

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET

**Kasna gotika i rana renesansa na spomenicima u gradu Hvaru –
Le Gothique de la Renaissance - extraits**

Integrirani diplomski rad

Jelena Mičić

Mentor: dr. sc. Predrag Marković, izv. prof.

Komentor: dr.sc. Evaine Le Calvé Ivičević, viša lektorica

Zagreb, prosinac 2015.

UNIVERSITÉ DE ZAGREB
FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

**Kasna gotika i rana renesansa na spomenicima u gradu Hvaru –
Le Gothique de la Renaissance - extraits**

Mémoire de master 2

présenté par:

Jelena Mičić

responsables de la formation:

dr. sc. Predrag Marković

dr.sc. Evaine Le Calvé Ivičević

Zagreb, Décembre 2015

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Diplomski studij

Kasna gotika i rana renesansa na spomenicima u gradu Hvaru – Le Gothique de la
Renaissance – extraits

Integrirani diplomski rad
Jelena Mičić

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu

Rad sadrži: 231 stranicu, 63 ilustracije. Izvornik je na hrvatskom i francuskom jeziku.

Ključne riječi: *gotika, Hvar, renesansa, terminologija, XV. i XVI. stoljeće*

Mentor: dr. sc. Predrag Marković, izv. prof.

Komentor: dr. sc. Evaine Le Calvé Ivičević, viša lektorica

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: 4. veljače 2014. godine

Datum predaje rada:

Datum obrane rada: 8. prosinca 2015. godine

Ocjena: _____

Zahvale

Zahvaljujem svojim mentorima dr. sc. Predragu Markoviću i dr. sc. Evaine Le Calvé Ivičević na pomoći i suradnji pri pisanju ovog integriranog diplomskog rada. Nadalje, zahvaljujem Centru za kulturnu baštinu otoka Hvara i Biskupskom arhivu Hvar te njihovim djelatnicima na potrebnim informacijama i materijalima. Moje zahvale idu i profesorici Pascale Chevalier koja mi je tijekom mog boravka u Francuskoj pomagala u snalaženju sa zahtjevnom francuskom povijesno-umjetničkom terminologijom. Zahvalila bih i dr. sc. Ambrozu Tudoru iz Konzervatorskog odjela u Splitu na korisnim savjetima te posebno prijateljima, Jeleni Behaim, Martini Carić, Ivanu Ferenčaku i Ivani Tomas na velikoj pomoći i strpljivosti tijekom nastajanja ovog rada.

Sadržaj:

I. LE GOTHIQUE DE LA RENAISSANCE

1. INTRODUCTION	7
2. APPROCHE THÉORIQUE	
2.1. Terminologie	2
2.1.1. Terminologie – Terminographie – Terminotique	4
2.1.2. Histoire de la terminologie - une discipline en évolution.....	5
2.1.3. Méthodologie.....	9
2.1.3.1. Domaine	9
2.1.3.2. Terme.....	11
2.1.3.3. Fiche terminologique.....	13
2.1.3.4. Arborescence	17
2.2. Terminologie et traduction	18
Conclusion de la partie théorique	20
3. APPROCHE PRATIQUE	
3.1. Essais de traduction	21
3.1.1. La tour-clocher dans les églises bretonnes	21
3.1.2. Supports et voûtes dans l'architecture religieuse en France au XVI ^e siècle.....	46
3.2. Glossaire.....	67
3.3. Fiches terminologiques.....	72
3.4. Arborescence	90
3.5. Difficultés rencontrées	91
Conclusion de la partie pratique	94
4. CONCLUSION GÉNÉRALE	95
5. BIBLIOGRAPHIE	97
ANNEXE 1	
ANNEXE 2	

II. KASNA GOTIKA I RANA RENESANSA NA SPOMENICIMA U GRADU HVARU

6. Uvod.....	123
7. Povijesni okvir.....	124
7.1. Hvar u XV. i XVI. stoljeću.....	126
8. Spomenici grada Hvara	128
9. SAKRALNA ARHITEKTURA.....	129
9.1. Hvarska katedrala	129
9.2. <i>Santa Maria de Lesna</i> – benediktinski samostan i crkva	130
9.3. Pokušaj rekonstrukcije gotičko-renesansne katedrale	134
9.4. Ostaci liturgijskog namještaja „stare“ katedrale.....	137
9.4.1. Oltar sv. Luke	138
9.4.2. Propovjedaonice	144
9.4.2.1. Reljef Navještenja	147
9.5. Kip svetog Mihovila.....	148
9.6. Franjevačka crkva i samostan Gospe od Milosti.....	150
9.6.1. Oltarna pregrada kapele sv. Križa	153
10. STAMBENA ARHITEKTURA.....	156
10.1. Osnovne karakteristike stambene kuće	156
10.2. Neke značajke stambene arhitekture na primjerima.....	158
11. Pojava i upotreba termina - „mješovito gotičko-renesansni stil“	163
12. Ishodišta – Knežev dvor i Divona i njihovi odrazi u dubrovačkoj arhitekturi	165
12.1. Knežev dvor	165
12.2. Divona	167
13. Opravdanost pojma „gotičko-renesansni stil“ na hvarskoj spomeničkoj baštini?.....	169
14. Zaključak.....	171
15. Bibliografija.....	173
17. Popis ilustracija	200

KATALOG

SAŽETAK /SUMMARY /RÉSUMÉ

I. LE GOTHIQUE DE LA RENAISSANCE

1. INTRODUCTION

Le mot terminologie possède plusieurs définitions. La *terminologie* en tant que discipline linguistique fait l'objet du présent mémoire. De plus, le but dans ce mémoire est de présenter les plus importantes étapes de la méthodologie terminologique, de donner un aperçu de la terminologie pendant les années et rédiger un travail terminologique concernant l'architecture gothique de telle manière que nous voulions souligner les traits les plus significatifs de notre tâche. Cela veut dire qu'il faut adopter deux approches qui se complètent : l'approche théorique et pratique.

La première partie, théorique, essaye de définir la notion de terminologie et le travail terminologique ainsi que de présenter les plus importants points dans son histoire. Nous allons essayer de faire une relation entre la terminologie et la traduction. Après avoir introduit l'approche théorique, dans la deuxième partie, partie pratique, nous introduirons deux textes traduits à partir desquels nous allons faire un glossaire des termes pertinents et d'où nous allons extraire une dizaine de termes concernant notre domaine, qui seront présentés dans les fiches terminologiques. Cette partie contient aussi l'arborescence, une représentation graphique du système notionnel du domaine. Cette partie finira avec les difficultés rencontrées pendant notre démarche, une conclusion générale et une bibliographie complète des ouvrages que nous avons consultés.

2. APPROCHE THÉORIQUE

2.1. Terminologie

La terminologie est une discipline scientifique relativement jeune puisque nous pouvons dater son développement systématique du début du XX^e siècle. Toutefois la vision de la terminologie comme discipline, dont l'objet est l'étude et la compilation des termes spécialisés, est loin d'être nouvelle, d'autant que l'activité de traduction se pratique depuis plusieurs milliers d'années.

En commençant notre observation avec les dictionnaires généralistes (Le Petit Robert, Le Grand Larousse, etc.) nous remarquons que le mot *terminologie* est polysémique c'est-à-dire qu'il possède de plusieurs significations selon le contexte dans lequel il est utilisé. Nous donnons la définition du Grand Larousse qui nous paraît la plus précise et la plus complète :

1. Ensemble de termes spécifiques d'une technique, d'une science, d'un art, d'un domaine défini d'activité, d'un type d'organisation.
2. Vocabulaire particulier qu'emploie un auteur, qu'adopte un groupe social.
3. Ensemble des activités pratiques relatives au recueil, à la distribution, à la traduction et à la diffusion des unités terminologiques.
4. Science qui a pour objet l'étude théorique des dénominations de concepts et d'objets dans les domaines spécialisés du savoir, de leur fonctionnement social dans une langue ou plusieurs langues, des relations des unités terminologiques avec la logique, la linguistique, la lexicographie, la traduction, la documentation et l'informatique.¹

Dès le début de notre démarche, nous arrivons à la conclusion qu'il s'agit d'une notion bien plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Il s'avère que, dans tous ses aspects, la terminologie concerne un grand nombre d'activités et que sa maîtrise est importante. Ainsi, nous pouvons affirmer que la terminologie joue un rôle décisif dans la caractérisation de la langue de spécialité car les langues de spécialités se distinguent entre autres par leur lexique et par l'utilisation des termes propres au domaine traité.²

Distinguons à présent l'objet, le but et les usagers de la terminologie en tant que discipline. Son objet est le système notionnel d'un domaine desservi par le vocabulaire et la langue de

¹ *Le Grand Larousse de la langue française* 1978 : 6021.

² Pour en savoir plus de la différence entre langue de spécialité et langue générale Voir: CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : chapitre 3.

spécialité. Son but est de répondre aux besoins des usagers. Et enfin les usagers, ce sont les traducteurs, les rédacteurs techniques, les documentalistes, les enseignants de langues de spécialité, les techniciens et les professionnels dans les domaines concernés, les personnes qui désirent s'y initier.³ De façon générale, la terminologie pour son travail de recensement, de description et de création des termes, joue un rôle important dans le maintien des langues qui se doivent d'être fonctionnelles dans tous les domaines.

Dans le cadre du dispositif d'enrichissement de la langue française, la France a institué la loi du 4 août 1994, ou "loi Toubon", qui est relative à l'emploi de la langue française. Afin d'éviter un trop grand emploi des mots et termes étrangers, les pouvoirs publics ont voulu encourager les différents acteurs à créer des termes français qui pourraient s'implanter dans l'usage. Au sein de ce dispositif, l'Académie Française joue un rôle très important. Ses membres se prononcent sur différents problèmes de terminologie et de néologie.⁴ Il faut noter aussi la grande contribution apportée par le Québec dans le domaine de la terminologie et de la terminographie. Ces activités y sont favorisées dans des structures officielles depuis les années soixante.

Nous trouvons parfois des définitions selon lesquelles la terminologie est une variante de la lexicologie, dont elle relève. Ce rapprochement de la terminologie et de la lexicographie est encore renforcé par l'emploi du terme *lexicographie spécialisée* comme synonyme de terminologie. Mais il ne faut pas tomber dans le piège et confondre les deux. "A la différence des lexicologues, qui rédigent les définitions, et des néologues, qui créent des mots, ces linguistes d'un genre particulier, les terminologues, déterminent l'adéquation entre la désignation d'un mot et le concept auquel ce terme fait référence."⁵ Par ailleurs, leurs démarches sont inverses.

La terminologie (ou terminographie) s'applique aux langages spécialisés alors que la lexicologie (ou lexicographie) touche la langue générale.⁶ Elles ont des points de départ différents. La lexicologie cherche à recenser les mots, les classer et les définir, elle part du mot et donne sa ou ses significations alors que la terminologie fait l'inverse. Elle prend les

³ www.culture.fr/Ressources/FranceTerme/Qu-est-ce-que-la-terminologie (page consultée le 10 février 2015)

⁴ <http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/terminologie-et-neologie> (page consultée le 10 février 2015)

⁵ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/terminologie> (page consultée le 10 février 2015)

⁶ <http://www.culture.fr/Ressources/FranceTerme/Qu-est-ce-que-la-terminologie> (page consultée le 10 février 2015)

concepts comme point de départ de ses recherches pour en arriver aux mots ou plutôt aux termes.

2.1.1. Terminologie – Terminographie – Terminotique

Nous avons tenté dans un premier temps de donner une définition de la terminologie. Voyons à présent comment s'organise cette discipline. Voici la définition retenue par Gérard Rondeau : “La terminologie est l'art de repérer, d'analyser et, au besoin, de créer le vocabulaire pour une technique donnée, dans une situation concrète de fonctionnement de façon à répondre aux besoins de l'utilisateur.”⁷ Le professionnel de la terminologie est le terminologue. Sa tâche est assez complexe, exigeante et lui donne une grande responsabilité puisque “il analyse les relations entre les désignations et les éléments désignés, analyse les principes de formation et d'évolution des terminologies, étudie les corrélations entre ensembles terminologiques, fixe les principes que devront respecter les terminographes, intervient - notamment par le biais de la codification et de la normalisation - pour infléchir les usages, informer les responsables des décisions de politique linguistique et tenter de faire appliquer ces décisions”, spécifie Gouadec.⁸ Les activités d'évaluation, de production, de compilation et de diffusion des données terminologiques, destinées à faciliter les tâches de traduction relèvent de la terminographie. Le terminographe est l'agent qui s'occupe de constituer dans les lexiques, glossaires, dictionnaires, inventaires, fichiers, etc. selon les règles fixées par les terminologues.⁹

Compte tenu de l'évolution des technologies, aujourd'hui il est primordial qu'une information soit accessible en formats électroniques qui facilitent la collecte, l'analyse et la distribution des termes. C'est l'objet même de la terminotique, caractérisée par la mise en relation de la terminologie et de l'informatique. Elle comporte tous les travaux de gestion et de consultation des données terminologiques à l'aide de moyens informatiques. Le professionnel en charge de ce travail s'appelle terminoticien. M-C. L'Homme ajoute encore à cela la terminologie computationnelle qui diffère de la terminotique. La première est orientée vers les traitements

⁷ *La terminologie* <http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/colloques/cr/j4/blanchon.html> (page consultée le 10 février 2015)

⁸ GOUADEC 1990 : 3-4. [en ligne]

⁹ GOUADEC 1990 : 4. [en ligne]

automatiques qui ont une utilité en terminographie et la seconde assimile des outils informatiques dans la conception de dictionnaires spécialisés.¹⁰

2.1.2. Histoire de la terminologie - une discipline en évolution

L'histoire de la terminologie en tant que discipline remonte au début du XX^e siècle mais c'est aux XVIII^e et XIX^e siècles que l'activité terminologique apparaît avec les scientifiques qui étaient les premiers à s'intéresser à la terminologie. L'intérêt pour la terminologie naît de la pratique et en raison de l'internationalisation de la science et l'évolution rapide de technologie qui exigeait la dénomination de nouveaux concepts.¹¹ L'intérêt des scientifiques ne portait ni sur la nature du concept ni sur les fondements théoriques nécessaires à la formation des nouveaux termes. Ils étaient préoccupés par la prolifération des dénominations et la nécessité de les ordonner.

La terminologie moderne apparaît dans les années trente du XX^e siècle avec Eugen Wüster (1898-1977), ingénieur autrichien grâce à qui la terminologie est devenue une discipline reconnue. Cette reconnaissance s'est exprimée sur trois plans : sociopolitique, académique et scientifique. Wüster pensait que seuls les terminologues pouvaient réaliser le travail terminologique parce qu'ils étaient des spécialistes d'un domaine et donc les seuls à posséder les connaissances nécessaires pour relever les termes adéquats.¹² Il était conscient qu'il serait plus difficile de faire reconnaître la terminologie sur le plan académique et c'est pourquoi il était favorable à la formation de professionnels de la terminologie. Son objectif s'est réalisé sous la forme d'un programme de terminologie à l'UNESCO qui s'est transformé en centre international de la documentation en terminologie INFOTERME à Vienne. Il a également réussi à créer à l'Université de Vienne un cours de terminologie générale qui existe encore aujourd'hui. Il était un des créateurs de l'organisme de normalisation au niveau international ISO. Enfin, pour la reconnaissance scientifique, il a établi la théorie de la terminologie pour lui donner statut de discipline. Cette théorie s'appelle *Théorie générale de la terminologie* (TGT).¹³ Après cette première étape dans la création de la terminologie en suivant ces traces,

¹⁰ Voir: L'HOMME 2004 : 17.

¹¹ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 22.

¹² CABRÉ 2005 [en ligne] <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16710671/la-terminologie-une-discipline-en-evolution-le-passe-le-present-et>

¹³ CABRÉ 2005 [en ligne] <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16710671/la-terminologie-une-discipline-en-evolution-le-passe-le-present-et>

nous pouvons discerner quatre étapes fondamentales dans le développement de la terminologie moderne. Il s'agit de a) les origines (de 1930 à 1960), b) la structuration (de 1960 à 1975), c) l'éclatement (de 1975 à 1985) et d) de larges horizons (depuis 1985).¹⁴

L'étape des origines (1930-1960) est marquée par les premiers textes théoriques de Wüster et de Lotte ainsi que pour l'acquisition d'un caractère systématique.¹⁵ Les différents auteurs distinguent ici l'école de Vienne, l'école de Prague et l'école russe, la première ayant eu l'influence la plus forte. Sa théorie s'appelle parfois la théorie "classique" ou "standard" de la terminologie. La deuxième étape est caractérisée par le développement informatique et par les techniques documentaires avec l'apparition des premières banques de données. Au cours de la troisième étape (1975-1985) est souligné le rôle de la terminologie dans le processus de modernisation d'une langue. De nombreux projets d'aménagement linguistique sont créés et le développement de la micro-informatique change les conditions du travail terminologique et le traitement des données. Enfin, la dernière étape (depuis 1985) connaît de nouvelles tendances avec l'informatique en pleine mutation, l'industrie de la langue qui se développe, la coopération internationale et la création de réseaux internationaux qui renforce une entraide indispensable entre les pays.¹⁶

Les préoccupations théoriques de la terminologie sont apparues, comme nous l'avons déjà mentionné, au cours de son évolution. A l'intérieur de cette "science terminologique", qui se développe dans les années trente, nous distinguons trois orientations : a) une première traite la terminologie comme une discipline autonome, de caractère interdisciplinaire, au service des disciplines scientifiques et techniques b) une deuxième est concentrée sur la philosophie et s'intéresse à la classification des systèmes de notions et c) une troisième orientation, centrée sur la linguistique, considère la terminologie comme une partie du lexique de la langue.¹⁷ Ces orientations ne s'excluent pas et il faut souligner que la théorie générale s'appuie sur la première orientation, où la position clé est donnée à la nature de la notion, les relations notionnelles, la relation terme/notion et la dénomination des notions. Enfin, nous devons accepter qu'il existe différents points de vue en ce qui concerne la terminologie, ses finalités et sa place dans l'univers scientifique. Ces dernières décennies, une multitude de nouvelles approches à la terminologie ont été proposées comme par exemple la théorie communicative

¹⁴ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 27.

¹⁵ D.S. Lotte (1889-1950), créateur de l'École soviétique de terminologie. Il existe une polémique sur la question de qui est le vrai père de la terminologie, Wüster ou Lotte. Voir: CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : chapitre 1.

¹⁶ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 27-28.

¹⁷ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 30.

de la terminologie qui souligne la dimension communicative et les aspects cognitifs et linguistiques de la terminologie (Cabré). Nous trouvons aussi une théorie qui tient compte de la dimension sociale (Gaudin), des éléments sociocognitifs (Temmerman) ou encore la terminologie textuelle (Bourigault, Slodzian).

La perspective de la terminologie semble aujourd'hui infinie grâce au développement des transferts intra-nationaux ou inter-nationaux dans les différents domaines techniques, économiques, commerciaux, technologiques, industriels... Nous devons maîtriser ces domaines et créer leurs dénominations. Cependant, des divers points se fixent dans l'activité terminologique des différents pays et nous allons énumérer les plus notables : a) le but du travail terminologique b) la méthodologie de la recherche terminologique c) les agents qui interviennent dans l'activité terminologique d) les produits terminologiques et e) l'interdisciplinarité.¹⁸ Nous pouvons remarquer que les pays organisent leur activité terminologique en fonction de leur propre structure sociale et politique, des objectifs qu'ils veulent atteindre et des ressources dont ils disposent.¹⁹

En France, les premiers comités de terminologie sont établis pendant les années cinquante et soixante au sein des Académies à cause de la domination croissante de l'anglais dans la recherche et dans le commerce. Ils avaient une faible productivité et pendant les années cinquante et soixante plusieurs associations, souvent appuyées par le pouvoir public, sont créées (Comité d'étude des termes techniques français, Conseil international de la langue française – CILF, Centre de terminologie et de néologie – CTN, etc.).²⁰ Ces associations publient des revues et des éditions spécialisées en terminologie. Le principal dispositif de la politique terminologique est mis en place à partir des années soixante-dix avec les Commissions ministérielles de terminologie (CMT).

La terminologie fait l'objet d'un enseignement spécifique dans un nombre croissant d'universités françaises (Paris, Rouen, Rennes, Lyon, Havre...) qui ont aussi créé leurs propres associations et qui publient également des revues spécialisées. Elles regroupent traducteurs, terminologues, enseignants, étudiants et professionnels.

A partir des années soixante, la terminologie s'est orientée vers les pays bilingues ou trilingues.

¹⁸ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 43.

¹⁹ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 48.

²⁰ Pour plus d'informations Voir : CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : chapitre 1.3.3.

Le Canada et plus précisément le Québec contribuent fortement à l'essor de la terminologie à partir des années soixante grâce à leur bilinguisme institutionnel. Le gouvernement fédéral du Canada et celui du Québec accordent de l'importance à la terminologie et favorisent cette activité dans des structures officielles. Au Canada, il s'agit de TERMIUM, unité administrative qui s'occupe de toutes les traductions de textes officiels et au Québec, c'est l'Office de la langue française (OLF) et la Banque de terminologie du Québec.

La terminologie est au Canada une profession à part, reconnue au Québec depuis 1992 par l'Assemblée nationale. Au Canada comme en France, la terminologie fait l'objet d'un enseignement spécifique dans presque toutes les universités.

Le travail terminologique est important aussi en Belgique, pays officiellement trilingue, tourné vers la traduction (BELGATERM, Eurocontrol,...) Il l'est également en Suisse où il traite des problèmes de terminologie associés aux nombreuses activités de traduction.²¹

Aujourd'hui, il existe un certain nombre d'organismes internationaux qui poursuivent une politique de coopération internationale entre leurs membres comme INFOTERM et AILA – L'Association internationale de linguistique appliquée, L'Union Latine; les banques de données plurilingues comme EURODICAUTOM, la plus importante de l'Union européenne ; les réseaux de coopération entre pays de même langue ou de même groupe linguistique : Rint – Réseau international de néologie et de terminologie (pays francophones d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Afrique), RITERM – Red Iberoamericana de Terminologia, NORDTERM – pays nordiques, ARABTERM – pays arabes ; différents programmes de coopération en recherche et en formation.²²

²¹ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 51-56.

²² CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 57-58.

2.1.3. Méthodologie

La méthodologie du travail terminologique est l'ensemble des techniques et des procédures pour arriver à un but déterminé.²³ Elle est déterminée par les objectifs, besoins en terminologie et conditions de travail des services de traduction.²⁴ La méthodologie peut être déterminée en cours de route mais surtout il est nécessaire de la définir avant de commencer le travail.

Le terminologue doit examiner la documentation répertoriée et les avis reçus qui visent la sélection des textes les plus représentatifs pour créer le système de classement du domaine, pour établir un arbre conceptuel et pour remplir des fiches terminologiques.

Le but des sections suivantes est de fournir les plus importantes étapes de la méthodologie terminologique.

2.1.3.1. Domaine

Le principe fondamental de la terminologie est de recenser et de décrire les termes dénommant les notions d'un domaine déterminé. Avant de commencer le travail terminologique, le terminographe doit délimiter un domaine de spécialité dont il faut décrire les termes. Le domaine se définit comme un ensemble structuré de concepts reliés. Déterminer le domaine nous permet de savoir choisir les termes qui doivent figurer dans notre glossaire terminologique.

La délimitation du domaine exige de bien connaître la langue courante (pour reconnaître qu'un terme n'est pas un mot de la langue courante mais un terme spécialisé) et de bien se familiariser avec le domaine étudié (consulter la bibliographie, lexiques, manuels, etc. et parler avec des experts). Il est nécessaire que chaque terminologue se familiarise et acquiert la connaissance du domaine de spécialité duquel il s'occupe. Dans la délimitation du domaine il faut aussi tenir compte du destinataire auquel elle s'adresse.

²³ PAVEL, NOLET 2001 : 31.

²⁴ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 42.

Nous rencontrons des difficultés aussi. Les frontières entre les différents domaines sont floues, cela signifie qu'entre les deux domaines très proches il est difficile de déterminer où commence et où termine un domaine par rapport à l'autre. Le problème reste le même quand il s'agit de la langue courante et un domaine spécialisé parce qu'il existe des termes qui s'emploient très souvent dans la langue courante que nous ne sommes plus sûrs si ce terme doit figurer dans le glossaire terminologique. Il convient de remarquer deux phénomènes, ce sont : la termologisation des termes des mots de la langue courante qui prennent un sens particulier dans les langues de spécialité, et les termes nomades créés dans un domaine spécialisé et qui sont graduellement utilisés dans d'autres domaines spécialisés avec un sens souvent au moins partiellement analogue (ex. virus, terme médical utilisé en informatique).

Concluons qu'un terme peut appartenir à plusieurs domaines, il est décrit différemment en fonction du domaine dans lequel on le traite et son sens est en fonction de son appartenance à un domaine de spécialité.²⁵

Si nous rencontrons des problèmes en définissant le domaine c'est parce que le savoir est difficile à partager et des fois, la délimitation dépend des langues et des cultures.

Le domaine abordé dans notre mémoire est l'architecture gothique et Renaissance ou, pour être plus précis, l'architecture entre les périodes Gothique et Renaissance (nous trouvons aussi le terme *Gothique de la Renaissance*).²⁶ Il s'agit d'une période couvrant le XV^e et le XVI^e siècles où les caractéristiques typiques de l'architecture gothique n'ont pas encore disparu et où les éléments du nouveau style Renaissance, se mélangent avec les éléments existants. Une grande discussion s'est développée entre les historiens de l'art pour savoir s'il s'agit d'un style à part ou non, comment l'appeler ou le qualifier ou le définir si cela est nécessaire et légitime. Notre tâche n'est ni de donner des réponses ni d'expliquer les enjeux de ces questions mais de nous occuper des termes spécifiques attachés à cette période. Pour notre traduction nous avons choisi deux articles provenant des Actes des quatrième *Rencontres d'architecture européenne* qui ont eu lieu du 12 au 16 juin 2007 à Paris. Ces deux articles traitent différents éléments, l'un étudie l'élément extérieur d'un édifice religieux à savoir les tour-clochers de Bretagne et l'autre les éléments intérieurs des églises que sont les supports et voûtes de l'architecture religieuse de Bourgogne.

²⁵ L'HOMME 2004 : 57. [en ligne]

²⁶ Concernant le terme *Gothique de la Renaissance* voir la deuxième partie de ce mémoire.

En étudiant l'histoire de l'art nous nous sommes déjà familiarisée avec ce domaine, son sous-domaine de la décoration et ses éléments structuraux mais ce n'est que le début de notre travail. Grâce à ces connaissances, notre démarche est un peu facilitée mais il faudra consulter des manuels correspondant à notre domaine.

2.1.3.2. Terme

En définissant la terminologie, nous avons dit qu'il s'agissait de la discipline qui recense, décrit et crée les termes relevant d'un domaine d'activité. Qu'est-ce qu'un terme?²⁷ Gouadec décrit le terme comme l'unité de désignation d'un concept ou d'un objet ou d'un processus de la réalité perçue ou conçue.²⁸ Il se définit aussi comme un „mot ou groupe de mots servant à désigner une notion“²⁹. La signification spécifique d'un terme dépend d'un domaine spécialisé et ce qui le caractérise, ce n'est pas sa forme mais le sens qu'il véhicule. Le terme d'une langue spécialisée ne se confond pas avec le mot de la langue générale.

Dans le modèle terminologique du terme, nous distinguons objet, notion et dénomination. Les notions englobent les caractères plus ou moins spécifiques d'objet ou de classes entières d'objets. Ils servent à définir et à délimiter une notion et ils aident à définir la place de la notion dans un système de notions. Différents liens unissent les notions et ces relations sont représentées dans des tableaux systématiques des notions. Les dénominations sont les signes phoniques et graphiques qui permettent d'exprimer les notions techniques. Une dénomination peut être un mot, un groupe ou une combinaison de mots ou une locution.³⁰

Les termes peuvent être classifiés selon différents critères qui se regroupent autour de quatre aspects : la forme, la fonction, le sens et l'origine.³¹

Du point de vue du premier critère, celui de la forme, le classement peut se faire d'après plusieurs critères qui ne sont pas nécessairement exclusifs. Selon le nombre des morphèmes, les termes peuvent être simples ou complexes. Les termes simples sont des unités lexicales composées d'une seule entité graphique, tandis qu'un terme complexe est un terme constitué

²⁷ Pour son étymologie le mot *terme* vient du latin *terminus* – qui limite, qui borne.

²⁸ GOUADEC 1990 : 34. [en ligne]

²⁹ <http://psydoc-fr.broca.inserm.fr/colloques/cr/j4/blanchon.html> (page consultée le 15 février 2015)

³⁰ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 13-14.

³¹ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 155.

de plusieurs entités graphiques séparées par des blancs ou par des diacritiques comme le trait d'union ou l'apostrophe.³² Selon les types de morphèmes qui font partie d'un terme complexe, les termes peuvent être dérivés ou composés. Les termes simples ou complexes, dérivés ou composés servent pour la formation de nouvelles unités terminologiques. Les termes complexes peuvent être formés en combinant des mots qui suivent une structure syntaxique déterminée. Ces structures s'appellent syntagmes terminologiques ou synapsies et elles sont plus fréquentes en terminologie que dans la langue générale. Il est difficile de distinguer syntagmes terminologiques et syntagmes libres.³³ Enfin, du point de vue formel, il faut traiter séparément les termes apparemment simples mais dont l'analyse révèle une formation d'origine complexe : les sigles, les mots-valises, les abréviations et les formes raccourcies.³⁴

Du point de vue de leur fonction dans le discours, les termes peuvent être des noms, des adjectifs, des verbes et des adverbes. Nous constatons que la proportion d'unités qui appartiennent à l'une ou l'autre des catégories grammaticales est très différente ainsi que la quantité des substantifs présents dans les lexiques de spécialité est disproportionnellement élevée par rapport aux adjectifs et aux adverbes.³⁵

Selon le critère du sens, les termes peuvent être regroupés selon la classe de concepts qu'ils dénomment. Les concepts peuvent être réunis dans des classes et sous-classes en fonction des caractéristiques qu'ils partagent ou selon les relations qu'ils entretiennent.³⁶ Dans un domaine déterminé les concepts sont organisés en ensembles structurés qui reflètent la vision de la réalité d'une discipline ou d'un secteur d'activité. Chaque système conceptuel comprend différentes sous-classes de concepts : objets, propriétés, relations, opération.

Et enfin, du point de vue linguistique, les termes sont créés ou construits en application des règles de leur propre code linguistique ou bien empruntés d'un autre code ou sous-code.³⁷

Citant Guilbert ajoutons que : “un terme tend à être monosémique ou plutôt monoréférentiel dans chaque domaine particulier de la connaissance“. Nous nous trouvons dans une sorte d'idéal à atteindre dans la communication spécialisée. Monosémique signifie que le terme

³² L'HOMME 2004 : 59. [en ligne]

³³ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 155, 156.

³⁴ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 155, 156.

³⁵ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 157.

³⁶ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 157.

³⁷ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 158.

dans son propre domaine, n'a qu'un seul sens et monoréférentiel signifie que le terme renvoie à un seul référent. Gouadec, avertit qu'il s'agit "d'une utopie terminologique".³⁸

2.1.3.3. Fiche terminologique

La fiche n'est rien d'autre qu'un formulaire papier ou électronique ayant des espaces numérotés ou étiquetés pour certains types d'informations.

Robert Dubuc définit la fiche terminologique comme "un document qui contient, sous une forme facilement accessible et repérable, des renseignements permettant d'identifier un terme, associé à un contenu notionnel suffisant, dans un domaine donné et dûment attesté par une source digne de foi."³⁹

La fiche terminologique est composée d'une série de données terminologiques sur la notion et ses dénominations et de données supplémentaires destinées à la gestion et maintenance des fiches.⁴⁰ La fiche terminologique est en même temps un instrument et un but de l'activité terminologique. Elle est aussi la forme ou l'unité de base d'une base de données.⁴¹ Les informations contenues dans la fiche terminologique doivent être adaptées aux besoins des utilisateurs parce que, plus le destinataire est spécialisé, plus les champs ont des dénominations et un contenu spécialisé. La fiche est constituée de plusieurs champs et elle recueille les informations principales sur les termes. Même s'il s'agit d'une fiche simple, elle peut nous donner des précieuses informations. Plus les fiches contiennent des informations, plus la banque de données est riche et utile mais plus la fiche est complexe plus la maintenance devient difficile aussi. Il faut trouver un juste milieu.

Il existe un type de fiche standard qui représente un point de départ pour toutes les variantes mais elle doit être adaptée aux domaines traités. La diversité des modèles, ou structure des fiches, est le résultat des descriptions des différents domaines. La qualité d'une fiche terminologique est garantie par l'authenticité et la représentativité des usages consignés par le terminologue. Il doit découvrir et noter quels usages sont préférés ou évités, conseillés ou déconseillés par des spécialistes. Dans chaque fiche terminologique nous pouvons étendre,

³⁸ DEPECKER 2002 : 60. [en ligne]

³⁹ DUBUC 2002 : 80.

⁴⁰ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 25.

⁴¹ PINTAR 2011 : 70. [en ligne]

modifier ou ajouter des champs qui donnent de nouvelles informations en fonction du domaine. Il reste au terminographe à établir, en collaboration avec le spécialiste du domaine, le nombre et le type de champs nécessaires.

Les données comme dénomination, sources, domaine, définition, synonymes, formes abrégées, notes, degré d'équivalence, degré de synonymie, contexte, phraséologie, illustrations, variantes orthographiques et translittération font partie de la description condensée des termes et de leurs usages.⁴² Nous allons les décrire.

Les dénominations des termes doivent être présentées dans leur forme de base et les termes complexes et les expressions dans l'ordre naturel des mots.⁴³

Les sources d'un terme nous donnent certaines précisions sur ces données et nous informent de sa fiabilité. Les références suivent les règles de présentation internationales et une même source doit toujours être présentée de la même manière. Il est aussi important de marquer la date de notre travail parce que cela nous indique l'actualité de la source.

La définition décrit la notion et nous permet de délimiter les notions entre elles. Elle est essentielle pour établir la relation entre dénomination et notion.⁴⁴ Il existe deux types de définitions : définition par compréhension et définition par extension. Toutes les deux doivent respecter certains principes comme par exemple concision, parce qu'elle doit reprendre des principaux caractères distinctifs. La définition doit situer la notion dans le système de notions et définir les notions d'un même système selon la même logique conceptuelle. La définition doit aussi tenir compte des caractères spécifiques au domaine et utiliser seulement les termes déjà définis ou considérés comme connus. Il est important de bien mentionner le champ d'application particulier d'une définition et d'éviter les définitions négatives ou circulaires.⁴⁵ Il y a des cas où il est difficile de donner une bonne définition des différentes parties d'un objet, par exemple. On recourt alors à des illustrations qui peuvent nous aider et compléter la définition.

En ce qui concerne les synonymes, il est essentiel qu'un terme soit accompagné de véritables synonymes, cela veut dire qu'ils sont interchangeables dans n'importe quel contexte. S'il existe des quasi-synonymes il faut les noter dans des fiches séparées ou indiquer le degré de

⁴² *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 25.

⁴³ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 25.

⁴⁴ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 28.

⁴⁵ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 28-32.

synonymie. Il est possible aussi d'utiliser les signes de comparaison (=, ~, >, <). Nous utilisons ces signes aussi pour indiquer le degré d'équivalence, qui aide l'utilisateur à savoir jusqu'à quel point il y a équivalence entre les termes de la langue source et la langue cible.

Les formes abrégées (abréviations, sigles, acronymes) créées à partir des termes font partie de la fiche mais il convient de les noter. Il peut être utiles pour les traducteurs de créer une fiche qui intègre des formes abrégées de la langue courante.⁴⁶ Il serait utile aussi d'indiquer les variantes orthographiques d'un terme.

Le champ des notes ou observations précise les usages du terme, concernant les régionalismes, les usages particuliers ou le statut.

Le contexte présente l'environnement linguistique d'un terme. Nous distinguons le contexte définitoire et le contexte langagier. Le premier nous permet de comprendre la notion en reprenant les caractères essentiels d'un objet et le deuxième nous montre l'utilisation de terme dans une langue de spécialité.⁴⁷

La phraséologie montre le fonctionnement des termes parce que les langues de spécialité possèdent bon nombre de locutions spécifiques à un domaine traité.

Notre choix des termes proposés dans les fiches terminologiques concerne le domaine abordé, le domaine de l'art entre le Gothique et la Renaissance. Nous avons choisi quatorze termes que nous trouvons intéressants pour le travail terminologique parce qu'ils couvrent les deux domaines et sont bien utilisés et présents dans la littérature des professions de l'histoire de l'art. Comme la langue française est beaucoup plus riche en termes d'histoire de l'art que la langue croate, nous avons eu des difficultés à trouver des équivalents adéquats. Il nous a fallu faire un bon travail de collaboration continue avec des spécialistes français et croates du domaine traité.

Nos fiches sont adaptées selon nos besoins et le domaine choisi et elles sont présentées ainsi:

TERME

Catégorie grammaticale

Statut (usage)

⁴⁶ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 34.

⁴⁷ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 36-37.

Collocation (s)

Domaine

Sous-domaine

Définition

Synonyme (s)

Hyperonymes (s)

Relation avec l'hyperonyme

Hyponyme (s)

Contexte du terme (+ ref.)

EQUIVALENT

Remarque(s) linguistique(s)

Catégorie grammaticale

Source de l'équivalent

Contexte de l'équivalent (+ref.)

2.1.3.4. Arborescence

L'arborescence, ou l'arbre du domaine, est une représentation graphique du système notionnel du domaine. Il s'agit d'organiser le domaine traité en classant ses termes. L'arborescence se profile au fur et à mesure qu'on découvre les notions derrière les termes. Une arborescence doit être accompagnée d'une légende qui précise les outils graphiques utilisés. Avec l'arborescence, nous cherchons à organiser les notions les unes par rapport aux autres. Les objets de même nature sont regroupés par thème et par catégorie, ce qui peut nous servir comme point de départ à la constitution de „mini“ systèmes de notions.⁴⁸ L'arborescence nous permet de mieux examiner les relations qui se constituent entre les notions et d'avoir une vue d'ensemble de notre travail.

Les relations hiérarchiques sont très importantes en terminologie. Les relations entre les termes sont qualifiées de rapports d'hyperonymie, d'hyponymie ou d'isonymie. L'hyperonymie est la relation hiérarchique entre deux termes où l'un, plus général, contient l'extension de l'autre, plus spécifique. Le premier terme est l'hyperonyme du second tandis que l'hyponymie est la relation hiérarchique entre deux termes où l'extension du premier est incluse dans l'extension du second. Le premier terme est hyponyme du second. La relation d'isonymie est le rapport entre deux termes de même niveau ou de même catégorie.

Notre arborescence est organisée autour de l'architecture gothique ou pour être plus précis, autour de l'architecture gothique religieuse. Bien que notre domaine se situe entre les périodes Gothique et Renaissance, nous avons décidé de nous concentrer sur les éléments typiques gothiques parce que les caractéristiques de style de la Renaissance se mélangent avec des éléments existants dont l'importance est moindre que celle des éléments gothiques. Parfois, la richesse de l'art gothique nous a rendu difficile la sélection des termes mais grâce au vocabulaire d'architecture et à d'autres manuels correspondants nous avons pu effectuer un travail satisfaisant.

⁴⁸ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 53.

2.2. Terminologie et traduction

L'activité terminologique va de pair avec celle de la traduction et c'est pour cette raison que nous avons choisi de consacrer une section à la relation entre la terminologie et la traduction. Les deux sont en relation mais il s'agit de deux pratiques indépendantes. L'exploitation des traductions est intéressante seulement si la traduction a été faite dans de bonnes conditions et si elle a été vérifiée. De plus, la qualité terminologique d'une traduction dépend de l'usage auquel elle est destinée.⁴⁹ Bien qu'un sérieux travail terminologique soit nécessaire pour la traduction, les traducteurs ne lui consacrent pas assez de temps, parfois à cause du délai très court qui s'impose à eux, ne leur permettant pas d'utiliser des ressources terminologiques comme il se doit. Une raison importante souvent invoquée serait aussi le fait que la terminologie se situe au niveau de la langue et la traduction au niveau de la parole. Et l'autre raison c'est la terminologie qui n'est pas forcément multilingue : elle s'exerce bien dans un cadre monolingue.

La traduction est un processus qui vise à faciliter la communication entre locuteurs de différentes langues, la terminologie, facilite la traduction d'un contenu d'une langue à l'autre.⁵⁰ Les traducteurs et interprètes sont les utilisateurs prioritaires de la terminologie parce qu'ils facilitent la communication entre spécialistes. Dans son travail, le traducteur a besoin de différents dictionnaires spécialisés, monolingues, bilingues ou plurilingues qui lui donnent les informations nécessaires pour assurer une bonne traduction et pour améliorer sa productivité.

Selon des objectifs et des ressources disponibles, s'il s'agit de résoudre un problème terminologique ponctuel ou bien élaborer la terminologie de tout un domaine de spécialité, nous distinguons la recherche ponctuelle et la recherche thématique.⁵¹

La recherche terminologique ponctuelle concerne généralement les problèmes ponctuels comme des termes, des néologismes, des expressions techniques, des appellations officielles qui ne se trouvent pas dans les dictionnaires. Alors, il faut bien délimiter le problème terminologique pour avoir une recherche ciblée, concentrer la recherche sur la documentation scientifique et technique en rapport avec le domaine traité et disponible sur place. S'il n'y a pas de documentation, il est nécessaire de s'adresser à un service spécialisé ou contacter le

⁴⁹ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 44.

⁵⁰ CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 : 93.

⁵¹ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 45.

service de traduction spécialisé dans le domaine traité.⁵² Le résultat de la recherche ponctuelle n'est pas toujours satisfaisant parce qu'il est très souvent nécessaire d'investir plus de temps pour chercher des résultats fiables.

C'est la recherche systématique ou thématique qui nous donne les résultats les plus satisfaisants parce qu'elle traite la terminologie de tout un domaine de spécialité ou d'un sous-domaine en mettant en évidence les relations entre les notions propres à ce domaine.⁵³ Le résultat est une terminologie d'ensemble qui peut être mise à la disposition du plus grand nombre via une banque de données ou sous forme papier.

Enfin, la terminologie aide la traductologie et fait partie intégrante de la plupart des formations en traduction ce qui confirme l'importance d'une étroite collaboration de ces deux pratiques.

⁵² *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 46.

⁵³ *** Recommandations relatives à la terminologie 1990 : 47.

Conclusion de la partie théorique

Dans cette partie théorique nous avons tenté de définir la terminologie et de présenter plusieurs définitions qui la décrivent. Après cette introduction, il semblait essentiel de présenter un aperçu de l'histoire de cette discipline et d'éclaircir les éléments les plus importants comme le domaine, le terme, la fiche et l'arborescence. A la fin de chaque section, nous exposons les faits relatifs et spécifiques à notre travail.

La partie suivante se concentrera sur la pratique de la terminologie. Nous présenterons deux textes traduits à partir desquels nous avons fait un glossaire, quatorze fiches terminologiques et enfin une arborescence de notre domaine.

3. APPROCHE PRATIQUE

3.1. Essais de traduction

3.1.1. Tornjevi na pročeljima bretonskih crkava

Formalna istraživanja na razmeđu gotike i renesanse

Philippe Bonnet i Jean - Jacques Rioult

Izuzev krize sredinom XVI. stoljeća, Bretanja je između 1530. i 1585. godine doživjela procvat ekonomije povezane s ribolovom, pomorskom trgovinom i proizvodnjom platna. To se blagostanje očitivalo izgradnjom i uljepšavanjem brojnih crkava kao produžetak snažnog razvoja kojeg su potaknuli vojvode dinastije Montfort krajem XIV. stoljeća. Na uglavnom jednostavne tlocrte poput onog pravokutnog s tri broda, dodaju se razrađeni monumentalni aneksi od kojih su najznačajniji toranj na pročelju i trijem na jugu. Prvi simbolizira župnu i seosku zajednicu, a drugi služi kao glavni pristup i mjesto sastajanja fabrike (lat. *fabrica*). Taj model s tornjem smještenim na zapadnom dijelu crkve doživio je značajan uspjeh krajem srednjeg vijeka u pokrajinama Poitou i Saintonge⁵⁴, Akvitaniji,⁵⁵ ali isto tako i u pokrajini Artois i današnjoj Belgiji.⁵⁶ Upravo smo taj oblik izabrali kao pokazatelja odabira stila unutar jednog stoljeća u kojem istodobno postoje gotika i renesansa. Korpus predstavlja pedesetak spomenika, od samih početaka novog vijeka, od oko godine 1490. do 1570-ih, od kojih je njih 80% smješteno u zapadnoj Bretanji. Cornouaille, jedna od devet dijeceza koje pokrajina broji, sama posjeduje četvrtinu primjera.

⁵⁴ Opatijska crkva u Cellesu, katedrala (oko 1470.) i crkva Saint-Eutorpe u Saintesu (1488. – 1490.), crkve u Marennesu (1490. – 1510.), Saint-Jean-d'Angleu, Fléac-sur-Seugneu, Saint-Fort-sur-Girondeu.

⁵⁵ Saint-Michel u Bordeauxu (1473. – 1492.), zborna crkva u Villefranche-de-Rouergue (posvećena 1519.), Saint-Maur u Martelu (podignuta 1514.).

⁵⁶ Katedrale u Arasu i Saint-Omeru (romanički toranj, ojačan između 1473. i 1521.), opatijska crkva Saint-Bertin u Saint-Omeru (1431. – 1500.), crkve u Isbergueu, Helfautu (1564.), Avesnes-le-Comteu; Saint-Rombaut u Malinesu (1452. – 1520.), Saint-Jacques u Anversu (1491. – 1526.), Sainte-Walburge u Audenardeu (1498.), Saint-Sulpice u Diestu (1503.), Saint-Gery u Braine-le-Comteu (1512.), Sainte-Catherine u Hoogstrattenu (1525. – 1550.).

Renesansa – poznati repertoar

Rječnik prve renesanse u Bretanji pojavio se 1507. godine posredovanjem nadgrobnih spomenika i to s grobnicama vojvode François II u Nantesu i Thomasa Jamesa u Dolu. Na područje sakralne arhitekture ušao je tek četvrt stoljeća kasnije. Izuzetak je bio grad Nantes koji je pripadao žarištu područja oko rijeke Loire gdje je u kapeli Saint-Thomas, podignutoj između 1514. i 1524. godine, kao dio zborne crkve Notre-Dame jedan od prvih primjera bačvastog kasetiranog svoda u Kraljevstvu.⁵⁷ Godine 1531. Fouquet Jegannou započinje gradnju tornja Bulat. Oblikovanje kontrafora sjevernog pročelja crkve u Ploërmelu godine 1535. pokazuje talijanske utjecaje. Godine 1536. moderan nacrt Jeana le Moala za crkvu Notre-Dame u Guingampu imao je prednost nad identičnim projektom popravka Philippea Beaumanoira. Kanonik Jean Danielo godine 1537., po povratku iz Rima, na sjevernoj strani katedrale u Vannesu dograđuje rotundu na dvije etaže koja svjedoči njegovo poznavanje prekoalpske umjetnosti. Vincent Rabault⁵⁸ i Robert Jarde⁵⁹ 1541. godine započinju rekonstrukciju zapadnog pročelja katedrale u Rennesu, čije niše s baldahinom postoje i na pročelju ponovno podignutom u XVII. stoljeću.⁶⁰ Godine 1548. arhitekt Yves Croazec polaže kamen temeljac tornja Saint-Mathieu u Morlaixu. Sredinom XVI. stoljeća, većina dijeceza posjeduje jednu glavnu građevinu izgrađenu u novom stilu koja može poslužiti kao ogledni primjer.

Utjecaj Quimpera

Ovo širenje renesansnog rječnika jedva je dotaknulo zapadne krajeve poluotoka gdje je Cornouaille tijekom čitavog XVI. stoljeća ostao pod utjecajem svoga najznačajnijeg spomenika, katedrale u Quimperu, preciznije tornjeva njezinoga zapadnog pročelja. Katedrala svoj prestiž, osim arhitektonskom značaju, duguje tome što je bila biskupsko sjedište, ali i bez sumnje sjećanju na Jeana V koji je ovdje iskazao svoje kraljevske ambicije⁶¹ i gdje je u narodnom pamćenju njegova vladavina izjednačena sa zlatnim vremenom vojvodstva. Započeto 1424. i gotovo dovršeno 1445. godine, kimperško pročelje predstavlja zaokruženi

⁵⁷ Flaminia Bardati, La capella di Thomas Le Roy nella chiesa Collegiale di Notre-Dame a Nantes, *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, godina VII., 13-14, 1997., str. 21-38.

⁵⁸ Godine 1545. on nastavlja radove na katedrali u Vannesu.

⁵⁹ Godine 1539. navodi se kao graditelj crkve Toussaints u Rennesu.

⁶⁰ Veliki udvojeni portal izgrađen je 1541., a uništen 1683. godine.

⁶¹ Natpis smješten u podnožju skulpture kralja Gradlona svjedoči o anteriornosti bretonske monarhije na franačkom području. Vidi Phillippe Bonnet, *Quimper, la cathédrale*, Pariz, 2003., str. 175.

primjer harmoničnog pročelja s dva tornja. U trenutku kada se motivi „plamene“ (*flamboyant*) gotike pojavljuju na velikim vojvodskim izgradnjama, pročelje pokazuje povezanost s igrom polilobnih mrežišta *rayonnant* stila te im osigurava dugo trajanje. Prizemlje tornja jednostavno je raščlanjeno velikim izduženim šiljato zaključenim otvorom, a kat je olakšan sa svake strane s po dva polukružno zaključena otvora impresivne visine, što se kao motiv koristi u arhitekturi Cornouaillea od XV. stoljeća.⁶² Iznad otvora, otvorenih stupnjevito u dubinu te poduprti pojasevima kamena, nalaze se sedlasti lukovi koji su uokvireni s dva slijepa trokutasta luka. S obje strane ovih otvora, tornjevi su poduprti kompleksnim kontraforima kojima je svaka okapnica istaknuta grupama stupnjevanih fijala, od kojih su ove u središtu više podignute, postavljene pod kutom od 45 stupnjeva. S bočnih strana, tornjevi su poduprti s dva kontraforna luka koji na svojim krajevima imaju dvije romboidne fijale. Završetak tornjeva ukrašen je trakom polilobnih motiva i s dva vijenca ornamentirana lišćem. Iznad se nalazi jedan od najvećih uspjeha graditelja - natkrivena galerija s balustradom ukrašenom četverolistima upisanima u krugove koji se dodiruju i arkadama trolisnog oblika. Galerija predstavlja svojevrsni vanjski triforij nad kojim je kat s ogradom ukrašenom četverolistima.

Budući da se odustalo od tornjića, izvorno zamišljenima za vrijeme biskupa Claudea de Rohana (1501. – 1540.), graditelju i njegovim suradnicima koji su se godinama osposobljavali na gradilištima, bilo je omogućeno da budu prisutni i na drugim gradilištima. Već 1485. godine Pierre Le Goaraguera, graditelja sjevernog krila transepta, pozivaju u Locronan kako bi podigao kapelu Pénity. Malo kasnije, župljani Cap Cavala, obogaćeni kapetani i brodovlasnici, odlučuju ponovno podići svoje crkve: Saint-Guénoles⁶³ započetu 1488. godine i Saint-Nonnau u Tréoultréu.⁶⁴ Obje crkve, djelo iste radionice, ističu se monumentalnim tornjem jedinstvenih dimenzija⁶⁵ smještenim pred brodom crkve. Struktura im je jednaka: zapadni portal s polukružno zaključenim udvojenim vratima pod četverostrukim šiljatim lukom gdje je arhivolt oblika sedlastog luka s kovrčastim lišćem i križnim cvijetom na vrhu. Zabat koji siječe bočne fijale, citat je portala transepta katedrale u Quimperu (1478.). Iznad portala nalazi se prozor s „plamenim“ mrežištem nad kojim je sedlasti luk s kovrčavim lišćem koji završava skulpturalno oblikovanim konzolama. Slabljenjem luke tornjevi ostaju nedovršeni, ali u Saint-Guénolesu započeti dijelovi udvojenih otvora pokazuju da je

⁶² Sklonost Bretonaca polukružno zaključenim formama ne jenjava tijekom čitavog gotičkog perioda, od ostvarenja radionice iz Point-Croixa u XIII. stoljeću sve do velikih izgradnji vladavine Jeana V (1399. – 1442.) preko crkava prosjačkih redova.

⁶³ Nekoć je bila dio župe u Beuzecu.

⁶⁴ Obje crkve danas pripadaju Penmarchu.

⁶⁵ U svojoj nedovršenoj fazi toranj Saint-Nonna visok je 19, a u bazi širok nevjerojatnih 8 metara.

oblikovanje planirano izvesti po uzoru na katedralu. Kontrafori, ortogonalno postavljeni ili ugaoni, s okapnicama, koji na uglovima imaju stupnjevane fijale, oblikovani su sa svih strana nišama s baldahinom, drugim kimperškim citatom. Arhitekt Saint-Nonnae izgradio je na južnoj strani tornja sekundarni trijem koji je izveden po uzoru na sjeverni trijem katedrale (sl. 1). U unutrašnjem dijelu zabata, koji je nad polukružno zaključenim udvojenim otvorima, horizontalna profilacija oblikuje vrstu zabata kojeg prekida niša s baldahinom smještena u istoj osi s razdijelnim stupom te je uokvirena natpisom o osnutku. Superponirane niše s baldahinom nalaze se još i između portala i ugaonog pilastra ukrašenog motivom riba. Trijem nadstvođen krovom, ukrašen je balustradom perforiranom *mouchettes* motivima kamene čipke. Masivan toranj Saint-Mathieu u Quimperu, isto tako nedovršen, izgrađen je u isto vrijeme kad i crkva (crkva je posvećena u listopadu 1514. godine).⁶⁶

⁶⁶ Podignut uz sjeverni dio crkve, toranj formira trijem koji se otvara prema zapadu i istoku gdje je ulica. Bio je uništen 1845. godine kako bi se načinilo mjesta za novi toranj kojeg je izgradio dijecezenski arhitekt Josphe Bigot. Starija nam je crkva poznata zahvaljujući arhitektonskom nacrtu kojeg je načinio isti arhitekt 1843. godine (Dijecezenski arhivi u Quimperu, 8 L 9) sačuvano na grafici Eugènea Cicérija u Taylorovom i Nodierovom djelu *Voyages pittoresques* te na jednom ulju na platnu atribuiranom Louisu Caradecu, sačuvanom u muzeju bretanjskog departmana u Quimperu (inv. n° 989.70.2).

Radionica Saint-Herbot

Podignuta na kraju XIV. stoljeća, ta se hodočasnička kapela⁶⁷ od 1498. godine nastojala uljepšati. Zapadni portal, datiran u 1516. godinu,⁶⁸ smješten je između dva ugaona kontrafora čije su tri okapnice naglašene fijalama s kukama kimperškog tipa. Portal donosi nekoliko formalnih novina: udvojena vrata zaključena ovalnim lukom s nišom u kojoj je skulptura svetca zaštitnika koja se nalazi u središtu zabata, tordirani stup⁶⁹ oslonjen o razdjelni stup te oštar oblik sedlastog luka koji formira arhivolt (sl. 2).⁷⁰ Vijenac ukrašen frizom s lišćem služi kao nadvratnik, a po sredini je prekinut likom koji svladava životinje s kojima je suočen. Zabat ornamentiran kovrčastim lišćem siječe fijale koje uokviruju portal, te završava na skulpturalno oblikovanim konzolama s anđelima koji nose svitke. Vrh zabata završava u „plamenoj“ balustradi perforiranoj *mouchettes* motivima kamene čipke. Toranj je visok 31 metar. Njegov drugi kat jednake je visine kao i prvi, te je direktna kopija tornjeva u Quimperu. Svaka je strana tornja raščlanjena dvama polukružno zaključenima, visokim i uskim udvojenim otvorima pod arhivoltom sedlastog luka s kukama i križnim cvijetom na vrhu. Otvori su raščlanjeni s tri horizontalna šprljka i uokvireni s dva slijepa trokutasta luka. Njihove duboke špalete oblikovane su profilacijama četvrtine kruga i s pet stupića s kapitelima baza oblika prizme. Toranj završava gređem koje je oblikovano krunom s konzolama te frizom ukrašenim nazubljenim četverolistima, krunom vegetabilnog ukrasa i naposljetku balustradom perforiranom četverolistima upisanima u krugove. Superponirane galerije kao na katedrali izostaju i iako su ugaoni tornjići možda i bili započeti, čini se da tornjići nisu nikada ni bili predviđeni.⁷¹

Nekoliko godina kasnije radionica se premješta u Carhaix. U sklopu zborne crkve Saint-Trémeur između ostalih, djelovao je i kanonik Charles Jégou koji je započeo izgradnju tornja crkve Saint-Nonna u Penmarc'hu 1509. godine.⁷² Visok 45 metara, zapadni toranj na čijem su

⁶⁷ Departman Finistère, naselje Plonévez -du-Faou.

⁶⁸ Jedan anđeo nosi natpis: „L'AN MIL VcXVI FUT CEST PORTAL COMMENCE MESSIRE CHO[RENTIN] K[ER]DEFFES GOVERNER.“

⁶⁹ Taj se motiv pojavljuje na gornjim dijelovima tornja u Rohanu započetog 1507. godine u kimperškoj biskupiji.

⁷⁰ Već je Mérimée o tome izvjestio: „sedlasti luk te bogato uvijeno lišće s prizmatičnim profilacijama“ (*Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, Pariz, 1971., str. 327-328).

⁷¹ Loža za zvona izvorno je imala dosta nizak križno-rebrasti svod čija je vanjska linija (*extrados*) tvorila kat. Arhitekt Charles Chaussepied napisao je 1914. godine: „započeti dijelovi četiriju malih tornjeva koji su trebali biti podignuti oko centralnog.“ (*Notice sur la chapelle de Saint-Herbot en Plonévez-du-Faou (Finistère)*, Quimper, 1914., str. 7. Ovo je zapažanje u proturječju sa zapisnikom iz 1730. godine koji utvrđuje postojanje samo jednog ugaonog tornjića: „Za tri piramide koje su postojale na drugim uglovima tornja, stručnjaci smatraju da nisu nikad ni postojale nego samo blokovi koji su činili toranj puno pravilnijim, a na kojima je bila predviđena njihova izgradnja.“ (*Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. 37, 1910., str. 166-167.)

⁷² Opat iz Daulasa između 1519. i 1535. godine ostaje zapamćen kao prelat graditelj.

kontraforu zabilježene godine 1529. i 1535., replika je onog u Saint-Herbotu od kojeg se razlikuje samo po nekoliko detalja (sl. 3). Kontrafori ovdje sežu sve do vrha kata tornja jer je toranj prvobitno bio završen granitnim tornjićem⁷³ i gornji je kat ograđen s četiri oktogonalna tornjića koji završavaju kukama. Gornji dijelovi nose elemente nove dekoracije: friz na kojem se izmjenično pojavljuju romboidni motivi, krugovi i poprsja u medaljonima; balustrada s arkadama zaključenima ovalnim lukovima koje razdvajaju mali stupovi s motivom školjke na uglovima. Tu upotrebu renesansnog rječnika na u potpunosti gotičku strukturu pronalazimo i na crkvi Saint-Pierre u susjednoj župi Plouguer. Podignut pred romaničkim brodom, zbog kojeg je dosta uzak, toranj se po svojim detaljima povezuje s radionicom Saint-Herbot (vijenac s lišćem koji uokviruje vrata, fijale, niše na kontraforima i sedlasti lukovi iznad prozora), ali ne i po općoj kompoziciji. Uz uske i stupnjevane otvore lože za zvona prislonjeni su pilastri geometrijskog ukrasa koji se izmjenjuju s profilima u medaljonima na traci koja se nalazi između dvije krune na vrhu ukrašene dentima.⁷⁴ Nasuprot tome, no ne s manje pažnje, radionica ostavlja svoj znak na određenom broju skromnijih građevina kao što su kapela St. Croix u Loqueffretu (1522.), kapela Trinité u Melgvenu (1535.) i kapela Moustoir u Kernévelu (1538.). Ako pak u ovim primjerima i nije zadržana formula tornja na pročelju, identično je ipak ponovljen model portala Saint-Herbota.⁷⁵

Dvije građevine koje su se počele graditi u drugoj trećini stoljeća povezuju se s istom radionicom. Kapela Saint-Tugen⁷⁶ započeta je oko 1530. godine po želji Marguerite d'Angoulême, sestre Franje I. i zahvaljujući donacijama velikaša Lézureca.⁷⁷ Primjer Saint-Herbota ponovljen je u velikoj mjeri kontraforima pod pravim kutom kao u Carhaixu, ali bez prozora iznad portala. Portal je naime jedini otvor, s trostrukim lukom, ali s uobičajenim ukrasom akantovog lišća razdvojenog profilacijama torusa i „lažnim“ zabatom koji siječe bočne fijale te koji završava konzolama s anđelima koji nose svitke. Po kimperškom modelu, loža za zvona - raščlanjena udvojenim otvorima koje uokviruje jedan slijepi trokutasti luk – ovdje je zamijenjena jednim otvorom uokvirenim s dva para slijepih trokutastih lukova. U

⁷³ Razoren 1575. godine, bio je zamijenjen olovnim tornjem kojeg je 1725. godine pogodio grom te nakon toga nije bio mijenjan.

⁷⁴ Građevina nije zabilježena, ali sigurno ju je potpomagao Jean de Quélen, gospodar Vieux-Chastela. Jedan natpis vidljiv u sakristiji datiran je u 1514. godinu i spominje njegovo ime. Godine 1539., taj lokalni barun koji je umro 1548. godine, i njegova žena Marie de Kergoet dali su u Landudalu podići kapelu Notre-Dame de Populo.

⁷⁵ Leon de Groër bio je prvi koji je proćavao produkciju radionice u svom neobjavljenom radu škole *Ecole des chartes*, predanom 1943. g., *L'architecture gothique des XV^e et XVI^e siècles dans les anciens diocèses de Quimper et de Vannes: étude de quelques ateliers*.

⁷⁶ Departman Finistère, naselje Primelin.

⁷⁷ Renée du Ménez i Marie de Faou čiji grbovi ukrašavaju nekoliko zaglavnih kamena drvene oplote.

prizemlju se u nastavku bočnih brodova nalaze dvije prostorije dok je toranj danas završen s poligonalnim tijelom koja zamjenjuje kupolu pokrivenu olovom, opisanu 1626. godine. Posebna novost je u tornjiću stubišta koji je u bazi četverokutnog tlocrta, dok u elevaciji prelazi u oktogonalni. Smješten je s južne strane pročelja, te završava visokim tornjićem sa završecima ukrašenima kukama te omogućuje pristup galeriji nad portalom. Na drugom kružnom stubištu smještenom u tornjiću kružnog tlocrta na sjeverozapadnom uglu, koji vodi na istu galeriju, zabilježene su godine 1569. i 1582. (sl. 4).

Toranj crkve u Ploaréu svjedoči bogatstvu luke Douarnenez čiji je dio prvotne župe ona bila. Brojne nam godine omogućuju praćenje izgradnje koja je tekla dosta sporo. Toranj na vrhu ima tornjić kao logični nastavak kimperškog primjera budući da je izgradnja trajala punih 130 godina. Kamen temeljac datiran je u 1548. godinu, a malo iznad tog natpisa pronalazimo i ime voditelja izgradnje Antoniea Le Bahéa i godinu 1550. te različite kronograme raspoređene između godine 1555. i 1583.⁷⁸ Godine 1586. toranj je bio podignut do visine kata, no problemi Katoličke lige prekinuli su radove koji su ponovno započeti za vrijeme vladavine Henrika IV.⁷⁹ dok je tornjić bio dovršen tek za vrijeme vladavine Luja XIV. (1678. - 1684.).⁸⁰ Toranj je izgrađen pred ranijom kapelom koja se koristila sve do 1577. godine. Umjeren u svojoj dekoraciji, zapadni je portal smješten između dvije fijale, između dva snažna kontrafora s dvije stupnjevane fijale na uglovima. Nadlučja blago prelomljenog luka portala jednostavno su oblikovana, bez dekoracije lišćem, pod sedlastim lukom s križnim cvijetom koji završava prizorom Raspeća i zabatom s kovrčastim lišćem koji se dodiruju na vanjskoj strani luka (*extrados*). Kontrafori su oblikovani s dvjema vrstama niša: jedne slijede kimperški model, s „plamenim“ baldahinom, a druge su nadsvođene sedlastim lukom upisanim u zabat koji na vrhu završava školjkom.⁸¹ Drugi kat varijacija je kimperškog modela. Dva otvora uokvirena slijepim trokutastim lukom kao na katedrali, ovdje su zamijenjena jednim jednostavnim otvorom uokvirenim s dva para slijepih trokutastih lukova, kao u Saint-Tugenu. Gornji dijelovi u savršenom primjeru eklekticizma superponiraju *rayonnant* motive (trostruki lukovi, balustrade s četverolistima), motive „plamene“ gotike

⁷⁸ Godina 1555. na zapadnoj balustradi iznad portala; zatim 1557., 1558., 1559.; 1560. na 43° redu kamena, na visini od 13 m; 1570. na prvoj galeriji (na 76° redu kamena, na visini od 23 m); 1582. na drugoj galeriji, na 27 m; 1583. na 106° redu kamena, na 31 m. Vidi Michel Mazéas, *L'église paroissiale de Ploaré entre terre et mer, un moment du XVI^e siècle*, Douarnenez, 1984.

⁷⁹ Jugoistočni tornjić bilježi godinu 1603. na nadvratniku.

⁸⁰ U noći 16. travnja 1751. godine u dva tornjića zapadne fasade udario je grom te ih srušio. Paul Le Favennec, arhitekt u Pleybenu, rekonstruirao je tornjiće i ukrase na vrhovima lanterni, ali u skromnijim dimenzijama. Zajedno prelaze preko 65 metara visine.

⁸¹ Taj se model nalazi na južnom trijemu Saint-Tugena, te na apsidi kapele Trinité u Plozévetu (1578.).

(friz s *mouchettes* motivima kamene čipke) te one klasične (pilastri ugaonih tornjića, kuke u obliku obrnutih konzola).⁸²

Crkve Cap Sizuna

Skromnija verzija kimperškog projekta izvedena je na crkvama Cap Sizuna, u Beuzecu (1554.)⁸³ i Clédenu (1561.).⁸⁴ U oba slučaja toranj je lišen dekoracije u donjem dijelu,⁸⁵ a dekoracija je usredotočena na dvije superponirane galerije. Donja, s balustradom ukrašenom četverolistima, uokvirena je dvjema ugaonim fijalama, te je otvorena sa svake strane s četiri otvora zaključena ovalnim, a ne više trolisnim lukom. Druga, gornja galerija, uokvirena je oktogonanim tornjićima, s balustradom perforiranom *soufflets* motivima kamene čipke. Nad tom galerijom diže se oktogonalni toranj. Njegovi su završeci ukrašeni kukama, a njegovi dijelovi četverolistima. Glavne su mu strane raščlanjene visokim otvorima sa šiljastim zabatima. Portal je u oba slučaja, u bazi tornjeva, uokviren sedlastim lukom upisanim u zabat ukrašenim cvijećem.⁸⁶ Posljednja crkva, Saint-Vinoc u Plohinecu, još je kasnije izgrađena jer bilježi godinu 1571. na polovici svoje visine, 1575. na vrhu otvora, 1577. na kruni te 1582. na balustradi (no bez sumnje je započeta sredinom XVI. stoljeća). I ova crkva ponovno uzima model s velikim otvorom na svakoj strani tornja, ali napušta tornjiće na uglovima. Paradoksalno, čitava dekoracija galerije ima odlike *rayonnant* stila: trolisni luk i balustradu s četverolistima. Jedinu pokazatelj suvremenosti je top koji se smješta između tradicionalnih vodoriga.⁸⁷

⁸² Kako ne pomisliti na definiciju Césara Dalaya: „Eklektična škola odnosi se prema prošlosti kao prema nekoj vrsti spremišta, uzimajući iz dana u dan u isto vrijeme ono što joj je nužno, ali i fantastične elemente. Sve ono što bi moglo biti korisno i ugodno. Za eklektike povijest je vrsta portafolja motiva.“

⁸³ Manja je vjerojatnost da je riječ o 1514. godini.

⁸⁴ Toranj je popravljan 1799. te konsolidiran 1878. godine.

⁸⁵ Osim na istočnoj strani tornja u Beuzecu.

⁸⁶ U Clédenu je uokviren s dva niska reljefa gdje lijevi predstavlja ribarski brod, ikonografiju uobičajenu u zapadnoj Bretanji.

⁸⁷ Zapadni portal kao model uzima portal Saint-Tugena.

Radionica u unutrašnjosti Cornouaillea

Tri građevine izgrađene sredinom XVI. stoljeća na sjeveroistočnim rubnim dijelovima dijezece u Quimperu mogu se atribuirati istoj radionici.⁸⁸ Projekt im je identičan: masivan toranj lišen dekoracije, uokviren je ugaonim kontraforima s tornjićem stubišta prislonjenim sa sjeverne strane.⁸⁹ Dosta visoki portal zaključen je prelomljenim lukom nad kojim je sedlasti luk upisan u zabat koji dodiruje arhivolt. U Saint-Gilles-Pligeauxu, unutrašnje profilacije ukrašene su stiliziranom lozom, a vanjske lišćem. U Kergrist-Moëlou (sl. 5) vanjski arhivolti (*extrados*) završavaju na stupiću saćastog oblikovanja, motivu raširenom u Cornouailleu oko 1550. godine.⁹⁰ Krune tvore snažno horizontalno razdvajanje. Nad drugom krunom diskretna je profilacija s kukama koja oponaša vrh zabata na krajevima krova bočnih konstrukcija koje uokviruju toranj. U toj gotičkoj strukturi pronalazimo i elemente novog ukrasa koji se pojavio 20 godina ranije na izgradnji tornjeva Bulat i Guingamp. Riječ je o *puttima* koji plešu smještenima na vrhu pilastara s jonskim kapitelima s volutama, dosta neprecizno izvedenima, a nad kojima je baldahin u obliku školjke te poprsja likova odjevenih u odjeću Henrika II. koji nose svitke.⁹¹

Originalna skupina: škola iz Quelvena

Grupu spomenika kojima je prototip marijansko svetište u Quelvenu⁹² karakteriziraju golemi tornjevi na zapadnom pročelju. Kvadratnog su tlocrta, raščlanjeni jednostrukim uskim otvorima nad kojima su tornjići koji su uokvireni s više kružnih tornjića. Ovi tornjevi su posebni jer su u podnožju otvoreni visokim lukom koji omogućuje da svjetlost dopire sve do zapadnog portala. Portal s udvojenim vratima ima perforirani timpan koji tvori drugi izvor svjetlosti na dnu broda po modelu iz Bretanje, pročelju katedrale u Nantesu, izvedenom oko sredine XV. stoljeća. Taj je model ponovljen oko 1490. godine prilikom gradnje katedrale u

⁸⁸ Notre-Dame u Kergrist-Moëlou (1544.), Saint-Gilles u Saint-Gilles-Pligeauxu, Saint-Germain u Glomelu. Ta su tri grada bila smještena u današnjem departmanu Côtes d'Armor.

⁸⁹ Gornji dijelovi tornjeva kasnija su nadogradnja: u Saint-Gilles-Pligeauxu radovi su posvjedočeni između 1627. i 1630. godine te između 1644. i 1649. godine. Radove je vodio Jean Le Taillanter, a kasnije Pierre de Noyal. Drugoj fazi pripadaju polukružno zaključeni dvojni otvori kata zvonika s jednostrukim špaletama. Današnji završetak tornja s kupolom i lanternom, djelo je arhitekta Guérina 1879. godine, a ponovno je bilo podignuto 1928. godine. Tekst iz 1757. godine sugerira postojanje kupole nad kojom je tornjić.

⁹⁰ Kapele Ty Mamm Doue u Kerfeunteunu i južni portal (1541.) te kapele Trinité u Plozévetu i portal južnog krila (1566.).

⁹¹ U Kergristu možemo pročitati imena radnika, G. i P. Jézéquel te godinu 1544. Potpis G. Jézéquel pronalazimo na obližnjem Raspelu datiranom u 1578. godinu.

⁹² Departman Morbihan, naselje Guern.

Vannesu. Tornjevima je moguće pristupiti poligonalnim tornjićima sa stubištem koji su dodani s bočnih strana.

Toranj u Quelvenu izgrađen je oko 1500. godine⁹³ za vrijeme dovršetka kora i transepta. Nakon urušavanja 1837. godine, toranj je ponovno podignut između 1841. i 1862. godine u dosta upitnom stilu. Ipak, pregledom luka na ulazu koji vidljivo upotrebljava starije dijelove, unutrašnjosti trijema i portala u dnu broda može se utvrditi njihova izvornost. Usporedbom dekoracije ovog portala s onom južnoga, izgrađenoga između 1490. i 1500. godine s desne strane drugog traveja broda, možemo uočiti isti perforirani friz s trolistima koji oblikuje vrstu lambrekna na ulaznom luku. No, ponajviše po pitanju plastičkog oblikovanja bočnih visokih arkada koje pokazuje slabu konkavnost, što nam pokazuje da su one prvotno bile zamišljene kao niše za apostole.⁹⁴

Kapela Notre-Dame-de-Paradis, započeta 1514. godine izvan zidina Hennebonta, posvećena je 1524. te gotovo dovršena 1554. godine. Impozantna građevina predstavlja izuzetnu koncepciju te strogo simetričan tlocrt. Njezin monumentalan toranj kvadratnog presjeka, na dva kata, poduprt snažnim kontraforima uokviren je s dva poligonalna tornjića sa stubištem te zajedno čine impozantnu strukturu čija širina i visina skrivaju pogledu ostatak crkve (sl. 6). Tornjići komuniciraju s katom na vrhu tornja malim ophodima koje nose kontraforni lukovi. Ta je kompozicija direktno inspirirana velikim uzorima Cornouaillea sredine XV. stoljeća, poput Kernasclédena te ponajviše Saint-Fiacrea u Faouëtu.

Iluzionistički aspekt dekoracije ovdje je u potpunosti preuzeo ulogu. Niše koje ukrašavaju donje dijelove kontrafora imaju čisto dekorativnu ulogu te se zbog nedostatka dubine dokida mogućnost postavljanja skulptura, dok one u unutrašnjosti trijema preuzimaju kelvenški model (sl. 8). Kao i velik otvor na zapadnom portiku, te su niše uokvirene tankim pilastrima čije baze oblika bočice zadržavaju prizmatične oblike koji se preklapaju. Ta igra zasnovana na aluziji i elipsi se može pronaći posvuda. Tu su lažne vodorige koje strše s prednje strane, visoki zakrivljeni zabati - postavljeni bez upornjaka te ne tako reljefno oblikovani - koji ih nadvisuju, snopovi lažnih fijala iz kojih kao da se nastavljaju visoki kontraforni stupovi koji sugeriraju ritam uglova kata tornja. Čitava ta retorička igra svjedoči o savršenom poznavanju rječnika i figura jezika gotičke arhitekture. Tanki kontraforni lukovi koji povezuju svoje

⁹³ Zaglavni kamen kora nosi grb kardinala Cíboa, biskupa Vannesa od 1490. do 1502. godine.

⁹⁴ Četiri postolja još uvijek postoje u donjem dijelu arkada južnog trijema dok su na onom zapadnom nestala. Ovdje formalna dekoracija zida nije bila osmišljena za ikonografski program.

kontraforne stupove na zadnjem katu i bočne tornjiće pripadaju sličnoj ideji⁹⁵ na isti način kao što i baze tornjića na tornjevima i minijaturne fijale imaju samo dekorativnu ulogu (sl.7). U tom izobilju gotičkih oblika diskretna pojava pilastara, ukrašenih romboidima i zabatima u obliku školjki na glavnom tornjiću, vjerojatno izgrađenom oko 1550. godine, prolazi gotovo nezamijećena.

Radionica Hennebont imala je nekoliko odjeka. Kapele Locmaria u Melrandu (oko 1530.) i Saint-Yves u Burbyu (oko 1550.) izgrađene su kao skromnije i pojednostavljene verzije kod kojih nema ugaonih kontrafora i kod kojih otvor trijema nije više toliko visok da osvjetljava dno broda. U oba slučaja, unatoč usvajanju novih formalnih elemenata poput prozora na katu, opći izgled i dekoracija tornjića ostaju čisto gotički. Toranj-portik Saint-Nicodème u Pluméliau, sigurno je izgrađen između 1530. i 1560. godine te predstavlja monumentalnu zamisao bez prethodnika u odnosu prema skromnom volumenu kapele izgrađene između 1520. i 1540. godine.⁹⁶ Evidentno je da je graditelj učio na primjeru Hennebonta te da je ovdje želio nadmašiti sam model u njegovoj kompleksnosti i virtuoznosti (sl. 9). Vanjski dio trijema i ulazni portal pak negiraju dijelove razrađene u Quelvenu i Hennebontu. Rijetke reference na renesansni repertoar još su uvijek upotrebljene na gotički način: pilastri s ukladama koji uokviruju ulazni luk imaju, po uzoru na prethodnu tradiciju, niše s baldahinom i dvostrukim gornjim završetkom u novom stilu. Isto tako i portal na ulazu u brod ostaje u potpunosti gotički čak i uz nišu na razdijelnom stupu koja odiše novim formalnim karakteristikama. Suprotno tome, na unutarnjoj strani južnog zida trijema, istovremeno nastala ulazna vrata za pristup stubištu zvonika, savršeno pokazuju odlike renesanse, te su sačuvala ovalni luk oblikovan profilacijama koje se križaju. Stil prozora prvog kata tornja ostaje snažno gotički sa sedlastim lukom koji se nastavlja u dvostruki križni cvijet, a koji je uokviren oštrim fijalicama koje završavaju na konzolama figurativnog oblikovanja, motivu karakterističnom za godine 1530-e, 1540-e.

U suprotnosti s donjim dijelom, druga etaža tornja (oko 1550. – 1560.) usvaja formu oktogonalnog tambura.⁹⁷ Unatoč evidentnoj želji za modernošću kojeg pokazuje mreža ziđa raščlanjena pilastrima s romboidima i krugovima nad kojima je gređe te uporaba spljoštenih trokutastih zabata ukrašenih volutama i kandelabrima, vitkost vertikalnih upornjaka te

⁹⁵ Treba uzeti u obzir da su sve gornje strukture tornja Hennebont ostale nedovršene i da ograde, fijale i lažni kontrafori lukovi datiraju s kraja XIX. stoljeća, iz vremena restauracije građevine. Crtež Robide, raniji od ovog, omogućuje nam odrediti koji su elementi načinjeni za vrijeme restauracije od onih autentičnih. Potvrđuje nam da završeci malih fijala bočnih tornjića pripadaju originalnom programu.

⁹⁶ Godina 1539. zabilježena je drvenoj gredi transepta.

⁹⁷ Uočavamo dio identičan tonju Notre-Dame-de-la-Joie u Potivityu, započetom 1533. godine.

izduljenje gređa i križanje njihovih profilacija otkriva još uvijek gotičku koncepciju. Suprotno tome, toranjic stepeništa, kojim se spušta s gornje etaže tornja i koji je cilindričan te završava malom polukupolom, usvaja novi rječnik. Ukas tornjića je gotički te ovdje ne pronalazimo stilska oklijevanja kao u Hennebontu (sl. 10). Ograda, fijale na uglovima kontrafora te otvori vrha tornja sa šiljastim zabatom i ugaonim volutama čiji stil uzima forme starije od jednog stoljeća, pokazuju da je ideja graditelja ili čak možemo reći koncept bio ponovno gotički. Jedva da možemo uočiti malene bočne konzole s obrnutim volutama koje nose zabate krovnih prozora, a koje nedvojbeno svjedoče renesansnom datumu izgradnje građevine. Tri završetka krovnih prozora koji se gotovo dodiruju, njihovi otvori perforirani trolistima i *mouchettes* motivima kamene čipke, njihovi zabati flankirani ugaonim figuralno oblikovanim ukrasima te čitav taj ukas koji se otvara svjetlu, svjedoči stvaralaštvu graditelja te njegovoj sposobnosti da obnovi već gotovo izlizani rječnik.

Kapela Notre-Dame-de-Pitié u Kervignacu uništena je u bombardiranjima 1944. godine, te nam je poznata s fotografija s početka XX. stoljeća. Njezin veliki toranj-portik podignut između 1550. i 1560. godine⁹⁸ predstavlja posljednji takav primjer te je karikatura modela. Masivan i lišen dekoracije toranj je uokviren poligonalnim tornjićima stepeništa kao u Hennebontu i ogromnim ugaonim kontraforima koji su dodirivali dovratnike portala. Osim iznimnih proporcija zdanja, upravo je hibridni aspekt dekoracije element koji najviše iznenađuje. Kontrafori su bili raščlanjeni sa svojih bočnih strana grupom fijala, a s prednje poligonalnim nišama uokvirenima cilindričnim fijalama koje ne bismo mogli okarakterizirati kao stupiće. S obje strane portala visoki su stupovi, arhitektonski nepostojećeg reda bez gređa. Oni podržavaju vrstu zabata koje uokviruje Raspelo gdje je osovina križa (patibulum) spojena s cilindrično oblikovanim stupom koji završava u vrhu ulaznog luka portala ukrašenog uvijenim lišćem, čisto gotičkim elementom.

⁹⁸ Na drvenoj gredi transepta zabilježena je godina 1562.

Atipična ostvarenja radionice u dijecezi Tréguier

Izgrađena inicijativom franjevca Pierrea Bilsica na putu za Guingamp 1505. godine, kapelu Notre-Dame de Grâces potpomagala je Anne de Bretagne pa je zbog te činjenice izgradnja tekla dosta brzo, te su jedva dvije godine prošle od postavljanja kamena temeljca (ožujak 1507.) do izgradnje kostura građevine (veljača 1509.). Nakon dolaska Kordeljera 1614. godine, građevina se, izuzev sakristije s katom, malo mijenjala. Izgrađena od lokalnog granita, kapela odiše homogenošću. Glavni brod s četiri traveja, na južnoj strani ima bočni brod koji na prvi pogled podsjeća na arhitekturu prosjačkih redova. Impozantan četverokutni toranj, otprilike 18 metara visok, tvori trijem na zapadu. Portal je smješten između dva, pod pravim kutem oslonjena o toranj, ugaona kontrafora koji su raščlanjeni dvjema nišama s baldahinom.⁹⁹ Profilacija nadlučja portala prelomljenog je luka te je ukrašena vegetabilnim frizom (lišćem hrasta, žira i drače) i završava arhivoltom s kovrčastim lišćem i križnim cvijetom. Smješten između dva kontrafora, nad ukrašenim intradosom segmentnog luka nalazi se zabat koji oblikuje svojevrsan baldahin nad portalom. Taj dekorativni motiv, cijenjen kod kapela sredine XV. stoljeća,¹⁰⁰ još uvijek je u modi oko 1500. godine na vojvodskim izgradnjama u Nantesu (triforiju katedrale, tornju Couronne d'or). Svaka strana tornja raščlanjena je udvojenim otvorima zaključenima prelomljenim lukom nad kojima je akolada kovrčastog lišća i križni cvijet. Udvojeni otvori uokvireni su pravokutnom profilacijom. Na etaži tornja, uokvirenoj ogradom perforiranom s dva niza *mouchettes* motiva kamene čipke, diže se desetak metara visok, oktogonalni granitni tornjić kojim završava spiralno stubište. On je uokviren s tri šesterostrana manja tornjića te u jugoistočnom uglu s četvrtim, osmerostranim, značajnijih dimenzija. S glavni strana središnjeg tornjića nalaze se elegantni perforirani zabati koji završavaju na stupićima tvoreći gotovo modernu varijantu tornja na križištu crkve Notre-Dame u Guingampu, sagrađenoj dva stoljeća ranije. Kapela Notre-Dame-de-l'Isle u Goudelinu datira se isto tako u početak XVI. stoljeća te je pojednostavljena verzija projekta u Grâcesu. Njezin toranj-portik zadivljuje svojom granitnom oplatom (zajedno s tornjićem i pokrovom tornjića za stubište koji se nalazi na jugoistoku) dok je ostatak građevine izgrađen u škrljavcu. Toranj četverokutnog tlocrta raščlanjen je trakama profilacije u tri zone, od kojih prve dvije imaju ugaone kontrafore. Trijem je otvoren na dvije strane: južnu jedinstvenim portalom čiji je sedlasti luk ukrašen kovrčastim lišćem i zapadnu gdje je

⁹⁹ Na niši s lijeve strane pronalazimo natpis o osnutku: „Le dozième jour du mois de may, l'an de grâce mil cinq cents et six fust la première pierre de cette chapelle assise.“

¹⁰⁰ Naselje Kernascléden, Notre-Dame de la Cour u Lanticu.

cvjetno ukrašen sedlasti luk nešto jednostavniji, a koji je kasnije bio presječen udvojenim vratima s urezanim uglovima.¹⁰¹ Unutrašnja vrata trijema kojima se ulazi u crkvu pripadaju istom tipu, no njihova nadlučja su ukrašena vegetabilnim motivima, a nad križnim cvijetom sedlastog luka nalazi se niša nad kojom je zabat. Na četiri zida uzdužni zidni lukovi završavaju u bazama skulpturalno oblikovanim ljudskim glavama. Kat tornja je osvijetljen sa svake strane otvorom proširenim profilacijama četvrtine kruga te raščlanjen dvjema horizontalnim lancetama i jednom poprečnom. Tornjić tipa Trégora, okružen s tri manja tornjića, direktno se nastavlja na kat s perforiranom balustradom.

Na jugu Guingampa toranj-portik u Bourbiacu izgrađen je 1535. godine, a loža za zvona završena je prije 1595. godine.¹⁰² Značajan po svojim dimenzijama (27 m visine) te po svojoj dekoraciji, toranj od primjera Quelvena i Hennebonta preuzima model trijema s dosta visokim lukom koji vodi do portala s udvojenim vratima iznad kojih je ostakljeni dio koji omogućuje dodatno osvijetljavanje donjeg dijela broda. Na razdjelnom stupu portala nalazi se stupić s tordiranom prizmatičnom bazom koji presjeca nišu svetca, širi se u formu kandelabra te konačno otvara u gotički baldahin. Dovratnici portala s istovrsno oblikovanim prizmatičnim bazama uklopljeni su u profilaciju koja se prema dnu širi te su dekorirani lišćem loze visoke kvalitete na način da su isklesani na mjestu. Bočni zidovi, vidljivo podignuti nakon udara i na samom početku izgradnje tornja, ukrašeni su polukružno zaključenim nišama sa sedlastim lukom s uvijenim lišćem i križnim cvijećem na vrhu čiji dovratnici i baze uskih pilastara otkrivaju kasniji datum (sl. 11).

S vanjske strane, nadlučja ulaznog luka bogata su lišćem loze koje je još uvijek izrazito gotičkog oblikovanja, a uokvireno je fijalama koje umjesto uobičajenog križnog cvijeta s uvijenim lišćem imaju zdepaste stupove s antikizirajućim kapitelima. Kontrafori koji su na prvom katu ukrašeni snopom gotičkih fijala čije su kuke namjerno ostavljene u neoblikovanom obliku, na drugom katu imaju edikule s pilastrima, stupićima i lanternama-fijalama (sl. 13). Te lanterne-fijale unatoč svojoj renesansnoj dekoraciji romboidima i krugovima, stoje na prizmatičnim bazama te ih je moguće preći ophodom koji ide oko kata zvonika. Na ovoj razini oslabljena izraženost profilacija sa obiju strana prozora, tanki pilastri upotrebljeni kao fijale, skraćeni korintski stupovi koji se oslanjaju na zakrivljene konzole, sva ta neobična dekoracija svjedoči zadržavanju oblika do kraja XVI. stoljeća što arhitektonsku koncepciju čini još uvijek u potpunosti gotičkom.

¹⁰¹ Vjerojatno za vrijeme radova izvedenih zbog štete prouzrokovane udarom groma u toranj 1714. godine.

¹⁰² Sadašnji kameni tornjić sagrađen je tek 1867. godine zamijenivši običan pokrov od škriljevca.

Posljednji gotički zvonik:

Notre-Dame u Bodilisu (1570.)

Veliko marijansko svetište u Léonu koje su arheolozi davno datirali u XV. stoljeće, crkva je u Bodilisu vidljiva izdaleka zbog svog zvonika. Natpis gotičkim slovima koji se nalazi na kontraforu s južne strane bilježi datum 6. listopada 1570. godine koji se slaže s godinom 1564. upisanoj na apsidi. Njezina prva razina izvorno je formirala trijem otvoren sa tri strane i ukrašen sedlastim lukom s kovrčastim liščem.¹⁰³ Nije više riječ o ugledanju na Quimper nego na toranj zborne crkve Notre-Dame du Mur u Morlaixu, ključni spomenik s kraja XIV.¹⁰⁴ i početka XV. stoljeća. Toranj isto tako podsjeća na toranj-portik Lambader u Plouvornu u neposrednoj blizini ili pak na zvonike katedrale Saint-Pol-de-Léon. Perforirane galerije koje povezuju unutarnja stubišta ugledaju se na Saint-Jean-du-Doigt, važnu hodočasničku crkvu s kraja srednjeg vijeka. Veliki otvori koji osvjetljavaju ložu za zvona uokvireni su pilastrima s malim fjalama na uglovima te sa slijepim trokutastim lukovima po kimperškom primjeru. Na dnu trijema su vrata kojima se ulazi u crkvu, a čija su nadlučja ukrašena lukovima s lozom usred kojih se igraju životinje. Izvedba ukrasa je slična nešto ranijem južnom trijemu crkve u Landivisiauu (1554. – 1559.).¹⁰⁵

Problem završetka crkve: tornjić ili kupola s lanternom?

Crkva Saint-Mathieu u Morlaixu izvorno je trebala biti završena lanternom. Računi za izgradnju godine 1547. spominju plaćenu svotu od 37 *sols*: „au maistre qui fist le portraict pour la tour d'icelle paroisse et pour le portraict de la lanterne“.¹⁰⁶ Tek se u posljednjoj četvrtini XVI. stoljeća taj model proširio u radionicama koje su radile u okolici doline Élorne te izgradile dva značajna primjera: Notre-Dame u Bervenu (1573. – 1576.) i Notre-Dame de Croaz-Batz u Roscoffu (1575.). Slijede Plouaret (započet 1554. čiji završetak nije izveden

¹⁰³ Zapadna je arkada zazidana 1714. godine zbog posljedica oštećenja na tornju. Te je godine arhitekt Christophe Kerandel izveo važne radove. On je isto tako izgradio i sakristiju 1678. g. Godine 1815. toranj je pogodio grom te je skraćen za 3 metra.

¹⁰⁴ Započet 1366. godine zahvaljujući potpori vojvode Jeana IV, toranj, čiji je tornjić bio u postupku izgradnje 1427., srušio se 1806. godine.

¹⁰⁵ Vidi R. Couffon, „L'architecture classique en pax de Léon, 1573.-1700.“, *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, 1948., str. 23-101, na str. 46, n. 49.

¹⁰⁶ Arch. Dép. Finistère, 150 G 38. Godine 1575. još uvijek su trajali radovi na glavnoj lanterni te na promatračnicama na uglovima tornja. Godine 1583. željezni je križ postavljen „na jednom od tornjića na vrhu tornja“.

sigurno prije 1570.), Ploubezre (1577.), Pleyben (1588. 1642.), Saint-Thégonnec (1599. – nakon 1626.), Saint-Sauveur (1618. – 1702.) i Lampaul-Ploudalmézeau (1622.). Nakon prolaska mode taj se model nikada nije uspio nametnuti dok sekularna formula (kamenog) tonjića ostaje netaknuta. Dokaz je rad izvjesnog Jeana Le Taillantera, arhitekta aktivnog u posljednjoj četvrtini stoljeća koji vješto ovladava rječnikom arhitektonskih redova. Toranj Saint-Pierre u Ploubezreu koji završava kupolom s lanternom iznimka je u okruženju s tornjićima poput Saint-Émiliona u Loguivy-Plougrasu (1566. – 1583.), Saint-Pierrea u Plougasnou Landivisiauu (1590.) gdje je arhitektov angažman zasigurno posvjedočen, dok je u Lampaul-Guimiliauu (1573.) i u Landivisiau (1590.) tek moguć. Nešto kasniji toranj u Goulvenu, započet 1593. godine završen je 1639. godine te pripada istoj stilskoj grupi kao onaj u Saint-Thégonnecu (kontrafori, galerija nad balustradom), ali on završava tornjićem izvedenim za vrijeme vladavine Luja XIII. po uzoru na Saint-Paul-de-Léon.

Istočna Bretanja

U istočnom dijelu vojvodstva masivni tornjevi-zvonici poduprti su slabim kontraforima, te oblikovani malim i siromašnim otvorima te siromašnom dekoracijom. Ovdje stolar preuzima primat nad klesarom. Umjesto kamenih tornjića koji ovdje ukrašavaju najskromnije crkve kasne gotike istočne Bretanje, pojavljuje se drvena kupola. Donji, gotovo vertikalni dijelovi odgovaraju zvoniku, a završetak s tornjićem ponekad je uokviren malim fijalama koje tvore jedini ukras. Toranj stare zborne crkve Saint-Martin u Vitréu podignut je oko 1540. godine te je bio jedan od najviših u dijecezi. Datiran u 1543. godinu, on je jedan od primjera važne arhitektonske skupine kojoj se pripisuju zvonici Val-d'Izé¹⁰⁷ te onaj u Javenéu (1544. – 1561.). Ovaj posljednji primjer nema mnogo dekoracije, ali je izveden dosta brižno. Njegov jedini portal, nadstvođen sedlastim lukom te flankiran fijalama s kukama nad kojima je okulus koji osvjetljava donje dijelove broda još je uvijek sredinom XVI. stoljeća u potpunosti gotički. Ovaj tip tornja ostvario je uspjeh u dijezeci Rennesa u XVII. stoljeću.

U tom lokalnom kontekstu nesklonom dekoraciji područje Guérandea ističe se s nekoliko primjera koji preuzimaju bogatu i dekoriranu formu prema modelu Cornouaillea.¹⁰⁸ Toranj u Croisicu, podignut između 1494. i 1526. godine isto tako ima jedinstven portal uokviren visokim dovratnici s više stupića nad kojima je visoki prozor s „plamenim“ (*flamboyant*)

¹⁰⁷ Nekadašnja crkva, danas vijećnica.

¹⁰⁸ Poluotok Guérande nekoć je bio povijesno vezan za Cornouaille te posebno za benediktinsku opatiju Landévennec.

mrežištem. Prozor je uokviren kontraforima na nekoliko nivoa na uglovima tornja sa snopovima superponiranih fijala, kompoziciji koja je u skladu s oblicima specifičnima za zapadnu Bretanju. Izvorno i sve do polovine XVIII. stoljeća toranj je bio drvene strukture i prekriven škriljavcem.

Rekonstrukcija sjevernog tornja katedrale u Dolu izvedena je između 1514. i 1520. godine, a rekonstrukcija jednog romaničkog tornja pojavilo se kao nešto izvanredno i neobično. Iako je ostalo nedovršeno te zanemarimo li zamišljeni završetak, po debljini zidova u podnožju kata gdje se nalaze zvona zaključujemo da je kameni tornjić bio zamišljen. Težina kompozicije naglašena je i snažnim ugaonim kontraforima čiji se raspored naizmjenično mijenja, kvadratno ili potkovasto, s jedne etaže na drugu. Kompozicija je jedva ublažena nizom lažnih arkada postavljenih na različitim nivoima obuhvaćajući u jedinstvenom ritmu zide tornja i kontrafore (sl. 12). Udvojene arkade povezane u središtu konzolom tvore na različitim nivoima tip „vezenog“ ukrasa čija je plitka dekoracija izvedena do tog nivoa te se čini kao da je i nema. Razvoj odnosa između elaboriranih i manje elaboriranih dijelova tornja točnije između njegovih donjih i gornjih dijelova kao i dekoracije značajan je za suptilan prijelaz kojim brzo evoluiraju forme u intervalu od samo nekoliko godina izgradnje. Na najdonjem dijelu tanke arkade još uvijek imaju prizmatične baze koje ulaze u profilaciju plinte koja se nalazi na donjim dijelovima tornja. Te baze nestaju s prvim katom dok su na posljednjem katu arkade veće, ali ih je manje te su razdvojene vrstom pilastara. Isto tako arkade i sedlasti lukovi s trolistom na prvom i drugom katu su na trećem i četvrtom katu zamijenjene ukrasom uvijenih grana, pleterima i delfinima koji se pojavljuju kao posljedica novog repertoara.

Većina promatranih građevina gotičkih oblika u Bretanji tijekom čitavog XVI. stoljeća ne svjedoči nepoznavanju novih oblika nego se čini da je riječ o izboru nametnutom od strane naručitelja ili na prvom mjestu župne zajednice za koje je imitacija poznatih modela značila više no prihvaćanje inovacija. Nije rijetkost da prilikom izgradnje preuzimaju modele građevina više ili manje bliskima prostorno i vremenski te više ili manje prestižnima.

Godine 1646. kipar i arhitekt Lucas Salaun trebao je u svojoj župi u Hanvecu izgraditi toranj „na način na koji je izgrađen toranj kapele L'Hôpital“.¹⁰⁹ Toranj je datiran u 1537. godinu. Graditelji imaju dosta eklektičan zahtjev. Superponirajući *rayonnant* elemente, s onima „plamene“ gotike i renesanse ne oklijevaju ubaciti registar talijanizirajućih pilastara između dva gotička nivoa ne uviđajući protuslovlje dvaju repertoara. Oni utvrđuju kontinuitet ondje gdje povjesničar umjetnosti uočava prekid. Posljedni primjer koji to potvrđuje pročelje je crkve u Corlayu. Riječ je o bivšoj kapeli dvorca Rohan datiranoj natpisom u 1575. godinu. Pred središnjim travejom nalazi se portal s udvojenim otvorima zaključenima ovalnim lukom, a nad njim su udvojeni otvori polukružno zaključeni i bez mrežišta. Nad otvorima se nalazi zakrivljeni zabat čiji je unutarnji dio (*intrados*) ukrašen frizom lišća koji ide od dovratnika. S lijeve se strane nalazi polukružno zaključena niša¹¹⁰ s pilastrima i motivima kandelabara, smještena na susjednom kontraforu s ovalno zaključenim otvorom i sedlastim lukom bogato ukrašenim cvijećem i fijalama. Niša nam uspješno prenosi strukturu novog jezika (sl. 14). Primjer tornja-portika XVI. stoljeća ukratko nam donosi André Mussat definicijom izgradnje u Bretanji: „Umjetnička sredina koja rado uvodi promjene, ali i dugo zadržava stare oblike.“

¹⁰⁹ L'Hôpital-Camfrout, AD Finistère, 83 G 17. Citirao R. Couffon, nav. dj., str. 48.

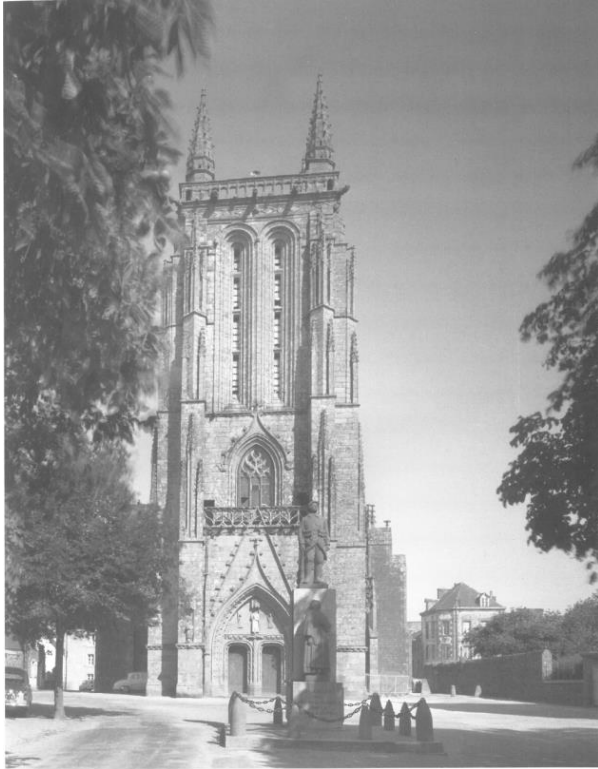
¹¹⁰ U njoj se nalazi izvanredan kip sv. Henrika od kersantita koji bi mogao datirati u XV. stoljeće.



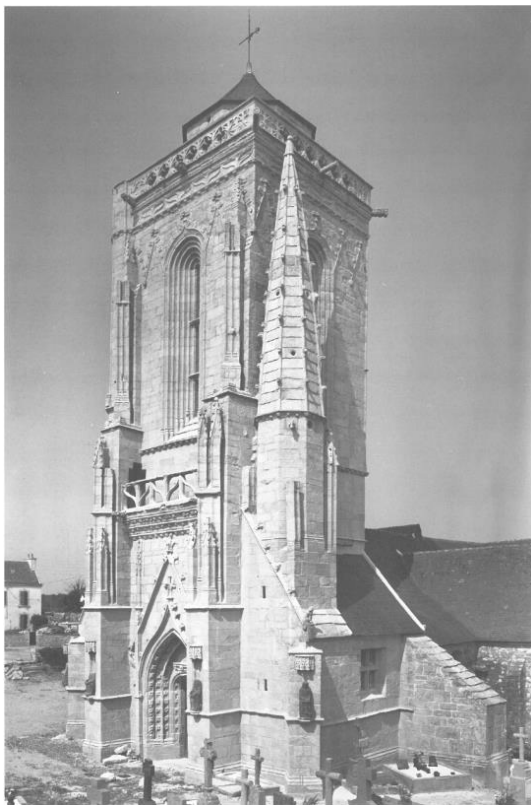
Sl. 1. Penmarc'h, crkva Saint-Nonna, južni trijem (1508.)



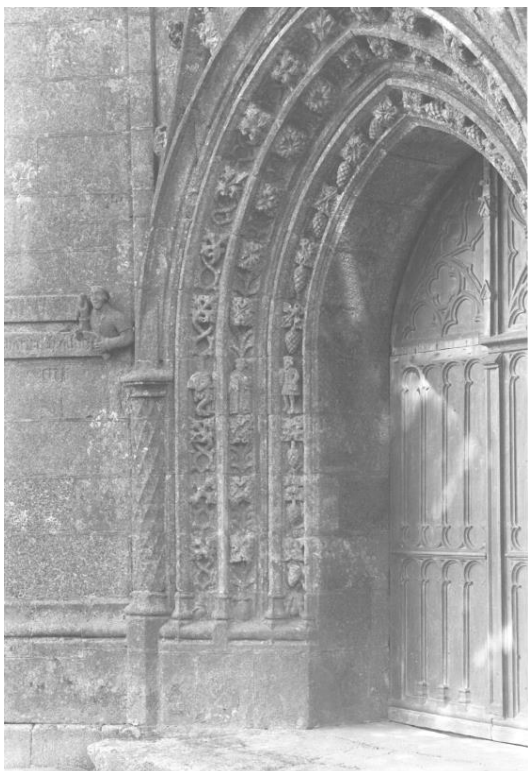
Sl. 2. Plonévez-du-Faou, kapela Saint-Herbot, zapadni portal (1516.)



Sl. 3. Carhaix, kolegijalna crkva Saint-Trémeur, zapadni toranj



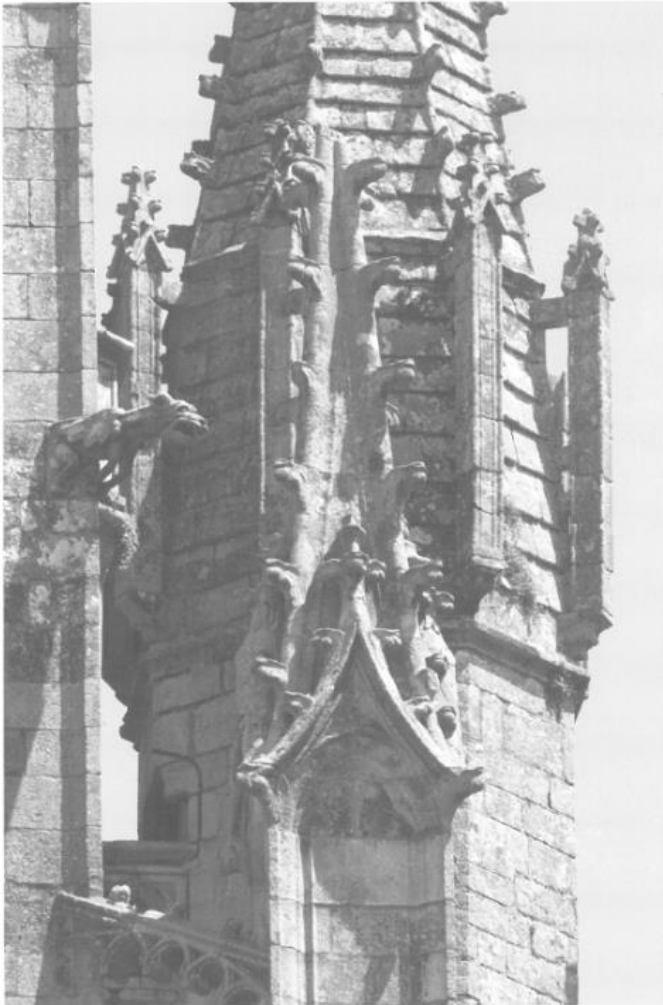
Sl. 4. Primelin, kapela Saint-Tugen, jugozapad



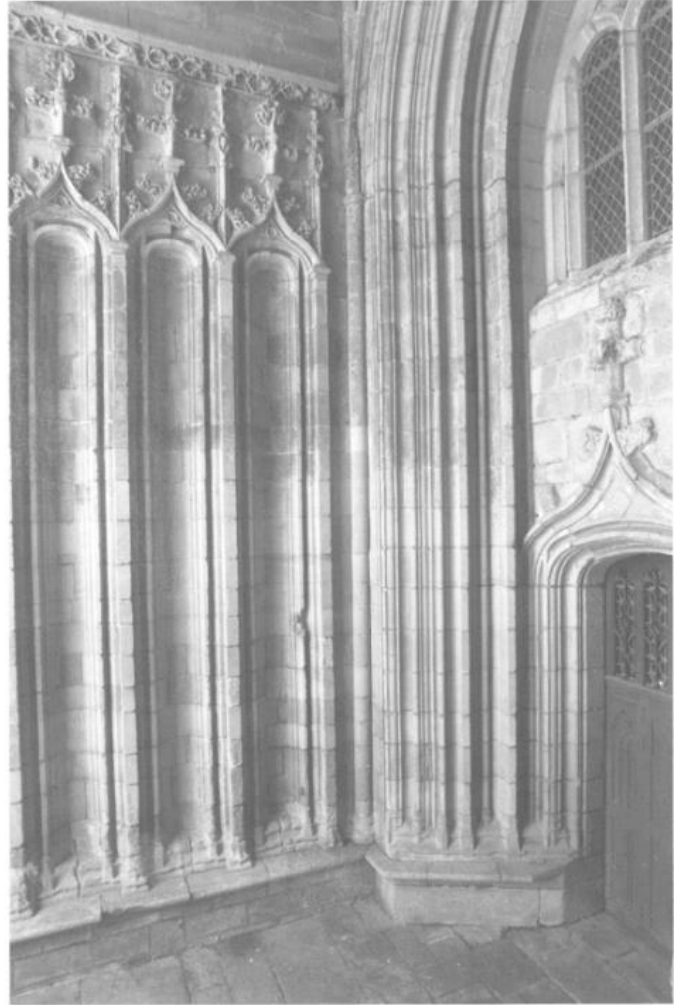
Sl. 5. Kergrist-Moelou, crkva, detalj zapadnog portala (1554.)



Sl. 6. Hennebont, crkva Notre-Dame-de-Paradis



Sl. 7.



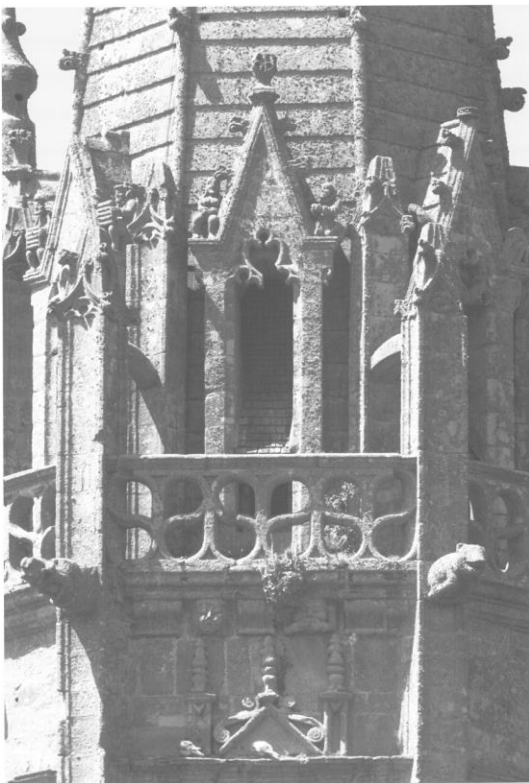
Sl. 8.

Sl. 7. Hennebont, crkva Notre-Dame-de-Paradis, detalj tornjića

Sl. 8. Hennebont, crkva Notre-Dame-de-Paradis, unutrašnjost trijema



Sl. 9. Pluméliau, kapela Saint-Nicodème, jugozapad



Sl. 10. Pluméliau, kapela Saint-Nicodème, baza fijale



Sl. 11. Bourbriac, crkva Saint-Briac, zapadni trijem



Sl. 12. Dol, katedrala, sjeveroistočni ugao sjevernog tornja



Sl. 13. Bourbriac, crkva Saint-Briac, jugozapadni ugao tornja



Sl. 14. Corlay, crkva Saint-Sauveur, detalj pročelja

3.1.2. Potpornjaci i svodovi u sakralnoj arhitekturi Francuske u XVI. stoljeću

Neki primjeri sa sjevera pokrajine Burgundije

Catherine Chédeau

Uvod

Sakralna arhitektura u Francuskoj povlašteno je područje istraživanja za istraživače koje zanima gotički stil unutar renesanse. Brojne crkve izgrađene ili obnovljene tijekom XVI. stoljeća usvajaju tlocrte koji se oslanjaju na modele gotičkog stila i odabiru načine svođenja konstruktivnih načela zasnovanih u srednjem vijeku dok naručitelji i voditelji gradnje u komunalnoj arhitekturi koriste antička rješenja, tj. inspiraciju pronalaze u talijanskim antičkim i suvremenim spomenicima. Namjera ovog rada nije detaljno raspraviti o tom prividnom proturječju već istaknuti navike pri izgradnji, simbolizam samih struktura koje ukazuju na postojanje sakralnih građevina, ali i težnju za određenom jedinstvenošću stila prepoznatljivu prilikom rekonstrukcija koji su uzroci takvog odnosa. Sakralna arhitektura na prvi pogled pruža „otpor“ prema antičkim modelima i uzorima u kontekstu gdje je prijenos ideja i oblika bio ubrzan zahvaljujući kolanju knjiga, arhitektonskih traktata i grafika.

Dovoljan je i površan pregled produkcije kako bismo vidjeli da su majstori graditelji nastojali pronaći strukturalna i dekorativna rješenja te ih kombinirali kako bi se prilagodili različitim zahtjevima poput upotrebe redova i antičkog vokabulara zajedno s načinima svođenja koji ponegdje svoja rješenja vide u dugoj tradiciji; a ponegdje se od nje udaljuju, a da pritom nisu tek prilagodba talijanskih ideja. Zaustavit ćemo se na nekoliko primjera svođenja unutrašnjosti crkve isto kao i na strukturalnoj, formalnoj i vizualnoj igri koju provodi nekolicina majstora graditelja od sredine XVI. stoljeća, u vremenu kada je poznavanje talijanske arhitekture naširoko prisutno. Primjeri su uzeti sa sjevera pokrajine Burgundije gdje, kao i u drugim dijelovima Francuske, dolazi do obnova sakralnih građevina. Možemo nabrojati više od dvadesetak primjera rekonstrukcija i važnih strukturalnih promjena građevina. Gradilišta otvarana između 1520. i 1550. nastavila su djelovati duboko u XVI. stoljeće, odnosno neka od njih kraj doživljavaju tek početkom XVII. stoljeća.¹¹¹ Obnove nisu samo posljedica požara koji su opustošili gradove poput Joignya 1530. ili Tonnerrea 1556. godine,

¹¹¹ U ovom članku iznosimo samo nekoliko hipoteza istraživanja koje je još uvijek u tijeku.

nego isto tako želje i djelovanja biskupa poput François II u Dintevilleu, Jacquesa Amyota u Auxerreu i Claudea u Longvyu te kardinala Givrya u Langresu koji su pripadali velikim crkvenim figurama XVI. stoljeća, ili pak kapitula kao što su oni Saint-Mammès u Langresu i Saint-Étienne u Auxerru.¹¹² Dugo trajanje gradnje objašnjava se u velikoj mjeri financijskim poteškoćama na koje su nailazili voditelji gradnje, ali i smanjenjem crkvenih dohodaka u burnom političkom i vjerskom ozračju kao i ljutim borbama unutar tih dijeceza.¹¹³

Interijeri crkava

Strukturne promjene crkve Saint-Pierre u Tonnerreu

Negdašnja zborna crkva Saint-Pierre u Tonnerreu¹¹⁴ primjer je strukturne promjene građevine koja datira s kraja XIII. stoljeća. Veliki požar u gradu 1556. godine teško ju je ošteti te izgleda da su se ubrzo nakon toga kanonici i fabrika (lat. *fabrica*) odlučili za rekonstrukciju (sl. 1). Izvorne dimenzije sačuvane su zbog topografskih i praktičnih razloga.¹¹⁵ Ranije strukture koje su sačuvane, zadržane su zbog ekonomskih razloga. Riječ je o apsidi s velikim prozorima i službama koje sežu do kapitela, zidu prvog desnog traveja apside sa sjeverne strane, stubu s gotičkim kapitelima te sakristiji s južne strane. Ostatak građevine u potpunosti pripada fazi izgradnje XVI. stoljeća, iako su stariji elementi ponovno upotrebljeni. Gornji dijelovi zida kora, zidovi kapela sa sjeverne strane te stubovi na križištu, grade se 1562. godine te je predviđena izgradnja poprečnih pojasnih lukova prema koru kako bi se mogao izvesti svod.¹¹⁶ Gradnja je sporo napredovala te je tek 1587. godine odlučeno da se izvede svođenje apside, kora i južnih kapela. Raspravlja se o križištu, ali još ne i o brodu. Tom prilikom izvedeno je nekoliko crteža koji su važni za svođenje apside i križišta.¹¹⁷ Godine

¹¹² François II iz Dintevillea (1494. – 1554.) biskup je Auxerre 1530. godine. Jacques Amyot (1513. – 1593.) biskup je Auxerre od 1570. do 1593. godine. Claude iz Longvy biskup je Langresa od 1530. do 1562. godine. Uloga laika ne smije se zanemariti kako bismo shvatili građevinsku djelatnost u ovoj pokrajini u XVI. stoljeću jer su u istom kronološkom rasponu izgrađeni svi manji dvorci: Ancy-le-Franc, Maulnes, Tanlay, Joigny.

¹¹³ Ovdje posebno mislimo na okupaciju Auxerre 1567. godine. Ne možemo sa sigurnošću reći da je arhitektonska obnova rezultat župne politike kojoj je cilj bio zadržavanje i/ili obnova katolicizma.

¹¹⁴ Francis Salet, „L'église Saint-Pierre de Tonnerre“, *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Pariz, 1958., str. 214-224.

¹¹⁵ Crkva je sagrađena na vrhu brežuljka, a zbog strme kosine terena na sjeveru nije bilo moguće izgraditi kapele s te strane. Postojanje gradskih utvrda te romaničkog pročelja nametalo je kraći brod u odnosu na apsidu. Stoga se crkvu moglo povećati samo u širinu i to s južne strane.

¹¹⁶ A. D. Yonne, G 2519. Majstor graditelj je izvjesni Mathieu Grégoire. Od njega se traži da nastavi s ranije započetim radovima.

¹¹⁷ Francis Salet znao je samo za ugovor iz 1562. godine. Danas arhivi departmana Yonne čuvaju bogatu dokumentaciju o gradilištu, posebno nekoliko ugovora s kraja XVI. stoljeća sačuvanih u župnim fondovima Saint-Pierrea (11 J 419) koji potvrđuju da je veći dio crkve bio rekonstruiran nakon 1587. godine i iz kojih

1601. izgrađeni su glavni brod, bočni brodovi te kapele sa svodovima kao i župni portal koji je već ranije djelomično bio dovršen. Gradnja je završena tek šest godina kasnije, točnije 1607. godine.

Ako je suditi po grafičkom materijalu (sl. 2), tlocrt cijele crkve i njezin izgled utvrđeni su već 1587. godine, te je gotovo sigurno da je takav tlocrt bio definiran prije 1562. godine. U svim pisanim dokumentima precizno je navedeno da je potrebno nastaviti s radovima, što stvara dojam da se jedan cjeloviti plan slijedi tijekom 50 godina koliko je gradilište djelovalo. Došlo je i do određenih promjena i neodlučnosti kao na svodovima južnih kapela kora, sjevernom krilu transepta, postojanju kapela u sjevernom bočnom brodu te obliku stepeništa za pristup gornjim dijelovima.

Usporednom analizom crteža i građevine možemo shvatiti neke od namjera naručitelja i voditelja gradnje po pitanju izbora svodova u apsidi i u koru. Prisutna su dva cilja: omogućiti određenu monumentalnost kanonskom koru odričući se ritmičke podjele traveja (svod naime prekriva dva traveja) i povezati taj prostor s apsidom i desnim travejom naglašavajući apsidu i njezine visoke otvore. Na prvom crtežu (sl. 2a) možemo primijetiti označavanje i snažno razdvajanje apsida i središnjeg traveja zvjezdastim svodom, oblikom koji je nekoliko puta elaboriran u koru: dijagonalna rebra nestaju, a *tiercerons* rebra se spajaju s onim sekundarnim koja ocrtavaju osmokraku zvijezdu oko zaglavnog kamena.¹¹⁸ Na drugom crtežu (sl. 2b) kompleksni svod apsida rastvara se u latice, no veza je stvorena sa središnjim travejem jer se *tiercerons* rebra spajaju jedna s drugima te stvaraju romboid koji se, slijedeći isti princip, ponavlja na velikom zvjezdastom svodu kora kanonika.

U oba slučaja različiti prostori apsida savršeno su odvojeni, kako poprečnim pojasnim lukovima (izgrađenima vjerojatno 1562. godine) tako i svodovima. Prilikom realizacije (sl. 3), poveznica je ostvarena *tiercerons* rebrima,¹¹⁹ rebrima središnjeg traveja, rebrima velikog desnog traveja i rebrima apsida koja se spajaju tako da tvore romboid uspostavlajući, barem na papiru, kontinuitet koji inače uspostavljaaju tjemena rebra. To rezultira ambivalentnošću

saznajemo da je voditelj gradnje izvjesni Nicolas Convers. Tim je dokumentima trebalo dodati sedam crteža svodova od koji su neki „portreti“ koji su bili priloženi ugovorima o izgradnji. Ti pisani dokumenti i crteži bili su razdvojeni tijekom XIX. stoljeća. Crteže je kupio arhiv departmana Yvonne 1973. godine te se nalaze zajedno s papirima koji pripadaju uredu arhitekta Roblota i Leforta, suradnika Viollet-le-Duca (27 J 17). Detaljnija analiza građevine, gradilišta i izgradnje, crteža te voditelja gradnje bit će dio opsežnije publikacije.

¹¹⁸ Tragove možemo pronaći u južnom krilu transepta, dok se na prvom traveju broda rebra križaju i stvaraju romboid.

¹¹⁹ U ugovoru iz 1587. godine od graditelja se traži da izvede svod apsida u skladu s prvim crtežom, a svodove desnih traveja prema drugom crtežu. Sekundarna rebra dodana su prvom crtežu kako bi se dobio romboid. Treći crtež nudi opciju koja kombinira prva dva projekta.

između detalja i cjeline. Ta je poveznica prekinuta na križistu transepta. Svodovi u brodu također su jednostavniji.¹²⁰ Ovdje isto možemo uočiti želju za uspostavom određene cjelovitosti. Traveji koji uokviruju križište imaju sekundarna rebra koja ocrtavaju pravokutnik oko zaglavnog kamena (sl. 1, 3). Zahvaljujući različitim načinima svodjenja uspijevaju se razlikovati različiti dijelovi crkve. Brod namijenjen laicima odvojen je od kanoničkog kora korskim klupama i korskom pregradom.

Naposljetku, upotreba redova (slobodni toskanski red u kora i u brodu) u kombinaciji s „plamenim“ (*flamboyant*) svodovima kao i izbor stubova s tankim službama na križistu koji slijede oblike onih u apsidi, ali koji se oslanjaju na atičke baze sa šapama, ne govore o nepoznavanju vokabulara redova nego ukazuju na želju da se sačuva i u crkvu unese ujednačenost po načelu jedinstva stila.

Apsida Saint-Pierre-Saint-Paula u Ligny-le-Châtelu

Prisutnost ranijih ostataka dijelom objašnjava pristup kojeg bi mogli okarakterizirati retrospektivnim. No, na isti takav pristup nailazimo i kod zdanja izgrađenima na mjestima bez ostataka prethodnih građevina. Takvi su primjeri apside crkve Saint-Pierre-Saint-Paul u Ligny-le-Châtelu¹²¹ (između 1554. i 1574. godine) i Saint-Pierre-Saint-Paul u Cravantu¹²² (od

¹²⁰ Od tri druga crteža koja su važna za svodjenje križišta transepta, izabrat će se najjednostavniji i to onaj s tjemanim i *tiercerons* rebrima. Sedmi se crtež odnosi na tlocrt i svodjenje križišta i broda. U realizaciji će se zadržati jednostavan primjer svoda s rebrima.

¹²¹ Ligny je ovisio o kapitolu katedrale u Langresu: Jean Vallery-Radot, „L'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Ligny-le-Chatel“, *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Pariz, 1958., str. 154-162. Prva zapažanja o radovima sežu u 1539. godinu. Te godine kapitul zahtjeva angažiranost stanovnika prilikom rekonstrukcije. Oni će biti zaduženi za kapele: R.P. Cornat, *Histoire de la ville de Ligny-le-Châtel, département de l'Yonne*, Sens, 1866., str. 334. Uklesani natpis na licu zida prvog traveja južnog broda kora pokazuje da je prvi kamen bio položen 7. kolovoza 1554. godine. Isto tako pronalazimo godine 1556. i 1559. na dvjema prvim kapelama sjevernog broda kora. Grb obitelji Saulx-Tavannes nalazi se na zaglavnom kamenu trećeg traveja kora. Zsigurno je riječ o grbu Gasparda Saulx-Tavannesa, plemića Lignya. Njegova smrt 1574. godine mogla bi značiti da je svod svetišta bio izveden prije te godine. U nekoliko navrata kapitul se složio sa stanovnicima oko novca za „popratak crkve“: 1564. g. u iznosu od 50 funti; 1578. g. iznos od 66 *écusa*; 1598. g. 100 *écusa*: A.D. Haute-Marne, II G 12, f° 159; II G 15, f° 184; II G 16, f° 304. Godine 1568. kapitul poduzima razne mjere u korist stanovnika kako bi „obnovili ruševine iz rata i opremili crkvu“: AD Haute-Marne, II G 13, f° 81.

¹²² Cravant ovisi o kapitolu katedrale Saint-Etienne u Auxerru: Jean Vallery-Radot, „Cravant: église Saint-Pierre-et-Saint-Paul“, *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Pariz, 1958., str. 282-293. O povijesti izgradnje vidi: Catherine Chédeau, „Le chœur de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Cravant“, Actes de la journée d'étude „L'architecture gothique à Auxerre et dans sa région“ organisé par l'université de Lille III (UMR 8529), *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne*, n° 26, 2009. (1543. godine odobrava se oprost grijeha onima koji sudjeluju u napredovanju izgradnje crkve). Prema jednom natpisu znamo da se toranj počeo graditi 1551. godine. Godinu 1555. pronalazimo iznad otvora kapele koja se nalazi u središnjoj osi, što nas navodi na to da je projekt utvrđen sredinom stoljeća. Sve ostale godine otkrivene na spomeniku smještene su između 1593. i 1611. Dvije velike južne kapele bilježe godinu 1594., time prihvaćena datacija za svodove ostaje nesigurna.

1543. godine). Sredinom XVI. stoljeća dva kapitula odlučuju ponovno izgraditi apside, a odgovornost financiranja gradnje broda prepuštaju župljanima. U oba je slučaja bila predviđena potpuna rekonstrukcija, ali se odustalo od projekata, vjerojatno zbog financijskih poteškoća.

Iako postoje neke razlike - apside u Lignyju (sl. 4) ima četiri traveja dok ona u Cravantu ih ima tri (sl. 6) - obje građevine usvajaju model apside s deambulatorijem i radijalnim pravokutnim kapelama koje se dodiruju i u unutrašnjosti su dio istog zida, a izvana su poligonalne. Tu se javlja dobro poznati model često korišten kod katedrala, važnih zbornih crkava i opatija tj. u slučajevima gdje je potreban odvojeni prostor za ophod. Upotreba takvog modela, čestog u gotičkim crkvama, potvrđuje njegovu praktičnost te prilagođenost liturgijskim potrebama. Ovaj je model bio i dalje aktualan krajem srednjeg vijeka i u XVI. stoljeću. Odabir tog modela u Cravantu nije jedinstven primjer jer ga pronalazimo, u vremenski vrlo bliskoj građevini, u Saint-Pierreu u Auxerreu.¹²³ Osim toga, takva struktura posjeduje posebnu simboliku s referencom na slavnu prošlost ili na antički osnutak što potpuno odgovara posvetama takvih zdanja. Izabran je dakle tlocrt praktičan za liturgiju koji se ističe ambicioznim dimenzijama te ukazuje na drevnost mjesta.

Nasuprot tome, u elevaciji, potpornjacima i načinima svodjenja možemo uočiti želju za različitim oblikovanjem. U Lignyju se iznad velikih arkada potisnutog luka i visokih golih zidova nalaze visoki prozori koji započinju u peti svoda (sl. 5). Visoke arkade završavaju na stubovima flankiranima pilastrima toskanskog reda. U koru pilastrima imaju nišu te sežu sve do parapetne zone prozora i pojasa odakle počinje svod. Niša se nalazi na donjem dijelu stuba i njezin baldahin ne dodiruje kapitel. Vertikalne su linije naglašene i traveji su savršeno određeni službama. Jednostavan, ali diferenciran svod izabran je u odnosu na svaki travej kora: rebrasti svod ojačan je tjemnim rebrom na koje se nadodaju sekundarna rebra koja u središnjem dijelu tvore ili kvadrat ili romboid. U apsidi *tiercerons* rebra ocrtavaju polovicu zvijezde čiji kraci izlaze iz visećeg zaglavnog kamena ukrašenog suncem i mjesecom na kojima su monogrami Isusa i Marije. U bočnim brodovima kora, deambulatoriju i radijalnim kapelama svod je usklađen, a sastoji se od jednostavnih rebara. Obilno svjetlo koje dolazi preko visokih prozora i kapela osvjetljava prostor. Ritam je pravilan, jasan i jednostavan, a veliki otvori koji u crkvi tvore svojevrsnu „svjetlosnu krunu“ stvaraju jedinstvenu cjelinu. Pojedini prostori jesu definirani no, na diskretan način: poprečni pojasni lukovi označavaju

¹²³ Hélène Rousteau-Chambon, *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Pariz, 2003., str. 250-254. Gradnja počinje 1575., ali su projekti raniji i sežu u 1561. godinu.

traveje te su skulptorski razrađeniji nego ostatak, a polikromacija to i naglašava.¹²⁴ Elevacija koja se sastoji od stubova s pilastrima koji sežu do pojasa u kojem je peta svoda rješenje je koji će arhitekti XVII. stoljeća zadržati zamijenivši pritom pojas kamena pravim gređem.

Apsida Saint-Pierre-Saint-Paul u Cravantu

Suzdržanost postignuta u Ligny-le-Châtelu otkriva način razmišljanja koji je, unatoč sličnostima, u suprotnosti s onim što prevladava u izgradnji crkve u Cravantu (sl. 8). Ovdje pronalazimo elevaciju na dvije razine gdje visoke polukružno zaključene arkade potisnutog luka završavaju na stubovima s pilastrima. Na strani okrenutoj prema koru pilastar seže sve do snažno oblikovane krune na kojoj završavaju rebra svoda. Na dvanaest stubova nalazi se dvanaest niša u kojima su, kao i u Lignyu, trebali biti postavljeni kipovi apostola. No, tu prestaje svaka sličnost. Elevacija, potpornjaci te način svođenja su različiti. Oni odgovaraju drugom promišljanju i drugim namjerama. Osim što tu nema direktnog osvjetljenja, što je vjerojatno posljedica redukcije projekta krajem XVI. stoljeća,¹²⁵ u Cravantu se usvaja korintski red kojem arhitekt, kako bi ga prilagodio visini crkve, dodaje visoko postolje (kao u Lignyu) te nad impostima postavlja dio gređa.¹²⁶ Položaj niša i njezinih gornjih dijelova, baldahina, također je drugačiji: niša započinje u gornjoj trećini pilastra te seže sve do kapitela kojeg prekida. Baldahin, čija je baza dio gređa smještenog iznad kapitela, se nastavlja u obliku *tempietta* koji sežu do vrha arkade (sl. 7). Taj visoki baldahin smješten iznad niše naglašava vertikalnost elevacije te unosi pravilan ritam prostora, a u isto vrijeme kapiteli naglašavaju horizontale. Na taj je način postignuta vizualna ravnoteža jer su pilastri, koji bi se mogli učiniti pretjerano visokim, prekinuti prislonjenim skulpturama i kapitelima smještenima na polovini visine. Prožimanju elemenata i superpoziciji se ovdje pridaje posebna važnost dok u Lignyu to nije slučaj. U Cravantu se također javlja snažna težnja za hijerarhijom i individualizacijom. Stubovi nisu identični, u deambulatoriju su križnog presjeka, a pilastri se razlikuju od stubova specifičnim profilacijama.¹²⁷ Čak i da se njihovi kapiteli miješaju jedni s drugima, zadržali bi svoje razlikovno obilježje. U desnim travejima stubovi su kvadratnog presjeka. Želja za individualizacijom potpornjaka (stubova i pilastara) ovdje je posve jasna:

¹²⁴ Tu ideju o snažnoj dekorativnosti pronalazimo i u eksterijeru na upornjacima kontrafornog luka koji su ukrašeni pilastrima dorskog (sa strane broda) ili kompozitnog reda (sa strane svetišta).

¹²⁵ Kao što je bilo slučaj s krunom (*geison*) koja je služila kao prolaz. Apsida je bila dosta mračna jer su kapele bile jednako visoke kao i deambulatorij koji je bio jedini izvor svjetla.

¹²⁶ To omogućuje prilagodbu reda visini građevine.

¹²⁷ Ulaz u kapelu Sv. Ruzarija na jugu obilježen je kaneliranim pilastrom, jedinim takvim u čitavoj crkvi.

pilastar se nalazi ili na strani arkade ili na strani poprečnih pojasnih lukova te se njegov kapitel ne može zamijeniti s onima na stubu. Opća struktura stuba savršeno je vidljiva zahvaljujući snažnim dijelovima gređa smještenima iznad kapitela. U čitavom spomeniku korišten je korintski red te su sve baze i postolja jednaki. Ničim nije naznačena razlika između kora, deambulatorija i radijalnih kapela.¹²⁸ Ipak se daju uočiti promjene u izboru vegetabilnih motiva kapitela. U deambulatoriju dominira akant, a u desnim travejima i južnim kapelama zastupljeni su lovor i maslina.¹²⁹ Te razlike koje susrećemo u ostvarenjima istaknutih francuskih arhitekata sredine XVI. stoljeća¹³⁰ nedvojbeno dokazuju da je na gradilištu u Cravantu radio arhitekt naklonjen teoriji arhitektonskih redova iako nailazimo na neka pojednostavljivanja, nezgrapnosti i elemente „krivovjerja“.¹³¹ Načela različitosti i hijerarhije pronalazimo i kod svođenja. Odabrana je svojevrsna jednostavnost u kanoničkom koru i apsidi: jednostavni rebrasti svodovi s naglašenim tjemnim rebrom za prostor kora te šest rebara koji se spajaju u visećem zaglavnom kamenu apside gdje se nalazi kipić Bogorodice.¹³² Dekorativnost deambulatorija naglašena je kao i dojam prostorne cjeline zato što je način svođenja s rebrastim svodom uljepšan tjemnim i *tiercerons* rebrima te je identičan u prostoru kora i u deambulatoriju.¹³³ Nastoji se ostvariti ideja o kontinuiranom prostoru. To se naglašava tako što su na strani stubova koje gledaju prema deambulatoriju postavljena oblikovana poprsja koja prate vjernika u njegovom hodočašću. Nasuprot tome razlika se naznačuje kod svođenja kapela. Svaka kapela ima poseban način svođenja te čitava crkva nudi pravi katalog raznovrsnih mogućih opcija. Bogata dekorativnost ciljano je postignuta jer se njome stvara naglasak na kapele i diferencijaciju prostora. Kapele stvaraju male samostalne strukture te nisu samo usporedno dodani elementi, a jedinstvo cjeline postignuto je svjetlošću

¹²⁸ Riječ je o atičkoj bazi. Sebastiano Serlio istu je napravio u dvorištu u Ancy-le-Francu: Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio. Architecture de la Renaissance*, Pariz, Gallimard, 2002., str. 167-169. U Vitruvijevim ilustracijama koje je preveo i objavio Jean Martin 1547. godine, Jean Goujon crta dvije baze koje bi se mogle upotrijebiti s korintskim redom te se tu pojavljuje atička baza, slijedeći Albertijeve preporuke: *Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion auther romain antique mis de latin en françois par Jean Martin, secretaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt*, Pariz, Jacques Gazeau, 1547., f° 50 r°.

¹²⁹ Sigurno je da su ornamentalisti koristili tri vegetabilna modela no, u ponekim slučajevima identifikacija ostaje nesigurna.

¹³⁰ Za pravokutno dvorište Louvrea Pierre Lescot izabrao je listove masline (radije nego lovor ako usporedimo te kapitule s onima na grafikama Jeana Bullanta!) za stupove za prednji dio zgrade te akantove listove za pilastre. U Vitruvijevim ilustracijama Jean Goujon pokazuje tri mogućnosti (f° 49). Jean Bullant 1564. u djelu *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes ...*, Pariz, Jérôme Marnef i Guillaume Cavellat, posvećuje čitavu stranicu akantu (f° Eii v°) te 1568. godine izjednačava akant i lovor (f° 22 v°).

¹³¹ Kapitel je ponekad sveden na samo jedan red listova. Kapituli smješteni na ulazu u kapele imaju dosta rijetko raspoređenu vegetaciju tako da kapitel izgleda gotovo gol. Možemo pretpostaviti da su prvo ti kapituli bili izrađeni.

¹³² Sa željom da se ekonomično realizira gradnja.

¹³³ U deambulatoriju igra službi je kompleksna jer se rebra, tjemena rebra i *tiercerons* rebra gube u zidu iznad kapitela. Osim toga, koristi se i kompleksna profilacija za rebra.

iz velikih otvora (sl. 9). Osim toga, svođenja unatoč svojoj raznolikosti odgovaraju najvećim dijelom istom ornamentalnom promišljanju te su usklađena sa težnjom za formalnim obogaćivanjem.

Raznovrsnost načina svođenja kapela zasigurno je najupečatljivija karakteristika. Naglasak se stavlja na hijerarhizaciju prostora: svaka prostorna jedinica (svetište, deambulatorij i kapele) ima vlastitu organizaciju koja je moguća zahvaljujući načinu svođenja, ali koja se i artikulira s drugim prostornim jedinicama pomoću potpornjaka koji su identični u čitavoj građevini.¹³⁴ Očigledno je da su majstori graditelji u Cravantu tražili originalna strukturalna i dekorativna rješenja kako bi prilagodili i kombinirali sustav redova sa sustavom rebara. Komparativno proučavanje apsida u Ligny i u Cravantu pokazuje dva moguća smjera u sakralnoj arhitekturi druge polovice XVI. stoljeća: smjer *decoruma* te smjer lišenosti dekoracije. Rješenje elevacije ostvareno u Ligny sadrži u sebi začetak onoga što će tek iskoristiti arhitekti XVII. stoljeća.

Specifičnosti svođenja:

Strukturalne i formalne igre

Rebra

Predstavljeni primjeri navode nas na promišljanje o strukturalnoj i formalnoj igri koju su majstori istraživali. Kod upotrebe rebara možemo uočiti odsutnost naturalističkog vokabulara. Vegetabilnih motiva nema, a isto tako su rijetki oblici izvedeni iz kruga, koji se izvode uz pomoć šestara. Povlašteno mjesto imaju jednostavni geometrijski motivi zasnovani na ravnim i ortogonalnim linijama. Baze rebara čine kvadrati, pravokutnici i romboidi. Ti se motivi nastoje približiti tipu kasetiranog svoda, iako ostaju dva moguća tipa svoda s rebrima, onaj širenja iz središta te onaj križanja. Motiv zvijezde s više krakova rješenje je rašireno u brojnim građevinama posebno kako bi se nadsvodili veliki prostori kojima se želi stvoriti dojam monumentalnosti i jedinstva. Pojam širenja iz središta ponekad je ostvaren prostorno, ali i simbolično, a odnosi se na kanonički kor Saint-Pierrea u Tonnerreu. Za manje prostore u građevinama koji bi trebali biti individualizirani zbog svoje funkcije (posebno štovanje određenog svetca ili kod funeralnih kapela) izbor je identičan: dominiraju geometrijski motivi no s kompleksnijim linijama. Nastoji se privući pažnja posjetitelja te se zadovoljava želja da se naglasi jedan poseban element. Sustav križanja rebara koja se oslanjaju na stubove katkad

¹³⁴ Samo određeni detalji omogućuju da ih se razlikuje (profilacije pilastara, varijacije u vegetaciji kapitela, etc.).

se preispituje čak i ako se ostane na načelu otvaranja iz središta ili križanja. Neka rebra mogu nestati u korist drugih što je često u „plamenoj“ (*flamboyant*) arhitekturi. Ponekad čak nemamo stubove kao jedine nosače, što valja naglasiti, ostaje rijetkost.¹³⁵ Naime, rebra mogu završavati i na bočnim stranama uzdužnih zidnih lukova. Viollet-le-Duc se protivio takvom sustavu koji, prema njemu, prenosi dio potiska na bočne strane uzdužnih zidnih lukova i tako oslabljuje strukturu. Kao primjer navodi svodove kora crkve Saint-Florentin koja ima dosta sličnosti s crkvom Saint-Pierre u Tonnerreu.¹³⁶ To su važni primjeri promjena na svodovima s rebrima u XVI. stoljeću gdje su gotička načela dovedena u pitanje.

Kasete i posebni odjeljci svoda

Često u malim zdanjima možemo naići na tehnički i formalno najrazrađeniju igru i to jednostavno zato što tamo nailazimo na manje poteškoće. Primjeri toga su radijalne kapele apside u Cravantu, apside u crkvi Saint-Pierre-Saint-Cot u Saint-Bris-le-Vineuxu te one crkve Saint-Pierreu u Tonnerreu. Radijalna kapela u Cravantu svođena je kamenim pločama gdje svod počiva na transverzalnim lukovima. Nosači kamenih ploča su na zidovima i transverzalnim lukovima te mreža rebara podsjeća na rebrasti svod. Istovremeno kamene ploče imaju izgled kasete. Nastoji se na antički način (*à l'antique*) zaogrnuti sistem, široko rasprostranjen u Francuskoj u XVI. stoljeću, s tjemnim i *tiercerons* rebrima.¹³⁷ Isto načelo s kamenim pločama korišteno je i u kapelama koje se otvaraju prema sjevernom bočnom brodu kora crkve u Saint-Bris-le-Vineuxu koja je prema svođenju datirana u 1546. godinu.¹³⁸ Kamene svodovi ukrašeni su odjeljcima na kojima su se nalazile rozete i motiv lisnate maske. Ti mali, ali duboki odjeljci usvajaju oblik romboida i trokuta, šesterokuti se izmjenjuju s

¹³⁵ Slične oblike pronalazimo u pokrajini Champagne npr. u Ervy-le-Châtelu u Bouillyu.

¹³⁶ Posebno u projektu n° 2 i 3. Ispostavilo se da je Nicolas Convers radio na gradilištu Saint-Florentin zajedno s izvjesnim Jeanom Bullonom koji je isto tako rodom iz Tonnerrea. Svodovi su bili u jako lošem stanju u XIX. stoljeću te su ponovno izgrađeni između 1857. i 1860. godine: Jean Vallery-Radot, „L'église Saint-Florentin à Saint-Florentin“, *Congrès archéologique de France, Troyes, 1955.*, Pariz, 1957., str. 417-43. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI au XVI siècle*, Pariz, 1856., t. IX, str. 274. Potrebno je još istaknuti da zvjezdasti svod identičan onom u Tonnerreu i Saint-Florentinu nalazimo i u crkvi Saint-Pierre u Ricey-Basou (departman Aube).

¹³⁷ Autorica se poziva na članak Flaminie Bardati u ovom Zborniku isto kao i na njen članak: „Italian's forms and local masonry in early French Renaissance: the stone coffered ceilings called *voûtes-plates*, from the castle of Gaillon to the Bouton chapel in Beaune“, *Proceedings of the first International Congress on Constructing History*, ed. By Santiago Huerta, Madrid, 2003., str. 312-323.

¹³⁸ Ova crkva iz XII. stoljeća doživjela je u XV. i XVI. stoljeću radikalne preinake. Često se smatra da ja prijenos relikvija iz Saint-Prixa i Saint-Cota u Auxerreu u Saint-Bris 1480. godine bio pokretač uređivanja crkve (izgradnje kapela između kontrafora broda). Kor je sa svojom apsidom i sjevernim bočnim brodom bio rekonstruiran u XVI. stoljeću. Crkva je posvećena 1521. godine, ali vitraji sjevernog bočnog broda datirani su u 1546./1547. godinu, a oni s gornjeg dijela središnje apside u 1559. godinu, što nas navodi na to da su i svodovi morali biti izgrađeni tih istih godina.

trokutima, osmerokuti se križaju i oblikuju šesterokut s pravokutnikom u sredini te naposljetku deseterokuti s rombom u sredini i četiri šesterokuta na uglovima (sl. 10). Cilj je imitiranje drvenih svodova. Poigravanje formom ostaje jednostavno čak i kada se dekorativni efekt pojača sjenama i svjetlošću koji se igraju dubinom kasete i izbočenjima skulpture. U ovom slučaju ornamentalni motivi zasigurno potječu od Sebastiana Serlia.¹³⁹ Uzevši u obzir godinu nastanka kapela, potrebno je naglasiti modernost u izboru svoda. U nekoliko radijalnih kapela u Cravantu ti su Serlijevi modeli preneseni u drugi konstruktivni sistem, u bačvasto svođenje. Ovdje imamo bačvasti svod s kasetama motiva velikog osmerokuta s kvadratom u sredini koji je okružen s četiri šesterokuta¹⁴⁰ ili motiv osmerokuta sa rombovima i kvadratima (sl. 9). Simetrična mjesta križanja dvaju osmerokuta sprječavaju stvaranje snažnih aksijalnih linija što i odgovara malom zdanju poput ovoga. Unatoč upotrebi kasete klesari nisu odustali od visećih zaglavnih kamenova koji ponekad uljepšavaju kasete. Više iznenađuju lica kamenih blokova dijamantnih ivica koja ukrašavaju bačvasti svod jedne od kapela u Cravantu. Izvor je najvjerojatnije i ovdje Sebastiano Serlio te njegovi modeli oblikovanja lica kamenih blokova.¹⁴¹ Kasete i lica kamenih blokova perspektivno su oblikovani kako bi se prilagodili oku promatrača te kako bi simulirali određenu dubinu. Isto oblikovanje pronalazimo i u dvjema velikim južnim kapelama u Cravantu. One imaju bačvasti svod s profilacijama koje se sijeku pod pravim kutom stvarajući u jednom pravokutni, a u drugom kvadratni odjeljak.

Smještanje kapela pod pravim kutem u odnosu na kor crkve omogućilo je istančano ostvarivanje perspektivne igre u kojoj su prostrane kapele smještene na vizualnoj osi promatrača koji se nalazi u brodu crkve. Na taj se način željelo stvoriti snažne perspektivne linije te nekako povećati kapele.

¹³⁹ Konzultirani primjerak: Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura de Sebastiano Serlio Bolognese*, Venecija, Francesco de' Franceschi, 1584., f° 194 v°, 195 v°, 196 v°.

¹⁴⁰ Sličnost je s podnim strukturama u majolici na primjerima poput opatije Herkenrode, datirane u 1532. godinu (Kraljevski muzeji umjetnosti i povijesti, Bruxelles), dvorca Fère-en-Tardennois, izgrađenog oko 1538. godine za *comes stabuli* (lat.) Anne de Montmorency, djelo radionice Guida Andreisa ili pak samostana u Brouu. Taj raspored (kvadrat okružen šesterokutima koji tvore osmerokut) poznat je još od antike za prekrivanje podova. Javlja se na španjolsko-maurskim podovima te kasnije u Italiji u XV. stoljeću: Claire Durmortier, *Céramiques de la Renaissance à Anvers. De Venise à Delft*, Bruxelles, Racines, 2002., str. 88. Serlio je zasigurno sudjelovao pri izgradnji drvenog stropa sakristije crkve San Michele u Bosco de Bologneu 1525. godine koji slijedi ovakav raspored: Sabine Frommel, *op. cit.*, fusnota 18, str. 44.

¹⁴¹ Kapela dvorca Fleurigny (Thorigny-sur-Oreuse) predstavlja složeni razvoj takvog oblikovanja jer se javlja bačvasti svod s kvadratnim odjeljcima na koje se naslanjanju perspektivno riješeni viseći zaglavni kamenovi oblikovani poput lišća.

Stereotomija i rebra

Upotreba rebrastog i bačvastog svoda nije sama po sebi nešto izvanredno.¹⁴² Druge složenije i obećavajuće mogućnosti iskorištene su u apsidi i sjevernom bočnom brodu kora Saint-Bris-le-Vineuxa isto kao i u bočnom brodu i južnim kapelama kora Saint-Pierrea u Tonnerreu. U tim dvjema građevinama strukturalna i formalna igra rebrastog svoda gotovo je neprimjetna jer su dijagonalna rebra nestala te prepustila mjesto čitavoj mreži rebara. Izgleda da rebra imaju samo dekorativnu ulogu te da su ovdje kako bi se stvorio sklad u prostoru. Nad rebrima koja stvaraju geometrijske oblike – koji dakle sličje kasetama - nameće se svod s pravilnim pojasevima kamena gdje se odvija majstorski razrađena stereotomija. Dva konstruktivna sustava tako su ujedinjena. Majstori graditelji Tonnerrea slijede takvo razmišljanje jer se ponekad oslanjaju na rebra usvajajući ortogonalne oblike i složenu stereotomiju koja ih prati. Raspored redova kamena često slijedi obrise rebara. U prvoj južnoj kapeli rebra oblikuju križ koji se sastoji od četiri šesterokuta uokvirena romboidima upisanima u kvadrat.¹⁴³ Raspored redova kamena slijedi taj raspored rebara (sl. 11). „Svod izgleda poput svoda na pandativima gdje pojasevi blokova kamena tvore izlomljenu liniju. Redovi kamena nisu paralelni s kamenom u bazi nego su posloženi na način da njihovi uglovi padaju na sredinu tog bloka u bazi što onda stvara izlomljenu liniju.“¹⁴⁴ Takav tip svoda pronalazimo kod Philiberta De l'Ormea ili kod Jeana Chéreauxa.¹⁴⁵ De l'Orme objašnjava da su uglovi u svojoj bazi izvedeni kamenima u horizontalnim linijama, a spoj se ne pojavljuje sve dok redovi ne počnu stvarati pravilne kružnice. U sljedećoj kapeli rebra su složenija te je središnji dio oblika velikog kvadrata podijeljenog na četiri odjeljka kojima se priključuju sekundarna rebra. Raspored redova kamena ponovno ima oblik velikog središnjeg kvadrata. Ovakvo je rješenje bliže svodu na pandativima u Valenciji gdje su „redovi kamena postavljeni na način da ocrtavaju koncentrične krugove“.¹⁴⁶ Takva struktura ostaje još uvijek rijetka u to vrijeme.¹⁴⁷ Ponekad stereotomija proturječi obrisu rebara. Tako pronalazimo raspored reda kamena u kružnicama na koje se nadodaju rebra koja se ortogonalno križaju kao u bočnim brodovima u Tonnerreu i

¹⁴² Tu vrstu ukrasa pronalazimo na brojnim bačvastim svodovima stepeništa. Kao primjer možemo navesti oblikovanje lica kamena svoda stepeništa dvorca Uzès.

¹⁴³ Crkve Sainte-Maure (departman Aube) i Saint-Nicolas u Troyesu primjeri su s takvim rasporedom rebara.

¹⁴⁴ PÉROUSE DE MONTCLOS 1982., str. 153. Autorica nije pronašla takvu upotrebu prije XVIII. stoljeća.

¹⁴⁵ DE L'ORME 1567., f° 112-115; Jean Chéreaux, *Livre d'Architecture*, Biblioteka Gdańska, PAN, ms. 2280, f° 104 r°.

¹⁴⁶ PÉROUSE DE MONTCLOS 1982., str. 152; tu se približavamo svodu na pandativima ili križno-rebrastom svodu.

¹⁴⁷ Pronalazimo i druge stereotomijske karakteristike u crkvi: trompe u stubištu i zaobljene prozore portala. U crkvi Notre-Dame u Tonnerreu uočavamo lagano spušten svod na pandativima s gotičkim rebrima, oblik svoda iza vrata iz Mareseillea za ulazna vrata tornja i kružni oblik iz Saint-Gillesa za stubište. To nam pokazuje da je u Tonnerreu postojala mala skupina vještih majstora graditelja.

u Saint-Brisu (sl. 12). Takav se princip u nešto većim razmjerima može pronaći u apsidi crkve u Saint-Brisu gdje je svod oblika polukupole ukrašen tjemanim i *tiercerons* rebrima koji se spajaju u šest visećih zaglavnih kamena.

Kad bismo uklonili rebra dobili bismo tzv. moderne svodove. Uloga rebara je dekorativna, no ipak su korisna jer je debljina kamena tek 6 do 10 centimetara. No, tu nailazimo na pretpostavku Jeana Mariea Pérousea de Montclosa koji kaže da su „brojni moderni svodovi tek gotički svodovi lišeni rebara“.¹⁴⁸ Pojavljuje se drugo pitanje: je li taj skup rebara bio prekriven žbukom? U tome slučaju ne bi postojala svjesna igra stereotomije. U slučaju Saint-Pierrea u Tonnerreu znamo da je taj raspored redova kamena trebao ostati vidljiv jer se u ugovoru iz 1587. godine to jasno i naglašava: „de faire les pendans au taillan et au marteau et sans qu'ils soyt besoing y blanchir aucune chose“. Ovo se odnosi na sve svodove u crkvi. U crtežima možemo uočiti kako se iznimna pažnja pridaje svodovima što i potkrepljuje ovu tezu. U ovom slučaju namjera je bila izvesti strukturu koja bi odolijevala požarima, ali koja bi isto tako bila različita od već postojećih svodova kapela sjevernog bočnog broda gdje su svodna polja obložena žbukom. U Saint-Bris-le-Vineuxu žbuka prekriva čitav prostor no zahvaljujući lažnim reškama vidimo strukturu svoda.¹⁴⁹ Ostaje nejasno zašto su naručitelji i voditelji gradnje nastojali u čitavoj crkvi postaviti tako složen sustav ako je on trebao ostati prekriven. U Saint-Brisu i u Tonnerreu, voditelji gradnje su zacijelo željeli crkvi pridati harmoniju i jedinstvenost stila no, kao da su ih stilska ograničenja natjerala da nadmaše sami sebe kako bi pokazali svoja umijeća i nadmoći.

Ostaje se pri ideji umnožavanja načina svođenja koja je česta u kasnogotičkoj umjetnosti gdje struktura s rebrima geometrijskih oblika imaju često zaobljene profile nad kojima se smještaju rebra evocirajući vegetabilni svijet. Svod s kamenim pločama na transverzalnim lukovima slijedi iste principe superpozicije i prožimanja elemenata. U isto se vrijeme naglasak stavlja na stereotomiju koja postaje sastavnim dijelom propitkivanja i ambicija arhitekata i graditelja toga vremena. Dovoljno je da se prisjetimo razmišljanja Philiberta De l'Ormea koji inzisitira na ljepoti koju trebaju iznijeti jako dobro izrađene reške koje pokazuju način izvedbe.¹⁵⁰ No kad se De l'Orme zalaže za to da se ostavi golim i otkrivenim svaki ukras na unutarnjem luku svoda (*inrados*) on dodaje o „sfernom svodu“: „možete na pandativima napraviti jednaka

¹⁴⁸ PÉROUSE DE MONTCLOS 1982., str. 111.

¹⁴⁹ Te su lažne reške bile ponovno napravljene no zahvaljujući pogrešci tijekom analize nemoguće je precizirati njihovu dataciju.

¹⁵⁰ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514-1570)*, Pariz, Mengès, 2000., str. 118.

rebra koja imamo kod francuskog načina oblikovanja, bilo s rebrima, tjemenim rebrima, *tiercerons* ili nekim drugima s visećim zaglavnim kamenovima¹⁵¹. Na prethodnom listu posvećenom rebrastom svodu De l'Orme naglašava da „kada su pandativi od cigle ili od manjih kamena nisu tako teški za izvesti, no ako su izgrađeni od kamenih blokova koji dodiruju rebra potrebno ih je oblikovati u neobičnim, nepravilnim oblicima prema svodu koji gradimo što lijepo izgleda, ali je teže za izvesti.“¹⁵²

Ogoljenost lica ziđa još uvijek nije ključna sastavnica kao što će to postati u XVII. stoljeću. Upravo suprotno, bogatstvo dekoracije je ključna karakterisitka, a Jean Chéreau je vjerojatno arhitekt koji najbolje oprimjeruje takve tendencije. Kod svođenja broda crkve Saint-Jean de Joigny (sl. 13) koji je dovršen 1596. godine,¹⁵³ nema više poprečnih pojasnih lukova nego se usvaja bačvasti svod sa susvodnicama izgrađen od klesanog kamena koji se javlja u središnjem brodu bez prekida.¹⁵⁴ No, ta odvažna tehnika prekrivena je kasetama koje se uniformno ponavljaju kao da se Jean Chéreau nastojao stereotomijom ugledati na talijansku strukturu s kasetama.¹⁵⁵

¹⁵¹ DE L'ORME 1567., f° 112 r°.

¹⁵² DE L'ORME 1567., f° 110 v°.

¹⁵³ Riječ je o građevini iz XIII. stoljeća znatno izmijenjenoj krajem XV. stoljeća zatim oštećenoj požarom u Joignyu 1530. godine, te ponovno obnovljenoj u drugoj polovini XVI. stoljeća. Na stražnjem zidu tornja-portika stoji sljedeći natpis: Ceste neif et/ voulte depuis le/ jubé jusques icy/ a esté conduite/ par Jehan Cheriau/ enfant de Joigny/ achevé le 12 mars 1596 : Jean Vallery-Radot, „L'église Saint-Jean“, *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Pariz, 1958., str. 123-135.

¹⁵⁴ Svođenje proturječi artikulaciji elevacije broda u tri zone te pravilnom izmjenom traveja koja vodi vjernike do korske pregrade.

¹⁵⁵ Istaknimo samo da tih godina Jean Métezeau izvodi u desnom bočnom krilu transepta Saint-Pierrea u Dreuxu brižljivo izveden bačvasti svod sa susvodnicama, ali s još uvijek prisutnom mrežom profilacija koje evociraju tjemena i *tiercerons* rebra.

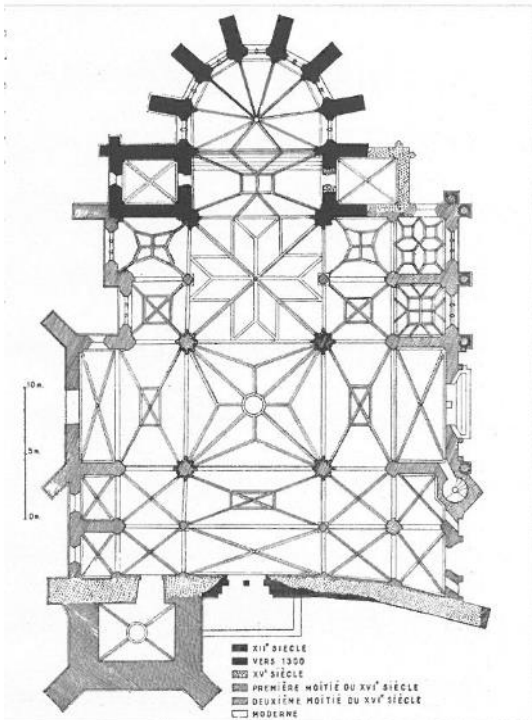
Zaključak

Ovdje razmatrani primjeri jasno dokazuju da se pojava strukturalne i formalne obnove sakralne arhitekture XVI. stoljeća u Francuskoj ne ograničava samo na upotrebu redova. Naprotiv, postoje brojni primjeri pokušaja prilagodbe svodova kasetiranim stropovima talijanskog porijekla. Iako arhitekti ostaju vjerni pojedinim srednjovjekovnim planovima ili ideji kombiniranja i miješanja konstruktivnih sustava, karakterističnoj za kraj srednjeg vijeka, oni su čini se putem široko rasprostranjenog znanja stereotomije pronašli način kako da stvore nove forme. Druga polovina stoljeća vrijeme je novih iskustava i rješenja koja će se tek ostvariti. Ostaje nam jedno pitanje: trebamo li ili možemo li uopće te građevine odrediti kao gotičke ili kao renesansne? I je li to uopće potrebno i legitimno?

ČESTO CITIRANA DJELA

DE L'ORME 1567 – Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567.

PÉROUSE DE MONTCLOS 1982 – Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française XVI, XVII, XVIII siècles*, Paris, Picard, 1982.

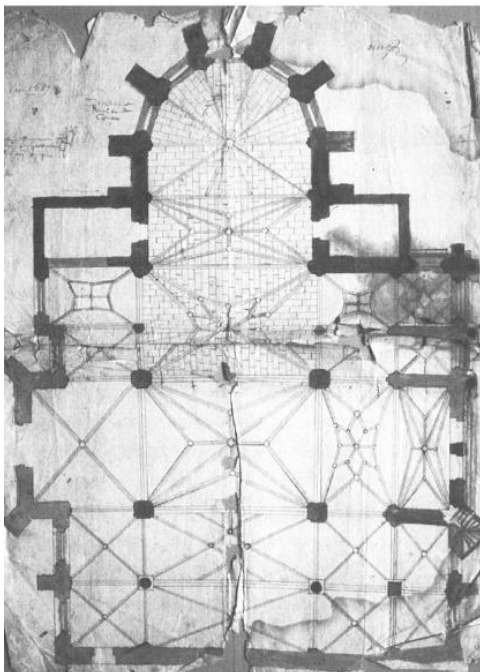


Sl. 1. Tonnerre, Saint-Pierre, tlocrt, J. Vallery-Radot

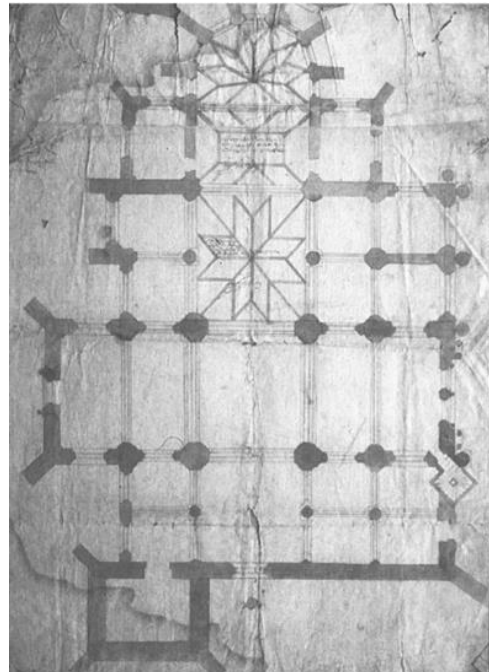
Sl. 2a. Tonnerre, Saint-Pierre, projekt svođenja, 1587., crtež, ©A.D.Yonne

Sl. 2b. Tonnerre, Saint-Pierre, projekt svođenja kora, 1587., crtež, ©A.D.Yonne

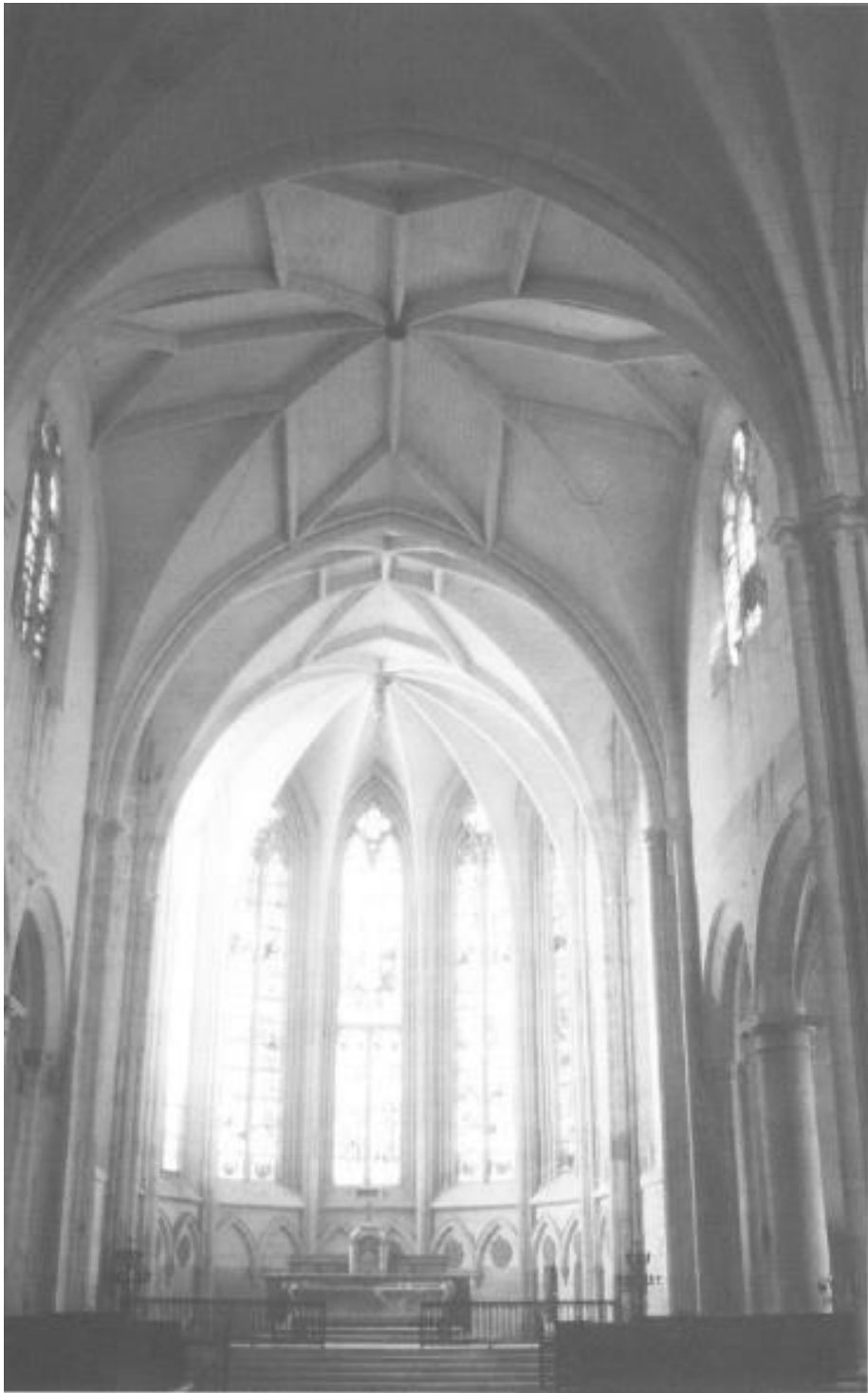
1.



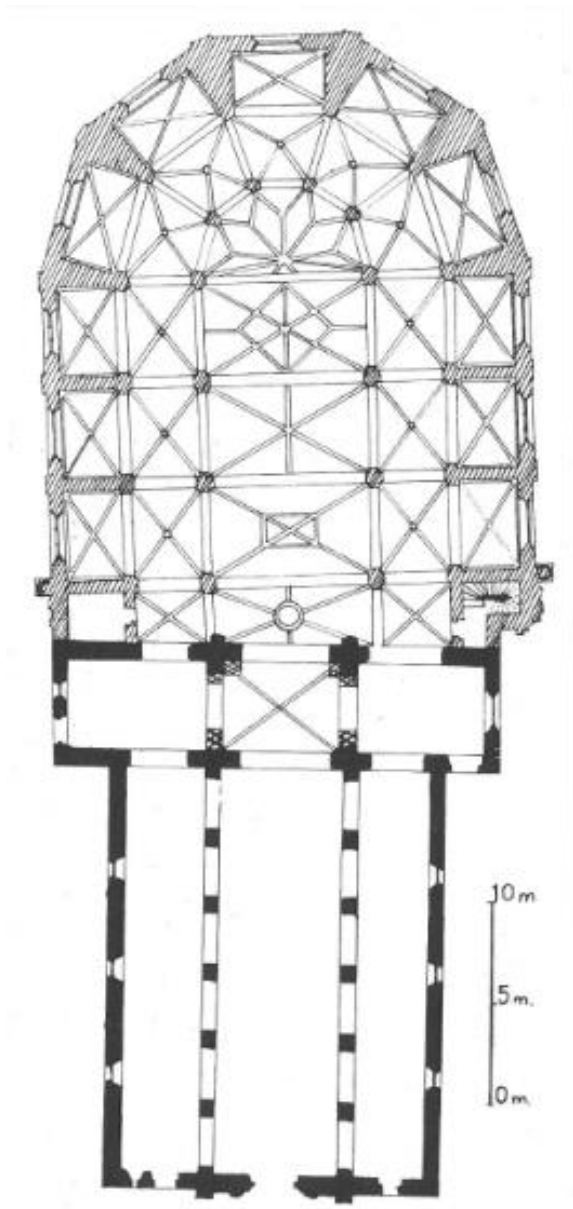
2a.



2b.



Sl. 3. Tonnerre, Saint-Pierre, pogled na apsidu



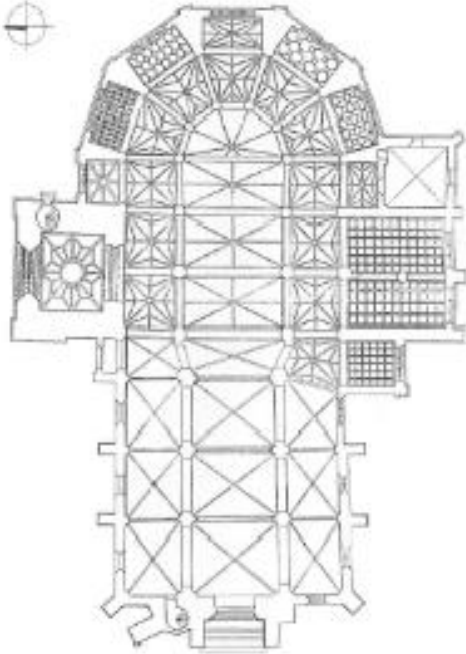
4.

Sl. 4. Ligny-le-Châtel, tlocrt crkve



5.

Sl. 5. Ligny-le-Châtel, elevacija apside



Sl. 6. Cravant, tlocrt, B. Collette
Sl. 7. Cravant, detalji kapitela kora
Sl. 8. Cravant, elevacija apside



Sl. 9. Cravant, deambulatorij i radijalne kapele



Sl. 10. Saint-Bris-le-Vineux, detalj stropa jedne od kapela



Sl. 11. Tonnerre, Saint-Pierre, kapela, južni bočni brod, detalj svoda



Sl. 12. Tonnerre, Saint-Pierre, južni bočni brod, detalj svoda



Sl. 13. Joigny, Saint-Jean, svod glavnog broda

3.2. Glossaire

A

abbatiale (n. f.) – opatijska crkva

arc (n. m.) – luk

arc brisé (n. m. + adj.) – prelomljeni luk

arc doubleau (n.m. + adj.) – pojasni poprečni luk

arc en plein cintre (n. m. + prép. + adj. + n. m.) – polukružni luk

arc en anse de panier (n m. + prép. + n. f. + prép. + n. m.) – ovalni luk

arc formeret (n. m. + adj.) – uzdužni zidni luk

arc trilobé (n. m. + adj.) – trolisni luk

arcatures feintes (n. f. pl. + adj. pl.) – lažne arkade

archivolte (n. f.) – arhivolt

arc-boutant (n. m. + adj.) – kontraforni luk

ardoise (n. f.) – škrljavac, škrljac

art transalpin (n. m. + adj.) – prekoalpska umjetnost

B

baie (n. f.) – otvor

balustrade (n. f.) – balustrada

bandeau (n. m.) – traka, pojas

banderole (n. f.) – svitak

beffroi (n. m.) – toranj

bras du transept (n. m. + prép. + n. m.) – krilo transepta

C

cathédrale (n. f.) – katedrala

chambre des cloches (n. f. + prép. + n. f. pl.) – loža za zvona

chanoine (n. m.) – kanonik

chapelle rayonnante (n. f. + adj.) – radijalna kapela

chapitre (n. m.) – kapitul, zbor kanonika

clef de voûte (n. f. + prép. + n. f.) – zaglavni kamen

clocher (n. m.) – zvonik

clocheton (n. m.) – loža za zvona

collégiale (n. f.) – zborna crkva

contrefort (n. m.) – kontrafor

cordon (n. m.) – vijenac

corniche (n. f.) – kruna

colonne (n. f.) – stup

colonnnette (n. f.) – stupić

colonne torsadée (n. f. + adj.) – tordirani stup

coursière (n. f.) – ophod

D

dais (n. m.) – baldahin

denticules (n. m. pl.) – denti

diocèse (n. m.) – dijeceza

dôme (n. m.) – kupola

E

édicule (n. m.) – edikula

escalier en vis (n. m. + prép. + n. f.) – spiralno stubište

entablement (n. m.) – gređe, trabeacija

F

façade (n. f.) – pročelje, fasada

faisceaux de colonnettes (n. m. + prép. + n. f.) – službe

flèche (n. f.) – tornjić

fleuron (n. m.) – križni cvijet

frontispice (n. m.) – pročelje

fronton (n. m.) – zabat

frise (n. f.) – friz

G

gâble (n. m.) – zabat, učelak

garde-corps (n. m.) – ograda

J

jubé (n. m.) – korska pregrada

L

larmier (n. m.) – vijenac

linteau (n. m.) – nadvratnik

lierne (n. f.) – tjemeno rebro

livre (n. f.) – funta

losange (n. m.) – romboid

moulure (n. f.) – profilacija

M

maçonnerie (n. f.) – zide

maître d'oeuvre (n. m. + prép. + n. f.) – voditelj gradnje

modénature (n. f.) – profilacija

mouchette (n. f.) – motiv kamene čipke

N

nef (n. f.) – brod, lađa

nervure (n. f.) – rebro

niche (n. f.) – niša

niche à dais (n. f. + prép. + n. m.) – niša s baldahinom

O

ogive (n. f.) – rebro

orde mendiant (n. m. + adj.) – prosjački red

P

phylactère (n. m.) – svitak, rotulus

plan (n. m.) – tlocrt

portail (n. m.) – portal

porche (n. m.) – trijem, portik

piédestal (n. m.) – postolje

pilastre cannelé (n. m. + adj.) – kanelirani pilastar

pile (n. f.) – stub

pinacle (n. m.) – fijala

piédroit (n. m.) – dovratnik

Q

quatre-feuilles (n. m. pl.) – četverolist

quadrilobe (n. m.) – četverolist

R

rotonde (n. f.) – rotonda

ressaut (n. m.) – okapnica

S

socle (n. m.) – postolje

stalle (n. f.) – korska klupa

support (n. m.) – potpornjak

T

tailloir (n. m.) – impost

toile (n. m.) – platno

tour (n. f.) – toranj

tour-clocher (n. m.) – toranj-zvonik

tour-porche (n. f.) – toranj-portik

tourelle d'escalier (n. f. + prép. + n. m.) – tornjić stubišta

trumeau (n. m.) – razdijelni stup

triforium (n. m.) – triforij

V

vaisseau (n. m.) – brod

voûtain (n. m.) – svodno polje

voûte (n. f.) – svod

voûte d'ogives à tiercerons (n. f. + prép. + n. f. + prép + n. m.) – zvjezdasti svod

voûte en arc de cloître (n. f. + prép + n. m. + prép. + n. m.) – križno-rebrasti svod

voûte en berceau (n. f. + prép. + n. m.) – bačvasti svod

voûte en étoile (n.f. + prép. + n.f.) – zvjezdasti svod

3.3. Fiches terminologiques

TERME	tailloir
catégorie grammaticale	n. m.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ orné, ~ épais, ~ du chapiteau, surmonté du ~, ~ posé sur un chapiteau, chapiteau au ~ polygonal, chapiteau au ~ carré, chapiteau avec ~ poser sur un ~, ~ couronne le chapiteau
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	Petit plateau carré ou polygonal, avec ou sans moulures, qui couronne le chapiteau d'une colonne.
remarque(s) linguistique(s)	Dans la plupart des dictionnaires, abaque et tailloir sont les synonymes mais certains auteurs réservent abaque aux ordres classiques et tailloir à l'architecture de Moyen Âge.
synonyme(s)	abaque
hyperonyme(s)	colonne, pilier
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	-
contexte du terme (+ réf)	« Il [l'architecte] a tendu la corde des arcs, allongé démesurément la corbeille des chapiteaux à crochets, arrondi les <u>tailloirs</u> , creusé le mur pour créer des ombres et tiré parti de la stéréotomie. » (Erlande-Brandenburg A., <i>L'art gothique</i> , Citadelles & Mazenod, Paris : 2004, p. 99.)
ÉQUIVALENT	impost
catégorie grammaticale	n. m.
source de l'équivalent	Marković P., <i>Kapiteli 18. st. u ranoromaničkoj crkvi Sv. Martina u Sv. Lovreču (Pazentičkom)</i> dans: <i>Radovi Instituta za povijest umjetnosti 19</i> , Institut za

	povijest umjetnosti, Zagreb : 1995, p. 53-62.
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Kao sve ostale kapitule u crkvi, i ove nadvisuju masivni kubični <u>imposti</u> izvedeni u obliku obrnute krnje piramide. » (Marković P., <i>Kapiteli 18. st. u ranoromaničkoj crkvi Sv. Martina u Sv. Lovreču (Pazenatičkom)</i> dans: <i>Radovi Instituta za povijest umjetnosti 19</i> , Institut za povijest umjetnosti, Zagreb : 1995, p. 54.)

TERME	lierne
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	voûte à ~, voûte en berceau à ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de décoration
définition	Nervure centrale et longitudinale d'une voûte gothique qui réunit les sommets des doubleaux, des formerets et des tiercerons à la clef de voûte.
remarque(s) linguistique(s)	La lierne peut être appliquée dans l'axe droit ou orthogonale de la voûte.
synonyme(s)	-
hyperonyme(s)	voûte
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	moulure
contexte du terme (+ réf)	« Une importante <u>lierne</u> longitudinale dirige le regard vers l'est. De chaque support de la voûte s'élèvent sept nervures en forme d'éventail qui rejoignent, à la grande <u>lierne</u> , celles du côté opposé. » (Toman R., Bednorz A., Echasseriaud L., Fontaine N., Kayser T., <i>L'art gothique : Architecture. Sculpture. Peinture</i> , H. F. Ullmann, Cologne : 2007, p. 127.)

ÉQUIVALENT	tjemeno rebro
catégorie grammaticale	adj. + n. n.
source de l'équivalent	Šimunić Buršić M., <i>Specifičnosti križno-rebrastih svodova trogirske katedrale</i> dans : <i>Prostor 20: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam</i> , Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet, Zagreb : 2012, p. 236-249.
contexte de l'équivalent (+ref.)	« <u>Tjemeno rebro</u> tipičan je oblikovni element specifične zapadnofrancuske anžuvinske ranogotičke škole koja se razvijala istodobno i relativno neovisno o ranogotičkoj arhitekturi Île-de-Francea. » (Šimunić Buršić M., <i>Specifičnosti križno-rebrastih svodova trogirske katedrale</i> dans : <i>Prostor 20: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam</i> , Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet, Zagreb : 2012, p. 246.)

TERME	voûtain
catégorie grammaticale	n. m.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ en briques, ~ de brique, ~ assisé
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	Portion de voûte délimitée par des arrêts ou par des nervures.
synonyme(s)	-
hyperonyme(s)	voûte
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	nervure, ogive

contexte du terme (+ réf)	« On utilisait pour les <u>voûtains</u> des matériaux aussi légers que possible, comme la craie pour Amiens, qui était généralement appareillés sans coffrage, c'est-à-dire uniquement avec l'aide de moyens mobiles et faciles à manipuler. » (Kimpel D., Suckale R., <i>L'architecture gothique en France 1130-1270</i> , Flammarion, Paris : 1990, p. 41.
ÉQUIVALENT	svodno polje
catégorie grammaticale	adj. + n. n.
remarque(s) linguistique(s)	Il est aussi possible de trouver les termes comme « jedra svoda » ou « ploha svoda ».
source de l'équivalent	http://www.h-r-z.hr/ (Hrvatski restauratorski zavod)
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Na zidovima svetišta uočena su i oštećenja koja su izgledala kao posljedica namjernog struganja površine, a na <u>svodnim poljima</u> i pri vrhu luneta tijekom konzervatorsko-restauratorskih radova pojavilo se i cvjetanje soli. » (http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/konzerviranje-restauriranje/zidno-slikarstvo-i-mozaik/402-zidne-slike-u-svetitu-crkve-sv-mateja-u-slumu) page consultée le 10 Avril 2015

TERME	arc doubleau
catégorie grammaticale	n. m. + adj.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ en plein cintre, ~ en tiers point, ~ orné de motifs, renforcé par des ~, séparé par un ~, supporter le ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction

définition	Arc perpendiculaire à l'axe de la voûte, appuyé contre la face intérieure des murs et qui sépare deux parties de voûte ou renforce un berceau.
remarque(s) linguistique(s)	Certains auteurs définissent le doubleau comme un arc transversal et le formeret comme un arc longitudinal, ce qui n'est vrai que dans certaines compositions. Très souvent dans la littérature nous trouvons seulement « doubleau(x) ».
synonyme(s)	~ transversal
hyperonyme(s)	système constructif
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	ogive, nervure
contexte du terme (+ réf)	« On observe une différence de traitement entre le feuillage des chapiteaux des piliers et des colonnettes, réglés à la même hauteur, et la disposition inverse à la naissance des voûtes de la nef : là, le pilier central, correspondant à l' <u>arc doubleau</u> qui traverse le vaisseau, est surmonté d'un chapiteau, mais les colonnettes qui l'encadrent, portant les ogives, ont leur propre chapiteau, près de deux fois et demie plus rétracté en hauteur... » (Demouy P., Sauvageot C., <i>Reims, la cathédrale</i> , Zodiaque, Saint-Léger-Vauban (Yonne), 2000 : p. 192-193.)
ÉQUIVALENT	poprečni pojasni luk
catégorie grammaticale	adj. + adj. + n. m.
remarque(s) linguistique(s)	En croate nous trouvons souvent « poprečni luk » sans l'adjectif « pojasni ».
source de l'équivalent	Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture I, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i> , Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb : 1999
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Njihovi <u>poprečni (pojasni) lukovi</u> i uzdužni (zidni) lukovi te dijagonalna rebra sjedinjuju se u visoko položenoj uporišnoj točki te se

	<p>kao svežnjevi polustupova (službi) spuštaju niz gornji dio zida glavnog broda, dijelom do pokrovne ploče kapitela arkadnih stupaca, dijelom do njihovih podnožja. »</p> <p>(Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture I, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i>, Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb : 1999, p. 65.)</p>
--	---

TERME	arc formeret
catégorie grammaticale	n.m. + adj.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	renforcer par un ~, délimité par un ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	Arc à l'intersection entre la voûte et le mur portant.
remarque(s) linguistique(s)	La même remarque comme pour l'arc doubleau : dans la littérature nous trouvons seulement « formeret ».
synonyme(s)	formeret longitudinal
hyperonyme(s)	système constructif
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	ogive, nervure
contexte du terme (+ réf)	<p>« Chacune des chapelles rayonnantes s'éclaire de deux très grandes fenêtres, dont les archivoltes se confondent avec les <u>arcs formerets</u> des voûtes. »</p> <p>(Grodecki L., Prache A., Recht R., <i>Architecture gothique</i>, Gallimard, Paris : 1992, p. 26.)</p>
ÉQUIVALENT	uzdužni zidni luk
catégorie grammaticale	adj. + adj. + n.m.

remarque(s) linguistique(s)	En croate nous trouvons aussi « bočni luk » ou « bočni uzdužni luk ».
source de l'équivalent	Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture 1, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i> , Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb : 1999
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Horizontalni potisak svodova srednjeg broda djeluje na zid srednjeg broda u visini <u>uzdužnoga zidnog luka</u> , gdje veliki prozori ne pružaju nikakav otpor. » (Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture 1, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i> , Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb: 1999, p. 65.)

TERME	faisceaux de colonnettes
catégorie grammaticale	n. m. pl. + prép. + n. f. pl.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	pilier en ~, sous la forme de ~, encadré par des ~, reposer sur des ~, retomber sur ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	système constructif
définition	Colonne formée par la réunion de plusieurs colonnes ou colonnettes.
synonyme(s)	faisceaux de colonnes, colonne en faisceaux, colonne à faisceaux
hyperonyme(s)	système constructif
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	nervure, ogive, colonne, colonnette

contexte du terme (+ réf)	«A Notre-Dame de Quimperlé, les piles de l'arc triomphal à <u>faisceaux de colonnettes</u> servent à marquer fortement l'entrée du chœur...» (Bonnet P., Rioult J.J., <i>Bretagne gothique: l'architecture religieuse</i> , Picard, Paris : 2010, p. 88.)
ÉQUIVALENT	službe
catégorie grammaticale	n. f. pl.
remarque(s) linguistique(s)	Dans la littérature croate est possible de trouver aussi les synonymes comme « svežnjevi polustupova » ou « svežanj službi ».
source de l'équivalent	Horvat Z., <i>Katalog gotičkih profilacija : arhitekture kontinentalne Hrvatske</i> , Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb : 1992
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Stupovi, polustupovi i <u>službe</u> odjek su statičke i oblikovne koncepcije građevine te pretpostavljaju koncentraciju statičkog i oblikovnog opterećenja. » (Horvat Z., <i>Katalog gotičkih profilacija : arhitekture kontinentalne Hrvatske</i> , Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb : 1992, p. 22.)

TERME	nervure de voûte
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	nervures en couronne, ~ en étoile ~ rayonnantes, ~ parallèles, ~ entrecroisées, ~ saillantes, ~ toriques, renforcé par des ~, voûte nervurée
domaine	architecture gothique
sous-domaine	système constructif

définition	Moulure saillant à l'intrados d'une voûte qui le subdivise.
synonyme(s)	ogive
hyperonyme(s)	voûte
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	moulure
contexte du terme (+ réf)	« Westminster diffère enfin des autres églises d'Angleterre par la rareté des colonnettes groupées et de <u>nervures de voûte</u> . » (Martindale A., Rozenberg-Jedwab L., <i>L'art gothique</i> , Thames & Hudson, Paris : 1993, p. 102.)
ÉQUIVALENT	rebro
catégorie grammaticale	n. n.
remarque(s) linguistique(s)	En croate nous trouvons le terme « rebro » pour l'ogive et pour la nervure. Il est possible de rencontrer encore l'emprunt « nervura ».
source de l'équivalent	Deanović A., Čorak. Ž., <i>Zagrebačka katedrala</i> , Globus : Kršćanska sadašnjost, Zagreb : 1988
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Drugoj predaji unutar radionice organiziranog gradilišta pripisujemo sličnost <u>rebara</u> kapele Sv. Stjepana, sakristije i, dijelom katedrale. To su, osobito, <u>rebra</u> kruškolika profila identične veličine u kapeli i u sakristiji, kakva se najranije u XIII. st. javljaju u Ugarskoj na kraljevskim gradilištima, nešto kasnije u Češkoj, Austriji i Sloveniji. » (Deanović A., Čorak. Ž., <i>Zagrebačka katedrala</i> , Globus : Kršćanska sadašnjost, Zagreb : 1988, p. 30.)

TERME	quadrilobe
catégorie grammaticale	n. m.
statut (usage)	langue standard

collocation(s)	orné de ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de décoration
définition	Motif ornemental de l'art gothique composé de quatre lobes ou de quatre arcs de cercle égaux disposés autour d'un centre de symétrie.
synonyme(s)	quatre-feuilles, quartefeuille
hyperonyme(s)	garde-corps, remplage, baie, mobilier liturgique
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	lobe(s)
contexte du terme (+ réf)	« Entre les deux tours, le soubassement reste sombre mais les lancettes, les gâbles et les <u>quadrilobes</u> contiennent plusieurs scènes figurées et des statues installées dans des niches dans la partie supérieure de la façade et sur les faces et les flancs des contreforts. » (Camille M., <i>Le monde gothique</i> , Flammarion, Paris : 1996, p. 31.)
ÉQUIVALENT	četverolist
catégorie grammaticale	n. m.
remarque(s) linguistique(s)	Nous utilisons aussi le terme « kvadriloba ».
source de l'équivalent	Kovačić V., <i>Traforirane kamene ograde - montažni elementi gotičkih balatorija</i> dans : <i>Klesarstvo i graditeljstvo</i> , Vol. XXIII No. 1-4, Klesarska škola, Pučišća : 2012, p. 27-39.
contexte de l'équivalent (+ref.)	« U studiji o renesansnom Omišu Cvito Fisković je iznio mišljenje da je kamena ograda s probušenim <u>četverolistima</u> , koja je po njegovim navodima 60-tih godina bila u crkvi sv. Duha, zapravo ograda svetišta srednjovjekovne crkve sv. Mihovila. » (Kovačić V., <i>Traforirane kamene ograde - montažni elementi gotičkih balatorija</i> dans : <i>Klesarstvo i graditeljstvo</i> , Vol. XXIII No. 1-4, Klesarska škola, Pučišća : 2012, p. 28.)

TERME	balustrade
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ intérieure, ~ extérieure, ~ de marbre, ~ de pierre, ~ de fer, ~ pleine, ~ ajourée, ~ aveuglée, ~ feinte, ~ d'un balcon, ~ d'une passerelle
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de décoration
définition	Clôture formée de balustres posés sur un massif (le socle) continu et portant un couronnement (l'appui) continu.
remarque(s) linguistique(s)	Certains auteurs soulignent qu'il ne faut pas appeler balustrade une clôture ou un garde-corps sans balustre.
synonyme(s)	garde-corps
hyperonyme(s)	escalier, étage
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	balustre
contexte du terme (+ réf)	« Le cloître de Saint-Just, enfin, dressé dans la seconde moitié du XIV ^e siècle, a conservé ses quatre belles galeries aux arcades largement ouvertes et rehaussées par les fastes d'une <u>balustrade</u> conçue dans l'esprit flamboyant. » (Denizeau G., <i>Larousse des cathédrales</i> , Larousse, Paris : 2009, p. 184.)
ÉQUIVALENT	balustrada
catégorie grammaticale	n. f.
remarque(s) linguistique(s)	Dans l'article nous avons trouvé deux termes : balustrade et garde-corps. La balustrade nous avons traduit comme « balustrada » et garde-corps comme « ograda » même si les deux termes peuvent être synonymes.
source de l'équivalent	Bužančić R., <i>Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića</i> , dans : <i>Klesarstvo i graditeljstvo 1-2</i> , Vol. XXI, No. 1-2, Klesarska škola,

	Pučišća : 2010, p. 5-33.
contexte de l'équivalent (+ref.)	<p>« Sudeći prema nacrtu, trogirski je zvonik Bokanićeva doba bio završen s ložom pačetvorinasta tlocrta koja je imala osam bifora izvedenih u maniri cvjetne gotike, po dvije sa svake strane, nad kojom su se nalazili kasnorenesansni vijenac i kasnogotička <u>balustrada</u>. »</p> <p>(Bužančić R., <i>Trogirski i hvarski opus Trifuna Bokanića</i>, dans : <i>Klesarstvo i graditeljstvo 1-2</i>, Vol. XXI, No. 1-2, Klesarska škola, Pučišća : 2010, p. 9.)</p>

TERME	clef de voûte
catégorie grammaticale	n. m. + prép. + n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	placer la ~, poser la ~, ~ pendante, ~ annulaire, ~ armoriée, ~ décorée, ~ ornée, ~ colorée
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	Pierre placée dans l'axe de symétrie d'un arc ou d'une voûte et servant à maintenir les autres pierres.
remarque(s) linguistique(s)	Nous trouvons aussi la variante orthographique <i>clé du voûte</i> .
Synonyme(s)	-
hyperonyme(s)	voûte
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	ogive, nervure
contexte du terme (+ réf)	<p>« De puissants piliers fasciculés séparent les différentes travées de la nef dont les arcades ne seront achevées qu'en 1448 avec la pose des <u>clefs de voûtes</u> colorées. »</p> <p>(Toman R., Bednorz A., Echasseriaud L., Fontaine N., Kayser T., <i>L'art gothique : Architecture. Sculpture. Peinture</i>, H. F. Ullmann, Cologne : 2007, p. 267.)</p>

ÉQUIVALENT	zaglavni kamen
catégorie grammaticale	adj. + n. m.
source de l'équivalent	Deanović A., <i>Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu: spomenik slikarstva XIV. stoljeća</i> , Institut za povijest umjetnosti : Kršćanska sadašnjost, Zagreb : 1995
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Sam <u>zaglavni kamen</u> majstorski je izveden: nježno je prikazana meka baršunasta biljka čija se duga stabljika ovila oko životinjskog lika, oblikovanog u punoj napetosti mišića. » (Deanović A., <i>Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu: spomenik slikarstva XIV. stoljeća</i> , Institut za povijest umjetnosti : Kršćanska sadašnjost, Zagreb : 1995. p. 22.)

TERME	candélabre
catégorie grammaticale	n. m.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	orné de ~, encadré de ~, décoré de ~, forme en ~, taille en ~, colonne en ~, balustrade en ~, pilastre à ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de décoration
définition	Motif ornemental utilisé comme couronnement à l'intérieur d'un dôme ou au-dessus d'un portail, d'un monument funéraire.
synonyme(s)	-
hyperonyme(s)	balustrade, arcade, fenêtre, portail, relief
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	-

contexte du terme (+ réf)	« La modernité consistait à passer du chou frisé à l'acanthé, des rinceaux empilés au <u>candélabre</u> , de la niche avec arc surbaissé à la coquille : ainsi, à la cathédrale de Dol, le tombeau de l'évêque Thomas James, dû à Antoine Juste (1507). » (Chastel A., <i>L'art français [II] : temps moderne 1430-1620</i> , Flammarion, Paris : 2000, p. 102.)
ÉQUIVALENT	kandelabar
catégorie grammaticale	n. m.
source de l'équivalent	Ivančević R., <i>Rana renesansa u Trogiru</i> , Književni krug, Split : 1997
contexte de l'équivalent (+ref.)	« <u>Kandelabar</u> , Firentinčev omiljeni rekvizit, osim dekorativne i reprezentativne funkcije, svojim vječnim plamenom ima u sklopu retabla konotaciju stalnosti, budnosti i iznad svega Istine. » (Ivančević R., <i>Rana renesansa u Trogiru</i> , Književni krug, Split : 1997, p. 95.)

TERME	coursière
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ béante, ~ en encorbellement, ~ en sous-sol
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	Passage étroit pris dans l'épaisseur d'un mur ou en encorbellement, porté par une file de supports.
synonyme(s)	galerie
hyperonyme(s)	système constructif
relation avec l'hyperonyme	partie de
hyponyme(s)	-

contexte du terme (+ réf)	« À Saint-Étienne de Caen, les passages de la nef se prolongent dans les bras du transept tandis que la tour-lanterne de la croisée ne comporte pas moins de deux <u>coursières</u> superposées : l'une au niveau des fenêtres, l'autre au-dessous de celle-ci. » (Vergnolle E., <i>L'art roman en France</i> , Flammarion, Paris : 2005, p. 153.)
ÉQUIVALENT	ophod
catégorie grammaticale	n. m.
remarque(s) linguistique(s)	Nous trouvons aussi le terme « galerija ».
source de l'équivalent	Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture 1, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i> , Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb : 1999
contexte de l'équivalent (+ref.)	« <u>Ophodi</u> , nužni pri gradnji i održavanju te goleme građevine, neupadljivo se uklapaju u njezinu strukturu, npr. vanjski ophodi u podnožju krova ili unutrašnji prolaz iza triforija. » (Müller W., Vogel G., <i>Atlas arhitekture 1, Povijest graditeljstva od Mezopotamije do Bizanta</i> , Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske, Zagreb : 1999, p. 65.)

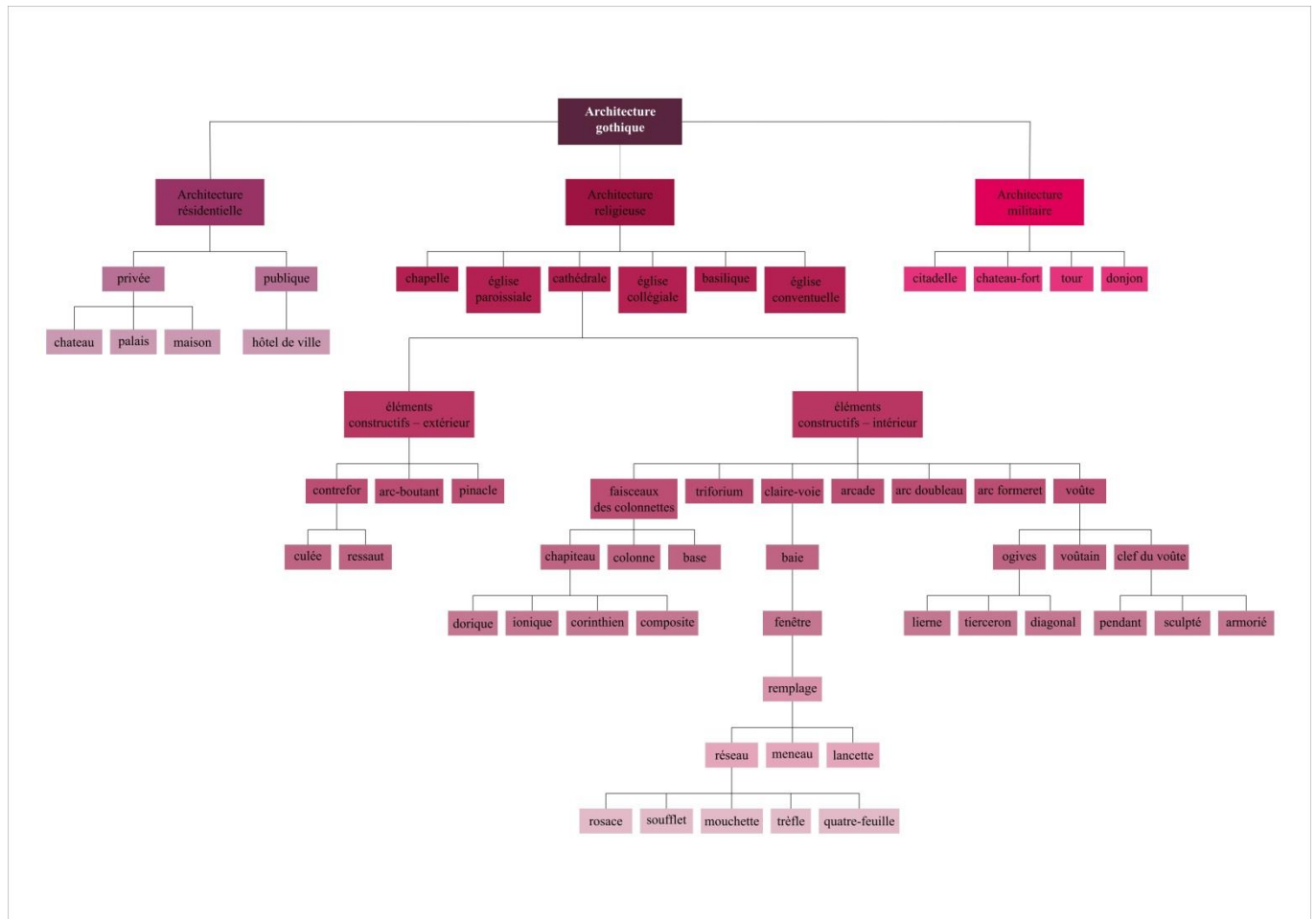
TERME	phylactère
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ déployé, déplier un ~, ange porteur du ~, inscription gravée sur un ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de décoration

définition	Figuration dans une peinture, un bas-relief, etc. d'une bande d'étoffe sur laquelle se déroule une inscription.
synonyme(s)	banderole
hyperonyme(s)	sculpture, relief, peinture
relation avec l'hyperonyme	type de décoration
hyponyme(s)	inscription(s) / lettres
contexte du terme (+ réf)	« Le front bossué des deux cornes simulant les rayons, la face encadrée d'une longue barbe léonine, Moïse tient de la main droite les Tables de la Loi et de la main gauche un <u>phylactère</u> sur lequel est peinte l'inscription : <i>Immolabit agnum multitudo filiorum Israel ad vesperam.</i> » (Roussel J., <i>La sculpture française : époque gothique</i> , Éditions A. Morancé, Paris : 19-?, p. 5.)
ÉQUIVALENT	svitak
catégorie grammaticale	n. m.
remarque(s) linguistique(s)	Il est possible de trouver aussi le terme « rotulus » du latin <i>rotulus</i> .
source de l'équivalent	Babić I., <i>Južni portal Velike palače Cipiko u Trogiru</i> , dans : <i>Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33</i> , Institut za povijest umjetnosti, Zagreb : 2009, p. 67-76.
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Slijeva i zdesna unutar kružnih profiliranih okvira – svojevrsnih medaljona – izranjaju poprsja po jednog anđela (genija), koji nose <u>svitak</u> s natpisom pisanim kapitalom: <i>NOSCE TE IPSUM</i> » (Babić I., <i>Južni portal Velike palače Cipiko u Trogiru</i> , dans : <i>Radovi Instituta za povijest umjetnosti 33</i> , Institut za povijest umjetnosti, Zagreb : 2009, p. 69.)

TERME	tour-porche
catégorie grammaticale	n. f.
statut (usage)	langue standard
collocation(s)	~ de la cathédrale, ~ d'une église, précédé d'une ~
domaine	architecture gothique
sous-domaine	élément de construction
définition	L'élément architectural formant une pièce ou une galerie qui constitue l'avant-corps et qui a sa propre couverture devant un bâtiment dont il commande l'accès. Il est généralement hors-œuvre du bâtiment principal.
remarque(s) linguistique(s)	Dans la terminologie française de l'architecture nous distinguons « tour-porche », « tour-clocher » et « clocher-porche ». Il existe une différence entre les trois structures : « tour-porche » et « tour-clocher » ce distinguent parce que la dernière possède une cloche et elle est plus massive tandis que « tour-porche » a un porche au rez-de-chaussée et elle n'a pas de cloche. Le « clocher-porche » a un porche au rez-de-chaussée et une cloche.
synonyme(s)	-
hyperonyme(s)	tour
relation avec l'hyperonyme	type de
hyponyme(s)	porche
contexte du terme (+ réf)	« En 1020, l'abbé Gauzlin fait construire l'actuelle <u>tour-porche</u> , chef-d'oeuvre de l'art roman, dont il dit "qu'elle soit un exemple à toute le Gaule". » (http://www.art-roman.net/stbenoit/stbenoit.htm) page consultée le 15 Avril 2015
ÉQUIVALENT	toranj-portik
remarque(s) linguistique(s)	En croate nous trouvons la traduction directe de trois structures « tour-porche », « tour-clocher » et « clocher-porche » : « toranj-portik », « toranj-zvonik » et « zvonik s

	portikom ».
catégorie grammaticale	n. m.
source de l'équivalent	Jurković M., <i>Sv. Spas na vrelu Cetine i problem westwerka u hrvatskoj predromanici</i> dans: <i>Starohrvatska prosvjeta III/22</i> , Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Split : 1995, p. 55-80.
contexte de l'équivalent (+ref.)	« Dok, dakle, možemo pratiti kontinuitet aksijalnog zvonika i transformaciju <i>westwerka</i> u <u>toranj-portik</u> , zadarski Sv. Lovro ukazuje i na duže održanje poznatog oblika. » (Jurković M., <i>Sv. Spas na vrelu Cetine i problem westwerka u hrvatskoj predromanici</i> dans: <i>Starohrvatska prosvjeta III/22</i> , Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, Split : 1995, p. 72.)

3.4. Arborescence



3.5. Difficultés rencontrées

Pendant notre démarche nous avons rencontré des difficultés de natures différentes. Tout d'abord, il faut dire que les articles traduits sont deux articles contemporains, scientifiques, provenant d'une conférence sur l'histoire de l'art qui a eu lieu 2007 à Paris.

Nous avons déjà mentionné que la langue française dispose pour traiter de l'histoire de l'art d'une terminologie beaucoup plus riche que la langue croate. Cela était évident pendant notre travail de recherche d'équivalents. On pourrait dire que c'est normal parce que l'art gothique est né en France¹⁵⁶ et les bâtisseurs français étaient très sensibles à la désignation des éléments gothiques de son début. A cela, nous pouvons ajouter le grand travail de Viollet le Duc avec son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* publié dès 1854, qui systématise l'architecture médiévale. D'un autre côté, en Croatie manque une systématisation de ce type, non seulement pour l'art Gothique ou Renaissance, mais pour l'art en général. Conscient de ce problème L'institut croate d'histoire de l'art a commencé un projet qui a pour objet de réaliser un glossaire standardisé des termes spécifiques de l'histoire de l'art, en corrélation avec les quatre langues les plus importantes dans le monde, avec un thésaurus de même domaine.¹⁵⁷ Nous attendons la fin de ce grand travail aussi bien que ses résultats qui seront d'une grande importance pour les traducteurs et les terminologues.

D'abord nous allons nous pencher sur le style des textes. Les auteurs des articles sont différents (l'article *La tour-clocher dans les églises bretonnes* est consigné par deux auteurs) et cela influe sur le style des textes. Il s'agit de deux styles propres à chacun des auteurs. En général, le style qu'utilisent les historiens de l'art quand ils traitent un sujet est très spécifique et il en est ainsi dans ces deux exemples que nous voyons des traits distinctifs. Le texte va quelquefois très minutieusement dans les détails et dans la description que parfois les photos, qui normalement aident à mieux comprendre le sujet, ici ne facilitent pas trop la compréhension.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Parfois, il est possible de trouver le terme *Opus Francigenum*, signifiant *oeuvre française*, ce que montre bien la prédominance de cette architecture en France.

¹⁵⁷ Voir ici résumé du projet : <http://www.ipu.hr/projekti/programi/7/hrvatska-povijesnoumjetnicka-terminologija-pojmovnik-i-izgradnja-tezaurusa>

¹⁵⁸ Spécialement parce qu'il s'agit d'exemples peu connus et élaborés et même sur l'internet nous ne pouvions pas trouver les photos de quelques détails qui étaient très importants pour comprendre la phrase ou le paragraphe entier, notamment dans l'article qui traite les tours-clochers et leurs éléments formels.

Concernant la syntaxe des articles, nous nous sommes permis assez de liberté par rapport à l'original pour obtenir une phrase croate claire et compréhensible.

Pour ce qui concerne la traduction des noms propres, noms des saints, personnages historiques et toponymes, le concept est de les adapter à la langue croate mais cela n'était pas possible dans tous les cas. Les personnages sont laissés dans l'original (Thomas James, Vincent Rabault, Yves Croazec, Marguerite d'Angoulême, etc.) sauf les noms déjà très affirmés et connus comme *Luj XIV*. (Louis XIV), *Henrik I*. (Henri I), *Franjo I*. (François I^{er}). De plus, la Bourgogne devient *Burgundija* ou la Bretagne devient *Bretanja* mais le département des *Côtes d'Armor* est laissé tel quel. Enfin, nous avons décidé de laisser comme dans l'original tous les noms des églises mentionnées parce qu'il s'agit d'exemples pas assez connus et traités dans la bibliographie croate.

En présence d'inscriptions (sur la construction) ou de contrats de travail confiés, nous avons aussi décidé de les laisser en original. Nous avons gardé les mots trouvés en italien (*putti, tempietto*) parce qu'ils sont utilisés tels quels même en croate. Les termes *sols* et *écus* (monnaies utilisées en France en Moyen Âge) sont comme dans l'original, pendant que le titre militaire *connétable* nous avons transféré en latin *comes stabuli*. Dans la structure complexe des voûtes gothiques nous n'avons pas trouvé le bon terme en croate pour traduire *tierceron*, aussi ce terme a été laissé en français.

Pour les exemples comme *fabrika, vanjska linija luka, unutarinja linija luka, krana*, nous avons pensé qu'il serait utile de mettre entre parenthèses les noms en latin *fabrica, intrados, extrados* et *geison* pour faciliter la compréhension.

Deux termes, *mouchettes* et *soufflets*, désignant des éléments décoratifs du répertoire ornemental de l'art flamboyant, sont traduits en croate comme *riblji mjehur* ou "petlja" mais nous avons voulu distinguer les deux notions. Donc, nous avons laissé l'original *mouchette* ou *soufflet* et nous avons ajouté une partie descriptive – *dijelovi kamene čipke*.

Dans les exemples *rayonnant motivi* ou *rayonnant stil*, l'adjectif est laissé comme dans l'original parce que telle est l'habitude et il serait difficile d'expliquer les caractéristiques de l'art rayonnant tandis que dans l'exemple *plameni flamboyant stil*, on ajoute l'adjectif en croate.

A cela s'ajoute la difficulté de traduction des citations provenant des oeuvres, spécialement ce provenant du XVI^e siècle dans l'article *Supports et voûtes dans l'architecture religieuse en France au XVI^e siècle*.

Nous pouvons ajouter encore des exemples pour lesquels nous ne pouvons pas trouver de termes adéquats et nous avons recouru à une traduction descriptive spécialement quand il s'agit des descriptions détaillées de façades, portails, éléments décoratifs...où l'idée de la totalité de la structure, quant à la traduction en croate, était plus importante que la différenciation et désignation de tous ses détails.

En conclusions, nous pouvons dire qu'il y avait beaucoup de difficultés dans ces textes. Ce qui nous a aidé est une étroite collaboration avec des experts, deux professeurs, dont l'une connaît la langue croate et la langue française. Leur connaissance du domaine et finalement de la langue était décisive pour trouver des solutions aux problèmes rencontrés.

Conclusion de la partie pratique

Dans la partie que nous venons de présenter nous avons donné la traduction des deux articles ainsi que le glossaire avec les termes spécifiques pour le domaine traité, à savoir l'architecture qui se situe entre le Gothique et la Renaissance. Pendant notre travail terminographique, nous avons essayé de noter les termes les plus intéressants, que nous avons décrits avec plus de détails dans les quatorze fiches terminologiques. De plus, nous avons fait une arborescence qui illustre le système notionnel du domaine.

La partie pratique s'achève avec la section traitant des difficultés rencontrées pendant le travail de traduction sur les textes et le traitement terminologique. Cela donne une image du domaine de l'histoire d'art qui n'est pas encore bien systématisé et uniforme quant aux termes en croate.

4. CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre mémoire est composé de deux parties : théorique et pratique. Dans la première partie nous sommes simplement partie de la définition de la terminologie proposée dans les dictionnaires généralistes. Ce parcours nous a menée aux différentes significations du mot *terminologie* et nous a montré la complexité de notre tâche. Après nous avons essayé de définir la terminologie, de la distinguer de la terminographie et de la terminotique et enfin de présenter les plus importants points dans son histoire. Ensuite, nous avons introduit la méthodologie terminologique et nous avons établi une relation entre la terminologie et la traduction.

Dans la seconde partie nous avons visé à illustrer comment mettre en pratique les principes théoriques décrits dans la méthodologie. Cette partie comprend deux articles traduits à partir desquels nous avons fait un glossaire des termes pertinents et quatorze fiches terminologiques avec des termes spécifiques pour le domaine que nous avons analysé. Nous avons aussi construit une arborescence pour bien organiser les termes et pour avoir une image plus claire de notre domaine. Cette partie finit avec un chapitre sur les difficultés où nous voulions présenter tous les problèmes rencontrés qu'on a eu pendant notre démarche. En cherchant à comprendre la terminologie comme champ d'études interdisciplinaire, il faudrait bien maîtriser toutes les approches actuelles qui s'occupent de la terminologie pour mieux atteindre la tâche ciblée.

Après être aboutie à la fin de notre démarche nous pouvons conclure que le travail terminologique est assez difficile, complexe et responsable et qu'un professionnel de la terminologie doit se tenir informé sur le plan théorique pour mieux comprendre son travail et pour savoir comment résoudre les problèmes essentiels qu'il va rencontrer dans son métier. Chaque texte spécifique exige une approche particulière et il faut bien savoir la meilleure façon de le gérer. C'est un obstacle mais aussi un grand avantage qui rend ce travail de terminologue très dynamique et spécifique.

Nous espérons que ce mémoire va contribuer à développer la terminologie de l'histoire de l'art en croate, notamment du domaine traité et qu'il va inciter les professionnels accorder plus d'attention quant aux termes utilisés et répandus dans les revues scientifiques et dans la littérature. Notre souhait est que la traduction des deux articles, provenant d'un congrès, soit

utile comme références sur l'architecture française des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles mais aussi qu'elle aide les futurs chercheurs quant à une possible analogie architecturale.

5. BIBLIOGRAPHIE

CABRÉ 2005 – Maria Teresa Cabré. *La terminologie, une discipline en évolution: le passé, le présent et quelques perspectives*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada (IULA), Universitat Pompeu Fabra (Barcelone), <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16710671/la-terminologie-une-discipline-en-evolution-le-passe-le-present-et->

CABRÉ, CORMIER, HUMBLEY 1998 – Maria Teresa Cabré, Monique C. Cormier, John Humbley. *La terminologie. Théorie, méthode et applications*, A. Colin, Paris : 1998

DEPECKER 2002 – Loïc Depecker. *Entre signe et concept. Éléments de la terminologie générale*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris : 2002

DUBUC 1992 – Réjean Dubuc. *Manuel pratique de terminologie*, éd. Linguatex, Québec : 1992

EVERS 2010 – Vincent Evers. *Terminologie et traduction*, Mémoire de fin d'études Master Traduction, Université d'Utrecht, Faculté de Lettres, 2010

GOUADEC 1990 – Daniel Gouadec. *Terminologie. Constitution des données*, Afnor, Paris : 1990

GOUADEC 2005 – Daniel Gouadec. *Terminologie, traduction et rédaction spécialisées*, Langages, A. Colin / Dunod : 2005

HOPKINS, CLAUZIER 2012 – Owen Hopkins, Jean-Louis Clauzier. *Lire l'architecture : lexique visuel*, Dunod, Paris : 2012

L'HOMME 2004 – Marie-Claude L'Homme. *La terminologie : principes et techniques*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal: 2004

PAVEL, NOLET 2001 – Silvia Pavel, Diane Nolet. *Précis de terminologie*, Ministre des Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, Québec : 2001

PÉROUSE DE MONTCLOS 2011 – Jean-Marie de Montclos. *Architecture : description et vocabulaire méthodiques*, Ed. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris : 2011

PITAR 2011 – Mariana Pitar. “La fiche terminologique – expansion et applications“, *Scientific Bulletin of the “Politehnica” University of Timișoara*, Transactions on Modern Languages, Vol. 10, No. 1-2, Timișoara, (2011) : 70-83

*****Recommandations relatives à la terminologie 2002** – Recommandations relatives à la terminologie, Conférence des services de traduction des États de l'Europe occidentale, Groupe de travail terminologie et documentation, Berne : 2002

THOMAS 2012 – Évelyne Thomas. *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*, Eyrolles, Paris : 2012

VÉZINA [et.al.] 2009 – Robert Vézina [et.al.]. *La rédaction de définitions terminologiques*, Office québécois de la langue française, Montréal : 2009

Dictionnaires généralistes

Le Grand Larousse de la langue française. Larousse, Paris : 1978

JOSETTE & REY (dir.) 2007 – Josette Rey Debove, Alain Rey (dir.) *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris : 2007

ANNEXE 1

L

La tour-clocher dans les églises bretonnes

Recherches formelles entre gothique et Renaissance

Philippe Bonnet et Jean-Jacques Rioult

Exception faite d'une crise dans les années centrales du XVI^e siècle, la Bretagne connaît entre 1530 et 1585 une économie florissante, liée à la pêche, au commerce maritime, à la production de toiles. Cette prospérité se traduit par la construction et l'embellissement de nombreuses églises, prolongeant ainsi l'essor monumental impulsé dès la fin du XIV^e siècle par les ducs de la dynastie de Montfort. Sur des schémas généralement simples, tel le plan rectangulaire à trois vaisseaux, viennent s'agréger hors œuvre des annexes monumentales dont les plus notables sont la tour-clocher et le porche sud, la première symbolisant la communauté paroissiale et villageoise, la seconde servant d'accès principal et de lieu de réunion au conseil de fabrique. La formule de la tour-clocher campée à l'ouest de l'église connaît un succès considérable à la fin du Moyen Âge en Poitou et en Saintonge¹, en Aquitaine², mais aussi en Artois et dans l'actuelle Belgique³. C'est elle que nous avons choisie comme indicateur des choix stylistiques en un siècle qui voit coexister gothique et Renaissance. De l'aube des temps modernes, autour de 1490, aux années 1570, le corpus représente une cinquantaine d'éléments, situés pour 80 % d'entre eux en Bretagne occidentale. La Cornouaille, un des neuf diocèses que compte la province, en possède à elle seule le quart.

La Renaissance : un répertoire connu

Le vocabulaire de la première Renaissance apparaît en Bretagne dès 1507 par le biais des monuments funéraires, avec les tombeaux du duc François II à Nantes et de Thomas James à Dol, mais il n'investit réellement le domaine de l'architecture religieuse qu'un quart de siècle plus tard, sauf à Nantes qui participe du foyer ligérien, où la chapelle Saint-Thomas, élevée de 1514 à 1524 dans la collégiale Notre-Dame, possédait une des toutes premières voûtes en berceau à caissons du royaume⁴. En 1531, Fouquet Jehannou ouvre le chantier de la tour de Bulat. En 1535, les contreforts du portail nord de l'église de Ploërmel sont tapissés d'un répertoire purement italianisant. En 1536, le dessin moderne de Jean Le Moal pour

-
1. Abbatale de Celles, cathédrale (vers 1470) et Saint-Eutrope de Saintes (1488-1490), Marennes (1490-1510), Saint-Jean-d'Angle, Fléac-sur-Seugne, Saint-Fort-sur-Gironde.
 2. Saint-Michel de Bordeaux (1473-1492), collégiale de Villefranche-de-Rouergue (consacrée en 1519), Saint-Maur de Martel (achevé en 1514).
 3. Cathédrales d'Arras et Saint-Omer (tour romane, rhabillée entre 1473 et 1521), abbatale Saint-Bertin de Saint-Omer (1431-vers 1500), églises d'Isbergue, Helfaut (1564), Avesnes-le-Comte ; Saint-Rombaut de Malines (1452-1520), Saint-Jacques d'Anvers (1491-1526), Sainte-Walburge d'Audenarde (1498), Saint-Sulpice de Diest (1503), Saint-Géry de Braine-le-Comte (1512), Sainte-Catherine de Hoogstratten (1525-1550).
 4. Flaminia Bardati, « La Cappella di Thomas Le Roy nella chiesa Collegiale di Notre-Dame a Nantes », *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, anno VII, 13-14, 1997, p. 21-38.

Notre-Dame de Guingamp est préféré à un projet de réfection à l'identique présenté par Philippe Beaumanoir. En 1537, le chanoine Jean Daniello, à son retour de Rome, greffe sur le flanc nord de la cathédrale de Vannes une rotonde à deux étages qui atteste sa connaissance de l'art transalpin. En 1541, Vincent Rabault⁵ et Robert Jarde⁶ entreprennent la reconstruction de la façade ouest de la cathédrale de Rennes, dont quelques niches à dais subsistent dans le frontispice repris au XVII^e siècle⁷. En 1548, on pose la première pierre de la tour de Saint-Mathieu de Morlaix, sous la conduite de l'architecte Yves Croazec. Ainsi, au milieu du XVI^e siècle, la plupart des diocèses disposent d'un édifice majeur construit dans le nouveau style et susceptible de faire référence.

Le rayonnement de Quimper

Toutefois, cette expansion n'atteint guère l'extrémité occidentale de la péninsule, où la Cornouaille reste pendant tout le XVI^e siècle dans l'orbite de son monument phare, la cathédrale de Quimper, et en particulier des tours de sa façade ouest. Prestige dû à sa qualité d'église du siège épiscopal, à sa valeur architecturale propre, mais sans doute aussi au souvenir de Jean V, qui y avait affiché ses ambitions régaliennes⁸, et dont la mémoire populaire assimilait le règne à un âge d'or du duché. Commencé en 1424 et pratiquement achevé en 1445, le frontispice quimpérois offre un type accompli de façade harmonique à deux tours. Au moment où les motifs flamboyants font leur apparition sur les grands chantiers ducaux, il manifeste un singulier attachement aux jeux de réseaux polylobés de l'art rayonnant et va leur assurer une longue postérité. Au-dessus d'un rez-de-chaussée simplement percé d'une large baie en tiers-point, l'étage du beffroi est allégé sur chaque face par deux baies d'une hauteur impressionnante dont le tracé en plein-cintre est d'un usage courant dans l'architecture cornouaillaise du XV^e siècle⁹. Profondément ébrasées, étré sillonnées par des traverses de pierre, elles sont surmontées d'une accolade et encadrées par deux arcs en mitre. De part et d'autre des baies, les tours sont épaulées par des contreforts complexes dont chaque ressaut est marqué par des groupes de pinacles étagés, ceux du milieu, plus élevés, étant posés à 45°. Latéralement, elles sont contrebutées par deux batteries d'arcs-boutants, amorties par des pinacles rhomboïdaux. Le sommet des tours est orné d'un bandeau à motifs polylobés et de deux cordons feuillagés. Au-dessus court la galerie couverte qui constitue une des réussites majeures du maître de l'œuvre, avec sa balustrade de quatre-feuilles inscrits dans des cercles tangents et son arcature triflée, sorte de triforium extérieur, que surmonte une plate-forme elle-même dotée d'un garde-corps à quadrilobes.

Le renoncement aux flèches initialement prévues, sous l'épiscopat de Claude de Rohan (1501-1540), laisse les maîtres et compagnons formés depuis des lustres sur le chantier disponibles pour d'autres entreprises. Déjà, en 1485, Pierre Le Goaraguer, auteur du bras nord du transept, avait été appelé à Locronan pour élever la chapelle du Pénity. Peu après, les paroissiens du Cap Caval, capitaines et armateurs enrichis, décident de reconstruire leurs églises de Saint-Guérolé¹⁰, commencée en 1488, et de Saint-Nonna de Tréoultré¹¹. Œuvres

5. Il prendra en 1545 la conduite des travaux de la cathédrale de Vannes.

6. Cité en 1539 comme maître d'œuvre de l'église Toussaints de Rennes.

7. Le grand portail géminé mis en place en 1541 sera démoli en 1683.

8. Une inscription placée aux pieds de la statue du roi Gradlon y proclamait l'antériorité de la monarchie bretonne sur son homologue franque. Voir Philippe Bonnet, *Quimper, la cathédrale*, Paris, 2003, p. 175.

9. Ce goût des Bretons pour les formes en plein cintre ne se dément pas tout au long de la période gothique, des réalisations de l'atelier de Pont-Croix au XIII^e siècle jusqu'aux grands chantiers du règne de Jean V (1399-1442), en passant par les églises des ordres mendiants.

10. Dépendant alors de la paroisse de Beuzec.

11. Toutes deux relèvent aujourd'hui de la commune de Penmarc'h.

d'un même atelier, l'une et l'autre se distinguent par une tour monumentale, presque hors d'échelle¹², posée devant la nef. La structure en est identique : un portail ouest composé de deux portes géminées en plein-cintre réunies sous une quadruple voussure en tiers-point dont l'archivolte forme une accolade à choux frisés et fleuron ; le gable qui coupe les pinacles latéraux est une citation du portail du transept de Quimper (1478). Au-dessus, une fenêtre à réseau flamboyant s'ouvre sous une accolade ornée de choux frisés retombant sur des culots sculptés. Avec le déclin du port, les tours resteront inachevées mais, à Saint-Guérolé, le départ des baies géminées indique clairement que le parti devait reproduire celui de la cathédrale. Les contreforts à ressauts, orthogonaux ou angulaires, amortis par des pinacles étagés, sont creusés sur toutes leurs faces de niches à dais superposées, autre citation quimpéroise. Enfin, l'architecte de Saint-Nonna a greffé sur le flanc sud de sa tour un porche secondaire qui dérive du porche nord de la cathédrale (fig. 1). À l'intérieur du gable surmontant la double ouverture en plein-cintre, une moulure horizontale dessine une sorte de fronton entaillé à sa base par une niche à dais placée dans l'axe du trumeau et encadrée par l'inscription de fondation. Des niches à dais superposées trouvent encore place entre le portail et un pilastre d'angle orné de poissons. Le porche, couvert en terrasse rampante, est couronné par une balustrade ajourée de mouchettes. La tour de Saint-Mathieu de Quimper, très massive et elle aussi inachevée, était sensiblement contemporaine (l'église fut consacrée en octobre 1514)¹³.

L'atelier de Saint-Herbot

Élevée à la fin du XIV^e siècle, cette chapelle de pèlerinage¹⁴ fait l'objet à partir de 1498 d'importants travaux d'embellissement. Daté de 1516¹⁵, le portail ouest s'ouvre entre deux contreforts angulaires dont les trois ressauts sont soulignés par des pinacles à crochets de type quimpérois. Il apporte un certain nombre d'innovations formelles : le profil en anse de panier des deux portes géminées et de la niche abritant la statue du saint patron qui occupe la partie médiane du tympan, la colonne torsadée¹⁶ adossée au trumeau, la forme très aiguë de l'accolade formant archivolte (fig. 2)¹⁷. Un larmier orné d'une frise de feuillage fait office de linteau, coupé en son milieu par un personnage maîtrisant deux animaux affrontés. Un gable aux rampants ornés de choux frisés coupe les pinacles encadrant le portail et retombe sur des culots sculptés d'anges tenant des phylactères ; sa pointe vient se perdre dans la balustrade flamboyante ajourée de mouchettes. La tour mesure 31 m de haut. Son second niveau, de même hauteur que le premier, est directement calqué sur les tours de Quimper : chaque face est ouverte de deux hautes et étroites baies géminées en plein-cintre sous une archivolte en accolade à crochets et fleuron, raidies par trois traverses et encadrées par deux arcs en mitre. Leur ébrasement profond est mouluré de cavets et de cinq colonnettes à chapiteau et base

12. Dans son état d'inachèvement, la tour de Saint-Nonna est haute de 19 m pour une largeur hors œuvre d'environ 8 m à la base.

13. Adossée au flanc nord de l'église, elle formait un porche ouvert à l'ouest et à l'est sous lequel passait une rue. Elle fut démolie en 1845 pour faire place à un nouveau clocher construit par l'architecte diocésain Joseph Bigot. L'ancienne église est connue par le relevé exécuté par celui-ci en 1843 (Archives diocésaines de Quimper, 8 L 9), par une gravure d'Eugène Cicéri dans les *Voyages pittoresques* de Taylor et Nodier et par une huile sur toile attribuée à Louis Caradec, conservée au musée départemental breton de Quimper (inv. n° 989.70.2).

14. Finistère, commune de Plonévez-du-Faou.

15. Un ange porte l'inscription : « L'AN MIL VcXVI FUT CEST PORTAL COMMENCE MESSIRE CHO[RENTIN] K[ER]JDEFFES GOVERNER. »

16. Ce motif apparaît dans les parties hautes de la tour de Rohan à l'évêché de Quimper, commencée en 1507.

17. Mérimée en avait déjà signalé « l'ogive à contrecourbe, les feuillages gras et frisés (mauves et choux), accompagnés de moulures prismatiques et très saillantes » (*Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, Paris, 1971, p. 327-328).

prismatique. La tour est couronnée par un entablement formé d'une corniche à modillons, d'une frise ornée de quatre-feuilles redentés et d'une corniche saillante à décor végétal, qui porte une balustrade ajourée de cercles quadrilobés. Les galeries superposées de la cathédrale sont absentes et, si les clochetons d'angle furent peut-être amorcés, il ne semble pas qu'une flèche ait jamais été prévue¹⁸.

Quelques années plus tard, l'atelier se transporte à Carhaix. L'église collégiale Saint-Trémeur comptait parmi ses chanoines Charles Jégou, qui avait été le promoteur de la tour de Saint-Nonna de Penmarc'h en 1509¹⁹. Haute de 45 m, la tour ouest, dont un contrefort porte les dates 1529 et 1535, est une réplique de celle de Saint-Herbot, dont elle ne se distingue que par quelques détails (fig. 3). Les contreforts montent ici jusqu'au sommet de l'étage du beffroi, car la tour était à l'origine couronnée par une flèche de granit²⁰, et la plate-forme supérieure est cantonnée de quatre clochetons octogonaux dont les flèches de pierre ont leurs arêtes garnies de crochets. Les parties hautes portent la marque du nouveau décor : frise où alternent losanges, cercles et bustes en médaillons, balustrade formée de petits arcs en anse de panier séparés par de courtes colonnettes, avec présence de coquilles dans les angles. Ce placage du répertoire de la Renaissance sur une structure toute gothique se retrouve dans l'église Saint-Pierre de la paroisse voisine de Plouguez. Érigée devant une nef romane, ce qui explique son étroitesse, sa tour ne se rattache à l'atelier de Saint-Herbot que par des détails (cordon de feuillage entourant la porte, pinacles, niches des contreforts et accolade au-dessus de la fenêtre), non par la composition générale. Les baies étroites et largement ébrasées de la chambre des cloches sont accostées de pilastres à décor géométrique, que l'on retrouve en alternance avec des profils en médaillons sur le bandeau courant entre deux corniches sommitales à denticules²¹. En revanche, l'atelier laisse sa marque sur un certain nombre d'édifices plus modestes, mais non moins soignés, comme les chapelles de la Croix en Loqueffret (1522), de la Trinité en Melgven (1535) et du Moustoir en Kernével (1538) : si la formule de la tour-clocher n'y est pas retenue, on retrouve répété à l'identique le modèle du portail de Saint-Herbot²².

Deux édifices mis en chantier dans le deuxième tiers du siècle se rattachent encore à sa production. La chapelle Saint-Tugen²³ aurait été commencée vers 1530, à la suite d'un vœu de Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}, et grâce aux libéralités des seigneurs de Lézurec²⁴. Le parti de Saint-Herbot est repris dans ses grandes lignes, avec des contreforts droits comme à Carhaix, mais sans fenêtre au-dessus du portail. Celui-ci présente une ouverture unique, mais on retrouve, garnissant le triple rang de la voussure, le décor usuel de feuilles d'acanthé séparées par des tores à filet saillant, et le faux gable coupant les pinacles latéraux et retombant sur des anges porteurs de banderoles. Au modèle quimpérois de la

18. La chambre des cloches était à l'origine couverte d'une voûte d'ogives très surbaissée dont l'extrados faisait plate-forme. L'architecte Charles Chaussepied décrit en 1914 « l'amorce des quatre clochetons qui devaient s'élever autour de la flèche centrale » (*Notice sur la chapelle de Saint-Herbot en Plonévez-du-Faou (Finistère)*, Quimper, 1914, p. 7). Cette observation contredit un procès-verbal de visite de 1730, constatant la présence d'un seul clocheton d'angle : « Pour le respect de trois pyramides que l'on soutient avoir été aux autres coins de la tour, les experts déclarent qu'il ne leur paraît pas qu'il y en ait jamais eu, mais seulement des pierres d'attente pour rendre la tour plus régulière. » (*Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. 37, 1910, p. 166-167).

19. Abbé de Daoulas de 1519 à 1535, il y laissera également l'image d'un prélat bâtisseur.

20. Foudroyée en 1575, elle fut remplacée par une flèche en plombs, frappée à son tour par la foudre en 1725 et non remplacée.

21. L'édifice n'est pas documenté, mais a certainement bénéficié des largesses de Jean de Quélen, sieur du Vieux-Chastel, dont une inscription datée de 1514, visible dans la sacristie, rappelle le nom. En 1539, ce baron local, décédé en 1548, et sa femme Marie de Kergoet firent également construire la chapelle Notre-Dame de Populo, en Landudal.

22. Léon de Groër a été le premier à étudier sa production dans sa thèse inédite de l'École des chartes soutenue en 1943, *L'architecture gothique des XV^e et XVI^e siècles dans les anciens diocèses de Quimper et de Vannes : étude de quelques ateliers*.

23. Finistère, commune de Primelin.

24. René du Ménez et Marie du Faou, dont les armes décorent plusieurs clés du lambris.

chambre des cloches – deux baies géminées flanquées d'un arc en mitre – est substituée une baie unique encadrée par deux paires d'arcs en mitre. Contrebutée à la base par deux salles latérales dans le prolongement des bas-côtés, la tour est aujourd'hui couronnée par un édicule polygonal, qui a remplacé le dôme couvert de plomb décrit en 1626. La nouveauté tient à la grande importance conférée à la tourelle d'escalier, carrée à la base, puis octogonale, qui la flanque au midi, couronnée par une haute flèche de pierre aux arêtes ornées de crochets, et permet d'accéder à la galerie en encorbellement surplombant le portail. De là, un second escalier en vis ménagé dans une tourelle circulaire placée à l'angle nord-ouest, qui porte les dates 1569 et 1582, conduit à la plate-forme (fig. 4).

La tour de l'église de Ploaré illustre la fortune du port de Douarnenez, dont elle constituait la paroisse primitive. De nombreux millésimes permettent de suivre la progression, assez lente, du chantier. En effet, si la tour est dotée d'une flèche, aboutissement logique du parti quimpérois, ce n'est qu'au terme de cent trente ans de travaux. La première pierre est datée de 1548 et, un peu plus haut, on trouve le nom du procureur de la fabrique, Antoine Le Bahé, avec la date 1550, puis divers chronogrammes échelonnés entre 1555 et 1583²⁵. On était parvenu à hauteur de la plate-forme en 1586, quand les troubles de la Ligue interrompent les travaux. Ils reprennent sous le règne de Henri IV²⁶, mais la flèche ne sera achevée qu'au temps de Louis XIV (1678-1684)²⁷. La tour est bâtie dans œuvre au devant de l'ancienne chapelle, maintenue en service jusqu'en 1577. Relativement sobre, le portail ouest, accosté de deux fins pinacles, s'ouvre entre deux puissants contreforts à ressauts amortis par des pinacles étagés. Sa voussure en arc légèrement brisé est simplement moulurée, sans décor de feuillage, sous une accolade à fleuron couronnée d'un crucifix et un gable aux rampants ornés de choux frisés, tangent à l'extrados. Les contreforts sont creusés de niches de deux types, les unes reproduisant le modèle quimpérois, à dais flamboyant, les autres simplement couronnées d'un arc en accolade inscrit dans un gable et au sommet garni d'une coquille²⁸. Le deuxième niveau est une variation sur le thème quimpérois : aux deux baies flanquées d'un arc en mitre de la cathédrale, se substitue une baie simple encadrée par deux arcs en mitre géminés, comme à Saint-Tugen. Les parties hautes juxtaposent les motifs rayonnants (arcs trilobés, balustrades à quatre-feuilles), flamboyants (frises de mouchettes) et classiques (pilastres des clochetons d'angle, crochets en forme de consoles renversées), dans un parfait exercice d'éclectisme²⁹.

25. 1555 sur la balustrade ouest, au-dessus du portail ; puis 1557, 1558, 1559 ; 1560 sur la 43^e assise, à 13 m de hauteur ; 1570 à la première galerie (76^e assise, 23 m de haut) ; 1582 à la seconde, à 27 m ; 1583 à la 106^e assise, 31 m. Voir Michel Mazéas, *L'église paroissiale de Ploaré entre terre et mer, un monument du XVI^e siècle*, Douarnenez, 1984.

26. Le clocheton sud-est porte la date 1603 sur son linteau.

27. Dans la nuit du 16 mars 1751, les deux clochetons de la face ouest sont abattus par la foudre. Paul Le Favennec, architecte et entrepreneur à Pleyben, les reconstruit aussitôt dans des proportions plus modestes et les coiffe de lanternons. L'ensemble dépasse 65 m de hauteur.

28. Ce modèle se retrouve au porche sud de Saint-Tugen et au chever de la chapelle de la Trinité en Plozévet (1578).

29. Comment ne pas songer à la définition de César Daly : « L'école éclectique traite le passé entier comme un espèce de garde-meuble, enlevant au jour le jour, et au fur et à mesure des besoins et des fantaisies, tout ce qui paraît utile ou agréable. Pour les éclectiques, le passé est un portefeuille de motifs. » ?

Les églises du Cap Sizun

Une version modeste du parti quimpérois est mise en œuvre dans les églises du Cap Sizun, à Beuzec (1554)³⁰ et à Cléden (1561)³¹. Dans les deux cas, la tour est aveugle³², le décor étant concentré au registre des deux galeries superposées : la première, cantonnée par des pinacles d'angle, s'ouvre sur chaque face par quatre baies en anse de panier, et non plus triflées, au-dessus d'une balustrade à quadrilobes ; la seconde, cantonnée de clochetons octogonaux, a sa balustrade ajourée de soufflets. Sur la plate-forme s'élève la base octogonale de la flèche. Celle-ci a des arêtes ornées de crochets, ses pans sont ajourés de quatre-feuilles, et ses faces cardinales sont percées de hautes lucarnes amorties par des gables. Dans les deux cas, le portail percé à la base de la tour est surmonté d'une accolade inscrite dans un gable fleuroné³³. Une dernière église, Saint-Vinoc de Plouhinec, est encore plus tardive, puisqu'elle porte les dates 1571, à mi-hauteur, 1575 au sommet de la baie, 1577 sur la corniche et 1582 sur la balustrade (mais sans doute a-t-elle été commencée dans les années centrales du XVI^e siècle). Elle revient à la formule de la haute baie percée sur chaque face de la tour, mais abandonne les clochetons d'angle. Paradoxalement, le décor de la galerie est tout rayonnant : arcs trilobés, balustrade à quadrilobes. Seul indice de modernité, un fût de canon s'interpose parmi des gargouilles traditionnelles³⁴.

Un atelier en Cornouaille intérieure

Trois édifices construits au milieu du XVI^e siècle aux franges nord-est du diocèse de Quimper peuvent être attribués à un même atelier³⁵. Le parti est identique : une tour massive et austère, cantonnée de contreforts angulaires et flanquée au nord d'une tourelle d'escalier³⁶. Un haut portail en arc brisé s'ouvre sous un arc en accolade inscrit dans un gable tangent à l'archivolte. À Saint-Gilles-Pligeaux, le ressaut intérieur est sculpté de pampres stylisés, le ressaut extérieur de feuillages. À Kergrist-Moëlou (fig. 5), l'extrados retombe sur une colonnette au décor de nid d'abeilles répandu en Cornouaille autour de 1550³⁷. Des corniches créent une forte scansion horizontale. Au-dessus de la seconde, une discrète moulure ornée de crochets simule le faîte d'un pignon dans le prolongement des rampants de toiture des constructions latérales en appentis qui encadrent la tour. Dans cette structure toute gothique, trouvent place quelques éléments de décor nouveau apparus vingt ans plus tôt sur les chantiers de Bulat et de Guingamp : putti dansant juchés sur des pilastres à chapiteaux à volutes vaguement ioniques et surmontés de dais en forme de coquille, personnages en buste, vêtus de costumes Henri II, déployant des phylactères³⁸.

30. La lecture 1514 est moins plausible.

31. Le clocher a été réparé en 1799 et consolidé en 1878.

32. Sauf sur la face est à Beuzec.

33. À Cléden, il est encadré par deux bas-reliefs, dont celui de gauche représente un bateau de pêche, iconographie récurrente en Bretagne occidentale.

34. Le portail ouest reprend le modèle de Saint-Tugen.

35. Notre-Dame de Kergrist-Moëlou (1544), Saint-Gilles de Saint-Gilles-Pligeaux, Saint-Germain de Glomel, les trois communes étant situées dans l'actuel département des Côtes-d'Armor.

36. Les parties hautes des tours sont postérieures : à Saint-Gilles-Pligeaux, des travaux sont attestés en 1627-1630 et en 1644-1649, conduits par Jean Le Taillanter, puis Pierre de Noyal. À la seconde campagne appartiennent les baies en plein-cintre géminées, à simple ébrasement, de l'étage du beffroi. Le couronnement actuel, à bulbe et lanternon, réalisé par l'architecte Guérin en 1879, a été refait en 1928. Un texte de 1757 suggère qu'il y avait alors un dôme surmonté d'une flèche.

37. Chapelles de Ty Mamm Doue en Kerfeunteun, portail sud (1541) ; de la Trinité en Plozévet, portail de l'aile sud (1566).

38. À Kergrist, on lit les noms des *ouvriers*, G. et P. Jézéquel et la date 1554. La signature G. Jézéquel se retrouve sur le calvaire voisin, daté 1578.

Un groupe original : l'école de Quelven

Une famille d'œuvres dont le prototype semble être l'important sanctuaire marial de Quelven³⁹ est caractérisée par d'imposantes tours-porches occidentales hors œuvre. De plan carré, percées de baies uniques, étroites et peu ébrasées, elles sont surmontées de flèches de pierre le plus souvent cantonnées de multiples clochetons. Elles présentent surtout la particularité d'être ouvertes à leur base par une très haute arcade qui laisse glisser la lumière jusqu'au portail ouest. Celui-ci, à portes géminées, comporte un tympan ajouré qui forme second jour sur le bas de la nef, selon une formule introduite en Bretagne vers le milieu du xv^e siècle sur la façade de la cathédrale de Nantes, puis reprise vers 1490 sur le chantier de celle de Vannes. Ces tours sont distribuées par des tourelles d'escalier polygonales hors œuvre accolées sur les faces latérales.

La tour de Quelven est édifée vers 1500⁴⁰ dans la foulée de l'achèvement du chœur et du transept. Après l'effondrement du clocher en 1837, elle est reconstruite entre 1841 à 1862 dans un style archéologiquement contestable. Néanmoins, l'examen de l'arc d'entrée, qui remploie visiblement des éléments anciens, de l'intérieur du porche et du portail du bas de la nef, atteste leur authenticité. La comparaison du décor de ce porche avec celui du porche sud, édifié entre 1490 et 1500 au droit de la deuxième travée de la nef montre une même frise de trilobes ajourés formant lambrequin sur la gorge de l'arc d'entrée, mais surtout un traitement plastique des arcatures latérales, étirées en hauteur, dont la faible concavité n'évoque que de façon allusive leur usage premier de niches destinées à recevoir le collège des apôtres⁴¹.

La chapelle Notre-Dame-de-Paradis, édifée à partir de 1514 hors les murs d'Hennebont, consacrée en 1524, était pratiquement achevée en 1554. L'édifice imposant présente une unité de conception remarquable et un plan rigoureusement symétrique. Sa monumentale tour carrée à deux étages, étayée par de puissants contreforts, est flanquée de deux tourelles d'escalier polygonales hors œuvre, l'ensemble formant un important massif dont la largeur et la hauteur font complètement écran au vaisseau (fig. 6). Celles-ci communiquent avec la plate-forme sommitale de la tour par des petites coursières supportées par des arcs-boutants, composition directement inspirée des grands modèles cornouaillais du milieu du xv^e siècle comme Kernascléden et surtout Saint-Fiacre du Faouët.

L'aspect illusionniste du décor est ici pleinement assumé. Les niches ornant la partie inférieure des contreforts, celles de l'intérieur du porche qui reprennent le modèle de Quelven, ont une fonction purement ornementale et leur absence de profondeur interdit tout programme statuaire (fig. 8). Comme la grande baie du porche ouest, ces niches sont encadrées de minces pilastres dont les bases en flacon conservent des formes prismatiques imbriquées. Ce jeu de formes fondé sur l'allusion et l'ellipse se retrouve partout. Les fausses gargouilles qui saillent de la face antérieure, les gables aigus incurvés qui les surmontent, dénués de support et comme plaqués sans véritable relief, les faisceaux de pinacles factices d'où semblent jaillir les hautes culées scandant les angles de la plate-forme, tout ce jeu rhétorique témoigne d'une connaissance parfaite du vocabulaire et des figures du discours architectural gothique. Les grêles arcs-boutants qui relient ces culées au dernier étage et aux tourelles latérales participent d'une recherche semblable⁴², de même qu'à la base des flèches coiffant les tourelles, des pinacles miniatures en encorbellement sur de petits culots dont l'emploi n'a d'autre but

39. Morbihan, commune de Guern.

40. La clef de voûte du chœur porte les armes du cardinal Cibo, évêque de Vannes de 1490 à 1502.

41. Les quatre socles encore présents dans la partie inférieure des arcades du porche sud ont complètement disparu dans le porche ouest dont le décor des parois, formaliste, n'est plus conçu pour abriter un programme iconographique.

42. En considérant toutefois que l'ensemble des superstructures de la tour d'Hennebont, restées inachevées et que les garde-

qu'ornemental (fig. 7). Dans ce foisonnement de formes gothiques, l'apparition discrète de pilastres ornés de losanges et de frontons en forme de coquille sur la flèche principale probablement réalisée vers 1550 passe presque inaperçue.

L'important chantier d'Hennebont eut plusieurs échos. Les chapelles de Locmaria à Melrand (vers 1530) et de Saint-Yves de Bubry (vers 1550) en constituent comme des variantes modestes et simplifiées dans lesquelles les contreforts d'angle ont disparu et l'ouverture du porche moins haute n'éclaire plus le bas de la nef. Dans les deux cas, malgré l'adoption du formalisme nouveau pour les fenêtres de l'étage, la silhouette et le décor de la flèche demeurent pleinement gothiques. La tour-porche de Saint-Nicodème en Pluméliau, sans doute édifée entre 1530 et 1560, présente une conception monumentale sans précédent par rapport au volume assez modeste de la chapelle, construite entre 1520 et 1540⁴³. Il est clair que son auteur a tiré les leçons d'Hennebont, et a sans doute voulu ici surpasser le modèle en complexité et en virtuosité (fig. 9). L'extérieur du porche et le portail d'accès dans la nef déclinent là encore le parti élaboré à Quelven et Hennebont. Les rares références au répertoire Renaissance sont encore employées de manière gothique : ainsi les pilastres à tables rentrantes qui encadrent l'arc d'entrée accueillent, dans la tradition antérieure, des niches à dais à lanternons de style nouveau ; de même le portail d'accès à la nef demeure pleinement gothique, même si la niche du trumeau relève elle aussi du formalisme nouveau. Inversement, sur la paroi intérieure sud du porche, la porte d'accès à l'escalier du clocher, contemporaine de sa construction et parfaitement Renaissance, conserve un arc en anse de panier orné de moulures croisées. Enfin, le style des fenêtres du premier étage de la tour, un arc en accolade prolongé d'un haut fleuron à deux panaches superposés et encadré de pinacles aigus reposant sur de petits culots figurés, caractéristique des années 1530-1540, demeure résolument gothique.

Contrastant avec la partie inférieure, le deuxième étage de la tour (vers 1550-1560) adopte la forme d'un tambour octogonal⁴⁴. Malgré l'intention évidente de modernité, que montrent le quadrillage des parois par des pilastres à losanges et cercles surmontés d'un entablement et l'emploi de frontons triangulaires aplatis accostés de volutes et de candélabres, la minceur des supports verticaux mais surtout leur prolongement dans l'entablement et le croisement de leurs corps de moulures relèvent d'une conception encore pleinement gothique. À l'inverse, la tourelle d'escalier secondaire qui dessert la plate-forme sommitale, cylindrique et coiffée d'une petite coupole hémisphérique, adopte le nouveau langage. L'ensemble du décor de la flèche est derechef complètement gothique et l'on ne retrouve pas ici les hésitations stylistiques constatées sur celle d'Hennebont (fig. 10). Le garde-corps, les pinacles amortissant les contreforts et les lucarnes à pignons aigus et crossettes, dont le style reprend des formes vieilles de plus d'un siècle, tout semble signifier que dans l'esprit du constructeur l'idée même (on pourrait presque dire *le concept*) de flèche ne peut être que gothique. C'est à peine si l'œil décèle les minuscules consoles latérales en volutes renversées qui supportent le débord de ces pignons, signature indubitable de la date d'exécution de cet ensemble. Les trois couronnes de lucarnes quasi tangentés, leurs ouvertures ajourées par le haut de trilobes et de mouchettes, leurs pignons moulurés flanqués de crossettes figurées, tout ce décor foisonnant destiné à accrocher la lumière témoigne de la puissance créatrice de l'auteur et de sa capacité à renouveler un langage quelque peu éculé.

corps, pinacles, pseudo arcs-boutants datent de la restauration de l'édifice à la fin du XIX^e siècle. Un dessin de Robida, antérieur à celle-ci, permet de faire la part entre les créations issues de la restauration et les éléments authentiques, et notamment de vérifier que les couronnes de petits pinacles des tourelles latérales appartiennent bien au programme originel.

43. La date de 1539 est portée sur une sablière du transept.

44. On retrouve un parti identique à la tour de Notre-Dame-de-la-Joie à Pontivy, commencée en 1533.

La chapelle Notre-Dame-de-Pitié à Kervignac, détruite par les bombardements de 1944, est connue par des photographies du début du XX^e siècle. Son énorme tour-porche édifée entre 1550 et 1560⁴⁵ constituait une version ultime et comme caricaturée du modèle. Massive et aveugle, flanquée de tourelles d'escalier polygonales comme à Hennebont, elle était cantonnée par d'énormes contreforts angulaires qui venaient toucher les ébrasements du portail. Outre les proportions étonnantes de la composition, c'est l'aspect hybride de son décor qui surprend le plus. Les contreforts étaient ornés sur leurs côtés de batteries de fins pinacles et sur leur face antérieure de niches rectangulaires encadrées par d'étonnants pinacles cylindriques que l'on ne peut se résoudre à qualifier de colonnettes. De part et d'autre du portail, de hautes colonnes relevant d'un ordre architectural improbable supportent sans entablement un singulier « arc-fronton » servant de cadre à un calvaire dans lequel la hampe de la croix fusionnée avec une colonne cylindrique venait rejoindre le sommet de l'arc d'entrée du porche orné de feuilles retournées parfaitement gothiques !

Quelques réalisations atypiques au diocèse de Tréguier

Bâtie à l'initiative du frère franciscain Pierre Bilsic, la chapelle Notre-Dame de Grâces bénéficia des largesses d'Anne de Bretagne, de passage à Guingamp en 1505. De ce fait, le chantier fut exceptionnellement rapide : deux ans à peine séparent la pose de la première pierre (mars 1507) de la mise en place de la charpente (février 1509). Après l'installation des Cordeliers en 1614, l'édifice est peu modifié, mis à part l'établissement d'une sacristie avec étage. Bâti en granit local, il présente une remarquable homogénéité. Le parti – un vaisseau de quatre travées, flanqué au sud d'un unique bas-côté – évoque de prime abord l'architecture des ordres mendians. Une imposante tour carrée, haute d'environ 18 m, forme porche à l'ouest. Le portail, dont les ressauts de la voussure en arc brisé sont ornés de frises végétales (feuilles de chêne, glands et ronces) et couronnés par une archivolte à choux et fleuron, s'inscrit entre deux contreforts en équerre qui épaulent la tour et dans lesquels sont ménagées des niches à dais⁴⁶. Un arc segmentaire au réseau d'intrados festonné lancé entre les contreforts et surmonté d'un gable forme auvent au-dessus du portail. Ce motif décoratif, très apprécié dans les grandes chapelles du milieu du XV^e siècle⁴⁷, est encore en vogue autour de 1500 dans les chantiers ducaux de Nantes (triforium de la cathédrale, tour de la Couronne d'or). Chaque face de la tour est percée de deux baies géminées en arc brisé surmontées d'accolades à choux frisés et fleurons et réunies dans un cadre mouluré rectangulaire. De la plate-forme entourée d'un garde-corps ajouré de deux rangs de mouchettes s'élève une flèche de granite octogonale, haute d'une dizaine de mètres, cantonnée de trois clochetons hexagonaux et, à l'angle sud-est, d'un quatrième de proportions plus importantes et à huit pans, qui couronne la vis d'escalier. Sur les faces cardinales de la flèche s'adossent d'élégants gables construits ajourés retombant sur des colonnettes, le tout formant une variante à peine modernisée de la tour de croisée de Notre-Dame de Guingamp, antérieure de deux siècles. La chapelle Notre-Dame-de-l'Isle, à Gouédelin, date probablement, elle aussi, du début du XVI^e siècle, et constitue une version très simplifiée du parti de Grâces. Son clocher-porche hors œuvre tranche par son bel appareil en granit (y compris la flèche et la couverture de la tourelle d'escalier qui monte au sud-est) sur le reste de l'édifice, bâti en schiste. De plan carré, il comporte trois registres séparés par des bandeaux moulurés ; les deux premiers sont dotés de contreforts angulaires. Le porche

45. Une sablière de la nef portait la date de 1562.

46. Sur celui de gauche, on lit l'inscription de fondation : « Le dozième jour du mois de may, l'an de grâce mil cinq cents et six fust la première pierre de cette chapelle assise. »

47. Kernascléden, Notre-Dame de la Cour à Lantic.

est ouvert sur deux faces : au sud, par un portail unique, dont l'accolade est ornée de choux frisés ; à l'ouest, un arc en accolade fleuroné plus simple a été recoupé à une date tardive⁴⁸ par deux portes géminées largement chanfreinées. La porte intérieure du porche donnant accès à l'église est du même type, mais sa voussure est ornée de motifs végétaux et le fleuron de son accolade est couronné par une niche surmontée d'un gable. Sur les quatre murs, des arcs formerets retombent sur des culots sculptés de têtes humaines. L'étage du beffroi est éclairé sur chaque face par une baie largement ébrasée de deux cavets, subdivisée en deux lancettes et raidie par une traverse. La flèche de type trégorrois, entourée de trois clochetons, repose directement sur la plate-forme à balustrade ajourée.

Au sud de Guingamp, la tour-porche de Bourbriac est entreprise en 1535 et la chambre des cloches terminée avant 1595⁴⁹. Remarquable par ses proportions (27 m de haut) comme par son décor, elle reprend aux modèles de Quelven et d'Hennebont le principe d'un porche à très haute arcade commandant un portail à portes géminées dont l'imposte vitrée éclaire en second jour le bas de la nef. Sur le trumeau de ce portail, une colonne à base prismatique vrillée traverse la cuve du bénitier pour se prolonger sous forme de candélabre et s'épanouir en dais gothique tandis que les jambages des portes, dotées de bases prismatiques imbriquées dans un corps de moulures en glacis, accueillent un décor de pampres refouillés d'une grande qualité. Les parois latérales, visiblement rapportées après coup, au début de la construction de la tour, présentent un décor de niches en plein-cintre coiffées d'arcs en accolade à feuilles retournées et fleurons dont les piédroits et le soubassement à pilastres étroits attestent la date plus tardive (fig. 11).

À l'extérieur, la voussure peuplée de pampres de l'arc d'entrée, encore parfaitement gothique est encadrée de pinacles qui, au lieu des habituels fleurons à feuilles retournées, sont curieusement surmontés de colonnes trapues à chapiteaux « à l'antique ». Les contreforts, ornés au premier étage de faisceaux de pinacles gothiques dont les crochets ont peut-être délibérément été laissés épannelés, sont amortis au second étage par d'étonnants édicules ajourés à pilastres, colonnettes et lanternons (fig. 13). Ces derniers, malgré leur décor Renaissance à losanges et cercles, reposent sur des bases prismatiques et sont traversés par la coursière périphérique qui ceinture l'étage des cloches ! À ce niveau le décrochement du corps de moulures de part et d'autre des fenêtres, les grêles pilastres employés en guise de pinacles, les colonnes corinthiennes tronquées qui reposent sur des culots coudés, tout cet étrange assemblage témoigne de la persistance jusque dans les dernières années du XVI^e siècle d'une conception architecturale encore complètement gothique.

Le dernier clocher gothique : Notre-Dame de Bodilis (1570)

Haut lieu de la dévotion mariale dans le Léon, l'église de Bodilis se signale de loin par son clocher, que les archéologues ont longtemps daté du XV^e siècle. Or, une inscription en lettres gothiques portée sur un contrefort du côté sud donne de façon indiscutable la date de sa fondation : le 6 octobre 1570, date qui s'accorde fort bien avec celle de 1564 inscrite au chevet. Son premier niveau formait à l'origine un porche ouvert sur trois côtés par des arcs en accolade décorés de choux frisés⁵⁰. La référence n'est plus ici Quimper, mais la tour de

48. Probablement lors des travaux consécutifs aux dégâts occasionnés par la foudre, qui frappa la tour en 1714.

49. La flèche de pierre actuelle ne fut réalisée qu'en 1867 en remplacement d'une simple couverture d'ardoise.

50. L'arcade ouest fut murée en 1714 à la suite de dégâts survenus à la tour. Cette année-là, d'importants travaux sont effectués sur la tour par l'architecte Christophe Kerandel, qui avait construit la sacristie en 1678. En 1815, le clocher est frappé par la foudre et la flèche est alors raccourcie de 3 m.

la collégiale Notre-Dame du Mur à Morlaix, monument majeur de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle⁵¹. On peut évoquer également la tour-porche de Lambader à Plouvorn, toute proche, et les clochers de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon. Les galeries ajourées qui relient les escaliers intérieurs rappellent une autre grande église de pèlerinage de la fin du Moyen Âge, Saint-Jean-du-Doigt. Mais les grandes baies qui éclairent la chambre des cloches sont cantonnées de pilastres amortis par de petits pinacles et encadrés par des arcs en mitre à la manière quimpéroise. Au fond du porche, la porte qui donne accès à l'église a sa voussure ornée de pampres au milieu desquels s'ébattent des animaux. La facture de ce décor sculpté est très semblable à celui du porche sud de l'église de Landivisiau, un peu antérieur (1554-1559)⁵².

**Le problème du couronnement :
flèche ou dôme à lanternon ?**

À Saint-Mathieu de Morlaix, un lanternon était prévu dès l'origine. En effet, les comptes de la fabrique pour l'année 1547 mentionnent une somme de 37 sols payée « au maistre qui fist le portraict pour la tour d'icelle paroisse et pour le portraict de la lanterne »⁵³. Mais c'est surtout à partir du dernier quart du XVI^e siècle que la formule est répandue par les ateliers travaillant autour de la vallée de l'Élorn, et produit deux grandes réussites, Notre-Dame de Berven (1573-1576) et Notre-Dame de Croaz-Batz à Roscoff (1575). S'ensuivent Plouaret (commencée en 1554, mais dont le couronnement n'est sans doute pas antérieur à 1570), Ploubezre (1577), Pleyben (1588-1642), Saint-Thégonnec (1599-après 1626), Saint-Sauveur (1618-1702) et Lampaul-Ploudalmézeau (1622). Cependant, passé l'effet de mode, ce modèle ne s'imposera jamais franchement, et le prestige attaché à la formule séculaire de la flèche de pierre restera intact. À preuve, la production d'un Jean Le Taillanter, architecte actif dans le dernier quart du siècle, qui maîtrise correctement le langage des ordres. La tour de Saint-Pierre de Ploubezre, couronnée par un dôme à lanternon, fait figure d'exception au milieu des flèches de Saint-Émilien de Loguivy-Plougras (1566-1583), Saint-Pierre de Plougasnou (1582-1612), où son intervention est attestée, voire de Lampaul-Guimiliau (1573) et de Landivisiau (1590), où elle est plausible. Un peu plus tardive, la tour de Goulven, commencée en 1593, achevée en 1639, appartient à la même famille stylistique que celle de Saint-Thégonnec (contreforts, galerie supérieure à balustres), mais elle est couronnée par une flèche qui perpétue sous le règne de Louis XIII les grands modèles saint-politains.

La haute Bretagne

Dans la partie orientale du duché, les tours-clochers, massives et cantonnées de faibles contreforts, frappent surtout par la médiocrité de leurs percements et la pauvreté de leur décor. L'œuvre du charpentier y prime sur celle du maçon. Au lieu des flèches de pierre qui caractérisent jusque dans les églises les plus modestes le gothique tardif de basse Bretagne, les tours de cette zone sont surmontées d'un dôme de charpente. La partie inférieure, à pans presque verticaux, correspondant au beffroi des cloches, est sommée d'un clocheton parfois cantonné de petites flèches qui en constitue le principal ornement. Celui de l'ancienne église

51. Commencée en 1366 grâce au soutien du duc Jean IV, la tour, dont la flèche était en cours de construction en 1427, s'écroula en 1806.

52. Voir R. Couffon, « L'architecture classique en pays de Léon, 1573-1700 », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, 1948, p. 23-101, à la p. 46, n. 49.

53. Arch. dép. Finistère, 150 G 38. En 1575, on travaillait encore à la lanterne centrale et aux guérites d'angle de la tour. En 1583, une croix de fer est scellée « sur l'une des petites tourelles au haut de la tour ».

Saint-Martin de Vitré, édifié vers 1540, est à l'époque un des plus hauts du diocèse : c'est un exemple parmi tant d'autres d'une importante famille architecturale à laquelle se rattachent les clochers de Val-d'Izé⁵⁴, daté de 1543, et de Javené (1544-1561). Ce dernier est une réalisation sobre mais soignée. Sa porte unique en accolade flanquée de pinacles à crochets et surmontée d'un oculus éclairant le bas de la nef est encore en plein milieu du XVI^e siècle complètement gothique. Ce modèle de tour très simple aura un succès considérable dans le diocèse de Rennes au XVII^e siècle.

Dans ce contexte local peu propice au développement de l'ornement, le pays de Guérande se distingue par plusieurs exemples qui empruntent leur forme riche et ornementée aux modèles cornouaillais⁵⁵. La tour du Croisic, édifiée entre 1494 et 1526, présente ainsi une porte unique encadrée de larges ébrasements à multiples colonnettes et surmontée d'une haute fenêtre à réseau flamboyant ; elle est encadrée aux angles de la tour par des contreforts étagés à faisceaux de pinacles superposés et décalés, composition conforme aux modèles de basse Bretagne. À l'origine et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la tour était surmontée d'un beffroi de charpente, recouvert d'ardoises.

La reconstruction, entre 1514 et 1520, de la tour nord de la façade de la cathédrale de Dol – en fait, le rhabillage d'une tour d'époque romane – apparaît comme une réalisation exceptionnelle et marginale. Le programme est resté inachevé et on ignore le couronnement projeté, même si l'importante épaisseur des murs à la naissance de l'étage des cloches permet de supposer qu'une flèche de pierre était prévue. Les puissants contreforts angulaires, dont la disposition fait alterner d'un niveau sur l'autre plan carré et en éperon, parviennent difficilement à faire oublier la lourdeur générale de la composition. Celle-ci est à peine atténuée par des séries d'arcatures feintes qui courent sans discontinuité sur ses différents niveaux, englobant dans un rythme unique les parois de la tour et les contreforts (fig. 12). Ces arcatures géminées dont la rencontre retombe sur un culot médian composent sur les différents niveaux un décor comme « brodé » dont le caractère méplat va paradoxalement jusqu'à faire oublier leur existence. L'évolution sensible du rapport entre temps forts et temps faibles entre le bas et le haut de la tour, de même que celle du style du décor, est significative de la transition subtile qui fait évoluer rapidement les formes dans l'intervalle des quelques années de la construction. Au niveau du sol, les arcatures, minces, comportent encore des bases prismatiques venant pénétrer dans la plinthe moulurée qui cerne la partie inférieure de la tour ; ces bases disparaissent dès le premier étage ; au dernier étage enfin, les arcatures, plus larges et en nombre réduit, sont séparées par des sortes de pilastres. De même les arcatures et accolades à trilobes des premier et deuxième niveaux font place aux troisième et quatrième à un décor de branches contournées, d'entrelacs et de dauphins qui ressort du répertoire nouveau.

*

**

La fidélité majoritairement observée à des formules gothiques en Bretagne tout au long du XVI^e siècle ne tient pas à une méconnaissance des modes nouvelles, mais semble bien relever d'un choix, imposé peut-être par les commanditaires, les fabriques paroissiales au premier chef, pour lesquelles l'imitation de modèles reconnus l'emportait sur l'attrait de la nouveauté. Il n'est pas rare en effet que les marchés de construction stipulent un édifice de référence, plus ou moins proche dans l'espace et le temps, plus ou moins prestigieux. Ainsi,

54. Ancienne église, actuellement mairie.

55. La presqu'île guérandaise était historiquement liée au comté de Cornouaille, et en particulier à l'abbaye bénédictine de Landévennec.

en 1646, le maître piqueur de pierre et architecte Lucas Salaun, dans sa propre paroisse de Hanvec, doit achever le clocher « de la forme et manière qu'est bâtie la tour de la chapelle de L'Hôpital »⁵⁶. Or, celle-ci est datée de 1537... Nos maîtres d'œuvre ont une démarche au fond éclectique. En juxtaposant éléments de décor rayonnant, flamboyant et Renaissance, en n'hésitant pas à intercaler un registre de pilastres italianisants entre deux niveaux gothiques sans voir de contradiction entre les deux répertoires, ils affirment la continuité là où l'historien de l'art traque le hiatus. Une dernière illustration l'atteste, la façade de l'église de Corlay, ancienne chapelle du château des Rohan, qu'une inscription date de 1575. La travée centrale superpose un portail géminé en anse de panier et deux baies plein-cintre sans réseau, réunies sous une sorte de fronton curviligne dont l'intrados est garni d'une frise de feuillage prolongeant celle des piédroits. À gauche, la niche en plein-cintre⁵⁷ à pilastres et candélabres ménagée dans un contrefort voisine avec une baie en anse de panier à accolade richement fleuronée et pinacles, dont elle retranscrit la structure dans le nouveau langage (fig. 14). L'exemple de la tour-clocher au XVI^e siècle illustre en somme la belle définition de la création en Bretagne donnée naguère par André Mussat : « Un milieu artistique qui innove volontiers et conserve longtemps ».



Fig. 1. Penmarc'h, église Saint-Nonna, porche sud (1508).

56. L'Hôpital-Camfrout. AD Finistère, 83 G 17. Cité par R. Couffon, *ouvr. cit.*, à la p. 48.

57. Elle abrite une remarquable statue en kersantite de saint Henri qui peut remonter au XV^e siècle.

ANNEXE 2

S

upports et voûtes dans l'architecture religieuse en France au XVI^e siècle

Quelques cas en Bourgogne du Nord

Catherine Chédeau

Introduction

L'architecture religieuse en France constitue un champ privilégié d'investigations pour qui s'intéresse à l'art gothique de la Renaissance. En effet, de nombreuses églises construites ou aménagées au cours du XVI^e siècle adoptent des plans qui se réfèrent à des modèles de l'époque gothique et choisissent pour leur couverture des principes constructifs issus également du Moyen Âge alors que maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre emploient dans l'architecture civile des solutions « à l'antique », c'est-à-dire trouvant leurs sources d'inspiration dans des monuments italiens antiques et contemporains. Il n'est pas dans mon propos de disserter sur cette contradiction, du moins apparente, mais simplement de souligner que les habitudes de construire, le symbolisme fort accordé à des structures qui indiquent la présence d'un édifice sacré, mais aussi le souci d'une certaine unité de style, sensible dans le cas de restructuration, sont parmi les causes d'une telle attitude. L'architecture religieuse offrirait donc à première vue une « résistance » face à des sources et des modèles « à l'antique » et ce dans un contexte où la transmission des idées et des formes se trouve accélérée par la circulation des livres, des traités d'architecture et des gravures.

Mais un examen même superficiel de cette production montre que les maîtres maçons ont cherché des solutions structurelles et décoratives pour s'adapter et combiner ces différentes exigences : emploi des ordres et du vocabulaire à l'antique avec des modes de couverture qui relèvent parfois d'une longue tradition, mais qui parfois s'en dégagent nettement, sans être seulement des adaptations d'idées italiennes. On s'arrêtera sur quelques cas de voûtements d'espaces intérieurs d'église ainsi que sur les jeux structurels, formels et visuels mis en œuvre par certains maîtres maçons à partir du milieu du XVI^e siècle, à un moment où la connaissance de l'architecture italienne est largement partagée. Les exemples sont pris dans le nord de la Bourgogne, où on assiste, comme dans d'autres régions de France, à un renouvellement des édifices religieux. Plus d'une vingtaine de reconstructions et restructurations importantes d'édifices peuvent être recensées. Ces chantiers ont été ouverts entre 1520 et 1550, avec une poursuite des travaux très avant dans le XVI^e siècle, voire pour certains un achèvement au début du XVII^e¹. Ce renouvellement découle non seulement des incendies qui ont ravagé des villes comme Joigny en 1530 ou Tonnerre en 1556, mais encore de la volonté et de l'action d'évêques comme François II de Dinteville et Jacques Amyot pour Auxerre ou Claude de Longvy, cardinal de Givry, pour Langres, qui font partie de ces hautes

1. Dans le cadre de cet article, on ne présente que quelques hypothèses d'une recherche en cours.

figures ecclésiastiques du XVI^e siècle, et de celle des chapitres, ceux de Saint-Mammès de Langres et de Saint-Étienne d'Auxerre². La longueur de certains chantiers s'explique en grande partie par les difficultés financières rencontrées par les maîtres d'ouvrage, par la baisse des revenus ecclésiastiques dans un contexte politique et religieux troublé, celui de luttes fortes qui agitent ces diocèses³.

Espaces intérieurs

Restructuration de Saint-Pierre de Tonnerre

L'ancienne collégiale Saint-Pierre de Tonnerre⁴ illustre le cas d'une restructuration d'un édifice datant de la fin du XIII^e siècle. Le grand incendie de la ville en 1556 l'a gravement endommagée, semble-t-il, et peu de temps après, les chanoines et la fabrique décident de la reconstruction (fig. 1). Les dimensions originelles sont conservées pour des raisons topographiques et pratiques⁵. Par souci d'économie, les structures anciennes encore debout sont gardées : l'abside avec ses grandes fenêtres et ses faisceaux de colonnettes jusqu'aux chapiteaux, les maçonneries de la première travée droite du chevet, et du côté nord, la pile et ses chapiteaux gothiques, et enfin la sacristie du côté sud. Le reste de l'édifice appartient entièrement à la phase de construction du XVI^e même si des éléments anciens ont été réemployés. Les maçonneries hautes du chœur, celles des chapelles du côté nord ainsi que les piles de la croisée sont en travaux en 1562 et l'on prévoit la construction d'arcs doubleaux vers le chœur pour pouvoir ensuite le voûter⁶. Le chantier n'a avancé que lentement puisque ce n'est qu'en 1587 que l'on décide de voûter l'abside, le chœur et les chapelles du côté sud. On parle de la croisée, mais pas encore de la nef. À cette occasion, plusieurs dessins relatifs au voûtement de l'abside et de la croisée sont réalisés⁷. En 1601, on construit la nef, ses bas-côtés et les chapelles avec leurs voûtes ainsi que le portail des paroissiens, une partie des maçonneries ayant déjà été faite. La réception du chantier a lieu six ans plus tard, en 1607.

Si l'on en juge d'après les documents graphiques (fig. 2), le plan de l'édifice en son entier, son allure générale sont déjà établis en 1587 et il est presque certain que le plan a été défini sous cette configuration avant 1562. Dans tous les documents écrits, il est précisé que l'on doit continuer des travaux, comme si un seul projet général avait été suivi pendant les 50 ans que le chantier a duré. Il demeure que des modifications et des hésitations sont intervenues :

2. François II de Dinteville (1494-1554) est évêque d'Auxerre en 1530. Jacques Amyot (1513-1593) est évêque d'Auxerre de 1570 à 1593. Claude de Longvy est évêque de Langres de 1530 à 1562. Le rôle des laïcs n'est pas non plus à négliger pour comprendre l'activité du bâtiment au XVI^e siècle dans cette région car des résidences de toute première importance y sont édifiées dans la même fourchette chronologique : Ancy-le-Franc, Maulnes, Tanlay, Joigny.
3. On pense en particulier à la prise d'Auxerre en 1567. Il est difficile d'affirmer avec certitude que ce renouveau architectural est le résultat d'une politique pastorale visant au maintien et/ou au renouveau du catholicisme.
4. Francis Salet, « L'église Saint-Pierre de Tonnerre », *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Paris, 1958, p. 214-224.
5. L'église est construite au sommet d'une colline. La pente abrupte du terrain au nord ne permet pas la construction de chapelles de ce côté. La présence des fortifications de la ville ainsi que celle de la façade romane impose une nef très courte par rapport au chevet. De ce fait, on ne peut agrandir l'église qu'en largeur, du côté méridional.
6. A. D. Yonne, G 2519. Le maître d'œuvre est un certain Mathieu Grégoire. On lui demande de poursuivre des travaux qui ont déjà commencé.
7. Francis Salet n'avait eu connaissance que du contrat de 1562. Or les archives départementales de l'Yonne conservent une très riche documentation écrite sur ce chantier, en particulier plusieurs contrats de la fin du XVI^e siècle dans le fonds des archives paroissiales de Saint-Pierre (11 J 419) qui prouvent qu'une grande partie de l'église a été reconstruite après 1587 et dans lesquelles on apprend que le maître d'œuvre est un certain Nicolas Convers. À ces documents écrits, il convient d'ajouter sept dessins de voûtement dont certains sont les « portraits » qui étaient joints aux marchés de construction. Ces documents écrits et graphiques ont été disjointés au cours du XIX^e siècle. Les dessins ont été achetés par les archives départementales de l'Yonne en 1973. Ils se trouvent dans les papiers provenant des cabinets des architectes Roblot et Lefort, collaborateurs de Viollet-le-Duc (27 J 17). Une analyse détaillée de l'édifice, du chantier de la construction, des dessins ainsi que de la personnalité des maîtres d'œuvre fera l'objet d'une plus ample publication.

voûtement des chapelles du chœur au sud ainsi que celui du bras nord du transept, présence de chapelles dans la nef du côté nord, forme de l'escalier d'accès aux parties supérieures.

L'analyse conjointe des dessins et de l'édifice permet de comprendre certaines des intentions des maîtres d'ouvrage et des maîtres d'œuvre dans le choix du voûtement de l'abside et du chœur. Deux préoccupations les ont retenus : assurer une certaine monumentalité au chœur canonial en renonçant à la scansion par travée (la voûte couvre en réalité deux travées de plan) et relier cet espace avec l'abside et la travée droite tout en mettant en valeur l'abside et ses hautes verrières. Dans le premier dessin (fig. 2a), on remarque une matérialisation et une séparation forte entre l'abside et la travée intermédiaire constituée d'une simple voûte d'ogives à tiercerons, forme reprise de façon plus élaborée dans le chœur : les diagonales ont disparu et les tiercerons sont rejoins par des nervures secondaires qui dessinent autour de la clef centrale une étoile à huit branches⁸. Dans le second dessin (fig. 2b), la voûte de l'abside, très complexe, se déploie en pétales, mais une liaison est établie avec la travée intermédiaire puisque les tiercerons viennent à la rencontre les uns des autres pour composer un losange qui, suivant le même principe, se retrouve dans la grande voûte en étoile du chœur des chanoines.

Dans les deux cas, les différents espaces du chevet sont parfaitement individualisés, tant par les doubleaux (construits sans doute en 1562) que par le voûtement. Dans la réalisation (fig. 3), la liaison est assurée par les tiercerons⁹ : ceux de la travée intermédiaire, de la grande travée droite et les nervures de l'abside se rejoignent afin de former des losanges instaurant du moins sur le papier cette continuité que les liernes assurent ordinairement. Il en résulte une ambivalence entre fractionnement et unité. Cette liaison est interrompue à la croisée du transept. Dans la nef, le voûtement est également plus simple¹⁰. On remarque là aussi la volonté d'établir une certaine unité : les travées encadrant la croisée présentent des nervures secondaires dessinant un rectangle autour de la clef (fig. 1, 3). Ainsi réussit-on, grâce à des modes de couverture bien différenciés, à mettre en évidence les fonctions des différentes parties de l'église : la nef accueille les laïcs qui étaient séparés des chanoines par des stalles et un jubé.

Enfin, l'emploi des ordres (colonne libre toscane dans le chœur et dans la nef) combiné avec ces voûtes flamboyantes ainsi que le choix pour la croisée de piles garnies de faisceaux de colonnettes amincies qui suivent les formes de celles de l'abside mais qui reposent sur des bases attiques décorées de griffes prouvent, non une méconnaissance du vocabulaire des ordres, mais la volonté de conserver et de donner à l'église un caractère homogène suivant le principe de l'unité de style.

Chevet de Saint-Pierre-Saint-Paul de Ligny-le-Châtel

La présence de vestiges antérieurs explique en partie une conception que l'on pourrait qualifier de rétrospective. Mais on retrouve cette même attitude dans le cas de constructions sur un terrain libre. Les chevets de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Ligny-le-Châtel¹¹ (entre 1554

8. Ces tracés se retrouvent dans le bras sud du transept tandis que l'on choisit pour la première travée de la nef des nervures se croisant pour composer un losange.

9. Dans le contrat de 1587, on demande au maçon de réaliser la voûte de l'abside conformément au premier dessin et celles des travées droites sur le modèle du second. Des nervures secondaires sont ajoutées au dessin n° 1 afin de donner le losange. Un troisième dessin propose une alternative combinant les deux premiers projets.

10. Trois des autres dessins concernent le voûtement de la croisée du transept et on choisira le plus simple, celui à liernes et tiercerons. Le septième dessin concerne le plan et le voûtement de la croisée et de la nef. On ne retiendra dans la réalisation que de simples croisées d'ogives.

11. Ligny dépend du chapitre cathédral de Langres : Jean Vallery-Radot, « L'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Ligny-le-Châtel », *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Paris, 1958, p. 154-162. La première mention relative à des travaux semble remonter à 1539. À cette date, le chapitre demande le concours des habitants pour la reconstruction. Ceux-ci

et de Saint-Pierre-Saint-Paul de Cravant¹² (à partir de 1543) en sont des exemples. Au milieu du XVI^e siècle, les deux chapitres décident de les rebâtir, la nef étant laissée à la charge des paroissiens. Dans les deux cas, on avait prévu une reconstruction entière, mais, faute certainement de moyens financiers suffisants, les projets furent abandonnés.

Malgré quelques différences – le chevet de Ligny (fig. 4) est profond de quatre travées et celui de Cravant de trois (fig. 6) seulement – ces édifices adoptent tout deux le parti du chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes de plan rectangulaire tangentes entre elles et comprises à l'intérieur d'un mur commun donnant à l'extérieur un tracé à pans coupés. On se réfère ici à un modèle bien connu, souvent employé pour des cathédrales, collégiales importantes et abbatiales – en fait, dès que l'on a besoin d'espaces de circulation différenciés. Son emploi, très fréquent dans de nombreuses églises gothiques, prouve sa commodité et sa conformité aux besoins liturgiques. Il reste d'actualité à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle. Le choix effectué à Cravant n'est pas exceptionnel puisqu'on le retrouve, à des dates sensiblement voisines, à Saint-Pierre d'Auxerre¹³. En outre, cette structure est chargée d'une symbolique particulière, de références à un passé prestigieux ou à une fondation ancienne, ce qui correspond aussi parfaitement à la dédicace de ces édifices. On a donc choisi un plan pratique pour la liturgie, chargé d'ambition dans ses dimensions, et attestant l'ancienneté du lieu.

En revanche, on observe des intentions différentes dans l'élévation, dans les supports et les modes de couverture. À Ligny, on place, au-dessus des grandes arcades légèrement surbaissées et de vastes parois murales nues, de modestes fenêtres hautes prises dans les naissances des voûtes (fig. 5). Les grandes arcades retombent sur des piles rectangulaires flanquées de pilastres d'ordre toscan. Du côté du chœur, les pilastres qui montent jusqu'au bandeau servant d'assise aux voûtes et d'allège aux fenêtres, accueillent sur leur parement une niche. Celle-ci se situe dans la partie inférieure de la pile et le sommet du dais n'atteint pas le chapiteau. Les lignes verticales sont donc accentuées et les travées sont parfaitement matérialisées en fonction des retombées. Un voûtement simple, mais différencié a été choisi en relation avec chacune des travées du chœur : voûtes d'ogives renforcées par une lierne auxquelles s'ajoutent des nervures secondaires composant soit un carré soit un losange dans la partie centrale. Au rond-point, les tiercerons dessinent en projection une demi-étoile dont

vont se charger des chapelles : R.P. Cornat, *Histoire de la ville de Ligny-le-Châtel, département de l'Yonne*, Sens, 1866, p. 334. Une inscription gravée dans le parement de la première travée du bas-côté sud du chœur indique que la première pierre a été posée le 7 août 1554. On trouve également les dates de 1556 et de 1559 dans les deux premières chapelles du bas-côté nord du chœur. Les armoiries des Saulx-Tavannes figuraient à la clef de voûte de la troisième travée du chœur. Il s'agit certainement de celles de Gaspard de Saulx-Tavannes, vicomte de Ligny. Son décès, survenu en 1574, pourrait indiquer que le voûtement du sanctuaire a été réalisé avant cette date. À plusieurs reprises, le chapitre accorde aux habitants de l'argent pour « réparer leur église » : en 1564, la somme de 50 livres ; en 1578, celle de 66 écus ; en 1598, celle de 100 écus : A. D. Haute-Marne, II G 12, f° 159 ; II G 15, f° 184 ; II G 16, f° 304. En 1568, le chapitre prend diverses mesures en faveur des habitants afin de « réparer les ruines de la guerre et meubler leur église » : AD Haute-Marne, II G 13, f° 81.

12. Cravant dépend du chapitre cathédral Saint-Étienne d'Auxerre : Jean Vallery-Radot, « Cravant : église Saint-Pierre-et-Saint-Paul », *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Paris, 1958, p. 282-293. Sur l'historique de la construction : Catherine Chédeau, « Le chœur de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Cravant », Actes de la journée d'étude « L'architecture gothique à Auxerre et dans sa région » organisée par l'université de Lille III (UMR 8529), à paraître dans le *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne*, n° 26, 2009 (octroi d'indulgences en 1543 à ceux qui contribueraient à l'avancement de l'église que l'on bâtissait alors). Par une inscription, on sait que la tour est commencée en 1551. On trouve la date de 1555 au-dessus de la baie de la chapelle d'axe, ce qui amène à penser que le projet est établi au milieu du siècle. Toutes les autres dates relevées sur le monument se placent entre 1593 et 1611. Les deux grandes chapelles sud portent la date de 1594. De ce fait, la datation du parti adopté pour les modes de couverture reste incertaine.

13. Hélène Rousteau-Chambon, *Le gothique des Temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, 2003, p. 250-254. La construction sort de terre en 1575 mais les projets sont bien antérieurs et semblent remonter à 1561.

les branches rayonnent d'une clef pendante accompagnée du soleil et de la lune avec les monogrammes de Jésus et de Marie. Dans les bas-côtés du chœur, le déambulatoire et les chapelles rayonnantes, le voûtement, fait de simples ogives, est uniforme. Une lumière abondante provenant tant des fenêtres hautes que des chapelles éclaire l'ensemble. Le rythme est régulier, clair et simple et les vastes baies qui forment une couronne de lumière donnent à l'église une unité certaine. Les différents espaces sont matérialisés, mais de façon discrète : les doubleaux sont présents et marquent les travées, et la voûte du rond-point présente une décoration sculptée plus importante que le reste, qu'une polychromie venait rehausser¹⁴. L'élévation faite de piles quadrangulaires habillées de pilastres qui montent jusqu'à un bandeau servant d'assise à la retombée des voûtes est une solution que les architectes du XVII^e siècle retiendront en remplaçant le bandeau par un véritable entablement.

Chevet de Saint-Pierre-Saint-Paul de Cravant

La sobriété générale affichée à Ligny-le-Châtel révèle un état d'esprit opposé à celui qui a présidé à la construction de l'église de Cravant malgré de grandes similitudes (fig. 8). On retrouve ici le principe de l'élévation à deux niveaux où les grandes arcades en plein cintre légèrement surbaissées retombent sur des piles cantonnées de pilastres. Sur la face tournée vers le chœur, le pilastre se prolonge sur le parement jusqu'à une forte corniche qui reçoit les retombées des voûtes. Aux douze piliers s'accrochent douze niches destinées à accueillir des statues des apôtres comme à Ligny. Mais là s'arrêtent les ressemblances. L'élévation, les supports et les modes de couverture sont différents. Ils répondent en fait à une autre logique, et à de tout autres intentions. Outre l'absence d'éclairage direct, conséquence sans doute de la réduction du projet à la fin du XVI^e siècle¹⁵, on adopte à Cravant l'ordre corinthien et pour l'adapter à la hauteur de l'église, l'architecte emploie de hauts piédestaux sur l'ensemble (comme à Ligny), mais surtout il surmonte les tailloirs d'un fragment d'entablement¹⁶. L'emplacement de la niche et de son couronnement n'est pas non plus identique : la niche commence au tiers supérieur du pilastre et se prolonge jusqu'à la corbeille du chapiteau qu'elle interrompt. Le dais, dont la base est incluse dans le fragment d'entablement placé au-dessus du chapiteau, se poursuit sous forme de *tempietti* superposés jusqu'au niveau du sommet de l'arcade (fig. 7). Ce haut dais placé au-dessus de la niche renforce la verticalité de l'élévation et permet une scansion régulière de l'ensemble ; dans le même temps, les chapiteaux avec leur couronnement marquent les horizontales. Ainsi un équilibre visuel est-il trouvé car la hauteur des pilastres, qui pourrait paraître excessive, est rachetée par les statues adossées et par les chapiteaux placés à mi-hauteur. Les notions d'imbrication et de superposition sont privilégiées : à Ligny, rien de tel. S'ajoute à Cravant une forte volonté de hiérarchisation et d'individualisation. Les piles ne sont pas identiques. Dans les parties tournantes, les piles sont cruciformes et les pilastres sont différenciés de la pile par des moulures spécifiques¹⁷. Si leurs chapiteaux se mêlent les uns aux autres, ils gardent cependant leur autonomie. Dans les travées droites, les piles sont quadrangulaires. La recherche d'individualisation des supports (piles et pilastres) y est également très nette : le pilastre correspond soit aux retombées de l'arcade, soit à celles du doubleau, et son chapiteau ne se confond pas avec celui de la pile. Dans tous les cas de figure, la structure générale de la pile est parfaitement visible grâce aux forts ressauts du fragment d'entablement placé au-dessus du chapiteau. Sur l'ensemble du

14. Cette idée de progression décorative se retrouve à l'extérieur sur les culées des arcs-boutants qui s'ornent de pilastres allant du dorique (côté nef) au composite (côté sanctuaire).

15. Tout comme l'est le choix d'une forte corniche qui sert de passage. À l'heure actuelle, le chevet apparaît assez sombre car ce sont les chapelles aussi hautes que le déambulatoire qui assurent seules l'éclairage de l'ensemble.

16. Ce qui permet également d'adapter l'ordre à la hauteur du bâtiment.

17. L'entrée de la chapelle du Rosaire au sud est marquée par un pilastre cannelé, emploi unique dans tout l'édifice.

monument règne l'ordre corinthien, et toutes les bases et les piédestaux sont identiques. Il n'existe aucune distinction entre le chœur, le déambulatoire et les chapelles rayonnantes¹⁸. On observe cependant quelques subtiles variations dans le choix de la végétation des corbeilles. Dans le rond-point règne l'acanthé, dans les travées droites et les chapelles sud, le laurier et l'olivier se partagent¹⁹. Ces différenciations, que l'on rencontre dans l'œuvre d'éminents architectes français dès le milieu du XVI^e siècle²⁰, prouvent sans ambiguïté possible la présence sur le chantier de Cravant d'un architecte réceptif à la théorie des ordres d'architecture, même si on observe certaines simplifications, maladroites et « hétérodoxies »²¹. Ces principes de différenciation et de hiérarchisation se retrouvent dans le voûtement. On opte pour une relative simplicité dans le chœur des chanoines et l'abside : de simples voûtes d'ogives renforcées d'une lierne pour le chœur et six branches d'ogives se rejoignant à une clef pendante où est suspendue une petite statuette de la Vierge au rond-point²². Dans le déambulatoire, la recherche décorative est accentuée, tout comme l'unité spatiale puisque le mode de couverture constitué de voûtes d'ogives agrémentées de liernes et de tiercerons est identique tant dans les parties droites que tournantes²³. On cherche à matérialiser l'idée d'un cheminement continu. Celui-ci se trouve accentué par le fait que sur la face des piles donnant dans le déambulatoire, figurent des bustes sculptés qui semblent accompagner le dévot dans sa pérégrination. En revanche, on crée des distinctions nettes pour le voûtement des chapelles. Chacune adopte un couverture particulier et l'église offre un véritable catalogue des multiples options possibles. Cette grande richesse décorative est volontaire car elle permet de mettre en valeur les chapelles et de différencier les espaces. Les chapelles forment ainsi des petites structures indépendantes, sans être cependant une simple juxtaposition d'éléments car l'unité d'ensemble est donnée par l'éclairage assuré par de larges baies de dimensions voisines (fig. 9). En outre, les couvertures, malgré leur diversité, répondent pour la plupart à la même logique ornementale et s'accordent sur une volonté d'enrichissement formel.

La multiplicité de modes de couverture des chapelles est certainement la caractéristique la plus frappante. On accorde une importance nette à la hiérarchisation des espaces : chaque unité spatiale (sanctuaire, déambulatoire et chapelles) possède une organisation propre – rendue possible par le mode de couverture – mais qui s'articule avec les autres grâce aux supports qui sont identiques sur l'ensemble de l'édifice²⁴. Il semble évident que les maîtres maçons de Cravant ont cherché des solutions structurelles et décoratives originales pour

18. Il s'agit de la base attique. Sebastiano Serlio fait de même dans la cour d'Ancy-le-Franc : Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio. Architecte de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2002, p. 167-169. Dans ses illustrations du Vitruve traduit et publié par Jean Martin en 1547, Jean Goujon dessine les deux bases susceptibles d'être employées avec l'ordre corinthien et y figure la base attique, suivant en cela les préconisations d'Alberti : *Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion auteur romain antique mis de latin en françoys par Jan Martin, secrétaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Jacques Gazeau, 1547, f° 50 r°.

19. Il est assuré que les ornemanistes ont employé trois modèles végétaux. Mais, dans quelques cas, l'identification reste incertaine.

20. Dans la cour carrée du Louvre, Pierre Lescot choisit des feuilles d'olivier (plutôt de laurier si on rapproche ces chapiteaux des planches gravées par Jean Bullant !) pour les colonnes de l'avant-corps et des feuilles d'acanthé pour les pilastres. Dans ses illustrations de Vitruve, Jean Goujon montre ces trois possibilités (f° 49), et Jean Bullant, en 1564, dans la *Reigle generale d'architecture des cinq manières de colonnes...*, Paris, Jérôme Marnef et Guillaume Cavellat, consacre une planche au laurier (f° Eii v°) et, en 1568, il juxtapose l'acanthé au laurier (f° 22 v°).

21. La corbeille est parfois réduite à une seule rangée de feuilles disposées sur une ligne. Les chapiteaux placés à l'entrée des chapelles possèdent une végétation clairsemée laissant ainsi la surface de la corbeille largement nue. On peut suggérer que ces chapiteaux ont été réalisés en premier.

22. Conséquence de la volonté d'achever de façon économe le chantier.

23. Dans le déambulatoire, les jeux des retombées sont complexes car les ogives, liernes et tiercerons ont tendance à se perdre dans la maçonnerie bien au-dessus des chapiteaux. En outre, on emploie une modénature complexe pour les nervures.

24. Seuls quelques détails permettent de les différencier (mouluration des pilastres, variations dans la végétation des corbeilles, etc.).

adapter et combiner le système des ordres avec celui de l'ogive. Enfin, l'étude comparée des chevets de Ligny et de Cravant montre deux des orientations possibles de l'architecture religieuse dans cette seconde moitié du XVI^e siècle : celle du *decorum* et celle du dépouillement. La solution trouvée à Ligny pour l'élévation contient en germe celle qu'exploiteront les architectes du XVII^e siècle.

Particularités du voûtement : Jeux structurels et formels

Nervures

Les exemples présentés suggèrent aussi quelques réflexions sur les jeux structurels et formels explorés par les maîtres d'œuvre. Dans l'emploi des nervures, on observe une absence totale du langage « naturaliste » : le monde végétal est absent. Rares également sont les formes dérivées du cercle, composées à l'aide du compas. Sont privilégiés les motifs géométriques simples, fondés sur les lignes droites et les orthogonales. Carrés, rectangles et losanges constituent les éléments de base des nervures. Celles-ci tendent à se rapprocher du procédé des caissons, même si demeure l'idée du rayonnement à partir d'un centre et celle de l'intersection, deux des principes de la voûte d'ogives. Le motif de l'étoile à plusieurs branches est une solution largement répandue dans de nombreux édifices surtout pour couvrir de vastes espaces auxquels on souhaite conférer monumentalité et unité. La notion de rayonnement à la fois spatial et symbolique prime sur le reste : ainsi à Saint-Pierre de Tonnerre pour le chœur des chanoines. Dans des espaces plus restreints, dans des structures qui se doivent d'être individualisées car leur fonction le sous-entend (dévotions particulières à un saint ou chapelles funéraires), le choix est identique : les motifs géométriques dominent mais avec un tracé plus complexe. On répond à une volonté de mise en valeur d'un élément particulier, on cherche à attirer l'œil du visiteur. Parfois, le système de la croisée d'ogives reposant sur des piles est remis en cause, même si persistent les principes de rayonnement ou de croisement. Les ogives peuvent disparaître au profit des autres nervures, ce qui est fréquent dans l'architecture flamboyante et parfois même, les piles peuvent ne plus apparaître comme les seuls éléments porteurs, ce qui, il faut le souligner, reste rare²⁵. En effet, les nervures peuvent retomber sur les flancs des formerets. Viollet-le-Duc condamnait fermement ce système qui, selon lui, reporte sur ceux-ci une partie des poussées en fragilisant la structure. Il prenait à titre d'exemple les voûtes du chœur de l'église de Saint-Florentin qui présentent de fortes ressemblances avec celles de Saint-Pierre de Tonnerre²⁶. Nous avons là de précieux témoignages de ces expériences menées sur la voûte nervurée au XVI^e siècle, où les principes gothiques sont remis en cause.

Caissons et compartiments

C'est aussi très souvent dans de petites structures que l'on rencontre des jeux techniques et formels les plus élaborés, tout simplement parce que les difficultés sont moindres. Les chapelles rayonnantes du chevet de Cravant, celles de l'église Saint-Prix-Saint-Cot de Saint-Bris-le-Vineux, mais aussi celles de Saint-Pierre de Tonnerre en sont des exemples. Ainsi, à Cravant,

25. On rencontre des formes similaires en Champagne, à Ervy-le-Châtel, à Bouilly, par exemple.

26. Surtout avec le projet n° 2 et 3. Il s'avère que Nicolas Convers a travaillé sur le chantier de Saint-Florentin, en compagnie d'un certain Jean Bouillon, lui aussi originaire de Tonnerre. Les voûtes, en fort mauvais état au XIX^e siècle, ont été entièrement refaites entre 1857 et 1860 : Jean Vallery-Radot, « L'Église Saint-Florentin à Saint-Florentin », *Congrès archéologique de France, Troyes, 1955*, Paris, 1957, p. 417-43 ; Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1856, t. IX, p. 274. Enfin, il faut signaler que l'on rencontre une voûte en étoile identique à celles de Tonnerre et de Saint-Florentin dans l'église Saint-Pierre de Ricey-Bas (Aube).

choisit-on, pour une chapelle rayonnante, le système de la voûte plate dallée sur ogives diaphragmes. Les appuis des dalles sont assurés par les murs et les arcs diaphragmes et le réseau nervuré rappelle celui de la voûte d'ogives. Mais, dans le même temps, les dalles adoptent l'aspect de caissons. Il s'agit d'une tentative d'habiller « à l'antique » le motif des liernes et des tiercerons, système largement répandu en France au XVI^e siècle²⁷. Le principe de la dalle de pierre est également exploité dans les chapelles ouvrant sur le bas-côté nord du chœur de l'église de Saint-Bris-le-Vineux datées pour leur couverture des années 1546²⁸. Les plafonds de pierre sont ornés de compartiments auxquels étaient accrochées des rosaces et des têtes feuillues. Ces compartiments, petits mais profonds, adoptent la forme de losanges et de triangles, d'hexagones alternant avec des triangles, d'octogones s'entrecroisant et dessinant un hexagone avec au centre un rectangle et enfin de décagones ornés au centre d'un losange et de quatre hexagones placés de biais (fig. 10). L'objectif est d'imiter les plafonds de menuiserie. Les jeux formels demeurent simples, même si l'on renforce l'effet décoratif par la création d'ombres et de lumières en jouant sur la profondeur des caissons et la forte saillie des sculptures. Dans le cas présent, les motifs ornementaux viennent certainement de Sebastiano Serlio²⁹. Compte tenu de la date de ces chapelles, il faut souligner la modernité du choix. Dans plusieurs chapelles rayonnantes de Cravant, ces modèles serliens ont été transposés dans un autre système constructif, celui de la voûte en berceau. On obtient ainsi des petites voûtes en berceau ornés de caissons et on retrouve le motif du grand octogone avec au centre un carré entouré de quatre hexagones³⁰ ou encore celui de l'octogone accompagné de losanges ou de carrés (fig. 9). Les intersections symétriques des octogones empêchent la création de fortes lignes d'axe, ce qui est adapté à une petite structure. Mais, malgré l'emploi de caissons, les maçons n'ont pas renoncé aux clefs pendantes qui viennent parfois les agrémenter. Plus étonnants sont les bossages en pointe de diamant qui décorent le berceau d'une chapelle de Cravant. La source probable est sans doute, là aussi, Sebastiano Serlio et ses modèles de bossages³¹. Caissons et bossages sont traités en perspective afin de s'adapter au point de vue de l'observateur et de simuler ainsi une certaine profondeur. Cette importance accordée à la vision se rencontre encore dans les deux grandes chapelles sud de Cravant. Elles reçoivent une voûte en berceau ornée de moulures saillantes se recoupant à angle droit qui déterminent un compartimentage de rectangles dans l'une et de carrés dans l'autre.

27. On renvoie à l'article de Flaminia Bardati dans ce volume ainsi qu'à son article : « Italian's forms and local masonry in early French Renaissance : the stone coffered ceilings called *voûtes-plates*, from the castle of Gaillon to the Bouton chapel in Beauce », *Proceedings of the First International Congress on Constructing History*, ed. by Santiago Huerta, Madrid, 2003, p. 312-323.

28. Cette église du XIII^e siècle subit une transformation radicale au XV^e et au XVI^e siècle. On considère souvent que le transfert des reliques de Saint-Prix et Saint-Cot d'Auxerre à Saint-Bris en 1480 a été le point de départ des embellissements de l'église (constructions de chapelles entre les contreforts de la nef). Le chœur avec son abside et le bas-côté nord ont été reconstruits au XVI^e siècle. L'église est consacrée en 1521 mais les vitraux sont datés pour le bas-côté nord de 1546/47 et pour la verrière centrale de l'abside de 1559, ce qui suggère que les voûtes n'ont dû être réalisées que dans ces mêmes années.

29. Édition consultée : Sebastiano Serlio, *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venise, Francesco de' Franceschi, 1584, f^o 194 v^o, 195 v^o, 196 v^o.

30. On est également proche de la structure de pavements en majolique comme ceux de l'abbaye de Herkenrode, daté de 1532 (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles), du château de Fère-en-Tardennois, vers 1538, pour le connétable Anne de Montmorency, œuvre de l'atelier de Guido Andries ou encore du monastère de Brou. Cet agencement (carré entouré d'hexagones formant un octogone) est un schéma courant, connu dès l'Antiquité comme recouvrement de sol. Il se perpétue dans des pavements hispano-mauresques puis on le retrouve en Italie au XV^e siècle : Claire Dumortier, *Céramiques de la Renaissance à Anvers. De Venise à Delft*, Bruxelles, Racines, 2002, p. 88. Serlio a sans doute participé à la réalisation du plafond de menuiserie de la sacristie de l'église San Michele in Bosco de Bologne qui suit cet agencement dans les années 1525 : Sabine Frommel, *op. cit.* note 18, p. 44.

31. La chapelle du château de Fleurigny (Ithorigny-sur-Oreuse) offre un complexe développement de ce principe puisqu'on trouve une voûte en berceau accompagnée de compartiments rectangulaires auxquels se joignent de puissantes clefs pendantes feuillagées traitées en perspective.

L'implantation perpendiculaire au chœur permet de savants jeux de perspective, plus visibles encore que les autres puisque ces chapelles sont plus vastes et sont situées dans l'axe visuel d'un spectateur placé dans la nef. Dans le cas présent, il s'agit de créer de fortes lignes de perspective, d'agrandir en quelque sorte ces chapelles.

Stéréotomie et nervures

L'emploi de voûtes à nervures et de voûtes en berceau n'offre en soi rien d'exceptionnel³². Mais d'autres solutions plus complexes et plus porteuses d'avenir sont exploitées dans l'abside et le bas-côté nord du chœur de Saint-Bris-le-Vineux ainsi que dans le bas-côté et les chapelles sud du chœur de Saint-Pierre de Tonnerre. Dans ces deux édifices, les jeux structurels et formels sur la voûte d'ogives sont subtils car les diagonales ont disparu pour laisser place à un réseau nervuré. Les nervures semblent n'avoir qu'une fonction décorative et n'être présentes que pour s'harmoniser avec le lieu. En outre, se superpose à ces nervures formant des figures géométriques – qui se rapprochent donc des caissons – une voûte appareillée où sont développés des jeux savants de stéréotomie. Deux systèmes constructifs sont ainsi réunis. Les maîtres maçons de Tonnerre suivent cette logique puisqu'ils jouent à la fois sur des nervures adoptant des formes orthogonales et la stéréotomie complexe qui les accompagne. Souvent, la disposition de l'appareillage suit le tracé des nervures. Dans la première chapelle sud, elles forment une croix composée par quatre hexagones cantonnés de losanges inscrits dans un carré³³. L'appareillage de la voûte obéit à cette disposition (fig. 11). De ce fait, la voûte s'apparente à une voûte en pendentifs appareillée en chevrons, c'est-à-dire que « la projection des assises produit des carrés mais ceux-ci ne sont pas parallèles au plan de base, mais ils sont disposés de manière à ce que leurs angles tombent au milieu du carré de base ; ce qui donne cette image du chevron »³⁴. On rencontre ce type de voûte chez Philibert De l'Orme ou encore chez Jean Chéreau³⁵ ; De l'Orme explique que les angles sont appareillés en tas de charge et que le clavage n'apparaît que lorsque les rangs « commencent à faire des carrés parfaits ». Dans la chapelle suivante, les nervures adoptent une figure complexe où la partie centrale est matérialisée par un vaste carré découpé en quatre compartiments auxquels viennent se joindre des nervures secondaires. L'appareillage reprend le dessin du grand carré central. On se trouve donc proche d'une voûte en pendentif de Valence où « les assises sont appareillées de manière que la projection des assises dessine des carrés concentriques »³⁶ : cette structure demeure encore rare à cette date³⁷. Parfois, la stéréotomie contredit le dessin des nervures. Ainsi trouve-t-on un appareillage en coupole auquel s'ajoutent par-dessus des nervures se croisant à l'orthogonale tant dans le bas-côté de Tonnerre que dans celui de Saint-Bris (fig. 12). Ce principe se rencontre à une plus grande échelle dans l'abside de Saint-Bris où la voûte, appareillée en demi-coupole, est décorée de liernes et de tiercerons qui se rejoignent à six clefs pendantes.

Si les nervures disparaissaient, on se retrouverait face à des voûtes dites « modernes ». Le rôle des nervures est en principe décoratif mais elles sont cependant bien utiles car les

32. On retrouve ce type de décors sur de nombreuses voûtes en berceau d'escalier. À titre d'exemple, on peut citer les bossages de la voûte de l'escalier du château d'Uzès.

33. L'église de Sainte-Maure (Aube) ou encore celle de Saint-Nicolas de Troyes renferment des exemples de cet agencement de nervures.

34. PÉROUSE DE MONTCLOS 1982, p. 153. L'auteur n'en trouvait pas d'application avant le XVIII^e siècle.

35. DE L'ORME 1567, f° 112-115 ; Jean Chéreau, *Livre d'Architecture*, Biblioteka Gdańska, PAN, ms. 2280, f° 104 r°.

36. PÉROUSE DE MONTCLOS 1982, p. 152 ; on est proche de la voûte en pendentifs ou de la coupole appareillée sur le plan d'une voûte en arc de cloître.

37. On rencontre d'autres traits stéréotomiques dans l'église : trompe dans l'escalier, fenêtres obliques du portail. À l'église Notre-Dame de Tonnerre, on note la présence d'une voûte en pendentifs assisée et surbaissée avec des nervures gothiques, d'une arrière-voûssure de Marseille pour la porte d'entrée de la tour et une vis de Saint-Gilles pour l'escalier. Tout ceci tend à prouver qu'il existait à Tonnerre une petite communauté de maçons et d'appareilleurs habiles.

pierres n'ont que 6 à 10 cm d'épaisseur. Il demeure que nous avons là la confirmation des hypothèses avancées par Jean-Marie Pérouse de Montclos pour qui « de nombreuses voûtes modernes ne sont que des voûtes gothiques dépouillées de leurs nervures »³⁸. Une autre question vient à l'esprit : avait-on masqué cet appareillage par un enduit ? Dans ce cas, il n'existerait pas réellement de jeux stéréotomiques volontaires. Or, dans le cas de Saint-Pierre de Tonnerre, on sait que l'appareillage devait rester visible car le contrat de 1587 le stipule de façon explicite : « de faire les pendans au taillan et au marteau et sans qu'ils soyt besoing y blanchir aucune chose ». Cette mention s'applique à l'ensemble des voûtes de l'église. Dans les dessins on remarque le soin apporté à l'appareil des voûtes, ce qui semble corroborer cette hypothèse. Sans doute a-t-on voulu dans le cas présent réaliser une structure qui puisse résister aux incendies, mais aussi marquer une différence avec celles déjà réalisées dans les chapelles du bas-côté nord où les voûtains sont en moellons recouverts d'un enduit. À Saint-Bris-le-Vineux, un enduit recouvre l'ensemble mais des faux-joints font apparaître la structure de la voûte³⁹. En toute logique, on ne voit pas pourquoi les maîtres d'ouvrage et les maîtres d'œuvre mettraient en chantier un système aussi complexe, s'il devait rester invisible ! Sans doute s'agissait-il pour les maîtres d'œuvre, tant à Saint-Bris qu'à Tonnerre, de conférer à ces églises une harmonie et une unité de style et, en même temps, de se démarquer de leurs prédécesseurs, comme si les contraintes d'ordre stylistique les avaient forcés à se surpasser pour prouver leur compétence et leur supériorité.

Le système de pensée reste proche de cette idée de multiplication des plans du couvrement fréquent dans l'art gothique tardif où, sur une structure de nervures de formes géométriques souvent courbes, viennent se superposer des nervures évoquant le monde végétal. Et la voûte plate sur arcs diaphragmes suit aussi ces principes de superposition et d'imbrication. Dans le même temps, la mise en valeur de la stéréotomie s'inscrit dans les recherches et les ambitions des architectes et maçons du temps. Il suffit de se rappeler les réflexions de Philibert De l'Orme qui insiste sur la beauté de l'appareil que l'on doit mettre en avant, sur la finesse des joints qui permettent de montrer en quelque sorte les rouages de la mécanique⁴⁰. Si De l'Orme préconise de laisser nu et dépouillé de tout ornement et de toute nervure l'intrados des voûtes pour produire l'effet recherché, il précise également lorsqu'il parle de la « voûte sphérique » : « vous pouvez encores faire par-dessous le pendentif de mesmes sortes de branches, que l'on a fait en la voute de la mode Françoisse, soit en façon d'ogives, liernes, tiercerons, ou autres, voire avec des clefs suspendues »⁴¹. Au folio précédent, à propos de la voûte d'ogives, il soulignait que « quand lesdicts pendentifs sont faicts de brique ou de petites pierres de maçonnerie, ils ne sont tant difficiles : mais les faisant de pierre de taille qui touche justement sur les branches, les pieces s'y trouvent desgauchées, biaises, et d'estrange figure, selon l'œuvre qu'on fait, qui se montre fort belle et très difficile à conduire »⁴².

La nudité de l'appareil n'est pas encore une composante essentielle comme elle le sera au XVII^e siècle. Au contraire, c'est la richesse des ornements qui est la caractéristique principale. Jean Chéreau est sans doute un des architectes qui illustre le mieux cette tendance. Dans le voûtement de la nef de l'église Saint-Jean de Joigny (fig. 13), qui semble achevé en 1596⁴³, il supprime les arcs doubleaux et adopte un vaste berceau à lunettes peu pénétrantes construit en pierre de taille qui parcourt le vaisseau central sans interruption et sans scan-

38. PÉROUSE DE MONTCLOS 1982, p. 111.

39. Ces faux-joints ont été refaits mais faute d'analyse scientifique, il est impossible de préciser leur date pour l'instant.

40. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000, p. 118.

41. DE L'ORME 1567, f^o 112 r^o.

42. DE L'ORME 1567, f^o 110 v^o.

43. Il s'agit d'un édifice du XIII^e siècle, largement remanié à la fin du XV^e siècle, puis sans doute endommagé par l'incendie de Joigny en 1530, repris dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Au revers du mur du clocher-porche, figure l'inscription

sion⁴⁴. Mais cette prouesse technique est masquée par un décor très couvrant de tables qui se répète de façon uniforme comme si Jean Chéreau cherchait à associer la structure italienne des caissons avec la stéréotomie⁴⁵.

Conclusion

Les exemples évoqués plus haut prouvent sans ambiguïté qu'un renouvellement structurel et formel se produit dans l'architecture religieuse du XVI^e siècle en France qui ne se limite pas à l'emploi des ordres et l'on pourrait multiplier les exemples de ces tentatives d'adapter aux voûtes le principe des plafonds à caissons d'origine italienne. Si les architectes restent fidèles à certains partis de plan de l'époque médiévale ainsi qu'à l'idée de combinaison et d'imbrication de systèmes constructifs – une des caractéristiques de l'art de la fin du Moyen Âge –, ils semblent avoir trouvé, par le biais de la stéréotomie, ce savoir-faire largement répandu, un moyen pour créer des formes nouvelles. La seconde moitié du siècle apparaît aussi comme un moment d'expériences où des solutions porteuses d'avenir voient le jour. Reste une interrogation : doit-on ou peut-on qualifier ces édifices de « gothiques » ou de « Renaissance » ? Est-ce même nécessaire ou légitime ?

OUVRAGES FRÉQUEMMENT CITÉS

DE L'ORME 1567 – Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris, F. Morel, 1567.

PÉROUSE DE MONTCLOS 1982 – Jean-Marie Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Picard, 1982.

suiivante : Ceste nef et/ voulte depuis le/ jubé jusques icy/ a esté conduite/ par Jehan Cheriau/ enfant de Joigny/ achevé le 12 mars 1596 : Jean Vallery-Radot, « L'église Saint-Jean », *Congrès archéologique de France, Auxerre*, Paris, 1958, p. 123-135.

44. Ce voûtement contredit l'articulation de l'élévation de la nef à trois niveaux et le rythme régulier des travées qui amène le fidèle jusqu'au jubé.

45. Signalons simplement que dans ces mêmes années Jean Métezeau adopte au bras droit du transept de Saint-Pierre de Dreux une voûte en berceau à lunettes soigneusement appareillée mais où est encore présent un réseau de moulures qui évoquent les liernes et les tiercerons.

II. KASNA GOTIKA I RANA RENESANSA NA SPOMENICIMA U GRADU HVARU

6. Uvod

U razdoblju XV. i XVI. stoljeća grad Hvar proživljavao je svoje zlatno doba. Vrijeme je to treće i posljednje mletačke vlasti koja je osobito obilježila grad, vrijeme kada dolazi do važnih zahvata u gradogradnji i oblikovanju kasnosrednjovjekovnog grada. Zlatno doba grada ostavilo je za sobom ključne spomenike koji odišu stilskim karakteristikama kako gotike tako i renesanse, a koji se unutar povijesno-umjetničke historiografije nazivaju „gotičko-renesansnim“ ili „prijelaznim“ stilom.

U uvodnom se dijelu rada donosi povijesni kontekst grada za spomenike promatrane kroz rad potom se kroz glavni dio rada detaljnom analizom nastoji upotpuniti saznanja o sakralnoj arhitekturi Hvara. Prvenstveno je riječ o hvarskoj katedrali sv. Stjepana I., pape i mučenika, za koju se proučavanjem problematike izgradnje i ostataka liturgijskog namještaja otvaraju mogućnosti za neke nove spoznaje i interpretacije. Nakon katedrale slijedi obrada franjevačkog samostana i crkve Gospe od Milosti kojima se zatvara poglavlje o sakralnoj arhitekturi. Poglavlju o stambenoj arhitekturi pristupilo se na malo drugačiji način budući da je riječ o zahtjevnoj i opsežnoj temi za koju nedostaju detaljnije analize. Preko ključnih reprezentativnih primjera gotičkih palača te drugih, ne manje vrijednih ostvarenja stambene arhitekture, nastojalo se odrediti osnovne crte navedene stilske pojave. Naposljetku, preko uvođenja dubrovačke arhitekture kao apogeja tzv. gotičko-renesansnog stila i njegove terminologije nastojala se ostvariti poveznica s prvim dijelom ovog integriranog diplomskog rada. Prilikom istraživanja ove teme otvorila su se i brojna pitanja koja smo pokušali naglasiti za svaki spomenik; od datacija preko atribucija do imenovanja stila kao takvog.

Uz katalog kao prilog, namjera je bila na jednom mjestu sakupiti liturgijski namještaj zajedno sa skulpturom koja pokazuje odlike miješanja dviju stilskih karakteristika koje u dosadašnjim istraživanjima nisu bili predmetom detaljnije analize.

7. Povijesni okvir

Iako o najranijoj povijesti otoka Hvara nemamo sačuvanih povijesnih vrela, brojna otkrića predrimskih nalaza svjedoče o ranoj naseljenosti tog prostora. Najstarija svjedočanstva ljudskog življenja na otoku sežu u sredinu V. tisućljeća pr. Kr. kada se pojavljuje čovjek koji razvija kulturu mlađeg kamenog doba (neolitik), a tragove ostavlja poglavito u špiljama.¹⁵⁹ Početkom II. tisućljeća pr. Kr. dolazi do promjena, jer na otok prodiru Indoeuroljani koji „uništavaju“ staro stanovništvo i kulturu. Iz tog predrimskog razdoblja, za sam grad Hvar, bitan je nastanak ilirske gradine iz oko 1000. godine pr. Kr. koja se nalazila na vrhu brijega sjeverno od Pjace (na mjestu srednjovjekovne Fortice). Spomenuta gradina postala je citadela kasnijih naselja, a podgradinska naselja nalazila su se na južnoj i istočnoj strani padine pa je intenzivno korištenje luke potaknulo spuštanje s viših dijelova padine prema obali, na prostor današnje Pjace i Dolca.¹⁶⁰

Grčku su koloniju Pharos (Far) utemeljili stanovnici otoka Para u Egejskom moru, uz pomoć Dionizija Starijeg Sirakuškog, 385./384. godine pr. Kr. na mjestu današnjeg Starog Grada. Pretpostavka da je na položaju grada Hvara, u isto vrijeme, postojala još jedna grčka kolonija pod imenom Dim(os)¹⁶¹ ili, pak, polis Herakleja¹⁶² koji se spominje u Pseudo Skilakovom *Periplu* - u recentnoj je literaturi odbačena.¹⁶³ Zasad se na temelju pronađenih helenističkih nalaza u Hvaru može govoriti samo o trajanju jednog ilirsko-grčkog naselja.

Romanizacija otoka događa se tijekom III./II. stoljeća pr. Kr. Iako veći broj nalaza iz vremena rimske dominacije nalazimo na prostoru grada Hvara, istraživači smatraju da se u to doba ondje nije razvilo (znatnije) urbano i utvrđeno naselje.¹⁶⁴ Po svemu sudeći, to manje antičko naselje „izrasta“ u veće urbano i utvrđeno naselje u okviru utvrđivanja kasnoantičkih pomorskih putova na istočnoj obali Jadrana. Vjerojatno tada Hvar dobiva i svoju ranokršćansku crkvu, kao što je to bio slučaj na križanju jadranskih pomorskih putova.¹⁶⁵ Justinijanova rekonkvista odigrala je važnu, ali ne i presudnu ulogu u razvoju manjih kasnoantičkih gradova na istočnojadranskoj obali. Naime, krajem IV. stoljeća slabi rimska

¹⁵⁹ Ovdje je prvenstveno riječ o Grapčevoj špilji (južna padina otoka), špilji u Pokriveniku (sjeverna strana otoka) te o Markovoj špilji (krajnji zapad otoka). One se ubrajaju u vodeće arheološke lokalitete na jadranskoj obali koje svjedoče o velikoj kulturi na Istočnoj obali Jadrana koja je, zahvaljujući svome položaju, komunicirala s Jonskim i Egejskim morem. Za detalje vidi: NOVAK 1955, NOVAK 1960: 11-27.

¹⁶⁰ RAJČIĆ 2006: 91.

¹⁶¹ Vidi: NOVAK 1960: 29.

¹⁶² ZANINOVIĆ 1992.

¹⁶³ KOVAČIĆ 2010: 15, 16. Pretpostavku opovrgava i B. Kirigin. Vidi: KIRIGIN 2004: 89-91.

¹⁶⁴ KOVAČIĆ 2010: 17.

¹⁶⁵ O katedrali i njenom razvoju bit će više riječi u kasnijim poglavljima.

granica na Dunavu provalom „barbarskih“ naroda, pa tako slabe i cestovni pravci koji povezuju istočni i zapadni dio Carstva, dok sve više dobivaju na značaju pomorski putovi. Kasnoantičko naselje na položaju grada Hvara potvrđeno je većim brojem arheoloških nalaza.¹⁶⁶ Međutim, mišljenja istraživača o njegovoj opstojnosti su različita. Tako J. Kovačić na temelju sloja gareži (određene destrukcije) iz V. stoljeća zaključuje da dolazi do kratkog prekida života tog kasnoantičkog *civitas*a koje, prema njemu, najkasnije u VIII. stoljeću prestaje postojati,¹⁶⁷ dok s druge strane M. Katić ukazuje na niz primjera gdje kasnoantička središta, poput Hvara, mogu doživjeti niz destrukcija, ali i ponovnih obnavljanja.¹⁶⁸ Stoga na pitanja kada i zašto prestaje aktivnost kasnoantičkog Hvara, kao i to kada se događa slavensko doseljavanje na otok (zbog izostanka arheoloških nalaza, ali i povijesnih vrela) zasad nije moguće dati pouzdani odgovor. Naime, ni jedno otočko naselje, kao uostalom ni sam otok Hvar se u razdoblju od VII. do XII. stoljeća (osim kod bizantskog cara Konstantina Porfirogeneta) ne spominju.¹⁶⁹

U srednjem vijeku, zahvaljujući strateškom položaju i trgovini, Venecija je povećala svoju moć i utjecaj te vrlo brzo uočila potrebu za nadzorom istočne obale Jadrana, pa u skladu s time slijede i tri zauzeća otoka, koja su obilježila razvoj grada. Tako godine 1115., tj. 1116. Venecija prvi puta osvaja Zadar i „bizantsku“ Dalmaciju, te Biograd i Šibenik, dok zadarski knez za njih zauzima srednjodalmatinske otoke, a time i Hvar. Kako bi se otoke u potpunosti odvojilo od Ugarsko-hrvatskog kopna, 1154. godine utemeljuje se posebna biskupija koja se pripaja (novoosnovanoj) zadarskoj nadbiskupiji s prvotnim sjedištem u Starom Gradu (kasnije u Hvaru).¹⁷⁰ No, u to se doba otok, kao i (sam) grad Hvar rijetko spominju. Doduše, navodi se u tom stoljeću Hvar, ali ne kao grad, već kao lokalitet, odnosno uvala s benediktinskim samostanom i crkvom sv. Marije.¹⁷¹ Taj spomen upućivao bi na to da ondje početkom XIII. stoljeća nije postojao grad kao sjedište komunalne vlasti.¹⁷²

Ključan je drugi period mletačke vlasti koji započinje 5. veljače 1278. godine, kada Hvarani donose odluku o stupanju pod mletačku upravu čime je grad stekao uvjete za svoju afirmaciju - kako političku (budući da postaje političko-administrativno središte otoka Hvara i Visa),

¹⁶⁶ PETRIĆ 1975 a, PETRIĆ 1975 b, PETRIĆ 1977 a, PETRIĆ 1989, PETRIĆ 2015, GAFFNEY 1997.

¹⁶⁷ KATIĆ 2001-2002, KOVAČIĆ 2010: 17.

¹⁶⁸ Vidi: KATIĆ 2003: 525.

¹⁶⁹ KOVAČIĆ 2010: 18.

¹⁷⁰ Postojale su brojne polemike o godini nastanka hvarske biskupije, a danas znamo da je ona bila osnovana u isto vrijeme kad i nadređena joj zadarska metropolija. Vidi: KOVAČIĆ S. : 1991.

¹⁷¹ OSTOJIĆ 1964: 387-390. U to su se vrijeme važni sporovi dalmatinskih gradova rješavali u hvarskom samostanu.

¹⁷² KOVAČIĆ 2010: 21.

tako i kulturnu (jer se tada započinje s nizom izgradnji). Hvarani se tom prilikom obvezuju da će ponovno izgraditi grad koji je postojao (*civitas quae aliis temporibus fuit*) kod samostana sv. Marije. Taj *Civitas nova* koji se trebao izgraditi, smješta se na predjelu današnje Grode.¹⁷³ Također, tada je donesena odluka o gradnji potestatove palače¹⁷⁴ i Arsenala, a 1289. godine izdvajaju se novčana sredstva i za podizanje gradskih zidina,¹⁷⁵ te nekoliko godina kasnije (točnije 1292. godine) mletačka vlada naređuje da se unutar zidina uključi crkva i samostan sv. Marije. Naime, crkva i samostan sv. Marije, kao i središnji gradski trg, Pjaca, nikada nisu bili uklopljeni u obzidani *civitas*, što Hvar čini specifičnim naspram drugih srednjovjekovnih gradova naše obale.¹⁷⁶ Najvažniji pisani spomenik iz drugog perioda mletačke vlasti je Statut, donesen 1331. godine, u kojem se nalaze vrijedni podaci o hvarskom srednjovjekovlju.¹⁷⁷ Važno je još naglasiti i to da se tada Biskupija premješta iz Starog Grada u Hvar, te da dobiva vlastiti Kaptol kojega prethodno nije imala.¹⁷⁸

7.1. Hvar u XV. i XVI. stoljeću

Nakon kratke vladavine ugarsko-hrvatskih kraljeva, Hvarani su se 1420. godine dobrovoljno predali Veneciji čime započinje treća i posljednja mletačka vlast koja će imati odraz na život grada. To razdoblje možemo podijeliti na dva dijela - prvo koje započinje 1420. godinom i traje do kraja XVI. stoljeća kada bilježimo blagostanje i napredak grada, te period nakon XVI. stoljeća do propasti Republike kada Hvar nazaduje i propada. Naime, u to doba grad pogađaju nedaće, poput osmanlijske pljačke i paleži (1571.), potom epidemija kuge (1576./77.) i naposljetku eksplozija Fortice (1579.), što snažno obilježava grad i zapravo označava početak njegovog nazadovanja. Naravno, nije se radilo samo o unutarnjim, već i onim vanjskim

¹⁷³ Vidi: FISKOVIĆ C. 1977: 456, PETRIĆ 1973, TUDOR 1995.

¹⁷⁴ Krajem XIII. st. mletački načelnik prelazi u novo središte te zajedno s hvarskim biskupom stanuje u samostanu jer se kuća za potestata tek bila počela graditi. KOVAČIĆ 2010: 22.

¹⁷⁵ Obrambene gradske zidine oblika su nepravilnog četverokuta gdje je istočna strana prelomljena u gornjem dijelu zbog konfiguracije terena.

¹⁷⁶ Zidine su u konačnici izvedene u smanjenom obliku od traženog i zamišljenog zbog topografskih i financijskih razloga. RAJČIĆ 2006: 93.

¹⁷⁷ Iz ovog statuta saznajemo da se prethodna trotočna općina svela samo na Hvar i Vis, da je otok Hvar naseljen tek oko središnjeg dijela (grčko-rimskog agera) te da se Biskupija osnovana 1154. g. smanjuje i dobiva opseg kojeg će zadržati i kasnije (gubi Makarsko primorje, Korčulu, Lastovo). Za detalje vidi: KOVAČIĆ 2010: 27-29.

¹⁷⁸ Premještanje biskupskog sjedišta pogrešno se datiralo u 1249. g. na temelju natpisa biskupa Nikole II. iz iste godine koji se danas nalazi na aktualnom biskupskom dvoru u Hvaru. Natpis je bio premješten (za vrijeme biskupa Cedulina) početkom XVII. st. prilikom rušenja starog biskupskog dvora u Starom Gradu. Vidi: KOVAČIĆ 2010: 23-24.

razlozima, kao što je opadanje mletačke trgovine s Levantom te njezino slabljenje zbog rastućih konkurentnih atlantskih zemalja na Zapadu, ali i sveprisutnih Osmanlija.¹⁷⁹

Ipak, ono što je tome prethodilo omogućilo je opći napredak grada i otoka. U tom pogledu valja istaknuti značaj hvarske luke i njezina strateški dobrog položaja, jer je to gospodarski osnažilo grad, a shodno tome dovelo i do kulturnog razvitka, napose procvata književnosti i stvaranja tzv. hvarskog književnog kruga ili hvarskog renesansnog kruga (Hanibal Lucić, Petar Hektorović, Mikša Pelegrinović, Marin Benetović, Jeronim Bartučević) pa je upravo to razdoblje i steklo titulu zlatnog doba grada. O tome nas izvještava i učeni dominikanac Vinko Pribojević, u svom govoru *De originem successibusque Slavorum (O podrijetlu i zgodama Slavena)*, održanom 1525. godine u dominikanskom samostanu u Hvaru, a potom objavljenom na latinskom jeziku i tiskanom u Veneciji (1532.). Iako svakako treba uzeti u obzir Pribojevićevu privrženost prema rodnom gradu, njegovo nam djelo zacijelo može pružiti uvid u Hvar početkom XVI. stoljeća.

„Sve sam to kazao o Hvaru zato da se vidi lakoća kojom zbog blizine kopna možemo dobavljati žito i sitnu i krupnu stoku, čega ima u velikom obilju u susjednim krajevima, zatim bogatstvo našega grada zbog njegova vrlo zgodna primorskog položaja, jer u nj, htjeli ne htjeli, moraju pristati svi koji s robom plove po Ilirskom moru, te ugladenost i fino ponašanje Hvarana zbog česta dodira s ljudima različitih narodnosti, koji pristaju svojim lađama u ovaj grad. Što god naime proizvodi bogati Istok, što god daje plodni Lacij, što god pruža hrabra Ilirija, što god rađa sunčana Afrika, što god nosi opora Hispanija, što god daje u zamjenu surova Skitija, što god pruža sretna Arabija, što god izvozi rječita Grčka, može se vrlo često kupiti u ovom gradu. Ugodan je i za one koje muči gradska radoznalost, dosta primamljiv prizor gledati gotovo svakog dana kako u ovaj grad naizmjenice jedan za drugim dolaze brodom ljudi različitih narodnosti. Često sam vidio kako je ova luka u zoru bila bez brodova, a podveče sam ih u njoj nabrojio dvadeset do trideset.“¹⁸⁰

Graditeljski zamah grada očituje se u nastavljanju nekih započetih radova te izgradnji novih, a ponovni dolazak Venecije povlači za sobom motive venecijanske cvjetne gotike koje realiziraju uglavnom domaći graditelji i klesari (kako u stambenom, tako i u sakralnom graditeljstvu).¹⁸¹ Valja spomenuti i to da u stambenom graditeljstvu nailazimo na brojna proširenja i objedinjavanja (rano)gotičkih posjeda i građevina u veće sklopove i palače pa

¹⁷⁹ KOVAČIĆ 2010: 31-32.

¹⁸⁰ PRIBOJEVIĆ (ur. Veljko Gortan) 1991: 86, 87.

¹⁸¹ FISKOVIĆ C. 1977: 469.

tako dolazi do posljednjih zahvata na oblikovanju kasnosrednjovjekovnog grada Hvara. Također, tada se oblikuju njegova predgrađa, Burak, južno i Gojava, zapadno predgrađe, koji se vezuju na prvu gradsku jezgru.¹⁸²

Doživotni konzervator i istraživač, utemeljitelj Centra za kulturnu baštinu, Niko Duboković Nadalini sažeo je to ovako: „Grad Hvar se dakle počeo oblikovati u XII., afirmirao u XIII. – XIV., demografski i arhitektonski razvio u XV. i XVI. stoljeću. Sve što je došlo kasnije je mala stvar.“¹⁸³ To razdoblje obilježeno je i počecima društvenih previranja, odnosno borbama plemića i pučana.¹⁸⁴ Spomenuti sukobi kulminirat će 1510. godine izbijanjem hvarskog pučkog ustanka, kojega će nakon četiri godine Venecija konačno i ugušiti (kako se sličan slučaj ne bi dogodio u drugim dalmatinskim komunama).¹⁸⁵

8. Spomenici grada Hvara

U naredna dva poglavlja nastojat ćemo kroz sakralnu i stambenu arhitekturu pojasniti neke od karakteristika gotičko-renesansnog sloga specifičnih za područje Hvara. Prvenstveno je riječ o skulpturi koja potječe iz tzv. stare hvarske katedrale, odnosno ono što nam je od nje do danas ostalo sačuvano. Osim katedrale, u ovom radu, predstaviti ćemo i neka djela koja pripadaju franjevačkoj crkvi i samostanu Gospe od Milosti, crkvi Anuncijate i crkvi sv. Jurja u selu Brusje, pored grada Hvara. Također, kroz stambenu arhitekturu nastojat ćemo istaknuti zajedničke elemente arhitekture grada u XV. i XVI. stoljeću, te time dati uvid u postojanje motiva koji se na njoj isprepliću, a koji po svojim stilskim karakteristikama pripadaju slogu gotike i renesanse.

¹⁸² RAJČIĆ 2006: 93.

¹⁸³ LUČIĆ 1995: 21.

¹⁸⁴ Venecija je ovdje mudro postupila odlučivši da će ona sama birati kneza (potestata), a odbivši 1421. g. zahtjev Hvarana da ona upravlja općinskim prihodima već to ostavljaju njima čime središte sukoba prebacuju na domaći teren, među plemiće i pučana, a oni zadržavaju ulogu arbitra, što im savršeno odgovara slijedom one *divide et impera*.

¹⁸⁵ Za detalje o hvarskom pučkom ustanku vidi: PETRIĆ 1977 c, GABELIĆ 1988, KASANDRIĆ 1978.

9. SAKRALNA ARHITEKTURA

9.1. Hvarska katedrala

Hvarska katedrala¹⁸⁶ smještena je na vrhu prostranog, dubokog trga - Pjace pa svojim specifičnim urbanističkim položajem, u osi naselja, razdjeljuje, točnije spaja dvije gradske jezgre Burak i Grodu, namećući se u vizuri grada svojim monumentalnim zvonikom i pročeljem. (sl. 1) Njezina važnost unutar dalmatinske arhitekture prepoznata je odavno, a shodno tome o njoj su pisali različiti autori. Jedan od prvih stručnjaka koji je pisao o hvarskoj stolnoj crkvi još krajem XIX. stoljeća je Thomas Graham Jackson.¹⁸⁷ Početkom sljedećega stoljeća na nju su se kratko osvrnuli Hans Folnesics i Alessandro Dudan.¹⁸⁸ Nije ju zanemario ni hvarski povjesničar i istraživač Grga Novak,¹⁸⁹ kao ni Ljubo Karaman¹⁹⁰ ili Kruno Prijatelj koji navodi crkvu kao primjer „susreta dvaju slogova“,¹⁹¹ te Remigije Bučić koji piše o počecima biskupije, njezinom sjedištu i njegovom mogućem „prebacivanju“, kao i ranijem benediktinskom samostanu.¹⁹²

Godine 1939. Cvito Fisković objavljuje dokument koji svjedoči o korčulanskim graditeljima Nikoli Karliću i Marku Miliću Pavloviću, što je prvi pouzdani podatak o gradnji zvonika koji kasnije ulazi u znanstvenu literaturu o katedrali.¹⁹³ Obradivši oko četiri stotine dokumenata o njezinoj izgradnji te stotinjak o katedralnom namještaju iz crkvenog arhiva, C. Fisković je dao temelje njezina daljnjeg istraživanja i proučavanja objavivši rezultate tog iscrpnog rada u monografiji izdanoj 1976. godine koja i danas predstavlja osnovnu literaturu o hvarskoj stolnici.¹⁹⁴ Njegovim su istraživanjem neka ranija mišljenja ispravljena, neka pak, nadopunjena, ali je još uvijek ostalo mjesta za razradu problematskih pitanja. Na neka se od tih pitanja u svom radu osvrnuo Joško Kovačić, neumorni istraživač hvarske povijesti, koji donosi podatke o katedrali s osvrtom na građevinu koja je prethodila današnjoj te s opisima namještaja, onog što je ostalo iz prethodnog razdoblja, kao i onog današnjeg. Također, autor

¹⁸⁶ Hvarska je katedrala posvećena sv. Stjepanu, I. papi i mučeniku.

¹⁸⁷ JACKSON 1887.

¹⁸⁸ FOLNESICS 1914, DUDAN 1922.

¹⁸⁹ Prvo u svojoj knjizi *Hvar*, Beograd, 1924. g., a kasnije u *Hvar kroz stoljeća*, Hvar, Narodni odbor općine, 1960. g.

¹⁹⁰ Dvapat, prvi put 1933. g. te ponovno 1963. g.

¹⁹¹ Preuzeto iz: FISKOVIĆ C. 1976: 5, 6.

¹⁹² BUČIĆ 1950.

¹⁹³ FISKOVIĆ C. 1976: 7.

¹⁹⁴ FISKOVIĆ C. 1976.

navodi inventar sakristije i kaptolske knjižnice s arhivom te biskupskog dvora i pripadajućeg mu muzeja.¹⁹⁵

Na specifičnost odnosa pročelja hvarske katedrale i njezine unutrašnjosti posebnu je pažnju posvetio Radovan Ivančević.¹⁹⁶ Valja istaknuti da autor u svom članku donosi i primjer rekonstrukcije gotičke katedrale, o čemu će više riječi biti nešto kasnije. Ivančević se pozabavio i pitanjima vezanim za trolisno pročelje, njegovim mogućim uzorima i proporcijama, pri čemu je dao komparacije s ostalim sličnim primjerima, a u tome mu se pridružio i Vladimir Marković.¹⁹⁷ Joško Kovačić, kao i Joško Bracanović u nekoliko su se navrata osvrnuli na osnutak i povijest katedrale, njezin liturgijski namještaj i slično u vidu kraćih znanstveno-popularnih članaka objavljivanih u župnom listom – *Kruvenica* – tražeći odgovore na još uvijek nerazriješena pitanja. Neka još uvijek nisu riješena tako da prostora daljnjem istraživanju zasigurno ne manjka.

U sljedećem ćemo poglavlju pokušati razumjeti i objasniti etape koje su prethodile današnjoj katedrali, posvećenoj sv. Stjepanu, I. papi i mučeniku.

9.2. *Santa Maria de Lesna* – benediktinski samostan i crkva

Najranija povijest današnje hvarske katedrale nije dovoljno ispitana. Ono što o tom početnom razdoblju znamo jest da je 1840. godine za vrijeme biskupa Bordinija (1839. – 1865.) pronađen dio ranokršćanske (?) apside, očito naknadno proširivane (neposredno istočno uz današnju kapelu sv. Prošpera), zajedno s dva sloja mozaika, te s ostacima oslika ukrašenima jednostavnim elementima. O tim detaljima saznajemo iz pisama Starograđanina, tadašnjeg hvarskog učitelja, Luja Stalia upućenima Petru Nisiteu u Stari Grad.¹⁹⁸ Izgleda da je nalaz odmah bio uništen i da daljnjih istraživanja tada nije bilo (s obzirom na izgrađenost lokaliteta), ali prilikom istraživanja 1990. godine (kada su se vršila zaštitna arheološka iskopavanja u svrhu postavljanja novog oltara u prezbiteriju, premještanja korskih klupa i

¹⁹⁵ KOVAČIĆ 1982. Autor priprema i novo, dopunjeno izdanje koje će zasigurno pružiti nove informacije o hvarskim spomenicima.

¹⁹⁶ Vidi: IVANČEVIĆ 1984/5.

¹⁹⁷ Vidi: IVANČEVIĆ 1998, IVANČEVIĆ 1999, MARKOVIĆ V. 2008.

¹⁹⁸ Vidi: KOVAČIĆ 1991. Pronalazak mozaika spominje i N. Petrić. Vidi: PETRIĆ 1975 a.

obnove poda), pronađen je ulomak ranokršćanskog pluteja s križem u krugu.¹⁹⁹ (sl. 2 i 3) Prilikom tih istraživanja nađeni su i kasnoantički zidovi koji, vjerojatno, pripadaju ranokršćanskoj građevini iz VI. stoljeća, kao i temelj apside, po svemu sudeći, ranoromaničke crkve.²⁰⁰ S obzirom na to da nitko nije iznio interpretaciju tih nalaza, arheolog i istraživač N. Petrić, koji je i sam sudjelovao na određenim istraživanjima hvarske stolne crkve, postojanje ranokršćanskog građevnog sklopa²⁰¹ interpretira na način da je današnja zgrada Biskupije ranokršćanska bazilika koja je s južne strane imala krstionicu. (sl. 4) Nalazi ranije apside s mozaikom u kapeli sv. Prospera, a koji se datiraju u IV. ili V. stoljeće, odgovaraju manjoj građevini koja tada postoji i koja se, najvjerojatnije, u VI. stoljeću proširuje u veći sakralni sklop s bazilikom i krstionicom. Osim tog sklopa, ostaci arhitektonskih struktura ukazuju na to da su ondje postojale pridodane gradnje. Ta je ranokršćanska bazilika u ranom srednjem vijeku pretvorena u samostan, a na mjestu katekumeneja i krstionice smješta se crkva sv. Marije.²⁰² Petrić navodi i slične primjere pretvaranja ranokršćanskih bazilika u benediktinske samostane na području Dalmacije koji su kao primjeri zanimljivi za Hvar (Povlja, Stobreč) te kako se nestankom samostana oblikuje zgrada Biskupije i kako se do crkve sv. Marije gradi crkva sv. Stjepana.

No, ponovno naglašavamo, budući da nalazi izvršenih istraživanja nisu službeno objavljeni, a niti su ina nastavljena, teško da možemo konkretizirati i potpunije analizirati ove nalaze, no zasigurno možemo govoriti o kontinuitetu kulnog mjesta kršćanske arhitekture.

O vremenskom periodu između kasnoantičkog vremena do srednjovjekovnog samostana ne znamo gotovo ništa osim da je na istom kulnom mjestu, kako je već navedeno, bila smještena prvotna crkva, od koje možda nasljeđuje i sam titular te u srednjem vijeku nastaje

¹⁹⁹ Voditeljica arheoloških radova bila je Jasna Jeličić Radonić iz Konzervatorskog ureda u Splitu, a rezultati koji bi nam donekle mogli razjasniti situaciju, su do danas ostali neobjavljeni. KOVAČIĆ 2012: 316. Ulomak pluteja danas se nalazi u sakristiji katedrale.

²⁰⁰ ***Službeni dopis dr.sc. Jasne Jeličić-Radonić, prof. Hvarskoj biskupiji, 2010. g. Nadalje, za vrijeme istog istraživanja pronađeni su i kasnoantički nalazi pred ulazom u katedralu (grobnice te zid koji se protezao u pravcu istok-zapad, dužine 8,5 m) kao što su i prilikom zaštitnih arheoloških nalaza u Arsenalu u studenom 2014. g., te u veljači 2015. g. pronađeni kasnoantički zidovi. Istraživanje je vodila tvrtka *Neir* iz Splita, a stručni tim sačinjavali su arheolozi Nebojša Cingeli i Eduard Visković, dokumentarist Porin Kukoč uz stručni nadzor arheologa Miroslava Katića i konzervatorski nadzor arheologa Saše Denegrija. U pripremi je i članak s rezultatima istraživanja, a nastavak radova očekuje se u jesen 2015. g. Možda će nam oni dati neke konkretnije odgovore o najranijoj povijesti katedrale, ali i grada. Neke preliminarne zaključke donosi arheolog Marinko Petrić. Vidi: PETRIĆ M. 2015.

²⁰¹ Tijekom čišćenja Mandrača oko 1860. g. bio je pronađen ulomak granitnog stupa (danas se nalazi u lapidariju sv. Marka, navodno postoji još jedan takav sličan) koji bi smatra J. Kovačić, kad je riječ o materijalu, mogao biti dio kasnoantičke odnosno ranokršćanske opreme crkve. Nadalje, uz ulaz u sakristiju i Kaptolsku knjižnicu, s jugoistočne strane katedrale nalazi se još jedan takav ulomak granitnog stupa doduše reupotrebjenog kao stuba kojeg isti autor interpretira kao mogući stup iz najranije građevine. Vidi: KOVAČIĆ 2010 b: 38.

²⁰² Za detalje o svim arheološkim nalazima na temelju kojih autor dolazi do ovih zaključaka vidi: PETRIĆ 2015.

benediktinska crkva i samostan koji se spominje prvi put 1219. g. kao *monasterium de Lesna*, a 1272. g. kao *Santa Maria de Lesna in insula Farre* gdje se ovaj samostan navodi kao mjesto rješavanja sporova među najznačajnijim dalmatinskim gradovima, Zadrom, Splitom i Dubrovnikom.²⁰³ To nam je potvrda o važnosti grada Hvara kao značajne luke, ali i o ugledu benediktinskog samostana. On je bio sjedište duhovne i komunalne vlasti jer u njemu borave i biskup, koji je prethodno prešao iz Starog Grada u Hvar, i mletački knez (potestat). Prije 1311. g. svjetovna vlast napušta samostan, koji postaje tada isključivo vlasništvo Biskupije, jer je mletačka vlast već 1288. g. doznačila određenu količinu novca za gradnju potestatove kuće.²⁰⁴

Pod imenom *Sanctae Mariae de Lesna*, katedrala se spominje 1311. i 1326. g. Godine 1350. biskup donosi neke odluke s pečatom na kojem je i dalje ime sv. Marije, a ne sv. Stjepana, iako se u isto vrijeme spominje i gradnja nove stolne crkve, usporedne i posvećene sv. Stjepanu.²⁰⁵ To nam je potvrđeno i oporukom nepoznata sastavljača iz 27. II. 1405. iz koje je evidentno da se tada crkva dovršavala.²⁰⁶ Kovačić je mišljenja da su temelji ove crkve sv. Stjepana, gradnjom kojom je zacijelo rukovodio tadašnji hvarski biskup Benevent (1385. – 1412.), smješteni unutar prezbiterija današnje katedrale, oni otkopani u arheološkim istraživanjima 1990./1991. godine.²⁰⁷

Nadalje, Kovačić navodi da je ta građevina postojala svega par desetljeća jer ju je hvarski biskup, dominikanac Toma Tomasini²⁰⁸ dao porušiti te sagraditi novu i veću građevinu koja predstavlja današnji prezbiterij.²⁰⁹ Ova je crkva zasigurno dovršena 1435. g. jer papa Eugen IV. daje oprost svima koji je pobožno pohode i obdare, a 1459. g. se navodi kao novosagrađena s dovršenim pročeljem.²¹⁰

Situacija sa dvije usporedne crkve, sv. Marije i sv. Stjepana traje sve do sredine XVI. st. kada se katedrala počinje pregrađivati u današnji oblik, s jedinstvenim titularom, onim sv. Stjepana,

²⁰³ Slučaj Splita i Dubrovnika zabilježen je 1219. g., a slučaj Zadra i Dubrovnika u odredbama Dubrovačkog statuta. Vidi: PETRIĆ 2009: 163.

²⁰⁴ KOVAČIĆ 2012: 319.

²⁰⁵ KOVAČIĆ 1982: 22.

²⁰⁶ KOVAČIĆ 2012: 319.

²⁰⁷ KOVAČIĆ 2012: 319.

²⁰⁸ Toma Tomasini, hvarski biskup (1438. – 1462.), značajan kao apostolski legat u Bosni posebno pri suzbijanju hereze, za njega se vezuje i osnutak Kaptolske knjižnice. U kaptolskom muzeju sačuvana je njegova pokaznica i kalež gotičkih oblikovnih karakteristika. Za detalje vidi: DOMANČIĆ 1992, KRASIĆ 2005, BRACANOVIĆ 2012.

²⁰⁹ KOVAČIĆ 2010 b: 40.

²¹⁰ KOVAČIĆ 2012: 319, 321.

I. pape i mučenika dok će se titular sv. Marije prenijeti samo na sjeveroistočnu kapelu nove, jedinstvene crkve.²¹¹

Kako nema nikakvih podataka o njenom nestanku i/ili rušenju, crkva sv. Marije vjerojatno nestaje kao dio sklopa katedrale i biskupskog dvora krajem XVII. st.²¹²

Cvito Fisković smatra da je toj srednjovjekovnoj jednobrodnoj crkvi, odnosno sv. Stjepanu iz XIV. st., danas sačuvanoj kao kor katedrale u sljedećoj fazi, točnije u prvoj polovici XV. st., dodan novi gotičko-renesansni brod s bočnim kapelama odijeljenim okruglim stupovima.²¹³ Nadalje, smatra da je, kako bi se dobio jedinstven prostor između stare gotičke crkve i novoprigrađenog broda, srušen prednji zid pročelja te da je crkva bila produljena kao trobrodna bazilika sa tri krova.²¹⁴ Visokim nad glavnim i nižim pobočnim i usporednim krovovima što se vidi i na bakrorezu Camutijevog atlasa XVI. st. i onom Coronellija iz XVII. st. kako navodi C. Fisković.²¹⁵ Prema istom autoru, brod koji prema novonastaloj situaciji predstavlja današnji korni prostor ima oznake XIV. stoljeća, gotički svod s pojasnicama na jednostavnim zidnim pilastrima što su neke od karakteristika koje imaju i druge dalmatinske crkve (crkva sv. Vlaha, 1385. g., Lastovo, crkva Gospe od Anđela franjevačkog samostana u Orebiću, 1479. – 1483. g. i kasnije) sagrađene u to vrijeme. Radovan Ivančević smatra da je taj stariji dio, koji ima tri traveja, vrlo vjerojatno skraćen barem za jedan travej ukoliko samo promotrimo njegove proporcije. Razlog tome može biti što crkve koje nastaju tijekom XIV. i početkom XV. stoljeća imaju nešto izduženije proporcije, uglavnom četiri svodna polja s tri pojasnice. Nadodaje još i crkvu u Slanom kao najmonumentalniji primjer, odakle vjerojatno i potječe ovaj uzor.²¹⁶ (sl. 5)

Pretpostavke koje iznose Fisković i Ivančević ne podudaraju se s onima Kovačića jer za prva dva istraživača postoji samo jedna građevina i to ona iz XIV. st. koja je današnji korni prostor katedrale, dok Kovačić smatra da je ta građevina XIV. st. srušena i podignuta nova početkom XV. stoljeća, za vrijeme biskupa Tome Tomasinija.²¹⁷

Nakon što smo pokušali iznijeti sve do sada objavljene informacije vezane za prethodne faze katedrale, nameće se pitanje o razlozima ovih pomalo neobičnih etapa izgradnje pa rušenja i

²¹¹ Na prostoru gdje se nalazila ranokršćanska i kasnija benediktinska crkva.

²¹² KOVAČIĆ 1982: 22.

²¹³ FISKOVIĆ C. 1976: 23.

²¹⁴ FISKOVIĆ C. 1976: 23.

²¹⁵ FISKOVIĆ C. 1976: 24.

²¹⁶ IVANČEVIĆ 1984/5: 90.

²¹⁷ Vidi KOVAČIĆ 2012: fusnota 1074, KOVAČIĆ 2010 b.

ponovne izgradnje i proširivanja te naposljetku podizanja novog pročelja i dovršetka današnje barokne katedrale sv. Stjepana. No, za sada nemamo logičnih objašnjenja kao ni sačuvanih dokumenta kojima bismo mogli potvrditi i/ili potkrijepiti opisano.

9.3. Pokušaj rekonstrukcije gotičko-renesansne katedrale

Jedinu hipotetičku rekonstrukciju hvarske gotičko-renesansne katedrale donosi Radovan Ivančević i to kombiniranjem analize spomenika, poznate arhivske građe i analogije s ostalim srodnim spomenicima.²¹⁸ Ivančević smatra da je ta katedrala bila kraća od današnje barokne za jedan travej s tim da je toranj, započet nakon kuge u gradu (1516. g.), bio smješten ispred njenog pročelja.²¹⁹ Mišljenja je da je unutrašnjost bila podijeljena s tri para stupova na četiri traveja, a tu pretpostavku autor donosi na temelju metričke analize uzevši da je projektant nove, trobrodne crkve uzeo za raspon arkada broda mjeru između pojasnica i pilastara u svetištu koja iznosi oko 4, 5 metara. Na taj način pretpostavljena dužina katedrale XV. st. približno odgovara udaljenosti od svetišta do tornja. Broj od četiri traveja deducira i na temelju Valierove vizitacije te po analogiji s drugim spomenicima zaključuje da je svaki interkolumnij u bočnom brodu tretiran kao kapela sa svojim oltarom. Naime, na južnoj Valier spominje samo dva, a na sjevernoj, četiri oltara što bi onda odgovaralo Ivančevićevoj pretpostavci o četiri traveja i bazilikalnoj gradnji katedrale s tri para stupova.²²⁰ Druga je autorova pretpostavka da je katedrala možda sagrađena kao jednobrodna crkva pa je tek postupnim probijanjem zidova i prigradnjom kapela postala trobrodna, što nije neobično.²²¹

Ivančević se poziva i na Camutijev crtež grada Hvara iz 1571. g. (sl. 6) No, iz njega izvlači dosta nesigurne podatke. Primjerice navodi pročelje s velikom rozetom s mrežištem, trokutni zabat, pravokutni otvor portala uokviren širokim okvirom ispred kojeg je polukružna stepenica, te same vratnice portala s ukladama, nadalje bočno od portala iščitava po jednu

²¹⁸ IVANČEVIĆ 1984/5: 89.

²¹⁹ Godine 1997. bio je pronađen kameni akroterij u obliku pijetla koji se danas nalazi u biskupskom vrtu, a za kojeg Kovačić smatra da se nalazio na starom zvoniku kao simbol Kristova uskrsnuća. Uz ovaj ulomak, pronađen je i jedan od stupova koji su, s ostalima is biskupskog vrta, bili dio lože starog zvonika, a koji su možda pretanki da bi nosili kapele „stare“ katedrale. (?) Vidi: KOVAČIĆ 2010 b.

²²⁰ IVANČEVIĆ 1985: 91, 92.

²²¹ IVANČEVIĆ 1985: fusnota 34. Ovu pretpostavku autor potkrepljuje činjenicom da Valier u svojem opisu spominje brod u jednini te da se u dokumentima o rušenju spominje zid između glavnog broda i kapela. Kao primjer proširenja jednobrodnih crkava kapelama navodi tri kapele na sjevernom zidu franjevačke crkve u Zadru u XV. st. Doista, Cvito Fisković spominje da su zaista postojale bočne kapele, ali koje vjerojatno nisu stršile iz unutrašnjeg prostora niti na vanjskom bočnom zidu. Vidi: FISKOVIĆ C. 1976: 24.

biforu oblih lukova, a na bočnoj fasadi povišenog srednjeg broda četiri prozora oblog luka, a na bočnoj fasadi pet prozora i jedna vrata. I sam se Ivančević ograđuje od proizvoljnosti autora crteža. Donosi i opis za zvonik sa skošenim piramidalnim podnožjem unutra kojeg je otvor oblog luka s rustikom, po jedan otvor na prvom i drugom katu, a na trećem i četvrtom po jedna bifora.²²² (sl. 7) Izostavljena je primjerice značajna situacija s „dvostrukim“ pročeljem gdje je novo pročelje do 1542. g. sigurno bilo izgrađeno do visine dvaju prozora. Taj prostor između dva pročelja Valier naziva „atrium intra primos muros, extra navim Ecclesie“ ili „atrij između pročelnih zidova, izvan crkvenog broda“.²²³ (sl. 8)

Smještaj oltara i njihov detaljniji opis su nam nažalost ostali velika nepoznanica jer ne postoje dokumenti koji bi nam to jasno opisali, no važan izvor informacija nam je Valierova vizitacija iz 1579. g.²²⁴ Sigurno znamo da je glavni oltar bio posvećen sv. Stjepanu papi. Na strani Evanđelja nalazio se oltar sv. Sakramenta te Gospina kapela²²⁵ s oltarom Uznesenja Blažene Djevice Marije²²⁶ koji vrlo vjerojatno predstavlja prežetak nekadašnje sv. Marije de Lesne, o kojoj je ranije bilo riječi. S oltara sv. Sakramenta ostao nam je dio ciborija koji se danas čuva u biskupskom vrtu. Još Cvito Fisković navodi taj gotički ciborij iz biskupskog vrta koji je inače rijedak u dalmatinskom graditeljstvu, te oltar koji se spominje 1615. g. u spisu pohoda biskupa Cedulina koji na njemu zatiče sliku i ciborij (1620. g.) sa četiri kamena stupića koje je popravljao Juraj iz Rijeke 1676. g.²²⁷ (sl. 9) Kovačić navodi da je tu postojala i kapela sv. Petra obitelji Gazarović utemeljena 1420. g. od Antonija Gazarisisa koja je možda imala oblik poput kapela Lukarević (kraj XV. st.) i Gundulić (1536.) u dominikanskom samostanu u Dubrovniku. Na takvo ga je promišljanje naveo kameni ulomak koji se do 1990-ih nalazio u biskupskom vrtu, a danas je nestao.²²⁸

Na toj su se strani nalazila i mala vrata koja su vodila na neograđeno groblje pored crkve.²²⁹

Na suprotnoj strani, onoj Poslanice, nalazila se prostrana kapela s dva oltara, sv. Križića i sv. Jakova²³⁰ te vjerojatno izvan ondašnje crkve, možda uz novoizgrađeno pročelje, oltar sv.

²²² IVANČEVIĆ 1984/5: 93.

²²³ IVANČEVIĆ 1984/5: 94.

²²⁴ DOMANČIĆ 2008 c.

²²⁵ Gospinu kapelu spominje biskup Cedulin 1613. g. kada traži da se načini nova sakristija iza stare te da se pomakne natrag oltar sv. Križića tako da nastane nova kapela koja će odgovarati onoj Gospinoj u desnom krilu crkve. Vidi: KOVAČIĆ 1982: 30.

²²⁶ Moguće da je oltar kasnije bio posvećen Gospi od Karmela odnosno da je titular promijenjen kada se krajem XVI. st. širi kult Gospe od Karmela. Za detalje vidi: KOVAČIĆ 1982: 38, 39.

²²⁷ FISKOVIĆ C. 1976: 66. Kovačić smatra da su reljefi Boga Oca i Bičevanja Krista, danas uzidani iznad kamenog poliptiha sv. Luke, bili nekoć dio ove kapele.

²²⁸ KOVAČIĆ 2010 b. Autor donosi i fotografiju izgubljenog ulomka.

²²⁹ IVANČEVIĆ 1984/5: fusnota 32.; FISKOVIĆ C. 1976: 24. Uz ta, spominju se i glavna vrata u dijelu novosagrađenog pročelja i vrata u prizemlju zvonika.

Lucije.²³¹ Osim postojanja oltara sv. Katarine, na ovoj se strani nalazi i oltar sv. Luke, od kojeg nam je sačuvan kameni poliptih.²³²

Valier spominje i dva manja oltara, oba posvećena Bogorodici koji bi, kako tvrdi Kovačić, mogli biti oni koji se nalaze pod propovjedaonicama, danas jedan posvećeni sv. Franji Paulskom i sv. Didaku, a drugi sv. Vinku Ferarskom i sv. Antunu opatu. Nadalje, kaže da su s lijeve i desne strane kora bila po tri mala oltara, ali neprimjerena za slavljenje misa pa je naređeno da se uklone da bi se dobilo više mjesta u crkvi.²³³

Spominje se sakristija te vlažni i mračni prostor za krstionicu.²³⁴

Znamo da Valier nije naveo sve oltare koji su postojali jer je poznat i oltar sv. Magdalene, osnovan u XV. stoljeću od patricija Nikole de Fumatisa koji je vjerojatno bio smješten na strani Poslanice, prije oltara sv. Lucije.²³⁵

Na temelju bilježaka i računa o rušenju i preoblikovanju crkve C. Fisković nam donosi još poneki podatak. Primjerice da su te bočne kapele bile presvođene posebnim svodovima s pročelnim lukovima koji su se oslanjali na stupove²³⁶ koji su bili povezani željeznim šipkama postavljenima iznad lisnatih glavica stupa kao što možemo uočiti u šibenskoj katedrali.²³⁷ (sl. 10)

Poznato je još da je crkva imala i veliko raspelo, pripisano Jurju Petroviću,²³⁸ danas u kapeli sv. Križa, koje je stajalo na gredi nad trijumfalnim lukom zajedno s likovima dvanaest apostola.²³⁹

²³⁰ Taj oltar sv. Jakova, u dosta lošem stanju, s istoimenim svetcom, sv. Jerolimom i sv. Lovrom nalazio se u kapeli sv. Križića u katedrali koju podiže Andrija Marmonjić, a o čijim pojedinostima nema mnogo detalja. Vidi KOVAČIĆ 1982: 35.

²³¹ Paladinijevi 8.5.1452. g. dobivaju juspatronat od biskupa Tomasinija nad oltarom sv. Lucije i Agate koji je bio podignut „nadesno kad se uđe“. U kasnijim se spisima spominju odvojeni oltari sv. Lucije i sv. Agate, no vjerojatno je riječ o jednom jedinom. Vidi: KOVAČIĆ 1982: 42. C. Fisković u svojoj monografiji navodi da se oltar sv. Lucije nalazio u sredini glavnog broda odakle je bio premješten, kako što je tražio Valier.

²³² Joško Kovačić navodi drugačije. Prema njemu su oltar sv. Luke i sv. Katarine na suprotnoj strani. Vidi: KOVAČIĆ 1982: 27.

²³³ KOVAČIĆ 1982: 27.

²³⁴ FISKOVIĆ C. 1976: 24.

²³⁵ KOVAČIĆ 1982: 27, 28.

²³⁶ Ostaci tih stupova i glavica nalaze se u biskupskom vrtu, a neki su od tih dijelova reupotrebjeni za bunarske krune ili kao postolja za uticanje crkvenih barjaka. Vidi: KOVAČIĆ 2010 b.

²³⁷ FISKOVIĆ C. 1976: 24.

²³⁸ Za detalje vidi: PELC 2007: 391-393.

²³⁹ Navodi se postojanje tijela jednog od tih likova apostola u skladištu katedrale.

9.4. Ostaci liturgijskog namještaja „stare“ katedrale

Iako nam arhivski podaci ne kazuju mnogo o imenima majstora graditelja i kipara hvarske katedrale još je Cvito Fisković zaključio da je riječ o domaćim majstorima koji rade u jasnim odlikama gotičko-renesansnog prijelaznog sloga. Po sačuvanim ulomcima, koje ćemo ovdje nastojati obraditi, Hvar je uklopljen u graditeljski zamah XV. stoljeća te upotpunjava dalmatinski prostor zahvaćen snažnom graditeljskom i umjetničkom djelatnošću. Premda se ovi ulomci ne odlikuju vrsnoćom nekih drugih klesarskih radionica onog vremena njihova je važnost u pripadnosti korčulansko-dubrovačkom graditeljsko-klesarskom krugu.

Snažna vrijednost tih dijelova je to što su neki od tih ulomaka po smještaju, obliku, motivima, rijetki i gotovo jedinstveni u kasnogotičkom graditeljstvu Dalmacije, a time ga i obogaćuju te otvaraju mogućnost da su takvi radovi postojali i u drugima crkvama, no vremenom su nestali ili su uništeni.

Naglasak će biti na cjelovitijim i krupnijim dijelovima namještaja katedrale, dok će ostatak, poput škropionica, kustodije i sl., biti obrađen u katalogu na kraju teksta.

9.4.1. Oltar sv. Luke

Oltar sv. Luke pripadao je gotičko-renesansnoj katedrali. Nekoć je bio smješten na strani Poslanice, a danas se nalazi na dnu sjevernog bočnog broda, uzidan u zapadni zid kod sporednog ulaza, onog od zvonika. (sl. 11) Riječ je o jedinom cjelovitijem sačuvanom oltaru „stare“ katedrale. Iz arhivskih podataka saznajemo da ga je dao podići Katarin de Magistris odredbom iz oporuke iz 1466. g. kojom osniva i beneficij ovog oltara.²⁴⁰ Biskup Nikola Zorzi ga 1637. g. nalazi ga izmještenog s izvornog mjesta i rastavljenog na dijelove te kao patrone spominje obitelji de Magistris²⁴¹ i Berislavić. U oporuci iz 1645. g. hvarski plemić Berislav Berislavić određuje da u slučaju izumiranja njegove obitelji, njegov dio kuće baštine hvarski svećenici pod obvezom da drže misu na oltaru sv. Luke kad ga opet naprave.²⁴² No, izgleda da on nije bio nanovo podignut već je uzidan na ranije opisano mjesto.

Prvi opis ovog kamenog poliptiha donosi nam Cvito Fisković. Kasnije ga obrađuju autori Joško Kovačić i Joško Bracanović, a ovdje ćemo pokušati donijeti cjelovitiji opis i analizu.

Sačuvani kameni oltar podijeljen je u tri pojasa. U središnjem su dijelu tri niše koje završavaju užlijebljenim školjkama i koje su međusobno odijeljene stupićima s kapitelima oblika jednostavnog akantovog lista. Prostor među nišama ispunjavaju glave krilatih anđela, a rubne isječke cvjetovi. U svakoj od niša nalazi se svetački lik izrađen u visokom reljefu i prikazan frontalno, u sjedećem položaju, s aureolom u pozadini. U središnjoj se niši nalazi evanđelist Luka, kome je oltar i posvećen. Svetac je prikazan svojim najpoznatijim oznakama. Lijevom rukom pridržava knjigu Evanđelja, u krilu mu se nalazi umanjeni vol, dok mu je desna ruka uzdignuta u znaku blagoslova. Odjeven je u tuniku, zaogrnut plaštem te je prikazan s tonzurom. (sl. 12) U lijevoj se niši nalazi sv. Ivan Krstitelj prikazan kao isposnik, u haljini od devine dlake, zaogrnut plaštem, s Evanđeljem na kojem se nalazi Jaganjac Božji. Evanđelje i Jaganjac Božji sv. Ivan drži u lijevoj ruci kojom pridržava jedan kraj rastvorenog rotulusa. (sl. 13) Još je Cvito Fisković pretpostavio da se i u trećoj niši nalazi evanđelist no nije ga imenovao.²⁴³ Lik u trećoj niši odjeven je u habit, s bujnom bradom, tonzurom te uzdignutim kažiprstom desne ruke (nažalost razbijenim) dok mu je u lijevoj ruci otvoreno Evanđelje. (sl. 14) Joško Bracanović pretpostavlja da bi ovo mogao biti prikaz sv. Benedikta

²⁴⁰ KOVAČIĆ 1982: 28.

²⁴¹ Obitelj de Magistris posjedovala je i palaču cvjetno-gotičkih karakteristika u predjelu Burka.

²⁴² KOVAČIĆ 1982: 28.

²⁴³ FISKOVIĆ C. 1976: 59.

iz Nursije,²⁴⁴ utemeljitelja benediktinskog reda, na temelju tradicije da se na novom oltaru, uz novog titulara, prikazuje i svetac kojem je raniji oltar bio posvećen. To bi, prema njemu, moglo biti povezano s prethodnom benediktinskom crkvom sv. Marije koja je vjerojatno imala oltar posvećen tom svetcu.²⁴⁵ Ova pretpostavka nije nemoguća, a po prikazu sveca te ustaljenoj ikonografiji, uistinu je moguće da se radi upravo o svetom Benediktu.

Nad središnjim pojasem nalazi se zabat svinut u gotički luk koji je podijeljen na pet dijelova; tri središnja u kojima su ponovno manje užlijebljene niše sa svetačkim likovima prikazanima dopojasno u visokom reljefu, te dvije krajnje niše u kojima su anđeli kerubini ne tako reljefno istaknuti. (sl. 15) U središnjoj se niši nalazi prikazana Bogorodica s Djetetom specifičnog širokog lica koji je postavljen na mali tron te oslonjen na lijevu nogu. Bogorodica ga pridržava desnom rukom, a lijevom, zajedno s Djetetom, drži jabuku koja u njegovim rukama predstavlja plodove spasa.²⁴⁶ Bogorodica je odjevena u plašt čiji je gornji dio blago prebačen preko glave. U lijevoj niši je prikazana sv. Katarina Aleksandrijska sa svojim atributom kotačem kojeg drži u lijevoj ruci, a u desnoj je vjerojatno držala mač od kojeg je danas ostao samo držak. U desnoj se niši nalazi sv. Lucija koja u desnoj ruci drži kutiju s očima dok lijevom pridržava haljinu. Niti jedna svetica nije prikazana u potpunosti frontalno, nego blagim okretom prema Bogorodici i Djetetu što doprinosi uravnoteženosti kompozicije.

Ispod triptiha nalazi se predela koja sadrži dvanaest užlijebljenih niša s apostolima koje je dosta teško prepoznati obzirom da su neki otučeni, teško prepoznatljivi ili pak imaju opće atribute poput knjige, koja se javlja kod svih apostola. No, pokušat ćemo ih ipak navesti, s lijeva na desno: Šimun Petar s ključem i knjigom u rukama, njegov brat Andrija s križem u obliku slova X, Jakov Stariji sa štapom i torbom u hodočasničkoj odjeći te Ivan Evanđelist s kaležom u jednoj ruci u kojeg upire kažiprstom druge ruke. (sl. 16) Slijedi Toma Blizanac, svetac mladenačke fizionomije, koji desnim kažiprstom pokazuje na otučeni predmet, vjerojatno zidarsko ravnalo ili kutnik; Jakov Mlađi koji drži knjigu i palicu (?) te je po svojoj fizionomiji sličan Isusu;²⁴⁷ potom sv. Filip s križem na vrhu štapa (otučen desni krak križa) te sv. Matej Evanđelist koji drži u rukama knjigu i pero, simbole koji podsjećaju na njegovu ulogu pisca Evanđelja. (sl. 17) Deveti po redu je sv. Bartolomej (Bartol) s nožem, potom sv. Pavao s mačem u lijevoj i knjigom u desnoj ruci. Sljedeći je prikazan sv. Šimun i naposljetku

²⁴⁴ Milan Pelc smatra da je riječ o prikazu sv. Petra. Vidi: PELC 2007: 294. Obziroma na ustaljenu ikonografiju sv. Petra, mišljenja smo da je veća vjerojatnost da je ovdje riječ o sv. Benediktu. Vidi ostatak ovog paragrafa.

²⁴⁵ BRACANOVIĆ 2011: 30-32.

²⁴⁶ BADURINA (ur.) 2000: 320.

²⁴⁷ HILJE 1996: 51.

sv. Juda Tadej. (sl. 18) Svi su apostoli prikazani u tročetvrtinskoj figuri, frontalno ili s blagom kretnjom tijela ili glave na lijevo ili na desno.²⁴⁸

Promatrajući predelu u cjelini uočavamo da su niše premale za veličinu apostola, a i duljina predele nam nameće pitanje o cjelovitosti ovog kamenog poliptiha. Osim toga, uočavamo i ponešto slabije oblikovanje naspram središnjeg dijela i zabata, što isto tako može biti važan element koji nameće pitanje radi li se o spoju više oltara (predela jedan, središnji i gornji pojas drugi) ili je oltar možda imao bogatiju arhitekturu ili čak arhitektonski okvir koji je (dulju) predelu uklapao zajedno s gornjim dijelom u skladan oltar.

Nadalje, čitav je kameni je poliptih bio polikromiran o čemu nam svjedoče ostaci boje na licima triju svetica u gornjem dijelu, naborima Bogorodičine haljine potom naborima haljina sv. Luke, sv. Ivana Krstitelja i sv. Benedikta (?) na središnjem dijelu.

Cvito Fisković smatra da je ovaj oltar vrsniji u cjelini nego u pojedinostima, te ga karakterizira djelom gotičko-renesansnog sloga gdje su bogata odjeća likova, bogati i široki nabori plašteva glavnih likova te smještaj unutar prelomljenog luka elementi kasnogotičkog oblikovanja, u koje se upliću elementi školjke u nišama kao renesansni oblikovni element.²⁴⁹ Nadalje, smatra da bi po načinu izradbe mogao pripadati nekom majstoru domaće škole, a ono što ga, po C. Fiskoviću, čini ponešto drugačijim od onovremenih majstora i škola je specifično „oblikovanje širokih i spuštenih nabora plašta i haljina triju apostola koji otkrivaju oznake sjevernjačke gotike.“²⁵⁰ Milan Pelc pak smatra da reljef oscilira u izvedbi, počevši od rustikalne predele preko razigranijih svetaca u središnjem dijelu do zabata koji je najpažljivije izveden s izraženim renesansnim značajkama.²⁵¹ Igor Fisković je pak mišljenja da bi se oltar

²⁴⁸ Od ranokršćanskog vremena ustaljen je prikaz Krista među dvanaesticom, gdje je on u sredini, s desne strane sv. Petar na čelu šestorice, a s lijeve sv. Pavao na čelu preostale šestorice. Emil Hilje smatra da je takva kompozicija karakteristična za prikaze koji nisu vezani za neku određenu epizodu iz Kristova života pa se često javlja i na gotičkim poliptisima. U gotičkom slikarstvu među apostolima često se sreće sv. Matija, a ne sv. Pavao, a prisutnost jednog isključuje prisutstvo onog drugog te nas navodi na određeni moment, odnosno na vrijeme nakon Kristova razapinjanja. Na ovoj predeli nalazimo upravo sv. Pavla. Možemo još uočiti da ovdje nije prisutan ustaljen ikonografski program jer nemamo ni lik Krista u središtu oko kojeg bi likovi apostola mogli biti postavljeni kako to inače jesu. Ovdje pak imamo nešto drugačiju situaciju gdje je raspored izveden na temelju Kristova izbora i poziva. Tako među prvom četvoricom nalazimo Petra, Andriju, Jakova i Ivana čija je uloga ključna, što se potvrđuju i kroz evanđelja dok redosljed ostalih apostola nije jasno određen. Emil Hilje definira ostale apostole na predeli Ugljanskog poliptiha ili na temelju atributa i fizionomije ili na temelju rotulusa koje drže u rukama, gdje je svaki dio Creda (Vjerovanja) karakterističan za određenog apostola. HILJE 1996.

²⁴⁹ FISKOVIĆ C. 1976: 59.

²⁵⁰ FISKOVIĆ C. 1976: 73.

²⁵¹ PELC 2007: 294.

mogao vezivati uz ime Jurjeva učenika Radmila Ratkovića²⁵² dok ga Predrag Marković upravo izdvaja iz kruga mogućih ostvarenja istog autora smatrajući da nema dodirnih točaka s poznatim djelima Jurja Dalmatinca niti s druga dva kipa pripisivana Ratkoviću, kipu sv. Mihovila i kipu sv. Jurja, o kojima će nešto kasnije biti riječ.²⁵³

I doista, promatrajući ovaj poliptih uočavamo lošije oblikovanje njegove predele naspram ostalih dijelova, te kako je već ranije navedeno, užlijebljene niše doista jesu premale za veličinu samih apostola, no skladnost oltara bolje dolazi do izražaja u njegovom ostatku. Na središnjem pojasu, likovi su prikazani u dosta visokom reljefu gdje se gornji dijelovi tijela više izdvajaju iz mase reljefa nego njihovi donji dijelovi. Taj je element zajedno s užlijebljenim nišama u pozadini i polikromacijom koja je do danas sačuvana tek u tragovima, zasigurno pojačavao dojam prostornosti, a tome idu u prilog i postolja na kojima se likovi nalaze koja kao da izlaze iz okvira i osvajaju prostor promatrača, približavajući na taj način prikazane svetce publici. I iako su trodijelnom kompozicijskom shemom likovi svetaca razdvojeni, postolja svetaca objedinuju prostor te zajedno sa umnoženo naboranim haljinama likova, koje skrivaju oblike tijela, ipak tvore jedinstvenost kako prikazanog prostora tako i ovog središnjeg dijela kao cjeline. U gornjem pak pojasu Bogorodica i Djetete veličinom odgovaraju niši u kojoj su prikazani, dok su bočnim sveticama niše pomalo male. Njihove kose blago se uvijaju na van, a nabori njihovih haljina još su uvijek dosta tvrdi iz kojih ne možemo iščitati fizionomiju svetačkih tijela. Možemo uočiti da su kod obje svete ruke pomalo naglašene i velike naspram ostatka tijela. Ravnomjernosti i skladu kompozicije ipak doprinosi blaga kretnja bočnih svetica prema Bogorodici s Djetetom uvodeći ih u „sveti razgovor“. I iako je predela nešto „razigranija“ i opuštenija po pitanju prikaza svetaca čitavog poliptiha, unatoč želji za detaljima, evidentna je ukočenost likova i odsutnost životnosti, kako središnjeg tako i gornjeg pojasa poliptiha čemu doprinose idealizirano prikazana lica svetaca.

Kameni oltari nisu nepoznanica na istočnoj jadranskoj obali. Primjere sačuvanih kamenih oltara pronalazimo već u neposrednoj blizini, na susjednom otoku Braču. Riječ je o skupini oltara kasnog XV. i početka XVI. stoljeća na kojima se očituje utjecaj naših najznačajnijih kiparskih imena poput Andrije Alešija, Nikole Firentinca i Jurja Dalmatinca. Skromnijih dimenzija, namjenjeni otočkim crkvicama, brački kameni oltari zanimljiv su element lokalnog stvaralaštva na kojem možemo pratiti promjenu kasnogotičkog u ranorenesansni poliptih s

²⁵² FISKOVIĆ I. 1991: 71. Posebno o životu i radu Radmila Ratkovića vidi: MARKOVIĆ: Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi (u postupku objavljivanja), fusnota 3.

²⁵³ MARKOVIĆ: Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi (u postupku objavljivanja)

nišama, odnosno arhitektonsko objedinjen oltar s okvirom i zabatom.²⁵⁴ Oltari su nastajali u radionicama bračkih kamenoloma odakle se vadio kamen za mnoge građevine diljem Dalmacije, a i šire, gdje su bili posvjedočeni prethodno navedeni majstori koji su ondje pripremali građu za svoje narudžbe.²⁵⁵

Treba svakako spomenuti Alešijev kameni oltar u crkvi sv. Jere na Marjanu iz 1480. g. ili njegov nešto složeniji kameni oltar u kapeli Betlehem na Marjanu te niz manjih reljefa sv. Jeronima čija je izrada bila pomalo i serijskog karaktera, a prototip se zasigurno nalazi u krstionici trogirске katedrale.²⁵⁶ Nešto izraženijih renesansnih oblikovnih elemenata je kameni triptih s likovima sv. Ivana Trogirskog, sv. Jeronima i sv. Lovre (riječ je samo o središnjem dijelu kojem nedostaju predela i zabat) uzidan u južni zid trogirске dominikanske crkve pripisan Nikoli Firentincu ili pak njegov (ili rad jednog od njegovih talentiranih učenika) triptih s Bogorodicom, sv. Jeronimom i sv. Ladislavom koji se danas nalazi u Zbirci crkve sv. Ivana u Trogiru.²⁵⁷ (sl. 19 i 20)

Nadalje, od značajnih kamenih oltara XV. stoljeća ne smijemo zaboraviti splitske primjere poput oltara bl. Arnira u crkvi sv. Eufemije u Splitu te grobnicu sv. Staša za splitsku katedralu, oba djelo Jurja Dalmatinca. (sl. 21) Tim više što na prednjoj strani sarkofaga potonjeg uz prikaze dva crkvena oca i dva apostola nalazimo i reljef Bičevanja Krista u sredini, čija se kopija nalazi uzidana upravo iznad oltara sv. Luke u hvarskoj prvostolnici, pripisivana jednom od Jurjevih suradnika, Radmilu Ratkoviću ili pak Nikoli Jurjevom.²⁵⁸

Gore izneseni primjeri navedeni su kako bi se stekao uvid u produkciju (do danas sačuvanih) kamenih oltara XV. stoljeća na području Dalmacije koji bi nam mogli pomoći u stvaranju šire slike i mogućeg povezivanja i smještaja hvarskog oltara sv. Luke unutar mnogo većeg i značajnijeg onodobnog graditeljsko-klesarskog kruga.

Možda bi predloške i/ili nadahnuća trebalo potražiti i u onovremenom slikarstvu obzirom na povezanost i suživot medija te optjecaj ideja i oblika, prvenstveno misleći na dubrovačko slikarstvo XV. stoljeća. Ovdje ističemo najznačajniju umjetničku pojavu dubrovačkog XV.

²⁵⁴ PELC 2007: 298.

²⁵⁵ Pelc uspoređuje ovu aktivnost s kiparskom aktivnošću daleko znamenitijeg kamenoloma u Carrari gdje su, isto tako, radionice izrađivale različite dijelove kamenog namještaja za naručitelje u okolnim mjestima no, s nešto rustiklanijim značajkama, miješajući pritom elemente kasnogotičke i renesansne oblikovnosti. Za detalje o bračim kamenim oltarima vidi: PELC 2007: 297-302.

²⁵⁶ PELC 2007: 343, 344.

²⁵⁷ PELC 2007: 296.

²⁵⁸ Za detalje o mogućoj atribuciji vidi: MARKOVIĆ: Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi (u postupku objavljivanja) i drugi dio ovog rada s katalogom u kojem se spominje i ovaj reljef.

stoljeća, Lovru Dobričevića koji stječe svoje obrazovanje u Veneciji, a po povratku utemeljuje radionicu u Kotoru, a kasnije i u Dubrovniku.²⁵⁹ Lovro se spominje u jednom ugovoru zajedno s Micheleom Giambonom koji mu je možda bio uzor i/ili učitelj što nas ponovno vraća na Veneciju kao izvorište, a koja je po treći put zagospodarila istočnom obalom Jadrana, pa tako i Hvarom, 1420. godine. Dobričevićev poliptih za glavni oltar dominikanske crkve u Dubrovniku, politpkih Krštenja Isusova (1448. g.) kojeg stvara zajedno s Matkom Junčićem, posjeduje dozu izražajnosti, ali i tvrdoće i ukočenosti likova smještenih pod lukovima oblika školjki. To im pridaje element svetačke bezvremenosti, ali i odsutnosti što možemo uočiti i na hvarskom oltaru sv. Luke. Uočljiv je primjerice zajednički detalj postamenta na kojem likovi stoje, kao i naboranost tkanine posebno u njenom donjem dijelu što je na hvarskom primjeru pak najnaglašeniji element obzirom na količinu i bogatstvo tkanine.

Kako nema mnogo literature, ali i istraživača koji su se dotaknuli ovog kamenog poliptiha, nastojali smo navesti moguće uzore i/ili primjere onovremene produkcije koji bi mogli poslužiti kao komparativni materijal slijedom povezanosti medija te optjecaja ideja i oblika koji bi omogućili stvaranje šireg umjetničkog konteksta i moguće podloge za daljnja istraživanja.

²⁵⁹ PELC 2007: 459.

9.4.2. Propovjedaonice

Propovjedaonice se kao dio liturgijskog namještaja počinju javljati u XI. stoljeću polako zamijenivši ambone, a procvat im se vezuje za propovjedničke redove, dominikance i franjevce, u razdoblju od XIII. do XV. stoljeća, a tek nakon Tridentskog sabora, tj. u vrijeme baroka, doživljavaju svoj likovni vrhunac.²⁶⁰

U unutrašnjosti hvarske katedrale pred prezbiterijem se nalaze dvije poligonalne propovjedaonice pored kojih se nalaze dva odvojena staka za liturgijska čitanja. (sl. 22) Svojim položajem vješto tvore prijelaz iz šireg glavnog broda u uži prostor kora s apsidom. Cvito Fisković navodi da uzor takvog postavljanja treba tražiti u šibenskoj katedrali gdje Firentinac na sličnom mjestu, na rubu korskog prostora, postavlja propovjedaonice. Nadalje, navodi da ovakvog primjera sačuvanih udvostručeni propovjedaonica u dalmatinskim crkvama nema, što hvarske primjere čini izuzetnima.²⁶¹

Sjeverna propovjedaonica postavljena je na četiri stupa s kapitelima kovrčasta lišća nad kojima je svod s izraženim gotičkim rebrima koji se spajaju u cvijet u sredini dok je na južnoj riječ o nešto većem elementu koji više nalikuje povijenom lišću. S južne strane, između dva stupa, nalazi se kamena ograda²⁶² s arkadama zaključenima polukružnim lukom koji počivaju na dva polustupića i dva tročetvrtinska stupića isto tako kovrčastog lišća. Gornji dio propovjedaonice je poligonalan i raščlanjen polukružno zaključenim slijepim arkadama koje su nešto šire od arkada na južnoj propovjedaonici.²⁶³ (sl. 23) Na njoj se nalazi stalak za evanđelje u obliku raskriljenog orla koji označava evanđeosko nadahnuće te je nerijetko postavljan na štionike s kojih se čitaju evanđelja za bogoslužja.²⁶⁴ Južna je propovjedaonica gotovo identična sjevernoj. Razlike su malene i gotovo nezamjetne. Južna propovjedaonica ima kamenu ogradu sa svoje sjeverne strane, stope njenih stupova lisnati su uglova, te kako je već prethodno navedeno, raspon arkada je nešto uži nego na onoj sjevernoj. (sl. 24) Stalak za evanđelje je ovdje prikazan s reljefnim likom sv. Pavla s mačem kao jednim od glavnih

²⁶⁰ BADURINA (ur.) 2000: 520.

²⁶¹ FISKOVIĆ C. 1976: 74, 75. Razlika je utoliko što u šibenskoj katedrali propovjedaonice nisu slobodnostojeće.

²⁶² Za ove kamene ogradice Cvito Fisković navodi na podsjećaju na one Andrijićeva ciborija nad glavnim oltarom korčulanske katedrale uklonjene za baroknog zahvata u XVIII. st. i postavljene kao kamene parapete između kora i puka. Vidi: FISKOVIĆ C. 1976: 75.

²⁶³ Joško Kovačić navodi mogućnost da su pod arkadama bili oslikani sveci. Vidi: KOVAČIĆ 1987: 194.

²⁶⁴ Za simboliku orla vidi: BADURINA (ur.) 2000: 472.

Kristovih poslanika i prenositelja Božje riječi.²⁶⁵ Izvorno su kod svake od propovjedaonica postojale kamene stepenice kojima im se pristupalo, no devedesetih godina one su uklonjene i zamijenjene novim drveno-metalnim.²⁶⁶

Pored svake od propovjedaonica nalaze se okrugli stalci za liturgijske knjige pod kojima se nalaze lavovi koji bi mogli biti reminiscencija na lavove postavljene pod stupovima romaničkih i gotičkih propovjedaonica, ali i portala.²⁶⁷ (sl. 25) Gornji dijelovi ovih stalaka imaju ploču oblikovanu rubnim dijelom dijamantnim vršcima, dok se oblikovanje ispod ploče razlikuje; sjeverni stalak ima element S vitica u dva niza, a južni stilizirane palmetne grane. (sl. 26) Cvito Fisković je mišljenja da kipar, unatoč nespretnosti jednostavno nije uspio u svom nastojanju da pokaže pokrenutost lavova, te njihovo usmjeravanje u prostor, odnosno okrenutost u visinu.²⁶⁸ (sl. 27)

Sedamdesetih su godina prošlog stoljeća stalci za obredna čitanja propovjedaonica i samostalni stalci pored njih (točnije samo gornji dijelovi - ploče), okrenuti prema puku. Pritom su stalci za obredna čitanja spuštani na niži položaj.²⁶⁹

Propovjedaonice su bile i polikromirane čemu svjedoče tragovi boja. Fisković navodi i tragove naslikane lozice na polustupićima ograde, a u arkadama ostatke natpisa gotičkih slova ispisanih crvenom bojom što prilikom autopsije istih, nije uočeno.²⁷⁰

Vjerojatno su obje propovjedaonice nastale u isto vrijeme te obzirom da je riječ o sredini gdje dolazi do preplitanja oblikovnih elemenata mogu se smatrati djelom iste prostorne koncepcije te ih možemo datirati u isto vrijeme. Imena majstora ovih propovjedaonica ostaju nam nepoznata, no zasigurno pripadaju korčulanskoj kiparskoj školi kako to navodi Cvito Fisković. Ta pripadnost se po njemu očituje upravo po kovrčastom lišću stupova i polustupića ograde, s jasnim uplivom Jurja Dalmatinca, no ne u onoj svojoj punini i snazi jer to lišće ostaje uglavno „drveno i suho, te nema Jurjeve gipkosti“.²⁷¹ U korčulanskoj pak katedrali nije

²⁶⁵ C. Fisković navodi da nabori plašta sv. Pavla podsjećaju na kip sv. Pavla djelo Nikole Firentinca u kapeli sv. Ivana trogirskoga katedrale. Vidi: FISKOVIĆ C. 1976: 74.

²⁶⁶ Prema kazivanju Joška Kovačića.

²⁶⁷ Takve primjere s motivom lava stiloforma pronalazimo i kod nas kao npr. na portalu trogirskoga katedrale ili na ulaznom dijelu splitske katedrale, potom na sjevernom tzv. „Lavljem portalu“ Bonina da Milana šibenske katedrale, ali isto tako i na glavnom portalu korčulanske katedrale istog majstora. I u Hvaru postoje takvi lavovi. Jedan par se nalazi na portalu crkve sv. Duha u Grodi, a drugi je par pogrešno uzidan pod kasnogotičkim zidanim umivaonikom (danas s lijeve strane, uz južna gradska vrata). Fisković smatra da su lavlje glave s crkve sv. Duha nastale prema potonjima. Vidi: FISKOVIĆ C. 1976: 75.

²⁶⁸ FISKOVIĆ C. 1976: 75.

²⁶⁹ KOVAČIĆ 1982: 44.

²⁷⁰ FISKOVIĆ C. 1976: 74.

²⁷¹ FISKOVIĆ C. 1976: 74.

sačuvana nekadašnja propovjedaonica iz XV. st. već je na temelju par sačuvanih fragmenta izgrađena nova koja se danas nalazi u katedrali. Izvorna je propovjedaonica prvi put spomenuta 1445. g., a zna se da je na njoj radio majstor Petar Butaro iz talijanskog grada Barija. Tu pripadnost korčulanskoj kiparskoj školi uočili smo upravo na oblikovanju kapitela arkada hvarskih propovjedaonica i ove sačuvane korčulanske s određenom rezervom jer znamo da nije riječ o izvornom djelu.²⁷² Domaći su se majstori ugledali i na uglavnom već poznate primjere poput romaničke propovjedaonice iz trogirске katedrale (sredina XIII./poč. XIV. st.) te na onu iz splitske (sredina ili 2/2 XIII. st.) koje po svojoj vrsnoći nadvisuju hvarske primjere. Promatrajući te dvije propovjedaonice očito je ugledanje na njih kako po samoj zamisli i glavnom rasporedu tako i po detaljima poput raskriljenog orla na stalku za evanđelja, no u samoj razradi detalja, bogatstvu materijala, raskošnoj pojavi propovjedaonica ali i vrsnoći majstora, splitska i trogirska propovjedaonica zasigurno prednjače nad hvarskim primjerima.

U doba Valierove vizitacije spominju se dva mala oltara posvećena Gospi te je vrlo vjerojatno da je riječ o dva oltara koja se nalaze pod propovjedaonicama. Danas se ondje nalaze oltar sv. Vinka Ferarskog (sjeverna propovjedaonica) i sv. Antuna opata (južna propovjedaonica). Naime, Cvito Fisković kaže da su oltari pod propovjedaonicama bili uobičajeni u XV. i XVI. st., navodeći pritom korčulansku katedralu kao primjer,²⁷³ a to nam potvrđuje i istraživač Radoslav Bužančić u svom članku gdje navodi da je takav oltar postojao i pod propovjedaonicom u trogirskoj katedrali sv. Lovre te da je pritom imao i malu kamenu palu.²⁷⁴ (sl. 28)

Godine 1637. na prvome je oltaru bilo zabranjeno služiti službu, kao i na ovom drugom. Kovačić navodi da je rezultat tome vjerojatno tjesnoća prostora. Navodi isto tako da se na južnom oltaru nalazila slika Majke Božje, a da je 1650. g. na njemu opet Gospina ikona naslikana „grčkim načinom.“²⁷⁵ Shodno gore navedenom mogli bismo zaključiti da su oltari pod propovjedaonicama doista bili uobičajeni (Korčula, Trogir, Hvar) te da su imali ili ikone kao što je zabilježeno u Hvaru ili male kamene oltare poput onog u Trogiru.

²⁷² Za detalje o korčulanskoj propovjedaonici vidi: FISKOVIĆ C. 1939: 67, 68.

²⁷³ FISKOVIĆ C. 1976: 75.

²⁷⁴ BUŽANČIĆ 2009: 35. Bužančić navodi da je riječ upravo o kamenom triptihu s prikazom Bogorodice, sv. Jeronima i sv. Ladislava iza čije je ikonografije mogao stajati neki od trogirskih humanista iz obitelji Bogoforte ili Dragać, te smješta oltar u rane sedamdesete godine XV. st. Za detalje vidi članak u kojem je i rekonstrukcija izgleda propovjedaonice s oltarom Gospe prema tragovima u popločenju poda.

²⁷⁵ KOVAČIĆ 1982: 43. Isto se navodi 1658. godine.

9.4.2.1. Reljef Navještenja

U hvarskim se primjerima spominje i reljef Navještenja koji se nalazio pod propovjedaonicama, a kojeg su najvjerojatnije oštetili Turci 1571. godine prilikom napada grada.²⁷⁶ Riječ je o dva reljefa, dopojasno prikazanim likovima Marije i Gabrijela u relativno plitkom reljefu, koji su bili odijeljeni, vjerojatno jedan pod sjevernom (anđeo), drugi pod južnom propovjedaonicom (Marija). (sl. 29) U dosadašnjoj skromnoj literaturi navedeno je da su se ovi reljefi nalazili „pod propovjedaonicama“. Postavlja se pitanje što to točno znači i koji bi mogao biti logičan položaj tih reljefa ako je, kako smo ranije naveli, pod propovjedaonicom postojao i oltar. Širina reljefa je 60 centimetara dok je širina između stupova propovjedaonica oko jednog metra pa je prema tome evidentno da ovo nije njihov izvorni smještaj. Nadalje, reljefi su dosta masivni kameni blokovi što nas navodi na mogućnost njihova postavljanja na pročelje katedrale. (sl. 30) Drugo je pitanje jesu li oni ikada bili postavljeni na pretpostavljeno mjesto obzirom da smo upoznati s problematikom izgradnje hvarske katedrale. No, kako je riječ o dosta masivnim i velikim blokovima mišljenja smo da nisu preneseni iz neke druge hvarske crkve nego da su vjerojatno bili namjenjeni opremanju pročelja same katedrale.

Marija je prikazana dopojasno u stojećoj figuri te zauzima desnu polovicu reljefa, a na lijevoj je postavljen stalak za knjigu oblika dvostruke kruške. Marija je prikazana u haljini pravilnih, dosta plitkih nabora s plaštom moguće prebačenim preko glave te podignutim rukama, vjerojatno dlanovima položenima na prsa ili postavljenima u položaj za molitvu kako je to uobičajeno u prikazima Navještenja.²⁷⁷ To zaključujemo po položaju njene lijeve ruke dok nam desna nije sačuvana, tj. reljef je oštećen tako da ne možemo donijeti suvislije zaključke. Dosta je oštećen i dio oko Marijine glave, gornjeg desnog dijela torza i više od polovice stalka za čitanje. Nad njim se, na samom okviru nalazio još jedan element koji nam ostaje nepoznat jer je u potpunosti otučen, moguće da je riječ o prikazu golubice Duha Svetoga ili zrakama svjetlosti koje su, u ovom ikonografskom prikazu, uglavnom usmjerene prema Bogorodičinu uhu.²⁷⁸ Donji dio Marijine figure kao i njena desna strana, ali i stalak u svom donjem dijelu izlaze iz okvira reljefa čime se vjerojatno nastojalo ostvariti prostorno oslobađanje i time prizor približiti promatraču. Na drugom reljefu, koji je sada krivo okrenut, prikazan je anđeo.

²⁷⁶ KOVAČIĆ 1982: 43, FISKOVIĆ C. 1976: 74.

²⁷⁷ BADURINA (ur.) 2000: 452, 453.

²⁷⁸ BADURINA (ur.) 2000: 455.

Veći dio je uništen i, kao na dijelu gdje je prikazana Marija, ima dosta tragova žbuke (ili je možda samo riječ o oštećenju kamena?) pa je moguće da su bili negdje uzidani s prednjom stranom i ponovno upotrijebljeni jer je riječ o masivnim blokovima kamena koji su mogli poslužiti svrsi. Figura anđela vjerojatno je zauzimala središnji dio reljefa te je isto tako izlazila iz okvira na donjem dijelu u području nogu anđela i području anđelovih krila, a upravo su anđeoska krila ono što je najvećim dijelom sačuvano od ovog reljefa. (sl. 31 i 32)

Cvito Fisković ove reljefe datira u drugu polovicu XV. ili prvu polovicu XVI. st. na temelju stalka Marijine knjige koji je oblika dvostruke kruške.²⁷⁹ Reljefi se danas nalaze u atriju biskupske kurije.

9.5. Kip svetog Mihovila

Biskupski muzej osnovan je 1963. godine u sklopu biskupske kurije, sjeverno uz katedralu. U muzeju koji se sastoji od svega par prostorija nalazi se izložen kip sv. Mihovila koji se nekoć nalazio na zabatu glavnog oltara posvećenog sv. Stjepanu u samoj katedrali. Cvito Fisković smatra da se tim njegovim smještajem na vrhu oltara željela naglasiti srednjovjekovna uloga sv. Mihovila pa čak i u XVI. stoljeću.²⁸⁰ Kip se ne spominje ni u jednoj drugoj hvarskoj crkvi, a zasigurno je morala postojati crkvice ili kapela posvećena ovom svecu, a koja je mogla nastati najkasnije sredinom XV. stoljeća. U Semitecolovom popisu crkava iz 1612. g. spominje se *la capella di San Michiel di Liesina* te se jasno razlikuje od istoimene nadarbine sv. Mihovila u hvarskom Dolu, kako navodi Joško Kovačić.²⁸¹ O ovoj navodnoj crkvi ili kapeli ne znamo ništa jer je biskupske vizitacije ne spominju. Ostaje nam jedino nagađati o prošlosti ovog kipa, a do tada donosimo kratki opis i analizu.

Lik sv. Mihovil prikazan je u raskoraku kako gazi zmaja s uzdignutom desnicom, u kojoj se zasigurno nalazilo koplje. (sl. 33) Lijeva mu ruka nije u potpunosti ispružena nego blago savinuta u laktu te u njoj, po svemu sudeći, nije držao ništa.²⁸² Prikazan je u, vrlo minuciozno

²⁷⁹ FISKOVIĆ C. 1976: 74.

²⁸⁰ FISKOVIĆ C. 1976: 61.

²⁸¹ KOVAČIĆ 2012: 329, 330. I u popisu crkava iz 1633. g. razlikuje se *Capella de S. Michiel di liesena* od *Capella de S. Michiel in Casali*.

²⁸² Ili je možda u njoj držao tezulju (vagu). Zanimljivo da naš sv. Mihovil nema krila čime se nameće pitanje da li je riječ o sv. Mihovilu ili možda ipak o sv. Jurju jer prema ikonografskim prikazima oba su rješenja moguća. No, iako ova figura nema krila da je u ovoj ruci imala tezulju bilo bi u potpunosti evidentno da je riječ o sv. Mihovilu, a ne sv. Jurju.

opisanoj (vidljive sitne zakovice, brojne kopče, pojasi i sl.) vojničkoj opremi te s vrlo specifičnim uskim strukom koji naglašava jajasto oblikovanje opreme iznad i ispod struka. Donji dio tijela prikazan je frontalno, a u području torza blago je okrenut prema zmaju kako bi ga pogodio. Mladenačko lice sv. Mihovila specifično je modelirano, zaokruženo kosom koja se blago izvija van gotovo simetrično, s neprimjetnim osmijehom, poput anđeoskog lica s izduženim bademastim očima. (sl. 34) Pod nogama mu se nalazi zmaj koji je rep omotao oko svečeve desne noge (nažalost vrh repa je odlomljen), a glavu zaokrenuo na lijevo, prema njemu. Glava zmaja, malih i okruglih ušiju i pomalo spljoštene glave, svojim oblikovanjem odaje dojam nedovršenosti i određene (neuspjele) izražajnosti. Noge su mu skupljene pod tijelom, od koje je samo jedna, desna, vidljiva promatraču, zajedno s desnim krilom i repom položenim poprečno preko tijela. (sl. 35) Naspram detaljnog oblikovanja sv. Mihovila, zmaj pod njegovim nogama djeluje nedovršeno i pomalo bezizražajno, no obzirom da ne znamo izvorni smještaj kipa, moguće je da je njegov položaj zahtijevao detaljniji prikaz samog sveca odakle je on promatraču bio uočljiviji i pritom vizualno značajniji od samog zmaja. Kip sv. Mihovil bio je i polikromiran o čemu nam svjedoče ostaci boje.²⁸³

U kipu sv. Mihovila Igor Fisković otkriva srodnosti s umijećem Jurja Dalmatinca, povezujući ga s imenom Jurjeva učenika, već spominjanog Radmila Ratkovića i „poetikom gotičko-renesansnog stila“, datirajući pritom kip u polovicu XV. stoljeća.²⁸⁴ Predrag Marković pak smatra da je kod kipa sve „suprotno jurjevskom oblikovanju ljudske figure te da tretman kamena odgovara više jednom drvorezbaru rezbarenih poliptiha i jednoj drugoj kiparskoj kulturi“ i nekom drugom vremenu te da „je kip više nalik na dječju drvenu lutku nego li na iskustvenim osnovama suobličen realističan prikaz suvremena viteza u borbi“.²⁸⁵ No, promatrajući fizionomiju sv. Mihovila uočena je sličnost s oblikovanjem sv. Mihovila s kamenog triptiha iz župne crkve Gornjeg Humca na Braču kojeg je istraživač Davor Domančić pripisao upravo radionici Jurja Dalmatinca. Ono što nas je odmah privuklo je modulacija lica likova za koju Domančić kaže da je odaje jednostavnost i idealizam, a svojstveno joj je „izvijenost obrva s ispupčenim kopcima nad bademastim izrezom očiju te ukočeni izraz ili možda ukočeni smiješak poluotvorenih usta“.²⁸⁶ Po njemu to je karakteristika

²⁸³ Joško Kovačić navodi prema kazivanju jedne od čuvarica zbirke da je skulptura prije izlaganja u muzeju bila temeljito „oribana“ čime joj je vjerojatno uništen dobar dio izvorne polikromacije. Vidi: KOVAČIĆ 1992, posebno fusnota 37.

²⁸⁴ FISKOVIĆ I. 1991:71.

²⁸⁵ MARKOVIĆ: Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi (u postupku objavljivanja)

²⁸⁶ DOMANČIĆ 2008 d: 107.

koja nedvojbeno vezuje uz Jurjevo djelo i njegovu razgranatu radionicu.²⁸⁷ Mogli bismo zaključiti da doista naš prikazani sv. Mihovil odgovara oblikovanju specifičnom za rad i djelo Jurja Dalmatinca, odnosno njegove razgranate radionice, kako su prethodno dali naslutiti i Igor Fisković i Davor Domančić, no ne nužno Radmilu Ratkoviću. I iako je Radmilo Ratković doista Jurjev učenik, za sada ne postoje skulpturska ostvarenja u Hvaru (a ni drugdje) koja bismo mu mogli sa sigurnošću pripisati. Dokumentiran je kao klesar graditeljskih ukrasa (prvenstveno kod kapele sv. Nikole crkve benediktinki sv. Margarite u Pagu), a to što je bio potvrđen među Jurjevim učenicima i pomoćnicima, a pritom porijeklom Hvaranin, nije presudno u pripisivanju ovih, a i ostalih skulptorskih ostvarenja njegovoj ruci. Kao što ni ne smijemo odbaciti da, iako je Radmilo bio zabilježen samo kao klesar graditeljskih ukrasa, ne znači da nije bio i skulptor te pritom primao narudžbe za skulptorska ostvarenja. Dakako, jedna mogućnost ne isključuje drugu. No, budući da nemamo dokumentiranih i zabilježenih podataka ne možemo donositi konkretnije zaključke. Sve ostaje na razini pretpostavke.

9.6. Franjevačka crkva i samostan Gospe od Milosti

Hvarski franjevački samostan smješten je na pomno odabranom i istaknutom mjestu, pomalo izoliran na poluotočiću jugoistočno od gradske luke, a ipak dovoljno blizu gradu. Smješten na Sridnjem ratu između dvije uvale, U Križa i Križne luke, samostan je okrenut morskoj pučini na zapadu, a u gradsku se aglomeraciju uklapa tek naknadno, širenjem grada. (sl. 36)

Djelovanje prvog franjevac koji se spominje ovdje smješta se u 1434. g. i riječ je o fra Konstantinu Hvaraninu. Možda je upravo on bio zaslužan za osnutak samostan 1461. g. na čiji je nagovor, ranije spomenuti biskup Toma Tomasini, zamolio od pape Pija II. dozvolu za osnutak samostana opservanata reda Male Braće (OFM). Samostan je možda prvotno mogao služiti kao baza za potrebe franjevac misionara u Bosni, obzirom na biskupovo djelovanje, no snažan prodor Turaka u to vrijeme zasigurno mijenja motiviku gradnje. Vjerojatno su se prvi franjevci smjestili uz crkvicu sv. Križa²⁸⁸ koja je stajala na mjestu današnje crkve, a za koju nemamo mnogo podataka osim da je tu bila „od nepoznata vremena“ te da je u njoj djelovala bratovština sv. Križa. Joško Kovačić navodi mogućnost da su uz tu crkvicu prvi

²⁸⁷ DOMANČIĆ 2008 d: 107.

²⁸⁸ Uspomena na tu staru crkvicu sačuvala se u toponimiji dijelova grada koji se zovu U Križa i Križna Luka. A J. Machiedo navodi da se u prošlom stoljeću franjevačka crkva nazivala „Gospa od Križa“ što onda uspješno spaja dvije tradicije. Za detalje vidi: KOVAČIĆ 2009: 35, 36.

franjevci sagradili i skroman samostan (možda i prije formalnog osnutka), no kako podataka u povijesnim izvorima o postojanju navedene crkvice nema, a i bratovština sv. Križa je utemeljena tek 1539. godine, ova teza ostaje tek puka pretpostavka.²⁸⁹

Godine 1465. zapovjednici mletačkih brodova na čelu sa svojim zapovjednikom Pietrom Soranzom doživjeli su jako nevjeme nadomak Hvaru, te su u zahvalu što su spašeni odlučili sagraditi crkvu Gospe od Milosti i to upravo uz novoutemeljeni samostan.²⁹⁰ U siječnju 1465. g. Pietro Soranzo zajedno s ostalim zapovjednicima predaje novac za gradnju plemiću Jakovu Zečiću i povjeravaju mu gradnju. Joško Kovačić uz njega navodi još i gvardijana fra Rafaela Hvaranina i drugog fratra Luku.²⁹¹ Samostan i crkva su nakon Soranzove donacije bili pod nekom vrstom patronata mletačke mornarice, a nazivali su je i „svetištem Republike“²⁹² te su se tu njihovi brodovi opskrbljivali vodom, a samostan je bio i hospicij za ranjene bolesnike. Doprinos za izgradnju daju i hvarski plemići poput djeda pjesnika Hanibala Lucića, Katarin kao i djed Petra Hektorovića, Hektor Antonijev koji u svojoj oporuci iz 1467. g. ostavlja zapis o ovoj crkvi.²⁹³

Samostanski sklop sastoji se od crkve s glavnim ulazom na zapadu do kojeg vodi polukružno stubište.²⁹⁴ Uz svetište se sa sjeverne strane nalazi zvonik,²⁹⁵ s juga se na crkvu nadovezuju tri samostanska krila, a okružuje ga i veliki vrt.²⁹⁶ Crkva ima jedan glavni brod presvođen prelomljenim gotičkom svodom te sjeverni bočni brod, križno rebrastog svodjenja, koji je naknadno nastao. Naime, prvotno je uz jednobrodnu crkvu bila sagrađena srednja kapela, u kojoj je danas smješten oltar sv. Antuna Padovanskog, a naknadno su joj s istočne i zapadne strane dograđene dvije druge kapele, sv. Križa i sv. Didaka. To naknadno proširenje zajedno s prvotnom bočnom kapelom čine sjeverni bočni brod koji je u unutrašnjosti povezan u

²⁸⁹ KOVAČIĆ 2009: 11, 12.

²⁹⁰ KOVAČIĆ 2009: 12.

²⁹¹ KOVAČIĆ 2009: 13.

²⁹² DOMANČIĆ 2008 a: 97. Tome ide u prilog i grb mletačkog lava koji se nalazi ispod prikaza Gospe s Djetetom na luneti portala glavnog pročelja.

²⁹³ KOVAČIĆ 2009: 13. Davor Domančić navodi posebno i oca Hanibala Lucića, Antuna Lucića. Vidi: DOMANČIĆ 2008 a: 97.

²⁹⁴ U luneti nad glavnim ulazom nalazi se reljef Gospe s Djetetom pripisane Nikoli Firentincu. Za detalje vidi: DOMANČIĆ 2008 a.

²⁹⁵ Zvonik franjevačke crkve prvi je u nizu od četiri hvarska zvonika, a gradio ga je Marko Andrijić. Započeo ga je vjerojatno krajem XV. ili početkom XVI. stoljeća, a dovršili su ga 1507. g. (sačuvana isprava iz iste godine) Markov brat Blaž Andrijić te Frane i Nikola Španić vjerojatno po njegovim nacrtima. Za detalje o zvoniku vidi: NIKŠIĆ 1998.

²⁹⁶ Najsjeverniji dio franjevačkog vrta zauzima posebno ograđeno staro groblje kojeg je 1720. g. dao sagraditi admiral Marin Capello u prvom redu za mornare, ali i ostalo pučanstvo. Na njemu se pokapalo do sredine XIX. st., a danas je tu samostanski maslinik.

jedinstveni brod s dva rastvorena luka.²⁹⁷ I na glavnom je pročelju vidljiva okomita reška koja potvrđuje da je zapadna kapela dozidana glavnom brodu, a to potvrđuje i konzola s lavljom glavom na uglu crkve koja je ostala odvojena na novom zidu.²⁹⁸ (sl. 37) Tome u prilog ide i zazidani gotički prozor u istočnoj kapeli koji je bio na zidu glavnog broda, otvoren prema koru. Davor Domančić smatra da se time objašnjava i neobična raščlamba sjevernog zida gdje je simetrično na uglovima postavljen polustup sa stopom i kapitelom te po dva gotička prozora s obje strane.²⁹⁹ Nadalje, krovni vijenac središnje kapele ima manje i gušće raspoređene dente nego vijenac nad istočnom i zapadnom kapelom što je još jedan dodatni element za prethodno navedenu pretpostavku.

Moguće je čak odrediti kada je točno bila sagrađena kapela uz crkvu i kada su joj dograđene dvije bočne. Davor Domančić odredio je to po grobnici obitelji Griffico koja se nalazi u srednjoj kapeli na kojoj je zapisana 1471. godina. Znači da je do te godine kapela zasigurno bila sagrađena jer se jedino u dovršenoj kapeli mogla smjestiti grobnica, a razmak od sedam godina, od 1465. godine, omogućava (relativno brzo) izgradnju čitave crkve te činjenicu da je u isto vrijeme bila podignuta i crkva i kapela.³⁰⁰ Istovremenost gradnje crkve i kapele potvrđuje i stilska analiza njihovih ukrasnih dijelova na što je ponovno skrenuo pažnju isti autor.³⁰¹ Uočio je još i time ispravio dataciju izgradnje klaustara samostana. Na temelju godine 1489. zapisane na menzoli uz ulazna vrata u samostan datirao je i sam klaustar, no u pločniku klaustara na zapadnoj strani uočio je ugreban nacrt luka. Ispostavilo se da luk veličinom i oblikom odgovara luku na središnjoj kapeli čime bi se datacija klaustara pomaknula ranije, odnosno zaključuje da je klaustar vjerojatno bio sagrađen prije dovršetka srednje kapele, dakle prije 1471. godine.³⁰² Nadalje, dodane kapele dograđene su istovremeno po zamisli istog majstora pokazujući iste oblikovne značajke. Kapela sv. Križa nastala je do 1536. g. jer je naime tada datiran prvi grob u kapeli, odnosno do 1538. g. kada je postavljena grobnica Jerolima Perdvarića u zapadnoj kapeli.³⁰³ Kapele imaju križno rebrasti svod,³⁰⁴ a rebra završavaju na konzolama na kojima su isklesani simboli evanđelista. (sl. 38) U kapeli sv. Križa sačuvani su simboli sv. Marka, sv. Luke, sv. Ivana dok je onaj sv. Mateja otučen. U

²⁹⁷ Na sjevernom zidu bočnog broda s vanjske strane vidljive su dvije okomite reške koje se protežu od temelja do krova i potvrđuje gore navedeno.

²⁹⁸ DOMANČIĆ 2008 a: 97.

²⁹⁹ DOMANČIĆ 2008 a: 97.

³⁰⁰ DOMANČIĆ 2008 a: 98, 99.

³⁰¹ Primjerice, veliki polukružni luk kojime ja kapela otvorena ima renesansne profile koji odgovaraju onima na pilastrima svetišta crkve.

³⁰² Vidi: DOMANČIĆ 2008 a: 98, 99.

³⁰³ DOMANČIĆ 2008 a: 100.

³⁰⁴ Profili bočnih kapela drugačiji su od profila svoda središnje kapele.

kapeli sv. Didaka otučeni su simboli sv. Marka i sv. Mateja, a druga dva su sačuvana. Na sredini luka prema kapeli sv. Križa glava je kerubina,³⁰⁵ a na luku prema drugoj kapeli natpis je JESVS uokviren vijencem. Gore navedeni podaci govore nam o jedinstvu zamisli i gradnje dograđenih kapela čije oblikovanje Davor Domančić pripisuje Petru Andrijiću i njegovoj radionici. Sličnost je uočio na temelju oblikovanja kapitela na pilastrima pod lukom današnje kapele sv. Križa te na kapitelima na polustupovima na vanjskom sjevernom pročelju koji imaju isti oblike kao oni na crkvi sv. Spasa i Navještenja u Dubrovniku. (sl. 39 i 40)

Možemo primjetiti da navedeni komparativni primjeri posjeduju određene sličnosti. Ipak, u oblikovanju ovih hvarskih nedostaje izvjesne snage i pokrenutosti što ih čini tek imitacijom dubrovačkih primjera.

9.6.1. Oltarna pregrada kapele sv. Križa

Kamenu pregradu pred kapelom sv. Križa Davor Domančić pripisuje Petru Andrijiću. Kamena ograda nalazi se između srednje i istočne kapele. Možemo ju podijeliti na dva horizontalna pojasa gdje je donji pojas, kvadratnog oblika, perforiran sa četiri četverolista, a gornji je raščlanjen stupićima tvoreći ogradicu s arkadama šiljatog luka ukrašenima trolistom. Na ogradicu se nastavlja snažno oblikovani friz s uvijenim lišćem. U sredini pregrade nalazi se otvor za vrata, polukružno zaključen, uokviren s dva stuba s kapitelima i lukom ukrašenim cvijećem. (sl. 41 i 42) Stražnja strana pregrade u potpunosti je ostavljena neobrađena te se mogu uočiti metalni utori za vratnice kojih sada više nema. Takva je pregrada bila predviđena i prema zapadnoj kapeli jer su vidljivi ostaci baze uz pilastar gdje je ona trebala biti postavljena i udubljenja na samom pilastru. (sl. 43) Ne zna se da li je bila izvedena, no zasigurno se postavljanjem pregrada htjelo istaknuti središnju kapelu koja je vjerojatno bila namijenjena posebnom štovanju. Moguće da je riječ o sv. Križu koji se nalazio u istoimenoj crkvi koja je prethodila današnjoj i uz koju je bila povezana bratovština sv. Križa.³⁰⁶ Nažalost, takvu pretpostavku ne možemo sa sigurnošću potvrditi.

Ovakvi primjeri kamenih pregrada koje odjeljuju kapele nisu sačuvani u drugim dalmatinskim crkvama, iako su posvjedočeni npr. u ugovoru za izgradnju kapele bl. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovre u Trogiru s detaljnim opisima radova koje se Nikola Firentinac i Andrija

³⁰⁵ Domančić smatra da ovaj kreubin slični na Andrijićeve glave anđela. Vidi: DOMANČIĆ 2008 a: 100.

³⁰⁶ DOMANČIĆ 2008 a: 99, 100.

Aleši obvezuju izvršiti.³⁰⁷ Sličnost je pak uočena s perforiranim ogradama galerija unutrašnjih dvorišta (dvorišnih balatorija) u stambenoj arhitekturi dalmatinskih gradova.³⁰⁸ Kamene ograde perforirane četverolistima postojale su pak kao ograde svetišta. Jedna takva pronađena je u crkvi sv. Duha u Omišu iako se ne zna njen izvorni smještaj, a iste kamene ploče nalazile su se i u crkvi franjevac konventualaca u Splitu (prenesene u Arheološki muzej). Nisu pronađene *in situ* tako da se pretpostavlja da je riječ o ogradi svetišta.³⁰⁹ Donji pojas hvarske kamene pregrade pokazuje jako slično oblikovanje kao pregrade pronađene u Splitu i Omišu; vrsta ispupčenja koja se pojavljuje između listova četverolista te cvijet u segmentu reljefa na spoju četiri medaljona. (sl. 44) Razlika je pak što na hvarskom primjeru četverolisti imaju obli oblik listova, dok ostali navedeni šiljasti obrisi te su oblici medaljona u kojima su četverolisti smješteni drugačije oblikovani. Ti četverolisti možda upravo najviše sličje četverolistima zvonika same crkve što bi bilo logično za očekivati obzirom da se i za zvonik i za ogradu tvrdi (jedno zasigurno posvjedočeno) da su djelo Andrijića. Autorica Vanja Kovačić sličnosti pronalazi i među motivima zvonika trogirске katedrale i na balatoriju Male Cipikove palače, no hvarski primjer bismo više mogli vezati za prethodno navedene primjere nego za potonje.

Druga specifičnost ove franjevačke crkve isto tako vezana je uz pregradu. Riječ je o sačuvanoj pregradi³¹⁰ u glavnom brodu koja odjeljuje prostor kora od prostora za puk i takve vrste pregrada ili letnera (podija ili mostova) bile su uobičajene u propovjedničkim crkvama, a posvjedočene su i drugdje kao u crkvi sv. Frane u Zadru, potom u crkvama u Poreču, Cresu, Puli, itd.³¹¹ Prostorom prezbiterija dominiraju kasnorenesansna korska sjedala u dva krila u obliku slova L, s dva para sjedala, djelo dalmatinskog drvorezbara Franje Čiočića i Zadrana Antuna Špije iz 1583. godine.³¹²

Hvarski je samostan, kao i neki drugi spomenici u gradu, 1571. g. bio meta turskog napada. Samostan je 1574. g. bio obnovljen zajedničkim zalaganjem vjernika, vlasti, plemića, trgovaca i mornara dok je crkva bila posvećena tek sto godina kasnije 1670. g. o čemu svjedoči natpis na nadvratniku zvonika.³¹³ U prostoru samostana danas se nalazi i

³⁰⁷ KOVAČIĆ V. 2012: 36.

³⁰⁸ Vidi: KOVAČIĆ V. 2012.

³⁰⁹ KOVAČIĆ V. 2012: 29, 30.

³¹⁰ Pregradni zid podignut je oko 1470. g., a obnovljen nakon turske provale 1583. g. Gornji pojas oslikao je hvarski komediograf, najpoznatiji kao autor „Hvarkinja“, Martin Benetović 1599. g., a donje dijelove pregrada točnije oltarne pale Francesco da Santacroce.

³¹¹ Za detalje vidi: FISKOVIĆ I. 2001.

³¹² Za detalje vidi PELC 2007: 393-396. Joško Kovačić navodi da se nad sjedalicama po strehi nalaze neidentificirani mletački grobovi koji vjerojatno pripadaju pomorcima koji bi mogli bi „sponzori“ ili naručitelji ovih sjedala. Vidi: KOVAČIĆ 2009: 19.

³¹³ KOVAČIĆ 2009: 18, 19.

samostanska riznica bogata vrijednim umjetninama od kojih bi ovdje naveli neke koje se odnose na prijelazno razdoblje XV. i XVI. stoljeća, a riječ je o ulomku reljefa u alabastru koji prikazuje prizore Kristove muke, a koji potječe iz samostana na Badiji, srebrnoj piksidi oblika kugle, reljefu u drvu s prikazom svetog Jerolima prema predaji iz nestale crkvice sv. Jerolima. Ovi radovi tek čekaju detaljniju analizu koja bi nam dala nove informacije i pomogla u njihovoj cjelovitijoj valorizaciji.

10. STAMBENA ARHITEKTURA

Stambena srednjovjekovna arhitektura grada Hvara zahtjevna je i opsežna tema čija temeljna obilježja odlikuju stambenu arhitekturu grada i danas. Taj će arhitektonski sloj ostati dominantan dok su kasniji slojevi, renesansni i barokni, u prvom redu zahvati u kompoziciji pročelja i arhitektonskoj dekoraciji s nekoliko primjera gdje je njihova organizacija u potpunosti izvedena u duhu stila. Srednjovjekovna stambena arhitektura iziskuje detaljnu analizu, kako svojih detalja tako i nje kao još uvijek dobro sačuvane cjeline, koja bi iznijela na svjetlo dana dodatne spoznaje o urbanističkom oblikovanju grada Hvara i time upotpunila praznine još uvijek važne za dobivanje njegove cjelovite slike.

Osobit doprinos proučavanju sveukupne arhitekture grada dugujemo istraživaču Ambrozu Tudoru, koji se prvenstveno bavi arhitekturom XVII. i XVIII. stoljeća, no koji je doprinio i srednjovjekovnoj stambenoj arhitekturi. Od drugih, ne mnogobrojnih recentnih autora, moramo još jednom istaknuti Joška Kovačića, Nikšu Petrića, Ivu Štambuka, a tu su i ključni prethodnici poput Grge Novaka, Remigija Bučića, Nike Dubokovića Nadalinija i neizostavnog Cvite Fiskovića.

10.1. Osnovne karakteristike stambene kuće

U gradu Hvaru, koji je osnove urbanističkog identiteta stekao do XIV. stoljeća, u XV. i XVI. st. nije bilo prostora za nove građevine unutar obzidanog grada – Grode, već dolazi do spajanja i/ili adaptacija postojećih parcela. Time je ranije zadana srednjovjekovna parcelacija kao i mreža komunikacija ostala gotovo nepromijenjena.³¹⁴

Kuća je simbolizirala položaj vlasnika na društvenoj ljestvici kao i njegovo ekonomsko stanje. Funkcionalna i strogo diferencirana raspodjela prostora značajna je za stambenu kuću, a takve tipične podjele nisu značajka samo hvarske, već općenito dalmatinske stambene arhitekture. Prizemlja su imala funkciju neke od gospodarskih namjena, spremišta-konobe, radionice ili dućana sa zasebnim ulazom, dok se do stambenih prostora na gornjim katovima stizalo preko vanjskog kamenog stubišta. Na ostale se katove, zajedno s kuhinjom na najgornjem, stizalo drvenim stubištem u sklopu stambenog prostora. Riječ je o vertikalnim jednoćelijskim

³¹⁴ PETRIĆ MAJA: 24.

adicijama koje su zadržale neke od kuća na predjelu Grode, a koje odgovaraju prethodno spomenutoj parcelaciji koja predviđa uske i visoke objekte gdje visina svakako dominira širinom. Shodno općem humanističkom pokretu XV. stoljeća, dolazi do određenih promjena na više razina. Promjene u strukturi porodica uvjetuju promjene u organizaciji prostora za stanovanje, a promjena načina stanovanja uvjetuje razvijenije tlocrtne oblike. Pritom dolazi do povećanja broja i veličina prostorija, proširivanja otvora, otvaranja balkona, ali i novog načina njihova ukrašavanja no, funkcionalni se model u biti ne mijenja. Ključnu je ulogu u Hvaru, kao i mnogim drugima gradovima na jadranskoj obali, odigrala Venecija. Njena predominacija na polju stambene arhitekture te difuzija oblika podudara se s uspostavljanjem bliskih političkih, trgovačkih i kulturnih veza koje se u Hvaru intenziviraju nakon 1420. g. Recepcija modela mletačke palače se gotovo nigdje na Jadranu ne realizira u cijelosti već je uvjetuju lokalne urbanističke odrednice po čemu Hvar nije izuzetak. Karakteristična trodjelna podjela mletačke palače horizontalno i vertikalno rjeđe se susreće dok je karakterističnije grupiranje prozora, točnije bifora, trifora ili polifora u centru pročelja iza koje je veća i reprezentativna prostorija u interijeru pored koje su manje prostorije s monoforama na pročelnom zidu dok su bočne fasade zatvorenije i manje ukrašene.³¹⁵ Hvarska je stambena arhitektura u velikoj mjeri pregrađivana u unutrašnjosti čime se ne može dobiti potpuna prostorna koncepcija tih kuća te bi trebalo posegnuti za komparativnim primjerima u drugim dalmatinskim gradovima. Nadalje, simetričnost venecijanskih pročelja zamijenjena je asimetričnošću hvarskih što se potom prenosi na ritam trifora i monofora smještenima u različitim intervalima i osima, a k tome se izbjegava nizanje otvora u vertikalnim osima. Tip venecijanskog prozora, naširoko rasprostranjen, niži je i ponešto širi od uzora te često izvana nije uokviren pravokutnim otvorom čime se zasigurno mijenja utisak lakoće i otvorenosti prisutan na venecijanskim primjerima.

³¹⁵ PETRIĆ MAJA: 27.

10.2. Neke značajke stambene arhitekture na primjerima

U prethodnom smo poglavlju istaknuli kako nije bilo mnogo prostora unutar utvrđenog dijela grada - Grode za izgradnju novih građevina te kako dolazi do adaptacija postojećih. Južno pak predgrađe – Burak, nasuprotno Grodi, intenzivno se razvija od XV. stoljeća s potpuno nepravilnom uličnom mrežom s čestim uličnim proširenjima – largima, kao i predgrađe koje se nalazi zapadno od civitasa, a nasljeđuje ortogonalnu uličnu mrežu – Gojava.³¹⁶ Gojava će tek djelomično biti iskorištena dok na predjelu Burka imamo intenzivniju gradnju tijekom XV. i XVI. stoljeća gdje su renesansna prostorna shvaćanja lakše mogla doći do izražaja.

Tako na prostoru Grode uočavamo proces proširenja i objedinjavanja ranogotičkih posjeda i građevina u veće sklopove i palače. Vrijeme je to nastanka reprezentativnih plemićkih palača (Užižića, poznata kao Hektorovića,³¹⁷ Paladinića, Gazarovića, Jakše,...) uz južni gradski zid.³¹⁸ Na takvim su pozicijama omogućene vizure i prezentacija pročelja ovih palača gdje se ona nalaze u određenom odnosu napram upravnog, trgovačkog i crkvenog središta grada, a i svakako uživaju osunčaniji položaj unutar grada.³¹⁹ Tako je primjerice južno pročelje palače Užižić reprezentativni primjer raščlanjenosti cvjetnogotičkim prozorima. (sl. 45) Najbogatiji je svakako drugi kat, simetrično raščlanjen s velikom triforom u središnjoj osi,³²⁰ dok su sa svake strane izvedene monofore. One leže na razdjelnom vijencu ukrašenom dentima kojega prekida trifora.³²¹ Simetriji drugog kata suprotstavlja se asimetrija trećeg kata. Ponovno se javljaju elementi središnje trifore s monoforama sa strane, no ono što je različito jest sama struktura gradnje drugog i trećeg kata, što nas upućuje na zaključak o prekidu gradnje palače od jednog ili dva desetljeća.³²² Južni dio palače sagrađen je nad svodom podignutim iznad

³¹⁶ TUDOR 1996: 19-24.

³¹⁷ Nekoć je ova palača spominjana kao Hektorović ili Leporini na temelju krive identifikacije grbova obitelji uklesanih na građevini. Za detalje vidi: KOVAČIĆ 1997, TUDOR 1999.

³¹⁸ Vidi: MIČIĆ 2013, PETRIĆ 2004.

³¹⁹ Izgradnja palača na gradskim zidinama postaje i predmetom spora između plemića i pučana koji se rješavao u Veneciji 1446. g. Vidi: PETRIĆ 2004: 42. No, plemićka koncepcija gradogradnje koja se spominje i određena staleška ekskluzivnost je relativna jer je riječ o pretežitom, a ne isključivom stanovanju plemića i pučana u određenim dijelovima grada. U Grodi su uglavnom plemići no ima i dosta pučana, dok su u Burku pretežito živjeli pučani, ali ima i plemića. Kuće na južnim gradskim zidinama su poseban slučaj jer se radi o najosunčanijim dijelovima grada koji su oduvijek bili na cijeni, a s druge strane, vojna uloga zidina krajem XV. st. nije više toliko značajna, one tada pak služe za obranu od razbojničkih prepada.

³²⁰ Njezino se oblikovanje mrežišta povezuje s palačom Gargurić na predjelu Burka.

³²¹ Ovaj se vijenac nastavlja i na istočno pročelje čija je fasada zatvoreniija i otvorena na glavnu ulicu smjera jug-sjever.

³²² TUDOR 1999: 4. Naime, smatra se da palača nikada nije bila dovršena, iako postoje neke pretpostavke da je stradala u rušenjima Hvara 1571. ili 1579. g. te da nakon toga nije obnovljena.

gradske ulice, spajajući prizemlje palače s gradskim zidinama. Prvi kat je podignut unutar plašta zidina, dok su drugi i treći sagrađeni na samim zidinama.³²³

Istočno se od ove palače na južnom gradskom zidu nalazi "gornja" ili "zimska" palača Paladini, a ispred gradskih zidina, u njezinom vrtu se nalazi njen pandan, "ljetna" ili "donja" palača Paladini.³²⁴ Zimska palača Paladini izgrađena je vjerojatno između 1458. i 1470-ih,³²⁵ a riječ je o tlocrtno izduženoj pravokutnoj građevini s prizemljem i tri kata. Zanimljivo nam je njeno južno pročelje, osim što je u razini trećeg kata raščlanjeno monoforama i biforama, drugi se kat otvara na dugačak i monumentalni balkon koji se pruža cijelom dužinom pročelja. (sl. 46) Stupići balustrade povezani su polukružnim lukovima s cvjetovima u isječcima nad kojima je naslon ograde s motivom akanta nešto plastičnije obrade. (sl. 47) Balustrada balkona nastavlja se u stupove za odrinu čime se unosi određeni hortikulturalni element na pročelje gradske kuće.³²⁶ Sjeverno pročelje ove palače ima uz sačuvane razdjelne vijence ukrašene dijamantrnim vršcima i vijenac s dentima te različite oblike otvora poput gotičkih šiljatih trolisnih, ali i renesansnih te isto tako renesansni portal s dentima iznad kojeg je grb obitelji. Raznolikost oblika ukazuje na nesustavna pregrađivanja.³²⁷

Mlađa za koje desetljeće je "ljetna" ili "donja" palača Paladini na Pjaci koja je u XIX. stoljeću doživjela "simetrizaciju" pročelja, u vrijeme njezina tadašnjeg vlasnika, dr. Dominika Gazzarija koji ju je 1870. g. dao rekonstruirati prema nacrtima Vičenca Kovačevića.³²⁸ (sl. 48) Izvoran asimetričan raspored otvora, monofora i trifora, smještenih u nejednakim osima imao je u prizemlju tri različita dućana na koljeno, dok je tlocrt drugog kata predočavao gotički raspored prostora koji korespondira s otvorima.³²⁹ (sl. 49)

³²³ TUDOR 1999: 3. Najstariji arhivski podaci o ovoj palači potječu iz druge polovine XV. st., točnije iz 1463. g. kada vlastelin Nikola Užižić šalje molbu hvarskom knezu Francesku Justu za podizanje svoda između građevine i gradskog zida. Knez mu odobrava zahtjev uz uvjet da ulicu očisti od prigradnji, odnosno da ulica prolaz pod svodom bude slobodan i javno dostupan prostor, a ne uzurpiran kao "privatno dvorište". Riječ je o tzv. urbanističkim zahvatima zvanima „mostovi“ gdje se dobiva na stambenom prostoru, a ne uzurpira se gradska cirkulacija.

³²⁴ Naziva se "zimskom" jer su joj sobe okrenute jugu i prisojnoj strani te u vrijeme gradnje nije imala red kuća ispred sebe, već samo vrt pred gradskim zidinama, a druga pak "ljetnom" jer je prije rekonstrukcije sa sjeverne strane imala više soba za boravak u ljetnim žegama.

³²⁵ Inicijatorom gradnje možemo smatrati hvarskog arhidakona Pavla Paladinića (u. 1465. g.), dok ju je u današnjem obliku dovršio Nikola Paladinić, sin Jakova, koji se proslavio u mletačko-turskom pomorskom ratu 1470.-71. g., za što ga je Venecija proglasila vitezom sv. Marka. Godine 1458. građevine na zidu još nema, tako da možemo zaključiti da je izvedena upravo u razdoblju između 1458. i 1470.-ih.

³²⁶ PETRIĆ MAJA 1989: 38. Taj je motiv prepoznao je još Cvito Fisković, a i sam se balkon više doživljavao kao svojevrsna šetnica dok Ambroz Tudor u tome prepoznaje određeni ladanjski element. Vidi: FISKOVIĆ C. 1962, PETRIĆ - TUDOR 1998: 247.

³²⁷ PETRIĆ MAJA 1989: 79.

³²⁸ DUBOKOVIĆ NADALINI 1961.

³²⁹ PETRIĆ MAJA 1989: 82.

Istočno od “donje“ palače Paladini nalazi se sklop palače Jakša (Giaksa) nastao adaptacijom i proširenjem ranogotičke građevine koji je imao nekoliko graditeljskih faza.³³⁰ (sl. 50) Palača ima prizemlje i dva kata, a u razini drugog kata premošćuje se ulica s dva luka. U prizemlju je trijem koji se danas nalazi ispod razine ulice, na nekadašnjem mjestu ranogotičkog dvorišta koji je dosad i jedini poznati trijem gotičke palače u gradu, ukrašen kapitelima motiva mesnatog lista.³³¹ Dio južnog pročelja drugog kata nad zidinama izveden je tako da je na ostatku debljine zida građevine izvedena šetnica kojom dominira kasnogotička trifora na istočnom rubu, kao najbogatije izvedeni i ukrašeni otvor palače iza koje se smjestila i najveća (reprezentativna) prostorija u palači, dok istočno i zapadno pročelje iznad uličnog svoda, uz gotičku biforu, odnosno monoforu imaju po jedan renesansni prozor.³³² (sl. 51 i 52) U tom istom se bloku nalazi kuća čije je reprezentativno pročelje okrenuto prema sjeveru te je ponešto uvučenija od ulične linije jer se pred njom nalazi podest s gradskom gustirnom.³³³ Njezino je pročelje u razini prvog kata rastvoreno vratima renesansne profilacije te ona izlaze na balustradu čiji su stupići grupirani sa po dvije ili četiri polukružne arkadice među kojima je akantov cvijet dok je naslon ograde ukrašen geometrijskim motivima.³³⁴ (sl. 53) Na drugom je katu kasnogotička bifora sa mrežištem unutar pravokutnog okvira nad kojom je vijenac s dentima, a u razini klupčice parapeta ima zanimljive konzole oblika stiliziranih lavljih glava.³³⁵ Istočno od nje još je jedna kuća koja privlači pažnju, a riječ je o kući izgrađenoj krajem XV. st. na mjestu nekadašnje poprečne ulice.³³⁶ Njezino je sjeverno pročelje ostalo sačuvano, a raščlanjeno je relativno velikim vratima nad kojima je naknadno podignuta luneta,³³⁷ iznad nje, u razini prvog kata je kasnogotička bifora, a lijevo od nje kasnogotički prozor s polukružnim lukom ukrašen nizom dijamanata. Iznad bifore, u istoj se osi nalazi manji pravokutni renesansni prozor.³³⁸ (sl. 54)

³³⁰ Sklop naime obuhvaća niz srednjovjekovnih kuća smještenih istočno i zapadno od same palače koji su pripadali istoj obitelji, a upravo je oko same palače vidljiv detalj urbanističkog oblikovanja stambenih blokova s karakterističnim kaletama koje duboko prodiru u inzule poput češlja, omogućujući povezivanje različito orijentiranih građevina smještenih na različitim razinama. Inače, ova je palača jedna od rijetkih za koju je izrađen elaborat u kojem možemo detaljno pratiti sve intervencije i razvojni slijed čitavog sklopa. Vidi: VOJNOVIĆ 2003.

³³¹ VOJNOVIĆ 2003: 14, MIĆIĆ 2013: 52.

³³² PETRIĆ MAJA 1989: 62.

³³³ Na kruni bunara urezana je godina 1475. g. nad reljefom krilatog lava sa zatvorenom knjigom. Smatra se da je na ovo mjesto donešene s drugog mjesta. Vidi VOJNOVIĆ 2003: 35.

³³⁴ PETRIĆ MAJA 1989: 66.

³³⁵ PETRIĆ MAJA 1989: 60. Ova se bifora, zajedno s onom s palače Užižič, povezuje s biforama kuće Petris u Cresu. Vidi: GUDELJ-BORIĆ 2002.

³³⁶ Vjerojatno je pripadala obitelji Jakša, a ukidanje ulice kao javnog dobra mogla si je priuštiti samo plemićka obitelj poput Jakšinih. Vidi: VOJNOVIĆ 2003: 35.

³³⁷ Reljef je vjerojatno pripadao luneti ulaznog portala obližnje crkve sv. Ivana.

³³⁸ VOJNOVIĆ 2003: 35, 36.

Na ovom jugoistočnom predjelu Grode spomenuli bismo još par interesantnih primjera. Jedan od njih je kuća oblikom nalik kuli uz jugoistočna gradska vrata – Vrata sv. Marije ili Biskupije. Riječ je o samostojećem objektu na južnom gradskom zidu čije je južno pročelje raščlanjeno s dva polukružno zaključena prozora renesansnih profilacija koji se nalaze u istoj osi dok mu je sjeverno oblikovano prozorima šiljatih lukova. Dok ova kuća pokazuje izrazito prožimanje određenih gotičkih i renesansnih karakteristika, na sljedećem primjeru uočavamo prevagu onih renesansnih. Primjer je kuća koja se nalazi iza crkve sv. Duha, u ulici koja ide prema istočnim gradskim vratima – *Porta Badoer*. Karakteriziraju je izrazito proporcionalni otvori kvalitetnije obrade gdje na dva ulična pročelja uočavamo po dva renesansna prozora u različitim osima s nadstrešnicama ukrašenima dentima te s konzolama oblika stiliziranih lavljih glava.³³⁹

Na predjelu Burka gdje je bilo više mjesta za izgradnju pronalazimo zanimljive primjere poput kuće-uglovnice Novak-Batina smještene odmah u ulici iza Arsenala, na samom početku Burka.³⁴⁰ Riječ je naime o prvotno romaničkoj kući uz naknadne pregradnje koja uz sačuvane ranogotičke i gotičke prozore u prizemlju ima četiri otvora „na koljeno“. Sjeverno pročelje otkriva renesansnu kompoziciju s originalnim rasporedom prostorija, s velikom središnjom dvoranom, dvije manje pridružene te sačuvanom altanom na vrhu. Katovi su raščlanjeni većim pravokutnim prozorima s konzolama u obliku lavljih glava. Pored nje se nalazi kuća Capello čijim sjevernim pročeljem dominiraju polukružno zaključeni renesansni prozori, a u razini drugog kata je balkon³⁴¹ na koji izlaze dvojna vrata isto tako polukružno zaključena.³⁴²

³³⁹ PETRIĆ MAJA 1989: 106.

³⁴⁰ Vidi: KOVAČIĆ 1987: 33, 34.

³⁴¹ Stupići su spojeni polukružnim arkadicama, a u međuprostoru su reljefi akantova cvijeta. Zanimljivost ove ograde su svetačka poprsja na krajevima ograde, lik sv. Antuna opata sa zvonom i knjigom te lik jednog franjevcu također s knjigom. Pod balkonom je i grb sa šeširovom po svemu sudeći obitelji Capello.

³⁴² PETRIĆ MAJA 1989: 123.

Na promatranim smo primjerima pokušali približiti osnovne karakteristike stambene arhitekture XV. i XVI. st. grada Hvara. Namjera je bila uzeti one primjere koji mogu pružiti sliku o načinu supostojanja i svojevrsnog prožimanja gotičkih i renesansnih stilskih elemenata, a da se analiza ne svede na puko nabrojanje kako građevina tako i njihovih arhitektonskih i dekorativnih elemenata.

Kada razmatramo stambenu arhitekturu razdoblja XV. i XVI. stoljeća nikako ne smijemo izostaviti Dubrovnik i dubrovačku sredinu, tim više što je unutar nje došlo do najreprezentativnijih ostvarenja u kojima se prožimaju i simultano postoje gotika i renesansa pa je tako stvoren termin „gotičko-renesansnog prijelaznog“ stila. Njegov je apogej zasigurno ostvaren zahvaljujući brojnim blagodatima koje je donijela Dubrovačka Republika, a koji se kao takvi ne mogu u potpunosti prenijeti na druge sredine prilikom proučavanja arhitekture sličnih karakteristika. Hvarsku bismo stambenu arhitekturu trebali promatrati u puno širem korpusu srednjovjekovne stambene arhitekture jadranskog područja, počevši od Istre točnije Poreča, preko Zadra, Trogira, Splita i Korčule gdje bi se zasigurno pojavile dodirne točke i gdje bismo došli do zanimljivih zaključaka, ali i točaka razilaženja, no, taj metodološki opsežan posao moramo ostaviti za neka buduća istraživanja.

U sljedećem ćemo poglavlju nastojati uvesti upravo sam termin „gotičko-renesansne arhitekture“, taj „prijelazni“ stil koji se često olakotno uzima i koristi, a bez da se promišlja o njegovim nedostacima i problematici. Možemo li uopće govoriti o stilu imajući na umu samu definiciju stila? I sama je autorica ovih redaka svjesna da je tijekom pisanja ovog rada taj termin koristila više puta i na način kako je prethodno opisano, no upravo zato smatra da će naredni reci biti korisni te će potaknuti svjesnija promišljanja istog.

11. Pojava i upotreba termina - „mješovito gotičko-renesansni stil“

Nakon prepoznavanja od strane predstavnika bečke škole, prvo Rudolfa Eitelbergera, a potom i Dagoberta Freya, početkom XX. stoljeća nacionalna je povijesno-umjetnička historiografija počela svjesnije promišljati ovu pojavu miješanog gotičko-renesansnog sloga značajnog za brojne dalmatinske spomenike.³⁴³ Frey se ovdje konkretno referirao na krstionicu i apsidu šibenske katedrale te trogirsku krstionicu, no upravo je posebnost dubrovačke sredine omogućila maksimalan razvoj tog dijaloga i njegov ostvaraj na brojnim spomenicima dubrovačkog područja.

Tako je tridesetih godina XX. stoljeća uslijedila velika rasprava između dva velikana povijesti umjetnosti, Ljube Karamana i Cvite Fiskovića, oko interpretacije izgradnje dubrovačke Divone. Karaman se već 1933. g. odlučio za dvije faze, tvrdeći da je u prvoj fazi oko 1485. g. Divona izgrađena, a da su joj u XVI. stoljeću na sačuvanim gotičkim oblicima, nadodani renesansni trijem i drugi kat pročelja.³⁴⁴ Fisković je pak, iznoseći mišljenje u svom temeljnom djelu za dubrovačku arhitekturu i skulpturu iz 1947. godine, smatrao da su svi dijelovi Divone bili izgrađeni istovremeno.³⁴⁵ Rasprava je naposljetku okončana 1959. godine kada je Fisković objavio dokumente iz 1518. i 1520. godine koji prate izgradnju i ujedno potvrđuju njegovu tezu.³⁴⁶

Pišući o spomenicima koji pokazuju simultanost gotičkih i renesansnih oblika, Karaman je u svom djelu *Umjetnost u Dalmaciji: XV. i XVI. vijek* koristio pojam „miješano gotičko-renesansni slog“, a Fisković „prelazno renesansno-gotički stil“ uvodeći te pojmove u povijesno-umjetnički leksik. Naziv „dubrovačko gotičko-renesansni stil“ kojeg Fisković nešto kasnije upotrebljava ponovno nas vraća na specifičnost Dubrovnika i njegove sredine gdje takav stil ili slog „dobiva posebno obilježje u skladnoj povezanosti cjeline“. Naime, on je bio i prvi koji je upozorio da nije riječ o osamljenoj pojavi koja se javlja samo na području Dubrovnika i Dalmacije nego i u ostalim dijelovima Europe.³⁴⁷ U posljednje se vrijeme sve više pažnje posvećuje toj pojavi, kako na nacionalnoj tako i na internacionalnoj razini. Na taj složeni odnos gotike i renesanse na dubrovačkom području prvenstveno je upozorila Nada Grujić, koja je i sudjelovala na skupu iste tematike, održanom u Parizu 2007. godine, na

³⁴³ GRUJIĆ 2007: 121.

³⁴⁴ KARAMAN 1933: 98, 99.

³⁴⁵ FISKOVIĆ C. 1947, FISKOVIĆ C. 1959: 106-118.

³⁴⁶ FISKOVIĆ C. 1953: 33-57.

³⁴⁷ GRUJIĆ 2009: 235.

kojem su istraživači iz različitih dijelova Europe pokušali dati odgovore na neka od temeljnih pitanja koja se nameću kada govorimo o koegzistenciji gotike i renesanse.³⁴⁸ Kako je gore navedena autorica i istaknula, ta pojava tzv. bilingvizma ne događa se u svim sredinama na isti način i u isto vrijeme i upravo je to ono što je čini zanimljivim i neiscrpnim poljem istraživanja.³⁴⁹ Ono što je čini još zanimljivijim je i sam termin kojim se pojava imenuje, a predstavlja točku razilaženja različitih (stranih) jezika i nacionalnih povijesno-umjetničkih leksika. Istraživačica je uočila da se za tu simultanu pojavu gotičko-renesansnih oblika nigdje ne koristi pojam „stil“.³⁵⁰ U gotičkoj arhitekturi Nizozemske pojavio se 2000. godine termin „Renaissance Gothic“ koji obuhvaća umjetnost sjeverne Europe između 1470. i 1540. godine, odnosno između kasnog srednjeg vijeka i renesanse. Nazivi poput „gothique flamboyant“ i „Sondergotik“ prilično su geografski ograničeni, prvi na područje francuske, a drugi na područje njemačke arhitekture, dok termin „Gothico-renaisant“ korišten u belgijskog historiografiji, francuskog govornog područja, označava novi stil koji proizlazi iz gotike i iz renesanse. Najneutralnijim i najpomirljivijim se smatra upravo onaj francuski termin „le gothique de la Renaissance“ koji opisuje koegzistenciju dvaju stilova i valorizira gotiku XVI. stoljeća.³⁵¹

Dugo se vremena u povijesno-umjetničkoj historiografiji stvarao ponor između dva stila. Međutim, polako je došlo do revalorizacije ove pojave te je nad ponorom stvoren most koji spaja gotiku i renesansu stvarajući kontinuum gdje se gotika nastavlja i dugo preživljava zahvaljujući brojnim i različitim okolnostima.

³⁴⁸ Prvi dio ovog rada posvećen je upravo prijevodu dvaju članaka objavljenih u zborniku gore navedenog kongresa, a sam naslov zbornika preuzet je za naslov ovog integriranog diplomskog rada.

³⁴⁹ Za detalje oko pojave arhitektonskog „bilingvizma“ vidi GRUJIĆ 2009: 235, 236.

³⁵⁰ Možda upravo zato da bi se izbjegla neslaganja već kod samog imenovanja koji karakteriziraju ovu pojavu.

³⁵¹ GRUJIĆ 2009: 249.

12. Ishodišta – Knežev dvor i Divona i njihovi odrazi u dubrovačkoj arhitekturi

Od samih početaka Karamanovog „miješanog gotičko-renesansnog sloga“ i Fiskovićevog „prelazno renesansno-gotičkog stila“ provedena su brojna istraživanja, produbljene neke već postojeće spoznaje o dubrovačkoj arhitekturi, a neke nove donesene su na svjetlo dana. Najveći doprinos dala je, već ranije spomenuta autorica, Nada Grujić, predano se posvetivši razumijevanju i interpretiranju graditeljske baštine dubrovačkog područja.³⁵²

Važno je naglasiti da je koegzistencija i preplitanje dvaju stilova bila logično, ali i sretno rješenje zbog potreba prilagodbe oko napuštanja starih – gotičkih oblika, a i prihvaćanja novih – renesansnih. Pojmovi poput konzervatizma i ukusa tradicionalne dubrovačke sredine nisu u potpunosti odbačeni, ali su uzeti sa zadržkom i bilo da su korišteni jedni ili drugi oblici, odabir je bio namjeren i svjestan, otkrivajući preference naručitelja i/ili graditelja iza kojih stoje ključni pojmovi poput simboličkog značenja, kontinuiteta i statusa. No, kolikogod nam onodobni ugovori donose informacije o raznim pojedinostima poput predložaka, mjera, oblika i ukrasa zasada nam oni ne otkrivaju razloge odabira jednog ili drugog stila. Pritom je olakotna okolnost bila to što renesansni stil nije u potpunosti zahvatio arhitektonsku strukturu, već se zadržao samo na razini arhitektonske dekoracije.

12.1. Knežev dvor

Dubrovački je Knežev dvor kao najvažnija javna građevina u Gradu predstavljala referentni primjer za brojne izgradnje tijekom XV. i XVI. stoljeća i time je značajna za ovu temu.³⁵³ Nesumnjivo je da se na njemu po prvi puta pojavljuju zajedno i gotički i renesansni elementi. (sl. 55) Nada Grujić smješta tu pojavu u četrdesete godine XV. stoljeća smatrajući da nije riječ ni o posebno ranoj, a ni o izuzetnoj pojavi kada usporedimo Knežev dvor s drugim primjerima na južnoeuropskom području.³⁵⁴ Prema njezinoj interpretaciji, Onofrijevi sačuvani polukružni lukovi u atriju i južnoj bočnoj fasadi nameću pretpostavku da su takvi lukovi postojali i na trijemu pročelja što nas navodi da je upravo oko 1440., a ne 1469. godine, u

³⁵² GRUJIĆ 1996, GRUJIĆ 2004, GRUJIĆ 2008, GRUJIĆ 2009, GRUJIĆ 2013...Uz ukupnu bibliografiju Nade Grujić ovdje bi još spomenuli radove Marije Planić-Lončarić i Danka Zelića.

³⁵³ Za detalje o Kneževom dvoru vidi: GRUJIĆ 2004, GRUJIĆ 2008.

³⁵⁴ GRUJIĆ 2009: 237.

Dubrovniku izveden prvi primjer u kojem supostoje dva stila.³⁵⁵ Primjer je to kombinacije s arkadama polukružnih lukova u prizemlju i prozorima šiljastog luka na katu, tj. pročelja s renesansnim prizemljem nad kojim je gotički *piano nobile*.³⁵⁶ (sl. 56) Ovakva će pak shema biti ponovljena na javnim i privatnim građevina s početka XVI. stoljeća.

Onofrio di Giordano della Cava bio je zadužen za arhitektonsku koncepciju Dvora, a za ukrase vrata i prozora u gotičkom stilu više domaćih majstora, među kojima je bio i jedan udomaćeni Dubrovčanin Petar Martinov iz Milana. Upravo ovdje autorica vidi osnove u stilskim razilaženjima gdje su pojedini majstori na vlastiti način izražavali svoje poznavanje oblika, kako renesansnih tako i onih gotičkih.

Dugo trajanje simbioze dvaju stilova potvrđeno je brojnim izgradnjama druge polovice XV. stoljeća te onima dvadesetih godina XVI. stoljeća. Grujić je uočila da se model Dvora prenosi na stambenu arhitekturu. Tako primjerice kuća Braichi-Isusović, podignuta nakon 1481. godine, ima gotičke otvore na fasadi okrenutoj na glavnu ulicu dok na bočnoj fasadi, okrenutoj na sporednu ulicu, ima pravokutne otvore ukrašene antikizirajućom plitkom profilacijom.³⁵⁷ (sl. 57) Slično je i kod rasporeda gotičkih i renesansnih elemenata na pročelju Ranjinine kuće,³⁵⁸ gdje se gotički otvori šiljatog luka nalaze na drugom i trećem katu, a pravokutni otvori plitko profiliranih okvira na donjem katu, sporedne funkcije. (sl. 58) To je načelo ponovljeno i na kući Gučetića i na nekim skromnijim primjerima na Prijekom.³⁵⁹ Taj model u kojem je središnja dvorana na prvom katu – *piano nobile*, istaknuta gotičkom triforom, sa jednom ili dvije monofore, a u prizemlju s otvorima oblikovanim renesansnim profilacijama pokazuju i ljetnikovci izgrađeni na prijelazu XV. u XVI. stoljeće. Prizemlja ostaju skrivena pogledu zbog visokih ograda, a gotički *piano nobile* je dio pročelja vidljiv svakom prolazniku.

Prijenos modela Kneževog dvora ostvaruje se i na ladanjskoj arhitekturi. Kao predstavnike tog prijenosa i „dubrovačkog gotičko-renesansnog stila“ autorica navodi istodobne ljetnikovce Petra Sorkočevića na Lapadu i Mihe Bunića u Rijeci dubrovačkoj, a aspekti miješanja stila

³⁵⁵ GRUJIĆ 2008.

³⁵⁶ GRUJIĆ 2009: 237

³⁵⁷ GRUJIĆ 2009: 239.

³⁵⁸ Za detalje oko Ranjinine kuće vidi: GRUJIĆ 1996: 69-84.

³⁵⁹ GRUJIĆ 2009: 239.

prisutni su na arhitektonskim dijelovima i klesanom namještaju ljetnikovca Petra Sorkočevića u Lapadu (dovršen 1521. g.).³⁶⁰ (sl. 59 i 60)

Simbioza je ostvarena i na arhitektonskim ukrasima vanjštine, na opremi kuća i ljetnikovaca na način da su gotički oblici poput zidanih umivaonika, kamina i zidanih ormara obogaćeni renesansnim motivima poput vitica, kaneliranih pilastara, korintskih kapitela ili pak klasičnim dentima.

12.2. Divona

Nakon Kneževog dvora sljedeća je najvažnija komunalna građevina u Dubrovniku bila Divona. Od samog kraja XIX. stoljeća poticala je različita mišljenja i interpretacije, od internacionalnih polemika do one domaće, prethodno spomenute između Cvite Fiskovića i Ljube Karamana, od interpretacije o sukcesiji do one o koegzistenciji stilova. (sl. 61)

Dubrovačka carinarnica (Divona ili Spoza) izgrađena je na mjestu starije carinarnice po modelu koji slijedi prototip fontika, a kojeg je Paskoje Miličević 1516. g. predstavio dubrovačkom Senatu. Odluka o njoj gradnji donesena je 1513. g., no radovi su završeni tek 1522. g.³⁶¹ Njezino pročelje karakterizira alternacija gotičkih i renesansnih oblika slijedeći nivoe građevine, ali ne i sukcesiju stilova. Oni su, gledano kronološki i odozdo prema gore, postavljeni inverzno – renesansa-gotika-renesansa-gotika. Ispred prizemlja s gotičkim portalom nalazi se renesansi trijem, koji je, za razliku od onog na Dvoru, prigraden građevini. (sl. 62) Takav je trijem mogao biti logičan produžetak trijemova koji su se sve do Velike trešnje (1667.) nalazili ispred kuća na sjevernoj strani Place. Trijem s arkadama i polukružnim lukovima povjeren je Andrijićima, Nikoli i Josipu (1518. – 1522.). Prvi kat raščlanjen je gotičkom triforom smještenom između dvije monofore, dok drugi kat, nešto niži, ima četvrtaste renesanse prozore. Na vrhu građevine pronalazimo krovne akroterije koji su pak gotički po svom oblikovanju. Svi razdijelni vijenci i profilacije ukrašeni su dentima.³⁶²

Trijemovi atrija, za razliku od slojevite izmjene dvaju stilova na pročelju, sasvim jasno pokazuju preplitanje gotičkih i renesansnih oblika, a izradili su ih Petar Petrović i Blaž

³⁶⁰ GRUJIĆ 2009: 246. Petar Sorkočević je za vrijeme gradnje Divone bio imenovan nadstojnikom radova, a za gradnju trijema svog ljetnikovca izabire klesara Petra Petrovića koji je s Vlahom Radivojevićem izradio trijemove u dvorištu Divone.

³⁶¹ PELC 2007: 105.

³⁶² GRUJIĆ 2009: 244.

Radivojević (1516. – 1518.). (sl. 63) Građevina čije su funkcije bile čisto utilitarne pokazuje svojim oblikovanjem dozu reprezentativnosti koja je bila važna za Dubrovačku Republiku, a uz to je njenu reprezentativnost nametao i sam položaj jer se nalazila na sjecištu najfrekventnije gradske ulice i glavnog gradskog trga. Zajedno s ostalim građevinama svjedočila je o gospodarskoj snazi, ali i određenoj kulturnoj osviještenosti. Divona će, uz Knežev dvor, svakako ostati najreprezentativniji primjer koegzistencije gotike i renesanse na dubrovačkom području.

13. Opravdanost pojma „gotičko-renesansni stil“ na hvarskoj spomeničkoj baštini?

Uvodeći samo osnovne crte problematike prijelaznog gotičko-renesansnog stila dubrovačke sredine u prethodnom poglavlju željelo se preispitati sličnosti i/ili razlike takvih pojava na najznačajnijim sakralnim i stambenim spomenicima nastalim u periodu XV. i XVI. stoljeća u gradu Hvaru. Postoje li dodirne točke? I trebamo li ih uopće nastojati pronaći? Sigurno je da je termin najkarakterističniji i najbolje definiran za dubrovačke primjere na način da se tamo opetuje do tipičnosti, no sama se pojava miješanja obaju stilskih izraza javlja i drugdje stoga bismo je morali moći dovesti u suvislu vezu iako je svaka sredina obilježena lokalnim značajkama koji omogućuju realizaciju ove pojave na sebi svojstven način.

Na području grada Hvara promatrani su uglavnom reprezentativni primjeri poput palača plemića koje se smještaju uz južni gradski zid, ali i drugi manje reprezentativni primjeri čime se željelo relativizirati izrazito stalešku koncepciju gradogradnje. Detaljnija razmatranja dovela su nas i do određenih pitanja. Prvo od njih je imenovanje tih većih sklopova koji nastaju na području Grode. Možemo li ih s pravom nazivati palačama. Nije li termin možda neodmjeren uzmu li se u obzir izvorišni venecijanski primjeri? Ili neki drugi na našoj obali poput splitske palače Papalić? Svakako je riječ o najreprezentativnijim i raskošnijim onodobnim gradnjama u gradu Hvaru, no možda bismo trebali biti oprezni prilikom njihova imenovanja. Isto se pitaju i autori članka *Gotičko-renesansna kuća Marcello-Petris u Cresu*, Jasenka Gudelj i Laris Borić, promatrajući navedenu kuću iz naslova. Smatraju da je termin *palača* preuzet za građevinu skromnijih dimenzija dok termin *mala palača* (tal. palazzetto) nije uobičajen stoga im se činilo da je najbolje koristiti termin patricijska kuća.³⁶³

Potom, uočili smo da svi primjeri imaju i određene zajedničke točke. Možemo primjetiti da su naglasci uvijek na pročeljima s određenim urbanističkim značajem, a da se, logično, manje pažnje posvećuje onima koji to nisu, te su oni siromašnije dekorirani i zatvoreniji. Tome možemo pridodati urbanističke zadatosti gdje uske ulice već unaprijed zadanog rastera uvjetuju određenu distributivnu shemu otvora i reprezentativnih prostorija. S tim da je bogatstvo cvjetne gotike i sve prednosti koje ono nosi dugo ostalo određenim glavnim adutom po pitanju arhitekture i dekoracije. Kameni okviri portala i prozora, potom konzole, menzole, razdjelni vijenci, ograde balkona te određeni kameni namještaj svojim oblicima i repertoarom možda najbolje pokazuju smjenu, tj. promjenu stilova i promjenu „mode“. Tako da na jednoj

³⁶³ GUDELJ – BORIĆ 2002: 98.

kući pronalazimo zajedno cvjetnogotičku monoforu, biforu uz renesansno oblikovan portal i/ili prozor. Pritom ne možemo razaznati, možda i s razlogom, da li je postajalo svjesno i logično promišljanje iza upravo takvog rasporeda kao što to uočavamo na dubrovačkim primjerima. Primjerice kao kod kuće Braichi-Isusović koja ima gotičke otvore na pročelju okrenutom na glavnu ulicu, a na onom prema sporednoj ulici ima pravokutne otvore s antikizirajućom plintom. Međutim na istom pročelju, ali na trećem katu koji nadvisuje susjedne kuće ima jednake gotičke oblike kao i na pročelju. Slično je i s Ranjinom kućom.³⁶⁴

Ono što zasigurno znamo je da kako bi se omogućilo horizontalno širenje zgrada u Hvaru, potrebno je bilo spajati nekoliko čestica i/ili prethodnih objekata što se često odražavalo na stihijsku organizaciju prostora i takvih pročelja. Možda je i ovdje potrebno tražiti određene uzroke postojećih stratigrafija.

Nadalje, u Hvaru ne pronalazimo ni istaknutih onovremenih domaćih majstora poput Jurja Dalmatinca, Andrije Alešija ili Nikole Firentinca. Unatoč tome što je u promatranom periodu Hvar proživljavao svoje zlatno doba, nema ni zabilježenih „stranaca“ putem kojih dolazi do izravnih kontakata i upliva određenih stilskih karakteristika, a koji se javljaju u drugim sredinama poput Onofria della Cave, Masa di Bartolomea ili Michelozza di Bartolomea u Dubrovniku. Još je Cvito Fisković pretražujući arhive pronašao samo imena domaćih majstora od kojih su Korčulani zasigurno bili najvrsniji majstori s djelatnošću široko rasprostranjenom na Jadranu. Kao što nisu uočeni istaknuti domaći i strani majstori tako nemamo ni potvrde o značajnijim naručiteljima, barem na polju stambene arhitekture, koji bi svojim željama, ali i mogućnostima, mogli biti nosioci i predvoditelji novih stilskih promjena.

Gore navedeni elementi obilježili su grad Hvar te njegovu sredinu što se potom odrazilo na njegove graditeljske karakteristike, ali i urbanizam. Iako je možda je preizuzetno dovoditi u vezu Dubrovnik i Hvar te ostvarenja koja su se dogodila na njihovim područjima Dubrovnik kao ogledni primjer ovog procesa simultanog postojanja i prožimanja gotičkih i renesansnih stilskih izraza zasigurno ne može ostati po strani. I iako u Hvaru nemamo tako evidentnih i jasnih primjera i situacija kao što imamo u Gradu, činilo nam se važnim proučiti navedeni odnos.

³⁶⁴ GRUJIĆ 2009: 239.

14. Zaključak

U razdoblju XV. i XVI. stoljeća grad Hvar živi svoje zlatno doba u kojem dolazi do posljednjih zahvata u vidu izgradnje i oblikovanja kasnosrednjovjekovnog grada. Vrijeme je to posljednje mletačke vlasti na istočnoj obali Jadrana koja je odigrala odlučujuću ulogu za život ovog grada. U spomenutom periodu nastaju ključni spomenici sakralne i stambene arhitekture kojima je u ovom radu posvećena posebna pažnja. Od primjera sakralne arhitekture najvažnija nam je zasigurno hvarska katedrala, točnije „stara“ hvarska katedrala iz XV. stoljeća, odnosno njezin liturgijski namještaj. Taj korpus djela vrijedan je utoliko što su neki od primjera jedini takvi sačuvani unutar dalmatinskog graditeljsko-klesarskog kruga čime je njihova vrijednost dodatno naglašena. Nadalje, odgovore na neka od problemskih pitanja, poput ranokršćanskog sklopa koji se u određenom trenutku preoblikuje u benediktinski samostan *Santa Marie de Lesne* čija se djelatnost gasi, potom problem prijenosa biskupskog središta iz Starog Grada u Hvar te situacije u kojoj istodobno postoje dvije crkve, sv. Stjepana i sv. Marije, te izgled katedrale XV. st. kao i njezin odnos prema novoizgrađenoj pročelju XVI. st., možemo samo nagađati. Ova pitanja još uvijek ostaju otvorena i čekaju buduća istraživanja i njihove interpretacije uz cjelovitije sagledavanje postojećih podataka.

Srednjovjekovna stambena arhitektura grada Hvara oblikuje sliku grada i danas. Preko reprezentativnih primjera gotičkih palača na području Grode i drugih vrijednih primjera kako u Grodi tako i južnom predgrađu – Burku, željelo se istaknuti određene karakteristike kao i urbanističke zadatosti. Analizirajući uglavnom pročelja i dekorativne elemente ovih spomenika nastojalo se proučiti hvarsku spomeničku baštinu u kontekstu „gotičko-renesansnog“ stila pa i naposljetku u odnosu na dubrovačku sredinu u kojoj se najbolje opimjeruju takve stilske karakteristike.

Razmatrajući poteškoće oko upotrebe termina „gotičko-renesansni stil“ u nacionalnoj povijesno-umjetničkoj historiografiji te nastojanjem definiranja njegovih početaka i specifičnosti željelo se povezati drugi dio rada s onim prvim koji se bavi francusko-hrvatskom terminologijom. Na terminološki problem koji predstavlja točku razilaženja stranih jezika i nacionalnih povijesno-umjetničkih leksika upozorila je još Nada Grujić. Jednako tako primjetila je da pojava tzv. prijelaznog stila u kojem istovremeno supostoje i/ili se prožimaju stilske osobine dvaju stilova – gotike i renesanse – nije sama po sebi neobična ni specifičnost na našim područjima, već je riječ o mnogo opsežnijoj pojavi koja zahvaća šire južnoeuropsko tlo.

Primjeri hvarske stambene arhitekture pokazuju međusobne zajedničke točke, primjerice, pročelja s urbanističkim značajem bogatija su i posebno naglašena u odnosu na one sporedne, zavorenije i siromašnije gdje nismo mogli uočiti svjesno i promišljeno korištenje određenih oblika i dekorativnih elementa kao što to uočavamo na dubrovačkim primjerima. Postojeće stratigrafije hvarskih spomenika zacijelo su odraz čestih stihijskih spajanja zemljišnih čestica i/ili objekata. Nadalje, u Hvaru nemamo zabilježenih istaknutih naručitelja ni onovremenih istaknutih domaćih majstora, kao ni „stranaca“ putem kojih je moglo doći do direktnih upliva novih stilskih karakteristika kao što je slučaj u Dubrovniku s Masom di Bartolomeom ili Michelozzom. Naprotiv, u Hvaru su zabilježeni domaći majstori s Korčulanima kao predvodnicima, s kojima se grad uklapa u graditeljsko-klesarski zahvat XV. stoljeća te time upotpunjava dalmatinski prostor zahvaćen snažnom graditeljskom i umjetničkom djelatnošću. Svi ti razmatrani elementi obilježili su Hvar i njegovu sredinu što se u konačnici odrazilo na njegov graditeljski karakter kao i na urbanizam grada.

15. Bibliografija

BADURINA (ur.) 2000 – Anđelko Badurina (ur.). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2000.

BRACANOVIĆ 2011 – Joško Bracanović. *Hvarska katedrala* u: Kruvenica 18, Župa sv. Stjepana I., Hvar (2011): 30-32.

BRACANOVIĆ 2012 – Joško Bracanović. *Toma Tomasini – 18. hvarski biskup* u: Kruvenica 23, Župa sv. Stjepana I., Hvar (2012): 26-28.

BUČIĆ 1950 – Remigije Bučić. *Santa Maria de Lesna – prva stolna crkva hvarska* u: Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII, Arheološki muzej Split (1950): 108-114.

BUŽANČIĆ 2009 – Radoslav Bužančić. *Gospin oltar u Nikole Firentinca u trogirskoj katedrali* u: Klesarstvo i graditeljstvo, Vol. XX No.3-4, Klesarska škola, Pučišća, otok Brač (2009): 35-48.

DOMANČIĆ 1992 – Davor Domančić. *Ostavština hvarskog biskupa Tome Tomasinija iz 1461. godine* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32, Split (1992): 553-561.

DOMANČIĆ 2008 a – Davor Domančić. *Reljef Nikole Firentinca* u: Zavičajni album, Književni krug Split, Matica Hrvatska Hvar (2008): 93-102.

DOMANČIĆ 2008 b – Davor Domančić. *Triptih radionice Jurja Dalmatinca u Gornjem Humcu na Braču* u: Zavičajni album, Književni krug Split, Matica hrvatska Hvar (2008): 103-108.

DOMANČIĆ 2008 c – Davor Domančić. *Valierova vizitacija na otoku Hvaru i Visu* u: Zavičajni album, Književni krug Split, Matica hrvatska Hvar (2008): 125-181.

DUBOKOVIĆ NADALINI 1961 – Niko Duboković Nadalini. *Gotička palača na trgu u Hvaru* u: Bilten Historijskog arhiva III/1961., br. 3-4, Zagreb (1961): 30-33.

DUDAN 1922 – Alessandro Dudan. *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, 1922.

FISKOVIĆ C. 1939 – Cvito Fisković. *Korčulanska katedrala*, Zagreb, 1939.

FISKOVIĆ C. 1947 – Cvito Fisković. *Naši graditelji i kipari XV. i XVI. stoljeća u Dubrovniku*, Zagreb, 1947.

FISKOVIĆ C. 1953 – Cvito Fisković. *O vremenu i jedinstvenosti gradnje dubrovačke Divone* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 7, Split (1953): 33-57.

FISKOVIĆ C. 1959 – Cvito Fisković. *Pri kraju razgovora o dubrovačkoj Divoni* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 11, Split (1959): 106-117.

FISKOVIĆ C. 1962 – Cvito Fisković. *Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru* u: Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku VIII-IX, Dubrovnik (1962): 177-255.

FISKOVIĆ C. 1976 – Cvito Fisković. *Hvarska katedrala*, Split, 1976.

FISKOVIĆ C. 1977 – Cvito Fisković. *Graditeljstvo grada Hvara u XVI. stoljeću* u: Radovi Instituta za hrvatsku povijest Vol. 10 No.1, Zagreb (1977): 455-470.

FISKOVIĆ I. 1991 – Igor Fisković. *Tisuću godina hrvatske skulpture*, Zagreb, 1991.

FISKOVIĆ I. 1997 – Igor Fisković. *Renesansa* u: Tisuću godina hrvatskog kiparstva, Igor Fisković (ur.), Muzejsko-galerijski centar, Zagreb (1997): 155-214.

FISKOVIĆ I. 2001 – Igor Fisković. *O unutrašnjem uređenju samostanskih crkava na istočnoj obali Jadrana* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 39, Split (2001-2002): 227-268.

FOLNESICS 1914 – Hans Folnesics. *Studien zur entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, Beč, 1914.

GABELIĆ 1988 – Andro Gabelić. *Ustanak hvarskih pučana: (1510-1514): izvori- tokovi - dometi*, Književni krug, Split, 1988.

GAFFNEY 1997 – Vincent Gaffney. *Arheološka baština otoka Hvara, Hrvatska*, Tempvs Reparatum, Oxford, 1997.

GAMULIN 2011 – Anita Gamulin. *Kameni umivaonici 15. i 16. stoljeća u gradu Hvaru* u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 35, Zagreb (2011): 115-142.

GRUJIĆ 1996 – Nada Grujić. *Ranjinina kuća u Dubrovniku od XV. do XX. stoljeća* u: Peristil 39, Zagreb (1996): 69-84.

GRUJIĆ 2004 – Nada Grujić. *Knežev dvor u Dubrovniku prije 1435. godine* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 40, Split (2004): 149-170.

GRUJIĆ 2007 – Nada Grujić. *Dialogue Gothique-Renaissance dans l'architecture ragusaine des XVe et XVIe siècles* u: Le Gothique de la Renaissance, Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne, Picard, Pariz (2007): 121-134.

GRUJIĆ 2008 – Nada Grujić. *Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku* u: Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske, (ur.) P.Marković, J. Gudelj, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (2008): 9-50.

GRUJIĆ 2009 – Nada Grujić. *Gotičko-renesansna arhitektura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću* u: Sic ars deprenditur arte: zbornik u čast Vladimira Markovića, Sanja Cvetnić i dr. (ur.), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (2009): 235-254.

GRUJIĆ 2013 – Nada Grujić. *Kuća u Gradu: studije o dubrovačkoj stambenoj arhitekturi 15. i 16. stoljeća*, Matica hrvatska, Ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 2013.

GUDELJ – BORIĆ 2002 – Jasenka Gudelj i Laris Borić. *Gotičko-renesansna kuća Marcello-Petris u Cresu* u: Peristil 45 (2002): 97-106.

HILJE 1996 – Emil Hilje. *Ikonografski program predele Ugljanskog poliptiha* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 36, Split (1996): 43-58.

IVANČEVIĆ 1984/5 – Radovan Ivančević. *Odnos pročelja i prostora hvarske katedrale i problem stilske određenja* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 24, Split (1984): 73-98.

IVANČEVIĆ 1998 – Radovan Ivančević. *Analiza proporcija trolisnih fasada u Hrvatskoj* u: Peristil 41, Zagreb (1998): 81-96.

IVANČEVIĆ 1999 – Radovan Ivančević. *Proporcije trolisnih renesansnih pročelja u Hrvatskoj* u: Peristil 41, Zagreb (1998/1999): 59-68.

JACKSON 1887 – Thomas Graham Jackson. *Dalmatia the Quarnero an Istria II*, Oxford, 1887.

KARAMAN 1933 – Ljubo Karaman. *Umjetnost u Dalmaciji: XV. i XVI. vijek*, Matica hrvatska, Zagreb, 1933.

- KASANDRIĆ 1978** – Ivo Kasandrić. *Hvarski pučki ustanak*, Mogućnosti, Split, 1978.
- KATIĆ 2001-2002** – Miroslav Katić. *Kasnoantički grad na Jadranu – Primjer Hvara* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 38, Split (2001-2002): 19-49.
- KATIĆ 2003** – Miroslav Katić. *Nova razmatranja o kasnoantičkom gradu na Jadranu* u: *Opuscula Archaeologica* 27, Arheološki zavod Filozofskog fakulteta u Zagrebu (2003): 523-528.
- KIRIGIN 2003** – Branko Kirigin. *Faros, parska naseobina. Prilog proučavanju grčke civilizacije u Dalmaciji* u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku* 96, Split (2003): 9-303.
- KOVAČIĆ 1982** – Joško Kovačić. *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.
- KOVAČIĆ 1987** – Joško Kovačić. *Kroz stambeno graditeljstvo grada Hvara* u: *Iz hvarske kulturne baštine*, Hvar (1987): 24-79.
- KOVAČIĆ 1991** – Joško Kovačić. *O arheološkom nalazu u Hvaru 1840. godine (Da li je na mjestu današnje katedrale bila ranokršćanska crkva)* u: *Služba Božja* 1, Makarska (1991): 29-38.
- KOVAČIĆ 1992** – Joško Kovačić. *Dvije hvarske skulpture iz 15. stoljeća* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, Split (1992): 425-433.
- KOVAČIĆ 1997** – Joško Kovačić. *O kući tzv. Hektorović na gradskom zidu u Hvaru*, *Prilozi povijesti otoka Hvara* 10, Hvar, 1997.
- KOVAČIĆ 2009** – Joško Kovačić. *Franjevački samostan i crkva u Hvaru*, Alfa, Zagreb, 2009.
- KOVAČIĆ 2010 a** – Joško Kovačić. *Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta*, doktorski rad, Zadar, 2010.
- KOVAČIĆ 2010 b** – Joško Kovačić. *Pretpovijest Hvarske katedrale*, *Kruvenica* 14, Župa sv. Stjepana I., Hvar (2010): 38-41.
- KOVAČIĆ 2012** – Joško Kovačić. *Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta*, *Grada i prilozi za povijest Dalmacije*, Državni arhiv u Splitu, Split, 2012.

KOVAČIĆ S. 1991 – Slavko Kovačić. *Koje je godine osnovana hvarska biskupija?* u: *Croatica Christiana periodica* Vol. 15 No. 27., Zagreb (1991): 53-58.

KOVAČIĆ V. 2012 – Vanja Kovačić. *Traforirane kamene ograde – Montažni elementi gotičkih balatorija* u: *Klesarstvo i graditeljstvo* No. 1-4, Klesarska škola, Pučišća, otok Brač (2012): 26-40.

KRASIĆ 2005 – Stjepan Krasić. *Toma Tomasini: hvarski biskup, teolog i diplomat*, *Starine Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti* 63, Zagreb (2005): 91-162.

LUČIĆ 1995 – Nikša Lučić. *Redovništvo u gradu Hvaru u 15. i 16. stoljeću*, diplomski rad, Zagreb, 1995.

MARKOVIĆ – Predrag Marković. *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja).

MARKOVIĆ V. 2008 – Vladimir Marković. *Pročelje hvarske katedrale* u: *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, (ur.) P.Marković, J. Gudelj, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (2008): 269-280.

MARKOVIĆ V. 2008 a – Vladimir Marković. *Dalmatinske crkve 17. i 18. stoljeća sa šiljastim bačvastim svodom i pojasnicama – ishodišta i putovi usvajanja* u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32, Zagreb (2008): 115-149.

MIČIĆ 2013 – Jelena Mičić. *Gotičke palače grada Hvara* u: *Zbornik I. međunarodnog kongresa studenta povijesti umjetnosti*, Zagreb (2013): 45-57.

NIKŠIĆ 1998 – Goran Nikšić. *Marko Andrijić u Korčuli i Hvaru* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 37, Split (1998): 191-222.

NOVAK 1955 – Grga Novak. *Prehistorijski Hvar: Grapčeva špilja*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1955.

NOVAK 1960 – Grga Novak. *Hvar kroz stoljeća*, Narodni odbor općine Hvar, Hvar, 1960.

OSTOJIĆ 1964 – Ivan Ostojić. *Benediktinci u Hrvatskoj i ostalim našima krajevima, Sv. 2, Benediktinci u Dalmaciji*, Benediktinski priorat – Tkon, Split, 1964.

PELC 2007 – Milan Pelc. *Renesansa*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007.

PETRIĆ 1973 – Nikša Petrić. *Civitas quae aliis temporibus fuit (Grad koji je nekada postojao)* u: Hvarski zbornik 1, Samoupravna interesna zajednica za kulturu općine Hvar, Split (1973): 177-180.

PETRIĆ 1975 a – Nikša Petrić. *O gradu Hvaru u kasnoj antici* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 20, Split (1975): 5-30.

PETRIĆ 1975 b – Nikša Petrić. *Arheološka istraživanja otoka Hvara* u: Hvarski zbornik 3, Samoupravna interesna zajednica za kulturu općine Hvar, Split (1975): 243-268.

PETRIĆ 1977 a – Nikša Petrić. *Kasnoantički spomenici otoka Hvara* u: Hvarski zbornik 5, Samoupravna interesna zajednica za kulturu općine Hvar, Split (1977): 217-232.

PETRIĆ 1977 b – Nikša Petrić. *Sukobi plemića i pučana kroz izgradnju grada Hvara*, Radovi instituta za povijest 10, Zagreb (1977): 447-453.

PETRIĆ 1977 c – Nikša Petrić. *Radovi o pučkom ustanku Matije Ivanića* u: Radovi Instituta za hrvatsku povijest, sv. 10, Zagreb (1977): 541-555.

PETRIĆ 1989 – Nikša Petrić. *Prilozi arheologiji kasnoantičkog grada Hvara* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28, Split (1989): 5-25.

PETRIĆ 1997 – Nikša Petrić. *Ranosrednjovjekovna civitas srednjodalmatinskih otoka* u: Starohrvatska prosvjeta III/24, Split (1997): 149-161.

PETRIĆ – TUDOR 1998 – Nikša Petrić, Ambroz Tudor. *Ladanjska izgradnja prostora hvarske komune* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 37, Split (1998): 229-265.

PETRIĆ 2004 – Nikša Petrić. *Gotičke palače grada Hvara* u: Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (2004): 41-46.

PETRIĆ 2009 – Nikša Petrić (suautori Irena Radić Rossi i Marko Vučetić). *Luka grada Hvara od prapovijesti do srednjeg vijeka* u: Histria Antiqua 17, Zagreb (2009): 157-168.

PETRIĆ 2015 – Nikša Petrić. *O ranokršćanskim nalazima i spomenicima na otoku Hvaru* u: Zavičaju Hvaru, Sabrane studije i članci, Matica hrvatska Hvar, Književni krug Split (2015): 169-192.

PETRIĆ M. 2015 – Marinko Petrić. *Dokaz da je Hvar bio naseljen u 1. stoljeću* u: Kruvenica 34, Župa sv. Stjepana I., Hvar (2015): 26-29.

PETRIĆ MAJA 1989 – Maja Petrić. *Stambeno graditeljstvo grada Hvara XV. i XVI. stoljeća*, diplomski rad, Zagreb, 1989.

PRIBOJEVIĆ (ur. Veljko Gortan) 1991 – Vinko Pribojević (preveo Vinko Gortan). *O podrijetlu i zgodama Slavena*, Književni krug, Split, 1991.

RAJČIĆ 2006 – Ana-Marija Rajčić. *Urbanistički razvoj grada Hvara. Pregled osnovnih faza* u: *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam* Vol. 14 No.1 (31), Zagreb (2006): 89-103.

TUDOR 1995 – Ambroz Tudor. *Ortogonalna ulična mreža sjevernog dijela Hvara* u: *Peristil* 38, Zagreb (1995): 67-72.

TUDOR 1996 – Ambroz Tudor. *Stambena arhitektura grada Hvara u 17. i 18. stoljeću*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, magistarski rad, Zagreb, 1996.

TUDOR 2008 – Ambroz Tudor. *Ladanjska izgradnja prostora hvarske komune*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, doktorska disertacija, Zagreb, 2008.

ZANINOVIĆ 1992 – Marin Zaninović. *Heraclea Pharia* u: *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* Vol. 24./25. No. 1, Zagreb (1992): 35-48.

*** Službeni dopis dr.sc. Jasne Jeličić – Radonić Biskupskom arhivu Hvarske biskupije.

Dokumentacijski izvori:

TUDOR 1999 – Ambroz Tudor. *Konzervatorska studija sklopa Vlahović (ex. Hektorović) u Hvaru*, (elaborat), Konzervatorski odjel u Splitu, Split, 1999.

VOJNOVIĆ 2003 – Ivo Vojnović. *Palača Jakša u Hvaru*, (elaborat), Konzervatorski odjel u Splitu, Split, 2003.

16. ILUSTRACIJE



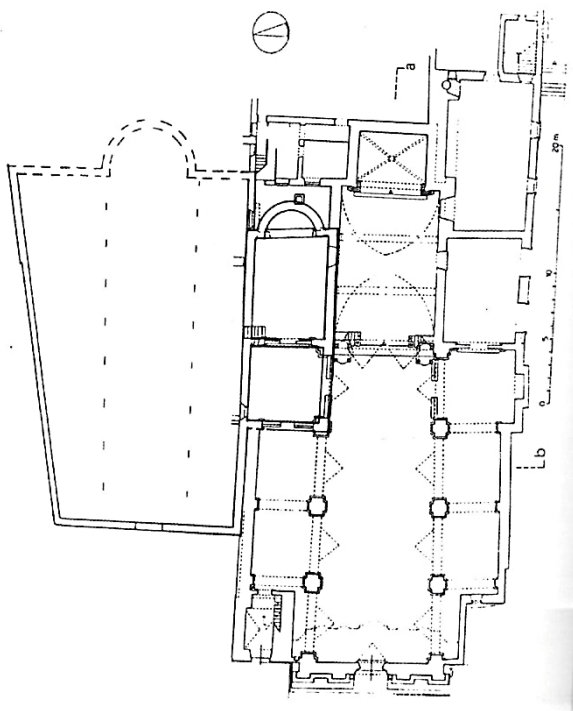
Sl. 1



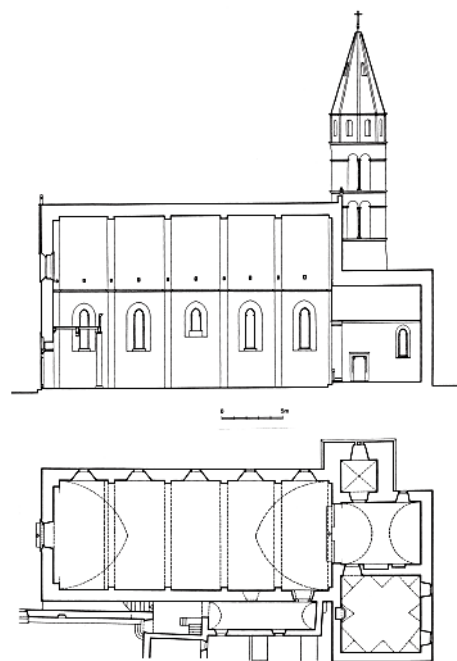
Sl. 2



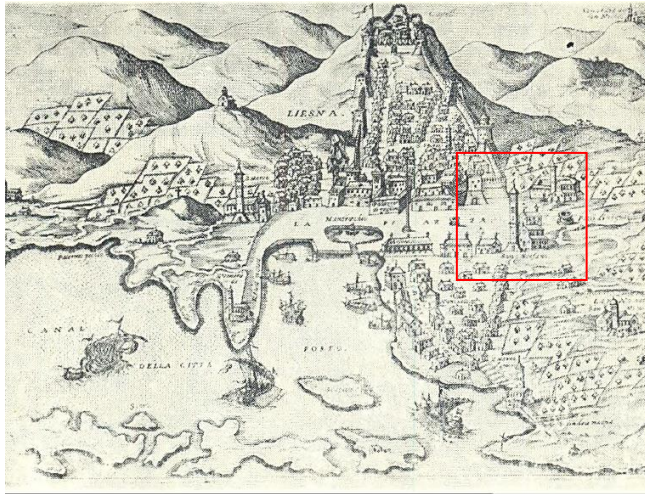
Sl. 3



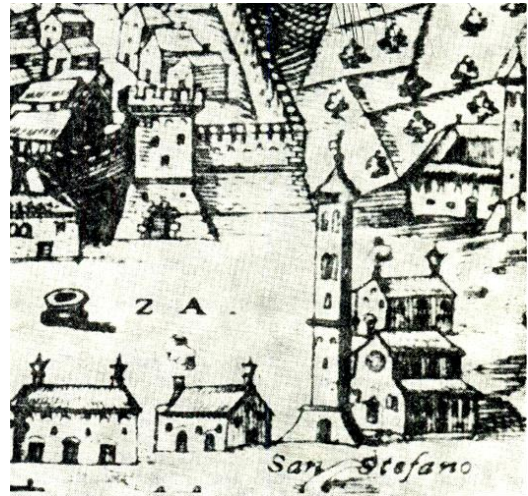
Sl. 4



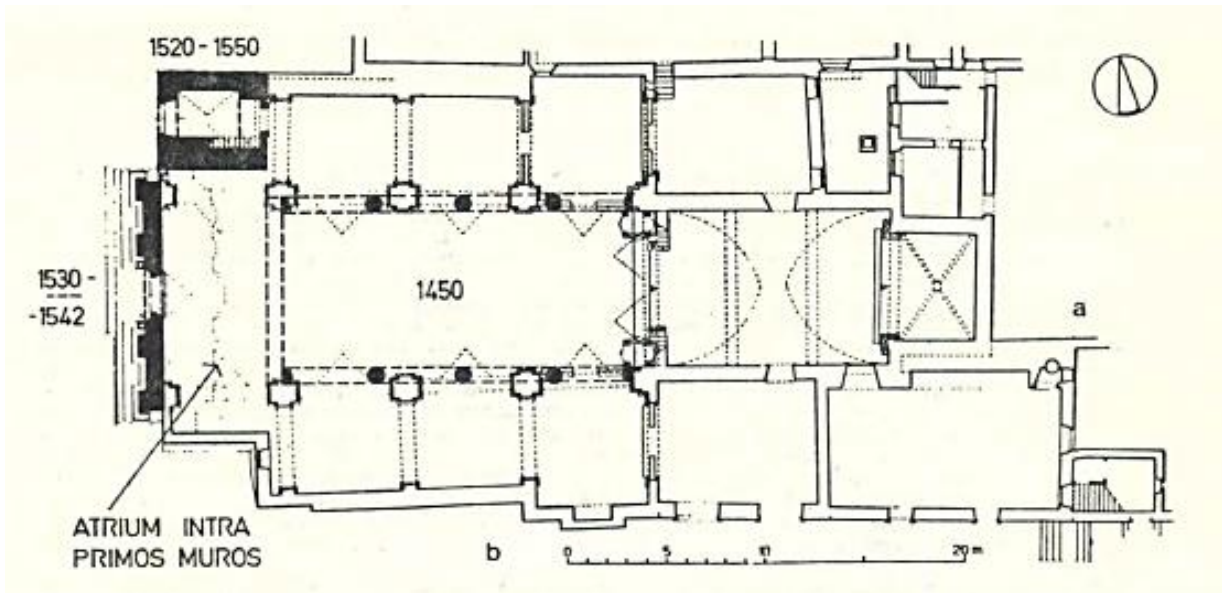
Sl. 5



Sl. 6



Sl. 7



Sl. 8



Sl. 9



Sl. 10



Sl. 11



Sl. 12



Sl. 13



Sl. 14



Sl. 15



Sl. 16



Sl. 17



Sl. 18



Sl. 19



Sl. 20



Sl. 21



Sl. 22



Sl. 23



Sl. 24



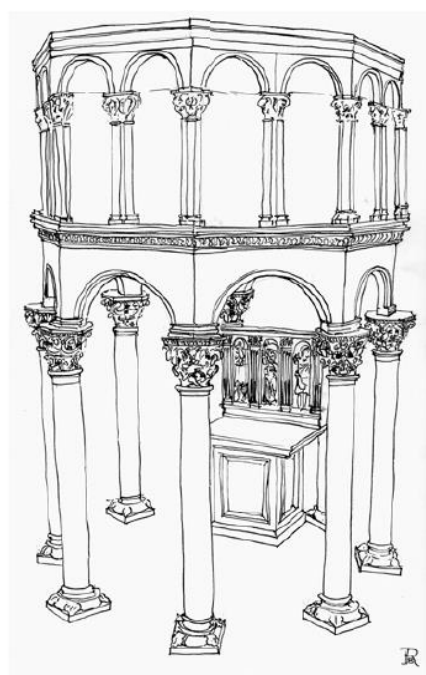
Sl. 25



Sl. 26



Sl. 27



Sl. 28



Sl. 29



Sl. 30



Sl. 31



Sl. 32



Sl. 33



Sl. 34



Sl. 35



Sl. 36

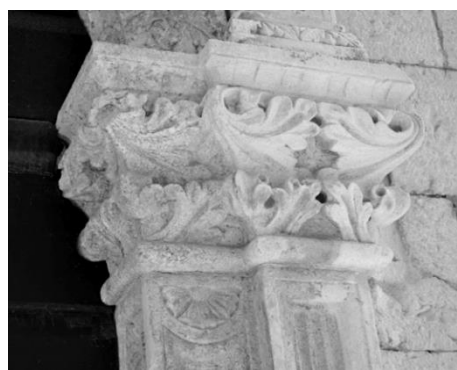


Sl. 37



Sl. 38

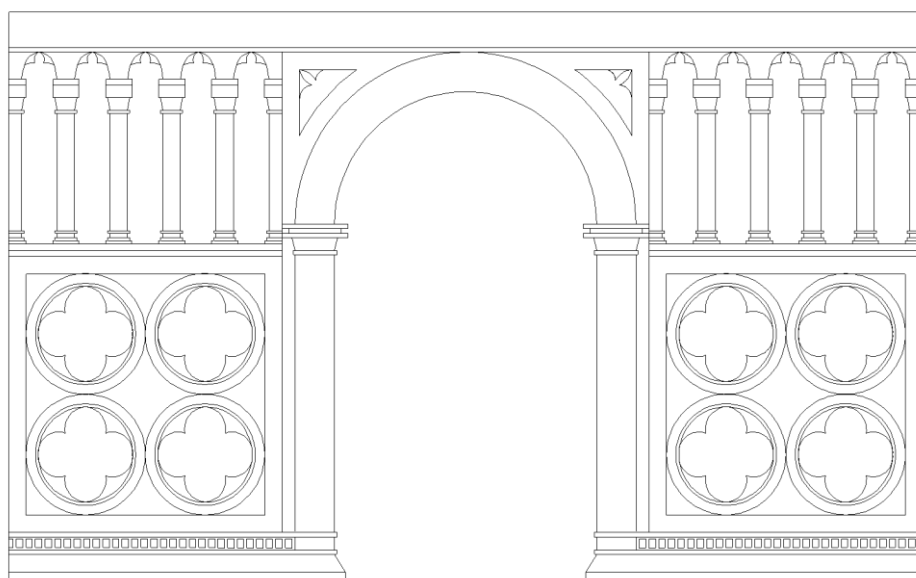
Sl. 39



Sl. 40



Sl. 41



Sl. 42



Sl. 43



Sl. 44



Sl. 45



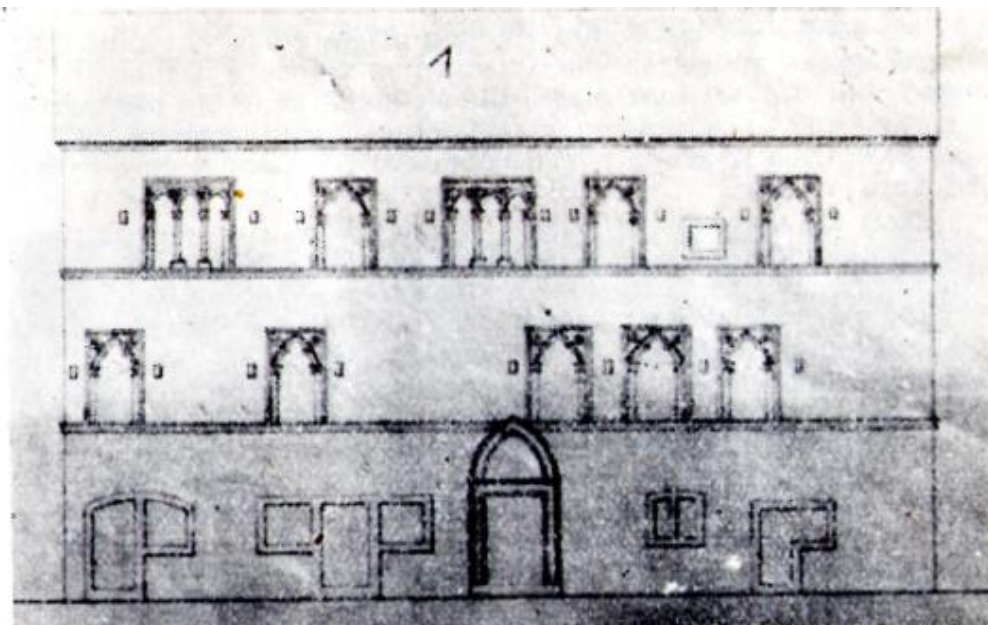
Sl. 46



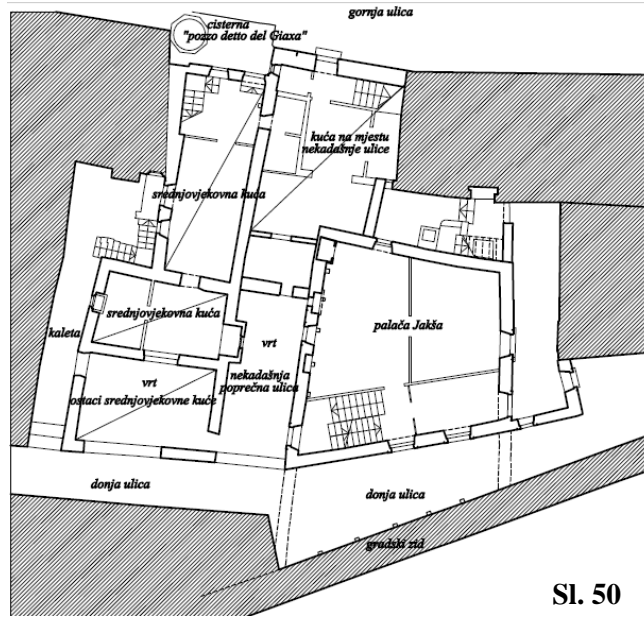
Sl. 47



Sl. 48



Sl. 49



Sl. 50



Sl. 51



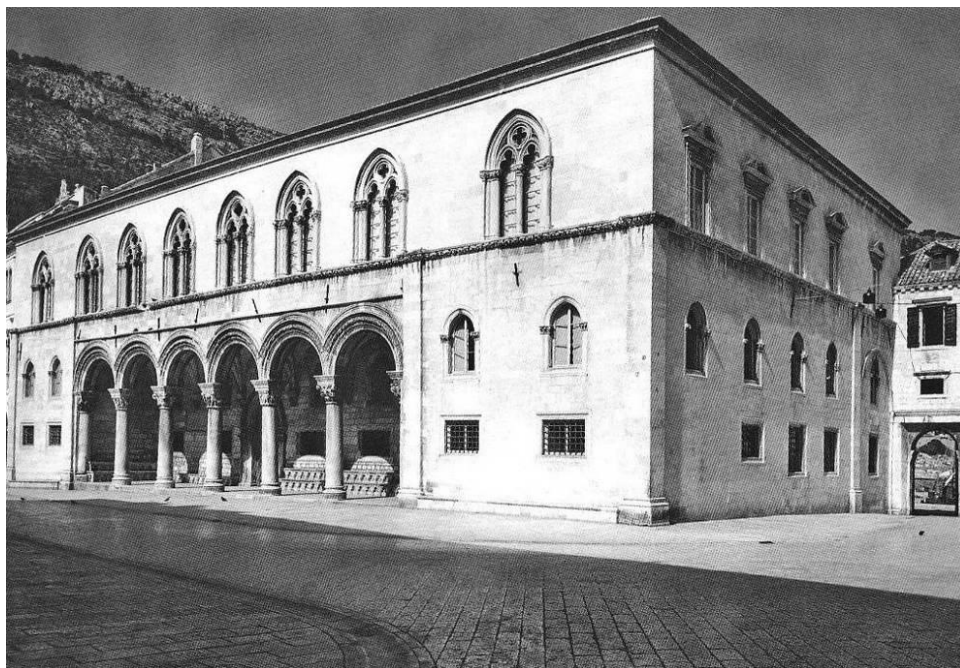
Sl. 52



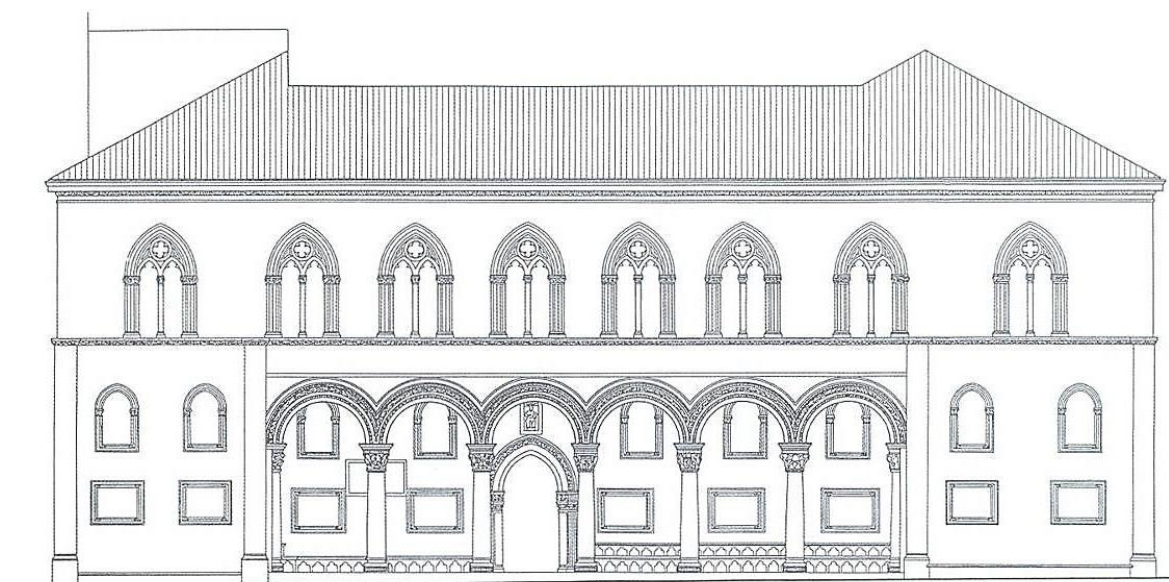
Sl. 53



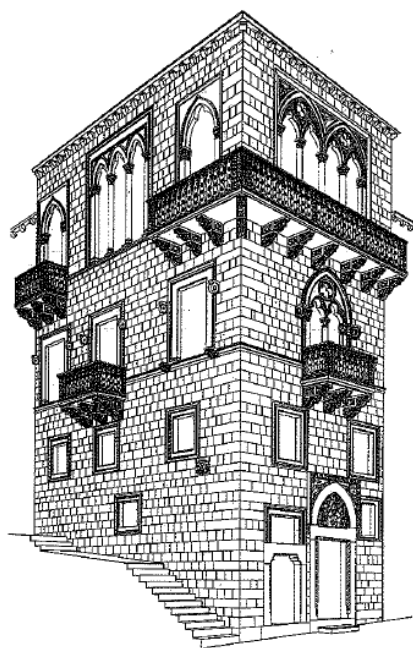
Sl. 54



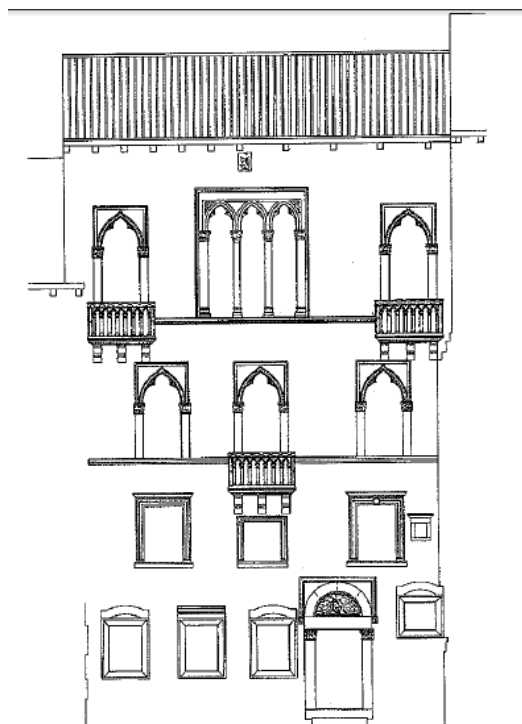
Sl. 55



Sl. 56



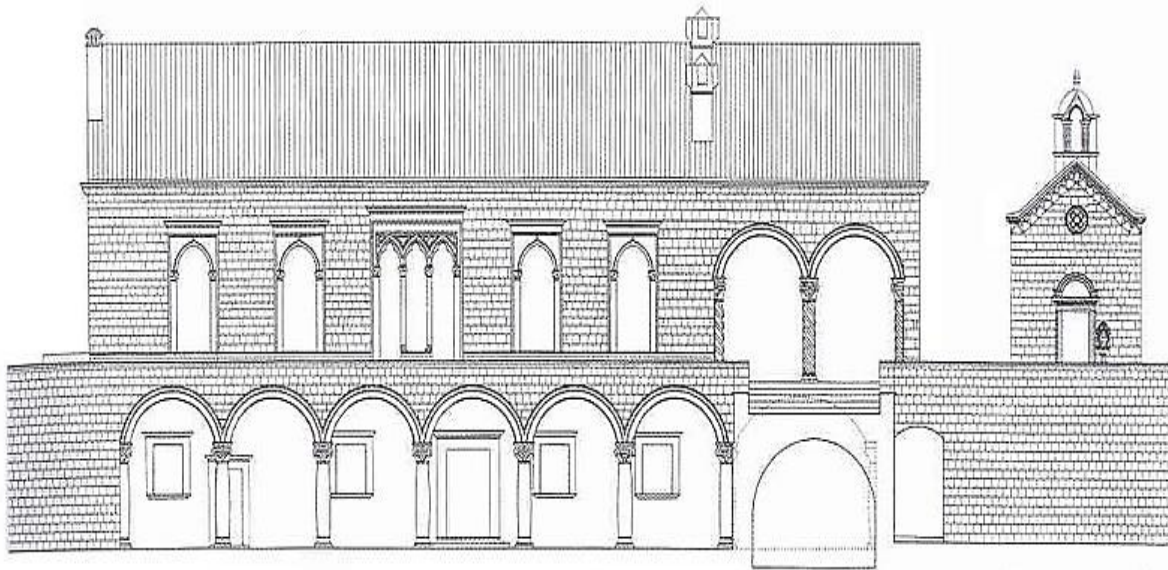
Sl. 57



Sl. 58



Sl. 59



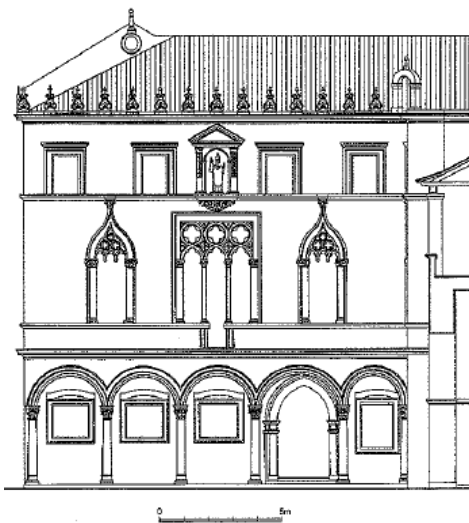
Sl. 60



Sl. 61



Sl. 63



Sl. 62

17. Popis ilustracija

- Sl. 1.** Hvarska katedrala sv. Stjepana I., pape i mučenika, pročelje (Foto: J. Mičić)
- Sl. 2.** Ulomak ranokršćanskog pluteja (Izvor: Biskupski arhiv Hvar)
- Sl. 3.** Ulomak ranokršćanskog pluteja (Izvor: Biskupski arhiv Hvar)
- Sl. 4.** Pretpostavljena ranokršćanska bazilika s katekumenejom i krstionicom, interpretacija prema N. Petriću (Izvor: PETRIĆ 2015)
- Sl. 5.** Franjevačka crkva u Slanom, tlocrt i uzdužni presjek (Izvor: MARKOVIĆ V. 2008 a)
- Sl. 6.** Camutijev bakrorez grada Hvara iz 1571. godine (Izvor: IVANČEVIĆ 1984/85)
- Sl. 7.** Detalj Camutijeva bakroreza s prikazom hvarske katedrale (Izvor: IVANČEVIĆ 1984/85)
- Sl. 8.** Shematski prikaz koji prikazuje odnos glavnog broda „stare“ katedrale s novim pročeljem prema R. Ivančeviću (Izvor: IVANČEVIĆ 1984/85)
- Sl. 9.** Ciborij „stare“ hvarske katedrale (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 10.** Šibenska katedrala, detalj stupova među kapelama (Izvor: <http://www.hkv.hr/reportae/lj-krinjar/8262-biser-hrvatske-kulturne-batine-katedrala-sv-jakova-u-ibeniku.html>)
- Sl. 11.** Oltar sv. Luke (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 12.** Oltar sv. Luke, sv. Luka, detalj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 13.** Oltar sv. Luke, sv. Ivan Krstitelj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 14.** Oltar sv. Luke, sv. Benedikt (?) (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 15.** Oltar sv. Luke, gornji pojas (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 16.** Predela – detalj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 17.** Predela – središnji dio (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 18.** Predela – detalj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 19.** Kameni triptih sv. Ivana Trogirskog, sv. Jeronima i sv. Lovre, N. Firentinac (pripisano) (Izvor: BUŽANČIĆ 2009)
- Sl. 20.** Triptih s Bogorodicom, sv. Jeronimom i sv. Ladislavom (Izvor: BUŽANČIĆ 2009)
- Sl. 21.** Oltar sv. Staša, splitska katedrala, Juraj Dalmatinac (Foto: E. Hilje)
- Sl. 22.** Pogled na kor hvarske katedrale s propovjedaonicama (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 23.** Sjeverna propovjedaonica (Foto: P. Marković)

- Sl. 24.** Južna propovjedaonica (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 25.** Sjeverni stalak za liturgijske knjige (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 26.** Detalj južnog stalka za liturgijske knjige (Foto: J. Mičić)
- Sl. 27.** Detalj sjevernog stalka za liturgijske knjige (Foto: J. Mičić)
- Sl. 28.** Rekonstrukcija izgleda Gospina oltara pod propovjedaonicom u trogirskoj katedrali (Izvor: BUŽANČIĆ 2009)
- Sl. 29.** Reljefi Navještenja (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 30.** Stražnji dio Reljefa Navještenja (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 31.** Reljef s prikazom anđela (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 32.** Reljef s prikazom Marije (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 33.** Kip sv. Mihovila (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 34.** Kip Sv. Mihovila, detalj lica (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 35.** Kip sv. Mihovila, detalj – zmaj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 36.** Franjevački samostan Gospe od Milosti (Foto: J. Mičić)
- Sl. 37.** Glavno pročelje franjevačke crkve (Foto: J. Mičić)
- Sl. 38.** Kapele franjevačke crkve s križno-rebrastim svodom (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 39.** Pilastar pod lukom kapele sv. Križa franjevačke crkve u Hvaru (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 40.** Polukapitel s pročelja crkve Navještenja u Dubrovniku (Foto: B. Čolak)
- Sl. 41.** Oltarna pregrada kapele sv. Križa (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 42.** Oltarna pregrada kapele sv. Križa, crtež (crtež: M. Carić)
- Sl. 43.** Udubljenja na pilastru predviđena za pregradu prema zapadnoj kapeli (Foto: J. Mičić)
- Sl. 44.** Kamena ograda iz Gradskog muzeja u Omišu (Izvor: KOVAČIĆ V. 2012)
- Sl. 45.** Južno pročelje palače Užižić (Foto: J. Mičić)
- Sl. 46.** Južno pročelje “zimske“ palače Paladini (Izvor: <http://www.knjiznicahvar.hr/zavicajna-zbirka/razglednice/>)
- Sl. 47.** Balustrada balkona južnog pročelja “zimske“ palače Paladini – detalj (Foto: I. Ferenčak)
- Sl. 48.** Južno pročelje “ljetne“ palače Paladini (Foto: M. Butorović)

- Sl. 49.** Pročelje “ljetne“ palače Paladini prije rekonstrukcije (Izvor: DUBOKOVIĆ-NADALINI 1961)
- Sl. 50.** Tlocrt sklopa Jakša (Giaksa) (Izvor: VOJNOVIĆ 2003)
- Sl. 51.** Južno pročelje palače Jakša (Izvor: VOJNOVIĆ 2003)
- Sl. 52.** Istočno pročelje palače Jakša (Izvor: VOJNOVIĆ 2003)
- Sl. 53.** Sjeverno pročelje kuće unutar sklopa Jakša (Foto: J. Mičić)
- Sl. 54.** Sjeverno pročelje kuće unutar sklopa Jakša (Foto: J. Mičić)
- Sl. 55.** Knežev dvor (Izvor: GRUJIĆ 2008)
- Sl. 56.** Knežev dvor, zapadno pročelje (Izvor: GRUJIĆ 2009)
- Sl. 57.** Kuća Braichi-Isusović, perspektivni prikaz (Izvor: GRUJIĆ 2009)
- Sl. 58.** Ranjinina kuća, pročelje (Izvor: GRUJIĆ 2009)
- Sl. 59.** Ljetnikovac Petra Sorkočevića, Lapad (Izvor: http://info.hazu.hr/hr/o-akademiji/jedinice/zavod_za_povijesne_znanosti_u_dubroniku/)
- Sl. 60.** Ljetnikovac Mihe Bunića, Rijeka dubrovačka (Izvor: GRUJIĆ 2009)
- Sl. 61.** Divona, pročelje (Izvor: <http://infocentar.dubrovniknet.hr/clanak.php?id=15812>)
- Sl. 62.** Divona, pročelje (Izvor: GRUJIĆ 2009)
- Sl. 63.** Divona, trijem dvorišta (Izvor: <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/sponza-divona-dogana/>)

KATALOG

1. Oltar sv. Luke

Hvar, katedrala sv. Stjepana

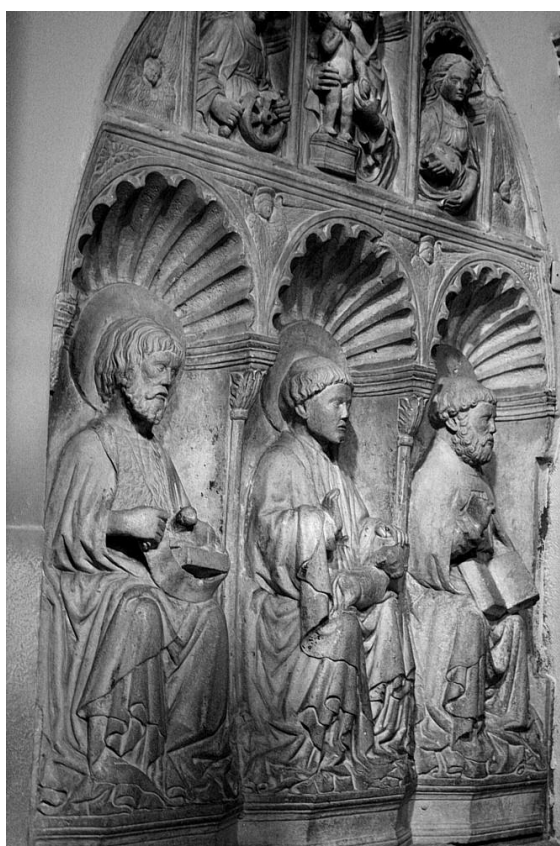
Dimenzije: gornji dio: 74 x 138 cm

središnji dio: 138 x 155 cm

predela: 38 x 175 cm

Datacija: sredina ili druga polovica XV. st.

Atribucija: nepoznati autor



Oltar se nalazi uzidan u zapadni zid pored sporednog ulaza (onog od zvonika) u hvarsku katedralu. Potječe iz „stare“ katedrale i nekoć se nalazio na njezinoj strani Poslanice. Znamo da ga je dao podići Katarin de Magistris odredbom iz oporuke 1466. godine kojom osniva i beneficij ovog oltara. Biskup Nikola Zorzi ga 1637. g. nalazi izmještenog s izvornog mjesta i rastavljenog na dijelove, te kao patrone spominje obitelji de Magistris i Berislavić. U oporuci iz 1645. g. hvarski plemić Berislav Berislavić određuje da u slučaju izumiranja njegove obitelji, njegov dio kuće baštine hvarski svećenici pod obvezom da drže misu na oltaru sv.

Luke kada ga iznova sastave. Očigledno nikada nije ponovno podignut nego je uzidan na drugom mjestu.

Kameni oltar podijeljen je u tri pojasa. U središnjem su dijelu tri niše koje završavaju užlijebljenim školjkama i koje su međusobno odijeljene stupićima s kapitelima oblika jednostavnog akantovog lista. Prostor između niša isupnjavaju glave krilatih anđela, a rubne isječke cvjetovi. U svakoj od niša nalazi se svetački lik izrađen u visokom reljefu i prikazan frontalno, u sjedećem položaju, s aureolom u pozadini. U središnjoj se niši nalazi evanđelist Luka identificiran svojim najpoznatijim oznakama. Lijevom rukom pridržava knjigu Evanđelja, u krilu mu se nalazi umanjeni vol, dok mu je desna ruka uzdignuta u znaku blagoslova. Odjeven je u tuniku, zaogrnut plaštem i prikazan s tonzurom. U lijevoj se niši nalazi sv. Ivan Krstitelj prikazan kao isposnik, u haljini od devine dlake, zaogrnut plaštem, s Evanđeljem na kojem se nalazi Jaganjac Božji. Evanđelje i Jaganjac Božji sv. Ivan drži u lijevoj ruci kojom pridržava jedan kraj rastvorenog rotulusa. Cvito Fisković pretpostavio da se i u trećoj niši nalazi evanđelist, no, nije ga imenovao. Lik u trećoj niši odjeven je u habit, s bujnom bradom, tonzurom te uzdignutim kažiprstom desne ruke (nažalost razbijenim) dok mu je u lijevoj ruci otvoreno Evanđelje. Postoje pretpostavke da je riječ o sv. Petru (M. Pelc) ili pak o sv. Benediktu (J. Bracanović). Vjerojatnije je da je riječ o potonjem. Nad središnjim pojasom nalazi se zabat svinut u gotički luk koji je podijeljen na pet dijelova; tri središnja u kojima su ponovno manje užlijebljene niše sa svetačkim likovima prikazanima dopojasno u visokom reljefu, te dvije krajnje niše u kojima su anđeli kerubini ne tako reljefno istaknuti. U središnjoj se niši nalazi prikazana Bogorodica s Djetetom specifičnog širokog lica koji je postavljen na mali tron te oslonjen na lijevu nogu. Bogorodica ga pridržava desnom rukom, a lijevom, zajedno s Djetetom drži jabuku, koja u njegovim rukama predstavlja plodove spasa. Bogorodica je odjevena u plašt čiji je gornji dio blago prebačen preko glave. U lijevoj niši je prikazana sv. Katarina Aleksandrijska sa svojim atributom kotačem kojeg drži u lijevoj ruci, a u desnoj je vjerojatno držala mač od kojeg je danas ostao samo držak. U desnoj se niši nalazi sv. Lucija koja u desnoj ruci drži kutiju s očima dok lijevom pridržava haljinu. Svetice su prikazane blagim okretom prema Bogorodici i Djetetu što doprinosi određenoj uravnoteženosti kompozicije. Ispod triptiha nalazi se predela koja prikazuje dvanaest užlijebljenih niša s apostolima koje je dosta teško prepoznati obzirom da su neki otučeni, teško prepoznatljivi ili pak imaju attribute koji mogu pripadati različitim apostolima. Prikazani su u tročetvrtinskoj figuri, frontalno ili u blagoj kretnji, s lijeva na desno: Šimun Petar, Andrija, Jakov Stariji, Ivan Evanđelist, Toma Blizanac, Jakov Mlađi, sv. Filip, Matej

Evandelist, Bartolomej, Pavao, Šimun i naposljetku Juda Tadej. Kameni je poliptih bio polikromiran o čemu nam svjedoče i ostaci boje.



O oltaru je pisao Cvito Fisković karakterizirajući ga kao dio gotičko-renesansnog sloga, moguće djelo nekog domaćeg majstora, dok ga Igor Fisković konkretno vezuje za ime Radmila Ratkovića, Jurjeva učenika, s čime se ne slaže Predrag Marković, navodeći upravo suprotno, da oltar nema izražene oblikovne karakteristike koje bi ga vezivale s djelovanjem Jurja Dalmatinca.

Lit. : Joško Bračanović, *Hvarska katedrala* u: Kruvenica 18, Župa sv. Stjepana I., Hvar, (2011): 30-32; Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Igor Fisković, *Tisuću godina hrvatske skulpture*, Zagreb, 1991.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.; Isti, *Pretpovijest Hvarske katedrale* u: Kruvenica 14, Župa sv. Stjepana I., Hvar, (2010): 38-41; Predrag Marković, *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja); Milan Pelc, *Renesansa*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007., str. 294-296.

2. Reljef „Bičevanje Krista“

Hvar, katedrala sv. Stjepana

Dimenzije: 73 x 51 cm

Datacija: sredina ili druga polovica XV. stoljeća

Atribucija: pripisano jednom od Dalmatinčevih učenika, Nikoli Jurjevu ili Radmilu Ratkoviću (?)



Nad kamenim oltarom sv. Luke pored sporednog ulaza, uzidan u zapadni zid nalazi se reljef Bičevanja Krista. Reljef je kopija s oltara sv. Staša iz splitske katedrale, djela Jurja Dalmatinca, koje je ugovoreno 1448. godine. Joško Kovačić navodi da je hvarski reljef vjerojatno pripadao nekom od oltara iz „stare“ hvarske katedrale.

Na reljefu su prikazane tri figure, od kojih je središnja figura Krist kojeg flankiraju dva vojnika. Krist je prikazan zavezanih ruku, prslonjen na stup, u poluprofilu, blagom raskoraku, glave okrenute na lijevo prema vojniku koji ga je jednom rukom uhvatio za kosu, a drugom nasrće na njega nekom vrstom oružja. Drugi ga je vojnik obuhvatio konopom oko struka, a nogu zario u njegov abdomen. Oba vojnika odjevena su u hiton, dok Krist ima perisomu. U pozadini je stilizirani prikaz grada na način da su kruništa oblikovana pilastrima. U usporedbi

s originalnim splitskim primjerkom, ovaj hvarski slabiji je utoliko što njegov majstor nije toliko vješt u oblikovanju odjeće figura koja je na splitskom reljefu oživljena, predstavljena u punini svojih nabora i linija padanja skladno tijelima figura. Ta određena slabost se očituje i u oblikovanju kose, posebice Krista i desne figure vojnika mučitelja. Razlika je očita još i u prikazu grada u pozadini. Iako majstor hvarskog Bičevanja uspješno slijedi splitski u impostaciji figura i prijenosu same scene, doza odmaka i/ili slabosti zasigurno se krije u slabijem plastičkom oblikovanju i skladnosti proporcija likova.

Joško Kovačić smatra da je riječ o djelu radionice Jurja Dalmatinca, ali uz suradnju samog majstora. Predrag Marković pak smatra da su odstupanja vrlo mala te da se slobodnija kopija Dalmatinčeva djela očituje u disproporcijama figura, oblikovanju pozadine i načinu izvedbe pripisujući pritom reljef vještom suradniku ili učeniku, no ne i samom Jurju.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.; Isti, *Dvije hvarske skulpture iz 15. stoljeća* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32, Split, (1992): 425-433; Predrag Marković, *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja).

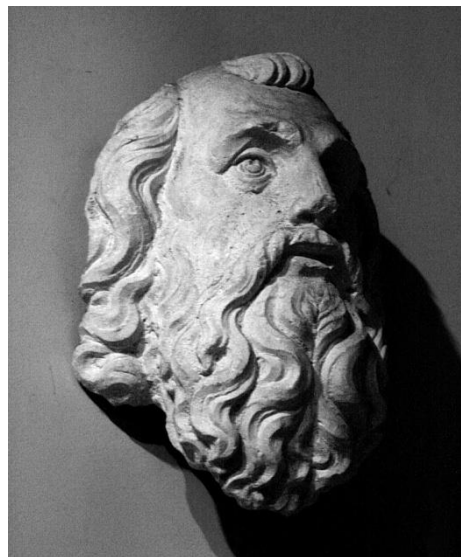
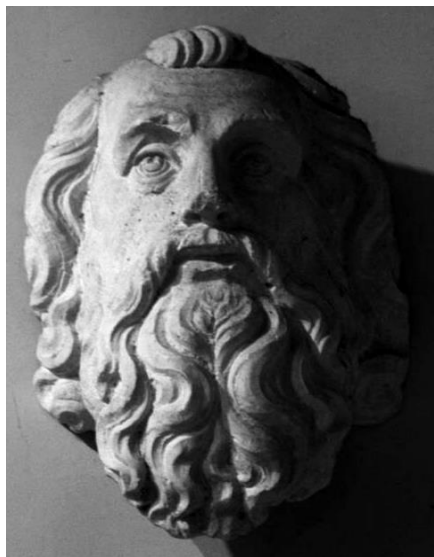
3. Glava nepoznata sveca

Hvar, katedrala sv. Stjepana

Visina: 46 cm

Datacija: XV. st. (?)

Atribucija: jedan od suradnika ili učenika Jurja Dalmatinca



Ova skulptura nalazi se smještena s unutarnje strane iznad sporednog ulaza u katedralu. Sve do 1989. g. nalazila se nad vratima koja vode iz Kaptolske knjižnice u sakristiju katedrale. Joško Kovačić navodi da je skulptura tamo najvjerojatnije postavljena još krajem XVIII. st. kada je izgrađena dvorana u kojoj je danas smještena navedena knjižnica. Ne znamo ni izvoran smještaj ni namjenu skulpture.

Skulptura prikazuje glavu bradatog starca, kovrčave kose s istaknutim uskim nosom, specifično oblikovanim udubljenim očima, debelih kapaka i snažno oblikovanih i uzdignutih obrva. Brkovi su iznad usta ravno podrezani, a nadalje se razdijeljuju na dva vijugava i simetrično oblikovana dijela. Kosa je isto tako oblikovana, u dugim vijugavim i simetričnim pramenovima.

Joško Kovačić je prvotno smatrao da je riječ o prikazu sv. Kristofora, te da je ulomak bio zaglavni kamen neke od kapela katedrale, no ovaj je ulomak prevelik za to, a i ikonografija nije zadovoljavala navedeno. Potom je skulpturu pripisao dlijetu Jurja Dalmatinca na temelju prikaza kovrčave kose sveca koja ga podsjetila na Jurjevo uvijeno lišće, a sam lik na Jurjeve prikaze sv. Augustina u Anconi, sv. Arnira na splitskom oltaru, sv. Vlaha u Dubrovniku, a posebice na glavu Boga Oca sa zaglavnog kamena svoda šibenske krstionice. Autor navodi sličnosti u oblikovanju visokog nosa i čela, naglašenih uzvijenih obrva, usađenih očiju, istaknutih jagodica, grananju brade sveca (sličnost sa sv. Vlahom) i karakterističnih

„jurjevskih“ brkova (sličnost s glavama sa stražnje strane šibenske katedrale). I Predrag Marković za glavu ovog sveca smatra da je najbliža glavi Boga Oca sa svoda krstionice šibenske katedrale iako je uočio izvjesna odstupanja na temelju kojih je sa sigurnošću skulpturu pripisao vještom suradniku ili učeniku, no ne i samom Jurju. Pritom navedeni autor ne navodi poznatog hvarskog Jurjevog učenika Radmila Ratkovića već preispituje razloge pripisivanja svih hvarskih djela bliskih jurjevskom izrazu prethodno spomenutom učeniku. Isti je autor predložio sv. Stjepana Prvomučenika kao mogućeg prikazanog sveca na temelju uzdignutog pogleda i poluotvorenih usta gdje je uočio trenutak u kojem sv. Stjepan nastoji ostvariti komunikaciju s nebesima, u trenutku svog mučeništva, kada izgovara poznate riječi „Gospodine ne uzmi im ovo za grijeh.“

Lit. : Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.; Isti, *Dvije hvarske skulpture iz 15. stoljeća* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, Split, (1992): 425-433; Predrag Marković, *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja).

4. Propovjedaonice

Hvar, katedrala sv. Stjepana

Dimenzije: cca 350 x 190 cm

Datacija: sredina XV. st.

Atribucija: korčulanska klesarska radionica



Pred prezbitერიјem hvarske katedrale nalaze se sačuvane dvije poligonalne propovjedaonice koje možemo smatrati djelom iste radionice i datirati u isto vrijeme budući da pokazuju iste oblikovne karakteristike. Razlike između sjeverne i južne propovjedaonice su minimalne. Sjeverna i južna propovjedanica postavljene su na četiri stupa s kovrčastim kapitelima nad kojima je svod s izraženim gotičkim rebrima, a koja se u sjevernoj spajaju u element cvijeta, dok je na južnoj taj element nalik povijenom lišću. Sa svojih bočnih strana (južne i sjeverne) imaju kamene ograde s arkadama zaključenima polukružnim lukom koji počivaju na dva polustupića te na dva tročetvrtinska stupića isto tako kovrčastih kapitela. Gornji dijelovi propovjedaonica su poligonalni i raščlanjeni polukružno zaključenim slijepim arkadama čiji je raspon na sjevernoj širi od one na južnoj. Razlika među njima očituje se još i u oblikovanju stalaka za evanđelje: dok je na sjevernoj propovjedaonici stalak u obliku raskriljenog orla, na južnoj je stalak prikazan s reljefnim likom sv. Pavla s mačem. Ovi su stalci osamdesetih godina prošlog stoljeća bili okrenuti prema puku. Možemo još uočiti i različito oblikovanje stopa stupova, naime, ove na južnoj propovjedaonici lisnatih su uglova, a na sjevernoj su

polukružno oblikovane. Propovjedaonice su bile i polikromirane o čemu nam svjedoče ostaci boje na njima, te su imale i kamene stepenice kojima im se pristupalo, a koje su devedesetih godina uklonjene i zamijenjene novim, drveno-metalnim.

Kako imena majstora ovih primjera ne znamo, Cvito Fisković s čijim se mišljenjem slažemo, smatra, da je riječ upravo o pripadnicima korčulanske klesarske škole što zaključuje prema oblikovanju kapitela arkada i polustupića ograde koji se vjerojatno ugledaju na propovjedaonicu korčulanske katedrale, poznate iz sredine XV. stoljeća, a koju danas poznajemo samo na temelju nekoliko sačuvanih fragmenata.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.

5. Dva stalka za liturgijske knjige

Hvar, katedrala sv. Stjepana

Visina: 207 cm

Datacija: sredina XV. st.

Atribucija: korčulanska klesarska radionica



Pored dvije opisane propovjedaonice u prethodnoj kataložkoj jedinici sačuvana su dva stalka za liturgijska čitanja. Pod svakim se stalkom nalazi prikazan lav za koje je još Cvito Fisković smatrao da su reminiscencija lavova pod romaničkim i gotičkim propovjedaonicama, ali i portala, kako onih s druge strane Jadrana tako i onih domaćih primjera (Šibenik, Trogir, Korčula, Hvar). Stalci u svojim gornjim dijelovima imaju ploču za smještaj knjige čiji su rubni dijelovi ukrašeni dijamantnim nizom, a dio ispod stalka se razlikuje u oblikovanju. Sjeverni stalak je ukrašen S viticama u dva niza, a južni stiliziranim palmetnim granama. U isto vrijeme kao i na propovjedaonicama i ovi su stalci bili okrenuti prema puku te čitavi stalci spušteni na niži položaj. Mišljenje je Cvita Fiskovića, s kojime se slažemo, da autor nije uspio u dočaravanju pokrenutosti lavova koji nastoje osvojiti prostor, ali i u njihovom određenom propinjanju, tj. pokrenutosti u visinu djelujući pritom pritisnuti i ograničeni stupovima koje nose.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.

6. Reljefi Navještenja

Hvar, atrij biskupske kurije

Dimenzije: 68. 5 x 66 x 25 cm (oba su ulomka istih dimenzija)

Datacija: XV. ili prva polovica XVI. st.

Atribucija: nepoznati autor

Neobjavljeno

Smatra se da su se ovi Reljefi Navještenja nalazili pod propovjedaonicama hvarske katedrale, a koje su najvjerojatnije oštetili Turci 1571. g. prilikom napada na grad. Riječ je o dva prilično masivna kamena bloka na kojima se nalaze reljefi. Na jednom od njih prikazan je anđeo Gabrijel i taj se reljef vjerojatno nalazio pod sjevernom propovjedaonicom dok je drugi reljef s prikazom Marije bio pod onom južnom. Obzirom da je riječ o dosta velikim i masivnim kamenim blokovima mišljenja smo da njihov izvorni smještaj nije bio pod propovjedaonicama već da je moguće da se radi o oplati „starije“ hvarske katedrale. Pritom uzimamo u obzir mogućnost da oni nikada nisu bili postavljeni na pretpostavljeno mjesto poznavajući problematiku izgradnje katedrale.

Na jednom od njih, Marija je prikazana u stojećoj tročetvrtinskoj figuri zauzimajući uglavnom desnu stranu bloka. Odjevena je u haljinu s plaštom vjerojatno prebačenim preko glave i rukama ili položenima na prsima ili postavljenima u položaj za molitvu što je uobičajeno u ikonografskom prikazu Navještenja, a što zaključujemo na temelju položaja njene lijeve ruke. Na lijevoj strani reljefa prikazan je stalak za knjigu oblika dvostruke kruške na temelju kojeg je Cvito Fisković oba reljefa datirao u XV. ili prvu polovicu XVI. stoljeća. Iznad stalka za čitanje otučeni je dio reljefa na kojem pretpostavljamo da se nalazio ili prikaz golubice Duha Svetoga ili zrake svjetlosti koje su bile usmjerene prema Mariji. Reljef je oštećen na području Marijine glave, gornje desne strane njenog torza te na gotovo više od polovice stalka za čitanje. Na drugom reljefu, sada pogrešno okrenutom, nalazi se anđeo Gabrijel koji je u većem dijelu oštećen, a koji je vjerojatno zauzimao središnji dio samog reljefa.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.

7. Umivaonik

Hvar, katedrala sv. Stjepana (sakristija)

Dimenzije: donji dio: promjer: 60 cm, visina 42 cm; gornji dio: 29 x 47 cm

Datacija: XV. st.

Atribucija: korčulanska klesarska radionica (?)

Sačuvani zidni umivaonik nalazi se u sjeveroistočnom zidu sakristije hvarske katedrale. Riječ je o umivaoniku koji se sastoji od dva dijela, gornjeg u obliku glave iz čijih usta izlazi voda te donjeg dijela kojeg čini kamena posuda u koju se voda slijeva. Kamena posuda s unutrašnje je strane oblikovana krajnje jednostavno te je dosta plitka i polovicom je uzidana u zid, no vjerojatno je bila poligonalno oblikovana. S vanjske je strane u širem dijelu oblikovana tzv. trakom „žiokom na raboš“ (trakom naizmjeničnih zubaca) i trakom dijamantnih vršaka te se potom sužava prema dnu. Gornji dio umivaonika oblikovan je kao muška glava, dosta širokog lica s bademastim očima, debljim kopcima i izraženijom linijom obrva te istaknutom linijom nosa koji je otkrnut pretpostavljamo, kako bi se naknadno postavila pipa za vodu. Obrazi lica su debeli čime je postignut dojam kao da lik izbacuje vodu koja mu u stvari izlazi iz usta. S bočnih strana prikazane glave lika nalaze se po dva snažno oblikovana lista koja se spuštaju do dna posude i tvore ukrasni element oblika cvijeta. Gornji dio posude, kao i onaj donji, ima poligonalni oblik. Anita Gamulin smatra da ova dva kamena elementa, naknadno ugrađena



u sakristiju, nisu izvorno činila ni oblikovnu ni funkcionalnu cjelinu. Mišljenja je da, gornji dio oblika ljudske glave, veličinom upućuje na škropionicu, dok je moguće da je donji dio služio kao krstionica. U monografiji o hvarskoj katedrali Cvito Fisković navodi da je riječ o djelu kasnogotičkog sloga XV. stoljeća te da ovaj umivaonik potvrđuje postojanje sakristije uz nekadašnju crkvu. Kako nemamo nikakvih sačuvanih podataka, pretpostavljamo da je i ovdje riječ o domaćim majstorima koji rade na opremi katedrale, i to možda istim, pripadnicima korčulanske klesarske radionice.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Anita Gamulin, *Kameni umivaonici 15. i 16. stoljeća u gradu Hvaru* u: *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 35*, Zagreb (2011): 115-142.

8. Škropionica

Hvar, katedrala sv. Stjepana

Dimenzije: 64 x 44 cm

Datacija: XV. st.

Atribucija: korčulanska klesarska radionica (?)

Neobjavljeno



Škropionice za svetu vodu predstavljaju nezaobilazan element liturgijskog namještaja. Mogu biti smještene u unutrašnjosti crkve, uz ulaz ili s vanjske strane portala, a najčešće su oblikovane jednostavno, kao zdjele polukružnog oblika koje ne zahtjevaju ambicioznije klesanje. U nekim samostanskim crkvama pronalazimo ih i u klaustrima pored ulaza u crkvu. Mogu biti i dekorativno obrađene kao slobodnostojeće škropionice tj. kamene posude na kamenoj nozi (stupu) te se potom nalaze iza ulaza, u unutrašnjosti crkve. U ranijim razdobljima su bile prenosive i izrađene od (plemenitih) metala, a od srednjeg vijeka prevladavaju one izrađene od kamena. Sačuvana hvarska škropionica skromnih je dimenzija, uzidana danas u zapadni zid, pored sporednog ulaza, onog od zvonika. Oblikovanje ove škropionice dosta je jednostavno, a karakterizira ju zdjela koju ukrašavaju stilizirani akantovi listovi među kojima se nalaze nizovi s dijamantnim vršcima. Cvito Fisković za nju kaže da „je njena kompozicija rijetka i neobična u nizu bezbrojnih dalmatinskih gotičkih kropionica.“ Po oblikovanju zasigurno pripada korčulanskom klesarskom krugu XV. stoljeća kojemu pripadaju propovjedaonice zajedno s dva stalka za liturgijska čitanja.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.

9. Kustodija

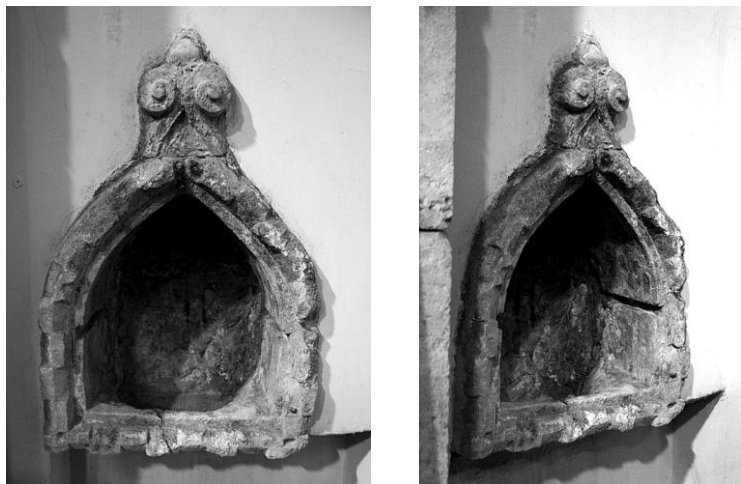
Hvar, katedrala sv. Stjepana

Dimenzije: 44 x 47 x 20 cm

Datacija: XV. st.

Atribucija: korčulanska klesarska radionica (?)

Neobjavljeno



Kustodija ili ormarić za čuvanje euharistijskog kruha se u periodu između XII. i XVI. st. smješta u zidu svetišta, kamenog je okvira i drvenih ili metalnih vrata.

Sačuvana kustodija hvarske katedrale danas se nalazi uzidana u zapadni, pročelni zid, lijevo od glavnog ulaza u crkvu, pored oltara sv. Petra i Pavla. Ova kustodija dosta je malih dimenzija i jednostavnog oblika, ukrašena jedino naizmjeničnim zupcima tzv. žiokom na raboš koji prate oblik same kustodije i koji su u desnom gornjem dijelu dosta oštećeni. Na vrhu kustodije nalazi se akroterij koji završava s dvije volute, no moguće je da nije riječ o izvornom dijelu kustodije nego o naknadno dodanom dijelu. Na to nas navodi oblikovanje akroterija koje završava prelomljenim lukom na čijem vrhu izlaze dvije volute pa ako promotrimo samu kustodiju uočavamo da njoj ne nedostaje završni dio, a i vrh luka joj je dosta širi od onog akroterija. Uz to, dosta je evidentno da je akroterij postavljen na kustodiju jer je reška gdje se dodiruju popucala što potvrđuje da nisu sastavljene od jednog dijela. Cvito Fisković smatra da bismo na temelju navedenih renesansnih volutica na vrhu kustodiju mogli datirati u kraj XV. stoljeća. U unutrašnjem dijelu otprilike na polovici visine vidljiva su dva utora, s lijeve i desne strane, na kojima je vjerojatno stajala polica (možda drvena?) odjeljujući kustodiju na dvije etaže. Isto tako, u unutrašnjem dijelu vidljivo je zaobljenje dna kao da je kustodija u jednom periodu bila prenamjenjena u škropionicu.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.

10. Ciborij

Hvar, biskupski vrt

Dimenzije: 77 x 76 cm

Datacija: XV. st.

Atribucija: nepoznati autor (?)

Neobjavljeno



U biskupskom se vrtu nalazi sačuvani ulomak kamenog ciborija koji danas služi kao vrtne stolić. Riječ je o ciboriju koji je najvjerojatnije pripadao, kako Joško Kovačić tvrdi, kapeli Presvetog Tijela Kristova smještenoj približno na mjestu današnje kapele Presvetog Otajstva. Riječ je o četverostranom ciboriju koji je sa svih strana jednako obrađen; pod dvostrukim lukom na magareća leđa koji završava lisnatim akroterijem nalaze se viseći lukovi, a prostor između akroterija i pravokutnog okvira ukrašen je s po jednim stiliziranim cvijetom u nešto plićem reljefu. Iako Cvito Fisković navodi da mu je stupiće popravljao izvjesni Juraj iz Rijeke 1676. g., ciboriju ipak nisu sačuvani stupići na kojima je bio postavljen, a danas je položen na malim kamenim „postoljima“.

Primjere kamenih ciborija poznajemo iz susjedne korčulanske i trogirске katedrale, ali mnogo većih dimenzija, bogatijeg ukrasa i drugačije kompozicije. Ovakvi mali ciboriji predstavljaju rijetkost u dalmatinskom opremanju crkava, te nam je time ovaj sačuvani primjer zanimljiviji i značajniji u sveukupnom dalmatinskom graditeljstvu kasnogotičkog sloga.

Lit. : Cvito Fisković, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.; Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.; Isti, *Pretpovijest Hvarske katedrale* u: Kruvenica 14, Župa sv. Stjepana I., Hvar, (2010): 38-41.

11. Kapiteli

Hvar, biskupski vrt

Dimenzije: četiri kapitela, cca 50-60 x 45 cm

Datacija: XV. st. (?)

Atribucija: ?

Neobjavljeno



U biskupskom vrtu sačuvana su i četiri kapitela promjera 45 cm, a visine približno 50 – 65 cm što nismo mogli sa sigurnošću utvrditi jer su djelomično ukopani u zemlju. Naime, danas služe kao baze za poligonalne elegantne stupiće odrine u biskupskom vrtu. Riječ je o korintskim kapitelima evidentno većih dimenzija, ukrašenih akantovim stiliziranim listovima u dva pojasa i s volutama u uglovima trećeg pojasa. Kapiteli su u dosta lošem stanju obzirom da su dijelovi odlomljeni i nedostaju ili su uklopljeni u ostatak zida tako da o njihovom oblikovanju ne možemo mnogo suditi. Postavlja se pitanje jesu li i oni pripadali „staroj“ hvarskoj katedrali. Oblikovanjem su drugačiji i mnogo veći od ostalih sačuvanih ulomaka za koje je još Cvito Fisković naveo da se tamo nalaze i da pripadaju ostacima gotičko-renesansne katedrale.

12. Skulptura „Pijetao“ (?)

Hvar, biskupski vrt

Dimenzije: 28 x 14 cm



Godine 1997. tijekom sanacije prostora Biskupskog arhiva don Josip Jelenčić pronašao je kameni ulomak za kojeg Joško Kovačić smatra da je riječ o akroteriju u liku pijetla koji je vjerojatno stajao na vrhu starog zvonika katedrale prizivajući prevlast duhovnog u ljudskom životu, budnost duše i nebesko porijeklo spasonosnog prosvjetljenja.

Riječ je dosta malom kamenom ulomku za kojeg smatramo da ne prikazuje pijetla već da bi prije moglo biti riječi o orlu, simbolu sv. Ivana Evanđelista. Ulomak prikazuje pticu na čijoj je glavi najizraženiji upravo kljun i oko, oblikovano snažnim, ali jednostavnim linijama. Kako je kljun dosta snažan, debeo i blago zakrivljen prema dolje zaključujemo da je ipak riječ o orlu, a ne o pijetlu jer bi on imao nešto tanji i ravniji kljun, a vjerojatno bi imao i krijestu. Naš prikazani lik doduše ima neki element na glavi, no možda da je riječ o kruni (?) jer u donjem dijelu ima tanku traku s viticama. Lik ptice nije prikazan u cijelosti, točnije do nas nije stigao u cijelosti, prikazana mu je samo glava, donji dio vrata i mali dio tijela prekriven tankim perjem.

Ne znamo namjenu i izvorni smještaj ovog pronađenog kamenog ulomka, no ako je doista riječ o prikazu orla, simbola Ivana Evanđelista, moguće da je ulomak uz ostale simbole evanđelista bio dio ukrasa neke od kapela katedrale. (?)

Kameni se ulomak danas nalazi u biskupskome vrtu, uzidan uz jedan od stupova odrine.

Lit. : Joško Kovačić, *Pretpovijest Hvarske katedrale* u: Kruvenica 14, Župa sv. Stjepana I., Hvar (2010): 38-41.

13. Kip svetog Mihovila

Hvar, Biskupski muzej

Datacija: sredina XV. st. (?)

Dimenzije: 124 x 65 cm

Atribucija: radionica Jurja Dalmatinca (?)



U Biskupskom se muzeju nalazi skulptura Mihovila arhandela koja je nekoć stajala u katedrali na vrhu glavnog oltara posvećenog sv. Stjepanu. Vjeruje se da kip potječe iz crkvice ili kapele posvećene sv. Mihovilu, a koja je zasigurno postojala u XV. stoljeću. O navodnoj crkvi nemamo nikakvih podataka jer je biskupske vizitacije, a ni ostali arhivski dokumenti ne spominju.

Sveti je Mihovil prikazan u raskoraku kako desnicom, u kojoj mu se zasigurno nalazilo koplje, probada zmaja pod nogama koji je rep omotao oko svečeve desne noge. Arhandeo je prikazan u vrlo minuciozno izvedenoj vojničkoj opremi. Lice sveca mladenački je oblikovano, zaokruženo kosom koja se gotovo simetrično izvija van, s anđeoskim osmijehom i izduženim bademastim očima. Zmaj, sklupčan pod njegovim nogama ima blago spljošteno oblikovanu glavu s malim, okruglim ušima te djeluje nespretno i pomalo nedovršeno. Kip svetog Mihovila bio je i polikromiran o čemu nam svjedoče ostaci boje.

Postoji nekoliko interpretacija ovog kipa. Dok ga Igor Fisković vezuje na gotičko-renesansnu poetiku sredine XV. stoljeća i Dalmatinčeva učenika Radmila Ratkovića, Predrag Marković smatra da kip nema ništa što je specifično za jurjevsko oblikovanje figure već da je riječ o

jednoj drugoj vrsti kulture i prikaza, možda drvorezbaru poliptiha više no klesaru. Prilikom proučavanja smo uočili da je oblikovanje sv. Mihovila blisko oblikovanju sv. Mihovila s kamenog triptiha iz župne crkve Gornjeg Humca na Braču kojeg je istraživač Davor Domančić pripisao upravo radionici Jurja Dalmatinca. Na to nas je navela modelacija lica likova jurjevskog tretmana koja se očituje izvijenošću obrva s ispupčenim kapcima nad bademastim očima s ukočenim izrazim ili smiješkom poluotvorenih usta te dozom jednostavnosti i idealizma.

Lit. : Igor Fisković, *Tisuću godina hrvatske skulpture*, Zagreb, 1991.; Joško Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta*, Građa i prilozi za povijest Dalmacije, Državni arhiv u Splitu, Split, 2012.; Isti, *Dvije hvarske skulpture iz 15. stoljeća* u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32, Split, (1992): 425-433; Predrag Marković, *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja).

14. Kip svetog Jurja

Brusje, župna crkva sv. Jurja

Dimenzije: -

Datacija: ?

Atribucija: nepoznati autor



Ovaj je kip svetog Jurja smješten u renesansno oblikovanoj niši iznad glavnog portala crkve sv. Jurja u mjestu Brusje pored Hvara. Joško Kovačić smatra da je kip ovdje prenesen iz kapele sv. Jurja koja se nalazila pored dominikanske crkve sv. Marka u Hvaru, a to zaključuje na temelju oporuke Antonija Gazarović iz 1420. g. koji ostavlja „onoliko mjera vapna koliko bude trebalo za pokrivanje crkve sv. Jurja kod sv. Marka u Hvaru te nešto gredica za njezin krov“. Južno od crkve sv. Marka sačuvan je nadvratnik neimenovane kapele podignute 1458. g. od vlastelina Katarina Mikšića (de Nicolinisa) za koju navedeni autor smatra da je adaptacija crkve iz 1420. g. i da je kip mogao nastati prilikom adaptacije kapele sredinom XV. stoljeća. Kip tek u XIX. stoljeću dospijeva na pročelje bruške crkve.

Konjanički kip sveca smješten je u polukružno zaključenoj niši uokvirenoj kaneliranim pilastrima s gornjim, unutrašnjim dijelom oblika školjke. Ako dobro promotrimo proporcije možemo uočiti da one ne odgovaraju samom kipu jer je niša premala za smještaj kipa što je još jedan element koji nam govori da nije riječ o izvornom smještaju kipa. Ovaj najpopularniji srednjovjekovni svetac predstavljen je u najučestalijem prikazu, u borbi sa zmajem kako u desnoj ruci drži koplje kojim probada zmaja pod nogama koji pak repom opliće konju stražnje noge. Svetac je prikazan mlad i golobrad, odjeven u vojničku odoru izvedenu detaljno, blagog i idealizirajućeg lica sa specifičnim oblikovanjem bademastih očiju i ispupčenih kapaka. Kosa sveca simetrično se i blago izvija van.

Uočene su sličnosti kipa sv. Mihovila i sv. Jurja, a Joško Kovačić ih i navodi: „mladenačka lica s arhajskim smiješkom, oblikovanje kose, dijelovi oklopa, oblikovanje zmaja pod nogama...“. Predrag Marković smatra da je autor ovog kipa neki vješti barokni kipar dok Joško Kovačić povezuje oblikovanje sv. Mihovila i sv. Jurja uočavajući prethodno navedene zajedničke oblikovne karakteristike koje ga navode da je možda riječ o istom autoru. Iako su sličnosti evidentne, mišljenja smo da je oblikovanje sv. Jurja daleko slabije od oblikovanja sv. Mihovila te da je pritom riječ o majstoru koji se vjerojatno poslužio kipom sv. Mihovila kao uzorom. Zsigurno postoji određeni vremenski rascijep između nastanka ovih kipova te kako Predrag Marković navodi, da iako je riječ o zanatski vještom kiparu, rascjep između njega i Jurja Dalmatinca nije moguće premostiti.

Lit. : Joško Kovačić, *Razvoj grada i luke Hvara kao vojnog i pomorskog središta*, Građa i prilozi za povijest Dalmacije, Državni arhiv u Splitu, Split, 2012.; Isti, *Dvije hvarske skulpture iz 15. stoljeća u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32, Split, (1992): 425-433; Predrag Marković, *Kipari Jurjeva kruga – problemi i prijedlozi* (u postupku objavljivanja).

15. Škropionica

Hvar, Franjevački samostan Gospe od Milosti
Visina: 118 cm; promjer kamene posude 70 cm
Datacija: XV. st. (?)
Atribucija: ?



Škropionica kao posuda za čuvanje blagoslovljene vode redovito se nalazi kraj ulaza u crkvu. U razdoblju od srednjeg vijeka je uglavnom riječ o kamenoj posudi na stupu koja je slobodno smještena u prostoru nakon ulaza u crkvu, a nerijetko je i skulptorski obrađena te time naglašena. U manjim crkvama to je uglavnom manja kamena polukružno oblikovana posuda uzidana u zid s unutarnje ili vanjske strane pored ulaza. Škropionica iz franjevačke crkve u Hvaru slobodnostojeća je škropionica, smještena nadesno, pored glavnog ulaza u crkvu. Sastoji se od kamene posude oblikovane s vanjske strane kanelirama, te cvijetom postavljenim u sredini unutrašnjega dijela. Kamena posuda nastavlja se na kameni stup (nogu) oblikovan poput dvostruke kruške s uvinutim užetom u sredini pri čemu je gornji dio kaneliran, a donji oblikovan stiliziranim listovima. Za njih Davor Domančić kaže da je riječ o lovorovom stiliziranom lišću koje je pod utjecajem Firentinca jer je blisko lišću na glavicama njegove kapele sv. Sebastijana u Trogiru. Milan Pelc ju definira samo kao ogledan primjerak jednog mješovitog stila zajedno sa zadarskim primjerima škropionica iz crkava sv. Frane i sv. Šime te iz katedrale.

Lit. : Davor Domančić, *Reljef Nikole Firentinca* u: Zavičajni album, Književni krug Split, Matica Hrvatska Hvar, (2008): 93-102; Milan Pelc, *Renesansa*, Naklada Ljevak, Zagreb.

16. Zidni ormar

Hvar, Franjevački samostan Gospe od Milosti (sakristija)

Dimenzije: cca 210 x 138 cm

Datacija: kraj XV. / XVI. st. (?)

Atribucija: korčulanski majstori (?)

U franjevačkoj se crkvi, u sakristiji presvođenoj visokim križno-rebrastim svodom, nalazi sačuvan zidni ormar ugrađen u sjeverni zid crkve pri čemu iznenađuje njegov smještaj kojim je otežan odvod otpadnih voda. Očekivao bi se smještaj na vanjski istočni zid. (Anita Gamulin)

Riječ je o pravokutnoj niši zaključenoj polukružnim lukom ukrašenim kaneliranim profilacijama. Otprilike na polovici visine same niše nalazi se vodoravno položena kamena ploča u funkciji police. S prednje je strane ukrašena dvama simetrično postavljenima akantovim listovima. Na vrhu polukružno zaključene niše nalazi se akroterij oblikovan stiliziranim cvjetovima i voluticama.

Anita Gamulin je mišljenja da su donje konzole i kamena polica umetnuti naknadno te da ne pripadaju izvornoj kompoziciji.

Po oblikovanju, ovaj zidni ormar odiše skladnim ranorenesansnim odlikama te pripada izgradnji i opremanju crkve početkom XVI. stoljeća, vremenu kada se oblikuju i bočne kapele, sv. Križa i sv. Didaka. No, kako znamo da je crkva bila metom turskog napada 1571. g., nakon toga je namještaj crkve bio obnavljan tako da postoji i mogućnost da zidni umivaonik potječe iz te druge faze, faze obnove kraja XVI. stoljeća. Anita Gamulin pak smatra da pripada kraju XV. stoljeća, vremenu prve izgradnje crkve te da je mogući rad korčulanskih majstora.



Lit. : Anita Gamulin, *Kameni umivaonici 15. i 16. stoljeća u gradu Hvaru* u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 35, Zagreb (2011): 115-142.

17. Kameni umivaonik

Hvar, Franjevački samostan Gospe od Milosti (refektorij)

Dimenzije: cca 177 x 180 cm, pilo duljina 200 cm

Datacija: kraj XV. / početak XVI. st. (?)

Atribucija: korčulanski majstori (?)

U refektoriju franjevačkog samostana, na jugoistočnom zidu nalazi se kameni umivaonik sličnih oblikovnih karakteristika kao zidni ormar u sakristiji samostana. I ovdje je riječ o pravokutno oblikovanoj i polukružno zaključenoj niši gdje je na polovici visine položena kamena ploča, ukrašena geometrijskom profilacijom, koja služi kao polica. Anita Gamulin smatra da je riječ o kamenom sabirniku za vodu. Iste geometrijske profilacije su i bočni vertikalni



pragovi male visine s bazama. U središnjem dijelu kamenog slivnika kružni je element s upisanom cvijetom dok se na rubovima nalaze polovice cvijeta. Sam umivaonik širi je od niše te je oslonjen na kamene nosače izrađene od dva dijela. Promotri li se umivaonik kao cjelina uočavaju se klesarske neusklađenosti čime se dolazi do zaključka da je cjelokupna kompozicija doživjela preinaku te da možda sastavljena od elemenata koji su nekoć pripadali nekoj drugoj cjelini (Anita Gamulin).

Prema vrlo oskudnim podacima, Joško Kovačić navodi da se refektorij popravljao ili pregrađivao sedamdesetih godina XVI. stoljeća za što i hvarsko Veliko vijeće dodjeljuje određene sume novaca (1575. g. 50 dukata, a 1580. g. još 30 dukata). Ovi nas podaci navode na moguću dataciju. Umivaonik je mogao nastati tih sedamdesetih godina XVI. stoljeća kada se refektorij popravljao ili na samom početku stoljeća kada se oblikuje veći dio same crkve i dograđuju bočne kapele. Anita Gamulin je mišljenja da je nastao potkraj XV. ili početkom XVI. te da je rad korčulanskih majstora kao i zidni ormar iz prethodne kataloške jedinice.

Lit. : Anita Gamulin, *Kameni umivaonici 15. i 16. stoljeća u gradu Hvaru* u: Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske 35, Zagreb (2011): 115-142; Joško Kovačić, *Franjevački samostan i crkva u Hvaru*, Alfa, Zagreb, 2009.

18. Luneta s prikazom Navještenja

Hvar, Crkva sv. Marije Anuncijate

Datacija: ?

Atribucija: ?



U luneti nad glavnim ulazom u crkvu sv. Marije Anuncijate nalazi se prikaz Navještenja. Reljef je dosta skroman te sukladno uobičajenoj ikonografiji prikazuje Bogorodicu na desnoj strani, ruku položenih na prsa, blago pognute glave dok je na lijevo prikazan anđeo u klečećem položaju, u dugoj haljini, desne ruke podignute prema naprijed. Promotrimo li figuru Bogorodice možemo uočiti disproporcionalnost njene glave naspram ostatka tijela, te dosta tanašne ruke prislonjene na prsima. Mogli bismo reći da je u tom pogledu anđeo bolji „uspjeh“ majstora, iako njegovu tijelu nedostaje elegancije koju Bogorodica ima. Pritom ne možemo sa sigurnošću reći da li je takvo oblikovanje svjestan i namjieran odabir autora ili je samo riječ o utjecaju atmosferilija na reljef. Iznad obje figure, na samom vanjskom dijelu lunete prikazana je golubica Duha Svetoga. Sam je portal vrlo jednostavne renesansne profilacije, lišen bujne dekoracije, gdje se nad vijencem nalazi pravokutni okvir s vlastitim vijencem u kojem je smještena prethodno opisana luneta.

Iako je riječ o dosta oštećenom reljefu Davor Domančić ga je pripisao Firentinčevu utjecaju. Upravo je u obradi Gospine haljine nabrane uglatim naborima uočio karakterističan Firentinčev utjecaj. Isto tako ga je povezoao uz kamene triptih u trogirskoj katedrali te bračke primjere, navedene u glavnom dijelu ovog rada, a koji se vezuju za njegov rad.

Kako je riječ o skromnom, ali i dosta oštećenom reljefu ne možemo iznijeti detaljnije podatke i analizu oblikovanja koji bi nam potvrdili gore navedenu atribuciju stoga bismo je i uzeli sa zadržkom zbog prethodno navedenih razloga.

Lit. : Davor Domančić, *Reljef Nikole Firentinca* u: Zavičajni album, Književni krug Split, Matica Hrvatska Hvar, (2008): 93-102.

19. Portal crkve sv. Duha

Hvar, crkva sv. Duha

Datacija: XIV. st. (?)

Atribucija: nepoznati autor



Crkva sv. Duha smještena je u istočnom predjelu Grode. Njen pravokutno oblikovani ulazni portal s vanjske je strane obrubljen motivom „žioke na roboš“ (motivom naizmjeničnih zubaca) dok unutrašnju stranu uokviruje motiv usukanog užeta. Nadvratnik podupiru konzole u obliku lavljih glava. Nad ulazom se nalazi luneta prelomljenog luka sa dva kapitela kovrčasta lišća, unutar koje se nalazi sekundarno upotrebljen reljef neidentificiranog sveca. Joško Kovačić smatra da je riječ o prikazu Stvoritelja pod ranogotičkom arkadicom, dok Nikša Petrić nadodaje još snažne primjese romanike u oblikovanje te datira reljef u početak XIV. stoljeća.

Reljef prikazuje sveca u sjedećem položaju na prijestolju pod trolisnom arkadom koju podržavaju dva polustupa s lisnatim kapitelima nad kojima se dižu fjalice koje piramidalno završavaju. Iznad samog trolista nalaze se dvije rozetice. Lik sveca prikazan je disproporcionalno pri čemu su mu glava i donji dio tijela mnogo veći u odnosu na torzo i ruke od kojih je jedna u položaju blagoslova, a drugom pridržava knjigu. Lice odlikuju bademaste oči s naglašenim kopcima, snažna linija nosa i obrva te brada i kosa plitkog i gustog linijskog oblikovanja. Na sličan je način obrađen i donji dio haljine sveca, linijskim, neprirodnim naborima koji se susreću u sredini haljine.

Crkva sv. Duha pravokutnog je tlocrta s polukružnom apsidom, a u unutrašnjosti je presvođena prelomljenim svodom s pojasnicama. Ova se crkva gradi tijekom XV. stoljeća, a pred sam kraj je i izgrađena na mjestu prethodne, manje ranogotičke. Nikša Petrić navodi

moгуćnost da je ovdje postojala i ranokršćanska crkvica iz VI./VII. st. na temelju određenih kasnoantičkih nalaza na dijelu oko apisode.

Vrlo je moguće da je gore opisani reljef ponovno upotrebljen sa starije crkve sv. Duha što bi i po oblikovnim karakteristikama odgovaralo vremenu XIV. stoljeća.

Lit. : Joško Kovačić, *Zapisi o crkvama u Hvaru*, Hvar, 1982.; Nikša Petrić, *O gradu Hvaru u kasnoj antici* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 20, Split (1975): 5-30.

SAŽETAK

Rad je organiziran u dva dijela. Prvi se dio rada bavi francusko-hrvatskom terminologijom oko pojma *le Gothique de la Renaissance* odnosno arhitekture XV. i XVI. stoljeća koja pokazuje stilske karakteristike i gotike i renesanse. Kroz teorijski pa potom praktični dio težilo se objasniti terminologiju kao disciplinu te njezinu metodologiju rada. U drugom se pak dijelu rada prelazi s općeg na pojedinačno, točnije, nastoji se promotriti ista pojava na području grada Hvara. Problematika se prati kroz sakralnu i stambenu arhitekturu XV. i XVI. stoljeća odnosno njihove pojedinačne primjere s navedenim osobinama. Preko kratkih osvrtâ na povijesno-umjetničku literaturu te osvrtima na primjere i majstore željelo se definirati neke od problema (termina) „gotičko-renesansnog“ stila hrvatske povijesno-umjetničke historiografije vezanih za temu ovog integriranog diplomskog rada.

Ključne riječi: *gotika, Hvar, renesansa, terminologija, XV. i XVI. stoljeće*

SUMMARY

This paper is organised in two parts. The first part emphasises Croatian-French terminology concerning the term *le Gothique de la Renaissance*, or more precisely the architecture of XV and XVI century that shows characteristics of both Gothic and Renaissance styles. The aim is to show the methodology of terminology through theoretical and practical sections. The second part moves from the general problem to a more specific one with the example of Hvar. This phenomenon is explored through religious and residential architecture of XV and XVI centuries in the town of Hvar. By referring to the art history literature and the examples showing these qualities we present the problems pertaining to the main topic of this paper, the problem of simultaneity of gothic and renaissance architectural forms in Croatian art history and historiography.

Key words: *Gothic, Renaissance, terminology, town of Hvar, XV and XVI century*

RÉSUMÉ

Ce mémoire est divisé en deux parties. La première est consacrée à la terminologie française-croate qui traite l'architecture du XV^e et XVI^e siècle où se mélangent les éléments des deux styles. L'objectif est de présenter la méthodologie de la terminologie en adoptant deux approches qui se complètent : l'approche théorique et pratique. La deuxième partie du mémoire transfère ce problème général au niveau de Hvar en observant l'architecture religieuse et résidentielle du XV^e et XVI^e siècle et leurs exemples clés. Avec la brève revue de la littérature et les opinions critiques des maîtres nous voulons mettre l'accent sur les problèmes du terme *le Gothique de la Renaissance* dans l'histoire de l'art en Croatie.

Mots clés : *Gothique, Hvar, Renaissance, terminologie, XV^e et XVI^e siècle*