

Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca

Deset teza o razdoblju 1441–1452.

Analitički pristup povijesti umjetnosti općenito, pa tako i razmatranju pojedine teme i problema unutar nje, obuhvaća dvije razine: sabiranje i interpretaciju pojedinih spomenika, izvora, dokumenata, a zatim cjelovito sagledavanje neke epohe, ličnosti ili problema. To nisu sukcesivne faze nego simultane i višestruko isprepletene, tako da se nakon prvog uočavanja nečijeg opusa ili nekog problema dolazi do prvih sinteza, zatim se istražuju pojedini problemi, atribucije novih djela ili dokidanje starih, da bi se ponovo sažimalo itd. U trajnom nastojanju da se približimo istini, taj proces zapravo nikada ne završava, jer nema ni jedne ličnosti, ni jednoga djela, ni jedne epohe za koju bismo mogli reći da je istraživanje završeno, i da je konačna riječ kazana.

U tom približavanju jednoj važnoj pojavi u povijesti umjetnosti 15. stoljeća — djelu Jurja Matejeva Dalmatinca, nakon prvih sinteza početkom našeg stoljeća, možemo pratiti usmjeravanje istraživanja na pojedine detalje, a zatim gubljenje osjećaja za cjelovitost djela i cjelovitu ličnost, pri čemu je Juraj skulptor gotovo potpuno zasjenio Jurja arhitekta, a forsiranjem kasnogotičke komponente u njegovu djelu potisnuta je rano-renesansna. To poraznije za interpretaciju — jer je upravo u prožimanju arhitekture i skulpture, i u sintezi kasnogotičkih i renesansnih elemenata bitna značajka Jurjeva djela. U brojnim se interpretacijama, uz potcjenjivanje njegova arhitektonskog opusa i značenja njegova projektantskog rada, podjednako zanemaruje i renesansna komponenta u cjelini njegova stvaralaštva, te se Juraj jednostrano klasificira kao »kasnogotički kipar«. Time se ne samo neadekvatno ocjenjuje i određuje njegovo mjesto i značenje u okviru pojave i razvitka renesanse u Dalmaciji nego i u razmjerima evropske umjetnosti 15. stoljeća.

Dugo proučavajući Jurjev opus, rezimirat ću svoja stanovišta na ovom simpoziju u deset teza koje smatram ključnima za pravilniju interpretaciju njegova djela.¹ S obzirom na njihovu složenost i važnost, s vremenom ću ih svaku zasebno objaviti *in extenso* sa svom potrebnom dokumentacijom i argumentacijom. Smatram, međutim, nužnim da ih već sada ukratko prikazem, jer su u biti, a potom i po nizu detalja, različite, pa i suprotne općeprihvaćenim ocjenama i sudovima o Jurju i njegovu djelu, pa će ili naići na kritiku i tako mi pomoći u ispravnijoj orijentaciji daljega rada, ili će možda potaći nekoga na nova istraživanja u naznačenim smjerovima.

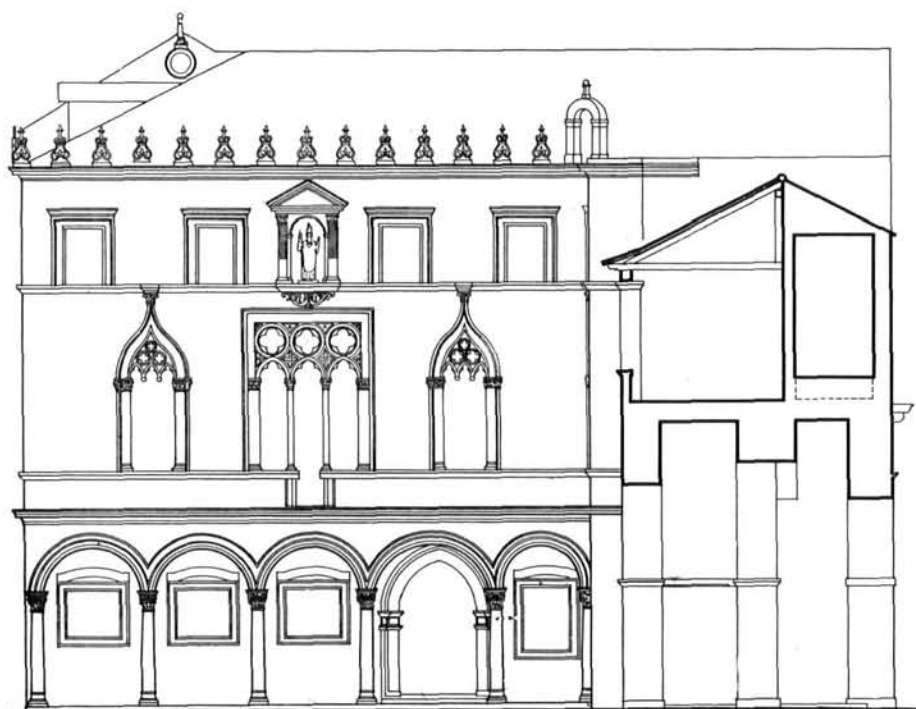
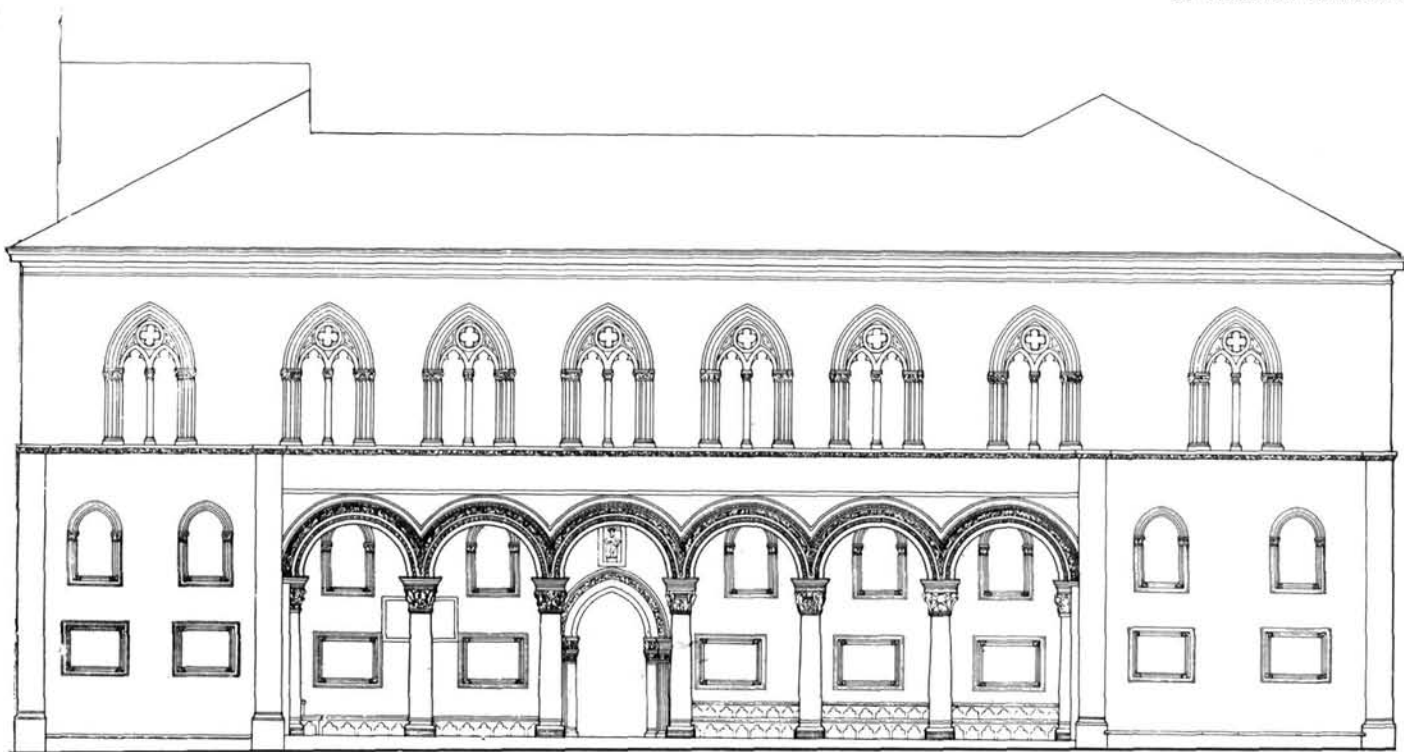
U najavi referata za simpozij teze su ukratko bile rezimirane, a obuhvaćaju slijedeće probleme:

1. Reinterpretirajući pojam paralelizma dvaju stilova u vremenu i djelima umjetnika u evropskoj umjetnosti općenito, i predlažući termin »mješoviti gotičko-renesansni stil« (umjesto »prijelaznog«) u umjetnosti 15. stoljeća, utvrđujem ujedno da je Juraj utemeljitelj tog stila u Dalmaciji, pomičem datum pojave mješovitog stila u Dalmaciji za puna dva desetljeća unazad (od sedmog na peti), prebacujem s Kneževa dvora u Dubrovniku na šibensku katedralu, i ujedno pobijam tezu da je (tek) Michellozzo prvi širitelj renesansne arhitekture u Dalmaciji, što je u stručnoj literaturi dosad bila najšire prihvaćena.²

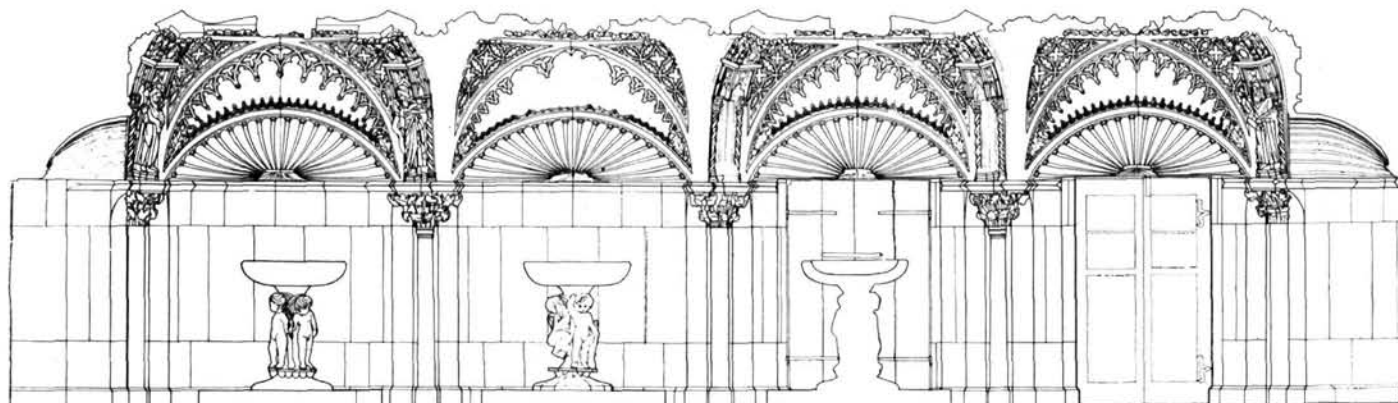
2. U okviru definicije »renesanse« u doslovnom smislu kao »preporoda« antikne umjetnosti uz dosad uočene primjere Jurjeva ugledanja na antikne uzore (reljevi na Arnirovoj grobnici i na svodu šibenske krstionice) iznosim pretpostavku da su mu za »lišće povijeno u suprotnim smjerovima« (što se u literaturi često definira kao Jurjeva »signatura«) mogli poslužiti kao uzor ranobizantinski kapiteli s pročelja Sv. Marka u Veneciji. U Jurjevu projektu šibenske katedrale utvrđujem već u petom desetljeću 15. stoljeća primjenu pet renesansnih motiva antiknog porijekla (polukružni luk, kanelirani stup i niša, školjka, lovor-vijenac), uz perspektivna skraćivanja i iluzionizam, kao tipično renesansne preokupacije autora.³

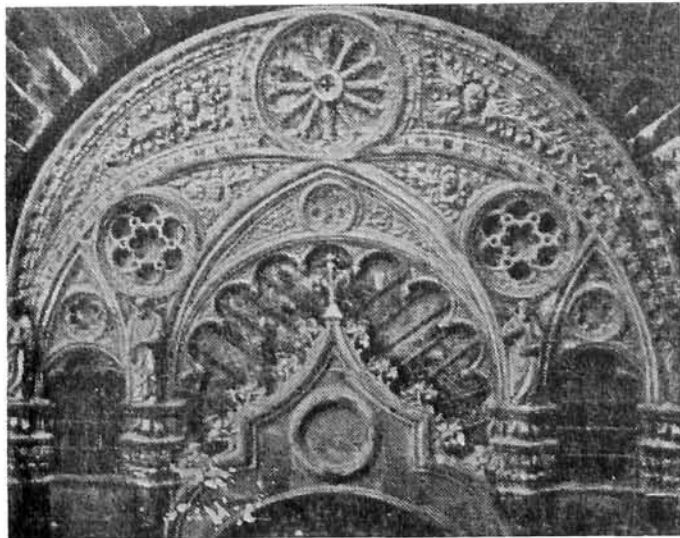
3. U razmatranju *gotičke morfologije* jednostrano je vidjeti samo »stilsku retardaciju« i tumačiti je kao autorovu »zaostalost« ili nemoć; Juraj je nadvladao »umor« starog stila i obnavljao ga i razvijao morfološki i dinamički, djelujući unutar formalnog govora gotike na način tipičan za renesansni »individualizam«. Uz često spominjano dvoredno lišće, upozoravam da je Juraj kreativno razvijao i tip kapitela s »uzvijemim« listom. Time ujedno podupirem tezu da je radio (vjerojatno i projektirao) na Androni Foscari između Sv. Marka i Duždeve palače i na portalu pročelja S. Maria della Misericordia u Veneciji. U oba primjera prenosim težište s Jurjeva skulpturalna udjela na graditeljsko-projektantski.

4. Glasoviti vijenac glava na šibenskoj katedrali — promatran dosad samo kao primjer skulpture, a ne unutar arhitektonski organičke cjeline kojoj pripada —

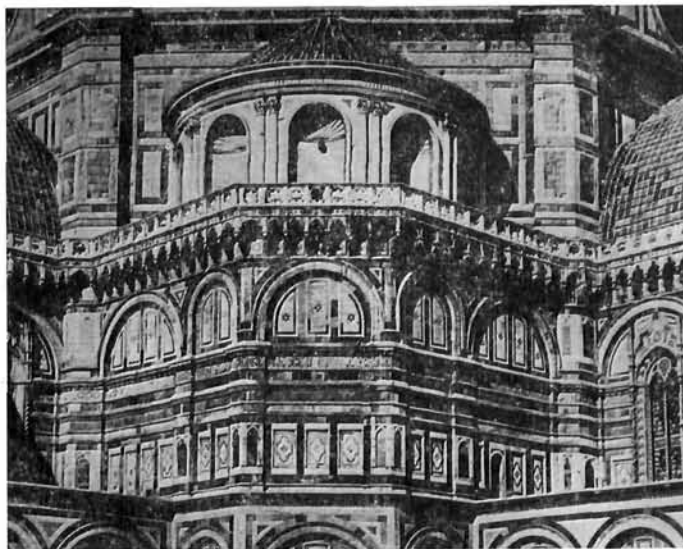


1. Usporedba Kneževa dvora (1463) i Divone u Dubrovniku, (1520) nacrti fasada i razvijeni plašt šibenske krstionice (1441—1443) — »mješoviti« gotičko-renesansni stil





2. Or San Michele, firentinska kićena gotika



3. Firenca, katedrala, Brunelleschi eksedra

zauzima posebno mjesto u razvoju *ikonografske topografije* evropske katedralne skulpture, kao izuzetan primjer *apsidalne skulpture* i prebacivanja tradicionalnog težišta s »glavne« fasade na apsidu, s pročelja na začelje. Lokacija skulpture radi neposrednijeg dodira s promatračem i njezina »profanizacija« izrazita je renesansna usmjerenost i vrhunac procesa začetog u 14. stoljeću a nastavljenog početkom 15. Druga je značajna ikonografska inovacija Jurjevo scensko-prostorno rješenje krstionice.

5. U okviru tipično renesansnog zadatka »pune« ili slobodno stojeće *trodimenzionalne skulpture*, Jurjev udio u povijesnom kontekstu renesansne skulpture neadekvatno je bio valoriziran. Uz likove šibenske katedrale, galeriju monumentalnih figura u Ankoni i »Navještenje« iz Splita, treba revalorizirati i »Konjanika« iz Ankone koji je bliži slobodnoj skulpturi no reljefu, kako ga formalno klasificiraju.

6. U okviru renesansne tematike »portreta« i »akta« Jurja možemo ubrojiti među najistaknutije portretiste ranog quattrocenta (prve polovice stoljeća), prihvatimo li argument da »anonimnost« portretiranih ne isključuje renesansnu individualizaciju njihovih portreta u likovnoj umjetnosti. Što se tiče akta, temi nagog dječaka (putti) i muškarca (splitski oltari) posvećeno je dosad dovoljno pažnje, ali treba ispravnije valorizirati izuzetnu vrijednost ženskog akta »Milosrđe« u umjetnosti svog vremena.

7. S obzirom na smjenu protomajstora šibenske katedrale potrebno je jasnije odrediti *bit Jurjeva udjela u cjelini projekta*, a osobito u »trolisnoj« fasadi, jedinom funkcionalno i organski riješenom ranorenesansnom primjeru. Metoda identiteta unutrašnjih i vanjskih konstruktivnih elemenata i koncepcija projekcije unutrašnjeg prostora na plohu fasade jest Jurjeva, a razvio ju je kao sintezu tradicije venecijanskih gotičkih trodjelnih zabata i drvenih svodova, povezanih s tradicijom kamenih konstrukcija antike u Dalmaciji.

8. Jedna od karakteristika Jurjeve arhitekture, posebice izražena na apsidama i sakristiji šibenske kate-

drale, jest istraživanje dokle sežu granice pročišćenja epidermičkih naslaga »stila« i svodenje arhitekture na najjednostavnije čimbenike, *ogoljelu tektoniku graditeljskih dijelova* u tragu Brunelleschijeve redukcijske metode. Stoga se i nije dovoljno uočavao ranorenesansni karakter Jurjeve arhitekture, jer je na njoj bila glasnjiva i nametljivija komponenta gotičke dekoracije.

9. Po složenosti istraživanja jednog od temeljnih problema renesansne umjetnosti — *perspektivnog iluzionizma*, Juraj je jedan od najistaknutijih stvaralaca svog vremena. U kreativnoj igri on primjenjuje »pozitivnu« i »negativnu« iluziju: perspektivnom obradom plitkih zidnih niša na apsidi sugerira njihovu dubinu (kao polukružnih), a konkavnom kaneliranom nišom ispod višeg kapitela stubišta sakristije sugerira konveksni volumen stupa.

10. Po karakteru i značenju djela Jurja treba osloboditi pridjeva »kasnogotički majstor« i svrstati ga u *prvu generaciju »problematičara« quattrocenta prve polovice 15. stoljeća*, gdje ravnopravno pripada, a izuzetno mu je mjesto osigurano time što je bio podjednako kreativan u dvije likovne grane — i kao kipar i kao arhitekt.

Teza 1

MJEŠOVITI GOTIČKO-RENEŠANSNI STIL

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

Iako je nedvojbeno da je »stil« apstrakcija izvedena iz zajedničkih obilježja grupe pojedinačnih djela likovnih umjetnosti, događa se, u odnosu čitavih razdoblja kao i u pristupu pojedinca, da se ova apstrakcija nametne likovnom djelu: u teoriji neadekvatnom interpretacijom, a u praksi »restauriranjem«. Dovoljno je podsjetiti se na prošlostoljetnu krilaticu »jedinstvo sti-

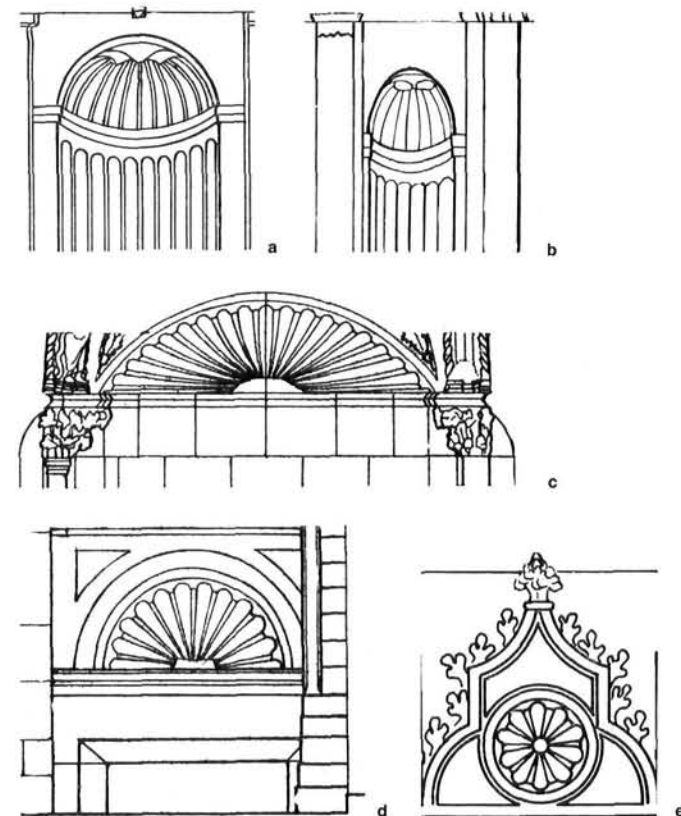


4. Michelozzo, Grobnica Brancacci (1427), Napulj, »mješoviti« gotičko-renesansni stil
5. Michelozzo, S. Agostino, fasada (1427—1437), Montepulciano, »mješoviti« gotičko-renesansni stil

la« i brojne zahvate »čišćenja« spomenika radi »revvalorizacije« tog nikad nepostojećeg jedinstva, pri čemu su uništene mnoge vrijednosti, a živi organizam postojećega umrtvljen krutom shemom novoga.

Suočeni sa složenim i mnogolikim Jurjevim djelom, koje se opire svakoj klasifikaciji koja bi odredila porijeklo (izvore i analogiju), a time i značenja pojed-

nih oblika, istraživači su posizali za gotovo svim evropskim stilovima. U Jurjevoj arhitekturi *antika* se spominje kao uzor za svodove šibenske katedrale i za skulpturu Milosrda (Frey).⁵ Metoda projektiranja fasade katedrale veže se, po Dyggveu, na *bizantsku* tradiciju,⁶ presjek šibenske katedrale podsjeća Freya na *romaničke* konstrukcije, što prihvaća i Dyggve,⁷ a D'Elia cjelovitu modelaciju Jurjeve skulpture definira kao »*neoromaničku*«. ⁸ Kao dominantna a kadikad — netočno — kao isključiva stilska kategorija Jurjeva opusa spominje se *gotika*,⁹ a s punim opravdanjem citirana je u vezi s bujnom dekoracijom »cvjetne« faze tog stila i okvirne konstrukcije u graditeljstvu. *Renesansna* djela spominju se kao poticajna za Jurjeve skulpture i reljefe, i kao uzori imenuju se Quercia i Donatello (Frey, Prelog),¹⁰ za arhitekturu Michelozzo i arhitektonsko slikarstvo G. Bellinija (Frey).¹¹ Ali se posizalo i anakronistički izvan vremenskog okvira mogućih utjecaja po kriteriju oblikovnih srodnosti: u polemici s Polnesicsem Jurjevu ranu arhitekturu Frey definira kao »*gornjotalijansku*«, ali ne nalazi vremenski bliži primjer od Leonardovih skica,¹² a Pittalugha i potom C. Fisković govore čak o »*baroku*«. ¹³ Ovo nizanje usporedaba mogli bismo s istim pravom nastaviti i dalje: moglo bi se krstionicu i sakristiju po metodi oblikovanja usporediti sa Le Courbusierovom kapelom u Ronchampu i Loosovom vilom, ali kao da su građene istodobno, od istog arhitekta i na istom mjestu!



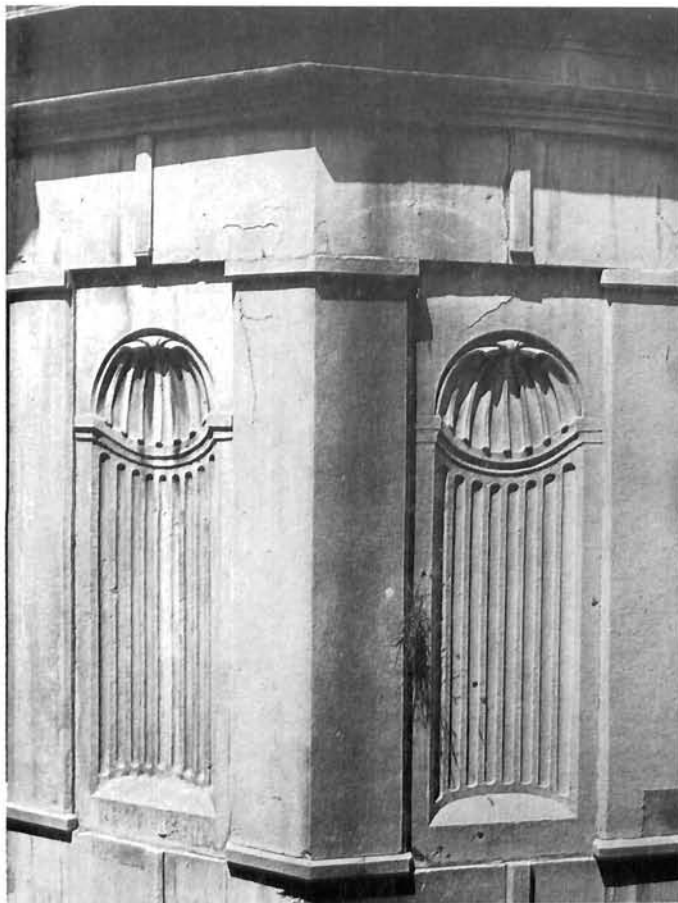
6. Juraj Dalmatinac, arhitektonski projekt šibenske katedrale (1441—1443): a) glavna apsida izvana, b) bočna apsida iznutra, c) niša krstionice, d) luneta portala krstionice, e) kružna školjka zabata baldahina u krstionici

Spominjem ove »stilske asocijacije« da bih, s jedne strane, prizvao u sjećanje stvarnu mnogolikost Jurjevih djela, ali istodobno da upozorim kako svi stilski okviri, ma kako elastični i rastezljivi bili, pucaju pod pritiskom i snagom Jurjeva stvaralaštva. Po tome svojstvu Juraj nije izuzetak u povijesti umjetnosti, jer bismo mogli imenovati mnogo stvaralaca koji su svaki novi zadatak rješavali na nov i svojstven način, a podsjećam na Guarinija, Berninija ili Le Courbusiera kao prototipove.

Ali ma kako pozitivna bila ocjena koju bismo tako dali Jurjevu djelu, ne bismo mogli doseći cjelovitiji i objektivniji sud, jer time izbjegavamo da ga odredimo tamo gdje mu je mjesto. A samo u njegovu vremenu i prostoru možemo Jurja ocijeniti kako zaslužuje.



7. Šibenik, katedrala, kanelirana niša sa školjkom na glavnoj apsidi (1443)



8. Šibenik, katedrala, niše bočne apside



9. Šibenik, katedrala, niše u sjevernoj apside iznutra

Primarno moramo provjeriti stilske kategorije koje su dominantne u njegovo doba — gotiku i renesansu — i različite spojeve »gotičko-renesansnog« stila. Velik broj spomenika arhitekture mješavina je dvaju ili više stilova; možda ih ima i više no što postoji stilski »čistih« i »stilski jedinstvenih« djela. Pri tome možemo razlučiti dvije karakteristično različite varijante: ili se u toku izgradnje sukcesivno mijenja stil (odnosno stilovi), ili u doba nastanka spomenika simultano djeluju dvije stilske struje i obje sudjeluju u njegovu oblikovanju.

Među primjerima prve varijante paradigmatičan je toranj trogirске katedrale, koji svojim rastom od 14. do 16. stoljeća predstavlja stratigrafski presjek stilova što su se u tom razdoblju smjenjivali u Dalmaciji (romanike, rane i cvjetne gotike te renesanse). A najznačajniji spomenik simultanog miješanja stilskog govora gotike i renesanse jest dubrovačka Divona građena dvadesetih godina 16. stoljeća. U Dubrovniku je, također, najzanimljiviji primjer »inverznog« slijeda stilova u sukcesivno građenom Kneževu dvoru: prizemni trijem s renesansnim arkadama i gotičke bifore na katu. Upravo iz ovog vremenskog slijeda »naprednijeg« renesansnog majstora Michelozza, komu se pripisuje trijem Dvora, i domaćih majstora koji šezdesetih godina 15. stoljeća grade kat, izvodi C. Fisković »prijelazni« gotičko-renesansni stil i njegove osobitosti.^{13a}

Međutim, analiza šibenske krstionice dokazuje da je Juraj prvi stvorio ovo djelo »mješovitog« gotičko-renesansnog stila u Dalmaciji, i to puna dva desetljeća pri-

je, četrdesetih godina 15. stoljeća, sa višestruko isprepletenim stilskim oznakama, ali i s karakterističnom »inverzijom« stila u odnosu na logiku tektonskog rasta, jer i u krstionici prizemno dominira slobodna skulptura pred polukružnim renesansnim nišama sa školjkom, a »na katu« kićenogotički bujna dekoracija.

Pojava »mješovitog« gotičko-renesansnog stila nije regionalna, dalmatinska, nego mnogo općenitija. U Italiji je i sama Duždeva palača primjer sukcesivnog rasta spomenika koji rezultira »miješanjem« stilova u rasponu od ranogotičkih, preko kasnogotičkih do renesansnih oblika. To je također i Or San Michele u Firenci koji spaja ista tri stilska govora. Pa i firentinska katedrala, s kupolom koja se u svim pregledima arhitekture odvojena i »odrezana« na fotografiji prikazuje kao medaš ranorenesansne arhitekture, pripada kao integralno arhitektonsko djelo spomenicima »mješovit« stila.

Vrlo je važno da spomenike gledamo u njihovu integritetu, jer time nesumnjivo možemo bolje spoznati realitet umjetnosti prošlosti. Tako ne treba zanemariti činjenicu da su i najmonumentalnija i najznačajnija djela pionira skulpture quattrocenta Nannija di Banca i Donatella također »mješovitog« stila uzmemo li u obzir i arhitektonske niše u kojima se nalaze: unutar ranogotičkih niša Giottova Campanila i kasnogotičkih niša na Or San Michele. Tako ih je, integralno, tek nedavno postavljene vidio i promatrao arhitekt i kipar Juraj Dalmatinac kad je za svog boravka u Italiji tri-

desetih godina 15. stoljeća posjetio Firenzu. Za promatrača je Donatellova skulptura neodvojiva od arhitektonske niše u kojoj se nalazi, i Juraj nije učinio ništa drugo no Donatello prije njega: postavio je renesansne skulpture i reljefe u gotičke arhitektonske okvire. Ali on je spajao viđeno i u tom času najsuvremenije i na drugi način, stvarajući nove sinteze. Pokušamo li naći uzore za arhitektonske i dekorativne elemente njegove šibenske krstionice naći ćemo srodnosti za obje stilske komponente, i gotičku i renesansnu, prije u Firenzi nego u Veneciji: glatka polukružna niša s užljebljenom školjkom identična je onima što ih je Brunelleschi postavio na (inače rijetko fotografiranoj) bazi kupole katedrale, a segmentni luk s visećim gotičkim arkadama, upisan u šiljati luk i s bogatim perforiranim i reljefnim ukrasom kičene gotike gotovo je identičan onima na Or San Michele (osobito na zapadnoj strani).

Kad uspoređujemo Jurja i pionire ranorenesansne skulpture, razlika je samo u tome što Juraj stvara simultano ono što je njihovom intervencijom u starijim gotičkim objektima nastalo sukcesivno. Ali na području arhitekture Juraj nije ni iznimka, ni »zaostao« u odnosu na svoje suvremenike. Neosporni ranorenesansni graditelj Michelozzo jednako je kao i Juraj u svojim ranim djelima spajao i »miješao« gotiku i renesansu i to na isti način: iznad polukružnih renesansnih lukova postavljao je tipično gotičke prelomljene zabate (tipa Porte della Carta) kao što vidimo na grobnici Brancacci u crkvi Sant' Angelo u Napulju (1427) i na fasadi crkve S. Agostino u Montepulciano (1427—1437).

Ali dok će Michelozzo i mnogi drugi krenuti putem »čistoga« renesansnog stila, Juraj će od dvaju stilova stvoriti svoj »mješoviti gotičko-renesansni« stil, u kojemu su obje komponente ravnopravno korištene, ali treba naglasiti da je *na razini stila kao strukture*, a ne stilske morfologije *arhitekt i kipar Juraj Dalmatinac po svojim djelima* prvoga razdoblja (1441—1451) tipičan majstor rane renesanse. U petom desetljeću 15. stoljeća na apsidalnim dijelovima šibenske katedrale Juraj uvodi u Dalmaciju pet važnih motiva ranorenesansne arhitekture: polukružni luk, kaneliranu nišu i kanelirani pilastar, užljebljenu školjku (polukružnu i kružnu) i lovor-vijenac. Čak su kanelirane niše i školjke toliko dominantne da određuju ranorenesansni karakter čitavog novoizgrađenog Jurjeva apsidalnog dijela katedrale.

Činjenica da su renesansnim elementima brojni istraživači dodijelili sekundarnu ulogu ili ih čak previdjeli nije bila uvjetovana brojem tih elemenata nego Jurjevom *metodom* njihova korištenja, primjene i slaganja, njegovom interpretacijom gotičkih i renesansnih oblika i principa. A za razmatranje te metode najprikladnija je krstionica šibenske katedrale, njegovo *prvo* sigurno djelo, kojega izvedbeni projekt možemo pouzdano datirati (1441. ili 1442. godine), a dovršenje tokom tog istog petog desetljeća 15. stoljeća.

Struktura krstionice kao arhitektonskog tijela određena je organičnošću montažnog sustava kamenih dijelova što ga Juraj ovdje kao i na apsidama dosljedno primjenjuje, a kulminira u glasovitom stropu sklopljenom od 9 kamenova, koji su ujedno i podne ploče južne apside. Tlocrt i presjek krstionice izveden je iz kvadrata i kruga, a po tome i time što je strogo simetrično centralno prostorno tijelo ona je prototip ranorenesansnih građevina. Razvijemo li prostorni plašt krstionice u ploh, postaje jasnija njezina dvojnost: je-

dnostavana i smirena renesansna »prizemna« zona (slobodno stojeća skulptura pred polukružnim nišama sa školjkama) i kičena gotička gornja zona. Podrobnijom analizom otkrivamo još složeniji sustav: renesansne niše i školjke odijeljene su gotičkim kapitelima, tabernaklima i fijalama i obrubljene čipkastim mrežištem, a sred tabernakula opet je renesansni donatellovski motiv kružne školjke. »Dvojezičnost« stila izražena je neposredno i dvostrukom pismenošću: jedan prorok drži natpis ispisan gotičkom uncijalom, a drugi renesansnom majuskulom. Svod je podijeljen radijalno sa četiri fijale-rebra kičene gotičke obrade, ali su polja svoda ispunjena renesansnim reljefima anđela i kerubina. Konačno, u medaljonu svoda Bog Otac razvija traku ispisanu gotičkim slovima, ali ispod trake krije se lovor-vijenac — antikno-renesansni motiv par excellanse.

Smatram da nam je upravo u »ključu« svoda krstionice sam autor dao ključ za čitanje svog djela. Ne samo po simultanom korištenju gotičkih i renesansnih konstruktivnih i oblikovnih motiva nego i po njihovoj višestrukoj isprepletenosti: protomagistar katedrale Juraj jest i protomajstor mješovitog gotičko-renesansnog stila u Dalmaciji. Ali kako je on ne samo prvi nego nesumnjivo i najveći među majstorima tog stila, njegov je način i najsvojeglaviji. Više nego razboritošću, ekonomijom i poštivanjem tradicije uz oprezno uvođenje novoga, kako će to raditi dubrovački majstori, Juraj se neobuzdano igra: samo tako možemo protumačiti da u trenutku kad većina hrli da se legitimacijom



10. Šibenik, katedrala, unutrašnji portal krstionice sa školjkom u polukružnoj luneti



11. Juraj Dalmatinac, šibenska krstionica, »mješovit« gotičko-renesansni stil

novog stila koji se širi, što prije i očitije iskaže kao »napredna«, on (pokrivanjem lovor-vijenca gotičkom trakom) odgovara na prohtijeve suvremene mode: »znam i mogu, ali neću«. On je to mogao stoga što je znao misliti i projektirati na mnogo dubljoj i ozbiljnijoj razini stila. Iako je šibenska krstionica morfološki »mješovitog« gotičko-renesansnog stila po metodi postavljanja problema u projektiranju i po oblikovnim rješenjima, inovacijama u ikonografiji i pristupu skulpturi u prostoru, *Juraj Dalmatinac je na razini stila kao strukture ranorenesansni arhitekt i skulptor prve polovice 15. stoljeća*. On nije samo preuzeo s punim razumijevanjem repertoar oblika ranorenesansne arhitekture, nego je i sam jedan od onih što su mislili problemski i stvarali i razvijali njezin sustav.

Teza 2 i 3

GOTIČKA MORFOLOGIJA I PREPOROD ANTIKE

Karakter je Jurjeva djela takav da svako nastojanje u rješavanju atributivnih problema nameće potrebu provjere teorijskih premisa, duhovnog instrumentarija ko-

jim će se obraditi. Tragajući za projektantskim i arhitektonskim djelima Jurjeve predšibenske djelatnosti u Italiji, predlažem dvije plauzibilne atribucije: Andronu Foscari između Palazzo Ducale i crkve sv. Marka, te portal crkve S. Maria della Misericordia u Veneciji. Pri tom je neophodno specificirati ujedno i značenje dviju sintagmi u općoj upotrebi: »gotička morfologija« i »preporod antike«.

Problem Jurjeve djelatnosti prije ugovora 1441. godine otvorio je A. Venturi 1908. vežući našeg majstora uz Portu della Carta radionice Bon (s potpisom Bartolomea); vidio je morfološku srodnost sa šibenskom katedralom u dvorednom vijencu desno i puttima grbova, a kronološku podudarnost u vremenu gradnje od 1438. do 1442, dakle posljednjih godina Jurjeva boravka u Veneciji.¹⁴ Folnesics je 1914. izrazio pretpostavku da je Juraj klesao poprsje sv. Marka u kružnoj školjki sred zabata Porta della Carta, pa čak i prolaz Andronu Foscari i time je po mom mišljenju bio najbliže vjerojatnom udjelu Jurja Dalmatinca na tom objektu, odnosno gradilištu.^{14a} Tek pola stoljeća poslije Venturija, D'Elia (1962), citirajući kao Venturijevu atribuciju i obrubni motiv zabata — putte što se veru i plameno lišće — iznosi hipotezu da je Juraj prije toga



12. Šibenik, katedrala, krstionica, prorok David i Šimun, renesansna skulptura pred gotičkom nišom



13. Šibenik, katedrala, krstionica — svod: renesansni figuralni reljefi i gotička dekoracija



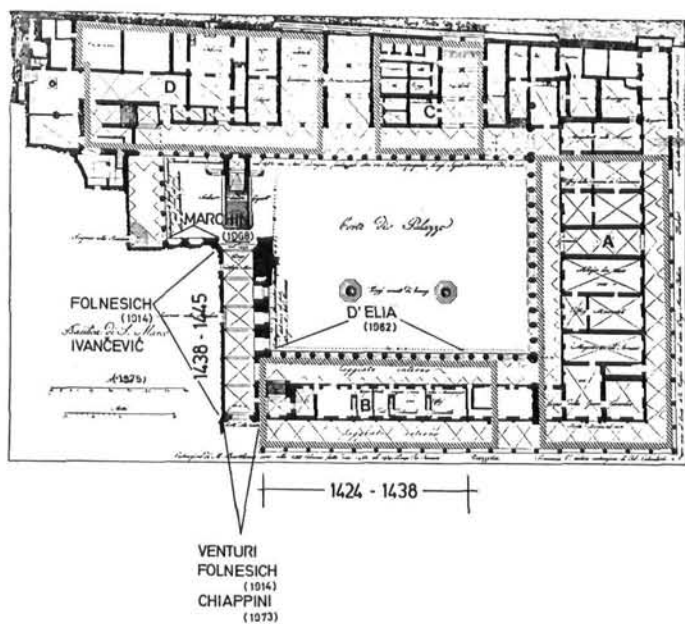
14. Šibenik, katedrala, krstionica: a) reljef Boga Oca u ključu svoda, b) crtež medaljona svoda s »odvijenom« gotičkom trakom i rekonstrukcijom renesansnog lovor-vijenca

(1424—1438) na galeriji prvoga kata zapadnog krila Duždeve palače prema Cortileu klesao lisnate kapitule s glavama.¹⁵ Zatim će Marchini (1968) pripisati Jurju lisnati vijenac s glavama na nišama prislonjenim uz crkvu sv. Marka prema Cortileu dei Senatori (iako su dovršene tek 1474!);¹⁶ Bassi će izreći aluziju da ugaona grupa »Salomonov sud« »naviješta« Jurjeve ankonitanske skulpture,¹⁷ a Chiappini di Sorio (1973) Jurju će pripisati dva kipa »Vrlina«: »Fortitudo« i »Temperanza«, na Porti della Carta.¹⁸ Ne ulazeći u kritičku analizu svih tih atribucija, ali ističući njihovu važnost u akumulaciji značenja Jurjeva udjela pri gradnji Duždeve palače, smatram da su one »zatvorile krug«, omeđile — izostavljajući! — onaj dio Palazzo Ducale koji se, po mom mišljenju, može najuvjerljivije pripisati Jurju a što je svojedobno intuirao Folnesics, naime: Andronu Foscari, arhitekturu i skulpturalnu dekoraciju prolaza od Piazzette do Cortila. Za tu atribuciju navodim tri argumenta: 1. tip dvorednog kapitela s povijenim lišćem, 2. tip kapitela s uzvijenim listom i 3. motiv glave unutar lišća na vijencu.

Uz zaslugu D'Elie da je nanovo »otvorio problem«, što je dobro istakla Chiappini, potcrtao bih i njegovu, metodički opravdanu dedukciju kojom je pretpostavio vjerojatnost značajnijeg udjela Jurjeva u gradnji Palače. Nadovezujući se na njegovu vlastitu argumentaciju,²⁰ dodajem: ako je Juraj duže vrijeme bio zaposlen na Palači, pa se kao ličnost »razvijao«, onda njegov »duktus« mora biti najbliži prvim poznatim šibenskim i

splitskim djelima (po kojima ga zasad jedino možemo identificirati) pri kraju venecijanskog razdoblja, a to (preneseno u prostorne okvire gradilišta) znači što bliže Porti della Carta, koja se dovršava upravo kad on sklapa ugovor sa Šibenčanima, pa je možda i vrijeme njegova odlaska u Šibenik uvjetovano istekom ugovora i obveza prema radionici poduzetnika Bon.²¹ Ako je pak Juraj došao na gradilište kao već formiran majstor, njegov su ugled i uloga također morali rasti prema kraju venecijanskog boravka. Ali najbitnije je *prestat* tragati za Jurjem klesarom i obratiti pažnju na Jurja arhitekta, projektanta, komu su klesani i skulpturalni dijelovi samo lakše raspoznatljiv pečat djela, ali ne iscrpljuju njegov udio. Potrebno je prebaciti težište promatranja s dekorativne epiderme na konstrukciju kojoj pripada, jer u čitavu kasnijem Jurjevu opusu nalazimo potvrdu da ih je majstor uvijek projektirao i izvodio kao organsku cjelinu. Ako Porti della Carta ne pristupimo fasadno, kao plohi (što je u likovnoj kritici na žalost vrlo čest prijenos analitičke metode iz slikarstva) nego kao arhitektonskom djelu, dakle, kao pročelju prostornog tijela ugrađenog između Duždeve palače i crkve sv. Marka, utvrdit ćemo da se skulpturalna dekoracija ne ograničuje samo na fasadu »vrata« nego se proteže i razvija duž čitava prostora prizemnog prolaza.²² Ako je Juraj u to vrijeme uopće sudjelovao u radu radionice Bon — kao kipar, nadzornik gradnje, arhitekt ili konstruktor (u jednoj ili više tih funkcija) i samo ako je imao neki odgovorniji za-

datak, komisija Šibenčana mogla je zaključiti da će Juraj moći bolje voditi gradnju njihove katedrale od dotadašnjih protomajstora, i na temelju te garancije pozvati ga s najreprezentativnijeg gradilišta Venecije natrag u domovinu kao protomajstora — onda je svakako sudjelovao i u *projektiranju* i u *gradnji tog arhitektonskog objekta*, a ne samo kao skulptor ili klesar dekoracije njegove kičene fasade. Na gradilištu Duždeve palače Juraj nije mogao biti ni početnik, ni sporedni suradnik, niti samo skulptor, jer ga u Šibenik ne zovu kao kipara nego kao projektanta! Pogled u prolaz, dakle u prostor što ga »prikriva« fasada Porte della Carta pružit će nam jasan trag jurjevske koncepcije skulpture i arhitekture, ako ne i trag njegova dlijeta.



15. Venecija, Duždeva palača, tlocrt s prikazom atribucija Jurju Dalmatincu



16. Venecija, prolaz sa Piazzette u dvorište Palače (Androna Foscari), svodovi, započet 1438. g.

Prolaz Foscari natkriven je sa šest križnorebrastih svodova (traveja) s reljefnim zaglavnim kamenovima, »ključevima«. Ikonografija tih medaljona obuhvaća simbole četiriju evanđelista, te ružu na prvom i posljednjem kamenu. Likovi nisu jednake kvalitete, pa možda ni rad istog majstora: središnja dva, sv. Matej i sv. Ivan, najkvalitetniji su, vješto i meko modelirani, dok su ostala dva lika klesana tvrđe a rozete sasvim she-matski.

Rebra preko imposta i kapitela prenose teret svoda na polustupove, a u zoni imposta (na razmeđu zida kao nosača i svoda kao tereta) istaknut je široki kameni vijenac lišća s ljudskim glavama. Kapiteli su, također, dvaju tipova: s jedne, sjeverne strane, različito kovrčavo lišće, ali pretežno uzvijeno odozdo gore u čitavoj visini kapitela, s valovitim ispupčenjem na polovici (otprilike gdje bi bio niz kovrča donjeg reda lišća dvorednog tipa). Takvi su i prvi, treći i šesti kapitel južno, što opet povezuje obje strane. Lišće ostalih južnih kapitela poredano je u dva jasno odvojena pojasa i povija se u stranu, ali u istom smjeru. Pa ipak, ovdje slutim i trag Jurjeva lišća povijena u suprotnim smjerovima iz vijenca šibenske katedrale (ni ono nije osobito razvijeno ni »uznemireno«!). Jer, iako se listovi pojedinog kapitela u prolazu Palače povijaju na istu stranu, zametak ideje kontrapunktiranja u suprotnim smjerovima nazirem u tome što se na kapitelima ona dva polustupa što flankiraju portal transepta Sv. Marka lišće povija na suprotne strane (lijevo na lijevu, desno na desnu): to je primjer kontrapunkta u većem arhitektonskom mjerilu, u formatu portala što bi odgovaralo Jurjevoj metodi mišljenja i načinu projektiranja. Opreznije formulirajući možemo reći da je time projektant arhitektonsko skulpturalne dekoracije prolaza (ma tko on bio) u dubljem duhovnom, a ne samo u površnom stilskom morfološkom srodstvu s Jurjem.

Noseći u pamćenju živu i svježju sliku ovog motiva kapitela, ugledao sam svega nekoliko desetaka metara dalje, uz portal Sv. Marka, kapitele frapantno slične po osnovnoj kompozicijskoj shemi povijenog lišća. Ne treba isključiti mogućnost da su upravo oni poslužili Jurju kao uzor i poticaj pri klesanju svojih u prolazu Foscari; iako je sasvim razumljiva drukčija morfologija i tehnika obrade lista, jer se radi o prijenosu motiva u novi stilski govor.

Na drugom tipu kapitela u prolazu, koji nazivam »s uzvijenim listom«, dokida se, naprotiv, tradicionalna dvorednost u kompoziciji i genetički ga možemo opisati tako da je jedan (vanjski) donji list uspravivši se prerastao preko unutrašnjega i prekrivši ga (tako da u toj srednjoj zoni ostaje vidljiva valovita nabubrenost kao uslijed prekrivanja zadebljanih donjih listova) uzvio se do gornjeg ruba kapitela. Kapitel ovog tipa nalazi se i na portalu crkve S. Maria della Misericordia. A gotovo identičan kapitel kao netom opisani s uzvijenim listom u prolazu Palače, nalazimo u sjeverozapadnom uglu Jurjeve kapele sv. Arnira u Splitu. Srodnost ovih kapitela nedvojbeno je i frapantna, a što se tiče identičnosti autora, mogući su dakako i drukčiji zaključci.

Treći tipičan motiv arhitektonske dekoracije prolaza u dvorište Palače jest lisnati vijenac komponiran nizanjem ponovljenog uzorka *simetrično rastvorenog bujnog lišća oko ljudske glave* (razlikujem tri tipa, ali ovdje neću ulaziti u iscrpnu morfološku i kvalitativnu analizu). Najkvalitetniji su dijelovi vijenca nad kapite-



17. Venecija, portal prolaza Foscari u crkvu sv. Marka (s grafički označenim smjerovima svijanja lišća kapitela)



18. Venecija, prolaz Foscari, impost i kapitel »povijenog« lišća desnog polustupa uz portal

lima, gdje vijenac istupa u prostor i vrši funkciju »impost« a odlikuju se dinamičnijim i postupnijim tokom lišća i sažetijim oblikovanjem glave, te smatram da bi mogli biti Jurjevi. Ovima su, pak, toliko srodni potprozornici palače Foscolo^{22a} u Šibeniku da je veza među njima nesumnjiva. Po kvaliteti pokrenutog lišća, oblikovanju volumena i ovladavanju cjelinom kompozicije moguće je potprozornike prvoga kata šibenske palače pripisati Jurju, a možda bismo i projekt palače mogli smatrati njegovim. Ograničimo li, međutim, uočenu srodnost na minimum, ostaje pretpostavka da ukoliko se i dokaže da Juraj nije projektant i graditelj prolaza Foscari,²² najvjerojatnije je baš on prenio ovaj motiv glave u bujnom lišću iz Venecije u Šibenik. Ali ako s arhitektonske dekoracije prebacimo ponovo pažnju na projekt, upozorio bih na jedan karakteristični detalj. Neobično nadvišeni obli luk portala na južnoj strani prolaza, Androne, rezultat je neposrednog uokvirenja svoda što se tu nalazi u sjevernom kraku crkve sv. Marka. Ovaj princip oblikovanja »iznutra prema van«, »antistilski« princip identiteta unutrašnjeg oblikovanja prostora i vanjštine građevine, tipično je Jurjev i dosljedno proveden u šibenskoj katedrali doslovno »od podruma (krstionice) do vrha kupole«. Većina graditelja zatvorila bi gornji dio i pokrila bi ovakav zatečeni otvor nadsvođenog hodnika i oblikovala lunetu portala »stilski«, u ovom slučaju šiljatolučno. Tipično je za višestruko potvrđenu Jurjevu nekonvencionalnost da bi primijenio arhitektonsko (a ne dekorativno) rješenje i da ga ne bi smetalo što je time stvorio oblik nalik starim romaničkim (bizantskim) venecijanskim lukovima. Projektant Androne, također, ne ponavlja mehanički jednake raspone svodova: od šest križnorebrastih svodova pet je kvadratičnih, a onaj nad portalom u crkvi je uži pravokutni (odnos 3:2, odnosno 1,5:1). Time je u artikulaciji svodova naznačena specifična funkcija ovog polja koje pokriva poprečni smjer kretanja iz crkve u dvorište Palače, dok sam prolaz vodi uzdužno s Piazzette u Cortile. Na temelju triju morfoloških argumenata (kapiteli povijenog i uzvijenog lišća, glave u lišću), a naročito na arhitektonskim značajkama koje strukturalno ukazuju na srod-

nost s Jurjevom metodom projektiranja smatram da (dok nas neki novi arhivski dokumenti ne demantiraju)^{22b} da upravo njemu možemo pripisati arhitektonski projekt prolaza između Duždeve palače i crkve sv. Marka. Kojem bismo drugom arhitektu u to vrijeme u Veneciji mogli pripisati takav način mišljenja i projektiranja? Koji je drugi arhitekt, kasnije, nastavio projektirati na takav način?

Proučimo li pažljivije nesumnjiva i sigurna Jurjeva djela, kao što sam to učinio ovim povodom, moram izričekom ustvrditi da »gotička« morfologija u njegovu slučaju ne znači nikako tradicionalističku zaostalost, što ta sintagma u studijama spomenika 15. stoljeća najčešće implicira. Analiza nas vodi raslojavanju značenja te etikete, otkriva složenost realiteta koji se njom prikriva čim osim formalnog kriterija primijenimo i kvalitativni, ocjenjujući domet kreacije. Juraj nikada ne preuzima pasivno oblike »starog« gotičkog stila nego ih stvaralački razvija. Za to je najfrapantniji primjer ciborij s oltarom u splitskoj katedrali — jedinstven kao metodski uzorak u povijesti umjetnosti — gdje mu je ugovorom nametnut zadatak bio da »imitira«, gradi simetričan objekt »ugledajući se« na postojeći oltar i ciborij Bonina iz Milana.²³ Od najsitnijeg detalja do kompozicijske cjeline tu se vidi kako Juraj, preuzimajući »temu« i mjere, strukturalno mijenja i »negira« predložak, koji mu je nametnut, suprotstavljajući svugdje Boninovo mrtvo shematičnosti svoju dinamičku organiziranost.²⁴ Morfološka analiza obaju spomenutih Jurjevih tipova kapitela (s uzvijenim lišćem i s dvorednim povijenim) otkriva također njihov dinamički značaj: jednom u horizontalnom kretanju, drugi put u materijalizaciji sile vertikalnog uzgona (tipično gotičke). U oba ova tipa i drugim Jurjevim kapitelima izražava se njegov temperament, što je izraz (renesansnog) individualizma i samosvijesti bez obzira na koji se od suvremenih likovnih govora »prevodi« (gotičku ili renesansnu morfologiju). Tu »dvojezičnost« stila demonstrirao je Juraj dvostrukim pismom kojim se poslužio u svom prvom pouzdanom djelu, šibenskoj krstionici: jedan prorok nam »govori« tekstom uklesanim na razvijanom svitku izlomljenom gotičkom uncijalom, a drugi

vitkom renesansnom kapitalom. Tu Juraj, dakle, sučeljuje simbolički »gotičku morfologiju« i »preporod antike«. U monografiji o Jurju Dalmatincu C. Fisković navodi da su oba natpisa pisana kapitalom,²⁵ što je u činjeničnom pogledu neznatan propust, ali smatram da je ova demonstrativna koegzistencija dvaju stilova dosljedno provedena u čitavu nizu usporednica i utkana u najrazličitijim obratima u njegovo djelo, neobično važna za interpretaciju vlastitog, Jurjeva, stanovišta prema suvremenim tokovima likovnih umjetnosti. Tek u ukupnosti primjera i ustrajnosti ponavljanja nalazimo dokaze da nije riječ o iznimkama i slučajnostima nego o sustavu, kojem se ključ za dešifriranje, po mom mišljenju, nalazi u ključu svoda krstionice gdje gotička traka prekriva renesansni lovor-vijenac.

Vraćajući se ponovo temi kapitela, upozoravam na specifikaciju »Jurjevi kapiteli« i »jurjevski tip kapitela«, jer je, kad mislimo na one što ih je sam klesao

ili projektirao, gotovo *contradictio in adjecto* reći »tip« kapitela: svaki kapitel kojega sa sigurnošću možemo pripisati samome Jurju individualno je djelo. Njegov »tip« kapitela i vijenaca preuzimaju, izvode i kasnije šire pomoćnici i suradnici; lisnate vijence šibenske katedrale radili su pomoćnici, vijenac na Loggi dei Mercanti u Ankoni Aleši, a vijence S. Francesca Pribislavić. Od Jurjevih kapitela svaki je drukčiji: oni u krstionici odlikuju se vitkoćom i krhkošću, golemi potkupolni u katedrali sasvim su drukčije koncipirani od vijenca i karakterizira ih neponovljiva prostorna slojevitost, a kapitel pod stubištem sakristije — s obzirom na format, stepenasto komponirano lišće funkcionalno prilagođeno stubama koje podupire, i konzolno »lebdenje« nad »konkavnim stupom« — jedinstven je u povijesti evropskog graditeljstva! Njegovo mesnato lišće oslanja se na kasnoantikne predloške.

Time otvaramo pitanje antikne obnove, renesanse u



19. Venecija, prolaz Foscari, impost i kapitel »povijenog« lišća lijevog polustupa uz portal



20. Venecija, Sv. Marko, kapitel s »povijanim« lišćem na glavnom portalu (9. stoljeće)



21. Venecija, Scuola S. M. della Misericordia (1442), kapitel »uzvijenog« lista na polustupu portala

doslovnom značenju termina. Dodajući dosad uočenim primjerima Jurjeva samostalna ugledanja na antikne uzore (oltari Staša i Arnira) i kapitele portala Sv. Marka (za one u Androni) i neki nepoznati predložak reduciranog kasnoantiknog kapitela (za stubište sakristije) kakvih je mnogo očuvano, na primjer, u Saloni a tada ih je zasigurno bilo posvuda u Dalmaciji — ističem samo njihovu tipološku srodnost s bitnim razlikama u Jurjevoj kreativnoj preradi, jer mu nikada nije bilo svojstveno da »kopira«.

Dok se u pregledima i priručnicima renesansne umjetnosti klasificiraju kao renesansni i oni brojni majstori koji su samo pasivni »prepisivači«, marljivi kopisti nove (i tada pomodne) kolekcije oblika, u kojih je sve mrtvo, često površno prihvaćeno i neshvaćeno (pa se u detaljima otkrivaju nesporazumi) — Jurju je, kao i nizu kreativnih umjetnika, morfologija (gotička ili renesansna) samo podloga za samostalni izraz. Kao renesansno obilježje ističem samo Jurjevu otvorenost prema baštini, »starini«, promatranje i proučavanje likovnih djela (antikne) tradicije.

Podudarnost kompozicije kapitela prolaza Duždeve palače i onih uz portal Sv. Marka tolika je, a blizina tako nametljiva, da ma tko bio autor onih u Androni, vjerujemo da se njima inspirirao, a time dokazao svoj istraživački duh, metodu aktivnog promatranja svijeta oko sebe, a ne imitiranja. Inače su se oblici redovito prenosili u majstorskim bilježnicima ili oslanjali na neposredno prethodeće uzorke iste radionice i kruga. Ako kapitele portala Sv. Marka svrstamo okvirno u »an-

tiku«, iako pripadaju razdoblju predromanike, činimo to svjesno jer nam se čini nevažna stilaska i vremenska precizacija (to više što je datiranje pojedinih kapitela i među ekspertima težak problem i pokatkad se atribucije istog kapitela kreću između 6. i 10. stoljeća). Naprotiv, ovaj okret svijetu oko sebe tipičan je za kulturu quattrocenta. Da se ne osvrće na arheološku antiku erudita i kolekcionara — humanista, nego da promatra ono što ga okružuje u realnom prostoru, odgovaralo bi Jurju po svemu onome što o njemu iz dokumenata i pouzdanih djela znamo.

Ako je Juraj sudjelovao u projektiranju prolaza između Duždeve palače i Sv. Marka, ako je njemu bila povjerena izvedba cjeline ili samo dijelova arhitekture i skulpture: vijenci, kapiteli, imposti i reljefi evanđelista u »ključevima« rebara traveja, a ako uz to njemu možemo pripisati i kapitele (demontriranog) portala crkve S. Maria della Misericordie sa zabatom što je bio iste kompozicijske sheme kao i pročelje Porte della Carta, te ako je i ovdje Juraj sudjelovao (ali u projektantsko-graditeljskom, a nikako samo klesarsko-kiparskom udjelu, kako se uporno ponavlja i pojednostavljuje) — onda osim kvalitativno pozitivne specifikacije pojma gotičke morfologije koji predlažem u vezi s Jurjem, upozoravam i na važan obrat u značenju definiranja Jurja kao majstora »venecijanske cvjetne gotike«. Ovdje se krije dvostruka, povratna veza: Juraj »pripada« jednom stilu, kojem je istodobno jedan od sustvaralaca! Ako uopćeni pojam »venecijanske gotike« svedemo na određeni i mjerljivi broj spomenika —

od kojih i po kojima je, kao što smo istakli u uvodu, nastala i ova »stilska« kategorija — onda treba uključiti u naša buduća istraživanja i u poimanje te sintagme da je jedan dio tog arhitektonsko-skulpturalnog realiteta, i to sigurno ne sporedni, izgradio i sam Juraj!²⁶ Označeno i označitelj ovdje su u povratnoj sprezi ako i ne postavimo pitanje: je li Juraj »venecijanskoj gotici« više dao ili više od nje preuzeo?

Teza 4

IKONOGRAFSKA TOPOGRAFIJA

U prikazima i studijama o Jurju s pravom se ističe smionost i kreativnost njegova zahvata na šibenskoj katedrali izmjenom i povećanjem istočnog dijela s povišenim svetištem, transeptom i kupolom. Nije, među-

tim, adekvatno valoriziran njegov podjednako revolucionaran zahvat i obrat što ga je izveo u skulpturalno-ikonografskom programu katedrale.

Kad Juraj preuzima gradnju katedrale, njezin je ikonografski program već definiran i ostvaren na tradicionalnim mjestima figuralne skulpture zapadnoevropskih katedrala od rane romanike do renesanse: na portalu glavne i bočne fasade. I to s jednako tako tradicionalnim programom, »Prvim grijehom« na jednome portalu i »Posljednjim sudom« i apostolima na drugome. Podsjetimo se da ova »mjest« za kazivanje ikonografskih programa skulptura — portali — imaju svoje funkcionalne, ali i dogmatsko-simboličke razloge: namijenjeni su prolaznicima, ali prvenstveno »ulazećima« u crkvu; »Intrantibus« kao što je ponekad pisalo nad vratima.

Međutim, Juraj se očito nije mogao pomiriti s time da ne intervenira i kao skulptor na vanjštini katedrale, a kako se nije mogao izraziti na portalima — stva-



22. Split, kapela bl. Arnira, kapitel s »uzvijenim« listom — Juraj Dalmatinac (1446—1448)



23. Venecija, vijenac prolaza Foscari, motiv glave u lišću (1438)

ra svoju glasovitu galeriju od 74 glave na vijencu apsida. Ali ovo prebacivanje težišta s pročelja crkve na začelje, i umjesto koncentracije oko ulaza, koncentracija skulpture na mjestu zadržavanja »iza« crkve, i obraćanje prolaznicima koji ne ulaze u crkvu, ima također svoje dublje značenje i treba ga promatrati u kontekstu vremena.

Jurjeva »apsidalna skulptura« nije jedinstvena u povijesti evropske arhitekture, ali su slični primjeri malobrojni i gotovo izuzetni. Spomenimo, kao primjer, friz figuralnih scena na apsidalnom dijelu romaničke crkve St. Paul les Dax.²⁷ Jurjev se projekt, međutim, programski uklapa u evoluciju novog humanističkog odnosa katedralne skulpture prema čovjeku. Ova je tendencija započeta u gotici, a kao najsugestivniji primjer spominjem »spuštanje« Krista s »uzvišenog« i udaljenog mjesta (u doslovnom i prenesenom smislu riječi), lunete nad portalom, na stup među vratima — trumeau. Tako novi humanistički i humanizirani Bog (»Le beau Dieu«) dolazi u neposredni kontakt s čovjekom. U tom pogledu u kasnogotičkom i u ranorenesansnom razdoblju predstavljaju međaš i monumentalne skulpture u vanjskim nišama Or San Michele u Firenci, tako reći »nadohvat ruke« prolaznika. Ali u svim navedenim i u većini srodnih primjera riječ je o sakralnoj tematici. Na profanoj arhitekturi vidim preteče Jurjeve ideje u kapitelima trijema Palazzo Ducale u Veneciji: tu se razvija široka profana tematika unutar koje, osim ciklusa ljudskog života, zanata i ostalih prizora i personifikacija, srednjovjekovnog ikonografskog programa, javlja se uokolo kapitela kao vijenac niz izdvojenih glava koje po tipu lica i kapama predstavljaju različite nacije i rase, o čemu svjedoče i natpisi. Ali ovdje su među lišćem, po formatu glave još uvijek samo dio dekoracije kapitela (kao i na galeriji prvoga kata, s dvorišne strane Palače), a i razmak — iako smanjen i bliz »ljudskoj mjeri« — još ne vodi neposrednom kontaktu s prolaznikom. Međutim, Duždeva palača jest profana zgrada, a u crkvenoj ikonografiji ljudski se lik nikada ne javlja bez određenog religijskog okvira i motivacije. Izuzetak su rijetki likovi donatora od 14. stoljeća i kasnije, kao na primjer, na portalu trogirске katedrale, od Radovanovih sljedbenika. No ti su donatori redovito prikazani sićušni i beznačajni u odnosu na likove i prizore Evanđelja, u »ikonografskoj perspektivi« gdje veličina izražava značenje i mjesto unutar stroge religijske hijerarhije, iako se ponekad može govoriti i o metodi simulacije.²⁸

Jurjev vijenac glava izuzetan je po nekoliko karakteristika: po formatu, broju, lokaciji, karakteru i likovnoj vrijednosti, ali istaknuto mjesto u povijesti evropske umjetnosti 15. stoljeća, pripada mu prvenstveno zbog značenja u okviru ikonografske topografije katedralne skulpture. Po formatu koji odgovara prirodnoj veličini i lociranju u prostor trga, odnosno ulice iza apsida, ovo je kvalitativni korak u bliskom kontaktu s prolaznicima. Ovako veliki broj portreta već sam po sebi osigurao bi Jurju značajno mjesto među portretistima rane renesanse, a izuzetno po tome što je riječ pretežno o individualiziranom pučaninu i »običnom čovjeku« (ne tipskom predstavniku puka). Ali cjelina dobiva posve nov smisao time što je ovaj profani ikonografski program ostvaren na sakralnom objektu. Spomenuli smo »prebacivanje težišta«, jer zaista, ove glave veličinom, brojem i portretnom raznolikošću postaju dominantna skulpturalna tema katedrale i nameću se »u prvi plan« zanimanju prolaznika. Ovakvo prebacivanje težišta i zanimanja s religijske tematike na humanu i postavljanje čovjeka, i to ne uopćenog nego individualiziranog, »u prednji plan« jedna je od značajki »metode simulacije« u ranorenesansnoj umjetnosti. Najsugestivniji primjer i ujedno po metodi i značenju najbliži Jurjevu jest »Bičevanje iz Urbina« Piera della Francesca: u prednjem planu slike smješteni su portretni likovi Odantonia da Montefeltra i dvojice suvremenika (od nekoć skromnog donatora, čovječuljka u kutu pobožne slike 14. stoljeća profani likovi »porasli« su toliko da su najveći na Pierovoj slici), a tema bičevanja Krista po kojoj je slika dobila ime potisnuta je u stražnji plan prostora i razmjerno sićušna, postala je nesumnjivo »sekundarni« motiv kompozicije. Jednako se dogodilo i na šibenskoj katedrali: kao što je Jurjevom projektantskom intervencijom apsidalni dio postao dominantan volumen katedrale, tako su se i Jurjeve apsidalne skulpture probile u »prvi plan« i time izvrnule »perspektivu« gledanja, potisnuvši oba portala s njihovim stereotipnim oblikom i dogmatskim programom u »drugi plan«. Kao Pierova kompozicija (poslije 1444), tako je i Jurjev projekt apsidalne skulpture (1443) jedan od znakova kojim se sugestivno iskazuje humanistički duh rane renesanse.

Druga ikonografska inovacija s istim humanističkim značenjem i podjednako revolucionarna u odnosu na gotovo tisućljetnu tradiciju, jest Jurjevo ikonografsko rješenje krstionice, kojim, umjesto da u prostoru krstionice prikaže prizor Kristova krštenja, kao što je uobičajeno,



24. Šibenik, Palača Foscolo, motiv glave u lišću na potprozorniku

jeno, on sav prostor krstionice oblikuje prostorno i scenografski za čin krštenja, pri čemu svako novorođenče »predstavlja« Krista, biskup koji krsti — Ivana Krstitelja, dok se na svodu javlja reljefni lik Boga Oca i Duha okružen anđelima i serafinima. Od najstarijih ranokršćanskih i ranobizantskih baptisterija na svodu krstionice redovito se prizor krštenja Kristova prikazuje kao prefiguracija i utemeljenje samog obreda i sakramenta. Iz standardne ikonografije tog prizora Juraj je izveo na *svodu krstionice* (kao što se u slikanom prizoru javlja na *nebeskom svodu*) samo reljefni lik Boga Oca i golubice Duha Svetoga, okružen anđelima. Umjesto rijeke Jordan pod njima je vodena površina u posudi za krštenje, nad kojom svećenik (biskup) krsti novoro-

đenče. Ta supstitucija božanskog lika ljudskim, ili ako drukčije protumačimo, to izjednačavanje individualnog krštenja s božanskim (jer i njemu prisustvuju kao i Kristovu krštenju Bog Otac i Duh Sveti) smiona je i moguća samo u humanističkoj atmosferi rane renesanse. A karakteristično je za Jurja da temi pristupa kao arhitekt postavljajući je i rješavajući u prostoru, a ne na plohi (svoda, kupole, zida). Izuzetno u povijesti umjetnosti jest također i skulpturalno, a ne slikarsko rješenje lika Boga Oca i golubice Duha.

Svojim ikonografskim rješenjima Juraj Metejev Dalmatinac ostvario je u Šibeniku kvalitativni prelaz od tradicionalne gotičke katedralne skulpture u ranorenesansnu sasvim originalno, tako da za neka njegova ostvarenja nema ni usporedbe u suvremenoj evropskoj skulpturi prije sredine 15. stoljeća. Podudarnosti po značenju inovacije, promjeni stanovišta i primjeni nove »perspektive« — načina gledanja i odnosa prema svijetu — nalazimo samo u ključnim djelima slikarstva problematičara rane renesanse prijelomnog značenja kao što je i Bičevanje Piera della Francesca. Gledajući ikonografski program skulptura šibenske katedrale u cjelini, može se zaključiti da između ukalupljene srednjovjekovne religijske sheme u prvoj fazi gradnje i političke i racionalne dogmatike zrele renesanse na kraju, Jurajev udio i ovdje, kao i u arhitekturi, znači sretan trenutak bitno određen novim humanističkim duhom renesanse u njeznu prvom najrevolucionarnijem i najradikalnijem naletu.²⁹

Teza 5

SLOBODNA SKULPTURA

Ako je u razvoju skulpture specifično za umjetnost renesanse oslobađanje zavisnosti od arhitekture, njezino usklađivanje, a zatim i osamostaljenje u prostoru, što je zapravo simbolički izraz oslobađanja humanističke individue od srednjovjekovne zavisnosti, onda je i broj i vrijednost slobodno, cjelovito, trodimenzionalno oblikovanih skulptura u opusu nekog majstora jedno od mjerila njegove pripadnosti renesansi. Taj zadatak rješavao je Juraj sredinom 15. stoljeća kreativno i originalno, no to u razmjeru sa značenjem i vrijednošću ostvarenja nije nipošto dovoljno ni cjelovito valorizirano u ukupnom zbroju prikaza njegova djela.

U skulpturama koje, s obzirom na metodu oblikovanja, možemo tretirati kao potpuno zaobljene, trodimenzionalne volumene (bez obzira što im je većinom namijenjeno mjesto u arhitektonskoj niši), osim formalnog dometa zaobljavanja, oblikovanja sa svih strana i za sve vizure, iskazuje se jedno novo, humanističko doživljavanje i poimanje ljudskog tijela, što je druga i možda još važnija razina značenja. Sumarno ću definirati domete majstora Jurja u tom krugu problema.

Lik *sv. Jakova*, kao i kip *sv. Petra*, Juraj je umetnuo u prostor ispod baldakina na sjevernom portalu katedrale (1452). Dosad je u literaturi pogrešno smatran *sv. Pavlom* (kao pandan *sv. Petru* u *ikonografskoj temi »pravaka apostola«*), iako po štapu i hodočasničkom plaštu ima ikonografske atribute što ga identificiraju kao patrona šibenske katedrale.³⁰ Izuzetno značenje ove skulpture jest u tome što je ona jedina potpuno obrađena i dovršena i sa stražnje strane — to je »materijalni dokaz« o mogućnosti majstora Jurja da cjelovito sagleda

i realizira stojeći lik. Kada, dakle, na stražnjoj strani nekih Jurjevih skulptura nalazimo samo sumarno isklesane mase oblika i nabora, treba ih definirati kao svjesno nedovršene, bez detalja. Na Jurjevim skulpturama nikada ne primjećujemo onu »plan-konveksnost«, dakle reljefno koncipiranu skulpturu frontalno komponiranu, s »jednim licem«, što je čest slučaj kod kipara koji nisu ovladali punom trodimenzionalnošću.

Spomenuti lik *apostola Petra* iako pognut »stoji« mirno i prirodno, i kao i većina Jurjevih skulptura podsjeća nas da ovaj kipar, komu se tako s lakoćom pridjevala stilska etiketa »kasnog gotičara«, nikada nije primjenjivao famoznu S-liniju — izvijeni pokret mase tipičan za skulpturu onog vremenskog i stilskog kruga.

I drugi par skulptura, »*Navještenje*« vrh ciborija oltara sv. Staša u Splitu (1448), odlikuje se kao i šibenski, razlikom u kvaliteti, što je čest slučaj u likovnoj umjetnosti. Lik Bogorodice izvanredno je modelirana zatvo-

rena masa s naglašenim probojem tijela kroz draperiju s prednje strane, dok sumarno isklesana stražnja strana dokazuje izvanredni osjećaj kipara za raspodjelu masa sugestivno i možda još izrazitije, kao što je to i kod nedovršenih skulptura najvećih majstora. Tijelo je Gabrijelovo nezgrapnije, sa nespretno postavljenom nogom. Na temelju razine Jurjeva opusa u cjelini, treću figuru vrh ciborija, lučonošu, ne bih pripisao samom majstoru, nego nekom njegovu suradniku.

Rast kvalitete i dimenzija slobodnih skulptura kulminira u »*Vrlinama*« s pročelja ankonitanske trgovačke lože, koje su već gotovo u prirodnoj veličini (prema ugovoru: pet stopa). Iako fiksirane u nišama, ove su skulpture cjelovito trodimenzionalno obrađene i svojom punoćom volumena »izlaze« iz arhitektonskog okvira koji im je namijenjen. Primjećujemo čak sukob oslobođenog renesansnog kipa i pretijesne gotičke niše u koju se više ne može vratiti.



25. Šibenik, katedrala, kapitel »konkavnog stupa« pod stubama (1452—1454)



26. Venecija, Porta della Carta, zabat s poprsjem sv. Marka u kružnoj školjci (1438—1445)

Slično su se, uostalom, nametali i »istupali« u prostor, ili dijelom prikrivali baldakine niša koji su ih trebale »zarobiti« i kipovi proroka u šibenskoj krstionici — *Simon i David*. Ali u prostoru krstionice nalazimo prvu zaista samostalnu i oslobođenu Jurjevu renesansnu skulpturu, točnije skulpturalnu grupu trojice dječaka što u živim pokretima i okretima podržavaju odozdo posudu za krštenje.

O aktu »Milosrđe« govorit ću zasebno u okviru druge teme, ali je to nesumnjivo najzaobljeniji Jurjev lik odnosno grupa, trodimenzionalno oblikovan u kontinuitetu svih vizura, saglediv isključivo u pokretu i kretanjem.

Među ankonitanskim skulpturama, gdje se još od stojećih likova spominje elegantni, vitki lik sv. *Katerine*, što tvori lirski pandan pomalo robustnoj punoj ženstvenosti »Milosrđa« — dok su svi ostali likovi franjevačkog portala slabiji, pa i toliko ukočeni da ih je teško smatrati majstorovim djelom — osobito želim istaći značenje, i uključiti u ovu galeriju slobodno stojećih skulptura, »reljef« Konjanika — heraldičkog znaka Ankone na pročelju Loggiae dei Mercanti.

Jedno od poglavlja u svim pregledima renesansne skulpture obično je posvećeno problemu konjaničke grupe, a smatram da u okviru ove teme Jurjeva skulptura iz Ankone zauzima istaknuto mjesto. Za to je potrebno prije svega osloboditi se formalne (formalističke) klasifikacije ovog djela među »reljefe«, jer je to svakako »puna«, »zaobljena« (iako nije »slobodno stojeća«) skulptura: njezina je zaobljenost i obrađenost gotovo potpuna i ne izbija samo s polovicom ili sa dvije trećine uzdužnog presjeka iz plohe, kao »visoki reljef«, nego se naslanja na pozadinu samo neznatnom plohom konjskog boka, jer su čak obje njegove prednje i stražnje noge slobodno zaobljene u prostoru! I svojom dimenzijom — jer pripada nesumnjivo »većem« formatu — ova je skulptura u trenutku nastanka izuzetna pojava. Kao što vrijedi i za čitav Jurjev opus, kronološke komparacije i situiranje ovog djela u tokove suvremene evropske umjetnosti mogu samo pridonijeti ispravnijoj ocjeni: tih godina, oko 1450/51, kad Juraj projektira i crta ovu

skulpturu, upravo je dovršen i postavljen Donatellov Gattamelata, a tek za dvadesetak godina (!) bit će završena druga epohalna konjanička ranorenesansna skulptura — Verrochijeva bronza Colleonea. Koliko je uopće ovako velikih i zaobljenih konjaničkih skulptura u kamenu klesano između ta dva datuma što bi se po vrsnoći mogli usporediti s Jurjevom?

Govoreći o formi treba istaći da ova grupa ne pripada »gotičkoj« konjaničkoj shemi (mnogobrojnih »svetih vitezova« Jurja i Martina), nego da se uzori za monumentalnog, čvrstog, krupnog, gotovo zdepastog konja u propnju pouzdanije mogu naći u ranom renesansnom slikarstvu. Uccello se nudi sâm. Konjanik je njegova opsesija: od freske Giovanni Acuta na zidu firentinske katedrale, preko prizora sa sv. Jurjem, do velikih »bitaka« i »Noćnog lova«; Uccello je čak uspio uplesti konjanike i u ilustraciju legende o »čuđu hostije«! Sličnost oblikovanja osobito je izrazita u liku konja Giovanni Acuta (1436), a za propanj nalazimo analogije u prizorima sa sv. Jurjem. Mogli bismo spomenuti i sličnost konja s velikih Uccellovih kompozicija bitaka, kada to ne bi bio anakronizam: one su, naime, naslikane desetak godina poslije, kao što su tek sedamnaest godina poslije Jurjeva konjanika slikani i prizori »Noćnog lova« i »Čuda hostije« (1467).³¹ Ipak, srodnost tih likova dublja je i značajna: puni volumen koji Juraj doseže zaobljavanjem konjskih nogu, Uccello postiže s pomoću svjetla i sjene u plohi (u mediju slikarstva). Rekao bih da je dvojici autora zajednička bila i ljubav prema konjima, o čemu svjedoči njihova učestalost na Uccellovim slikama, a za Jurja poznati dokument o njegovu konju upravo iz Ankone,³² što dokazuje da je Juraj imao prilike proučavati konja u pokretu iz neposrednog osobnog iskustva. Srodnost s Uccellom proteže se i na lik »zakrbuljenog« viteza s kacigom, kakvi će se kasnije pojaviti na Uccellovim bitkama. Ni osobno poznanstvo Jurja i Uccella nije isključeno: dok je Juraj radio u Veneciji, a možda već i na Duždevoj palači, Uccello je nadgledao izvedbu mozaika sv. Petra na luneti obližnjeg portala Sv. Marka.³³ A imali su i zajedničke uzore i prijatelje: veze Paolove s Donatellom sigurne su i dokazane, a Jurjeve očigledne i nesumnjive. Poznavanje Firence, što ne možemo izostaviti iz Jurjevih iskustava za boravka u Italiji, uključuje i poznavanje spomenute Uccellove freske konjanika u katedrali. Govorit ću još o Uccellu, ali već sada napominjem: ako povijest evropske umjetnosti prve polovice 15. stoljeća odredi Jurju mjesto uz Paola Uccella, mislim da će biti najpravičnije ocijenjen.

Teza 6

AKT I PORTRET

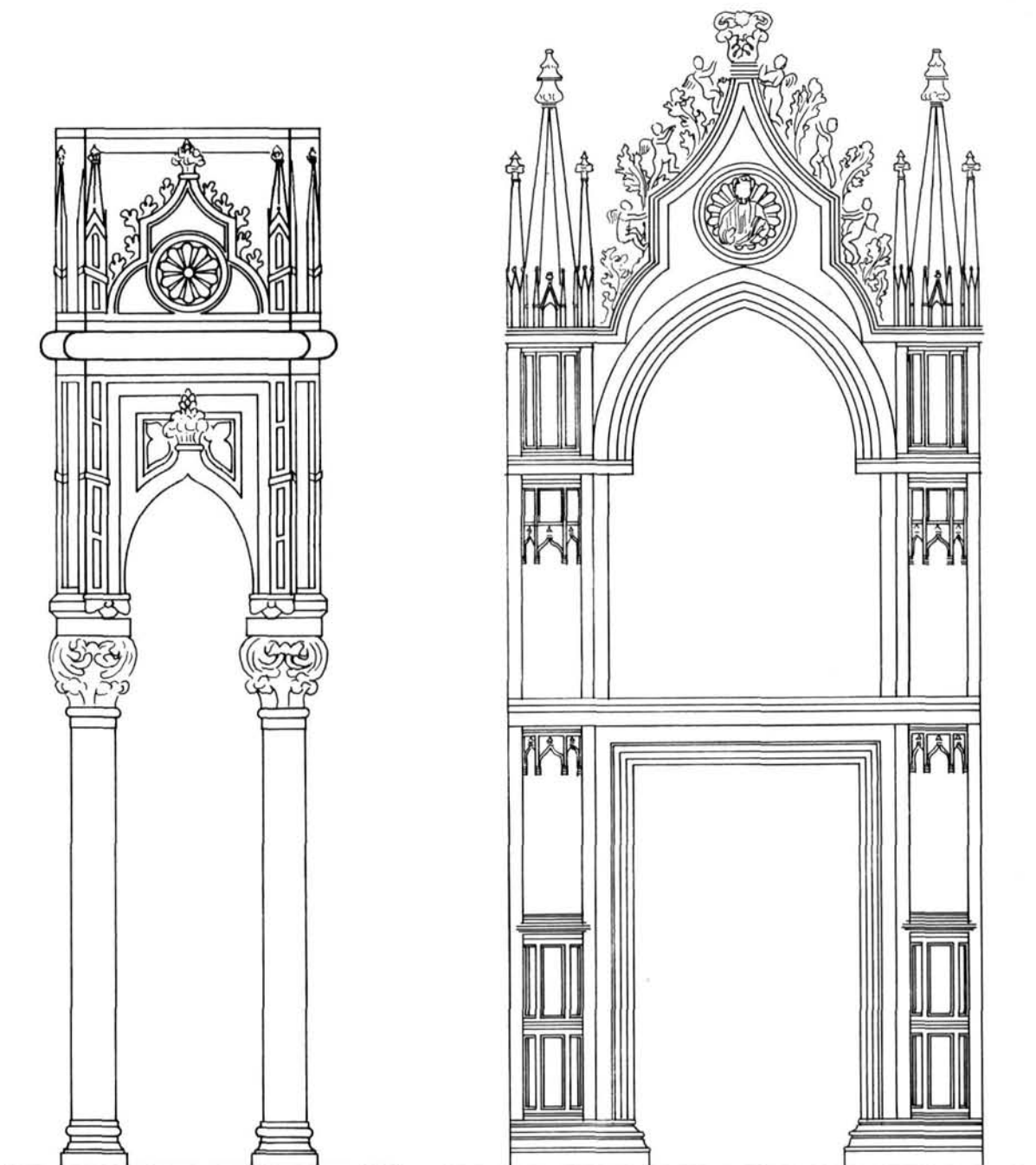
Slijedeće tipično renesansne teme likovnih umjetnosti jesu akt i portret, obje u funkciji novog humanističkog viđenja i tumačenja svijeta. Kod Jurja nalazimo čitav raspon mogućih interpretacija nagog ljudskog tijela: djeću i dječake, muškarce i žene.

Po mom mišljenju u dosadašnjim analizama previše se deskriptivno i bez cjelovitog tumačenja pisalo o *aktovima u prizoru kamenovanja biskupa Arnira* na reljefu njegova sarkofaga u Splitu. Ova grupa muških aktova anakronistička je i nametljiva u okviru teme: »nudički« prizor poljičkih seljaka u 12. stoljeću (!) zamisliv je samo u okviru tipično renesansne, drske meto-

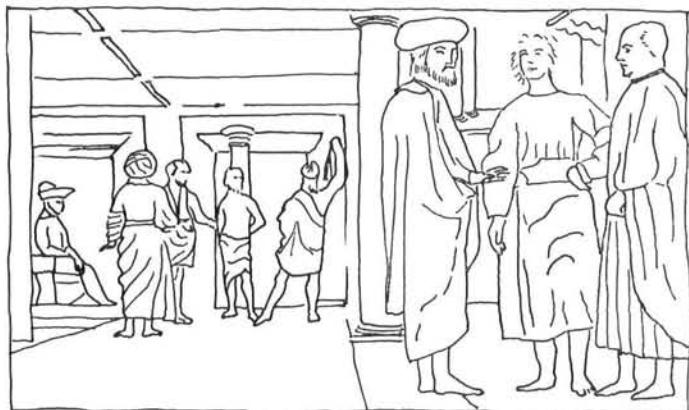
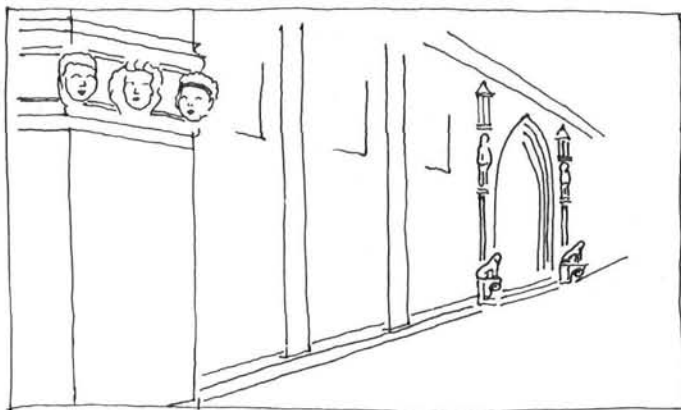
de »simulacije«, kada se pod okriljem religijske tematike ubacuju profani sadržaji ili — čak u suprotnosti sa zadanom temom — rješavaju likovni problemi koji interesiraju umjetnike kao što je to »studija akta i pokreta« za slikare i kipare renesanse. Od Masolinovih »kupača« nagomilanih duž obale Jordana u sceni krštenja ili »Muke sv. Sebastijana« G. Genga u kojoj su sukcesivno naslikane sve »faze« pokreta u služenju lukom i strijelom — postoje za to bezbrojni primjeri. Tome nizu svakako pripada i ova neobično smiona i drska Jurjeva interpretacija mučeništva splitskog biskupa.

Nije manje važno pitanje lokacije pojedinog lika ili prizora u prostoru, s obzirom na publiku i korisnike. I danas je teško zamisliti svećenika koji bi pristao da mu na oltaru, u razini oka bude postavljena reljefna grupa nagih seljaka koja se bahato diči svojom muškošću, kao na Arnirovu oltaru, ili pokrenuta reljefna grupa triju aktova mišičavih muškaraca međusobno isprepletenih u »Bičevanju« što ga je Juraj postavio na oltar sv. Staša (1448).

Osim u aktovima i kod ostalih Jurjevih likova *govor oblika tijela kroz draperiju* nedvojbeno svjedoči o struk-



27. Zabrat nad nišama s prorocima u šibenskoj krstionici uspoređen sa zabatom Porte della Carta u Veneciji (shematski nacrt i crteže izradila arh. Ivana Vrus)



28. Jurjeva »apsidalna skulptura« (1443) na šibenskoj katedrali uspoređena s Bičevanjem iz Urbina (1444) Piera della Francesce: promjena težišta sakralnog i profanog u ranorenesansnoj umjetnosti

turalnom viđenju odnosa osnovne mase tijela i odjeće, a to je opet »stilski« i bitno suprotno »kasnogotičkom« nabiranju i gomilanju draperije kao samostalne, dekorativno tretirane teme kiparskog djela. To je naročito istaknuto u odjevnim likovima Arnirova reljefa.

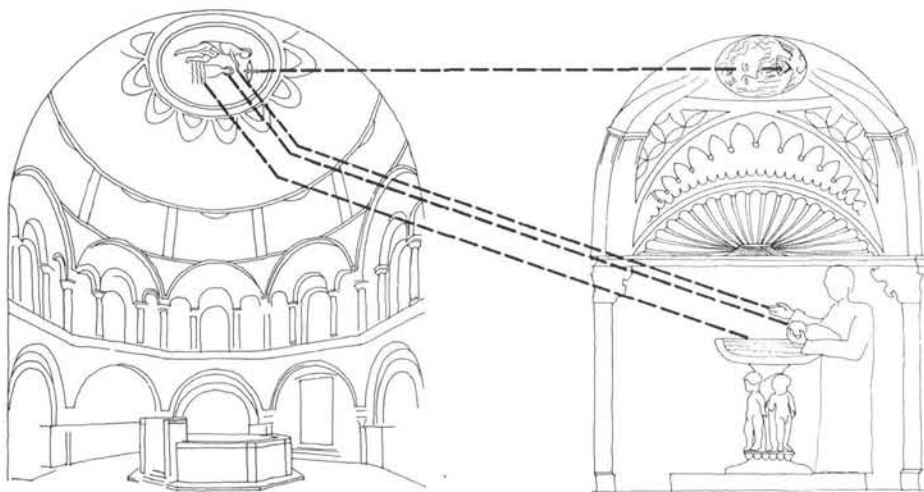
Brojni *goli dječaci*³⁴ u Jurjevu opusu, od onih najstarijih na apsidi i u krstionici šibenske katedrale, pripadaju ovom tematskom krugu. Ali u razvoju prikaza dječjeg lika distinktivno je pitanje proporcija: gotička su djeca »mali ljudi«, nemaju proporcionalnih specifičnosti dječjeg lika (razmjerno velike glave i debljina središnjeg dijela tijela itd.). Jurjevi putti, osobito oni što slobodno stoje, oslanjaju se i pripijaju se uz stup posude

za vodu u krstionici — oblikovani su nesumnjivo na temelju samostalnog promatranja i odgovaraju svom »uzrastu« po modelaciji i po kriteriju proporcija. A da je studija proporcija ljudskog tijela renesansna tema »par excellence«, ne treba posebno isticati.

Potražimo li analogije za *ženski akt* u punoj skulpturi, iznenadit će nas izuzetnosti Jurjeva »Milosrđa« (1451) iz Ankone ne samo u usporedbi sa dotad postojećim nesumnjivo slabije kvalitete, što je ispravno istakao C. Fisković,³⁵ nego i po izuzetnosti »mješovite« kompozicije *skupine putta, dječjih aktova sa ženskim*, kojoj nema analogije u evropskoj renesansnoj skulpturi. Fisković je ocijenio da je ova skulptura bolja od venecijanskih, ali ako proširimo usporedbu i na cjelokupnu evropsku skulpturu prve polovice 15. stoljeća, teško ćemo naći bolje oblikovan ženski akt u prirodnoj veličini, a još teže ovako homogenu grupu žene s petoricom dječčica! I ove dječje likove možemo tretirati kao pune skulpture, a komponirani su tako da izvanredno prikazuju sve faze uspinjanja i spuštanja djece po živom tijelu žene u eliptičnom uzlazno-silaznom toku. Za ovu kiparsku cjelinu



29. Venecija, zapadni trijem Duždeve palače (1424—1438), odnos motiva na kapitelima prema prolazniku



30. Tradicionalna ikonografska topografija prizora Krštenja Kristova (Ravenna, baptisterij ortodoksnih) i Jurjeva ikonografska inovacija u šibenskoj krstionici



31. Šibenik, baptisterij, trodimenzionalna kompozicija putta, posuda za krštenje (a—c)

zaista nema predložka, ona je Jurjeva kreacija. A potražimo li uzore za pojedine komponente, ne možemo se ne podsjetiti kako su, iako živo pokrenuti, poneki putti na Donatellovoj kantorigi u nezgrapnim i neprirodnim pozama, a djeca na reljefima Robbie dosadno, uredno i beživotno poredana. Ali sve su to reljefi, a Jurjevo je »Milosrđe« zaista trodimenzionalna figuralna skupina! Glave dječaka možemo definirati kao psihološke portrete: plačno lice »ljutka« koji se drži majčina skuta uz nogu, blaženo lice onoga što se domogao obraza žene, a vrhunac je izvanredni detalj zgrčenog izraza dječakog lica komu drugi stoji nogom na glavi. Ovaj jedinstveni prizor »dječjih igara« nema pandana u skulpturi quattrocenta.

Ukazujući na raznolikost, uvjerljivost i životnost dječjih pokreta, upozorili smo na jednu bitnu značajku: pokret je način na koji postoji Jurjeva skulptura. *Studija pokreta* bila je majstorova preokupacija, a analiza pokreta u njegovim skulpturama pokazuje obilje zaustavljenih kretnji i odsutnost bilo kakve sheme ili manire. Kao primjer navodim samo jedan niz (od nekoliko koje bismo mogli slijediti) iste teme u raznolikim oblikovanjima: dva simetrična lika s tkaninom. Putti na sjevernoj apsidi šibenske katedrale *pokazuju* prolazniku povelju, »anđeli« *podizaju* rukama zavjesu (u čvoru) nad odrom sv. Staša, putti *odgrću* rukama i tijelom zavjesu na Arnirovu oltaru, a pred sv. Augustinom anđeli *vuku i guraju*, i to u kontrapostu, teške zavjese što nalikuju zavjesama pozornice.

Pristupajući problemu *portreta* u djelu Jurja Matejeva, podsjetimo se na neke methodske premise. Gotovo je nemoguće egzaktnom metodom definirati neku skulpturu kao portretnu. Da bismo utvrdili »vjernost« portreta, morali bismo poznavati »portretiranoga«, što je za starija razdoblja umjetnosti, pa dakako i za renesansu, nemoguće. Oslanjajući se pak na iskustvo u slučajevima kada poznajemo portretiranu osobu, znamo da vjernost oscilira između naturalističke deskripcije ili tipske općenitosti do životne sinteze. U ocjeni portreta prošlih epoha služimo se uvjetno utvrđivanjem stupnja njihove »život-

nosti«, iako nikada nećemo moći sa sigurnošću znati je li to zaista »portret« u doslovnom smislu. Po tom intuitivnom kriteriju može se barem dvadesetak između sedamdeset glava poznatog Jurjeva friza identificirati kao portrete.³⁶ A već to je veći broj no što obuhvaća opus većine glasovitih kipara portretista quattrocenta. To što su neki od tih likova vezani uz neka imena suvremenika ne pridaje im likovnu autentičnost, kao što je ni anonimnost Jurjevih apsidalnih glava ne može oduzeti.

Međutim, i među Jurjevim djelima možemo analizirati one primjere kada je poznat »karakter« prikazane osobe iako je odavna mrtva, kada skulpturama možemo pristupiti kao »karakternim« portretima. Tako, primjerice, odlučan i energičan robustni hodočasnik sv. Jakov i kolebljivi, plahi sv. Petar (scena s Malhom i Gallicantu), kako je interpretirao ova dva karaktera i konfrontirao Juraj Dalmatinac, izazivši to oblikovanjem glave podjednako kao i stavom tijela. Podsjećam da se istom metodom psihološke karakterizacije postavom i čitavom masom tijela poslužio, na primjer, i Rodin u glasovitim akt studijama za spomenike V. Hugoa i Balzaka (1897): Hugo u debalansu teškog tijela s krupnom glavom na krhkim nogama, a Balzac u raskoraku tektonski stabilan i »čvrsto stojeći na zemlji«, postali su personifikacije romantizma i realizma koje simbolički i stvarno zastupaju.^{36a} Tako je i Jurjev sv. Petar iskrivljen i pognut, spuštene glave (nije li se on odrekao Krista u kritičnim trenucima njegove muke?), a *hodočasnik Jakov*, snažni titular šibenske katedrale, čvrsto osvojen, otvorena pogleda. I među prorocima šibenske krstionice diferencijacija je očita i izrazita: *kralj David* smiren i dostojanstven i *Šimun*, orijentalac hipnotičkog pogleda iz očiju upalih u duplje. *Glava Marije iz »Navještenja«* udaljuje se sa svojom životnošću od idealnih likova podjednako gotičke kao i renesansne stilizacije; ovo je nesumnjivo portretna, izdužena dolikofalna glava mlade žene kakve i danas vidamo po dalmatinskim mjestima. Naprotiv, portret sv. Klare, prijateljice sv. Franje, iz plemićkih dobrostojećih krugova profinjen je i kultiviran. Lice žene

koja personificira »Milosrđe« najrealističnije je, toplo i ženstveno, kao što je to i njezino tijelo.

Jedini lik kojemu unutar Jurjeva opusa znamo »ime i prezime« jest onaj šibenskog biskupa *Šižgorića*, humaniste i mecene umjetnosti.³⁷ Ovo je lice klesano nesumnjivo autentičnom portretnom metodom, na temelju promatranja modela. Uvjerljivo prikazano »mrtvo« opušteno lice postarijeg mekoputog muškarca individualizirano je, iako nemamo ni za njega mogućnost objektivnije usporedbe. Podjednako je tako i *lice sv. Staša*, iako nominalno pripada dalekoj ranokršćanskoj prošlosti, određeno ljudsko lice odabrano među suvremenicima što su okruživali majstora.

Zaključujući da anonimnost modela ne isključuje portretnost, vratimo se galeriji portreta sugrađana i suvremenika na apsidama šilenske katedrale koja je i po broju i po likovnom dosegu jedinstvena u prvoj (!) polovici quattrocenta, ali podjednako izuzetna i time što ostali portreti 15. stoljeća, iako svjedoče o okretu umjetnika od religijske tematike profanoj, ipak zadržavaju klasnu hijerarhiju (poznati portreti mahom su biskupi, pape, duždevi, plemići itd.), dok je ovo galerija portreta uglavnom »običnih ljudi«, pučana, trgovaca, radnika, seljaka... staraca, žena, momaka i djevojaka.

Teza 7

TROLISNA FASADA

Budući da se u stručnoj literaturi često javljaju ocjene i sudovi o odnosu Jurjeve i Nikoline građevne faze u katedrali, o njihovu skladu ili neusklađenosti i o valorizaciji svake od njih, a pri tome se ponekad gubi iz vida važno pitanje o granici dosega Jurjeva projekta, odnosno koliko ga se pridržavao a koliko ga je izmijenio i doradio Nikola Ivanov Firentinac — pokušat ću definirati neke temeljne kriterije koje smatram nepobitnim, ma kako se dalje razvijalo istraživanje i otkrivali novi podaci.

Ponajprije, Jurjev *montažni sustav u konstrukciji* apside i krstionice postao je princip po kojemu je dosljedno izgrađena čitava katedrala (poznato je, međutim, da je on sam u gradnji sakristije, naprotiv, ponovo primijenio konvencionalni način zidanja i kamene oplata!). Ta je Jurjeva *metoda omogućila prvo — i jedino funkcionalno i organsko — rješenje ranorenesansne »trolisne« fasade*. U sadašnjem volumenu i obliku šibenska katedrala zajedničko je djelo Jurja Matejeva i Nikole Ivanova, ali metodski i genetski *konceptija identiteta*



33. Juraj Dalmatinac, sv. Jakov, titular šibenske katedrale, sjeverni portal

unutrašnjih i vanjskih konstruktivnih elemenata i projekcije unutrašnjeg prostora na plohu fasade jest Jurjeva. Sinteza venecijanskih gotičkih trodjelnih zabata crkvenih pročelja i drvenih svodova u unutrašnjosti s tradicijom kamenih konstrukcija antike i srednjeg vijeka u Dalmaciji također je svojstvena Jurju. Tu njegovu metodu jedinstva kamenog materijala u arhitekturi, skulpturalnoj dekoraciji i ikonografskom programu prihvatit će Nikola i u samostalnim djelima, kao u unutrašnjosti kapele sv. Ivana u Trogiru. Regionalna tradicija Jurjeve inovacije znatno će utjecati na tok spoznaja i metoda koja je Nikola stekao i mogao steći u Italiji prije dolaska u Dalmaciju.³⁸

U nekim studijama (Folnesics) pokušalo se rekonstruirati izgled fasade šibenske katedrale po Jurjevom projektu i s uvjerljivim argumentima dokazivalo da bi ona, vjerojatno, u arhitektonskoj dekoraciji i nekim elementima kompozicije — fijale na spojevima i uglovima — ipak bila obilježena gotičkim stilskim repertoarom, vežući se izrazitije na venecijansku tradiciju.³⁹ Ali u svijetu pretpostavki najlogičnija dedukcija ne mora biti uvijek i najvjerojatnija. Analiza izvedene Jurjeve arhitekture prisiljava nas da ostavimo otvoreno više mogućnosti i da svjesno računamo s nepredviđenim: tko

bi mogao zamisliti izgled sakristije šibenske katedrale na temelju krstionice? Ili eksterijera apsida kada one ne bi bile izvedene? Ili stubište sakristije da je slučajno uništeno? A tko bi se uopće usudio izreći bilo kakvu pretpostavku »kako bi to Juraj projektirao« nakon što poznajemo tako neočekivana, nepredvidiva, ranije nepoznata, kasnije neponovljena rješenja i ostvarenja kao što je krstionica ili »konkavni« stup ili »viseći« kapitel što nosi stube sakristije? Mora li fasada katedrale u Jurjevu prvobitnom projektu neophodno slijediti sustav komponiranja primijenjen u krstionici (»mješoviti gotičko-renesansni« stil) ili je moguće zamisliti i glavnu fasadu u »reduciranom stilu« ostvarenom na apsidama i sakristiji? U ovom drugom slučaju njezina bi ogoljela, funkcionalna i tektonska struktura bila znatno bliže ovoj koju je realizirao Nikola Ivanov.

Nemamo li pravo pretpostavljati da je u prvoj, najradikalnijoj fazi svog rada arhitekt Juraj — kao tipično ranorenesansni majstor — zapravo bio sljedbenik antike i po tome što je slijedio bitnu karakteristiku rimskog graditeljstva, zastupljenu i na dalmatinskim spomenicima: jednostavnost stereometrijskih masa izvana i bogatu (u kasnoj antici ponegdje i prebogatu) arhitektonsku dekoraciju unutrašnjosti? U Dioklecijanu-
vu mauzoleju, na primjer.



34. Juraj Dalmatinac, Andeo Navještenja s ciborija oltara sv. Staša (1448) u splitskoj katedrali

35. Juraj Dalmatinac, Bogorodica Navještenja (1448) s ciborija oltara sv. Staša u splitskoj katedrali



36. Ancona, Loggia dei Mercanti, središnji dio sa skulpturama Jurja Dalmatinca (1451)

Teza 8

REDUKCIJA STILA

U pristupu Jurjevoj arhitekturi prisiljeni smo da uz tradicionalne kategorije stila 15. stoljeća, kao što su gotika i renesansa, primijenimo i pojam »redukcije stila«. Naime, nije dovoljno, ne iscrpljuje vizualni realitet nekih njegovih spomenika, ako imenujemo činioce jednog od ova dva stila, odnosno njihove stilske komponente. Koncentrirajući pažnju u toku promatranja na stilski prepoznatljivije i karakteristične oblike, nikako ne uspijevamo spoznati, a potom ni izraziti specifičnu i neponovljivu individualnost Jurjeva apsidalnog dijela šibenske katedrale i sakristije uz nju. U ukupnosti dojma podjednako su značajne, ako ne i odlučujuće, s obzirom na izuzetnost — i prazne plohe, odnosno ogoljela konstrukcija. Ali *iako nisu stilski obilježene, ove »praznine« također »označavaju« i obilježavaju svojevrsni stil i to strukturalno nedvojbeno ranorenesansni.* I ponovno podsjećam da je Frey ispravno primijetio da se težnja »primarnim oblicima« opetovano pojavljuje na početku novih stilskih razdoblja izlažući tezu o

konstruktivnom principu polukruga i od njega izvedenih oblika (bačvastog svoda) u ranoj renesansi, a ta »primarnost« podjednako se iskazuje i u oblikovanju fasada u nekim pionirskim projektima 15. stoljeća.⁴⁰ U tragu Brunelleschijeva reduciranja arhitekture na najjednostavnije čimbenike, apside šibenske katedrale i sakristija primjeri su granica do kojih se arhitektura u tom razdoblju mogla »očistiti« od epidermičkih naslaga »stila« na ogoljelu tektoniku graditeljskih dijelova. Jasan i pregledan montažni sustav konstrukcije apside s monolitima koji funkcionalno artikuliraju pojedinu plohu volumena građevine (spojevi pokriveni i markirani kamenim »letvama«), te »geometrijska apstrakcija« ortogonalne podjele fasada sakristije, nosioci su specifičnog karaktera ovog kompleksa. Pri tome aktivno »djeluje« — poradi neočekivane odsutnosti — i ono što nedostaje; kanelirane niše sa školjkama na apsidama (izvana) javljaju se u ogoljelu okolišu, bez tradicionalnog arhitektonskog okvira — pilastara ili polustupova i lukova koji bi ih uokviravali — a na pročeljima sakristije ogoljele su bez užjebina sljuštene i same niše kao materijalizirani stereometrijski modeli.

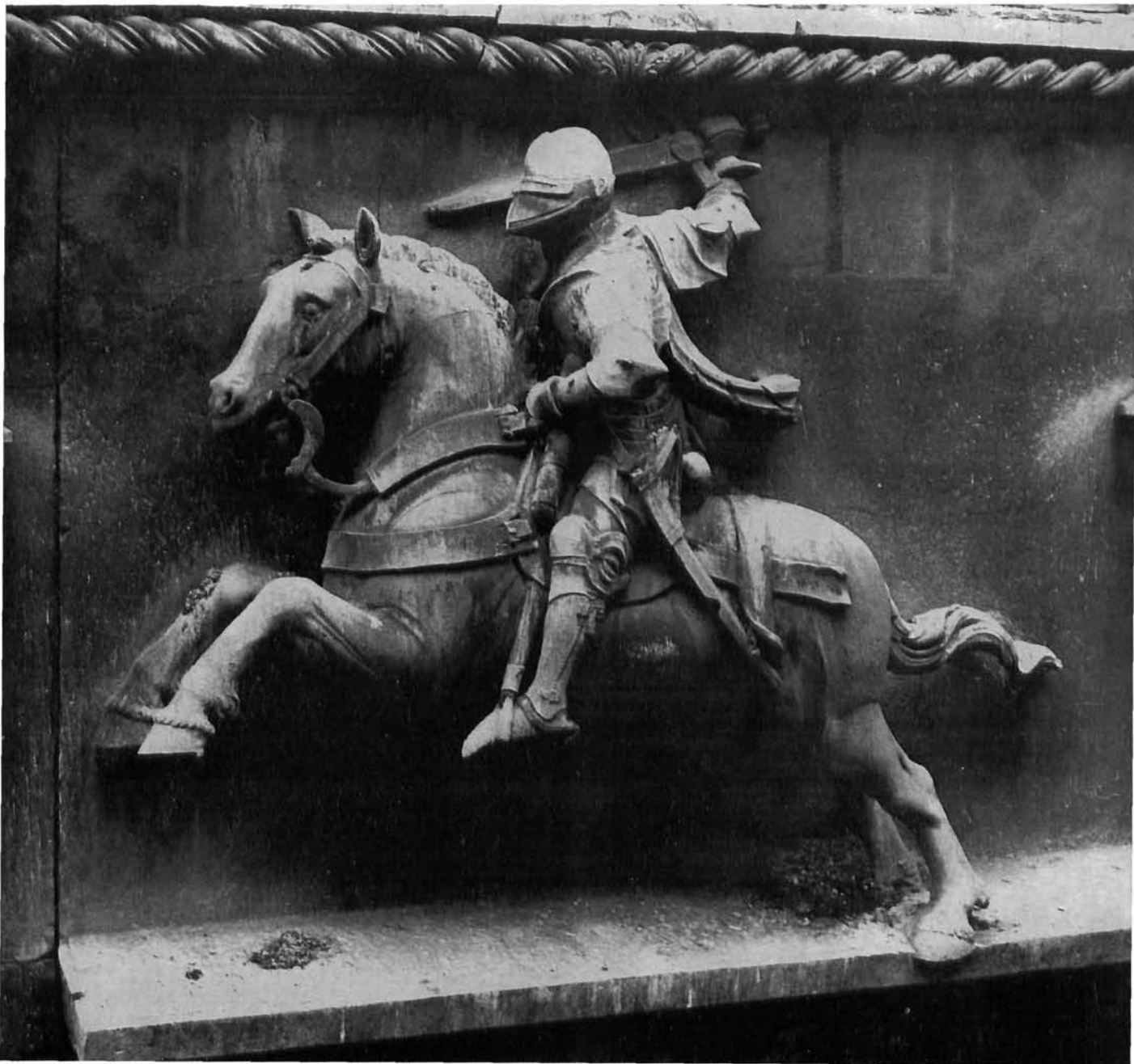
Već u unutrašnjosti apside primijenjena je u istoj

zoni artiku'acija s pomoću kaneliranih pilastara, koji, s podnožjem ispod i vijencem iznad, omeđuju pojedinu plohu ove poligonalne prizme, odnosno tvore okvir za svaku kaneliranu nišu.

Ova Jurjeva metoda simplifikacije mogla bi se objasniti kao potreba za svodenjem na elementarno u trenutku između dva stilska razdoblja, a njezina bi se funkcija mogla usporediti s funkcijom Maljevićeva Crnoga ili Bijelog kvadrata: purifikacija — da bi se moglo početi od »tabula rasa«. Ovakvo viđenje i tumačenje ranih Jurjevih konstrukcija u Dalmaciji, sinhrono, ponavljam, purističkoj arhitekturi Brunelleschija, ne gubi na snazi i značenju time što je »okvirna kon-

strukcija« zapravo gotička tradicija, a neki su oblici i konstrukcije preuzeti iz građenja drvetom, kao što niti definiciju Brunelleschijeve arhitekture ništa strukturalno ne mijenja to što je poneki građevni član preuzet iz bizantske ili ranoromaničke tradicije.⁴¹

Jurja Matejeva Dalmatinca prepoznajemo u ovim djelima, ili točnije u ovim komponentama djela, kao neumornog eksperimentatora i istraživača, a usporedimo li ogoljelu konstrukciju apsida šibenske katedrale ili plošni, apstraktni geometrijski raster fasada sakristije s prostornim i volumskim modeliranjem i rasipnom dekoracijom krstionice, osjetit ćemo nevjerojatan raspon Jurjeve projektantske misli, u prvom česetljeću njegove dje'atnosti u Dalmaciji'.



37. Juraj Dalmatinac, skulptura konjanika na Loggia dei Mercanti u Anconi (1451)



38. Juraj Dalmatinac, akt žene s pet dječacića, skulptura Milosrda na Loggia dei Mercanti u Anconi (1451)

PERSPEKTIVA

O mogućnosti svladavanja iluzije prostornosti u reljefu najuvjerljivije svjedoči na početku Jurjeva djelovanja andeo okrenut leđima na svodu šibenske krstionice i prostor raslojen čak u pet planova po dubini u zbijenom reljefu »Bičevanje« iz Splita, a kulminira kasnije u realnoj prostornosti scene u luneti portala crkve sv. Augustina u Ankoni. U službi iluzije dubine uvjerljivo su spljošteni i likovi što u pozadini »oplakuju« tijelo bl. Arnira na njegovu oltaru ili pejzaž na reljefu kamenovanja.

Ali iz Jurjeva opusa nesumnjivo proizlazi da je poznao renesansnu perspektivu kao metodu geometrijskog konstruiranja prostorne iluzije s pomoću prevodnja paralelnih linija u konvergentne. Na dva međusobno morfološki veoma različita načina Juraj primjenjuje perspektivna rješenja u krstionici i na apsidama šibenske katedrale.

Ispod kićenog gotičkog ornamenta na svodu krstionice krije se vješta perspektivna varka, jer se sužavanjem obrisa četiriju fijala, što se kao rebra sastaju u središnjem medaljonu, stvara iluzija dubljeg konkavitetu prostora, iako je kameni svod ovdje samo neznatno (valovito) udubljen. Dok su spomenuti Jurjevi figuralni reljefi mogli nastati na temelju empirije, a efekt dubine svoda možda je tek sekundarno postignut — jer je teško dokazati da je rezultat svjesnog htijenja, a ne samo podudarnosti realnog sužavanja gotičke fijale i time sugeriranja perspektivnih deformacija — *oblikovanje apsidalnih niša, naprotiv, nesumnjivo dokazuje da Juraj poznaje i svjesno primjenjuje zakone linearne, geometrijske perspektive.* Monolitne kamene ploče kojima je izvedena pojedina stranica poligonalnih apsida katedrale iznad vijenca glava, ukrašene su s vanjske i unutrašnje strane plitkom kaneliranom nišom s užljebljenom školjkom na vrhu. Niše na stranicama glavne apsida polukružnog su luka, a one na pobočnima šiljato-lučne (dakle formalno »gotičke«) što proizlazi, međutim, naprosto iz užeg formata stranica bočnih apsida i samo je još jedan dokaz Jurjeve nedogmatičnosti u korištenju likovnog govora dvaju stilova i njegove slobode da odabire oblike funkcionalno u skladu s uvjetima i razlozima projektiranja. Kanelirane niše sa školjkama na vanjskom licu istočnog, apsidalnog dijela katedrale, jednako kao i vijenac glava, s nametljivom očiglednošću proklamiraju novi, ranorenesanski program Jurjeve arhitekture petog desetljeća 15. stoljeća u smionoj konfrontaciji sa starijim gotičkim dijelom, bočnom sjevernom fasadom. Iako su niše nužno plitke — stoga što nisu zaobljene unutar zidne mase, nego samo uklesane u kamenu ploču — Juraj je *sugerirao dubinu primjenom perspektivnih deformacija*: pod niše koso se uzdiže prema stražnjoj strani, a vijenac se između niše i konhe spušta, tako da u poprečnu presjeku otkrivamo konvergirajuće linije koje bi se u određenoj udaljenosti iza niše »na horizontu« spojile. Time je projektant postigao da plitko udubljenje niše, segmentnog tlocrta, djeluju kao polukružne.

Nakon ovog dokaza nemamo više prava vjerovati da je Jurjev glasoviti »konkavni stup« pod stubištem sakristije naprosto funkcionalno rješenje (jer ni kapi-



39. Juraj Dalmatinac, Arnirova raka, aktovi poljičkih seljaka

tel kao konzola nije bio neophodan), niti se možemo složiti s Freyem, koji ovu projektantsku igru definira kao gotičku,⁴² nego, naprotiv, u tome vidim Jurjevo ovladavanje teorijskim spoznajama i iskustvima graditeljske i slikarske prakse svog vremena, doradenih samostalnim vizualnim istraživanjima i posve individualno i kreativno primijenjenim.⁴³ Gornje tri stube stubišta sakristije (utaknute u zid) konzolno podupire kapitel sa svoja tri asimetrična, nejednaka stepenasto povišena mesnata lista. Ali se ovaj kapitel ne oslanja na polustup — kao što bi bilo normalno, jer bi se time suzilo i ovako tijesno stubište — nego Juraj pod njim umjesto volumena oblog polustupa kleše udubinu, oblu kaneliranu nišu, »negativni« (kanelirani) stup, »*konkavni stup*« koji igrom svjetla i sjene treba po zakonima optičke varke stvoriti iluziju konveksnog trupa polustupa! Pri tome Juraj, tipično za projektanta, računa i na vertikalnu »projekciju« baze kapitela koju spontano vizualiziramo, odmjeravamo i doživljavamo kao vertikalni »stupac zraka« pod kapitelom dopunjujući u mašti ovojnici od koje vidimo samo dio »otisnut« u zidu. To se najsugestivnije vidi na arhitektonskoj snimci (a takav je bio i Jurjev nacrt!) gdje je u strogoj frontalnosti teško razlikovati kaneliranu udubinu od kaneliranog polustupa! Ovako složenu igru s kategorijama volumena i prostora, s oblikom i njegovom projekcijom, tijelom i otiskom (kalupom), a osobito s iluzionizmom i optičkom varkom mogao je zamisliti i realizirati samo majstor komu problem »perspektive« kao načina gledanja i prikazivanja prostora i tijela u



prostoru nije značio shemu preuzetu bez razmišljanja iz tuđih teorijskih spisa, u kojima je opisana, ili djela u kojima je primijenjena, nego koji *samostalno istražuje problem perspektive i smiono se poigrava novim i dotad nevidenim rješenjima.*

Teza 10

»PROBLEMATIČAR« QUATTROCENTA

I najviše ocjene kvalitete Jurjeva djela, osobito skulpture, ne znače mnogo ako ga ne odredimo u prostoru i vremenu kojemu pripada. Samo u okviru svog vremena Juraj Matejev Dalmatinac može dobiti ocjenu koju zaslužuje.

Po svim analiziranim značajkama, a posebice *po onome što je zajedničko svim tim na prvi pogled raznorodnim, pa često i disparatnim svojstvima njegova djela, po metodi projektiranja i oblikovanja, po načinu pristupa zadatku i odnosu prema svijetu i umjetničkom stvaralaštvu, kako to možemo deducirati analizom djela prvom fazom svoga rada koja obuhvaća peto desetljeće 15. stoljeća (1441—1452), Juraj zauzima ravnopravno mjesto među problematičarima quattrocenta, kao izrazito individualni stvaralac rane renesanse. Ako taj pojam »lokaliziran« u dosadašnjoj stručnoj literaturi sintagmom »firentinski problematičari«, oslobodimo tog lokalnog i toskanskog okvira, i shvatimo ga kao izraz određenog stanja svijesti, slike svijeta i staništa prema životu, umjetničkom stvaranju i ulozi stvaralaštva u životu, može izvrsno obuhvatiti sve ono što nam inače izmiče u slojevitom Jurjevu djelu.⁴⁴*

I po treći put (nakon upozorenja na blizinu njihova »radnog mjesta« u Veneciji i motiv konjanika u njihovom opusu) ne spominjem ime Paola Uccella uzalud. Iste godine i svega mjesec dana nakon Jurjeve, obljetnica je i smrti Paola Uccella. Pa ako se u budućim pregledima povijesti umjetnosti rane renesanse nađu zajedno, u istom poglavlju o problematičarima quattrocenta, mislim da će to biti pravedno prema obojici umjetnika koji pripadaju istoj generaciji, istom krugu ranorenesansnih »istraživača« i »eksperimentatora«, stvaralaca koji su u dubljem duhovnom i likovnom srodstvu i sigurno su se i za života međusobno poštovali, iako nismo našli dokaze da su se osobno poznavali. A vjerujem da bi nemirnom istraživaču Jurju Donatello predbacio kao i Uccellu: »...lasciare il certo per l'incerto«.

Samo strukturalnom analizom možemo u sadašnjem trenutku razvoja znanosti adekvatno riješiti temeljna



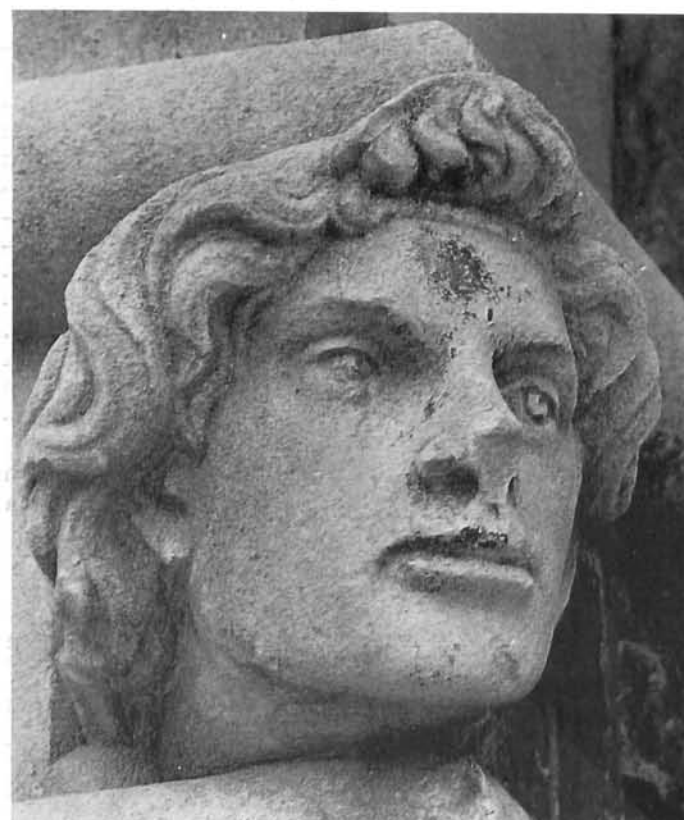
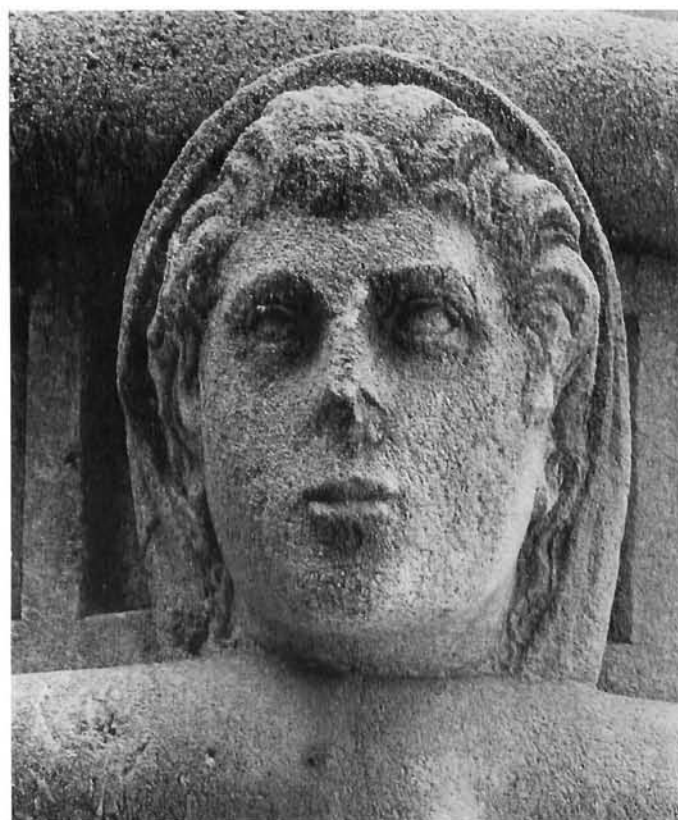
40. Juraj Dalmatinac, Milosrđe na Loggia dei Mercanti u Anconi, detalj

41. Juraj Dalmatinac, Milosrđe na Loggia dei Mercanti u Anconi, detalj žene

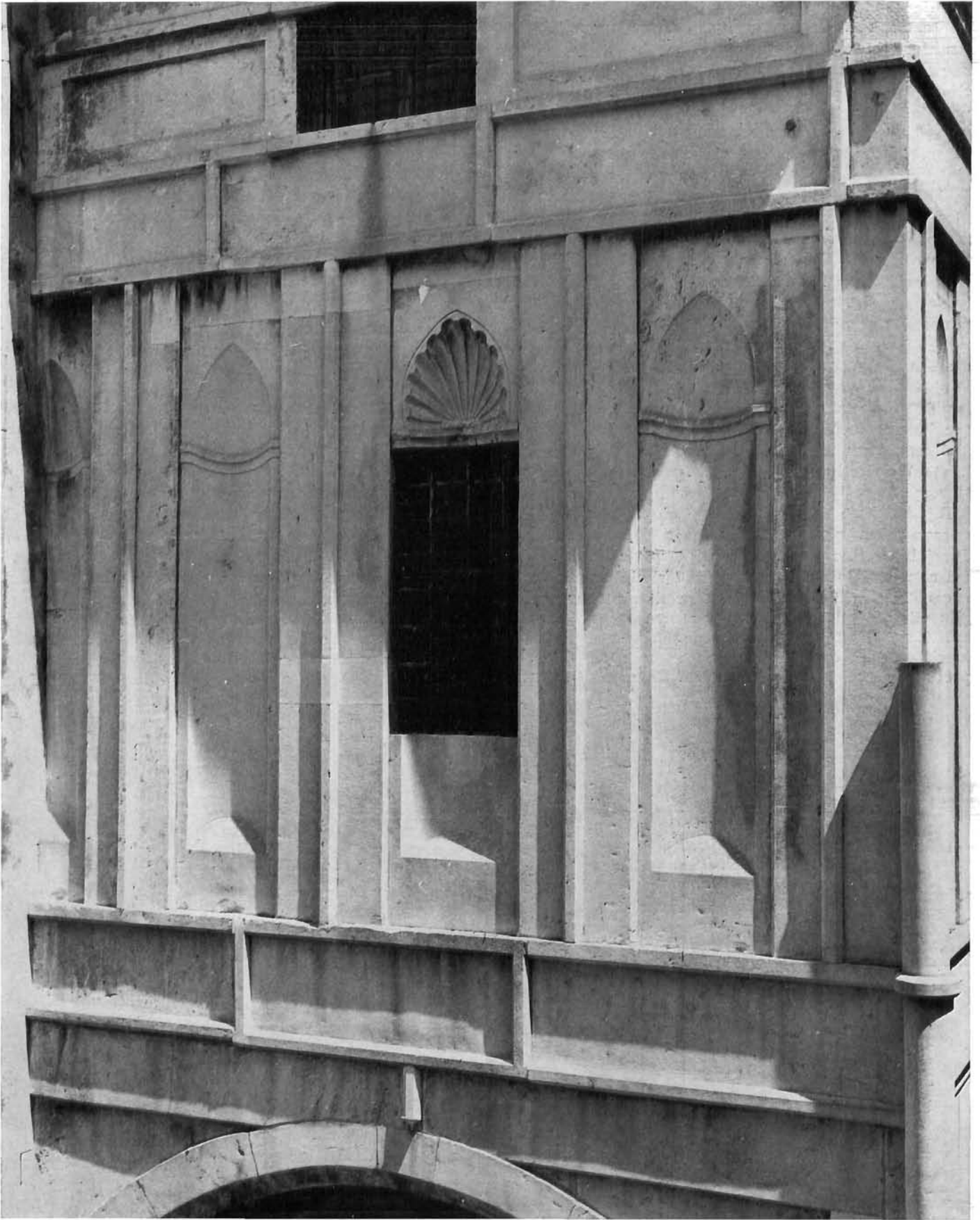
42. Juraj Dalmatinac, anđeo s oltara sv. Staša u splitskoj katedrali (1448) i anđeo s portala Sv. Augustina u Anconi (1460)

43. Juraj Dalmatinac, S. Francesco, portal (1452), lik sv. Klare

44. Juraj Dalmatinac, portret biskupa Sižgorića (1456) na nadgrobnoj ploči u šibenskoj katedrali



45. Juraj Dalmatinac, četiri glave, portreti pučana s vijenca apsida šibenske katedrale

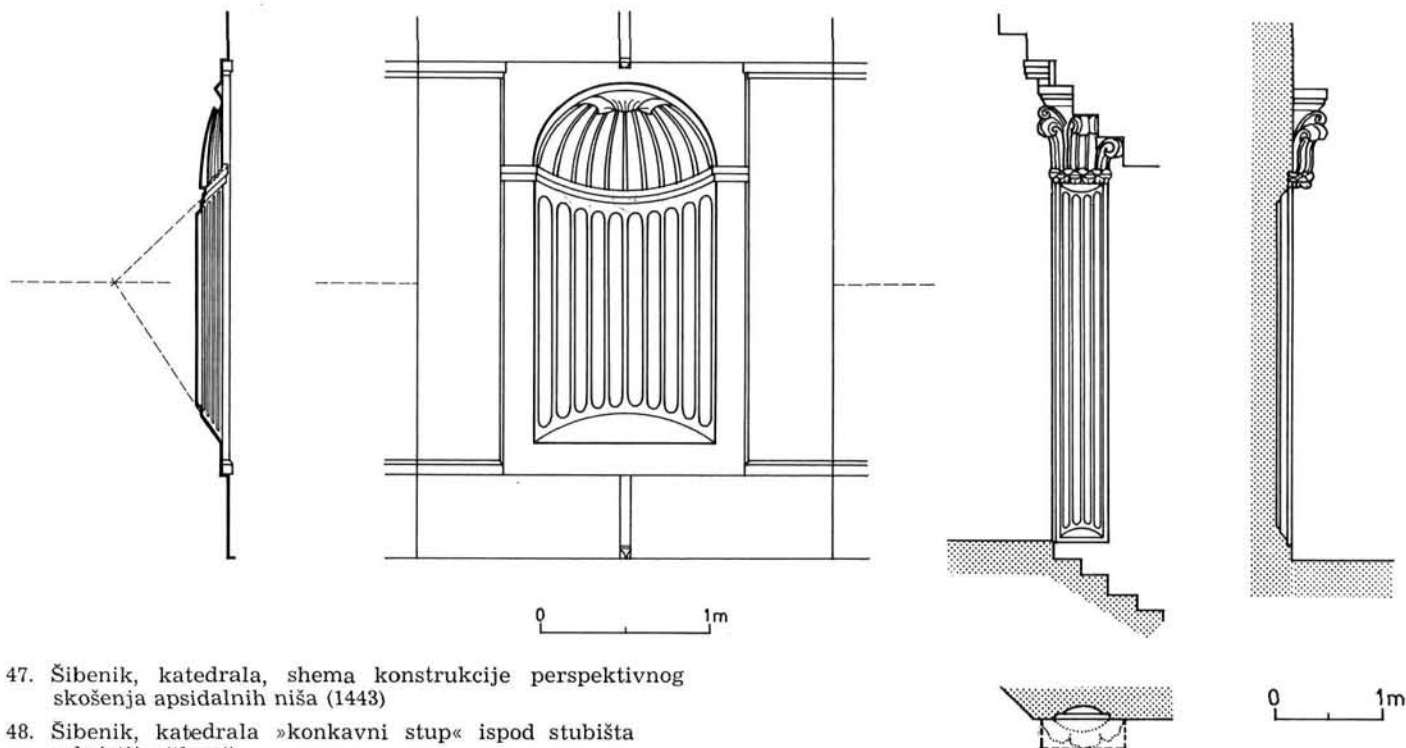


46. Šibenik, katedrala, pročelje sakristije (1452—1454) »redukcija stila«

pitanja koja pred nas postavlja kompleksno Jurjevo arhitektonsko-skulpturalno djelo. Time ne mislim na strukturalizam kakav nam posredno ili povratno dolazi preko lingvistike (pa je povremeno opterećen specifičnim karakteristikama verbalnog medija iz kojega potječe i neadekvatno se primjenjuje u likovnoj kritici gdje je i moderan i pomodan) — nego na onu liniju organskog rasta strukturalističke analize unutar vizualnog mišljenja i medija i specifično likovnog područja koja od Wöllfflina, Riegla, Dvorāka i Freya (inzistiram upravo na njegovim radovima, među kojim je monografija o Jurju izvrstan primjer) vodi Sedlmayeru. Zadovoljavajući Croceov zahtjev da onaj kome su stvari jasne i jasno misli i jasno se i izražava, Sedlmayer je definirao kritičku interpretaciju likovnog djela kao ponovno stvaranje u duhu, re-kreaciju, a kritičara kao rekreativnog umjetnika (uspoređujući analizu likovnog djela s dirigentskom interpretacijom muzičkog djela). Funkciju likovne analize i (strukturne) interpretacije izrazio je metaforom da umjetničko djelo nije kada-ver koji se može slobodno i proizvoljno secirati, nego živi organizam na kojemu vršimo (veoma složen i delikatan) operativni zahvat,⁴⁵ vivisekciju s bitnim zahtjevom »da pacijent pri tom ne izdahne«.

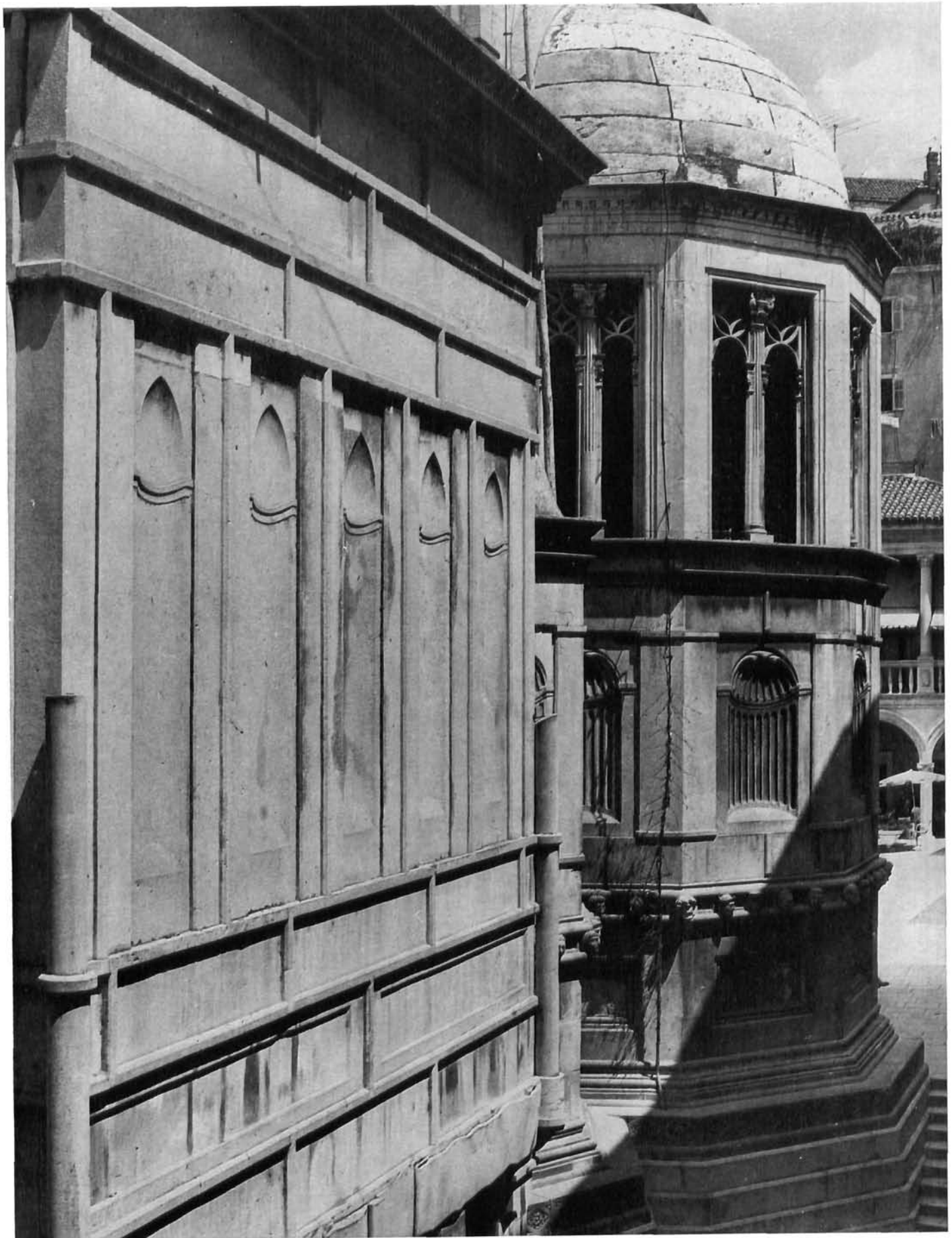
Rijetko koje djelo kao Jurjevo izričito zahtijeva upravo takav pristup. I rijetko je koji umjetnik kao Juraj bio toliko zlostavljan u interpretacijama u kojima se nastojalo nasilno amputirati skulpturu iz njezina organskog arhitektonskog okvira ili gotičku morfologiju odvojiti od renesansne strukture ili pak stisnuti i sabiti svu živu raznolikost u jedan uski i shematski klasifikacijski okvir.⁴⁶ Pa čak *smještajući ga među problematičare i su-stvaraoce quattrocenta* (jer recep-

tivnošću novog »stila« ne možemo nikako objasniti sve Jurjeve kreacije) teško ćemo naći još nekoga nalik njemu unutar njegove generacije, jer je *svojim univerzalizmom izuzetan*. Tko je još u to doba toliko pridonio dvjema granama likovne umjetnosti, arhitekturi i skulpturi istodobno? A da je Juraj uz to morao biti i izvrstan crtač, dokazuju brojni dokumenti.^{46a} Po tom univerzalizmu je možda zaista srodniji genijalnom posljednjem problematičaru quattrocenta i osnivaču visoke renesanse Leonardu, s kojim ga je usporedio Frey. Pa iako se u ovome distanciram od Freya, jer naglašavam nužnost da Jurja odredimo upravo u njegovu vremenu i prostoru, smatram da ćemo se inače uvijek iznova morati vraćati Freyu. Ne samo stoga što je njegova studija izvanredno temeljita i cjelovita i dosad jedina Jurja arhitekta i Jurja projektanta integrira u cjelovit subjekt — a ne kao skulptora koji se »usput« bavi i arhitekturom, kako će mu pristupiti gotovo svi drugi pisci, a poneki čak neće samo zapostaviti Jurjev arhitektonski opus nego ga izriječom i potcijeniti — nego posebice stoga, što je *Freyeva metoda interpretacije najrodnija Jurjevoj metodi* projektiranja i oblikovanja. Smatrajući da su veze i srodnosti uvijek povratne i uzajamne, duboko sam uvjeren da je za svoju metodu Frey dijelom dužan i samom Jurju: totalno istražujući arhitektonsko i likovno djelo kao mikrokozam u kojemu se odražavaju sve sile društveno-povijesnog makrokozmosa, Frey je znao u osebnom Jurjevu opusu vidjeti upravo to osebnom i podrediti mu svoj sud, umjesto da živom organizmu arhitektonskog djela nasilno nameće svoje predrasude (»stila«, rang-liste umjetničkih vrsta itd.) kao što su činili i čine toliki drugi. Frey je najprije dopustio da mu Juraj



47. Šibenik, katedrala, shema konstrukcije perspektivnog skošenja apsidalnih niša (1443)

48. Šibenik, katedrala »konkavni stup« ispod stubišta sakristije (tloert)



49. Juraj Dalmatinac, apsida (donji dio 1443) i sakristija (1452—1454) šibenske katedrale

(svojim djelom) ponešto objasni, a potom nam je mogao interpretirati to djelo.

Krivudavi put istraživanja Jurjeva djela i spoznaje njegova značenja, koji je započet od njegova nastanka i traje do danas, nije ni izdaleka zaključen. Čak u nekim područjima nije još ništa ni rečeno: mislim ponajprije na analizu metode projektiranja arhitekta Jurja Matejeva, što već godinama istražuje Josip Stošić, a

što će tek omogućiti da se definitivno riješe i neka ključna pitanja kao što je precizno atribuiranje pojedinih dijelova šibenske katedrale pojedinom graditelju.⁴⁷ Ali ma koliko nam novih podataka ponudila, a spoznaja i problema otvorila dalja istraživanja i ma koliko se time promijenio naš sud o Jurju, vjerujem da nećemo morati mijenjati ocjenu njegova mjesta i značenja u umjetnosti rane renesanse u Evropi, kako je ovdje predlažem i zastupam.



32. Juraj Dalmatinac, sv. Jakov i Petar, slobodne skulpture šibenske katedrale, sjeverni portal

- 1 U ciklostilom umnoženom sažetku što su ga unaprijed (na hrvatskom i talijanskom) dobili sudionici Simpozija u Šibeniku 1975. g. grupirao sam sadržaj svog referata u devet teza. Međutim, u usmenom izlaganju, kao i u konačnoj redakciji teksta smatrao sam prikladnijim da dvije komponente sadržaja posljednje teze (»perspektiva« — »problematičar«) razlučim, jer je tako izdvojena deseta teza o »Jurju — problematičaru quattrocenta«, zapravo zaključak koji obuhvaća i povezuje sve prethodne i pojedinačne.
- 2 U međuvremenu ovu sam tezu iscrpno obradio u studiji »Mješoviti gotičko-renesansni stil Jurja Matejeva Dalmatinca«, Fiskovićev zbornik I, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 21, Split 1980, str. 355—380.
- 3 Vidi i n. dj. str. 364 i dalje.
- 4 Vidi: R. Ivančević, *Značenje šibenske katedrale u evoluciji renesansne ikonografije*, »Osnivački kongres na društva na istoričarite na umetnosti od SFR Jugoslavija«, rezimea na metrijalite na kongresot, Ohrid 1976.
- 5 D. Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Z. K., Bd. VII, Wien 1913, str. 121, 122.
- 6 E. Dyggve, *Il frontone ad arco e trilobato veneziano, alcune osservazioni sulla sua origine*, str. 226—230, sl. 130—135.
- 7 E. Dyggve, n. dj., str. 228.
- 8 M. d'Elia, *Ricerche sull'attività di Giorgio da Sebenico a Venezia*. Commentari, Roma XIII/1962, t. III—IV, str. 213—218.
- 9 Lj. Karaman je negirao renesansnu komponentu arhitekta Jurja pišući da je bio »gotičar kroz cio život u detaljima i dekoraciji arhitekture«, a uz to je apodiktikom tvrdnjom da je »majstor Juraj ipak, u prvom redu kipar« uspostavio pogrešan hijerarhijski odnos vrijednosti Dalmatinčeve dvostruke djelatnosti što će se čvrsto ukorijeniti, pa će potcjenjivanje Jurja—arhitekta na račun Jurja—kipara postati zajedničko položiste u mišljenju i pisanju o Jurju. Karamanovo uvjerenje da se time bori protiv »lokalnog patriotizma starih domaćih pisaca, koji je nastojao da napravi od tog majstora na silu vjesnika i širitelja renesanse u Dalmaciji« nije utemeljeno niti s obzirom na Jurjevo djelo, a nije riječ niti o lokalnim i domaćim piscima: to nije bio ni Frey, kao ni davno prije njega Eitelberger, koji je također jasno uočio značenje renesansne komponente u Jurjevu djelu. Vidi: R. Eitelberger v. Edelberg, *Die Mitte'alterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, Wien 1884, str. 175—176, i Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka*, Zagreb 1933, str. 45—46.
- 10 M. Prelog, *Dva nova »putta« Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi*, Peristil 4, Zagreb 1961, str. 46—60, s kritičkim prikazom literature o toj temi.
- 11 D. Frey, n. dj., str. 117, 119—120.
- 12 N. dj.
- 13 C. Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963, str. 23, 24, 29.
- 13a C. Fisković, *Pri kraju razgovora o dubrovačkoj Divoni*, Prilozi PUD, 11, Split 1959, str. 110—117.
- 14 A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, Milano 1908, str. 997; isti, *L'Architettura del Quattrocento*, Milano 1924, II, str. 304—328 i dr.
- 14a Vidi bilj. 22.
- 15 D'Elia, n. dj., str. 217—218.
- 16 G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico*. Commentari, Roma 1968, str. 217—218.
- 17 E. Bassi, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Torino 1971.
- 18 I. Chiappini di Sorio, *Proposte e precisazioni per Giorgio da Sebenico*. Notizie da Palazzo Albani, Urbino II/1973.
- 20 D'Elia (n. dj., str. 217) smatra da se u Veneciji za Jurja nije moglo naći »ambiente piu idoneo allo sviluppo delle sue innegabili capacita di organizzatore di lavori, una palestra piu adatta da affinare le sue innate qualita di costruttore. Soltanto in un grande cantiere come quello di Palazzo Ducale...«. Za razliku od C. Fiskovića, koji odbija autorovu argumentaciju, ali dopušta mogućnost predložene atribucije, ukoliko se dokaže da je Juraj radio duže vremena, naime od 1424. na Palači (C. Fisković, *Prilog Jurju Dalmatincu*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 15, Split 1973, str. 41) smatram da tako slaba klesarska djela kao što su kapiteli zapadne galerije prvoga kata Duždeve palače ne mogu biti čak ni »početnički« radovi majstora kakav je bio Juraj, jer nam svi poznati primjeri dokazuju da se veliki talenti iskazuju odmah na početku, ponekad i najviše baš u »mladenačkoj« fazi, dok češće smalakuju u starosti.
- 21 Ugovor o gradnji Porte della Carta potpisao je poduzetnik Giovanni Bon 11. 11. 1438, a fasada je dovršena 1443. s potpisom njegova sina Bartolomea (OPVS BARTOLOMEI). — U ugovoru o gradnji šibenske katedrale od 22. lipnja 1441. izrijekom se navodi da Juraj pridržava pravo da sam odredi koliko će se još zadržati u Veneciji: »... Taj će se dan odlaska iz Mletaka utvrditi na temelju obične izjave samog majstora Jurja.« (M. Montani, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967, str. 13).
- 22 Ukazujući na srodnost kapitela s onima šibenske katedrale, prvi je H. Folnesics bio sklon da prolaz Foscarri pripíše Jurju. H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur u. Plastik des XV. Jhr. in Dalmatien*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Z. K. für Denkmalpflege, VIII, 1914, str. 58. — Na Simpoziju u Šibeniku 1975. ovu je tezu osim mene potkrijepio i W. Wolters, kao što se vidi iz njegova referata objavljenog u ovom zborniku. Nakon Simpozija — ne osvrćući se na Woltersov i moj referat — objavio je D. Kečkemet *Udio Jurja Dalmatinca na Foscarijevu portiku Duždeve palače u Veneciji i na srodnim izvedbama* (Radovi Centra JAZU u Zadru, 22—23, Zadar 1976, str. 415—427), gdje također pripisuje taj prolaz Jurju, ali s drugačijom argumentacijom i interpretacijom no što je moja.
- 22a Frey je prvi upozorio na pripadnost palače Foscolo Jurjevoj radionici smatrajući da je građena po Jurjevom projektu, ali »u kasnijem vremenu« i bez majstorovog »vlastoručnog« učešća u izvedbi (n. dj., str. 66). Što se tiče potprozornika s glavama u gotičkom lišću, Frey ističe samo »veliku sličnost« s konzolama u bočnim brodovima katedrale.
- 22b U vezi s gradnjom prolaza spominje se u literaturi Stefano Bon iz Cremona. Arslan čak pretpostavlja da je, s obzirom na to što su i u najluksuznijim venecijanskim palačama prolazi iz ulice u dvorište redovito bili natkriti drvenim stropovima na gredama, za ovaj svedeni prolaz »jedinstveni u Veneciji« možda upravo stoga »Bartolomeo pozvao jednog Lombardana da izgradi svodove« (A. Arslan, *Venezia gotica, L'architettura civile gotica veneziana*. Venezia 1970, str. 244). Objektivno dokument potvrđuje jedino da je Stefano Bon 28. 1. 1438. godine sklopio ugovor kojim se obvezao podići četiri svoda (ima ih šest) u prolazu što vodi iz dvorišta palače na trg: »Item landendo che se va de chorte su la piazza longo pie 55 largo pie 15 voltarlo in 4 chroxere« (G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla Storia dell Palazzo Ducale di Venezia*. Venezia 1869, Doc. 158, str. 66). Ali ako se pročita čitav dokument, jasno je da je Stefano bio običan zidar kako ga i nazivaju — »Maistro Steffanim murer« (Isto, str. 67) — koji je tada preuzeo tridesetak poslova u Duždevoj palači, među kojima i preslagivanje ognjišta, gradnju dimnjaka i ponekog pregradnog zida, a pretežno postavljanja drvenih stropova na gredama ili zidanja križnih svodova. Nesumnjivo arhitektonski projekt prolaza radio je neki drugi graditelj i projektant (protomajstor koji mu je davao »mjere«), kao što su kiparske i klesarske radove, polustupove i kapitule, vijence, rebra i ključeve izveli drugi majstori (taipiera). Razlika između četiri ugovorena svoda i šest izvedenih ograničuje također (zidarski) udio Stefanina u gradnji prolaza i nalaze da potražimo druge odgovorne projektante i majstore kle-

- sare za ovu skladnu arhitektonsku cjelinu. Ovaj problem zahtijeva i zaslužuje zasebnu studiju.
- 23 Vidi dokument objavljen u D. Frey, n. dj., str. 141.
- 24 Svi koji su pisali o ovim kapelama istakli su da je Juraj znatno nadmašio Boninov »predložak« kako je to npr. sažeto formulirao Lj. Karaman (n. dj., str. 56): »... sve je na kapeli majstora Jurja bogatije i punije u izvedbi, a šire u koncepciji«. — Upozoravajući da je »potrebno provesti ipak cjelovitu i detaljnu komparativnu analizu Boninove i Jurjeve kapele, jer iz načina prerade možemo deducirati Jurjevu metodu rada, njegov odnos prema »modelu« — objavio sam tri primjera takve analize u članku »Juraj prema Boninu«, Termin, časopis za književnost, kulturu i umjetnost, Zagreb, I/1976, str. 33—35.
- 25 C. Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb 1963, str. 28.
- 26 Kao što se u Jurjevu slučaju apsolutizira oznaka »venecijanska gotika«, tako je uvriježeno da se u razmatranjima o umjetnosti prve polovice 15. stoljeća općenito nekritički služi sintagmama »venecijanska gotika« i »firentinska renesansa« u pojednostavljenom značenju. Ali ne smijemo zanemariti ni ulogu »venecijanske renesanse« (kao što sam pokazao na primjeru odnosa Uccella i Jurja) niti »firentinske gotike« za koju smatram da je također utjecala na Jurja (u nekim motivima krstionice preuzetim s Or San Michele). (Vidi o tome: R. Ivančević, *Mješovit... n. dj.*, str. 369—371.)
- 27 Vidi: G. Knoché, *Trésors de l'art roman*, Paris 1964, str. 114.
- 28 Kulminaciju u drugom smjeru, u kvantitativnom rastu profanih likova unutar tradicionalne lokacije skulpture portala predstavljaju klečeći likovi donatora gotovo u naravnoj veličini postavljeni godine 1397. sučelice na okviru portala Clausa Slutera u kartuziji Champmal, Dijon. (Vidi: L. Reau, *La sculpture gothique en France*.)
- 29 R. Ivančević, *Značenje šibenske katedrale... (vidi bilj. 4)*.
- 30 Zanimljivo je spomenuti da je K. Stošić pisao da su »dva kipa sv. Petra i Pavla najljepša iz 15. vijeka u Dalmaciji« (*Katedrala u Šibeniku*, Šibenik 1926, str. 9). — S plaštem i hodočasničkim štapom prikazan je lik sv. Jakova i na ključu križnorebrastog svoda u jednoj kapeli katedrale. Zbog slabije kvalitete, shematičnosti lika i tvrdoće oblika ovog i ostalih ključeva svodova bočnih brodova šibenske katedrale na kojima se javlja i ikonografski program medaljona sa svodova Androne Foscari, evanđelisti, mogu nam šibenski reljefi poslužiti kao komparativni primjeri za jasnije uočavanje visoke i tipološki drugačije kvalitete venecijanskih. To se odnosi i na samu ikonografiju koja je u Šibeniku svedena stereotipno samo na »tetramorf« bez ljudskih likova.
- 31 Od brojnih monografija o Uccellu citiram za podatke: L. Berti, *Uccello*, Milano 1964, radi svježijeg i suvremenijeg pristupa autora (koji se poziva na Parronchia). Gotovo sve što Berti kaže za Paola možemo doslovno prepisati i za Jurja: da je bio »sklon istraživačkom eksperimentiranju karakterističnom za prvu četvrtinu quattrocenta«, »neprestanom traženju, velikoj slobodi«, a i Jurju se može prigovoriti riječima što ih je Donatello uputio Uccellu da »napušta sigurno zbog neizvjesnog«. — Uccellov pothvat da slikarskim sredstvima postavi »lažni« konjanički spomenik (»finto monumento«) na zidu firentinske katedrale (1436), adekvatan je po metodi Jurjevu, koji, desetak godina kasnije, u svom arhitektonskom mediju projektira »lažni«, »konkavni« stup.
- 32 M. Montani (navedeno djelo) objavljuje prijevode dokumenata o gradnji lože (Jurjev projekt gotov je godine 1451, a pročelje završeno 1459), kao i Jurjev »prosvjed« o svom konju (str. 24—25) iz godine 1460, te s pravom ističe kako se iz teksta vidi koliko je Juraj cijenio svog konja i pretpostavlja da je majstoru pri modeliranju skulpture kao model mogao poslužiti vlastiti konj.
- 33 Mozaik sv. Petra postavljen je 1425—1427 (L. Berti, navedeno djelo).
- 34 Značenje teme putta u renesansnoj umjetnosti i posebno kod Jurja ispravno je interpretirao M. Prelog (navedeno djelo).
- 35 Navedeno djelo, str. 24.
- 36 Nedavno je jednu glavu identificirao kao portret suvremene povijesne ličnosti I. Petricioli (Portret Ivana Paleologa...). Međutim, ako se dokaže identitet i još nekih likova, većina glava na vijencu šibenske katedrale nesumnjivo su »portreti nepoznatih«.
- 36a J. Charboneaux, *Les sculptures de Rodin*, Paris 1949, sl. 76, 77.
- 37 C. Fisković, navedeno djelo, str. 11.
- 38 Za firentinsku ranorenesansnu tradiciju, koja se obično ne dovodi u sumnju pri definiranju porijekla likovnog izraza Nikole Firentinca, tipično je miješanje materijala u interijeru kapela, diferenciranje ploha žbukanova zida i kamene arhitektonske raščlambe, a ponekad čak i uplitanje polikromnih keramičkih reljefa. Unutrašnjost Nikoline trogirske kapele izvedene isključivo kamenom, kojoj u to doba nema pandana u Italiji, nastavak je i razvitak Jurjevih principa i njegove metode demonstirane na šibenskoj katedrali.
- 39 Oslanjajući se na Folnesicsevu rekonstrukciju isto tvrdi i D. Frey (n. dj.) s preciznijim određenjem značenja.
- 40 D. Frey, n. dj., str. 114—115.
- 41 Vidi: H. Folnesics, *Brunelleschi*, Beč 1915.
- 42 D. Frey, n. dj.
- 43 Nije suvišno ponoviti da je »perspektivu« kao metodu oblikovanja privida volumena i prostora na plohi slike oko 1425. prvi razradio i demonstrirao arhitekt Brunelleschi svojom glasovitom slikom firentinskog Baptistinja, koja se provjeravala »na samom mjestu«, na vratima katedrale (po Filareteu i Manettiju). Linearna perspektiva kao racionalna geometrijska konstrukcija potekla je iz problema i prakse arhitektonskog crtanja.
- 44 Ne samo da je Juraj suvereno stvarao u dvije grane likovnih umjetnosti nego se bavio izuzetno širokim rasponom problema, dok mnogi priznati predstavnici te istraživačke, eksperimentatorske struje rane renesanse čak i unutar svog jedinog medija, recimo slikarstva, usmjeruju pažnju na samo jedan »problem«: akt ili portret, perspektivu ili svjetlost itd.
- 45 H. Sedlmayer, *Kunst u. Wahrheit*, Hamburg 1958. *Probleme der Interpretation*, str. 87—127.
- 46 Savjesno rezimirajući ocjenu što proizlazi iz zbroja svih pojedinačnih studija o Jurju tokom proteklih pola stoljeća (izuzimajući starije, osobito Freya) K. Priatelj, u Enciklopediji likovnih umjetnosti, Zagreb 1964, svezak 3, str. 125 definira Jurjevu umjetnost slijedećim riječima, što kao tipično citiram: »... J. D. školovao se i počeo ostvarivati svoja arhitektonska djela u kasnogotičkom stilu XV. st., u tzv. kičenoj gotici (gotico fiorito) koja se naročito razvila u Veneciji, gdje se konzervativno primjenjivala i u vrijeme kad se u drugom tal. pokrajinama već razvila renesansa. Vrlo živim i plodnim djelovanjem Jurjevim u Dalmaciji proširila se kičena gotika...«
- 46a Vidi: R. Ivančević, *O Jurju Dalmatinu kao crtaču*, Bulletin JAZU, 53, Zagreb 1982, str. 73—83.
- 47 U svom prilogu »Mješovit...« (vidi bilj. 2) naznačio sam neke elemente projektiranja i proporcioniranja šibenske krstionice (kvadrat, krug, »harmonijski« niz...), ali isključivo kao »stilske« renesansne oznake Jurjeva djela. Nisam obrađivao problem i proces Jurjeva projektiranja, pa ni grafička obrada nacrtu nije bila izvedena u tom smislu, već shematski (nedostaje precizna dedukcija svake pojedine mjere ucrtavanjem točaka i krivulja iz kojih su izvedene određene dužine; radi preglednosti nije čak ucrtan niti dijagonalno postavljeni kvadrat koji uokviruje četiri polukružne niše itd.). Ne smatrajući da sam time zašao u specijalno područje koje dugo godina istražuje kolega J. Stošić, propustio sam u spomenutom članku upozoriti na taj njegov rad i citirati njegovo izlaganje na Simpoziju u Šibeniku, iako ih smatram izuzetno značajnim.

RIASSUNTO

CONTRIBUTI AL PROBLEMA D'INTERPRETAZIONE DELL'OPERA DI GIORGIO DI MATTEO DALMATA (dieci tesi per il periodo 1441—1452)

Radovan Ivančević

Nell'approccio ad un importantissimo fenomeno della storia dell'arte nella prima metà del quindicesimo secolo — all'opera di Giorgio di Matteo Dalmata — dopo le prime sintesi degli inizi del nostro secolo (D. Frey), la ricerca ha seguito indirizzi di dettagli particolari perdendo così il senso della complessità dell'opera e dell'integrità del personaggio: adombrando cioè Giorgio architetto in favore dello scultore, e per di più, insistendo superficialmente sulla componente morfologica (decorativa) gotica della sua opera, trascurando quella rinascimentale più profonda e strutturale. Tanto peggio per l'interpretazione stessa, perchè una delle caratteristiche principali dell'opera di Giorgio Dalmata è appunto la compenetrazione dell'architettura e della scultura, la sintesi degli elementi tardo-gotici e del primo rinascimento ed il suo ruolo storico: oltre ad essere il primo diffusore dello stile «misto gotico-rinascimentale» in una versione individuale e creativa, aveva anche un ruolo nella trasmissione dei primi elementi rinascimentali nell'architettura e nella scultura dalmata.

L'Autore riassume in dieci tesi le sue posizioni che considera fondamentali per un'interpretazione più giusta dell'opera di Giorgio di Matteo.

1. Reinterpretando il concetto del binarismo stilistico gotico-rinascimentale, ovvero della manifestazione contemporanea di due diversi stili nell'arte europea del Quattrocento in generale l'Autore propone il termine di stile «gotico-rinascimentale misto» (invece di «stile di transizione» che implica un senso evolutivo e di successione). Questo stile si può seguire anche nel 16. secolo, ma la sua universalità si manifesta «successivamente» nell'insieme architettonico-sculturale anche delle opere più note, considerate esclusivamente rinascimentali: le sculture di Nanni di Banco e di Donatello poste sul Campanile e sull'Or'San Michele trecenteschi, per esempio, o la cupola di Brunelleschi della cattedrale fiorentina. Lo stile «misto» è presente anche «simultaneamente» nelle prime opere degli architetti classificati come rinascimentali — Michelozzo, per esempio.

L'Autore stabilisce che in Dalmazia appunto Giorgio è stato il fondatore dello stile «misto» nel quinto decennio del secolo quindicesimo. Questo stile doppio non significa un «ritardo» stilistico e ancor meno un'«impurezza». Si tratta di una trasmissione di movimenti artistici più «moderni» toscani. Soltanto che le unità architettonico-scultoree gotico-rinascimentali, create a Firenze come successioni nel tempo (i profeti di Donatello posti nelle nicchie di Giotto) vengono progettate da Giorgio Dalmata come un insieme che esiste «simultaneamente»: sculture e rilievi rinascimentali nelle nicchie e nei rami di gotico fiorito. Inoltre, l'Autore sposta la data della prima manifestazione dell'architettura rinascimentale in Dalmazia per due decenni interi — dal settimo al quinto — localizzandola nella parte orientale della cattedrale di Sebenico progettata da Giorgio (1443) e non al portico del palazzo del Rettore a Dubrovnik (1464). Caduta così anche la tesi finora largamente accettata che appena Michelozzo sarebbe stato il primo a diffondere le forme dell'architettura rinascimentale a Dalmazia. Lo stile «misto gotico-rinascimentale» è una realtà universale nell'arte europea della prima metà del Quattrocento e la variante di Giorgio di Matteo è una delle più originali, individuali e creative. Nelle sue prime opere si manifesta come un «gioco» di nascondere i motivi dello stile «nuovo» sotto quelli del «vecchio»: corona d'alloro coperta da iscrizione gotica nell battistero a Šibenik.

2. Conformemente all'accettazione del «Rinascimento» come una «rinascita dell'arte antica» oltre a quelli esempi di ricalco dei modelli antichi da parte di Giorgio (come nel rilievo della tomba del vescovo Rainerio, o negli

angeli sulla volta dell battistero di Sebenico) l'Autore aggiunge una nuova proposta. Fa l'ipotesi che per «le foglie piegate nelle direzioni opposte» spesso definite dagli studiosi addirittura come la «firma» di Giorgio, avevano potuto servire come prototipo li capitelli pre-Nota che questo motivo appare nei ruderi anche nella qui vicina Androna Foscari: sui due capitelli del portale che conduce dal portico al transetto della chiesa sono opposte le direzioni delle pieghe della foglie.

Nel progetto della parte orientale della cattedrale di Sebenico oltre alla cupola — simbolo fondamentale dell'architettura rinascimentale — Giorgio induce cinque motivi tipicamente rinascimentali, di provenienza antica: l'arco semi circolare, il pilastro con le incalature, la nicchia con incalature, la conchiglia e la corona d'alloro. Tenendo conto anche delle abbreviazioni prospettiche delle nicchie all'esterno e all'interno delle pareti absidiali, si può concludere che nell'opera di Giorgio di Matteo durante il quinto decennio del Quattrocento prevalgono motivi tipicamente rinascimentali.

3. L'Autore rileva che gli spesso usati sintagmi «gotico veneziano» e «rinascimento fiorentino» non devono nascondere una verità più complessa: esiste una possibilità d'influsso del «rinascimento veneziano» e del «gotico fiorentino». Con certezza si può immaginare che il mosaico di Paolo Uccello, uno dei protagonisti dell'arte rinascimentale, nella lunetta di portale di San Marco di Venezia ha potuto influenzare Giorgio di Matteo che più verosimilmente lavorava nella vicina Androna, come d'altra parte il gotico fiorentino (decorazione della finestra a dei portali di Or'San Michele) si riflette nella decorazione del suo battistero a Sebenico (sebbene un soggiorno di Giorgio a Firenze non sia documentato letteralmente). Esaminando più accuratamente la morfologia gotica nell'opera di Giorgio di Matteo Dalmata, diventa chiaro come sarebbe erroneo definirla come «ritardazione» stilistica, o anzi come segno dell'incapacità dell'autore a seguire le nuove correnti nell'arte. Giorgio ha superato la «stanchezza» dello stile tardogotico, lo ha sviluppato ed ha rifiuto dinamicamente il linguaggio formale gotico agendo nel modo tipico per l'individualismo rinascimentale. Oltre al motivo spesso menzionato delle foglie nelle direzioni opposte, l'Autore avverte che Giorgio elaborava creativamente anche un tipo di capitello gotico che si può nominare come «foglie solcate» (nella totale altezza di capitello): nella capella di S. Rainerio a Spalato (1448) come in un angolo della cattedrale di Sebenico. Lo stesso tipo appare sul portale della Scuola della Misericordia in Venezia e entro i tre tipi di capitelli dell'Androna Foscari. Questo, insieme al tipo di capitello delle foglie piegate già interpretato e al motivo della testa nelle foglie che si ripete sul fregio dell'Androna Foscari (e si vede anche sotto la finestra del palazzo Foscolo a Sebenico) come anche sulla base del metodo di progetto architettonico di Androna — sono i nuovi argomenti per fondere la proposta dell'Autore che Giorgio, molto probabilmente, aveva progettato ed era responsabile per i lavori architettonici di questo, più monumentale sottoportico veneziano (come supponeva, a suo modo, Folnesich). Solo in una tale funzione poteva essere chiamato dai cittadini di Sebenico per protomastro della cattedrale in crisi. Per trovare la plausibile e verosimile attività di Giorgio a Venezia prima del 1441 (cioè della sua partenza per Sebenico) si deve spostare l'interesse dal ruolo scultoreo (sul quale hanno insistito quasi tutte le ricerche) a quello costruttivo-progettuale-architettonico, cioè dalla facciata pittoresca di Porta della Carta alla struttura spaziale di Androna.
4. La famosa corona di teste sulle absidi della cattedrale di Sebenico — apprezzata finora soltanto come una creazione scultorea e non presa come parte organica dell'insieme architettonico e in funzione nello spazio — ha invece un posto particolare nell'evoluzione della topografia iconografica della scultura cattedrale europea. Si tratta di un esempio eccezionale della scultura absidiale, di un trasferimento del punto d'interesse e del significato dalla facciata principale e dai portali laterali alle absidi. Questo spostamento di focus, una nuova valorizzazione dei «posti» nell'esterno dell'architettura sacrale, l'atto con cui Giorgio (1443) mette i ritratti di

contemporanei, l'uomo in primo piano, mentre i motivi sacri iconografici restano «in fondo», si può comparare con il gesto di Piero della Francesca che nello stesso momento (1444) rovescia la posizione e l'importanza del tema religioso: mettendo i ritratti «profani» in primo piano e la Flagellazione in fondo sul famoso quadro di Urbino. Ambedue le creazioni sono tipiche per l'atmosfera umanistica del primo rinascimento (un po' «rivoluzionario») e non erano possibili che in quel momento storico. L'idea stessa delle sculture di teste umane di differenti età e tipi, nazioni e professioni Giorgio l'ha presa da un monumento profano: dai capitelli del portico del Palazzo Ducale a Venezia.

Un'altra importantissima innovazione iconografica di Giorgio di Matteo è la disposizione scenografico-spaziale nel battistero, dove la scena di Battesimo di Cristo tradizionalmente dal VI secolo presentata sulla cupola qui è ridotta al solo Dio Padre e al colombo dello Spirito Santo; mentre l'immagine di Cristo è sostituita col neonato in vasca battesimale e il ruolo di San Giovanni è stato preso dal prete che lo battezza. Insomma: invece di presentare la scena di Vangelo sulla cupola il battistero stesso è interpretato come spazio dove l'apparizione di Dio Padre e dello Spirito Santo si ripeta in ogni atto di battesimo degli esseri umani come apparivano al battesimo di Cristo. Di nuovo la sostituzione del tema divino con quello umano.

5. Un altro «compito» dello scultore rinascimentale, qual'è la formazione di una statua tridimensionale scolpita integralmente da tutti i lati, Giorgio lo sapeva risolvere in modo superiore e originale. Ciò non gli è stato finora abbastanza riconosciuto nel contesto storico della scultura rinascimentale, alla metà del Quattrocento. Accanto alle figure sopra il portale settentrionale della cattedrale di Sebenico (S. Pietro e S. Jacopo, titolare della chiesa finora erroneamente ritenuto per S. Paolo) e dell'Annunciazione di Spalato — occorre annoverare e ridimensionare anche il Cavaliere di Ancona (1451) che con tutti e quattro i piedi di cavallo liberi nello spazio e molto più vicino alla statua tridimensionale che ai rilievi tra i quali viene convenzionalmente classificato. Quanto ai «nudi» — il tema del corpo umano fondamentale nell'epoca dell'umanesimo — il gruppo di tre putti sotto la vasca battesimale del battistero di Sebenico, nonché dei corpi muscolosi maschili degli altari spalatini hanno ottenuto un'eco meritata, ma occorrerebbe accentuare più fortemente il valore peculiare del nudo femminile della Misericordia anconitana modellato realisticamente in una composizione dinamica con cinque bambini, nudi anch'essi, in un gruppo vivente: un'opera eccezionale nell'arte europea dell'epoca (1451).
 6. Con settanta teste in pieno tondo, in grandezza naturale — di giovanotti e fanciulle, ritratti maschili e femminili — sul fregio delle absidi a Sebenico (1443) Giorgio può essere altrettanto incluso nella schiera più eletta dei ritrattisti rinascimentali della prima metà del Quattrocento. Anche se il numero si riduce a una ventina di quelle più vive e di maggiore qualità, questo resta un «opus» incomparabile per quantità con degli altri molto più conosciuti. L'«anonimità» dei personaggi non esclude la potente individualizzazione artistica presente in queste sculture, che con i loro tratti inconfondibili, ognuna differente, devono essere considerate dei veri ritratti. L'abilità di Giorgio come ritrattista è stata confermata nell'unico vero e autentico suo ritratto, quello dell'episcopo Šižgorić (+1453).
 7. Per quanto riguarda la successione dei protomastri della cattedrale di Sebenico, sarà importante precisare il ruolo essenziale della partecipazione di Giorgio all'insieme del progetto architettonico. A Giorgio si deve attribuire non solo l'idea rinascimentale della cupola sopra il piano «centrale» alla parte orientale della cattedrale da lui progettata, ma anche la conclusione trilobata della facciata principale che rappresenta l'unico esempio della soluzione funzionale ed organica della facciata rinascimentale di questo tipo. L'identità degli elementi costruttivi interni ed esterni — l'unità di modello dello spazio all'interno con il volume che lo definisce esternamente è segno della paternità di Giorgio, benché la costruzione è stata terminata più tardi ed è morfologicamente forse diversa.
- La concezione di proiettare il modello dello spazio interno nella forma della facciata, l'identità degli elementi costruttivi interni ed esterni è proprio sua: Giorgio di Matteo l'ha esposto ben chiaramente già nella costruzione del volto di battistero. Questa unità funzionale ed organica si esprime anche nell'identità del materiale: la cattedrale di Sebenico com'è ben noto e affermato da F. Veranzio (F. Vrančić) già nel 1616, è l'unica costruzione architettonica fatta esclusivamente di pietra (tranne le costruzioni preistoriche e popolari). La soluzione architettonica della cattedrale rinascimentale di Sebenico è il risultato di una sintesi della tradizione veneziana dei frontoni tripartiti gotici e dei soffitti di legno a semicerchi e quarto di cerchio con le costruzioni delle volte in pietra a Dalmazia (patrimonio antico e medioevale), combinate con un originale metodo costruttivo di montaggio degli elementi tagliati precisamente di pietra e inseriti uno nell'altro senza materiale intermediario.
8. A causa della presenza più aggressiva (evidente) e «attraiva» degli elementi decorativi tardo gotici nelle opere di Giorgio di Matteo non è stato notato, o non era sufficientemente accentuata la componente rinascimentale di progetti architettonici e il carattere rinascimentale delle sculture. Uno dei tratti fondamentali dell'architettura del quinto decennio di 15. sec. di Giorgio, particolarmente evidenti nelle absidi (1443) e nella sagrestia (1452) della cattedrale di Sebenico, è proprio la ricerca dei limiti dell'epurazione del corpo architettonico degli strati «epidermici» di decorazione stilistica. Sulle orme del metodo riduttivo brunelleschiano, anche il nostro riduce gli elementi di composizione architettonica alle componenti più semplici (escludendo anche il pluralismo di materiali e colori, esistente ed importante nell'opera di Brunelleschi). Una dopo l'altra Giorgio utilizza la tettonica denudata delle parti costruttive nelle absidi e la geometria astratta della partizione sulle facciate della sagrestia della cattedrale di Sebenico.
 9. Per la complessità delle ricerche di uno dei problemi fondamentali dell'arte rinascimentale — dell'illusionismo prospettico — Giorgio di Matteo si inserisce anzi tra gli artisti più «esploratori» dell'epoca. Nel gioco creativo Giorgio applica contemporaneamente la prospettiva «positiva» e «negativa». Con il trattamento prospettico delle nicchie parietali delle absidi (il fondo si «alza», la base di conchiglia «cade») suggerisce la loro profondità in modo che, se bene piatte, appaiono semicircolari. Al contrario, sotto il capitello pendente che sostiene le scale della sagrestia l'architetto suggerisce con una forma concava in «negativo» il volume della (supposta, sottostante) colonna.
 10. Giorgio di Matteo deve ormai esser liberato dall'attributo «tardogotico» e, sia per il carattere che per l'importanza della sua opera, classificato come uno dei protagonisti di stile «misto gotico-rinascimentale» e incluso nella seconda generazione di autori dell'arte rinascimentale nella prima metà del 15. secolo. Tutte le opere qui segnalate appartengono al primo decennio della nota attività di Giorgio di Matteo (1441—1452) e definiscono il nostro maestro come uno di quelli creatori che ponevano le basi del nuovo linguaggio figurativo e risolvevano i problemi della nuova concezione dello spazio volume e iconografia rinascimentale. Forse per il suo carattere Giorgio era più vicino a quel esploratore suo coetaneo, per cui Brunelleschi diceva che «lascia il certo per incerto» a Paolo Uccello. A Giorgio di Matteo spetta il posto entro gli altri scultori ed architetti del primo rinascimento che in ogni loro opera cercavano di risolvere sempre un nuovo problema e che vivevano per la ricerca. Tutte le opere di Giorgio del quinto decennio qui citate appartengono — e ciò non si deve trascurare — a un periodo quando non era ancora compiuta la capella dei Pazzi nella lanterna della cupola della cattedrale a Firenze, quando non esisteva che una decina di monumenti architettonici rinascimentali, prima che Alberti fece la sua prima opera e scrisse il primo libro ecc. In ogni comparazione con i suoi coetanei scultori o architetti non si deve dimenticare che Giorgio era ugualmente produttivo e creativo in ambedue le discipline, come architetto e come scultore.