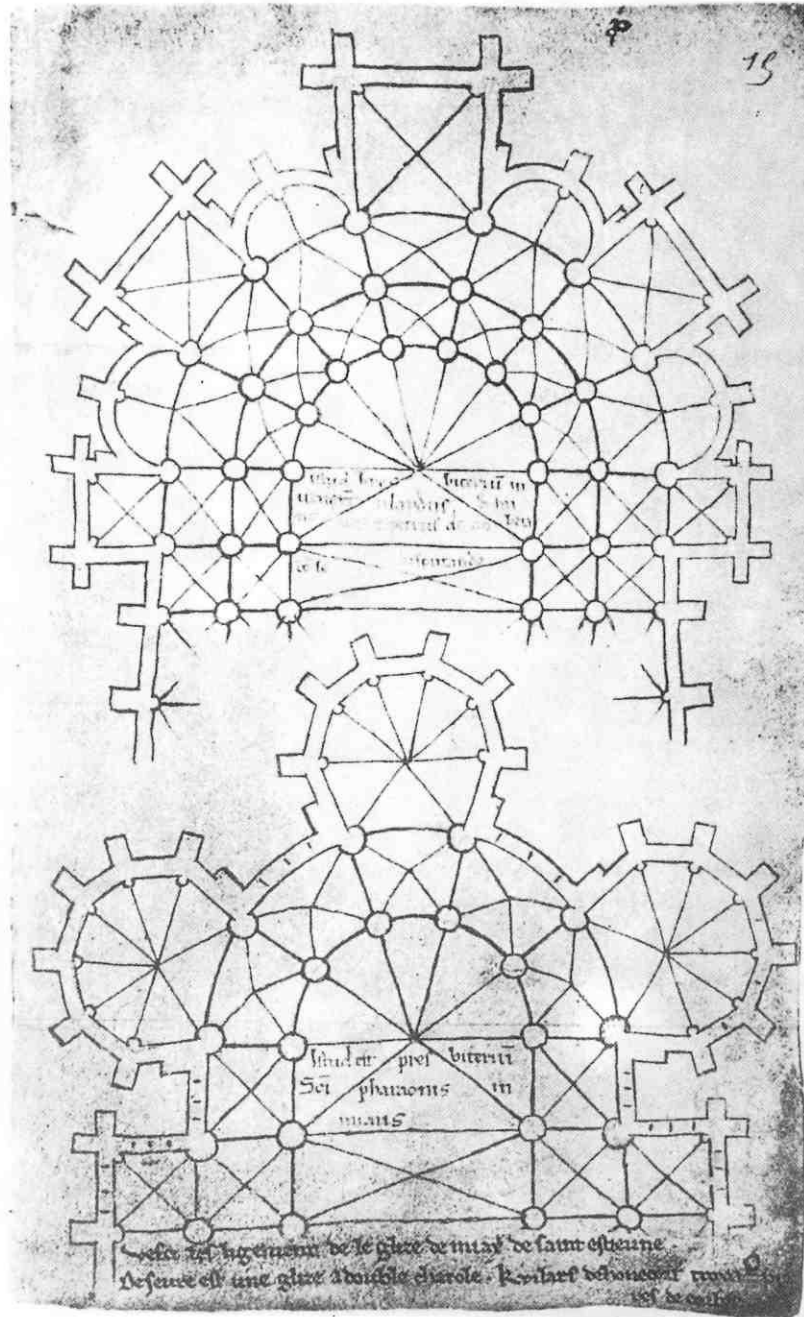


Erwin Panofsky

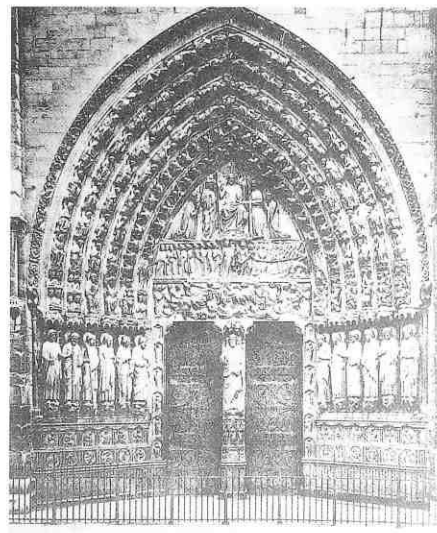
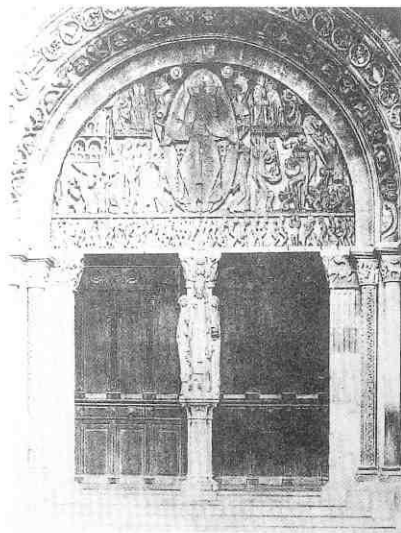


Gotička arhitektura i skolastika

1. Nadgrobna ploča arhitekta Huguesa Libergiera (umro 1263), katedrala u Reimsu

2. Katedrala u Autunu, zapadni portal. Oko 1130.

3. Paris, Notre-Dame, središnji portal zapadne fasade (jako restauriran). Oko 1215–1220.



Historičar ne može izbjeći podjelu materijala na »razdoblja«, što ih Oksfordski rječnik lijepo definira kao »odsječke povijesti koji se mogu razlikovati«. Da bi se mogao razlikovati od drugih, svaki takav odsječak mora imati određeno jedinstvo; a ako historičar želi dokazati to jedinstvo, umjesto da ga jednostavno pretpostavi, sigurno će pokušati otkriti unutarnje analogije u očigledno različitim fenomenima kao što su likovne umjetnosti, književnost, filozofija, socijalna i politička strujanja, religiozni pokreti itd. Takvi naponi, sami po sebi vrijedni hvala i čak prije-ko potrebni, često odvođe u potjeru za »paralelama«, čije su opasnosti očite. Nijedan čovjek ne može ovladati više nego jednim, prilično ograničenim područjem; svatko se mora oslanjati na nepotpune informacije, često iz sekundarnih izvora, kad god se odvaži *ultra crepidam*. Malo je onih koji se mogu oduprijeti iskušenju da lagano isprave linije što ne teku sasvim paralelno, ili da ne uzmu u obzir njihov otklon. Čak i pravo podudaranje ne čini nas doista sretnima ako ne znamo kako je do njega došlo. Neće stoga biti čudno ako ovaj skromni pokušaj povezivanja gotičke arhitekture i skolastičke filozofije¹ izazove sumnjičavost i historičara umjetnosti i historičara filozofije.

Međutim, ako na trenutak ostavimo po strani sve unutrašnje analogije, između gotičke arhitekture i skolastike postoje opipljiva podudaranja u činjeničnom području vremena i prostora, koja teško mogu biti slučajna. Ta podudaranja toliko su nezaobilazna da su povjesničari srednjovjekovne filozofije, bez utjecaja kasnijih razmatranja, podijelili svoj materijal jednako kao povjesničari umjetnosti.

I

Karolinškoj obnovi u umjetnosti odgovara u filozofiji fenomen Johna Scota (oko 810–877), jednako veličanstven, jednako neočekivan, jednako bogat skrivenim mogućnostima koje će se ostvariti tek mnogo kasnije. Na oba je područja uslijedilo oko stotinu godina vrenja, a zatim, u umjetnosti, raznolikosti i suprotnosti romanike – od plošne jednostavnosti hirsauške škole i strogog strukturalizma Normandije i Engleske do bogatog protoklasizma južne Francuske i Italije; u filozofiji, pak, razvilo se slično mnoštvo divergentnih struja, od beskompromisnog fideizma (Petar Damiani, Manegold od Lautenbacha i, napokon, sv. Ber-

nard) i nemilosrdnog racionalizma (Berengar od Toursa, Roscellinus) do protohumanizma Hildeberta od Lavardina, Marboda od Rennesa i škole iz Chartresa.

Lanfranc i Anselm od Beca (prvi je umro 1089, a drugi 1109) izveli su herojski pokušaj pomirenja sukoba razuma i vjere prije no što su principi takvog pomirenja istraženi i formulirani. To istraživanje i formuliranje počeli su Gilbert da la Porrée (umro 1154) i Abelard (umro 1142). Tako je rana skolastička filozofija rođena u isto vrijeme i na istom mjestu na kojemu je stvorena ranogotička arhitektura Sugerovog Saint-Denis. I novi stil razmišljanja i novi stil gradnje (*opus Francigenum*) – premda su stvoreni uz pomoć »mnogih majstora iz različitih naroda«, kao što je Suger rekao o svojim zanatlijama, i razvili se u prave međunarodne pokrete – širili su se iz područja čiji se rubovi mogu odrediti kružnicom oko Pariza s radijusom manjim od stotinu milja. U tom području ostalo je središte novih pokreta u toku jednog i po stoljeća.

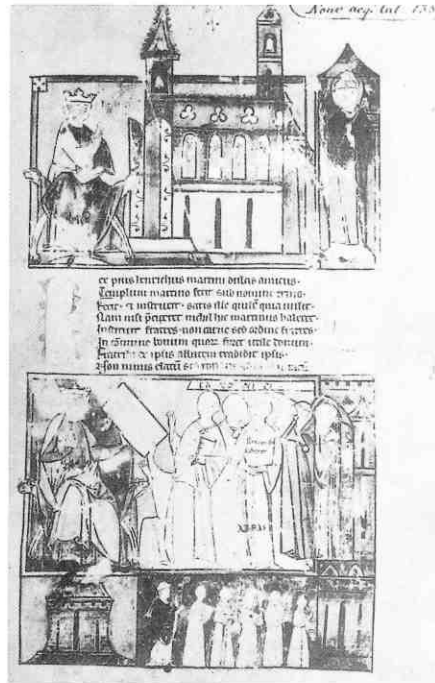
Općenito se smatra da filozofija visoke skolastike počinje na prijelazu u trinaesto stoljeće, upravo u ono doba kad zrelogotički sistem prvi put trijumfira u Chartresu i Soissons; »klasično razdoblje« ili vrhunac u oba područja ostvaren je u vrijeme vladavine sv. Louisa (1226–1270). U to su doba djelovali skolastički filozofi poput Aleksandra Haleškog, Alberta Velikog, Guillaumea od Auvergne, sv. Bonaventure i sv. Tome Akvinskog i gotički arhitekti poput Jeana le Loup, Jeana d'Orbaisa, Roberta de Luzarchesa, Jeana de Chellesa, Huguesa Libergiera i Pierrea de Montereaua; a karakteristike visoke skolastike – nasuprot ranoj – izrazito su srodne karakteristikama zrele gotičke umjetnosti – nasuprot ranoj gotici.

S pravom je napomenuto da lagano oživljavanje po kojemu se ranogotičke figure na zapadnoj fasadi katedrale u Chartresu razlikuju od svojih romaničkih predšasnika odražava obnovu interesa za psihologiju, koji je spavao nekoliko stoljeća;² no, ta psihologija još se zasniva na biblijskoj – i augustinskoj – dihotomiji između »daha života« i »zemaljske prašine«. Neizmjereno mnogo življe zrelogotičke statue u Reimsu i Amiensu, Strassburgu i Naumburgu – premda još nisu portreti – kao i prirodna flora i fauna zrelogotičkog ornameta – premda još nije naturalistička – proglašavaju pobjedu aristotelizma. Ljudskoj se duši prizna-

4. Henry I, kralj Francuske, dodjeljuje privilegije samostanu St.-Martin-des-Champs. Iluminacija, između 1079. i 1096, London, British Museum, ms. add. 1162, fol. 4.



5. Henry I, kralj Francuske, dodjeljuje privilegije samostanu St.-Martin-des-Champs. Iluminacija, oko 1250, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nou. Acq. lat. 1359, fol. 1.



je besmrtnost, ali se ona smatra organizirajućim i ujedinjujućim principom tijela prije nego nezavisnom supstancom. Mislilo se da biljka postoji kao biljka a ne kao kopija ideje biljke. Vjerovalo se da je postojanje Boga moguće dokazati iz onoga što je stvorio lakše nego *a priori*.³ U formalnoj se organizaciji zreloskolastička *Summa* razlikuje od manje opsežnih, manje strogo organiziranih i mnogo manje uniformnih enciklopedija i *Libri Sententiarum* iz jedanaestog i dvanaestog stoljeća slično kao što se zrelogotički stil razlikuje od ranogotičkog. Do posljednjih desetljeća dvanaestog stoljeća riječ *summa* (prvi su je kao naslov knjige upotrebljavali juristi) značila je »kratki kompendij« (*singulorum brevis comprehensio* ili *compendiosa collectio* kao što kaže definicija Roberta od Meluna iz 1150), a tek tada je postala naziv za iscrpna i sistematska djela, *summae* kakve mi poznajemo.⁴ Najraniji potpuno razvijeni primjerak te nove vrste, *Summa Theologiae* Aleksandra Haleškog, koja je, prema riječima Rogera Bacona, »težila otprilike onoliko koliko jedan konj može nositi«, započeta je 1231. godine u kojoj je Pierre de Montereau počeo graditi novi brod crkve St. Denis.

U toku pedeset ili šezdeset godina nakon smrti sv. Louisa 1270. (ili, ako nam više odgovara, nakon smrti sv. Bonaventure i sv. Tome 1274) odvijalo se ono što povjesničari filozofije nazivaju završnom fazom zrele skolastike, a povjesničari umjetnosti završnom fazom zrele gotike – u oba područja različiti tokovi, koliko god značajni, ne vode temeljnoj promjeni odnosa već se otkrivaju u postepenom raspadanju postojećeg sistema. I u intelektualnom i u umjetničkom životu – uključujući muziku kojom je od otprilike 1170. vladala škola Notre-Dame iz Pariza – možemo primijetiti rastuće težnje decentralizaciji. Kreativni impulsi sele iz središta u krajeve koji su bili periferija: u južnu Francusku, Italiju, njemačke zemlje i Englesku, koja je u trinaestom stoljeću pokazala sklonost veličanstvenoj izolaciji.⁵

Opadanje povjerenja u vrhunsku sintetizirajuću moć razuma, povjere-

nja koje je trijumfiralu u učenju Tome Akvinskoga, donosi obnovu – naravno, na posve drukčijoj razini – tokova koji su bili potisnuti u »klasično« doba. *Summa* ponovo zamjenjuju manje sistematični i manje ambiciozni spisi. Predskolastički augustinizam (koji, između ostalog, smatra volju neovisnom o razumu) doživio je silovitu obnovu kao suprotnost Tominom učenju, a Tomina antiaugustinska načela svečano su osuđena tri godine nakon njegove smrti. Slično tome, »klasični« tip katedrale napušten je u korist drugih, manje savršeno sistematiziranih i često pomalo arhaičnih rješenja; u skulpturi, pak, možemo primijetiti obnovu predgotičke tendencije prema apstraktnom i linearnom.

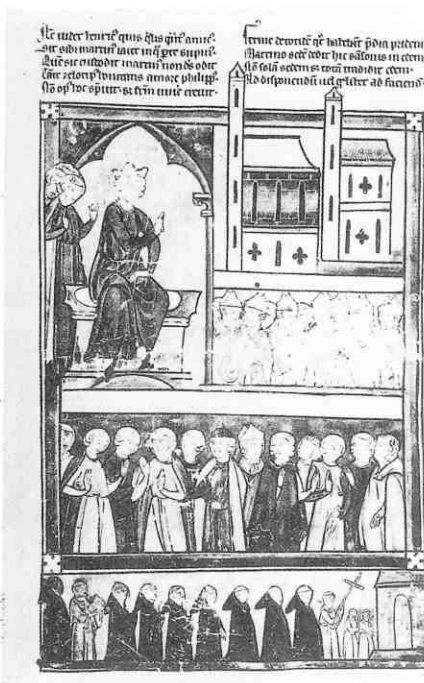
Doktrine »klasične« visoke skolastike ili su se ukočile u školskoj tradiciji, ili su bile izložene vulgarizaciji u popularnim traktatima kao što je *Somme-le-Roy* (1279) i *Tesoretto* Brunetta Latinija, ili su razrađene i profinjene do granica ljudske moći (nije bez razloga najveći predstavnik skolastičara u ovom razdoblju, Duns Scotus, koji je umro 1308, nazvan *Doctor Subtilis*). Slično tome, »klasična« je zrela gotika ili postala doktrinarna, kao što kaže Dehio, ili je pojednostavnjena i umanjena u mjerilu (pogotovo u crkvama prosjačkih redova), ili je postala rafinirana i složena kao u prepletima Strassburga, vezovima Freiburga i bogatoj ornametici Lincolna. No, tek potkraj ovog razdoblja došlo je do bitne promjene; oko sredine četrnaestog stoljeća – u povijesti filozofije konvencionalna je granica između visoke i kasne skolastičke filozofije godina 1340, u kojoj je učenje Williama Ockhama postalo toliko utjecajno da je moralo biti zabranjeno – ta je promjena postala potpuno i posvuda vidljiva.

Do tog vremena potencijali visoke skolastike – ostavljajući po strani otkočale škole tomista i skotista koje su se održale kao što se akademsko slikarstvo održavalo nakon Maneta – usmjerili su se ili prema poeziji i, napokon, humanizmu u djelima Guida Cavalcantija, Dantea i Petrarke, ili su se pretopili u antiracionalnu mistiku u djelima Majstora Eckharta i

6. Filip I, kralj Francuske, dodjeljuje privilegije samostanu St.-Martin-des-Champs. Iluminacija, između 1079. i 1096, London, British Museum, ms. Add. 1162, fol. 55 v.



7. Filip I, kralj Francuske, dodjeljuje privilegije samostanu St.-Martin-des-Champs. Iluminacija, oko 1250, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 6.



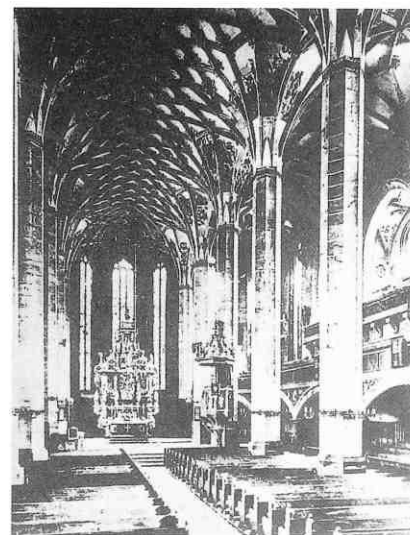
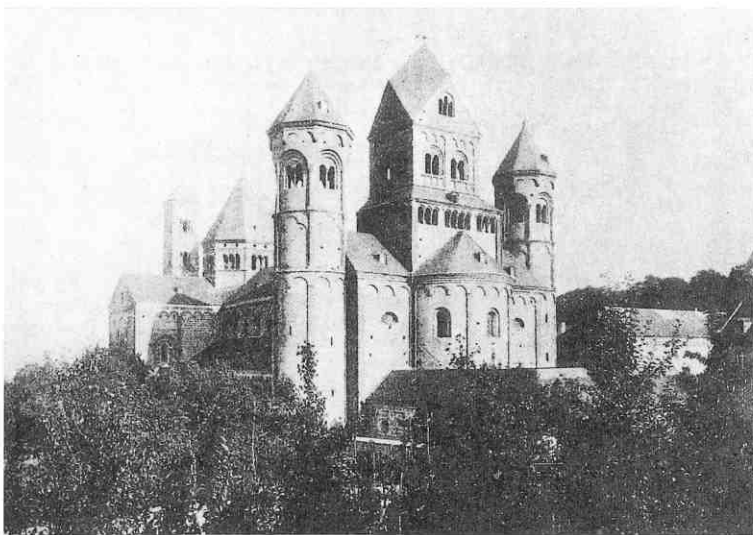
njegovih sljedbenika. Filozofija koja je ostala skolastička u užem smislu riječi postajala je agnostička. Ako izuzmemo averoiste – koji su se, kako je vrijeme odmicalo, sve više pretvarali u izoliranu sektu – do te promjene došlo je unutar moćnog pokreta koji su kasniji skolastici s pravom nazvali »modernim«, a koji je započeo djelom Petera Aureolusa (oko 1280–1323) i dosegao vrhunac u učenju Williama Ockhama (oko 1295–1349. ili 1350): u kritičkom nominalizmu (»kritički« nasuprot dogmatskom predskolastičkom nominalizmu koji se povezuje s imenom Roscellinusa, a u vrijeme »kritičkog« nominalizma bio je već mrtav gotovo dvjesto godina). Nasuprot čak i aristotelovcima, nominalisti potpuno poriču postojanje univerzalija i priznaju samo pojedinačnosti, tako da se noćna mōra visoke skolastike – problem *principium individuationis*, uz pomoć kojega se Univerzalna Mačka materijalizira u bezbroj pojedinačnih mačaka – rastače u ništavilo. Kao što kaže Petar Aureolus, »sve je pojedinačno samo po sebi i ni po čemu drugom« (omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud).

S druge strane, opet se pojavila vječita dilema empirizma: budući da kvaliteta realnosti pripada isključivo onome što se može pojmiti uz pomoć *notitia intuitiva*, tj. pojedinačnim »stvarima« koje neposredno opažamo osjetilima, i pojedinim psihičkim stanjima ili radnjama (radost, žalost, voljnost itd.) što ih spoznajemo unutrašnjim iskustvom, svijet fizičkih predmeta i svijet psihičkih procesa nikad ne može biti racionalan, a sve ono što jest racionalno, tj. pojmovi izvučeni iz tih dvaju svjetova uz pomoć *notitia abstractiva*, nikad ne mogu biti realni; zato rješenja svih metafizičkih i teoloških problema – uključujući postojanje Boga, besmrtnost duše pa čak i, barem kod jednog autora (Nicholas od Autrecourta), kauzalitet – mogu biti manje ili više vjerojatna.⁶

Zajednički nazivnik tih novih tokova, naravno, subjektivizam – estetički subjektivizam u slučaju pjesnika i humanista, religiozni subjektivizam kad je riječ o misticima, i epistemološki subjektivizam za nominali-

ste. Zapravo, ta dva ekstrema, mistika i nominalizam, u određenom smislu nisu drugo do suprotni aspekti iste stvari. I mistika i nominalizam presijecaju vezu između razuma i vjere. No, mistika – koja se mnogo izrazitije odvojila od skolastike u generaciji Taulera, Susoa i Ivana od Ruysbroeckea nego u generaciji Majstora Eckharta – prekida tu vezu da bi sačuvala integritet religioznog osjećaja, dok nominalizam želi sačuvati integritet racionalne misli i empirijske opservacije (Ockham eksplicitno proglašava »drskim« svaki pokušaj da se »logika, fizika i gramatika« podvrgnu kontroli teologije).

I mistika i nominalizam vraćaju pojedinca izvorima koje mu pruža vlastito osjetilno i psihičko iskustvo; *intuitus* je omiljeni izraz i središnji pojam Majstora Eckharta kao i Williama Ockhama. No, mistik ovisi o svojim osjetilima jer ga ona opskrbljuju vizuelnim slikama i emocionalnim poticajima, dok se nominalist oslanja na osjetila jer mu ona omogućuju percepciju realnosti; tako je *intuitus* mistika usmjeren jedinstvu u kojemu se gubi razlika čak i između čovjeka i Boga, čak između osoba sv. Trojstva, dok je *intuitus* nominalista usmjeren prema mnogostrukosti pojedinačnih stvari i psihičkih procesa. I mistika i nominalizam definitivno ukidaju granicu između konačnog i beskonačnog. No, mistik teži tome da ego učini beskrajnim jer vjeruje u utapanje ljudske duše u Boga, dok nominalist teži tome da učini beskrajnim fizički svijet jer ne vidi logičkog protuslovlja ideji o beskonačnom fizičkom univerzumu i više ne prihvaća teološke zamjerke toj ideji. Nije čudo što je nominalistička škola četrnaestog stoljeća naslutila Kopernikov heliocentrični sustav, Decartesovu geometrijsku analizu i mehaniku Galileja i Newtona. Slično tome, umjetnost kasne gotike raspala se na mnoštvo stilova u kojima se zrcale regionalne i ideološke razlike. No, tim stilovima, također, jedinstvo daje subjektivizam koji, u vizuelnoj sferi, odgovara onome što se može primijetiti u intelektualnom životu. Najimpresivniji izraz toga subjektivizma jest pojava perspektive u interpretaciji prostora,



koja se prvi put pojavljuje kod Giotto i Duccia, te se od 1330–1340, počinje posvuda prihvaćati. U novom određenju materijalne površine slike ili crteža kao nematerijalne ravni projekcije, perspektiva – ma kako nesavršeno u početku – omogućuje prikazivanje ne samo onoga što je viđeno, već i načina na koji je viđeno pod određenim okolnostima. Ona bilježi, da se poslužimo Ockhamovim izrazom, izravni *intuitus* od predmeta do predmeta, utirući tako put modernom »naturalizmu« i pridružujući vizuelnom izrazu pojam beskonačnosti; jer, perspektivna točka iščekivanja može se definirati samo kao »projekcija točke u kojoj se palele presijecaju«.

Mi, razumljivo, mislimo o perspektivi samo u vezi s dvodimenzionalnim umjetnostima. Međutim, taj novi način gledanja – ili, radije, prikazivanja koje je povezano sa samim procesom gledanja – izmijenio je i druge umjetnosti. Kipari i arhitekti također su počeli forme koje su oblikovali shvaćati ne više kao izolirane čvrste predmete, već kao obuhvatan »prostor-sliku«, iako se taj »prostor-slika« stvara u očima promatrača umjesto da mu se daje kao umjetna projekcija. Trodimenzionalni mediji također mogu pružiti materijal za pikturalno iskustvo. To potvrđuje sva kasnogotička skulptura – čak i kada slikarski princip nije proveden tako temeljito kao na pozornici sličnom Sluterovom portalu u Champmolu, tipičnom »Schnitzaltaru« petnaestog stoljeća, ili likovima koji gledaju prema tornju ili promatraju s balkona; isto vrijedi i za »perpendikularnu« arhitekturu Engleske i nove tipove dvoranske i poludvoranske crkve u njemačkim zemljama.

Ovo se ne odnosi samo na inovacije za koje se može reći da odražavaju empiristički i partikularistički duh nominalizma: pejzaž i enterijer s naglaskom na narativnim obilježjima, i nezavisan i posve individualizirani portret koji predstavlja portretiranoga, prema riječima Petra Aureolusa, kao »pojedinačno samo po sebi i ni po čemu drugome«, žanr je u kojemu se nešto ranije sličnost postizala jednostavnim dodavanjem Scotove *haecceitas* još uvijek tipiziranoj slici. To se odnosi i na nove *Andachtsbilder* što se obično povezuju s mistikom: Pietà, sv. Ivan na grudima Krista, Imago Pietatis, Krist u tijesku za grožđe itd. Na svoj poseban način, »slike za pobožnost poistovjećivanjem«, kako bi se mogao parafrazirati njihov naziv, nisu manje »naturalističke«, ponekad čak od

vratnosti, od portreta, pejzaža i enterijera koje sam spomenuo; i dok portreti, pejzaži i enterijeri unose osjećaj beskonačnosti čineći promatrača svjesnim beskrajne raznolikosti i neograničenosti Božje kreacije, *Andachtsbilder* unose osjećaj beskonačnosti omogućujući promatraču da se utopi u bezgraničnost samoga Tvorca. Još se jednom nominalizam i mistika pokazuju kao *les extrêmes qui se touchent*. Lako možemo vidjeti da su se te dvije naoko nepomirljive struje u četrnaestom stoljeću na različite načine međusobno prožimale i napokon se stopile u jednom veličanstvenom trenutku, u slikarstvu velikih Flamanaca, kao i u filozofiji njihova štovatelja, Nikole Kuzanskog, koji je umro iste godine kao Roger van der Weyden.

II

U toku »zgusnute« faze tog iznenađujuće sinhronog razvoja, tj. u razdoblju od oko 1130–1140. do oko 1270, možemo razabrati, čini mi se, vezu između gotičke umjetnosti i skolastičke filozofije, koja je konkretnija od pukog »paralelizma«, ali općenitošću nadilazi pojedinačne (i vrlo značajne) »utjecaje« koje su učeni savjetodavci imali na slikare, kipare i arhitekte. Za razliku od običnog paralelizma, povezanost o kojoj govorim pravi je uzročno-posljedični odnos; ali, za razliku od individualnog utjecaja, taj se uzročno-posljedični odnos stvara prije difuzijom nego direktnim dodirima. On nastaje širenjem onoga što bi se u nedostatku boljeg izraza moglo nazvati mentalnom navikom – ako svedemo značenje toga istrošenog klišeja na njegovo precizno skolastičko značenje »principa koji uređuje čin«, *principium importans ordinem ad actum*.⁷ Takve mentalne navike postoje u svakoj civilizaciji. Svi moderni spisi o povijesti prožeti su idejom evolucije (idejom čijemu bi razvoju trebalo posvetiti mnogo više proučavanja nego dosad i koja upravo ulazi u kritičku fazu); a mi svi, bez dubljeg poznavanja biokemije ili psihoanalize, s najvećom lakoćom govorimo o nedostatku vitamina, alergijama, vezanosti za majku ili kompleksu manje vrijednosti.

Često je teško ili nemoguće izdvojiti iz mnoštva jednu silu koja stvara navike i pronaći kanale njezina djelovanja. Međutim, razdoblje od oko 1130–1140. do oko 1270. i »područje od stotinu milja oko Pariza« tvore iznimku. U tom uskom djelokrugu skolastička je filozofija imala mono-

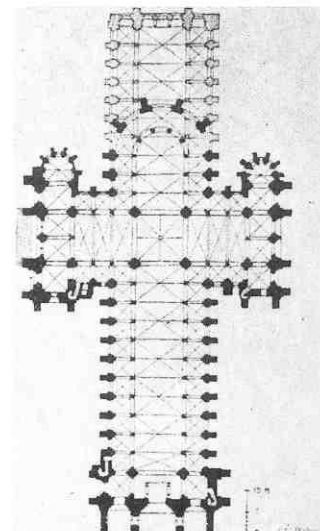
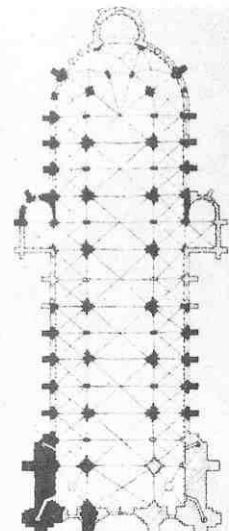
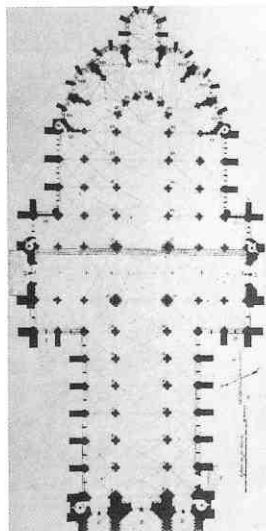
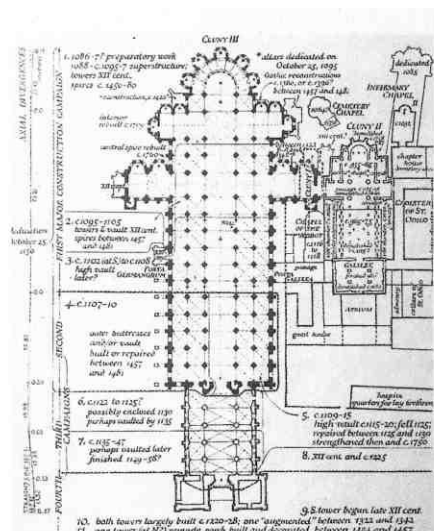
10. Cluny, treća opatijska crkva, tlocrt, 1088 – oko 1120; nartek oko 1120 – oko 1150

11. Katedrala u Amiensu, tlocrt. Započeto 1220.

12. Katedrala u Sensu. Sagrađena između oko 1140. i oko 1168.

13. Katedrala u Laonu, tlocrt. Započeta oko 1160.

85



pol u obrazovanju. Uopće uzevši, težište intelektualnog usavršavanja selilo se iz samostanskih škola u institucije koje su bile prije gradske nego seoske, prije kozmopolitske nego regionalne i, moglo bi se reći, samo dijelom crkvene: u katedralne škole, sveučilišta i *studia* novih prosjačkih redova – gotovo svi su nastali u trinaestom stoljeću – čiji su pripadnici igrali sve važniju ulogu unutar samih sveučilišta. Kao što su skolastički pokret, pripremljen benediktinskim učenjem i otpočet djelovanjem Lanfranca i Anselma od Beca, preuzeli dominikanci i franjevci i doveli ga do procvata, tako je gotički stil, pripremljen gradnjama benediktinskih samostana i otpočet Sugerovim St. Denisom, doživio vrhunac u velikim gradskim crkvama. Značajno je da su u romaničko doba najveća imena povijesti arhitekture imena benediktinskih opatija, u zreloj gotici imena katedrala, a u kasnoj gotici župnih crkava.

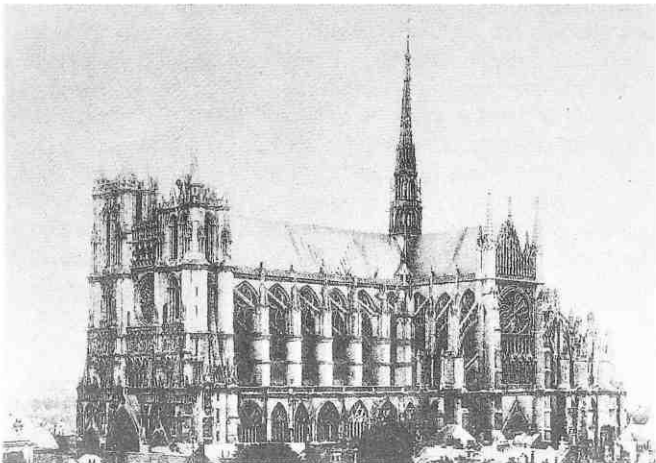
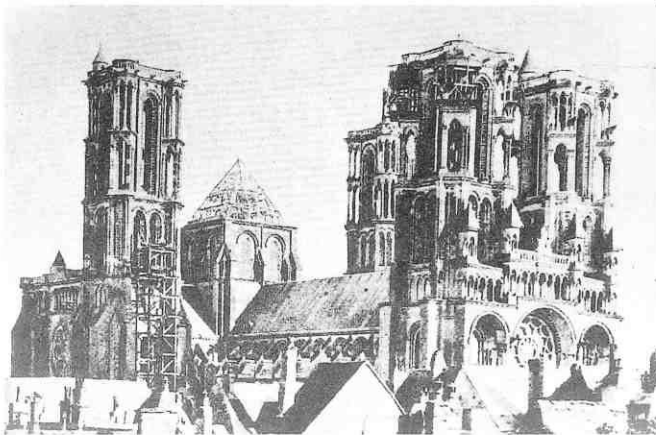
Nije baš vjerojatno da su graditelji gotičkih građevina čitali originalne spise Gilberta de la Porréea ili Tome Akvinskoga. No, bili su izloženi utjecaju skolastike na bezbroj drugih načina, čak i bez obzira na činjenicu da ih je sam njihov posao automatski dovodio u vezu s onima koji su smišljali liturgijske i ikonografske programe. Išli su u školu; slušali su propovijedi; mogli su prisustvovati javnim *disputationes de quolibet* koje su se bavile svim zamislivim dnevnim pitanjima te su se razvile u društvene događaje pomalo nalik našim operama, koncertima ili javnim predavanjima,⁸ a mogli su doći u koristan dodir s učenim ljudima u mnogim drugim prilikama. Sama činjenica da ni prirodne ni društvene znanosti, pa čak ni matematika, još nisu bile razvile svoje posebne ezoterične metode i terminologije održala je ukupno ljudsko znanje unutar dosega normalnog, nespecijaliziranog uma; i – možda najvažnije od svega – cjelokupan društveni sistem brzo se mijenjao prema gradskom profesionalizmu. Još nije bilo tvrdog sistema cehova i »Bauhütten«, te su u gradu svećenik i svjetovnjak, pjesnik i pravnik, učenjak i obrtnik mogli živjeti gotovo kao jednaki. Pojavili su se profesionalni izdavači koji su živjeli u gradu (*stationarius*, otuda engleska riječ »stationer« – trgovac pisaćim potrepštinama) i koji su, pod manje ili više strogim nadzorom sveučilišta, proizvodili rukopisne knjige *en masse* uz pomoć unajmljenih pisara, a bilo je već i prodavača knjiga, knjigoveža i iluminatora knjiga (potkraj trinaestog stoljeća *enlumineurs* su zaposlili već

čitavu jednu ulicu u Parizu); u gradu su boravili profesionalni slikari, kipari i zlatari kao i profesionalni učenjaci koji su, premda obično svećenici, bitan dio svog života posvetili pisanju i poučavanju (otuda riječi skolastik i skolastika); i na kraju, ne manje važni, u gradu su živjeli profesionalni arhitekti.

Profesionalni arhitekt – »profesionalni« za razliku od samostanskog ekvivalenta onome što se u moderna vremena naziva arhitektom iz hobija – uzdigao se iznad običnih radnika i sam nadgledao posao. Radeći tako pretvorio se u svjetskog čovjeka koji mnogo putuje, često dobro zna čitati i uživa društveni prestiž kakav arhitekti nisu imali nikad ranije i koji u kasnijim vremenima nije nadmašen. Slobodno izabran *propter sagacitatem ingenii*, imao je prihode na kojima mu je zavidjelo niže svećenstvo i dolazilo na gradilište »noseći rukavice i štap« (*virga*) da bi dao one kratke naredbe što su se u francuskoj književnosti pretvorile u izreku koja se upotrebljavala kad god bi pisac želio opisati čovjeka što radi dobro i s velikom sigurnošću: »Par cy me le taille«.⁹ Njegov portret pojavljivao bi se zajedno s portretom biskupa utemeljitelja u »labirintima« velikih katedrala. Kada je 1263. umro Hugues Libergier, graditelj srušene crkve St. Nicaise u Reimsu, pripala mu je nečuvena čast da bude ovjekovječen slikom na kojoj ne samo da je odjeven u odjeću nalik akademskoj, već drži u ruci model »svoje« crkve – privilegija koju su ranije imali samo vladari donatori (sl. 1). A Pierre de Montereau – zaista arhitekt u čijemu je djelu logičnost sadržana više nego u djelu ijednoga drugog uopće – prikazan je na svom nadgrobnom kamenu u St. Germain-des-Présu kao »*Doctor Lathomorum*«; čini se da se oko 1267. na arhitekta gledalo kao na neku vrstu skolastika.

III

Kad pokušavamo odgovoriti na to kako je mentalna navika prouzrokovana ranom i visokom skolastičkom filozofijom mogla utjecati na oblikovanje ranog i zrelog gotičkog stila u arhitekturi, bit će dobro da ostavimo po strani spekulativni sadržaj doktrine i koncentriramo se na njezin, kako bi rekli sami skolastici, *modus operandi*. Različite dogme u pitanjima kao što je odnos duše i tijela ili univerzalija i partikularija odra-



žavale su se, naravno, više u prikazivačkim umjetnostima nego u arhitekturi. Istina, arhitekt je živio u bliskom kontaktu s kiparima, oslikavačima stakla, rezbarima i sl. čija je djela proučavao kamo god išao (o čemu svjedoči »Album« Villarda de Honnecourta), koje je upošljavao i nadgledao u vlastitim gradnjama i kojima je morao prenijeti ikonografski program što ga je pak, sjetimo se, mogao stvoriti samo u tijesnoj suradnji sa savjetnikom skolastikom. Radeći sve to, arhitekt je prije asimilirao i prenosio nego primjenjivao bit suvremene misli. Ono što je čovjek koji »smišlja oblik građevine ali ne utječe na njezinu tvar«¹⁰ mogao prenositi i prenosio, neposredno i *qua* arhitekt, bila je pomalo čudna metoda vođenja posla koja se vjerojatno prva dojmila svjetovnjaka kad god bi došao u dodir s učenjakom.

Ta metoda slijedi, kao svaki *modus operandi*, iz određenog *modus essendi*,¹¹ ona proizlazi iz samoga *raison d'être* rane i visoke skolastičke filozofije, tj. iz težnje za uspostavljanjem jedinstva istine. Ljudi dvanaestog i trinaestog stoljeća postavili su sebi zadatak koji njihovi prethodnici još nisu jasno sagledali, a njihovi nasljednici, mistici i nominalisti, skrušeno napustili: trajno pomirenje vjere i razuma. »Sveti nauk«, kaže Toma Akvinski, »služi se ljudskim razumom ne zato da bi razum dokazao vjeru već da bi učinio jasnim (*manifestare*) sve ostalo što se izlaže u tom nauku«.¹² To znači da ljudski razum nikad ne može dati direktan dokaz u takvim pitanjima vjere kao što je narav sv. Trojstva, Utjelovljenje Kristovo, vremenska dimenzija Stvaranja, itd.; no, on može osvijetliti ili razjasniti ta pitanja, što i čini.

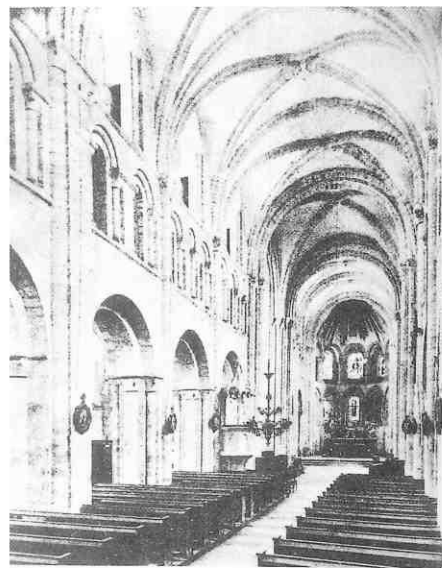
Prvo, razum može pružiti direktne i potpune dokaze za sve što ne proizlazi iz otkrivenja već iz drugih izvora, tj. za sve etičke, fizičke i metafizičke dogme, uključujući i same *praeambula fidei*, kao što je postojanje (premda ne i biće) Boga, koje se može dokazati argumentom što polazi od posljedice prema uzroku.¹³ Drugo, razum može osvijetliti sadržaj samog otkrivenja: dokazima, doduše samo negativno, može opovrći sve racionalne prigovore člancima vjere – prigovore koji nužno moraju biti ili pogrešni ili neuvjerenjivi;¹⁴ pozitivne dokaze ne može dati ali ih može nadomjestiti smišljajući *similitudines* koje »otkrivaju« misterije uz pomoć analogija, kao kad se odnos između triju osoba Trojstva uspoređuje s odnosom između bića, znanja i ljubavi u našem umu,¹⁵ ili kad se božansko stvaranje uspoređuje s radom umjetnika.¹⁶

Manifestatio, osvijetljavanje ili razjašnjavanje, nazvao bih prvim kontrolnim načelom rane i visoke skolastike.¹⁷ No, da bi se ono moglo upotrijebiti na najvišoj mogućoj razini – u osvijetljavanju vjere uz pomoć razuma – bilo je nužno primijeniti ga na sam razum: ako treba vjeru »razjasniti« uz pomoć sistema misli koji je potpun i samodovoljan unutar vlastitih granica, ostavljajući po strani područje otkrivenja, postaje prijeko potrebno »razjasniti« potpunost, samodovoljnost i ograničenja tog sistema misli. A to se može učiniti samo s pomoću sheme učenog izlaganja koje će čitačevoj imaginaciji osvijetliti sam proces rasuđivanja, upravo kao što se pretpostavlja da će rasuđivanje osvijetliti prirodu vjere njegovu umu. Otuda mnogo ismijavani shematizam ili formalizam skolastičkih spisa, što je dosegao vrhunac u klasičnim Summama¹⁸ u kojima postoje tri zahtjeva: 1) za potpunosti (dostatnim nabranjem), 2) za rasporedom u skladu sa sistemom homolognih dijelova i dijelova dijelova (dostatnom artikulacijom) i 3) za jasnoćom i deduktivnom uvjerljivošću (dostatna povezanost) – sve to otežano književnim ekvivalentom za *similitudines* Tome Akvinskoga: sugestivnom terminologijom, *parallelismo membrorum* i rimom. Dobro poznati primjer za posljednja dva postupka – oba imaju i umjetničku i mnemotehničku vrijednost – nalazi se kod sv. Bonaventure koji jezgrovito brani religiozne slike i

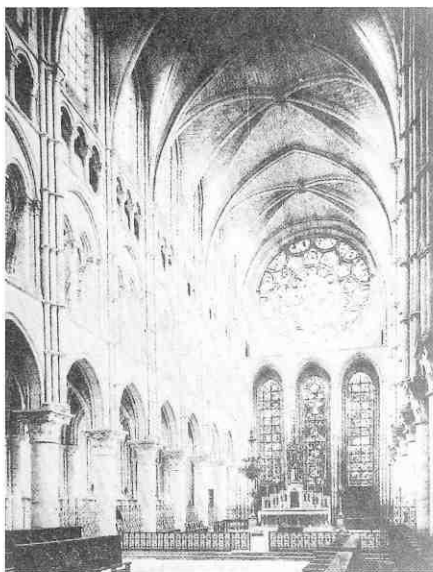
15. Katedrala u Reimsu sa sjeverozapada. Započeta 1211.

16. Katedrala u Amiensu sa sjeveroistoka. Započeta 1220.

17. Lessay (Normandija), opatijska crkva, unutrašnjost. Kraj jedanaestog stoljeća.



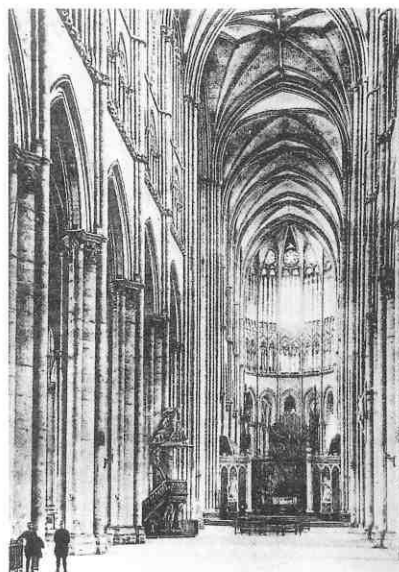
18. Katedrala u Laonu, unutrašnjost kora. Započeto nakon 1205, prema planu elevacije zamišljenom oko 1160.



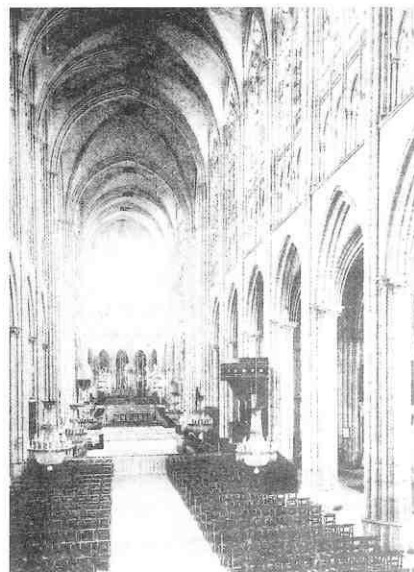
19. Katedrala u Chartresu, unutrašnjost glavnog broda, započeto ubrzo nakon 1194.



20. Katedrala u Reimsu, unutrašnjost glavnog broda. Započeto 1211.



21. Katedrala u Amiensu, unutrašnjost glavnog broda. Započeto 1220.



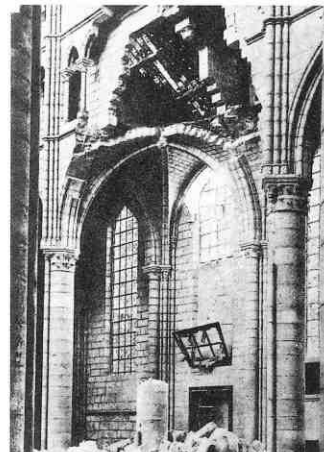
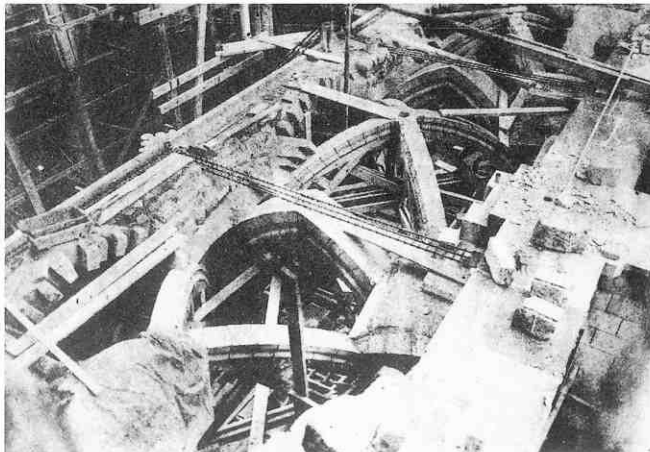
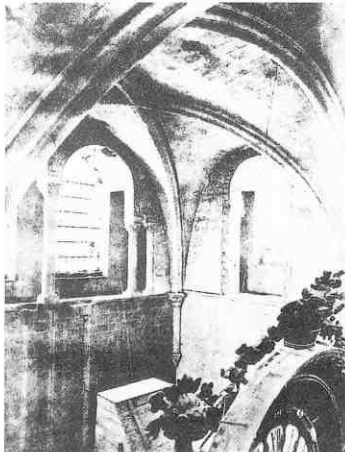
22. St.-Denis, unutrašnjost glavnog broda. Započeto 1231.

23. Caen, St.-Etienne, svod sjevernog transepta. Oko 1110.

24. Katedrala u Soissonsu, svod južnog bočnog broda tokom restauracije nakon prvog svjetskog rata. Početak trinaestog stoljeća.

25. Katedrala u Soissonsu, dio sjevernog zida u glavnom brodu, oštećenom u prvom svjetskom ratu. Početak trinaestog stoljeća.

88



proglašava ih prihvatljivima »*propter simplicium ruditatem, propter affectuum traditatem, propter memoriae labilitatem*«. ¹⁹

Mi prihvaćamo kao gotovu činjenicu da su opsežniji učeni spisi, pogotovo ako je riječ o filozofskim sistemima i doktorskim tezama, organizirani u skladu sa shemom podjela i potpodjela, čiji je sažeti izraz sadržaj ili sinopsis u kojemu svi dijelovi obilježeni brojevima ili slovima iste vrste pripadaju istoj logičkoj razini; tako npr. isti odnos subordinacije postoji između pododsjeka (a), odlomka (1), poglavlja (I) i knjige (A) kao između npr. pododsjeka (b), odlomka (5), poglavlja (IV) i knjige (C). Međutim, ta vrsta sistematske artikulacije bila je do pojave skolastike potpuno nepoznata. ²⁰ Klasični spisi (osim možda onih koji su se sastojali od izbrojivog niza cjelina, poput zbirke kratkih pjesama ili matematičkih traktata) bili su podijeljeni samo na »knjige«. Kad mi, nesvjesni nasljednici skolastika, želimo navesti ono što nazivamo točnim citatom, moramo se poslužiti ili brojem stranice u štampanom izdanju koje se konvencionalno prihvaća kao mjerodavno (kao u slučaju Platona i Aristotela) ili shemom koju je uveo neki renesansni humanist, npr. kad navodimo neki odlomak iz Vitruvija kao »VII, I, 3«.

Čini se da se tek u ranijem srednjem vijeku »knjige« počelo dijeliti u brojevima označena »poglavlja« čiji slijed ipak nije podrazumijevao ni odražavao sistem logičke subordinacije; tek su u trinaestom stoljeću veliki traktati organizirani prema cjelovitom planu *secundum ordinem disciplinæ* ²¹ koji čitaoca vodi, korak po korak, od jednog problema do drugog, i neprestano obavještava o napredovanju tog procesa. Cjelina je podijeljena na *partes* koje – kao u drugom dijelu spisa Tome Akvinskoga *Summa Theologiae* – mogu biti podijeljene na manje *partes*; *partes* se dijele na *membra*, *quaestiones* ili *distinctiones*, a ovi na još manje dijelove koji se nazivaju *articuli*. ²² Unutar njih rasprava se nastavlja s dijalektičkom shemom koja donosi nove podjele, te se gotovo svaki pojam razdvaja na dva ili više značenja (*intendi potest dupliciter, tripliciter*, itd.) u skladu s njegovim različitim odnosima prema drugim pojmovima. S druge strane, često se *membra*, *quaestiones* ili *distinctiones* povezuju u grupe. Prva od tri *partes* koje sačinjavaju Sumu Teologije Tome Akvinskoga, prava gozba logike i simbolike Trojstva, odličan je primjer skolastičkog sistema pisanja. ²³

Sve to, naravno, ne znači da su skolastici razmišljali sređenije i logičnije od Platona i Aristotela; oni su se međutim, za razliku od Platona i Aristotela, osjećali obvezanima da sređenost i logičnost svog razmišljanja

učine opipljivo eksplicitnim – princip *manifestatio* koji je određivao smjer i raspon njihovog umovanja vladao je i njihovim izlaganjem i podvrgavao ga onome što bi se moglo nazvati *postulatom razjašnjavanja radi samog razjašnjavanja*.

IV

Taj princip u skolastici nije doveo samo do eksplicitnog razvijanja onoga što je, premda potrebno, moglo ostati implicitno, već povremeno i do uvođenja onoga što uopće nije bilo neophodno ili do napuštanja prirodnog redosljeda izlaganja u korist umjetne simetrije. U samom uvodu u Sumu Teologije Toma Akvinski žalio se, osvrćući se na svoje pretходnike, na »umnožavanja beskorisnih pitanja, pasusa i rasprava« i na sklonost da se sadržaj ne izlaže »u skladu sa zakonima samo discipline već prema zahtjevima književnog izlaganja«. Ipak, strast za »razjašnjavanjem« proširila se – posve prirodno, s obzirom na obrazovni monopol skolastika – među svima koji su se bavili poslovima na području kulture; postala je »mentalna navika.«

Bilo da čitamo traktat o medicini, priručnik o klasičnoj mitologiji, kao što je Ridewallow *Fulgentius Metaforalis*, letak s političkom propagandom, pohvalu vladaru ili Ovidijevu biografiju, ²⁴ uvijek ćemo pronaći istu opsjednutost sistematskom podjelom i potpodjelom, metodičkim dokazivanjem i terminologijom, susrest ćemo *parallelismus membrorum* i rimu. Danteova Božanska komedija skolastička je ne samo po velikom dijelu svoga sadržaja već i po namjernoj trojnoj podjeli. ²⁵ U *Vita Nuova* sam pjesnik skreće sa svoga puta da bi analizirao sadržaj svakoga soneta i kancone po »dijelovima« i »dijelovima dijelova« posve skolastički, dok Petrarca, pola stoljeća kasnije, u smišljanju strukture svojih pjesama radije slijedi zakone eufonije nego logike. »Namjeravao sam promijeniti poredak četiriju stanza tako da prvi katren dođe na mjesto drugog i prva tercina na mjesto druge,« primjećuje Petrarca u vezi s jednim sonetom, »ali sam odustao jer bi u tom slučaju puniji zvuk bio u sredini, a prazniji na početku i na kraju.« ²⁶

To što se odnosi na prozu i poeziju nije manje izraženo u likovnoj umjetnosti. Moderna Gestaltpsichologija, za razliku od doktrine devetnaestog stoljeća, a u suglasju s onom iz trinaestog, »odbija pripisati sposobnost za sintezu samo višim snagama ljudskog uma« i naglašava »formativne moći osjetilnih procesa«. Samom opažanju sad se pripisuje –

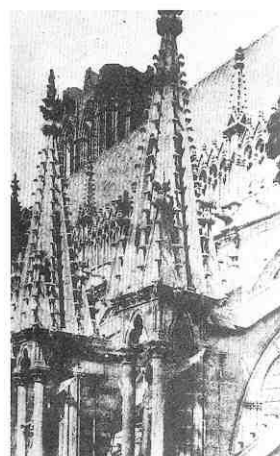
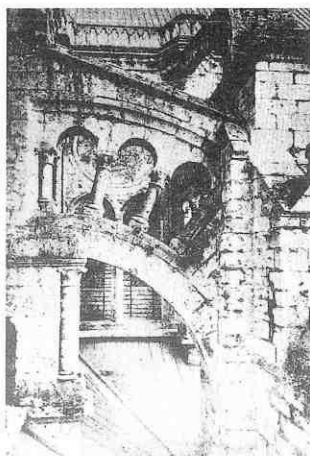
26. Katedrala u Chartresu, kontrafori brodišta; zamisao neposredno nakon 1194.

27. Katedrala u Reimsu, Madonna na desnom portalu sjevernog transepta. Oko 1211–1212.

28. Katedrala u Durhamu, skriveni kontrafori. Kraj jedanaestog stoljeća.

29. Katedrala u Reimsu, otvoreni kontrafori broda. Nacrt oko 1211.

89



citiram – neka vrsta »inteligencije« koja »organizira osjetilni materijal po uzorku jednostavnih, 'dobrih' oblika (Gestalten)« u »naporu organizma da poticaje asimilira vlastitoj organizaciji«;²⁷ te je moderan način da se kaže upravo ono što je Toma Akvinski mislio kad je napisao: »osjetila uživaju u stvarima pravilnih proporcija kao u nečemu što im je srodno; jer, osjetilo je također vrsta razuma kao i svaka spoznajna sila« (*»sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva«*).²⁸

Nije onda čudo što je mentalitet koji je smatrao potrebnim »razjašnjavati« vjeru uz pomoć razuma, a razum uz pomoć imaginacije, pokušao »razjasniti« imaginaciju pozivajući se na osjetila. Indirektno, to se bavljeno dotaklo i filozofskih i teoloških spisa, utoliko što intelektualna artikulacija sadržaja podrazumijeva akustičku organizaciju govora u nizovima rečenica i vizualnu artikulaciju napisane stranice naslovima, brojevima i odlomcima. Direktno, ono je utjecalo na sve umjetnosti. Kao što je muzika postala artikulirana točnom i sistematičnom podjelom vremena (u pariškoj školi trinaestog stoljeća uvedena je menzuralna notacija koja je još u upotrebi i čiji su se nazivi, barem u Engleskoj, zadržali u originalnim oblicima »breve«, »semibreve«, »minim« itd.) tako su vizualne umjetnosti postale artikulirane točno i sistematičnom podjelom prostora koja je urodila »razjašnjavanjem radi samog razjašnjavanja« narativnih cjelina u prikazivačkim umjetnostima i funkcionalnih cjelina u arhitekturi.

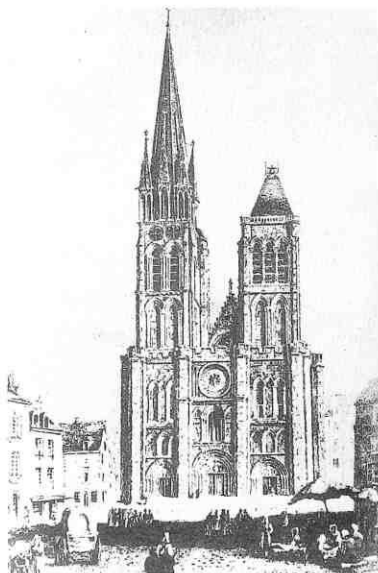
Na području prikazivačkih umjetnosti to se može pokazati analizom gotovo svake pojedinačne figure; no, još je očitije u uređenju cjelina. Izuzevši slučajeve poput Magdeburga ili Bamberg, kompozicija zrelogotičkog portala, npr., obično je podređena strogoj i prilično standardiziranoj shemi koja, namećući red formalnom rasporedu, istodobno čini jasnijim narativni sadržaj. Dovoljno je usporediti prekrasni ali još ne »razjašnjeni« Strašni sud na portalu u Autunu (sl. 2) s onima u Parizu ili Amiensu (sl. 3) na kojima – usprkos još većem bogatstvu motiva – prevladava krajnja jasnoća. Timpanon je oštro razdijeljen u tri registra (postupak u romanici nepoznat osim iznimno kad za takvu podjelu postoje dobri razlozi kao u St.-Ursin-de-Bourges i Pompierre), Deisis je odvojen od Prokletih i Odabranih, a oni, pak, od Uskrsnulih. Apostoli, nesigurno uključeni u timpanon u Autunu, ovdje su smješteni u bočna udubljenja portala iznad dvanaest Vrlina i dvanaest Mana (ranije ih je obično bilo sedam, no skolastičkim točnim dijeljenjem Pravde došlo se

do broja dvanaest) tako da se Snaga nalazi ispod sv. Petra, »stijene«, Milosrđe ispod sv. Pavla, autora Poslanica Korinćanima I, 13; a Mudre i Lude Djevice, kao metafora odabranih i prokletih, dodane su na dovraćima kao marginalno tumačenje.

U slikarstvu možemo promatrati proces razjašnjavanja, tako reći, *in vitro*. Zahvaljujući izuzetnoj sreći možemo uspoređivati seriju minijatura iz oko 1250. s njihovim neposrednim uzorima, nastalim u drugoj polovici jedanaestog stoljeća, vjerojatno nakon 1079, a sigurno prije 1096 (sl. 4–7).²⁹ Dvije najpoznatije (sl. 6 i 7) prikazuju kralja Filipa I kako dodjeljuje privilegije i donacije, između ostalog i crkvu St. Samson samostanu St. Martin-des-Champs. I dok ranoromanički uzor, neuokvireni crtež perom, prikazuje zbirku likova, građevina i natpisa, zrelogotička kopija pažljivo je organizirana slika. Cjelinu na okupu drži okvir (ispod kojega je dodana, zahvaljujući novom osjećaju za realizam i komunalno dostojanstvo, scena ceremonije posvećenja). Različiti elementi pažljivo su odvojeni, te je prostor unutar okvira podijeljen u četiri oštro omeđena polja koja odgovaraju kategorijama kralja, crkvenih građevina, biskupa i svjetovnog plemstva. Dvije građevine – sam St. Martin i St. Samson – nisu samo prikazane u istoj ravni već i u čistoj bočnoj projekciji umjesto u mješovit. Činjenica da dostojanstvenici, na starijoj slici bez pratioca, uniformno frontalno poredani, ovdje imaju pratnju nekih sporednih likova, kreću se i međusobno komuniciraju, pojačava njihovo individualno značenje; a jedini duhovnik koji je, s dobrim razlozima, dobio mjesto među grofovima i prinčevima, arhidiakon Drogo od Pariza, jasno se izdvaja misničkim ruhom i mitrom.

Međutim, navika razjašnjavanja ostvarila je najveće trijumfe u području arhitekture. Kao što je visokom skolastičkom filozofijom vladao princip *manifestatio*, tako je zrelogotičkom arhitekturom – kako je već Suger primijetio – vladalo ono što bi se moglo nazvati »principom transparentnosti«. Predskolastička filozofija odvojila je vjeru od razuma neprobojnom barijerom kao što romanička struktura (sl. 8) ostavlja dojam prostora koji je određen i u koji se ne može prodrijeti, bilo da stojimo unutar ili izvan građevine. Mistika će utopiti razum u vjeri, a nominalizam će potpuno razdvojiti jedno od drugog; i može se reći da oba ta stava dobivaju izraz u kasnogotičkim dvoranskim crkvama. Velika školska dvoranske crkve obuhvaća često vrlo slikovit i uvijek prividno beskrajniji enterijer (sl. 9) stvarajući tako prostor koji je određen i neprobojan izvana, ali je neodređen i pristupačan iznutra. Visoka skola-

30. St.-Denis, zapadna fasada. Posvećeno 1140. (Prema grafici A. i E. Rouargea, napravljenoj prije restauracije od 1833–1837.)

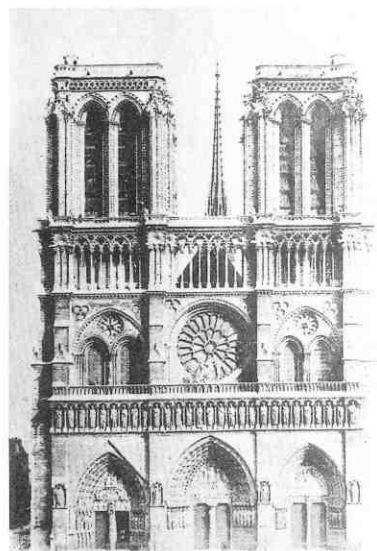


stička filozofija, pak, strogo odvaja svetište vjere od sfere racionalne spoznaje ali ustrajava na tome da unutrašnjost svetišta ostane jasno vidljiva. Tako zrelogotička arhitektura odvaja volumen enterijera od vanjskog prostora ali traži projekciju enterijera pomoću strukture koja ga obuhvaća (sl. 15 i 16), te se, npr., presjek broda može očitati s fasade (sl. 34).

Poput visokoskolastičke Summe, zrelogotička katedrala u prvom redu teži »potpunosti«, te je moguće razabrati težnju približavanju, uz pomoć sinteze i eliminacije, jednom savršenom i konačnom rješenju; stoga možemo govoriti o zrelogotičkom planu ili zrelogotičkom sistemu s mnogo više pouzdanja nego u ijednom drugom razdoblju. Svojim slikovnim predodžbama zrelogotička katedrala teži obuhvaćanju cjelokupnoga kršćanskog znanja, teološkog, moralnog, prirodnjačkog i povijesnog, prikazu u kojemu je svaka pojedinost na svom mjestu, a ono što nema mjesto izbačeno. Strukturalni plan također teži sintezi svih glavnih motiva naslijeđenih različitim kanalima, te je konačno ostvarena besprimjerna ravnoteža između bazilikalnog i centralnog plana, a svi elementi koji bi mogli ugroziti tu ravnotežu, poput kripe, galerija, svih tornjeva osim dva pročelna, napušteni su.

Drugi zahtjev iz skolastičkih spisa, za »rasporedom u skladu sa sistemom homolognih dijelova i dijelova dijelova« grafički se izražava u uniformnoj podjeli i potpodjeli čitave strukture. Umjesto romaničkih raznolikih svodnih oblika u istočnom i zapadnom dijelu crkve, koji se često pojavljuju u istoj građevini (križni, rebrasti i bačvasti svod, kupole i polukupole) susrećemo isključivo novu vrstu rebrastog svoda, tako da se čak ni svodovi apsida, kapela i deambulatorija više ne razlikuju od onih u glavnom brodu i transeptu (sl. 10 i 11). Nakon Amiensa odbačene su sve zaobljene površine izuzev, naravno, opni između rebara svoda. Umjesto kontrasta koji je obično postojao između trodjelnog brodišta i nepodijeljenog transepta (ili peterodjelnog brodišta i trodjelnog transepta) u zreloj gotici svuda vlada trodjelna podjela; također umjesto nejednakosti traveja glavnog broda i bočnih brodova (bilo u veličini, bilo u tipu svoda, ili u jednom i drugom), pojavljuje se »jednolika travee«, tj. jedan rebrasto zasvedeni središnji travej povezan je s po jed-

31. Paris, Notre-Dame, zapadna fasada. Započeta ubrzo nakon 1200; prozorski dio oko 1220.



nim rebrasto zasvedenim bočnim travejem sa svake strane. Tako se cjelina sastoji od vrlo malenih jedinica – gotovo bismo ih mogli nazvati *articuli* – koje su homologne utoliko što sve imaju trokutasti plan i što su im sve stranice zajedničke sa stranicama susjednih trokuta.

Možemo primijetiti da rezultat te homologije odgovara hijerarhiji »logičkih razina« u dobro uređenom skolastičkom traktatu. Čitava struktura podijeljena je, kao što je bilo uobičajeno, u tri glavna dijela, brodište, transept i svetište (koje, pak, obuhvaća kor i apsidalni prostor); ti dijelovi dalje se dijele na glavni brod i bočne brodove s jedne strane, te na apsidu, deambulatorij i vijenac kapela s druge. U takvoj strukturi možemo razabrati analogne odnose: prvo, između svakog traveja glavnog broda, i čitavoga glavnog broda i brodišta, odnosno transepta ili kora; drugo, između svakoga bočnog traveja, cijeloga bočnog broda i brodišta, odnosno transepta ili kora; treće, između svakog isječka apsida, čitave apsida i čitavog svetišta; četvrto, između svakog traveja deambulatorija, cijelog deambulatorija i čitavog svetišta; i peto, između svake kapele, vijenca kapela i svetišta.

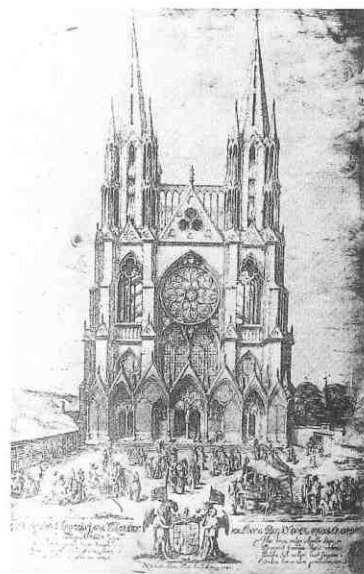
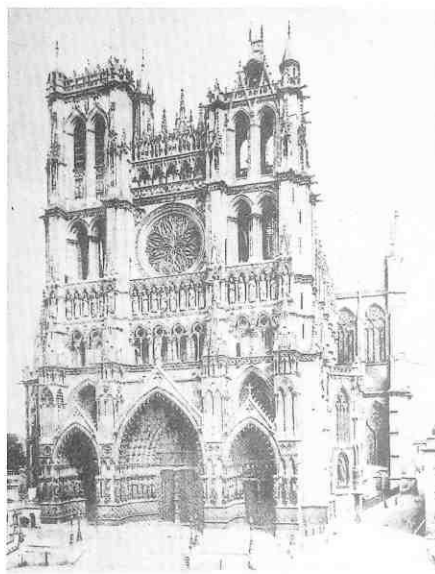
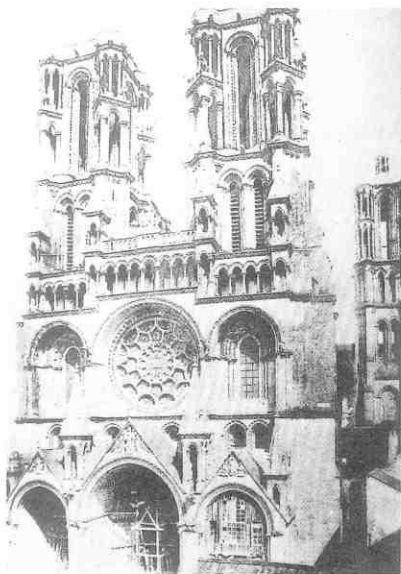
Ovdje nije moguće – a nije ni potrebno – opisati kako taj princip progresivne djeljivosti (ili, ako se promatra s druge strane, umnoživosti) određuje čitavu građevinu do najmanjeg detalja. Na vrhuncu razvoja stila svaki nosač dijeli se na glavni stup, velike polustupove, manje polustupove i još manje polustupove; ornamentika prozora, trifora i slije-pih arkada dijeli se primarnim, sekundarnim i tercijarnim stupićima i profilima; rebra i lukovi dijele se u serije profila (sl. 22). Može se, također, reći da upravo princip homologije koji određuje čitav proces dono-si i objašnjava relativnu uniformnost vokabulara po kojoj se zrela gotika razlikuje od romanike. Svi dijelovi su na istoj »logičkoj razini« – a to je osobito vidljivo u onim dekorativnim i reprezentativnim oblicima koji su u arhitekturi paralele za *similitudines* Tome Akvinskoga – te se počinju shvaćati kao istovrsni dijelovi tako da se golema raznovrsnost u, npr., oblikovanju baldahina, dekoraciji soklova i arhivolti te, iznad svega, oblicima nosača i kapitela, potiskuje u korist standardnih tipova, a raznolikost može biti samo tolika kolika je u prirodi među pojedinim primjercima iste vrste. Čak i u modi trinaesto se stoljeće izdvaja po ra-

32. Katedrala u Laonu, zapadna fasada. Nacrt oko 1160; sagrađeno oko 1190.

33. Amiens, zapadna fasada. Započeta 1220; prozorski dio dovršen 1236; mrežište rozete oko 1500.

34. Reims, St. Nicaise (srušeno), zapadna fasada. Između oko 1230. i 1263; rozeta restaurirana oko 1550. (Prema grafici N. de Sona, iz 1625.)

91



zumnosti i jednoličnosti (čak i kad je u pitanju razlika između muške i ženske nošnje) koja je bila strana i prethodnom i narednom razdoblju. Teoretski neograničeno dijeljenje građevine ipak je ograničeno onim što odgovara trećem zahtjevu u skolastičkim spisima: »za jasnoćom i deduktivnom uvjerljivošću«. Prema klasičnim zrelogotičkim mjerilima pojedinačni elementi tvore nedjeljivu cjelinu ali moraju zadržati svoj identitet ostajući jasno odvojeni jedni od drugih – polustupovi od zida ili jezgre nosača, rebra od susjednih rebara, svi vertikalni elementi od svojih lukova; među njima mora postojati nedvosmislen odnos. Promatrač mora razabrati koji element pripada kojemu, a iza toga slijedi ono što bismo mogli nazvati »postulatom međusobne susljednosti« – ne u dimenzijama, kao u klasičnoj arhitekturi, već u oblikovanju. Dok kasna gotika dozvoljava i čak uznosi glatke prijelaze i prodiranja jednih elemenata u druge, te često prkosi zakonima korelacije tako što, npr., umnožava elemente svoda i umanjuje broj elemenata nosača (sl. 9), klasični stil zahtijeva takvu cjelinu u kojoj možemo zaključiti ne samo kakav je oblik enterijera iz oblika eksterijera ili oblik bočnih brodova iz oblika glavnog broda već i, recimo, kakva je organizacija čitavog sistema iz presjeka jednog nosača.

Taj posljednji primjer posebno je poučan. Da bi uspostavili jednoobraznost svih nosača, uključujući i one na križistu (možda i zbog latentnog klasicizirajućeg impulsa), graditelji najvažnijih crkava nakon Senlisa, Noyona i Sensa napustili su složene nosače i gradili arkade na cilindričnim stupovima (sl. 18).³⁰ Tim je, naravno, bilo nemoguće »izraziti« superstrukturu u obliku nosača. Da bi se to postiglo i da bi se sačuvala prihvaćena forma, izmišljen je *pilier cantonné*, okrugli nosač kojemu su dodane četiri kolonete (sl. 19–21). Taj tip, prihvaćen u Chartresu, Reimsu i Amiensu,³¹ omogućio je »izražavanje« poprečnih rebara glavnog i bočnog broda, kao i lukova arkada koje dijele glavni brod od bočnog, ali nije omogućio »izražavanje« dijagonalnih rebara (sl. 51). Konačno rješenje stvoreno je (u St. Denisu) ponovnim uvođenjem složenog nosača koji je, međutim, reorganiziran tako da »izražava« svaki element visokogotičke superstrukture (sl. 22). Unutrašnji profil arkade preuzima jaka koloneta, njezin vanjski profil lakša, poprečna i dijago-

nalna rebra svoda tri visoke kolonete (srednja deblja od bočnih) kojima odgovaraju tri analogne kolonete za poprečna i dijagonalna rebra bočnog broda; čak i ono što ostaje od zida glavnog broda – jedini element koji uporno ostaje »zid« – »očituje« se u pravokutnoj, još uvijek »zidnoj« jezgri samog nosača (sl. 52).³²

To je doista »racionalizam«. Ne baš racionalizam kako ga shvaćaju Choisy i Viollet-le-Duc,³³ jer složeni nosači St. Denisa nemaju funkcionalnih, a kamoli ekonomskih prednosti u uspoređenju s *piliers cantonnés* u Reimsu ili Amiensu; ali to nije ni »iluzionizam« – kako bi Pol Abraham htio da vjerujemo.³⁴ Sa stanovišta modernog arheologa slava svađa između Pola Abrahama i funkcionalista može se riješiti razumnim kompromisom kakav su predložili Marcel Aubert i Henri Focillon, kompromisom koji je naslutio već Ernst Gall.³⁵

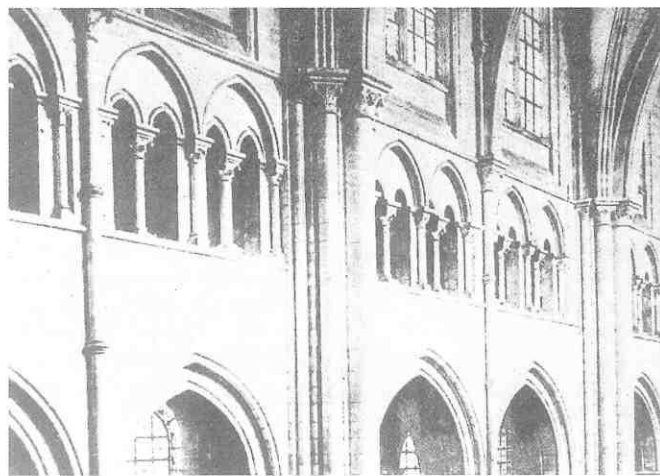
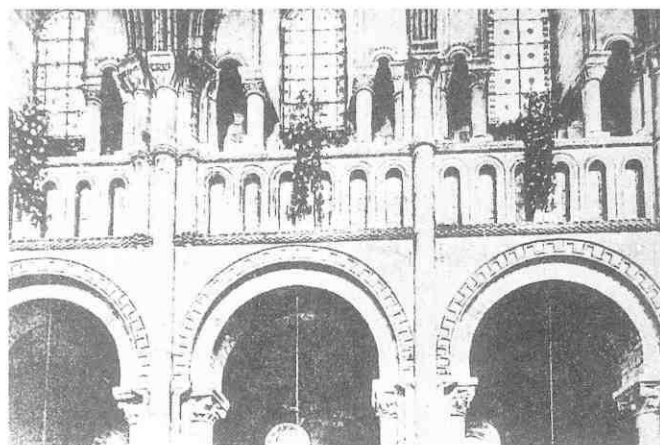
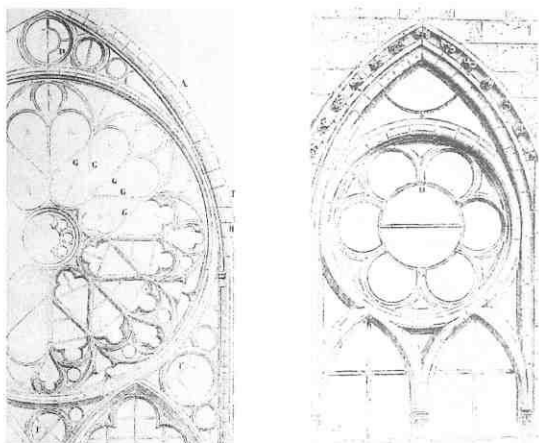
Nema sumnje da Pol Abraham nije u pravu kad poriče praktičnu vrijednost čak i takvih elemenata kao što su rebra i kontrafori. Kostur od »nezavisno konstruiranih rebara« (*arcus singulariter voluti*),³⁶ mnogo teži i jači no što se čini kad gledamo njegove graciozne profile (sl. 24), imao je znatnih tehničkih prednosti jer omogućuje gradnju svoda bez mehaničke pomoći (čime se štedi mnogo drveta i rada na centriranju) i smanjenje debljine svoda; jer, prema složenim modernim proračunima, čiji je rezultat bio gotičkim graditeljima iz iskustva tako dobro poznat da su ga u svojim spisima uzimali kao gotovu činjenicu,³⁷ proizlazi da je luk dvostruko deblji od drugih, *ceteris paribus*, i dvostruko jači; što znači rebra doista čine luk čvršćim. To što su gotički lukovi ostali stajati i kad su im rebra otpala pod artiljerijskom paljbom u prvom svjetskom ratu, ne znači da bi oni bez rebara ostali stajati i sedam tjedana, a kamoli sedam stoljeća; stare zidarije često se održavaju samo kohezijom te se može vidjeti čak i dijelove zida kako vise nakon što su izgubili oslonac (sl. 25).³⁸

Potpornji i kontrafori suprotstavljaju se silama koje prijete stabilnosti svakog svoda.³⁹ O tome da su gotički majstori – osim onih tvrdoglavih milanskih nezalica koji su glupo tvrdili da »svod šiljatih lukova ne vrši pritisak na potpornje« – bili toga posve svjesni govori niz tekstova i sami nazivi kao *contresfort*, *bouterec* (otuda engleski »buttress«), *arc-bou-*

35. Reims, St. Nicaise (srušeno), rozeta na zapadnoj fasadi (djelomična rekonstrukcija).

36. Katedrala u Reimsu, prozor u glavnom brodu. Nacrt oko 1211.

92



37. Caen, St. Trinité, triforij, oko 1110.

38. Katedrala u Sensu, galerija triforija. Oko 1150.

tant, ili njemački *strebe* (otuda, vrlo zanimljivo, na španjolskom *estribo*), u kojima se ogleda postojanje pritiska i protupritiska.⁴⁰ Gornji red kontrafora – naknadno izgrađen u Chartresu, no od početka planiran u Reimsu i većini kasnijih građevina – mogao je biti zamišljen kao potpora strmim kosim krovovima i možda kao brana vjetru koji bi mogao ugroziti krov.⁴¹ Čak i mrežišta imaju određenu praktičnu vrijednost, jer olakšavaju postavljanje stakala i kasnije ih čuvaju.

S druge strane, istina je također da se najstarija prava rebra pojavljuju na teškim križnim svodovima, gdje nisu mogla biti sagrađena »nezavisno«, te nije moglo biti ni uštede u centriranju ni velike statičke vrijednosti takve konstrukcije (sl. 23);⁴² istina je, također, da su kontrafori Chartresa, bez obzira na njihovu funkcionalnu vrijednost, toliko odgovarali estetskom osjećaju da ih je majstor prekrasne Madone iz sjevernog dijela transepta katedrale u Reimsu ponovio, *en miniature*, na Madoninoj edikuli (sl. 26 i 27). Sjajni arhitekt St. Ouen u Rouenu, čiji se nacrt najviše približava modernim standardima statičke pouzdanosti,⁴³ snašao se bez gornjeg reda kontrafora. A nikako se ne može naći praktičnog razloga onoj razradi kontrafornog sistema koja ga je pretvorila u filigran koloneta, tabernakula, tornjića i mrežišta (sl. 29). Najveći prozor od obojenog stakla, na zapadnom zidu katedrale u Chartresu, preživio je sedam stoljeća bez ikakvog mrežišta; a samo se po sebi razumije da slijepa mrežišta pričvršćena uz čvrste površine nemaju nikakve tehničke važnosti.

Međutim, čitava ta diskusija ne pogađa njezinu bit. Kad se govori o arhitekturi dvanaestog i trinaestog stoljeća alternativa »sve je funkcija – sve je iluzija« ima isto tako malo vrijednosti kao alternativa »sve je potraga za istinom – sve je intelektualna gimnastika i govornička vještina« u raspravi o filozofiji dvanaestog i trinaestog stoljeća. Rebra Caena i Durhama još nisu *singulariter voluti*, ali nešto govore prije no što postoji mogućnost da se to učini. Kontrafori Caena i Durhama, još skriveni pod krovovima bočnih brodova (sl. 28), nešto čine prije no što se to može otvoreno reći. Konačno su kontrafori naučili govoriti, a rebra činiti, jedni i drugi objavili su svoje djelovanje jezikom koji je mnogo bogatiji, eksplicitniji i kićeniji no što je neophodno da bi bio razumljiv; isto se odnosi i na složene nosače i mrežišta koji su i govorili i radili čitavo vrijeme.

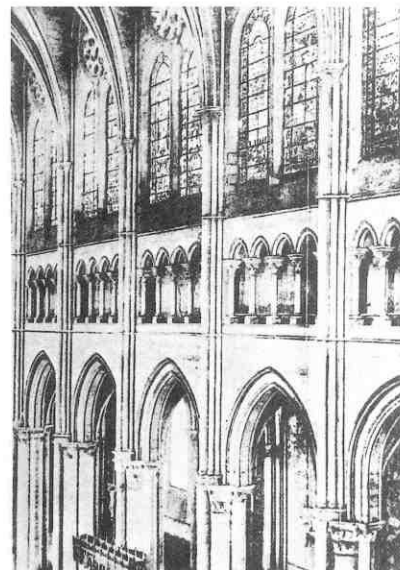
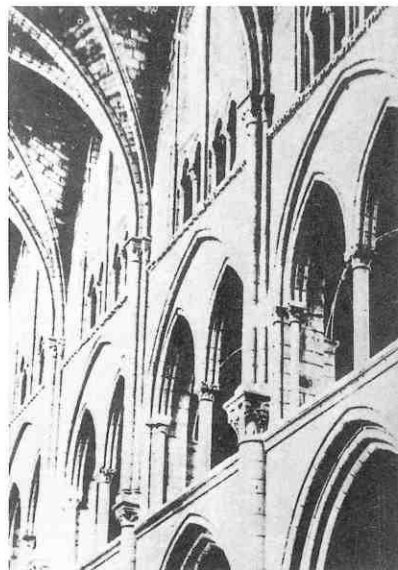
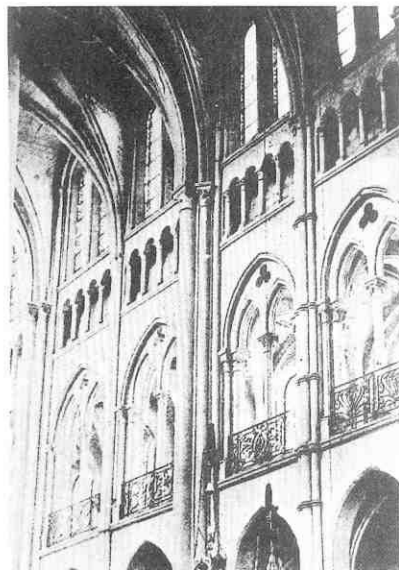
Nismo suočeni ni s »racionalizmom« u čistom funkcionalističkom smislu, ni s »iluzijom« u smislu moderne *l'art pour l'art* estetike. Suočeni smo s nečim što bismo mogli nazvati »vizualnom logikom« koja tumači riječi Tome Akvinskog *nam et sensus ratio quaedam est*. Čovjek zadovoljen skolastičkom navikom gledao bi na oblik arhitektonskog izraza, kao i na oblik književnog izraza, s iste točke gledišta koju određuje pojam *manifestatio*. Smatrao bi gotovom činjenicom da je svrha brojnih elemenata od kojih se katedrala sastoji upravo osiguranje stabilnosti, kao što je primarnom svrhom mnogih elemenata od kojih se sastoji *Summa* smatrao osiguranje valjanosti.

No, on ne bi bio zadovoljan ako mu raščlanjenje građevine ne bi omogućilo da ponovo iskusi sam proces stvaranja te arhitekture, kao što mu raščlanjenje neke Sume omogućuje da ponovo iskusi sam proces razmišljanja. Za njega arhitektonska oprema koja se sastoji od polustupova, rebara, kontrafora, mrežišta, tornjića i rakovica predstavlja samoanalizu i samoobjašnjenje građevine, kao što uobičajeni aparat raščlanjenja Sume predstavlja samoanalizu i samoobjašnjenje razuma. Dok je humanistički um tražio što više »harmonije« (besprijeckorno izražavanje pri pisanju, besprijeckorne proporcije koje tako bolno nedostaju Vasariju u gotičkoj arhitekturi)⁴⁴, skolastički um zahtijeva što veću razgovjet-

39. Katedrala u Noyonu, galerija i triforij glavnog broda. Nacrtno oko 1170; istočni dio sagrađen između 1170. i 1185, ostalo kasnije.

40. Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux, galerija i triforij kora. Oko 1185.

41. Katedrala u Chartresu, triforij glavnog broda. Nacrtno oko 1194.



nost. On prihvaća i zahtijeva proizvoljno objašnjavanje funkcije oblikom, kao što prihvaća i zahtijeva proizvoljno objašnjavanje misli jezikom.

V

Gotičkom je stilu bilo potrebno tek stotinu godina da dosegne klasičnu fazu – od Sugerovih gradnji u St. Denisu do gradnji Pierrea de Montreua u istoj crkvi; i očekivali bismo da je taj brzi i jedinstveno koncentrirani razvoj tekao jedinstvenom dosljednošću i glatko. Međutim, nije bilo tako. Razvoj je bio dosljedan ali ne i ravnomjeran. Dapače, kad promatramo razvoj od početka do »konačnih rješenja«, čini nam se da je to bilo gotovo nešto poput »skokovitog napredovanja«, dva koraka naprijed, jedan unazad, kao da su graditelji namjerno sebi postavljali zapreke. To se može primijetiti ne samo u gradnjama koje su nastajale pod nepovoljnim financijskim ili geografskim uvjetima koji obično uzrokuju nazadovanje zbog oskudice, već i na spomenicima prvog reda. Konačno je rješenje tlocrta, sjetit ćemo se, u trobrodnoj bazilici s također trobrodnim transeptom koji se jasno odvaja od broda ali se stapa s peterobrodnim korom; na istočnoj strani tlocrt završava apsidom s deambulatorijem i vijencem kapela; crkva ima samo dva tornja, u pročelju (sl. 11 i 16). Na prvi pogled prirodno bi bilo da je razvoj tekao pravocrtno od crkava St. Germer i St. Lucien-de-Beauvais u kojima su već na početku dvanaestog stoljeća nagoviještene sve spomenute karakteristike. Umjesto toga, možemo promatrati vrlo dramatičnu borbu dviju oprečnih solucija koje kao da, jedna i druga, odvođe od konačnog rješenja. Sugerov St. Denis i katedrala u Sensu (sl. 12) pružaju strogo longitudinalni model, s dva tornja u pročelju i sa zakržljanim transeptom ili uopće bez njega – takav je plan usvojen za Notre-Dame u Parizu i u Mantesu, te se pojavljuje i u zrelogotičkoj katedrali u Bourgesu.⁴⁵ Majstori iz Laona (sl. 13 i 14) kao da prosvjeduju protiv toga rješenja – možda i pod utjecajem jedinstvene lokacije njihove katedrale, na vrhu brda – i vraćaju se germanskoj ideji crkve kao mnogočlanom tijelu, s istaknutim tročlanim transeptom i mnoštvom tornjeva (primjer je takvog

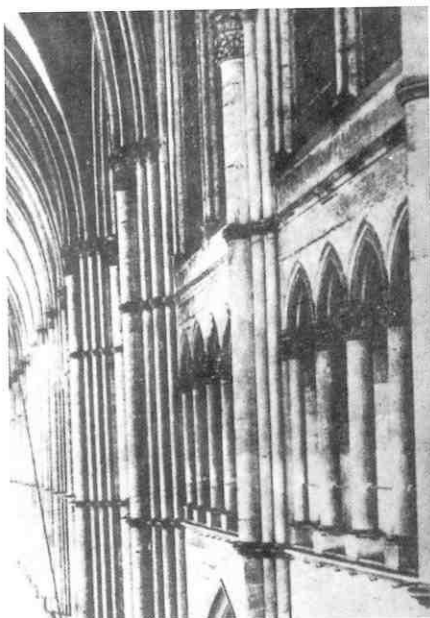
tipa građevine katedrala u Tournaiu), te su naredne generacije morale podići još dvije katedrale prije no što su se oslobodile tornjeva nad transeptom i križištem. Chartres je planiran s ne manje od devet tornjeva; Reims, poput Laona, sa sedam (sl. 15); tek je u Amiensu (sl. 16) ponovo usvojen plan sa samo dva pročelna tornja.

Slično tome, »konačno« rješenje broda (sl. 19–22) u tlocrtu sadrži niz jednakih, pravokutnih, četverodjelnih traveja i slijed jednakih, artikuliranih nosača; u elevaciji pak, trodjelnu podjelu na arkade, triforij i prozorski dio. Opet se čini da se do tog rješenja stiglo jednostavnim razvojem od prototipova poput St. Etienneade-Beauvais ili Lessaya u Normandiji (sl. 17) s početka dvanaestog stoljeća. Međutim, sve veće crkve sagrađene prije Soissons i Chartresa imaju šesterodjelne svodove i cilindrične nosače ili čak zastarjeli »izmjenični sistem« nosača. U njihovoj elevaciji postoje galerije koje, u najvažnijim građevinama nakon Noyona, zajedno s triforijem (ili zamjenom za triforij kao u Notre-Dame de Paris) ulaze u četverodjelnu podjelu (sl. 18).⁴⁶

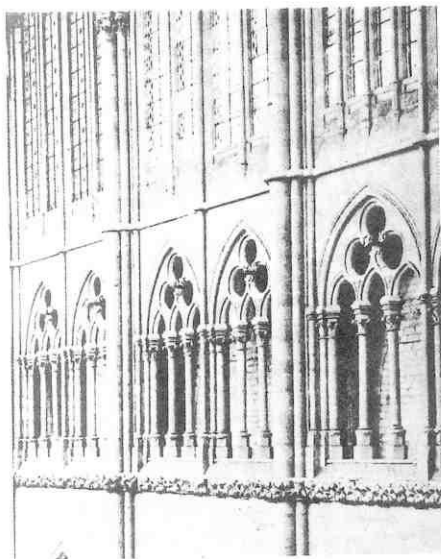
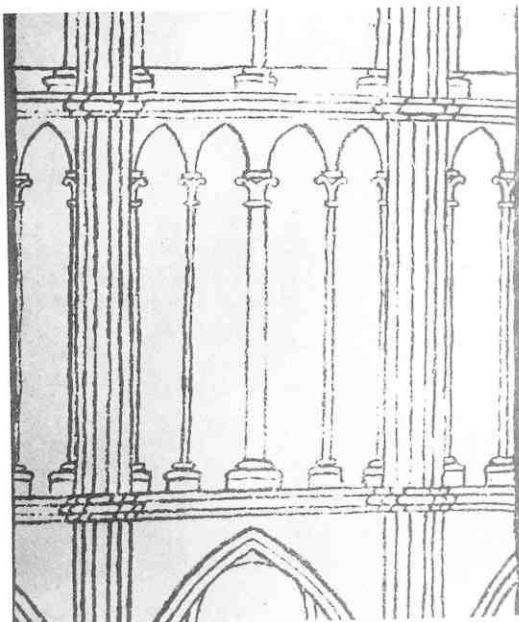
U retrospektivi pak, lako je vidjeti da je ono što se čini proizvoljnim skretanjem s ravnog puta zapravo nužan preduvjet »konačnog« rješenja. Da nije bilo usvajanja višetoranjne grupe u Laonu, ne bi se mogla ostvariti ravnoteža između longitudinalnih i centralnih tendencija, a kamoli spajanje potpuno razvijenog svetišta s također potpuno razvijenim trobrodnim transeptom. Da nisu prihvaćeni šesterodjelni svodovi i četverokatna elevacija ne bi bilo moguće pomiriti ideal jednolike progresije od zapada prema istoku s idealima prozračnosti i vertikalizma. U oba slučaja »konačna« rješenja ostvarena su *prihvatanjem i konačnim pomirenjem proturječnih mogućnosti*.⁴⁷ Ovdje dolazimo do drugoga vladajućeg principa skolastike. Ako nam je prvi – *manifestatio* – pomogao da shvatimo kako izgleda klasična zrela gotika, drugi – *concordantia* – može nam pomoći da shvatimo kako je nastala klasična zrela gotika.

Srednjovjekovnom su čovjeku sve što je mogao znati o božanskom otkrivenju, kao i velik dio onoga što je uopće smatrao istinom, govorili autoriteti (*auctoritates*): prvo, kanonske biblijske knjige čiji su zaključci »unutarnji i nepobitni« (*proprie et ex necessitate*); drugo spisi crkvenih otaca čiji su zaključci »unutarnji« ali samo »vjerojatni« i »filozofa« čiji

42. Katedrala u Reimsu, triforij glavnog broda.
Nacrt oko 1211.



43. Villard de Honnecourt, unutrašnja elevacija katedrale u Reimsu. Crtež iz oko 1235, Paris, Bibliothèque Nationale (uvećani detalj).



44. Katedrala u Amiensu, triforij glavnog broda.
Nacrt oko 1231.



45. St.-Denis, triforij glavnog broda. Nacrt oko 1231.

zaključci »nisu unutarnji« (*extranea*) i upravo zbog toga su samo vjerojatni.⁴⁸ Nije moglo proći nezapaženo da ti autoriteti, čak i dijelovi Biblije, često protuslove jedni drugima. U takvoj je situaciji bilo jedino moguće prihvatiti ipak sve autoritete i tumačiti ih i ponovo tumačiti sve dok se ne dovedu u sklad. To su teolozi činili od najranijih dana. No, problem se kao pitanje načela nije postavljao sve dok Abelard nije napisao svoj slavni *Sic et Non* u kojemu je pokazao da se autoriteti, uključujući Bibliju, ne slažu u 158 važnih pitanja – od početka problema treba li vjera podršku ljudskog razuma, do takvih posebnih pitanja kao što je dopustivost samoubojstva (155) ili konkubinata (124). Takvo sistematsko prikupljanje i suprotstavljanje oprečnih argumenata bilo je dugotrajna praksa poznavalaca crkvenog prava; no, zakon su, premda je došao od Boga, ipak napisali ljudi. Abelard se pokazao vrlo svjesnim svoje smjelosti u izlaganju »razlika pa čak i proturječnosti« (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) u samim izvorima otkrivenja kad je napisao da će to izlaganje »potaći čitaoca da što odlučnije istražuje istinu čime će se autoriteti Biblije još više uzdići«.⁴⁹

Nakon što je u sjajnom uvodu postavio osnovne principe kritičkog prosuđivanja teksta (uključujući i mogućnost pogreške čak i u Evanđeljima, kao što je pripisivanje Zaharijinog proroštva Jeremiji kod Mateja, XXVII, 9), Abelard se pakosno uzdržava od izvlačenja zaključaka. No, bilo je neizbježno da se ti zaključci izvedu i upravo je taj postupak postajao sve važniji i konačno možda najvažniji dio skolastičke metode. Roger Bacon oštroumno opaža različite izvore te skolastičke metode te je reducirao na tri komponente: »podjela u mnogo dijelova kojom se služe dijalektičari; ritmičke konsonance kojima se služe gramatičari; i prisilno usklađivanje (*concordiae violentes*) kojim se služe juristi«.⁵⁰

Ta tehnika pomirivanja naoko nepomirljivoga, usavršena do umjetnosti asimilacijom aristotelovske logike, uvjetovala je oblike akademske nastave, rituale već spomenutih javnih *disputationes de quolibet*, te nadasve način argumentacije u samim skolastičkim spisima. Svaka tema (npr., sadržaj svakog *articulusa* u Sumi Teologije) morala je biti formulirana kao *quaestio* o kojemu rasprava počinje nabranjem jednog niza autoriteta (*videtur quod...*) nasuprot drugome (*sed contra...*), zatim slijedi rješenje (*respondeo dicendum...*), a nakon njega pojedinačna kritika argumenata koji su odbačeni (*ad primum, ad secundum* itd.) – odbačeni samo u onome što se tiče interpretacije, ali ne i valjanosti autoriteta.

Nije ni potrebno reći, taj je princip nužno stvorio mentalnu naviku koja nije bila manje utjecajna i sveobuhvatna od navike bezuvjetnog razjašnjavanja. Premda su bili skloni međusobnim sukobima, skolastici dvanaestog i trinaestog stoljeća jednodušno su prihvaćali autoritete i ponosili su se svojom vještinom razumijevanja i korištenja njihovih tekstova više nego originalnošću vlastite misli. Osjeća se dah novog vremena kad William od Ockhama, čiji će nominalizam presjeći veze između razuma i vjere, čovjek koji je mogao reći »baš me briga što je Aristotel mislio o tome«,⁵¹ poriče utjecaj svoga najznačajnijeg prethodnika, Petra Aureolusa.⁵²

Može se pretpostaviti da je kod zrelo gotičkih arhitekata postojao sličan odnos prema autoritetima kao kod visokoskolastičkih filozofa. Za te arhitekate velike građevine imale su *auctoritas* sličan onome kakav su crkveni oci imali za skolastike. Kad su postojala dva prividno proturječna motiva, oba sankcionirana autoritetom, nije se moglo jednostavno odbaciti jedan u korist drugoga. Trebalo ih je do kraja razraditi i konačno pomiriti; kao što je neku izreku sv. Augustina trebalo pomiriti s nekom izrekom sv. Ambrozija. Čini mi se da to donekle objašnjava prividno

hirovit ali vrlo dosljedan razvoj rane i zrele gotičke arhitekture; ovdje se također radilo prema shemi: *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*.

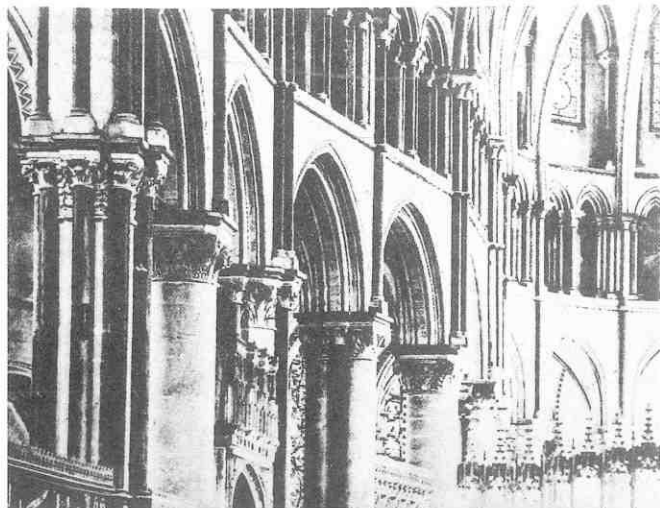
Htio bih to ilustrirati sasvim površno, uz pomoć triju karakterističnih »problema« gotičke arhitekture – ili, mogli bismo reći, triju *quaestiones*: okruglog prozora na zapadnoj fasadi, organizacije zida ispod prozora i oblika nosača u glavnom brodu.

Koliko nam je poznato, zapadne fasade imale su obične prozore, a ne rozete, sve dok Suger – možda pod dojmom veličanstvene rozete sjevernog transepta u crkvi St Etienne u Beauvaisu – nije odlučio da taj motiv iskoristi na zapadnoj fasadi St. Denisa, položivši tako veličanstveni *Non* nad *Sic* donjih prozora (sl. 30). Daljnji razvoj te inovacije bio je pun velikih teškoća.⁵³ Ako promjer rozete ostaje relativno malen, ili se čak smanjuje (kao u Senlisu), oko nje ostaje čudna, »negotička« zidna površina. Ako se rozeta poveća gotovo do pune širine broda, postoji opasnost sukoba sa svodom kad se gleda iznutra, a kad se gleda izvana potreban je što veći razmak između potpornjaka fasade, čime se neugodno smanjuje prostor za bočne portale. Osim toga, sama zamisao izoliranog kružnog elementa bila je u suprotnosti s idealima gotičkog ukusa uopće, a s idealima gotičke fasade – vjernog prikaza unutrašnjosti – posebno.

Nije čudo što je u Normandiji i – s malobrojnim iznimkama – u Engleskoj jednostavno odbačena čitava zamisao te je povećavan tradicionalni prozor dok nije ispunio sav raspoloživi prostor (dok je u Italiji, karakteristično, rozeta s oduševljenjem prihvaćena, zbog specifičnog karaktera te zemlje koji je *au fond* antigotički).⁵⁴ No, graditelji Ile de Francea i Champagne osjećali su se obvezanima da prihvate motiv sankcioniran autoritetom St. Denisa i gotovo da je zabavno promatrati njihove nevolje.

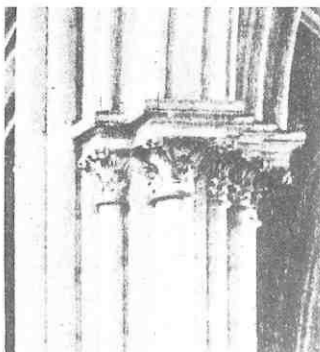
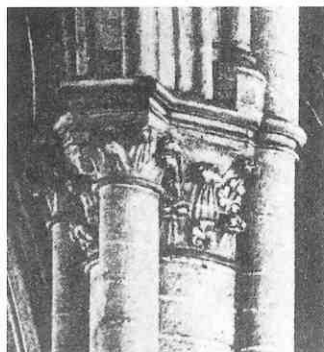
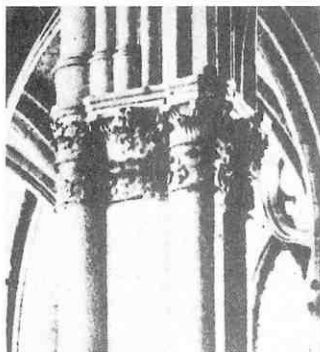
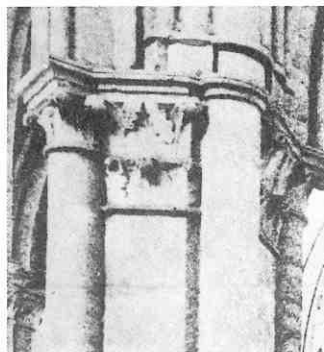
Arhitekt Notre Dame (sl. 31) imao je sreću jer je crkva peterobrodna. Hrabro, premda ne baš pošteno, on je zaobišao tu činjenicu i sagradio trobrodnu fasadu čiji su bočni dijelovi u uspoređenju sa srednjim bili toliko široki da se sve probleme moglo lako riješiti. Majstor iz Mantesa međutim, morao je razmak između fasadnih potpornjaka učiniti bitno manjim od širine glavnog broda (zapravo toliko malenim koliko je bilo tehnički moguće); pa čak i tada prostor za bočne portale nije bio osobito velik. Majstor iz Laona, koji je htio i veliku rozetu i prostrane bočne portale, poslužio se trikom; prelomio je potpornjake tako da su njihovi donji dijelovi koji uokviruju glavni portal bliže jedan drugome nego gornji koji uokviruju rozetu; zatim je prijelom sakrio golemim smokvinim listom trijema (sl. 32). Konačno, graditeljima iz Amiensa, koji su imali neobično visok glavni brod, bile su potrebne dvije galerije (jedna s kraljevima, druga bez njih) da bi ispunili prostor između rozete i portala (sl. 33).

Tek je 1240–1250. škola iz Reimsa, čiji je vrhunac St. Nicaise, otkrila »konačno« rješenje problema (sl. 34 i 35): rozeta je upisana u šiljati luk prozora, postajući tako elastična. Moglo je se postaviti niže da se ne sukobljava sa svodom, a prostor ispod nje mogao se ispuniti stupićima i staklom. Cjelina je odražavala presjek brodišta, no prozor je ostao prozor, a rozeta rozeta. Jer, kombinacija prozora i rozete na St. Nicaise nije, kao što bi se moglo pomisliti, tek uvećana bifora s rozetom kakvu se prvi put moglo vidjeti na katedrali u Reimsu (sl. 36). Na takvom prozoru kružni element nad otvorima nije, poput rozete, centrifugalni već centripetalni oblik: ne kotaci s paocima koji se šire od osovine, već broš čiji se vršci svijaju od ruba prema unutra. Hugues Libergier nikad ne bi mogao doći do svoga rješenja jednostavnim uvećavanjem već postoje-



47. Katedrala u Chartresu, kapitel nosača u brodu. Nacrt oko 1194.

48. Katedrala u Reimsu, kapitel nosača u brodu. Nacrt oko 1211.



49. Katedrala u Amiensu, kapitel nosača u brodu. Nacrt oko 1220.

50. St.-Denis, kapitel nosača u brodu. Nacrt oko 1231.

ćeg motiva; njegova je rozeta pravo izmirenje *videtur quod i sed contra*.⁵⁵

Za zid ispod prozora (osim ako je bio zamijenjen pravom, nezavisno osvijetljenom, galerijom) romanika je, grubo govoreći, imala dva različita rješenja od kojih jedno naglašava dvodimenzionalnu površinu i horizontalni kontinuitet, a drugo dubinu i vertikalnu artikulaciju. Zid se mogao oživjeti ili nizom malih jednakih slijepih arkada kao u Ste. Trinité u Caenu (sl. 37), St. Martin-de-Bochervilleu, Le Mansu i crkvama tipa Cluny-Autun; ili nizom većih lukova (obično dva u traveju, svaki podijeljen kolonetama, nalik svojevršnom slijepom prozoru) koji se otvaraju u potkrovnj prostor nad bočnim brodovima, kao u Mont St. Michelu, nartekusu Clunija, Sensa (sl. 38) itd.

Pravi triforij, uveden u Laonu oko 1170 (sl. 39), prva je sinteza tih dvaju tipova: on ujedinjuje horizontalni kontinuitet s naglaskom na sjeno-vitoj dubini. No, vertikalna artikulacija traveja potisnuta je i to se moralo osjetiti, to više što su prozori u svakom traveju postojali dvostruki. Tako na koru St. Remija u Reimsu i Notre-Dame-en-Vaux u Châlons-sur-Marne (sl. 40) postoji polustup ili više njih (dva u St. Remiju, jedan u Châlonsu) koji polaze od donjeg ruba triforija i nastavljaju se u slijedeću zonu, uokvirujući prozore, a triforij dijeleći u dva ili tri dijela. Takvo je rješenje, međutim, odbačeno u Laonu (sl. 18) i, na prijelazu stoljeća, u Chartresu (sl. 41) i u Soissonsu. U tim prvim zrelogotičkim crkvama galerije su zauvijek napuštene, dvostruki prozori pretvoreni u jedinstvene dvodjelne prozore s metalnim mrežicama, a triforij se još uvijek – ili, bolje rečeno, opet – sastoji od savršeno jednakih međuprostora razdvojenih savršeno jednakim kolonetama; horizontalni kontinuitet vlada, to više što vijenci teku preko polustupova.

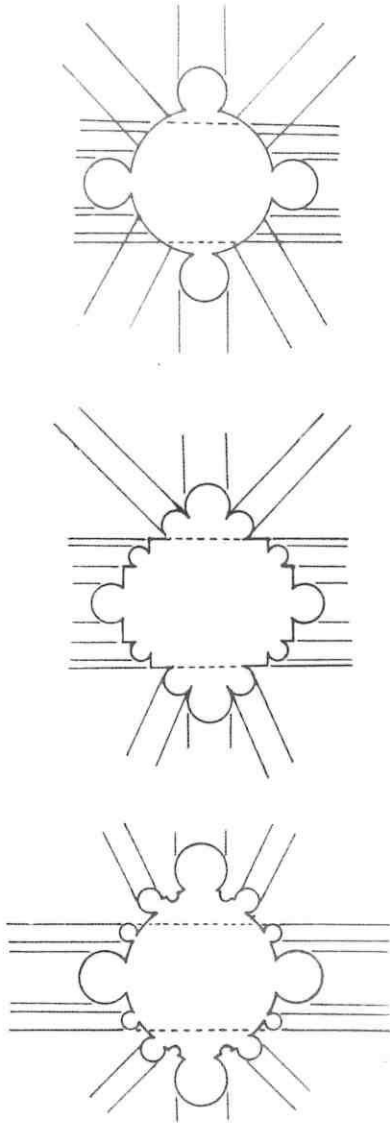
Reakcija protiv toga neublaženog horizontalizma uslijedila je u Reimsu, gdje je vertikalna os triforija u svakom traveju naglašena podebljavanjem središnjih koloneta da bi odgovarale stupićima koji dijele prozore iznad njih (sl. 42). To je učinjeno toliko diskretno da će moderni promatrač vjerojatno previdjeti zadebljanja. No, majstorovi su kolege primijetili inovaciju i smatrali je značajnom: skicirajući unutrašnju elevaciju katedrale u Reimsu Villard de Honnecourt toliko je pretjerao u isticanju malo debljih središnjih koloneta da će to svatko primijetiti (sl. 43).⁵⁶ Ono što je u Reimsu bilo tek nagovještaj u Amiensu (sl. 44) je postalo otvoren i izrazit stav. Ovdje je triforij svakog traveja podijeljen na dva dijela kao što je bilo u Châlons-sur-Marne i, na ranijem stupnju razvoja, u Sensu: razdijeljen je u dvije odvojene jedinice, središnja se koloneta pretvorila u svežnjasti nosač čiji se glavni polustup spaja s razdjelnim stupićem prozora.

Međutim, postupivši tako, graditelji iz Amiensu gotovo poriču čitavu ideju triforija, jer ga u svakom traveju dijele u dva »slijepa prozora«, a jednolik slijed koloneta pretvaraju u alternaciju elemenata različite vrste, tj. koloneta i svežnjastih stupova. Kao da su željeli ublažiti prejak naglasak na vertikalnoj artikulaciji, majstori su ubrzali ritam triforija i učinili ga neovisnim o ritmu prozora. Svaki od dva »slijepa prozora« koji sačinjavaju triforij jednog traveja podijeljen je u tri dijela, dok je svaki dio dvostrukog prozora podijeljen u dva odsjeka. Horizontalni element također je naglašen razradom donjeg vijenca floralnim ornamentom.

Pierreu de Montereauu ostalo je da kaže konačni *respondeo dicendum*: kao u Soissonsu i u Chartresu, triforij u St. Denisu (sl. 45) kontinuirani je slijed od četiri jednaka otvora u svakom traveju, odvojenih istovrsnim elementima. Međutim – a tu je očit utjecaj Amiensu – ti elementi nisu kolonete već svežnjasti nosači čiji je srednji dio nešto jači od osta-

51–53. Presjeci nosača u odnosu prema zidu i svodnim rebrima: katedrala u Amiensu, nacrt oko 1220, St.–Denis, nacrt oko 1231, katedrala u Kölnu, nacrt oko 1248.

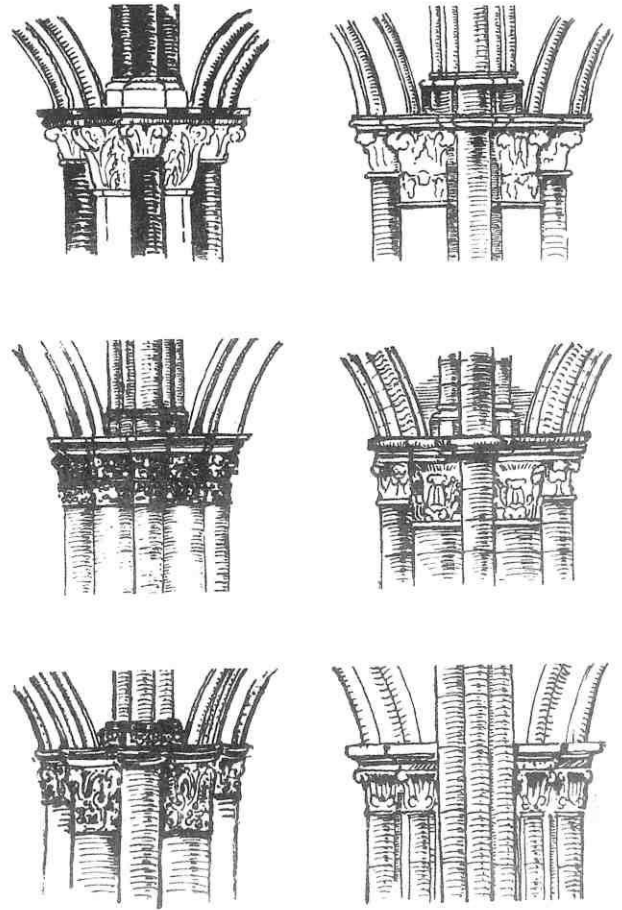
97



lih; oni se svi nastavljaju u četverodjelni prozor, središnji se nosač uz pomoć triju polustupova povezuje sa središnjim razdjelnim stupićem prozora, ostali se uz pomoć jednog polustupa povezuju sa sporednim razdjelnim stupićima. Triforij Pierrea de Montreaux nije samo prvi koji će biti zastakljen već i prvi u kojemu je izmiren *Sic* Chartresa i Soissonsa (ili, ako vam se sviđa, Ste. Trinité-de-Caen i Autuna) s *Non* iz Amiensu (ili Châlons-sur-Marne i Sensa). Sad su konačno veliki zidni polustupovi mogli presijecati vijence bez straha od razbijanja horizontalnog kontinuiteta triforija; a to nas dovodi do posljednjega našeg »problema«, oblikovanja nosača u glavnom brodu.

Prvi pravi *piliers cantonnés* pojavljuje se, koliko je meni poznato, u katedrali u Chartresu (započetoj 1194) gdje se ipak još ne sastoje od istovrsnih elemenata – cilindrične jezgre i cilindričnih koloneta – već naizmjenice od cilindrične jezgre i oktogonálnih koloneta i oktogonálnih jezgre i cilindričnih koloneta. Čini se da posljednji motiv ukazuje na to

54–59. Kapiteli nosača: katedrala u Canterburyju, 1174–1178, katedrala u Chartresu, nacrt ubrzo nakon 1194, katedrala u Reimsu, nacrt oko 1211, katedrala u Amiensu, nacrt oko 1220, katedrala u Beauvaisu, nacrt oko 1247, St.–Denis, nacrt oko 1231.



da je majstoru iz Chartresa bio poznat stil koji je sigurno nastao u graničnoj oblasti između Francuske i Nizozemske, a najznačajnijeg traga ostavio je u katedrali u Canterburyju. Tu se William od Sensa, *magister operis* od 1174. do 1178. gotovo nestašno odao izmišljanju raznovrsnih varijacija na tada modernu temu koja je s oduševljenjem prihvaćena u Engleskoj, no jedva da je ikad korištena u Francuskoj – temu nosača u kojima se svijetloj zidanoj jezgri slikovito suprotstavljaju posve odvojeni monolitni stupići od najtamnijeg mramora.⁵⁷ On je stvorio, moglo bi se reći, niz uzoraka maštovitih nosača, a jedan od njih sastojao se, kao izmjenični nosači u Chartresu, od oktogonálnih jezgre i cilindričnih stupića (sl. 46, treći nosač slijeva, sl. 54).

Majstor iz Chartresa prihvatio je tu ideju ali ju je razvio u sasvim drukčijem duhu. Odvojene, monolitne stupiće pretvorio je u pripojene kolonete, zidane običnim načinom; u svakom drugom paru nosača zamijenio je cilindričnu jezgru oktogonálnom; i, nadalje, upotrijebio je *pilier*

cantonné ne kao zanimljivu varijantu, već kao osnovni element u čitavom sistemu. Majstoru iz Reimsa preostalo je jedino da ukloni draže-snu ali ne posve logičnu razliku u obliku koloneta i jezgara.

U tom usavršenom obliku, *pilier cantonné* već je *Sic et Non* rješenje utoliko što ujedinjuje kolonete, ranije korištene samo uz uglate elemente (uz plohe zidne mase ili nosača), s cilindričnom jezgrom. No, kao što je kod ranog tipa triforija postojala tendencija potiskivanja vertikalne artikulacije u korist horizontalnog kontinuiteta, tako je kod ranog tipa *pilier cantonné* postojala tendencija da ostane više stup nego »zid«. Poput stupa, završavao je kapitelom, dok se kolonete složenog nosača u glavnom brodu nastavljaju sve do početka svoda. To je stvorilo probleme koji su urodili krivudavim razvojem, sličnom onome koji smo razmatrali u vezi s razvojem triforija.

Prvo, budući da su gotički kapiteli odmjereni prije prema promjeru nego prema visini stupa,⁵⁸ stvorena je kombinacija jednoga velikog kapitela (kapitel jezgre) i četiri mala (kapiteli koloneta) upola manje visine. Drugo, i važnije, tri – ili čak pet – zidnih polustupova koji se uzdižu do svoda kretali su nanovo od kapitela, kao dok su nosači bili monocilindrični, te je postalo neophodno stvoriti vidljivu vezu barem između zidnog polustupa i onoga što ću ukratko nazvati »kolonatom glavnog broda«, tj. one kolonete koja gleda prema glavnom brodu, a ne prema bočnom brodu ili susjednom nosaču. Majstor iz Chartresa pokušao je to postići izostavljanjem kapitela na »koloneti glavnog broda« koja se tako produžava u bazu glavnog zidnog polustupa (sl. 47 i 55). Daleko od toga da slijede isti tok razmišljanja, majstori iz Reimsa vratili su se starijem obliku,⁵⁹ ostavljajući »koloneti glavnog broda« njezin kapitel, te su se usredotočili na drugi problem, nejednakost visine kapitela. Riješili su ga dajući svakoj koloneti dva kapitela, jedan iznad drugoga, koji su zajedno visinom odgovarali visini kapitela jezgre nosača (sl. 48 i 56).⁶⁰

U Amiensu se, međutim, graditelji vraćaju tipu nosača iz Chartresa, učinivši ipak korak dalje u istom smjeru ukidanjem ne samo kapitela »kolonete glavnog broda« nego i baze središnjeg zidnog polustupa, tako da se »koloneta glavnog broda« produžava u sam središnji zidni polustup a ne samo u njegovu bazu kao u Chartresu (sl. 49 i 57). Stariji nosači u Beauvaisu uglavnom su slični onima iz Amiensu, ali se vraćaju tradiciji koja prethodi Amiensu utoliko što vraćaju bazu središnjem zidnom polustupu; a to obnovljeno prekidanje vertikalne veze još je naglašeno dekorativnim biljnim ornamentom (sl. 58).

Međutim, kad se gradio kor u Beauvaisu, Pierre de Montereau je već presjekao gordijski čvor ponovnom primjenom složenog nosača čime je riješio sve probleme. Veliki kapitel jezgre i jedinstvena »koloneta glavnog broda« nisu više postojali (sl. 50 i 59). Tri visoka polustupa potrebna glavnom svodu mogla su neprekinuto teći od osnovnih baza do po-

četka svoda presijecajući kapitele arkada glavnog broda (sl. 22). Ipak, Pierre de Montereau više je potvrdio *Non* nego što ga je pomirio sa *Sic*. Mudro podređujući manji problem nosača većem problemu čitavog sistema, odlučio je žrtvovati princip stupova radije nego da se odrekne odgovarajućeg »predstavljanja« zida glavnog broda jezgrom nosača, o čemu je već bilo govora (sl. 52). U ovom slučaju *respondeo dicendum* reći će majstor iz Kölna, obrazovan u Francuskoj, koji je sjedinio cilindrični *pilier cantonné* sa četiri polustupa iz Amiensu s visokim neprekinutim polustupovima i pomoćnim kolonetama složenog nosača Pierrea de Montereauea.⁶¹ No, time je žrtvovao logičko suglasje između zida glavnog broda i nosača. Grafički gledano, zidna masa proizvoljno presijeca jezgre nosača umjesto da se s njima podudara u tlocrtu (sl. 53).

Ljubazni se čitalac možda u vezi sa svim ovim osjeća kao dr Watson u vezi s filogenetskim teorijama Sherlocka Holmesa: »To je zaista prilično čudnovato.« I može primijetiti da se razvoj koji smo ovdje prikazali ne svodi na drugo do na prirodne evolucije po hegelijanskoj shemi »teza, antiteza, sinteza« – shemi koja bi mogla odgovarati drugim procesima (npr., razvoju kvatročentističkog slikarstva u Firenci ili čak razvoju pojedinih umjetnika) isto tako dobro kao razvoju od rane prema zreloj gotici u središtu Francuske. Pa ipak, razvoj francuske gotičke arhitekture razlikuje se od usporedivih fenomena: prvo, po svojoj izuzetnoj dosljednosti; drugo, po činjenici da je princip *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum*, čini se, bio primijenjen posve svjesno.

Postoji ipak dokaz – dobro poznat, dakako, ali još nerazmatran u ovom svjetlu – koji pokazuje da su barem neki francuski arhitekti trinaestog stoljeća razmišljali i djelovali skolastički. U »Albumu« Villarda de Honnecourta može se pronaći tlocrt »idealnog« svetišta koje su on i drugi majstori, Pierre de Corbie, zamislili, kako kaže nešto kasniji natpis, *inter se disputando* (sl. 60).⁶² Tu, dakle, postoje dva zrelogotička arhitekta koji razmatraju određeni *quaestio* i treći koji u vezi s raspravom upotrebljava izraz *disputare*, svojstven skolastici, umjesto *colloqui, deliberare* i sl. I što je rezultat te *disputatio*? Svetište u kojemu se ujedinjuju svi mogući *Sic* sa svim mogućim *Non*. Ima dvostruki deambulatorij udružen s kontinuiranim polukrugom potpuno razvijenih kapela koje su sve gotovo jednake dubine. U tlocrtu su ove kapele naizmjenice polukružne i – na cistercijski način – pravokutne. I dok su pravokutne kapele zasvedene posebno, svodovi polukružnih imaju zajedničke zaglavne kamenove sa susjednim dijelovima vanjskog deambulatorija kao u Soissonsu i gradnjama pod njegovim utjecajem.⁶³ Tu je skolastička dijalektika dovela arhitektonsko mišljenje do točke na kojoj ono gotovo pre-staje biti arhitektonsko.

Prijevod: Sanja Lovrenčić

Bilješke

1

Za ispitivanje razvoja ovakvog povezivanja u modernoj literaturi bila bi potrebna posebna studija; dovoljno je spomenuti prekrasne stranice Charlesa R. Moryea u *Mediaeval Art*, New York, 1942, str. 255–267.

2

Usporedi W. Koehler, »Byzantine Art in the West«, *Dumbarton Oaks Papers*, I, 1941, str. 85 i dalje.

3

Usporedi M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, München, 1918 (prvobitno u *Historische Zeitschrift*, 3. ser., XXIII), *passim*; E. Panofsky, *Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, München, 1924, str. 65 i dalje. Lako možemo vidjeti da je crkvenim autoritetima bilo teško pomiriti se s tim novim, aristotelovskim gledištem. Još 1215. Pariško je sveučilište potvrdilo odluku Pariškog sinoda iz 1210. koji je osudio Aristotelovu *Metafiziku* i *Naturalia* (čak i izvatke iz njih) zajedno s takvim otvorenim herecima poput Davida od Dinanta i Amauryja de Bène koji su zastupali jedinstvo Boga s njegovim stvaranjem. Papa Grgur IX prešutno je 1231. prihvatio *Metafiziku*, ali je potvrdio zabranu *Naturalia* sve dok se ne »cenzurira i ne očisti od pogrešaka«. Čak je imenovao komisiju u tu svrhu; no u to vrijeme trenutak za djelotvorne protumjere bio je već prošao.

4

Riječ *compendium* (prvobitno »zaliha«, »ušteđa«) počela je značiti »prečac« (*compendia montis*) i, još figurativnije, knjižni »sažetak« (*compendium docendi*). U odlukama iz 1210. i 1215, spomenutim u bilješci br. 3, riječ *summa* još se upotrebljava u tom smislu: »Non legantur libri Aristotelis de metaphysica et naturalia historia, nec *summa* de iisdem.« Prema općoj pretpostavci, naziv *Summa Theologiae* u današnjem značenju prvi je upotrijebio Robert de Courzon 1202 (čije djelo još nije objavljeno u cijelosti). Vjerojatno je, međutim, da njegovom djelu deset ili petnaest godina prethode *Summae* Prévostina i Stephena Langtona (koji su također djelovali u Parizu); usporedi E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*. (V: *Les Ecoles de la fin du VIII^e siècle à la fin du XII^e*), Lille, 1940, posebno str. 249, 251, 676.

5

Usporedi Robert Grosseteste, Roger Bacon, i William Shyreswood.

6

Za Ockhama vidi novu knjigu R. Guelluyja, *Philosophie et théologie chez Guillaume d'Ockham*, Louvain, 1947; za Nicholasa od Autrecourta, J. R. Weinberg, *Nicolaus of Autrecourt, a Study in 14th Century Thought*, Princeton, 1948.

7

Toma Akvinski, *Summa Theologiae* (odsad skraćeno *S. Th.*), I–II, qu. 49, art. 3, c.

8

M. de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, 3. englesko izdanje (E. C. Messenger, tr.), London, II, 1938, str. 9.

9

»Ovdje mi to presijeci.« O poslovičnoj upotrebi ove slavne rečenice (Nicolas de Briart, ponovo objavljene u V. Mortet i P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*, Paris, II, 1929, str. 290), usporedi G. P. u: *Romania*, XVIII, 1889, str. 288.

10

S. Th. qu. I, qrt. 6, c.

11

Ibidem, qu. 89, art. 1, c.

12

Ibidem, qu. 1, 1rt. 8, ad 2.

13

Ibidem, qu. 2, art. 2, c.

14

Ibidem, qu. 1, art. 8, c: »Cum enim fides infallibili veritati innitatur, impossibile autem sit de vere demonstrari contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem inducuntur, non esse demonstrationes, sed solubilia argumenta.« Vidi također odlomak koji navodi F. Ueberweg u *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 11. izd, Berlin, II, 1928, str. 429.

15

S. Th., qu. 32, art. 1, ad 2; qu. 27, art. 1 i 3. Kao što je dobro poznato, sv. Augustin već je usporedio odnos između tri osobe Trojstva, uz pomoć *similitudo*, s onim između pamćenja, razuma i ljubavi (*De Trinitate*, XV, 41–42, ponovo objavljeno u *Patrologia Latina*, vol. 42, col. 1088 i dalje).

16

Ibidem, qu. 27, art. 1, ad 3, i *passim*, npr., qu. 15, art. 3, ad 4.

17

Ta opća karakterizacija ne može se, naravno, potpuno primijeniti na mislioca poput sv. Bonaventure, kao što se opća karakterizacija zrelogotičkog stila ne može potpuno primijeniti na građevinu poput katedrale u Bourgesu. U oba slučaja suočeni smo s monumentalnim iznimkama u kojima se ranije bitno antiskolastičke – ili antigotičke – tradicije i usmjerenja razvijaju unutar okvira visokoskolastičkog – ili zrelogotičkog – stila. Kao što se augustinska mistika (kakva se nje govala u dvanaestom stoljeću) održala kod sv. Bonaventure, tako se ranokršćanska koncepcija bazilike bez transepta ili gotovo bez transepta (koja se pojavljuje u katedrali u Sensu, zamišljenom brodu Sugerovog St. Denisa, Mantesu i Notre Dame-de-Paris) održala u katedrali u Bourgesu (vidi S. McK. Crosby, »New Excavations in the Abbey Church of Saint Denis«, *Gazette des Beaux-Arts*, 6. ser., XXVI, 1944, str. 115 i dalje, i u ovom tekstu str. 61 i dalje). Značajno je da ni filozofija sv. Bonaventure ni katedrala u Bourgesu (koju bi se moglo nazvati augustinskom crkvom) nisu imali sljedbenika u onome što je za njih najznačajnije: čak ni franjevci, koliko god kritični prema tomizmu, nisu mogli prihvatiti Bonaventurinu ustrajnost u antiaristotelovskom stavu; čak ni oni arhitekti koji nisu prihvaćali ideale Reimsa ili Amiensu nisu mogli prihvatiti šesterodjelni svod majstora iz Bourgesa.

18

Vidi, npr., A. Dempf, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung; eine geisteswissenschaftliche Studie über die Summa*, München i Berlin, 1925.

19

Bonaventura, *In Lib. III Sent.*, dist., 9, art. 1, qu. 2. U vezi s Baconovom kritikom takvih retoričkih domišljatosti vidi u tekstu str. 67.

20

Vidi opet u tekstu str. 67 i dalje.

21

S. Th., Prolog.

22

Aleksandar Haleški, kako se čini, prvi koji je uveo to složeno raščlanjenje, dijeli *partes* na *membra* i *articuli*; Toma u *S. Th.* dijeli *partes* na *quaestiones* i *articuli*. U komentarima Sentencija obično se *partes* dijele na *discinctiones*, a one na *quaestiones* i *articuli*.

23

Taj prvi dio, koji se bavi Bogom i oblikom stvaranja, organiziran je ovako:

I. Esencija (qu. 2–26);

a) Postoji li Bog (qu. 2);

1. je li tvrdnja o njegovom postojanju bjelodana (art. 1);

2. Može li se to dokazati (art. 2);

3. Postoji li On (art. 3);

b) Kako On postoji ili, radije, kako ne postoji (qu. 3–13);

1. Kako On nije (qu. 3–11);

2. Kako nam je poznat (qu. 12);

3. Kako je nazvan (qu. 13);

c) Njegovo djelovanje (qu. 14–26);

1. Njegovo znanje (qu. 14–18);

2. Njegova volja (qu. 19–24);

3. Njegova moć (qu. 24–25);

II. Razlikovanje Osoba (qu. 27–43);

a) Porijeklo emanacije (qu. 27);

b) Odnosi porijekla (qu. 28);

c) Osobe kao takve (qu. 29–43);

III. Emanacija bića (qu. 44 do kraja);

a) Stvaranje bića (qu. 44–46);

b) Razlikovanje bića (qu. 47–102);

c) Vladanje bićima (qu. 103 do kraja).

24

Karakteristično je remek-djelo skolastičke pohvale *Collatio* u čast Charlesa IV koji je napisao papa Klement VI (R. Salomon, *M.G.H., Leges*, IV, 8, str. 143 i dalje) gdje se Charles uspoređuje sa Salomonom pod naslovima: *Comparatur, Collocatur, Aprobatur, Sublimatur*, a svako je poglavlje podijeljeno ovako:

A. *Comparatur*. Solomon

I. in aliquibus profecit:

a) in latitiae magnitudine;

b) in prudentiae certitudine;

c) in iustitiae rectitudine;

d) in clementiae dulcedine.

II. In aliquibus excessit:

a) in sapientiae limpiditudine;

b) in abundantiae plenitudine;

c) in facundiae amplitudine;

d) quietae vitae pulchritudine.

III. In aliquibus defecit:

a) in luxuriae turpitudine;

b) in perseverantiae longitudine;

c) in idolatriae multitudine;

d) in rei bellicae fortitudine, itd., itd.

Ridewallov mitografski traktat izdao je H. Libeschütz, *Fulgentius metaforalis* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig i Berlin, 1926); u vezi sa skolastičkom sistematizacijom Ovidijevih *Metamorfoza* (*naturalis, spiritualis, magica, moralis* i *de re animata in rem inanimatam, de re inanimata in rem inanimatam, de re inanimata in rem animatam, de re animata in rem animatam*), vidi F. Ghisalberti, »Mediaeval Biographies of Ovid,« *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, str. 10 i dalje, posebno str. 42.

25

U ranim rukopisima, izdanjima i komentarima očita je potpuna svijest o tome da prva Cantica, zapravo, počinje Cantom 2 tako da sadrži 33 Canta poput drugih. U trivulcijanskom rukopisu iz 1337 (L. Rocca, izd., Milano, 1921) i inkunabulama kao što je ona Wendelina iz Speyera, izdana u Veneciji, nalazimo ovakve naslove: »Comincia il canto primo de la prima parte nelaquale fae proemio a tutta l'opera« i »Canto secondo dela prima parte nelaquale fae proemio ala prima canticha solamente, cioè ala prima parte di questo libro solamente.« Usporedi Komentar Jacopa della Lane (ponovo objavljen u izdanju Božanske komedije L. Scarabellija iz 1866, str. 107 i 118): »In questi due primieri Capitoli... fa proemio e mostra sua disposizione... Qui (*scil.* in Canto 2) segue suo proema pregando la scienza che 10 aiuti a trattare tale poetria, sicome è usanza delli poeti in li principii delli suoi trattati, e li oratori in li principii delle sue arenghe.«

26

T.E. Mommsen (Intr.), *Petrarch, Sonnets and Songs*, New York, 1946, str. XXVII.

27

R. Arnheim, »Gestalt and Art,« *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1943, str. 71 i dalje; *idem*, »Perceptual Abstraction and Art,« *Psychological Review*, LIV, 1947, str. 66 i dalje, posebno str. 79.

28.

S. Th. I, qu. 5, art. 4, ad 1.

29

Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. 1359 i London, Brit. Mus., Add. 11662 (sivi M. Prou, »Desseins du XI^e siècle et peintures du XIII^e siècle.« *Revue de l' Art Chrétien*, XXIII, 1890, str. 122 i dalje; također M. Schild-Bunim, *Space in Mediaeval Painting*, New York, 1940, str. 115).

30

Iznimke: Fécamp (nakon 1168), ima samo složene nosače; istočni dio u St. Leu d'Esserent (c. 1190) ima izmjenični sistem; St. Yved-de-Braine (nakon 1200), ima složene nosače u svetištu; Longpont ima cilindrične nosače.

31

Eksperimenti izvedeni na sedmom i devetom paru nosača i brodu katedrale u Laonu nemaju značajnog utjecaja na kasniji razvoj; a nosači u Soissinsu, cilindrični s po jednom kolonetom prema glavnom brodu, po mom su mišljenju reducirana verzija razvijenih *piliers cantonnés* iz Chartresa s kolonetama na sve četiri strane. Površno imitiran u Notre – Dame – de – Paris (drugi par nosača sa zapada), taj je tip važan nadalje zbog utjecaja na provincijske crkve izgrađene nakon sredine trinaestog stoljeća (usporedi bilj. 61) i na nosače u križistu – samo u križistu – katedrala u Reimsu i Beauvaisu. U vezi s razvojem *pilier cantonné* vidjeti str. 79 i dalje.

32

Neki povjesničari arhitekture skloni su vrhuncem gotičkog stila smatrati Reims i Amiens (brod) a radikalno uklanjanje zida u brodu St. Denisa, u Sainte Chapelle, St. Nicaise de Reims ili St. Urbain de Troyes početkom dezintegracije ili dekadencije (*»Gothique rayonnant«* nasuprot *»Gothique classique«*). To je, naravno, stvar definicije (vidi P. Frankl, »A French Gothic Cathedral: Amiens,« *Art in America*, XXXV, 1947, str. 294 i dalje. No, čini se da je gotički stil, mjereno njegovim vlastitim mjerilima savršenstva, posve razvijen samo tamo gdje je zid sveden na tehnički ostvariv minimum i gdje je dosegnut maksimum »zaključnosti«. Čak pretpostavljam da spomenuto gledište ima posve verbalne osnove, utoliko što izraz »klasična visoka gotika« ili *»Gothique classique«* automatski sugerira plastične standarde Grka i Rimljana, ali ne i gotičku »klasičnost«. Zapravo, majstori Amiens i sami su revno prihvatili zastakljeni triforij St. Denisa čim su se s njim upoznali (transept i svetište).

33

Interpretacija Viollet-le-Duca dovedena je do krajnosti kod L. Lemaurea, »La logique du style Gothique,« *Revue néoscholastique*, XVII, 1910, str. 234 i dalje.

34

P. Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1935 (usporedi raspravu u *Bulletin de l'office international des Instituts d'archéologie et de l'art*, II, 1935).

35

E. Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin, 1915; *idem*, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, Leipzig, 1925. Ostala literatura u vezi s kontroverzom Pola Abrahama navodi se u G. Kubler, »A late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts,« *Gazette des Beaux Arts*, br. 6, XXVI, 1944, str. 135 i dalje; k tome: Pol Abraham, »Archéologie et résistance des matériaux,« *La Construction Moderne*, L. 1934–1935, str. 788 i dalje (na taj rad me ljubazno upozorio prof. M. Schapiro).

36

Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and Its Art Treasures (E. Panofsky, ed.), Princeton, 1946, str. 108, 8; za ispravak *veluti* u *voluti* vidjeti E. Panofsky, »Postologium Sugerianum,« *Art Bulletin*, XXIX, 1947, str. 119.

37

Vidjeti G. Kubler, *loc. cit.*

38

Vidi E. Brunet, »La restauration de la Cathédrale de Soissons,« *Bulletin Monumental*, LXXXVII, 1928, str. 65 i dalje.

39

Usporedi H. Masson, »Le rationalisme dans l'architecture du Moyen-Age«, *Bulletin Monumental*, XCIV, 1935, str. 29 i dalje.

40

Vidjeti, npr., traktat koji je uvjerljivo protumačio Kubler, *loc. cit.*, ili žestoke i opravdane zamjerke francuskog stručnjaka Mignota nečuvenoj teoriji njegovih milanskih kolega po kojoj »archi spiguti non dant impulzam contrafortibus« (usporedi J.S. Ackerman, »'Ars Sine Scientia Nihil Est'; Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan«, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, str. 84 i dalje). Milanski tekstovi (ponovo objavljeni u: Ackerman, *loc. cit.*, str. 108 i dalje), nazivi *contrefort* i *archoutant* (»archi butanti«) bili su uobičajeni čak i u latinskom i talijanskom potkraj četrnaestog stoljeća i oba su se upotrebljavala u figurativnom smislu već u petnaestom i šesnaestom stoljeću (*Dictionnaire historique de la langue française publié par l'Académie Française*, III, Paris, 1888, str. 575 i dalje; E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, I, Paris, 1863, str. 185; La Curne de la Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancienne langue française*, IV, Paris i Niort, 1877, str. 227). Naziv *bouterec* (F. Godefroy, *Lexique de l'ancien Français*, Paris, 1901, str. 62) sigurno je bio u upotrebi prije 1388. kada se u engleskom pojavljuje »buttress«, a *estribo* se neprestano upotrebljava u traktatu koji je tumačio Kubler, *loc. cit.*

41

Budući da je taj gornji niz kontrafora suvišan kad je u pitanju stabilnost svoda, njegova se prisutnost čak objašnjavala pukom »plašljivošću« (J. Gaudet, *Éléments de théorie d'architecture*, Paris, n.d., III, str. 188). Objašnjenje gornjeg reda kontrafora, kao sredstva protiv pritiska vjetra, predložio je K.J. Conant, »Observations on the Vaulting Problems of the Period 1088–1200«, *Gazette des Beaux-Arts*, br. 6, XXVI, 1944, str. 127 i dalje.

42

Vidi E. Gall, *op. cit.*, posebno *Die gotische Baukunst*, str. 31 i dalje.

43

Vidi J. Gaudet, *op. cit.*, str. 200 i dalje, sl. 1076.

44

G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, II dio, Proemio: »Perchè nelle collone non osservarono (gotički majstori) quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio.« Primjećujući da veličina dijelova gotičke građevine nije određena antropomorfijskim razmišljanjem te da se njihove proporcije mogu mijenjati unutar iste građevine, Vasari – a njegova je bistrina izoštrena neprijateljskim osjećajem – pogađa osnovni princip razlikovanja gotičke od klasične i od renesansne i barokne arhitekture. Usporedi C. Neumann, »Die Wahl des Platzes für Michelangelos david in Florenz im Jahr 1504; zur Geschichte des Massstabproblems«, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, str. 1 i dalje. Također E. Panofsky, »Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance«, *Städtejahrbuch*, VI, 1929, str. 4 i dalje, posebno str. 42 i dalje.

45

Vidi S. McK. Crosby, *loc. cit.*; za Bourges vidi gore, bilj. 17.

46

Do nedavno vjerovalo se da se četverodjelna podjela prvi put pojavljuje u Tournaui (ca. 1100). Međutim, otkrivena su dva neznatno ranija ali mnogo primitivnija primjera – koji opet svjedoče o bliskoj vezi između Flandrije i Engleske – u Tewkesburyju (započeto 1087) i Pershoreu (započeto između 1090. i 1100); usporedi J. Bony, »Tewkesbury et Pershore, deux élévations à quatre étages de la fin du XI^e siècle«, *Bulletin Monumental*, 1937, str. 281 i dalje, 503 i dalje.

47

Gradnja dodatnog para bočnih brodova u katedrali u Kölnu (koja je inače građena prema planu katedrale u Amiensu) predstavlja žrtvovanje važnijeg razloga (u ovom slučaju ravnoteže između centralnih i longitudinalnih usmjerenja) manje važnome (u ovom slučaju, jednoobraznosti kora i brodišta), žrtvovanje koje je srodno onome koje se može primijetiti u tretmanu nosača (vidi str. 85 i dalje).

48

S. Th., qu. 1, art. 8, ad 2.

49

Patrologia Latina, vel. 178, cols. 1339 i dalje.

50

Roger Bacon, *Opus minus*, kao što navodi H. Felder, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden*, Freiburg, 1904, str. 515: »Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter; scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistae faciunt, concordantiae violentes, sicut legistae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici.« U vezi s nagovještajem metode *Sic et Non* kod kanonista (Ivo od Chartresa, Bernold od Konstanca), vidi M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Freiburg, 1909, I, str. 234 i dalje; I i II, *passim*.

51

William od Ockhama, *Quodlibeta*, I, qu. 10, kako navodi Oberweg, *op. cit.*, str. 581: »Quidquid de hoc senserit Aristoteles, non curo, quia ubique dubitative videtur loqui.«

52

William od Ockhama, *In I sent.*, dist. 27, qu. 3, navedeno: *ibidem*, str. 574 i dalje: »Pauca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices, quibus respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius diei naturalis... quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, antequam vidi opinionem hic recitatam.«

53

Vidi H. Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik*, Strassburg, 1912.

54

Njemačka, uglavnom nesklopa rozetama na zapadnoj fasadi (osim u Strassburgu i području njegovog utjecaja, za razliku od Kölna itd.), prihvatila je prozor s rozetom za bočne zidove dvoranskih crkava kad su razrađeni u fasade kao u Mindenu, Oppenheimu, Sv. Katarini u Brandenburgu.

55

Libergierovo rješenje očito je inspirirano transeptima katedrale u Reimsu (prije 1241), gdje su velike rozete već upisane u šiljate lukove; no, ovdje cjelina još ne sačinjava »prozor«. Isječci iznad i ispod rozeta još nisu zastakljeni i još nema vertikalne povezanosti rozete i prozora ispod nje.

56

Villard de Honnecourt, *Kritische Gesamtausgabe* (H.R. Hahnloser, ed.), Beč, 1935, str. 165 i dalje, sl. 62.

57

Usporedi sada J. Bony, »French Influences on the Origins of English Gothic Architecture«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, str. 1 i dalje, posebno str. 8 i dalje.

58

Vidi, npr. A. Kingsley Porter, *Medieval Architecture*, New Haven, 1912, II, str. 272. Ponekad, kao u St. Martin de Boscherville ili St. Etienne de Caen (galerije) taj se princip primjenjivao već u romanici; no, čini se da je postao »standardan« tek nakon Sensa, gdje se tri različite debljine »izražavaju« kapitelima triju različitih veličina. Međutim, uvijek je postojala sklonost previdanju manjih razlika u debljini da bi se sačuvala jednolikost susjednih kapitela.

59

U Soissonsu, St. Leu d'Esserentu itd., nalazimo još naglašeniji povratak originalnom rješenju iz Canterburyja: »koloneta glavnog broda« s posebnim kapitelom, upola manje visine od kapitela jezgre nosača.

60

To se odnosi i na kapitele većih i manjih koloneta na zapadnim portalima koji tako tvore značajnu suprotnost odgovarajućima u Amiensu.

61

Slično prilagođavanje neprekinutog polustupa koncepciji *pilier cantonné* može se primijetiti na kasnijim nosačima u Beauvaisu (od 1284), nosačima u Sézeu (cca.

1260) i kasnijim nosačima u Huyju (1311 i kasnije). U dva posljednja slučaja, ipak, izostavljene su kolonete koje gledaju prema arkadama i bočnom brodu, kao da je ideja neprekidnog polustupa primijenjena ne na normalni *pilier cantonné* (s četiri kolonete), već na nosače kakvi su u Soissonsu (koji imaju samo jednu kolonetu); usporedi bilj. 31.

62

Villard de Honnecourt, *op. cit.*, str. 69 i dalje, sl. 29; natpis: »Istud bresbiterium inuenerunt Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeia inter se disputando«, dodao je Villardov učenik, poznat kao »Majstor 2«.

63

Jedina površno slična alternacija posebno zasvedenih kapela i kapela zasvedenih, kao u Soissonsu, pod jednim zaglavnim kamenom sa susjednim dijelom vanjskog deambulatorija, može se vidjeti u Chartresu, gdje je takav raspored uzrokovan nužnošću upotrebe temelja svetišta iz jedanaestog stoljeća, s tri duboke i široko razdvojene kapele. No, u Chartresu su kapele tipa Soisson samo plitke izbočine, tako da je svih sedam zaglavnih kamenova raspoređeno po istoj kružnoj liniji. U idealnom planu Villarda de Honnecourta i Pierrea de Corbeia te su kapele potpuno razvijene, a njihovi zaglavni kamenovi nisu u sredini vanjskog deambulatorija već na njegovom rubu.