

TROGIRSKA LOŽA: TEMPLUM IVRIS ET ARA IVSTITIAE (1471.)

Radovan Ivančević

UDK 73.034:725.94.034 (497.13 Trogir) »14«
Izvorni znanstveni rad
Filozofski fakultet — Zagreb

Studija donosi stilsku i ikonološku interpretaciju Firentinčevog reljefa Pravde (1471.) u trogirskoj komunalnoj loži. Autor uz to iznosi cjelovitu analizu njegovog arhitektonskog projekta i značenja reljefa u definiranju prostora lože. S obzirom na složenost kompozicije i funkciju autor taj spomenik zove »retabl Pravde«, a cjelinu »oltarom Pravde« (ARA IVSTITIAE). Analiziraju se i izmjene retabla. Sadašnji kameni stol autor smatra djelom radionice Tripuna Bokanića.

RELJEF PRAVDE NIKOLE FIRENTINCA U TROGIRSKOJ LOŽI

Datirana natpisom 1471. godine i grbovima knezova Alviza i Ludovika Landa, reljefna kompozicija istočnog zida gradske lože u Trogiru s *reljefom Pravde* pripisana Firentincu i njegovoj radionici¹, nastala je, dakle, nakon sklapanja ugovora Nikole i Alešija za kapelu-mauzolej

¹ O reljefu Pravde pisali su gotovo svi autori koji su pisali o Trogiru ili o Nikoli Firentincu, pripisujući ga najčešće njemu i njegovoj radionici. Većinom su to kratke napomene i sudovi u kojima se dijelovi reljefa navode kao komparativna građa uz poznatija i bolje obrađena Nikolina djela, a i značajniji znanstveno istraživački prilozi tretiraju ovaj spomenik samo parcijalno. Citirat ćemo samo nekoliko relevantnijih djela.

Ložu je evropskoj znanosti predstavio već *R. Eitelberger — V. Edelberg*, *Die mittelalttrlichen Kunstdenkmale Dalmatiens* (1861.), Wien 1884., str. 237, dosta površno, datirajući reljef u prvu polovinu 16. st. i citirajući čak natpis na knjizi mletačkoga lava, kao *Pax tibi . . .*, iako je ovdje iznimno drugi citat! — Egzaktniji je bio *T. G. Jackson*, *Dalmatia, The Quarnero and Istria with Cetigne*, Oxford 1887., str. 141—144, objavljujući taj i druge natpise, sažet opis i crtež lože (Pl. XXIV), koja je tada bila već duže vremena bez krova, zarasla korovom i s raskopanim pločnikom, ali se vidi da su dijagonalno slagane ploče bile naizmjenično crvene i bijele.

Za mnoge dalmatinske spomenike važan je datum kada su fotografski prezentirani evropskoj javnosti u odličnim reprodukcijama velikoga formata tzv. Ivekovićevih mapa, jer mnogi nikada poslije nisu bili adekvatnije objavljeni, što vrijedi i za trogirsku ložu. Vidi: *C. M. Iveković*, *Dalmatiens Architektur und Plastik I*, Wien 1910.,; isti, *Građevinski i umjetnički spomenici Dalmacije*, Trogir, tb. 5 i 6. — *Lj. Karaman*, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijek*, Zagreb

Ivana Trogirana (1468.), ali prije početka njene gradnje.² Bio je to značajan komunalni pothvat u doba teške ekonomske i trgovačke krize, pljačkaških pohoda Turaka na teritoriju, nestašice žita, gladi i kuge u gradu, s jedva podnošljivom obvezom grada da oprema galije za mletačko-turske pomorske ratove, kako to opisuje trogirski historičar Andreis.³ Negirajući sasvim uzrečicu *arma locunt silent musae*, loža je jedan od spomenika koji, uz krstionicu i kapelu katedrale, Cipikove palače i Cipikov oltar, Sobotičevu grobnicu i crkvu sv. Sebastijana s gradskim tornjem za sat,⁴ dopuštaju da razdoblje biskupa Jakova Torlona (1452. — 1482.), plemića Koriolana Cipika (umro 1493.) i arhitekta i kipara Nikole Firentinca (djeluje od 1467.) nazovemo »zlatno doba« Trogira. Bio je to vrhunac trogirске renesanse, a ujedno kulminacija rane renesanse na istočnoj obali Jadrana.⁵ Trogiru pripada primat u ranoj renesansi šezdesetih godina 15. stoljeća u Hrvatskoj, kao što su Šibenik i Split prije toga, četrdesetih godina, bili na čelu regionalno osebujnih gotičko-renesansnih strujanja, a Dubrovnik, nakon toga, u drugom desetljeću 16. stoljeća ostvario vrhunac specifične varijante visoko renesansne umjetnosti na Jadranu.⁶

Reljef u trogirskoj loži još nije bio tema monografske studije, niti je u sklopu drugih studija bio analitički i znanstveno kritički objavljen u cjelini, a uslijed usmjerenosti istraživača na skulpturalne komponente, nije bilo ni postavljeno pitanje integralne interpretacije ovog osebujnog *arhitektonsko-skulpturalnog* spomenika rane renesanse u Dalmaciji.

1933., str. 87 — 88, nabrajajući u bilješci desetak djela Firentinčeve radionice izdavaja i opisuje u tekstu jedino »Reljef u velikoj javnoj loži«. Datira ga 1470.—71. »za gradskih knezova Alviza i Ludovika Lando« i upozorava na »manje popravke« 1513. i 1606. godine. Iako krajnje sažeto — na svoj tipični, nepopovljivi način, Karaman, »Majstor prvih sinteza«, ipak cjelovito opisuje kompoziciju i ikonografiju likova. — *K. Prijatelj*, Ivan Duknović, Zagreb 1957., str. 12—13, pripisujući lavove na Firentinčevoj grobnici Sobotića Ivanu Duknoviću izrekao je tvrdnju da »po stilu ne mogu biti Nikolini (za što« ... govori i način kako su izvedeni lavovi, koje je Nikola uz suradnju svoje radionice, izradio u trogirskoj loži«. — Na ovo je kritički reagirao *C. Fisković*, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU VII/1, Zagreb 1959., str. 25 i 26, bilj. 12 i 13, ispravljajući da je riječ samo o jednom lavu, a da je »sličnost između velikog Firentinčevog lava, što je stajao sred reljefa Pravde, lijepo osvijetljen u trogirskoj loži i ovoga manjeg na Sobotičevoj grobnici očita ...«

² Još 1475. g. nije bilo pripremljeno gradilište za temelje. Vidi: *C. Fisković*, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU 1, Zagreb 1959., str. 27, bilj. 16.

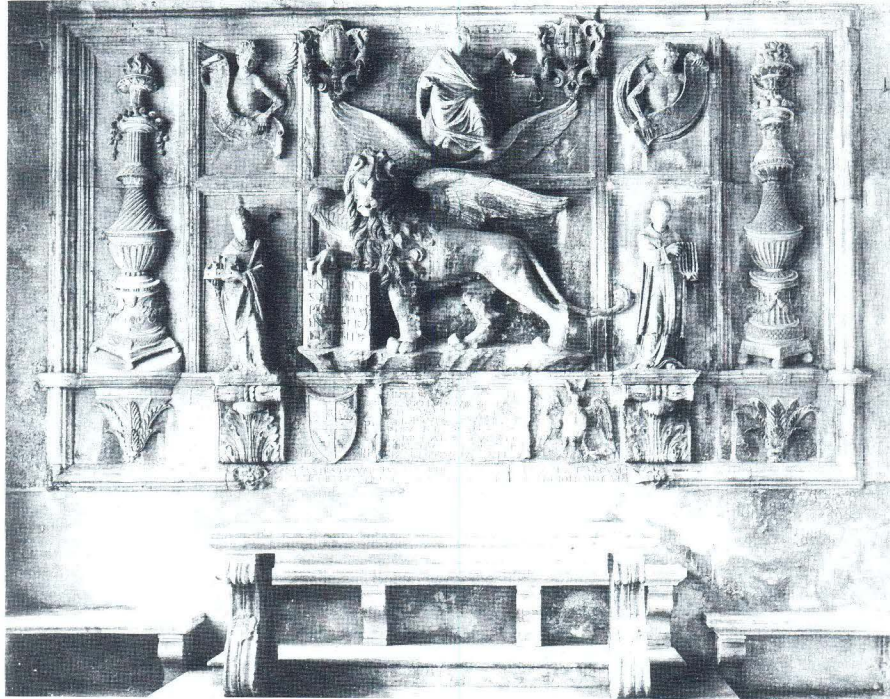
³ Vidi: *P. Andreis*, Povijest grada Trogira I, Split 1977., str. 180—205.

⁴ Pročelje crkvice Sv. Sebastijana koje prerasta u prizmatični satni toranj, ukrašeno je skulpturom Krista i aktom sveca, Firentinčeve radionice, te s dva grba koje drže anđeli (Malipierov je pripisan Firentincu, a Torlonov radionici), a datiraju gradnju između 1477. i 1483. (*C. Fisković*, Firentinčev Sebastijan u Trogiru, Zbornik za umjetnostno zgodovino, Ljubljana 1959., str. 369—382). — Crkva nije samo spomenik kulture, nego i znamen ovog dramatičnog razdoblja, jer je kult sveca obnovljen odlukom Trogirana 1466., budući da je njegov »zagovor bio iskušán kao spasonosan pri oštrini zaraze« kuge od koje je umrlo oko 2000 ljudi. (*P. Andreis*, n. dj., str. 186.)

⁵ O trogirskoj renesansi vidi integralni kulturološki prikaz: *I. Babić*, Renesansa u Trogiru, Dometi, 11/1982., str. 53—61.

⁶ O tome: *R. Ivančević*, Problem periodizacije umjetnosti XV. i XVI. stoljeća na istočnoj obali Jadrana, referat na 4. kongresu saveza društava povjesničara umjetosti Jugoslavije, Sarajevo 1985. (još uvijek u tisku).

Pokušat ćemo ovim prilogom dati njegovu cjelovitiju analizu i kompleksniju interpretaciju, ne kao završnu riječ istraživanja, nego kao otvaranje problema »čitanja« ovog spomenika, koji po našem sudu zaslužuje istaknutije mjesto u domaćoj i evropskoj povijesti umjetnosti i kulture no što ga je do sada imao. Prilog se ujedno, na svojevrsan način uklapa u tematiku oltara, kojoj je posvećen ovaj broj časopisa.

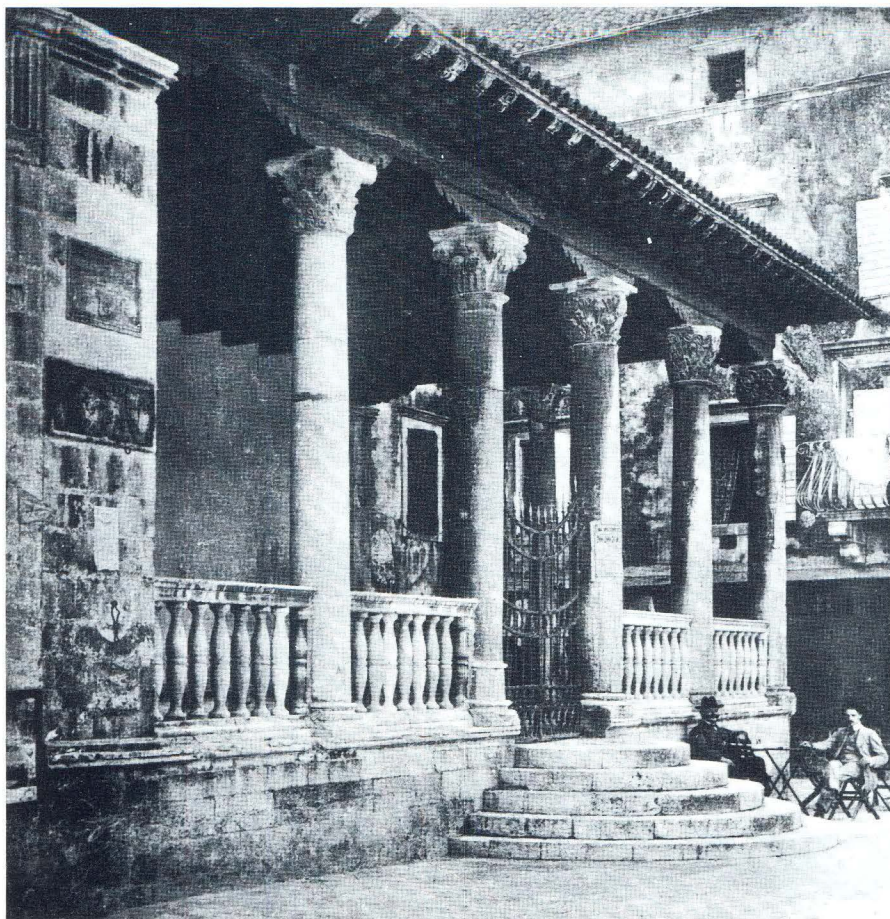


Trogir, gradska loža, retabl pravde i sudački stol, izvorno stanje

KOMPOZICIJA RELJEFNOG RETABLA PRAVDE

Kompozicija tzv. »reljefa Pravde« veoma je složena i sastoji se od jedanaest polja (reljef Pravde jedno je od tih polja), a mogla bi se usporediti s poliptihom s predelama. Sam retabl obuhvaća osam polja različitih oblika i veličina (u parovima, simetrično komponiranih), a pod njima su tri predele.

Središnji dio retabla nalik je triptihu u dva registra flankiranom sa strane s po jednim krilom s kandelabrom. Vanjska krila izduženog vertikalnog formata s kandelabrima zauzimaju čitavu visinu retabla, dok je središnji triptih horizontalno podijeljen u dvije zone, time da je gornja tek nešto uža od donje (inače, je u poliptisima razlika redovito veća, određena obično proporcijским odnosom stojećih likova u donjem i poprsja u gornjem registru). U odnosu na standardni proporcijски sustav poliptiha, neobično je što je glavno središnje polje, kao i ono nad

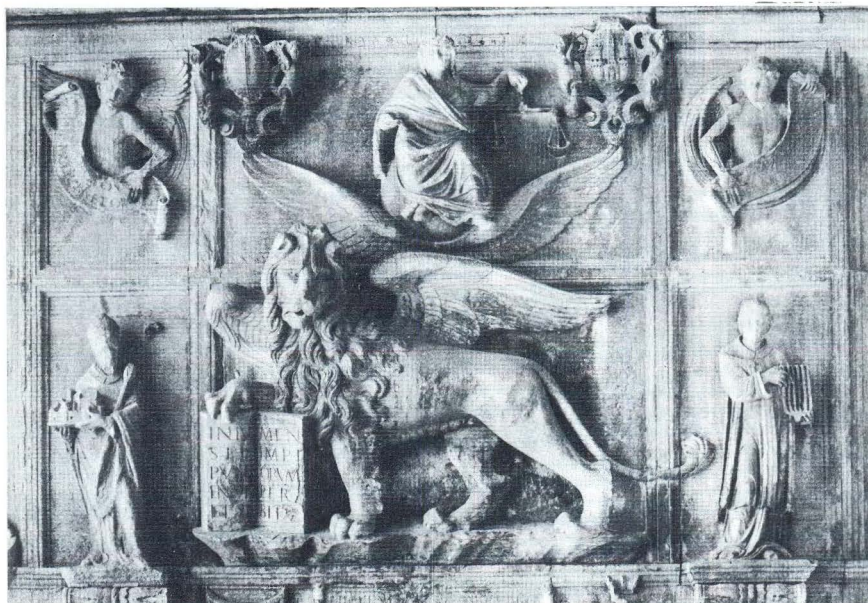


Trogir, gradska loža (iz Ivekovićeve mape)

njim, nije uspravni nego vodoravno položeni pravokutnik. Ova osebnost kompozicije evidentno je rezultat zahtjeva da u središtu bude prikazan lik krilatog lava kao simbol Mletačke Republike, pa je format prilagođen proporcijama životinjskog, a ne ljudskog lika.

U središnjem polju donjeg registra retabla bio je visoki reljef lava sv. Marka s rastvorenom knjigom na kojoj se »umjesto običajne poruke mira, pax tibi Marce evangelista meus, čita biblijska prijetnja prestupnicima: INIUSTI PUNIENTUR ET SEMEN IMPORIUM PERIBIT (nepravdnici biti će kažnjeni i sjeme bezbožnika izginut će).«⁷ Postrance od lava, pred uspravnim pravokutnim krilima triptiha postavljene su skulpture bl. Ivana Trogiranina s modelom grada, lijevo i sv. Lovrinca s roš-

⁷ Lj. Karaman (n. dj.) s pravom upozorava na važnost ove činjenice. Ovaj detalj treba istaći kao mali kamičak koji ipak pomaže sastavljanju monumentalnog mozaika kulture Dalmacije u 15. stoljeću, jer i on svjedoči koliko je



Trogir, gradska loža, oltar pravde (1471.), izvorno stanje (iz Ivekovićeve mape)

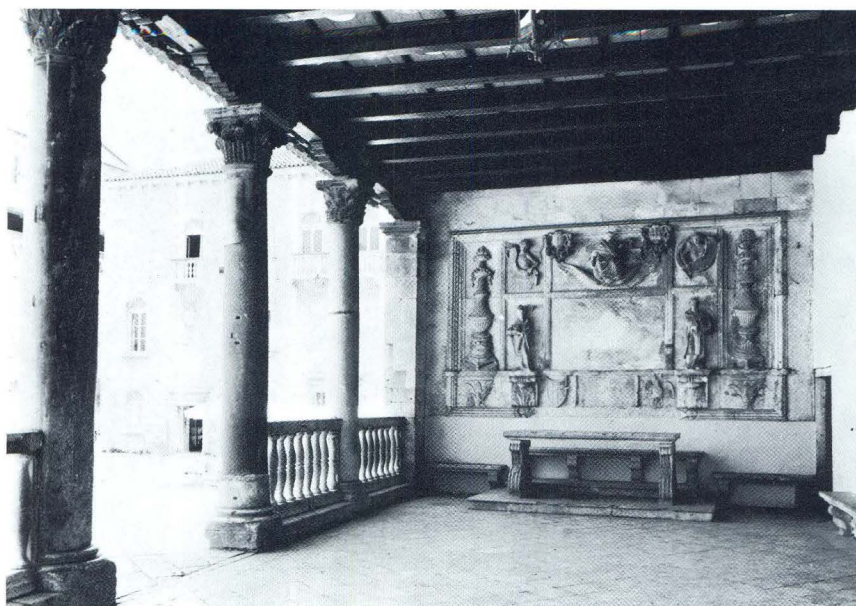
tiljem, desno. U položenom pravokutnom polju iznad lava personifikacija Pravde s vagon u ruci sjedi na sferi nošenoj krilima,⁹ a desno i lijevo od nje, unutar pravokutnih polja upisani su kružni medaljoni iz kojih izlaze dopojasni likovi krilatih genija koji razvijaju rotuluse s uklesanim dvorednim natpisom što se nastavlja s lijevoga na desni: TV REGINA POLOS TOTVM MODRARIS ET ORBEM — PER TE IVRA VIGENT: PER TE SVA QVISQVIS REPORTAT.

Svih šest polja triptiha bilo je, dakle figurativno oblikovano.⁹

Zonu predele dijele volutaste akantusove konzole podno kipova svetih Ivana i Lovre na tri dijela: u središnjem je natpis između grba

i humanistička sredina bila prožeta učenošću. Spoznaja da knjiga u loži ne može prenositi pomirbenu poruku Evangeliste i njeno substituiranje drugim citatom iz Biblije u sukladnosti s funkcijom prostora i sudačkoga stola nad kojim se nalazi, obzirom na pravne radnje koje su se obavljale u loži, svjedoči o ljudima koji su podjednako dobro poznavali tekstove, kao što su bili skloni da u duhu svoga doba sve provjere i iznova oblikuju. — Spomenuli smo da je Eitelberger mirne savjesti objavio da na knjizi piše Pax tibi Marce . . ., što ne smatram ni namjernom podvalom, ni krajnjom površnošću, nego samo još jednim od brojnih primjera i dokaza da čovjek ne vidi ono što gleda, nego ono što zna. (Vidi na tu temu: *R. Ivančević, O grafičkim prikazima likovnih spomenika, Bulletin JAZU i (54), Zagreb 1983., str. 70—76.*)

- »Alegorija Pravde. To je ženska figura koja u ljevici drži vagu, da odmjeri počinjeno dobro i zlo; ona sjedi na kugli s krilima, da brže stigne krivca.« *Lj. Karaman, n. dj.*
- Prijevod: »Ti, kraljice, upravljaš stožerima i čitavim svijetom — po tebi pravo snagu dobiva i svatko dobiva opet svoje.« (*I. Babić, Kulturno blago Trogira, Zagreb 1987., str. 113.*)



Trogir, gradska loža, unutrašnjost

i orla, a u bočnima po jedna lisnata konzola podupire bazu kandelabra.¹⁰

Usred srednje predele uklesan je na razvijenom rotulusu natpis klasičnom kapitalom u osam redaka: HIC TVA . . . NA NITENT / LANDO LVDOVICE COLORE / (S)ED TVA PLVS VIRTVS / (V)NDIQVE LAV-DE NITET / (OM)NIVS ISTA FVIT IVSSV / FABRICATA TVORVM / PORTICVS. ET PER TE / SIC RENOVATA FVIT.

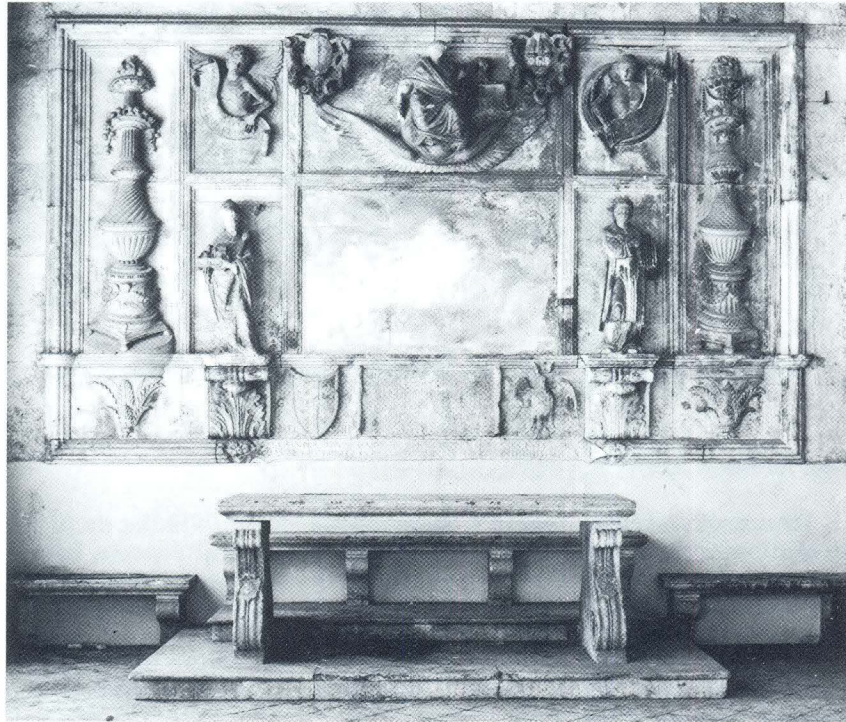
Desno uz natpis je kvadratična ploča s reljefom raskriljena orla s krunom nad glavom (otučeno) i grbom na grudima: ovalni, dolje zašiljeni štiti podijeljeni križno u četiri naizmjenična polja. Velika slova A i L u gornjim uglovima ploče inicijali su kneza Alvise Lando. Citirani natpis na rotulusu odnosi se na kneza Ludovika Landoa koji se spominje od 1470. do 1472. godine, u doba kojega je loža obnovljena i reljef dovršen, a grb i inicijali A. L. svjedoče o njegovu prethodniku, knezu Alvižu Lando, koji je započeo obnovu, a spominje se do travnja 1470. godine.¹¹ Jednaki se grb nalazi i na maloj pločici iluzionistički klesanoj, kao

¹⁰ Središnje polje donjeg pojasa, koji smo uslovno nazvali predela, kao i dva postrana, ne poklapaju se s formatima gornjih polja, odnosno krila retabla, jer su razgraničena konzolama, što podupiru istaknute ploče na kojima stoje likovi svetaca. Konzole, a time i razgraničenja predela, su u simetrali krila triptiha (ali, konstruktivno, blok iz kojeg su klesane formatiziran je prema širini krila triptiha).

¹¹ P. Andreis, Povijest grada Trogira, II, Split 1978., str. 402, popis knezova, a oba se spominju u I. svesku, str. 188–192; prema jednom dokumentu Ludovik Lando došao je upravljati Trogirom 19. 4. 1470. (isto, II. sv., str. 254) — Datum dovršenja lože: 1471. — DIE. 15/ NOVE(mbris), objavio je, ispravljajući čitanje Jacksona, C. Fisković, n. dj. (bilj. 3) str. 380.

da je metalna i »prijebena« s četiri čavla na profilirani okvir ispod desnog kandelabra: grb je uokviren lisnatim vijencem, povezanim pri dnu trakama koje se valovito viju na obje strane i na kraju volutno svijaju, a uz grb su također uklesani inicijali A L.

Treći takav grb uklesan je na ljuskastom torusu baze suprotnog, lijevog kandelabra, kao da »visi« ispod slične, znatno manje pločice s inicijalima A L, ali je otučen, tako da se nazire samo kontura štita grba jednakog oblika kao i ostala dva.

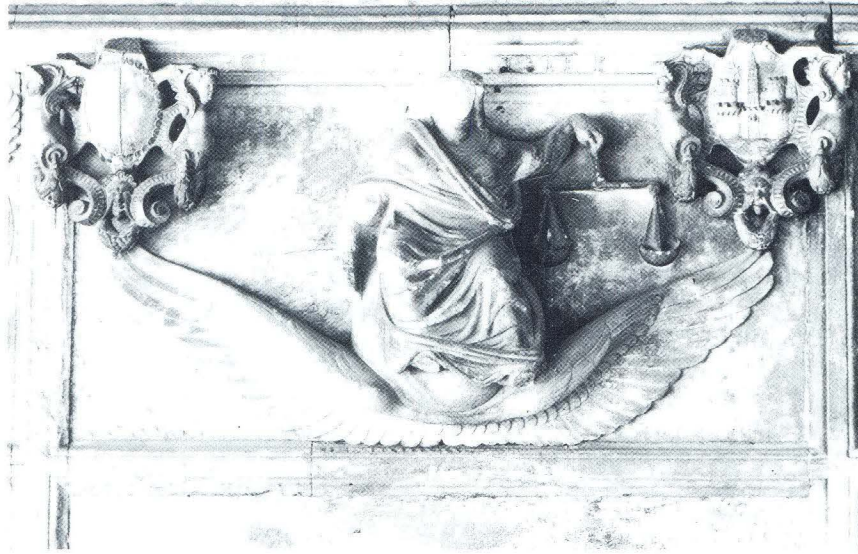


Trogir, gradska loža, retabl pravde (1471.) i sudački stol (1606.)

Lijevo od natpisa u srednjoj predeli je kasnije umetnuti grb (1513.).

Srednje polje predele omeđuju volutne konzole kipova ukrašene sprijeda velikim akantusovim listom, a na valjkastom završetku s povezanim snopom valovitog i glatkog lovor lista.¹² Usred polja bočnih predela su konzole podno ovalno istaknutih ploča nad kojima se dižu kandelabri. Komponirane od dva reda lovorova lišća nabrane površine, slagano u formi obrnutog stošca i na vrhu među njima dva glatka lista.

¹² Istog tipa su i konzole pod pilastrima Sobotičeve grobnice, ali nespretno proporcionirane, »razvučene« i plosnate.



Trogir, gradska loža, N. Firentinac, reljef pravde (1471.) i grbovi Cornaro i Trogira (1606.)

IKONOLOŠKA ANALIZA RETABLA

Ikonološka analiza reljefa trogirske lože vodi zaključku da je riječ o »profanom oltaru« ili o retablu posvećenom alegoriji Pravde. Izvjesni stupanj (renesansne, antičko-poganske) deifikacije — u odnosu na sred-njovjekovnu standardnu ikonografiju jedne od sedam djevojaka što atributima u rukama predstavljaju Vrline — izražen je smještajem personifikacije Pravde u gornje centralno polje poliptiha i njenim nadnaravnim lebdenjem na sferi, što je inače i mjesto i simbol za vrhunska bića kršćanske ikonografije (Boga, Krista, Bogorodicu). U sustavu značenja koje iskazuje reljefna kompozicija u cjelini, Pravda lebdi iznad svega (kao što biblijski »Duh lebdi nad vodama«), gospodari i upravlja svemirom, nadnaravno je sveprisutna ili sve dosiže. Nju slave (glorificiraju) natpisima na visinama (in excelsis) anđeli — što su inače također nebeska pratnja Krista ili Bogorodice u Gloriji. Ili bismo ova krilata bića, ovdje, možda mogli zvati i genijima? Na zemlji Pravdu zastupa i za pravednost skrbi Mletačka Republika, odnosno njen nebeski protektor Evangelista Marko, zakonima i institucijama temeljenim na Evanđelju, a o pravdi u trogirskoj komuni brinu kao vrhunaravni posrednici i advokati sv. Lovrinac, titular katedrale i sv. Ivan Trogirski, zaštitnik grada.¹³

¹³ Veliki uklesani datum govori također i o kultu gradskog sveca zaštitnika, jer je svečano otvorenje lože bilo na dan sv. Ivana Trogirskog 15. studenoga. U stvari svečev god je 14. studenoga, ali se slavio »od večeri«, kada se trebalo



Trogir, gradska loža, retabl pravde (1471.), N. Firentinac, kip sv. Ivana Trogirskog s modelom grada

Kandelabar, Firentinčev omiljeni rekvizit, osim dekorativne i reprezentativne funkcije, svojim vječnim plamenom ima u sklopu retabla konotaciju stalnosti, budnosti i iznad svega Istine.

Kao što je kompozicijski izdvojena, najdonja zona — predela — i sadržajno je diferencirana, rezervirana za grbove i natpise u spomen suvremenika i smrtnika, trogirskih knezova, nosilaca i izvršilaca profane vlasti, pa tako i juridičke, a zaslužnih za izgradnju spomenika.

Slijedeći analogiju tradicionalnih sakralnih uzora, monumentalni zidni reljefni poliptih trogirske lože postavljen je kao oltarni retabl iznad menze oltara Pravde: sudačkoga stola.¹⁴ Sjedeći na kamenoj klupi na povišenom postolju za menzom tog oltara, posvećenu Službu Pravdi služe svećenici Pravednosti, knez i suci, uz »ministriranje« bilježnika i ostalih.¹⁵ Ali je stol vjerojatno najčešće služio za poslove bilježnika, sastavljanje i ovjeravanje isprava, nad čime je također morala stalno bdjeti univerzalna božica Pravde i mletačka Pravednost.

Naročitu pažnju u ikonološkoj analizi retabla zaslužuje proporcijski odnos figuralnih dijelova reljefa.

Nedavno sam dosljednost jedinstvenog mjerila, i to u »naravnoj veličini«, u »ljudskom mjerilu« istakao kao osobitost dalekosežnog značenja u Nikolinom projektu trogirske kapele.¹⁶ Tamo su doista svi likovi

ispovijediti jer je papa podijelio svima oprost, »do iduće večeri«, pa je obuhvaćao i sljedeći dan. Taj datum je definitivno potvrdio papa Eugen IV. 1438. godine, nakon što su Trogirani u više navrata pokušali prebaciti svetkovinu na neki dan u svibnju ili srpnju, kad je toplije i ugodnija klima, u nadi da će privući više publike, ali se Republika tome protivila. (Vidi: *P. Andreis*, n. dj. II, str. 333—335.)

¹⁴ Sudački stol je kasnijeg datuma (1606.), a klupe još recentnije, ali bez obzira koja je po redu sadašnja »garnitura«, morao je i ranije postojati stol (vjerojatno na četiri stupića i s tanjom kamenom pločom, kao što bi odgovaralo posljednjoj četvrtini 15. st.), jer je evidentno da je misao o kamenom sudačkom stolu i klupi, nad koje se nadvija retabl, dio izvorne koncepcije. Ovako monumentalno rješenje zida, nezamislivo je uz neki improvizirani drveni stol i stolice! Osim toga, ugrađeni kameni namještaj uobičajen je u to doba i u prosječnoj stambenoj arhitekturi, a kamo li ne u reprezentativnoj javnoj.

¹⁵ Po trogirskom statutu iz 14. st. struktura gradske uprave već je vrlo razvijena. Uz kneza i pomoćnika (*socius*) je njegova curia (malo vijeće) od četvorice sudača i četvorice savjetnika, ali su pravne službe veoma diferencirane i pravnim se poslovima bave i o pravu brinu još: šest advokata, zatim prokurator (pravni zastupnici), pa notar, šest egzaminatora, savjetnici i branitelji (koji brinu o poštivanju statuta) i dva općinska advokata. (*N. Klaić*, Povijest grada Trogira, Trogir 1985., str. 278—281.)

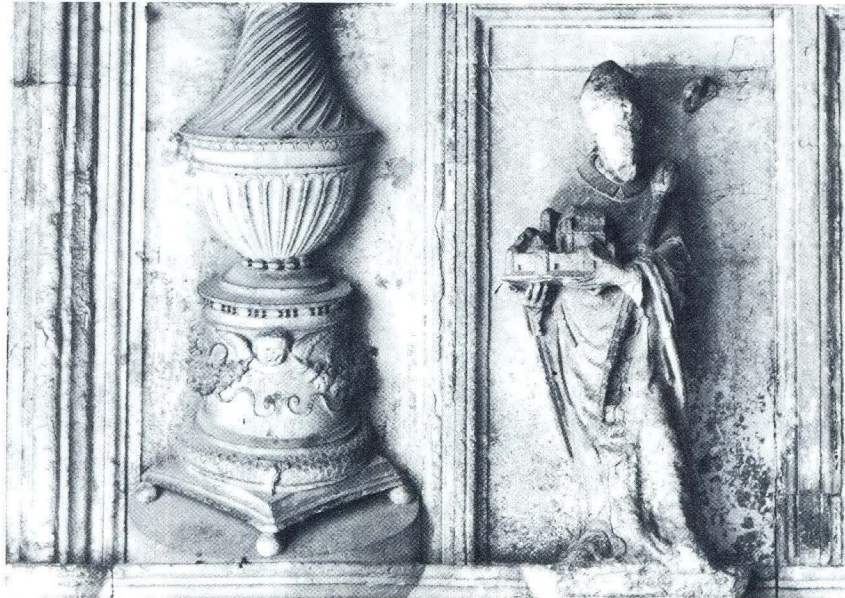
Apsolutna dominacija lava sv. Marka na retablu Pravde vizualno potvrđuje i naglašava ono što je bilo i zakonski utemeljeno sredinom 15. stoljeća: sve pravne norme izviru iz Venecije, pa ih njeni predstavnici, imenovani knez i notari mogu najbolje i najpouzdanije provoditi. Odlukom Velikoga vijeća 11. 4. 1456. odlučeno je bilo, naime, »u korist mletačkih građana, koji, ako su notari, moraju imati prednost pri natječajima državnih kancelarija ili pisarnica pred svakim drugim . . .« (*P. Andreis*, n. dj., str. 182.) A nije ova glorifikacija profanoga suda u loži bila bez ikakve relacije niti prema najznačajnijem simbolu crkvene vlasti i moći, katedrali, kojoj je podignuta »nasuprot« u doslovnom i prenesenom smislu. Upravo tih godina Mletačka Republika rezolutno izuzima neke pravne poslove iz domene crkvenih pravnih institucija, pa se u duka-
li od 29. 5. 1465. »za cijelu državu naređuje da sporovi oko crkvenih dobara, koji se odnose na dohotke, ne smiju priznavati drugog suda osim svjetovnog«.

¹⁶ Vidi: *R. Ivančević*, Ranorenesansna flora trogirske kapele, PPUD 28, Split 1989., str. 70. i 83.



Trogir, gradska loža, retabl pravde, Aleši ili suradnik, kip sv. Lovre

srazmjerni: skulpture u nišama i na oltaru visoke su kao odrasli ljudi, geniji baklonoše kao četverogodišnji dječaci, putti pod vijencem kao trogodišnja djeca, a takve su i glave serafina na svodu. Čak je i bilje i voće u girlandama svoda i vijencima oko okulusa u prirodnoj veličini, kao i vaze i kandelabri. Na retablu Pravde u loži, naprotiv, isti autor primjenjuje različita mjerila, za svaki par polja drugačije, a raspon među njima je ogroman: najmanji likovi gotovo su tri puta manji od najvećih. Lav je bio isklesan u prirodnoj veličini, a svi ostali likovi u reduciranom mjerilu. Najbliže naravnoj veličini su krilati dječaci s rotulusima, u znatno smanjenom mjerilu je personifikacija Pravde, a najsitniji su likovi dvaju svetaca.

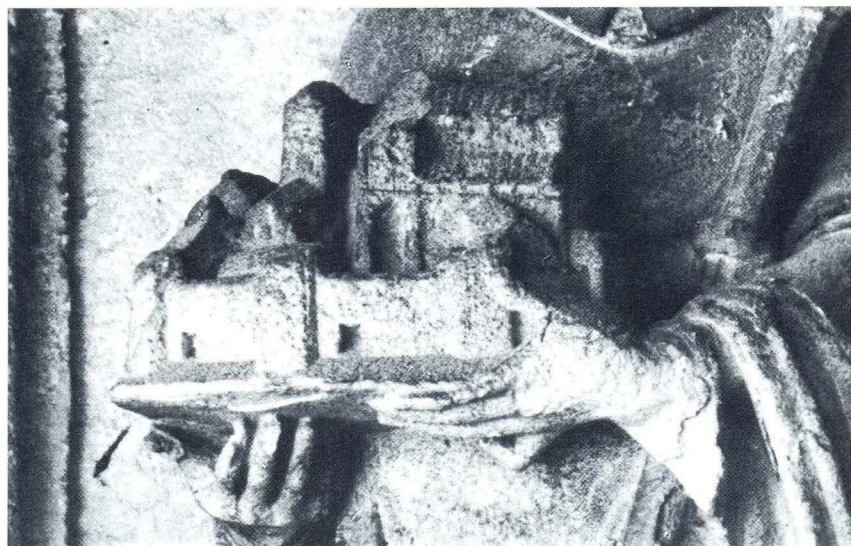


Trogir, gradska loža (1471.), N. Firentinac, skulptura sv. Ivana Trogirskog s modelom grada i donji dio kandelabra

Disproporcije nisu ni sasvim slučajne, niti rezultat nespretnosti. Različitim mjerilima sustavno je provedena likovna valorizacija ikonografskog programa na razini neposredne vizualne komunikacije. Iako je taj način, u odnosu na savršeno jedinstvenu strukturu i jedinstveno mjerilo trogirske kapele, nezgrapno (i retardiran, rekli bismo), ne treba zaboraviti da je kapela po dosljednoj primjeni realnih dimenzija u skulpturi iznimka u cjelokupnoj ranorenesansnoj evropskoj sakralnoj arhitekturi. Raznolikost mjerila, primijenjena gotovo istodobno na retablu lože, nije, dakle, nikakav nazadak, ona se naprosto uklapa u »evropski prosjek«.¹⁷

¹⁷ Tako, na primjer, na granici pape Pavla II. najveći je ležeći lik papa, za polovinu manji su likovi Vrlinā, trećinu je visok Krist uskrsnuća, četvrtinu Adam i Eva itd. Vidi: *K. Prijatelj*, n. dj., sl. 8.

U retablu lože mjerom se izražava valorizacija motiva. Kriteriji tog vrednovanja u duhu su razdoblja i sredine u kojoj nastaje djelo. Vrednovanje pomoću odnosa veličina, neposredno je i nepogrešivo efikasno, jer se u svijesti gledalaca javlja spontano komparativna procjena veličine i značenja. Po *semantičkoj perspektivi*, primijenjenoj na retablu Pravde, evidentno je lav — u realističkoj modelaciji i punoj trodimenzionalnosti — svojom prirodnom veličinom apsolutno dominirao kao glavni lik kompozicije (»u prednjem planu«). Čitajući značenje ove skulpture, treba imati na umu da on u kontekstu vremena i mjesta ne predstavlja Lava sv. Marka, nego Lava Mletačke Republike, on ovdje nije u svom iz-



N. Firentinac, model Trogira u rukama sv. Ivana Trogirskog

vornom značenju zoomorfni simbol Evandelize, nego u izvedenom smislu grb Venecije. Uz lava su se isticali poluaktovi dječaka, tek nešto manji od prirodne veličine, zatim je slijedio lik Pravde i na kraju likovi dvaju svetaca: upola manji od dječaka, oni su visinom jedva dosizali do brade lava. Princip ikonološke ili semantičke perspektive, koji je tada već jedno tisućljeće vladao u likovnoj umjetnosti Zapada — u kasnoj antici, predromanici i romanici apsolutno, a u gotici još često — bio je sukladan s valorizacijom kršćanske dogmatike (Bog najveći — sveci manji — čovjek najmanji). Na trogirskom reljefu isti princip, primijenjen je gotovo inverzno, sa svecima na dnu vrijednosne skale.

ARHITEKTONSKI OKVIR I PROJEKT RETABLA

Prije analize proporcijskog sustava retabla Pravde, konstatirajmo da je očito da su i forma i format ovog monumentalnog kompozitnog reljefnog polja projektirani u odnosu na oblik i veličinu plohe istočnoga zida lože. Kao i u ostalim projektima Nikole Firentinca — a u tragu regi-



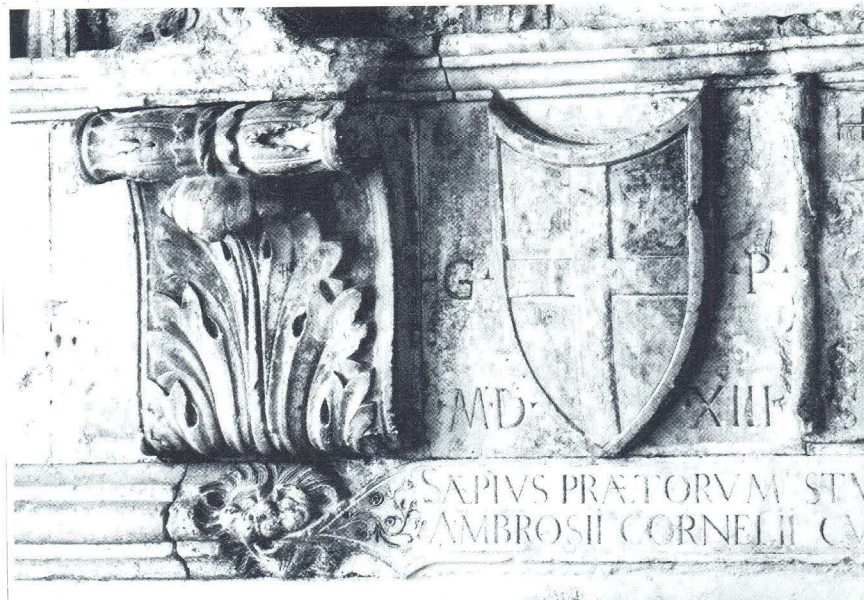
Trogir, gradska loža, retabl pravde, Aleši ili suradnik, kip sv. Lovre i desni kandelabar

onalne dalmatinske graditeljske škole Jurja Dalmatinca¹⁸ — treba istaći da nije riječ o nekom »umetnutom« ili naknadno »uzidanom« reljefu u postojeći zid lože, nego da je reljefni retabl integralni dio novoizgrađenog istočnog zida od velikih, glatko klesanih kamenih kvadara. Retabl je komponiran pomoću montažno povezanih velikih kamenih ploča tako da je svako reljefno polje monolit, osim kandelabara koji se protežu na dva bloka.¹⁹ Adekvatno, dakle, kao što je i kameni »triptih« nad sarkofagom i oltarom trogirске kapele, projektiran dvije godine ranije, integralni dio zida, odnosno građevine.²⁰ To je važno izrjekom naglasiti, jer je dokumentima potvrđeno da je loža ovdje postojala već krajem 13.

¹⁸ Vidi: *R. Ivančević*, Trogirska krstionica (1467.) i montažne konstrukcije dalmatinske graditeljske škole, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 30, Split 1990., str. 145—185.

¹⁹ Kameni blokovi za kandelabre rezani su tako da se spajaju na granici između vrha vrata i obruba vaza, na to je ujedno linija horizonta perspektivnog prikaza: otuda naniže je predmet prikazan u pogledu odozgo, a naviše — odozdo. Ostali likovi su, kao što je rečeno, klesani u monolitima, ali se format bloka ne poklapa uvijek s formatom polja: monoliti u kojima su svetački likovi sežu do njihovih glava, a oni s anđelima obuhvaćaju razdijelni okvir i sežu u njihovo polje. Ovim naizmjeničnim zadiranjem u susjedna polja osigurava se veća čvrstoća kod montaže. U tom smislu karakterističan je način na koji su bili povezani blokovi s Pravdom i lavom: u jednom komadu s Pravdom izveden je i veći dio razdijelnog okvira, a kraći dio okvira, pred kojim je bila glava lava, veže se s donjim blokom.

²⁰ *R. Ivančević*, Trogirska kapela — ogled o dogmi jedinstva stila i tvornom organskom jedinstvu likovnog spomenika, Mogućnosti 11—12, Split 1986., str. 832—833.



Trogir, gradska loža, retabl pravde, detalj, N. Firentinac, konzola i grb Pizzamano (1513.), natpis Cornaro (1606.)

stoljeća,²¹ pa bi se obzirom na njenu starost, kao i po analogiji s ostalim ložama, logično moglo pretpostaviti standardno rješenje s ugrađivanjem kamene ploče reljefa u stariji kameni ili žbukani zid. Ostavljajući dolje širu, gore užu, a postrance najužu traku glatkog zida (oko 4:2:1), reljefni retabl je skladno uklopljen u format istočnoga zida lože. Ali i taj uski »okvir« glatkog zida je »posvojen«, jer je na njemu lijevo i desno uklesan datum svečanog otvaranja lože: 1471 — DIE. 15/NOVE (mbris). Ne kao neki usputni zapis, nego velikim pomno oblikovanim slovima i brojkama, natpis je lociran točno u polovici visine retabla, kao njegov sastavni dio.

Istočni zid lože definiran je južno prema crkvi sv. Martina (Barbare) zidom, sjeverno prema trgu pilastrom, a odozgo drvenim gredama stropa (vjerojatno izvorno također kasetiranog letvicama, kao i danas). Bez obzira na upotrijebljene starije stupove i kapitele, unutrašnjost lože arhitektonski, svojom proporcijom i elementima kompozicije — kojima, uz spomenuto, treba dodati i tipično renesansnu kamenu balustradu među stupovima i, analogno kasetiranom stropu, vjerojatno paralelno (a ne dijagonalno kao sada) postavljene kvadratične kamene ploče, nazmjenično crvene i bijele, prikladne da demonstriraju linearnu geometrijsku perspektivu²² — predstavlja skladan renesansni prostor.

²¹ Lj. Karaman (n. dj. str. 88.) piše da se loža spominje prvi put 1308. godine, ali kolega J. Stošić upozorio me je da se trogirski javna loža, »loca comunis« spominje već u jednom dokumentu iz prosinca 1299. godine.

²² Ortogonalno slagane renesansne ploče od crvenog i bijelog kamena sačuvane su u susjednoj Alešijevoj krstionici (1468.), velike točno stopu u kvadrat,

Smišljeno usklađivanje pojedinih elemenata u prostornu cjelinu otkriva se i u odnosu dimenzije i lokacije retabla prema rastvorenoj sjevernoj strani lože: dno retabla točno je u razini s rukohvatom kamene balustrade, a visina retabla odgovara visini slobodnog dijela pilastra (iznad te ograde do imposta).

Pri planimetrijskoj raspodjeli zadanog formata, Nikola Firentinac — u funkciji arhitekta — projektirao je središnje polje s reljefom lava, od kojega se čitava kompozicija širi i u kojem se sabire, u omjeru 2:3 (odnosno 1:1,5). Jednaki je proporcijski odnos i centralnog »triptiha«, a ukupan format uokvirenog reljefa — poliptiha s kandelabrima sa strane i predelama odozdo — nešto je izduženijeg formata (1:1,66).

Spomenik poznat u literaturi pod imenom »reljef Pravde«, trebalo bi definirati kao monumentalni arhitektonsko — skulpturalni projekt kamenog pročelja. Obzirom na lokaciju u loži, riječ je o jedinstvu otvorenog i zatvorenog prostora, o simulatnom doživljaju unutrašnjosti i vanjštine: ovaj reljefno artikulirani zid možemo promatrati kao fasadu — jer je na otvorenom — ili kao rješenje unutrašnjeg zida — jer je pod krovom. Ali, u svakom slučaju, u usporedbi sa značenjem koje obično u prostoru ima neki zidni reljef na profanoj arhitekturi toga doba, za ispravnu valorizaciju trogirskog reljefa neophodno je ukazati na njegovu izuzetnu dimenziju, kao i na specifičnu arhitektonsku funkciju u prostoru. Kad kažemo »reljef u gradskoj loži«, vjerojatno nitko neće pomisliti da je riječ o konstruktivnom i dekorativnom rješenju čitavog jednog zida u formatu manje prizemnice! Obzirom na to, kao i na kompleksnost cjeline i slojevitost značenja reljefne kompozicije, naziv »reljef Pravde« je doslovno *pars pro toto*, jer je reljef Pravde samo jedno od osam polja ovog složenog likovnog organizma (i to ne računajući predele). Mislim da je adekvatnije da ga imenujemo »reljefni retabl Pravde«. Ali to nije najvažnije: o imenu se ne vrijedi sporiti, ako smo se sporazumjeli o sadržaju i smislu.

IZMJENE IZVORNE KOMPOZICIJE RETABLA

Retabl nije sačuvan u izvornom stanju. Osim što je otučen lav sv. Marka — o kojemu postoji obilna foto dokumentacija²³ — i ostavljeno glatko i prazno središnje polje retabla²⁴ nekoliko izmjena, natpisa i grbova, uneseno je u izvornu kompoziciju tokom vremena u vezi s obnovama lože.

a takove su prema ugovoru sklopljenom te iste godine bile i u Firentinčevoj i Alešijevoj kapeli trogirskoga biskupa Ivana. Spomenuli smo da se naizmjenično tamne i bijele ploče vide i na crtežu lože kod Jacksona, ali je njihov dijagonalni postav, u duhu nove stilske epohe, vjerojatno rezultat obnove početkom 17. st.

²³ Najbolju i najveću fotografiju, rađenu po velikoj fotoploči, objavio je, C. M. Iveković, ali je loža bila omiljeni motiv poštanskih razglednica, od kojih su neke veoma kvalitetne, na što je upozorio C. Fisković, a i ovdje objavljujemo jednu od njih, koja u pogledu sa strane dokazuje trodimenzionalnost lavljeg lika. Na temelju fotografija objavio je Fisković temeljitu i preciznu analizu te pripisao skulpturu Nikoli, o čemu vidi dalje.

²⁴ Reljef je uništen 1932. godine kao antitalijanska demonstracija (*damnatio memoriae* na stoljetnu mletačku okupaciju Dalmacije). Bio je to i ostao jedan od karakterističnih nastupa destrukcije spomenika nacionalne baštine u ime patriotizma.

1. Najranije (1513.), umetnuta je ploča s lijeve strane natpisne ploče u predeli, nasuprot ploče s raskriljenim orlom.²⁵ U ukupnoj je visini polja jednostavni štit grba (dolje zašiljen, gore konkavan) s upisanim križem, uz koji su inicijali .G. — .P. kneza Geronima Pizzamana, pri dnu datacija .M.D. — .XIII.²⁶



Trogir, gradska loža, retabl pravde (1471.), Aleši ili suradnik, grb A. Landa, konzola sv. Lovre (desno) i dio natpisa Cornara (1606.)

2. Druga intervencija (1606.) bilo je uklesavanje natpisa na gornjem i donjem obrubu retabla i vješanje grbova uz Pravdu. Profilacija srednjeg dijela donjeg obruba, u rasponu između dviju akantusovih konzola, bila je otklesana i zaravnana, nalik uskoj razvijenoj traci kojoj krajeve drže u gubici lavlji maskeroni. Na traci je uklesan dvoredni natpis: SAEPIVS PRAETORVM STUDIO PORTICVS HAC ILLVSTRATA FVIT: VERVM/AMBROSII CORNELII CVRA LONGE ALIIS ILLVSTRIOREM REDDIDIT .M.D.C.VI. Na opseg intervencije podsjeća natpis, priznavajući da je doduše često marom knezova ovaj trijem bio ukrašavan, ali da ga je Korenlije Ambroz svojom obnovom učinio sjajnijim no svi ostali. Na početku i kraju natpisa uklesana je cvjetna vitica.

3. Istoj akciji pripada i natpis uklesan u srednjem dijelu gornjeg obruba retabla, iznad Pravde, kao i dva kamena grba ovješena postrance od nje. Grbovi su opleteni bogatim perforiranim okvirom s volutama;

²⁵ Po općem principu simetrije u kompoziciji retabla, u izvornom projektu se, vjerojatno, na tom mjestu također nalazio ili je bio predviđen lik drugog orla s grbom na grudima.

²⁶ Georgius (Jerolim) Pizzamano spominje se u Andreisovu popisu 1513. godine, *P. Andreis*, n. dj. str. 402.



Trogir, gradska loža (1471.), retabli pravde, natpis L. Landa: srednji dio natpisa Cornara (1606.)

ovalni štit lijevog grba vertikalno je raspolovljen (Cornaro), a desno je grb Trogira. Natpis: .A. /grb/ .C. PRO AEQVI /glava Pravde/ TATE .P. /grb/ .P. odnosi se također na kneza Ambroza Cornara spomenutog na donjem natpisu.²⁷

Maleni grb Cornaro, u razvedenoj kartuši, uklesan na prednjoj strani volutno izvijenih konzola stola, dokazuje da je i sadašnji veliki kameni stol postavljen prilikom obnove lože. To znači da je tom prilikom izvedeno i novo popločenje lože, kao i za stepenicu povišeno postolje

²⁷ Dakle: »Ambroz Cornaro za jednakost /pravde za sve?/ dade postaviti.« Ambroz Cornaro naveden je u Andreisovu popisu knezova pod godinom 1604., a 1606. nastupa već Alviz Vivarini; *P. Andreis*, n. dj., str. 403. Štit grbova je ovalan. Grb Trogira je reljef zidinama utvrđenog grada s po dvije okrugle kule s istaknutim renesansnim kruništima na konzolama povezanim lukovima, sa strane, visokim zvonikom u sredini i biskupom s mitrom i pastoralom pred vratima (sv. Ivan Trogirski). Nad gradom je sedmokraka zvijezda. Dok je grad shematski prikazan kao kvadrat s četiri ugaone kule — svaka kula ima po dva prozora, a prednje vrata — zanimljiv je savršeno vjerni prikaz zvonika trogirске katedrale u proporciji i raščlambi, kao da je rađen na temelju arhitektonskog snimka. Razumljiva je zaokupljenost majstora zvonikom, jer je grb klesan tek tri godine nakon završetka njegove gradnje. Povijesna vrijednost ovog svjedočanstva je u tomu što prikazuje zvonik bez Vittorijinih kipova, koji će biti postavljeni pola stoljeća kasnije. Zanimljiva je uz realizam zvonika, slobodna interpretacija gradskih kula, koje su bile gotičke prizmatične, ali ih majstor prikazuje u stilski određenoj viziji, kao renesansne. Tada je postojala jedna jedina takova kula i to van gradskog perimetra, izolirana kula sv. Marka.

stola i za još jednu povišeno podnožje uzidane kamene klupe na konzolama.²⁸

Dok su izmjena grba u predeli (1513.) i uklesavanje dvaju natpisa na okviru retabla (1606.) nenametljive intervencije obzirom na izvornu kompoziciju, umetanje grbova desno i lijevo od skulpture Pravde, naprotiv, agresivan je zahvat kojim je bitno narušen i sklad cjeline i temeljna misao projektanta. Interpolacija grbova u dotad prazne uglove polja, izraz je tipično manirističkog »horror vacui«. Time je dokinuto dostojanstvo lika Pravde koja je apsolutno dominirala praznim poljem, ali i čitavom kompozicijom retabla. Stisnutu ovako među grbovima, ne možemo ni nju ni retabl doživjeti u izvornom likovnom značenju, jer je teško raspoznati klasičnu ravnotežu kompozicije triptiha, u kojoj je istaknuti reljef Pravde bio vrh istostraničnog trokuta kojemu dva svetačka lika markiraju bazu. Ikonografski glavni lik bio je ujedno i likovna kulminacija figuralne kompozicije triptiha, što je umetanjem grbova uništeno.²⁹

SKULPTURALNA ANALIZA

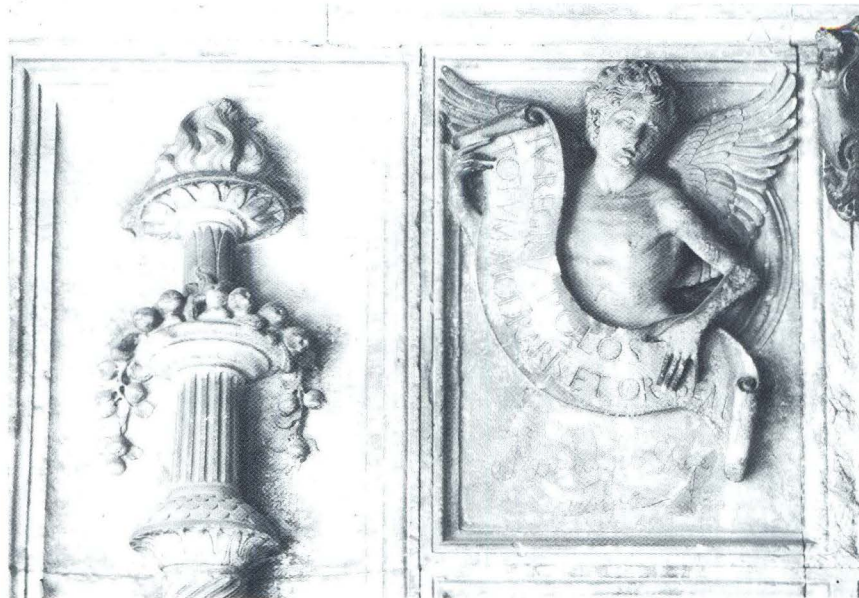
Krilati lav sv. Marka, žarište kompozicije reljefnog retabla u cjelini, formatom najveće, najslobodnije u prostoru i najkvalitetnije oblikovano kiparsko djelo, koje se pouzdano moglo atribuirati samom Firentincu — ironijom sudbine zauvijek je izgubljeno.

Pa ipak, svi su istraživači i nadalje o njemu pisali, a C. Fisković je objavio i odličnu interpretaciju. Analizom fotografije autor je utvrdio sličnost s likom lava Sobotičeve grobnice »po bujnoj i prepletenoj grivi dugih pramenova, koja im slično uokviruje čvrste glave, jednako dekorativnošću se savija uz uši i kovrča na tjemenu, rasplećući se u jake i valovite kovrče niz prsi.« Ukazujući da su u djelima Firentinac — Alešijeve radionice likovi u parovima uvijek nejednake kvalitete, Fisković smatra da se bolji lik može pripisati Nikoli, a slabiji Alešiju. Upozorava na takvu razliku i kod dvaju anđela sa svitkom na portalu palače Cipiko, ističući kvalitetu istočnoga, kao i na razliku »dvaju anđela sa svicima na spomenutom reljefu trogirske lože ...«³⁰

²⁸ Jacksonov crtež prikazuje degradaciju ove obnove u prošlom stoljeću. Sadašnje popločenje, uzidane klupe, kao i ploča sudačkoga stola — koja je izvorno vjerojatno bila veća — rezultat su recentnije obnove.

²⁹ Usput: ne znam da li ću opet uznemiriti kolege konzervatore, kao u povodu svog prijedloga za revalorizaciju unutrašnjosti trogirske kapele odmjerenom intervencijom na baroknom oltaru, ali smatram da ne bismo degradirali niti manirističku intervenciju na retablu Pravde, kada bismo grbove iz 1606. godine samo podigli iznad okvira u istoj osi (da korespondiraju s uklesanim natpisom na obrubu!), tek toliko da vise izvan retabla. Dokidajući tako ovu tipično manirističku konvulziju unutar nekoć glatkog, praznog polja — što po zakonima govora reljefa čitamo kao prostorni odah — umjesto sadašnjeg dojma »horror vacui«, vratili bismo dostojanstvo Pravdi koja je nekoć stvarno dominirala cjelinom, a ujedno bismo ponovno omogućili doživljaj klasične ravnoteže kompozicije trogirskog retabla dosegnute unatoč brojnosti elemenata. (Za raspravu o kapeli vidi: R. Ivančević, O modifikaciji baroknog oltara u renesansnoj trogirskoj kapeli i J. Belamarić, Uz Ivančevićev prijedlog za kapelu Ursini, Mogućnosti 12, Split 1989., str. 1310—1329.)

³⁰ C. Fisković, n. dj., str. 24—26.

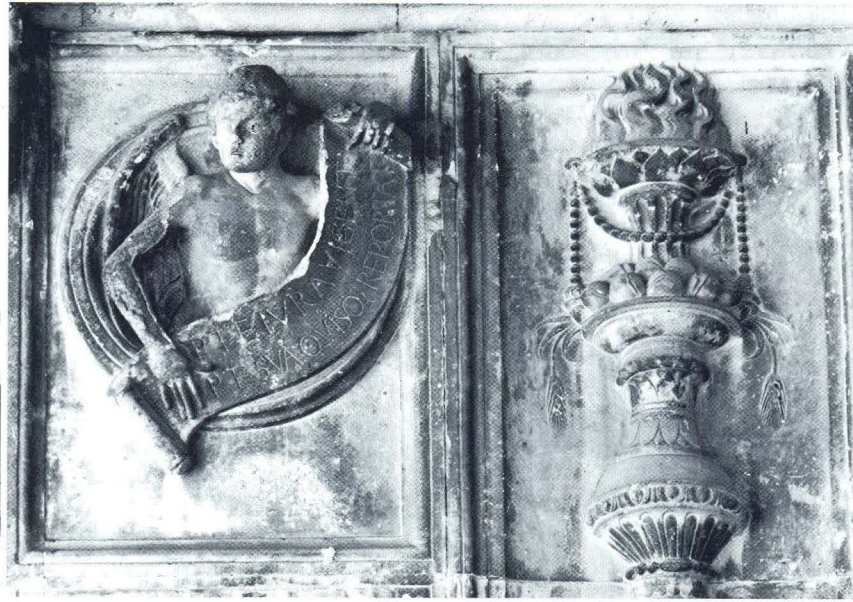


Trogir, gradska loža (1471.), N. Firentinac, lijevi andeo sa svitkom i gornji dio kandelabra

Na drugom mjestu Fisković precizira: »na reljefu Pravde ljepši je sjeverni od južnog anđela u medaljonima.«³¹

S tim se moramo složiti, jer je evidentno da je na retablu u loži sjeverni, lijevi andeo (s raskriljenim krilima) kvalitetniji od desnoga, kojemu se, nažalost, sljuštio gornji sloj na glavi i desnoj ruci. Ali bez obzira na to, jasno se vidi na tom desnom, Alešijevom anđelu nedostatak kreativnog zamaha: po ukočenom uspravnom stavu s glavom tek neznatno okrenutom u stranu i mrtvo spušenom krilu, koje s unutrašnje strane pasivno prati obod kružnog medaljona i zbija se unutar njega, gotovo simetrično s razvijenim svitkom nasuprot. Lik lijevog dječaka, sjevernog — dakle onog što je bliže pogledu s trga i uvijek je bolje osvjetljen idealnom difuznom rasvjetom sunčane svjetlosti reflektirane od glatko pločenog trga i južne fasade katedrale — u svakom detalju odiše životnošću, a u cjelini odaje temeperament i senzibilitet Nikole Firentinca. Krila su široko raskriljena (kod desnog bojažljivo viri samo jedno) i prelaze na samo okvir kružnog medaljona, nego čak i preko obruba pravokutnog polja, a glava, u dvostrukom otklonu od simetrane tijela (nagnuta prema ramenu i okrenuta u stranu), vješto je postavljena među krila u dinamičkom kontrapunktu njenog konveksnog obrisa valovitoj, ali pretežno konkavnoj, melodioznoj liniji krila. Pera na krilima raspoređena u tri reda također se svijaju u suprotnim smjerovima, tako da se vanjskih nekoliko uzvija prema gore, a unutrašnja se svijaju nadolje. Tako su dinamički suprotstavljene i tanke ruke dječaka svinute u laktu, s dugim otmjenim prstima: lijevom potiskuje svitak prema dolje, a desnom

³¹ C. Fisković, n. dj. (bilj. 3), str. 381.



Trogirska loža, Aleši ili suradnik, desni anđeo sa svitkom i gornji dio kandelabra

ga uzdiže prema gore. Svitak je smionije izvijen i istureniji od desnoga, tako da sasvim »pokriva« obod okruglog medaljona i dublje visi u polje. Delikatna je modelacija vitkoga dječaćkoga poprsja i lica s malim poluotvorenim usnama i tankim dugim nosom, a glava je okrunjena bujnom kovrčavom kosom u volumski naglašenim pramenovima.

Pripisujući, s C. Fiskovićem, lava i lijevog nadela sa svitkom Firentincu, osim dodatne argumentacije, proširio bih atribuciju velikom majstoru i na lik Pravde i čitav lijevi dio poliptiha. Uz uništenog lava, mogu se kao autentični radovi Nikole Firentinca smatrati skulptura Pravde, sv. Ivana Trogirskog s modelom grada, lijevi anđeo sa svitkom i lijevi kandelabar. Pa čak i lijeva akantusova konzola je znatno bolje klesana od desne, a jednako se razlika kvalitete očituje i u lisnatim konzolama kipova: lijeva je oštro rezana i zaobljena, a desna plosnata i razvučena.

Kao što je evidentna razlika između lijevog i desnog anđela sa svitkom, tako se komparativnom analizom lako može utvrditi u svakom pogledu kvalitetnije oblikovanje sv. Ivana od slabijeg kipa sv. Lovre, te izrazito viša kvaliteta lijevoga kandelabra od desnog, iako na prvi pogled djeluju dosta ujednačeno, kao što i reljef Pravde svojim smionim isturanjem u prostor i pokrenutošću također može biti samo djelo velikog majstora.

Ali prije analize ostalih skulptura, dodao bih dvije primjedbe u prilog visoke razine kvalitete reljefa krilatoga lava. Prvo, riječ je doista o gotovo trodimenzionalnoj skulpturi,³² koja se samo »prislanja« uz pod-

³² I. Babić, *Kulturno blago Trogira*, Zagreb 1979., str. 113, lapidarno ističe da su »reljefi, skoro pune plastike ...«

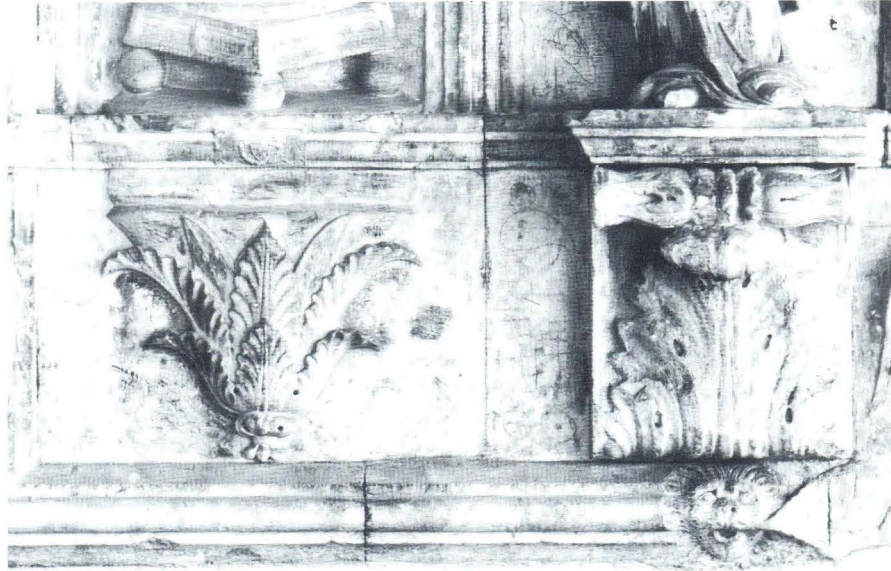


Trogir, gradska loža, retabl pravde (1471.), N. Firentinac, konzola lijevog kandelabra i sv. Ivana Trogirskog

logu, jer su sasvim zaobljene sve četiri noge, a glava i knjiga slobodno strše u prostor, kao i veći dio krila; stijena na kojoj lav stoji također je znatno isturena nad donjim okvirom. Drugo, sugestivno je i značajno za renesansno »probijanje okvira« i prodor skulpture u prostor, da lik na sve tri strane prelazi granicu polja omeđenu okvirom: gore, glava lava do polovine svoje visine prelazi okvir, a desno krilo jednom trećinom i »zadiru« u zonu gornjeg polja, pokrivajući dijelom krila sfere na kojoj sjedi Pravda; lijevo, šapa s knjigom i drugo krilo također duboko zadiru nad okvir, a desno, rep prelazi čitav okvir, i njegov kitnjasti završetak je klesan u susjednom polju, gotovo dotičući skulpturu sv. Lovre!³³

Kip *sv. Ivana Trogiranina* suvereno je komponiran u skladnom kontrapostu nogu (na desnoj stoji, lijeva mu je opuštена) i kontrapunktu pokreta ruku koje izmiču model grada ulijevo i glave koja se okreće udesno; vertikalni nabori tunike među nogama pružaju vizualno statičku podršku kipu, dok se dugi plašt (kazula) poduhvaćen rukama, tako da srednji dio visi u obliku slova V, prirodno i meko nabire simetričnim naborima. Model grada — koji biskup drži prirodno i otmjeno, svojim dugoprstnim rukama u rukavicama ukrašenim kuglom na proširenim krajevima — volumski je sažet i tematski reduciran, ali također dobro komponiran. Bazu tvore zidine s četiri prizmatične kule i dvojna vrata, a unutar zidina je katedrala prikazana s juga, točno kako se vidi iz lože: s kanalicama pokrivenim krovom južnog i povišenog glavnog broda i zvonikom sa širokim lučnim otvorom u prizemlju i biforama na prvom

³³ I danas se kao svjetlija mrlja ocrtava površina na kojoj se nalazio.



Trogir, gradska loža, retabl pravde (1471.), A. Aleši, konzola sv. Lovre i desni kandelabar s grbićem A. Landa

katu (gornji dio zvonika je otučen, a bio bi zanimljiv, jer tada još nije bio izgrađen treći kat). Lijevo u gradu strši jedna zgrada i visoka kula. Biskupski štap, oktogonalna presjeka s dva nodusa, otučen je na donjem i gornjem kraju, ali je ostao fragment na mjestu gdje je bio njegov zavijeni kraj. Glava i mitra su oljuštene.

Majstor kipa *sv. Lovrinca* (Aleši ili neki suradnik) također pokušava prikazati kontrapost, ali ne uspijeva jasno tektonski diferencirati nogu koja nosi i onu opuštenu (komponirane su simetrično prema susjednom kipu, tako da na desnoj stoji), glava je u simetrali lika i strogo frontalno prikazana, desna ruka svinuta u laktu pod pravim kutem i plošno prislonjena uz tijelo, paralelni i plosnati nabori dalmatike neprirodno prijanjaju uz nogu, a rubovi predugačke tunike debelo su poprečno nabrani preko stopala. Lice i prsti su otučeni. Uski položeni ovratnik dalmatike, jednak je kao na biskupovu plaštu.

Odnos tijela i tkanine u skulpturi Pravde znatno je kvalitetniji, noge su asimetrično, a statički logično postavljene (jedna povučena, druga isturena), izrazit je prodor u prostor isturenih koljena koja se jasno razabiru ispod dubokih i tektonski logičnih nabora plašta. Tkanina se u živom ritmu suprotstavljenih dijagonala nabire u cjevaste nakupine ili se pripija uz tijelo, što je odavna uočeno kao specifičnost Firentinčeva načina oblikovanja. Dugi palij u koji je ženski lik umotan, kao i način drapiranja (slobodno lijevo rame i ruka u kojoj drži vagu, a kraj plašta prebačen preko desnog ramena da visi iza leđa i niz podlakticu) izrazito je »antikizirajući«. Kroz usitnjeno nabranu tuniku modelirana je oblina grudi. Glava i desna ruka (u kojoj se izvorno nalazio mač?) su otučene. Zdjelice vage prikazane su u pogledu odozgo.

Kandelabri nisu klesani na ravnoj pozadini, kao ostali reljefi, njihova polja su blago konveksna, kao plitke segmentne niše. Međusobno su slični po osnovnoj kompozicijskoj shemi u četiri stupnja, ali im je svaki element drugačije oblikovan. Imaju kratku valjkastu bazu postavljenu na četverostranu ploču s kuglama umjesto nogu na uglovima, zatim je najduži dio nalik vazi, na koju je postavljen stupić sa zdjelom voća iz koje izlazi kratak držač plitice s plamenom na vrhu. Prikazani su u perspektivi tako da je očište na dvije trećine visine, pa se donji dio kandelabra — do gornjeg obruba vaze — vidi u pogledu odozgo, a gornji dio u pogledu odozdo. Perspektiva lijevog kandelabra je savršeno korektna, a desnog nespreatna i nedosljedna.

Unutar lijeve niše je skošeno podignuto ovalno dno na kojem je kvadratična ploča konkavnih stranica na malim kuglama, valjkasta baza (Firentinčevog) kandelabra je dolje obrubljena ljuskastim torusom, gore krupnim astragalom, a ukrašena reljefnom glavicom anđela s krilima iza koje na svaku stranu visi feston s trakama koje se dekorativno valovito protežu ispod njih. Desni (Alešijev) kandelabar polazi od gotovo horizontalnog ovalnog dna na kojem je zdepasta kvadratična ploča s krupnim kuglama, prikazana u frontalnoj vizuri, a kako je valjkasta baza kandelabra gledana odozgo, (kao na Firentinčevu izvorniku) neprirodno se izdiže nad pločom, kao da se na nju oslanja samo prednjim rubom. Valjak je kaneliran, ukrašen s dva festona ovješena o kuku i povezana u sredini trakama koje vijore sa strane u polju niše, a torus mu je ukrašen četverostruko prepletenom vrpcom.³⁴ Trbuh vaze lijevog kandelabra školjkasto je užljebljen, izdužen vrat konkavnog obrisa ukrašen je tordiranim kanelurama, a prošireni obrub na vrhu glatkim lišćem; stopa vaze desnog kandelabra ima dva niza kopljastog lišća, trbuh je užljebljen, kao i na lijevom, ali plitkije i primitivnije, vrat je prekriven ljuskama, a prošireni obrub na vrhu ukrašen je »prstacima« i obrubljen krupnim astragalom i ovulusom. Noga zdjele s voćem lijevog kandelabra je kanelirana, nad ljuskastom konveksnom bazom, a desna je zdepasta s motivom povezanog glatkog lišća. U zdjeli lijevog, Nikolinog kandelabra je voće, a iz nje dvije lisnate grane prirodno vise na obje strane, na jednoj su kruške, a na drugoj šipci. U zdjeli desnog, Andrijinog kandelabra složeno je voće raspukle kore (oskoruše?), a na svaku stranu visi po jedan klas žita. Držač lijeve plitice plamenika obložen je dugim kopljastim lišćem, kao i sama plitica odozdo, a desni je kaneliran, također s lišćem na plitici. Pa i sam plamen karakteristično se razlikuje: na Firentinčevom reljefu svaki je pramen plamena volumenski modeliran i meko valovito pokrenut naglo se stanjuje prema vrhu, a svi zajedno formiraju stožac kao šiljasti vrh čitavog kandelabra; na Alešijevom pramenovi plamena serpentinasto krivudaju, bez uzgona i nižu se plošno jedan do drugog tako da ukupno ne tendiraju stošcu, nego su razvučeni u trapez. Uzalud je majstor desnog kandelabra pokušao nadmašiti svoj uzor time što je na plamenik ovjesio još i nisku bisera.

³⁴ Pišući o istom motivu na pilastrima arkadnih niša (1539.) u dominikanskoj crkvi u Dubrovniku, Fisković je upozorio da se »motiv prepletenih vrpca susreće prvi put na Firentinčevoj trogirskoj loži«. *C. Fisković*, Maravićeve arkadne niše u Dubrovniku, PPUD 10, Split 1956., str. 188.

Među svim kandelabrima Nikoline radionice, lijevi kandelaber u loži je najrazvijeniji i najklasičniji, a oba zajedno su bogatiji i složeniji od svih koje poznamo. Četiri kandelabra na pilastrima trijumfalnog luka kapele u trogirskoj katedrali imaju jednostavne prizmatične baze,³⁵ a kandelabri Sobotičeve grobnice (dva na pilastrima i dva unutar lunete) neobično su izvijeni i neskladni.³⁶ Dva kandelabra na dovratnicima portala prvoga kata Cipikove palače najbolje su perspektivno crtani, ali su i oblikovani sasvim linearno.

Za kandelabre u trogirskoj loži posebno treba istaći iluzionistički klesane minijaturne prikovane pločice i ovješene grbove A. Landa — analizirane u uvodnom dijelu — jer su ne samo izuzetan motiv među svim ostalim kandelabrima, nego jedinstvena pojava u cjelokupnom Firentinčevom opusu, u kojemu dosad nigdje nismo zamijetili ovakav usitnjeni ukras, niti tendenciju klesarskom virtuozerstvu (svojevrsni *trompe l'oeil*), što je ovdje nesumnjivo prisutan.

TROGIRSKI RETABL PRAVDE U PROSTORU I VREMENU

Kameni retabl Pravde u trogirskoj javnoj loži višestruko je značajan za povijest umjetnosti u Dalmaciji i kulturu renesanse u Hrvatskoj. Prije svega, to je naveći i najmonumentalniji profani javni spomenik na istočnoj obali Jadrana u 15. stoljeću. Smješten u loži nasuprot katedrali, nesumnjivo je naručen i izveden, između ostalog, i u nastojanju da javne društvene funkcije trogirske komune budu dostojno interpretirane, adekvatno sakralnim. Ugled sudačkog, advokatskog i bilježničkog zvanja, važnost pravnih funkcija koje su se obavljale u loži dobili su ovim reprezentativnim reljefnim spomenikom svoju likovnu interpretaciju i afirmaciju. Međutim, po proporcijском odnosu dijelova koji smo analizirali i primijenjenoj semantičkoj perspektivi, retabl je prvenstveno spomenik u čast Republike sv. Marka. Ako se podsjetimo na burna zbivanja u toku 14. stoljeća, osciliranje Trogira između ugarskog i napuljskog suvereniteta, bosanskih pretenzija i ulaska u orbitu primorskih hrvatskih velikaša, sve do kulminacije spajanja ove obalne komune sa zaledem početkom 15. stoljeća, u doba »najvećeg vojvode kraljevske Raške i Bosne« Hrvoja Vukčića Hrvatinića, koji mu potvrđuje privilegije, a ima i palaču u gradu³⁷ — retabl Pravde je nesumnjivo trebao javno demonstrirati i tijumfalno ovjekovječiti pedesetogodišnjicu mletačke vlasti u gradu (1420.—1470.), nasuprot svim bližim i daljim, prošlim i budućim pretendentima.

Trogirski retabl Pravde je ujedno i najmonumentalniji simbol Mletačke Republike na Jadranu. Jer, bez obzira da li ga veličinom nadmašuje (ili ga je nadmašivao) neki drugi reljef, nijedan mletački lav nije bio postavljen tako nisko, u ravnini očiju publike i »nadohvat ruke«. Takvim smještajem postigla je ova javna skulptura izuzetnu sugestivnost i jedinstvenu komunikacijsku snagu kojom se nametala gledaocu. Razmjerno

³⁵ Vidi: *R. Ivančević*, Ranorenesansna flora trogirske kapele, PPUD 28, Split 1990., str. 84—86.

³⁶ Konzole pod pilastrima zidne niše grobnice (1449.) sastavljene su od identičnih elemenata kao i akantūs — volutne konzole pod svecima lože (snop lovora lišća obavija volutu izvana), ali su nezgrapno proporcionirane, »razvučene«, nespretno i plošnije oblikovane.

³⁷ Vidi *N. Klaić*, Povijest grada Trogira, Javni život grada i njegovih ljudi, Trogir 1985., str. 346—358.

veliki bili su i lavovi nad sjevernim i južnim gradskim vratima Trogira, kao i nad vratima komunalne palače na tom istom trgu, ali sve je to bilo povišeno i udaljeno od prolaznika. Po smionoj inovaciji u lociranju i prezentiranju jednog tradicionalnog skulpturalnog znaka u prostoru, može se kao prefiguracija lavu u trogirskoj loži — *mutatis mutandis*, naravno — u istočnojadranskom kulturnom krugu spomenuti samo Jurjev projekt niza skulptura glava u naravnoj veličini na vijencu aspida šibenske katedrale, koje znače monumentalizaciju sitnih glavica s kapitela trijema Duždeve palače u Veneciji i srodnih spomenika Trecenta i ranog Quattrocenta, a na potpuno novi način komuniciraju s publikom.³⁸

Transformacija lože s monumentalnim profanim reljefom predstavlja u urbanističkom smislu zahvat adekvatan dvije godine ranije dovršenoj Alešijevoj krstionici s Krštenjem nad ulazom, najvećim sakralnim renesansnim reljefom u Dalmaciji.³⁹ Reljefom Krštenja na sličan je način definiran i oplemenjen otvoreni i natkriti, a također javni prostor predvorja katedrale. U glavnoj komunikacijskoj osi, u pristupu s trga, predvorje katedrale je postalo predvorjem krstionice, taj longitudinalni prostor dobio je u reljefu Krštenja svoj fokus i monumentalni cilj, kao što je retabl u loži, u kombinaciji sa stolom, odredio njenu orijentaciju i oformio joj žarište.

Retabl Pravde u loži važna je komponenta urbane transformacije javnoga trga, procesa koji je započeo popločenjem trga tridesetih godina 15. stoljeća.⁴⁰ U taj se proces uklapa definiranje istočnog prostora uz ložu crkvom sv. Sebastijana i gradskim satnim tornjem, neposredno nakon obnove lože.⁴¹ Tako je sakralni kompleks katedrale s krstionicom i zvonikom dobio svoj minijaturni profani pandan na južnoj strani trga, koji je istočno završavao šesterokonhnom crkvicom sv. Marije.⁴² Kao što je gotovo istodobno i od iste građevne i kiparske radionice dovršeno predvorje katedrale reljefom Krštenja i definirana javna loža retablom Pravde, nije nevažna paralela da je konačno definiranje zvonika izgradnjom posljednjeg kata po projektu Trifuna Bokanića (1598.—1603.), također simultano s posljednjom značajnom obnovom lože 1606. godine. Da li je sasvim neutemeljeno pomisliti da bi ova obnova lože reprezentativnim kamenim namještajem mogla biti djelo iste Bokanićeve radionice.⁴³

³⁸ Vidi: *R. Ivančević*, Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca (deset teza o razdoblju 1441.—1452.), Radovi Instituta za povijest umjetnosti 3—6, Zagreb 1979.—1982., »Teza 4: ikonografska topografija«, str. 40—41, sl. 28, 29 i 45.

³⁹ Vidi: *R. Ivančević*, Slikarski predložak renesansnog reljefa Krštenja u Trogiru, Peristil 27—28, Zagreb 1984.—85., str. 75—92.

⁴⁰ Za kneza Marka Žena 1435. godine. (*P. Andreis*, n. dj., str. 171.)

⁴¹ Vidi: *C. Fisković*, Firentinčev Sebastijan u Trogiru, Zbornik za umjetnostno zgodovino, n. s. V—VI, Ljubljana 1959., str. 369.

⁴² Vidi: *C. Fisković*, n. dj. (bilj. 3), str. 370, »... zvonik /katedrale/ je gradnjom gradskog tornja dobio protutežu«. Također: *T. Marasović*, Iskapanje ranosrednjovjekovne crkve Sv. Marije u Trogiru, Starohrvatska prosvjeta, 8—9, Zagreb 1963., str. 83.

⁴³ Pripisujući uvjerljivom argumentacijom Bokaniću obnovu hvarske javne lože (1601.—1605.), *C. Fisković* smatra da se »prema ovdje iznesenim dokumentima više ne može smatrati da je Trifun poslije 1603. ostao u Trogiru«. (*C. Fisković*, Trifun Bokanić na Hvaru, str. 56). Ali to, naravno, ne isključuje njegov povremeni dolazak, niti preuzimanje radova koje će izvršiti netko od članova ove porodične radionice. Tim više, što je već ukazano na to da je Bokanićeva radionica osim na zvoniku bila angažirana i na uređenju trga, izradom piramide



Grb Trogira (1606.)

U povijesti arhitekture retabl Pravde je bio sasvim novi projektni zadatak kojim se »nužni smještaj« pod krovom lože preobražava u arhitektonski definirani prostor s jasnim usmjerenjem prema istoku. Mon-

na kuglama vrh stupa 1600. godine pred katedralom, a da je Trifun umro u Trogiru »1609. u svojoj 34. godini« (*K. Prijatelj*, Bokanićeva radionica u Trogiru, Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik 1952., str. 273—276). Po izvijenosti kartuše štita grba Cornara i po karakteru oblikovanja volutnih nosača, stol trogirске lože pripada »kasnoj renesansi i manirizmu« kao što C. Fisković definira i stil hvarske lože, a obzirom na provjerenu raniju djelatnost Bokanića u Trogiru (1597.—1603.), na istorodnost zadatka i simultanost nastanka hvarske lože (1601.—1605.) s obnovom trogirске — možda možemo i uređenje trogirске lože 1606. godine s reprezentativnim kamenim namještajem smatrati djelom Bokanićeve radionice. Dodajmo da dvije lavlje glavice na okviru retabla (s kartušom u gubici) djeluju gotovo karikaturalno, a da su u stilskom pogledu najizrazitije maniristički okviri ovješениh grbovi Cornara i Trogira s »labirintski« zapletenim kartušama i upletenim krilatim hermama i maskeronima s festonima.

tažom Firentinčevog reljefnog retabla prostor lože je artikuliran i vrednovan, a njegovo funkcionalno žarište — sudački stol i klupa — dobilo je arhitektonski okvir.

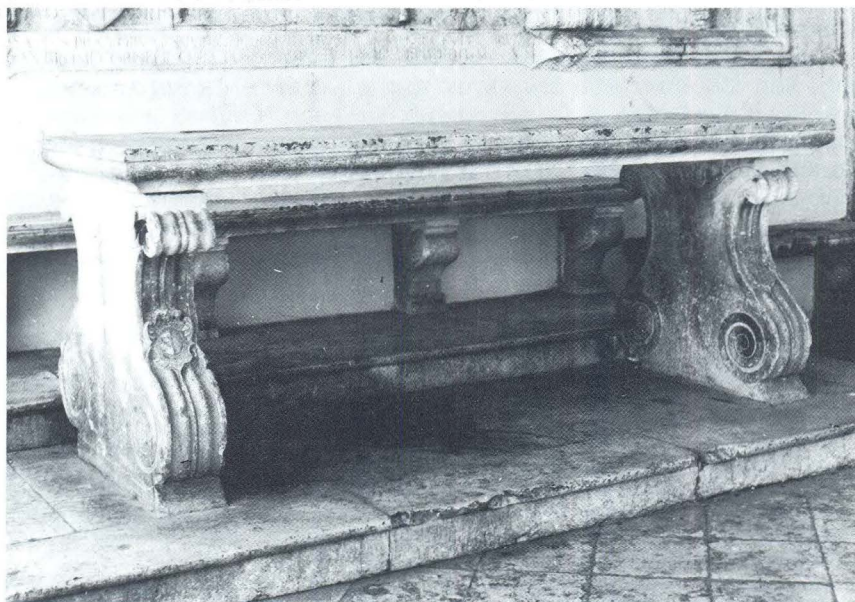
Apoteoza Pravde nije, naravno, ni trogirski specifikum, ni Firentinčev izum. U tekstovima velikih humanista, suvremenih renesansnih pjesnika i retoričara mogu se naći adekvatni primjeri. Jean Molinet (1435.—1507.) koji umire gotovo istodobno kad i Firentinac, a dijeli donekle sudbinu Koriolana Cipika, jer prati u ratnim pohodima francuskoga kralja i piše o ratovanju, u svom djelu »Tron Časti« imaginira sliku koja bi mogla biti i predložak i komentar reljefa Pravde u trogirskoj loži: »... Pravda koju je Čast posjela kao veličanstvo u središte nebesa, kao sunce među planetama, da bi osvijetlila čitav nebeski dvor i vladala svojim britkim i plamenim mačem...«⁴⁴ Ovo je prvi primjer na koji sam naišao, ali u suvremenoj evropskoj književnosti sigurno ne bi bilo teško naći čitav niz srodnih vizija, jer su — kao što je ispravno konstatirao još E. Male upravo uz ovaj citat — »duh i imaginacija« literature i likovnih umjetnosti toga doba isti.

Nema dvojbe da prefiguraciju reljefne zidne kompozicije u loži nalazimo u tradicionalnom sakralnom prostornom i kompozicijskom modelu oltara: stol kao menza Oltara Pravednosti i reljef kao Retabl Oltara Pravde. Tek ugradnjom takvog žrtvenika, nekoć utilitarni i bezlični prostor postaje u arhitektonskom i simboličkom smislu Hram Pravde: *TEMPLVM IVRIS ET ARA IVSTITIAE*. Profana božica Pravde dominira kompozicijom uz glorifikaciju krilatih genija (ili je manje bogohulno reći da ju kao, u kršćanstvu nepriznatu Božicu na Sferi štuju anđeli kršćanskoga neba?) i uz skromnu asistenciju kršćanskih svetaca Lovrinca patrona biskupije i Ivana Trogirskog zaštitnika grada. Uz ikonološko značenje ne treba zanemariti ni specifičnu likovnu važnost ove velike reljefne kompozicije. Ne samo po skulpturalnoj realizaciji figurativne i dekorativne skulpture, nego i po arhitektonskom projektu podjele reljefnoga polja, retabl Pravde nije samo još jedan visoki domet Nikole Firentinca, nego dragocjeni izvor za studij njegove metode projektiranja. Raspodjela reljefnog polja otkriva metodu kojom najznačajniji arhitekt posljednje trećine 15. stoljeća u Dalmaciji — projektant trogirске kapele i gornjeg dijela šibenske katedrale — određuje odnos među dijelovima i proporcijjski sustav cjeline, služeći se uspravnim i položenim pravokutnicima, kao u nekoj Mondrianovoj kompoziciji ili, prostorno i vremenski bliže, kako je to Juraj Dalmatinac radio »apstraktno« geometrijski na fasadama sakristije šibenske katedrale dvadesetak godina ranije.

⁴⁴ »... Justice que Honneur avait assise en grande majeste au milieu des cieulx, comme le soleil entre planetes, pour enluminer toute la cour celestielle et avoir recours a sa tranchante et reflamboyante espee...« Citat navodi E. Male kao dokaz srodnosti duha i imaginacije literature i likovnih umjetnosti 15. st. s mogućnošću utjecaja na katkada veoma kompliciranu »retoričku« ikonografiju. U konkretnom slučaju uspoređuje moguće literarne predloške za flamanske tapiserije nastale početkom 16. st., sada u kraljevskoj palači u Madridu. (*E. Male, L Art religieux — de la fin du Moyen Age en France, Paris 1969., str. 340—342*) — Usporedba trogirске Pravde s ikonografijom Majestas Domini i Majestas Virginis (»veličanstvo Gospodnje« i »veličanstvo Djevice«) (Vidi: Leksikon ikonografije..., Zagreb 1979., str. 390 i 486) na što smo ovdje upozorili, može se potkrijepiti i identičnim verbalnim sintagmama kršćanske ikonografije »Veličanstva Gospodnjeg na nebesima« (Christ en Majeste...) i literarne glorifikacije Pravde (Justice en majesté au milieu des cieul).

OD SREDNJOVJEKOVNE LOŽE DO RENESANSNOG HRAMA PRAVDE

Javna gradska loža redovit je i karakterističan urbanistički motiv srednjovjekovnog mediteranskog grada. Tradicionalni oblik lože je za nekoliko stepenica povišeni podium ograđen niskom zidanom ogradom sa stupovima koji nose grede krovišta. Takve, krajnje jednostavne, svedene na голу funkciju »krova nad glavom« redovito su i one lože što se od gotike do baroka grade izvan zidina uz ulaz utvrđenih gradova, ponudene prije svega kao »nužni smještaj« putnicima koji stignu pred gradska vrata kasno, kad su već zatvorena ili rano, kad još nisu otvorena. Takva je i loža pred trogirskim gradskim vratima. Ali javne lože na glavnom gradskom trgu mogu biti i monumentalnije oblikovane zidanim lukovima ili arkadama, a od renesanse i s bogatije artikuliranim i ornamentiranim pročeljima.



Trogir, gradska loža, sudački stol s grbom Cornaro (1606.)

Na području Hrvatske, od Istre do južne Dalmacije, sačuvane su brojne renesansne javne lože, a neke, nestale, dokumentirane su u pisanim i likovnim izvorima. Kao prostori okupljanja i slikoviti motiv traju do danas u nizu većih gradova (Cres, Rab, Krk, Hvar, Korčula, da spomenemo samo otoke), kao i u sasvim malim naseljima gdje ponekad imaju i funkciju vidikovca (Motovun, Oprtalj, Grožnjan, Višnjan, Vepri-
nac da spomenemo samo neke istarske).

U nekim su gradovima lože integralni dio komunalne palače (Osor, Split), a u manjim naseljima funkciju javne lože na trgu može preuzeti lopica (predvorje) crkve (Gračišće).

Funkcija lože je dvostruka: to je, prvenstveno, ograđeni i natkriti, najčešće klupama opremljeni prostor slobodnog javnog okupljanja, redovito dio glavnog gradskog trga te djeluje kao proširenje i specifikacija njegovih funkcija okupljanja i komuniciranja. Ali, uz to, u određene sate i dane prostor lože namijenjen je organiziranoj komunalnoj pravnoj službi, radu pravnih savjetnika i općinskih bilježnika, sklapanju ugovora i čitanju oporuka,⁴⁵ objavljivanju proglašenja, zakona, naredaba i zabrana, kao i samom suđenju. Loža je prostor komuniciranja, ne samo gradskih stanovnika međusobno, nego i stranaca s domaćima. U tom smislu zanimljiv je opis dubrovačke lože De Diversisa, od kojega doznajemo da je javna loža na Placi pred crkvom sv. Vlaha (obje srušene u potresu) bila u obliku otvorenog kvadratičnog ograđenog prostora okruženog kamenim klupama, unutar kojega je bila manja standardna loža natkrita krovom. Ova dvojnost bila je izraz klasne podjele Dubrovačke Republike, ali plemićka natkrita loža bila je ujedno i »ured za informacije« stranim došljacima, prvenstveno trgovcima i pomorcima (a vjerojatno i burza za sklapanje poslova).⁴⁶

Međutim, redovito je prostor lože arhitektonski i likovno neartikuliran, kao što smo rekli tek »krov nad glavom« i »nužni smještaj« za učesnike i korisnike svih navedenih funkcija. Obično grb suverena — najčešće Venecije — ili grada, kneza ili nekog zaslužnog plemića, kao i poneki natpis, više nužno označavaju, nego što ukrašavaju i oblikuju vanjštinu ili unutrašnjost lože, jer je redovito sve to obješeno ili uzidano bez plana i projekta, po zakonu slučaja i principu adicije, bez likovnih pretenzija i bez učinka u smislu oplemenjivanja prostora ili usklađivanja funkcije i forme.

⁴⁵ Od brojnih primjera citirajmo kao uzorak samo jedan dokument, jer je povijesno umjetnički važan, a to je javno otvaranje i čitanje oporuke Nikice Kažotić—Sobotić, koja je ostavila novac za dovršenje kapele sv. Jerolima. Kao prvu od tri značajne prigradnje katedrali u 15. stoljeću, kapelu je dala graditi 1438. godine (zidari M. Gruato i N. Račić), ali kako nije bila dovršena, pobrinula se za nju u oporuci sastavljenoj 1444. godine. Nakon smrti Nicolete u veljači 1445., testament je bio »pročitani i objavljeni od kancelara uz prisustvo arhidakona . . . egzaminatora . . . općinskog liječnika . . . i dr., pred uglednim mužem gospodinom Gabrijelom Barbadico časnim knezom Trogira koji je predsjedavao sa svojim sucima u velikoj javnoj loži Trogira«. (*C Fisković, Poliptih Blaža Jurjeva u trogirskoj katedrali, PPUĐ 14, Split 1962.*, str. 116—121). Čitajući »coram . . . comite Traguriensi sedente cum eiusdem iudicibus in logia magna comunis Tragurij« treba zamisliti ložu 25 godina prije Nikoline intervencije, ali je sigurno da je već tada bio kameni namještaj i da je knez sa svoja četiri suca sjedio na uzidanoj klupi približno slične dužine kao što je sadašnja i za starim kamenim sudbenim stolom najvjerojatnije na četiri stupića (jednako kao što su se radile oltarne menze u to doba — od naslikanog oltara na fresci Trojstva od Masaccia do Jurjevih oltara u Splitu — ali i vrtni kameni stolovi).

⁴⁶ *De Diversis*, Opis Dubrovnika, glava VIII, str. 26. »Opis luže ili gradskog sastajališta«, značajan je zbog svoje autentičnosti, a odgovara istom, tek nešto ranijem, povijesnom razdoblju. Manja luža je bila popločena »četvrtastim, crvenim i bijelim kamenom«, kao što pretpostavljamo i za trogirsku. Uobičajeni improvizirani ukras lože (za razliku od trogirskog projekta) i ovdje je bio prisutan: »na zidu i na gredama velikodostojnici pričvršćuju ploče sa svojim grbovima. To rade prvenstveno francuski, engleski i njemački vladari koji prođu kroz Dubrovnik na putu za sveti Gospodinov grob.« U luži »šetaju, sjede i međusobno raspravljaju dubrovačka vlastela i stranci«, ali se »također kocka i igra šah, osobito u manjoj.« — Nedavno je, u Torinu, nađen plan Dubrovnika iz doba prije potresa, na kojemu je nacrtana i luža, pa vidimo da manja, natkrita loža, nije bila smještena centralno, nego u jugozapadnom uglu veće.

U visokoj i kasnoj renesansi 16. stoljeća lože ponekad osvajaju veliki prostor, kao u Šibeniku gdje je čitavo prizemlje gradske Vijećnice s devet arkada namijenjeno toj funkciji (1542.) ili u Hvaru (1603.) gdje Tripun Bokanić⁴⁷ gradi ložu s terasom koja svojom balustradom s reljefom dvaju (!) krilatih lavova s grbovima knezova u sredini i piramidalnim završecima djeluje kao kruna bunjatom i polustupovima razvedene arkature. Ali, ma koliko rasle formatom ili se raščlanjivale arhitektonski — slična hvarskoj je zadarska loža (1561.) nepouzdana povezana sa Samichelijem — uvijek je riječ samo o razvoju pročelja lože, stupovima



Trogir, loža uz južna gradska vrata

i arkadama rastvorene fasade prema gradskom trgu, obali ili ulici. Naprotiv, unutrašnjost, prostor niti jedne lože, na našoj ili susjednoj obali Jadrana, koliko mi je poznato, nije arhitektonski skulpturalno tako kreativno i skladno riješen obzirom na funkciju kao u trogirskoj. Nigdje namjena nije tako adekvatno interpretirana arhitektonsko skulpturalnim oblikovanjem unutrašnjosti, niti se — kreativnom preradom i adaptacijom modela sakralnog prostora, oltara i retabla — stvorio model lože, kao hrama sudstva i oltara Pravde, kako ga je projektirao i izveo u oblicima rane renesanse Nikola Firentinač u Trogiru 1470.—1471. godine. Taj model kasnije nije bio slijeđen, a kamoli da bi bio dalje razvijan.

U tom pogledu trogirska loža je jedinstvena ne samo na istočno jadranskoj obali, nego i u kulturnom krugu Mediterana.

Usporedimo li trogirski retabl sa svim onim reljefima koji predstavljaju Pravdu ili su na bilo koji način povezani sa sudom, pa tako, na primjer, i reljefe s tom tematikom iz Kneževa dvora u Dubrovniku, na konzolama u atriju, lako ćemo moći odmjeriti ne samo visoki stupanj razvoja ove teme u Trogiru, nego i monumentalnost realizacije.

⁴⁷ Vidi: C. Fisković, n. dj.

Pod teškim povijesnim okolnostima druge polovine 15. stoljeća u Dalmaciji, ali u sretnom trenutku istodobnog djelovanja nekoliko izrazitih individualnosti na razini kulture najrazvijenijih evropskih žarišta toga doba — pisca Koriolana Cipika Trogirana, biskupa Jakova Turlo-
na Ankonitanca i umjetnika Nikole Ivanova Firentinca, u kojima se sa-
biru tri kulturna kruga Mediterana — nastao je u javnoj loži malog
humanističkog Trogira ovaj spomenik Pravdi, kao znak trijumfa profa-
nog nad sakralnim, tipično renesansnog veličanja svjetovne Pravednos-
ti temeljene na gradskim statutima i komunalnom sudstvu, umjesto
simboličkog Kristova Posljednjeg Suda ili arhandela Mihovila s vagom
koji je (kao personifikacija Nebeske Pravde) do tada jedini na temu
Pravde bio monumentalno likovno interpretiran na reljefima luneta po-
rtala crkava ili na slikanim retablima oltara.⁴⁶

⁴⁶ Ova usporedba je važna jer je zbog dvojnosti karaktera zida u loži, koji je si-
multano i eksterijer i interijer, dopušteno — i nužno — situirati trogirski reljef
podjednako u razvojni niz oltarnih retabla i zidnih grobova, kao i reljefnih lu-
neta portala. U Dalmaciji tematiku nebeskog predstavnika Pravde s vagom,
kao komparativnu građu, možemo promatrati u vremenskom rasponu od lu-
nete portala sv. Mihovila u Zadru Pavla iz Sermone (1389.) do triptiha sv. Mi-
hovila Vicka Lovrina (1510.) u franjevačkoj crkvi u Cavtatu.

LOGIA COMUNIS TRAGURII: TEMPLUM JURIS ET ARA
JUSTITIAE (1471)

Radovan Ivančević

La loggia pubblica di Traù è ricordata nei documenti dal XIII secolo, le sue colonne sono di epoche differenti, dall'antichità al gotico. Molti autori hanno scritto sul rilievo rinascimentale della Giustizia (1471) attribuendolo a Niccolò Fiorentino e alla sua bottega, ma al rilievo non è stato dedicato nemmeno uno studio monografico. L'autore pubblica l'analisi completa e l'interpretazione iconologica del rilievo, e sottolinea nello stesso tempo la componente architettonica del progetto e il suo significato nella definizione spaziale della loggia.

La composizione del rilievo comprende otto campi maggiori (il rilievo della Giustizia è uno di essi) e tre minori, e l'autore la paragona a un polittico con le sue predelle. La parte centrale della pala è simile a un trittico su due registri affiancato da un'ala su ciascun lato con un candelabro a tutta altezza. In relazione al rapporto proporzionale tipico del polittico fa eccezione il fatto che il campo centrale è un rettangolo disposto orizzontalmente, e non verticalmente. Questa particolarità è dovuta al fatto che nel campo centrale doveva esserci un leone alato come simbolo della Repubblica di Venezia, e per questo motivo il formato è adattato alle proporzioni della figura animale e non a quella umana. L'iconografia della pala è in rapporto con il tavolo in pietra del giudice e con il banco murato in pietra (su cui il conte cittadino con quattro giudici presiedeva ai vari processi legali) ed è adeguata alla funzione della pala sopra l'altare nei luoghi di culto. Considerata la complessità della composizione e la sua derivazione dal polittico, nonché la funzione spaziale di questo altare profano l'autore propone che invece di *»rilievo della Giustizia«* (pars pro toto) questo monumento sia chiamato *»pala della Giustizia«*, e l'insieme altare della giustizia: ARA IUSTITIAE.

Sopra il leone, simbolo di Venezia, vi è la personificazione della Giustizia nella veste classica. Con la bilancia nella mano sinistra (e un tempo la spada nella destra), che siede sulla sfera alata. Alla sua destra e alla sua sinistra vi sono i busti di due angeli (o genii?) con iscrizioni su cartigli che la glorificano come regina del mondo (REGINA POLOS), come colei che decide della sorte di ciascuno. Accanto al leone vi sono le sculture di S. Giovanni da Traù, protettore della città con il suo modello in mano e S. Lorenzo, titolare della cattedrale, con la graticola. Ai lati vi sono due candelabri con frutta e la fiamma sulla cima, mentre nella zona della predella vi è l'iscrizione del conte L. Lando (1470—1471) su un rotolo svolto e lo stemma del conte A. Lando (1470) sul petto di un'aquila dalle ali spalancate. Altri due piccoli stemmi dei Lando si trovano sui candelabri. La pala, dunque, fu iniziata nel 1471, e la loggia rinnovata fu aperta solennemente nel 1471, il giorno dell'anniversario del protettore della città (15 novembre), come testimonia l'iscrizione scolpita sulla parete accanto alla pala.

La Giustizia occupa nella composizione il posto più alto, che secondo le leggi della topografia iconografica appartiene agli esseri più elevati dell'iconografia cristiana (Dio, Cristo, la Madonna), come è sem-

pre a loro riservato il volare sulla sfera e la Glorificazione »In excelsis« degli angeli. Forse sarebbe più conveniente interpretare il rilievo invece che come una deificazione della Giustizia, una delle sette Virtù, (ciò che nel mondo cristiano sarebbe ritenuto blasfemo), come una versione rinascimentale dell'apoteosi antica e i giovani con le ali come genii, non angeli. Anche il leone su questo rilievo non rappresenta il simbolo dell'Evangelista, ma prima di tutto lo stemma di Venezia, poiché al posto del motto »Pax tibi Mārce...« sul libro c'è una citazione conveniente ad un tribunale: »INIUSTI PUNIENTUR...«. Sulla mensa dell'altare della Giustizia esercitavano le loro funzioni i Sacerdoti della Legalità: il conte e i giudici con i loro ministranti, i notai, gli avvocati, gli esaminatori e gli altri impiegati del comune per gli affari legali, nominati già nello statuto traurino del XIV secolo. Ma, la pala, oltre che alla Giustizia, è parimenti innalzata in onore di Venezia e per glorificarne la legittimità, poiché dopo secoli di lotte per Traù (che nel XIV secolo riconosceva o invocava la sovranità ungherese e napoletana, così come il legame con i grandi di Croazia dell'Adriatico settentrionale e i regnanti di Bosnia del retroterra continentale, con li suo culmine al tempo del condottiero Hrvoje Hrvatinić ai primi del XV secolo che confermò alla città i suoi privilegi) Venezia la conquistò definitivamente nel 1420 e da allora vi insediò i suoi conti.

Alcune ducali testimoniano che a quel tempo Venezia lottava per togliere anche tutte le cause con la chiesa alla giurisdizione ecclesiastica e sottoporle al tribunale laico. Applicando una prospettiva semantica, questo programma risulta espresso sulla pala dai rapporti di grandezza: domina in assoluto il leone veneziano, sono leggermente più piccoli i fanciulli alati, quindi la figura della Giustizia e i più piccoli sono i santi!

L'analisi del sistema proporzionale della pala dimostra che la forma e il formato del rilievo furono progettati in rapporto alle dimensioni della parete orientale della loggia. E inoltre che il rilievo non fu costruito o murato successivamente, ma è parte integrale della parete, edificata contemporaneamente (come il »trittico« parietale in pietra è parte integrale del muro nord della Cappella Orsini, progettata dal Fiorentino nel 1468). Col rilievo della Giustizia viene data forma a tutto il muro est, mentre il formato del rilievo corrisponde alla facciata di un edificio più piccolo a un solo piano. (Dietro di esso sorge la cappella di S. Sebastiano, ugualmente costruita da Niccolò Fiorentino). Oltre che per le dimensioni la pala della Giustizia è unica per il suo sviluppo all'interno dell'architettura della loggia, è infatti l'unico esempio di soluzione spaziale monumentale architettonico-sculturale rinascimentale di una loggia (di solito si dava forma solo alle facciate), avente inoltre come punto focale funzionale il tavolo del giudice (l'altare della Giustizia) adeguatamente rappresentato e interpretato figurativamente dal rilievo sopra di esso (la pala della Giustizia). Diversamente dalle altre logge che di solito sono solo un »tetto sulla testa« e un »ambiente necessario« senza pretese architettoniche, la loggia rinascimentale di Traù è diventata con l'intervento di Niccolò Fiorentino: *TEMPLUM IURIS ET ARA IUSTITIAE*.

Modifiche minori della pala sono legate ai restauri della loggia: è stato aggiunto lo stemma del conte Pizzamano (1513) nella predella (al posto della simmetrica aquila dalle ali spalancate con lo stemma di L. Lando), sulla cornice della predella sono scolpite le iscrizioni del conte

Cornaro (1606), e accanto alla Giustizia è appeso il suo stemma e quello di Traù. In base allo stemma sulla gamba del tavolo l'autore conclude che l'attuale tavolo in pietra fu collocato allora (sostituendo quello originale su quattro sottili pilastri), e in base allo stile e all'epoca ritiene sia opera della bottega di Tripun Bokanić che a quel tempo costruì il terzo piano e ultimò il campanile della cattedrale (1603). Va considerata una grande perdita il fatto che in un accesso di nazionalismo fu demolito il leone veneziano (1932). Questo è uno dei numerosissimi esempi e prove che l'ideologia nazionalista agisce sempre e dovunque contro gli interessi della nazione (in questo caso distruggendo un prezioso monumento del patrimonio culturale di una regione).

Nonostante ciò in base a delle fotografie C. Fisković ha attribuito in maniera convincente il leone a Niccolò Fiorentino, e gli ha attribuito anche l'angelo sinistro con il cartiglio, avvertendo che ogni qual volta compaiano coppie di figure nelle opere della bottega Fiorentino — Alessi, la loro qualità è ineguale e la migliore può essere attribuita al Fiorentino, l'altra all'Alessi.

In base ad una analisi approfondita R. Ivančević completa con nuove argomentazioni le attribuzioni fatte fino ad oggi e oltre al leone e all'angelo considera il Fiorentino autore di tutta la parte sinistra (settentrionale) della pala, attribuendogli anche la figura della Giustizia e S. Giovanni da Traù, candelabro e la mensola (a foglia d'acanto e vegetale) su quel lato. Come caratteristiche più importanti della scultura del Fiorentino l'autore sottolinea l'autentica vivacità e mobilità delle figure, la tridimensionalità dei rilievi che sono praticamente sculture e la conquista dello spazio, superando le sculture le cornici dei riquadri (la testa e le ali del leone toccavano il campo della Giustizia, la coda è scolpita nel campo di S. Lorenzo), il mantello classicheggiante della Giustizia e l'avanzare delle ginocchia nello spazio. La figura di S. Lorenzo, l'angelo col cartiglio e la candelabro sul lato destro (sud) sono opera dell'Alessi o di qualche altro collaboratore. Oltre alla frontalità e alla staticità delle figure, alla riduzione compositiva, alla piattezza del modellato (che si rivela dalle pieghe dei tessuti fino alle fiamme in cima ai candelabri), è caratteristica la differenza nell'applicazione della prospettiva che sul candelabro sinistro, del Fiorentino, è conseguente (con l'orizzonte in cima al collo del vaso), mentre sul destro. Dell'Alessi, è inesatta nella rappresentazione del rapporto del piedistallo e della base (visto da due fuochi!). L'autore mette in rilievo anche la minuta »placchetta metallica con stemma fermato da quattro viti«, scolpita illusionisticamente, sotto il candelabro destro, come lavoro di virtuosismo che non era tipico della bottega Fiorentino — Alessi. Mediante l'analisi comparata constata inoltre che il paio di candelabri della loggia è qualitativamente il migliore di tutti quelli che conosciamo nell'opus del Fiorentino e a Traù (i quattro sui pilastri della Cappella Orsini e della Tomba Sobota, e i due sugli stipiti di Palazzo Cippico).

L'autore analizza anche il significato urbanistico del rinnovamento rinascimentale della Loggia come intervento profano parallelo al nuovo orientamento spaziale e alla nuova modellazione monumentale dell'atrio della cattedrale, sul lato opposto della piazza, con la costruzione del Battistero dell'Alessi (1467) e la collocazione del maggiore rilievo sacro in Dalmazia, il Battesimo (sul modello di Piero della Francesca).

Mostrando la tipologia e lo sviluppo storico della loggia l'autore conferma l'originalità e l'importanza della loggia traurina nella regione dalmata, come in tutto il Mediterraneo, sottolineando che il leone nella loggia per la sua collocazione a livello degli occhi dello spettatore e «a portata di mano» era in senso comunicativo un originale monumento pubblico della Repubblica, e che per l'intimità e l'immediatezza del rapporto con gli spettatori può essere paragonato con l'innovazione di Giorgio Dalmata (1441—1443), che in modo analogo ingrandì e avvicinò ai passanti le teste del fregio sulle absidi della cattedrale di Sebenico (in confronto alle testine dei capitelli del portico di Palazzo Ducale a Venezia che poté utilizzare come modello). Con la reinterpretazione creativa di norme iconografiche tradizionali, l'integrazione del programma iconografico a rilievo e sculturale nel progetto architettonico (con il metodo di montaggio della costruzione muraria), come con il principio dell'unicità del materiale lapideo, anche quest'opera di Niccolò Fiorentino si inserisce nelle correnti artistiche regionali della Dalmazia centrale — come la sua Cappella Orsini e la conclusione della cattedrale di Sebenico — su cui l'autore ha scritto in una serie di studi pubblicati negli ultimi anni.

Infine, per il valore dell'insieme e la constatazione che l'interpolarizzazione degli stemmi nel campo della Giustizia rappresenta l'espressione dell'«horror vacui» manieristico, e rompe l'impressione di una Giustizia dominante nel libero spazio del suo campo e il classico schema compositivo a triangolo equilatero, con sulla base le figure dei santi e la Giustizia al vertice — l'autore propone che gli stemmi siano spostati sullo stesso asse sopra la cornice della pala.