

Predrag Marković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Odsjek za povijest umjetnosti

Sakristija šibenske katedrale: ugovor, realizacija i rekonstrukcija

Posvećeno akademiku Vladimiru Markoviću

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 8. 9. 2010. – Prihvaćen 30. 9. 2010.

UDK: 726.6:72.033.5(497.5 Šibenik)

73 Juraj Dalmatinac

Sažetak

Potaknuta pitanjima obnove pa i neke moguće nove funkcije otvorenog prizemlja sakristije katedrale sv. Jakova u Šibeniku, nekolicina povjesničara umjetnosti na čelu s akademikom Vladimiru Markovićem prije nekoliko godina višekratno je vodila poticajne razgovore u vezi s vrijednošću i značajem tog izuzetnog arhitektonskog ostvarenja Jurja Matejeva Dalmatinca. Pri tome je nerijetko među sugovornicima, među kojima je bio i autor ovih redaka, dolazilo do iznošenja različitih stavova pa i posve oprečnih mišljenja. Prijepori su se poglavito odnosili na narav naknadnih intervencija na spomeniku – jesu li one nastale tije-

kom same gradnje ili su dio nekih kasnijih rekonstrukcija i restauracija, kakva je uopće njihova umjetnička i estetska vrijednost te umanjuju li one izvornu arhitektonsku misao Jurja Matejeva Dalmatinca? Traženje odgovora na ta pitanja nagnalo me je da problemu nastanka te izuzetne građevine »od ideje do realizacije«, inače jednoj od omiljenih tema našeg slavljenika, posvetim nešto više pozornosti. Stoga se ovaj rad, koji sa zadovoljstvom posvećujem prof. Vladimiru Markoviću, može shvatiti kao mali prilog našem nezavršenom razgovoru.

Ključne riječi: *Juraj Matejev Dalmatinac, Giorgio da Sebenico, sakristija katedrale sv. Jakova, kasna gotika, gotico fiorito, srednjovjekovne projektantske metode, arhitektonski modeli*

U graditeljskom opusu Jurja Matejeva Dalmatinca sakristija katedrale sv. Jakova u Šibeniku zauzima posebno mjesto. Nastala početkom pedesetih godina 15. stoljeća, u zenitu njegove stvaralačke aktivnosti, gotovo istovremeno kada i raskošna Loggia dei Mercanti u Ankoni, sakristija predstavlja jedan drugi vid Jurjeve osebujne umjetničke ličnosti. Gotovo u potpunosti lišena bilo kakvog ukrasa, a pogotovo onog skulpturalnog, ona nam Jurja, velikog inženjera i kipara, prikazuje u svjetlu njegove arhitektonske misli. Premda ju nije uspio dovršiti, pa predstavlja svojevrsni torzo Jurjeva djela, ona nam više nego ijedno drugo njegovo graditeljsko djelo, osim možda katedrale same, nudi mogućnost pravilnijeg i potpunijeg sagledavanja Jurjevih arhitektonskih sposobnosti.¹

Smiona konstrukcija na stupce izdignute sakristije s jedne strane predstavlja vrhunac njegovih iznimnih inženjerskih sposobnosti, dok pomalo neobična artikulacija njezina jednostavna prizmatična volumena istovremeno ističe i drugu crtu njegove osebujne umjetničke pojave – nekonvencionalni stav prema postavljenom zadatku ali i nadasve individualni pristup prema kasnogotičkoj stilistici i morfologiji. Taj pristup, a i konačan rezultat, teško je uklopiti u općenite stilske kategorije ali i u njegov graditeljski opus. U tim rasponima on nas, kako je to uočio i G. Gamulin, »... iznenađuje novošću ideja i bizarnošću kombinacije: od sakristije u Šibeniku do Minčete u Dubrovniku.«²

Postoji još jedan razlog zbog kojega sakristija crkve sv. Jakova zauzima posebno mjesto među Jurjevim ostvarenjima i zbog čega zaslužuje našu pozornost. Riječ je o njegovu jedinom ostvarenju o kojemu nam je sačuvan nešto detaljniji ugovor o gradnji te jedinom arhitektonskom djelu, ako izuzmemo kulu sv. Katarine u Dubrovniku, za koje znamo kako ga je naručiteljima predstavio i pomoću trodimenzionalnog modela od gipsa ili od gline.³

Začudo, iako su takve njezine značajke odavno poznate, sakristija katedrale sv. Jakova do danas gotovo da i nije doživjela cjelovitiji osvrt, zaokruženiju interpretaciju pa ni cjelovitiju povijesno-umjetničku valorizaciju. Ni unutar Jurjeva opusa, a ni u kontekstu drugih graditeljskih ostvarenja sredine 15. stoljeća na Jadranu. Tek tu i tamo poneka aluzija, usputni komentar ili uopćeno stajalište. Naravno, kao i u mnogim drugim slučajevima, iz te opće slike treba izdvojiti austrijskog povjesničara umjetnosti Hansa Folnescisa. Njegovom pronicavom oku nije promakla osobita kvaliteta i značaj sakristije šibenske katedrale: »Povijesno je neobično važno da su i u toj gradnji, započetoj 1452. godine još uvijek bili primijenjeni isključivo gotički oblici (...) Unatoč tome, bilo bi pogrešno tu građevinu opisati kao zaostalu, provincijsku i samim time nezanimljivu. Upravo suprotno, ona se ubraja među najvažnija ostvarenja venecijanske kasne gotike. Makar smo se do sada na to već navikli, moramo prestati u Jurju gledati

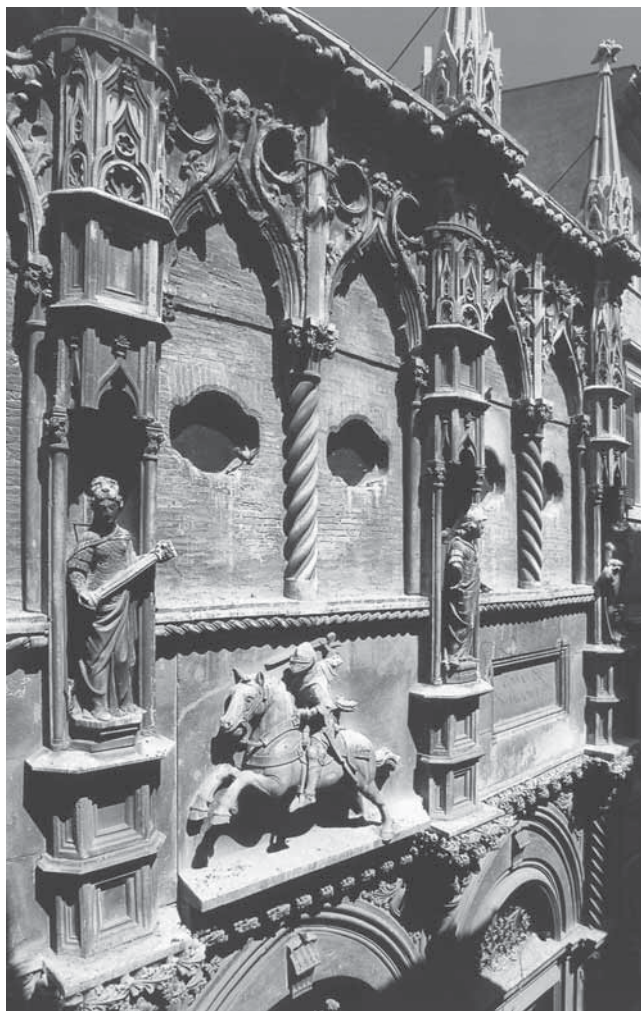


donosioca renesanse, njegovo djelo prije svega predstavlja zaključak venecijanskog gotičkog razvoja.⁴

Premda je bez dodatnih objašnjenja sakristiju proglasio vrhuncem venecijanske kasne gotike, a u skladu s tim njezina je tvorca okarakterizirao kao »zadnjeg« gotičara, te njegove riječi nisu izazvale gotovo nikakve reakcije, pa ni oštre polemičke rasprave, kao drugi neki njegovi stavovi koji su se ticali stilske (dis)kvalifikacije našega majstora. Začudo, čak ni Dagobert Frey, inače njegov oštri oponent u tom pitanju, nije iskoristio osebujna formalna obilježja sakristije da podupre svoje teze o prekretničkoj ulozi Jurja Dalmatinca. No, nasuprot takvom Folnescisovu gledištu neki su noviji istraživači u geometriziranoj, gotovo mondrijanovskoj artikulaciji njezine zidne oplate vidjeli jasne simptome pojave novog stilskog govora, onog renesansnog. I dok je Cvito Fisković prilično oprezno u njezinim oblicima vidio tek nagovještaj, odnosno približavanje renesansi,⁵ Radovan Ivančević se nije puno ustručavao, sakristiju je proglasio spomenikom rane renesanse a Jurja »problematicarom kvatročenta« te korifejom novoga stila i u arhitekturi Dalmacije.⁶

Nesumnjivo, cjelovitije i potpunije proučavanje sakristije šibenske katedrale nudi pregršt zanimljivih tema i problema. Za ovu priliku koncentrirat ćemo se samo na proces nastanka ovog djela, od idejnog rješenja preko načina njegove realizacije do kasnijih restauracija. Pri tome će nas posebno zanimati pitanje promjena koje su nastale tijekom i nakon realizacije samoga djela. Točnije, nas će zanimati razlike koje postoje između planiranog i izvedenog djela, onoga koje je opisano u ugovoru i ovoga koje danas stoji pred nama. U svezi s time pokušat ćemo rasvijetliti i moguće uzroke koji su doveli do tih promjena, i to ne samo onih vidljivih, »vanjskih«, koje nam pruža usporedba zatečenoga stanja s ugovorenim djelom, nego i onih manje vidljivih, »unutarnjih«, na koje nas upućuju neke nelogičnosti u oblikovanju samoga djela. Sve to, vjerujem, na kraju će nam pomoći da odgovorimo i na drugo bitno pitanje – zašto je ova građevina upravo ovakva kakva jest i zbog čega se ona razlikuje od svega ostalog što je Juraj Dalmatinac sagradio?

Nakon što je dovršena krstionica i nakon što je do razine vijenca s glavama podignuto čitavo troapsidalno svetište, slijedeći logičan tijek gradnje svetišta, na red je došla i gradnja sakristije. Tako je devet godina od početka gradnje novog svetišta, početkom ožujka 1450. godine Juraj Dalmatinac s prokuratorima sklopio ugovor za njezinu izgradnju, i to usprkos gotovo praznoj blagajni katedralne fabrike.⁷ Što zbog kuge koja je te 1450. godine harala u Šibeniku a što zbog Jurjeve prezauletosti s drugim poslovima, prvi radovi vezani za njezinu gradnju bilježe se tek nakon godinu i po dana.⁸ Krajem kolovoza 1451. godine Ivan Pribislavić priprema kamenje za gradnju sakristije, a za pripremu kamenja ugovor sklapa i dva mjeseca kasnije.⁹ Nedugo potom, krajem studenog 1451. godine Juraj je s Lukom Radojevićem iz



2. Loggia dei Mercanti, Ancona, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450.–1457. (iz: M. Fabriano)

Juraj Matejev Dalmatinac, Loggia dei Mercanti, Ancona, 1450–1457

Dubrovnika sklopio ugovor za izradu deset kamenih ploča dimenzija deset puta dvije stope na Braču, od kojih će jedne biti sa »štapovima« na svim stranama, a druge s nišama (»... et partim laboravit cum bastonis videlicet ad quinque facies et partim cum una cuva...«), i to prema modelima koji su izloženi u apoteci, odnosno trgovini majstora Jurja. Istog je dana ugovor za izradu drugih deset ploča sklopio i s Antonijom Vukoslavićem iz Šibenika.¹⁰ U međuvremenu Juraj je uza sve svoje druge već ranije preuzete poslovne obaveze, u Splitu, Pagu i Zadru, ugovorio čitav niz novih poslova od Riminija do Ankone, razgranavši svoju kamenarsku i trgovačko-poduzetničku djelatnost na obje strane Jadrana.¹¹

Ne čudi što u takvim okolnostima gradnja sakristije nije napredovala prema očekivanjima, premda su se, kako su to sami prokurator kasnije istakli, stvorili veliki troškovi. To je bio razlog zbog kojega je 1. ožujka 1452. godine poništen stari i s Jurjem sklopljen novi ugovor za gradnju sakristije, s time da se njime ujedno svi raniji ugovori za gradnju katedrale i sve ranije preuzete obaveze poništavaju, uključujući i onu o vođenju katedrale za sljedećih šest godina, a sve zato »... da

1. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450.–1454. (foto: D. Šarić)

Sacristy of St James' cathedral, Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450–1454



3. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450.–1454. (foto: D. Šarić)

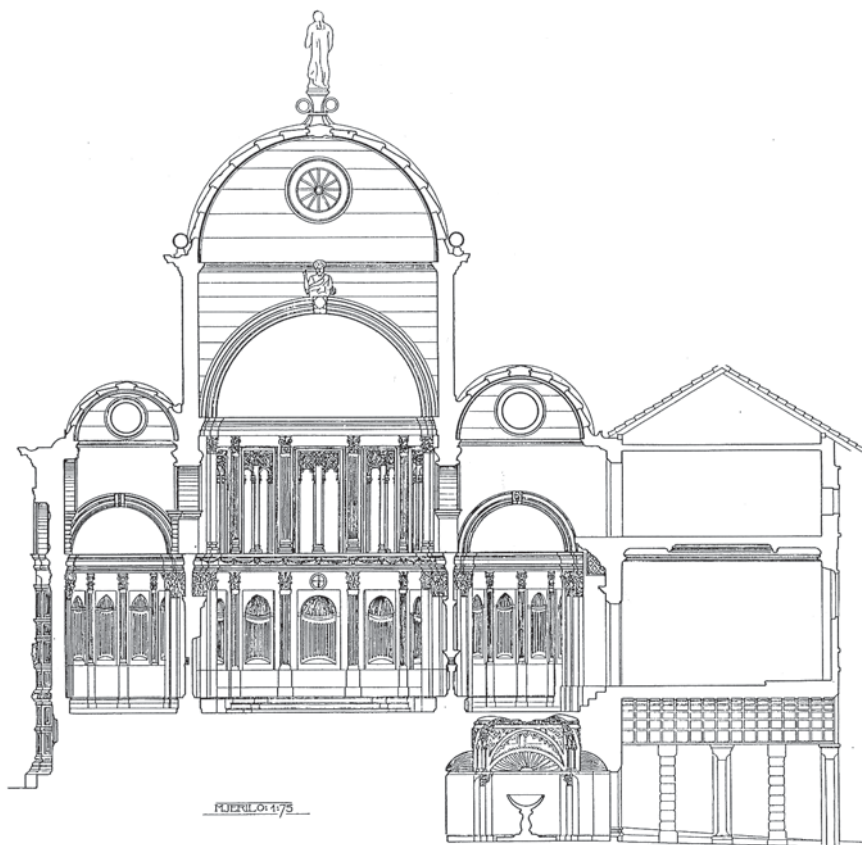
Sacristy of St James' cathedral, Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450–1454

bi majstor Juraj nakon dovršetka sakristije mogao izvršiti neke druge svoje obaveze a sama crkva da bude bez troškova pa da u međuvremenu pribavi nešto novaca.¹² Novim se ugovorom Juraj obvezao da će u roku od dvadeset mjeseci u vlastitoj režiji dovršiti sakristiju i to za ukupnu cijenu od 600 dukata, od kojih će mu biti odbijeni svi dotada učinjeni troškovi. Ponukan novim ugovorom, ali i čvrstim rokovima, Juraj je odmah potom na gradnji sakristije angažirao i majstora Antonia Busata, mletačkog »veterana« na gradnji katedrale, koji je također trebao otići na Brač i tamo, prema uzorku od gipsa koje mu je pokazao majstor Juraj, izraditi još deset kamenih blokova dimenzija deset puta dvije stope.¹³ Izgleda da je od tada nadalje gradnja tekla neometano te je konačan obračun za dovršenu sakristiju napravljen u

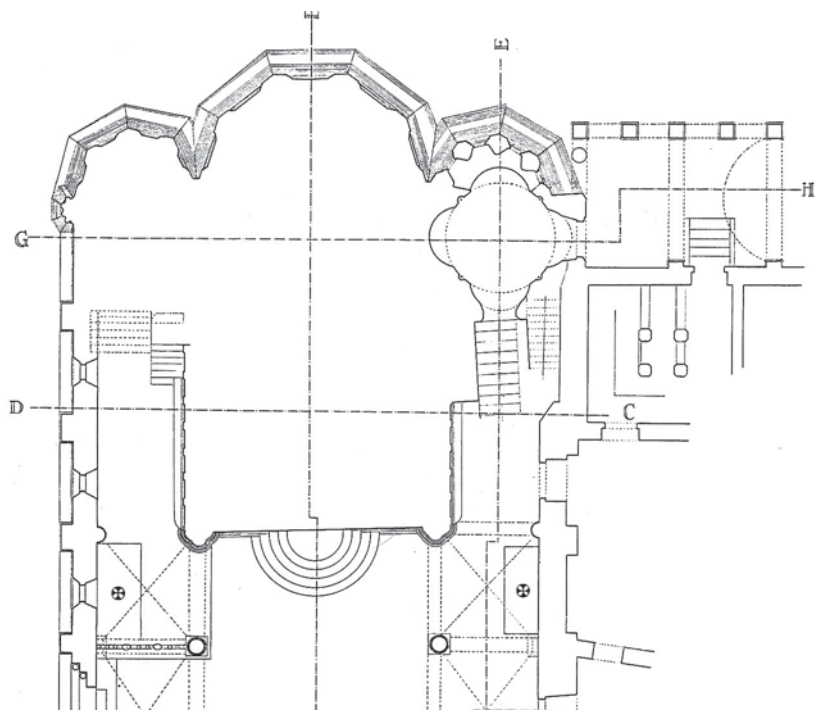
travnju 1454. godine, pet mjeseci nakon dogovorenog roka, pri čemu je izrijeком navedeno kako je Dalmatinac sve svoje ugovorom preuzete obveze uredno ispunio.¹⁴ Nedugo potom, dovršetkom zadnje kapele u sjevernom brodu katedrale, one sv. Križa, za koju je 1455. godine Juraj Petrović izradio drveno Raspelo, završena je i prva etapa gradnje katedrale sv. Jakova. Izgradnjom zida sjeverne korske kapele, tzv. »Malipierove partije«, 1461. godine započela je druga etapa gradnje katedrale pod Jurjevim vodstvom, koja će se nastaviti sve do njegove smrti 1473. godine.¹⁵

Veći dio tog podužeg ugovora za dovršetak sakristije odnosi se na pravno reguliranje Jurjeva statusa koji nastupa prekidom gradnje katedrale i tek se u manjem njegovu dijelu spominje sama sakristija. Stoga ću taj odlomak, prema objavljenom prijevodu, ovdje prenijeti u cijelosti: »Nadalje, taj majstor Juraj obećao je i obavezao se spomenutima koji ugovaraju u ime rečene crkve da će uz krstionicu i biskupsku palaču toj crkvi sagraditi sakristiju na pet pilastara, od kojih će tri biti prema šibenskoj kneževoj palači, a dva na zidu biskupske palače. Na te pilastre treba da se s obje strane postave potpornji na koje će se oslanjati glavni luk te sakristije. Nju je obećao izraditi sa tri strane, od kojih će jedna, prema crkvi, biti duga 14 ½ stopa, druga prema kneževoj palači 21 stopu, a treća prema gradskim vratima kroz koja se izlazi na morskou obalu 14 ½ stopa. Sve spomenute strane ili lica obećao je izraditi visoke 24 stope iznad pilastara. Pilastre je obećao izraditi poput onih koji su već gotovi a biti će od dva komada, glavni luk je obećao izraditi od četvrtastih kame-nova od pola štapa, a vanjske strane spomenute sakristije obećao je izraditi s okvirima, ukrasnim štapovima, olucima i drugim dijelovima, prema modelu koji je od gipsa napravio spomenuti majstor Juraj, s vratima, prozorima i potrebnim ukrasima prema svojoj savjesti i majstorstvu. Razumije se da taj majstor Juraj nije dužan napraviti vijence koji će biti na vrhu zidova te sakristije. Spomenuti majstor Juraj obećao je da će tu sakristiju podići i sagraditi potpuno na svoj trošak od kamena već izvađenog ili koji se ima vaditi na otoku Braču, da će ga isklesati ili dati da se isteše, i to vrlo glatko, kako dolikuje, i da će ga na svoj račun dopremiti i tamo postaviti.«¹⁶

Samo na osnovi ovog ugovora netko bi mogao zaključiti kako je projekt sakristije izrađen naknadno i pridodan uz već postojeći projekt svetišta. Na to bi donekle upućivao i njezin izdvojen smještaj. Ipak brojne organske prostorno-funkcionalne veze s katedralom, koje su već prethodnom gradnjom definirane, prije svega one s krstionicom i južnom kapelom svetišta, potvrđuju kako je sakristija od samih početaka bila planirana i projektirana kao integralni dio prvotno zamišljene cjeline proširenog troapsidalnog svetišta koje Juraj počinje graditi odmah po svom dolasku 1441. godine. Bitno je naglasiti kako je sakristija neizostavni dio novih prostorno-liturgijskih sadržaja koje Juraj Dalmatinac uvodi gradnjom svetišta, zadatak izgradnje tako kompleksne cjeline Juraj je morao razdvojiti na niz manjih, u početku odvojenih projektantsko-graditeljskih cjelina.¹⁷ Zbog nedostatka odgovarajućeg prostora Juraj je bio prisiljen da čitavu građevinu smjesti na jedino moguće mjesto – u javni prostor grada, između Biskupske i



4. Katedrala sv. Jakova, Šibenik, poprečni presjek kroz svetište (Ć. M. Iveković)
St James' cathedral, Šibenik, cross section of the sanctuary



5. Katedrala sv. Jakova, Šibenik, dio tlocrta (Ć. M. Iveković)
St James' cathedral, Šibenik, part of the ground plan

Kneževe palače. Kako bi uspostavio nužnu izravnu komunikaciju sakristije sa izdignutim svetištem katedrale te oslobodio prolaz do južnog ulaza u krstionicu, čitavu je konstrukciju još morao dignuti visoko na stupce i stisnuti uz Biskupsku palaču. Kako je ispod sakristije smješten ulaz u krstionicu, on je prolaz do nje odlučio pretvoriti u reprezentativno, široko rastvoreno predvorje; na strani gradske ulice postavio je samo tri stupca na koje je oslonio bačvasti svod ukrašen plitkim kasetama, zapravo reljefnom mrežom zaobljenih kamenih štapova. Postavljanjem samo tri stupca Juraj je nastojao u potpunosti integrirati prostor pod nadsvođenim trijemom s javnim prostorom gradske komunikacije. Svod koji se nadvio nad ulazom u krstionicu nije napravio polukružnog već pličeg segmentnog presjeka, no već je i taj izdigao nivo poda u sakristiji za jedan metar u odnosu na pod južne kapele, tako da se u sakristiju ulazi s nekolicinom visokih stuba. Konačno, kako nije bilo dovoljno prostora da se sa strane ili u produžetku sakristije smjesti i prostorija za crkveno ruho, odnosno riznica, Juraj ju je postavio točno iznad nje, a prilaz do nje omogućio je strmim »lebdećim stubištem« koje se penje od platforme pjevališta. Ukratko, obje su prostorije sakristije izravno sa stubama povezane sa svetištem a preko njega i s Biskupskom palačom.¹⁸ Očigledno, okolnosti koje bi za druge bile nepremostiva prepreka u realizaciji postavljenih ciljeva, za njega su predstavljale tek dostojan izazov, svojevrsni poligon na kojem su se njegove inženjerske sposobnosti tek mogle u potpunosti iskazati.

U svakom slučaju dojam koji prigrađena sakristija ostavlja bitno je različit od razigranog, šarenog i općenito više sekulariziranog zidnog plašta apsida ukrašenih rumenom brečom i frizom živopisnih »portretnih« glava. No kako čitati taj odmak od vlastitog umjetničkog izraza? Za odgovor na to pitanje nužno je bolje se upoznati sa samom građevinom.

Simetrično oblikovano pročelje po visini je podijeljeno u tri zone, dvije niže i središnju višu, a sve zajedno se oslanjaju na dugački kameni arhitrav



6. Sakristija katedrale sv. Jakova, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450.–1454. (foto: D. Šarić)

Sacristy of St James' cathedral, Juraj Matejev Dalmatinac, 1450–1454

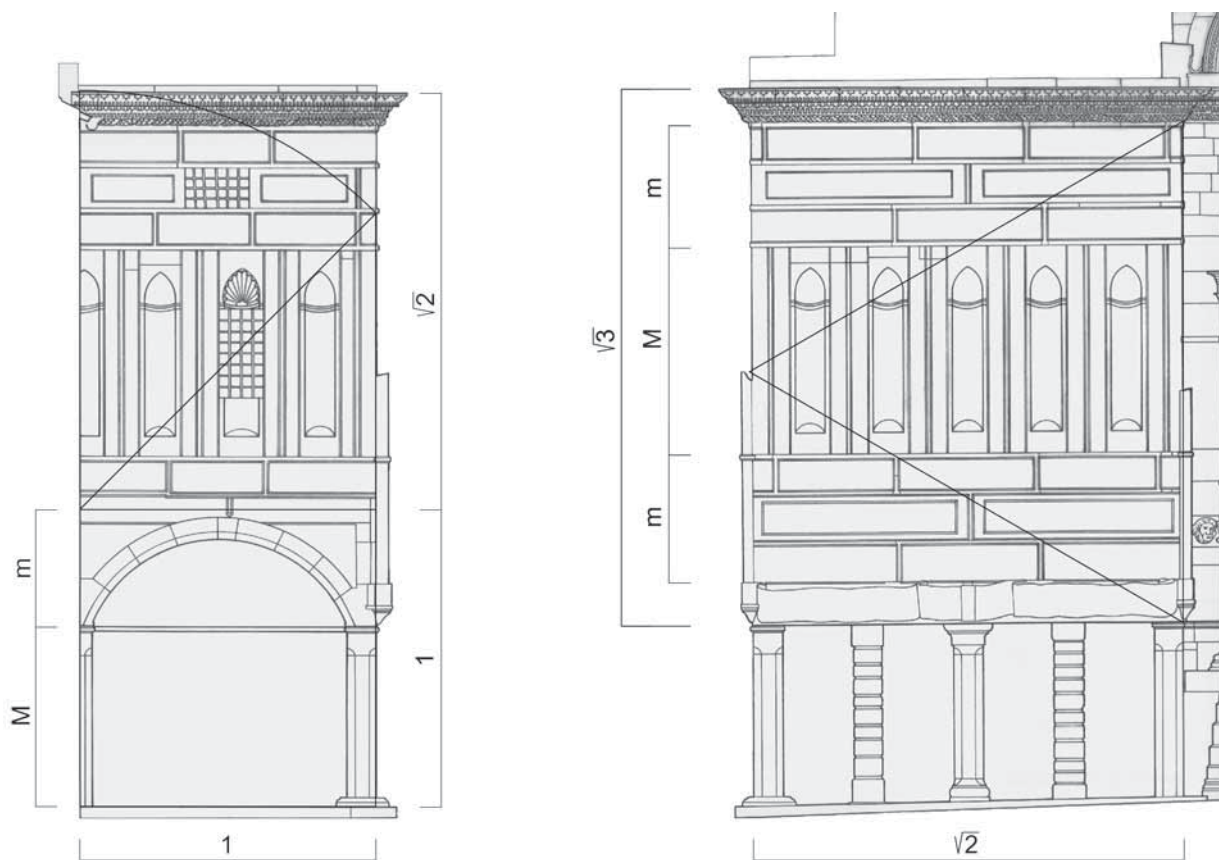
prekriven razmotanim svitkom. Višu središnju zonu tvori niz gusto nanizanih, uspravnih kamenih blokova jednake širine na kojima se naizmjenično smjenjuju plitke glatke niše (*cuva*) i reljefno istaknute kamene letvice odnosno »štapovi« (*bastonas*). Gornja i donja zona istovjetno su komponirane, a sastoje se od po tri reda dugačkih, horizontalno položenih blokova slaganih u »krupnom zidarskom vezu«; naizmjenično se nižu prvo tri, potom samo dva pa ponovo tri kamena bloka. Tanke kamene letvice odrezanih bridova u cijelosti prekrivaju horizontalne i vertikalne sljubnice te na glatkoj plohi pročelja stvaraju reljefnu mrežu plitko istaknutih traka.¹⁹ Dva duža središnja bloka u donjoj i gornjoj zoni dodatno su akcentuirana još jednim »unutarnjim okvirom« nastalim plitkim uleknućem središnjeg pravokutnog polja. Taj »negativni« plastički pomak ima svoje čisto likovno opravdanje – njime se unutar razvučene središnje zone formira neophodno vizualno težište šire trodijelne kompozicije horizontalno položenih blokova. Istovremeno, kako ne bi ponavljanjem identične trojne podjele umrtvio čitavu kompoziciju, Juraj je u završnom nizu

gornje zone ugradio nešto užu središnji blok. Naglašenoj horizontalnoj raščlambi dijelom se suprotstavljaju i glatki stupovi, »kameni oluci« koji se penju uz vanjske bridove sakristije. Njihova uloga je dvojaka; osim što duže, istočno pročelje izdvajaju u zasebnu cjelinu, oni ujedno omogućuju glatki prijelaz preko oštih bridova prizmatičnog volumena odvlačeći pažnju s neujednačeno izvedenih spojeva na njegovim rubovima. Želja za povezivanjem triju pročelja, pak, svoj jasni izraz nalazi u vidu kamenih prstenova koji se preko »oluka« nastavljaju s dužeg na bočna pročelja, naglašavajući osnovnu trodijelnu horizontalnu podjelu.²⁰ Razmotani a neispisani »svitak« koji prekriva dugački arhitrav ima donekle sličnu ulogu. Osim što između nosača i gornje trojne kompozicije tvori odvojenu, dovoljno neutralnu podlogu, njegov dvostruki pregib, smješten točno poviše središnjeg nosača, na spoju dvaju kamenih greda, vješto prikriva njihovu fizičku odvojenost.

Očito, primjenjujući načelo trodijelne kontrapunktalne podjele u horizontalnoj i vertikalnoj razdiobi (ritam A–B–A i a–b–a, odnosno a–b–a'), Juraj je uspostavio temeljne kompozicijske odnose, i to kako unutar cjeline pročelja tako i unutar pojedinih zona. Zanimljivo, isto načelo on je koristio prilikom koncipiranja svojih monumentalnih pročelja u Ankoni, ali s jednom bitnom razlikom: opterećeno brojnim dekorativnim i figurativnim detaljima, ono tamo ne dolazi jasno do izražaja.

Suzdržana površinska razrada pravilnog stereometrijskog tijela sakristije u prvom je redu posljedica njegova nastojanja da vizualno olakša čitavu konstrukciju koja se u tom stiješnjenom prolazu nadvila nad frekventnom gradskom komunikacijom. Intenzivnije raščlanjivanje volumena zasigurno je jednim dijelom onemogućila sama tehnika gradnje dvoslojnog zida sakristije, preciznije relativno mala debljina kamenih blokova kojima je izvorno bio obložen unutrašnji zid od opeke. Ipak, suspregnutost Jurjeve dekorativne elokventnosti i vehementnog, gotovo razmetljivog kiparskog rukopisa u ovom je slučaju primarno posljedica njegova pažljivog urbanističkog promišljanja zadatka i težnje da na minimum svede psihološki učinak pritiska velikog tereta koji stvara visoko izdignuti kameni kubus sakristije. Kako vidimo, navodno strukturalne značajke renesansnog stila – »prazne plohe«, odnosno »ogoljela konstrukcija« – više su posljedica same strukture nego čistih formalnih razloga i stoga ih se teško može interpretirati kao simptome nekih dubljih stilskih promjena. Ili, ako baš hoćemo pojednostaviti, ovdje nije riječ o »redukciji stila« već o »redukciji mase«.

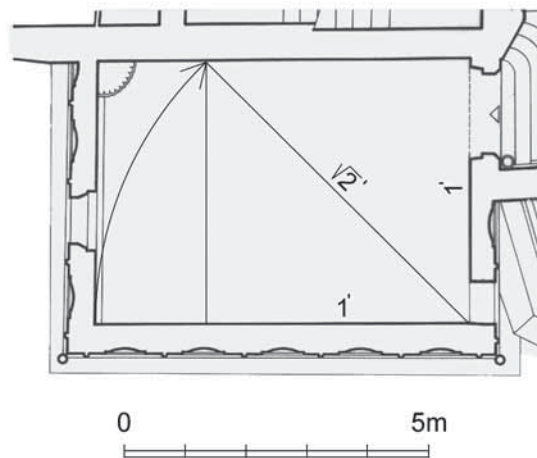
Tek dijelom utvrđene proporcije sakristije, ispitane na temelju geometrijske konstrukcije, kao i interna artikulacija ploha izvedena na istim principima, zorno svjedoče o načinu na koji je Juraj Dalmatinac nastojao tri različita lica građevine povezati u jedinstvenu cjelinu. Temeljna proporcijaska jedinica određena je širinom sakristije, mjereno u vanjskim mjerama (14 ½ stopa). Ona ujedno definira osnovni modul – kvadrat iz kojeg se potom geometrijskom konstrukcijom izvode i sve druge osnovne mjere.²¹ Tako je dužina sakristije jednaka dijagonali kvadrata, odnosno u tlocrtu se širina i dužina pravokutnika odnose kao 1 : √2. (14 ½ : 21 stopa),



7. Proporcijaska analiza sakristije (prema: K. Briški, 2004.)
Proportional analysis of the sacristy

dok je ukupna visina sakristije, računajući od poda trijema, jednaka zbroju širine i dužine. To znači da je omjer širine prema ukupnoj visini $1 : 1 + \sqrt{2}$. Na kraćem, južnom pročelju kvadrat unutar kojega je upisana arkada bačvastog svoda razdijeljen je po zlatnom rezu tako da zatega svoda određuje visinu plitkog segmentog luka. Na dužem, istočnom pročelju visina sakristije iznad stupova iznosi 24 stope, upravo onoliko koliko je navedeno i u ugovoru, što odgovara trećem korijenu širine sakristije ($\sqrt{3}$). Glavno, istočno pročelje, okrenuto Kneževoj palači, stoga ima oblik sažetog uspravljenog pravokutnika s omjerom stranica iskazanim u iracionalnim brojevima $\sqrt{2} : \sqrt{3}$. Poviše snažnog arhitrava visokog dvije stope i ukrašenog razmotanim svitkom pročelje je po visini podijeljeno na tri zone: visina 6, 10 i 6 stopa, što otprilike odgovara simetričnoj podijeli po zlatnom rezu $1 : 1,61 : 1$ (m : M : m).

U osnovi oblik i veličina sakristije određeni su stiješnjenom mikroubanističkom situacijom i njezinom troetažnom prostornom strukturom, dok je problem oblikovanja samoga djela, uspostava odnosa između cjeline i njezinih dijelova nalagala korištenje geometrijske konstrukcije. Metodom geometrijske konstrukcije Juraj se i inače služio u svojim djelima, ali ne da bi realizirao skladno, modularno koncipirano djelo s izbalansiranim harmonijskim odnosima veličina



izraženim u cijelim brojevima, nego, posve u duhu srednjovjekovne graditeljske prakse, kao svojevrsnim pomoćnim projektantskim sredstvom.²²

Na prvi pogled postojeća građevina i ona opisana u ugovoru gotovo se u cijelosti podudaraju. Ipak, pred nama se ne nalazi izvorna Jurjeva građevina dovršena 1454. godine jer se na njoj javljaju neki novi, očito naknadno pridodani elementi. Jedan od njih je jaki renesansni vijenac koji kruni sakristiju, a drugi su dva rustična »bunjato« stupca na koja se ona, uz preostala tri glatka, oslanja.

U ugovoru se izrijeком navodi kako Juraj nije bio dužan napraviti vijence (*cornises*) i stoga je očito kako je jaki anitki-



8. Crtež sakristije katedrale sv. Jakova, Harold Bilinić, 1947.
Drawing of the sacristy of St James' cathedral, Harold Bilinić, 1947



zirajući vijenac, premda se skladno uklapa u Jurjevu cjelinu, zapravo pridodan kasnije.²³ Arhivski podaci pohranjeni u Konzervatorskom zavodu u Splitu te stare fotografije i arhitektonski nacrt D. Freya kazuju nam kako je on nastao tek prilikom njezine sveobuhvatne obnove 1947.–1948. godine. Sam vijenac zapravo predstavlja repliku jakog renesansnog vijenca koji je već Jurjev nasljednik Nikola Ivanov Firentinac doveo do samog ruba sakristije, prethodno njime obujmivši čitavu katedralu. No iako ga je i sâm Nikola Firentinac namjeravao produžiti i tako logično dovršiti Jurjev torzo, o čemu svjedoči kratki nastavak prebačen preko ugaonog spoja, jasno vidljiv na crtežu Harolda Bilinića, on to ipak nije učinio. Razlozi zbog kojih se Nikola Ivanov nije usudio okruniti sakristiju svojim vijencem po svemu sudeći bili su konstruktivne naravi – loši temelji, nedovoljno jaki stupovi, a vjerojatno i sami zidovi sakristije koji jednostavno nisu

9. Sakristija katedrale sv. Jakova prije obnove 1947. godine (foto: arhiv Konzervatorskog zavoda u Splitu)

Sacristy of St James' cathedral before the restoration works in 1947

10. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik (foto: N. Gattin)

Sacristy of St James' cathedral, Šibenik





11. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik, detalj (foto: D. Šarić)
Sacristy of St James' cathedral, Šibenik



12. Rustični »bunjato« stupac pod palačom Pelegrini, Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac, ovdje pripisano (foto: Č. M. Iveković)
A rustic »bugnato« column under the Pelegrini palace in Šibenik, Juraj Matejev Dalmatinac (our attribution)

mogli podnijeti još tu dodatnu težinu.²⁴ Tek nakon što je sakristija iznutra ojačana armirano-betonskom konstrukcijom, prethodno do temelja rasklopljena pa iznova sastavljena, »Nikolin« se antikizirajući vijenac u cijelosti mogao protegnuti preko sakristije.²⁵ Takva značajna statička sanacija nesumnjivo predstavlja dobrodošlo, dugotrajno rješenje zatečenih konstruktivnih problema, no njome je bitno narušena izvornost Jurjeva djela; ispod sakristije izliveni su betonski temelji, a betonska konstrukcija zamijenila je ne samo izvornu unutrašnju oblogu od opeke, nego su »fert-gredice« zamijenile drvenu stropnu konstrukciju koja se još jasno vidi na arhitektonskom snimku Č. M. Ivekovića.²⁶ Prilikom te iste rekonstrukcije donesena je odluka da se sakristija u drugim elementima dovrši i poljepša, vjerojatno dijelom i u skladu s pretpostavljenim »idealnim izvornim stanjem«, pa je i četveroslivni drveni krov s crijepom uklonjen, a umjesto njega postavljen je ravni betonski krov prekriven kamenim pločama.²⁷ Naravno, postavlja se pitanje: u kojoj je mjeri takva, u nekim elementima i radikalna intervencija bila opravdana te da li bi i danas posegnuli za istim rješenjima, odnosno, kako valorizirati zaključak sakristije s »Nikolinim« renesansnim vijencem i ne pretvara li on i nehotice sakristiju u jedno »protorenesansno« Jurjevo djelo?

Svojom težinom i zgusnutom plastičkom razradom Nikolin se vijenac pomalo nasilno suprotstavlja vertikalnom uzgonu

krhkog volumena te postaje ključan element u gotovo prisilnoj uspostavi stabilne ravnoteže. Kao takav on zasigurno nije u duhu s izvornom lakoćom i principima dinamičke kompozicije »otvorenog djela«, takvog djela kakvo nam pokazuju i sva druga Jurjeva ostvarenja, prvenstveno ona ankonitanska. Labilna a ne stabilna ravnoteža, pokret i energija, svjetlo i sjena a ne čvrsto uokvirena konstrukcija, glatka ploha i umrtvljena slika. Gotovo u istoj mjeri u kojoj Nikolini bačvasti svodovi liježu na donje zidove, te svojim horizontalno položenim krupnim volumenima primiruju i povezuju vibrantnu opnu donjih izlomljenih zidova, tako i njegov jaki *all'antica* vijenac u odnosu na sakristiju uzrokuje isti učinak. Ukratko, današnja sakristija, jednako kao i katedrala sama, otjelovljuje dva različita pristupa i dva različita principa oblikovanja koja su se desila smjenom dvaju protomajstora i dvaju velikih stilskih razdoblja, kasne gotike i renesanse.

Nešto veću pozornost stručnjaka pa i nedoumice oko konačnog estetskog učinka po cjelinu zdanja izazvao je dodatak dvaju pomalo neuglađenih »bunjato« stupaca pod sakristijom. Prema ugovoru na strani prema Kneževoj palači sakristija se trebala oslanjati samo na tri stupca, a danas ih je ukupno pet. Uz tri glatka poligonalna javljaju se i ova dva očito naknadno pridodana, četvrtastog presjeka, sastavljena od niza neujednačenih, grubo obrađenih kamenih blokova.²⁸

Kada su oni točno izvedeni ne zna se, no zbog same segmentirane strukture i osebuje teksture nalik rustičnom »bunjatu«, njihov se nastanak obično smještao u znatno kasnije vrijeme.²⁹ Premda se oko razložitosti njihove pojave zapravo nitko nije podrobnije bavio, oni su redovno bili tretirani kao neautentični, kasniji dodatak, neka vrsta statički nužne ali estetski ne baš prihvatljive »proteze« koja narušava čistoću Jurjeva djela. Iz tog razloga oni ne samo da su se izostavljali sa arhitektonskih nacрта sakristije, kao kod D. Freya, nego su se čak, kako to pokazuje Gattinova poetsko-ekspresivna interpretacija Jurjeva opusa, retušem uklanjali s fotografskih snimaka iste. Ipak postoji nekolicina razloga zbog kojih vjerujemo kako su ti stupci morali nastati već tijekom podizanja sakristije, ili neposredno nakon njezina dovršetka. Kao prvo, smatramo kako su se stvarni problemi sa statikom morali pojaviti već tijekom gradnje sakristije, ili neposredno pred njezinim završetkom. Možda jednostavno Juraj Dalmatinac nije htio prije skidanja skela preuzeti ipak veliki rizik i snositi posljedice za nepredvidivo ponašanje čitave svoje hrabro zamišljene konstrukcije, vjerojatno i sam uočivši potencijalne opasnosti, čitavu je građevinu odlučio osigurati s još dva nosača. Takva vrsta domišljanja i doprojektiranja mogla je konačno uzrokovati i petomjesečno kašnjenje s dovršetkom sakristije. No, bilo kako bilo, bio na to prisiljen ili ne, idejni njihov tvorac, po našem mišljenju, nije nitko drugi do li sam Juraj Matejev Dalmatinac.³⁰

Neizravnu potvrdu toj pretpostavci pruža nam istovjetno oblikovani rustični stupac koji neposredno pred ulazom na cisternu »Četri bunara« podupire svod pod kulom palače Pelegrini.³¹ Nastanak tog stupca nije preciznije datiran, ali se s obzirom na samu konstruktivnu smjelost s kojom je čitavi taj sklop izveden i s obzirom na neke druge gotovo stilski prepoznatljive jurjevske detalje, poput velikih konzola izvedenih u obliku obrnute piramide sa cvijetom na vrhu, gotovo nedvojbeno može pripisati Jurju Dalmatincu i smjestiti otprilike u doba kada se gradi i dovršava sakristija.³² Pritom valja naglasiti kako je i ovaj stupac oblikovan na gotovo identičan način kao i par pod sakristijom: rustični blokovi nejednake su visine, pri čemu su oni koji definiraju kapitelnu zonu i bazu nešto širi od ostalih, a rustika nije reljefno naglašena i nema tako izrazitu, grublju teksturu kao što to inače ima pravilno izveden bunjato na spomenicima 16. i 17. stoljeća (za usporedbu dovoljno je promotriti način izvedbe »bunjata« na vratima Kneževe palače u neposrednoj blizini sakristije). U svakom slučaju stupce pod sakristijom i stupac koji nosi kuću-kulu palače Pelegrini povezuje istovjetni graditeljski »rukopis« i stoga su oni morali nastati u istom, ili jako bliskom vremenskom razdoblju.³³

Konačno, više od samih formalno-stilskih pokazatelja, sam princip interpolacije tih dvaju stupaca, očito izveden po načelu kontrasta, ukazuje na činjenicu kako je pred nama zapravo pažljivo odmjeren i dobro promišljen zahvat. Naime, to što taj dodatni par djeluje grubo i nezgrapno nije slučajno. Upravo zbog svoje »grubosti« ali i općenito, posvemašnje nedosljednosti u oblikovanju, oni se i ne doživljavaju kao integralni dio skladne i u glatkom bijelom kamenu izvedene sakristije. Naprotiv. Ne želeći ni u kojem pogledu njoj konkurirati, oni se iz nje nenametljivo uklanjaju, ukazujući time



13. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik, trijem pred južnim ulazom u krstionicu (foto: D. Šarić)

Sacristy of St James' cathedral, Šibenik, porch in front of the southern entrance to the sacristy

na svoju drugu, podređenu ulogu. Oni su svjesno oblikovani u opreci sa susjednim nosačima; umjesto njihova dobro oblikovanog i pomno obrađenog monolitnog tijela, kod njih se javlja člankovito tijelo sastavljeno od raznolikih kvadara, a umjesto glatkih ploha bijela kamena koje se lome u oštrim vertikalama bridova, njih krasi nepravilna hrapava tekstura razlomljena u horizontalnim ne do kraja pravilnim odsječcima. Ukratko, oni su jednostavno samo pomoćni nosači ili podupirači i ne žele biti ništa više od toga. Vjerujem stoga kako se intervencija takve vrste, bez obzira na njezin konačni učinak slabljenja izvorne Jurjeve zamisli, može pripisati samo onome arhitektu koji je jako dobro znao predvidjeti konačne učinke takvog »spoja suprotnosti«, odnosno onom arhitektu koji ga je doživljavao kao vlastito ostvarenje, a nikako ne nekom neznanom restauratoru baroknog doba ili graditeljskom majstoru 19. stoljeća. Teško je, naime, vjerovati da bi bilo koji drugi arhitekt, osim onoga koji je sakristiju stvorio i podigao, mogao s toliko suptilnosti i osjećajnosti ući u taj problem, ostvariti »dijalog« sa ostatkom sakristije i na tako efektan a istodobno jednostavan način ga u konačnici riješiti. Trebalo je imati i umjetničke darovitosti ali i smjelosti da se takvim gotovo radikalnim formalnim zaokretom ne poništi nego gotovo u cijelosti očuva stvorena vrijednost. Stoga, po našem mišljenju, to je mogao samo onaj koji se je s istom takvom odvažnošću uputio u stvaranje tog istog djela – sâm autor Juraj Matejev Dalmatinac.

Smatram kako se na osnovi navedenih razloga možemo složiti s tvrdnjom kako je dodatak »rustičnih« stupova pod sakristijom bila Jurjeva intervencija »u hodu« kojom je spasio svoj (pre)smiono zamišljeni projekt. Naravno, takav zaključak teško nam je prihvatiti. Njemu se opiremo više iz načelnih razloga – zar je moguće da je i takav majstor kakav je bio Juraj Matejev Dalmatinac, arhitekt takvog formata, poznati i priznati *ingenarius*, »domišljat i kršan konstrukter« (*vigoroso tarchiatto costruttore*), kako ga naziva Adolfo Venturi, uopće mogao učiniti takav previd? Podrobnijim uvidom u razlike između ugovorenog i izvedenog djela možemo ustanoviti kako taj konstruktivni previd nije bio jedini. Juraj je, naime,



14. Sakristija katedrale sv. Jakova, Šibenik, južno pročelje (foto: D. Šarić)
Sacristy of St James' cathedral, Šibenik, southern façade

iz gotovo neobjašnjivih razloga izostavio treću željeznu zategu te je s vremenom došlo do pucanja kamene grede koja povezuje sjeverni stupac sa zidom krstionice.³⁴

Konačno postoje još neki detalji koji nam ukazuju na činjenicu kako se početnim idejnim rješenjem pa ni modelom od gipsa možda i nisu mogle predvidjeti sve moguće poteškoće koje se inače javljaju u procesu nastanka djela. Stoga je tijekom same gradnje osim nužnih konstruktivnih prilagodbi povremeno dolazilo i do drugih što većih što manjih oblikovnih korekcija.

Kao prvo valja ustanoviti kako se mjere navedene i ugovoru i one izvedenog djela ne podudaraju u cijelosti. Širina i dužina sakristije kraće su za nekih 10 do čak 20 cm od planirane, što za djelo takvih dimenzija predstavlja ne baš malo odstupanje.³⁵ K tome blokovi s nišama i štapovima koji se spominju u ugovorima i oni koji su ugrađeni ne podudaraju se u mjerama, svaki je uži prosječno za 4,5 cm.³⁶ To znači kako je Juraj već gotove, prema uzorcima od gipsa naručene i isklesane blokove morao prije same ugradnje prekrajati i prilagoditi dužini istočnoga pročelja. Sužavanje blokova bilo je nužno kako bi se dobila logična cjelina sa »štapovima« na rubovima i nišama između njih, cjelina koja se vjerojatno u tim detaljima nazirala i na priloženom modelu od gipsa. Kako niz počinje i završava sa »štapovima«, broj uspravnih blokova

trebao je biti neparan. No kako se na planiranoj dužini od 21 stope moglo smjestiti 10 ½ naručenih blokova širine dvije stope, najlakše je bilo sve blokove malo suziti te tako dobiti traženih 11 blokova. Kako vidimo, to je i učinjeno.³⁷

U svjetlu tih odstupanja i prilagodbi ne možemo se ne zapitati – da li se i razlike u dekorativnoj shemi između istočnog pročelja i onih dvaju kraćih mogu također tumačiti u svjetlu naknadnih korekcija izvornoga projekta? Ako mogu, što ih je uzrokovalo? Nužan asimetrični smještaj prozora na onom kraćem, sjevernom pročelju sugerira kako je ipak riječ o svjesnoj, unaprijed planiranoj i projektom predviđenoj diferencijaciji triju različitih »lica« sakristije. Naime, kratko sjeverno pročelje gotovo je u cijelosti zaklonjeno od južne apside te su prozori na toj strani, kako bi uhvatili nešto svjetla, morali biti izvučeni gotovo na sam rub sakristije. Dosljedno tome ni prozori na onom nasuprotnom južnom pročelju koje nije ničim zaklonjeno nisu mogli biti pozicionirani po središnjoj osi. Takvo objašnjenje nesumnjivo ima svoju unutrašnju logiku, no ako za trenutak i izostavimo činjenicu kako se kraća pročelja ne doživljavaju simultano jer ih razdvaja vizura onog dužeg pravilnog, pa nema ni potrebe za takvim usklađivanjem, čitav niz drugih formalnih pokazatelja osporava takvu pretpostavku.

Asimetrični smještaj otvora, nespretno odrezan završni blok s nišom, ali i brojne druge nepravilnosti koje se uočavaju na onome južnom pročelju ukazuju na izostanak jedinstvenog, povezujućeg načela u oblikovanju sakristije. Za razliku od istočnog pročelja, na ovome je svaka od tri zone zasebno oblikovana; nema ni simetrije ni pravilnosti u ritmu i veličini pojedinih kamenih blokova, kao ni u rasporedu kamenih letvica. Ipak, kako otvaranje zida prozorima ne bi stvorilo dojam naknadno domišljene *ad hoc* intervencije, Dalmatinac je šiljaste vrhove niša dodatno ukraasio školjkastim završetcima. Dojmu nedovršenosti svakako pridonosi i nespretno izveden spoj s Biskupskom palačom; umjesto logičnog završetka u vidu cjelovitog kamenog bloka sa »štapom«, ovdje se javlja nezgrapno odsječen $\frac{3}{4}$ blok s glatkom nišom. Ipak nešto detaljniji uvid u ovakav, naizgled nasumičan raspored elemenata ne samo da otkriva kako on nije proizvoljan, nego kako je do neke mjere promišljen pa čak i dobro ugođen, te u konačnici oku i ne djeluje tako nelagodno. Upravo suprotno, ovakvo slobodnije »kolaziranje« u cjelinu unosi jednu novu kvalitetu, onu organske živosti. No čak i pod pretpostavkom kako je asimetrična kompozicija kraćih pročelja bila ciljani odabir samoga majstora, radi usklađivanja s nužnom asimetričnom postavom prozora na sjevernom pročelju, brojni drugi nelogični i nedovršeni detalji na onom južnom, pogledu dostupnom pročelju govore kako je konačan njegov izgled ipak rezultat neke vrste naknadnog domišljanja i niza kompromisa. Ne ulazeći detaljnije u analizu i tumačenje takvih odstupanja, koje smo dijelom poduzeli na drugome mjestu, s velikom sigurnošću možemo ustanoviti kako uzroke ove »organske živosti na marginama« treba ipak prije potražiti u sitnim projektantskim propustima te kako u njihovoj pozadini leži početno zanemarivanje nekolicine bitnih činilaca.

Kao prvo, sama struktura dužeg i dvaju kraćih pročelja sakristije nije ista jer na kraćim pročeljima segmentni otvor bačvastog svoda zauzima gotovo čitavu donju zonu a poviše njega javljaju se i prozorski otvori sakristije i riznice. Stoga se i dekorativna shema osmišljena za ono duže pročelje nije trebala jednostavno, bez znatnije prilagodbe, aplicirati na ona kraća. Izravna je posljedica tog previda ta da na južnom pročelju luk bačvastog svoda duboko zadire u strukturu donje zone i gotovo u potpunosti negira smisao horizontalno položenih blokova i njihovih »štapova«. U sljedećoj, središnjoj zoni širina pročelja nije posve usklađena s brojem i širinom uspravnih kamenih blokova. Umjesto da cjelina broji ukupno sedam blokova te počinje i završava s blokovima na kojima su izvedeni »štapovi«, kao i na dužem pročelju, ovdje je smješteno njih osam, i to nepotpunih, jer je i na ovoj strani Juraj koristio uspravne blokove uže od dvije stope.

Konačno i treća, najviša zona ukazuje na neke nedosljednosti. Njihove uzroke trebamo tražiti u težnji da se uspostavi ravnoteža s asimetrijom donje zone, uzrokovana prvenstveno s ekscentričnim smještajem uskog prozora, ali i u nastojanju da se mrežom kamenih letvica stvori koliko-toliko pravilna reljefna tekstura. Pri tome je trebalo računati kako s debljinom kamenih blokova dužeg pročelja koji uz »kameni oluk« »izlaze« sa svojim krajevima, tako i s maskirnom ulogom

kamenih »štapova« koji trebaju prikriti tanke sljubnice na njihovim spojevima. I premda je konačno rješenje nizom kompromisa do neke mjere uspjelo razmrsiti sve te probleme i pomiriti brojne proturječne zahtjeve, tragovi Jurjeva naknadnog dovijanja i snalaženja ipak se jasno razaznaju: donji tročlani niz lagano je pomaknut u lijevo a onaj poviše prozora u desno, dok se uz vanjski rub sakristije kratki »štapovi« dvaju donjih blokova nekako nedorečeno nižu jedan poviše drugog nastavljajući se gotovo izravno na dugački donji »štap«.

Kada u osnovi sagledamo sve ove poteškoće, možemo zaključiti samo jedno – one su se lako mogle izbjeći. I to bez obzira želio on ostvariti simetrična ili »organski živa« kraća pročelja. Ako je uistinu želio napraviti cjelovito, homogeno djelo, onda je trebao autonomno promišljati artikulaciju svakog od njegovih triju lica i tome prilagoditi dimenzije kamenih blokova. Nepodudarnost između građevinske i dekorativne strukture zida, odnosno između dimenzija cjeline zdanja dobivenih geometrijskom konstrukcijom i »modularno« koncipiranih elemenata artikulacije (kameni blokovi s »nišama« i »štapovima«) kojih su dimenzije izražene u cijelim parnim brojevima, dva su blisko povezana elementa s kojima se moglo i trebalo računati već prilikom izrade nacрта. Konačno, trebalo je računati i na činjenicu kako ti gradbeni elementi artikulacije oplošja sakristije – blokovi s nišama i štapovima – nisu samo omeđene dvodimenzionalne plohe već imaju i svoju opipljivu treću dimenziju – debljinu. Promotrene iz ovoga kuta, sve navedene korekcije, prilagodbe i kompromisi, od konstruktivnih do onih oblikovnih jednim dijelom, svakako se mogu opravdati samom graditeljskom praksom, logičnom i donekle očekivanom postepenom razradom početne projektantske misli, možda ne do kraja doradena i razrađena projekta, ali svakako jedne hrabre, posve izvorne vizije. No, temeljni problem nije u objektivnim okolnostima, odnosno samome graditeljskom procesu u kojem se tijekom izvedbe uvijek događaju veće ili manje naknadne korekcije i prilagodbe,³⁸ pa čak ni u Jurjevu majstorstvu, koje je neosporno bilo veliko, već u njegovu, rekli bismo »neadekvatnom metodološkom pristupu« samome zadatku.

Juraj očito sakristiju nije koncipirao kao troetažnu prostornu strukturu s tri donekle ipak različita lica, već je plohe njezina volumena oblikovao ravnajući se isključivo prema glavnom, istočnom pročelju – jedinog cjelovitoj površini bez otvora. Odnos prema prozorskim otvorima možda najbolje pokazuje kako je shvatio arhitektonski zadatak – kao dekorater koji homogen »kutijasti« volumen sakristije jednostavno omata plaštem ujednačena dekorativnog uzorka, a tamo gdje ga je bilo suviše, kao kod prozorskih otvora, jednostavno ga je izrezao. U ovom potonjem slučaju pazeći na »mustru«.

Bilo kako bilo, sa ili bez opravdanja, konačni rezultat nije na očekivanoj razini i Jurja se ne može, uza sve vrline koje to djelo iskazuje, istovremeno osloboditi od odgovornosti za učinjene propuste. Stoga, koliko god se mi trudili da u cjelini vidimo još jedan vrhunski dokaz Jurjeva neospornog talenta, ovdje naznačeni tragovi njegova naknadnog domišljanja i rješavanja problema svjedoče kako to veliko ostvarenje nije bez određenih mana. Na neke konstruktivne previde nije



15. Nacrt južnog, istočnog i sjevernog pročelja sakristije (ilustracija preuzeta iz: D. Frey, 1913)
Plan of the southern, eastern, and northern façades of the sacristy

mogao utjecati jer se očito u njh upustio naoružan velikim samopouzdanjem, naime, posve u duhu srednjovjekovne graditeljske prakse – metodom »pokušaja i pogreške«, dok za one druge, za koje je zasigurno mogao iznaći i bolja rješenja, jednostavno nije našao dovoljno vremena pa ni strpljenja. Stalno u stisci s vremenom i u trci za zaradom, on tih godina nije mogao svim svojim poslovima posvetiti dovoljno pažnje.³⁹ Na tragu toga jedino možemo ustanoviti: »Ars sine scientia (et patientia) nihil est.«

Da zaključimo. Jurjeva samouvjerenost i preambiciozno zamišljen projekt »lebdeće sakristije« u jednom su trenutku na kušnju stavili sve njegove kreativne potencijale te zamalo nadrasli njegove uistinu velike inženjerske sposobnosti. Ipak, kako to zorno pokazuje umetanje dodatnog para »bunjato« nosača ili pak umješno oblikovanje njezina kraćeg, »iskolažiranog« južnog pročelja, ni takve prepreke nisu nadrasle njegovu sposobnost snalaženja, improvizacije i rješavanja teških slučajeva, istih onih u koje ga je vlastiti zanos i neobuzdani temperament postavio. Naravno, možemo se složiti s riječima Hansa Folnescisa kako je naš majstor »... oslobođen svake tradicije, svom neobičnom daru dao puni zamah i stvorio konstruktivne vratolomije...«,⁴⁰ no za sve one koji su naviknuti da u arhitekturi vide i traže nešto više, ponajprije skladno i u svim svojim dijelovima koherentno

djelo, sakristija šibenske katedrale ih možda i neće baš u svakom pogledu oduševiti. Želeći ostvariti kontinuitet ostvario je diskontinuitet. Detalj mu je uvijek bio ispred cjeline, a ukras prije strukture. No nemojmo se zavaravati. U svijetu u kojem je djelovao i stvarao, onome srednjovjekovnome, u tom pogledu on nije iznimka jer »... takve urođene 'greške' ostati će dijelom arhitektonske teorije i prakse sve do kasnog 16. stoljeća.«⁴¹ Stoga, bez obzira na moguće »olakotne« okolnosti, vjerujem kako je u ovom jedinom pravom arhitektonskom zadatku Juraj inženjer i Juraj dekorater ipak nadrastao Jurja arhitekta.

Uvažavajući sve do sada rečeno možemo ustanoviti kako taj posebni, jedinstveni i neponovljivi karakter sakristije šibenske katedrale, ono zbog čega je postala upravo onim što jest, sa svim svojim vrlinama i manama, određuje zbroj veoma specifičnih čimbenika – od gotovo nemoguće, posve izvorne ideje, preko još smionije konstrukcije, do izrade građevinskih elemenata u seriji i uobičajene projektantsko-graditeljske prakse vremenâ u kojima je bilo normalno da se naknadno popunjavaju nedovršeni detalji, dorađuju i ispravljaju početni previdi. Ipak njezinu ukupnu pojavnost više od bilo čega drugoga određuje osoba njezina projektanta i graditelja – Jurja Matejeva Dalmatinca. Njezina geneza, stoga, protumačena na ovaj način, u neku ruku predstavlja

odraz svega onoga što znamo o njemu i njegovim umjetničkim mogućnostima i stvaralačkim dometima, ali i općenito, o njegovim životnim navikama i preokupacijama. Zapravo, za razliku od velikog ankonitanskog opusa, posve oslobođena imitativnog i klasičnog dekorativnog, ona nam ga predstavlja možda u najčišćem vidu – kao ambicioznog i samouvjerenog umjetnika čije su orginalne ideje i smioni potezi stalno na tankoj granici između naivnoga i genijalnoga, između trezvenog i iracionalnog, promućurnog i ishitrenog. Nije čudo, stoga, što sakristija, pa i njegovo čitavo »djelo apsida«, pobuđuje neke sumnje, izaziva neke dileme.⁴² Konačno, sama njegova sakristija puna je protuslovlja i internih sukoba, sukoba koje je možda ponajviše obilježila borba između površinske dekorativne teksture i hrabro zamišljene nosive strukture. Ali i protuslovlja koja su, kako vidimo, i bez prepoznatljive morfologije *gotico fiorito* stila, urodila jednim od najosebujnijih ostvarenja kasne gotike 15. stoljeća, stilskog razdoblja koje inače, od Jadrana do Baltika i od Baleara do britanskog otočja obilježavaju brojna posve originalna i visoko individualizirana ostvarenja koja jednako, tako krase izuzetna kreativna imaginacija, konstruktivni egzibicionizam i visoka zanatska perfekcija.⁴³

Čitav niz specifičnih okolnosti u kojima nastaje sakristija zasigurno razjašnjavaju mnoge aspekte njezina osebujnog lika i njezina stila. Ali ne sve. Oni joj možda daju dostatne razloge zbog kojih ona strši unutar Jurjeva opusa, ali ne objašnjavaju osnovnu crtu njezina karaktera – apstraktnu, »pseudorenesansnu« dekorativnu shemu. Po sustavu vezanosti za zidnu strukturu, bilo da je s jedne strane monumentalizira ili da je istovremeno nastoji prikriti, ta »plošnost«, »praznina praznih ploha« ili konstruktivna ogoljenost svakako nije »protorenesansnih« značajki. Više zadana raspoloživim prostorom i svojstvima kamene materije, te podređena velikim ambicijama samog majstora, njegovim »naivno genijalnim«

potezima te željom za dokazivanjem i pokazivanjem, ona nije i ne može biti niti »protorenesansno djelo«, a niti djelo koje priprema neke skore promjene jer njih nema. Upravo suprotno. Po svim svojim oblikovnim značajkama, od načina projektiranja do izvedbe, ona suštinski jest ostvarenje kasnogotičkog ili bolje rečeno srednjovjekovnog načina razmišljanja. Kao što ni strogo plošna, geometrizirana artikulacija zidova crkve San Miniato al Monte u Firenci ne iskazuje renesansne principe oblikovanja, tako ni plitkoreljefna ortogonalna projekcija rubova kamenih blokova na Jurjevoj sakristiji ne otvara jedno novo poglavlje već zatvara ono staro. Njoj ne samo da nedostaje klasični vokabular i tektonski principi gradnje, koji se tamo mjestimično očituju u fragmentaliziranim citatima antike, nego »konceptualni« oblici dijele građevinu u nezavisne geometrijske cjeline prije nego u organski funkcionalne dijelove u klasičnoj tradiciji. Ili, da budemo još precizniji: »Umjesto organske povezanosti imamo jasnoću postignutu kroz shematizaciju.«⁴⁴ Suštinski gledano, stoga i ta njezina avangardna nota, kako su je neki htjeli vidjeti, jest zapravo *par excellance* medievalna, jer, da ponovno posegnemo za mislima H. Saalmana: »Značenje srednjovjekovne apstrakcije, bilo da je ona grafička ili arhitektonska sadržano je ne u dijelovima već u složenom totalitetu samoga uzorka.«⁴⁵

Iz svih tih razloga ovo njegovo djelo, ali i sva druga njegova graditeljsko-kiparska ostvarenja, uključujući i katedralu sv. Jakova, ne smijemo mjeriti nekim drugim mjerilima nego samo onima kojima on po svim svojim postupcima, izobrazbom, estetskim i drugim kriterijima pripada – onima srednjovjekovnim. Nametati mu na silu vrijednosti i parametre svijeta kojem on suštinski po svom habitusu nije mogao a vjerojatno ne bi ni želio pripadati, onoga renesansnog, stoga nije samo metodološki previd već i duboka nepravda.

Bilješke

1 Osim nedovršene katedrale u Šibeniku, triju velikih graditeljsko-kiparskih ostvarenja u Ankoni te fortifikacija u Dubrovniku, Juraj je sagradio samo još dva razmjerno skromna arhitektonska ostvarenja, kapelu bl. Arnira u Splitu (1444.–1448.), sagrađenu uz crkvu sv. Eufemije, i kapelu sv. Nikole (oko 1467.), prigradenu uz crkvu sv. Margarite u Pagu. Obje su kapele prilično jednostavne prostorne strukture definirane samo unutrašnjim prostorom. Za razliku od apsida šibenske katedrale i sakristije građenih monolitnim kamenim blokovima, zidovi obiju kapela građeni su od pritesanog kamenja i ožbukani.

2 GRGO GAMULIN, Juraj Dalmatinac, u: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3–6 (1979.–1982.), 236.

3 U ugovoru sklopljenom 1452. godine, o kojem će još biti riječi, spominje se model sakristije »de creta«, što se najčešće tumači kao model od gipsa. Vjerojatno zbog lakoće obrade i bjeline samoga materijala koja podsjeća na kamen. Ipak nije isključeno kako je možda riječ o glini koja se također daje lako oblikovati, a po potrebi i obojati. Dagobert Frey obje mogućnosti ostavlja otvorenima, dok Anne Markham Schulz smatra kako je riječ o pečenoj glini, tj. terakoti. – DAGOBERT FREY, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 7 (1913.), 28; ANNE MARKHAM SCHULZ, Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni and Bartolomeo Bon, u: *Juraj Matejev Dalmatinac – Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3–6 (1979.–1982.), 88. Uzorci po kojima su majstori za Jurja klesali pojedine kamene blokove sakristije također su bili napravljeni »de creta«, no nije jasno jesu li oni bili u prirodnoj veličini ili smanjenom mjerilu. Bez mogućnosti da sa sigurnošću riješimo tu dilemu mi ćemo se prikloniti interpretaciji D. Freya i dalje u tekstu model »de creta« tumačiti kao model od gipsa.

4 »Es ist entwicklungs-geschichtlich von einschneidender Bedeutung, daß auch bei diesem 1452 begonnenen Baue noch immer ausließlich gotische formen angewendet wurden, (...) Trotzdem, wäre es falsch, wen man den Bau als zurückgeblieben, provenziell und daher untintersant bezeichnen würde. Im Gegenteil, er gehörte zu den merkwürdigsten Schöpfungen der venezianischen Spätgotik...« – HANS FOLNESCIS, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 8 (1914.), 66.

5 »Plošnošću i kasetiranim svodom šibenske sakristije, polukružnim lukom Arnirove kapele i vrata krstionice, upotrebom dugih kamenih ploča sličnih po vanjskom izgledu velikim kamenim blokovima splitske Dioklecijanove palače, ovaj kasnogotički graditelj približio se i u svom graditeljstvu renesansi.« – CVITO FISKOVIĆ, Juraj Dalmatinac, Zagreb, 1982., 42.

6 U jednoj od svojih deset teza o Jurjevu prvom stvaralačkom razdoblju 1441.–1454. godine (8. teza – »Redukcija stila«) Radovan Ivančević je apsidalni dio katedrale i uz njega prigradenu sakristiju interpretirao kao prijelomna ostvarenja rane renesanse: »U ukupnosti dojma podjednako su značajne ako ne i odlučujuće, s obzirom na izuzetnost – i prazne plohe, odnosno ogoljela konstrukcija.

Ako i nisu stilski obilježene, ove »praznine« također »označavaju« svojevrsni stil i to strukturalno nedvojbeno ranorenesansni«, da bi nešto dalje zaključio: »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.« – RADOVAN IVANČEVIĆ, Prilozi problemu interpretacije Jurja Dalmatinca – Deset teza o razdoblju 1441–1452., u: *Juraj Matejev Dalmatinac, Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 3–6 (1979.–1982.), 50.

7 Prvi ugovor za gradnju sakristije nije sačuvan već nam je poznat iz drugog ugovora koji je Juraj Dalmatinac 1452. godine sklopio za dovršetak sakristije. Ugovor o dovršetku gradnje prvi je objavio Giovanni Antonio Fosco, potom ga je u redakciji Vojeslava Molèa donio i Dagobert Frey, a u prijevodu Veljka Gortana objavljen je u knjizi M. Montania o Jurju Dalmatinu (MIRO MONTANI, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb, 1967., 29–31). O mogućim razlozima koji su biskupa i prokuratora katedrale naveli da u tom krajnje nepovoljnom trenutku ipak sklope ugovor za gradnju sakristije postoje različita gledišta. O tome više u knjizi: PREDRAG MARKOVIĆ, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku*. Prvih 105 godina, Zagreb, 2010., 207–211.

8 Kuga je harala u Šibeniku od travnja do studenog 1450. godine. – VICENZO MIAGOSTOVICH, *I nobili e il clero di Sebenico nel 1449 per la fabbrica della cattedrale*, Sebenico, 1910., 32.

9 PETAR KOLENDIĆ, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, u: *Stariji SANU*, ser. 3/1, (1922.), Beograd., 1923., 82.

10 DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 151 – dok. 92,93.

11 Iako je već dobro poznata Jurjeva gotovo nepresušna energija i njegov snažan poduzetnički duh, ipak valja istaknuti kako je paralelno s gradnjom sakristije Juraj vodio čitav niz zahtjevnih poslova. Neki su bili motivirani željom za osvajanjem novih tržišta i osiguranjem pravih, velikih poslova u njegovoj osnovnoj kame-narskoj djelatnosti, a drugi tek pukom željom za brzom zaradom. Krajem 1449. godine sklopio je ugovor za izradu nadgrobno spomenika zadarskog nadbiskupa Leonarda Veniera te usput ugovorio gradnju zidina u Pagu. Prema pisanju ankonitanskog kroničara iz 19. stoljeća 1450. Juraj je u Ankoni dovršio i palaču trgovca i brodovlasnika Dionizija Benicase. Nije posve sigurno u kojoj je mjeri Juraj bio angažiran na tom velikom poslu, možda je bio tek savjetnik pri izboru oblika za izgradnju zapadnog pročelja, dok je tek neke dijelove dao izraditi u svojim kamenarskim radionicama. – IGOR FISKOVIĆ, Juraj Dalmatinac u Anconi, u: *Peristil*, 25–26 (1984.–1985), 98–100. Krajem iste 1450. ili tijekom sljedeće godine Dalmatinac je ugovorio isporuku istarskoga kamena za Tempio Malatestiano u Riminiju koji je građen prema projektu Leona Battiste Albertia. Prema ugovoru iz lipnja 1448. godine krajem 1451. Juraj je trebao dovršiti i kapelu sv. Staša u Splitskoj katedrali. Konačno te je godine u Ankoni ugovorio dva velika posla – izgradnju Loggie dei Mercanti i pročelja crkve San Francesco alle Scale. Pritom valja napomenuti kako je Juraj svoja česta putovanja Jadranom nastojao iskoristiti za dodatnu zaradu te je svoje inače tek usputne trgovačke poslove, prodaju vina, venecijanskoga sukna itd., podigao na višu razinu poslovanja otvorivši 1451. godine trgovinu mješovite robe u Šibeniku, zajedno s Jakovom Nikolijem i svojim šurjakom Ivanom Petrovim da

Monte. Najvažnije podatke o Jurjevim poslovima između 1450. i 1454. godine vidi: ANNE MARKHAM SCHULZ (bilj. 3.), 88–91, te PREDRAG MARKOVIĆ (bilj. 7.), 465–470.

12

MIRO MONTANI (bilj. 7.), 30; DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 151, 153.

13

DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 154 – dok. 99; MIRO MONTANI (bilj. 7.), 30.

14

DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 155, 156 – dok. 104; MIRO MONTANI (bilj. 7.), 31.

15

Podrobnije o građevinskim i stilsko-razvojnim fazama izgradnje katedrale u: PREDRAG MARKOVIĆ (bilj. 7.), 184–185; 287–290.

16

MIRO MONTANI (bilj. 7.), 29.

17

O posebnim okolnostima nastanka katedrale te izradi projektne dokumentacije vidi u poglavlju »Jurjev projekt katedrale – mit ili zbilja?« u: PREDRAG MARKOVIĆ (bilj. 7.), 173–183.

18

Svojim zahvatom Juraj Dalmatinac je bio prisiljen okupirati i dio istočnog krila Biskupske palače na kojega se sakristija naslanja. Iznova podigavši čitav taj dio palače u njemu je postavio trokrako stubište koje mu je omogućilo povezivanje velikog broja raznolikih sadržaja okupljenih uz jugoistočni ugao svetišta. – PREDRAG MARKOVIĆ (bilj. 7.), 225–250, poglavlje »Krstionica u temeljima – temelji katedrale u krstionici«.

19

Dagobert Frey je smatrao kako su kamene letvice koje omeđuju plohe jednostavno na tom mjestu zamijenile tradicionalni venecijanski ukrasni motiv – niz izmjeničnih zubaca, koji se još kod nas naziva »rovaš« ili u starijoj literaturi »žioka na raboš«. Nedovršeni niz izmjeničnih zubaca koji se u vidu glatke kamene letvice javlja uz vrh gotičkog prozora zapadno od Lavljeg portala uistinu pokazuje kako je Juraj poticaj mogao dobiti u klesarskoj praksi. Ipak, smatram kako pojavu ovih letvica treba tražiti u njihovoj primarnoj, maskirnoj ulozi i Jurjevoj želji da prikrije pravu zidarsku narav svog djela. S druge strane, s obzirom na upadljivu sličnost s plastično istaknutim trakama morta koje i danas prekrivaju veliki broj srednjovjekovnih kuća u Šibeniku i drugim gradovima Dalmacije, iznesena je pretpostavka kako je upravo sakristija šibenske katedrale ishodišno mjesto takve dekorativne obrade, te da se takav način obrade zida u dalmatinskom graditeljstvu javlja tek od sredine 15. stoljeća. – IVO ŠPRLJAN, Plastično istaknute trake morta na šibenskim pročeljima: prilog poznavanju prezentacije pročelja u Dalmaciji od sredine XV. do početka XX. stoljeća, u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 22/23 (1996./1997.), 87–94.

20

Kameni stupovi–oluci svojim oblikom, smještajem i funkcijom uvelike podsjećaju na sustav artikulacije zida službama u ranoj i zreloj fazi francuske gotike s pridruženim, a zapravo od zida ili jezgre stupa odvojenim tankim stupićima – kolonetama kod kojih su žile u kamenoj strukturi vertikalnog usmjerenja (*en-délit*). Gotovo na isti način glatke kamene stupove-oluke iskoristio je Andrija Aleši u svojoj krstionici trogirске katedrale (1460.–1467.), s time da ih je on tamo postavio u interijeru kako bi prikrili problematične ugaone spojeve zidova. Neki autori smatraju kako je te

stupiće u krstionici naknadno umetnuo Nikola Ivanov Firentinac i to u sklopu njezine statičke sanacije. – IVAN JOSIPOVIĆ, Nikola Firentinac i Alešijeva Krstionica Trogirске katedrale, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 49–52. – Osim što smatram kako nije moguće u tako kratkom vremenu, odmah po dovršetku krstionice od kraja 1467. do kraja travnja 1468. godine, izvesti veći dio tako složenih zahvata (rastaviti gotovo čitav svod, ukloniti ugaone stupce i nanovo izraditi dijelove friza s *puttima* i još poneku kasetu svoda), čista »gotička« koncepcija tih ugaonih kamenih stupova osporava ideju kako ih je mogao osmisлити Nikola Ivanov Firentinac. Njihovu čisto dekorativnu a ne konstruktivnu ulogu uočava i I. Josipović, no to mu služi kao argument vlastite teze: »Međutim, ugaoni stupići Krstionice nemaju nikakvu ulogu u njezinoj konstrukciji jer ne nose nikakav teret, pa to dodatno potvrđuje tezu da ih Aleši nije ni zamislio u izvornom projektu zdanja.« Vidi: IVAN JOSIPOVIĆ (bilj. 21.), 52. Za usporedbu, pak, dovoljno je pogledati na koji način problem ugaonog spoja dvaju pilastara Nikola rješava u kapeli bl. Ivana Trogirskog, djelu za koje je upravo početkom siječnja 1468. (u odsutnosti!) preko svog opunomoćenika Koriolana Čipika sklopio prilično detaljan ugovor.

21

KATARINA BRIŠKI, Juraj Dalmatinac – arhitekt (diplomski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu) Zagreb, 2004., 19–21.

22

Za usporedbu dovoljno je promotriti način na koji je njegov nasljednik Nikola Ivanov Firentinac komponirao kapelu bl. Ivana Trogirskog. Koristeći modul od 5 stopa, koji odgovara visini ljudske figure odnosno visini kipova postavljenih u nišama kapele, on je dijeljenjem ili umnažanjem tog istog modula formirao i sve ostale temeljne mjere, pa tako i osnovne proporcijske odnose širine, visine i dužine kapele (3 : 4 : 5) koje od antike pripadaju poznatom harmonijskom nizu. – SANJA BUBLE, Istraživanje povijesnih mjera u Trogiru – mjere za dužine u arhitekturi rane renesanse, u: *Zbornik Tomislava Marasovića*, (ur.) Ivo Babić, Ante Milošević, Željko Rapanić, Split, 2002., 463–465.

23

Kako je trebao izgledati Jurjev završetak sakristije možemo samo nagađati a lako je moguće da u tom trenutku, kako to ističe i D. Frey, njegov oblik u detalju još nije ni bio utvrđen, odnosno da ga je Juraj predvidio u oblicima bližim gotici. Na takav zaključak donekle upućuju i tanki glatki stupovi koji se penju uz bokove sakristije a koji se u ugovoru spominju kao »oluci« (*cunetas*). Za njih je već D. Frey pretpostavio, po analogiji s ankonitanskim djelima, kako su trebali na vrhu završavati nekom vrstom fijala. Vidi: DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 31.

24

Nakon što je sakristija demontirana, ing. Dragan Despot sastavio je izvještaj iz kojeg je jasno vidljivo u kojem je stanju bila sakristija prije obnove: »Pri početku rada na katedrali (vanjskom dijelu) i sakristiji ustanovilo se je, da su temelji glavnih nosivih kolona sakristije popustili, da je glavna srednja kolona pukla po uzdužnom presjeku uslijed jakog opterećenja (kolone slabo dimenzionirane za predviđeno opterećenje), da je glavni kameni arhitrav dužine 4,5 metara a težine 5,5 tona većim dijelom istrunuo, a na lijevoj strani i to upravo na ležištu kolone i puknuo, da su sve zatege usađene u kapitele kolona popustile a kapiteli puknuli, da je segmentova volta disformirana a kamenje iste jednim dijelom bilo polomljeno. Osim navedenoga, kamenje, koje je pravilo glavnu konstrukciju zidova jednim dijelom je oštećeno, a glavni vijenac nije postavljen uslijed slabe konstrukcije temelja i nosivih kolona. Konačno, cijela izgradnja sakristije uslijed prije navedenih defekata nagnula se prema vanjskoj strani i pretila padom.«

(Arhiv Konzervatorskog zavoda u Splitu, Izvještaj br. 842/48 od 17. II. 1948.).

25

Nakon što je sakristija do temelja rastavljena, prišlo se ispitivanju temelja stupova, pri čemu je došlo do zanimljivih nalaza. Frano Dujmović, počasni konzervator, o tome je izvijestio Konzervatorski zavod u Splitu: »Iskopan je jarak dubok 2 m i ovom prilikom izišli su na vidjelo neki stari zidovi na kojima su bili položeni temelji stupova a pored njih nalazi se na istoj dubini i neki pločnik. Značenje tih gradnja nije moguće utvrditi jer je iskopani jarak preuzak. Stoga je nadati se, u koliko bi se čitava prostorija ispod sakristije iskopala i istražila, da bi se mogli naći tragovi starih zgrada koje su tu bile prije gradnje katedrale (moguće stari gradski zid ili biskupska palača koja je u 15. st. izgorila). Poduzeće nema ni namjeru da to izvede, jer je njezin glavni cilj, kako sam gore naveo, da ispita samo temelje stupova.« (Izvještaj br. 65/1948 od 19. I. 1948.). Nažalost, arhiv građevinskog poduzeća »Izgradnja« iz Šibenika, koje je radilo na obnovi, nije sačuvan, tako da nije moguće saznati ništa više o ovim nalazima.

26

Kao što smo već napomenuli, Juraj Dalmatinac je zid sakristije razdvojio na dva podjednaka dijela te je vanjsko lice sagradio od kamena, a unutrašnje od opeke. Razlog takve njegove odluke je zasigurno potreba da se smanji težina čitave konstrukcije osvojljene na malobrojne, razmjerno tanke »noge«. Pri tome treba imati u vidu kako je nešto plići bačvasti svod segmentnog presjeka dodatno ugrožavao konstrukciju stvarajući snažne potencijalno opasne horizontalne potiske. Drugi razlog podjele zida možda je bio i taj što opeka ima bolja termička svojstva od kamena, a kako je sakristija služila i kao kapitularna dvorana, to je onda boravak u njoj bio ugodniji.

27

Konzervatorske smjernice za obnovu sakristije donosio je tadašnji Konzervatorski zavod u Splitu na čelu s Cvitom Fiskovićem. Glavni projektant bio je arhitekt Harold Bilinić, tada zaposlen u Projektantskom zavodu u Zagrebu, koji je ujedno obavljao nadzor nad radovima. O potrebnim kao i obavljenim radovima iz Šibenika je splitski zavod izvještavao počasni šibenski konzervator Fano Dujmović. Po preporuci Grge Novaka za klesanje ukrasa bio je angažiran klesar Šimun Dujmović s Hvara. (Arhiv Konzervatorskog zavoda u Splitu, Izvještaji br. 518, 761, 864, 881, 886, 891. i 945. iz 1947. godine).

28

U ugovoru za dovršetak Juraj je obećao napraviti i neke pilastre, poput onih koji su već gotovi, no oni se sastoje samo od dva komada (»... et pilastra promisit laborare ad similitudinem illorum que facta sunt, et erunt duorum petiorum...«) – DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 152. – no iz rečenog nije posve jasno na koje se to pilastre točno odnosi (vidi bilj. 36.).

29

Cvito Fisković je do sada jedini, istina neobavezno, pokušao nastanak tih stupaca datirati u 17. stoljeće: »Graditelj Despot smatra da je iz statičkih razloga opet potrebno uspostaviti i dva barokna bunjata pilastra, koja su tu naknadno, vjerojatno u 17. st., uzidana da drže teret sakristije.« (Arhiv Konzervatorskog zavoda u Splitu, Izvještaj br. 893/47 od 21. XI 1947.). Za razliku od njega, Alessandro Dudan je smatrao kako su oni nastali krajem 19. stoljeća. Prema njegovu pisanju već 1890. godine »fabriceriji« katedrale slali su upozorenja nadležnim tijelima upozoravajući na propadanje sakristije i potencijalne opasnosti, »... a oni nisu ništa više napravili nego pod ložu stavili dva grozna pilastra da je podrže«. – ALESSANDRO DUDAN, *La Dalmazia nell'Arte italiana*, vol. II, Milano, 1922., 314, bilj. 90.

30

Tri poligonalna stupca dovoljno su snažna da izdrže teret sakristije i Nikolina vijenca. Daleko veće statičke probleme, po svemu sudeći, uzrokovali su loši temelji i jaki horizontalni potisci koje čitavom svojom dužinom stvara segmentni bačvasti svod. Pro-matrana s tog aspekta, uloga tog dodatnog para nosača trebala je poslužiti pravilnijoj raspodjeli tereta, čime bi se barem malo smanjio pritisak na ostala tri ugrožena nosača. Posljedično to bi omogućilo da kamena greda lakše podnosi bočno opterećenje, odnosno da se zaustavi naginjanje čitave konstrukcije prema van. Takvi statički problemi morali su se javiti već tijekom same gradnje, ili bar neposredno po ukklanjanju skela, a nikako koje stoljeće kasnije (prema objašnjenju dipl. ing. Egona Lokoška na kojemu mu najsrdačnije zahvaljujem).

31

Kako bi se omogućio pristup do cisterne »Četri bunara« (*Cisterna magna*), koja je građena od 1447. do 1453. godine, ispod kule-kuće palače Pelegrini otvoren prolaz u gradskim zidinama poviše kojeg je uzidan grb šibenskog kneza Giorgia Vallaressa (1445.–1447.). U ožujku 1447. godine sklopljen je ugovor s Markom Petrovim iz Troje u Apuliji i Jurjem Mihovilovim iz Zadra za izradu četiri kruna bunara s grbovima, s time da je Juraj Dalmatinac kao nadglednik radova vršio nadzor i jamčio za njihove poslove. – VICENZO MIAGOSTOVICH (bilj. 5.), 60, 61; MIRO MONTANI (bilj. 4.), 20.

32

U monumentalnom obliku takav tip »jurjevskih konzola« nalazimo u katedrali pod odmorštem ispred ulaza u riznicu, dok ih u nešto jednostavnijem obliku nalazimo na potprozorcima monofora palače Foscolo te palače Kožul uz kulu Tambača, čija arhitektonska plastika u cjelini nosi jasne biljege Jurjeva dljijeta. – IVO ŠPRLJAN, Prilog usporedbi arhitektonskih elemenata katedrale Sv. Jakova s arhitekturom Šibenika, u: *Arhitektura* 1 [213], (1997.), 95. Premda to nije presudno, valja napomenuti kako se i portal susjedne palače Fondra, smješten tik uz kuću-kulu palače Pelegrini, s velikom sigurnošću može pripisati Jurju. – IGOR FI-SKOVIĆ, Uz proširenje djelatnosti Jurja Dalmatinca u Šibeniku, u: *Zbornik za likovne umjetnosti*, 13 (1977.), 94, 95, sl. 33.

33

Ako pak odbacimo pomisao da bi taj »rukopis« mogao biti onaj Jurja Dalmatinca, jedino što nam preostaje jest da zaključimo kako su stupci pod sakristijom ipak nastali kao neka kasnija, statička sanacija. Prva je mogućnost da ih je nešto kasnije postavio Nikola Ivanov kada je želio vijencem okruniti sakristiju. Druga je mogućnost da je to učinio neki novovjekli inženjer. U oba slučaja to bi pak značilo kako je isti autor koji je radio na sanaciji sakristije iz istih razloga (potres?) morao intervenirati i pod drugim Jurjevim djelom – svodovima prolaza ispod kuće-kule Pelegrini.

34

U ugovoru se spominju samo dva pilastra prislonjena uza zid Biskupske palače i samo dvije željezne zatege (*duas catenas ferreas*), a logika gradnje i nužnost njihova povezivanja s trima nasuprotnim stupcima nalagala je isti takav broj i pilastara i zatega. Prema Jurjevu mišljenju, kamena greda koja povezuje sjeverni stupac sa zidom krstionice trebala je preuzeti ulogu zatege, pretpostavljajući, valjda, kako vlačne sile i jaka horizontalna naprezanja koja svod uzrokuje u peti luka neće biti toliko snažna jer je tjeme bačvastog svoda oslonjeno na široki kameni stupac uz rub krstionice. Ipak, kako je kamen izuzetno krut i neotporan na vlačna naprezanja a temelji, izgleda, nisu od početka bili stabilni, čitava se konstrukcija s vremenom počinjala naginjati prema van (prije obnove zid se »ispupčio« 10-ak cm) te se na koncu kamena greda-zatega raspukla. Danas postoji i ta treća zatega, od koje je

u pravilu vidljiv samo veliki ključ uz nedovršenu lunetu poviše ulaza u krstionicu.

35

Metrička analiza provedena je dijelom na samoj građevini (u obzir su uzimane dimenzije podnožja te izvađenih blokova sakristije, velikih dijelova arhitrava) te na osnovi arhitektonskog snimka načinjenog u mjerilu 1:50, pa su moguća manja odstupanja od stvarnog stanja. Umjesto 502 cm, koliko točno iznosi 14 ½ venecijanskih stopa (0,346 cm), kraća strana sakristije prema našim mjerenjima izvedena je sa 487 cm, a umjesto 727 cm, koliko bi točno iznosila dužina od 21 stope, istočno pročelje mjeri oko 708 cm. O korištenim mjerama više u: ZLATKO HERKOV, Prinosi za upoznavanje naših starih mjera za dužinu i površinu. Nastavak, u: *Zbornik historijskog Zavoda JAZU*, vol. 8 (1977.), 169–170; JOSIP KOLANOVIĆ, Šibenik u kasnom srednjem vijeku, Zagreb, 1995., 192, 193, 202, 205.

36

Kameni blokovi naručivani su u veličini 10x2 stope, što znači da su trebali biti široki 69 a ne 64 ili 65 cm. Stoga, da je svih jedanaest ugrađenih blokova izvedeno prema ugovorenoj širini, ukupna dužina sakristije trebala bi iznositi 22 stope, gotovo 1 ½ stopu više od izvedene. Svi ostali kameni blokovi izvedeni su u širini od 2 stope. Na glavnom pročelju nalazi se sedam horizontalno položenih redova ukupne visine 14 stopa (arhitrav sa svitkom širine dvije stope te još gornja i donja tročlana zona svaka visine po šest stopa). To zajedno sa središnjom zonom niša i štapova visine 10 stopa daje ukupnu visinu od 24 stope. Sudeći prema mjerama izvedenim iz arhitektonskih snimaka ta se veličina podudara s postojećom visinom sakristije.

37

Osim toga javljaju se odstupanja i u broju naručenih i ugrađenih kamenih blokova. Umjesto trideset naručenih blokova dimenzija 10x2 stope s nišama i štapovima u središnjoj zoni čitave sakristije danas možemo izbrojati samo njih dvadeset i tri. Osim arhitrava sa svitkom na dužem pročelju možemo uočiti još šest većih horizontalno položenih kamenih blokova koji bi otprilike odgovarali tim mjerama (dva para blokova s »unutarnjim okvirom«), no oni su ipak nešto duži od 10 stopa (oko 3,55 m).

38

Mnoge stvari su se sigurno već na crtežu naslućivale, na modelu iz gipsa još jasnije razabirale, ali ono što nije, izgled prozora i razni drugi »ukrasi«, s punim je povjerenjem, kako se to može naslutiti i iz ugovora, ostavljeno Jurju da ih po vlastitoj savjesti i majstorstvu oblikuje. Grubo obrađeni kameni blok koji poviše ulaza u krstionicu strši unutar šiljate lunete i na kojem je zasigurno Juraj trebao *après-la-pose* izvesti neki reljef vjerujem da

zorno svjedoči o tom naknadnom ukrašavanju izvorno ne posve osmišljenog idejnog projekta.

39

Usporedo s gradnjom sakristije Juraj Dalmatinac je tijekom 1450. i 1451. godine ne samo izrađivao i razrađivao nacрте za Loggiu dei Mercanti i pročelje crkve San Francesco alle Scale, nego je za ista djela na Braču pripremao i kamenje. Oslobodivši se obaveza prema katedrali, on je odmah po dovršetku sakristije u travnju 1452. godine sklopio ugovor s Andrijom Alešijem za izradu i doradu dijelom već zgotovljenih dijelova za Loggiu, a svega mjesec dana kasnije sličan je ugovor sklopio i s Ivanom Pribislavićem za izradu dijelova pročelja franjevačke crkve. MIRO MONTANI (bilj. 7.), 23–28.

40

HANS FOLNESICS (bilj. 3.), 67.

41

HOWARD SALLMAN, *Medieval Architecture*, New York, 1967., 34.

42

Naglašavajući neobičnu pojavu čitavog njegova potpisanog »djela apsida« u koje ulazi i sakristija, Janez Höfler je postavio više retoričko, ali svakako provokativno pitanje: »Princip ni ne gotski, ne renesančen, prej mogoče manierističen, vsekakor pa zelo oseben, in njegova izpeljava nas postavlja pred uganko, ali imamo pred seboj delo diletanta ali genialnega arhitekta.« – JANEZ HÖFLER, Doslej neobjavljeni likovni vir za apsidalne niše šibenske stolnice Jurija Matejeva Dalmatinca, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* (Prijeteljev zbornik I), 32 (1992.), 456.

43

Uostalom, premda ni sam toga nije bio svjestan, takvu je stilsku poziciju sakristije ali posredno i čitavog Jurjeva opusa, odredio Dagobert Frey: »Paoletti i Venturi vide u njemu učenika Bonova i eksponenta mletačke plamene gotike koja je u virtuoznosti i kulminantnom pokretu iscrpla svoju životnu snagu. Nema dvojbe da je to bila atmosfera, u kojoj je on odrastao a pretjeranost u kompoziciji, smiona igra s konstruktivnim teškoćama, uživanje u dekoraciji, koja se zanosila vlastitom fantazijom, tehnička virtuoznost u detaljnom radu označuju ga s pravom odvjetkom svog doba.« – DAGOBERT FREY (bilj. 3.), 108.

44

HOWARD SALLMAN (bilj. 44.), 33.

45

HOWARD SALLMAN (bilj. 44.), 34.

Summary

Predrag Marković

Sacristy of the Šibenik Cathedral: The Contract, Its Realization and Reconstruction

In the small, yet manifold opus of Juraj Matejev Dalmatinac, the sacristy of St James' cathedral in Šibenik (1450–1454) is outstanding in many of its features, yet so far it has not been subject of a detailed analysis and an adequate art-historical interpretation and evaluation. Apart from the exceptional quality of its engineering, scholars have so far mostly (and rather fleetingly) extolled the peculiar way of geometric articulation of its prismatic volume by means of shallow relief. Some have considered it the pinnacle of late (15th century) Adriatic Gothic (H. Folnesics, 1913), while others have noted indications of a more progressive stylistic language (C. Fisković, 1967), or even direct symptoms of the formal principles typical of the Renaissance (R. Ivančević, 1979–1982). The sacristy's importance for an adequate interpretation of Juraj's stylistic position, which is often considered rather vague, lies in the fact that it is the only one among his architectural achievements for which we know that, apart from the contract, he also made a three-dimensional plaster or terracotta (*de creta*) model. It is also the only complete architectural task, apart from the unfinished cathedral of St James, that allows us to evaluate his architectural capacities. As the next logical phase in building the new three-apsidal sanctuary, initiated in 1441, immediately after the completion of the baptistery and the high foundations of the polygonal apses, early in 1450 Dalmatinac signed the contract for the sacristy. The first orders of stone material are noted only a year and half later, and since the construction did not proceed according to the plans, mostly because Juraj took up many other commissions in Split, Pag, Zadar, and Ancona, the procurators signed a new contract with him in 1452. According to that contract, Juraj was obliged to finish the sacristy within 20 months in his own arrangement, for the amount of 600 ducats, from which all former costs would be subtracted. Juraj indeed finished the sacristy several months before the deadline, on which an adequate document was issued in March 1454. The contract, which largely regulated his legal status at the cathedral building site (after completing the sacristy, Juraj was freed from supervising the construction of the cathedral for a period of six years), contains a part that refers to the construction of the sacristy. That section informs us on the exact position of the sacristy, as well as its dimensions and partly also the appearance of its individual elements (walls adorned with »niches« and »poles«) that could be discerned on the attached model (*de creta*). A comparison between the planned and the constructed sacristy, along with several accompanying contracts regarding the order of stone material, has allowed us to discern more clearly those segments that were a result of later interventions from those that can be interpreted as a part of corrections introduced by Juraj himself. The contract from 1452 emphasized that Juraj was not obliged to construct a cornice (*cornises*) on top of the sacristy. The existing Renaissance cornice was made during the reconstruction of 1947/1948, when the powerful *all'antica* cornice by Nikola

Ivanov Firentinac was extended. Since the sacristy was in an exceptionally miserable state at the time, it was completely disassembled on the occasion, after which its foundations were strengthened, several crumbling stone blocs replaced, and the inner wall, made of brick, was substituted through a reinforced concrete construction, which now, apart from Nikola's cornice, bears a flat concrete roof covered with stone tiles. The question of authenticity of the two rustic »bugnato« columns that support the sacristy, yet were not mentioned in the contract from 1452, is a far more complex one. Contrary to some casually expressed opinions that they may be a baroque intervention (C. Fisković) or a late 19th century enforcement of the sacristy's static (A. Dudan), we believe that these columns were made during the very construction of the sacristy, by Juraj Dalmatinac himself. Besides the almost identically shaped column under the tower-house of the Pelegrini palace, which supports the vaulting with typically »Juraj-like« consoles, the hypothesis may be corroborated by the very logic of construction (the need of additionally strengthening the structure and eliminating the powerful side pressure of the barrel vaulting), as well as by a careful formal analysis. It shows us, namely, that these added columns were purposefully made in a clumsy and inconspicuous way, with a single aim – that of making them as different from the rest of the sacristy as possible, thus avoiding their visual association with it as a single entity. The contract also mentions only two iron braces, even though the logic of construction demanded three. The stone beam that linked the northern corner column with the sacristy's wall towards the apses could not adequately replace the metal brace, which is why it cracked after a while. Besides these constructional mistakes and subsequent corrections, a comparison between the contract and its realization reveals not only that the basic dimensions of the sacristy do not really match (it is some ten centimetres narrower and some fifteen shorter), but also that the blocs with niches (*cueva*) and »poles« (*bastonas*) in the central zone are somewhat narrower than two feet, as they were supposed to be according to the written commission. These modifications were introduced during the construction, as it went, so to say, and their reasons must be sought in Dalmatinac's efforts to adapt the width of the ordered blocs (10x2 feet) with the given length of the sacristy (22 feet) and the logical composition of the central zone, which was supposed to contain 11 blocs, whereby the whole was supposed to begin and end with frames – blocs with the poles. Unlike the perfectly regular, symmetrically shaped eastern façade overlooking the Ducal Palace, the shorter façades with window openings reveal an almost organic asymmetry, obviously dictated by the arrangement of vertical stone blocs in the central zone, as well as a number of related irregularities and imperfections. According to our opinion, these irregularities indicate the fact that the formal differences between the longer façade and the two shorter ones were not foreseen by the original plan,

but came about as a result of architectural mistakes. The reasons for these discrepancies must be sought in several crucial factors. First of all, the structure of the three façades is not identical and the decorative scheme of the longer one could not be simply applied to the shorter ones. Moreover, it was necessary to coordinate the dimensions of blocs with niches and »poles« with the width of the shorter façades – since they dictated the asymmetric arrangement of the openings, and thus their entire composition – rather than use the already narrowed blocs. It was also important to keep in mind that the thickness of the stone blocs in the longer façade will make them enter the visual field of the shorter ones, thus influencing the free arrangement of the »poles« that defined the basic decorative matrix. Briefly, at the root of these irregularities, there is the discrepancy between the architectural and decorative structure of the walls, or rather, between the dimensions of the building as a whole, obtained through geometric construction (proportions of width, length, and height being $1:\sqrt{2}:\sqrt{3}$) and the elements of articulation conceived as »modules«, with dimensions expressed in whole numbers. Besides, the very approach to the task failed to take into account the fact that it was necessary to shape the volume as such, not merely its surface. Juraj did not conceive the sacristy as a three-storied spatial structure with three faces that would be different to some extent, but

rather designed the surfaces of its volume exclusively according to the main, eastern façade – the only intact surface without openings. Briefly, it may be established that in his only real architectural task, Juraj the engineer and Juraj the decorator surpassed Juraj the architect. Eventually, we may agree with the stylistic qualification of H. Folnesis and his assessment that the sacristy is an exceptional example of 15th century late Adriatic Gothic, rather than some »proto-Renaissance« achievement. Apart from the fact that the building completely lacks all tectonic principles of construction, in its essence the »conceptual« articulation of its volume divides it into autonomous geometric units rather than organically functional segments of the classical tradition, while the »significance of medieval abstraction, be it graphic or architectural, is contained not in parts, but in the complex totality of the pattern itself« (H. Saalman, 1967). For all these reasons, this work of Juraj Dalmatinac, as well as all his other architectural and sculptural achievements, including St James' cathedral, should not be measured by any other standards but those to which he belonged with all his procedures, training, aesthetic and other criteria – the medieval ones.

Keywords: Juraj Matejev Dalmatinac, Giorgio da Sebenico, sacristy of St James' cathedral, late Gothic, *gotico fiorito*, medieval architectural methods, architectural models