

“NEBESKI JERUZALEM” U KAPELI BLAŽENOG IVANA TROGIRSKOG

Igor Fisković

UDK 72/73.034.04 (497.13 Trogir) “14”

Izvorni znanstveni rad

Igor Fisković

Zagreb, Filozofski fakultet

Držeći se svog prijašnjeg čitanja trogirске kapele bl. Ivana - najreprezentativnijeg renesansnog ostvarenja u Hrvatskoj - autor prati dokumente o njenom nastanku, te joj razjašnjava ikonografiju. Stavlja je u kontekst trogirskih zbivanja iz sredine 15. stoljeća rasvijetljujući joj idejne osnove u vezi s lokalnim zrenjem humanističke kulture, ali i političkom ugroženošću malogradske sredine pod prijetnjom turske invazije. Usredotočuje se na ikonološku interpretaciju. Po svemu osebujnu arhitektonsku i plastičku cjelinu tumači kao razvijenu predodžbu knjige Otkrivenja. To dokazuje podrobnim praćenjem rečenog teksta i iznalaženjem slojevitih uprizorenja njegovih izravnih i posrednih značenja u kompoziciji spomenika, s osnovnom podjelom na prostor Zemlje i prostor Neba, i u obradi njegovih figuralnih dijelova postrojenih u hijerarhiji literarno zadanih značenja. Time otklanja zablude drugih pokušaja tumačenja spomenika i dokazuje očitavanje kapele kao osebujne slike Nebeskog Jeruzalema.

Unatrag desetak godina u esejistički pisanome tekstu “Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju”, izvan stručnog časopisa, bio sam sročio ikonografiju kapele blaženog Ivana Trogirskog iz 15. stoljeća.¹ Rastumačio sam je kao veličanstvenu arhitektonsko-plastičku predodžbu Novog Jeruzalema, što bijaše svakako novo i cjelovito - premda tada još ne i posve dorađeno - viđenje, pa sam ostao dužan dati njegovu

¹ I. Fisković, Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem primorju, Dometi 1-3/1984., str. 98-103.

Još sažetiji opis sam 1991. god. dao u tekstu “Renesansno kiparstvo” - Tisuću godina hrvatske skulpture. Znanstvena izdanja MGC - Zagreb “Exegi Monumentum 3” (u tisku).

znanstvenu razradu. Učinit ću to ovom prilikom, bez osvrtnja na neka druga, u međuvremenu objavljena mišljenja, budući da ona nisu pružila uvjerljiva objašnjenja niti pridonijela ikonološkom razumijevanju tog vrhunskog spomenika renesansne umjetnosti u Hrvatskoj i Europi.²

U početku samog prikaza izuzetnog ostvarenja korisno je sažeti njegovu povijest, usporedno prateći zabilješke o majstorima, jer se tako najizravnije uvodimo u problem nastanka i značenja trogirске kapele. Slijedom arhivskih dokumenata, a s uputama od važnosti za likovna razmatranja spomenika, okvirno se ustvrđuje:

I. Godine 1467. u Trogiru su već zajedno radili izvrsni kipari i vješti graditelji *Andrija Aleši* iz Drača, te *Nikola Ivanov* iz Firence.³ Tada je, naime, pod vodstvom starijeg majstora (tijekom 1466. višekrat zabilježenog stanovnika Trogira) oblikovana pri stolnoj crkvi nova krstionica.⁴ Natpis uklesan nad vratima u njezinoj unutrašnjosti veli da je tada *ANDREAS ALEXIUS DURRACHINUS* dovršio zdanje za biskupovanja Jakova Torlana.⁵ K tome su povjesničari umjetnosti uočili i udio Firentinca, kojem su to prvi poznati radovi u Dalmaciji, gdje se prije on ni arhivski uopće ne bilježi.⁶

– Zapis od 16. prosinca 1467. svjedoči da su dvojica majstora kanili i dalje zajedno raditi. Stoga je *Nikola Ivanov* pred gradskim bilježnikom ovlastio plemića Koriolana Čipika da s nadstojnikom stolne crkve sklopi ugovor za gradnju kapele Ivana Trogirskog, a jednako da ga zastupa u dogovoru s Alešijem povodom istog pothvata pred poslodavcima.⁷ Očigledno, dakle, nastupa posve samostalno pa ne treba držati da pristupa Alešijevoj radionici, jer ta nije ni postojala, budući da se i inače u ondašnjoj Dalmaciji svako novo gradilište pretvaralo u zasebnu klesarsku, a shodno naravi gradnje spomenika i kiparsku radionicu.

II. Godine 1468. između patricija Nikole Ciprijanova, jednog od nadstojnika katedrale, te Koriolana Čipika kao zastupnika *Nikole Firentinca*, i *Andrije Alešija* sačinjen je 4. siječnja sporazum o gradnji kapele za što se sredstva namiču iz privatnih ostavština i davanja.⁸ U opširnome tekstu zacrtana je arhitektonsko plastička cjelina s pozivom na priložene nacрте, koji

² *R. Ivančević*, Ikonološke analize Trogirске kapele, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986.-1987., 287-345; isti, Ranorenesansna flora Trogirске kapele, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28, Split 1989., 69-108; isti, Svod trogirске kapele: ranorenesansni dječji raj, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 14, Zagreb 1990., 97-119.

³ *P. Kolendić*, Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju - II/1924., Beograd 1925., str. 73.

⁴ Isto, dok. I-IV.

⁵ Natpis objavljuje već *D. Farlatti*, *Illyricum Sacrum* IV. Venezia 1769. pag. 410. i d., uz podatke o biskupima s kojima se u tekstu služim.

⁶ Korisne napute o tome daje *A. Markham-Schluz*, *Niccolo di Giovanni and Venetian Sculpture of Early Renaissance*, New York 1978. pag. 82. i dr. s bilješkama.

⁷ *P. Kolendić*, n. dj. dok. VI: "... nobilis cives Tragurij, ser Corolanum de Cipco" označen je tu kao "procurator magistri Nicolai quonodam Johannis lapicida..."

⁸ Isto. str. 74-76.; No prvi je dokument objavio na hrvatskom jeziku *I. Kukuljević Sakcinski*: *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb 1858. str. 249-262. Prijevod V. Gortana kojim se uz ispravke (vidi bilj. 143.) služim u ovome tekstu donosi pak *M. Montani*, *Juraj Dalmatinac i njegov knug*, Zagreb 1967., str. 68-70.

se po običaju pohranjuju u općini za moguće provjere izvedbe. Crteži se nisu sačuvali, jer su se kao i svi drugi nakon ispunjenja obveza zanemarivali, vjerojatno i uništavali, a pisanu potvrdu među ugovoriteljima poslova - najpotpuniju u svojoj vrsti na tlu Dalmacije - potanje ćemo obraditi s obzirom na izdašnu provjerljivost navoda o slogu i izgledu kapele.

– 26. travnja 1468. isplaćena je prva, prilično velika svota od 70 dukata *Nikoli Firentincu*, vjerojatno za pripremu građe. Otada uglavnom on slovi za prvog izvođača radova, u svemu zasjenivši Alešija.⁹ Ipak četiri godine kasnije, ovaj je u ime obojice dao ovlaštenje za izdavanje računa općini, te se može pretpostaviti da su građu dalje pripremali drugi klesari.¹⁰

III. Tijekom razdoblja 1469. - 1475. zapravo o kapeli nema izravnih spomena i s njome se zacijelo nije bitno napredovalo, dok su u to vrijeme provjerljiva kretanja majstora koji se obvezaše i iskazaše na njenoj gradnji.

– Stariji *Aleši* s pomoćnicima preuzima više poslova u Splitu,¹¹ neke uz dogovorenu suradnju s *Nikolom Ivanovim*. To se na spomenicima ne može sa sigurnošću potvrditi, iako je šira skupina pripisanih Firentinčevoj radionici bez čvrstog datuma.¹² Njegovoj pak svježoj ruci pripada portal franjevačke crkve u obližnjem Hvaru, uvjerljivo datiran u 1469./70. godine,¹³ što znači da je dosta izbivao iz Trogira.

– Uveden kao stanovnik Trogira *Nikola Ivanov* od sredine 1470. uzima mladog Marka Divnića na nauk, te isplaćuje Petra Grubišića - kamenara s Brača - za neke radove ugovorivši i dugoročniju pomoć u kamenolomima.¹⁴ Nesumnjivo razvija samostalnu djelatnost, što dokazuje veći broj ostvarenja: grobnica Sobotića u crkvi dominikanaca iz 1469. godine, te višočlani reljef Pravde u Gradskoj loži iz 1471. u Trogiru. Vjerojatno u to doba spadaju njegove kiparske izvedbe na palači Čipiko, a zasigurno i reljef Oplakivanja Kristova s oltara te obitelji u crkvi sv. Ivana.¹⁵

– Od prosinca 1472. do listopada 1473. godine *A. Aleši*, kao poduzimač, i *N. Ivanov*, kao nadmoćniji kipar, udruženo građe pročelje crkve augustinaca na Tremitima uz apenišku obalu Jadrana,¹⁶ a u Dalmaciji još dvije godine nema o njima glasa, da bi se povodom spora oko isplata za rečeno ostvarenje zajedno javljali do 1480.

⁹ *P. Kolendić*, n. dj., dok. IX i d. prema navodi: "... pro parte laborerij capelle Sancti Johannis Baptiste (!) noniter construende ad ecclesiam cathedralem".

¹⁰ Vidi: *I. Kukuljević*, n. dj. str. 8.; Potom kod *P. Kolendića*, n. dj. str. 77-78. spominju se Alešijev učenik *Nikola Novačić*, te suradnik *Dominik Radov* iz Dubrovnika, također stanovnik Trogira 1470. god.

¹¹ *C. Fisković - K. Prijatelj*, Albanski umjetnik Andrija Aleši u Splitu i Rabu. PPD 4/1948.

¹² O tome se u ovdje navedenoj i drugoj literaturi nalazi više navoda počevši od djela *H. Folnesics*, Studien zur Entwicklung der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien, Jahrbuch CC - 1914., pa nadalje *G. Praga*, Documenti intorno ad Andrea Alessi, Rassegna Marchigiana VIII/1929-30 itd.

¹³ *D. Domančić*, Reljef Nikole Firentinca u Hvaru. PPD 12/1960.

¹⁴ *P. Kolendić*, n. dj. dok. XIV, XVI.

¹⁵ Kako su u više navrata pisali Lj. Karaman i C. Fisković. Reljef u loži posebno je obradio *R. Ivančević*, PPD 31/1991.

¹⁶ *P. Kolendić*, Aleši i Firentinac na Tremitima, Glasnik skopskog naučnog društva I/1925; *G. Praga* n. dj. pag. 22.

IV. Godine 1475., potkraj studenog, oba majstora, možda pozvani na odgovornost, pred knezom u Trogiru izjavljuju da zbog neredovitih primanja nisu mogli napredovati s gradnjom kapele kako predviđahu, niti doći u grad sa svojim učenicima da izvrše obveze.¹⁷ Naglasili su da im još nije predano na raspolaganje ni mjesto za polaganje temelja, što se - po svemu sudeći - odužilo još za neko doba, jer je pretpostavljalo rušenje jedne privatne kuće, uređenje barake za radionicu itd.

- Stoga je *Nikola Ivanov* u svibnju iste godine zabilježen prvi put u svojstvu protomajstora šibenske katedrale, oko koje će isprekidano biti zauzet puna tri desetljeća.¹⁸ Značajno je, međutim, da se pri ugovoru o preuzimanju te dužnosti obvezao dolaziti prema potrebama, odnosno zahtijevao opravdana izbivanja do tri mjeseca prema svojim prohtjevima podvukavši mogućnosti odlaženja upravo u Trogir, gdje je kanio ustrajno raditi.

V. Posljednja četvrtina 15. stoljeća konačno je doba gradnje kapele prema projektu utvrđenom 1468. godine. Premda o tome nema čitkih osvjedochenja čvrstog povijesnog redosljeda, ona se podizala pod potpunim vodstvom *Nikole Ivanova*, bez utvrđenog daljnjeg sudjelovanja *Andrija Alešija*. Ovaj se, naime, usmjerio k Splitu, gdje će, radeći na nizu spomenika, dobiti građanska prava te konačno biti i ukopan u vlastitome grobu u crkvi sv. Duha.¹⁹ Nesumnjivo je, dakle, došlo do promjena u ispunjenju dogovora o gradnji kapele na kojoj je udio Alešija ostao ograničen kiparskim izvedbama samo nekih donjih dijelova razlučivih analizom likovnih vrsnoća.²⁰

- U Trogiru usporedno s navedenim se saznaje da je *N. Firentinac* 1478.-1480. bio zauzet na gradnji crkvice sv. Sebastijana s tornjem javnoga sata na trgu katedrale.²¹ Potom je 1482. godine unesen prvi njegov slobodnostojeći kip (sv. Ivan Evandelist!) u kapelu blaženog Ivana.²² To po svoj prilici pretpostavlja natkriveno zdanje, inače dijelom složeno od kamenih blokova s reljefno obrađenim unutrašnjim licima.²³ Tijekom sljedećih pet godina majstor je dovršio još tri kipa: Isusa, Gospe i sv. Petra, zatim odmah sv. Ivana Krstitelja, držeći se jasnog reda njihove važnosti.²⁴ Vjerojatno je slabljenjem blagajne za daljnje isplate bio uvjetovan Firentinčev boravak u Zadru 1485./86. godine.²⁵ Tek poslije isplate radova na krovu kapele 1488. sljedi postavljanje ostalih njegovih pet kipova na

¹⁷ C. Fisković, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bull. zav. lik. umj. VII/1., Zagreb 1959., str. 42., bilj. 16.

¹⁸ D. Frey, Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, Jahrbuch KK - VII / Wien 1913., pag. 161., posebno dok. 144.

¹⁹ K. Prijatelj, Andrija Aleši u Splitu, PPD - 4 / 1948., i dr.

²⁰ C. Fisković, n. dj., 1945. i dr.

²¹ Usp: C. Fisković, Firentinčev Sebastijan u Trogiru, Zbornik za umjetnostno zgodovino - V/VI. Ljubljana, 1959.

²² Isti, Opis trogirске katedrale iz XVIII stoljeća, Split 1940., str. 43. Isto potvrđuje G. Lucio, Memorie storiche di Tragurio, Venezia, pag. 487.

²³ Time se vezuje na suvremena iskustva regionalnog graditeljstva. Vidi: R. Ivančević, Trogirska krstionica i montažne konstrukcije dalmatinske graditeljske škole, PPD-30/1990.

²⁴ C. Fisković, n. dj., 1940., str. 43-44. Podaci se odnose za godine 1487.-1488.

²⁵ Vidi: K. Prijatelj, Boravak Nikole Firentinca u Zadru, PPD-13/1961.

predviđenim mjestima unutar zdanja do 1497. godine. Među njima je ponovljena Isusova figura, jer je prva nadomještena novom, a na sreću su obje sačuvane.²⁶

– U kraćem je navratu *Nikola Ivanov* 1493. godine bio na Braču za potrebe šibenske stolnice, na kojoj veće zahvate obavlja tek od 1499. Boraveći u gradu duže vrijeme od 1503., preuzeo je i gradilište Nove crkve, da bi zadnju plaću od šibenske općine dobio 31. svibnja 1505., što je i zadnji njegov spomen.²⁷

– Istodobno u Trogiru se bilježi nastup trećeg umjetnika zaslužnog za visoku stilsku vrsnoću kapele blaženog Ivana. Bio je to sin istoga grada *Ivan Duknović*, koji u njoj ostavlja najodličniji svoj kip: sv. Ivana Evanđelistu oko 1503. godine, a pet godina kasnije vrsnoćom onemoćali kip sv. Tome uoči odlaska u Italiju.²⁸ Tamo je svjetski priznati majstor doskora umro, po svoj prilici iste godine kad i *Andrija Aleši*, a i *Nikola Ivanov*, te je tako povučena oštra granica tridesetljetnog vrhunca renesansnog kiparstva Hrvatske najosebujnije osvjedočenog u Trogiru.

VI. Nestankom glavnih majstora, kapela blaženog Ivana Trogirskog je ostala nedovršena, iako arhitektonski posve zaokružena cjelina.

– Popuna predviđenog niza likova, međutim, izvršena je 1559. godine kupovinom četiri kipa apostola u mletačkoj radionici čuvenog *Alessandra Vittorije*,²⁹ ne samo poradi pouzdanja u vrsnoću njegovih djela, nego i nedostatka sposobnih umjetnika u to vrijeme u Dalmaciji za dolična ostvarenja. A još 1524. bila je izdana nova narudžba za izradu dotad neoblikovanog oltara majstoru *Antunu Firentincu*,³⁰ o kojem se kao i o tom njegovom mogućem radu inače ništa ne zna. Sadašnji je pak oltar postavljen tek stotinu i dvadeset godina kasnije, izrađen u radionici mletačkog oltariste *Giovannija Bicogenija*, osrednjih težnji i umijeća.³¹ Tada su u duhu baroknog preuređenja probivena i četiri prozora u simetričnome rasporedu prvotnih niša, te vjerojatno izmijenjen i poredak likova u njima, budući da su noviji kipovi *A. Vittorije* premješteni vrh zvonika katedrale - čini se s posebnim povijesnim, a ne jedino estetskim povodom.³²

– Naposlijetku je 1681. godine kapela postala mjesto čuvanja svečeve rake iz 14. stoljeća,³³ za što je izvorno bila namijenjena u složenijim povijesnim označenjima, pa se u njoj do danas svakog 4. svibnja održava svetkovina “primišćenja”, kao obredno najvažnija. Još su kasne 1738. godine, suglasno izvornim ikonografskim odrednicama, ali i običajima

²⁶ *C. Fisković*, n. dj., 1940., str. 44.

²⁷ *D. Frey*, n. dj., dok. 167.

²⁸ *C. Fisković*, *Ivan Duknović u domovini*, Split 1990., sa starijim navodima.

²⁹ *K. Prijatelj*, *Alessandro Vittoria e la Dalmazia*, *Arte Veneta* XII/1968.

³⁰ *C. Fisković*, n. nd., 1940., str. 42.; *P. Andreis*, *Povijest Trogira - II*, Split 1978. str. 338.

³¹ *K. Prijatelj*, *Kiparstvo - Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982., str. 737.

³² Za zamijetiti je glede ukupne povijesti kapele da se to dovodi u vezu s posebnim događajima: *I. Lučić*, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru - II*, Split 1979., str. 1033. piše “kad je pao Klis”, a *I. Delalle*, *Trogir*, 1936., str. 18: “o završetku Kandijskog rata”.

³³ O njoj: *I. Fisković*, n. dj., 1984., str. 77-82. uz podatak da je raka djelimice preuređena, odnosno prepravljena odlukom crkvinara 1680. god. - *P. Andreis*, n. dj., 1978., str. 344. i posebno: *Traslazione di S. Giovanni Vescovo di Traù fatta li 4. maggio 1481.*, *Archivio storico per la Dalmazia* III/1927.

doba sa sličnim drugim odrazima u Dalmaciji, postrance oltaru postavljena dva mramorna kipa velikih anđela suvremenog stila.³⁴

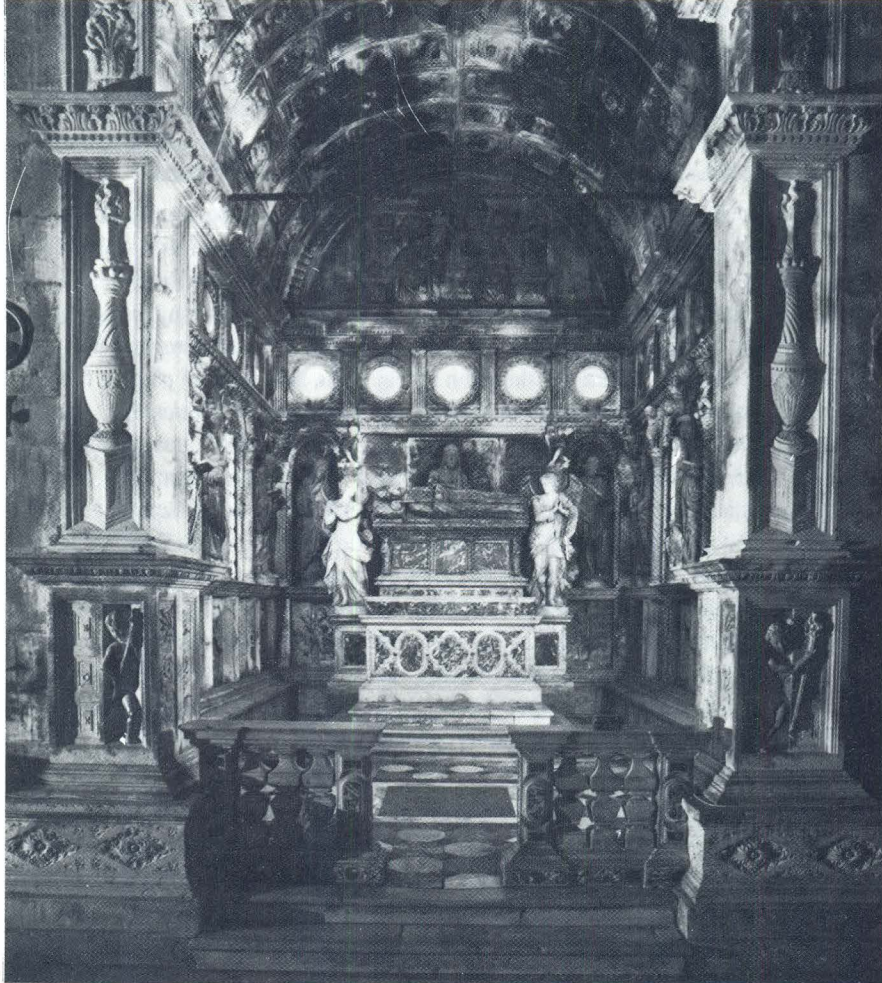
Pregledom povijesnih odvijanja u vezi s nastojanjem kapele blaženog Ivana Trogirskog stečene su tek jednoznačne upute za njezino morfološko očitavanje, inače već dostatno provedeno likovnim analizama u nizu davno objavljenih studija.³⁵ Utoliko za ikonološko objašnjenje preostaje poglavito razraditi njezinu programsku uvjetovanost, samo djelimice zacrtanu u dostupnim izvorima. U tom pogledu najkorisniji je zapis iz 1468. godine, pa će o njemu nužno biti najviše govora, pogotovu uz slaganje s podacima o tijeku ispunjavanja kapele sa skulpturama - radovima majstora početno vezanih uz pothvat, ali i onim kasnijima.

Neovisno o njima, valja odmah naglasiti da je kapela bitno upotpunila obrednu cjelokupnost srednjovjekovne katedrale, kojoj je nadograđena nakon krstionice prema neustaljenim prohtjevima i običajima 15. stoljeća. A to se ima zahvaliti ne toliko majstorima uposlenim pri njihovom oblikovanju, koliko znalcima sadržaja koji je kapela kao ostvarenje osobitije u dalmatinskim razmjerima namjenski razriješavala. Njima stoga posvećujemo više pažnje, predmijevajući da naručitelji bijahu odlučniji pri osmišljavanju djela kako ga prikazujemo u jedinstvenosti umjetnički izražajnog, ali i povijesno veoma upečatljivog dosega. Njegova likovna dojmljivost, uostalom, nije nego plod višestranosti čitljivih htijenja malogradske sredine koja je iz napora za razrješenjem vlastite sudbine, dakako uključujući prestižne razloge, uputila iskaze najviše likovne razine. Ne treba, naravno, smetnuti s uma da Trogir na taj način izrazito jača svoju komunalnu opstojnost, uzdiže osovine svojih povijesnih prava. Tako je i prostor slavljenja najsvetije ličnosti trogirске povijesti, unatoč isprekidanosti nastajanja s udjelom više poznatih nositelja suvremenog izraza, otpočeka bio zamjetno cjelovit, idejno dorečen u svim rješenjima. A sve kasnije dopune nisu mu poremetile takvo značenje, nego su ga dapače i pojačale, čak se posve ne držeći prvotne narudžbe. Polazeći od nje, dakle, kanim je dublje osvijetliti u kontekstu povijesti nastajanja, a s osvrtom na smislenost sadržaja koje je kapela nosila i sa promjenama spram svojeg prvotnog pisanog osvjedočenja.

Prvi i jedini izravni zapis o gradnji trogirске kapele, nezaobilazno je, makar ne i presudno polazište našoj analizi. Glede njegove naravi neophodno je odmah razjasniti da ne predstavlja ugovor o pothvatu (kako se dosad redovito držalo) nego tek bilježnički spis, tj. službenu potvrdu sporazuma o poslu koji bijaše prethodno u cjelini osmišljen i na drugome mjestu utanačen među znalcima ikonografije i umjetnosti renesansnoga doba. Osim što je s rečenim zapisom pred pravnim ovjeroviteljem općinske uprave određen položaj planiranoga zdanja, naznačeni su razmjeri prostorije i zidane oplata s izlučenim sustavom nosivih stijenki i na njima napetoga bačvastog svoda iza ulaznog slavoluka, te rasporedom skulpturalnih sastavaka u izrezbarenim uokvirenjima. Zapravo je dan općeniti opis čitave kapele na način koji kao da je namijenjen neupućenima ili onima koji ne sudjelovahu pri dogovaranju njezina oblika.

³⁴ C. Fisković, n. dj., 1940., str. 9, 44.

³⁵ Osvrt na njih s ciljem cjelovitog prikaza izuzetnog spomenika dati ću drugom prilikom.



Trogirska kapela zaokruženo je uprizorenje Novog Jeruzalema kojeg po knjizi Otkrivenja (XXI-2) rasvjetljuje sjaj Božji dok u cjelini čini prostor gdje će ljudi prebivati s kršćanskim Ocem i Sinom (XXI-3) oblikovanim u žarišnim točkama Neba i Zemlje

Zapis se poziva na priloženi, višekrat spominjani “*desegno*”, međutim, bez raščlanjivanja stavki po kojima bi se dao prepoznati projektno-izvedbeni nacrt. Uz zanemarivanje tehničkih potankosti u svim odredbama,³⁶ pa i tek nužno navedenih ornamentalnih činilaca, očigledno se ta pitanja prepustiše umijeću izvođača. Sve je to zacijelo bilo razrađeno s ostalim nacrtima koji se navode na kraju spisa kao podloga za nadzor izvedbe. Ujedno

³⁶ Izuzev utanačivanja korniža između zidova i svoda s ulogom serklaža: “Između niša i putta ima biti okvir debeo 3/4 stope, trećina povezana s nizom niša a dvije trećine bit će zasebno. Taj će okvir povezivati svu debljinu zida i okruživat će naokolo kapelu i ulazne pilastre” - *M. Montani*, n. mj.

unutar samoga dogovornog zapisa prevaga uputa o smještaju simbolikom znakovitih dekorativnih ili figuralnih stavaka o ustroju građevnoga plašta kapele dokazuje da je za javnost bilo važnije pridržavanje izgleda njezine cjeline s obzirom na sami sadržaj. A budući da se u dovršenome spomeniku ostvarilo gotovo sve kako bijaše zacrtano s naručiteljima, nema sumnje da su se izvodači strogo pridržavali idejne predodžbe na koju nisu mogli utjecati, nego su je primili na izvršenje kao prethodno postavljeni i razrađeni zadatak.

Nadasve je upadljivo da unutar opširnoga zapisa nema spomena o sadržajnom sklopu novoga svetišta. Dok je, naime, točno iznesen redosljed ikonografski važnih činitelja, uopće se ne odgonetavaju njihova značenja niti razlaže cilj njihovih složenih suodnosa. Nepovezano i šturo tumače se tek neki prizori čvršćeg dogovora, imenuju samo pojedini likovi da bi bili *“obrađeni koliko sprijeda toliko otraga”*, ali bez opisa preporučenih *“prikladnih stavova i kretnji”*. Tako su oskudnom izričajnošću, iako u jasnoj podjeli, nabrojani *“12 kipova apostola s 4 druga kipa”* ili razmješteni iznad lunete *“Krunjenje, tj. Bog Otac (!) i naša Gospa”*, te u začelnom odjeljku *“Isusov lik s dva anđelka”*, a na svodu *“polulik Boga Oca”* između mnoštva serafina u geometrijskoj mreži kazeta.³⁷ Naprotiv, navodeći motive prepoznatljivog antičkog porijekla na naslonu klupe ili poviše stupova, zapisničar pribjegava opisnosti, odavajući da ih nije lako razumio kao ostala tradicionalno teološka predočenja.³⁸ Među iskazanima začudo nema *likova Navještenja* sa slavluka ulaza, ali je ostala zapisana nakana da se na *novoj raci blaženog Ivana* uprizore njegova čuda.³⁹ Izričito su još dodani festoni, tordirani stupci s bazama i kapitelima, pilastri i kružna okna obrljena vijencima među njima, potom kandelabri i vaze u pretežno ostvarenome poretku.⁴⁰ Predočujući, dakle, prepletanje arhitektonsko-plastičkih činilaca sa skulpturalnim umecima, unaprijed je pomno sročena izražajnost cjelovita utiska - kako ćemo vidjeti - sukladna namjenskim značenjima.

Sve zapisano se popratilo obvezatnim navodom *“kako se vidi na crtežu”*, ponovljenim čak devet puta. Utoliko nema sumnje da je taj služio kao potpora čitanju cjeline po položajnim stavkama nabrojanih činitelja. No, budući da je na kraju spisa dodana obveza *“da se načini škrinja za izrađene nacrte”* nedvojbeno je grafičkih predočenja kapele bilo više. Oni na koje se bilježnikov opis ne poziva, dakako, bili su druge vrste, zapravo izved-

³⁷ Sve po nav. dj. *M. Montani*, unatoč nepreciznosti prijevoda na koje upozoravam samo u slučaju mijenjanja smisla.

³⁸ Tako piše da “između pilastara (naslona klupe) moraju biti kao neka vrata iz kojih izlazi po jedan putto za zubljom u ruci”, odnosno: “poviše stupova i pilastara imaju biti goli putti u sjedećem stavu” što ne odgovara izvedbi jer stoje uprti pod teretom, a neki su poluodjeveni.

³⁹ Isto - u izvorniku: “... l’arca de marmo del Sancto, che è nella giexia, et laurola de 4 hystorie, zoè da 3 bande li 4 miracoli del dicto Santo et la quarta banda requadrada con soaza ...”. Isticanje “hystoria degli miracoli” čini se važno s obzirom da čudo kao znak privođenja vjeri nije nego najsigurniji znak Božje prisutnosti (Iv. XIII - 35, XVII - 21), odnosno najava Novog izlaska kao ključ za razumijevanje prethodne povijesti svijeta u biblijskim učenjima - vidi: Rječnik biblijske teologije, Zagreb 1980., str. 168-169.

⁴⁰ O njima kao simboličnim znamenjima vidi dalje.

beni i ključni za moguće sporove pri gradnji kao što se u spisu i kaže.⁴¹ Svrha prvog crteža, dakle - kako se pri umjetničkim narudžbama običavalo - bijaše ponajviše u ustanovljavanju mjera i količina, u ovome slučaju navlastito kiparskih i klesarskih dijelova koje se prati u razmještaju istom postupnošću kojom su majstori trebali sačiniti cjelinu kapele.

Ali umjesto da se potanko razlaže, tek okvirno se preporučuju *“primjerene proporcije, prikladne kretnje i držanje, te lica i izgled likova odgovarajuće dobi na način da im u svemu ne nedostaje ljepota, sve suglasno pohvali ili povoljnoj prosudbi od svakog vrsnog majstora”*.⁴² Iako su u tome sadržani estetski nazori renesanse, napomenuto je da su izvršitelji dužni *“raditi prema propisima svojeg umijeća uz solidarnu obvezu udovoljavanja ugovoru, s time da ako jedan od njih izostane, drugi mora umjesto njega naći pouzdanoga druga koji će prihvatiti navedene uvjete”*.⁴³ Računalo se, dakle na udruženi rad i uzajamnu odgovornost obojice odabranih suradnika - inače trajno nazivanih *lapicidama* - koji dosljedno nastupiše poglavito kao kipari od znatnog povjerenja. To se, doduše, može opravdati naravljju konstrukcijskog sloga kapele, jer je svaki građevni blok iznutra reljefno obrađen, a izvana utopljen u plohe zaglađenog zida (za koje se naglasilo da mora biti rađeno poput zatečenog okolnog plašta iz romaničkog doba).⁴⁴ Naslućujemo, dakle, da građevno poimanje cjeline bijaše već dostupno pozvanim izvršiteljima te im je uloga svedena na oblikovanje samo iznutra plastički razvedenih, dijelom čak oprostovanih stijenki u zadanim razmjerima. Utoliko je i sam bilježnički zapis bjelodano učvršćenje sporazuma s majstorima koji su za tada prinesene, već sačinjene nacрте maštovite pozornice, morali prije dobiti odobrenje poštujući upute teoloških znalaca i volju prosuđivača umjetnosti, odgovornih za prvotnu idejnu i sveobuhvatnu likovnu predodžbu kapele.

U tom smislu uputno je složenu zamisao grobnog svetišta blaženika Ivana sagledati iz drugačijih motrišta negoli se činilo s pridavanjem posvemašnjih zasluga firentinskom umjetniku Nikoli Ivanovu. Pogotovo s obzirom na ikonografski program cjeline - o kojem u ugovornom spisu nema spomena - neophodna je suzdržanost pri proglašavanju ma koliko sposobnog majstora začetnikom i nositeljem osmišljenja djela. Uostalom, na to upućuje sama činjenica da u Trogir nedavno pristigli umjetnik, zacijelo željan svojeg potvrđivanja, nije bio nazočan kod službenog ovjeravanja uputa za djelo na kojem se kasnije stvaralački najviše iskazao. Valja k tome podvući da se Firentinac na kapeli nije ni potpisao, premda je to zavrijedio, a inače se u Dalmaciji onda običavalo.

⁴¹ Posljednja stavka zapisa: “da bi se moglo pogledati uvijek kad zatreba” upotpunjava njihovu svrhu, ujedno jamči dosljedno uzdržavanje prvotnog programa.

⁴² To je uobičajena stavka koja se sreća u većem broju dalmatinskih ugovora 15. st., dokazujući tradicionalna shvaćanja a ne svježa kritička mijenja novoga doba.

⁴³ To je također jedan od dokaza da Trogirane nije zanimala vrsnoća rada, te da su imali podjednako povjerenja u bilo kojeg majstora određenih iskustava, jer im bijaše najvažniji sadržaj izvedbe bez upuštanja u stilske vrsnoće. Očigledno je, dakle, vrijednosna prosudba djela bila prepuštena samo odabranim sugrađanima.

⁴⁴ Može se po tome prosuditi da nije u potpunosti smišljena kao arhitektura novoga lika, nego tek kao raščlambom neistaknuta opna unutrašnjeg učinka.

A u zapisu je - početno i zaključno - naglašen suradnički udio dvojice, u načelu ravnopravnih izvršitelja (štoviše: uz moguću zamjenu bilo kojeg od njih), što nas uvjerava da kapela nije izvorno domišljena po isključivim pobudama i videnjima inače vrlo sposobnog majstora stranog školovanja, potvrđeno nadmoćnijeg od *Alešija*, kojem je pri zapisniku čak bila dana stanovita prednost. No on se nije osobito trsio uzdržati to povjerenje vjerojatno osjećajući da je usljed brojnosti skulpture narudžba prikladnija umijeću Firentinca, kojeg i Trogirani jače prigriše osvjedočivši se u njegovu darovitost na ostalim radovima koje mu prepustiše u svojoj sredini. Utoliko poticaje i porijeklo glavnom njegovom ostvarenju treba tražiti u spletu duhovnih i kulturnih te političkih, društvenih pa i gospodarskih prilika, odnosno širih uvjeta iz kojih je izraslo. Zato uz opasku da nijedan od primalaca narudžbe nije odmah bio usredotočen na izvršenje preuzetoga posla s punom sviješću o njegovu značenju i značaju (kako bi učinio svaki renesansni djelatnik spram početno svoje zamisli), prilazimo očitavanju kapele sagledavanjem povijesnih datosti njenog nastanka.

Prije svega, pothvat gradnje započeo se u vrijeme najteže povijesne ugroženosti hrvatske zemlje, kad se pred strahotnim nasrtajem Turaka građanski svijet s jadranske obale mogao obratiti samo nebu, iskajući pomoć, ujedno i oprost s kojim će se zlo otkloniti. Uistinu je novo svetište sred Trogira, kao zalog ljudskom spasenju, utemeljeno pola desetljeća nakon pada Bosne kao prve zdrobljene katoličke države, u godinama kad su apokaliptički jahači s istoka nalijetali čak do najpitomijeg dalmatinskog zaljeva harajući splitsko-trogirska polja.⁴⁵ Primorski gradovi su prestravljeni tada učvršćivali sve kule svoje obrane, a prvi poklisari iz Dalmacije uzalud pokušavali razbuditi kršćanske vojske Zapada protiv katastrofične najezde. Dok se klesala prva dekoracija kamenoga hrama, trogirski muževi su otplovili na bojnoj galiji prema Levantu da predupriječe ulazak turskog brodovlja u svoje more.⁴⁶ Istovremeno Šibenčanin Šižgorić je već prvi put u stihovima opisao stradalništvo primoraca pred zidinama gradova, živo nam predočivši psihozu straha i zebnje,⁴⁷ iz koje su se mogla iznjedriti tako osebujna zavjetna djela i prikladna duhovna utočišta kao što je Trogirski kapela.

A ona je u prvome zapisu o gradnji nazvana svetištem "*blaženog Ivana, Trogirskog Ispovjednika*", iako časti gradskog zaštitnika čiju raku je otpočetak imala čuvati.

⁴⁵ Zoran opis stanja daje *P. Andreis*, *Povijest grada Trogira - I*, Split 1977., str. 184-185: "Gladi Mehmeda, žderača carstva, nije bio dovoljan dobitak Bosne i mnogih drugih provincija. Blizina Bosne koju je osvojio, ohrabrila ga je da pošalje poneku vojsku za nanošenje štete obalama Dalmacije. Brze provale, neprestane pljačke, otimačine ogrezle u krvi, ostavljale su strahovite znakove otomanskog barbarstva ... Općenito se strahovalo od provala Turčina ... i ne manje od drugih gradova Trogir se plašio neprijateljskog osvajanja..."

⁴⁶ Prva galija je poslana 1466., a istovremeno se na grad sručila glad i kuga. Potom je 1470. za rat oko Moreje otpremljena druga, o čemu izvještava Koriolan Čipiko - vidi uz komentar V. Gliga djelo "O Azijskom ratu" - Split 1977.

⁴⁷ Vidi i: *Govori protiv Turaka* - prev. i ured. V. Gligo, Split 1983.

Stihovanim natpisom u prvotnoj kapeli iz 1348. godine on također bijaše istaknut kao "ispovjednik, istinski branitelj Trogira". Uloga pak kršćanskog ispovjednika u biblijskim pojmovnicima je u prvome redu "obznanjivanje Božje veličine i zazivanje Božjih spasiteljskih čina",⁴⁸ što raskriva dvojakost zahvalnosti na razini dokazivanja i očekivanja. Zato i sadrži - kako ćemo vidjeti - raslojene i okupljene glavne pojmove u vezi sa Spasenjem očajnih i nedužnih u duhu izvorne kršćanske retorike.⁴⁹ Prožeta njome, kapela se uistinu rastvara kao snoviđenje, držeći se čvrsto određene literarne podloge.

S druge strane, i prije sredine 15. stoljeća u Trogiru je dozrijevala humanistička klima, rastvarajući obzorja modernog umjetničkog stvaralaštva. Poznavanje antike i suvremenih talijanskih osvrti na njenu baštinu kao okosnica oslobađanja od srednjovjekovne ortodoksije, bijaše usvojeno od najučtenijih patricija. Većina njih, uokvir kulturnih usmjerenja hrvatskog primorja, svoja je znanja stjecala na padovanskim učilištima, gdje se - za razliku od firentinskog intelektualnog kruga - velika pažnja polagala čitanjima i tumačenjima Svetog pisma.⁵⁰ A iz njihovih redova nekolicina je najtješnje bila povezana s gradnjom kapele od prvih njenih pisanih spomena. Uz Nikolu Ciprijanova, nadstojnika stolne crkve, kod dogovora s majstorima sudjeluje Koriolan Čipiko, koji otprilike koristi sa zadovoljstvom usluge *Andrije Alešija*, a najvjerojatnije izravno posređuje dolasku *Nikole Firentinca*.⁵¹ Oba umjetnika i dalje usporedno rade za njega, razvijajući međusobna povjerenja koja se prenose narudžbama obitelji Lucića i Sobotića. A pravnik i znalac humanističkih knjiga Ivan Sobotić, za obitelj kojega će Nikola izraditi grobnicu klasičnoga izgleda,⁵² dopisivao se sa zadarskim nadbiskupom Valaressom, inače značajnim za razbuđivanje renesansne umjetnosti, također u dodiru s *Nikolom Firentincem*, koji u Trogiru iznalazi polje najizražajnijih svojih odraza.⁵³

Njegovu snalaženju u Dalmaciji svakao je otpočetak pomagao Koriolan Čipiko, zvan Veliki, jer je u rodnome gradu uistinu bio najumniji i najpoduzetniji kulturni poslanik. Rodio se u obitelji koja je obilježila humanistički procvat Trogira, a proširio je svoje veze preko Jadrana, da bi široka znanja stečena na sveučilištu u Padovi i svjetonazore najprobranijih intelektualnih krugova prenio u javnu djelatnost unutar zavičaja. Već se njegov otac Petar Čipiko (prepisivač latinskih klasika, te antičkih natpisa iz solinskih ruševina koje je sakupljao kao i pjesme na narodnom jeziku) dopisivao s na Jadranu najznamenitijim humanistom Ankonitancem Ciriacom de Pizzecolli, koji ga je posjećivao, kao i s Jurjem Kožinićem Benjom koji je u Zadru razvio srodna zanimanja.⁵⁴ Potekavši s toga praga,

⁴⁸ X. *Leon-Dufour*, Rječnik Biblijske Teologije (dalje RJEČNIK), Zagreb 1980., str. 1002-4. - shvaćeno kao javno proglašavanje potrebno da se dostigne spas.

⁴⁹ Upravo takva učenja se povlače kao osnova u krugu venetskih humanista: E. *Garin*, *L'umanesimo italiano*, Roma-Bari 1978., pag. 8 i d.

⁵⁰ Usp: D. *Hay*, *La chiesa nell'Italia rinascimentale*, Roma 1979., pag. 157-159 i dr.

⁵¹ Općenito u našoj historiografiji treba pokloniti više pažnje tim posrednicima dolaska stranih umjetnika, jer im je odabir od Dubrovnika do Zadra indikativan za kulturu 15. stoljeća.

⁵² C. *Fisković*, n. dj. 1957., 1959.

⁵³ K. *Prijatelj*, Boravak N. Firentinca u Zadru, PPD 13/1961.

⁵⁴ Usp. nav. dj. V. *Gliga* i dr. posebno: K. *Krstić*, Humanizam kod južnih Slavena. Enc. Jug. 4-1960., str. 287-295.

Koriolan je morao biti u duhovnom suglasju najlastito sa svojim sugrađanima, provjerenim nosiocima novodobnih pobuda i znanja. Među njima se tada zatekao i poduzetni biskup Jakov Torlon, školovan u Rimu, a porijeklom iz obitelji ankonitanskih humanista, inače usmjerenih hrvatskoj obali i slijedom svojih veza s dvorom ugarskog kralja Matije Korvina.⁵⁵

Temeljna linija njihova djelotvornog združivanja svakako je bila obuzetost protuturskim nastupima, u cilju čega se provodila i renesansna obnova grada s razbuđivanjem antikizirajućeg izraza kojeg se nastojalo čvršće usaditi u korijene latinske kulture europskog zapada. Odatle se, naime, očekivala izravna podrška za očuvanje životnog bića, a zasnivala se na privatnim poznanstvima s učenim pripadnicima kruga sredozemnih humanista. Bibliofil Fantino della Valle, prijatelj pape Pija II. (inače osnivača protuturskog saveza katoličkih država), utemeljio je u Rimu zavod Sv. Jeronima da učvrsti veze Dalmatinaca s vječnim gradom te osigura prijem i školovanje izbjeglica, a trogirskom samostanu sv. Križa ostavio je svoju knjižnicu da pospješi kulturna uzdizanja žitelja zacijelo dragoga mu grada.⁵⁶ Iz njega je tih godina u Rim pošao fra. Vinko Andreis i, stekavši naslov biskupa, postao predstojnik upravo istog dalmatinskog zavoda iz kojeg je išla velika, poglavito moralna pomoć ugroženim sunarodnjacima na hrvatskoj obali.⁵⁷ Sam Koriolan je slični zadatak obavio kao zapovjednik trogirske galije u pohodu na Levant pri kojem je sreo vrhovnike kršćanskih država, prije negoli je Ivan Statilić, kao tajnik ugarskoga kralja, obilazio europske dvorove potičući vojne protiv Turaka na Balkanu.⁵⁸ Još se Koriolan u prisnome prijateljstvu dopisivao s humanistom-povjesnikom M. A. Coccijem-Sabellicom, lju-biteljem rimske starine,⁵⁹ a morao je poznavati i učenog Trogirana, njihova suvremenika Nikolu Andreisa, doktora filozofije i rektora padovanskog sveučilišta, pri kojem se plodno razvijahu klasični studiji, obilježivši sav tamošnji umjetnički izraz s provjerenim odrazima u svoj Dalmaciji 15. stoljeća. Sve je to činilo podlogu ne samo zamisli trogirskog spomenika kao vrhunske sinteze pobožnosti humanističkog doba, nego i pojavi glavnih njenih stvaralaca, posebice uključujući dolazak Nikole Ivanova, najvjerojatnije iz Padove, ali i odlazak Ivana Duknovića u Rim, odakle će se vratiti te pridonijeti sjaju kapele prije i poslije svojeg boravka u Budimu.

Okupljajući niz ličnosti bjelodano humanističkih svjetonazora povezanih sa samim vrhovima ondašnjeg kulturnog razvitka, dakle, trogirska je urbana sredina imala sve pretpostavke za umjetnički izričaj kakav kapela doista iskazuje, sublimirajući idejnu i emotivnu sadržajnost društvene svijesti svojeg okruženja. Na jednome zadatku, međutim, moglo se izravno uplesti tek nekoliko sudionika, a s obzirom da se radilo o stolnoj crkvi, zalaganje biskupa bijaše neizostavno, to više što je do 1451. godine stolujući Anđeo Cavazza iz Mletaka bio počeo uzdizati čašćenje blaženoga Ivana.

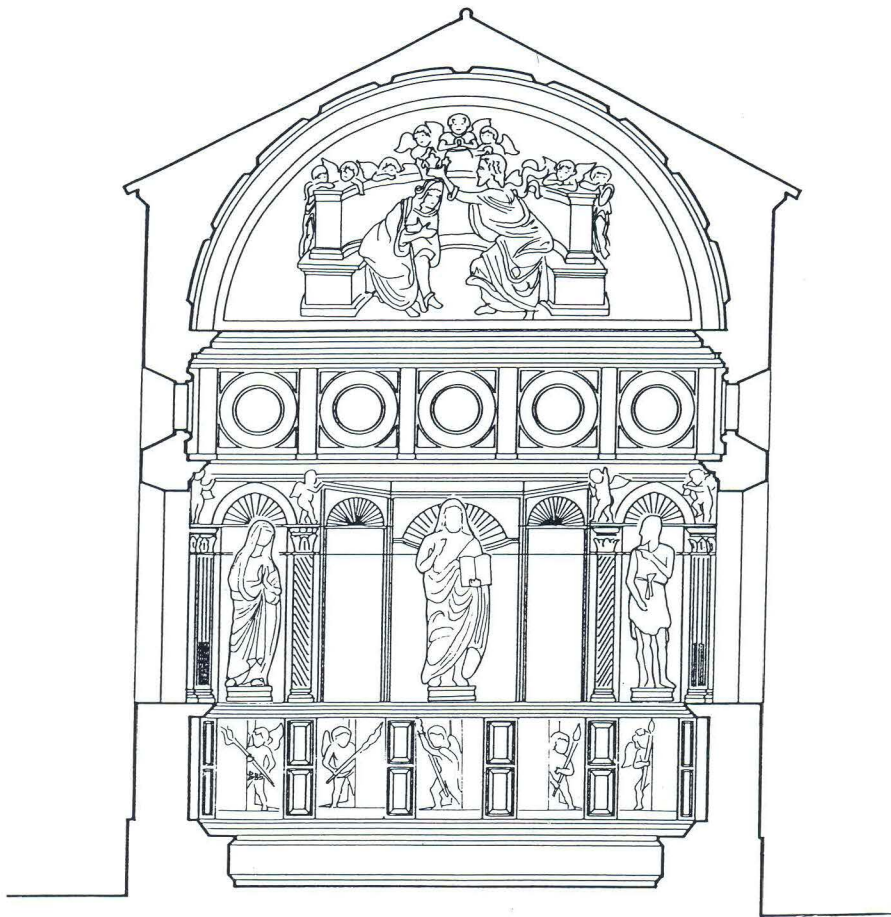
⁵⁵ Isto uz *D. Farlatti*, n. dj. pag. 409.

⁵⁶ O njemu *I. Lucić*, n. dj., str. 111; *S. Krsić*, Trogirani Fantin de Valle i njegova knjižnica, Radovi Inst. JAZU u Zadru - 20/1973.

⁵⁷ Usp: *J. Burić*, Iz prošlosti hrvatske kolonije u Rimu, Roma 1966.

⁵⁸ Više kod *I. Lucić*, n. dj., str. 114-115. i *P. Andreisa*, n. dj.

⁵⁹ Vidi: *D. F. Karaman*, Coriolano Cippico da Traù, *Annuario dalmatico* I/1884.-19.



Završnu stijenku kapele Nebeskog Jeruzalema ispunja lik uskrslog Krista kao Pobjednika i Spasitelja, a lunetu iznad njega reljef slavonsne Zaruke sa Crkvom (Otk. XIX 7-9; XXI-9) da bi zajedno predočili spajanje Zemlje i Neba

Može se k tome pouzdano ustvrditi da je ključnu ulogu pri povezivanju stvarnih mogućnosti i duhovnih htijenja napetog vremena u malogradskome prostoru odigrao upravo Koriolan Čipiko. On se, naime, sa svojim univerzalnim znanjima po modernim shvaćanjima smisla čovječjeg djelovanja stavio u službu zajednice, između ostalog vršeći dužnost skrbnika stolne crkve tijekom pothvata koji nas zanima. Bio je to i prije, jer je potpisao isplatu Alešiju za završenu krstionicu,⁶⁰ a nakon sačinjavanja projekta za drugu, skuplju dogradnju, prionuo je opremanju borne galije koju je kao zapovjednik poveo s brodovljem Serenissime na Istok. Zajedno s produbljanjem obrambenog kanala sa sjevera

⁶⁰ G. Praga, n. dj., 1929. str. 22.

gradu to je iscrpilo općinsku blagajnu te zasigurno prouzročilo dužu stanku s poduzimanjima oko gradnje. Ona su pak ponovno pokrenuta upravo kad je Koriolan po povratku iz rata trajnije preuzeo vođenje tih poslova, pa se javlja kao isplatilac *Nikole Ivanova* za izrađene kipove još u devetom desetljeću 15. stoljeća.⁶¹ Nedvojbeno je tako bio upućen u sva usavršavanja srednjovjekovne katedrale rodnoga grada. Utoliko se s priličnom sigurnošću može pretpostaviti da je pridonio njihovom osmišljavanju, što je uključivalo poznavanje vjerske misli, ali i umjetničke prakse renesansnog doba. Izravniji udio u svemu uz njega razumljivo je imao učeni biskup Jakov Torlon, stolujući u Trogiru od 1451. do smrti 1482. godine, jer je povijesno osvjedočen kao uznositelj obreda koji su tih godina naglašeni izravnim umjetničkim potvrdama.⁶² Iako rodom Ankonitanac, dao se i sahraniti u kapeli, pa je višestruka njegova osobna povezanost uz ostvarenje koje nadilazi sve domaće prosjeke duhovnog i likovnog izraza.

U tom i takvom ozračju, dakle, nastala je znamenita kapela kao remek djelo hrvatskog graditeljstva i kiparstva 15. stoljeća. Povod njezina građenja zacijelo je bilo iskanje utočišta kršćanskoga spasa, jer je jedino zbilja ugroženog opstanka i u teškim ekonomskim prilikama mogla nagnati građansku zajednicu da preoblikuje svoju glavu svetinju. Sarkofag gradskog zaštitnika, naime, bijaše raskošno uokviren u gotičkoj grobnici od sredine 14. stoljeća,⁶³ a stotinjak godina kasnije naumili su ga izlagati u dičnijoj kapeli koja je zacijelo trebala pružiti prikladnije razrješenje onome što je Trogirane tada najviše zaokupljalo. Zato su se odlučili oblikovati zasebno svetište kao dogradnju stolnoj crkvi, na istoj strani gdje je pod gotičkom arkadom, u uglu nadomak začelju, bila prva Ivanova kapela, svojedobno načinjena u ime otklanjanja pošasti kuge iz grada. Sama nakana da se ta razgradi i oblikuje nova, nužno bijaše potaknuta drugačijim prohtjevima ali i promjenjenim shvaćanjima o izgledu i svrsi zavjetnih djela.

Nova pak kapela nije slijedila tradicionalne oblike svetačkih grobnica zadojenih prikazbama same tajanstvene smrti, nego ih je shodno suvremenijim shvaćanjima nastojala nadvladati otvaranjem novih poglavlja iskazivanja vječnoga života.⁶⁴ Nipošto se stoga ne može smatrati tipičnim mauzolejem niti samo memorijalnim zdanjem s posvetom gradskom zaštitniku, što ćemo potanje razložiti. Osim što ne bijaše skrivena poput prijašnje, stiješnjene u građevno-prostornom ustroju velike crkve, svrshishodno se usmjerila poprečno na uzdužnu os srednjovjekovne građevine, omogućivši nesmetani pristup vlastitome obrednom mjestu. Postavljena je, naime, točno prema južnim vratima katedrale, koja bez predvorja ili sličnih izričito joj pripadnih arhitektonskih međučlanova, pa i skulp-

⁶¹ C. Fisković, n. dj., 1940.

⁶² D. Farlati, n. dj., pag. 140. - piše da je zaslužan za slavljenje sv. Sebastijana i sv. Jeronima, što znači da je imao pod rukom upute biskupove za čašćenje svetaca čije kipove je tih godina izradio Nikola Fiorentinac.

⁶³ Opis daje P. Andreis, n. dj. II., str. 336-337.

⁶⁴ H. Jacob, *Idealism and Realism*, Leiden 1954., podvlači takve razlike između srednjovjekovnih i renesansnih grobnica.

turalnog uresa monumentalnog okvira nalik onome glavnoga portala sa zapada, uvode vjernike pod krov kršćanskoga hrama izravno sa središnjeg gradskog trga. Tako uistinu - baš kao u tekstovima na koje se dalje pozivam - stvarni grad nestaje iz vida da bi se umah pogledu otvorio čudesno blistavi mitski grad ocrtan na završetku Svetog Pisma.⁶⁵

Zapravo drugim crkvenim vratima sučelna prostorija opstaje ne u vidu transpeta obvezatno podređenog oltarnome žarištu, nego kao zaključak zasebnog smjera kretanja i namjenski promišljenog sagledavanja crkvene unutrašnjosti kojoj ona biva drugo liturgijsko žarište. A građevini koju je četvrtastim dodatkom sred izduljena tijela svrsishodno preustrojila, ipak je prilagođena u svim dimenzijama. Kapela, naime, obuhvaća širinu srednjeg traveja lađe uz koju se prislonila (te je izvani usađena između odgovarajućih mu lezena), dok su rasponi njezina otvora odmjereni prema obrisu razdijelne arkade romaničke bazilike. Čak joj je i dužina izjednačena sa širinom glavne lađe od koje je odvojena zatamnjanim hodnikom uzdužno nizanih traveja, ali i uzdignuta za nekoliko stuba da se u svojoj unutrašnjosti oblikovno izdvoji njezina novodobna tematika i naglasi zasebna namjena.

Višestrukom promišljenošću, dakle, uklopljena je u arhitektonsku cjelinu koju je zatekla, da bi po najboljim iskustvima sredozemne umjetnosti prostorno i plastički obznanila poimanja koja nosi, odnosno kojima je povijesno služila.⁶⁶ Ostavivši nedimnut prostor dubokog prezbiterija s oltarom od ciborijem u visokoj apsidi, te gotički udešenim sjedalima za zbor kanonika i propovjedaonicom na zglobu najmonumentalnije složenog odjeljenja katedrale, nova kapela u zaključku osi bočnog ulaza postaje najjači znamen, istodobno i cjelovita predodžba sadržaja kojemu teži. Njega razjašnjava svojom opremom, jer joj je dostojanstvena ravnoteža raskošnih plastičkih činitelja u hijeratskome poretku najupečatljivija odlika. Ona se, međutim, dohvaća pogledom već iz samih bočnih vrata stolnice, znatno povišenoga praga, namećući svečano viđenje oprostorenoga likovnog sklađa umjesto otuđujućih, ako ne i bezizlaznih tjeskoba srednjovjekovnih svetišta. Iako se vlastitom školjkom posve uklapa u cjelinu kojoj pripada, ostvaruje utisak naglašene zasebnosti, ne samo u općoj građevnoj ustrojbi nego i ukupnoj obradi susljedno svojim estetskim i simboličnim značenjima.⁶⁷ A time se već očituje kao uzorno ranorenesansno djelo sačinjeno po biranim načelima suvremenog umjetničkog stvaralaštva vođenog, između ostalog, i posebnim sadržajnim nakanama.

S osvrtnom na njih utoliko se predmijeva da je otpočeta promišljena kao veličanstveno svetohranište u smislu tzv. "Capelle del Sacramento",⁶⁸ tj. posebne prostorije za osiguranje Božje milosti koju je u naravi imala zajamčiti upravo raka s posvećenim ostacima biskupa mirotvorca iz doba prve slobodne komune.⁶⁹ Prikladni pak ikonografski

⁶⁵ Tako uistinu, baš kao u tekstovima na koje se - kako držim - poziva (Usp; RJEČNIK str. 406.) stvarni grad nestaje iz vida da bi se umah pogledu otvorio čudesno blistavi grad ocrtan na završetku Svetog Pisma.

⁶⁶ Time ispunja kategorije rano renesansne umjetnosti podvučene od *P. Frankl*, *Principles of Architectural History*, London 1968.

⁶⁷ I po tome sljedi shvaćanja Vitruvija, posebno pojma *Commoditas* i *Venustas*.

⁶⁸ Tako se, naime, ona izravno i nazivala: *I. Delalle*, *Vodič po Trogiru*, Split 1937., str. 62.

⁶⁹ O njemu vidi: *M. Ivanišević*, *Život svetoga Ivana Trogirskoga.*, *Legende i Kronike*, Split 1977. -

program njezine opreme izlučili su iz neposrednih duhovnih potreba sredine, ali i općih ondašnjih vjerskih spoznaja, dakako, uz otvorenost domaćeg kulturnog kruga i na suvremene umjetničke vrijednosti. Pa iako za provjeru simboličkog jezika i svog znakovlja u njemu upotrebljenih nemamo uvid u knjige iz kojih su tematske upute mogli izvući, nema sumnje da su raspolagali teološkim znanjima visokih razina. Njih su usuglasili sa znalačkom primjenom suvremenoga stila, također vrlo doradenog rječnika koji je čitava Dalmacija već uspješno usvajala, ne postižući ipak drugdje dosljednost oslanjanja na antička iskustva kao u ovom primjeru.

Tim povodom, čak bez opisivanja u tančine 1468. godine projektirane kapele, bitno je spoznati da njena cjelina proizlazi iz dvojakog oslanjanja na klasične izvore. Ona neprijeporno slijedi ondašnje, humanističkim usmjerenjima sredozemne Europe napojene običaje svečanog oblikovanja javnih i važnih zdanja s pozivom na antičke predaje.⁷⁰ Povrh svega je pri tome pravovaljano došla do izražaja sposobnost vodećeg umjetnika na njoj uposlenog, što je predmet posebnog osvrtu. No i prije toga valja spoznati da je *Nikola Ivanov* vrlo brzo u svoju korist okrenuo prvotni dogovor o ravnopravnoj suradnji s *Andrijom Alešijem*. Ovaj je - kako osim arhivskih uvjeravaju drugi dokazi - pri gradnji zapravo sudjelovao samo u prvoj fazi, posve izostavši u godinama zamašnjeg njenog stvaranja. Nije jasno što je tome bio razlog, ali nema sumnje da je došlo do obrata prema iskustvu s gradnje krstionice koja je pod vodstvom Alešija neposredno prethodila i na kojoj je Firentinac tek izbio na površinu dalmatinskog kiparstva.⁷¹ Sudeći po pisanome izvoru, sličan su odnos imali uspostaviti i na drugom pothvatu, ali se dalje pouzdano utvrđuje da suradnju nisu provodili kako bijahu naumili. Na hrvatskoj obali onda provjereniji majstor Dračanin se okrenuo drugim narudžbama, tako da je Firentinac sam primio i prvi obrok isplate, zacijelo bivajući odgovorniji za stilsko ustrojenje kapele. Ono je u osnovi naprednije od sloga krstionice započete dok se Nikolina nazočnost ne može zajamčiti, ali i od pročelja crkve na Tremitima koje su zajedno radili nekoliko godina kasnije.⁷² Utoliko više se pri procjeni stila i oblika za jadransku umjetnost oglednog renesansnog djela u Trogiru mora uvažiti i druge činitelje a ne samo sposobnost i izražajnost dvojice majstora.

Inače, okretanje ishodištu renesansnih likovnih htijenja u ovome slučaju ima i druge svoje povode i razloge. Oni proizlaze iz prvotnoga htijenja oživljavanja slike onog vjerskog ugođaja za kojim su Trogirani onda pouzdano čeznuli, te proveli njegova umjetnička obznanjenja držeći se kršćanskih knjižnih izvornika. Na taj način znamenito obredno zdanje, ujedno vrhunsko djelo europske renesanse,⁷³ raskriva temeljne nakane i uvjete nastanka. Poput pravog molitvenog mjesta, posve je okrenuto unutrašnjim, a ne vanjskim

s naglaskom na činjenici da je prema legendi obranio grad od Tatara u 12. stoljeću isto kao što ga je u podizanju kapele imao očuvati od Turaka u 15. stoljeću.

⁷⁰ Usp: A. *Chastel*, I centri del rinascimento, Milano 1965., pag. 27 i d.

⁷¹ Iako su u literaturi ne bez razloga iznesene sumnje da je i prije bio nazočan u Dalmaciji, sve ipak govori da se on uzdignuo u Trogiru djelom koje obrađujemo.

⁷² Korisne napute tome i ostalim radovima daje u svojem magistarskom radu S. *Štefanac*, Nikolaj Firentinac - arhitekt, Ljubljana 1986.

⁷³ Kako ga je procijenio već A. *Venturi*, Storia dell'arte Italiana - VI/1908. pag. 410. potom višekrat Lj. *Karaman*, nakon djela "Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka". Zagreb 1933. str. 81-84.



Glavni lik Uskrslog Krista - dodjeljitelja Spasenja u začetju kapele poput imenovatelja Novog Jeruzalema ulijeva uvjerenje u stvarnost prostora gdje se stapaju Nebo i Zemlja

učinkovitostima svojega izgleda, jer je kapela predviđena sagledavanju jedino iz romaničke crkve. Budući da je njoj i veličinom usklađena, unatoč zasebnosti svojeg prostora i osobitosti oblika, sadržajno se izjednačava s oltarom stolnice iz srednjeg vijeka, pa ga oblikovnim sjajem čak zasjenjuje. Stoga vjerujemo da se novim zdanjem nadasve htjelo osvjedočiti svojevršno posvećenje grada u svrhu otklanjanja opasnosti smaka svijeta kojem se činilo da vode povijesna zbivanja sredine 15. stoljeća nadomak Trogira. Ne mogavši im se oprijeti drugim sredstvima, malogradska zajednica se najpredanije usmjerila iskazima duhovnog djelovanja kojem je trebalo priskrbiti novi okvir odvijanja. Gradnjom kapele iskazala je uvjerenje da su, zaobilazeći patnje, pripremljeniji za dan Gospodnji kojem će prići samo pravovjerni. I dok se stoljećima na središnjem euharistijskom žrtveniku stolne crkve sv. Lovrijenca mučenika obnavljahu opća značenja Isusova otkupiteljskog djela,⁷⁴ kapela blaženika Ivana je bila usmjerena činu spasenja, kako mu je - sudeći po zapisanome naslovu svetišta - uloga i shvaćena susljedno humanističkom načelu "*a divinis ad humana*".

Povrh svega u datim okolnostima bijaše razumljivo razbuđivanje biblijske mitologije koja je nužno obilježila vjersku misao 15. stoljeća u krajevima izloženim Turcima, pružajući ljudima posljednje ideologijsko uporište opstanka.⁷⁵ Na istim stranicama Svete knjige gdje se po stradalništvu pravovjernika prepoznava stvarnost slična uvjetima njihova života, lako se pak moglo naći i napute za oblikovanje mjesta pobožničkog spasenja, poglavito među proročkim viđenjima velikih svetišta.⁷⁶ U to se uplela humanistička učenost društvenih voditelja primorskog grada dostatna koliko za poticanje ugledanja na antičku baštinu Dalmacije ili čitavog Sredozemlja toliko i razabiranje smislenih uporišta stvarnom djelu u složenim teološkim znanjima. Među njima sa svrhom razbuđivanja ljudskog samopouzdanja, odnosno poticanja snošljivijeg zemaljskog opstanka, umješno su odabrali one dijelove Svetog pisma koji rastvarahu optimističke perspektive življenja. U tom pogledu bazična, idejno naprosto nametljiva bijaše Knjiga Otkrivenja, ponajviše među ostalima iz biblijske zbirke usmjerena budućnosti, a zasnovana na pretkršćanskoj mitologiji.⁷⁷ Bila je, dakle, sukladna modernim poimanjima ozbiljenja nadnaravnog, čak suprotivna onim prijašnjima, što se poklapa i sa stvarnim činjenicama ne samo oblikovanja nove kapele trogirskog blaženika iz temelja (naravno, s renesansi primjerenijim smještajem i uređenjem), nego i uklanjanja svih srednjovjekovnih tragova, u prvome redu samih znamenja dotad naglašenije čašćene muke Otkupitelja.⁷⁸

Tražeci u ozračju čiste vjere obodravajuće odgovore na nesavladive tegobe života, Trogirani se okrenuše onim presudnim zbivanjima iz kršćanske drevnosti u kojima su razabirali istovjetnosti sa svojim usudom. Posve razumljivo su ih iznašli u poglavljima Svete knjige koja najizravnije predskazivahu završno izbavljenje stradalničkog naroda s kojim su se u svojoj svijesti pri datim prilikama poistovjećivali. Zato su se podizanjem, navlastito

⁷⁴ Suglasno općem značenju oltara.

⁷⁵ Usp: *D. Cantimori*, *Umanesimo e religione nel rinascimento*, Torino 1975., pag. 18-19 i dr.

⁷⁶ O njima vidi: *W. Baltz*, *Biblijska mitologija (dalje MITOLOGIJA)*, Zagreb 1984., str. 157-159.

⁷⁷ Općenito: *A. Lancellotti*, *Apocalisse*, Roma 1970. - uvodna razmatranja.

⁷⁸ J. Belamarić je točno zamijetio da se prilikom premještanja rake trogirskog blaženika u novu kapelu iz srednjeg polja trećentističkog sarkofaga izmješten reljef Raspeća, potom stoljećima rabljen za vrata svetohraništa uz glavnu apsidu, te me na to davno upozorio.

oblikovanjem zavjetnog svetišta znanstvenici potrudili zaokružiti uvjerljivu pozornicu događaju kojem su se žudno nadali. I kapela njihova nebeskog odvjetnika stvarno postade idealni prostor svršetka svete povijesti (koju - između ostalog - predočuje korištenjem klasičnih uzora arhitektonske obrade) u vremenu kad će se uz dostizanje općeg savršenstva suditi grešnicima i spasavati pravedne. Trajno je u nastajanju i okončanju gledana kao utješno mjesto dodjele milosti, ali i uznošenja prijetnje, uz ocrtavanje istinitog i nedokučivog u zapletu svojevrsne drame kojom je nabijena. Bila je slika posvemašnjeg preobraženja svijeta, uz objavu nove zemlje i novih nebesa, doslovce put ulaska u Božju vječnost koju se htjelo dokučiti, samom gradnjom izravno pripremiti ako ne i pospješiti. To jasno dokazuje ukupna njezina ikonologija s osvrtom na tekstove koji su joj kao osnova svih vjerovanja idejna podloga, pa ih je zbog pojašnjavanja neophodno pratiti u usporednoj raščlambi.⁷⁹

A za predočenje sadržajne cjeline prema okvirno datoj misaonoj matrici, ostaje i nekoliko nesigurnih pretpostavki, u koje potanje zasad nećemo zalaziti. Napomenimo ipak da je upitno, primjerice, nisu li u obzir uzimane i ključne Starozavjetne legende - poput one o Kovčegu saveza s Bogom? Predmijevamo, naime, da je srednjovjekovni sarkofagmoćnik blaženikova tijela mogao imati svojevrsno značenje Kovčega svjedočanstva,⁸⁰ kad je njemu za pohranište kapela i sagrađena u zalag ljudskoga spasenja. Ima tome nekih izravnijih potpora,⁸¹ ali neovisno o njima, odlučan je zbir naputa po kojima se trogirski odlični spomenik očitava kao puna predodžba prostora preživljavanja Božjeg naroda s kojim se Trogirani - dovedeni do praga katastrofičnih pogibija u zenitu 15. stoljeća - htjedoše poistovjetiti. K tome valja odmah naglasiti da u ime otklanjanja zla nisu gradili iz Starozavjetnih priča poznati hram,⁸² arhitektonski strogo određena lika, nego prostor Božjeg prebivališta kako je shvaćen u čisto kršćanskim viđenjima, posebice onim Ivanovima koje smatram odlučnima. Utoliko i arhitektura kapele sa svom opsežnom uporabom članaka iz antičko-rimskog graditeljstva nema njemu svojstvenih tektoničnih sastavaka, npr. nosača okomita protezanja od temelja do svoda.⁸³ Nadomještaju ih, te u cjelini prevladavaju pojedinačni činitelji dekorativnih okvira skulpture koja je nedvosmisleno najvažnija, složeni prema ikonografskim prohtjevima, a u svrhu predočenja duhov-

⁷⁹ Stoga dalje uvodim gušći sustav korištenja navoda iz Svetoga pisma ili poziva na relevantna mjesta teksta (u zgradama označeno rimskim brojem glava, a arapskim redak izvornika), a u bilješkama upute na literaturu mahom komentarnog značenja.

⁸⁰ MITOLOGIJA 157-159.

⁸¹ Uz podatak iz bilj. 78 s čime je promijenjeno značenje blaženikova sarkofaga, važno je da su uz njega postavljena dva anđela, kako bijaše predviđeno za Kovčeg saveza - vidi MITOLOGIJA str. 234 - a ponavljalo se u baroknoj umjetnosti Dalmacije u više navrata.

⁸² Glede daljnjih razmatranja napomenimo odmah da po knjizi Otkrivenja Nebeski Jeruzalem uopće ni nema Hrama, nego je "sav nebeski Hram Božje prebivalište za ljude s Kristom u ljubavi" - RJEČNIK str. 474 te opširnije 311.

⁸³ Iako bi se po zapisu iz 1468. moglo shvatiti da bijahu predviđeni u uglovima, oni su posve ispresjecani vodoravnim vijencima po slogu tako sazdanih stijenki. U odnosu na zapisničara to je samo još jedan dokaz da nije bio vičan čitati ionako sumarni nacrt koji je opisao, pa i opravdanje za druge zamjetljive površnosti, ali i tvrdnju da su izvoditeljima bili ključni projektivi oni ostali nacrti u pričuvi.

noga hrama raskošnog sustava i oblikovnog obilja. Pri tome, dakako, važna su samo neka znamenja, poznata antici a usvojena u kršćanskoj umjetnosti po iskonskim značenjima, pa će samo o njima u objašnjavanju spomenika biti više riječi.

Svrhovitost trogirске kapele, ne samo kao pomno odabranog znamenja, nego i stvarnog mjesta sticanja nebeske zaštite zajamčene priskrbiteljima takvog zavjetnog djela, pojašnjavaju već one vjerske teme koje su zabilježene uoči njegova podizanja. Njih sam bio podvukao prigodom osvrta na trogirski spomenik,⁸⁴ pa ih i ovdje zadržavam s razlogom što su umah sagledive u oblicima figuralnih njegovih sastavaka. Time pak, dosljedno uložiti koju imaju u svjetski značajnoj kiparskoj cjelini, usmjerujem dužnu pažnju s neophodnim povijesno-umjetničkim natuknicama da se lakše snademo u njihovom sustavnom nastajanju, potkrijepljujući osnovnu tezu. Shodno pak naslovu pristupa, a držeći se svojedobno iznesenog uvjerenja da trogirska kapela nije nego osebujna predstava Novog Jeruzalema, ne kanim je ovdje očitovati uobičajenim postupkom formalne analize, tj. prateći isključivo slog predočive cjeline, nego više slijedom teksta koji joj je sadržajna okosnica. Pozivanje na raspoložive pisane izvore, uz usporedbe s likovnim značajkama ostvarenja, pomaže k tome u ikonologijskom predočavanju spomenika sačinjenog prenošenjem osnovnih biblijskih poruka o vječnome životu izražajnije negoli nebeskome kraljevstvu kojem bijaše okrenuta većina umjetničkih djela davnašnjih razdoblja. A to je, dakako, bitna potka razumijevanja trogirске veličajne kapele u skladu povijesno-prostornog ozračja njezina nastanka.

Budući da joj ishodišta odavno uočih u zaključnoj knjizi biblijske zbirke koja se višestruko vezuje uz Četrto evanđelje (navodno nastalo u isto vrijeme),⁸⁵ koristit ću mogućnosti usporednog njihovog čitanja. To se podvlačeći neopozivo zajedništvo teoloških pogleda znakovito sročeni u kapeli, ukazuje uputnim, dok postoji obuzetost zamišljanjem vječnog života koji ona punoznačno odražava. Skup u njoj povezanih slika ne odnosi se pritom na neko buduće dobro, nego na stvarnost ljudskog života; čak izravnije povijesnog okruženja kvatročentističkog Trogira gdje se uistinu usadila pojašnjavajući da će se željeni život dokučiti u najprisnijem zajedništvu s Kristom i preko njega, u Duhu Svetom, s Ocem. Razumljivo iz toga proizlazi nadahnuto očovječenje crkvenog spomenika, pa i bitna nova njegova estetska mjerila.

Dubinsku uvjetovanost toga što sustav likovnog rješenja kapele - kako držim i dokazujem - predstavlja, ne luči gole činjenice iz ljudske strane Isusova poslanstva, nego raskriva njihova simbolička značenja u kontekstu tematike Spasenja. I time se još više sa Novozavjetnim svojim uporištem ustvrđuje humanističko-renesansna narav djela. Glede toga rekao bih da čak postoji razložitost odnosa arhitektonske podjele spomenika kao plastički odvojenih prostora Zemlje i Neba čitljiva jačim uvođenjem značenja iz Ivanova evanđelja u donjem dijelu, a prevladavanjem slika iz knjige Otkrivenja u gornjem. No oni

⁸⁴ Prenesen u knjizi: *I. Fisković*, Dalmatinski prostori i stari majstori, Split 1991., str. 37-83.

⁸⁵ Prema opće usvojenoj tvrdnji - vidi komentar u Biblija - Stari i Novi Zavjet, Zagreb 1968. (dalje BIBLIJA), str. 303, 330-331.



Poprsje Uskrslog Krista iza grobnice bl. Ivana oslikava zamisao Izvora Svjetla i Riječi Božje unutar Novog Jeruzalema osvjedočujući da se moć Neba spušta Zemlji te Uskrsnućem vraća Vječnosti u zaokruženoj dramaturgiji kapele

se poduprti međuzavisnošću prizora i pojmova iz biblijskih naputa djelotvorno stapaju i objedinjuju na zavidan način. Očigledna je također sustavnost izlaganja po dubini prostora kapele, što potvrđuje i stilsku potpunost njezine izvorne arhitektonske zamisli, sukladnost s načelima renesansnog oblikovanja, a radi sadržajne uvjerljivosti ukupnog uprizorenja, odnosno uokvirenja traženog i odabranog ugođaja suvislo utvrđenih poruka. Povrh svega nizanje slika se podudara i sa široko zasnovanim tematskim poglavljima rečenih knjiga zadojenih poimanjem svesrdne obnove svijeta uz korištenje istoznačnih stavki u isprepletenim odnosima, čak koncentričnim krugovima raspoznatljivim u samim tekstovima.⁸⁶ U konačnici ipak ovladava apokaliptička metoda, te nema dvojbe da je cilj svega ishodio iz knjige Otkrivenja s raslojenim prevođenjem inih pojmova u jezik plastičkih viđenja i znakova. Pače se kao i u tekstu odvija trajno mijenjanje motrišnih točki osnovnog sadržaja, a prošlošću se rasvjetljuje sadašnjost smjerom budućnosti uz obilato korištenje citata, kako tematskih tako pojavnih. U toj zasićenosti ipak postoji red koji, i prije morfološke analize, ovom prilikom hoću razložiti jer objašnjava sustav građevno-kiparskih predodžbi svog spomenika.

A u prvom i najizravnijem svjedočanstvu o kapeli iz 1468. godine, izuzev oltara s grobnicom sveca (koje preskačemo jer nisu u izvornoj zamisli ni načinjeni), govori se o postavi skulptura u kojoj su uglavnom i ostale. Prema sadržajnom značenju očekivala se njihova likovno znatnija obrada, te se prvo naglašava *dvanaest apostola* s još četiri sveca neimenovana u redu velikih zidnih niša iznad posebno razrađene klupe s naslonom koja obgrljuje donji dio prostorije.⁸⁷

U njenome začelju bijaše predviđen i postavljen *kip Krista s dva anđelka*, te nema dvojbe da je u jedinstvenome usmjerenju prostora kapele sve podređeno onome koji je ozbiljio zbivanja evanđelja na zemlji.⁸⁸ Iako se po zapisu radilo o *Kristu Uzašašća* (čiji je kip sačuvan!),⁸⁹ on je svojedobno tj. 1494. godine, zamijenjen s *Kristom Uskrsnuća* od istoga kipara *Nikole Ivanova Firentinca*, što je ostalo u znanosti neobjašnjeno, premda nije ikonografski neopravdano. Može se dokučiti upravo odnosom tih dviju tema koje su u biblijskoj teologiji međusobno povezane, jer su obje u središtu kršćanske vjere i nade što jača mučenike usred njihove kušnje, ulijevajući im uvjerenje da na zemlji gdje se zbilo Uskrsnuće kojim inače već žive u stvarnosti Novoga svijeta *kraljuje Krist*.⁹⁰

⁸⁶ Prati isto: komentari s preuzetim navodima.

⁸⁷ Poradi učvršćivanja temelja takva se klupa u dalmatinskome graditeljstvu često javlja na pročeljima, pa je ima i romanička katedrala Trogira u predvorju, a duž boka gotička u Šibeniku. U začelju potonje razrađena je od Jurja Matijeva kao i ona Alešijeva unutar trogirске krsionice, te se istovjetna javlja u kapeli, svjedočeći kontinuitet oblika u pokrajinskoj umjetnosti.

⁸⁸ Osobito se time bavi Ivanovo evanđelje kojem dajemo posebno značenje u tumačenju niza ostalih pojava.

⁸⁹ Kako je ustvrdio već *P. Kolendić*, n. dj., 1927., str. 72.

⁹⁰ Usp: Kršćanska duhovnost u svjetlu užašašća - RJEČNIK 1407-1408. - Uvođenje pak teme Kristova Uskrsnuća u svezi s uvjerenjem da je kapela ishodila iz poduka Ivanova evanđelja (kojeg sljedi knjiga Otkrivenja od istoga pisca), moguće je protumačiti u kontekstu saznanja da je tu najjasnije izražen Kristov silazak s neba prije ponovnog ulaska iz kraljevstva mrtvih. Uzašašće, naime, upućuje na Kristovo kozmičko vrhovništvo, uzimanje u posjed svemira što ga

Zamjenu pak *Uzašašća s Uskrsnućem* trebali bi shvatiti kao otklanjanje misterija uzlaska iz ozračja smrtnosti - što nadilazi osjetilno iskustvo ljudi - a uvođenje onoga što je Isus po sebi kao oličenje života, dodjelitelj spasenja svima koji ga slijede na zemlji. U tom smislu predočuje se istovjetnost povijesno proslavljenog života Gospodinova i njegova prisustva u Crkvi.⁹¹ Njegovo uskrsnuće - središnji moment spasenja čovječanstva - uostalom, iskazuje puninu Spasa što ga Krist pribavlja svojim podanicima (Iv.XIII-1). Zato je njegov lik, oprimjerujući jaču konkretnost svojstvenu renesansnom osjećanju, i uveden na središnje mjesto u kapeli poput nositelja poziva na vječni život kojeg osobnom nazočnošću utvrđuje kao da očituje "*dolazak milosti i istine*" (Iv.I-17). No čin pravovremene zamjene kipova rađenih od istoga kipara također ukazuje da se o smisljenoj poruci djela trajno razmišljalo, da ga se u nastojanju pratilo i čak usavršavalo ili ispravljalo na idejnoj razini, što nijedan umjetnik samovoljno nije mogao provoditi. I to je, dakle, dokaz više kako je sa spomenikom bila zaokupljena u Trogiru šira grupa živućih pregalaca, upućenih i u suvremena teološka razmatranja te sposobnih njihovu prevođenju u doličnu likovnu predstavu.

Bitno je, međutim, da je lik *uskrsloga Krista*, kao prvenstveni članak vjere i temelj nade kojima na Zemlji daje usmjerenje,⁹² postavljen u zaključku donjeg dijela same kapele. Sučelice ulazu i nad oltarom s rakom blaženog Ivana stoji u posebnome okviru, pred rastvorenim i nerazrađenom plohom (kako je u zapisu 1468. godine naznačeno) nalik trokrilnome oltaru,⁹³ te ovladava čitavom prostorijom. Doslovce pritom iskazuje moć onoga koji otvara vrata svijeta, također knjigu čovječanstva, što mu bijaše zadano (Otk. Iv-20, V-9). Smjerno uspravljen, blagoslivlja i drži knjigu Evanđelja poput samosvojnog proroka utjelovljujući Riječ Božju (Iv.I-14). Utoliko razvivši temu "*Ja sam Svjetlo*" kao da trenutno objedinjuje doba smrti, uskrsnuća i uzašašća pokazujući da je Sin Božji (Iv.XII-23, 46), ujedno put k Ocu (XIV-2:6). Treba ga shvatiti u vezi s blaženikovom grobnicom i za Pobjednika smrti (jer tako prostorno stoji) na dobrobit njegovih šticienika (Otk. II-11.), a nipošto kao prijetjećeg Suca posljednjeg Dana, budući da je i bio od Oca poslan na svijet ne da prijeti, nego da ga spasi (Iv.III-17) kao izvor i darovatelj božanskog života, tj. Svjetla s kojima se poistovjećuje.⁹⁴ Apstraktne su pritom kategorije znalački prevedene u konkretne likove bez uvažavanja ikoje transcendentalne komponente svojstvene prevladanim srednjovjekovnim shvaćanjima. To je važno podvući, jer su s obiju strana u simetričnim nišama *kipovi Bogorodice i Sv. Ivana Krstitelja* po shemi drevnog Deisisa, kojem ipak nisu prava slika.⁹⁵

Božji Sin ispunja, dok Uskrsnuće cilja na njegov zemaljski boravak, jer donosi život u rješenju problema Spasenja - opširnije: RJEČNIK 1397-1406.

⁹¹ Zapravo je to temeljna poruka Ivanovog evanđelja - BIBLIJA 304.

⁹² RJEČNIK - prema Ivanovom evanđelju (XIV - 2) Krist je pobjeđujući smrt započeo novi život kod Boga, kamo je zašao prvi da bi pripremio mjesto svojim odabranicima, potom se vratio na svršetku vremena da bi ih uveo onamo gdje će zauvijek biti s njime. Ta vjera ispunja i trogirsku kapelu koja stvamo ozbiljuje prostor Novoga života poistovjećen s iskonskim Rajem - Nebeskim Jeruzalemom. Vidi Otk. I - 21, 22 i dalje kako je razrađeno.

⁹³ Kako sam već upozorio: *I. Fisković*, n. dj. 1984., str. 100.

⁹⁴ Opširnije RJEČNIK str. 1338-1339.

⁹⁵ O tome postoji opsežna literatura, ali je dovoljno uputiti na: *Th. von Bogyay*, Deesis. Reallexicon zur Byzantinischen Kunst, Stuttgart 1966., pag. 1178.

Na mjestu oltara, u žarištu molitve, podređen su iskazivanju višestrukosti Kristova bića, s čime bijaše poglavito zaokupljen tvorac kanonskih tekstova u kojima raspoznajemo poticaje i podlogu ukupnog uprizorenja.⁹⁶ Rečeni likovi, naime, općenito su jamci jedinstva Oca i Sina, pa i sudionici života vječnog time simbolično zacrtanoga s prenosom njegova tražanja na zajednicu vjernika kako je kapela prostorno nalagala.

O likovima pratilaca, doduše, nema spomena u arhivskom zapisu, ali su neosporno nastali rukom *Nikole Firentinca*, te se zna da su u prvoj grupi kipova dovršeni do 1487. godine. Vezuju se, dakako, uz smisao samoga Uskrsnuća kao završnog prizora u zoni *svetih svjedoka* događaja kojem je najzorniji predložak dan u Ivanovim spisima, nadasve knjizi Otkrivenja s kojom dalje podvlačimo ine podudarnosti odlučne za očitavanje cjeline.⁹⁷ Bolna mati, naime, sjedinjena s čudom posljednjeg vremena ili konačnoga dana.⁹⁸ bijaše sudionica sinovljeve slave sve do udjela u Uskrsnuću (Otk.-21), koje - s druge strane - bijaše predodređeno samim krštenjem Krista po Ivanu (Iv, III-29). Zato je u istome tekstu Krstitelj nazvan jedinim prijateljem Krista, kako ga je u raznim prizorima predstavljala ponajviše renesansna umjetnost, a položajem nasuprot Gospi se i ovdje podrazumijeva. U Četvrtom evanđelju, kojeg se u čitanju držimo, navlasito je pak istaknuto i najopsežnije razrađeno njegovo poslanje Svjedoka Svjetla (I-6:8, VIII-15). Upravo kao u tekstu (I-26, 31) tako i na kipu on upire prstom u lik Krista i okreće mu se da svi prepoznaju Proroka među ljudima. I inače je on propovijedao pokajanje i obraćenje baš kao uvjet spasa,⁹⁹ što mu je u kapeli vjerojatno ključna uloga. Sama Bogorodica smještena je Kristu zdesna kao posrednica u vodstvu povlaštenih da okušaju vječno blaženstvo,¹⁰⁰ te dlanovima sklopljenim pred prsima utvrđuje svoje sveopće spasiteljsko poslanje, inače najčitkije objašnjeno upravo u knjizi Otkrivenja.¹⁰¹ Oba lika, dakle, dosljedno svojoj važnosti u kršćanskom nauku i ovdje najizravnije sudjeluju u njegovoj sintezi usredotočenoj tematici spasonosnog puta k vječnosti, što se nametnula trogirskoj sredini uoči najznatnijeg spomeničkog ostvarenja. Ona se odvija po horizontali samog zdanja, nizom stamениh kipova, ulijevajući građanima nadu da do dostizanja Spasenja trebaju naprosto izdržati tijekom vremena postojani poput predočenih likova.

⁹⁶ Vidi BIBLIJA str. 303-304.

⁹⁷ Važno je nadasve da temeljna teološka tema knjige razjašnjava pojavu Crkve koja pročišćena raspoznaje svoje vrijeme, kako se može predočiti i u arhitektonsko-plastičkom ustroju renesansne kapele. Usp: V. *Vanni*, Apocalisse, Brescia 1979.

⁹⁸ Dakako, kao prva svjedokinja mesijanstva Isusova - MITOLOGIJA str. 270. - Marija u ulozu majke koja daje život i čijim je posredovanjem Sin Božji postao bratom svih ljudi, zauzima i u povijesti Spasenja sasvim naročito mjesto. Svojim misterijem u svjetlu Pisma povezuje se s misterijem Crkve, kako ukazuje i drugo njezino javljanje u kapeli: na reljefu lunete sjedi na zajedničkom prijestolju s Kristom - usp: RJEČNIK 522-526.

⁹⁹ Bazično je, naime, smatran poslije Krista drugim propovjednikom dolazećeg kraljevstva Božjeg - MITOLOGIJA str. 273. A Krist dolazeći da primi Ivanovo krštenje ponizno staje u red s grešnicima, te preuzima ulogu njihova posrednog Spasitelja - RJEČNIK str. 458.

¹⁰⁰ Usp. RJEČNIK str. 189.

¹⁰¹ Vidi BIBLIJA str. 307.



Lik sv. Ivana Krstitelja s lijeve strane Krista Pobjednika predočava ključnog Svjedoka Svjetla koji je prvi prepoznao Proroka među ljudima, a činom krštenja predodredio Uskrsnuće

Takvo čitanje završnog triptiha kapele dublje opravdavaju slike u ostalim dijelovima

cjeline. U njoj se dosljedno provodi prevođenje literarno nadahnutih kategorija vjerskih teza u vizualni ugođaj, što joj daje izuzetne vrsnoće i uzdiže opće značenje. Pri svakom susretu s njome vidno se nameće veliki reljef *Krunjenja Bogorodice* u luneti iznad Krista pobjednika smrti i suca o skončanju vremena (Otk. XIX-11), kao onoga "koji jest, koji bijaše i koji će doći" (I-8). Gornji prizor dopunja donji, kako kompozicijski u arhitektonici oltarne stijenske tako i sadržajno kao dovršenje vjerske poruke. U tom kontekstu razumljivo su odijeljeni vijencem sačinjenim od triglifa i okulusa koji s tri strane razdvaja nosive zidove, raščlanjene nišama s umetnutim kipovima, od svoda koji natkriljuje čitavu prostori-ju.¹⁰² Njegov lučni obris prenosi se u polukrug lunete, nedvosmisleno predočavajući Nebo nad Zemljom, to izražajnije što ga ispunjavaju reljefi, nad linijom proboja vanjskog svijetla, naizgled nestvarniji od punih skulptura kojima je u općenito jačoj plastifikaciji oplate podređena donja zona s izrazitijim oznakama ovozemaljskog ozračja.

Uostalom, sam prizor *Bogorodičina krunjenja* u umjetnosti je trajno shvaćan kao teološka predstava Marijine slave u Raju, završni čin njezina povijesnog poslanstva uzlaskom u Nebo.¹⁰³ Osim tih općenitih naputa, Kristovo polaganje krune na glavu Majke, dok sjede na zajedničkom prijestolju okruženi anđelima,¹⁰⁴ sagledava se u ostvarenoj cjelini samo suglasno s ostalim likovnim predodžbama skupnog značenja. A polazište je upravo u knjizi Otkrivenja gdje se čita da je Gospa oličenje Crkve-majke onih koji vjeruju (Otk. 12).¹⁰⁵ Tako se u završnoj glavi Pisma, baš kao u začelju kapele posve rastvara simbolična povezanost s povijesnošću Crkve jer je i nazvana Zaručnicom, zauvijek sjedinjena s Janjetom-Kristom,¹⁰⁶ što biva ključ za teološko objašnjenje trogirskog spomenika. Ona je, naime, prema navodima rečenoga teksta "*prauzor ljubljenoga grada*" (XX-9), svetog Jeruzalema koji silazi s neba poput izvora njezine svetosti, tj. samog Zaručnika (XX - 2, 9) s kojim je konačno združena (XIV - 4), poglavito kao majka djece Božje posvećene Kristovom milošću, te ju on izbavlja snagom svoje krvi (XII-1).

Budući da je alegorijska tema preobrazbe crkve u Zaručnicu - kako se vidi i znade¹⁰⁷ - najpodrobnije razrađena u knjizi Otkrivenja, nema sumnje, s obzirom na postavu nave-

¹⁰² Na njihovu simboličnu ulogu već sam upozorio - . *Fisković*, n. dj. 1991., str. 77., a u morfološkom sklopu na drugom mjestu.

¹⁰³ Usp: *M. T. Echols*, *The Coronation of the Virgin in the XV th. century Italian Art*, Michigan 1974. - autor se bazično poziva na psalam 21:3 i Mateja 15:4 prateći uprizorenja od srednjeg vijeka s nizom usputnih tumačenja, te su podudarnosti općeg stajališta i s trogirskim ostvarenjem neosporna.

¹⁰⁴ Po MITOLOGIJI, str. 290-291., upravo je taj motiv prijestolja okružena anđelima dokaz uspostave tisućljetnog kraljevstva mira, u biblijskom rječniku same idealne Crkve. Takvim su ga, uostalom, ispravno označili i drugi stručnjaci govoreći o trogirskoj kapeli: *A. Markham-Schulz*, n. dj., pag. 77 s bilj. 36; Anđele svakako gledamo kao znamenove veselja koje vlada na nebu (Otk. XVIII-20; XIX-1:4), posebice u Svetkovini Zaruca.

¹⁰⁵ O tome RJEČNIK str. 522-526, 1507-1509.

¹⁰⁶ To je obično uskršli Krist: *Leksikon ikonografije, Liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979. (dalje LEKSIKON), str. 293.

¹⁰⁷ Prema RJEČNIKU str. 137-138 i dr.



Sv. Pavao je među prvima pozivao na Novi život gdje će mrtvi pratiti Uskrsloga, pa njegov kip ispunja prvu nišu do Gospe i središnjeg Krista smješten u sjeverozapadnom uglu kapele

denih plastičkih prikazbi, da se za njom izričito i izražajno povodi čitava trogiraska kapela. Raspored uprizorenja u njoj odgovara mjestima biblijskog određenja zbivanja, te je kao u svetoj povijesti razrađena međuovisnost slika. To ćemo dalje i razložiti, no valja odmah naglasiti da se na završnim i glavnim stavkama njezine kiparske obrade zapravo raspliće teološka sinteza Kristova misterija. Najjasnije napute tome dane su u Četvrtom evanđelju, gdje se u ličnosti Sina predočuje slava Očeva, slava uskrsnuća kroza znakove što ih je Isus dao za boravka na zemlji.¹⁰⁸ Utoliko se moć neba osvjedočuje među ljudima, ali događajem Uskrsnuća vraća na nebo (Iv. III-13, 31; VI-62 itd.) što je stvarni smisao donje kompozicije s tri velika kipa namijenjena očitovanju Riječi Božje u smrtnom Isusovom tijelu (prema Iv.I-14) poradi privođenja prolaznog ka vječnosti. Tu je on, kao i u tekstu koji se najviše zadržava na zemaljskoj djelatnosti Nazarećanina, prikazan likom konačnog Objavitelja, onoga komu pokloniti vjeru znači živjeti (Iv.III-16), ujedno od koga se čuje obznanjivanje o vječnosti (VIII-58, X-38) ili neodvojivosti od Oca (X-38, XIV-9). Hoteći to potvrditi, njihovi su likovi u punoj obradi međusobno okrenuti jedan spram drugome u osi prostorije, te se najizravnije povezuju dva kozmička odjeljenja koja ona obuhvaća.

Istim putem je kod Ivana najrazrađenija teologija spasenja s osnovnom tezom o izlasku s ovoga svijeta pod vodstvom Krista, što se nameće i u čitanju kapele rastvorene u boku stolne crkve.¹⁰⁹ Na to se nadovezuje, kao i u Bibliji, knjiga na koju se pretežito pozivamo, i to podvlačimo s napomenom da se smatraju djelom istog pisca: *sv. Ivana Evanđeliste* koji je u kapeli inače neobjašnjivo ponovljen s dva velika kipa. A sam središnji Krist je u njoj predočen poput propovjednika doličnog osvojenju prostranstva daleko većeg od kapele koja se od zgusnutosti značenja i likovno čini čak prenavivena. Predstavljen je, dakle, kao Riječ kojoj treba vjerovati radi postizanja vječnosti (Iv. VI-48, 58), dok je postavljen iznad žarišta euharistijskog obreda, označujući postizanje zajedništva u žrtvi, koja po istom evanđelju nije nego utjelovljena i oživljavajuća Riječ - pobjedonosni znak.¹¹⁰ A Trogirani su ga itekako žudili primiti u svojoj sredini, te su prihvatili visokoparnu razradu poruka od samosvjesnih znalaca potki renesansne duhovne i umjetničke obnove stvaralaštva, oplevši je u zavjetnu kapelu s rakom blaženika.

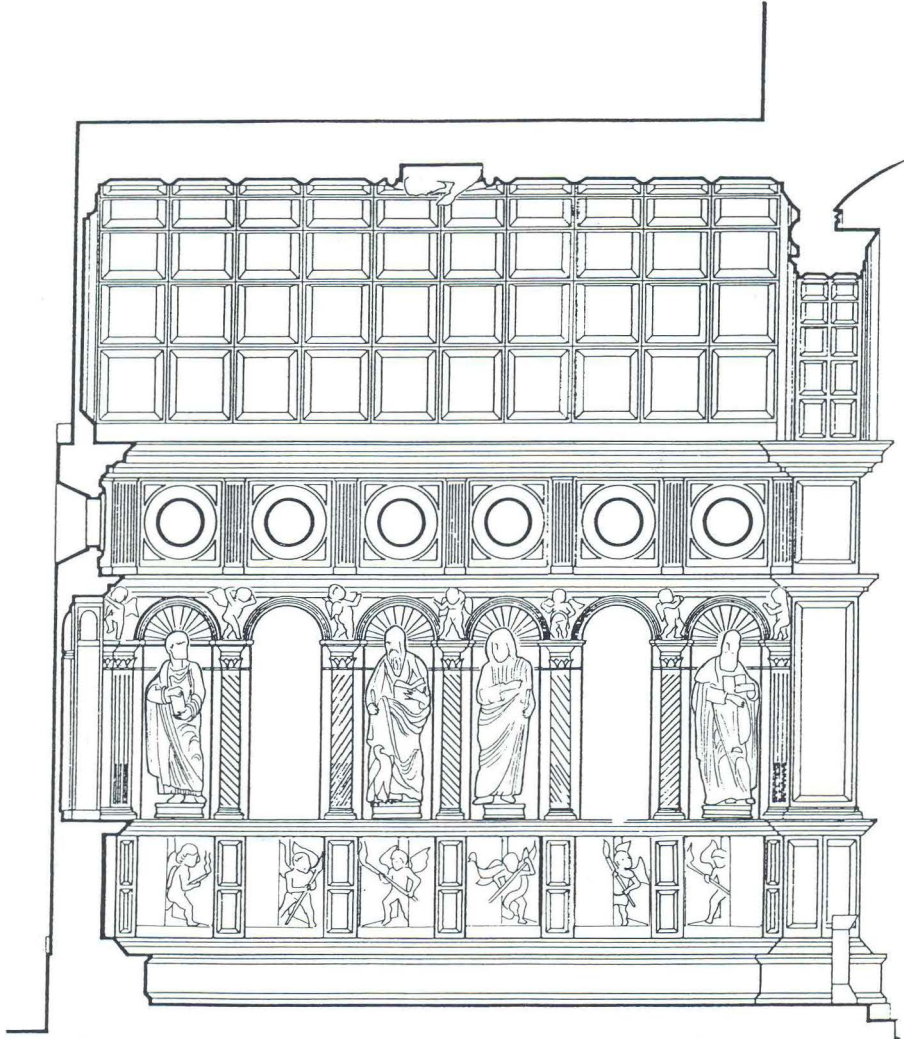
Svakako u Ivanovim zapisima razjašnjenja Kristova misterija - koja se općenito ne mogu lako svesti u jedinstveni sustav - očituju volju da se za određenu sredinu ozbilji i posuvremeni nazočnost Isusa koji je živio i umro za čovječanstvo. Stoga su tako zdušno i prihvaćeni od Trogirana u datim povijesnim okolnostima te plastički posve uvjerljivo oslikani unutar kapele njihova privoditelja k onostranom. Nadasve u traženju odgovora na vapaje hoće li nebesnici ostati ravnodušni pred prijetnjama njihova skončanja, obratiše se stranicama Otkrivenja, znajući da pružaju iskonska razrješenja stradanju svijeta.¹¹¹ Posebice se, naime, u početku knjige ističe da je upućena kršćanima koji trpe, ali se ne

¹⁰⁸ Isto, str. 361-362, kao temeljno, a o znakovima vidi dalje. Dodajmo da je posljedni Kristov čin na zemlji bio blagoslov (Lk, XXIV-50), kako je i u kapeli na njegovu kipu prikazano, a u čitavom Novom Zavjetu od tog blagoslova dalje nema ničega - RJEČNIK str. 60-61.

¹⁰⁹ Usp: isto, str. 382. s potankim navodima.

¹¹⁰ Pozivanje na druge dijelove Svetog pisma objašnjava BIBLIJA str. 303-306.

¹¹¹ Isto za završnu knjigu vidi BIBLIJA str. 330-336.



Poredani u istoj zoni s Kristom, apostoli u nišama kapele naglašavaju najprisniju vezu kršćanske zajednice s Uskrsim kao uvjet Spasa pravednika (Otk. VII-14; XII-11)

odriču svojeg uvjerenja nego se drže imena Kristova (Otk. II-3, 13) “na vjeka vjekova, kako na zemlji tako na nebu” što se utvrđuje ponavljanjem lika u oba dijela završne stijenke. A u sklopu utjeha koje im ona pruža, na stjecištu liturgijskog života ističe Krista živoga, uspravnoga poput stupa - imenovatelja “novog Jeruzalema koji silazi od moga Boga s nebesa” (III-12.). Utoliko predstavlja nakon smrti oživjelog Gospodina koji uznesito vodi crkvu, odnosno kršćansku zajednicu ka pobjedi (Otk. I-III).¹¹²

¹¹² Na što s komentarima upućuje RJEČNIK na nizu mjesta provjerljivima prema pojmovniku.

Sve je to preneseno u izuzetno plastički, ali radi čitkosti ne i prostorno raščlanjeni

programski razložiti scenarij renesansnog spomenika. Pritom, susljedno tekstu, prevladava lik Janjeta (Otk. V-6, 9), nadalasve “*vazmenog janjeta*” iz predslavlja uskrnsne mise (koje zaslugom žrtvene krvi pobjeđuje Sotonu: Otk. XII-11),¹¹³ kao izvršitelj Božjih odluka protiv bezbožnika (VI-1 i d.). Njegova je pobjeda, naime, izbacila Božji narod ugrožen silama zla (V-5), a ujedno ga potvrdila za “*Kralja kraljeva i Gospodara gospodara*” da bi bio opasan božanskom vlašću dobrote i blagosti (XVII-14, XIX-16). Sva su ta očekivanja opredmećena u glavnome liku, posebice potvrđena postavom ostalih djelotvornim odnosom prema Kristu. Međutim, ta je svojstva umjesto onih jezovitog ratnika protiv udruženih sila zla, dobio tek kod zaruka s Nebeskim Jeruzalemom, u slavnosnom činu koji znamenuje crkvu (Otk. XIX-7, 9; XXI-9) i na konačnici donosi mir (XXI-4), pa su razumljivo u zavjetnoj kapeli stavljena u prvi plan. Otud u njoj postoji drama, vizuelno izražena ne radnjom pojedinih likova nego sustavom svog ansambla osebnog ugođaja, ali i svrhovita raspjeta. Jedno i drugo proizlazi iz arhitektonsko-plastičkog uređenja ali i obrade složenih sastavaka klesanih u duhu klasicizirajućeg stila ispunjenog težnjom za predočavanjem savršenoga.

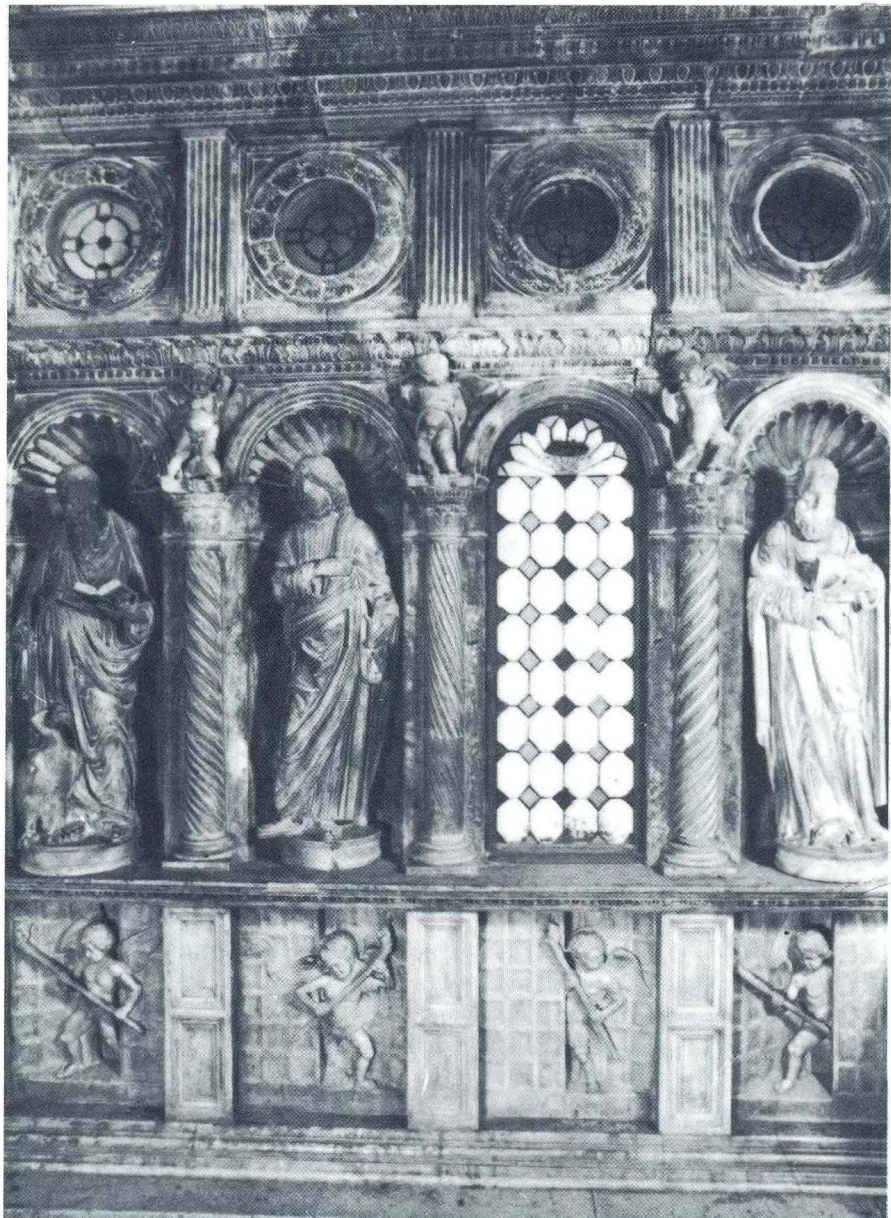
Važno je k tome, glede shvaćanja veličajnosti arhitektonsko-plastičkog uređenja kapele kao okvira rečenog uprizorenja, da je Janje koje bijaše ubijeno da svojom žrtvom opere čovječanstvo (Otk. I-5) o dolasku da preuzme svoju vlast nad svijetom i primi knjigu u kojoj je zapečaćena sudbina svemira,¹¹⁴ doživjelo klicanja “*u čast, slavu i hvalu*” (Otk. V-12). S time se svime, u bujnosti plastičkih okvira, razlaže poredak prizora, to više što se kao i u tekstu izravno na predočenje Uskrslog Krista nadovezuje slava njegove zaruke s Crkvom - Nebeskim Jeruzalemom (XIX-7; 9; XXI-9) do završnog ishoda pretvaranja Janjeta u pastira koji će sve povesti prema izvorima onostranoga blaženstva (VII-17). Taj se put u završnim prikazima Otkrivenja (XVIII-XXII) i okončava pobjedom Janjeta i Crkve, njegove zaručnice. Cijela se kapela susljedno tome uistinu doima kao proslavna dvorana bogoštovlja urešena po suvremenim nahodanjima, ali i probranim simboličnim pretpostavkama klesanog dekora antikizirajućeg oblika. Izražajna snaga zbivanja ne proizlazi iz njega samoga nego iz spoznavanja i provođenja sadržajnih suodnosa likova shodno istinskim renesansnim načelima.

A što se blaženstva tiče, osobito je u rukovodnom tekstu jasno označeno da će ga u danome času dostići oni proganjani koji budu došli na svadbenu gozbu (znači zaruku) uoči uskrsnuća (Otk. XIX-9, XX-6 i d.).¹¹⁵ Upravo je to omogućeno likovnim rješenjem zaoltarne plohe kapele gdje su okupljeni temeljni sadržaji preobražaja Zemaljskog u Nebeski Jeruzalem, te se sve očitava unutar onog vremena samog svršetka koje ujedno nosi “propast neprijatelja” (XVIII-10, XVII-19). Tako se kao na pozornici okončavahu s prenapregnutošću kršćanske mitologije bitna očekivanja Trogiranana. Dopunja ih uvjerenje da ljudska stradanja zakonito rastu baš na pragu dostizanja punoga spasa (XII-2; VIII-13), što prostor gdje se to ispunja nabija rječitom dramatikom. Ona, međutim, ne pobija logiku svojeg podteksta nego prati postupnost čitanja ne samo razmještajem prizora. Pozivi u tom

¹¹³ Također RJEČNIK str. 391.

¹¹⁴ Isto mj. usporedi sa str. 423-426.

¹¹⁵ Vidi šire RJEČNIK str. 68. te redom 275, 1396.



Dio istočnog zida kapele razdijeljen po zonama viđenja Zemlje u sastavu Novog Jeruzalema kao Svetoga grada i prostora Spasenja

pogledu na vjerska poimanja su vrlo uputni, pa im se povodi u ustroju spomeničkog ostvarenja - teološki krajnje dotjeranog, a umjetnički vrhunskog - mogu lako prepoznati podložni cilju da se njime pruže naknade za sve ljudske muke (kako postavlja i Otk. XIV-13). I to kapeli kao uzornom okviru trajanja tisućljetnog kraljevstva (najavljenog XX - 7, 10) neosporno uzdiže vrijednost, jer se nigdje u europskoj baštini ne nalazi tako doradeno prevođenje kršćanskih viđenja u likovno zaokružena djela zadojena drevnim predajama.

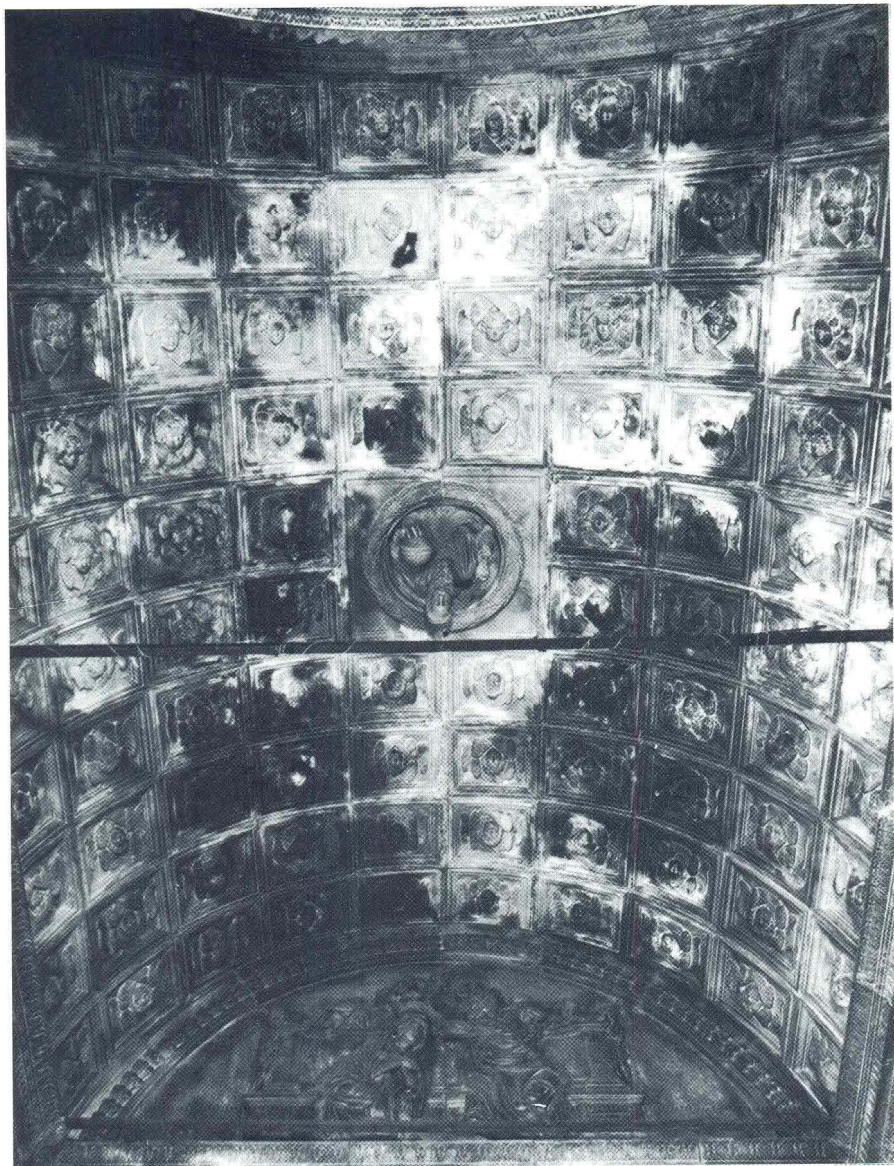
Sudeći već po glavnim slikama u uzajamno razvijenim odnosima, kapela bl. Ivana Trogirskog je izuzetno zorno predočenje sjedinjenje Zemlje i Neba u Savezu Novog Jeruzalema, opredmećenog kako objavom Uskrslog voditelja u vječnost tako i činom zaruke Božjeg sina sa samom crkvom - Marijom o završetku vremena s predskazanjem Spasenja. Ona se, dakle, upotpunjuje kao viđenje Novoga (uistinu novim rječnikom u Trogiru sačinjenoga) svijeta, stvorenog od Boga poput izvornog boravišta Novome Adamu - Kristu i Novoj Evi - Bogorodici koji su veličinom i postavom likovno najznakovitiji. Prvotna skopčanost tih sadržaja, posve svrhovitih vremenu i prostoru njihova domišljanja i ostvarenja, mogla bi se raslojiti s dodatnim opažanjima kojima vrvi biblijska mitologija, navlastito u okvirima knjige Otkrivenja.¹¹⁶ No to bi odveć osložilo predloženo čitanje spomenika, za kojeg biva odlučno, s obzirom na vjersku poruku koju uznosi (ali i načela renesansne umjetnosti pod okriljem humanističke misli), da je sve podređeno opstojnosti zamašne kršćanske nade i utjehe pruženih mjesnoj povijesti kao jedinog stvarnosti..

Teološki gledajući, predmet takvih uputa vrhunskog umjetničkog ostvarenja ima sva obilježja iskustva iz prošlosti s predznacima klasičnog rječnika. A tome se ne bez smisla u postupku odbira oblika i ustroja kapele priklanjaju njezina stilska određenja. Tako se ukupna dohvatljiva stvarnost 15. stoljeća poistovjećuje se početnom idejnošću djela sročnog bez primisli na opomene i prijelnje, te ima glavnu ulogu svodeći se vedro i spokojno, ali i odlučno obećanjima za budućnost. Uostalom, jedna od ključnih naputa knjige Otkrivenja bijaše obećanje da ondje gdje ljudi ne smognu snage pobijediti zlo, to će uspjeti Janje (III-21),¹¹⁷ ono koje je svojom žrtvom i ponovnim rođenjem te uzlaskom u vječnost postalo putokaz spasenja. Po tim napatama čitava kapela sadrži elemente slavlja, ako ne i radovanja u bogoštovlju, postajući posvećeni prostor novoga reda i samopouzdanoga čovječanstva kojem podaje okvire blaženstva u kojem će se omogućiti preobraženje svijeta. Čini se da je stvorena htijenjem da se svi vjernici u njoj osjećaju sudionicima stjecanja novog života, ozračja čudesne plodnosti i vječnoga mira pod zaštitom nebesnika.

Tome pridonosi opća raščlamba arhitektonske krletke, navlastito pak plastičko rješenje svoda koji obuhvaća čitavu prostoriju. Na njegovome platnu u strogome poretku predočeno je Nebo, koje po temeljnom nauku ne može biti izdvojeno od pustošenja svijeta premda je vrelo njihova gašenja. I ono se odista uključuje sa svim blagodatnim svojim svojstvima, najočiglednijim isticanjem Božjeg lika koji, kao odgovor na sva očekivanja smrtnika pri zemlji, odlučno obznanjuje svoju moć i snagu, spuštajući se k njima usmjeren Sinu na oltaru. Time u osnovi slijedi presudno viđenje velikog slavlja iz knjige Otkrivenja (XIX - 1, 2). Odatle je preuzet motiv temeljne nade, tj. izlaska Boga Oca iz nebesa u središnjem

¹¹⁶ Vidi popratna objašnjenja u BIBLIJA str. 334 i d.

¹¹⁷ Usp: *Ch. A. Bernard*, *Teologia Simbolica*, Torino 1981., cap. VIII-IX.



Svod kapele predočuje Nebo kao prostor vječnog sjaja, označenog titravnim likovima mnoštva serafina u kasetama, iz kojeg se spušta Gospodin da bi sve pretvorio u Novi svemir (Otk. XXI 1-5)

ga sigurnosti opstanka koji se smješta u Novom Jeruzalemu gdje okupljeni ljudski rod nalazi svoje jedinstvo opstanka kao u Božjem Gradu,¹²² onome što ga je “*rasvijetlio sjaj Božji, a Janje mu je svjetiljka*” (XXI-23). Radi se, dakle, o prostoru ispunjenom božjom nazočnošću, boravištu Boga s ljudima, što je vrhunsko ostvarenje jer uistinu nastaju “novo nebo i nova zemlja”. Tome u simboličnoj sintaksi bitno pridonosi ranorenesansna gramatika, sama po sebi obnoviteljskih zasega. Oprimjeruju se, dakle, veliki proročki tekstovi, iako sve dobiva novo ime pa i novi izgled, kao što se s posljednjim viđenjem o Uskrsnuću obznanjuje: “*Evo sve činim novo... Ja sam Alfa i Omega, Početak i Svršetak*” zaključkom da je temelj svake novine Bog sam, a djelo svake obnove zalog i dokaz Spasenja.¹²³ Potom, na Kristovu poruku “*Da, dolazim uskoro!*” (XX-20) sljedi ključni zaziv kršćanske liturgije odgovorom Crkve: “*Dođi, Gospodine Isuse*” kojem je čitava arhitektonski rastvorena trogiraska kapela i namijenjena radi osiguranja Spasenja.

Sadržajne spine glavnih plastičkih slika temeljenih na knjizi Otkrivenja su neosporne i prostorno posve logički, trijezno spram arhitekturi kapele raspoređene, određujući joj osnove dimenzije jednako i slog raščlambe. Njih pak sugrađuju dijelovi koji nisu ostavljeni prazni sadržajem ili figurama, nego su raščlanjeni po zahtjevima ocjelovljenja prikaza, ali i uspostave stilski potpunog likovno-plastičkog sustava maloga zdanja monumentalnoga izgleda.¹²⁴ Odgovarajuća uloga je dana rješenju bočnih zidova koji se podjelom na vodoravne zone nadovezuju ustroju začelja, te samome okviru ulaza u prostoriju usklađenog s njenom veličinom. Na zidovima su po dužini u donjem dijelu, tvoreći naslon spomenute klupe, reljefni prikazi bakljonoša pred poluotvorenim vratima, a iznad njih u vitkim nišama odijeljenim stupcima kipovi apostola i svetaca. Okvir velikog južnog ulaza oblikovan je poput slavoluka također optočenog simboličnim reljefima, a vrh pilastara postavljeni su manji kipovi Gabrijela i Marije u razdvojenoj grupi Navještenja.

U *nizu apostola* kompoziciono vezanih na završni lik Uskrslog Krista raspoznaje se sa sigurnošću pet članova zajednica prvih njegovih pratilaca i najvjernijih učenika, teoloških istoznačnica svjedoka Uskrsnuća.¹²⁵ Na počasnim mjestima do olarnoga zida su *Petar* i *Pavao*, predvodnici svih bogoslužnih slavljenja,¹²⁶ oba pouzdano oblikovani od Nikole Firentinca. Slijede u neobvezatnom poređaju: *Filip* - Firentinčev u četvrtoj niši istočno, te *Jakov* - Firentinčev u trećoj niši zapadno, i *Toma* - Duknovičev kao posljednji na istoj strani.¹²⁷ Skupini pripada i posljednji Firentinčev lik u istočnome redu koji,

¹²² Biblijski je to i srž razlikovanja zemaljskog, prvog povijesnoga grada Jeruzalema i nebeskog, koji je istovjetan Novom - sažeto vidi MITOLOGIJA str. 231, 234. A u posljednjoj slici Otk. XXII-3 izničito veli: “Prijestolje Božje i jagnjetovo biti će u Gradu. Sluge Božje klanjat će se i gledati Njegovo lice.”

¹²³ Uz komentare BIBLIJE usporedi RJEČNIK str. 1229-1236.

¹²⁴ O tome sam pisao u knjizi 1991. te u pregledu hrvatskog kiparstva renesansnog doba povodom izložbe “Tisuću godina hrvatske skulpture” (u tisku).

¹²⁵ Vidi BIBLIJA: Petar, Act. 1-22/3, 8. Često u Bibliji podvučena uloga svjedoka sažima se kod Ivana (IV-14): “Mi smo gledali i svjedočimo da je Otac poslao sina kao Spasitelja svijeta”.

¹²⁶ Kako ih označava i LEKSIKON.

¹²⁷ Prema nepromijenjenim atribucijama A. Venturi, La scultura del Quattrocento Roma 1908., pag. 440-442.

međutim, nije označen natpisom ili prepoznatljivim predmetom poput navedenih,¹²⁸ Vjerojatno je to *Jakov Stariji*, jedan od rođene braće Isusove koji je doživio njegovo ukazanje pri Uskrsnuću, te bio osobito voljen jer je brinuo za njegove sljedbenike u Jeruzalemu.¹²⁹ Inače je postavljanje svih tih kipova podjednako opravdano i u skladu sa zapisom iz 1468. godine, ali se nije dokučilo zašto nije do kraja poštovan, odnosno zašto nije upotpunjena grupa Dvanaestorice od kojih tek kod šest navedenih nema nikakva spora. Daljnja pak pojedinačno nerazpoznata *četiri kipa apostola*, ishodeći iz narudžbe kod *A. Vittorije* u Veneciji, tipski se priklanjaju zatečenima ali su u razriješenim okolnostima izneseni iz kapele pri probijanju prozora u njihovim nišama. Tada su podignuti vrh zvonika trogirske katedrale, uglavnom smatrani evanđelistima,¹³⁰ no nema sumnje da i ikonografski pripadaju ostalima u zbroju do deset po knjizi Otkrivenja zvanih temeljnika Crkve (XXI-4).

Budući da je u izvornome dokumentu o gradnji kapele bilo dogovoreno postavljanje *dvanaest apostola s četiri svetačka kipa*, pored imenovanih deset apostola mjesta dvaju svetaca su popunili, provjereno Firentinčevi, likovi *Bogorodice* i *Sv. Ivana Krstitelja* suglasno predočavanju Kristova Uskrsnuća pozadi oltarnoga dijela kapele. Zamjetnija se pak odstupanja od prvotnog ugovora u pojavi neopozivo označenih *dvaju kipova Sv. Ivana Evanđeliste*: Firentinčevog u trećoj niši istočno, te Duknovičevog u četvrtoj niši zapadno.¹³¹ S obzirom da je Firentinčev kip pouzdano bio unesen u kapelu baš prvi, prividnu zabunu ne bi trebalo smatrati slučajnom nego je odgonetnuti u razložitosti ukupnoga sadržaja cjeline. Za istaknuti je da je - prema povjesničarima kršćanstva - Sv. Ivan jedini odmah povjerovao u Uskrsnuće Krista, pa je i ovdje najpovlašteniji jamac predočenog događaja.¹³² Osim toga on se smatra tvorcem teksta knjige Otkrivenja, u kojoj je s nadovezivanjem na Četvrto evanđelje ključ za naše gonetanje trogirske kapele. Svakako je njegovo propovijedanje usredotočeno na život vječni, shvaćen kao stvarnost koja počinje prihvaćanjem Krista i opredjeljenjem za njega u najprisnijoj sprezi svih vjernika i Uskrsloga, što zaokružuje predložena tumačenja. Inače, budući da se ubraja i među apostole, Ivanovo dvostruko postavljanje među ostalima ne bi trebalo izazvati nedoumice nego, dapače, potvrditi savršenije prilagođavanje zamisli ikonološke cjeline s dostignutim zbirom od jedanaest onih vjernih kojima Krist bijaše stalno prisutan do kraja vremena.¹³³ S velikim kipovima samo se utvrđuje njihova postojanost dostignuta na kraju vremena (Otk. VII-14; XII-11) kao uvjet spasa pravednika.

Utoliko se dalje nameće pitanje dvanaestog člana zajednice koja se otpočетка trebala prikazati zajedno s četiri izvornikom neodređena sveca od kojih smo dvojicu već izlučili.

¹²⁸ Načelno bi apostoli trebali biti označeni natpisom, kako izrijekom sriče i knjiga Otkrivenja povodom tumačenja temelja Svetog Jeruzalema (XXI-14 "i na njima dvanaest imena, dvanaest Janjetovih svjedoka), ali u Trogiru to ispunjavaju samo na podancima kipova Sv. Ivana Evanđelista (Duknovičeva, jer je Firentinčev određen atributom orla), te sv. Pavla, sv. Tome i sv. Filipa pomažući nam u njihovu raspoznavanju, dok nisu odreda navedeni u arhivskim izvorima.

¹²⁹ Usp: MITOLOGJA str. 270-271.

¹³⁰ Vidi lit. iz bilj. 29, 31.

¹³¹ To je, naravno, bunilo većinu autora koji su pisali o kapeli predlažući zagonetki različita rješenja.

¹³² Vidi tvrdnje u RJEČNIK str. 363-365. i komentar BIBLIJE str. 330.

¹³³ Prema RJEČNIK str. 27, a uz ostalo važno radi utanačenja na koje se teološko doba kapela odnosi.



Izuzev završne stijenke svaka je strana kapele razrađena u sedam dijelova pozivajući se na postignuće savršenstva u dobu Spasenja (usp.: Otk. I-12, 16; III-1; IV-5; V-1, 6; VIII-2 itd.) unutar prostorije Novog neba i Nove zemlje

Međutim, u kapeli se nalazi još jedino *Kip Sv. Jeronima*, a jedna je niša neprotumačeno ostala prazna unatoč višekratnim upotpunjavanjima i doradivanjima spomenika. Pridruživanje svetog isposnika dalmatinskog porijekla ostalim svjedocima Uskrsnuća Kristovog i naučiteljima Evandjelja vjerojatno bijaše potaknuto činjenicom da je on preveo knjigu koja naviješta Spasenje na jezik dostupan Trogiranima. Ne može se mimoići ni činjenica da osobito u 15. stoljeću bijaše posvuda slavljen kao širitelj učenosti, nadasve na hrvatskoj obali kao zaštitnik rodne pokrajine.¹³⁴ Ipak je unutar kapele - sporedan spram ideji koja je ispunja - ostao postrance, smješten u niši stijenke koja se vidi tek iz same prostorije, što ne mora biti ali je vjerojatno izvorno rješenje. Slijedom svega, a navlastito po vrsnoći oblikovanja, on se sasvim uklapa u skupinu kipova nastalu zalaganjem Nikole Firentinca (dosad inače smatran djelom A. Alešija što bi trebalo bezuvjetno ispraviti). Niša naspram njemu ostavljena je praznom, iako nema sumnje da se mogla pravovremeno kao i bilo kada kasnije popuniti srodnim kipom. Vjerujući da je to učinjeno namjerice, vrlo slobodno se pitamo nije li se s time možda htjelo ukazati na Judino isključenje u smislu pouke da su izdajnici nedostojni Spasenja. Uostalom, on nije ni bio nazočan Kristovu uskrsnuću, isto kao što je izopćen iz sve crkve, pa se osim uzdržavanja cjelovitog sadržaja kapele možda htjelo naglasiti zakonitost društvenog ponašanja prema nedostojnima?

Neovisno o tom pitanju može se zaključiti da - što se tiče mjestimice zasigurno spornog pridržavanja sporazuma s kiparima iz 1468. godine - za kapelu prije unošenja rake blaženog Ivana ipak nisu načinjeni svi predviđeni kipovi. Osim, i u zapisu posebno istaknutog *lika Krista* (rađenog u dvije inačice s odabirom ikonografski prihvatljivije) oblikovana su samo tri umjesto četiri poimenice neutanačena sveca. Odredbu, naime, pokrivaju kipovi *Sv. Jeronima*, te *Sv. Ivana Krstitelja i Bogorodice*, a četvrtog se zasad čini nemoguće na bilo koji način u ikonografiji izlučiti. Prazna niša u jugoistočnome uglu kapele do ulaza inače bi njemu točno odgovarala, jer su po šest niša na svakoj uzdužnoj strani razumljivo zauzeli *apostoli*. Uz barem donekle shvatljivo, ako ne posve i opravdano ponavljanje lika *Sv. Ivana Evandeliste* ujedno i apostola, mogla se konačno izbrojiti skupina Dvanaestorice koja - istini za volju - ni u povijesti ne bijaše stalna.¹³⁵ Treba k tome voditi računa da trogirski apostoli nisu ni nastali umah niti od jednoga kipara, a da se izvršenje izvorne narudžbe oduljilo punih devet desetljeća, omogućivši zaborav plana i nadzornicima i umjetnicima.¹³⁶ Prvotna zamisao ipak nije bitno zaobidena, te se na stijenkama zdanja razrađenih nišama za kipove slaže niz svjedoka središnjeg prizora Uskrsnuća. Izuzmemo li među njima prve patioce sa završnog triptiha, oblikovano usuglašeno s poretkom bočnih stjenki prema načelima i u jeziku renesansnog stila, na svakoj strani kapele preostaje po sedam niša. A njihov se broj ponavlja u samim otkrivenjima

¹³⁴ Usp. LEKSIKON str. 298, uz podatak kod *D. Farlati*, nav. dj., pag. 409 - da je trogirski biskup Jakov Torlon bio osobito zaslužan za uzdizanje kulta sv. Jeronima. To uz saznanje da je njegov prethodnik Andeo Cavazza proučavao životopis blaženog Ivana Ursnija, biva važno za procjenu opće uloge crkvenog glavara grada pri određivanju ikonografije spomenika kojim se bavimo.

¹³⁵ Vidi RJEČNIK str. 28-29 i dr.

¹³⁶ Više od Duknovičeva opetovanja već u kapeli postojećeg prvog kipa sv. Ivana Evandelite, u tom smislu je upečaljiva nerazpoznatljivost kipova A. Vittorije iz sredine 16. st.



Apostoli u nizu kao temeljnici Crkve i dionici Kristove pobjede (Otk. XXI-14; III-21) s knjigama Evandelja u rukama umnogostručuju Riječ Božju pa i smisao proročanstva Spasenja

(Otk. I-12, 16; III-1; IV-5, V-1, 6; VIII-2; X-3; VI-1; XVII-9), noseći u sebi značaj Dana spasenja kao brojka savršenstva,¹³⁷ te određuje prostorijski njegovu trajanja inače ispunjenu odjekivanjem himničke molitve okupljene Zajednice (Otk. V-6:14).

Dosljedno pak svojem položaju i značenju, kip *Uskrsloga Krista* je i malo viši od svih ostalih, nedvosmisleni Pobjednik (Otk. XVII-14) fizički heroiziran i u postavi pred izdvojenom pozadinom monumentaliziran.¹³⁸ Poluzaogrnut togom, da istakne antičku fizičnost svoje nepokolebljive nazočnosti do kraja vremena (usp. Iv. IV-14. i d.), u ruci drži otvorenu knjigu, što je jedino kad nastupa kao žrtveno Janje (Otk. V-1: 10) kadar obaviti, u bezgraničnoj slavi (Otk. XIX - 11:16).¹³⁹ Utoliko ponajviše odgovara učenjima knjige Otkrivenja po kojima vodi Crkvu i njome ravna (I-3) kao prvi i posljednji (I-17), te mu pripada svaka čast i slava (XVII-14; XIX-19) jer osigurava pobjedu nad neprijateljima Crkve (VI-15) dok utvrđuje svoje zaruke s njome (XIX-7). Te slike su u kapeli na kraju apostolske povorke najistaknutije, namećući cjelovito čitanje uzdržano nizom smislenih pojedivosti. Među njima se u rukama većine kipova ponavlja *knjiga*, koja počevši od Krista ne bi trebala više biti svezak Zakona, niti očitovati knjigu Suda, već svojevrstu "Knjigu živih" u kojima je po Otkrivenju Bog upisao sve predodređene za život na zemlji i nebu.¹⁴⁰ Zato u rukama trogirskih apostola postaje zajednička oznaka povlašćenih članova zbora koji umnogostručuje Riječ Božju s inim navedenim porukama.¹⁴¹ U tom smislu oni su nezaobilazni svjedoci Uskrsnuća, vječni temelji Crkve (Otk. XXI-14) kao dionici predočene Janjetove pobjede (III-21). Iako u tekstu Otkrivenja nisu izravno navedeni, prepoznaju se u nositeljima Kristova svjedočanstva (XII-17; XIX-21). S obzirom da ono postaje proroštvo novih vremena, to poprimaju crte nekadašnjih proroka (XI-3:7) i podliježu dužnosti svjedočenja cijelog Kristova života, posebice zaključnog čuda Uskrsnuća.¹⁴² Budući da je taj čin ionako s onu stranu općepovijesnog iskustva, nazočnost svjedoka je itekako potrebna i u žarištu gradskog obreda, uistinu "raskošnog" i "trajno otvorenog" (XXI 24:26).

Utoliko se apostoli shvatljivije položajem vežu uz smisao reljefa krilatih *bakljonoša* izlazećih kroz odškrinuta vrata na odjeljcima naslona klupe u podanku niša. Već je u zapisu iz 1468. godine tom motivu poklonjena osobita pažnja te je naglašeno da se nalaze u

¹³⁷ Vidi RJEČNIK str. 117.

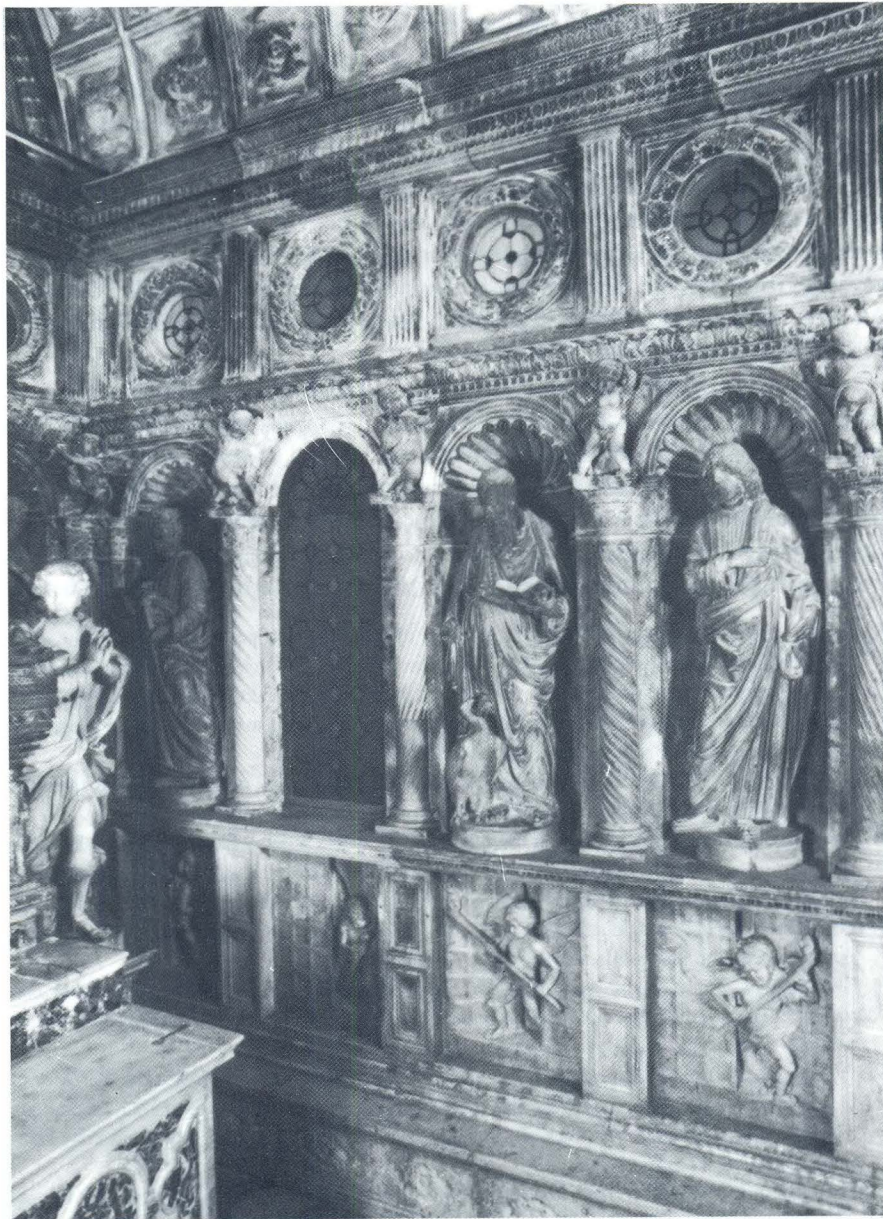
¹³⁸ Kako je već naglašeno od većine analitičara našeg spomenika, dok je u temeljima apostolskog učenja njegovo uskrslo tijelo shvaćeno kao klica novoga svemira prema Petrovim riječima "A stvarnost je Krist", tj. glavar obitelji Crkve - savršenog ljudskog društva što kapela višestranu očituje.

¹³⁹ Prema RJEČNIKU str. 426; inače otvorena knjiga je pretpostavka predočavanja Krista kao utjelovljenja Riječi - Radosne vijesti: *G. Champeaux*, I simboli del Medioevo, Milano 1972., pag. 104.

¹⁴⁰ Usp: *G. Heinz-Mohr*, Lessico di Iconografia Cristiana. Milano 1984., pag. 202. A u Kristu sve različite knjige (grč. biblia, u množini) postaju samo jedna jedina knjiga Svetoga Pisma, kojom se obznanjuje vrhovnička pravednost i nepogrešivost Božjeg nauma.

¹⁴¹ Vidi RJEČNIK str. 29; Zamjena knjige s rotulusom u ruci lika sv. Filipa, naravno, ne bi trebala zbunjivati jer su značenja predmeta ista: LEKSIKON str. 514.

¹⁴² Prema RJEČNIKU str. 1332., inače u Svetom Pismu višekrat naglašeno, jer apostoli općenito obznanjuju i najavljuju kraljevstvo Božje. A evanđelje pak donosi spas svakomu koji uzvjeruje, pa je u dokaz tome predočeno u rukama svih označavatelja apostolstva Crkve i u trogirskoj kapeli.



U stranama kapele veliki kipovi apostola u nišama kao svjedoka Uskrsnuća i jamaca Spasenja stoje nad reljefima sjena ulazeći u Novi Svijet, preobraženi prostor Nebeskog Jeruzalema

frizu ispod Krista.¹⁴³ S obzirom da je on uskrsnućem upravo postavljen za “Sina Božjega sa svom moći” te “vođu i Spasitelja”,¹⁴⁴ jer je kao prvorođenac između smrtnih (Otk. I-5) ušao u Novi svijet, postavši i tvorac Spasenja, položaj nad preobraženim sjenama mrtvih je uvjetovan. Dapače iz same postave jednolikih reljefa u stvarnosti nepostojećih bića lako je dokučiti njihov sadržaj. Ne predočuju nego duše izabranika ulazeće u Novi svijet (Otk. XX - 11:15) po viđenju preobraženoga svijeta predskazanog Ivanovim proroštvom (Iv. V-28; VI - 40, 44).¹⁴⁵ Ujedno - što je za određenje cjeline bitno - u podjeli kapele smisleno izjednačuju prostor Neba i Zemlje uokvir predskazanja budućnosti, odnosno izražavanja očekivane besmrtnosti. Također je tako još jednom potvrđeno Kristovo kozmično vrhovništvo, posebice njegova oživljavajuća moć u skladu s izriječkom: “*Dolazi čas, i već je tu, kada će mrtvaci slušati glas Sina Božjega, i koji ga budu slušali, živjet će*” (Iv. V-25). Dosljedno tome on je uspravljen na krajnjoj membrani kapele, sred trokrilnom raščlambom naizgled rastvorene plohe začelnoga zida, a iznad niza poluotvorenih vrata u sedamnaest međusobno sličnih a istoznačnih reljefa duž naslona klupe.¹⁴⁶

A prema davnašnjim navadama umjetničkog prikazivanja, još od poganstva, *vrata* su označavala među prema onostranom i vanvremenskom, tj. obično nedokučivom.¹⁴⁷ Ovisno o kontekstu nalaženja u različitim idejnim nakanama bijahu otvarana ili zatvarana, simbolično uspostavljajući ili sprečavajući mogućnost kretanja. U ovome primjeru ta je dvojba uklonjena smjernim zakoračivanjem svakog pojedinog bakljonoše iz zastora zida u prostor kapele, izvana prema unutra kroz poluotvorene prolaze neistovjetno odškrinutih vratnica.¹⁴⁸ I budući da kapela - kako smo objasnili - nije grobišno mjesto, nego prostor uzvišenih nada,

¹⁴³ Inače pogrešno prevedena stavka (*M. Montani*, n. dj. str. 68.) glasi “per numero XVII bene lauradi et releuadi secondo la faza soto de Christo”, što znači da je 17 reljefa trebalo biti “duž vijenca (faza = fazcia) ispod Krista” kako odgovara i knjizi Otkrivenja ako ih shvatimo kao glasnike baštinka spasenja (vidi RJEČNIK 19.) koji priznaju Kristovu moć, te su ispod njega kao pratitelja događaja na kraju vremena (prema Otk. XIV-14:16).

¹⁴⁴ RJEČNIK str. 1396; Izlazak Krista iz groba, k tome, značilo je već u Starom Zavjetu stvaranje novog čovječanstva oslobođenog od svih zala, a po Iv. XX-22. udahnuće obnove svijeta.

¹⁴⁵ Samo na nosačima pilastara ulaznog slavoluka kapele dva su reljefna lika razigranih bakljonoša bez pozadine s vratnicama. Nalazeći se u istome nizu i na istoj visini potvrđuju značenje preostalih kao pobjedonosni nosioci očišćenja i preporodnog ulaska u novi život: *J. Chevalier - A. Gheerbrant*, Rječnik Simbola, Zagreb 1983., str. 740. Na reljefu pročelja prema crkvi, međutim, opet su dva nasuprotna bakljonoša u procjepu vratnica.

¹⁴⁶ To je ključna slika za objašnjenje sloga donje zone kapele, jer je po Ivanu Krist uskrsnuvši ostvario “odlazak k ocu” “povukavši sve ljude sa Zemlje”: XII-23, XIII-1, koji inače konačno spasenje doživljavaju prelaskom u nebeski svijet - Isto, V-24.

¹⁴⁷ O tome postoji obimna literatura, a za naš spomenik je uputno: *J. Bialostocki*, The Door of Death, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen XVIII/1973. Tu se - pag. 23-24 - spominje i trogirski reljefe samo kao primjer renesansnog spoja klasičnih motiva poluotvorenih vrata Hada i genija bakljonoša na njima.

¹⁴⁸ Podlogu tome vidi kod: *B. Haarlew*, The Half Open Door, Odense 1977. posebno cap. II. pag. 44 i usporedi s Otk. XX-13. gdje se u ispunjenju Božjeg plana izričito veli da pri otvaranju knjige života “Smrt i Podzemlje predadoše mrtve koje su držali”. Dosljedno i na ploči biskupske grobnice u podu kapele natpis veli: “Biskupima koji će se uskoro probuditi”.



Putto koji kroz odškrinuta vrata zakoračuje u Nebeski Jeruzalem rapirujući plamen svoje baklje kao da ukazuje na renesansno osmišljenu mogućnost smrtnika u osiguranju dostizanja vječnosti Nebeskog Jeruzalema

što izostavlja svako poimanje podzemlja,¹⁴⁹ to se radi o izabranicima ulazećim u novi život, iskonski Raj ili Nebeski Jeruzalem (po Otk. XXI-XXII). Zapravo se oslikava najava ustajanja mrtvih na Kristov poziv, točnije dokinuće smrti (XX-14, XXI-4) i ulazak u vječni život

¹⁴⁹ Predstavu podzemlja u kapeli isključuje i činjenica da su - arhitektonski-prostorno gledajući - rečeni motivi u istoj zoni s oltarom predviđenim i ostvarenim u kapeli, a "podzemlje" stvarno postoji s grobnicom izvorno buskupa Torlona, kasnije njegovih sljedbenika ispod razine poda.

(II-7:11) predodređenih boravku u Božjem domu. U ime toga on je prethodno prozvan "istinskim vratima" (Iv. I-51) kroz koja se vrši savršena izmjena između Boga i Čovječanstva pristupom pašnjacima gdje se nude božanska dobra (Otk. XXI-12 te XXII-14:15). Na toj osnovi suvislo je korišten antički motiv, rabljen u grobnoj umjetnosti,¹⁵⁰ ali napojen novodobnom sviješću o smrti i kršćanskom spasenju. Naime, krilati dječaci odreda nose *zublje*, pretežito zapaljene te u poljima ispod Krista Uskrstitelja jedino uspravljene kao obećanje da će se blažena vječnost uglavnom dokučiti. Poneki među postranima raspiruje napola utrnete plamenove dokazujući da njihovo uzdržavanje ipak ovisi o pojedinačnom ponašanju smrtnika, ali i da sve nade nisu nikad uzaludne.¹⁵¹ Tako se dvostruko potvrdio duh renesanse bez kojeg se kapela u cjelini ne bi mogla razumjeti, iako ugledanje na antičku baštinu tek usputno prati u njoj premoćnu kršćansku misao novodobnih razina.

Glede toga valja naglasiti da je poput cjelovitog građevnog ustroja i većina činitelja arhitektonske plastike uzeta poglavito iz kršćanske simbolike bez obzira što im je u starorimskoj umjetnosti lako naći uzore. Njihovo zbijanje u donjim dijelovima zidne raščlambe potvrđuje ovozemaljsko ozračje događanja, a u to se upliće više zasebnih semioloških članaka. Već u zapisu o gradnji iz 1468. godine posebice izlučeni *putti* vrh stupova, u nizu nosača glavnoga vijenca pod trakom s prozorima, mogli bi biti odgonetnuti kao znamenja radosne obnove, s obzirom na dugotrajna značenja tog motiva preuzeta i u kršćanstvu.¹⁵² Jednako *lisnati vijenac* pun plodova koji obavija s obje strane luk ulaza u kapelu, potom lunetu s nebeskim prizorom kao i okrugle male prozore, razlaže težnju za predočenjem plodova sa stabla života s kojima će svi u raj u biti iscijeljeni za svu vječnost (po Otk. XXII-2). Razigrani dječaci su i postavljeni vrh jedinih okomica, a među likovima držača crkve, dakle, u svrsi puta sa Zemlje k Nebu. Pri tome je važno da poimanje vječnosti sadrže baš arhitektonski likovi uz koje su *vijenci* i *grilande* vezani: okulusi, slavoluci itd., uz priopćenje da prokletstva više neće biti (XII-12.). To se dopunja izborom raslinja: lovora, klasja, posebice hrastova lišća oko središnjeg medaljona Stvoritelja, odreda se pozivajući na značenja plodnosti, snage života i besmrtnosti.¹⁵³ U nizu srodnih pobjedonosnih znamenja takav je smisao *vaza* s voćem i biljem na ulaznim pilastrima na kojima su izrezbareni i visoki *svijećnjaci*.¹⁵⁴ Uza sva šira značenja oni se gonetaju pozivom na predodžbu Crkve u temeljnome tekstu nadahnuća cjeline, gdje je naznačeno da takvi stoje pred Gospodarom zemlje (Otk. XI-4). Bitno je u tom pogledu da su u sastavu slavoluka skladno optočenog antikizirajućom ornamentikom, koji kapelu razdvaja od prostora romaničke bazilike naglašavajući joj zasebnost u veličajnome okviru idealne Crkve. Svojom veličinom potvrđuju poruku "vrata se nikad neće zatvarati" (XX-25), odnosno

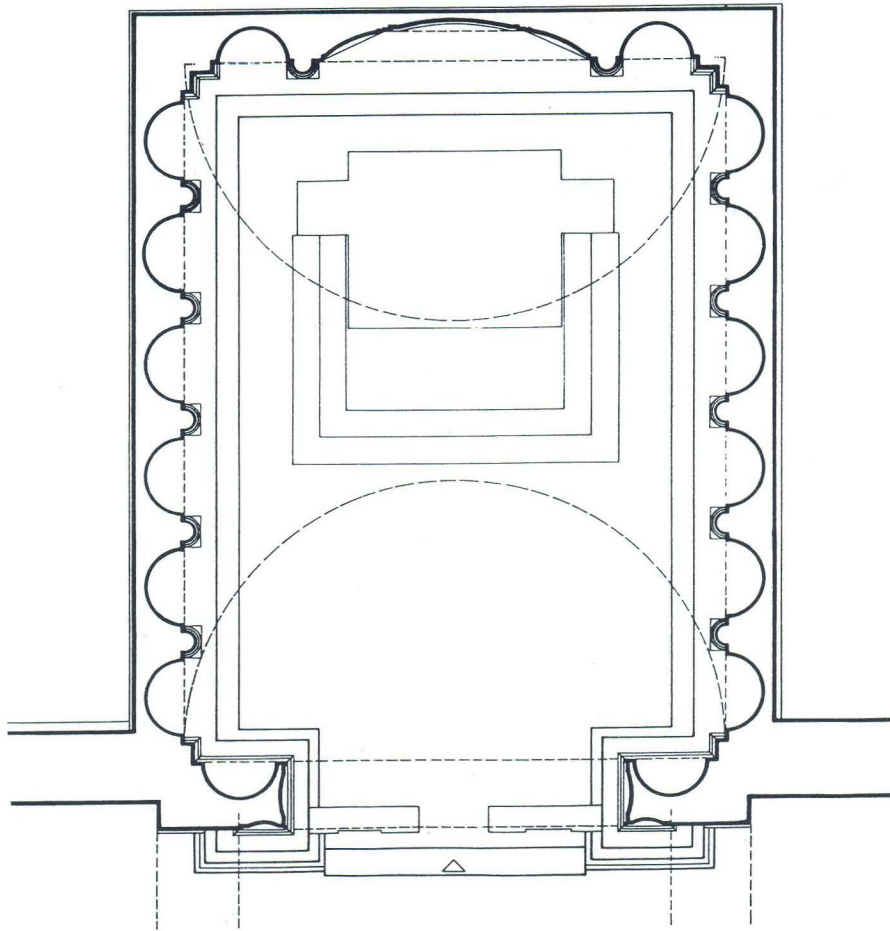
¹⁵⁰ Vidi: R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles 1969. te J. Ferguson, *After Life in Roman Paganism*, Yale 1972.

¹⁵¹ Kao što sam naglasio u prvoj interpretaciji spomenika: I. Fisković, n. dj. 1990. str. 75.

¹⁵² Usp: L'antico fra storia e allegoria, Bagato 1985. cap. 2/l.

¹⁵³ Uz naputu da vijenac znači život (Otk. II-10) za priopćenja radosti u RJEČNIK str. 1071-2 vidi: G. B. York 1961.

¹⁵⁴ O značenju: G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1982., pag. 83, 345 uz ostalo.



Presjek kroz trogirsku kapelu potvrđuje dovršeno skladnu prostornu zamisao Nebeskog Jeruzalema oblikovanu prema renesansnim načelima

viđenje spasonosnog otvaranja Crkve (XI-19). Na to se s obzirom na renesansni jezik ali i simbolično određenje sretno nadovezuju niše natkriljene školjkom, pa i vodoravni vijenci s akantovim lišćem.¹⁵⁵ Odreda su u povijesti europske umjetnosti pripadali plastičkom inventaru grobne plastike,¹⁵⁶ tako da i u opremi trogirске kapele ukazuju na nedjeljivost osmišljenja memorijalnih spomenika i složenih predodžbi Nebeskog Jeruzalema.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Isto, pag. 114, 18.

¹⁵⁶ Usp: *H. Jacob*, n. dj., pag. 193. i dr.

¹⁵⁷ Isto, prema indeksu i za ostala znamenja plastičkog dekora kapele. Posebno za navedeno objašnjene pag. 170-172.

Naposlijetku, u sastavu ulaza u kapelu ostalo je *Navještenje*, začudno nenaznačeno zapisom iz 1468. godine niti ikojim kasnijim podatkom. Zbog visokog smještaja na stršećoj kruni pilastara vitkog slavoluka, dva kipa nisu još detaljnije ni proučena da bi se sa sigurnošću pripisala nekom majstoru.¹⁵⁸ Čini se ipak da se ne odvajaju daleko od ruke Nikole Firentinca jer pokazuju njegove oblike u oblikovanju tijela i razradi površina odjeće. Otud i uvjerenje da su Gabrijel i Bogorodica dometnuti kasnije, mimo izvornog planiranja uokvirivanja skulptura u zaokruženoj arhitekturi, ali u prvome roku gradnje kapele kao nipošto bespredmetna dopuna. Uklapaju se u cjeloviti njezin sadržaj jedino po općedejnim određenjima zacrtane tematike, premda s tekstom knjige Otkrivenja nemaju izravne veze.¹⁵⁹ Utoliko ih uzdignute s vanjske strane pročelja možemo objasniti unutar suodnosa početka i završetka svete povijesti kojoj kapela predočuje konačnicu. Navještenje, naime, označava prvi čin savršenstva Kristova vremena trajućega do Spasenja te učvršćuje sveukupnost odvijanja u znaku preporoda kojeg je u umjetnosti i teologiji različitim razradama naglašavala renesansa.¹⁶⁰ Unatoč ne baš spretnoj postavi na vijencu koji razdvaja osnovnu prostoriju od svodnog pokrova, i to izvana, naglašavaju zasebnost arhitektonske jedinice posvećene ispuni proročanstva. Ono se time tješnje veže uz život Bogorodice (Navještenje na jednom kraju a Krunjenje na drugom), ali i šire uz predočenje svete Crkve kojoj je Marija svojevrsna osovina zemaljskog protezanja. Zapravo čini prostor u kojem se vični proganjanjima i stradanjima (Iv. XV, 18 - XVI, 4) suprotstavljaju usudu pobjedonosnim pouzdanjem, jer je pobjeda nad svijetom zla ponajprije u njoj izvojevana (Iv. XVI-33).¹⁶¹

Sukladno tome, da se uvjerljivije predoči prostor ispunjenja proročanske pobjede, dubina kapela je određena pomoću dva, inače najnaglašenija objašnjenja Bogorodičine uloge: Navještenjem Isusova vremena na početku, a Krunjenjem što prati preobražaj svijeta na kraju.¹⁶² U oba prizora, dakako, vezana je s Kristovom osobom - početno ga prima najavom s Neba, a zaključno je on zauzvrat za podareni život uvodi u vječnost. Budući da su život i vječnost u tekstu Otkrivenja poistovječeni,¹⁶³ s time je zatvoren ciklus ukazanja iz kapele bez obzira što je Navještenje uzdignuto Nebu gdje se izvorno ne zbiva. No po polazišnom tekstu Nebo i Zemlja ionako postaju jedno, i to je smještajem likova u trogirskom zdanju višestruko naznačeno. Može se zaključiti da je rečenom dopunom osnovne teme samo pojačana vjera u očekivano Spasenje kojem je dvaput u kapeli ponovljeni Krist odlučni izvršitelj. K tome ne treba zaobići da su upravo po Otkrivenju (VII - 13:17) velike nevolje (poput onih koje se sručiše na Trogirane potkraj 15. stoljeća) shvaćene kao uvjet

¹⁵⁸ Jedino ih A. Venturi n. dj. pag. 412 - izravno pripisuje Firentincu, a ostali povjesničari kasnije mahom prešućuju te se konačna atribucija unatoč sličnostima s oblikovnim manirama tog kipara čini neizvjesna.

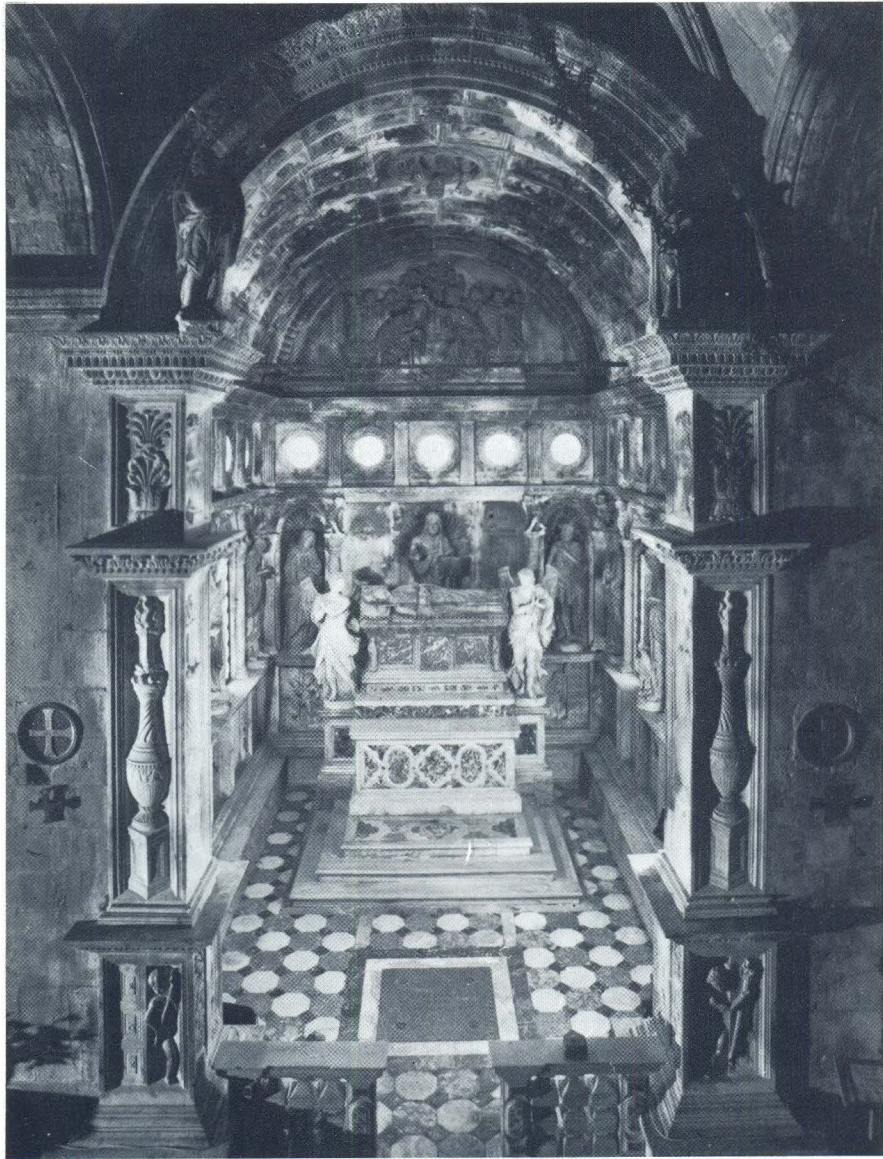
¹⁵⁹ Kao što je poznato, Navještenje u evanđeljima iznosi samo Matej: I-2, te Marko: VI-3, izravnije za kasniji ikonografski razvoj prizora.

¹⁶⁰ Usp: *D. Denny, The Anunciation from the Right*, London 1977. Po autoru "toskanska shema" biva podlogom i našeg primjera.

¹⁶¹ Usp: opširna tumačenja pojma "Crkva" u RJEČNIKU.

¹⁶² Usp: I. Fisković, n. dj.

¹⁶³ Vidi RJEČNIK.



Trogirska kapela blaženog Ivana u cjelini oslikava riječ himna posveti Crkve: "NEBESKI GRADE JERUZALEME, BLAŽENI PRIZORE MIRA"

rađanja Novog doba: stapanja Neba i Zemlje trenutkom kad Krist o Uskrsnuću očituje nazočnost Boga na svijetu kako je preneseno i u prostoru kapele.

A Krist i ključni svjedoci događaja koji vodi Spasenju povrh svega, oblikovani su trodimenzionalno, u svojoj naravnoj veličini po obodu čitave prostorije ne bi li sa svojom takvom stvarnosnom nazočnošću ulili uvjerenje Trogiranima da izravno sudjeluju u svemu. Treba se, naime, podsjetiti da biblijski općenito Uskrsnuće nije bilo dano na viđenje čitavom narodu,¹⁶⁴ pa se i u dotadašnjim likovnim prikazbama vjerojatno stoga češće predočavalo dvodimenzionalnim sredstvima, znači slikama ali i reljefima iluzionističkih odlika. A ovdje, shodno renesansnoj samosvijesti te poradi žarke žudnje sredine za povijesnim spasenjem, učinjen je korak dalje te su vjernici uvučeni u prostoriju koja je dostupna pozornica okružena velikim kipovima. Težnja ljudi se tako pretvorila u dodirljivu stvarnost i nije puki nagovještaj obećanja iskazanih proročanskim tekstovima nego pravi put kojim izabranici ulaze u Novi život, izjednačenim s iskonskim rajem, odnosno Nebeskim Jeruzalemom.¹⁶⁵ Njegova domišljeno razvijena arhitektonsko-plastička slika upravo zbog pojačanja tog dojma prepuna je podsjećanja na veličajna okruženja, svakako nesvakidašnja i po raskoši natprosječna, u biti uvjerljivo dobrotitna.¹⁶⁶ U tom kontekstu i obnova njenog klasičnog rječnika, navlastito u klesanoj ornamentici, ne bi trebali biti plod isključivo odabira stilskih uzoraka. Korištenje arhaičnog moglo je u svijesti idejnih tvoraca ukazivati na iskonsku vječnost, ma koliko se istovremeno slagalo s renesansnom obnovom i umjetničkim htijenjima razdoblja. A i ta svjesna obnova s osvrtom na starinu opet bijaše u duhu biblijskog mišljenja i vrednovanja drevnih ugođaja približnih mjestima događanja svega što se htjelo zazvati i uvesti u iskustvo gradskog života.

Smislaono raščlanjenje trogirske kapele moglo bi se provesti još slojevitije na razini tumačenja pojedinih motiva koje sadrži u zavidnoj svojoj likovnoj i idejnoj podrobnosti. Bitno je, međutim, da u svakome pogledu, opstajući kao cjelina vrhunske vrijednosti, ona to biva i pojmovno i oblikovno razložitim njihovim suodnosima. Tako unutar posve izvorne i jedinstvene predodžbe Nebeskog Jeruzalema - vječnoga grada Božje slave i hvale, uključuje bogati niz njemu podržavajućih značenja (da spomenemo uzgred navedene: Kraja vremena odosno Velikoga Dana, te Radosne vijesti ili Spasa svijeta)¹⁶⁷ dok

¹⁶⁴ Vidi RJEČNIK str. 1393.-1394. uz komentare u BIBLIJI.

¹⁶⁵ Isto, uz objašnjenje pojmova kojih se dotičemo: BIBLIJSKI LEKSIKON.

¹⁶⁶ Vidi: BIBLIJA str. 230.

¹⁶⁷ Glede opće prepletenosti tih poimanja u oslikovljenju knjige Svetog Pisma unutar trogirske kapele poučno se podsjetiti da je već 1434. godine teolog i humanista Ivan Stojković iz Dubrovnika u svojem djelu "Concordantia partium sive dictionum indeclinabilium totius Bibliac" (što je zapravo pionirski pokušaj stavljanja biblijske hermenentike: *F. Šanjek*, Ivan Stojković i počeci humanizma kod Hrvata. Mogućnosti 1-2/1990. str. 224.) naglasio kako "riječi i rečenice u evanđeljima katkad označuju nešto izravno i u vlastitome smislu, a drugi put se nadahnuti pisac služi slikovitim ili paraboličkim govorom", te da u nizu takvih slučajeva "i ne postoje dva smisla, jer je literami smisao teksta onaj što ga naznačuje ne slovo nego slika".

Zahvaljujem kolegici Kovačić mr. Vanji na uspješnoj grafičkoj doradi postojećih nacрта kapele, a Živku Bačiću na odličnim novim fotografijama spomenika.

predočuje Crkvu kroz tisuću godina kao uvjet pristupa vječnosti. S njihovim isprepletenostima posve se otklanja svaka slučajnost u odabiru nabrojanih potankosti, a potvrđuje da je osmišljena među vrsnim znalcima, kako teologije tako načela renesansne umjetnosti, služeći im da prenesu bitne postavke duhovnog odgovora na povijesne uvjete u kojima je kapela nastala.

Budući da je prvi, za predmet ovog osvrta osnovni vid pojavnosti Trogirske kapele dostatno razložen, o ostalim ću pitanjima drugdje govoriti. Uokvir njih moći će se potvrditi i znatne sukladnosti s vrsnoćom biblijskog teksta koji joj je očitao kao polazište i neotklo-njiva podloga. Zasad je pak dovoljno naglasiti da je, udovoljavajući duhovnoj klimi Trogira iz sredine 15. stoljeća, svetište blaženog Ivana složeno u istančanim suodnosima vjerskih učenja i likovnih shvaćanja. I s time opstaje u punoj svojoj vrijednosti kao prvo-razredni spomenik umjetnosti 15. stoljeća, još uvijek izazovan proučavanju s više strana.

“HEAVENLY JERUSALEM” IN THE CHAPEL OF THE BLESSED IVAN TROGIRSKI

(JOHN OF TROGIR)

Igor Fisković

The chapel of the patron of the City of Trogir, the blessed John of Trogir, designed in 1467, is an outstanding Renaissance work and demands more systematic and thorough analysis from those so far written. The paper gives the chronology of the chapel based on documentation concerning the work of its architects until the 16th century. The monument is put in political, and especially social and cultural context of a small town in central Dalmatia rich in artistic tradition. In the second half of the Quattrocento, humanistic ideas spread there mainly influence of modern thoughts developed by the University of Padua. Among other things these ideas included new interpretation of the Holy Gospel, especially in the moment when Eastern coast was threatened by the horrors of Turkish invasions from the Balkans hinterland. Bordering on one side with the Latin world, but being endangered on the other side by anti-Christian forces, the Trogir citizens sought their salvation in religion and introduced this component in their life and art. They wanted to revive classical architectural-plastic expression in order to strengthen moral aspects of their existence, and to prove their belonging to the west European community and to Catholic world. Their communal awareness, together with their need to express the traditional values of their past was an impulse for the construction of a magnificent votive chapel which was to be a new frame for the consecrated grave of their honoured protector. They originally intended to build it in Renaissance style, but because of the lack of money they eventually used the old 14th century chapel. Anyway, the entire chapel was executed after original design in classic spirit and imaginatively enriched with exquisite sculptures and reliefs thus becoming one of the most peculiar works of Renaissance art in Croatia and Europe.

The impetus was given (as is explained in the text) by the leading city noblemen and learned church dignitaries, especially Coriolanus Cipico and Bishop Jacobus Torlonus, from Ancona. The former was called Great because of great role he played in public life of his native Trogir, and the latter was deeply concerned with strengthening the worship of local saints, especially Blessed John. After residing in this Croatian city for over thirty years he was eventually buried in front of the Saint's altar in the new chapel in 1482. These two drew up a programme and supervised the project conceived by the master sculptor Andrija Aleši, talented creator of the new baptistery of the Trogir Cathedral and by Niccolo di Giovanni, from Florence. The latter had just arrived on the Adriatic coast where he remained until his death in 1505. From careful study of the archives it can be deduced that another artist, also trained in Italy took the lead in the execution of the chapel furnishing immediately after the building contract was signed. This fact is also proved by different stylistic features of most sculptures. Leaving this problem to be dealt with on another occasion, the author concentrates on iconographic analysis.

According to the author there is close and faithful concordance between the chapel and the book of Revelation, that is, the last chapters of Apocalypse - the last book of the

New Testament. The Trogir chapel is in fact a grandiose picture of Heavenly Jerusalem, that is, the fulfillment of glory of millenium - long Curch, a Great Day at the end of Time, Joyful News and Salvation of the world. In spite of its intricate meaning transformed in a plastic picture inspired by Renaissance, in its main idea the chapel reflects psychosis of an environment threatened by a seemingly invincible enemy. But, this harmoniously rendered work of art is imbued with optimism of the 15th century humanistic culture. It is illuminated by triumphant Faith and Hope for which it was built in the expectation of God's Salvation. Only in this way can its exquisite forms and richness be explained the more so, since each detail of its iconography has its origin in the verses of the final part of the Bible.

The author parallelly follows literary pictures, compares them with the figures in the chapel and explains their distribution in it. The main division is into the Earth and the Sky merged in the vision of the New World where under eyes of a crowd of saints the miracle of merging of the universe occurred. In it each scene and figure has its origin in the Book of Revelation as a continuation of the Gospel according to John so that their meanings are interwoven. In the first horizontal zone the coming of the chosen in the New World is rendered in classic motifs (Apoc. XXI-XXII), and in the other apostles are lined as Symbols of the Light - of the Christ himself who appears between the Virgin and John the Baptist in the rear. His dominating figure which seems to be resurrecting from the grave at the same time communicates with the Creator's bust in the medallion in the middle of the vault. Among a crowd of seraphins he indicates the merging of the Earth and Sky which is crucial picture in the creation of Heavenly Jerusalem and final confirmation of the Salvation of penitents. The Virgin is an eternal pleader for the entrance of earthly creatures into the heaven so that her crowning is an evidence of life in eternity where she will take all her children. That is why her crowning is represented in the rear lunette of the chapel.

Decorations are reminiscent of classic period but at the same time full of symbolism. The Annunciation is placed at the entrance arch, and St. Jerome as a witness of the Holy Bible is also among the saints. He translated the Bible into Latin (understood by Trogir citizens) but he was also traditional protector of Dalmatia which was the country of his origin. Such licences and even clashes with uniform iconographic solutions are the result of contemporary religious beliefs but also of the fact that the building of the Trogir chapel took a long time which must have caused a departure from the original concept.

In his attempt to explain some problems (for instance two figures of St. John the Evangelist), the author suggests evidences from the text written by this saint and connects everything into a relevant whole. This exquisite work of art is consistent with the historical and cultural conditions of the environment that created it.