



Juraj Matejev Dalmatinac, glava s apside šibenske katedrale (1443)

Gotika i renesansa u djelu Jurja Dalmatinca

Za povijesno-umjetničku valorizaciju djela majstora Jurja, koja nastaju uglavnom u rasponu od 1441. do 1460, od bitne je važnosti suvremeni pristup pojmovima »gotika« i »renesansa«. Prije svega zato jer još uvijek nisu dokraja raščišćeni neki nesporazumi koji su uvjetovali ne samo Jurjevu povijesno-umjetničku nego i estetsku valorizaciju, što su proizašle iz određenih definicija gotike i renesanse, odnosno međusobnog položaja tih stilova u 15. stoljeću.

Poznata dvojnost, koju povijest umjetnosti nosi u sebi kao znanost, a koja proizlazi iz činjenice da osnovna jedinica njezine građe — umjetničko djelo — pripada i prošlom i sadašnjem vremenu, prividno je razriješena u evolucionistički usmjerenoj povijesti umjetnosti. To je razrješenje uslijedilo izjednačavanjem povijesnog i estetskog suda. Težeći naime da ustanovi neprekinuti usponski tok razvitka umjetničkog stvaralaštva, evolucionistički usmjerena povijest umjetnosti dala je pojmovima kao što su to: »ranije« i »kasnije«, »prije« i »poslije« izrazito vrijednosni značaj. Oni dakle nisu određivali samo položaj nekog umjetničkog djela u vremenu nego i u sustavu vrijednosti sazdanom oko jedne zamišljene okomice razvitka.

Zasigurno postoje opravdanja za utvrđivanje ove okomice koja povezuje razne točke prvih pojava novih umjetničkih shvaćanja, zadataka i rješenja, napose u pojedinim razdobljima i prostorima evropske umjetnosti. Postojali su zasigurno uzori i modeli koji su se slijedili, prijenosnici spoznaja i iskustava, istaknuti pojedinci koji su privlačili veće ili manje krugove oko svoje ličnosti te sredine koje su djelovale kao ishodišta, žarišta i učilišta. Međutim, u povijesti evropske umjetnosti kao znanosti postoje i situacije u kojima je primjena određenih evolucionističkih shema zasjenila mnoge tokove lokalnih i regionalnih umjetničkih djelatnosti i posve zatamnila značaj pojedinih ličnosti. Prvenstveno se takve »nepravde« zbivaju onda kada se vrednovanje nekog djela mora susresti s istovremenim postojanjem različitih stilskih shvaćanja u njemu. A to je bilo upravo u vrednovanju djela Jurja Dalmatinca.

Govoreći o »renesansi« susrećemo se sa spletom vrlo složenih problema jer je upravo taj stilski pojam jedan od onih oko kojega se zgusnulo gotovo nepregledno mnoštvo suprotnih tumačenja. Razdoblje od jednog stoljeća, koje je proteklo od pojave poznate Burckhardtove knjige, bilo je u znanstvenoj literaturi ispunjeno

brojnim osporavanjem ali i potvrđivanjem valjanosti ovoga pojma. Njegove su se granice neprestano pomiicale u vremenu, najčešće ona donja, no ni gornja nije ostala pošteđena, napose nakon pojave pojma »manirizam«. Ako se podsjetimo da o Burckhardtovu pojmu renesanse odjekuju formulacije koje su još u 15. stoljeću stvarali talijanski humanisti (a i sami umjetnici), a konačno ih je kanonizirao Vasari u poznatim predgovorima svojih »Vita«, biti će nam razumljiviji dublji smisao ovih sporova. To je povijest umjetnosti kao znanost zapravo obračunavala s temeljnim zasadama na kojima je nastala, s povijesnim i estetskim kriterijima koji su nekoliko stoljeća određivali njezin tok.

Danas je nastupilo stanovito smirenje u rasprama oko pojma renesanse i možemo se složiti s Erwinom Panofskym da je to pojam kojeg se povijest umjetnosti ne može odreći no u svakom slučaju njegove definicije nisu više one iste kojima se ona služila dugo vremena.

Petnaesto stoljeće jest razdoblje u kojem se naturalistička htijenja koja su već prije određivala razvitak umjetničkog oblikovanja, a napose skulpture, počinju sve više račvati. U raznim sredinama nastaju različita rješenja kiparskih interpretacija ljudskih likova, radnja i kazivanja, tema i poruka koje se izražavaju figuracijom. U traganju za novim izražajnim mogućnostima tih naturalističkih htijenja skulptori su nužno ulazili u stanovite revizije postignutih i ustaljenih rješenja, modela i shema u kojima su bila sažeta dotadanja iskustva. Taj proces revizije neposredne tradicije prisutan je u cjelini evropske skulpture toga vremena, kako u kasnogotičkom manirizmu tako i u strujanjima koja dovode do korjenitog nijekanja gotičke tradicije uopće. Taj se naturalizam objavljuje u pokušajima da se na nov način riješi postava skulpturalnog volumena novim odnosima pokreta i mirovanja tijela i odjeće koja ga obavija. Ova revizija — ili bolje reći ove revizije — ne teku u svim umjetničkim sredinama istoznačno. Dapače, postoje stanovite razlike tih problema i u pojedinim umjetnicima koji pripadaju istoj sredini, a ponekad i u životnom djelu jednog umjetnika.

U procesu te revizije i u traganju za novim rješenjima posebnu je ulogu odigrala antika, no odnos prema figuralnim i dekorativnim oblicima očuvanim u kamenu rasutom diljem Evrope nisu bili u svim sredinama jednaki. Ove razlike nisu proizašle samo iz veće ili manje prisutnosti tih spomenika u pojedinim

sredinama, premda je i ono bilo vrlo značajno u izgradnji osjećaja srodnosti s tim dalekim vremenima, a napose u Italiji, nego i s razlikama u mogućnostima estetske i umjetničke valorizacije tog materijala kao oslonca za »stilizaciju« i estetizaciju nagomilanih naturalističkih iskustava.

Ovaj pomalo apstraktni, teoretski uvod bio nam je potreban upravo zato što je osnovni sporni činilac koji je stajao iza prijašnjih definicija renesanse — a to je preoštro suprotstavljanje srednjeg vijeka i »novog doba« — izgubio dosta od nekadanje oštine, a baš je to suprotstavljanje određivalo valorizaciju i Jurjeva djela. Ako nam je danas posve shvatljiva geneza toga pojma u umjetničkim i drugim tratatima 15. stoljeća kao i borbe mnogih i umjetnika i teoretičara protiv neposredne prošlosti, to još uvijek ne znači da mi danas dijelimo i sve njihove predrasude. Iz povijesne distancije od nekoliko stoljeća odnosi gotike i renesanse nisu bili onakvi kao što su ih definirali Ghiberti ili Vasari. Danas više ne možemo čak ni onih prvih nekoliko desetljeća firentinskog quattrocenta shvaćati kao posve zatvoreni blok u kojemu je »novo« svuda i apsolutno pobjeđivalo, kao neprekinuti slijed umjetnika koji su odjednom i zauvijek odbacivali sve staro. Pažljivija analiza opusa kao što je Donatellov, otkriva nam unutrašnje suprotnosti u njemu samome, a sukob između Donatella i Bruneleschija zbog radova u staroj sakristiji firentinskog San Lorenza, koje je 1443. doveo do Donatellova odlaska u Padovu, pokazuje da su takve suprotnosti postojale između pripadnika iste pionirske generacije. Nije slučajno u vezi s Jurjem i njegovim djelom spominjano ime Jacoppa della Quercia jer je ovaj umjetnik prošao put sličan Jurjevu ne osjećajući da sukob između gotike i renesanse mora dovesti do oštrog opredjeljenja za jedan ili drugi stil.

Konačno ne treba zaboraviti da 50-ih pa i 60-ih godina 15. stoljeća toskanska »renesansa« nema položaj jedinog i neprikosnovenog uzora u cijeloj Italiji, da se i u samoj Firenzi (pa i kod Donatella) javljaju gotičke recidive i da je zapravo podjela različitih stilskih strujanja na napredna i retardirana, podjela na pobjednike i poražene, izvršena tek mnogo kasnije, a u povijesti umjetnosti prošlog stoljeća pod izrazitim utjecajem evolucionizma prenesenog iz prirodnih nauka.

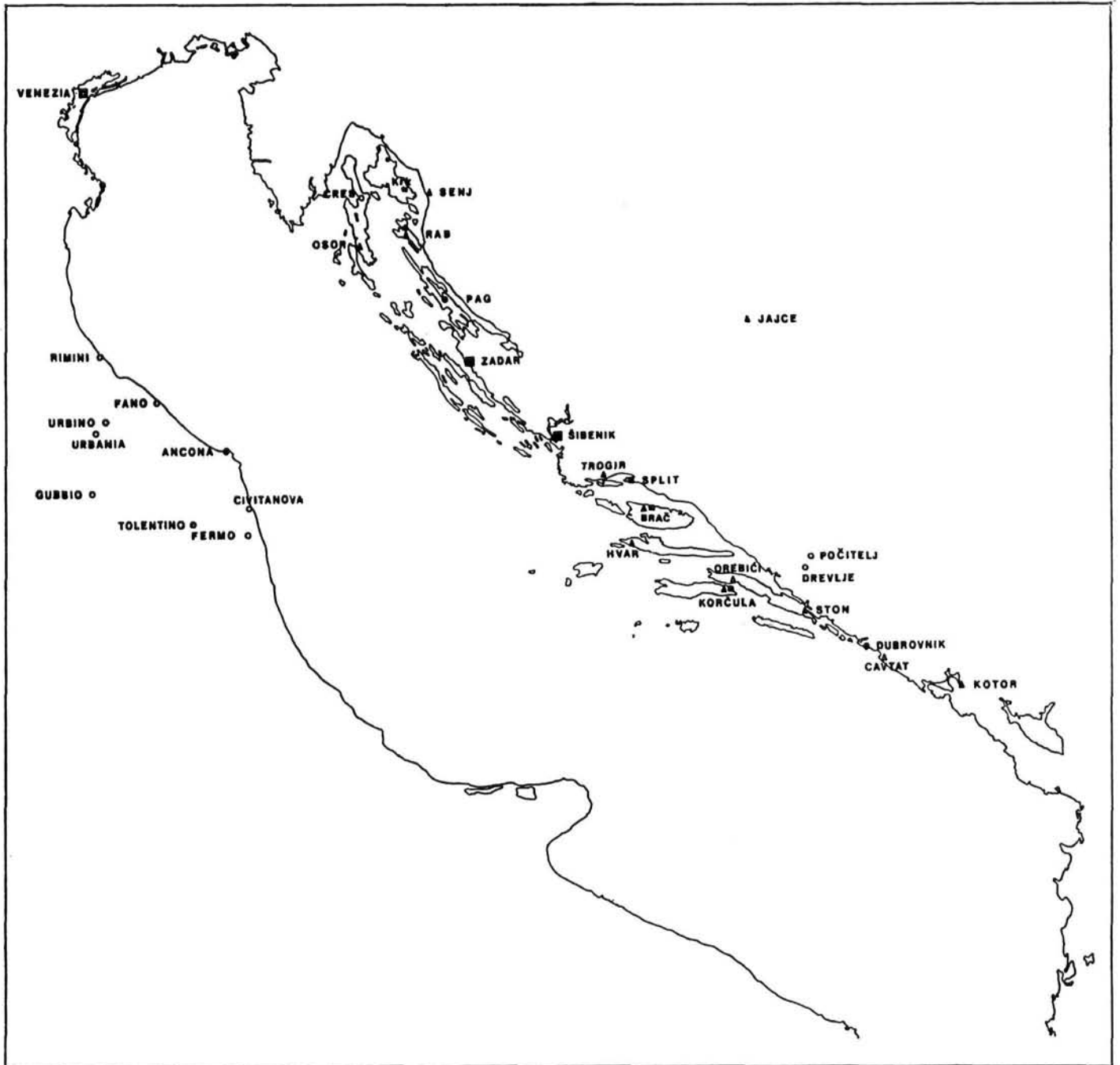
Upravo iz nekadašnjeg oštrog suprotstavljanja gotike i renesanse kao nepomirljivih stilova radale su se sumnje i u Jurjevo djelo. Polazeći od takvih kriterija neki su istraživači teško prihvaćali krstionicu šibenske katedrale kao cjelinu koju je izradio jedan te isti majstor, oduzimajući onda Jurju »najrenesansnije« dijelove, kao što su reljefi andela na svodu, i pripisujući ih drugim majstorima (Praga, Folnesics). Nastojanja da se Juraj odredi kao kasnogotički majstor dovela su i do nijekanja njegova autorstva, inače arhivski potvrđenoga, rake blaženog Arnira u splitskoj katedrali, dok su opet drugi istraživači na razne načine izražavali (ili prikrivali) svoju zbunjenost izazvanu ovakvim prvim susretom raznih stilova u istom djelu.

Objekti koje određuju proces revizije ranije gotičke tradicije: naturalizam i oslon na antiku susrećemo i u djelu Jurja Dalmatinca. Krutim primjenama različitih vrijednosnih kriterija narušena je cjelovita valorizacija Jurjeva djela i odjeljivanje Jurjeve figuracije od dekoracije. I dok se figuracije priznaju kao

stanovita renesansna htijenja dekoracije se bez podrobnije analize svrstavaju pod konvencionalni pojam kasne, »cvjetne« gotike. Postoji sigurno jaka naturalistička komponenta u Jurjevu stvaranju no ona se ne izražava samo u prikazu bičevanja na Arnirovu oltaru ni u prikazu kamenovanja biskupa nego prije svega u nizu glava na apsidalnom dijelu šibenske katedrale. Pojava ljudskih glavica unutar kasnogotičkih lisnatih dekorativnih motiva česta je u tom vremenu kako u Veneciji tako i u njegovih prethodnika na samoj šibenskoj katedrali. No Juraj je na apsidama katedrale povećao ljudske glave gotovo do prirodne veličine i ukinuo potpuno svaki dekorativni motiv koji bi ih djelomično prikrio ili uokvirio. Poznati izvorni podatak da je s Jurjevim dolaskom u Šibenik došlo do rušenja nekih građevina na istočnoj strani nove građevine, vjerojatno nije bio diktiran samo zamišljenim novim oblikom svetišta nego i zamišljenim novim osebnim vanjskim ukrasom koji je zahtijevao više prostora i svjetla. Ne osporavajući Jurjevo majstorstvo u oblikovanju ovog niza glava, izrazita naturalistička promjena dekorativnog u figuralno, stvorilo je u razmjerno uskoj ulici osebniji ugođaj. Teško je, dakako, danas rekonstruirati doživljaje i ljude koji su tokom vremena prolazili u različitim uvjetima osvjetljenja ovom ulicom susrećući se s ovim isklesanim glavama tek nešto iznad svojih vlastitih, no najumjerenija je pretpostavka da je u takvim susretima uvijek bio prisutan dramatski pa i zastrašujući ugođaj. Pa i način kojim Juraj oblikuje svoje kapitule i lisnate vijence predstavlja naturalističku interpretaciju tradicionalne dekoracije. Ovi bujni listovi koji kao da su pokrenuti vjetrom predstavljaju također potvrdu naturalističkih htijenja koje dekoraciju izvode iz pasivne, ukrasne funkcije.

No, kao što je poznato, znatan dio Jurjeve figuracije pokazuje izrazite renesansne karakteristike. Dva njegova putta, ispod kojih se nalazi i Jurjeva signatura, na sjeveroistočnom uglu katedrale već su odavna karakterizirana kao donatellovska. Isti taj pridjev može se dati i anđelićima koji su ostali od jednog izgubljenog oltara u drugoj kapeli na sjevernoj strani, a izrazito renesansni značaj imaju konačno i reljefi andela na svodu baptisterija i lik sv. Staša na njegovu oltaru u splitskoj katedrali. Međutim, upravo s ovim renesansnim elementima postavlja se pitanje jesu li oni samo odraz toskanskih traženja oslonca na antičke predloške ili postoji i neko samostalno Jurjevo traganje za tim osloncima u sredini koja je bila puna antičkih spomenika. O toj samostalnosti svjedoči rješenje prikaza kamenovanja biskupa Arnira pod Mosorom, danas u župnoj crkvi u Kaštel-Lukšiću. Ne postoji, naime, niti jedna sačuvana likovna interpretacija tog događaja i očigledno je Juraj, oslanjajući se samo na podatke iz pisanih životopisa, bio prisiljen stvoriti svoju interpretaciju toga prizora. Likovi u antičkoj odjeći, koji kao nijemi i prilično pasivni sudionici dramatskog događaja što se zbiva na desnoj strani čeine kompozicije sarkofaga, kao da su izravno preneseni s nekog antičkog predloška. Uopće na čitavu tom oltaru postoji niz antikizirajućih motiva kao što je to ona Meduzina glava u čvoru baldahinskih zastora.

U okviru ovih antikizirajuće-renesansnih interesa treba promatrati i nastanak Jurjeve sakristije šibenske katedrale. Već je prije upozoreno da svod prolaza ispod nje svojim kazetama kao da se inspirira svodom krstionice splitske katedrale koji je kasnije na svoj način



Geografska karta rasprostranjenosti Jurjeve djelatnosti (IPU, 1974)

nasljedovao Jurjev suradnik Andrija Aleši, da bi ga gotovo vjerno u proporcijama ponovio Nikola Fiorentinac u kapeli Ivana Orsinija u trogirskoj katedrali. Vrlo je vjerojatno da se pomanjkanje bilo kakve gotičke dekoracije na vanjskim zidovima sakristije ne može tumačiti samo njezinom nedovršenosti, a možda u tom slučaju ta nedovršenost predstavlja svjedočanstvo i stavnitog oklijevanja.

U vezi s Jurjevom odnosom prema antici, prema njezinim spomenicima ne može se mimoći postojanje humanističkih krugova u dalmatinskim gradovima, poštovalaca antičkih svjedočanstva. Teško je dokazati Jur-

jeve izravne odnose s tim krugovima kao ravnopravnog sudionika u njihovim zanimanjima pa i razgovorima. No nije isključeno da on upravo za jednog od tih humanista, Papalića u Splitu, izvršava niz značajnih radova, a notar koji sklapa niz ugovora za Jurja, Carotto Vidal, održava uske veze s humanističkim krugovima u Italiji. Ono što možda najviše zbunjuje u pretpostavkama takvih veza jest pomanjkanje svjedočanstva o Jurjevom odnosima s jednim od najznačajnijih humanista toga vremena koji je živio upravo u Šibeniku: Jurjem Šižgorićem, koji je inače u svom spisu o rodnom gradu znao pohvaliti novu katedralu.

Jurjeva vjernost kasnogotičkim motivima tumačena je ponekad njegovom provincijskom izolacijom od velikih umjetničkih strujanja toga vremena, kao da je on, odlazeći u Šibenik, potonuo poput kamena u plitkom moru. Ostavljajući ovdje po strani problem povijesno-umjetničke definicije pojma provincije u 15. stoljeću, treba upozoriti tek na nekoliko čvrstih arhivskih podataka koji potvrđuju Jurjeva kretanja i susrete izvan uskih granica regije u kojoj je radio. Uz povremena putovanja u Veneciju nakon 1441, kada dolazi u Šibenik, njega u više navrata zatičemo u Padovi upravo u vrijeme tamošnjeg Donatellova boravka (1452), a u vezi s neispunjenim obvezama dostave kamena za Malatestinu, crkvu u Riminiju, on se u poravnanju spora susreće s Matteom de Pastijem, tim majstorom čiste renesansne dekoracije. U Dubrovniku on ne samo da boravi istovremeno s Michelozzom, nego ga i »pobjeđuje« u takmičenju za službene narudžbe (1462). Konačno tu treba uračunati i druge boravke u Ankoni, putovanja (a možda i rad) u raznim mjestima na suprotnoj obali Jadrana. Ukratko, postoji mnoštvo podataka o njegovoj pokretljivosti i posve je sigurno da je on bio upoznat sa svim novostima u oblikovanju novih, renesansnih, dekorativnih oblika zasnovanih na antičkim motivima pa se pitanje: zašto majstor koji se oslanja na antiku u svojim figuralnim oblicima ne prihvaća antikiziranu renesansnu dekorativnu plastiku, mora rješavati na drugim pretpostavkama nego što je to bila ona o njegovoj izdvojenosti od suvremenih umjetničkih tokova.

Određivanje Jurja kao kasnogotičkog kipara oslanjalo se prvenstveno na njegovu vjernost kasnogotičkim dekorativnim motivima, kao što je to uzvijoreno lišće, a zatim upotreba arhitektonsko-skulpturalnih motiva, kao što su to fijale i baldahini. No pri tome nikada nije bio jasan uopće odnos takve dekoracije i figuracije. To je odnos koji se može karakterizirati kao odnos »okvira i slike«. Juraj, kao i Jacoppo della Quercia, nije prihvatio odjeljivanje dekoracije od figuracije, odnosno onu podjelu na malu i veliku umjetnost, na umjetnost i obrt koja je zasnovana u toskanskom quattrocentu.

Jedini odgovor koji ne bi podcjenjivao Jurjev stvaralački potencijal i nesumnjivu vrijednost njegovih ostvarenja jest postavka da je Juraj svjesno izabirao što hoće raditi, da je zadržavao određenu samostalnost u svom radu. U starijem povijesno-umjetničkom promatranju Jurjeve ličnosti taj je »izbor« bio prešutno osuđen i Juraj je zbog njega promatran kao majstor provincijske retardacije. A zapravo, situacija bijaše upravo obrnuta. Taj je izbor dokaz samovoljnosti, samostalnosti njegove ličnosti a time i vrijednosti njegovih kracija.



Juraj Matejev Dalmatinac, anđeo Navještenja s ciborija oltara Sv. Staša u Splitu (1448), stražnja strana

RIASSUNTO

LO STILE GOTICO E LO STILE RINASCIMENTALE NELL'OPERA DI GIORGIO DI MATTEO DALMATA

Milan Prelog

Per la valorizzazione storico artistica dell'opera di maestro Giorgio, che viene realizzata prevalentemente nel periodo che va dall'anno 1440 all'anno 1460, è di massima importanza l'uso contemporaneo dei concetti «gotico» e «rinascimentale». E ciò innanzitutto perchè ancor'oggi non sono stati chiariti alcuni malintesi, che determinavano non soltanto la sua valorizzazione storico artistica, ma anche la sua valorizzazione estetica, i quali provenivano proprio dalle definizioni dello stile gotico e dello stile rinascimentale, nonchè dal rapporto di questi stili nel secolo XV.

L'ormai conosciuta dualità, che la storia della arte, essendo scienza, porta in sè, ha origine dal fatto che l'opera artistica, elemento base della sua materia, appartiene al passato e al presente; e il fatto, che essa sia un fenomeno storico e estetico, è stato solo apparentemente risolto nella corrente evoluzionistica della storia dell'arte. Si arrivò a questa soluzione uguagliando il giudizio storico e quello estetico. Tendendo ad un continuo ed ascendente sviluppo della creatività artistica, la corrente evoluzionistica della storia dell'arte ha dato ai termini «anteriore» e «posteriore», «prima» e «dopo» uno specifico calore significativo. Essi non soltanto determinano la posizione di un'opera d'arte nel tempo, ma anche alla sua posizione nel sistema di valori, formatosi attorno ad una asse immaginaria di sviluppo.

Ci sono certamente delle ragioni giustificate per servirsi di quest'asse che collega i vari punti delle apparizioni di alcune nuove tendenze e soluzioni artistiche, soprattutto in determinati periodi e in determinati campi dell'arte europea. Esistono certamente degli esempi e dei modelli che vengono seguiti, nonchè dei portatori di cognizioni ed esperienze, delle eminenti figure, dei centri che fungono da punti di partenza e da scuole. Nella storia dell'arte europea, però, ci sono dei casi in cui l'applicazione di determinati schemi evoluzionistici celò alcuni sviluppi dell'attività artistica locale a regionale e lasciò nell'ombra l'importanza di singole personalità. Ciò soprattutto accade nella valorizzazione di vari «stili» che si incontrano negli stessi periodi di tempo, succede anche entro l'attività artistica di una personalità, come nel caso di Giorgio Dalmata.

In questo caso incontriamo un insieme di problemi complessi, perchè proprio il termine «rinascimento» è uno di quei termini attorno al quale si ammassò una moltitudine di interpretazioni contrarie. Il periodo (che durò un secolo), iniziato dall'apparizione del famoso libro di Bruckhardt, era pieno di sostenitori e oppositori. Questo periodo varia continuamente, in modo particolare al principio, nemmeno verso la fine, però, rimase invariato, specialmente dopo la apparizione del «manierismo». Se teniamo presente che anche nell'idea del rinascimento, formulata dal Burckhardt, vi troviamo quelle definizioni adoperate già nel secolo XV dagli umanisti italiani, canonizzate dal Vasari nella prefazione delle sue «Vite», capiremo meglio il significato di questi dissensi. La storia dell'arte per davvero non accettò i criteri che la scienza le impose, criteri storici ed estetici che per alcuni secoli determinavano il suo sviluppo. Oggi non ci sono polemiche tanto vive sul concetto di «rinascimento» e siamo d'accordo con Erwin Panofsky il quale pensa che la storia dell'arte non possa fare a meno di tale concetto. In ogni modo però le definizioni usate oggi sono differenti da quelle usate per tanto tempo.

Il XV secolo è il periodo in cui i principi naturalistici, che anche allora determinavano lo sviluppo della scultura, cominciano a scindersi, — nel momento in cui in diversi centri incontriamo soluzioni varie nel modellare figure umane, nell'interpretare le opere e la loro espressione, nonchè nell'intendere i temi e il messaggio che l'autore esprime. Nel creare nuove possibilità espressive di carattere naturalistico, la scultura doveva necessariamente rinnovare le soluzioni precedenti: i modelli e gli schemi che rispecchiavano precedenti esperienze. Questo procetto di rinnovamento è presente in tutta la scultura europea di quel tempo. Esso appare nel manierismo tardo-gotico e nelle correnti che portano al radicale rifiuto della tradizione gotica. Questo rinnovamento,

ovvero questi rinnovamenti, non si sviluppano nello stesso modo in tutti i centri. Anzi, esistono delle notevoli differenze nel risolvere questi problemi anche tra gli artisti di uno stesso ambiente, e delle volte sono pure visibili nel complesso delle opere di uno stesso artista.

Nel processo di rinnovamento hanno avuto un ruolo particolarmente importante le forme figurative e decorative dell'Antichità.

Ambedue le componenti che determinano il processo di rinnovamento della tradizione gotica: il naturalismo e l'arte antica, le incontriamo anche nell'opera di Giorgio Dalmata. Con l'applicazione rigorosa delle categorie stilistiche del gotico e del rinascimentale, e con l'applicazione di diversi criteri di valorizzazione, l'opera di Giorgio non può essere apprezzata adeguatamente. La conseguenza inevitabile di questa interpretazione è la separazione tra il «figurare» e il «decorare». Mentre il suo figurare presenta caratteristiche rinascimentali, il suo decorare rispecchia del tutto il convenzionale concetto del gotico. I principi naturalistici, caratteristici dei rilievi e delle sculture di Giorgio, sono presenti in modo rilevante anche nel suo decorare. Perchè in fin dei conti, che cosa è quel fregio di teste sulle absidi della cattedrale di Sebenico, se non un'interpretazione del tutto naturalistica di un motivo decorativo gotico? I capitelli e i fregi di Giorgio formati da foglie ritorte apportano alla decorazione elementi spiccatamente naturalistici. L'artista che seppe adoperare lo stile antico nelle soluzioni figurative, evidentemente non si servì di proposito, di questo stile quando scolpiva i capitelli e i fregi delle finestre e dei portali. Dobbiamo sottolineare l'espressione «di proposito perchè in caso contrario riduciamo una buona parte delle opere di Giorgio in lavoro d'imitazione; si tratta invece dello stesso naturalismo, di uno dei possibili, singolari e individuali rinnovamenti del gotico, molto, più numerosi verso la metà del XV secolo di quanto possiamo vederli nell'uso convenzionale del gotico e del rinascimentale.