijemo misliti da je time bio negiran statički, stereotomni princip — samo se obogatio novim efektom, pa se s njim spojio, a takva simbioza suprotnosti morala je potaknuti i novi, razvojno plodni stilski stupanj preko kojega je kiparstvo prešlo u renesansni polet. Zbog toga se ne mogu sasvim suglasiti s Weisom kada tvrdi²⁵ da se, priključivši se internacionalnom stilu, talijanska umjetnost još jedanput udaljila od razvoja koji vodi prema renesansi i njezinoj autonomiji prirodne stvarnosti. Naprotiv, internacionalni stil sudjelovao je

i pri stvaranju likovnog izraza renesanse, ako ne čak i njezina duha. Taj drugi pol, što smo ga upravo upoznali, koji je i Weise naslutio u osnovnoj noti monumentalnog dostojanstva, formalne ozbiljnosti i više ljudski uvjetovanog sadržaja, postajao je u mediteranskoj umjetnosti već od antičkog razdoblja, pa se sada samo snažnije realizirao.

Kod Pietà iz Venzona (koja je teško stradala kod potresa 1976) morali bismo upozoriti na onaj južnjački element što ga je primijetio A. Kutal²⁶ i koji se očituje u velikim lukovima nabora i složenom pomicanju odijela ispod Marijinih koljena, iako taj kip još pokazuje više sjevernih nego južnih osobina. No ipak: u tom nabujalom nemiru draperije položaj Kristova tijela u majčinu naručju djeluje ukočeno; ruke su položene uz tijelo (što ni na Sjeveru nije nepoznato — npr. na drvenoj Pietà iz Wroclawa), a u Venzonu osjećamo da se motiv pokorava težnji za monumentalnijim izrazom, dok istodobno podliježe i onoj tvrdoj ortogonalnoj formi koja se kod nekih drugih inačica prelila već u potpunu stereotomnost. To se dogodilo i kod naše rapske Pietà; u Dubrovniku pak (timpanon portala crkve Male braće) Kristovo se tijelo promijenilo s obrisom nogu, ruku i struka u pravi trapezoid, položen preko kubusa majčinog naručja, rasjeckanog tvrdim, vertikalnim borama. Tu smo, dakle, na kritičkoj raskršnici, gdje se susreću stereotomni i dinamički stil. Kao što sam već spomenuo, to je moglo dovesti bilo do pobjede renesansnih oblika bilo u slijepu ulicu pučkih zanatlijskih radionica.²⁷

Toskansku varijantu internacionalnog stila dobro ilustriraju dva kipa na fasadi florentinske katedrale, nastala između 1410. i 1415: sjedeći sv. Matej, djelo Bernarda Ciuffagnija, i sjedeći sv. Marko, djelo Nicola di Pietro Lambertija (danas u Museo dell' Opera del Duomo).²⁸ Iz obojice odiše više svečana nego lirična »latinità« — kako su strogo sređeni nabori ispod koljena, osobito kod sv. Mateja, jer su njihovi slapovi sa strane nalik na vertikalne snopove stupova. Možda ćemo taj promijenjeni izražaj još bolje naslutiti na Ghibertijevu kipu sv. Stjepana u Or San Michele:²⁹ mogao bi biti gotička paralela augustovskoj »Ari pacis«; iz njega izbija klasicizam sa svojom hladnoćom i strogošću, »ratio« istiskuje sjevernjačku slikovitu opuštenost. Između toga kipa i kakve sjeverne »Lijepo Madone« razlika je slična kao između rimsko-augustovske i grčke postfidijevske skulpture. Linije teku tvrdo i oštro, unatoč savijenim naborima probija se nešto krhko, gotovo metalno — geometrijsko.

Crkva S. Giovanni u Venzonu čuvala je do potresa 1976. kameni kip sjedeće Madone s Djetetom³⁰ koja se očito nadovezuje na kip kod Gospe Svete u Koruškoj sve do andela u podnožju. Što se tu dogodilo? Venzonski se kip monumentalizirao. Dijete ne sjedi više povjerljivo majci u krilu nego se diglo na njezinu desnicu i heroiziralo se. Nabori su otvrdnuli, lice se promijenilo u hladnu masku. Sličnu, čak i dosljedniju monumentalizaciju susrećemo u većini kipova ljubljanske kiparske radionice iz sredine 15. stoljeća, od kojih upozoravam samo na kameni kip sjedeće Madone iz Završja u Istri.³¹ Pravi je školski primjer prijevoda u mediteranski stilski jezik opus austrijskog kipara Egidija von Wiener-Neustadt u Padovi, gdje je živio 1422—1438. Danak koji je platio sjevernjak Mediteranu najljepše prikazuje kip sv. Mihovila u Montemerlu kod Padove (1425):³² ikonografski se približio italo-bizant-

skim predlošcima; tijelo u ljušturi plašta otvrdnulo je, odreklo se poleta u visinu i sjevernjačke ustalasalosti, vojnički oklop obujmio je tijelo kao u zabujalu ljusku, paralelno složena krila ukliještila su konturu kao u blok, a plašt se skamenio zbog otvrdnutih nabora i njihove oštine, jer, umjesto da se sređuju u lukovima, sijeku se u oštrim kutovima, iako se još ne lome.

Kao na usporedni primjerak u Dalmaciji htio bih upozoriti na Sv. Jurja iz biskupske zbirke u Hvaru. Ikonografski potpuno prihvaća sjevernjački tip; srodan mu je npr. drveni Sv. Juraj sa Gabrske gore kod Litije (Ljubljana, Narodna galerija)³³ koji na sredini 15. stoljeća još prikuplja elemente internacionalnog stila. Ali je rapski Sv. Juraj prešao u monumentalnu, heroiziranu formu zgusnutog volumena. Na istom putu stilskog procesa susrećemo i dubrovačkog Orlanda,³⁴ djelo Antuna Dubrovčanina iz godine 1418 (pa ipak još s tragovima trecenta!). Ne pokušava se izviti iz okvira četverokutnog stupa u pozadini, pred kojim živi kao fasadna figura stroge konture, geometrizirana, statična; unatoč vertikalnim linijama polet u visinu ograničen je na račun monumentalizacije.

Podvukli smo već da Venecija zauzima u razvoju gotičke plastike u Italiji posebno mjesto. Od siensko-toskanskog i pučkog kiparstva ranog trecenta, preko francuskih stilskih inovacija i udjela padovanske plastike, približava se potkraj 14. stoljeća internacionalnom stilu i uz to se već rano okrenula naturalističkim, slikovitim detaljima,³⁵ tako da nove i napredne stilske elemente možemo primijetiti u Veneciji prije nego u Firenci. Ipak, o nekoj značajnijoj prekretnici venecijanske plastike u to doba još ne možemo govoriti. Vjerojatno u tim procesima nisu sudjelovali toliko rođeni mletački umjetnici koliko majstori iz drugih talijanskih gradova od Firence do Padove i Milana — pa i s naših obala. Kao što smo već podvukli, mogli bismo zapravo utvrditi u Veneciji osobiti fenomen: »Kraljica mora« bila je u svojoj umjetnosti najmanje mediteranska, najmanje italska.

Ponovo ću naglasiti: Venecija je po svom položaju i atmosferi na Mediteranu izniman grad: sa slikovitošću refleksa mora i oblaka, s preljevima nebeskog plavetila, koje se preko Terre ferme pridružuje gorskim lancima na sjeveru; sa stjecištem putova s bizantskog Levanta i Orijenta, s njemačkog Septentriona i s talijanskog juga. Grad otvoren sa svih strana i trgovini i bankama i umjetnosti, a zatvoren sa svih strana morem — utočište pustolova i umjetnika. Ondje nema mjesta strogim konturama i plohama a kamoli autohtonim principima stereometrije, koju se, kad se pojavi, shvaća kao očigledan import i koju je u 15. stoljeću nadglasao »gotico fiorito«, osobita, baš Veneciji primjerena stilska inačica kasne gotike. Iz Serenissime proširila se i u njezino zaleđe pa i u gradove duž istočne obale Jadrana. Po venecijanskom osjećaju utvrđen je i poseban tip (na primjer vivarinijevskog) oltarnog retabula s reljefnom dominantom i slikovitošću, čak i onda kad umjesto slika nastupaju na njemu skulpture (najčešće u reljefu).

Za kraj 14. stoljeća dosadašnja literatura ističe osobito dvije značajne kiparske radionice ili grupe: braće Jacobella i Pierpaola dalle Masegne i skupine oko oltara Mascoli u Sv. Marka. Od prve grupe spominjem samo kipove dvanaestorice apostola na oltarskoj ogradi Markove crkve, tabernakul na desnoj strani kora i nadgrobnik dužda Veniera u SS. Giovanni e Paolo što

ga je oko 1400. izradio Pierpaolo. Plastike braće dalle Masegne žive duhom kasnog trecenta i mletačke slikovitosti, a uz to se u njima susrećemo i s onim posebnim mletačkim izražajem iz kojega se rodila cvjetna gotika. Sve je to naglašeno i kod majstora oltara Mascoli, ali se njegov opus još izmiče točnom opisu. Portalni timpani na kapeli Cornaro uz crkvu S. Maria Gloriosa dei Frari (nakon 1422) i malo stariji na Campo San Zaccaria³⁶ približavaju se, doduše, toj skupini i pokazuju strukturnu napetost između reduciranog internacionalnog stila, mletačke slikovitosti cvjetne gotike i oštih zaloma nabora.

Unatoč stranim, osobito njemačkim majstorima, koji su u Veneciji našli prikladno tlo za rad (kao na primjer mogu poslužiti reljefi na korskim klupama u crkvi dei Frari, rad zapadnonjemačkog rezbara oko 1475), unatoč svim talijanskim utjecajima, pa i utjecaju florentinske umjetnosti, mletačka je cvjetna gotika stvorila dakle vlastiti stilski dijalekt, kao što je rodila i posebno, koloritom i svjetlom uvjetovano slikarstvo quattrocenta i ranog cinquecenta. Istakli smo već da se sretno oslobodila i stereotomnog naglaska (koji zapravo kod nje nikad nije došao do pravog značaja), a ublažila je i monumentalizacijske tendencije i raspjevala se u treptavoj i toploj melodici. Te su forme prešle granice grada, iako ne u svim pravcima. Da su se susjedne i od Venecije politički zavisne zemlje često otimale umjetničkoj dominaciji gospodarice, dokazuje umjetnost 15. stoljeća u Furlaniji, a čak i za susjednu Padovu Wolters je ustanovio³⁷ da je u trecentu, kad nije bila politički zavisna od Venecije, bila u plastici s njom čvršće povezana nego nakon godine 1404, kad je došla pod njezinu vlast. Tada su se kipari u Padovi oslobodili mletačkog utjecaja i orijentirali se prema Bologni, a osobito prema Firenci. Političke veze, dakle, ne rađaju uvijek i umjetničke veze.

Bismo li to mogli primijeniti i na umjetnost Istre i Dalmacije u sličnom položaju?

Ako na jadranskoj obali primjećujemo mnogo odjeka i srodnosti s venecijanskom umjetnošću quattrocenta, to je vjerojatno najčešće posljedica školovanja i djelovanja naših majstora u Veneciji, a manje posljedica mletačke kulturne politike ili posebnih kulturnih afiniteta. Čini se da su naši majstori više surađivali u cvatu venecijanske skulpture nego što je Venecija počela svoju umjetnost u našim zemljama. Lijep je primjer za to upravo Juraj Dalmatinac, čija se mladost, školovanje i djelo tek polako pomaljavaju iz mraka historije. Riječ je o njegovoj vezi s radionicom braće Bon koja je posljednja prisjećanja na internacionalni stil udružila s domaćom slikovitošću i naturalizmom, pa i s novim renesansnim rješenjima u kompleksu cvjetne gotike. I sam opus braće Bon, odnosno njihove radionice još izmiče konačnoj ocjeni, u kojoj će značajan udio vjerojatno pripasti i Jurju Dalmatinu. Porta della Carta Duždeve palače, na kojoj je surađivao, našem je majstoru diktirala i kasnija kompozicijska rješenja — i u Anconi — ali nam ne objašnjuje posve ni njegove polazne stilske točke ni njegovo osobno formiranje.

Juraj je umjetnička ličnost koja je prerasla i svoju domovinu i područje Mletačke Republike s njezinom umjetnošću. U samoj Veneciji njegov problem nećemo riješiti. Možda mu je Venecija probudila stvaralačku maštu, oslobodila ga stroge vezanosti i otvorila mu put u svijet. Ali je Juraj sigurno poznavao i umjetnost Padove s djelima Egidija von Wiener-Neustadt, vjerojat-

no je u Bologni razgledao djela Jacoba della Quercia, čini se da mu ni plastike Giovannija Pisana nisu bile nepoznate, a ne vjerujem ni da bi mimoišao djela lombardskog kiparstva 15. stoljeća. Juraj je uhvaćen između gotike i renesanse, uz to ima smisla za antiku, otvorene oči za značajke rodne zemlje i za lik domaćeg čovjeka, kao što pokazuju glave na šibenskoj katedrali ili detalji Arnirova i Staševa sarkofaga. U biti je eklektički usmjeren a dovoljno hrabar da svoje umjetničke susrete presadi u domaći vrt umjetnosti — i pri tome sruši mnogu stilsku pregradu oko sebe, čak i stereotomnost. Njegovoj ćemo umjetnosti teško naći zajednički stilski nazivnik, ali neće biti odviše teško da njegov dosad poznati opus bar djelomično dopunimo i vrednujemo.

- 1 Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*. München 1965², str. 975.
- 2 Riječ je, dakle, o nadvremenskim i nadnacionalnim stilskim konstantama, utvrđenim metodom stilske analize koja u uzdužnom presjeku kroz duže razdoblje traži one nepromjenljive elemente što povezuju različita stilska i kulturna razdoblja kao i pojedinačne regije jednog većeg geografskog prostora (kao što je u našem primjeru srednji Mediteran). — Usporedi: Dagobert Frey, *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte CVI, Halle 1938, str. 6.
- 3 Guido Kaschnitz von Weinberg, *Das Schöpferische in der römischen Kunst* (Römische Kunst I), Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Reinbeck bei Hamburg 1961, str. 86.
- 4 Ibid.
- 5 Hans Jantzen, *Die Gotik des Abendlandes*. Köln 1962, str. 146. — Slično je formulirao za arhitekturu i D. Frey (op. cit. 36): »Na jugu je (masa zidova) shvaćena kao homogeni blok... Sjever, naprotiv, rastavlja zidove u slojeve.« U globalnom smislu mogli bismo tu formulaciju prihvatiti.
- 6 Hans Jantzen, op. cit., str. 143.
- 7 Harald Keller, op. cit., str. 832.
- 8 Giuseppe Marchetti-Guido Nicoletti, *La Scultura lignea nel Friuli*. Milano 1956, slika 16.
- 9 Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika na Slovenskem*. Ljubljana 1963, slika 163 i 208. — Isti, *Gotska plastika 15. stoletja v Koprščini in njenem zaledju*. Srečanje umetnosti zgodovinarjev treh dežel na temo »Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri«, Koper 1972, 33 sq.
- 10 Theodor Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*. Berlin 1935, 85 sq.
- 11 Wolfgang Wolters, *La Scultura veneziana gotica 1300—1460*. Venezia 1976 (Copy), slika 383.
- 12 Cvito Fisković, *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*. Zagreb 1947, 22 sq., slika 13.
- 13 Milan Prelog, *Dalmatinski opus Bonina da Milano*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XIII, Split 1961, str. 213.
- 14 Harald Keller, op. cit., 137.
- 15 Costantino Baroni, *Scultura gotica lombarda*. Milano 1944, 137 sq., 82 sq, slike 300—303, str. 161—162.

- 16 Za bogati patrimonij bilo sjevernih, importiranih, bilo rukama talijanskih kipara stvorenih plastika »Lijepe Pietà« vidi opširnu radnju: Werner Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*. Kunstgeschichtlicher Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, Leipzig 1937. — Albert Kutal, *Le »Belle« Pietà italiane*. Bolletino dell'Istituto storico cecoslovacco II, Praga 1946 (estratto 1—26).
- 17 Za Sloveniju vidi: Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika...*, op. cit., str. 138, 149, 156, 160, 170 sq.
- 18 Ibid. 211, slika 187.
- 19 Cvito Fisković — Kruno Prijatelj, *Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i u Rabu*. Split 1948, str. 13.
- 20 Werner Körte, op. cit., 111.
- 21 Nicolò Rasmus, *Il Crocefisso ligneo di San Giorgio Maggiore a Venezia*. Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959, Wien-Wiesbaden 1959, 237 sq, slika 57.
- 22 Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika...*, op. cit., str. 214 sq.
- 23 Igor Fisković, *Prijedlog za kipara Jurja Petrovića*. Peristil 8—9, Zagreb 1965/1966, 75 sq.
- 24 Margrit Lisner, *Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 9, 1960, 159 sq.
- 25 Georg Weise, *Italien und die Welt der Gotik*. Mainz 1947, 27.
- 26 Albert Kutal, op. cit., str. 13.
- 27 Vrlo interesantnu »sintezu« stereotomnog i dinamičnog elementa pokazuje na primjer kip Boga Oca iz druge četvrtine 15. stoljeća na sarkofagu Torelli u milanskom S. Eustorgiu, navodno rad jednog venecijanskog (?) pomoćnika majstora Jacopina da Tradate. — Costantino Baroni, op. cit., 162, slika 368.
- 28 Georg Meise, op. cit., slike 37, 38.
- 29 John Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*. London-New York 1972², fig. 68.
- 30 Dobru reprodukciju donosi: H. Decker, *L'Italie gothique*. Paris 1964, slika 229.
- 31 Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika...*, op. cit., slika 230.
- 32 Wolfgang Wolters, *La Scultura veneziana gotica*, op. cit., slika 739.
- 33 Emilijan Cevc, *Srednjeveška plastika...*, op. cit., slika 206.
- 34 Cvito Fisković, *Naši graditelji i kipari...*, op. cit., slika 7.
- 35 Leo Planiscig, *Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF IV, Wien 1930, 49.
- 36 Wolfgang Wolters, *La Scultura gotica veneziana*, op. cit., slike 783, 662.
- 37 Wolfgang Wolters, *Appunti per una storia della scultura padovana del trecento*. Katalog: Da Giotto al Mantegna, Padova 1974, 42.