

STUP S FIRENTINČEVIM KIPOM KRISTA UZAŠAŠĆA SRED TROGIRA

I g o r F i s k o v i ć

UDK: 73.034 (497.5 Trogir)

73 Nikola Firentinac

Izvorni znanstveni rad

Igor Fisković

Odsjek za povijest umjetnosti

Sveučilišta u Zagrebu

Podrobnim osvrtom na poznatu skulpturu Krista s dva anđelka u Muzeju grada Trogira raskrivaju se uvjeti i povodi njezina nastanka u svjetlu drugačijem od onoga što je kazivala povijesnoumjetnička znanost. Pozivom na zanemarenu bilješku Ivana Lucića iz XVII. stoljeća te reinterpretacijom drugih izvora, nastoji se dokazati da je taj odlični kip nastao u zadnjem desetljeću XV. stoljeća kao djelo Nikole Firentinca, namijenjen postavljanju na stup unutar groblja pred katedralom. Uz otkriće jedinstvenoga javnog spomenika renesansne opreme grada, ujedno se otklanjaju dosad prevladavajuće teze da je isti kiparski rad premješten iz Kapele bl. Ivana Trogirskog, navodno zbog lošije vrsnoće izvedbe ili sadržajne nepripadnosti njezinoj cjelini. Suprotno tome, sada obrazloženi prikaz Uzašašća ima manje ikonografskog opravdanja od kipa Uskrslog Krista, koji se u kapeli nalazi otpočetka, tj. trajno od 1488. godine u sastavu kompozicije Deisisa na začelnoj stijenci.

Oprema prestižnih povijesnih gradova odavno je uključivala postavljanje visokih stupova s kipovima simboličnog smisla. Oprimjerali su neka temeljna vjerovanja s naglaskom na spajanje zemaljskih i nebeskih boravišta,¹ ujedno uzdizali dostojanstvo zajednica i mjesta koji su ih podizali ili likova koje su častili. Uobičajene od antike, primjerice, nalazimo na idealnim grafičkim rekonstrukcijama Olimpijskog svetišta i Dioklecijanove palače, a nakon poznatih postojećih u Rimu ili Konstantinopolu znameniti su oni u Veneciji, na Piazzetti S. Marco,

¹ Više o simboličnim shvaćanjima stupa koji utjelovljuje »kozmičku os« opstanka ljudskog roda: J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik Simbola*. Zagreb 1983., str. 647-651.

koja je predvorje središtu grada.² Iz hrvatske pak baštine najvažniji je takav spomenik u Zadru: golema rimska kolona pred Kapitulom rimskoga Jadera, koju su sačuvali u srednjem vijeku kad joj je podizanjem na vrh romaničkoga kamenog orolava dan novi sadržaj.³ U drugim je obalnim središtima isti običaj urodio različitim tipskim rješenjima među kojima pretežu stupovi svjetovnoga značenja, poglavito za vijanje općinskoga ili državnoga stijega, te su uz umjetnička birana oblikovanja nosila mahom politička znamenja. Usadili su se u svijest crtača starih gradova koji ih isticahu kao neizbježna obilježja vodećih sredozemnih središta,⁴ ali se iz tih korijena stvarani stariji javni stupovi na našem uzmorju nisu sačuvali, dok dijelom prepoznatima, a uklonjenima nisu u povjesnici još istumačili sva osvjedochenja.

Među onima koje otkrivaju tek pisani izvori, pozornost privlače trogirski primjeri. Sred grada, naime, u okruženju komunalno-katedralnog trga nekoć su stajala dva javna stupa.⁵ Poticaj njihovu vrjednovanju kreće iz zabilješki Ivana Lucića, »oca hrvatske historiografije«, koji je u knjizi *Memorie storiche di Tragurio ora detto Trau* oko 1650. godine iznio mnoge važne podatke iz života i baštine svojega rodnoga grada. On se zapravo i nije bavio spomenicima o kojima govorimo, ali ih je uzgred spomenuo dovoljno jasno da ih možemo razmotriti u obimu koji je za povijest umjetnosti dostatno vrijedan. Pouzdani je povjesničar unutar prvoga sveska svoje knjige najprije uputio na postojanje traga »starog zastavnog stupa«, zapravo na ploču gdje se – kako on veli – po drevnom običaju postavljao za svečane zakletve srebrni križ, zvan *Rotni Chris*.⁶ Nekako istodobno okruglu je istu ploču »na plokatima« istaknuo i Pavao Andreis, također marni po-

² Vidi npr. L. Benevolo, *Storia della città*. Bari 1975. figs. 114, 391, 392, 540 i dr. U idealnoj pak rekonstrukciji splitskog Peristila predočio je J. B. Fischer von Erlach davne 1721. god. dva stupa s kipovima božanstava, kasnije zanemarena. Neizravno ali idejno suglasno se na to nadovezuju u kopnenoj Hrvatskoj razgranati barokni "pilovi" sa svetačkim skulpturama, kakvi na uzmorju izostaju.

³ Opširnije s literaturom o spomeniku: I. Fisković, Javni spomenici posvećenja starih gradova na hrvatskoj obali. »Religijske teme u likovnim umjetnostima«. *Zbornik 6. Međunarodnog simpozija Filozofsko-teološkog instituta Družbe Isusove*. Zagreb 2004. str. 91-98.

⁴ Prednjači među njima u mnogome osobit Orlandov stup sred Dubrovnika iz 1418. god. - I. Fisković, »Skulptura u urbanističkom usavršavanju renesansnog Dubrovnika«. *Analiza Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku XXVI / 1989.*, a lijepe primjere s lavom sv. Marka daje Korčula na trgu katedrale 1515., i od V. Lujevog iz 1569. na Trgu općine: Isti, *Kulturno-umjetnička prošlost Pelješkog kanala*. Split 1972. Značajne stupove na trgu okrunjene skulpturama ima znameniti renesansni prikaz idealnoga grada iz Baltimorea, pripisan Frani Laurani: A. Mutnjaković, *Francesco Laurana*. Zagreb 2004.

⁵ S obzirom na podizanje para stupova i u drugim središtima, to nije bio jedinstven slučaj. Ipak su ovi zanimljiviji od ostalih jer su slijedom svojih u naravi odvojenih izvornih zamisli postigli i likovne osobitosti na razini duhovno i intelektualno visoko pozicioniranoga humanističkog kruga u Trogiru.

⁶ I. Lucić, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru* - I., Split 1979. str. 497.– tumačenje nas izvanliturgijskog značenja toga križa = *Rotni Chris veže* uz pojam porote – porotni, sadržavajući tekovine uzdržavanja sudstva i pravde odavno u povijesti zapadne civilizacije vezivane uz simboliku stupa.

vjesničar iz Trogira,⁷ kao mjesto zakletve plemića u važnim negdašnjim sporovima. Jamačno se radilo o nasljeđivanju položaja i sadržaja *berline in plathea*, komunalnom Stupu pravde što se više puta navodi u srednjovjekovnome Statutu Trogira i zapisima od 14. stoljeća,⁸ ali mu nije moguće točno utvrditi položaj niti predočiti oblik. Vjerojatno je shodno namjeni bio u kamenu jednostavno klesan, a spoznaja o postojanju rijetko se vezivala uz opće značenje i pojave srodnih unutar sredozemnih gradova. Uz možebitno njegovo oštećenje pri mletačkoj oružanoj opsadi maloga grada 1420. godine, otvoreno je pitanje je li trajno bio isti, budući da je Venecija nakon osvajanja Dalmacije u pravilu podizala nove s državnim lavom sv. Marka.⁹

Ujedno je Lucić, opisujući u drugoj knjizi svoje povijesti Trogira uređenje, zapravo dovršenje do danas u stolnici opstajuće renesansne kapele blaženoga biskupa Ivana, izričito naveo kako je prilikom izrade njezina baroknog oltara preklesan »mramorni stup koji je stajao na Novome crkvištu ispod Spasiteljeva kipa«. ¹⁰ Dakle, razlikovao je spomen komunalnoga jednog običaja, koji se održavao na *plathei* južno od katedrale, i materijalne ostatke jednoga javnog spomenika religioznoga značaja smještenoga na »Novome Crkvištu«, kako se zvao mali trg zapadno pred katedralom sv. Lovre.¹¹ Začudo su istraživači naslijeđa Trogira taj podatak posve zaobišli, a s obzirom na podizanje para stupova i u drugim obalnim središtima, naknadna obavijest ne jamči da su ovdje opstajali zajedno.¹² Svakako su sredinom 17. stoljeća pripadali prošlosti, pa ako i nije moguće utvrditi točan odnos dvaju stupova, bitno je da su se dizali na otvorenome, nadohvat

⁷ P. Andreis, *Povijest grada Trogira* - I., Split 1977. str. 132. On još iznosi da je trg popločan početkom 15. st. – str. 171., što bi značilo trajno obilježavanje mjesta srednjovjekovne berline. Inače u prikazima njegova kao i Lucićeva djela, spomenute su zabilješke ostale bez osvrta, a o stupovima nije uopće bilo govora ni u odgovarajućim pregledima baštine. Ljubazno me je J. Belamarić upozorio da rukopis don Krste Stošića u Muzeju grada Šibenika prenosi arhivski podatak o čak devet stupova (!) nekoć postojećih na poljani uz katedralu s likovima dostojanstvenika iz doba mletačke uprave.

⁸ Vidi: I. Strohal, *Statut Trogira*, Split 1968., str. 311. te M. Barada, *Trogirski spomenici I.*, Split 1988. str. 300. i dr. prema indeksu. Inače se kasnije u sudbenim spisima piše i *berlina* i *stendaro*.

⁹ U n.dj. 1988., str. 142. navodi se objavljivanje presuda na trgu pred crkvom sv. Marije, gdje i poznati crtež C. L. Clerisseau iz Petrograda bilježi 1757.g. stup sa zastavnim stijegom nalik onome u Splitu, također nekoć na Općinskom trgu s reljefom lava koji se propinje, pa se očito tipski ponavljaju. Neki su i rimsku kolonu s romaničkim orolavom u Zadru – bilj. 3 - tumačili dokazom unošenja mletačkog lava u gradove južne Hrvatske, ali je to neupitni primjer srednjovjekovnoga sakralnog znamenja na crkvenom trgu.

¹⁰ I. Lucić, *Isto* – II. Split 1979., str. 1033.– navodi još i oltar tada oblikovan u spomen toga uklonjenoga sakralnog spomenika, ali ni njemu nema više traga jer su se popločenja poljane više puta obnavljala.

¹¹ Za razliku od tzv. Starog crkvišta koje se nalazilo sa sjeverne strane katedrale.

¹² I. Lucić, naime, piše u doba kad je od prvog postojala tek spomen-oznaka mjesta, a drugome je svjedok poništenja već izvršenim preklesavanjem stupa. Njegov bijeli mramor poslužio je izradi »pregrade menze i njezine ploče s podnožjem za svijećnjake« pri barokizaciji kapele bl. Ivana za koju je skupa s velečasnim Ivanom Antunom Sborovazzom bio zadužen upravo Ivan Lucić: n.mj. str. 1033.

stolne crkve; prvi s ulogom jamstva vršenja pravde i komunalnog prava, a drugi s izravnom religijskom porukom. Što je ona zapravo kazivala, razgovijetno oda-je činjenica da se nad poljanom groblja dizao kip Spasitelja kojemu je položaj sred grada obilježavao osobitu zamisao. Očito je, naime, slijedom starijih običaja ostvareno uzdizanje na okomiti stup lika koji – prema dogmi – uzlaskom na nebo uređuje Kozmos te osvjetljava svojevrsno »posvećenje grada« kao pojavu određenog kontinuiteta.¹³

Zasigurno je Lucić vršeći dužnost prokuratora radova na stolnici bio u to neposredno upućen pa obavijest o spomeniku koji nas poglavito zanima kao djelo figuralne umjetnosti,¹⁴ postaje važna ne samo zbog ustanovljavanja jednoga poništenog i zaboravljenog čimbenika likovne opreme Trogira,¹⁵ nego i zato što njegova identifikacija izaziva, pače i preusmjerava promišljanja o najvrjednijim renesansnim ostvarenjima u gradu. Budući da je mramorni stup bio preklešan prije sredine 17. stoljeća,¹⁶ ključno je da učeni pisac kip s njegova vrha imenuje *Spasiteljem*. On jasno veli da su se nalazili pred katedralom, gdje uistinu bijaše groblje kao proširenje postojećega pod njezinim krovom,¹⁷ te se time uspostavljalo u srednjem vijeku od Crkve propisivano zajedništvo živih i mrtvih naraštaja. No, kad je zasebni prostor primjerenim urbanističkim zahvatom oko 1600. godine pretvoren u mali ograđeni trg,¹⁸ samo se groblje selilo u polje izvan naselja, preko

¹³ Usp. I. Fisković, »Kipar Beltrand Gallicus u Dubrovniku – sudionik "Posvećenja grada" oko 1520«. *Peristil* 37 / 1994. str.49-44.– sa slojevitim intervencijama u tkivu grada.

¹⁴ Inače je njegovo izvješće o preradbama stare građe, njezinu podrijetlu i preinačivanju u nove svrhe s prinosima građana dirljivo svjedočanstvo o trudu društvene zajednice pri oblikovanju javnih spomenika, pa ne sumnjamo ni u viđenje rečenoga stupa.

¹⁵ Problemski sam to bio postavio u: I. Fisković, n.dj. iz bilj. 3. *Zbornik Filozofsko-teološkog Instituta Družbe Isusove – bibl. »Religijski niz«* 6., Zagreb 2004., str. 91-112.

¹⁶ Sudeći po naznačenim čimbenicima barokizacije kapele – bilj.12.– radi se o bijelom paneličkom mramoru, te se stup može smatrati i potvrdom o starom nekom svetištu u istome prostoru. Ne bi trebalo sumnjati u antičko podrijetlo stupa budući da mramora u Dalmaciji prirodno nema, pa su svi i kasniji spomenici u pravilu načinjeni iz građe i komada donesenih od Rimljana. Pridružujemo ga, dakle, ostalima mramornima s općinske lođe iz kraja 13. st., što su već izazvali promišljanja o antičkome hramu u tom okruženju: N. Cambi, »Trogir u antici«. *Mogućnosti* 10 / 11. Split 1980., str. 951-953.

¹⁷ C. Fisković, *Opis trogirске katedrale iz XVIII. st.* Split 1940., bilj. 50.– donosi podatak o uređenju okolice crkve: *L'anno 1306... fu con permuta con la communita acquistato il luoco per far il nuovo cimitero.* – P. Andreis, n.dj. str. 59-60. uz podatke o širenju plokatte spominje i prijašnje groblje koje je dokinuto slijedom sanitarnih propisa provedenih u cilju suzbijanja mogućih izvorišta bolesti.

¹⁸ S obzirom na različite navode o barakama koje su služile klesarima pri Alešijevoj gradnji krstionice 1460.-ih godina, ili možda trajnijim kasnijim tezama na upotrebi sakristiji, posebice pak o zgradi koju je općina sagradila za ljekarnu i gramatičku školu već u 15. st. – usp. I. Lucić, n.dj. str. 543. Nesumnjivo je zapadni dio glavnog trga imao kudikamo složeniji, arhitektonski gušći sustav kojem bi zavrijedilo prikazati idealnu rekonstrukciju u fazama. Današnji oblik tumači prijevod latinskog natpisa: »Budnom brigom Filipa Pasqualiga, zapovjednika Dalmacije i cijelog Jadrana, kao i Dominika Minija, najboljeg pretora, ovaj tijesni trg dobi prostraniji oblik Gospodnje godine 1600.« na posebno ozidanome stubcu s piramidom i grbovima navedenih dostojanstvenika. Tipično se pritom slave strani naručitelji, a ne i domaći izvršioци djela poput Trifuna Bokanića kojemu se ovo pripisuje u sklopu



Mali trg pred zapadnim pročeljem katedrale zvan »Novo Crkvište«

svetišta Gospe Anđela pokraj samostana franjevac (sve porušeno) k malo daljem zdanju Sv. Julijana.¹⁹ Na ogradnome pak zidu zajedno s crkvom novonastaloga općinskog groblja, naše je doba bila dočekala skupina biranih skulptura iz 14.-15. stoljeća, koje su trogirске vlasti smjestile uz sahranište građana nakon što su izgubile svoje vjerske svrhe.²⁰ Sve su one prenesene u lapidarij Gradskog muzeja, te je tamo izložen i kip Krista s dva anđelka za koji se ustalilo uvjerenje da ga

širih zahvata oko trga: J. Belamarić, n. dj. 2003. Znakovito je graditelj tome prišao po dovršenju zvonika katedrale vrh kojega je postavio četiri kipa evanđelista, radove A. Vittorije iz 1559. rađene za kapelu o kojoj više kasnije. Za kip Krista na znatno nižem stupu slutimo da je postao suvišan dokidanjem groblja, te je do prijenosa na novo općinsko bio sklonjen na drugo neko mjesto.

¹⁹ Prema: I. Babić, *Prostor između Trogira i Splita*. Split, 1984., str. 186. Takva su se izmještanja groblja iz urbanih središta obavljala i prije 19. stoljeća, a nije isključeno da prijenos umjetnina iz zapuštenih ili poništenih gradskih crkava na položaj arhaičnog naziva, ustvari drevni posjed kaptola, otkriva jedno od ranokršćanskih sakralnih mjesta u predvorju Traguriuma. Tako se umjetnička djela o kojima govorim upliću u izuzetno zanimljivo klupko spajanja tradicija i inovacija unutar dalmatinske kulture.

²⁰ I. Delalle, *Trogir – vodič po njegovoj historiji, umjetnosti i životu*. Trogir 1937. Fotografiju toga stanja donosi Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji 15. i 16. stoljeća*. Zagreb 1933. Izneseni iz katedrale bili su uzidani: reljef Krista s grobnice bl. Ursinija iz 14. st., reljefi anđela s oltara iz 15. st., kao i par svjećonoša u punom volumenu te izvorni medaljon Stvoritelja sa svoda kapele i kip ovdje obrađen. Iz drugih crkava potječe kip sv. Sebastijana i reljef Kristova Oplakivanja, odreda obrađeni u odgovarajućim pregledima hrvatskoga kiparstva iz humanističkog doba. Usp. nav. u bilj. 17, 21, 29, 36 posebno 83.

je izradio Nikola Ivanov Firentinac, najznačajniji majstor dalmatinskog zrelog kvatročenta.²¹

No trenutačno je važnije u toj skulpturi prepoznati lik *Krista Uzašašća*, kojemu krupno i ponosno uspravljeno tijelo sa strana, na istom elipsoidnom postolju, podržavaju dva krilata poluodjevna dječaka.²² Upravo je takav ikonografski pristajao izlaganju na stupu iznad groblja pred katedralom, jer sadržava simboličku važnih kršćanskih učenja potvrđujući nebesku zaštitu Trogira, a i pokazujući put kojim će o Sudnjem danu biti privedeni uokolo sahranjeni građani. Uz napomenu kako u jadranskoj Hrvatskoj istorodnih spomenika drugdje nema, treba spoznati da stanje očuvanosti kamenoga lika čuvara sakralnoga prostora odaje njegovu izloženost pod otvorenim nebom duže od vremena provedena na ogradi vangradskoga groblja. To su i povodi tvrdnji da je riječ o kipu *Krista Uzašašća* s posvetnog stupa grada koji otkriva zanemarena Lucićeva bilješka. U svakom slučaju, držim ga jednim od valjanijih dokaza koliko su se humanistički nastrojeni građani naprezali komunalne prostore uresiti skulpturama po biranim klasičnim uzorima,²³ posebice u uvjetima iz kraja kvatročenta kad bijahu izloženi mnogim pritiscima pa su obraćanjem Nebu iskali svoja izbjavljenja. Uz takvo poimanje stanja stvari, međutim, problem se otvara s neizbježnim uključivanjem dosadašnjih stajališta naše znanosti o liku koji je zbog svojih vrsnoća morao privući istraživače. Oni su mu različito tumačili podrijetlo i sadržaj, mahom suglasni u izvorno složeni njegov idejno-estetski zadatak, ali bez povezivanja s mogućnošću smještaja u nenatkrivenom urbanom prostoru. Smatrajući motive u prilog tome uistinu nezaobilaznima, naglašavam kako sadržajno posve čitki kameni kip navodi takvom prepoznavanju spomenika, dok su sva druga dosadašnja tumačenja izazivala nemale nedoumice i bile povod još neokončanih sporenja.

U navedenim okvirima čini se moguće ponnije povezati novouočene činjenice o povijesti vrijedne skulpture s nekim odlučnim pitanjima o ostavštini renesanse u Trogiru, odnosno o djelima i umjetnicima koji uživaju nemalu slavu pa se općenito smatraju dovoljno poznatima. U svrhu toga, naravno, polazim od opisa vitkoga stojećeg Krista (v. 214 cm), koji u spuštenoj ljevici drži zatvoreno Evanđelje, a blagoslivlja malo uzdignutijom desnom rukom, naknadno slomljenom. Uspravnu mu, spontanom stavom jedva pokrenutu figuru, s obiju strana kraj nogu podržava po jedan polugoli anđelak uzdizanjem ili rastvaranjem poput zastora teškog plašta, koji služi učvršćenju obrisa, ali i raščlanjivanju volumena ili

²¹ Općenito je za poimanje trogirske renesanse uputno da se u toj skupini umjetnina srodnog usuda prepoznalo ponajviše radova N. Firentinca kao najznačajnijega kipara hrvatskog kvatročenta: I. Fisković, »Renesansno kiparstvo«. *1000 godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb 1996.

²² Opća svojstva prikaza: G. Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst* – 3 / 1971. 142-164.

²³ K tome je bitno da su visoki stupovi s kipovima na vrhu postojali u većim središtima diljem Sredozemlja koja su formirala svijest ljudi dalmatinskog humanizma, pa nas trogirski ne iznenađuje.



Nikola Firentinac, *Krist Uzašašća*

oživljavanju reljefnosti.²⁴ Ujedno dojmljivijom čini združnost sudionika teatralnog Kristova nastupa uz energično oblikovanje draperija u pregibu lijeve ruke, a još više neprirodno uzgibanih nad plastički i optički gotovo poništenom desnom nogom. Slikovito pokrenuti anđelci u donjem dijelu volumena pojačavaju razigranost svjetla i sjena, dok neskriveni klasicizam artikulacije Kristova poprsja i glave uspješno primiruje cjelinu. Glavnina potankosti pri modelaciji fizionomije i frizure, posebice lijeve šake, vjerodostojnom opisnošću slijedi Firentinčevo umijeće realističkoga oblikovanja. Osobito postav likova s dva bočna manja napregnuta uzdizanjem glavnoga podupire izvornu namjenu koju se zalažem povezati s nestalim stupom.²⁵ Slijedno tome rekao bih da je ponešto troma retoričnost glavne figure u funkciji postizanja monumentalnosti trodimenzionalne grupe, dok se renesansnom stilu svojstveni blagi iskorak postigao opterećivanjem njezine desne, a olakšavanjem malo isturene lijeve noge. To zakrivljanje statičke okomice tijela ide u prilog težnji za iskazivanjem dinamizma uzlaska lika, ali je stvorilo i privid neravnoteže pa potaknulo kritičniji sud o autoru. Ipak, zbog snalaženja u artikulaciji nabora nije presudno utjecalo na ocjenu ukupne likovne kakvoće skulpture koja spada u red najvećih na našoj obali. Izduljenost pak tijela i glave središnjeg lika kao da predviđa promatranje iz nižeg položaja, čemu se povinja i uzgiba-lost mjestimice prenatlo uzdignutoga gornjeg plašta.

U svakom je slučaju neminovno u djelu vidjeti *Krista Uzašašća*. Neke pojedinosti poput zaklopljene knjige u znaku završenoga poslanstva na zemlji kojoj Otkupitelj usmjerava pogled pognuvši glavu, još bolje odgovaraju rečenome položaju na stupu negoli onome gdje su ga htjeli vidjeti svi koji su o njemu pisali. Uopće ne pomišljajući da oprimjeruje klasični običaj podizanja simboličnih skulptura u uzorno uređenim urbanim jezgrama, unatoč nastojanjima za dokučivanjem točne povijesti spomenika, držali su ga sastavnim članom znamenitoga ansambla kapele blaženog Ivana Trogirskog kao najizvršnijeg ostvarenja Nikole Ivanova Firentinca. Razložitim vrjednovanjem renesansnoga likovnog naslijeđa istočnojadranske obale takvim ga je prvo procijenio Hans Folnesics,²⁶ te pripisao umjetniku nadalje iskazanom u kapeli bl. Ivana Trogirskog od 1470.-ih godina.²⁷ Slijedom

²⁴ Sukladno shemi *Ascensio Domini* spadaju Zemlji, te su fizički napregnuti, pokretom vidno energičniji, dok oduhovljeni lik Krista okomito uzrasta silnicom čudotvorne moći svojega ponovnog uzlaženja u nebeske visine. Uglavnom se uprizorenjem Uzašašća proslavljalo Kristov uzlazak iz kraljevstva mrtvih, što je stup na trogirskom groblju najizravnije iskazivao. Temu načela oblikovanja sukladnu našem prikazu objavljuje i J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano 198., str. 62.

²⁵ U usporedbi s Kristovim spomen-stupom u Zadru, predmnijevam da ovaj i nije bio naročito visok, pa ga ne bilježe poput onoga stari prikazi vanjskog lika grada, kojima Trogir inače ne obiluje.

²⁶ H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien*. Jahrbuch des Kusthistorischen Institutes der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege VIII. Wien 1914.– dosta odrješitim a jednostavnim konstatacijama str.141. uz sl.122-123.

²⁷ Prve arhivske napute za gradnju donosi I. Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslovenskih*. Zagreb 1858., str. 6.-8.– prepričavši dokumenat kojem širi prijepis objavljuje P. Kolendić, »Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru«. *Arhiv za arbanašku starinu, jezik*

ondašnjih znanja zadržao ga je u skupini ranih majstorovih radova, ali budući da na kipu nije našao jednakomjerne kipareve stilističke izvrsnosti, umah je naznačio udio pomoćnika pri izvedbi. Štoviše, zatekavši ga izvan svekoliko sređene kapele u kojoj je drugi monumentalni kip Krista vidio uvjerljivije vlastoručnim djelom Firentinca,²⁸ istraživač je smatrao da je sam majstor pravodobno odustao od postave ovoga načinjenog prema zapisu bilježnika iz 1468. godine. Takvo objašnjenje bijaše najšire prihvaćano, jer nije bilo razloga nijekanju okvirne pripadnosti kipa seriji tamošnjih krupnih svetaca,²⁹ a još se i potkrijepilo kad se iz starih prijepisa računskih knjiga katedrale saznalo da su tijekom oblikovanja kapele do kraja 15. stoljeća uistinu izrađena i dva lika Krista.³⁰ Konačno je prevladalo tumačenje o ranijem nastanku kipa koji sam opisao: visok i čitav odjeven u togu, dok se drugome u kapeli, koji razgoljen i snažnih muskulatura pokazuje zrelost iskusnoga kipara, odredila pripadnost malo kasnijem dobu. Dugo se na toj osnovi podržavala teza o zamjeni kipova rađenih za isto mjesto,³¹ pa bi pregled ustaljenih mišljenja samo operetio razmatranje problema kojem prinosim nova opažanja slijedom prijašnjih osobnih osvrta na cjelovitiju povijest glasovite kapele.

Govoreći poglavito o Firentinčevim kipovima Krista, prije svega se vraćam temeljnom podatku da je pri popunjavanju kapele gradskoga blaženika voditelju velikog pothvata 1487. godine isplaćena *statua Domini Nostri*, a 1494. još i *statua Jesu Christi*.³² Budući da je u prvom sporazumu za gradnju kapele 1468. izričito

i etnologiju 2 / 1. 1924., str. 70.-78.; Tome su slijedili brojni tekstovi s pozivima na čitav »ugovor« ili njegove dijelove, no još nije dana filološka kritička njegova obrada s objektivnim uvažavanjem i punim tumačenjem svih podataka.

²⁸ Tu neporemećenu atribuciju postavlja već A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* – VI / 1908., str. 434., a drži je se i C. Fisković, »Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru«. *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU* – VIII / 1. Zagreb, 1959., str. 25. dodatno joj u prilog utvrđujući morelijanske detalje.

²⁹ Tako Lj. Karaman, n.dj. 1933., str. 87.– skulpturu spominje uzgred među »djelima nastalim u Firentinčevoj radionici ... iz nekog razloga ostalu neupotrebjenom u kapeli«. Prije toga A. Dudan, *La Dalmazia nell'arte italiana*. Milano 1922., vol. II. p. 25. je iskazao uvjerenje da je to rad A. Alešija, a uz ionako rijetko spominjanje kipa većina je ostalih izbjegla presudbe.

³⁰ C. Fisković, n.dj. 1940., str. 42-44.– u objavljenj vizitaciji biskupa D. Manole iz 1756. g., dakle otvorene izvorima s kojima se već služio Lucić, također spomenuvši nastajanje prvog kipa sv. Ivana Evanđelista 1482. g. – n.dj. bilj 6. str. 1033., što držim značajnim za svoje čitanje Nebeskog Jeruzalema.

³¹ Čini se da je jedini sumnju izrazio S. Štefanac, koji opus Firentinca obrađuje monografski, napisavši 1996.- bilj. 33.: »Mnogi su znanstvenici nastojali objasniti razlog zamjene figure, a izgleda da Krist Uzašašća nije bio suglasan motivu Deesisa u dijelu kapele iznad oltara. Zasiurno nisu zamijenili figure zbog eventualno slabe kvalitete; da je tako zacijelo majstoru ne bi bili platili i drugu statuu.«

³² C. Fisković, – n.dj. 1940.; Ipak se iz toga ne može izvući tvrdnja kojom se još presigurno barata: »dokumenti svjedoče da je 1487. najprije za to mjesto bio naručen Krist Uzašašća (danas u lapidariju Muzeja grada), a da ga je 1493. zamijenio novi: Krist Uskrsnuća, također od N. Firentinca.« – J. Belamarić, »Kapela bl. Ivana Trogirskog«. *Monografija-katalog izložbe "Hrvatska renesansa"*, Zagreb 2004. str. 151, jer takvih dokumenata zasad poznatih odista nema.

zapisano kako će između dvanest apostola s još četiri lika biti *figura di Christo ... con doi anzoleti a lui retegnumi*,³³ prvim se od dvaju srodnih kipova smatralo onoga gledanog na novome groblju, u potpunosti toj stavci podudarnog. A s obzirom da tematski i oblikovno odgovarajućih drugih kipova iz istog razdoblja u Trogiru nema, nitko nije posumnjao da bi dva desetljeća od osmišljenja kapele mogla išta značiti, nego se sadržaj cjeline i članova držao uglavnom ispoštovanim. Jedino se zaobilaženje početno zadanog programa očitivalo u moćnome liku Krista, koji je samostojeći po uzoru *Ascensio Domini* ostao u svetištu, navodno umjesto onoga praćenog s anđelcima. Ta zbunjujuća zbiljnost jednostavno se opravdavala promjenom prvobitnog dogovora pri izvedbi skulptura nakon sačinjavanja njihovih okvira u visini odgovarajuće zone, pa se uz mahom nepromijenjenu atribuciju smatralo da je 1494. godine isplaćeni kip zapravo onaj lik *Krista Redemptora*, koji se u kapeli trajno nalazi.³⁴ Dodatno se njegovu uvođenju u jedinstvenu cjelinu kapele sred koje naizgled nepogrješivo figurira, nastojalo naći praktična, zapravo historicistički proizvoljna tumačenja.³⁵ Premda se ništa od toga nije potvrdilo ikojim čvrstim povijesnim dokumentom, jednom sročenom, a u osnovi neargumentiranom konstrukcijom ili priličnom spekulacijom preslobodno se baratalo u nizu prosudbi koje – po mojem sudu – treba kritički preispitati i privesti drugačijem odgovoru.

U tom pravcu ponajprije bih umjesto navođenja svih opažanja upozorio kako su se na navodnoj zamjeni renesansnih kipova Božjeg Sina lomila koplja znanstvenika koji su gotovo mehanički prenosili davno doneseno mišljenje. Poglavitito su se tome više nego intrigantnom činu, naime, bez produbljanja teološko-idejne podloge nepodijeljeno iznalazila formalna opravdanja.³⁶ Zanimajući inače

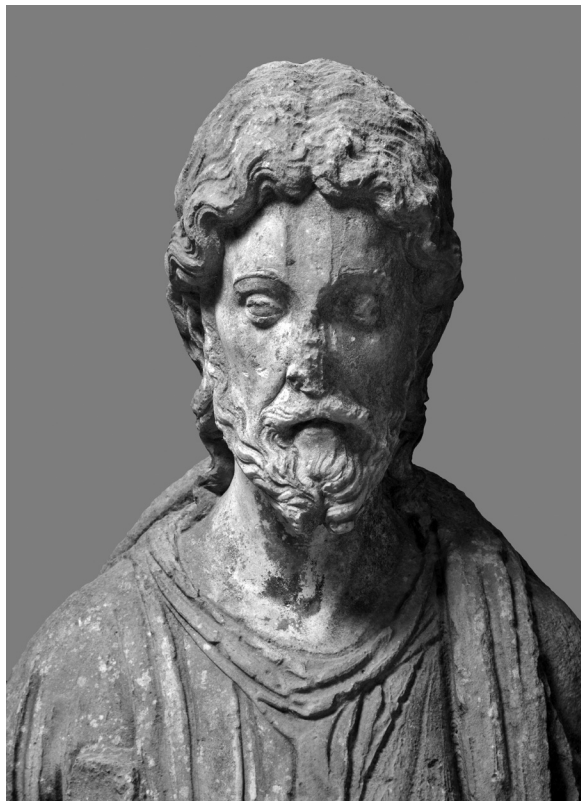
³³ Tekst posljednji donosi S. Štefanac, »Niccolo di Giovanni Fiorentino e la capella del beato Giovanni Orsini a Trau: Il progetto, l'architettura e la decorazione scultorea«. *Quattrocento Adriatico – Villa Spelman Colloquia 5*. Bologna 1996.– popraćen dobrim pregledom starije literature.

³⁴ C. Fisković, n.dj. 1940, str. 61.– pozivom na H. Folnesicsa. Ujedno upozorava kako još ne znamo uvjete majstorova rada: koliko je možda njemu isplaćivan i rad pomoćnika, od A. Alešija nadalje. Međutim, sudjelovanja potonjega ne sežu kasnije od 1472. jer otada on više nije ni bio u Trogiru: I. Fisković, *Nebeski Jeruzalem u kapeli bl. Ivana trogirskog*. Prilozi pov. umjetnosti u Dalmaciji, 32 / 1996. str. 483 i d. Naprotiv, R. Ivančević, *Umjetničko blago Hrvatske*. 1986. str.120.– piše da je Aleši s Nikolom klesao od 1482. do 1497.g. niz velikih skulptura, a kasnije: Isti, *Rana renesansa u Trogiru*. Split 1997. ih pojedinačno nabraja – vidi bilj. 49. Takva rasuđivanja nisu prihvatljiva pa ih opravdano otklanja u dosad najpotpunijem prikazu Firentinčeva djelovanja i S. Štefanac, n.dj. 1996.

³⁵ Pripisujući izvedbu nekom pomoćniku, tako A. Markham Schulz, *Niccolo di Giovanni Fiorentino and venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York 1978.– želeći što jače povezati Nikolu s Venecijom piše – str. 62.– da je do promjene došlo jer u državi njezinoj kipovi Uzašašća pripadahu isključivo duždevskim grobnicama, naravno oblikovanim samo u gradu na lagunama, pa je tobože ova voljom umjetnika u to upućenog podlegla zabrani. Zanimaruje pritom da je ovdje riječ o svetačkoj kapeli složenoga sadržaja i općega smisla a ne o privatnoj grobnici, ter su komparacije izlišne. Ne slažem se također s mišljenjem iste istraživačice da kip Krista nije izradio osobno N. Firentinac.

³⁶ Malo se analitičara uopće zaustavljalo na njegovoj obradi, ali se tragom A. Venturi, »La scultura dalmata nel XV secolo«. *L'arte XI* / 1908. često ponavlja misao o »udjelu A. Alešija i radionice«.

neujednačenu uspješnost Firentičeva predočavanja ostalih svetačkih likova, što više, analitičari su uzeli pravo osobne svoje estetske prosudbe pridavati odgovornim Trogiranima iz kasnoga kvatročenta. Čak su pravorišek za zamjenu pripisivali samome tvorcu spomenika dajući mu ovlasti koje unutar malogradskog društva i kulturnog ozračja kvatročenta na istočnom Jadranu zacijelo nije imao.



Nikola Firentinac, *Krist Uzašašća*, detalj

Tako se i ustalila navedena teza da je prvotno u kapeli određena grupa Krista s dva anđelčića, odnosno Uzašašća, bila pravodobno učinjena te nedugo poslije svjesno uklonjena zbog razvidno niže kakvoće oblikovanja.³⁷ Nije smetalo ni to što su razni analitičari različito procjenjivali likovne kvalitete tročlane skulpture te sve ono što nije odgovaralo po njima idealno zacrtanoj Firentinčevoj sposobnosti naprosto pripisivali majstorima uz njega. No, budući da se dosad nijednoga suvremenika nije uspjelo izlučiti na zahtjevnom poslu klesanja monumentalnih i toliko realistički razrađenih skulptura, to je pozivanje na udio suradnika, učenika ili

³⁷ Na tu sam tezu bez dopunjavanja i osobno bio pristao u nav. dj. 1992. str. 502; Drugdje sam pak upozorio da su takvi propusti zamjetni i na drugim Firentinčevim likovima: usp. dalje bilj. 72, poglavito na onima nastalima za trogirsku kapelu malo prije godine u koju datiram ovoga.

pomoćnika više nego dvojbeno.³⁸ Stoga osvrt na samu tezu sadrži i osvrt na metodologiju gledanja kiparskog stvaralaštva rane renesanse na istočnom Jadranu.

U tom kontekstu osobito valja uočiti kako trogirski prikaz *Uzašašća Krista* uistinu ne izlazi iz prosjeka vrsnoća brojnih Firentinčevih radova.³⁹ Općenito se on doima razrađenijim od ostalih kipova istorodnog postanka, ali je bogatija obrada bočnih strana trokutne kompozicije mase kao i sumarno predočenje pozadine moglo biti uvjetovano izvornom postavom na stupu. Premda sve potvrđuje visoko iskustvo oblikovanja ljudskog lika pod antikizirajućom odorom, ipak mjestimične neprirodnosti u opuštanju i dizanju skutova stojećem Kristu vidno iscrpljuju fizičnost, tj. jakost muškoga tijela. O sličnim se nedostacima, pak, može zboriti i na drugim djelima majstora koji je gdjekad pokazao više zaokupljenosti površinskom artikulacijom dijelova odjeće negoli unutarnjom jedrinom tijela. Njega su razigrani nabori na više primjera apostola iz kapele bl. Ivana zaveli u samosvojne manire klesanja kakve očituje i lik *Krista Uzašašća*. Svejedno postrani krilati dječaci ne zaostaju bitno u modelaciji za krjepčim im rođacima unutar kapele, a svojim pokretima kao i s tla uznemirenim naborima smišljeno slijede upućenost k sadržajno zadanoj visini. Prema tome, uvelike slabe izgledi o nekoj zamjeni temeljem prosudbi likovo-plastičkih postignuća, odnosno jača uvjerenje da ona nisu mogla utjecati pretpostavljenome činu izbacivanja jednom za svetište načinjene skulpture. Ustvari su na njoj nezgrapnosti umalo neprirodnih, mjestimice čak dekorativnih pojačavanja Kristove odjeće, sukladne kipovima neimenovanih

³⁸ Uz tu tvrdnju općenito držim baratanje pojmom »radionica« u našoj znanosti koliko nedovoljno pojašnjenim toliko neopravdanim – kako sam pisao drugim povodom u *Peristil*, 46 / 2003. Naime, iako nema dvojbe da je svaki poduzetni umjetnik imao pomoćnike i učenike, često i suradnike među njima ili izvan svoje kuće, mislim da nisu vrijedni spomena ako se nisu sami iskazali na umjetničkom radu, poglavito dokazivom figuralnom oblikovanju. Treba podsjetiti koliko je bilo posla oko priprema za izradu velikih kamenih kipova, od vađenja blokova te prijenosa i donosa na mjesto obrade, preko isklesavanja u sumarnu figuru pod nadzorom majstora itd., pa da se shvati čemu su sve služili oni uzimani na nauk ili upošljavani od traženih majstora poput Firentinca, koji je kipovima davao više od završne riječi. Ovdje pak ključno pitanje nazočnosti Alešija otišlog iz Trogiru prije početka gradnje kapele 1475., po mojem sudu treba rješavati tek s mogućnošću njegova rada u fazi priprema, posebice pri klesanju reljefa putta pred nebeskim vratima u prvoj zoni triju izjednačenih strana kapele.

³⁹ H. Folnesics – n. mj. – napisao je da je »rano djelo, možda prvi majstorov kip«, što nije složno ovdašnjoj analizi pa ni nadnevcima u njoj korištenih dokumenata, pogotovu što se prepoznavanjem Firentinčevih djela u Šibeniku i Splitu, te na Hvaru iz sedmog desetljeća 15. st. sve jasnije ocrta rana faza njegova djelovanja – usp.: I. Fisković, »Skulpture žalobne Gospe A. Alešija i N. Firentinca u Splitu«. *Kulturna baština* 32 / 2003., a sukladno se prije očitovala i poneka u Trogiru: C. Fisković, »Firentinčev reljef na crkvi sv. Nikole u Trogiru«. *Zbornik za likovne umjetnosti* 13. Novi Sad 1977., pa nije djelo iz 1487. neophodno povezivati s tamo navedenima. Povrh svega ne smije se zanemariti djela na Braču: oltare u crkvicama Straževnika, Gornjeg Humca i Pražnica koje, s naglaskom na datiranome iz 1467., treba smatrati ranim Nikolinim djelima nakon što bijahu označeni za proizvode radionice: K. Prijatelj, *Kulturni spomenici otoka Brača - Novi vijek*. Zagreb 1960., str. 163.-168. Postaje sve provjerljivije da je on i prije, barem od kraja 1450-ih radio na našoj obali, vjerojatno počevši u Šibeniku za katedralu.

svetaca iz arhivski osvjetljene 1489. godine.⁴⁰ Stoga bi se moglo reći da su mu po nastanku vremenski bliski, odnosno da je kip istovjetan *statui Jesu Christi* osvjedočenoj zapisom računa iz 1494. godine. Svima je njima unutarnju plastičnu konzistentnost suzbila neujednačena raščlamba površinskih nabora odjeće pa je neizvjesno koliko mogu na sud o njihovu oblikovanju utjecati dodatni neki



Nikola Firentinac, *Andeli uz Krista*, detalji

⁴⁰ Naime, u Manolinu rukopisu – C. Fisković, n. dj.1940., str. 43.– navode se 1489. g. isplaćene *quator statue*, koje nisu izravno identificirane. Međutim, s obzirom na točno navedenih pet: Ivan Evanđelist 1482., Bogorodica i Petar 1487., Ivan Krstitelj 1488., uz dva Duknovičeva kipa i izostavljanje početno ansamblu nepripadajućeg sv. Jeronima, a i prepoznavanje Šimuna, Andrije, Jakova mlađeg i Mateja u kasnijima od A. Vittorie – vidi: V. Kovačić u *Tesori della Croatia*, Venezia 2001., p. 86. – može se smatrati da su to bili natpisom ili atributom određeni kipovi sv. Pavla, sv. Filipa i sv. Jakova s jednim preostalim, prema drugima ujednačenih vrsnoća. Takvo prepoznavanje zasad otklanja većinu ranijih pokušaja. Svakako, uz davno postavljeno pitanje o razlozima pojave dvaju Ivana Evanđelista, odnosno sve prihvatljiviju pretpostavku da je Duknovičev bio rađen za neko drugo mjesto – C. Fisković u *Peristilu* 1972.– za očekivani niz začudno dosad nikad uopće točno pobrojanih apostola u 12 niša na uzdužnim stranama, zagonetnim ostaje izostanak sv. Bartolomeja i Tadeja Jude. Po mojem sudu ipak to nije bila posljedica stanja i namjera 15. st., nego uz ostale spoznaje dokazuje kako se ukupni ansambl kapele dovršavao postupno, ali i prilično proizvoljno u odnosu na prvobitni projekt ocrtan notarskim zapisom 1468., koji je zapravo sporazum majstora i naručitelja, a ne neprikosnoveni »ugovor« za sve tančine izvedbe.

podatci, primjerice oni o cijenama izvedbi.⁴¹ No, koliko se zasad dalo razabrati, za njihovo obračunavanje nedostaje mnogo usporedbi i mjerila te ne pružaju mogućnosti za neka baš trijezna rješenja.

U težnji za razmršivanjem nedoumica nužno je naglasiti da bi ciljana promjena likova zbog ispravljanja neke kiparske pogreške ili možebitne zablude značila otpočetak manjkavu proradbu sadržaja jedinstvene kapele, što je teško prihvatiti s obzirom na dokazive učenosti i teološke upućenosti povijesnih njezinih priređivača.⁴² Naime, ako se nešto i mijenjalo tijekom nemale stanke radova koja je to itekako omogućavala, neminovno bi bilo zahvatilo čitavu zamisao ili se iskazalo u drugim pojedinostima njezine zaokružene zamisli, čemu zasad nema potvrda. Uz izostanak takvih, neobjašnjena zamjena središnjega od tri člana u začelju stilski i oblikovno gotovo savršene kapele činila je nedorečenim čitanje ukupne njezine ikonografije.⁴³ Ujedno, pri općenito nategnutim promišljanjima povijesti gradnje s težištem na dinamici podizanja, nisu ni iz dokučivih pisanih vrela temeljito pretresane sve činjenice. Primjerice, nitko se nije obazirao na različitosti naziva *Jesus Cristi / Dominus noster* za kip koji je u tobože prvom kao i drugom rješenju kapele igrao glavnu ulogu, niti se uopće pitalo je li tome možda uzrok u odvojenosti značenja ili predviđene svrhe dvaju prikaza Božjeg sina.⁴⁴ Na njima pak samima nije se uvažio niti smisao odjevenosti ili razgoljenosti tijela, premda je upravo to sililo uočiti ikonografski odvojene tipove. Uz naslućene propuste podrobnija je propitivanja nametnulo usporedno sagledavanje pisanoga dogovora za pothvat, naravno, otvarajući put podrobnijih tumačenja ne samo jednog kipa nego i ukupnog nastanka memorijalne kapele.

⁴¹ Zanimljivim se čini da su oni, nejednaki u veličini, a i tehničkoj obradi, pojedinačno baš jednako naplaćeni, kako izričito piše: po 224,12 libri svaki, te da je ta cijena znatno viša od kasnije ustaljenih 155 libara po kipu koji se ne čine manje zahtjevnima. Naravno, konačni se sud ne može dati bez uvida u ostvarivanje ugovora od nabave građe do konačne obrade, ali se sluti snižavanje vrijednosti rada inače prezaposlenoga kipara uz isključivanje mogućnosti da je Nikola primao isplate za kipeve koje nije sam izrađivao, kako se moglo pomišljati prije negoli je istaknuto da Aleši tijekom njihove izrade više nije bio u Trogiru: I. Fisković, »Firentinčev kip sv. Jerolima u Trogiru«. *Peristil* 37 / 1995.

⁴² Redovito se u tom smislu ističe uloga Koriolana Cipika i biskupa Jakova Turlona, no ostaje važna ukupna stvaralačka klima ondašnjeg Trogira s desetak nazočnih odlično naobraženih humanista: I. Babić, »Trogir u renesansi«. *Dometi* 11 / 1982.; I Fisković, n. dj. 1996. str. 490-494. – Prilike u više tančina osvjetljava J. Belamarić, »Kapela bl. Ivana Trogirskog« - nav. u bilj. 15. str. 209-223. i dr.

⁴³ Neobično strši rješenje koje je ponudio R. Ivančević, »Ikonološka analiza ranorenesansne kapele sv. Ivana Ursinija u Trogiru«. *PPUD* 26 / 1987., str. 340. i d.- tumačeći kip Krista »individualnim sućem preminulom trogirskom biskupu« nad čijim odrom stoji kao »svećenik nad pokojnikom, drži bibliju i blagoslivlja ga«, čemu bi »bez obzira na društveno-političku hijerarhiju Mletačke Republike odgovarao Krist Uzašašća, kad mu je i tako kao blaženiku i potencijalnom svecu određeno biti u raju« (!?).

⁴⁴ Donekle to opravdava i redosljed tumačenja kipa, jer je prvo postavljena njegova atribucija – H. Folnesics, n. dj. 1914.– a poslije objavljeni zapisi o pripadajućoj mu grupi – C. Fisković, n. dj. 1940.

Polazišna su svakako ona neslaganja koja se mogu utvrditi između stavki tzv. ugovora za gradnju i više od pet godina kasnije započete njezine izvedbe.⁴⁵ Upadljivo u prvom očitovanju zamisli i narudžbe nema govora o onim kipovima koji se nalaze na prevažnom dijelu sjeverne strane, sučelice ulazu u kapelu. Početno se spominje samo zbor apostola u punome broju i neimenovana četiri sveca, a među njima ističe se Krist s anđelcima – kako sam naveo – opisan suglasno našoj skulpturi. Budući da je on pri opisivanju zone s dvanaest niša, što predmnijeva smještaj istog broja apostola, bio jedini imenovana, teško bi ga povezali sa sadašnjim sustavom cjeline. Osim što nema potvrda o pravodobnoj izradi svih predviđenih likova, u začelju se ne nalazi navedena figura Krista s anđelcima, nego tri izdvojena sveca,⁴⁶ veličinom izjednačena s glavninom nazočnih u nizu. Iako prvi sporazum o gradnji njih ni ne spominje poimence, nesumnjivo ih se predviđalo dočim ukupni broj niša s njihove dvije odgovara broju u istome zapisu navedenih likova. Budući da se u zadanoj simetriji određuje poredak 12 + 4 + 1, uvidamo kako su ostale neostvarene samo dvije s ovima u paru, jer su na kraju pobočne niše širokog ulaza jedine prazne.⁴⁷ Posve prepoznatljive likove Gospe i Ivana Krstitelja u začelnim nišama pored središnjeg Uskrslog Krista, pak, gledalo se tek kao ravnopravne članove niza dok se u toj kompoziciji nije očitao sadržaj *Deisisa*.⁴⁸ Otprije ih se uvriježilo razmatrati zajedno, ali nitko nije objasnio nedvojbeno mimoilaženje odredbi prve iznesene zamisli čitavoga složenog djela u ključnoj točki, niti uopće pokušao dokučiti razloge pa i doba preobražaja istoga toga početnoga pismeno sročena programa kapele.

⁴⁵ Većinom su istraživači tome umanjivali značenje. Tako S. Štefanac, n. dj. 1996. tvrdi da se kapela prema ugovorom određenome projektu počela graditi odmah, doživjevši prvi prekid 1472. – str. 129, a veću važnost pridaje naknadnom umetanju grobnice biskupa Turlona, umrlog 1483.

⁴⁶ U novije su vrijeme bez krajnje provjerljivih povoda uz golemi kip Uskrslog Krista postavljena dva kipa malih anđela siječonoša koji su svojedobno također bili na ogradi groblja u polju. S obzirom da se vrlo neizvjesno uklapaju rečenome smještaju, izvorna im je namjena zasad više nego upitna.

⁴⁷ U zapadnoj je kip sv. Jerolima koji se dugo smatralo radom A. Alešija za istu kapelu, ali sam ga zauzvrat nekim prijepornim sudovima analitički uznastojao vezati u opus samog Nikole: I. Fisković, n. dj. 1995. Jedan od dokaza njegovoj izvornoj nepripadnosti nizu iz kapele jest visina kao i obrada baze, što je metodski vrijedno zapaziti i u slučaju ovog Krista Uzašašća. On nadilazi prirodnu ljudsku veličinu ostalih već od natprosječno povišene baze klesane sumarnije od svih drugih. Njezine su prstenove prekinuli utori za metalne učvršćivače, još ispunjeni olovom, kakvih na kipovima kapele nema, naizgled nasilni ali neumitni smještaju kakav pretpostavljam. Dapače, dodane su i postrane kopče s olovom na način koji posljednje polaganje na zid groblja nije nametalo, svrhom okomitog sidrenja kipa neophodnog za visinu na kojoj je eliptoidna baza lako prijanjala na mramorni stup.

⁴⁸ Tematsko određenje *Deisisa*, kao i poziv na »trokrilni oltar« prvi put sam iznio tumačeći ikonografiju kapele kao predstave Posljednjeg suda: I. Fisković, »Nadgrobnica plastika humanističkog doba na našem primorju«. *Domesti 1-3 / XVII*. Rijeka 1984. str. 100.-101.– što R. Ivančević 1986. olako prenosi bez spomena izvora – 1997., str. 118 i d. S nemalim naporom nastoji dokazati kako se rješenje davno naziralo, te ga uključuje u svoju obradu teme, punu razvidnih proturječnosti na koje se ne osvrćem jer promašaji proizlaze iz uvjerenja

Međutim, u prilog zajedničkom nastanku skupine *Deisisa* govore izvodi iz knjige računa gradnje kapele, gdje je zapisana isplata Nikoli Firentincu 1487./88. godine točno određenih dvaju kipova Gospe i Ivana Krstitelja. Tada mu je još plaćena jedna *statua Domini nostri*, te nas nuka vjerovati da je riječ o kipu Krista koji i danas stoji između navedenih. Istome upućuje redosljed izrade ostalih kipova izvorno zadanih apostola, makar su u isplatama samo dva imenovana, a brojem tek označene sljedeće *quattro figuras*.⁴⁹ Naime, uz pronicanje mogućeg postupka umjetnika koji u pravilu prvo počinju stvarati važnije članove neke cjeline, posve je nakon imenjaka naslovniku kapele: Ivana Evanđelista iz 1482. bilo razumljivo Gospu i Petra oblikovati skupa s Kristom do 1487.,⁵⁰ a – kako odaju upisi isplata – sljedeće godine još i Ivana Krstitelja. Svakako se taj lako pridružio Gospi i Kristu na začelju, ostavivši Petra i Ivana Evanđelista u nizu na istočnoj strani,⁵¹ koja se slijedom vjerske simbolike u pravilu smatra važnijom. Na njoj se, uostalom, još uvijek redaju jedino Firentincu pripisani kipovi kao da su uistinu ponajprije završeni, dok se na suprotnoj osim u simetriji prema sv. Petru smještenu sv. Pavlu našao samo kip sv. Jakova.⁵² Njihovo je pojedinačno prepoznavanje pouzdano barem onoliko koliko se sigurnom čita isplata četiriju kipova 1489. godine. Daljnje pak popunjavanje glavne zone namijenjene likovima apostola,⁵³ osim što pripada kasnijem dobu, zadire u probleme s kojima se ovdje ne bavimo.

da je zapis iz 1468. trajno bio neporemećeno polazište za sve radove i ne uvažava da je to bio prvi ili načelni sporazum naručitelja i izvođača, kako sam iznio u tekstu iz 1996. Nisu ispravna ni njegova lamentiranja oko navodno iznenađujućeg zatajivanja Gospe, jer nju otkrivaju računi isplata, zajedno s kipom Krista 1487. - 1489. Spomen lika sv. Petra u istome zapisu otklanja daljnju pogrešnu atribuciju tog kipa A. Alešiju umjesto N. Firentincu: Isti, *Rana renesansa u Trogiru*, Split 1997. sl. iza str. 288., kao što je promašeno tumačenje neophodnosti sv. Jerolima u kapeli, tobože načinjenog također od A. Alešija: *Isto*, str. 124-126. – Usp. moj rad nav. u bilj. 41.

⁴⁹ C. Fisković, n. dj. 1940., a za njihovu identifikaciju usp. bilj. 40.

⁵⁰ Premda se o tome raspravljalo na razne načine, vjerojatno proizlazi iz odluke počasti naslovniku kapele: bl. Ivanu Ursiniju, koji je nosio Evanđelistino ime. Drugi pak lik: Ivan – Krstitelj je očito shvaćen članom *Deisisa*, te oblikovan neposredno poslije Gospe i Krista pa i sv. Petra na čelu apostola. Zacijelo se kiparu činilo važnim dotaknuti ključnih temata cjeline, ali su zanimljivi i stvaralački sresti s različitim tipskim rješenjima sudionika galerije svetaca na kojima je najpotpunije i iskazao svoj iznimni talent, nedvojbeno superiorn prema općim postignućima renesansne skulpture i izvan granica Dalmacije.

⁵¹ Pretpostavku da je Ivan Orsini častio sv. Ivana Evanđelistu umjesto sv. Ivana Krstitelja temeljim na znanju da je prvi u 11. / 12. stoljeću kao dobu velike Reforme općenito više slavljjen zbog svoje učenosti.

⁵² Za razliku od spomenutog kipa sv. Pavla, onaj sv. Jakova nema natpis na bazi, što je unosilo i druge pomutnje, tako da u opsežnoj dosadašnjoj literaturi o spomeniku još nisu bili ni nabrojani svi likovi.

⁵³ Poznato je da se popunjavanje kapele, odnosno niša druge zone odvijalo s prekidima. Ključni je val od 1482. do 1508., općenito dobro rasvijetljen kao i naknadne narudžbe iz 1559. Nisu upitne ni dorade u vezi s umetanjem groba biskupa Turlona od 1483., oblikovanjem baroknog oltara s grobnicom sveca od 1680., te nadomještanje oštećenog lika Boga oca na svodu 1778. Međutim, neobjašnjeno je kojom je prilikom uneseni Firentinčev kip sv. Jerolima nakon poništenja stupa pred katedralom već 1600. godine.



Nikola Firentinac, *Krist Uzašašća*, stražnja strana

Uz navedeno, dakle, preostaje saznati na koji se kip odnosi isplata iz 1494. godine kao posljednja zabilježena Firentincu. Premda je zbog pojašnjenja odnosa zapisa i spomenika to pitanje zahtijevalo odgovor, ono se zaobilazilo ili zakrivalo besjedama o ničim zajamčenoj zamjeni središnjeg lika u kapeli.⁵⁴ Valja stoga naglasiti kako skupina *Deisisa* u zadanoj geometrijskoj ravnoteži stoji pred stijenkom zida arhitektonski oblikovanoj na način koji bi prema notarskom listu iz 1468. jedinom spomenutom liku Krista s dva anđelka manje vjerojatno odgovarao. Premda njemu bijaše zadan *casamento quadrado*, valjda jedinstvene četvrtaste površine, pri konačnoj izvedbi između dvaju kipova u postranim nišama, samostojeći je *Krist Uskrsnuća* postavljen pred plošnu pozadinu nalik trodijelnom oltaru s također plitko obrubljenima i prema srednjem, većem polju ukošenim krilima.⁵⁵ Nameće se stoga tvrdnja o rješavanju arhitektonskog okvira na način koji ne slijedi prvotni dogovor. Iako je taj opširni zapis o spomeniku jedini vjerodostojan, navedeni izričaj još podliježe propitivanju dočim mu se konačno rješenje arhitektonsko-plastičke strukture kapele ipak ne čini suglasno. Zamjetno međutim zaključni sastavak podsjeća na oblike grobnih oltara koje je u Italiji radio Ivan Duknović, čiji je rad na kapeli dokazan pa nije isključeno da seže dublje negoli se općenito mislilo.⁵⁶ Ujedno ostaje zanimljivo je li se pritom radilo o manjoj prilagodbi ikonografskom zadanom postavu ili formalnoj preinaci začelja najjače providenog s kipovima i reljefima.

No, zasad se važno osloniti na što više potvrda kasnoga nastanka onih kipova koji su pojedinačno navedeni potkraj devetog desetljeća, jer njihov poredak i broj suglasno ikonografskoj tipologiji vode zaključku kako tada u kapeli nije izvršena nikakva promjena članova, odnosno uopće nije isključivana neka prije nastala skulptura. Štoviše, nakon lika sv. Ivana Krstitelja, zajedno s Gospinim isplaćen je onaj *Uskrslog Krista*, koji je na mjestu usred reda apostola jedini polugol, kako se uvijek i običavalo prikazivati iz groba izlazećeg Božjeg sina. Dakle, doima se najvjerojatnije otpočetak namijenjen tome položaju, sa svakog gledišta razumljivije negoli onaj *Krist Uzašašća* iz prvotnog »ugovora«. Osim što se ovaj heroizirani

⁵⁴ Inače je C. Fisković, n. dj. 1940. otvorio i mogućnost da je Firentinac primao isplate za kipove koje su mu u radionici drugi oblikovali, poimence A. Aleši – usp. bilj. 34.– što ostaje vrlo neizvjesno – bilj. 41. Rekao bih da tome ne odgovara njegov datum odlaska iz Trogira kao i morfološka analiza svakoga pojedinog lika.

⁵⁵ Već je C. Fisković, n. dj. 1959.– iznio vjerojatnost da je oblikovanje začelja s tri ravne površine u blagim lomovima Duknovićeva invencija, ponavljana od grobnice Erola, varijanta Roverella, u Rimu, do Gianellijeve u Ankoni. J. Belamarić se s time slaže – n. dj. 2003. / 2004. pobijajući R. Ivančevića koji se bespotrebno bio suprotstavio, a S. Štefanac, n. dj. 1996. – tek dijelom usvojio. Više je elemenata te veze uz J. Belamarića podvukao i R. Bužančić u ponuđenoj rekonstrukciji oltara s grobnicom bl. Ivana sred kapele – oba na *Danima C. Fiskovića* 2003. u Trogiru.

⁵⁶ Inače, kronologija Duknovićevih boravljenja u Trogiru nije posve rasvijetljena ni u monografiji: J. Röhl, *Giovanni Dalmata*. Worms 1994. cap. XIV-XV. Nakon prijedloga C. Fiskovića, *Ivan Duknović u domovini.*, Split 1989.- raspone im J. Belamarić, n. dj. 2003. argumentirano uvećava na šire deveto desetljeće, ipak sigurnije, a bitno drugačije od prijašnjih pisaca.

Krist Spasitelj plastički snažnim volumenom posve očekivano nameće prostoru,⁵⁷ on se poput pobjednika smrti obraća puku, stavom i gestom čak predmnijevajući pred sobom smještaj sarkofaga Trogiranima ključnog zaštitnika. Tako smišljena scenografija u najvećoj mjeri opravdava svekolika znanja o kapeli vezujući se uz njezine ciljeve pa i onodobne likovne predaje ili stilska iskustva. Istovjetni je postav slike Uskrnuća nad grobom, naime, u neskrivenoj idejnoj sponi poznavalo ondašnje kiparstvo, a do 1480. dvaput ga je u Rimu tako ostvario Trogiranin Ivan Duknović.⁵⁸ Samome pak smještaju *Krista Uzašašća*, koji nas poglavito zanima, ovdje se u završnoj luneti likovno i smisleno opire velika reljefna slika Krunjenja Gospe,⁵⁹ potvrđujući da on ne pripada nužno kompoziciji začelja, pa ni zamisli čitavoga zavjetnog djela. Pognuta glava odaje da zemaljsko tlo gleda s visine, drugačije od Krista u kapeli, koji je uspravno drži kao i svi apostoli iz zone s njime u istome redu. Najposlije arhivski podatak o isplati *statue Jesu Christi* iz 1494., nakon koje nije poznata više nijedna upućena majstoru Nikoli,⁶⁰ pojačava uvjerenje da se odnosi na skulpturu koja se, doduše, točno drži sheme Uzašašća zacrtane 1468. godine, ali vremenski ionako izdvojena, a tipološki sadržaju neprikladna, u ikonografski konačno zaokruženoj renesansnoj kapeli – po mojem uvjerenju – nema više što tražiti.

Naprotiv je ostvarenje *Deisisa* sadržajno odgovaralo spomen kapeli s grobnicom bl. Ivana Trogirskog, budući da je po postanku izrazito eshatološka tema u Dalmaciji uvriježena od romanike s poznatim freskama nad oltarima brojnih svećtišta.⁶¹ U modernijim bi inačicama lik *Krista Spasitelja: Redemptora* ili *Salvatora Mundi* umjesto arhaičnog vladara ili suca svijeta lako našao svoje mjesto, tako da bez zadržke uzdržavam pretpostavku o nepromijenjenom sadržaju začelne stijenske kapele odakle je navodno bila istrgnuta skulptura o kojoj pišem. Bezuvjetno bi ukupno skladna kompozicija teže podnijela njezino izlaganje, pa iako trojka *Deisisa* nigdje nije pravodobno zapisana, ona se čini višestruko opravdana, da ne kažem i očekivana. Po svemu sudeći, stoga je u jeku oblikovanja velebne cjeline bila desetak godina prije završetka kvatročenta i načinjena rukom otpočeka u

⁵⁷ Premda mu se desna ruka čini naknadna, nema razloga sumnji da je prvobitno bila tako zamišljena.

⁵⁸ Na grobnicama pape Pavla II., te kardinala Erolija – vidi u *Ivan Duknović i njegovo doba*, Trogir 1996. str. 82 i 89, a poznati su i stariji primjeri u Balama u Istri ili u Senju i dr.: I. Fisković, »Gotičko kiparstvo«. *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb 1996.

⁵⁹ Pripadajući bezuvjetno nebeskoj sferi, prizor s Marijom, trajno i znamenom Crkve u nau- mu Spasenja, je u Novome zavjetu po Luki (1, 28) usporediv i s Nebeskim Jeruzalemom i obećanjima vezanima uz njega po knjizi Otkrivenja. Podvlačeći misterij materinstva, tema olakšava vezu s misterijem Isusova Uskrnuća, kako je i u kompozicije kapele naglašeno – usp. X. Leon-Dufour, n.dj. str. 522, 526 i dr. To ističem kao nadopunu prijašnjih svojih tumačenja ikonografije kapele – I. Fisković, n. dj. 1986.

⁶⁰ Očito se otada iz grada u kojem djeluje Duknović (bez točnih podataka o preuzetim dužnostima ili službama), a sustaje narudžba, Nikola Firentinac više okretao Šibeniku imenovan protomajstorom katedrale od 1475. gdje mu ukupnu ulogu drugačije od prijašnje literature tumači P. Marković u disertaciji iz 2002.g.

⁶¹ Usp. I. Fisković, »Zidno slikarstvo Radovanova doba u Dalmaciji«. *Majstor Radovan i njegovo doba*. Trogir 1994., str. 201-216. s pozivima na stariju i opću literaturu.

gradu vodećeg umjetnika koji – usput budi rečeno - nije osobno sudjelovao pri dogovaranju izgleda kapele.⁶² Osim što je prema odnosima razmjera čitavog zdanja trodijelni završetak u zoni niša gotovo neizbježan, sadržajna važnost prikaza Božjeg Sina, koji uskrsnuje nad grobom i oltarom mjesnog sveca, najvjerojatnije je nametnula uvećanje srednjeg polja po širini.⁶³ Dapače je preplela povode svojega povijesnog ostvarenja kao što je vrlo originalno stopila razne ikonografske i likovne obrasce. Uistinu se čini da zamisao Uskrnuća i nije mogla biti predočena u arhitektonsko-plastičkom okviru istovjetnom nišama za apostole iz razloga što oni prema nauku vjere nisu sudjelovali u događaju, ali su ovdje kao simbolični jamci sadržaja porazmješteni simetrično duž bočnih strana. Važnija im je nazočnost u prostoru negoli međusobna ikakva povezanost, dok se Uskrnuće posvema i višestruko od svih njih odvaja, iznad svega zato što ploha široke pozadine najučinkovitije osvjetljava uprizorenje. Klasicizirajući je slog arhitekturne zone, uostalom, odgovarao i proporciji gradnje, koja se nad pravokutnim tlocrtom naglašene širine čini plastički prenačena pa čak zahtijeva odušak sred završnog zida iznad oltarnoga groba sveca. U tom se smislu na plošnim površinama pozadine vizualno bolje i osjeća »čudo svjetla« oko onog lika koji se također – ne smijemo zaboraviti – uskrsnut dizao na reljefu sred pročelja prvobitne grobne kapele Ivana Urisinija iz 14. stoljeća.⁶⁴ Dosljedno su prema ondašnjem Statutu grada blagdanu Uskrsa kao zapovjedni i slavili u Trogiru svečanije negoli u drugim obalnim komunama,⁶⁵ tako da ima više uporišta mogućoj promjeni važne stavke prvog »ugovora« negoli negdašnjem izmještanju skulpture koju sagledavamo.

Iz svega slijedi da se pri dugotrajnom ostvarivanju trogirske kapele odustalo od prvobitne zamisli poglavito začelnog dijela gdje je izvorno trebao biti samo lik *Krista s dva anđelka*. Uglavnom se radilo o promjeni ikonografskog programa u potporu čega se nipošto ne smije mimoći tijekom građenja, započet tek oko 1475. i protegnut tridesetak godina, te nesumnjivo izložen mogućim preobrazbama.⁶⁶ One najočitiije nisu ostale nezamijećene usprkos upornim pozivanjima na jednom sročeni program koji krajnje nije lišen stanovitih upitnosti, ali je jedini raspolo-

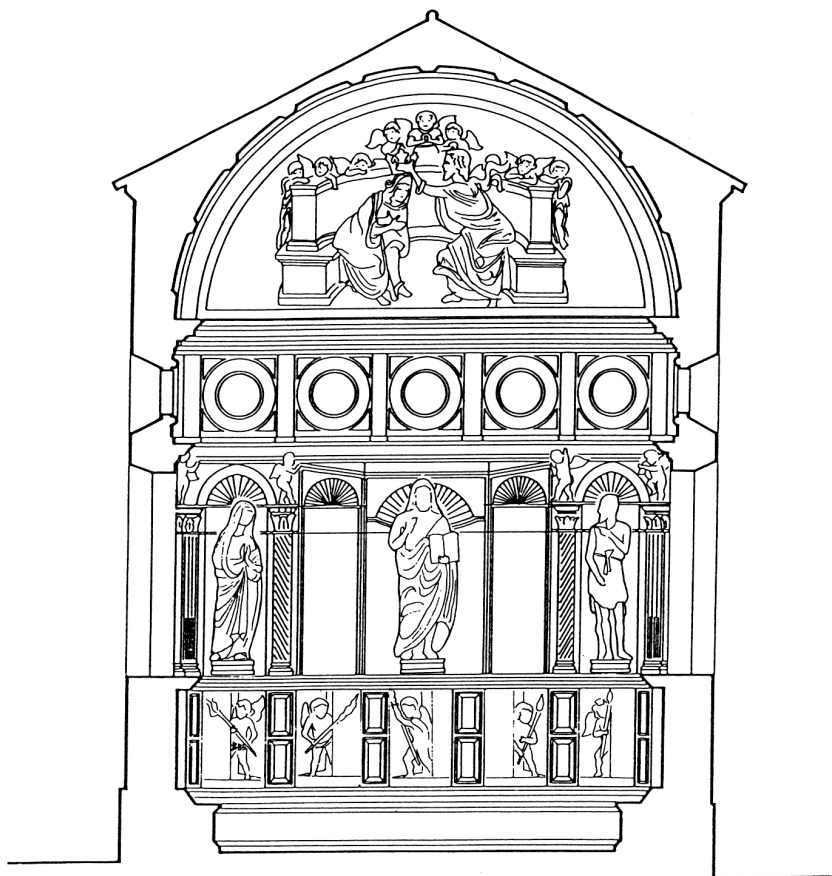
⁶² Te sam okolnosti istaknuo u prikazu kapele kao Nebeskog ili Novog Jeruzalema – n. dj. bilj. 34. i na njemu ustrajem bez obzira na više u međuvremenu sročениh njezinih ikonoloških interpretacija. Držim i pritom da je ključno shvatiti njezinu cjelovitost u svim dimenzijama i sadržajima, a ne raspravljati samo o oplati ma koliko ona bila plastički izražajna i skulpturalno prebogata – vidi dalje bilj. 77.

⁶³ Zanimljivo je da su se datumski neutanačeni Dalmatin povratak iz Rima, kao i odlazak u Ugarsku, odvijali u doba nasljednika pape Paola II., koji su našeg umjetnika prilično slabo cijenili, a Inocencije VIII. je od 1485. zametnuo i neprijateljstva s Korvinom. Koliko je to utjecalo na kretanja Duknovića, ipak se ne može prosuditi bez upućenosti u smjerenja kardinala kojima je i nakon smrti Paola II. bio ako ne baš štićenik, a ono po njihovu izboru članovima papinske kurije privrženi umjetnik.

⁶⁴ Vidi: I. Fisković, »Uz knjigu W. Woltersa "La scultura gotica veneziana"«, *Peristil* 20 / 1977. U onolikoj pak mjeri koliko je nova kapela preuzela od ikonografije prvobitne, toliko se starija može smatrati uzorom za renesansnu koju se inače redovito proglašavalo i koncepcijski posve izvornom.

⁶⁵ Kako izričito piše: N. Klaić, *Povijest Trogira I / II*, str. 267.

⁶⁶ O problemu vidi uz bilj. 40, 44, 45, 53, 56 te 68 i dr.



Kapela bl. Ivana Trogirskog, prikaz Deisisa

živi pisani izvor o odličnome spomeniku. Otkrivajući neslaganja između njega i ostvarenoga, možemo tek domišljati jesu li im pridonijele i smjene izvođača,⁶⁷ kojima se ipak ne mogu olako pripisati zahvati poput isključivanja jednog a unošenje drugog kipa istoga nebesnika. U tom pogledu rani odlazak Andrije Alešija, a završni dolazak Ivana Duknovića možda postaju ključevi otklanjanja nekih prividnih zagonetki, ali nisu presudni u pitanjima koja raspravljamo. Pa ako i nije moguće zaniijekati sukladnosti u nastajanju dvaju kipova Krista, ne smatram ih opravdanim dovoditi u ikakvu povijesnu međuovisnost, jer pojedinačno imaju više nego nezaobilazne ikonografske, a sukladno tome i oblikovne svoje zasebnosti.

⁶⁷ U prvom se redu to odnosi na Andriju Alešija, radove kojeg su istraživači dosad mahom preuzetno nalazili u kapeli među velikim kipovima. Tome sam se već suprostavljao pišući o pojedincima – usp. nav. dj. u bilj. 42., a cjelovitije na *Danima Cvita Fiskovića* 2003. s izlaganjem »Andrija Aleši – prijedlog za reviziju opusa« kojeg ću objaviti u znatno širem obliku.

Prije svega, umjesto navodno izravne zamjene važne skulpture nastojim istaknuti ukupnije promjene osmišljenja ikonografije kapele.⁶⁸ Uzgred napominjem da bi odstranjivanje gotovoga djela iz još nedovršene gradnje odlukom izvođača ili naručitelja u gospodarski slabašnim malogradskim sredinama općenito bilo malo vjerojatno. Pogotovo ga takvim smatram ne nalazeći nikakvog povoda pa ni mogućnosti reupotrebi za druge svrhe jednom načinjene skupe skulpture. Podjednako bi povijesnim prilikama dvostruka plaća za isti rad kipara bila neprihvatljiva, budući da su se sve isplate za usavršavanje katedrale s okolišem obavljale iz istih novčanih fondova. Tako se navodna promjena Kristova lika u grobnici trogirskog blaženika nikako ne uklapa u uvjete provjerljivo teškog i sporog namicanja sredstava za pothvat okončan dosta poslije i od obračunavanja glavnine kipova. A umjesto toga neporemećeno strši golo i čisto ono osvjedochenje o isplati, odnosno izvedbi dvaju krupnih likova Isusa Krista, koja nitko nije ni udaljavo od rada Nikole Firentinca, a da je i pokušao, najvjerojatnije ne bi utjecao na slijed i razrješavanje problema koji ovdje očitujem.

Sve nas vodi zaključku kako je u uvjetima života hrvatskog uzmorja potkraj 15. stoljeća odstranjivanje kipa *Krista Uzašaća* iz još nedovršenog svetišta bl. Ivana Trogirskog bilo gotovo neostvarivo. Naprotiv je njegovo makar samo jednom zabilježeno dizanje na stupu izvan katedrale više nego objašnjivo kao samostalno, ničim zavisno spomeničkoj cjelini za koju dva trodimenzionalna kipa Božjeg sina zacijelo ne dolaze u obzir. Stoga bi iznad svega bilo preuzetno misliti kako je nakana uspostave stupa s predodžbom *Uzašašća* izazvala odstranjivanje čimbenika iz čak četvrt stoljeća prije sročeno, te u konačnici obistinjenog ciklusa skulptura za prostor užega obrednog značaja.⁶⁹ Samu narudžbu kipa Spasitelja na stupu pred katedralom, gdje je pravovremeno i zaživio s okolnim skulpturalnim čimbenicima opreme trga, međutim, podupire ogled povijesnih nepovoljnosti iz posljednjih dvadesetak godina kvatročenta.⁷⁰ Budući da su čete Osmanlija tada već dopirale do gradskih zidina, očito nije dostajala samo fizička obrana Trogira, nego se tražila jača duhovna zaštita stanovnika. Više umjetničkih pothvata ili djela otkriva kako ju je društvena zajednica nastojala naći čak u utjehama izvan zemaljskog okruženja, premda su oni čvrsto sidreni u prostoru grada. U tom slijedu

⁶⁸ Nama se čini važno da je završni dio kapele doživio više promjena spram obliku zacrtanom isprva s A. Alešijem i N. Firentincem. Gotovo važnije, one su nedvojbeno nastale ranije, odnosno neumitno pri zidanju cjeline i prije oblikovanja velikih kipova apostola. Tako slijedom zapisa iz 1468. g. valja naglasiti kako su uokolo glavne zone između niša - »tabernacula« s dvanaest apostola, pred razdijelnim im pilastrima s kanelirima bili predviđeni tordirani stupci, ali je to raskošno rješenje promijenjeno u niz polustupaca polukružnih presjeka koji se u onodobnim zapisima uopće ne spominju. Uz ostale preinake na zdanju i njegovoj plastičkoj obradi posve je stoga netočna tvrdnja da »nije bilo izmjena u toku projektiranja, ugovaranja i izvedbe kapele« – R. Ivančević, n. dj. 1997., str. 126.

⁶⁹ Valja držati na umu da je taj prostor u produžetku katedralnog predvorja sadržajno i položajno činio crkveni trg, ali je stvarno bio pod upravom općine: J. Belamarić, n. dj. 2003. – Vidi i bilj. 10, 17 – 19. Usp. N. Bezić – Božanić, »Trogirski trg u razvijenom srednjem vijeku«. *Povijesni prilozi* 16 / 1997.

⁷⁰ Svemu tome idu u prilog prilike života Trogira, upravo tada izložene najjačim vanjskim pritiscima kao i unutarnjim nedaćama – usp. P. Andreis, n. dj. I. gl. 4., str. 180-205.

ishođenje sigurnosti života posredstvom izlaganja monumentalnog lika Božjeg sina na grblju pred katedralom svakako umanjuje i mogućnost da su njegovi prikazi unutar *Deisisa* u začelju kapele bl. Ivana zamijenjeni iz estetskih razloga. Naprotiv je pothvatu drugog smjera radije mogla utjecati smjena osoba odgovornih za svekoliko uređenje grada i središta oko katedrale, budući da je 1493. umro Koriolan Cipiko, najzaslužniji za podizanje znamenite kapele od početka, a 1489. već bio nastupio novi biskup, Frano Marcello.⁷¹ Da se ta promjena odvila bez posljedica, možda bi nas jače mučila zagonetka zašto središnja od izrađenih skupih skulptura nije odlučnije odbačena kad je nakon sedam godina bez posebnih obrazloženja oblikovana nova, ona bitno drugačija i s cjelinom potpuno sročena.

Još se pozivom na Lucievo izvješće mora istaknuti kako je sadašnju plastičku dojmivost kipu *Krista Uzašašća*, s pratećom patinom uvećao učinak atmosferilija jer im je bio izložen duže negoli se razumijevalo. Po svemu sudeći, nalazio se pod otvorenim nebom od završetka 15. stoljeća, te su mu padaline i klimatske mijene oštetili svekoliku epidermu. Donekle su prikrile kiparu svojstveni, tehnički izvorni i jasno prepoznatljivi rukopis s istančanim razlikovanjem prirodne materije svega u pojedinostima pomno prikazanoga i umješno klesanoga. Zacijelo su stoga neki analitičari i bili skloni rad pripojiti ranoj fazi Firentinčeva stvaralaštva, ujedno ne videći u disproporcijama tijela vještinu nadvladavanja perspektivnih skraćanja kojima je na visokom stupu bio izložen. Isti su naizgledni nedostaci s druge strane potaknuli mišljenja o većem udjelu zasad neimenovanih pripadnika Firentinčeve radionice,⁷² makar su takve ocjene u međusobnoj suprotnosti. Naime, kao što je teško povjerovati u udio pomoćnika pri dimenzioniranju i postavu lika, isto je tako slabo vjerojatno da ih je Nikola imao na početku svojeg rada, kad se kao mladi majstor probijao u Dalmaciji. Pogotovo im nije povjeravao modeliranje prebogatih odora s osjetljivim nabiranjem tkanina, što je najučinkovitiji motiv osobnog mu izričaja, pa može bitne propuste radije pridajemo samo njegovoj ruci. Naravno, to ne znači da ih je sam umjetnik spoznao onako kako ih mi danas vidimo, jer je neke »izvještačenosti« koje mu pripisujemo, a ovdje su mjestimice i nametljive, po svemu sudeći namjerno ponavljao u svojem plastički izvornom izražavanju. Nekonvencionalni način kojim je usjekao virovite nabore oko desne noge pa i zakrio udove ruku, donekle čak zaobilazi osobitosti ako ne i načela ranorenesansnog stila, oko čijih iskaza u ukupnom njegovom opusu valja

⁷¹ Pozornost na to svraćaju J. Belamarić i R. Bužančić u cjelovitijim prikazima oblikovanja kapele na *Danima Cvita Fiskovića VII*, u Trogiru 2003.; Ogledom i objavljenoga njihove se slojevite teze čine u dijelovima uvjerljivima, pa se na njih uvjetno oslanjam donekle s pozitivističke strane u pitanjima koja me zanimaju slijedom osobnog prijašnjeg pisanja o kapeli.

⁷² Analitički je moguće pokazati kako su njezini neskriveni skulpturalni nedostaci na razini ostalih zamjetljivih u plastičkoj obradi raznih *figura togata*, kojima naročito bogatstvo draperija šteti tektonici tijela, a ne slijedi uvijek prirodnu pokrenutost udova, nego podilazi ornamentalnim htijenjima i osobnim manirama. Na slične sam nedostatke ili propuste upozorio već kod Nikolinih vlastoručnih kipova sv. Ivana Evanđelista, sv. Filipa i sv. Jakova (?), uključujući posebice i ovoga: I. Fisković, »Kip sv. Petra u Vrboskoj i početci Nikole Ivanova Firentinca u Dalmaciji«. *Peristil* 45 / 2002., str. 86, bilj. 18.

još govoriti. Međutim se ne smiju zanemariti oblikovne odlike dvaju odjevenih anđelaka pored Kristovih skuta jer maštovitošću ljupkoga svojeg sudjelovanja u skulpturi kao i preciznošću obrade očito prethode onim najizvršnjima s velikog reljefa Krunjenja Gospina u kapeli. To više, pozivom na datiranje kipa u 1494. godinu i neposredno osmišljenje za položaj koji dokazujem, možda mu je prikladnije podvući pripadnost kasnoj fazi kipareva stvaralaštva. U tom smislu ipak će umjesto uobičajenog isticanja stanovitih onemoćalosti koje stvaraocima u kamenu nosi breme osobne dobi, biti bolje uvažiti osobitost zadatka napojenu sviješću o nuždi optičkoga ugođavanja visokom smještaju kipa, što je opet izveo iznimno uspješno. Iako nije skulpturu podjednako živo razradio sa svih strana, sumarno stražnje oblikovanje u energičnim potezima čini se tome smještaju volumenski prikladnije npr. od neartikuliranih pozadina svih kipova zaklonjenih u nišama kapele.

U lancu navedenih spoznaja uputno je propitati kako je Firentinčev osebujni kip odgovarao stvaranju javnoga spomenika, kojem je povijesno postojanje ispred trogirске stolnice zapisao pouzdani I. Lucić.⁷³ Unutar ikonografskih općenitosti, skulptura se uistinu bolje uklapa u sliku *Uzašašća* negoli u temu *Uskrsnuća* naglašenu u raskošnoj prostoriji posvećenoj zaštitniku grada, naravno, ne dopuštajući pod krovom katedrale ponavljanja sadržaja čemu nas i upućuje neistovjetno imenovanje dvaju pri isplatama uopćeno zabilježenih kipova.⁷⁴ Nema stoga sumnje da je trodimenzionalni prikaz posljednjega Kristova mističnog objavljenja bijaše pogodan izvanckvenom prostoru, jer je nad počivalištem umrlih imao izravniji smisao unutar opće ideje *Spasjenja*, što prožima čitav sklop a pogotovo renesansnu kapelu dodanu stolnici.⁷⁵ Potekavši od najplodnijeg majstora kasnog kvatro-

⁷³ Usp. C. Fisković, n. dj. 1940. Tim je zanimljivije uočiti da ona s takvim naslovom slijedi opis iz pogodbe 1468.: *figura de Christo* – vidi bilj. 42. – što se nazivom ponavlja 1494.: *statua Jesu Christi*, a razlikuje od *statua Domini nostri*, navedenoj 1487. prilično neobjašnjivo. No, povezivanju prvotno zamišljene s tobože zamijenjenom skulpturom upućuje ono dodatno objašnjenje: ...*et con el dicto Christo doi anzoleti a lui retegnudi*... koji su stvarno gotovo pripojeni uz noge stožernome liku s groblja, dotičući mu odoru pa i tijelo, te su bili povodom na toj osnovi promišljane zamjene kipova. Naglašavajući da rečeni zapis u cjelini ne bismo smjeli držati presudnim za ikonografski program čitave kapele ili njezinih dijelova (jer on prateći nestali višekrat spominjani *desseigno* daje tek opće a nipošto precizne i nepromjenjive upute za izvedbe), trebalo bi shvatiti da u naravi predstavlja puku potvrdu sporazumu o prethodno osmišljenome poslu. Budući da ionako, ne samo zbog odlaganja početka gradnje i prekida radova, nije sve bilo izvedeno po stavkama u njemu napisanima, također su (uz napomenu o dva Firentinčeva kipića anđela svječonoša u kapeli pripojena Kristu Uskrsnuća bez jasnog jamstva) o ovim kipovima zaključivanja još otvorena.

⁷⁴ Oko toga zasad nema dokaza da bi naziv *Dominus Noster* značio nešto drugo od *Iesus Christus*, te se može pripisati slobodi zapisničara. Takve nedosljednosti, uostalom, otkriva i prvi dogovor, gdje se lik Krista o kojem govorimo naziva samo *figura di Christo*, a mimo vjerskih učenja i ikonografskih znanja onaj nad njime u prizoru Krunjenja Gospina sjedeći Krist *Dio Padre*, istovjetno poprsju Stvoritelja nasred svoda zdanja. Prema tome prilično su dvojbeni sva ona oslanjanja na nazive likova u dokumentima, što npr. R. Ivančeviću – n.dj. 1997. postaju argumentima za čitanja ukupne ikonografije trogirске kapele.

⁷⁵ Temeljno je pritom slavljenje glavnoga mjesnog, u crkvi sahranjenog sveca, kako sam već pisao u n. dj. 1992., str. 490-491. Naime, u duhu izvorne kršćanske retorike njega već nat-

čenta u Trogiru, skulptura *Krista Uzšašća* slijedila je viziju uzlaska sa zemlje, dok se na onoj ranijoj sami Božji Sin obraća ljudima pokazujući među učenicima i praticima svoju moć.⁷⁶ Prije svega u sastavu *Deisisa*, kao sadržaja koji simbolično s ljudima u dolasku njihove smrti suočava ključne nositelje vjerske zaštite, on više pripada zemaljskoj sferi. Pogotovo u zatvorenom spomen-grobnom svetištu unutar kojeg se ukupno više od stotinu lica neposredno obraćalo Trogiranima, suvereno je zagospodario prostorom sa snagom polugolog tijela kakvu naš kip ne iskazuje. Iako su obojica dodjeljivali blagoslov, onaj u kapeli odiše sigurnošću svoje nazočnosti u lancu najvažnijih nebesnika, a ovoga s groblja kao da posredstvom plahog pokreta ispunja nada, ali i plastička vjerodostojnost velikog trenutka kršćanskih obećanja. Gledajući tako, smije se reći kako smisao *Uzšašća* nije ni udovoljavao izvornom rješenju trogirске Kapele, gdje Krist među svetima djelujući na zemlji prima izabrane.⁷⁷ Rečeni ikonografski postav teološki u osnovi predmnijeva njegov ponovni a konačni uzlazak, dok je ideja vodilja oblikovanja našeg kipa bolje odgovarala smještaju na stupu izvan svetišta, gdje se uvjerljivije očituje kraj Kristova pokazivanja na zemlji i uzlaz u nebesko boravište. I kao što lik unutra pri izvršenju blagoslova, razumljivo, nije osamljen, nego u dijalogu s brojnim svetima s kojima je skupa rađen, tako je ovaj manje scenički, ali jednako simbolično u visokom stošću osnovnoga svojega kamenog bloka čitav dostojanstveno odjeven, imao povesti duše sahranjenih u grobištu nad kojim se uzdiže praćen od parova anđelaka.

pis iz prve kapele 1348. g. naziva ispovjednikom i istinskim braniteljem grada, kao što se 1468.g. sriče gradnja kapele *beati Iohannis Confessoris de Tragurio*, jer se takvima - prema svim biblijskim pojmovnicima - pripisuje uloga i moć obznajivanja Božje veličine i zazivanje Božjih spasiteljskih čina, raskrivajući dvojakost zahvalnosti na razini dokazivanja i očekivanja – usp. X. Leon-Dufour, n.dj. str. 1002-1004.

⁷⁶ Usp. nav. *Rječnik biblijske teologije.*; Također S. Sterckx, n.dj., cap.V. *L'ascensione e le altezze*.

⁷⁷ O tome sam u n. dj. 1992., str. 502-504. pisao, između ostaloga, da zamjena teži »otklanjanju misterija uzlaska iz ozračja smrtnosti a uvođenju dodjele Spasenja na zemlji.« U tom smislu sam i tumačio lik Uskrslog Krista koji na ključnome mjestu ovladava čitavom kapelom: »iskazuje moć onoga koji otvara vrata kozmosa, također knjigu čovječanstva«, što mu je bilo zadano prema tekstu Otkrivenja koji sam uzeo za potporu većini ikono-loškog čitanja cijeloga spomenika. Dosljedno tome, u stavu i pokretu lika se prepoznaje Svjedoka Svjetla unutar složene slike Novog Jeruzalema, gdje se zbiva spajanje Zemlje i Neba. Usp. I. Delalle, »Biser dalmatinske renesanse«. *Almanah Selo i grad* – 5. Zagreb 1933. Uostalom, zato i smatram neosnovanom kritiku R. Ivančevića, n. dj. 1997. str.132. koji odbija mogućnost da su u donjem redu s bakljonošama predočena »vrata raja«, jer se raj – tvrdi on – obvezatno nalazi u visini. Međutim bi se – po mojem pisanju - ovdje čitava prostorija shvaćala Rajem kao nebeskim Jeruzalemom, te nije ključna visina pojedinog prikaza koliko je važno da oni ulaze izvana, kroz zidove unutra, a ne izlaze »kroz vrata mrtvih u carstvo sjena, odakle se nitko ne vraća«. Uz takvo integralno shvaćanje kapele nužno otpada njezino viđenje u »trodijelnoj shemi modela kozmosa« pri kojoj Ivančević ne vodi računa da bi vjerski nedopustiv bio smještaj liturgijskog stola u najdonjoj razini, gdje isti – usp. crtež na str. 119. nav. dj. 1997. – vidi podzemlje, uostalom kao i postavljanje svečeva sarkogafa unutar istom prilikom ocrtane zone »čistilišta«.

Shvatimo li veličanstvenu kapelu zaista kao predodžbu Novog Jeruzalema, prostora gdje apostoli najavljuju Radosnu vijest,⁷⁸ bit će jasniji i povodi predočenja *Uskrslog Krista*, »uzroka vječnoga Spasenja«, umjesto prizora *Uzašašća*, kao završetka njegovih čudesnih ukazanja prije konačnog odlaska u Nebo. Drugim riječima, s razlozima koji pobijaju mogućnost smještaja našeg kipa u kapeli, učvršćujemo tvrdnju da je bio zamišljen i načinjen za javni stup pred stolnom crkvom. U tom smislu i izbor smještaja unutar ili izvan svetišta nesumnjivo nije bio ovisan o nekim slučajnim okolnostima ili samovolji umjetnika koji u komunalnoj zajednici Trogira pored niza učenih patricija i prelata zasigurno nisu premještali javne spomenike slijedom svojih osobnih estetskih nazora niti u ime ispravljanja načelnih promašaja u ikonografskim zamišljajima zavjetne kapele.⁷⁹ Zato i držim umjesnijim skulpturu kojom se bavim promotriti izvan ciklusa Firentinčevih kipova za kapelu, konkretno vezati uz podatak iz 1494. godine tražeći ostvarenju gušće silnice povijesti,⁸⁰ a s punim uvažavanjem Lucijeve zabilješke. Tada su u igri bile druge građanske i vjerske potrebe, pa je prikaz Božjeg Sina u pratnji anđelaka ikonološki prikladnije pripao stupu na grobištu, gdje se izravnije oslikava Kristov uzlazak iz kraljevstva mrtvih, da bi pobjeđujući smrt, započeo novi život kod Boga: kako Novi zavjet i iznosi.⁸¹ Unatoč predočenju mističnog sadržaja,

⁷⁸ Sukladno onome što su Trogirani u naizgled bezizlaznom povijesnom trenutku očekivali, pa u tom smislu dvojbeneim smatram čitavo ostvarenje gledati u svjetlu sadržaja Posljednjeg suda, kako sam prije držao – n. dj. 1986. – a u novije doba cjelovitije predlaže i J. Belamarić, n. dj. 2003. Naprotiv držim temat bližim oslikovljenom sadržaju Novog Jeruzalema, kako sam pisao 1996., ma koliko među njima bilo idejnih podudarnosti i neprijeporno zajedničkih motivskih predodžbi koje vode neminovnom preplitanju ili prožimanju spominjanih prijedloga i mogućih rješenja.

⁷⁹ Nije isključeno da je rečenome činu utjecao novi biskup Frano Marcello, koji je godinu dana prije došao iz Rima gdje se običaj podizanja kipova na stupove uzdržavao ogledom na postojeće iz klasičnih vremena. Ujedno je tamo i *Uskrsli Krist* na modernim grobnicama češći negoli u drugim sredinama, što svjedoči sudioništvo učenih trogirskih biskupa u programiranju vjerskih ili crkvenih spomenika.

⁸⁰ Poučeni množinom događanja iz hrvatske prošlosti kad su politički motivi utjecali na stvaranje djela likovnih umjetnosti, smijemo vjerovati da su uspostavu Spasiteljeva stupa sred grada potaknuli sve gušći prodori Osmanlija o kojima s užasom pišu I. Lucić i P. Andreis. Međutim važno je da se i to djelo uklapa u humanistička stremljenja i renesansni ukus, pa i njima ovisno ikonološko rješenje čitavoga urbanog središta, čemu usporedbu nalazimo u slikarskim ostvarenjima 15. st.

⁸¹ Sve s pozivom na nav. *Rječnik Biblijske teologije*. Zagreb 1983. Razumljivo zamjena nije izazvala promjenu ukupnog značenja kapele kao Novog Jeruzalema, preuzetog s prvobitne grobnice bl. Ivana: R. Bužančić, »Stara kapela sv. Ivana Trogirskog u katedrali sv. Lovrinca«. *PPUD* 40 / 2004. Presudnom za isto značenje smatram i činjenicu da je Krunjenje Gospe, nametljivo istaknuto u našoj kapeli, već na freski Guarienta u Palazzo Ducale iz 1365.-67. predočavalo Nebeski Jeruzalem: S. Sinding - Larsen, *Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*. Spoleto 1974. p. 45. Varijanta je na slici istoga sadržaja od Jacobella del Fiore u Galeria dell'Academia: P. Zarnecki, »The Coronation of the Virgin«. *Journal of the Warburg and Courtland Institute* XIII / 1950.- kao temat Crkve Pobjednice, neodvojiv od koncepta Spasenja čovječanstva. Takvu zamisao pojačavaju na prednjem luku kapele skulpture Navještenja, koje nemaju tješnje veze s tematom Posljednjeg suda, koji J. Belamarić, n. dj. bilj.32. teži iznaći u programu čitave kapele temeljem sporednih motiva. U tom slučaju i Krist bi valjda bio prikazan kao vrhovni Sudac u togi ili na prijestolju, a ne

zasigurno takva skulptura *Uzašašća* nije pripadala prostoru vjerske kontemplacije oko groba beatificiranoga mjesnog biskupa iz 11. stoljeća, nego je zbog opće snažnosti svoje poruke otvorenije predana javnom prostoru i ozračju komunalnih proživljavanja renesanse usred maloga grada.⁸² Stršeći na stupu, zacijelo se, kako obličjem ili veličinom tako i simbolikom, nametala vidokrugu svakodnevlja, makar joj nakana nije bila toliko u estetskom usavršavanju urbane cjeline koliko u zadovoljavanju vjerskih potreba građana.

U sklopu idejnoga i likovnoga dorađivanja urbanog središta, pak, na trogirske trgu već prije od 1480. godine bijaše nazočan skulptirani lik *Krista Spasitelja*, koji s pročelja za zaštitu od kuge oblikovane crkvice sv. Sebastijana kao da silazi među ljude s temeljnim ciljem svojeg poslanstva.⁸³ Povodi njegova postavljanja nisu nepoznati budući da pripada zdanju podignutome u zavjet protiv kužne zaraze koja se bila sručila na Trogirane, pa ponavljanje lika načelno suglasnog značenja na našem spomeniku predmnijeva nastanak u odgovoru na drugo stradalištvo. Značajno je, dakako, da je prvi na tornju javnog sata, pod kružnom tablom njegova brojčanika koji mjeri vrijeme i kugle što pokazuje mjesečeve mijene, a sve podno zvona koje se s vrha oglašava u različitim prilikama, jer takvo zdanje sažima bitna poimanja opstanka ljudskog roda čuvajući ga uz fizičko sudjelovanje samoga Božjeg Sina.⁸⁴ I tamošnja je njegova uspravljena a manja figura nastala u istom krugu Nikole Firentinca, pa se otkriva natprosječno zgušnjavanje Kristološke tematike oko srednjovjekovne stolnice kao žarišnog stjecišta ideje Spasenja koja sve prožima. No uz procvat humanističkih svjetonazora oplodjenih zanimanjima za klasiku, što posebice otkriva gustoća izlaganja skulpture u urbanom prostoru, ona je usporedno s pojačanjem prijetnji na pozornici hrvatske povijesti osobitim umjetničkim posezanjima objavljivala okretanja kako strože eklesijastičkim postavkama, tako mističnim temama, čak bitno ne razdvajajući kršćanska svetišta i općinska zdanja.⁸⁵

uskršli Božji sin između Gospe i Krstitelja – M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black death*, 1951 – 1964. p. 9.

⁸² Iako ne znamo točan položaj stupa sa skulpturom, kao što ne znamo ništa više o oltaru koji ga je – prema Luciću – bio zamijenio, treba držati na umu da je pripadao užem prostoru groblja koje samo po sebi pretpostavlja određenu posvećenost, ujedno osjećaj sigurnosti u pripremi novog rođenja, pa je tim neobičnija njegova povezanost s polivalentnom poljanom komunalnog trga koji je nekoć bio drukčijih veličina i izgleda. U svakom slučaju, oblikovanje tog ambijenta treba podrobnije istražiti u povijesnim fazama, što uz oskudnost dostupnih izvora nadilazi zadatak ovoga teksta.

⁸³ Uzdignut u osi pročelja nad okruglim prozorom uz koji su grbovi upravitelja grada, iznad ulaza u svetište na nadvratniku kojeg je lik sv. Sebastijana. Mahom su pripisivani suradnicima N. Firentinca: C. Fisković, »Firentinčev Sebastian u Trogiru«. *Zbornik za umjetnostno zgodovino* V / VI. Ljubljana 1959. među kojima sam navedenim izlaganjem u Trogiru 2003. nastojao izdvojiti A. Alešija.

⁸⁴ Nije na odmet podsjetiti na istodobnost brončanih kipova antikizirajućeg izgleda uvrh zvonika ure sred Dubrovnika: I. Fisković, »Dubrovački Zelenci«. *PPUD* 31 / 1991.- jer se čita dvojakost duhovne klime i umjetničkih usmjerenja dvaju najprestižnijih središta hrvatske renesanse.

⁸⁵ U nedostatku pregleda razvoja ideja u životu Crkve tijekom razdoblja renesanse, tome donekle upućuje H. Jedin, *Storia della Chiesa*, V / 2.- cap. LVI i LVII. Otvoren je k tome

Uokvir toga nedvojbeno je trogirski trg dobio konačni svoj izgled jer se tome i težilo nizom povezanih makar ne i istodobnih narudžbi, koje uz zrelost društva otkrivaju humanistička nadahnuća najvišeg reda.⁸⁶ Ona se nadovezuju na ravnotežu dokaza svekolike postojanosti gradske zajednice koju pored katedrale s grobljem i više starih svetišta na izmaku srednjeg vijeka ravnopravno iskazivahu općinska Loža i Stup pravde pred njome.⁸⁷ Od zenita sa kvatročenta postupno ti okviri oplemenjivani sa skulptorskim djelima, i to ne samo u znaku modernijih kulturnih shvaćanja nego i plime bogobojznosti za čije je nadvladavanje pred stolnom crkvom načinom svojeg izlaganja prednjačilo uprizorenje *Uzašašća na stupu* kao zasad jedini poznati tovrnsni spomenik urbane opreme diljem istočne obale Jadrana. Iako mu je s vremenom poništena izvorna cjelina, njezina nam moguća rekonstrukcija daje znati kako se ni s procvatom svjetovnosti tijekom ranog novovjekovlja nisu otklanjala tradicionalna učenja kršćanske teologije,⁸⁸ te se proizvodila zakonitost izlaganja *signuma* vjere i u profanome ozračju. Među razlozima izuzetnoga takvog uslojavanja pa i umjetničkog raščlanjivanja slavljenja Božjeg sina u žarištu komunalnog života, smijemo navesti i opsesivni ondašnji strah od opasnosti s Istoka, poradi koje se tražila i izražavala jača duhovna zaštita kakvu je naš prikaz Božjeg sina ne samo obećavao nego i materijalno potvrđivao.⁸⁹ U juž-

problem u kolikoj se mjeri sumarne naznake o stanjima u velikim centrima mogu primjenjivati za oslikavanje prilika u južnojhrvatskoj provinciji, ali je korisno podvući bar osnovna duhovna stremljenja. Likovno izražena ona se ovdje znakovito povode za rimskim, a ne venetskim ili toskanskim predlošcima. Njihova je pak samosvojnost lokalno održana sa stupolikim spomenikom koji je na trg postavljen kao zamjena 1600. godine, u sklopu Bokanićeva zahvata koji sumarno valorizira J. Belamarić, n.dj. 2004.

⁸⁶ Takve poglede zacrtava R. Bužančić, »“Renovatio urbis” Koriolana Cipika u Trogiru«. *Ivan Duknović i njegovo doba. Trogir* 1996., str. 107-117.; Nedvojbeni udio K. Cipika na svoj način raskriva i njegov literarni opis ruina antičkoga grada Seleucija, kojeg je kao zapovjednik trogirске galije obišao na vojnom pohodu u Malu Aziju 1470.–1474. te posebno istaknuo »osim ostataka hramova i amfiteatra ... trijem bogato ukrašen stupovima i kipovima, i svakojakim skulptorskim radovima« - K. Cipiko, *O Azijskom ratu* – prev. V. Gligo. Split 1977., str. 89.- zorno otkrivajući smjerenja svojeg i općeg ondašnjeg ukusa.

⁸⁷ Može se pretpostaviti njegovo uklanjanje oko 1471. god. kad je u Loži oblikovan »retabl Pravde«: R. Ivančević, »Trogirska loža: TEMPLVM IVRIS ET ARA IVSTITIAE«. *PPUD* 31 / 1991.

⁸⁸ Uz podatke o humanizmu Trogira vidi i: I. Fisković, *Reljefrenesansnog Dubrovnika*. Zagreb 1993.

⁸⁹ Za duže razdoblje, gotovo na razini običaja potvrđuje to navod I. Lucića, n. dj. str. 1033. – da su nakon pada Klisa, što je uzdrmao čitavu obalu, Trogirani iz kapele bl. Ivana na vrh katedralnog zvonika podigli četiri kipa apostola, radove mletačkog kipara A. Vittorije. Njih su 1559.g. bili pribavili s točno određenom namjenom u ansamblu grobnice svojeg sveca - V. Kovačić, »Kipovi Alessandra Vittorije za trogirsku katedralu«. *PPUD* 40 / 2003.-2004., str. 215. - pa se jasno, dakle, radi o pojačanju vidljivog »posvećenja grada« u kriznim trenucima, što služi potpori osnovnih ovdašnjih mojih gledišta. Ona se dograđuju na činjenicu da je prvobitna kapela bl. Ivana oblikovana 1348. poradi otklanjanja pošasti kuge, te da je čašćenje istoga u gradu oživljavao biskup humanista Venecijanac A. Cavaccia do 1451., prethodeći učenijem Ankonitancu Jakovu Turlonu, koji se okreće onda popularnijem Sv. Sebastijanu kao članu skupine najvažnijih Dvanaestorice zaštitnika. Iako nema sumnje da mu je obred snažio s naletima kuge, s obzirom na učestalo čašćenje u novim crkvama diljem

nohrvatskim gradovima znatan je broj umjetničkih djela onda nastajao iz sličnih nastojanja koja tijekom poznog 15. stoljeća čine renesansno stvaralaštvo nabijeno iskazima latinsko-kršćanskog bića, ali i osvrtima na sretniju prošlost područja kao jamstvo istoznačne budućnosti.⁹⁰ Veliki kameni kip Krista na stupu sred Trogira bijaše jedan od značajnijih takvih spomenika, pa ga se činilo vrijednim izvući iz zaborava uz prijedlog za objašnjenje i izvornog konteksta nastajanja.



Lik Krista Spasitelja na pročelju crkve sv. Sebastijana u Trogiru

Dalmacije, ne treba smetnuti da su u kvatročentu naročito isticane vojničke sposobnosti toga svetog mučenika, pokrštenog zapovjednika pretorijanske garde cara Dioklecijana: *The Oxford Dictionary of Saints*, 1978. str.353. Na to se nadovezuje i ljubav renesansnih umjetnika prema temi akta, što se u ovom slučaju ocrtava inače od I. Matejčića i dr. već apostrofiranim vezom, odnosno mogućim povodjenjem N. Firentinca za A. Mantegnom i ostalima.

⁹⁰ Usp. I. Fisković, »Tematske sukladnosti Marulovih i suvremenih likovnih djela u Dalmaciji 15./16. stoljeća«. *Colloquia Marvliana V* / 1996. str. 171-186.

THE COLUMN WITH A STATUE OF THE ASCENSION
BY NICCOLÒ DI GIOVANNI IN THE CENTRE OF TROGIR

Igor Fisković

Taking its cue from an item of information from Ivan Lucius, »the father of Croatian historiography« from the book *Memorie istoriche di Tragurio*, this study endeavours to explain the full sense and original location of the Renaissance statue of Christ with two angels that has been the object of various discussions by art historians. About 1650, this reliable writer recorded that in the old cemetery in front of the cathedral of his native city there had been a marble column with a statue of the Saviour, which was removed during the remodelling of this area around 1600. In fact Lucius mentioned the re-use of the column in the design of the Baroque altar for the old tomb of the Blessed John Orsini in the Cathedral, and said nothing about the statue itself. Indirectly however he was referring to an example of the once common erection of sculptures with a religious symbolism in the open spaces of Mediterranean towns. Now, the monumental statute of Christ with two angels from Trogir City Museum, the idea of which corresponds to the type of the Ascension appropriate for public exhibition, can be analytically included in this context. The statue was noticed by the first investigators of the Dalmatian sculptural heritage at the cemetery outside Trogir, and recognising the iconography, they attempted to determine its origin. According to the morphological characteristics, they agreed on the attribution to Niccolò di Giovanni, known as the Florentine, or to his workshop, but for a long time and without any reliable conclusion, its significance and original position were debated. On the whole the opinion prevailed that the sculpture was made for the ensemble of the famed Chapel of the Blessed John Orsini, developed according to an idea of 1468 on the northern side of St Lawrence's Cathedral. This unit of original architectural and sculptural articulation is an anthology-piece monument of the Early Renaissance, and still, together with some fifteen large three dimensional sculptures, contains a figure of the Risen Christ, belonging to the *Deisis* group on the rear side under a grand relief of the Coronation of the Virgin. This statute most likely belongs to the same stylistic circle as the statue of the Ascension with the two angels that we are speaking of, which thus posed the riddle of their relationship, i.e., the doubling that the archival documentation concerning the creation of the main work of Niccolò di Giovanni in Trogir does not explain. It is known that the construction started only in 1475, and the installation of the large sculptures was done in the order of the payments made for them some ten years later. The problem is highly complicated by the fact that the original document concerning the design of the chapel, which was in fact the agreement between the client and the master for a magnificent performance, made mention of a »figura di Christo... con doi anzoletti a lui retegnudi« at the back of the space. However, between Mary and John the Baptist there is a figure that does not correspond to the record, for it is on its

own, and a typical Redeemer. In addition the records of the payments made to the same master for the sculptures in the chapel of 1487-1488 tell of a »statua Domini nostri« together with accompanying figures – then, in 1494, independently, another »statua Jesu Christi«, which does not allow them to be identified individually. Hence there was a prevailing opinion that the first statue was simply replaced by the second, but the real reasons for this were not understood. It was also not properly established which statue was which, and without any final agreement among scholars, there ensued very diverse and frequently mutually contradictory speculations. At first it was written that the sculptor, Niccolò di Giovanni himself, allegedly dissatisfied with the statue of Christ that had been made, in agreement with the client, cut out or removed the figure with angels that had already been paid for. Looking at things historically, such conduct is not very probable, and it should be noted that the base for the sculpture is different from the others in the chapel that are linked with iconographic logic in such a way that there is no need for a depiction of the Ascension. Most analysts nevertheless agreed on the hypothesis for the rejection of it as part of some inexplicable »change in the programme of the chapel« thinking that in the last decade of the quattrocento the final version that we see today was given. No thought was given any longer to the original purpose or secondary use of the second statue outside the chapel.

Referring however to the neglected notation of Ivan Lucius of the middle of the sixteenth century, this study aims to prove that the break in time between the first agreement about the construction of the chapel in 1468 and the beginning of its shaping allowed for certain changes of its overall structure, not usually pointed up in the literature. It attempts to find certain historical supports for this in the dynamics of events from the departure of Andrija Aleši, the first signatory of the contract, and the coming of Ivan Duknović from Rome, around 1480, and the appointment of the new bishop, Francesco Marcello, in 1489, or the death of Coriolano Cippico, main procurator, in 1493. Still, most stress is laid on the understanding that the statue of the Ascension does not fit iconographically into the chapel, being rather an independently conceived and in 1494 separately rewarded work of the Florentine. After that, he did not work in Trogir, and certain formal accommodations to the exhibition of the statue of the Ascension on a high column are in conformity with the mature phase of his work. Such a symbolically legible monument in the little cemetery in front of the cathedral essentially rounded off the cycle of sculptures with the content of Salvation in the core of the town. The members of this cycle were almost all shaped in the workshop of the leading sculptor, and meticulously arranged around the central church and commune square, at a time when the Croatian coast was most exposed to the enemies of Christianity from the east. This is why this creation has to be seen outside the Chapel of the Blessed John, as unique evidence of the artistic interventions in urban units according to the inspiration of the Renaissance.

