

Umjetnost vitraja: rani gotički stil

Žic, Anamarija

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:335413>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek za povijest umjetnosti

Studijska grupa: Povijest umjetnosti

Mentor: dr. sc. Barbara Španjol - Pandelo

Studentica: Anamarija Žic

Umjetnost vitraja: rani gotički stil

Završni rad

Rijeka, rujan 2016. godine

Sadržaj

Sažetak

Uvod	1
1.Pregled povijesti razvoja staklarskog obrta.....	2
2.Tehnika izrade stakla i vitraja	4
2.1.Izrada stakla.....	5
2.2.Bojanje stakla	5
2.3.Izrada skice, rezanje, slikanje i fiksiranje.....	6
2.4.Veza staklarstva s ostalim tehnikama	7
3.Staklarstvo - umjetnost ili obrt?	8
3.1.Status i organizacija staklarske radionice	9
3.2.Odnos donatora i staklara	11
4.Vitraji u ulozi igre svjetla i stvaranja mistike	12
5.Rani gotički stil	14
6.Katedrala Notre-Dame u Chartresu, Francuska	16
6.1.Prozori deambulatorija	17
6.2.Zona prozora apsidalnog dijela.....	20
7.Katedrala i metropolitska Kristova crkva u Canterburyju, Engleska	21
7.1.Prozori deambulatorija kapele sv. Trojstva	23
7.2.Zona prozora apsidalnog dijela kapele sv. Trojstva	25
8.Rani gotički stil vitraja katedrala u Chartresu i Canterburyju.....	26
8.1.Prozori deambulatorija	28
8.2.Zona prozora apsidalnog dijela.....	30
Zaključak	32
Popis literature.....	34
Popis internetskih izvora	36
Popis ilustracija	37

Sažetak

Dugo je vremena umjetnost vitraja bila gledana kao sporedna umjetnost – ona koju William Morris opisuje kao „dekorativnu“ umjetnost. Pošto je i sam mediji bio podcijenjen, takav su ugled imali i njihovi tvorci. Uzdizanje umjetnosti obojenog stakla, od njegovih neuglednih početaka do superiornosti, kroz forme monumentalnog slikarstva događa se u vremenu gradnje „velikih katedrala“ – gotici. Osim što su doprinosili estetskoj ulozi uvodeći svjetlost i boju u građevine, vitraji su bili mediji koji su uz pomoć znakova i slika javno prenosili kršćanska vjerovanja.

U radu je predstavljen kratak pregled povijesti razvoja staklarskog obrta, te tehnički i stilski aspekti gotičkih vitraja. Osim tehnika izrade stakla i srednjovjekovnih vitraja obrađena su i važna pitanja poput odnosa donatora i staklara, staklarstva kao umjetnosti i obrta, te duhovna i teološka važnost vitraja u srednjem vijeku. Obzirom da se na ostalim arhitektonskim elementima gotike mogu uočiti regionalne različitosti, radom se daje odgovor na pitanje postoje li određene razlike i specifičnosti u umjetnosti ranog stila gotičkih vitraja. Rani stil umjetnosti vitraja predstavljen je na prozorima deambulatorija i zoni prozora apsidalnog dijela katedrala u Chartresu i Canterburyju. Ti su vitraji formalno i sadržajno analizirani i uspoređivani, na temelju čega su objašnjene regionalne razlike, ali i sličnosti Francuske i Engleske gotike ranog stila umjetnosti vitraja.

Ključne riječi: *gotika, vitraj, staklarske radionice, Chartres, Canterbury*

Uvod

Vitraci se kao poseban vid slikarstva – slikarstva na staklu, najčešće povezuju s razdobljem srednjeg vijeka, odnosno razdobljem gotike, kada je taj medij dosegao svoj vrhunac i vrlo važnu poziciju u umjetnosti. Kako je opći pregled umjetnosti vitraja gotike vrlo široka tema, rad se bavi ranim stilom. Gotička arhitektura izrodila je vrlo karakteristične regionalne varijante. Postoje li, i koliko su vidljive regionalne razlike i određene specifičnosti u umjetnosti vitraja obzirom da su i oni dio arhitekture? Za usporedbu regionalnog stila umjetnosti vitraja odabrane su dvije nacionalno važne katedrale Francuske i Engleske. Na temelju odabranih vitraja objasniti će se razlozi zbog kojih se može pretpostaviti da je riječ o ranoj fazi gotike te iste formalno i sadržajno analizirati. Stoga je motiv istraživanja pronalazak odgovora na postavljena pitanja uz pomoć komparativne metode.

Rad je podijeljen u dva dijela. U prvom dijelu daje se osvrt na povijesni razvoj staklarskog obrta, od njegovih početaka pa do kraja srednjeg vijeka. Zatim slijede tehničke informacije koje se odnose na tehniku izrade stakla i vitraja, rad u staklarskim radionicama, ali i odnos staklara s naručiteljima. U tom se dijelu otvara važno pitanje o slikarstvu vitraja kao umjetnosti i obrtu. Teološka i duhovna važnost vitraja u srednjem vijeku, pregled tumačenja od strane srednjovjekovnih pisaca do teologa 19. i 20. stoljeća čine poglavlje koje se osvrće na mističnu ulogu obojenog stakla i njegovu scensku prisutnost unutar katedrale. Drugi dio rada obuhvaća stil slikarstva vitraja s posebnim naglaskom na rani stil, njegove karakteristike, vremenski raspon, njegovo širenje i umjetnički značaj. U ovom se dijelu uz pomoć analize ranog stila vitraja dvije katedrale traži odgovor na postavljeno pitanje. Katedrala u Chartresu kao predstavnik ranog stila vitraja u Francuskoj uspoređuje se s vitrajima katedrale u Canterburyju, koja istu titulu nosi za Englesku. Razlog odabira upravo tih katedrala nije bio slučajan. Naime, brojni autori često se u pregledu gotičke arhitekture osvrću upravo na ta dva primjera, kao ishodištima ranog gotičkog stila vitraja. Za potrebe konkretne analize uzeti su vitraci deambulatorija i zone prozora apsidalnog dijela obje katedrale jer datiraju u isto vrijeme. Analizom i komparacijom vitraja utvrđuje se niz sličnosti, ali i razlika između Francuske i Engleske umjetnosti slikarstva na staklu.

1. Pregled povijesti razvoja staklarskog obrta

Korištenje i primjena obojenog stakla nije bio novitet srednjeg vijeka. Srednjovjekovni su staklari naslijedili tisućljetnu tradiciju obrta u staklu. Prvi primjeri staklenih predmeta u funkciji alata i oružja datiraju u pretpovijesno vrijeme kada čovjek nije imao udjela u izradi stakla nego se ono formiralo utjecajem prirodnih procesa.¹ Gdje i kada je započela konkretna uporaba stakla i sam razvoj tehnike ručno izrađenog stakla se ne može sa sigurnošću potvrditi. Najraniji odgovor na to pitanje daje nam Plinije Stariji u svom djelu „*Historia Naturalis*“.² Plinije opisuje feničke mornare koji su slučajno otkrili staklenu otopinu u žaru njihove logorske vatre na obali rijeke Belus. Uz to, dodaju se i izvori koji spominju jednog sirijskog obrtnika koji je prvi usavršio izradu stakla. Bez obzira na nemogućnost dobivanja konkretne informacije, arheološki iskopi potpomogli su pisanju o povijesti razvoja staklarstva. Pronađene staklene posude, perle, dekorativni umetci, figurice, nebrojena količina obojenog stakla u rasponu od crne, dvije vrste plave i zelene, svijetlo ljubičaste, žute i crvene svjedoče činjenici da su Egipćani prvi u povijesti prepoznali potencijal toga materijala.³

Izum cijevi za puhanje otvorio je novo razdoblje i afirmaciju uporabe stakla. Smatra se da je cijev izumljena 40 godina prije Krista na prostoru današnje Sirije ili Izraela.⁴ Koristila se kao alat kojim su se brže, masivnije i lakše proizvodile staklene posude kompleksnih oblika. Rimljani su staklo koristili u velikoj količini čime su doprinijeli njegovoj širokoj uporabi u kućanstvima. Iako je popularizacija staklenih predmeta u kućanstvima postala uobičajena, uporaba stakla u arhitekturi sporo se razvijala. Postoje brojni dokazi o tome kako su Rimljani u svojim građevinama koristili tanke providne staklene ploče umetnute u dekorativne okvire od drva ili žbuke.⁵ Postupna zamjena žbuknog ili drvenog okvira s kovanim olovom i željezom ne može se točno precizirati, no označila je drugi važan korak u razvoju staklarstva. Metalne se šipke, osim funkcionalne uloge, koriste i za estetske na način da odvajaju različito obojena stakla. Književni spisi, koje potkrjepljuju malobrojni sačuvani primjeri, opisuju

¹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, *Glass-painters*, London, British Museum Press, 1993., 6.

² Isto.

³ Faraon Thothmes je 1370. godine prije Krista osnovao staklarsku radionicu u Tel-el-Amarni gdje je u 19. stoljeću otkriven izvanredni raspon bojanog stakla. Isto.

⁴ Isto.

⁵ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 6-7.

obojeno staklo koje se nalazilo na ranokršćanskim, bizantskim, muslimanskim i ranosrednjovjekovnim sakralnim i profanim građevinama.⁶

Važna karakteristika vitraja jest apliciranje pigmenta na njihovu obojanu površinu koja doprinosi dekorativnosti, pobožnoj i didaktičkoj svrsi i uzdiže obrtnika na status umjetnika. Prvim naslikanim staklom smatra se pronađeni fragment iz benediktinskog samostana San Vitale u Raveni koji prikazuje rubni dio Kristove krune iz 540. godine.⁷ Najstariji cjelovitije sačuvani ostaci ciklusa vitraja predstavljaju romanički prozori s likovima proroka katedrale u Augsburgu, a datiraju oko 1100. godine.⁸

Slikarstvo vitraja doživljava svoj najveći procvat u vremenu gotike. Arhitektura gotike u suštini je težila smanjiti masivnost zidova dotad neviđenom vještinom rastvaranja zidne mase koju su zamijenile staklene površine raznobojnih vitraja. Velika zidna površina koja je zamijenjena vitrajima odredila je njihovu funkciju biblijskog podučavanja vjernika kao što su to činili mozaici u bizantskoj umjetnosti ili zidno slikarstvo u razdoblju romanike.⁹ Nakon gotike vitraji se postepeno pojednostavljaju, a njihova duhovna i teološka važnost gubi na značenju.¹⁰ Konkretna pad popularnosti vitraja događa se u drugoj polovici 16. stoljeća. Razlog se može pripisati brojnim faktorima kao što su tehničke inovacije, novi materijali, reformacije, ikonoklazam, religiozni konflikti i dr. Uzdizanje renesansnog klasicizma izazivalo je odbojnost prema gotičkim vitrajima i dovelo do korištenja manjih i jednostavnijih prozora.¹¹

⁶ HORST WALDEMAR JANSON, Gotička umjetnost, u: *Povijest umjetnosti*, Varaždin, Stanek, 2008., 403.; SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 8.

⁷ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 8-9.

⁸ Vitraj, u: *Leksikon slikarstva i grafike*, (ur.) Altmann Lothar, Zagreb, Begen, 2004., 618.; SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 9.

⁹ OTTO VON SIMSON, Mjera i svjetlost: Porijeklo gotičke arhitekture i srednjovjekovna koncepcija reda, u: *Katedrala: Mjera i svjetlost*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2003., 193.

¹⁰ Vitraj, (bilj. 8), 619.

¹¹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 10.

2. Tehnika izrade stakla i vitraja

Izrada staklenih prozora koji sadrže ornamentalni ili figuralni prikaz često se uspoređuje s izradom mozaika. Klasičan način izrade vitraja sastoji se od slaganja velikog broja raznobojnih komadića stakla koji se potom spajaju u željeni oblik.¹² Mnogi sačuvani srednjovjekovni vitraji koji se nalaze *in situ* imaju nepromijenjenu funkcionalnu i estetsku ulogu. Njihova nevjerojatna stabilnost i očuvanost unatoč stoljetnom zanemarivanju svjedoči nam o kvaliteti obrtništva, talentu majstora i uporabi tradicionalnih metoda.¹³

Na koji su način srednjovjekovni gotički vitraji bili izrađivani, od koliko se etapa i kojim redosljedom sastojao proces izrade, koliko je dugo trajala izrada jednog prozora, teško je sa sigurnošću odgovoriti. Unatoč oskudnom broju sačuvanih pisanih izvora proces izrade vitraja rekonstruirao se uz pomoć dokumenata i rasprava o umjetnosti vezanima uz izradu obojanog stakla. Sačuvane dokumente čine računi (u kojima staklar ili donator u koracima opisuju tok posla i otplaćivanje) i vođenje zaliha (gdje staklar vodi evidenciju zaliha preko kojih možemo definirati koji su sve materijali biti potrebi za jednu staklarsku radionicu i na taj način rekonstruirati proces izrade).¹⁴ S druge strane, rasprave koje su se koristile u rekonstruiranju uključuju raspravu firentinskog staklara Antonia da Pisa iz 14. stoljeća, „*Libro dell' Arte*“ Cennina Cenninija, i dio Vasarijevih rasprava vezanih uz tehniku.¹⁵ No, unatoč nabrojenim izvorima, daleko vrijednije djelo koje detaljnije i pobliže objašnjava izvornu izradu srednjovjekovnih vitraja je umjetnički priručnik „*De Diversis Atribus*“ ili „Raznovrsne umjetnosti“. Djelo je napisao redovnik Theophilus Presbyter između 1110. i 1140. godine u sjeverozapadnoj Germaniji.¹⁶ Theophilus je bio pseudonim za benediktinskog redovnika kojeg se prema povijesnim izvorima povezivalo s kovačem Rogerom od Helmarshausena.¹⁷ U isto vrijeme i obrtnik i znanstvenik posjedovao je iznimnu količinu znanja o tehnici, obrtništvu u praksi i teološkom značenju. Theophilusova se rasprava sastoji od tri knjige od kojih je druga posvećena umjetnosti izrade srednjovjekovnih vitraja. Rasprava se drži najvrjednijim i najpouzdanijim izvorom upravo zbog vremena nastanka i sadržajne

¹² Vitraj, (bilj. 8), 618.

¹³ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 11.

¹⁴ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 46.

¹⁵ Isto.

¹⁶ HORST WALDEMAR JANSON, (bilj. 6), 403.

¹⁷ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 46.

sveobuhvatnosti.¹⁸ Ona obuhvaća detaljne i jasne upute izrade prozirnog i obojenog stakla, staklenog posuđa te vitraja.

Izrada vitraja sastojala se od serije različitih koraka poput: izbora stakla, rezanja, slikanja, fiksiranja, pečenja, postavljanja olovnih štapića, spajanja u okvire, itd. Dakle, radi se o dugotrajnom procesu koji je zbog raznovrsnog obima posla zahtijevao mnogo radnika različitih specijalizacija i visoki stupanj organizacije unutar radionice.

2.1. Izrada stakla

U procesu izrade stakla potrebno je naglasiti kako srednjovjekovni staklari najčešće nisu bili u mogućnosti izrađivati vlastito staklo već su otkupljivali komade izrađenog i obojanog stakla od trgovaca ili ostalih posrednika. Kvaliteta srednjovjekovnih ostakljenih prozora ovisila je o kvaliteti stakla. Staklari su prilikom nabave imali mogućnosti birati između dva tipa prozorskih stakala – tzv. „processa cilindra“ i „processa krune“.¹⁹ „Proces cilindra“ ili „puhano staklo“ bio je učestaliji način izrade stakla. Pušujući zrak kroz cijev staklar je mekanu staklenu otopinu oblikovao u ovalnu loptu ili valjak koje bi potom rezao po dužini, podgrijavao i spljoštio u oblik lista s karakterističnim podignutim rubovima.²⁰ Takav tip ručno puhanog stakla bio je nepravilne debljine, a često i teksture (mjehurići i nečistoće u materijalu) koje su pridonosile njegovoj živosti i različitosti. Alternativna metoda pod nazivom „proces krune“ označila je proces prebacivanja stakla iz cijevi za puhanje na tzv. „pontil željezo“ koje se brzo okretalo stvarajući tako kružne oblike uz pomoć centrifugalne sile. Takvi su listovi imali karakteristično tzv. „bikovo oko“ čiji se oblik koncentrično širio i stvarao kružne konture uz pomoć teksture stakla.²¹

2.2. Bojanje stakla

Boja je imala važnu ulogu u polju estetike srednjeg vijeka. Više nego bilo koji medij toga razdoblja, umjetnost vitraja bila je umjetnost boja odnosno obojenih polja. Bojano se staklo izrađivalo unutar staklarskih radionica tijekom procesa izrade staklene mase. Prilikom

¹⁸ Preživjeli vitraji iz 12. stoljeća potvrđuju i potkrjepljuju procese i tehnike koje je redovnik Theophilus opisao što znači da su ostale jednake u praksi kroz čitavo razdoblje srednjeg vijeka. Isto.

¹⁹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1),48.

²⁰ Staklena otopina dobivala se mješavinom rastaljenog silicija (u obliku pijeska), potaše (koja je snižavala temperaturu na kojoj se silicij talio) i vapna (koje je služilo kao stabilizator). HORST WALDEMAR JANSON, (bilj. 6), 403.

²¹ Ovakva su se stakla često koristila na engleskim i francuskim prozorima tijekom prve polovice 14. stoljeća kako bi se postigla jača voluminoznost likova. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 48.

dodavanja sastojaka kako bi se dobila rastaljena staklena otopina dodavao se i metalni oksid poput kobalta, bakra ili magnana za postizanje željene boje.²² Theophilus razjašnjava kako temperatura peći, česta nečistoća pijeska i količina dodanog oksida itekako utječe na intenzitet, transparentnost i čistoću boje. Od 13. stoljeća paleta boja postupno se povećavala od srebrno-žute do željezno-crvene da bi potkraj 15. stoljeća bio upotpunjen cijeli spektar boja koji je vitraje približio štafelajnom slikarstvu.²³

2.3. Izrada skice, rezanje, slikanje i fiksiranje

Jedan od presudnih poslova u izradi vitraja bila je reinterpetacija izvorne skice u serije radnih crteža. U procesu izrade skice ili precrtavanja kartona započinje konkretan posao staklara i rad na samom vitraju. Staklar može biti autor skice ili samo izvođač modela rađenog prema slici slikara.²⁴ Theophilus opisuje da se „prije same izrade skice pripremio stol kojeg su činile ravne drvene daske na kojima se naribana kređa poprskala vodom i izribala krpom“. Nakon što bi se pripravljena podloga osušila, dio prozora preslikao bi se na dasku uz pomoć ravnala i šestara. Potom su se zašiljenim olovom crtali likovi i ornament, nakon čega su se konture pojačavale crvenim ili crnim pigmentom. Za svako se pojedino polje brojem, slovom ili simbolom označila boja stakla. Na ta su se polja stavljali željeni komadi obojanog stakla na koja se kistom umočenim u smjesu krede i vode precrtavao donji obris skice.²⁵ Idući korak činilo je rezanje iscrtanih komadića stakla uz pomoć zagrijanog željeza, dok su se nepravilnosti na rubovima zaglađivale uz pomoć posebnog alata – *grozing iron*.²⁶

Nakon što bi se staklo izrezalo na željene komadiće slijedio bi najdelikatniji dio – crtanje na staklu uz pomoć posebnog monokromnog pigmenta. Pigment je varirao u boji, od sive prema crveno-smeđoj ili tamno-crnoj, koja se sastojala od mješavine željeznog oksida, rastaljenog stakla, arapske gume te urina ili vina kao veziva.²⁷ Nanosio se na unutrašnju stranu stakala, dok bi se tamniji pigment nanosio na vanjsku stranu s ciljem postizanja efekta iluzije. Bojom su se ocrtavali minuciozni detalji, ornament, sjene, prigušivale transparentne boje staklenih elemenata ili naglašavali njihovi međusobni kontrasti. Nanesena se boja potom morala trajno fiksirati dodatnim pečenjem komadića stakla na temperaturi od oko 600-

²² HORST WALDEMAR JANSON, (bilj. 6), 403.

²³ *Vitraj*, (bilj. 8), 618.

²⁴ *Povijest umjetnosti*, (ur.) Claude Frontisi Larousse, Zagreb, Veble Commerce, 2003., 140.

²⁵ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 52-53.

²⁶ Preciznija i jednostavnija varijanta rezanja stakla obavljala se tzv. „dijamantnim sjekačima“ koji su se počeli koristiti tek krajem srednjeg vijeka u Italiji. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 53.

²⁷ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 59-60.

620°C.²⁸ Najdragocjenija vještina staklara bila je detaljna razrada ornamenata u kojoj je veliko značenje imala uporaba žutog stakla ili slikanje emajla (dragog kamenja).²⁹ Theophilus je u jednoj sekciji rasprave opisao „postavljanje gema u slikanom staklu“ gdje objašnjava rijetke tehnike, u struci poznate pod imenom prekaljivanje, u kojoj se komadići obojenog stakla u obliku dragog kamenja uz pomoć debelog sloja boje i pečenja fiksiraju na draperiju ili aureole.³⁰

Komadići oslikanog stakla nakon pečenja vraćali bi se na iste stolove gdje su se slagali i povezivali pomoću olovnih štapića. Olovni su štapići igrali ključnu ulogu u srednjovjekovnim prozorima, ne samo zato što su spajali individualne komadiće stakla stvarajući panoe, nego su naglašavali osnovne konture. Završeni paneli povezivali su se u željezne okvire koji su bili spremni za uglavljivanje u prozorske otvore.³¹ Na početku 12. stoljeća željezni je okvir tvorio rešetku kvadratića, dok su do sredine 13. stoljeća staklari primjenjivali komplicirane oblike poput krugova, rombova ili četverolista. Kada bi se izradio željeni vitraj, prethodno opisani drveni stolovi se najčešće ne bi skladištili i čuvali, već bi se nanos krede i skice prebrisao i koristio za izradu novih vitraja.³² U vremenu kada je pergamena bila iznimno skupa takvi su drveni stolovi postali jeftina i praktična solucija. Krajem srednjeg vijeka, zbog poteškoća skladištenja i transporta stolova, crteži na pergameni u prirodnoj veličini prozora postaju standardan korak izrade vitraja.³³

2.4. Veza staklarstva s ostalim tehnikama

Ispreplitanje, kombinacija i razmjena ideja između različitih medija umjetnosti u doba gotike nije bila novina. No, prema sačuvanim izvorima, čini se da su osobito u 13. stoljeću postojale uske veze između umjetničkih tehnika poput: slikarstva, kiparstva, zlatarstva i staklarstva.³⁴ Međutim, najveći se međusobni utjecaj u razdoblju gotike može uočiti između dvije tada najpopularnije umjetnosti – umjetnosti vitraja i umjetnosti iluminiranih rukopisa. Prvih nekoliko desetljeća 13. stoljeća glavne stilske forme slikarstva preuzete su direktno iz

²⁸ Isto.

²⁹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 61.

³⁰ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 62-63.

³¹ Izrada željeznog okvira bio je posao kovača. Staklarov posao u ovoj fazi bio je nadzirati postavljanje panela, provjeriti njihovu stabilnost i pravilno postavljanje odnosno sjedanje u okvir. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 63-64.

³² Postoje evidencije o tome kako su se drveni stolovi s nacrtanim skicama ponovo reupotrebljavali za izradu istih ili sličnih vitraja različitih crkava. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 53, 64.

³³ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 53-54.

³⁴ ANDREW MARTINDALE, *Gothic Art*, London, Thames and Hudson, 1988., 71-72.

slikarstva vitraja koje je tada bilo u svom najvećem usponu.³⁵ Od sredine 13. stoljeća dolazi do naglog razvoja slikarstva minijatura pa sukladno tome slikarstvo vitraja ulazi u svojevrsnu fazu „manirizma“ kada likovi unutar scena postaju brojniji, minuciozniji i detaljnije razrađeni.³⁶

Veliki broj vitraja Francuske i Engleske pokazuje jasan utjecaj rane dekoracije i stila koji se koristio u iluminiranim rukopisima. Andrew Martindale kao primjer uzima rani stil vitraja katedrale u Canterburyju s početka 13. stoljeća. Na tim vitrajima uočava pojedine stilske osobine iluminiranih rukopisa toga vremena kao što je naglašeno korištenje obrubnih linija i izrazito prirodan pad draperije koji doprinosi živosti i pokrenutosti likova.³⁷ Nova mekoća draperije i zaobljenost likova počinju prodirati u medije postupno zamjenjujući staru linearnost romaničkog stila. S druge strane, sačuvani su brojni primjeri gdje se može uočiti obrnuti utjecaj – utjecaj vitraja na slikarstvo iluminiranih rukopisa.³⁸ Iluminirani rukopisi 13. stoljeća koriste zlatne listiće kako bi, između ostalog, postigli svjetlucavost pozadine i oštre obrubne linije po uzoru na vitraje. Štoviše, paleta boja koja se koristila u iluminiranim rukopisima 13. stoljeća koristi isti spektar i kombinacije koje su vidljive na vitrajima toga razdoblja.

3. Staklarstvo - umjetnost ili obrt?

Mogu li se staklari smatrati umjetnicima ili zanatlijama, pitanje je koje se često postavlja u literaturi. Jasno je kako se djelatnosti rada u mediju i rada u praksi međusobno isprepliću. Nemogućnost jasnog odgovora na postavljeno pitanje događa se prvenstveno zbog nedostatka sačuvanih radova, alata, dokumenata i povijesnih izvora.³⁹ Unatoč javnom djelovanju i iznimnoj popularnosti umjetnosti vitraja većina je srednjovjekovnih umjetnika i obrtnika ostala anonimna. Malo je toga ostalo i bilo zapisano o njihovim životima i karijerama. Štoviše, problemi u terminologiji doprinose problemu nemogućnosti donošenja odgovora na postavljeno pitanje. Promjene termina i koncepata bile su refleksi promjena kroz vrijeme. Tokom srednjeg vijeka latinska riječ *vitriarius* (franc. *verrier/verrou*, engl.

³⁵ ANDREW MARTINDALE, (bilj. 34), 72.

³⁶ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, *Gothic Stained Glass: 1200.-1300.*, London, Thames and Hudson, 1985., 28.

³⁷ ANDREW MARTINDALE, (bilj. 34), 71.

³⁸ Najreprezentativniji primjer ugledanja na umjetnost vitraja je psaltir Blanke Kastilijske (*Blanche de Castille*) iz 1252., čija se dekoracija sastoji od međusobno ispresijecanih krugova i polukrugova unutar kojih su postavljene grupe likova. ANDREW MARTINDALE, (bilj. 34), 72.

³⁹ Sačuvani dokumenti su pretežno financijske prirode; porezne evidencije, knjige računa s vrlo malim brojem sačuvanih ugovora koji oslovljavaju majstore staklare. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 11.

glazenwright/glazier) se najčešće koristila za „one koji su radili na vitrajima“.⁴⁰ Međutim ovi termini u sebi obuhvaćaju „sve faze“ odnosno poslove prozorske produkcije, a ne odvajaju ih na određene specijalizacije poput: umjetnik (*artist*), dizajner (*designer*) ili obrtnik (*craftsmen*).⁴¹ Povećana podjela rada između obrtničkih i umjetničkih elemenata prozorske produkcije tijekom 16. stoljeća dovodi do različitih specijalizacija gdje se *glazier* smatrao obrtnikom, a *glass-painter* umjetnikom.⁴² Kao i ostali srednjovjekovni umjetnici i zanatlije, staklari su bili plaćeni kao profesionalni umjetnici-obrtnici radeći za proviziju.⁴³ Srednjovjekovni dokumenti staklare spominju zajedno uz zidare, stolare, bravare pa ih zbog toga možemo smatrati dijelovima „arhitektonskog tima“. Osim svog primarnog rada sa staklom, obavljali su ostale poslove kao što je pripremanje utora u kamenu za postavljanje prozorskog otvora i pomoć u izradi željeznog okvira.⁴⁴ Stoga se može zaključiti da su zbog same prirode procesa izrade obojenog stakla i vitraja obrtničke vještine bile neizostavne jednako kao i umjetničke sposobnosti.

Dizajniranje kartona i oslikavanje stakla smatrali su se kompetencijama slikara-staklara, a one koje su djelovale s mehaničkog aspekta proizvodnje – obrtničkim vještinama. Sposobnosti i usmjerenja staklara su se individualno razlikovala. Postojala je određena specijalizacija i kanoni za određene tipove prozora kao što su: dvorski, crkveni, katedralni i dr. Sačuvani ugovori donose nam zanimljiv podatak o tome da su se, osim dizajniranjem i izrađivanjem prozora, srednjovjekovni staklari i staklari-slikari bavili višegodišnjim održavanjem, popravljanjem, obnavljanjem i restauracijom vitraja.⁴⁵

3.1. Status i organizacija staklarske radionice

Izučavanje novih majstora i ulazak u staklarsku radionicu predstavljao je dugotrajan proces. U mnogim je zemljama bio običaj da pripravnici prije početka prakse, najčešće u dobi od deset godina, naprave specijalni ostakljeni panel kako bi dokazali svoju vještinu, sposobnost i zanimanje za posao. Ugovorom su se obvezivali pomagati majstoru u razdoblju od sedam do deset godina ovisno koliko je potrebno za izučavanje zanata dok ne postanu sposobni voditi vlastiti posao.⁴⁶ Kada bi prošlo najmanje četiri godine izučavanja jednog

⁴⁰ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 14.

⁴¹ Isto.

⁴² Isto.

⁴³ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 15.

⁴⁴ Isto.

⁴⁵ Problemi koji se najčešće javljaju jesu: korozija stakla, ljuštenje boje, raspadanje i propadanje olovnih štapića, oštećenje željeznog okvira ili kamenog mrežišta i sl. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 16.

⁴⁶ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 23-24.

pripravnik, majstor bi mogao uzeti novog. Praksa limitiranog broja pripravnik ukazuje na to da su radionice bile vrlo male, a činio bi ih majstor s nekoliko asistenata u različitim fazama izučavanja i s različitim iskustvima.⁴⁷ Zbog toga je u velikoj mjeri podjela rada bila ključna kao sredstvo organizacije unutar jedne radionice.

Tokom čitavog razdoblja srednjeg vijeka praksa svakog obrta, pa tako i staklarstva, bila je regulirana sistemom cehova potvrđena odnosno odobrena od strane autoriteta i vijećnika.⁴⁸ Cehovi ili bratovštine su bili sistemi koji su u širem smislu označavali udruženu skupinu ljudi koji se bave istim poslom odnosno obrtom s ciljem ostvarivanja zanatskih prava, propisa i zaštite interesa. Svaki je ceh imao svoj statut koji je precizno utvrđivao dužnosti i prava svojih članova.⁴⁹ Poslovi staklara, kao i poslovi drugih profesija, često su bili koncentrirani u određenim župama. Staklari su bili aktivni članovi vijeća grada u kojem su živjeli te su na taj način pokušali držati monopol.⁵⁰ No, vještiji i sposobniji majstori nisu mogli biti vezani uz sredinu iz koje dolaze. Njihov je talent bio prepoznat te su bili zapošljavani na velikim i značajnim gradilištima diljem zapadne Europe. Njihova „poslovna“ putovanja utjecala su na prenošenje i širenje raznih ideja, utjecaja i tehnika izrade vitraja srednjovjekovne Europe.

Čini se da je u vrijeme kada Theophilus piše raspravu produkcija staklarskih radionica bila rasprostranjena po čitavoj Europi. Najjači centar na jugu odnosno Mediteranu bio je otok Murano u venecijanskoj laguni gdje su staklarski obrtnici bili zabilježeni u kasnom 13. stoljeću. Radionice sjeverno od Alpa koncentrirane su u šumskim područjima gdje su se nalazili osnovni sastojci za izradu stakla: pijesak (*silica*) i bukovo drvo koje se koristilo za potpalu peći i dobivanje željene temperature na kojoj se pijesak topio.⁵¹

Tokom kasnog srednjeg vijeka dolazi do veće komunikacije i suradnje između staklara i umjetnika u drugim medijima poput štafelajnog ili fresko slikarstva.⁵² Povećanje popularnosti drvoreza i gravura sredinom 15. stoljeća dovele su do značajne promjene. Stvaraju se brojni zanatski priručnici koji počinju cirkulirati među umjetnicima. Njihova mobilnost učinila je slikarstvo vitraja internacionalnom umjetničkom formom.

⁴⁷ Isto.

⁴⁸ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 27.

⁴⁹ Proleksis enciklopedija; Gilda, (<http://proleksis.lzmk.hr/18548/>, pristupljeno 30.10.2015.)

⁵⁰ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 27.

⁵¹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 46.

⁵² SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 27.

3.2. Odnos donatora i staklara

Crkve su oduvijek bile darivane u obliku vrijednih umjetničkih djela raznovrsnih medija, uključujući i vitraje koji su imali posvetnu ulogu osobne pobožnosti donatora. Vitraji su najčešće bili poklanjani kao sredstvo pokazivanja socijalnog statusa donatora. Dakako, motivacija darivanja bila je duhovna pobuda donatora radi postizanja osobnog duhovnog spasenja i dostizanja određenih povlastica u zagrobnom životu.⁵³ Najčešće su se poslovi ovakve vrste sklapali usmeno, oslanjajući se na privatnim i individualnim radnjama, što dovodi do manjka pismenih izvora. Pokrovitelji (donatori ili zaštitnici) su u srednjem vijeku bili muškarci ili žene koji su platili određenu svotu novca za izradu umjetničkog djela. Pošto su bili platitelji imali su mogućnost odrediti formu i sadržaj naručenog umjetničkog djela. Zbog toga se često unutar vitraja javljaju inicijali i signature donatora kao i njihovi portreti.⁵⁴

Kolika je uloga staklara bila u samom dizajnu i promišljanju ikonografskih scena unutar crkvenih interijera ne može se sa sigurnošću reći. Nema sumnje da su ukusi donatora morali utjecati na prirodu nacrtu i projekta naručenog vitraja. Najpopularniji i najčešći tipovi naručivanih vitraja odnosili su se na prikaze svetaca imenjaka ili svetaca zaštitnika donatora. Donatori su, prema zakonima ikonografske perspektive, prikazivani u punoj veličini kako kleče pred tronom zaštitnika te ponekad drže mali model vitraja.⁵⁵ Ovakvi načini prikaza postaju osobito popularni krajem srednjeg vijeka kada se pojedincima i skupinama dozvoljava gradnja zagrobnih kapela koje su ukrašavali slikama i vitrajima svecima zaštitnicima.⁵⁶ Detalji sadržaja i dekorativni repertoar ugovarali su se prilikom sklapanja ugovora. Pretpostavlja se da su se u toj fazi po dogovoru i suradnji donatora i staklara radile pripreme skice pod nazivom *vidimus*.⁵⁷ U nekim je slučajevima pak vidljivo kako donator nije samo odabrao temu ili sadržaj vitraja nego je staklaru dao već izrađeni nacrt vitraja koji je prethodno naručio od slikara.⁵⁸ Prava u kojem donatori ulažu novac izvršio je utjecaj na efekt i izgled vitraja. Većina je vitraja bila plaćena po metru kvadratnom dovršenog prozora. Cijena

⁵³ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 33.

⁵⁴ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 31.

⁵⁵ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 33.

⁵⁶ *Povijest umjetnosti*, (bilj. 24), 141.

⁵⁷ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 34.

⁵⁸ Najpoznatiji umjetnik od kojeg su se preuzimali crteži i skice za izradu crteža na vitrajima bio je Albrecht Dürer. Od talijanskih se umjetnika ističu: Simone Martini, Taddeo Gaddi, Lorenzo Ghiberti, Paolo Uccello i Andrea del Castagno. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 62.

se određivala prema materijalima, njihovoj kvaliteti, boji, i području iz kojeg potječu ili uvoze; te tehničkoj i umjetničkoj vještini majstora.⁵⁹

No, pokazuju li sve navedene evidencije stvarnu moć utjecaja donatora i znači li to da staklari nisu imali nikakav kreativni doprinos u koncepciji prozora? Odgovor na to pitanje mogu nam dati jednostavni (šablonski) prozori koji se pojavljuju u mnogim župnim crkvama. Oni, osim što pokazuju ograničeno znanje donatora, pokazuju to da su donatori u svojim odabirima ipak bili vođeni savjetima staklara.⁶⁰ Korištenje istih crteža ne pokazuje samo nedostatak kreativnosti ili talent majstora, već njihovu mogućnost manipuliranja s nezahtjevnim naručiteljima. S druge strane, brojni sačuvani primjeri priručnika i osobnih crteža, skica i uzorka ornamenta koje su majstori prilikom ugovaranja posla predstavili donatoru svjedoče njihovim kreativnim udjelima u djelu.

4. Vitraji u ulozi igre svjetla i stvaranja mistike

U srednjem su se vijeku, prema skolastičkim učenjima, materijalne stvari smatrale vrijednima jedino onda kada bi sadržavale određene aspekte vječnog svijeta, prirode Boga i kada bi bile napravljene prema „slici Božjoj“ kao refleksija božanskog.⁶¹ Teolog John Scotus Eriugena objasnio je srednjovjekovnu kršćansku nauku riječima: „Mi razumijemo komad drva ili kamena u onom trenutku kada u njima vidimo Boga“.⁶² Prema tome, umjetnost dobiva važnost prema prikazanom sadržaju, a ne prema umijeću i tehnici izrade. Andrew Martindale napominje kako je vrlo teško objasniti činjenicu da „umjetnost može biti refleksija ljudskog duha“.⁶³ Međutim, „svako“ je umjetničko djelo tijekom povijesti ekspresija nekog aspekta ljudi i zajednice toga vremena. Nadalje, Hans Sedlmayer donosi brojne teze o tome kako je arhitektura svakog povijesnog razdoblja zapravo umjetnost prikazivanja i preslikavanja. Kršćanska je građevina od svojih početaka smatrana „slikom neba“, „nebeskim gradom“ i „nebeskom prijestolnom dvoranom“ drugim riječima Nebeskim Jeruzalemom čiji opis počiva u Ivanovom Otkrivenju.⁶⁴ Otto von Simson dodaje kako je „objektivna vrijednost nekog srednjovjekovnog predmeta ovisila o količini sadržane svjetlosti“ čime doprinosi tvrdnji kako

⁵⁹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 41.

⁶⁰ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 35.

⁶¹ ANDREW MARTINDALE, (bilj. 34), 9.

⁶² Isto.

⁶³ Isto.

⁶⁴ HANS SEDLMAYR, Katedrala kao slika neba, u: *Katedrala: Mjera i svjetlost*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2003., 105, 122-126.; CHRISTOPHER WILSON, *The Gothic cathedral: the architecture of the great church 1130.-1530.*, London, Thames and Hudson, 1994., 8.

su gotičke katedrale arhitekturom i dekoracijom uprizoravale „sjaj Božje svjetlosti“ iz Ivanovog Otkrivenja.⁶⁵ Estetika 12. i 13. stojeća prihvaća misao „svjetlosti kao zajedničke forme svih stvari u kojima se manifestira božanska prisutnost“.⁶⁶ Bilo je važno izraziti „ono nebesko“, a to se najbolje moglo svjetlom. „Gubitak zidova“ odnosno rastvaranje zidne površine rezultirao je stvaranju tzv. „zidova od dragulja“.⁶⁷ Zbog uvriježenog mišljenja da „vitraji otvaraju vrata raju“ teolozi srednjeg vijeka vitrajima su pripisivali snagu prosvjetljenja ljudskog roda i čuvarima od zla.⁶⁸

Ovisno o godišnjem dobu, dijelu dana ili pak vremenskim prilikama vitraji nikada nisu statični. Oni se mijenjaju s promjenom svjetlosti i time oživljavaju unutrašnjost crkvene arhitekture preobražavajući je u božanski prostor.⁶⁹ Izvana se obojano staklo jedva razlikuje od boje zidova, dok se iznutra zadivljujuće pretvara i animira prodorom vanjske svjetlosti. Upravo to "čudesno" svjetlo doprinosi snažnom mističnom doživljaju, redu i harmoniji koji tvore temelje gotičke duhovnosti.⁷⁰ Obrazloženje pripisane duhovne funkcije vitraja „kao izvora svjetlosti“ i „najneposrednije Božje manifestacije“ može se pronaći u biblijskim i literarnim izvorima.⁷¹ U Starozavjetnoj knjizi Postanka prve Božje riječi glase „*Fiat lux* – Neka bi svjetlost“ dok Evanđelje sv. Ivana razrađuje temu spiritualnog i opisuje Krista kao „*Lux Vera* – Istinsko Svijetlo“ i dr.⁷² Pisac William Durand iz Mende u svom djelu „*Rationale Divinorum Officiorum*“ iz 13. stoljeća ocrta značenje vitraja slijedećim riječima: "prozori crkve su sveto Evanđelje koje izgoni sve štetne stvari, kao što su vjetar i kiša, a prenosi svjetlost istinskog sunca, koje je sam Bog, u srcu vjernika".⁷³ Nadalje, sv. Bernard od Clairvauxa objašnjava da „svjetlo prolazi kroz staklo ne oštećujući ga kao što je riječ Božja prodrla u utrobu Djevice Marije ne oskvrnuvši je“.⁷⁴

Izvedba vitraja bila je vrlo složena. Staklari su morali uzeti u obzir kako će se pojedini prozori uskladiti s građevinom, ali i s cijelim ikonografskim i estetskim programom.⁷⁵ Kao što

⁶⁵ OTTO VON SIMSON, (bilj. 9), 221.; HANS SEDLMAYR, (bilj. 64), 161.

⁶⁶ OTTO VON SIMSON, (bilj. 9), 215.

⁶⁷ Promjene i veliki primat obojenog stakla u arhitekturi kao odraz na srednjovjekovnu teologiju zabilježio je opat Suger prilikom izgradnje samostanske crkve Sant. Denis pokraj Pariza. SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 10.

⁶⁸ BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, Gothic Stained Glass, u: *The art of Gothic: architecture, sculpture, painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 469, 474.

⁶⁹ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 8.; LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 22.

⁷⁰ OTTO VON SIMSON, (bilj. 9), 221.

⁷¹ OTTO VON SIMSON, (bilj. 9), 213.

⁷² SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 8.

⁷³ HORST WALDEMAR JANSON, (bilj. 6), 403.

⁷⁴ Isto.

⁷⁵ Isto.

je već rečeno, svaka je izvedba likovne umjetnosti u gotici bila pokušaj izražavanja prisutnosti Božanskog i Nebeskog. Stoga, vitraji kao umjetnička djela u katedrali odašilju neku višu poruku ne samo “igrom svoje svjetlosti” već i smislenim rasporedom motiva. Simbolizam je bio izražen brojem scena koje su najčešće tipološki povezivale teme iz Starog i Novog Zavjeta.⁷⁶ Vitraji gotičkih katedrala preuzimaju zadatak da osim estetske funkcije poduče vjernike. Naravno, apsurdno je misliti da su vjernici srednjeg vijeka čitko vidjeli sve scene na visoko postavljenim i svjetlom obasjanim vitrajima. No, bitnost je sadržana u poruci koje ti elementi prenose, u njihovoj ekspresivnoj snazi, više nego li u analizi detalja.⁷⁷ Na vitrajima se donose programi obogaćeni detaljnim pričama iz života svetaca i njihovog svakodnevnog života, dok su scene i likovi prikazivani u odjeći i arhitekturi toga vremena.⁷⁸ Prema tome, može se reći da vitraji kao poseban vid slikarstva nose punu likovnu razložnost, kompozicijsku i sadržajnu definiranost.⁷⁹

5. Rani gotički stil

Francuska je u pogledu slikarstva vitraja bila vodeća europska sila od 12. do 14. stoljeća te je služila kao uzor zemljama diljem Europe, u prvom redu Engleskoj, Njemačkoj i Španjolskoj.⁸⁰ Rani gotički stil vitraja formirao se u Francuskoj sukladno s razvojem gotičke arhitekture početkom druge polovice 12. stoljeća i trajao je do 30-ih godina 13. stoljeća.⁸¹ Vitraje ranog perioda karakteriziraju specifične draperije tzv. laganog pada („*hollow fold*“ ili „*clasicizing style*“), arhaični likovi vitkih izduženih tijela s masivnim glavama, pravocrtni raspored panela, impresivne cvjetne bordure, složene crveno-plave mozaičke pozadine te korištenje širokog spektra jarkih i blistavih boja s ciljem postizanja bogatstva dekoracije, itd.⁸²

„Početak“ gotičke arhitekture veže se uz pregradnju crkve i gradnju novog kora iz 1140.-1144. godine opatijske crkve Sant. Denis pod nadzorom opata Sugera.⁸³ Stil slikarstva vitraja razvijao se sukladno s razvojem arhitekture, novim formalnim i ikonografskim

⁷⁶ SARAH BROWN, DAVID O’CONNOR, (bilj. 1), 13.; *Povijest umjetnosti*, (bilj. 24), 141.

⁷⁷ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 24.

⁷⁸ *Povijest umjetnost*, (bilj. 25), 141.; SARAH BROWN, DAVID O’CONNOR, (bilj. 1), 16.

⁷⁹ STANKO ŠPOLJARIĆ, Razigranost svjetlosti, u: *Dominique Stained glass*, Zagreb, Grafika Markulin, 2008., 20.

⁸⁰ *Vitraj*, (bilj. 8), 619.

⁸¹ Vitraji transepta u Chartresu iz 1240. godine najavili su promjenu stila u umjetnosti vitraja. Stil koji je slijedio nakon ranog, naziva se kasnim ili visokim stilom. BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, (bilj. 68), 472.

⁸² BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, (bilj. 68), 472.; OTTO VON SIMSON, (bilj. 9), 210.

⁸³ JOHN BAKER, *English Stained Glass*, London, 1960., 8.; BRUNO KLEIN, The Beginnings of Gothic Architecture in France and its Neighbors, u: *The art of Gothic: architecture, sculpture, painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 31-32.; CHRISTOPHER WILSON, (bilj. 64), 31.

idejama. Povećanje broja prozorskih otvora i visine svodova, gradnja radijalnih kapela, deambulatorija, mrežišta doveli su do nagle promjene u oblikovanju vitraja te su utjecali na tip tzv. vitraja 13. stoljeća.

Rani slikarski stil vitraja posjeduje formalne elemente i opće karakteristike koje su se koristile još u doba romanike. Inspiraciju vuku iz arhaičnih crteža orijentalne i bizantske umjetnosti. Taj se stil tijekom zadnje četvrtine 12. stoljeća rasprostranio čitavom Europom. Zbog svojih se karakteristika ne može svrstati niti u romanički niti u pravi gotički stil vitraja već je u stručnoj literaturi označen pod nazivom „stil 1200“ ili „proto-gotički stil“.⁸⁴ Naravno da se 1200. godina ne može uzeti kao početak ranog stila gotičkih vitraja, no ono u tom periodu poprima određeni kanon i odmiče se od romaničke tradicije ostakljivanja prozorskih otvora.

Usvojene se romaničke ideje nastavljaju razvijati kroz 13. stoljeće s određenim promjenama koje su bile presudne za nadolazeći rani gotički stil vitraja poput kompozicije s brojnijim medaljonima i kompleksnim oblicima željezne šipke koje se odmiču od jednostavne mrežaste strukture.⁸⁵ Ovakva je umjetnost vitraja započela istočno od rijeke Seine, s najpoznatijim ansamblom ranih vitraja katedrale u Chartresu.

Povjesničari umjetnosti koji se bave izučavanjem vitraja smatraju Chartres glavnim, čak i jedinstvenim, kreativnim centrom za svu umjetnost vitraja ranog 13. stoljeća.⁸⁶ Evolucija koja se dogodila početkom 13. stoljeća u Chartresu dovela je do toga da vitraji postupno počinju preuzimati vodeću ulogu u umjetnosti francuske gotike. Proporcionalno se povećavaju u odnosu na zidnu masu i dovode do dotad neviđene transformacije svjetla u unutrašnjem prostoru. Zbog izduženosti otvora, prozori su morali imati multiplicirane odjeljke koji su prikazivali kompleksne priče i zbog toga je bilo potrebno da budu koloritno i formalno ujednačeni. Podjela prozora u mnogobrojne panele dovela je do razvijanja pozadine sačinjene od višebojnih i ornamentalnih mozaika umetnutih između medaljona. Bordure, koje su igrale veliku ulogu u romaničkim prozorskim kompozicijama postaju uže s ograničenim izborom motiva. Dolazi do izmjene gradacije boja na način da se javljaju jači tonovi crvene, plave, ljubičaste i zelene. Svijetle boje poput žute i bijele preuzimaju sekundarnu ulogu te se koriste za postizanje voluminoznosti likova ili samo kao razdjelna boja odjeljaka.⁸⁷

⁸⁴ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 35.

⁸⁵ Isto.

⁸⁶ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 57.

⁸⁷ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 17.

6. Katedrala Notre-Dame u Chartresu, Francuska

Katedrala u Chartresu najznačajnije je marijansko svetište u Francuskoj posvećeno Djevici Mariji. Romaničku je katedralu 1193./4. godine zadesio razarajući požar. Preživjele su jedino marijanske relikvije koje je crkva čuvala zbog čega se pojava požara protumačila kao Marijina želja da joj se izgradi veća i ljepša crkva.⁸⁸ Ponovna izgradnja katedrale, koja je započela već 1194. godine, donosi nova arhitektonska rješenja te se stoga smatra početkom zrelo gotičkog stila.⁸⁹ Napuštanje galerije, trostruka elevacija podijeljena na arkade, triforij, zonu prozora, te snopasti stupovi, neke su od odlika zrele gotike koja teži velikim visinama svodova i većem rastvaranju zidnog plašta.⁹⁰

Dekoracija katedrale prošla je kroz vrlo brzu obnovu te se pretpostavlja kako je već oko 1210. godine dovršen i postavljen ansambl vitraja radijalnih kapela i zone prozora.⁹¹ Većina prozora ostala je netaknuta od vremena njihovog postavljanja; 164 prozora od kojih su gotovo svi izrađeni u 13. stoljeću formiraju najveći preživjeli srednjovjekovni ansambl u umjetnosti vitraja zbog čega Chartres predstavlja vrhunac i apoteozu umjetnosti vitraja.⁹² Stoga je logično, ali i dokazano da su stakla Chartresa utjecala na svu ostalu produkciju umjetnosti vitraja u regiji i šire. Nekoliko je majstora staklara radilo u Chartresu u isto vrijeme, što nam može objasniti raznovrsnost stilova.⁹³

Kako nije sačuvan niti jedan konkretni dokument koji se referira i pobliže datira vitraje katedrale, datacija vitraja u Chartresu određena je stilski odnosno prema karakteristikama različitih radionica. Međutim, Louis Delaporte navodi kako se arhitektonski dijelovi katedrale i staklene površine mogu preciznije datirati uz pomoć analiziranja donatorskih prozora.⁹⁴ Uz ovu su teoriju stali i poznati znanstvenici poput Marcela Auberta, Louisa Grodeckoga i Paula Frankla koji su u svojim istraživanjima vezanima uz vitraje u Chartresu proučavali povijesne izvore o životima signiranih donatora.⁹⁵

⁸⁸ BRUNO KLEIN, (bilj. 83), 49.

⁸⁹ PAUL FRANKL, PAUL CROSSLEY, *Gothic Architecture*, Yale University Press, 2000., 105-106.

⁹⁰ BRUNO KLEIN, (bilj. 83), 28-32.

⁹¹ PAUL FRANKL, PAUL CROSSLEY, (bilj. 89), 107-108.

⁹² LEWIS FOREMAN DAY, *Windows: A Book About Stained and Painted Glass*, London, T. B. Batsford, 1909., 376.; LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 57.

⁹³ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 64.

⁹⁴ JAN VAN DER MEULEN, Recent literature on the chronology of Chartres Cathedral, u: *The Art Bulletin*, 49 (2), 1967., 152.

⁹⁵ MARCEL AUBERT, Stained Glass in Chartres Cathedral, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 42, (243), 1923., 266-273.; JAN VAN DER MEULEN, (bilj. 94), 154.

6.1. Prozori deambulatorija

Deambulatorij ima sedam radijalnih kapela, tri velike između kojih se nalaze četiri manje i pliće kapele. Tri velike kapele uzdižu se iznad romaničke kripote od kojih svaka sadrži pet prozora. Dvije pliće kapele koje flankiraju središnju sadrže po dva prozora, dok dvije kapele na sjevernom i južnom kraju deambulatorija sadrže po tri prozora. Sveukupno prozore radijalnih kapela čini 25 otvora. Svaki je prozor željeznom armaturom podijeljen između 22 i 36 panela. Unutar svakog panela nalazi se po jedna scena koja prikazuje život ili čudo sveca kojem je posvećen prozor.

Scene na vitrajima nisu poredane kronološki niti smisljeno što ikonografski program čini nedosljednim. Razlog tome jest velika zastupljenost donatorskih prozora čije su teme i prizore birali i određivali donatori. Uz pomoć stilističkih komparacija kompozicija svih prozora došlo se do zaključka kako je centralna kapela napravljena prva radi potrebe vršenja liturgije i kako su prozori u njoj najstariji.⁹⁶ Nakon središnje kapele redom su se ostakljivali prozori dublje kapele na jugu, a potom sjeveru. Zatim su slijedili prozori četiriju plićih kapela, koji time najkasnije datiraju.⁹⁷

Na pet prozora centralne kapele deambulatorija primijećene su tri različite ruke majstora. Sveukupno predstavljaju najraniji korak i prijelaz iz kasno romaničke tradicije vitraja prema ranim gotičkim.⁹⁸ Neki su likovi prema oblikovanju blagog pada draperije i stilizaciji pretežno romanički s naznakama bizantskog utjecaja. Ovaj stil, koji je još uvijek romanički, nastavlja se u slikarstvu vitraja do samog kraja 12. i početka 13. stoljeća. Takve prozore literatura naziva tzv. tranzicijski stil, stil „1200“ ili „proto-gotički“ čije vitraje odlikuje unakrsna mozaička pozadina, rešetkasta željezna armatura i udruživanje susjednih panela kako bi se dobile površine medaljona raznih oblika.⁹⁹ Požar iz 1194. godine drži se sigurnim *terminus post quem* početka izgradnje gotičke strukture kakva se održala do danas. Sudeći prema kronologiji izgradnje kor je bio u uporabi prije 1210., te se zbog toga smatra kako su prozori izrađeni i postavljeni zaključno s 1210. godinom.¹⁰⁰

Vitraji južne i sjeverne kapele slijedili su nakon vitraja središnje. Prepoznate su ruke istih majstora koji su na ovim prozorima unaprijedili svoje stilske vještine, što potvrđuje da su

⁹⁶ PAUL FRANKL, The Chronology of the Stained Glass in Chartres Cathedral, u: *The Art Bulletin*, 45 (4), 1963., 304.

⁹⁷ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 307-309.

⁹⁸ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 302.

⁹⁹ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 57.; PAUL FRANKL, (bilj. 96), 303.

¹⁰⁰ JAN VAN DER MEULEN, (bilj. 94), 153.

prozori kasnijeg datuma.¹⁰¹ Na njima su uočene određene inovacije i vještije oblikovanje pozadine i medaljona. Majstori se odmiču od starih i strogih romaničkih načina oblikovanja željezne rešetke i medaljona.¹⁰² Medaljone ne oblikuju udruženi susjedni paneli već su oni oblikovani direktno sa željeznom armaturom koja više nije rešetkasta nego sastavljena od krugova, elipsa, rombova ili kvadrata. Takav je način oblikovanja pozadine doveo do potpune slobode i zanatske kreativnosti u prozorima koji su slijedili. Za potrebe datacije ne samo ovog dijela deambulatorija, već svih kapela i zone prozora poslužio je prozor sv. Margarete i Katarine kao najstariji prozor u Chartresu na kojemu se pojavljuju imenovani i povijesno identificirani donatori (Sl. 1).¹⁰³ Na donjim su panelima prikazane tri osobe koje su identificirane kao Margareta (koja kleči pred Bogorodicom), njen drugi muž Guérin de Friaize i njegov prijatelj Hugue de Meslay koji je bio oženjen Margaretinom sestrom, Mabileom de Lèves.¹⁰⁴ Kako Mabile nije prikazana, pretpostavljeno je da je prozor doniran nakon njene smrti. Prema tome, ako se u obzir uzme da je svaki od tri majstora izradio dva prozora godišnje, smatra se da je serija vitraja ove kapele započela 1203. godine. Pretpostavlja se kako su prozori sjeverne kapele izrađeni između 1206. i 1207. godine.¹⁰⁵ Datirani su također uz pomoć povijesnih podataka o donatoru prozora sjeverne kapele, sv. Pantaleona, Nicolasu Lescèneu, koji je živio u ranim godinama 13. stoljeća (Sl. 2). Prema njegovom se životu datiraju ostali prozori ove kapele koji su bili izvršeni odmah nakon južne kapele.¹⁰⁶

Paul Frankl pretpostavlja kako su prozori plićih kapela, koje flankiraju trima dubljim kapelama, izrađeni nakon izrade svih prozora dubljih kapela. Također, prema stilskim odrednicama Frankl smatra da je prozore južne kapele izradio Majstor I., što hipotetički slijedi prethodno izrađene vitraje dubljih kapela, dakle između 1207. i 1208. godine.¹⁰⁷ Dvije najistočnije plitke kapele koje flankiraju centralnu svojim su stilskim odrednicama vitraja pokazatelji čiste rane gotike vitraja na prijelazu prema zreloj fazi. Ono što ih stilski razlikuje a ujedno i kasnije datira jest način tretiranja panela i oblikovanje željeznog okvira gdje se u potpunosti gubi jednostavna, romanička, rešetkasta željezna armatura. Najpoznatiji i najslavniji prozor deambulatorija nalazi se u sjevernoj kapelici, a posvećen je Karlu Velikom

¹⁰¹ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 304-307.

¹⁰² PAUL FRANKL, (bilj. 96), 305.

¹⁰³ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 305.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. *Margareta i sv. Katarina*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w16-whole.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁰⁴ Likove je prvi identificirao i datirao Rene Merlet u svome dijelu „*Les Vidames de Chartres au XIIIe siècle et le vitrail de sainte Marguerite*“, 1890. godine. PAUL FRANKL, (bilj. 96), 305.

¹⁰⁵ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 307.

¹⁰⁶ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 305., 307.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. *Pantaleon*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w11-40.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁰⁷ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 308.

(Sl. 3).¹⁰⁸ U usporedbi s prozorima centralne kapele, ali i sjeverne i južne kapele vidi se veliki razvoj u armaturnoj mreži i kompleksnosti svake pojedine kompozicije panela unutar vitraja u kojima se likovi međusobno isprepliću. Jedan je od najtipičnijih prozora tzv. „chartreškog stila“ vitraja kojeg odlikuje mirnoća likova, isticanje dragocjenosti draperija, delikatni ručni rad u nakitu i draperiji, blago i meko padanje draperije, simetričnost, preciznost i harmoničnost.¹⁰⁹ Brilljantnost stakla, kontrasti i ravnoteža plavog i crvenog stakla protive se monotoniji, a tome se pridružuju originalnost, različitost kompozicije i ornamenta.¹¹⁰ Ovakvo „chartreško“ slikarstvo vitraja nije bazirano na tenziji dinamičnosti, pokrenutosti linija i ekspresivnosti, već na smirenosti, punom volumenu, manjku ornamentalne i ekspresivne stilizacije. Sve navedene karakteristike dosegle su višu razinu u susjednom prozoru, prozoru sv. Jakova kojeg karakterizira veća mekoća draperije, rafiniranija tehnika, izdužena lica likova melankolične ekspresije (Sl. 4).¹¹¹ Držeći se stilskih inovacija i kronologije izrade prozora kapela deambulatorija ovi prozori najkasnije datiraju, između 1209. i 1210. godine.¹¹² Nakon njih uslijedila je izrada prozora sjeverne kapele koji datiraju između 1211. i 1212. godine i time zaključuju ciklus izrade vitraja radijalnih kapela deambulatorija katedrale u Chartresu.

¹⁰⁸ Prozor Karla Velikog poznat je po svojoj kompleksnoj ikonografiji koja spaja dvije legende stvarajući novu ikonografiju i priču vezanu uz križarske ratove i konačnu pobjedu kršćanstva. CLARK MAINES, The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image, u: *Speculum*, 52 (4), 1977., 823.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive, *Karlo Veliki*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w7-38.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁰⁹ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 71.

¹¹⁰ U uvjetima prigušenog svijetla oko je osjetljivo na crvenu zonu, dok se senzibilitet zadržava na plavoj boji. Crveno i plavo staklo u kontekstu pozadinske boje bile su dominantne na prozorima 12. i 13. stoljeća. MADELINE HARRISON CAVINESS, JAMES ROSSER JOHNSON, The Radiance of Chartres: Studies in the Early Stained Glass of the Cathedral, u: *Speculum*, 41 (2), 1966., 338–341.

¹¹¹ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 72.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. *Jakov*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w5-37.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹¹² Postoje razne nedoumice u vezi datacije ovog prozora. On se ističe svojom ljepotom i smatra se najljepšim prozorom katedrale u Chartresu. Prozor se prema različitim kriterijima datira u prvu ili drugu polovicu 13. stoljeća. Clark Maines ovaj prozor datira oko 1225., Yves Delaporte i Etienne Houvet („*Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*“) između 1218. i 1220. Merceul Bulteau u svom djelu „*Monographie de la cathédrale de Chartres*“ datira između 1210. i 1215. i dr. Većina je znanstvenika podržala Franklovo mišljenje („*The chronology of the Stained Glass in Chartres Cathedral*“) i način datacije prema stilu i donatorima te arhitektonske lokacije prozora u 1209. i 1210. godinu. CLARK MAINES, (bilj. 108), 801-803.; PAUL FRANKL, (bilj. 96), 308.

6.2. Zona prozora apsidalnog dijela

Poligonalna zona prozora apsidalnog dijela sastoji se od sedam uskih i visokih šiljasto zaključenih prozora. Ovi se vitraji, kao i vitraji čitave zone prozora atribuiraju tzv. Majstoru V.¹¹³ Njegov je stil primjetan na svim vitrajima zone prozora jer koristi jednake oblike glava i portretne karakteristike svetaca. Bazirano na kalkulacijama i činjenici da je ovih sedam prozora apsida izradilo nekoliko umjetnika u radionici Majstora V. trebalo je minimalno 12 godina da se izradi čitava serija vitraja zone prozora.¹¹⁴

Ikonografski program zone prozora apsidalnog dijela odnosi se na marijanski ciklus. Likovi su smješteni sami ili u paru unutar izduženih, gotovo elipsastih medaljona poredanih jedni iznad drugih. Nalaze se u stojećem, sjedećem položaju na postolju ili su pak smješteni unutar gotičkih tabernakula. Pozadine su bliske i vrlo slične mozaičnim pozadinama donjih prozora središnje kapele. Središnji prozor apsida koji prikazuje ciklus Života i slavljenja Djevice Marije javlja se u arhaičnoj kompoziciji i stilu, ali se u usporedbi sa susjednim prozorima ističe impresivnim stilom i snagom kolorita (Sl. 5).¹¹⁵

Može se pretpostaviti da je prvi izrađeni prozor bio središnji prozor apsida koji prikazuje Navještenje, Vizitaciju i Bogorodicu s Djetetom, te su sukladno tome u izradi slijedili susjedni prozori na jugu i sjeveru apsida.¹¹⁶ Datacija je određena uz pomoć podataka o donaciji središnjeg prozora. Središnji prozor, posvećen Djevici Mariji, bio dar ceha pekara koja je donirala izradu još tri prozora apsida (Sl. 6).¹¹⁷ Stoga se tih sedam prozora hipotetski datira u razdoblje između 1203. i 1208. godine.¹¹⁸ Ako se u obzir uzme činjenica da je središnji prozor napravljen 1203. godine tada je on izrađen u isto vrijeme kada i najstariji prozori središnje kapele deambulatorija. Zbog arhitektonskih zakona i rada na arhitekturi ove prozore nije moguće datirati ranije nego li one u središnjoj kapeli.

¹¹³ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 312.

¹¹⁴ Isto.

¹¹⁵ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 72-76.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Život Djevice Marije*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w100-Frame.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹¹⁶ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 312.

¹¹⁷ Prozori su sigurno bili dar ceha pekara što se jasno vidi na donjim panelima prozora u kojima su prikazani pekari u obavljanju različitih pekarskih poslova. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Mojsije i prorok Izaija*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w102-Frame.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹¹⁸ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 313.

7. Katedrala i metropolitska Kristova crkva u Canterburyju, Engleska

Engleska je bila prva zemlja koja je prihvatila odlike francuske gotike u svojoj arhitekturi tijekom druge polovice 12. stoljeća. Glavni razlog prihvaćanja novog stila određen je povijesnim poveznicama Francuske i Engleske.¹¹⁹ Povijest srednjovjekovne Engleske obilježili su stalni sukobi s Francuskom koji su potaknuli međusobno suparništvo i natjecanje koje se ogledalo i u umjetnosti. U svom je razvoju arhitekture Engleska izabrala vlastitu inačicu gotike koja se bazirala na anglo-normanskim metodama gradnje.¹²⁰ Ono što karakterizira englesku arhitekturu jesu: pravokutni istočni završetak, produženi kor, retrokor (stražnji kor), dvostruki transept (zapadni i korski), kapitularna dvorana, korištenje galerije umjesto triforija i dr.¹²¹

Popularnost katedrale u Canterburyju započela je 1170. godine nakon što su ljudi engleskog kralja Henrika II. u katedrali ubili nadbiskupa Thomasa Becketa. Temeljem raznih čuda koje je biskup izvršio nakon svoje smrti dolazi do njegove velike popularizacije i konačne kanonizacije 1173. godine.¹²² Kanonizacija nadbiskupa bila je razlog velikim hodočašćima na njegov grob koji se nalazio u kripti katedrale u Canterburyju. Nakon što je 1174. godine požar gotovo uništio katedralu, započeta je ponovna gradnja koja se ističe kao najsenzacionalniji građevni projekt toga razdoblja u Engleskoj.¹²³ U desetak godina podignut je kor, istočni transept, kapela sv. Trojstva i Corona.¹²⁴

Vitraci katedrale u Cantenburyu imaju burnu povijest. Mnogi su od njih bili zamjenjivani u različito vrijeme, mnogi su bili zamjenjivani kopijama, a neki su tokom prošlih restauracija ostali unutar muzejskih ustanova ili kolekcija diljem svijeta ili su pak bili premješteni na drugo mjesto unutar katedrale. Razlog malog broja sačuvanih originalnih vitraja također se može pripisati ikonoklazmu, ali i razaranjima katedrale tokom Drugog

¹¹⁹ UTE ENGEL, Gothic Architecture in England, u: *The art of Gothic: architecture, sculpture, painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 118.

¹²⁰ Isto.

¹²¹ UTE ENGEL, (bilj. 119), 119.

¹²² UTE ENGEL, (bilj. 119), 123.

¹²³ PAUL FRANKL, PAUL CROSSLEY, (bilj. 89), 82-83.

¹²⁴ Obnovu je započeo francuski arhitekt William iz Sensa koji je katedralu gradio unutar starog perimetra zida s produljenjem kora prema istoku. Nakon smrti Williama, 1178. godine gradnju nastavlja William iz Engleske koji je zaslužan za gradnju kapele sv. Trojstva koja se prostire iza oltara u obliku polukružne apside s deambulatorijem koja završava istočnim završetkom – Coronom. MEREDITH PARSONS LILLICH, Review of The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1175-1220, u: *Speculum*, 54 (3), 1979., 513.; UTE ENGEL, (bilj. 119), 123-124.; ARTHUR AUGUSTUS TILLEY, *Medieval France: A Companion to French Studies*, Cambridge University Press, 2010., 356.

svjetskog rata.¹²⁵ Ono što je ostalo *in situ* u kapeli sv. Trojstva jesu dijelovi vitica odnosno pletera i mozaičke pozadine vitraja. Raniji prozori obuhvaćaju kasniji romanički i rani gotički period. Ovu grupu vitraja odlikuje ikonografska homogenost i stilski razvoj tokom prve polovice 13. stoljeća.¹²⁶

Najveći problem datacije predstavlja nedostatak dokumentacije vezanih uz nabavu i izradu vitraja katedrale. Stoga se staklo datira prema stilskim osobinama, tehničkoj izvedbi, ikonografiji i dokumentima poput datacija u arhitektonskoj gradnji.¹²⁷ Za dataciju ranog stila vitraja poslužila je epigrafija.¹²⁸ Ostakljivanje je bilo planirano u ranoj fazi obnove katedrale, već oko 1179. godine, međutim dugo je trebalo da se dovrši cjelokupno ostakljivanje koje danas čini 106 vitraja.¹²⁹

Kapela sv. Trojstva je najranije sačuvani primjer svetišne kapele kao tipične gotičke koncepcije s iznimno bogatom dekoracijom.¹³⁰ Uokolo kapele prostire se deambulatorij koji je imao funkciju ophoda za potrebe crkvene liturgije ili procesija te za lakši i jednostavniji protok brojnih hodočasnika.¹³¹ Veliko svetište posvećeno nadbiskupu Becketu dovršeno je tek u lipnju 1220. godine čemu svjedoči sačuvani podatak o prenošenju relikvija iz kripte katedrale u kapelu sv. Trojstva.¹³² Madeline Harrison Caviness u svom radu „*The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral (1175.-1220.)*“ donosi tezu o tome kako su vitraji deambulatorija i zone prozora kapele trebali biti dovršeni prije prenošenja relikvija, dakle između 1213. i 1220. godine.¹³³

¹²⁵ MADELINE HARRISON CAVINESS, *The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury*, u: *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Great Britain*, London, Oxford University Press, 2, 1981., 11.

¹²⁶ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 1.

¹²⁷ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 3.

¹²⁸ Natpisi rane tipologije vitraja su zabilježene u tri sačuvana manuskripta iz 13., 14. i 15. stoljeća. Oni su poslužili u kompletnoj rekonstrukciji pogotovo onih prozora koji nisu ostali sačuvani do danas. Isto.

¹²⁹ MEREDITH PARSONS LILLICH, (bilj. 124), 513-514.

¹³⁰ PAUL FRANKL, PAUL CROSSLEY, (bilj. 89), 82.

¹³¹ MEREDITH PARSONS LILLICH, (bilj. 124), 513.

¹³² RACHEL KOOPMANS, *Visions, Reliquaries, and the Image of “Becket’s Shrine” in the Miracle Windows of Canterbury Cathedral*, u: *Gesta*, 54 (1), 2015., 37-38.

¹³³ MEREDITH PARSONS LILLICH, (bilj. 124), 514.; RACHEL KOOPMANS, (bilj. 132), 37-38.

7.1. Prozori deambulatorija kapele sv. Trojstva

Treminus post quem gradnje deambulatorija kapele sv. Trojstva (1182. godine) smatra se preranim za izvršenje tih prozora. Premještanje Becketovih relikvija u svetište kapele sv. Trojstva (1220. godine) ostaje hipotetski *terminus ante quem*.¹³⁴ Postoji više teorija o dataciji ovog dijela katedrale. Najuvjerljiviji je onaj argument koji se bazira na stilu, u ovom slučaju na poveznici između prozora katedrale u Canterburyju i prozora katedrala u Francuskoj. Pretpostavlja se da je rad na kapeli sv. Trojstva bio u izradi u posljednjoj četvrtini 12. stoljeća te je stao između 1207. i 1213. godine tokom izgnanstva i egzila nadbiskupa Stephena Langtona u Saint-Omeru u sjevernoj Francuskoj.¹³⁵ Kada se vratio, izrada prozora se nastavila s novim serijama i stilom koji su bili posvećeni čudima nadbiskupa Thomasa Becketa, a bili su dovršeni netom prije premještanja njegovog tijela iz kripe u svetište kapele sv. Trojstva.¹³⁶ Veliki dio ovih vitraja izradili su majstori i slikari koji su tokom egzila u Francuskoj bili pratnja nadbiskupu. Pretpostavlja se da su tamo radili, naukovali, usavršavali tehniku i kopirali crteže i programe vitraja. Sens je dugo bio predlagan kao njihovo središte u kojemu su izučavani. No isto tako, Madeline Harrison Caviness predlaže i prozor sv. Josipa u Chartresu koji im je mogao poslužiti kao ogledni primjer (Sl. 7).¹³⁷

U Canterburyju je prepoznato nekoliko ruku majstora. Grupa vitraja obuhvaćena je oko imena Majstora Petronella (imenovana prema izliječenoj redovnici od strane Becketa) koji je tradicionalan u oblikovanju i rasporedu kompozicije (Sl. 8).¹³⁸ Drugi, Majstor Fitzeisful (također imenovan prema čudesno izliječenoj osobi) koji koristi rafiniraniji stil

¹³⁴ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 163.

¹³⁵ Stephen Langton je bio engleski kardinal čije je imenovanje u nadbiskupa Canterburyja dovelo do otvorene političke svađe engleskog kralja Ivana i pape Inocenta III. Nakon smrti nadbiskupa Huberta Waltera 1205. godine, papa Inocent III. imenovao je Stephena Langtona za novog nadbiskupa Canterburyja sa čime se kralj Engleske nije složio, zbog čega ga je papa 1209. godine izopćio iz crkvene zajednice. Nestabilna situacija u Engleskoj primorala je nadbiskupa Langtona na egzil u Francusku. Po svom povratku u Englesku, 1213. godine, postaje otvoreni vođa pokreta usmjerenog protiv omraženog kralja Ivana što je rezultiralo potpisivanjem Magne Carte – prvog pisanog ustavnog dokumenta u povijesti Engleske. Encyclopedia Britannica; Stephen Langton, (<http://www.britannica.com/biography/Stephen-Langton>, pristupljeno, 02.12.2015.); ROBERT BARTLETT, *England Under the Norman and Angevin Kings: 1075–1225*, Oxford, Clarendon Press, 2000., 404–405.

¹³⁶ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 163–164.; LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 182.

¹³⁷ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 182.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. Josip, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w41-61.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹³⁸ The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Becketova čuda*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-4.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

crtanja, naglašava konture na uštrb modeliranja čime se vraća na arhaičnu formu i jedan je od najpoznatijih primjera „stila 1200“ u Europi (Sl. 9).¹³⁹

Ikonografski program vitraja deambulatorija imao je veliku ulogu nakon što je katedrala poslala hodočasničko mjesto. Zbog toga što je kapela sv. Trojstva postala svetište posvećeno nadbiskupu Thomasu Becketu ikonografski program deambulatorija posvećen je slavi, životu i čudima Becketa.¹⁴⁰ Deambulatorij čini 12 prozora, od kojih je šest na sjeveru i šest na jugu. Čuda nisu prikazana kronološki prema tekstovima, nego su sortirana prema vrsti čuda odnosno izlječenja.¹⁴¹ Tekstualni izvori o čudima nadbiskupa bila su dovršena do 1180. godine, a bilježila su događaje nakon njegovog ubojstva (od 1171. do 1173. godine).

Ono što na prvi pogled razlikuje ove vitraje u odnosu na vitraje zone prozora jest količina prikazanih scena i brojnost panela. Prozori deambulatorija nisu upareni, već svakog odlikuje individualni dizajn medaljona, bordura i pozadine. Unutar svakog prozora nalazi se nekoliko većih medaljona najčešće kombiniranih različitih geometrijskih oblika poput četverolista, kruga, romba i elipse. Medaljoni su gusto i naizmjenično postavljeni jedni iznad drugih. Svaki je prozor željeznom armaturom podijeljen između 10 i 33 panela. Scene se sastoje od nekoliko likova s neizostavnim natpisima (Sl. 10).¹⁴² Minuciozni likovi postavljeni su unutar arhitektonske pozadine ili pejzaža, ovisno o čudu. Pojedini medaljoni prikazuju i nekoliko scena, što povećava kompleksnost iščitavanja i praćenja toka priče.

Boje su u odnosu na sve zapadnije vitraje, kao i vitraje zone prozora, impresivnije i jače te ih odlikuje bogatstvo kolorita. Primjetno je reducirano korištenje crvene pozadine koju pogotovo u ornamentu zamjenjuje hladnija plava boja. U odnosu na vitraje zone prozora ovdje je uočljiva tendencija pojednostavljivanja ornamentalne i figuralne kompozicije na način da se u oblikovanju više oslanjaju na vanjsku obrubnu liniju nego na unutarnje modeliranje likova.¹⁴³

¹³⁹ LOUIS GRODECKI, CATHERINE BRISAC, (bilj. 36), 182.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Becketova čuda*, Canterbury, (<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-2.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁴⁰ MEREDITH PARSONS LILLICH, (bilj. 124), 514.

¹⁴¹ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 158.

¹⁴² Natpise čini 13 do 16 slogova koji se ujedno rimuju. Primjerice na prozoru n. IV nalazi se natpis „*Exilit a somnis offert dolor excidit omnis.*“. MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 159.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Becketova čuda*, Canterbury, detalj, panel 12, (<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-4-12.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁴³ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 162.

7.2. Zona prozora apsidalnog dijela kapele sv. Trojstva

Terminus post quem ostakljivanja zone prozora određena je datumom izgradnje gornjih svodova.¹⁴⁴ Raspored zone prozora kapele sv. Trojstva je zasićeniji u usporedbi sa zonom deambulatorija, a prozori su vrlo suženi i visoki. Kao i na prozorima deambulatorija, organizacija programa je tijesnija i strožija na sjevernoj strani nego na južnoj što potvrđuje da se ta strana počela graditi prva.¹⁴⁵ Zonu prozora apsidalnog dijela kapele sv. Trojstva čini sveukupno 15 prozora. Staklo zone prozora datira u isto vrijeme kada i staklo donjih prozora kapele sv. Trojstva zbog prepoznatljivog stila i ruku majstora.¹⁴⁶

Glavna tema vitraja cijele zone prozora je Kristovo Rodoslovlje koje je bilo vrlo popularno oko 1200. godine. Zona prozora sveukupno broji 88 likova iz Rodoslovlja te se smatra najdužim sačuvanim Rodoslovljem u umjetnosti.¹⁴⁷ Sve prozore karakterizira ista shema u kojoj dva lika sjede na tronu jedan iznad drugog u svom medaljonu. Skoro su svi likovi gestikulacijama okrenuti prema istoku – prema svetištu. Likovi nisu postavljeni unutar gotičkih tabernakula, drže svoje atribute te im se iza glava prostire natpis s imenom.

Na ulazu u kapelu sv. Trojstva započinju kompozicijske promjene i promjene u boji. Likovi su različiti u izvedbi te stoga potvrđuju različite ruke majstora i godine nastanka, no sveukupno oni dijele osnovni dizajn.¹⁴⁸ Dekoracija i ornament u bordurama i medaljonima su upareni. Naime, svaki prozor sa sjeverne strane ima gotovo identičnu borduru i medaljon sa svojim susjednim prozorom na južnoj strani. Često korištene nijanse svijetlo plavog stakla postavljenog pored žutog nisu korištene u zoni prozora kapele sv. Trojstva, gdje su zamijenjene sa svijetlom i hladnom plavom bojom.¹⁴⁹ Tri najistočnija prozora apsida imaju jednostavnu rešetkastu pozadinu od crvene, plave i bijele boje koje uokviruje tanka bordura sastavljena od jednostavnih cik-cak oblika u kombinaciji s cvjetnim motivima.

¹⁴⁴ Kor je u potpunosti bio presvođen 1176.-7. godine. MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 7.

¹⁴⁵ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 10.

¹⁴⁶ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 163.

¹⁴⁷ Lukino Rodoslovlje broji 77 likova uključujući Boga i Krista, dok serija iz Canterburyja uključuje i Djevicu Mariju. Lukino Rodoslovlje je nešto izmijenjeno na sjevernim prozorima kapele sv. Trojstva gdje su dodani likovi koje spominje Matej. Čini se da je uz 78 Lukinih likova (uključujući Djevicu) dodano još osam koje spominje Matej. Na taj je način upotpunjen program kapele sv. Trojstva. MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 8.

¹⁴⁸ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 14.

¹⁴⁹ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 13.

8. Rani gotički stil vitraja katedrala u Chartresu i Canterburyju

Rani stil arhitekture francuske gotike traje od 1140. do 1200., nakon čega slijedi zreli stil koji traje do 1250. godine. Engleska, što zbog povijesne povezanosti, što zbog geografske blizine prva prihvaća elemente gotičkog stila, te se sukladno tome rani stil arhitekture u Engleskoj pojavljuje oko 1170. i traje do 1250. godine. Naravno, vitraji se ne razvijaju istom brzinom kao i arhitektura, pa se rani stil vitraja proteže kroz rani i zreli stil gotičke arhitekture, dakle od druge polovice 12. stoljeća pa do 1230. godine.

Arhitekturu gotike karakteriziraju izraziti regionalizmi u gradnji. Svaka je srednjovjekovna europska zemlja izrodila vlastitu inačicu gotike. Općenite karakteristike arhitekture itekako su bitne zbog usporedbe i načina oblikovanja vitraja. Tako francusku arhitekturu, u odnosu na englesku karakteriziraju veća vertikalnost i jedinstvenost, česti poligonalni deambulatorij s radijalnim kapelama, naglasak na zapadnim portalima itd. S druge strane, Engleska preuzima načela gotičke gradnje, no karakterizira je uzdužno tijelo na uštrb visine, širenje van perimetra zapadnog pročelja, produženi kor, ravan istočni završetak, dvostruki transept itd.¹⁵⁰

Katedrale u Chartresu i Canterburyju povezuje njihova nacionalna važnost i slična povijest gradnje. Obje su u drugoj polovici 12. stoljeća pretrpjele razarajuće požare nakon čega je, zbog važnosti relikvija koje su čuvale, odlučena njihova ponovna gradnja. Obnovom su izrasle u veće i grandioznije katedrale, postavši mjesta hodočašća srednjovjekovne Europe. Označile su promjene i početak gotičkog ranog stila vitraja tzv. „stila 1200“ čime su itekako utjecale na ostale katedrale.

Međutim, osim nabrojenih sličnosti, veza između te dvije katedrale daleko je složenija. Geografska pozicija Canterburyja na jugu Britanije i Chartresa na sjeveru Francuske govori nam o njihovim mogućim kontaktima. Naime, podatak o gradnji katedrale u Canterburyju spominje njenog prvog francuskog arhitekta Williama iz Sensa. Zbog toga se jasnije može objasniti otkud toliki francuski arhitektonski elementi u Canterburyju poput normanskih prozorskih otvora.¹⁵¹ Pretpostavlja se kako su na gradilištu u Canterburyju uz arhitekta došli i staklari kao dijelovi građevnog tima, te su velike utjecaje francuskog ranog stila prenijeli na oblikovanje i prije egzila koji je u tom pogledu očito odigrao ključnu ulogu.¹⁵² Kako se radilo

¹⁵⁰ ANDREW MARTINDALE, (bilj. 34), 31.

¹⁵¹ LEWIS FOREMAN DAY, (bilj. 92), 8.

¹⁵² JOHN HARRIES, *Discovering Stained Glass*, Osprey Publishing, 1996., 8.

o velikim i prilično brzo izgrađenim projektima, katedrale su na svojim gradilištima zapošljavale nekoliko staklarskih radionica, što je primjetno u različitim rukama i stilovima obrađenih vitraja. I jednu i drugu u deambulatoriju krasi zasićeniji prozori u kontrastu s visoko postavljenim prozorima apsidalnog dijela koje odlikuje jasnoća. Prema svemu iznesenom vitraji Canterburyja slijede netom nakon izrađenog ansambla vitraja zapadnog dijela katedrale u Chartresu. Prema tome, prozori Chartresa datiraju se od 1203. do 1210. godine, a prozori Canterburyja između 1213. do 1220. godine.¹⁵³

Ono što ih povijesno pretpostavljeno izravno povezuje mogla bi biti katedrala u Sensu, nedaleko od Chartresa i Pariza. Jaki utjecaj Sensa, pogotovo u dizajnu i ornamentu nekolicine prozora katedrale u Canterburyju, objašnjava se njihovim direktnim kontaktima toga vremena. Vezu između prozora iz katedrale u Sensu, deambulatorija kapele sv. Trojstva i određenih prozora iz Chartresa naznačuje armaturski dizajn odnosno željezna rešetka.¹⁵⁴ Razlog tome pripisuje se Chartresu koji je krajem 12. i početkom 13. stoljeća bio vođa manufakture staklarstva i dizajna i na kojeg su se svi ugledali. Također je uočena sličnost u dizajnu bordura Chartresa, Sensa i Canterburyja kao i načina oblikovanja likova.¹⁵⁵ Ne samo Canterbury, nego i ostale katedrale od Chartresa preuzimaju način oblikovanja scena pojedinih tema poput: parabole o dobrom Samaritancu, Izgubljenom sinu i uparivanju scena Starog i Novog Zavjeta unutar jednog vitraja. U Chartresu je također nastao specifičan način oblikovanja vitraja zone prozora kojeg čine jednostavni medaljoni s likovima svetaca čija se shema uočava u Canterburyju.¹⁵⁶

Očita se razlika javlja i u ikonografskom programu katedrala. Razlog su dakako različiti katedralni titulari, ali i sami naručitelji vitraja. Canterbury karakterizira izrazito ujednačeno i homogeno ostakljivanje dok Chartres označava nedosljednost odnosno ikonografsko neslaganje. Prema tome, zaključuje se kako je prozore u Canterburyju naručila samostanska zajednica koja je odredila ikonografski program, dok su prozori u Chartresu individualna rješenja brojnih donatora.¹⁵⁷

Rana stakla obje katedrale karakterizira duboka i bogata boja s mnogo detalja. Boju karakterizira jačina i dosljednost, no primjetno je kako se ona mijenja od svijetle prema tamnoj s obzirom na količinu i prodor svjetlosti, što je slučaj s crvenim staklom obje

¹⁵³ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 301-322.; MEREDITH PARSONS LILLICH, (bilj. 124), 514.

¹⁵⁴ MADELINE HARRISON CAVINESS, (bilj. 125), 164.

¹⁵⁵ ARTHUR AUGUSTUS TILLEY, (bilj. 124), 413.

¹⁵⁶ Isto.

¹⁵⁷ SARAH BROWN, DAVID O'CONNOR, (bilj. 1), 32.

katedrale.¹⁵⁸ Na prozorima obje katedrale korišten je jedan pigment za definiranje forme i iscrtavanje detalja. Oblikovanje figura, detalji i ornament naslikani su jakim, na nekim mjestima grubim potezima kista. Linije karakterizira unakrsno iscrtavanje kako bi se postiglo sjenčanje, a time volumen, ekspresivne crte lica, nabori draperije, nazupčenja lišća i sl.

8.1. Prozori deambulatorija

Ostakljivanje crkvene građevine ne mora nužno datirati kada i njena gradnja. Ostakljivanje nerijetko slijedi nakon potpune ili djelomične gradnje. Međutim, ikonografija, dizajn i stil preživjelih prozora pokazuju da kronologija ostakljivanja započinje s istočnim prozorima deambulatorija obje katedrale. Deambulatorij Chartresa sadrži 25 prozorskih otvora postavljenih unutar sedam radijalnih kapela dok kapela sv. Trojstva sadrži 12 prozora. Nisu kronološki postavljeni, no ikonografija kapele sv. Trojstva je konzistentnija u odnosu na onu u Chartresu. Ikonografski program prozora deambulatorija kapele sv. Trojstva u potpunosti je posvećen čudima svetog nadbiskupa Becketa. S druge strane, ikonografski program Chartresa posvećen je raznim svecima. Na najranijim vitrajima istočnog završetka u Chartresu primjetan je romanički stil u oblikovanju željezne armature, blagog pada draperije, stilizacije likova prema bizantskim uzorima koji je vitrajem Karla Velikog iz 1209. i 1210. godine označio promjenu u stilu i prelazak u rani gotički stil vitraja.¹⁵⁹ Obzirom da cjelokupni ansambl vitraja Canterburyja započinje nekoliko godina nakon završetka istočnih vitraja u Chartresu, njih karakterizira potpuno prihvaćanje ranog stila vitraja.

Obje katedrale u gotovo svim prozorima deambulatorija za oblikovanje koriste najkarakterističniji tip prozora ranog perioda - tzv. „*medallion window*“.¹⁶⁰ Obzirom na arhitektonska rješenja, vitraji u Chartresu su viši i izduženiji te sukladno time posjeduju više panela i minucioznije scene, dok vitraje u Canterburyju karakterizira niža visina, ali veća širina koja omogućuje veće panele i prostranije medaljone. Gledano ukupno, prozori deambulatorija Chartresa variraju od 22 do 33 panela, dok oni u Canterburyju između 10 i 33. Isto tako, medaljoni u Chartresu su minuciozniji i ispunjeni sitnim likovima koji se gotovo stapaju s ornamentalnim pozadinama. U usporedbi s Canterburyjem, medaljoni u Chartresu su jednostavnijih formi, inskripcije se često pojavljuju u pozadini ili na marginama medaljona opisujući scene i pojačavajući cjelokupnu ornamentalnost. Subjekti u Canterburyju su nagužvani više nego li oni u Chartresu gdje scene čine grupe kompaktnih skupina s linearnom

¹⁵⁸ LEWIS FOREMAN DAY, (bilj. 92), 316, 320-322.

¹⁵⁹ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 308.

¹⁶⁰ LEWIS FOREMAN DAY, (bilj. 92), 316.

bizantskom draperijom kao uzorom. Likovi su u oba slučaja odvojeni jakim konturama od pozadine čime su jasno definirani. Nadalje, mnogi detalji iz Canterburyja skoro su identični sa suvremenim francuskim ornamentom toga razdoblja koji pokazuje utjecaje pred-gotičkog perioda dok su arabeske izražene u ranom gotičkom stilu. Ipak, uz uporabu sličnih motiva primijećena su velika odstupanja u ornamentu i mozaičkoj pozadini vitraja, na kojima se može ogledati regionalna razlika vitraja.¹⁶¹ Ornament u Canterburyju u velikoj mjeri čine vitice, pleteri, cvjetni motivi i zbog toga je ornament slobodniji, dok je u Chartresu sasvim suprotno. Mozaične pozadine Chartresa čine jednostavni i geometrijski motivi, a cjelokupna se površina pozadina doima strožom.

Canterburyjski staklari prozora n. III (Sl. 11, u seriji prozora Becketovih čuda) često su uspoređivani s prozorom deambulatorija u Chartresu posvećenom Karlu Velikom (Sl. 3).¹⁶² Izrada oba prozora obvezala je majstore da naprave scene koje uključuju relikvije i vizije za koje nije bilo likovnih predložaka što znači da su oni sami prema pričama i događajima stvarali novu ikonografiju. U skladu s time majstori vitraja u obje katedrale reduciraju i svode scene na minimum kako bi na jednostavniji način prenijeli priču i poruku. Ono što je uočljivo jest sličnost oblikovanja oltara-svetišta u prikazima u obliku panja na uzdignutoj platformi što navodi na to kako su staklari Canterburyja i Chartresa slikali prepoznatljivim i sličnim metodama portretiranja relikvijara ili oltara-svetišta. Način oblikovanja određenih predmeta, pogotovo oblikovanja svetišta, oltara, relikvijara ili prijestolja, karakteristična za katedralu u Chartresu, primjetna je i u kapeli sv. Trojstva gdje su nabrojani predmeti oblikovani ornamentalnim palmetama, tordiranim stupovima i sl.¹⁶³ Razlika je također uočljiva u oblikovanju draperije likova gdje u Chartresu padaju u dugačkim zaobljenim linearnim valovima. U Canterburyju draperija nije u tolikoj mjeri geometrijski organizirana, ne ističe voluminoznost tijela te je naslikana s velikom dozom plasticiteta.¹⁶⁴ Bez obzira na oblikovanje, u oba je slučaja upravo draperijom koja „kao da vijori na vjetru“ postignuta dramatična narativnost likova i provođenje kroz scene.

¹⁶¹ LEWIS FOREMAN DAY, (bilj. 92), 128, 317.

¹⁶² RACHEL KOOPMANS, (bilj. 132), 44.; The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Becketova čuda*, Canterbury, (<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-3.htm>, pristupljeno 14.12.2015.); The Medieval Stained Glass Photographic Archive; *Karlo Veliki*, Chartres, (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w7-38.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

¹⁶³ FRANÇOIS AVRIL, *The Year 1200: A Symposium*, Metropolitan Museum of Art, 1975., 376.

¹⁶⁴ Isto.

8.2. Zona prozora apsidalnog dijela

Zona prozora apside katedrale u Chartresu čini sedam visoko postavljenih prozorskih otvora tvoreći tako trostruku elevaciju. Na njima je primjetna ruka i stil samo jednog majstora.¹⁶⁵ Prostor zone prozora ikonografski je smisleniji u odnosu na donje prozore, a odnosi se na Marijanski ciklus. Zona prozora Canterburyja je zasićenija, a čini je 15 prozora od kojih su tri poligonalno postavljeni prozori apside. Cjelokupni prostor zone prozora katedrale sadrži svece iz Kristovog Rodoslovlja čiji je program zaključen trima apsidalnim prozorima koji odudaraju svojom kompozicijom. Također je i na ovim, kao i donjim, prozorima uočeno nekoliko ruku majstora.

U oba se primjera jasno uočava isti način postavljanja likova unutar medaljona i vitraja. Iako su u Chartresu malo složenije postavljeni medaljoni, oni dijele istu shemu. Svaki vitraj sadrži nekoliko likova u punim veličinama koji su najčešće postavljeni sami unutar medaljona, u stojećem ili sjedećem položaju jedni iznad drugih. Prozori u Chartresu se sastoje od tri medaljona s manjim donatorskim medaljonima, dok se prozori Canterburyja sastoje od samo dva medaljona. Razlika u količini medaljona može se povezati s visinom i karakteristikama arhitekture. Canterburyjski prozori su ujednačeniji što znači da se bez odstupanja sastoje od dva lika postavljenih jedan iznad drugog s gestikulacijama usmjerenim prema istoku – svetištu. Medaljone u Canterburyju ne oblikuje željezna pregrada kao što je to uobičajeno za donje prozore, nego specifični prostor ornamenta koji okružuje likove. Ovakav se tip kompozicije sa sličnim, ali mnogo strožim repertoarom ornamenta može naći u zoni prozora katedrale u Chartresu. Ono što najviše razlikuje prozore ovih katedrala je uparenost mozaičnih pozadina, dekoracija, ornamenta i bordure prozora sjever – jug koje je odlika Canterburyja što u Chartresu nije vidljivo. Razlika se uočava i u formi željezne armature prozora. Dok je u Chartresu još uvijek rešetkasta odnosno romanička, u Canterburyju je raznovrsna preuzimajući i pojednostavljajući oblike rešetke donjih prozora kapele sv. Trojstva. Bordure u Chartresu imaju veliku ulogu u organizaciji prozora, one su strože i jednostavnije u odnosu na bordure zone prozora u Canterburyju koje karakterizira kombinacija geometrijskih linija i cvjetnog ornamenta (palmete, vitice).¹⁶⁶ Također, ornament između medaljona u Chartresu mnogo je jednostavniji, toliko da se čini kao da ga gotovo nema te se bojom stapa s bordurom. S druge strane, velika je pažnja posvećena ornamentu

¹⁶⁵ PAUL FRANKL, (bilj. 96), 312.

¹⁶⁶ JANE HAYWARD, *English and French Medieval Stained Glass in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, Brepols Publishers, 2003., 112.

zone prozora Canterburyja gdje se nad jednobožnim pozadinama crvene ili plave boje prostire cvjetni ornament u obliku vitica ili palmeta s rijetkom uporabom strogih geometrijskih formi.¹⁶⁷

¹⁶⁷ LEWIS FOREMAN DAY, (bilj. 92), 317.

Zaključak

U vremenu njegovog razvoja, vitraj nije bio smatran umjetnošću već arhitektonskim elementom. Izrada vitraja bila je tretirana kao zanat – „*artes mechanicae*“. Usporedno s razvojem i arhitektonskim inovacijama, razvijale su se i tehnike izrade te stil vitraja. Razvoj gotičke arhitekture, pogotovo rastvaranje zidnog plašta, odredio je važnost i popularnost vitraja u umjetnosti gotike. Vitraji su kao arhitektonski elementi zatvarali prozorske otvore osvjetljavajući unutrašnjost tzv. obojenom svjetlošću, čime su doprinosili mističnoj realnosti. Uz svoju scensku prisutnost oni su vjernike preko sažetih ikonografskih programa upoznavali i podučavali istinskim kršćanskim vrijednostima. Stoga se medij osim prestižne dekorativnosti i dragocjenosti interpretirao kao simbol Božje prisutnosti, zbog čega vitraji gotike nisu samo svjedočanstvo društva toga vremena, već i refleksi duhovnosti.

Analizom i komparacijom ranog stila vitraja deambulatorija i zone prozora apsidalnog dijela katedrale u Chartresu i Canterburyju pokušao se dati odgovor na pitanje postojanja regionalnih razlika tzv. „stila 1200“ odnosno ranog stila gotičkih vitraja francuske i engleske gotike. Uspoređivani vitraji svojim formalnim i sadržajnim karakteristikama (s manjim odstupanjima) pripadaju skupini vitraja ranog stila koje karakterizira specifična draperija tzv. laganog pada, arhaični likovi vitkih izduženih tijela s masivnim glavama, pravocrtni raspored panela, bogata dekoracija bordura i obilno korištenje crvene i plave pozadine. Dakako, osim općih stilskih odrednica ranog stila umjetnosti vitraja koje su primjetne i na vitrajima kompariranih katedrala, njihova sličnost može se povezati s relativnom geografskom blizinom. Također, majstori i radionice u potrazi za novim gradilištima sa sobom donose i prenose nova rješenja i stilove poput francuskog arhitekta Williama iz Sensa koji je djelovao na gradilištu katedrale u Canterburyju, ili pak engleskih staklara koji su u razdoblju egzila engleskog nadbiskupa bili školovani i izučavani na gradilištu francuske katedrale u Sensu. Usporedbom vitraja, dolazi se do zaključka kako su najvjerojatnije između zemalja kružili predlošci, kopije crteža i upute koje su sadržavale nove formalne principe i dekorativne motive koji su se stopili s regionalnim karakteristikama.

Obzirom da je cjelokupni ansambl vitraja katedrale u Chartresu (između 1203. i 1210. godine) dovršen prije početka izrade vitraja u Canterburyju, osjetna je i razlika prijelaza iz romaničkog u rani gotički stil koji je u potpunosti primjetan na canterburyjskim vitrajima. Prema tome, stakla u Canterburyju (izrađena između 1213. i 1220. godine) nesumnjivo vuku utjecaje iz Chartresa koji je krajem 12. i početkom 13. stoljeća bio mjesto vodeće

manufakture slikarstva i dizajna na koje se ugledala ondašnja Zapadna Europa. Moguće je pretpostaviti kako rani stil vitraja tzv. „chartreškog stila“ dolazi u Canterbury (a time i u englesku umjetnost) preko drugih francuskih katedrala. Direktan „posrednik“ bila je francuska katedrala u Sensu čiji je ornament i dizajn prepoznat na nekolicini prozora Canterburyja, a čije korijene i utjecaj nalazimo na vitrajima katedrale u Chartresu.

Kao što na prvi pogled arhitektura engleske i francuske gotike, ali i sama arhitektura katedrala u Chartresu i Canterburyju sadrži izrazite razlike: poput trostruke elevacije naspram dvostruke, odnosno korištenje galerije umjesto triforija; ili pak stremljenja u visinu što je rezultiralo rastvaranju zidnog plašta u odnosu na manju visinu ali veću izduženost; isto se može iščitati i komparacijom vitraja. Dakle, ono što se komparacijom može izvući je veći postotak različitosti nego sličnosti, pri čemu se mogu iščitati regionalne razlike. Različiti titulari katedrala, različiti profili naručitelja, s jedne strane donatora u Chartresu, s druge strane samostanske zajednice u Canterburyju odredile su očite formalne razlike vitraja tih katedrala. S jedne strane, Chartres koji obiluje nedosljenom ikonografijom, suprotan je Canterburyju kojeg karakterizira gotovo u potpunosti ujednačena ikonografska priča. Nadalje, različita arhitektonska rješenja francuske i engleske gotičke arhitekture, poput artikulacije prozorskih otvora koja je utjecala na brojnost i kompleksnost medaljona, ornamenta i mozaičke pozadine. U prvom redu, uži, viši i elegantniji vitraji u Chartresu se sastoje od minucioznih i teško čitljivih scena unutar medaljona. Ograničeni prostor ornamenta i mozaičke pozadine utjecao je na primjenu jednostavnih i strogih geometrijskih motiva koristeći još uvijek rešetkastu romaničku željeznu armaturu. S druge strane, širim i nižim prozorima u Canterburyju pogoduju brojniji i prostraniji medaljoni te odmak od stroge romaničke željezne armature čime je ostavljeno dovoljno mjesta za izražavanje umjetničke slobode u raznovrsnom ornamentu i mozaičkim pozadinama. Izrazita „chartreška“ strogost naspram „canterburyjske“ slobode oblikovanja jasno se vidi i usporedbom oblikovanja figura, a posebice draperije.

Temeljem komparacije vitraja ranog stila na samo dvije katedrale ne može se izvući cjelokupni zaključak o sličnostima i razlikama ranog gotičkog stila između Francuske i Engleske. Kako bi se došlo do tog saznanja, korištena komparativna metoda trebala bi se nastaviti i proširiti. Do konkretnijeg zaključka došlo bi se analizom katedrala ranog gotičkog stila u južnoj Engleskoj i sjevernoj Francuskoj. U tom bi se slučaju mogao donijeti precizniji odgovor na pitanje postojanja regionalnih razlika, sličnosti te specifičnosti umjetnosti slikarstva obojenog stakla između engleskih i francuskih katedrala rane faze gotike.

Popis literature

1. ANDREW MARTINDALE, *Gothic Art*, London, Thames and Hudson, 1988.
2. ARTHUR AUGUSTUS TILLEY, *Medieval France: A Companion to French Studies*, Cambridge University Press, 2010.
3. BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ, Gothic Stained Glass, u: *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 468–484.
4. BRUNO KLEIN, The Beginnings of Gothic Architecture in France and its Neighbors, u: *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 28–116.
5. CHRISTOPHER WILSON, *The Gothic Cathedral: The Architecture of the Great Church 1130. – 1530.*, London, Thames and Hudson, 1994.
6. CLARK MAINES, The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image, u: *Speculum* (Medieval Academy of America), 52 (4), 1977., 801–823.
7. FRANÇOIS AVRIL, *The Year 1200: A Symposium*, Metropolitan Museum of Art, 1975.
8. HANS SEDLMAYR, Katedrala kao slika neba, u: *Katedrala: Mjera i svjetlost*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2003., 102–170.
9. HORST WALDEMAR JANSON, Gotička umjetnost, u: *Povijest umjetnosti*, Varaždin, Stanek, 2008., 385-436.
10. JAN VAN DER MEULEN, Recent literature on the chronology of Chartres Cathedral, u: *The Art Bulletin*, 49 (2), 1967., 152–172.
11. JANE HAYWARD, *English and French Medieval Stained Glass in the Collection of the Metropolitan Museum of Art*, Brepols Publishers, 2003.
12. JOHN BAKER, *English stained glass*, London, Thames and Hudson, 1960.
13. JOHN HARRIES, *Discovering Stained Glass*, Osprey Publishing, 1996.
14. LEWIS FOREMAN DAY, *Windows: A Book About Stained and Painted Glass*, London, B. T. Batsford, 1909.
15. LOUIS GRODECKI, CATHÉRINE BRISAC, *Gothic stained glass: 1200. – 1300.*, London, Thames and Hudson, 1985.

16. MADELINE HARRISON CAVINESS, JAMES ROSSER JOHNSON, The Radiance of Chartres: Studies in the Early Stained Glass of the Cathedral, u: *Speculum*, 41 (2), 1966., 338–341.
17. MADELINE HARRISON CAVINESS, The windows of Christ Church Cathedral Canterbury, u: *Corpus Vitrearum Medii Aevi – Great Britain*, London, Oxford University Press, 2, 1981.
18. MARCEL AUBERT, Stained Glass in Chartres Cathedral, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 42 (243), 1923., 266–273.
19. MEREDITH PARSONS LILLICH, Review of The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1175-1220, u: *Speculum*, 54 (3), 1979., 555–559.
20. OTTO VON SIMSON, Mjera i svjetlost: Porijeklo gotičke arhitekture i srednjovjekovna koncepcija reda, u: *Katedrala: Mjera i svjetlost*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2003., 171–243.
21. PAUL FRANKL, PAUL CROSSLEY, *Gothic Architecture*, Yale University Press, 2000.
22. PAUL FRANKL, The Chronology of the Stained Glass in Chartres Cathedral, u: *The Art Bulletin* (College Art Association), 45 (4), 1963., 301–322.
23. *Povijest umjetnosti*, (ur.) Claude Frontisi Larousse, Zagreb, Veble Commerce, 2003.
24. RACHEL KOOPMANS, Visions, Reliquaries, and the Image of “Becket’s Shrine” in the Miracle Windows of Canterbury Cathedral, u: *Gesta*, 54 (1), 2015., 37–57.
25. ROBERT BARTLETT, *England Under the Norman and Angevin Kings: 1075–1225*, Oxford, Clarendon Press, 2000., 404–405.
26. SARAH BROWN, DAVID O’CONNOR, *Glass – painters*, London, British Museum Press, 1993.
27. STANKO ŠPOLJARIĆ, Razigranost svjetlosti, u: *Dominique Stained glass*, Zagreb, Grafika Markulin, 2008.
28. UTE ENGEL, Gothic Architecture in England, u: *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, (ur.) Rolf Toman, Köln, Könemann, 2004., 118–154.
29. *Vitrail*, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, (ur.) Andrija Mohorovičić, Miro Šeper, Slavko Batušić, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 4, 1966., 538.
30. *Vitraj*, u: *Leksikon slikarstva i grafike*, (ur.) Altmann Lothar, Zagreb, Begen, 2004., 618-619.

Popis internetskih izvora

1. Encyclopedia Britannica; Stephen Langton
(<http://www.britannica.com/biography/Stephen-Langton>, pristupljeno, 02.12.2015)
2. Proleksis enciklopedija; Gilda (<http://proleksis.lzmk.hr/18548/>, pristupljeno 30.10.2015.)
3. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Becketova čuda, Canterbury
(<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-4.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
4. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Becketova čuda, Canterbury
(<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-2.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
5. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Becketova čuda, Canterbury
(<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-3.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
6. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Becketova čuda, Canterbury, detalj, panel 12 (<http://therosewindow.com/pilot/Canterbury/n-4-12.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
7. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Mojsije i prorok Izaija, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w102-Frame.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
8. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Karlo Veliki, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w7-38.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
9. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. Jakov, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w5-37.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
10. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. Josip, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w41-61.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
11. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. Pantaleon, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w11-40.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
12. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; sv. Margareta i sv. Katarina, Chartres (<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w16-whole.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)
13. The Medieval Stained Glass Photographic Archive; Život Djevice Marije, Chartres
(<http://therosewindow.com/pilot/Chartres/w100-Frame.htm>, pristupljeno 14.12.2015.)

Popis ilustracija

1. Slika 1, *Sv. Margareta i sv. Katarina*, Chartres
2. Slika 2, *Sv. Pantaleon*, Chartres
3. Slika 3, *Karlo Veliki*, Chartres
4. Slika 4, *Sv. Jakov*, Chartres
5. Slika 5, *Život Djevice Marije*, Chartres
6. Slika 6, *Mojsije i prorok Izaija*, Chartres
7. Slika 7, *Sv. Josip*, Chartres
8. Slika 8, *Becketova čuda*, Canterbury
9. Slika 9, *Becketova čuda*, Canterbury
10. Slika 10, *Becketova čuda*, Canterbury, detalj, panel 12
11. Slika 11, *Becketova čuda*, Canterbury