

IKONOLOŠKA ANALIZA RANORENESANSNE KAPELE SV. IVANA URSINIJA U TROGIRU

Radovan Ivančević

»Kapela bl. Ivana Ursinija u trogirskoj katedrali, nedostignut je bisser dalmatinske umjetnosti.« Ovu vrhunsku ocjenu kvalitete napisao je pred više od pola stoljeća Ljubo Karman i istakao izuzetno značenje kapele u povijesti umjetnosti tvrdnjom: »U italskoj ranoj renesansi jedva ćemo gdje naći ovakvu intimnu vezu arhitektonske dispozicije s bogatom i obilatim figuralnom plastikom.«¹ Na svoj poznati sažeti način Karaman je analizirao strukturu kapele, ukazao na njena temeljna svojstva, upozorio na neke probleme, ali ocjena citirana na početku ostala je ipak bez razrađene interpretacije i cjelovitije argumentacije. Bez iscrpnijih analiza bile su formulirane i pozitivne ocjene ovog spomenika od većine ranijih i kasnijih pisaca.² Temeljitiya istraživanja bila su posljednjih decenija pretežno posvećena skulpturi kapele, i to prvenstveno atributivnim problemima, pa su znanstveni prilozi i značajniji

¹ Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji, XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, str. 81, 82

² Ne nastojeći dati cjelovitu bibliografiju, spominjem samo najvažnije izvore i interpretacije za kapelu kao cjelinu. Lucić i Andreis u 17. st. u svojim djelima sabiru povijesnu tradiciju, izvore, a svjedoče o suvremenoj baroknoj transformaciji kapele i prvi je uključuju u svijest domaće i evropske publike kao spomenik kulture. I. Lucić, Povijesna svjedočanstva o Trogiru, I—II, Split 1979; P. Andreis, Povijest grada Trogira, I—II, Split 1978. — U XIX st. I. Kukuljević, Slovník umjetnika jugoslavenskih, Zagreb 1858, str. 6—8, iscrpno preporučava sadržaj ugovora o gradnji kapele i rezimira sve dotada poznate izvore, a na njega se oslanja R. Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler Dalmatines, Beč 1884, str. 223—226 i posreduje inozemnoj publici. Početkom našeg stoljeća uključuje kapelu u povijest talijanske umjetnosti prvi put na stručnoj, povijesnoumjetničkoj razini A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Milano 1908., a u regionalnim okvirima Dalmacija interpretira je Austrijanac H. Folnesics, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jhr. in Dalmatien, Jahrbuch Kunsthistorisches Institutes, Wien 1914. Između dva rata P. Kolendić, Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju, Beograd 1924, objavljuje izvorni ugovor o gradnji kapele (4. I. 1468.) i još neka dokumenta, a C. Fisković, Opis trogirske katedrale iz XVIII stoljeća, Split 1940, uz dragocjenu vizitaciju Manole kritički rezimira dotad poznate izvore i literaturu i objavljuje suvremenu povijesno umjetničku interpretaciju.

rezultati bili vezani uz skulpturu.³ Kapeli kao arhitektonskom djelu bilo je posvećeno malo pažnje,⁴ a sintezi arhitektonsko-skulpturalnoj, ostvarenoj ovim djelom — najvažnijem problemu kada je riječ o valorizaciji, na što je ukazao već Karaman — najmanje.

Zastupajući, nedavno, u sinteznom pregledu umjetničke baštine u Hrvatskoj tezu da se izvan evropske povijesti umjetnosti ne mogu razumjeti ni ocijeniti spomenici u Hrvatskoj, tako se bez nekih spomenika u Hrvatskoj ne može napisati niti cjelovita povijest evropske umjetnosti, ustvrdio sam da ranorenesansnoj kapeli trogirске katedrale pripada izuzetno mjesto u evropskoj kulturi 15. stoljeća i istakao je (uz raniju šibensku katedralu i kasniji Sorkočevićev ljetnikovac na Lapadu) kao jedan od tri spomenika arhitekture Dalmacije što po najstrožem kriteriju zaslužuju da budu uključeni u svaku antologiju renesansne umjetnosti.⁵ Pokušao sam rezimirati najosnovniju argumentaciju za tako smionu tvrdnju, ali i to su, obzirom na opseg teksta, nužno mogli biti samo zaključci, bez potrebnih izvoda.

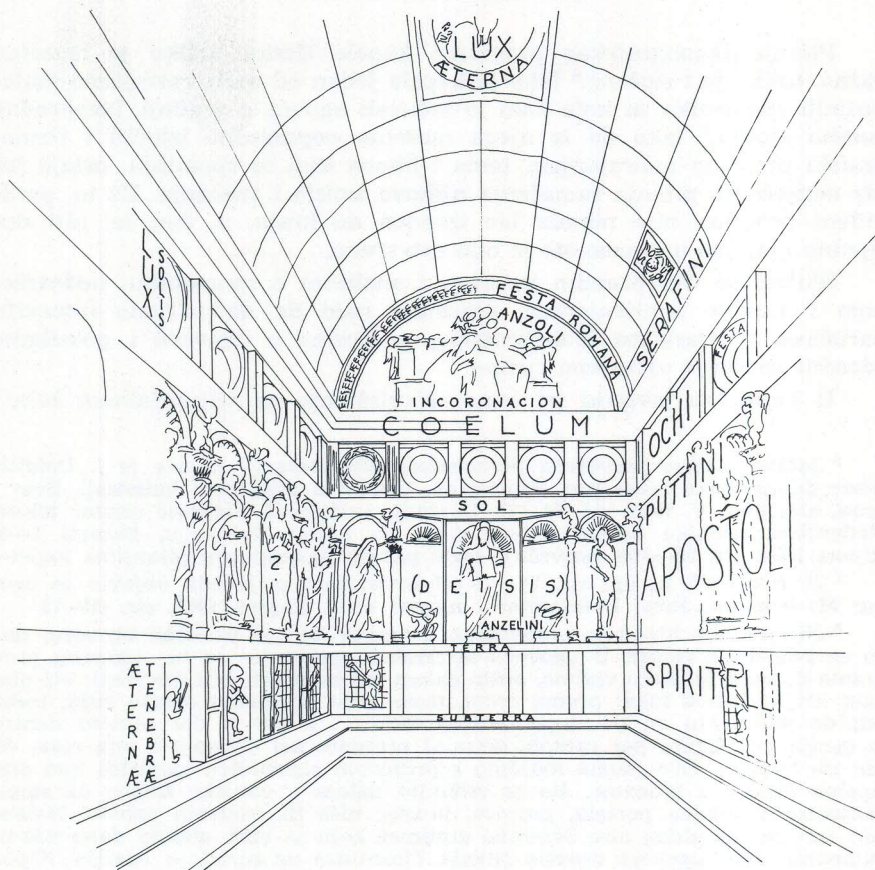
Vjerujem da će se — na temelju dosadašnjih parcijalnih interpretacija i objavljenih oskudnih analiza — konfrontiranje trogirске kapele s najvećim ostvarenjima 15. stoljeća u Evropi i mnogim stručnjacima možda činiti pretjeranim, pa tim više osjećam obavezu da objavim metodu pristupa i argumentaciju na kojoj se temelji zaključak. Nije, naime, ni ova moja, kao ni druge ranije visoke ocjene u raskoraku s kulturno-umjetničkom vrijednošću našeg spomenika, nego je ogroman raspon između značenja kapele i znanstvenog interesa koji joj je dosada bio posvećen. Moja su dosadašnja istraživanja bila usmjerena vizijom jedne cjelovite, obimne, bogato ilustrirane i crtežima opremljene monografije posvećene trogirskoj kapeli, jer sam uvjeren da bez toga nikako ne može, niti će ikada zauzeti u domaćoj i stranoj povijesti umjetnosti mjesto

³ U poslijeratnoj znanstvenoj literaturi najviše je unaprijedio poznavanje i vrednovanje kapele C. Fisković, a u nizu priloga ističe se studija Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, Zagreb 1959, str. 20—43 u kojoj autor objavljuje niz novih podataka i teza, citira nove arhivske dokumente i osvrće se na literaturu kritički. U stranoj literaturi A. Markham Schulz, Nicolò di Giovanni Fiorentino, New York 1978, sabire i rezimira sve izvore i dokumente o kapeli, kao i literaturu domaću i stranu, te tako informira internacionalnu javnost o sadašnjem stanju problema izučavanja kapele.

⁴ Jedna jedina studija posvećena je samo arhitekturi kapele, ali veoma značajna: S. Gibson — W. Perkins, The Incised Architectural Drawings of Trogir Cathedral, The Antiquaries Journal, London 1977, LVII, part II, str. 289—311. Autori egzaktno i kompletno interpretiraju poznate crteže ugrebene na terasi-potkrovlju sjevernog broda katedrale i uspoređuju ih s arhitektonskim snimcima kapele, koje također objavljuju po prvi put.

⁵ R. Ivančević, Umjetničko blago Hrvatske, Beograd-Motovun 1986, str. 16, 120, 122 i 202. Vidi, također: isti, Renesansa u Dalmaciji, Hrv. primorju i Istri, u Renesansa u Hrvatskoj i Dalmaciji, Zagreb—Mostar 1985, str. 25, 34—36. — Ovaj inverzni način objavljivanja sinteze prije analize ne bi trebalo zamijeniti s inverznim načinom rada (tj. kao da prethodne analize i istraživanja nisu ni izvršeni). Sustavno provedena analiza i cjelovita interpretacija kapele s nužnom znanstvenom argumentacijom izložena je »usmenom predajom« u predavanjima na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je kapeli Ursini bio posvećen čitav jedan semestar pred desetak godina, a zatim je tema ciklički u predavanjima proširivana i doradivana.

koje zaslužuje. Ali, budući da se odugovlači s mogućnošću objavljivanja monografije, smatram svojom dužnošću da u međuvremenu iznesem rezultate svog istraživanja (i otvorena pitanja koje ono nameće) barem za pet temeljnih tema: 1. problem arhitektonske geneze kapele, 2. interpretacija odnosa arhitekture i skulpture, 3. odnos projekta (prema ugovoru) i realizacije, 4. komparativna analiza s ostalim evropskim katedralama 15. stoljeća i 5. ikonografski program i ikonološko značenje kapele. Ovaj prilog posvećen je samo petoj temi, a ostale ću, nadam se, objaviti postupno u doledno vrijeme.



Crtež trogirске kapele s naznakama ikonološke stratigrafije

Po ikonografskom programu koji prezentira i ikonološkom značenju koje implicira kapela-grobnica sv. Ivana Trogirskog — prigradena u 15. stoljeću romaničkoj trogirskoj katedrali iz 13. stoljeća — najsloženiji, je, najorginalniji i najcjelovitiji sakralni spomenik rane renesanse u Dalmaciji. Pokušat ćemo naznačiti širinu problema njena ikonografskog

programa i ponuditi jednu cjelovitiju interpretaciju. Ali upravo dugogodišnje bavljenje kapelom, otkrivanje uvijek novih pitanja i različitih razina, na kojima se ona mogu rješavati, uvjerava nas da je ovdje predloženo čitanje samo početak, jer što više »rastvaramo« složeni organizam ovog spomenika, to više nam novih pogleda nudi i dublje nas mami u slojeve svoga smisla.

I. IKONOGRAFSKI PROGRAM TROGIRSKKE KAPELE: TRIJUMF HUMANIZMA

Pitanje ikonografskog programa kapele Ursini koliko je izuzetno važno, toliko je i složeno.⁶ Iako je kapela jedan od onih, razmjerno malobrojnih spomenika za koje nam je sačuvan ugovor o gradnji, izvanredno pomno sročena,⁷ tako da iz njega možemo neposredno izlučiti i ikonografski program nabranjem tema i likova koji se spominju, ostaje još niz neriješenih pitanja tumačenja njihova smisla i značenja. Uz to, predviđeni program nije nikada bio izveden do kraja, a, čini se, niti dosljedno razvijen u onome što je bilo ostvareno.

Služeći se tim pisanim izvorom i analizom o spomeniku, nedovršenom i kasnije izmijenjenom, preostaje nam da deduciramo intenciju naručioca i stvaralaca ikonografskog programa u ugovoru i pokušamo odrediti značenje ostvarene cjeline.

U kapeli se javljaju tri teme: Navještenje na trijumfalnom luku,⁸

⁶ Jedina studija posvećena ikonološkoj interpretaciji kapele je *I. Delalle*, Biser dalmatinske renesanse, Kapela sv. Ursina u trogirskoj katedrali, Selo i grad, almanah, V, 1933, str. 64—71. U novije vrijeme *I. Fisković* unutar teksta Nadgrobna plastika humanističkog doba na našem Primorju, Dometi 1—3. Rijeka 1984, str. 98—103, posvećuje veću pažnju ikonološkim pitanjima kapele.

⁷ *P. Kolendić*, n. dj., str. 74—75. U hrvatskom prijevodu objavio je ugovor *M. Montani*, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb 1967, str. 68—71

⁸ Navještenje nije bilo predviđeno u nacrtu koji je priložen ugovoru, nego su bile dvije rozete. U ugovoru se izričito upozorava na tu izmjenu programa do koje je, kako vidimo, došlo nakon što su nacrti bili dovršeni: »U oba ugla (trijumfalnog luka) prema crkvi, tamo gdje je sada u nacrtu ruža, treba biti po jedan kip od tri stope (>dicto archo... e per li doi cantoni dentro la giexia vna figura per canton, doue al presente nel desegno è vna rosa, de pie tre l'vna<«). Ove rozete možemo s priličnom sigurnošću zamisliti kao one tipične kružne s laticama, što se redovito nalaze s vanjske strane uz stopu renesansnih lukova portala, prozora, luneta, niša ili trolisnih zabata. Nalaze se i uz obli luk zidne niše Sobotine grobnice koju je 1469. godinu dana nakon sklapanja ovog ugovora dovršio Nikola Firentinac uz suradnju Alešija. Kipovi Gabrijela i Bogorodice nisu, međutim, postavljeni izvan opsega luka, gdje pretpostavljamo da su se u nacrtu nalazile rozete, nego na isturenu završnu ploču imposta pilastra prema svijetlom otvoru trijumfalnog luka. Tehnički razlog za ukidanje rozeta bio je u tome što su za njih — obzirom na maksimalno iskorištavanje širine koju je ostavljao gotički križnorebrasti svod za luk — naprosto nije bilo mjesta. A kada se odustalo od rozeta, onda se nije pristupilo ni izradi lika koji je bio predviđen na tjemenu luku (vjerojatno također sličan onom malom Kristu-djetetu na zaglavnom kamenu luka Sobotine grobnice). Vidi sliku u: *C. Fisković*, n. dj., Aleši..., tb. I. Rečenicu koja sadrži spomen figure vrh luka *M. Montani* je izostavio u prijevodu ugovora, a *A. M.*

Krunjenje Bogorodice u luneti oltarnoga zida⁹ i Deizis na oltarnom zidu¹⁰ — i četiri niza pojedinačnih likova u pojasevima odozdo prema gore: geniji bakljonoše pred reljefnim vratima (na podnožju), apostoli i sveci (u nišama), putti (nosači vijenca), te serafini s poprsjem Boga Oca u sredini (na svodu).

Ikonografski program izražen skulpturama i reljefima suvislo je koncipiran te se strukturalno poklapa s arhitekturom. Svi arhitektonski elementi kapele, sve zone i lokacije u prostoru imaju odgovarajuće značenje »mjesta« u ikonološkom smislu u skulpturalnom programu, pa se tako arhitektura i skulptura doslovno prožimaju i podupiru, tumače uzajamno. Stoga treba nabrojiti ikonografske teme koje obuhvaća program i uočiti njihov redosljed, a potom analizirati njihov položaj u prostoru kapele sa stanovišta ikonografske topografije.

Prostor kapele usmjeren je okomito na orijentaciju katedrale i, kao što je dobro uočeno,¹¹ time povoljno istaknut rasvjetom, jer kroz njen južni portal, kada je otvoren, dopire s glatko popločenog trga reflektirana dnevna svjetlost. Ovakav položaj i orijentacija osigurava kapeli ujedno izrazitu samostalnost u odnosu na crkvu kao i usmjerenost glavnom društvenom prostoru grada, trgu, s kojeg ravno u kapelu vodi južni romanički portal. Manje reprezentativan od zapadnog Radovanovog, svakako, ali zato u komunikacijskom smislu direktniji. Biskupska kapela koncipirana je kao grobnica, ali koristeći treći, središnji interkolumnij katedrale poprečno kroz sva tri broda kao »svoj« prostor, i još sa zasebnim portalom, kapela postaje svetište manje »poprečne« crkve. Takav pristup izražen je ikonografski kipovima Gabrijela i Marije Navještenja na pročelnom luku kapele, koji mu, obzirom na tisućljetnu tradiciju, daju značenja trijumfalnog luka svetišta.

Kasetirani bačvasti svod kapele tretiran je, kao što je uobičajeno, kao nebeski svod: u sredini, u medaljonu lovor-vijenca je poprsje Boga-Oca koji u ljevici drži sferu, a desnicom blagoslivlja, okružen šestero-krilnim serafinima.¹² Svod je podijeljen pravokutnim kasetama u stotinu polja (10×10), time da je umjesto središnja četiri polja veći kvadrat i u

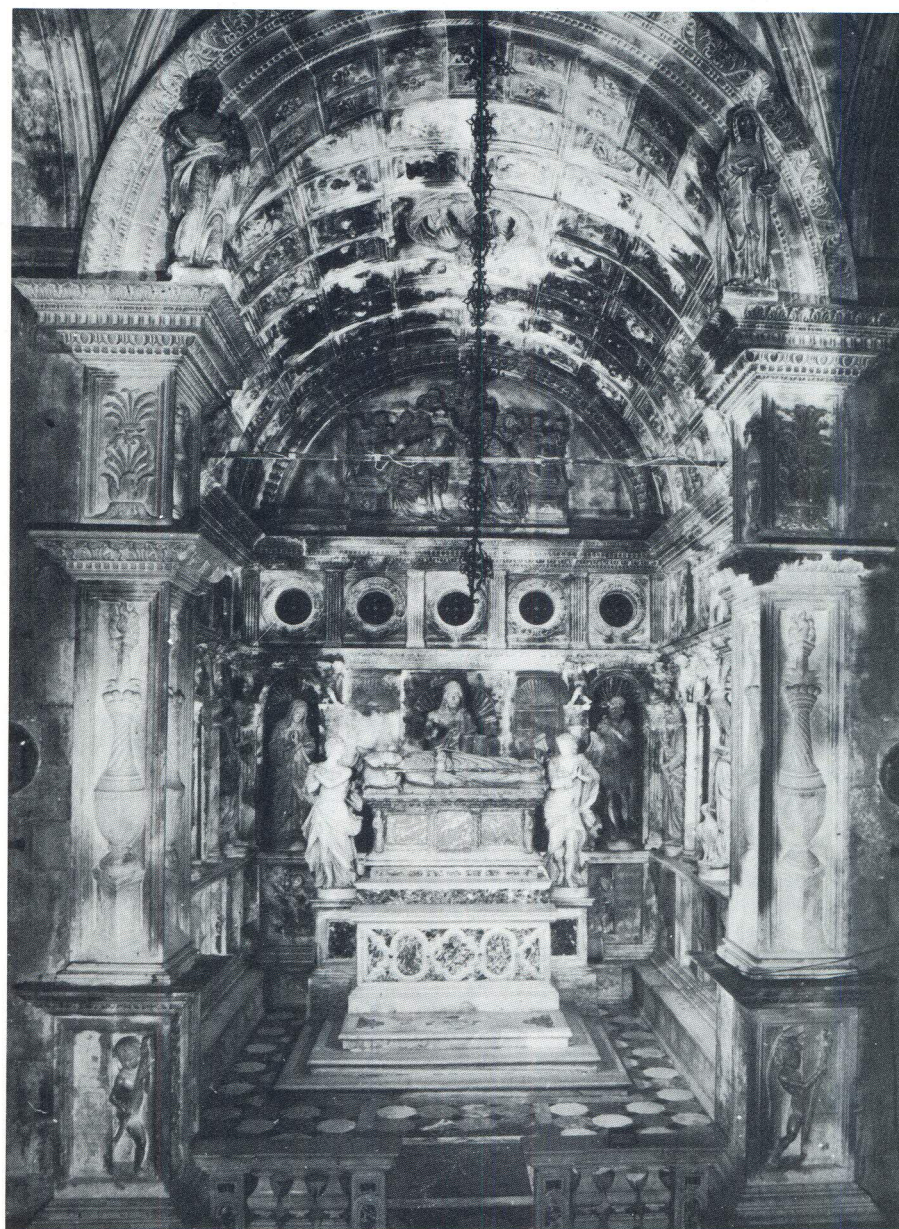
Schulz prevodi s upitnikom: »e ne la straiia del dicto archo a chace vna figura de piedi 3« (*Kolendić*, n. dj. str. 74, *Montani*, n. dj., str. 68, *A. M. Schulz*, n. dj., str. 82).

⁹ »Incoronacion, zoè Dio Padre et la Nostra Dona« (*Kolendić*, n. dj., str. 75) To je zabuna, jer Bogorodicu kruni Krist, a ne Bog-Otac.

¹⁰ Tri lika na sjevernom zidu — Krist između Bogorodice i Ivana Krstitelja — ukoliko ih povežemo u kompozicionu cjelinu, unatoč tomu što su u zasebnim nišama izloženi, predstavljaju temu Deisisa (zagovora, molitve); u neobičnoj varijanti, o čemu će još biti riječi. Vidi: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, uredio *A. Badurina*, Zagreb 1979, str. 200 (BF)

¹¹ Vidi: *C. Fisković*, Aleši... str. 27.

¹² »... volto de eser quadrato de quadri... et in cadaun quadro de esser vno serafino«. *Kolendić*, n. dj., str. 76 — »Serafini imaju šestora krila... dvama krilima lete, dvama zakriljuju lice, a dvama pokrivaju noge.« Leksikon ikonografije... str. 115 (BF). — *Kolendić* spominje kerubinska i serafinska krila, a *I. Fisković* piše čak isključivo o kerubinima.



Pogled na kapelu iz srednjeg broda katedrale

njemu upisan medaljon s Bogom-Ocem¹³ U svakoj od preostalih 96 kaseti isklesana je po jedna reljefna dječja glava uokvirena simetrično s tri para krila. Tih devedeset i šest (!) dječjih lica okrenuto je Bogu ili, točnije, gleda prema sredini (poprečnoj simetrali) kapele: u južnoj polovini svoda usmjerena su na sjever, u sjevernoj na jug.¹⁴



Podnožje zapadnog pilastra trijumfalnog luka

U polukružnoj luneti sjevernog zida, nad oltarom, reljefni je prikaz Krunjenja Bogorodice: na širokom segmentno svinutom prijestolju sjede Bogorodica i Krist, koji je kruni, a iza visokog naslona proviruje čak devet (!) malih anđelčića. Ispred oltarskog retabla — ugrađenog kamenog »triptiha« na sjevernom zidu — kip je Uskrslog Krista uz kojeg su bila postavljena dva mala poklekla anđela s vazama,¹⁵ sada odložena bočno na klupi. U dvije niše uz ovaj triptih su Bogorodica, desno, i Ivan Krsti-

¹³ »In mezo del dicto volto de eser vna meza figura de vn Dio Padre dentro vna zoia, el qual Dio Padre occuperà per quatro quadrij de serafini.« *Kolendić*, n. dj., str. 76. Originalni reljef Boga-Oca je u Muzeju, a repliku je izradio 1778. I. Macanović (*K. Prijatelj*, Barok, str. 69).

¹⁴ Možda su tako i geniji-bakljonoše trebali biti okrenuti prema licu Kristovu, ukoliko je to smisao rečenice »bene lauoradi et releuadi secondo la faza soto de Christo« (*Kolendić*, n. dj., str. 75), što je V. Gortan preveo »u reljefu prema licu Krista koji je niže«, doslovno, ali bez smisla (*Montani*, n. dj., str. 68).

¹⁵ *C. Fisković*, Tri anđela Nikole Firentinca, pos. ot. kalendara Napredak 1941, Sarajevo 1940.

telj lijevo od Krista, a zatim su u istoj razini i jednake visine preostalih dvanaest niša na bočnim zidovima, po šest južno i sjeverno, te dvije na južnom ulaznom zidu predviđene za skulpture apostola i svetaca. Ukupno, dakle, šesnaest niša.¹⁶

Iznad ovoga pojasa niša sa skulpturama, nad svakim kapitelom kaneliranog polustupa između niša, stoji po jedan putto koji podržava profilirani vijenac (u funkciji arhitrava), podno metopa-okulusa, okruglih prozora razdijeljenih pilastrima. Putta ima ukupno šesnaest. U podnožju, ispod niša s kipovima i zidnog oltara, pilastrima su odvojene pravokutne ploče s reljefnim prikazom genija — bakljonoša.¹⁷ Na oltarnom i bočnim zidovima izlaze iz odškrnutih dvokrilnih vrata njih jedanaest, a samo su dva putta na podnožju pilastara trijumfalnog luka uz ulaz na glatkoj pozadini, bez vrata. Dva putta na podnožju tih istih pilastara s vanjske strane, prema crkvi, također izlaze na vrata. Ima, dakle, ukupno dvadeset i jedan dječak bakljonoša: pet na sjevernom, po šest na istočnom i zapadnom zidu, dva s unutrašnje i dva južno s vanjske strane pilastara trijumfalnog luka. U ugovoru je, međutim, spomenuto samo 17 reljefa genija bakljonoša, jer su na tri stranice podnožja pilastara umjesto njih bili predviđeni reljefni prikazi girlanda. Broj genija je, dakle, povećan za četiri lika. Ova je izmjena naknadna, pa se time, možda, može tumačiti i razlika u izvedbi ovih reljefa u ikonografskom simslu (s glatkom pozadinom ili vratima drugog tipa) kao i u oblikovanju.

Usporedbom ugovora i izvedbe konstatiramo, da uz sve predviđeno bogatstvo ikonografskog programa — i dotada, a i kasnije u renesansi, nedosegnutog broja likova — sve izmjene teže daljnjem povećanju »učesnika«. Umjesto biljnih dekorativnih motiva na ulazu u kapelu dodano je još šest likova: anđeo i Bogorodica Navještenja uz luk te četiri genija bakljonoše na podnožju pilastara. Na račun dekoracije još je naglašeniji udio »ljudskog faktora«.

¹⁶ »... et fra le dite colone et pillastrj deno esser tabernaculi 16 de grandezza, che possa star dentro vna figura de pie zingue longa lavorada intorno ... e ne li dicti tabernaculi deno esser 12 figure de apostoli con quatro altre figure«, (*Kolendić*, n. dj., str. 75). Skulpture su trebale biti visoke pet stopa, a samo je lik Krista trebao biti nešto viši (5 1/4 stopa)

¹⁷ Podnožje zidova kapele izvedeno je kao niska kamena klupa s naslonom koji je pilastrima podijeljen u pravokutna polja s reljefima genija bakljonoša u dvokrilnim vratima. (»Et dentro la capella a torno via de esser vna bancha... vna spaliera... e tra vna e l'altro di dicti pillastrelli die esser a similitudine d'una portella, de la qual jusir de vn spiritello... tenendo in mano vna fiasella per vna, che serano per numero XVII« —). Ugovorom je, dakle, bilo predviđeno ukupno 17 reljefa s bakljonošama, tj. pet na oltarnom i po šest na bočnim zidovima. U istoj zoni (nasloni klupe) koja odgovara podnožju pilastara trijumfalnog luka, umjesto genija trebala se nalaziti na sve tri strane po jedna girlanda: »... et in la dita spaliera, la qual recenze el pilastro de tre bande, in logo de spiritelli die esser tre feste romane, zoè vna per cadauna de le dite face...« (*Kolendić*, n. dj., str. 74—75). Izvedeni su, međutim, bakljonoše na stranama prema crkvi i prema kapeli, a na trećoj (prema svijetlom otvoru) je reljefno isklesan veliki akantusov list (na središnji glatki vertikalni pojas nekoć se prislanjala pregrada). Girlande ukrašavaju samo unutrašnje strane imposta trijumfalnog luka prema kapeli.

Ali, treba istaći, da su i svi dekorativni elementi, cjelokupni ornamentalni repertoar trogirске kapele — kandelabri, vijenci, vaze, girlande, akantusov list — dio određenog ikonografskog programa u tragu antičkog sepulkralnog kulta.

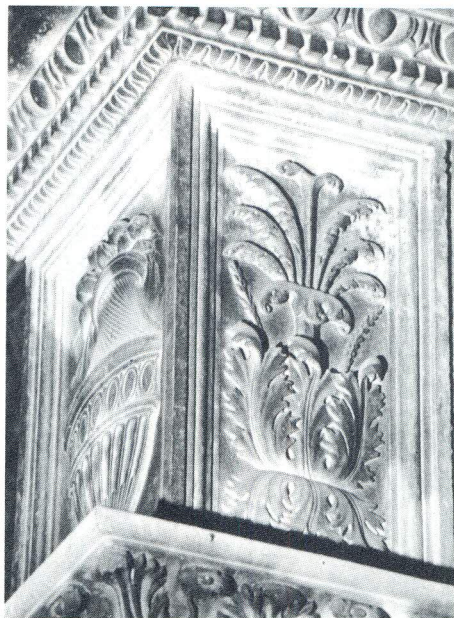
O svemu tomu biti će još govora, ali već sada treba naglasiti da je sadržaj i prostorna kompozicija ikonografskih tema trogirске kapele, unatoč svih mogućih analogija s antičkom tradicijom i suvremenom ranorenesansnom praksom, jedinstvena u evropskoj povijesti umjetnosti i znači inovaciju u naglašenom humanističko-renesansnom karakteru cje-



Kandelabri na zapadnom pilastru
trijumfalnog luka

line. Riječ je o originalnoj primjeni antičkih poganskih motiva i kreativnoj izmjeni tradicionalne kršćanske ikonografske sheme. Po obilju ljudskih bića koja preplavljaju ovaj prostor, u kojem nas »promatra« stotinu i šezdeset pari očiju, gdje su prikazani ljudi svih dobi i uzrasta — od mladenačkog Duknovičeva sv. Ivana, preko Firentinčeva muževnog sv. Ivana i Pavla do starine Boga-Oca — ali apsolutno prevladavaju djeca (144 figure ili glave!), trogirska kapela, mauzolej biskupa Ivana, predstavlja trijumf ranorenesansnog humanizma i optimizma, kulmina-

ciju ovog kulturnog razdoblja u prvoj, nastupajućoj fazi. To je ujedno i točka zasićenosti iza koje će uskoro nastupiti smirivanje i racionalna trijeznost klasične renesanse, kao kratak predah uoči nemira i tejskobe manirizma. Pokušat ćemo dokazati i analizom arhitektonsko-skulpturalnog rješenja — kao što pokušavamo ovdje ikonografijom — da je kapela na svim razinama vrhunsko djelo rane renesanse, ujedno i prelazno prema njenoj klasičnoj fazi.¹⁸



Impost trijumfalnog luka

II. NERIJEŠENA IKONOGRAFIJA SKULPTURA U NIŠAMA

Kompozicija cjeline jasna je i dosljedna, ali ostaje još niz nejasnih pojedinosti. Iako se najviše raspravljalo upravo o pojedinim skulpturama u kapeli, još uvijek nije riješeno čak niti pitanje »tko je tko« u galeriji likova u nišama. Nije jasno, recimo, koga predstavlja lik u drugoj niši istočno ili koji se svetac trebao nalaziti u praznoj jugoistočnoj niši? Ili, zašto su u kapeli dvije skulpture Sv. Ivana Evanđelista?¹⁹ A znamo da je bio i treći, smješten kasnije na vrh zvonika!

¹⁸ Na dublju srodnost i slično značenje u evoluciji stila istodobnog projekta urbinske palače arhitekta Lucijana Laurane upozorio sam u referatu na Kongresu povjesničara umjetnosti Jugoslavije u Sarajevu, svibnja 1986. Problem periodizacije umjetnosti XV i XVI stoljeća (u tisku).

¹⁹ C. Fisković smatra da je kip Sv. Ivana Evanđeliste Duknović klesao za neku drugu namjenu i prostor (»vjerojatno nije izdjeljen za kapelu«), što ar-

Međutim, najvažnije je da postavimo problem i pokušamo riješiti barem principijelno, ako ne i u svim detaljima, kako je, u stvari, ikonografski bila koncipirana srednja, najviša i najmonumentalnija horizontalna zona kapele s polukružnim nišama sa završnim školjkama u koje su smještene trodimenzionalne skulpture u naravnoj veličini?



Impost trijumfalnog luka

Unutar projekta totalnog prožimanja arhitekture i skulpture, kao što je projekt trogirске kapele, arhitektonski definiran prostor i skulpturom interpretiran ikonografski program recipročno se uvjetuju i nužno su nerazdvojno vezani. Ta veza je, između ostalog, izražena i brojevima: ima ukupno šesnaest niša, a proporcija prostora i ritam konkav-konveksnog oblikovanja zidova uvjetuje raspodjelu niša u omjeru šest (na dužoj) prema dvije (na užoj strani), odnosno dvanaest na dužim, prema četiri na užim zidovima. To uvjetuje izbor i određuje kompoziciju ikonografskog programa, kao što je, sigurno, ikonografski program prethodno uvjetovao projektiranje. U ugovoru 4. siječnja 1468. godine čitamo: »... ne li dicti tabernaculi (= niše) deno esser 12 figure de apostoli con quatro altre figure... e fra li dicti apostoli... nel casamento una

gumentira i drugačijim odnosom figure i niše, nego što je u ostalih skulptura. C. Fisković, Aleši... str. 32.

figura de Cristo.«²⁰ Obzirom da ima po šest niša sa svake duže strane kapele, jasno je da je apostolski kolegij od dvanaest članova trebao biti simetrično raspoređen na bočnim zidovima, dakle po šest apostola na istočnoj i šest na zapadnoj strani. Također je nedvojbeno da je Kristu bilo namijenjeno središnje mjesto, nasuprot ulazu, na sjevernom oltarnom zidu. Ali koga su trebala predstavljati »ostala četiri lika« spomenuta i naručena u ugovoru? Ukoliko su i oni trebali međusobno imati nešto zajedničko — kao što bi bilo dosljedno jasnoj strukturi projekta u cjelini — simbolika broja nas navodi, prije svega, na pretpostavku da su u četiri ugla trebali biti smješteni likovi četvorice evanđelista.²¹ To bi odgovaralo tradiciji i principima kršćanske ikonografske topografije i tektonske simbolike zbog koje se evanđelisti redovito prikazuju u četiri ugla (prostora ili plohe) gdje podržavaju nebo (kupolu ili mandorlu).²² Ali vjerojatno bi to u ugovoru bilo i spomenuto. Obzirom na osobno ime pokojnika, biskupa trogirskog Ivana kojemu je kapela namijenjena, i na činjenicu da postoji Ivan Krstitelj uz Ivana Evanđelistu, moglo bi se pomisliti i na mogućnost da su u četiri ugla trebala biti »četiri sveta Ivana« ,kao što će kasnije, u baroku, bizarno biti prikazano, na primjer, čak petnaest svetih Ivana (u crkvi sv. Marije Snježne u Belcu).²³

Lik sv. Jeronima u jugozapadnoj niši, ovoga tipično dalmatinskog (ili barem »posvojenog«) sveca, sugerira kao treću alternativnu pomisao da su mogla biti i četvorica svetaca odabranih po regionalnom ili lokalnom kriteriju. Na taj je način, barem, mogao biti odabran »par« sv. Jeronimu za praznu susjednu nišu?

Međutim, u trogirskoj kapeli nije realizirana ni jedna od ovih, niti ikakva druga dosljedno koncipirana ikonografska verzija u odabiru trodimenzionalnih skulptura. Obzirom na »još četiri lika« spomenuta u ugovoru, osim apostola, stanje u četiri niše na kraćim stranama kapele je slijedeće: u jugozapadnoj uz ulaz je sv. Jeronim, jugoistočna je ostala

²⁰ Kolendić, n. dj., str. 75. Apostole u prostoru kapele pokušava I. Delalle povezati s likom Bogorodice (zanemarujući pri tome prisustvo Krista i Ivana Krstitelja!): »Prisutnost apostola naokolo pruža nam jedinstvenu sliku, naime sliku blagovolišta u Jeruzolimu« i citira odgovarajući pasus iz djela apostolskih (Act. Ap. 1. 14). »Svi oni bijahu jednodušno postojani u molitvama sa ženama i Marijom, materom Isusovom i s braćom njegovom«. I dodaje da su »s pravom stari Trogirani nazivali ovu Bogorodicu Gospom od cenakula (blagovolišta)« (n. dj., str. 69). Ali unatoč nazivu, upravo prema citatu što se odnosi na život apostola nakon Kristova uzašašća, ova je veza površna i ne računa s realitetom prostora u koje su svi likovi u istoj razini i istodobno prisutni. Na povezanost likova u prostoru kapele bolje ukazuje. I. Fisković, tumačeći skulpture kao jednu veliku svetu konverzaciju: »u obrednom prostoru vodi se između nebesnika razgovor«. Međutim, asocijacija koju to izaziva, po kojoj autor čitavu kapelu tumači kao golemi krilni oltar, neadekvatna je: »početna zamisao krilnog oltara koji opkriljuje plastičnu grobnicu« I. Fisković, n. dj., str. 100.

²¹ Mogućnost da se Ivan jednom prikaže kao apostol, a drugi put kao evanđelista bila bi primamljiva obzirom da je imenjaka titulara kapele.

²² Evanđelisti u četiri ugla odgovarali bi i tlocrtnoj planimetrijskoj i prostornoj stereometrijskoj dispoziciji kapele. Vidi: R. Ivančević, Uvod u ikonologiju, Leksikon ikonografije ... str. 37, 43

²³ Vidi: A. Horvat — R. Matejčić — K. Prijatelj, Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, str. 137



Reljef na sjevernoj strani imposta
trijumfalnog luka

prazna, a u dvije nasuprot ulazu, na oltarnom zidu postavljena je Bogorodica desno, a sv. Ivan Krstitelj lijevo od Krista. Tako je formirana — u zapadnoevropskoj umjetnosti manje uobičajena, porijeklom bizantska tema Deisis, vezana obično uz Posljednji sud gdje ova dva lika vrše posredničku, advokatsku ulogu zagovora vjernika kod Krista-suca.²⁴ Na blizinu nekog bizantskog predloška (iako ne neophodno i same ove teme) posredno ukazuje, u renesansi neobična, primjena grčkih pismena kojima je uklesana abrevijatura Kristova imena: YX XPS iznad skulpture Krista, u pogledu, na »stropu« trostranog udubljenja u obliku otvorenog krilnog oltara pred kojim je skulptura postavljena. Ukoliko tri lika

²⁴ »Deisis je samostalan motiv na ikoni ili arhitekturi: nad ulazom u crkvu, na zidu apside (kod nas na freskama u Istri od XII do XV stoljeća)... Tipično bizantski ikonografski motiv koji je prihvaćala i ikonografija Zapada, osobito u krajevima gdje su dodiri s Bizantom bili jaki (Italija, Venecija, Istra)«. Leksikon ikonografije, str. 200 (BF). — *Delalle* ispravno objašnjava sadržaj (Bogorodica kao »posrednica milosti«), ali ne imenuje ovu temu, iako njegova usporedba s rimskim mozaicima, posebno u apsidi crkve sv. Ivana Lateranskog, ukazuje na temu Deisisa. Ali autor također ukazuje i na srodnost s »reprezentacijom Spasitelja s grupom apostola na sarkofazima«. (n. dj. 66), povezujući Krista istodobno i s užom grupom likova (Deisis) i s kapelom u cjelini, što je točno, jer je Krist simulatno središnji lik obiju grupa (kojima treba još dodati i dva lika uz ulaz, od kojih je ostao samo Sv. Jeronim).

oltarnog zida, Bogorodicu, Krista i Ivana Krstitelja povežemo u jedinstvenu temu Deisisa, time bi bilo provedeno stapanje trijumfirajućeg Krista Uskrsnuća i Krista-suca. Ali, budući da je ovdje prvobitno bio postavljen kip Krista Uzašašća, s dva mala anđela uz noge koji su trebali predstavljati kao da ga podržavaju u lebdenju,²⁵ moramo razmatrati mogućnost kompozicije Deisisa i u izvršnoj verziji, kada je Krist bio još »bliži« nebu, a time i suđenju. U zapadnoevropskoj umjetnosti tema Deisisa se, doduše, javlja i samostalno, ali pri tome Krist, kao i unutar prizora Posljednjeg suda, obično sjedi na prijestolju.²⁶ Ako je ova grupa bila od početka ovdje predviđena, neobično je što u ugovoru nije imenovana barem Bogorodica, kao što je kasnije spomenuta u vezi s Krunjenjem.

U vezi s diskusijom o arhitektonskoj kompoziciji sjevernog zida — o možebitnoj izmjeni prvobitnog projekta u kojem bi bilo predviđeno nizanje niša na ovom zidu kao i na ostalima, dakle, s još tri niše između dviju postojećih ili jednom većom središnjom²⁷ — treba istaći da je

²⁵ C. Fisković je pokušao objasniti uzrok zamjene Kristova lika, promjenom arhitektonskog okvira. Na temelju rezultata istraživanja Ward-Perkins smatrao je »da su graditelji najprije zamislili okružiti čitavu unutrašnjost kapele polukružnim nišama, a zatim su središnju nišu ipak izveli u jedinstvenom trostranom obliku...« i zaključio da je »možda uslijed promjene trogirске niše iz poluoble u trodijelnu uklonjen neuspjeli lik Krista s dva anđela...« (Zabat tabernakula Nikole Firentinca u Šibeniku, Zbornik za likovne umetnosti, XII, Novi Sad 1976, str. 244, bilj. 13). A. Markham Schulz smatra Fiskovićevo tumačenje istraživanja Ward-Perkins pogrešnim, otklanja mogućnost da bi to bio uzrok zamjeni kipova i predlaže ikonografsko objašnjenje. Ukazuje na tipološku i ikonografsku sličnost trogirskog Krista Uzašašća (prva verzija, 1487. g.) s likom Krista na grobnici dužda Foscarija u Veneciji upozoravajući, usput, na slabu kvalitetu trogirskog kipa zbog čega taj rad pripisuje Nikolinom pomoćniku. Ali razlog zamjene tog kipa, »izvršene vjerojatno prije 1494. kada je Nikoli plaćena druga statua Krista«, nije u kvaliteti (»jer nije nimalo slabija od nekoliko drugih skulptura u kapeli«) nego bi bio u tome, što se po strogoj hijerarhiji tema i motiva u mletačkoj umjetnosti Krist Uzašašća smio postaviti jedino na grobu venecijanskog dužda: u svakom drugom pogrebnom kontekstu bilo bi to religijsko-dogmatski nedopustivo (heterodox). Nikola vjerojatno nije bio upoznat s takvim teološkim finesama i odlučio je, isključivo iz likovnih razloga, primijeniti shemu koja je već s uspjehom bila korištena u Veneciji. Ali pretpostavljeni su ubrzo bili obaviješteni o svojoj grešci i zamijenili su Uzašašće, sedam godina nakon što je bilo postavljeno, s ortodoksnim i konvencionalnim Uskrsnućem.« (n. dj., str. 62 i bilj. 49)

²⁶ U odnosu prema Kristu, Ivan je ovdje u lozi proroka koji najavljuje njegov dolazak, kao Preteča, i prepoznaje ga, te ga očituje mnoštvu na Jordanu. Vidi: Leksikon ikonografije, str. 281—283 (BF). — Delalle (n. dj., str. 69) ispravno tumači odnos i ponovno ukazuje na »ikonografski tip što ga nalazimo i na rimskim mozaicima.« — Ova tri kipa trogirskog Deisisa izrađena su jedan za drugim: Krist i Bogorodica 1487, a Ivan Krstitelj 1488. (C. Fisković, Opis... str. 43 i bilj. 75). U vezi s atribucijom Ivana Krstitelja Alešiju iako je po dokumentima isplate kip plaćen Firentincu, Fisković je ujedno ispravno pojasnio da je Nikola »mogao da prima novac za pojedine kipove, koje je Andrija izradio, mjesto njega«.

²⁷ Zabunu oko izvornog projekta sjevernog zida kapele (vidi bilj. 25) mogao je izazvati izvještaj Ward-Perkins, jer su oni, kao arhitekti praktički razmišljali o mogućoj podjeli sjevernog zida na pet niša, da bi utvrdili zašto su jedine dvije niše na tom zidu uže od bočnih (104 umjesto 114 cm). Smatrali su, s pravom, da je s istim postupkom razdiobe zadane širine morao rješava-

ovako kako je izvedeno, s plitkom pravokutnom trostranom udubinom, bilo zamišljeno i u prvobitnom projektu, što je jasno formulirano i u ugovoru. Iz samog broja niša koji se spominje u ugovoru ($16 = 12 + 4$) očito je da od početka nije bilo predviđeno pet niša, koliko bi ih stalo na sjeverni zid, nego samo krajnje dvije. A da u sredini nije bila zamišljena niti jedna veća polukružna niša, nedvojbeno je iz teksta ugovora u kojem nakon opisa niša čitamo: »e ne li dicti tabernaculi deno esser 12 figure de apostoli con quatro altre figure... e fra li dicti apostoli de esser vno casamento de pie 7 a quadro et die esser quadrato, et nel casamento vna figura de Christo...«²⁸ Dakle, izrijeком se ističe da, za razliku od poluobljih niša, treba biti »prostor od sedam stopa u kvadrat, kvadratičan, a u tom prostoru kip Krista«.²⁹

Rezimirajmo stanje skulptura. Od šesnaest poluvaljkastih niša završenih školjkom i predviđenih za kipove, danas su samo u jedanaest smještene skulpture, a i od ovih je jedan lik ikonografski »duplikat« i jedan nije identificiran, iako, vjerojatno, predstavlja apostola. Jedna niša je prazna, a četiri su dokinute probijanjem prozora 1644. godine. Obzirom na hijerarhiju mjesta, postavom u prostoru kapele dosljedno su

ti taj problem i projektant kapele. Riječ je samo o prethodnoj kalkulaciji podjele zida na pet dijelova, radi utvrđivanja proporcijskog odnosa na temelju kojeg su dva postrana dijela zauzele niše, a tri središnja trostrano udubljenje. Vidi: *Ward-Perkins*, n. dj., str. 301. Tu analizu i proračun morao je projektant obaviti prije izrade nacрта, na temelju kojih je potom sklopljen ugovor, a još kasnije uguben izvedbeni nacrt na terasnom krovu katedrale. Sužena peterodijelna podjela provedena je i na podnožju, gdje su reljefi s bakljonošama uži, i u pojasu okulusa oko kojih je reduciran okvir. Ali je sužavanje niše uz zadržavanje iste visine uzrokom da su lukovi morali biti neznatno slomljeni, šiljati i otuda neobični »gotički« efekt u inače čisto renesansnoj građevini (»had to be made slightly pointed: hence a strange »Gothic« effect in an otherwise purley Renaissance building«). I ovaj primjer dokazuje kako se oblici ne smiju promatrati i klasificirati na morfološkoj razini (po krilatici »šiljati luk = gotika«), nego na strukturalnoj. Na isti način, iz projektnog zadatka, analizirao sam pojavu šiljatolučno završenih niša na unutrašnjoj strani bočnih apsida katedrale u Sibeniku i dokazao kako bi u tom slučaju, kad oblik nastaje iz konstruktivne nužnosti, bilo apsurdno govoriti o stilskim značajkama sa svim konotacijama koje takvo određenje sadrži. Vidi: *R. Ivančević*, Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti 3—6, Zagreb 1979—1982, str. 53 i sl. 6—9

²⁸ *Kolendić*, str. 75

²⁹ Činjenica da je Nikolin projekt s pravokutnom trostranom udubinom sred oltarnog zida fiksiran već ugovorom 4. I 1468, a nacrti su morali biti gotovi u prosincu, vjerojatno prije 19. XII 1467. kada je Firentinac dao punomoć Koriolanu Čipiku da ga zastupa i kao prokurator sklopi u njegovo ime ugovor o gradnji (*Kolendić*, str. 73, dok. VI), stavlja u nov odnos zapažanje C. Fiskovića o srodnosti trostrane oltarne niše u trogirskoj kapeli s onima što ih je Duknović s Bregnom izradio na grobnici kardinala Roverella i na grobnici kardinala Erolija. Ističući da su »poligonalne udubine nad sarkofazima osobitost Dukanovića i njegovih suradnika«, autor pretpostavlja »da je izmjena niša... sa središnjom nišom podijeljenom u tri dijela mogla nastati pod uplivom Ivana Duknovića« (*Zabat...*, isto). Osim što nije bilo izmjena u toku projektiranja, ugovaranja i izvedbe trogirске kapele, ne bi se moglo govoriti niti o prethodnom utjecaju Duknovićevih rješenja na sam projekt, jer su i grobnica kardinala Roverello (†1476) i kardinala Erolia (†1479) nastale desetak godina kasnije. Vidi: *K. Prijatelj*, Ivan Duknović, Zagreb 1957

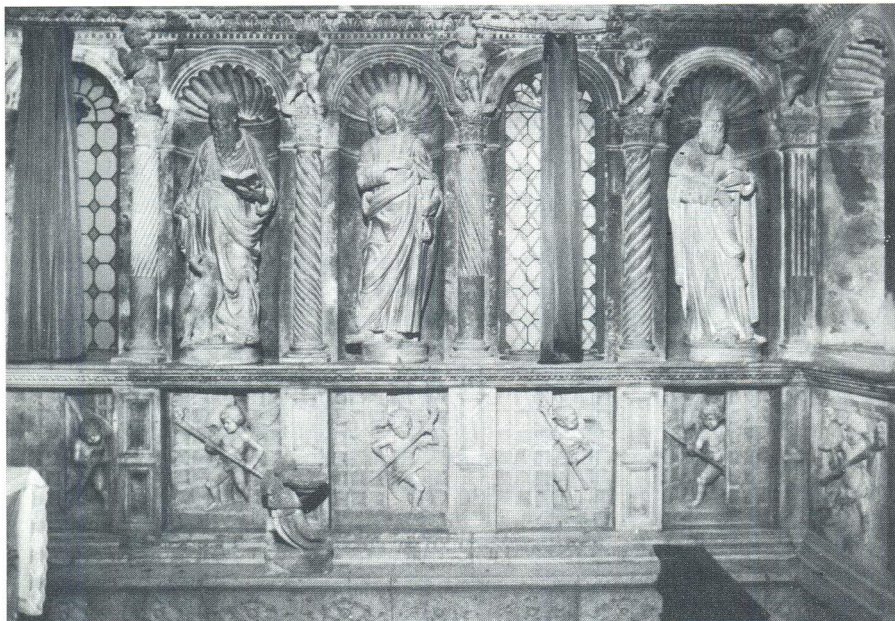
istaknuti »prvaci« apostola: Petar u prvoj, sjeveroistočnoj niši, lijevo od Krista, i Pavao u prvoj, sjeverozapadnoj niši, Kristu desno. Uz tipološku karakterizaciju — energični, grublji, kratke brade Petar i produhovljeni, visoka čela i duge brade Pavao — i atributivne oznake — uz Bibliju Petar drži ključeve, a Pavao se oslanja na mač — ova su dva apostola u skladu s principima ikonografske topologije, postavljena na najistaknutija mjesta, u »prvom redu«, najbliže Kristu. Činjenica da je na počasnoj desnoj strani Krista sv. Pavao, a sv. Petar lijevo, iako je često tako, možda u ovom slučaju nije rutinsko rješenje, nego mala nijansa svjesne valorizacije. U sklopu opće intelektualne klime renesansnog Trogira iz koje raste i ovo djelo, u duhu visoke razine humanističke kulture opijene znanošću i umjetnošću, misaonošću i knjigom — koju predstavlja i



Zapadni i jugozapadni zid kapele

trogirski humanista, padovanski đak Koriolan Cipiko i u Rimu obrazovani trogirski biskup Jakov Torlon — što unutar apostolskog kolegija nesumnjivo najprikladnije personificira sv. Pavao, pisac i teoretičar.

Umjesto druge niše, desno i lijevo je prozor. U trećoj niši istočno je kip sv. Ivana Evanđeliste (Firentinčev, s orlom uz noge), a zapadno sv. Jakov (kojem je ispao štap iz stisnute desne šake). Uz njega je, u četvrtoj niši, ponovo sv. Ivan Evanđelista (Dunkovićev), a na suprotnoj južnoj



Istočni i jugoistočni zid kapele

strani sv. Filip. Prozori su umjesto petog para niša, a u posljednjo, šestoj niši istočno je apostol s dugom širokom bradom koji s obje ruke stiše na grudima knjigu, a zapadno sv. Toma (Dunkovićev).³⁰

³⁰ Ikonografske i atributivne probleme i odgovarajuću literaturu za svaku skulpturu posebno ne citiram, jer su to sve već opće poznati i prihvaćeni rezultati, a sadržani su u glavnim znanstveno-istraživačkim priložima navedenim u početku (vidi bilj. 1—3). — Što se tiče cjeline, ni izbor likova, ni njihov međusobni odnos, niti kompozicija ikonografskog programa u kapeli ne opravdavaju tvrdnju da bi to bila »zamisao grobnice kao nebeskog Jeruzalema« (I. Fisković, n. dj., str. 102). Ovakve su slobodne asocijacije neizvodljive jer podcjenjuju informiranost naručitelja i projektanta. Znamo koliku važnost u opisu (pa stoga i u likovnoj prezentaciji) Nebeskog Jeruzalema imaju vrata kojih ima 12, vidi opis u Bibliji, (otk. 21,1—22,5). Ovdje se također nalaze vrata, ali brojnija i drugačijeg, točnije, oprečnog značenja. Ako bismo, pak, zamislili da je 12 bočnih niša Kapele umjesto tih 12 vrata, osim što ne bi bila pravilno raspoređena (po tri na svakoj stranici kvadratičnog grada) u njima bi se trebali nalaziti čuvari-andeli itd. (Vidi: Leksikon ikonografije, str. 126) I. Fisković smatra da su među apostolima prikazani i evanđelisti Matej i Marko. Međutim, u prilično nejasnim formulacijama i prostorno nepovezanim nizanju imena, teško je shvatiti da li Matejem smatra onoga kojeg ostali istraživači imenuju Jakovom, a Markom onoga što je ostao neimenovan ili obratno. Naime, samo ta dva lika dolaze u obzir jer su ostali naznačeni imenom ili potvrđeni dokumentom. »Tu su predstavljeni prvi od dvanaestorice Kristovih učenika — apostoli Petar i Pavao, te Toma, zatim Matej i Ivan ujedno evanđelisti uz svojeg sudruga Marka... Nabrojenima su još dodani Sv. Filip-vjerojatno kao križonosni pobjednik smrti i zloduha, te sv. Jeronim kao učeni isposnik dalmatinskog rođenja«. (str. 100)

U ikonografsko razmatranje skulptura treba uključiti i četiri kipa vrh zvonika, što su ne samo pouzdano naručena za kapelu, nego su se u njoj i nalazila od 1559. godine kad su bili dopremljeni iz radionice A. Vittorije u Veneciji, do 1664. kad su probijeni prozori.³¹ Koliko sada znamo, samo tih osamdeset pet godina bila je kapela gotovo kompletno popunjena kipovima i samo je jedna niša bila prazna.

Postoji li prefiguracija ove kompozicije prostora kapele u kojoj čitavu dužinu bočnih zidova ispunja sa svake strane samo po šest likova apostola?

Umjesto, arhitekturi neprimjerenih pokušaja da se monumentalni skulpturalni registar kapele sa skulpturama dvanaestorice apostola izvede iz »povećanja«³² kiparskih djela (reljefa ranokršćanskih sarkofaga) ili čak protumačiti kontinuitetom i utjecajem sitnih predmeta umjetnog obrta (apostola pod arkadama na metalnim relikvijarima)³² — budući da znamo da je smjer utjecaja obratan, od arhitekture reljefu ili predmetu — mislim da možemo ukazati na bliži i direktniji uzor u istom mediju u kojem stvara i Nikola Firentinac, u arhitekturi. Interpretirajući male jednobrodne crkve s polukružnom apsidom, zapravo kapele (monasterial chapels) u skromnim ranokršćanskim samostanima na lokalitetu Rižinice i Crkvine, Eynar Dyggve je upozorio na njihov skromni format i specifičan oblik: zidane klupe duž bočnih zidova. Uspoređujući ih s najstarijim samostanima iz 5., a naročito 6. stoljeća u Sjevernoj Africi, Italiji, Noriku, Španjolskoj, Galiji, Irskoj i Škotskoj, Dyggve ističe da su i svi oni bili maleni, za mali broj redovnika. U salonitanskim samostanima »broj redovnika — sudeći po raspoloživom prostoru — jedva da je mogao biti veći od tuceta. Kao usporedbu ukazujem na samostane što su početkom 6. st. osnovani u Subiaco, svaki s opatom i dvanaest redovnika, broj koji se nesumnjivo nastojao uskladiti s brojem apostola... U samostanu je tako opat imao mjesto Krista. Stoga je nazivan *dominus*.«³³ S likom Krista nad oltarom i po šest apostola sa svake strane, trogirski je kapela realizacija predodžbe koju su imali redovnici najstarijih benediktinskih samostana kada su se udruživali po dvanaest i gradili svoje male samostanske kapele, s dvanaest raspoloživih mjesta na klupama duž bočnih zidova. Prizor koji se u tim ranokršćanskim kapelama mogao vidjeti »u živo«³³ — opata, koji umjesto Krista Posljedne večere (euharistija-) stoji za oltarom i dvanaest redovnika koji kao apostoli stoje po šest sa svake strane — zauvijek je materijaliziran i okamenjen u trogirskoj kapeli. Kao što se u svojoj tlocrtnoj dispoziciji i modelaciji zida s nišama vraća uzorima ranokršćanskih mauzoleja, tako se ikonografskim programom monumentalne zone niša sa skulpturama apostola trogirski kapela oslanja na najstarije uzore kršćanskih

³¹ Vidi: C. Fisković, Opis... str. 44 i dalje

³² I. Fisković, n. dj., str. 100

³³ E. Dyggve, History of Salonitan Christianity, Oslo 1951, str. 62—63, sl. III, 18—20



Krist Uskrsnuća



Bogorodica u zapadnoj niši oltarnog zida



Sv. Ivan Krstitelj u istočnoj niši oltarnog zida

kapela. Po tomu bi imalo opravdanja nazivati ovaj prostor i »cenakul«, ali, naravno, ne nakon Kristova uzašašća, a Bogorodicom na čelu — kao što je tumačio Delalle — nego s Kristom za (nad) menzom (oltara), kao što je u prostoru i realizirano.

Ponavljam: svako novo otkriće dubokog smisla ovog minijaturnog zdanja uvjerava nas da do dna ovog mikrokozmosa nikada nećemo stići.

III. ZNAČENJE NEPOSTOJEĆEG OLTARA

Samo je u kratkom razdoblju (1559—1664) kapela bila kompletno popunjena kipovima i samo je tada bio blizu ostvarenju projekt Nikole Firentinca zapisan u ugovoru; projekt, koji bismo po suvremenoj terminologiji nazvali total-dizajn. Projektant je rješavao sve zadatke i funkcije do kraja, projektirao je u trajnom kamenom materijalu čak i retable oltara kao integralni dio arhitekture. Nije predviđao — niti dopuštao — nikakvu kasniju intervenciju. Osim Jurjevog projekta šibenske katedrale i, pod njegovim utjecajem, Alešijevog projekta trogirске krsionice, najveći dio arhitekata nužno računa na (kasnije) intervencije drugih majstora: freskista ili ličilaca u obradi zidnih površina, dvorezbara i slikara u izradi oltara, drvodjelja u izradi klupa, itd. Ovdje osim crkvenog posuđa, izmjene cvijeća, svijeća i prostirki, sve je bilo projektirano i ništa ne bi trebalo dodavati. Kažem, ne bi trebalo, a ne nije trebalo, jer projekt nikada nije bio do kraja ostvaren: nije bio izveden oltar s kamenom menzom na četiri stupića (ili zatvorenom uokolo pločama), sa starim sarkofagom biskupovim iz 14. st. iza oltara, koji su trebala nositi četiri anđela.³⁴ U svaku analizu ikonografskog programa kapele nužno je uključiti i ovaj Nikolin neizvedeni oltar radi kompletnosti programa, koji se time obogaćuje još s četiri anđela, nosača rake i još s tri lika na samoj menzi oltara, dakle ukupno sa sedam trodimenzionalnih skulptura u prostoru. Uključivanje oltara u razmatranje tim je važnije što on nije bio izdvojena cjelina, nego integralni dio ikonografskog sustava, povezan sa sjevernim zidom. Tek u odnosu na projektirani oltar objašnjava nam se ikonološki kompozicija sjevernog zida. Krist Uzašašća (u prvoj verziji) stoji nad — niže postavljenim — sarkofagom s reljefnim likom Ivana Trogirskog na poklopcu, zagovaraju ga, kod Krista koji nad njegovim odrom, kao svećenik nad odrom pokojnika drži Bibliju i blagoslivlja ga, dok za njega mole Bogorodica i sv. Ivan. Trogirski Deisis nije dio Posljednjeg suda, nego individualni sud preminulom trogirskom biskupu, kojem bi (bez obzira na društveno-političku hijerarhiju Mletačke republike) odgovarao Krist Uzašašća, kad mu je i tako kao svecu određeno biti u raju.

³⁴ Oltar postavljen na dvije stepenice visoke po pola stope, s tri manje skulpture od tri stope na menzi, nalazio bi se ispred sarkofaga kojega nose četiri anđela visoka po četiri stope (*Kolendić*, str. 74, *Montani*, str. 68). Oltar u cjelini, odnosno njegov vrh s ležećim tijelom sveca, nadvisivao bi bazu niša sa skulpturama za otprilike dvije stope, što znači da ne bi pokrивao Kristu niti noge, a sada mu dosiže do grudi.



Sv. Pavao u sjevernoj niši zapadnoga zida



Sv. Petar u sjevernoj niši istočnoga zida

Iznad oltara i svečeva sarkofaga čitav sjeverni zid projektiran je u obliku i funkciji jednog velikog retabla.^{34a}

Zid nasuprot oltaru riješen je iznutra arhitektonski kao i izvana širokim lučno završenim probojem. U donjem dijelu, u visini pilastra slijedi program unutrašnjosti, a impost i luk povezuju se s licem trijumfalnog luka. Na podnožju je bakljonoša — na glatkoj pozadini, bez vrata — zatim po jedna niša za skulpturu, na impostu (u razini, odnosno umjesto okulusa) ovješena je po jedna lovor-girlanda, a uokolo luka ovija se teška girlanda raznolikog voća. Ovdje nije bilo prostora — ili točnije, nije ostavljen prostor, jer se mogao zatvoriti luk lunetom kao na suprotnoj strani gdje je reljef Krunjenja — na kojem bi se mogla razviti neka od ikonografskih tema što su obično na zidu nasuprot oltaru (ili često na stražnjoj strani trijumfalnog luka, kao što smo pokušali definirati ovaj otvor). A sve teme, od Posljednjeg suda do moralizatorskih, bile bi prikladne za kapelu — grobnicu. Ali unatoč tome nije »prekinut« ikonološki sustav kapele, jer niti lovor-girlanda, ni bujna girlanda voća umetnuta između luka i svoda nisu samo dekorativne popune nego dio inventara sepulkralnog obreda, o čemu će još biti riječi.

Rekonstrukciju oltara prema ugovoru objavit ću, nadam se, uskoro u vezi s interpretacijom arhitektonskog projekta kapele, a ovdje samo naznačujem taj problem, objašnjavajući ujedno zašto u ovoj ikonološkoj studiji *renesansne* kapele uopće ne obrađujem polikromni barokni oltar 17. stoljeća, s velikim anđelima od bijelog mramora dodanim u 18. stoljeću. Njihovim umetanjem došlo je, između ostalog, i do prebacivanja težišta optičke privlačnosti iz centra, gdje se prema izvornom projektu sve koncentriralo prema svečevu liku na sarkofagu, i do pomicanja u dva žarišta na vanjski rub gdje sada dominiraju uznemirena krila i izvijeni likovi blještavo bijelih anđela. Baroknim oltarom, kao i probijanjem prozora, potpuno je negirana izvorna vrijednost i smisao projekta — podjednako u ikonološkom smislu, kao i u značenju total-dizajna — pa je i to dijelom razlog da ovaj spomenik nije već odavna ozbiljnije uključen u evropsku povijest umjetnosti. Njegova revalorizacija za sada ovisi samo o našoj sposobnosti da ga rekonstruiramo u duhu, u izvornom obliku i cjelovitoj zamisli.^{34b}

Kada govorimo o sretnom, ali kratkom trenutku potpunosti kapele, vratimo se problemu četiriju kipova A. Vittorije. Logično je pretpostaviti — ili, barem najjednostavnije — da su oni bili smješteni upravo u one četiri niše umjesto kojih su probijeni prozori. Razmještaj je, međutim, mogao biti, i vjerojatno je bio, drugačiji. Nije bilo razloga da se prije otvaranja prozora, ostavljaju prazne upravo te četiri niše koje

^{34a} Hipoteza koju zastupa M. Aronbeg Lavin, da bi široko zaobljeno prijestolje (nalik apsidi) u prizoru Krunjenja Bogorodice bilo simbol Ecclesiae (A. M. Schulz, n. dj., str. 79, bilj. 9) čini mi se proizvoljna i neutemeljena. Smatram da je oblik i format prijestolja nastao isključivo iz kompozicijskih i oblikovnih razloga, kao rezultat nastojanja i mogućnosti Firentinca da monumentalnom kompozicijom reljefa suvreno ovlada zadanom plohom arhitekture.

^{34b} Vidi: R. Ivančević, Trogirska kapela — Ogled o dogmi jedinstva stila i stvarnom organskom jedinstvu likovnog spomenika, *Mogućnosti* 11—12, Split 1986, str. 830—835

su očito odabrane za probijanje po logici ravnomjernog rasporeda svjetlosti i paralelnog komponiranja otvora na desnoj i lijevoj strani. Kad je donešena odluka o probijanju četiri prozora, i time se dovršila »profanizacija« nekadašnjeg mauzoleja, nije isključeno da su uklonjeni iz kapele upravo »najmlađi« kipovi, četiri stilski i tematski povezana djela, bez obzira na mjesto gdje su se nalazila, pa da je poslije izvršen novi poredak skulptura u raspoloživim nišama.³⁵

O tematskoj povezanosti govorimo na temelju pretpostavke da su prikazivala četvoricu evanđelista, ali, nažalost, ni u tome nisu svi složni, jer prema Andreisu, na primjer, dva kipa predstavljaju sv. Pavla i sv. Ivana.³⁶ Usput: bio bi to drugi sv. Pavao u kapeli, a u svakom slučaju, ako su i evanđelisti, bio je to treći sv. Ivan! Nedavno je K. Prijatelj detaljnije opisao kipove na zvoniku, ali ih nije pojedinačno identificirao, smatrajući ih apostolima.³⁷ Dvojica drže knjigu, kao većina apostola u kapeli, jedan svitak, kao sv. Filip, a četvrti je praznih ruku. Pitanje identificiranja jednog apostola u kapeli i četiriju skulptura na zvoniku nije riješeno i možda neće ni biti, ukoliko se ne nađu neki novi podaci, budući da su bez atributa i određenijih tipoloških odlika, a međusobno su srodni.

Nakon ovog poduzetog ekskursa o skulpturama i neizvedenom oltaru, ne smijemo pretjerati u ocjeni važnosti rješavanja tog segmenta unutar problema što ih postavlja kapela. Unatoč činjenici da je to njen najmonumentalniji dio i bez točnog odgovora na pitanje ikonografije pojedinog lika, može se veoma određeno analizirati cjelina ikonografskog programa, kao i značenje ikonološkog sustava. Naročito je važno ispitati metodu tematskog »zoniranja« promijenjenu u projektu, rasporeda i kompozicije tipološki srodnih, po smislu jednoznačnih likova u prostoru kapele, adekvatnog strukturiranja prostornih i sadržajnih sfera. Ukratko, analizirati probleme ikonografske topografije ovog likovnog organizma.

IV. IKONOLOŠKA STRATIGRAFIJA:

TRODIJELNA UMJESTO DVODIJELNE SCHEME MODELA KOZMOSA

Tradicionalna, uporna, tisućljetna dvodijelna shema ikonografske topografije u interijerima kršćanske sakralne arhitekture, horizontalna

³⁵ U doba kad je kapela bila okružena nišama u kontinuitetu, vladala je sasvim drugačija logika razmještaja, ali gotovo je sigurno da, prije narudžbe Vittorijinih kipova iz Venecije, ne bi bile ostavljene prazne upravo te četiri niše gdje su sada prozori. Dapače, vrlo je vjerojatno da su skulpture naručivane i rađene po nekom prioritetu, a razmještane od oltara prema ulazu (iznimke su mogle biti samo četiri na kraćim stranama, tj. dvije uz ulaz). Jedino je sasvim pouzdano da su likovi Petra i Pavla od samog početka bili na mjestima gdje se i sada nalaze.

³⁶ C. Fisković, *Opis...*, str. 7 i bilj. 79. Autor opravdano sumnja u točnost Andreisove bilješke o imenima dvaju kipova. Napomenimo da je Andreis možda naprosto odabrao dva srodna, po kvaliteti najbolja kipa Nikolina i — pod pretpostavkom da uvezeni kipovi iz Venecije moraju biti vrijedniji — pripisao ih Vittoriji.

³⁷ K. Prijatelj, *Barok u Dalmaciji (u knjizi Barok u Hrvatskoj, n. dj.)*, str. 737—739



Sv. Ivan, Evanđelista i Sv. Jakov u središnjim nišama zapadnoga zida

podjela prostora i zida na donju, Zemaljsku i gornju, Nebesku zonu — s demarkacionom razdjelnom linijom između ta dva pojasa iznad kapi-tela³⁸ — postala je složenija u kapeli sv. Ivana Trogirskog s trećim naj-nižim slojem, s pojasom P o d z e m l j a.

Jedino tako se, naime, ikonološki može tumačiti najniža zona kapele — rječnikom arhitekture podnožje, ali i doslovno »pod nogama« apostola i svetaca u nišama — u kojoj se nižu reljefni prikazi dvokrilnih vrata otkrinitih u svijet mrtvih iz kojega izviruju krilati geniji s gorućim bakljama u ruci.

Dvokrilna vrata prastari su ikonografski motiv sepulkralnog kulta i označuju vrata Podzemlja, na razmeđu života i smrti, ovozemaljskog i zagrobnog (prekogrobnog) svijeta. Zatvorena, otkrinita ili poluotvo-rena vrata između realnoga svijeta iz carstva sjena — Vrata smrti.³⁹ U Dalmaciji ih ne nalazimo samo na rimskim sarkofazima, nego već i na najstarijim grčkim spomenicima na istočnom Jadranu, kao što je nadgrobna stela s Visa (Isse) iz 4. stoljeća prije n.e., na primjer.⁴⁰ Prekid kontinuiteta prikazivanja tih vrata na spomenicima kasnijih razdoblja ne znači prekid kontinuiteta prisustva tog motiva u ovom području, bu-dući da su i ovi primjeri što su potrajali do naših dana dovoljni, a nije teško zamisliti da ih je ranije, pa tako i u 15. stoljeću, moralo biti više. Posvuda, pa tako i u ambijentu Trogira, u obližnjoj Saloni i srednjodal-matinskoj regiji.

Obnova motiva vrata i genija bakljonoša tipičan je renesansni pot-hvat, jer su oni u stvari izraz poganske antikne koncepcije, iako se javljaju i na ranokršćanskim sarkofazima.⁴¹ Pojava genija s bakljama u trogirskoj kapeli posebnog je značenja upravo obzirom na mjesto koje zauzimaju u prostoru kao modelu kozmosa: oni su predstavnici Podzem-lja, Carstva sjena, po koncepciji nastaloj davno prije stroge kršćanske polarizacije pakla (dolje) i raja (gore). Iako smještena na dnu prostora kapele sasvim je jasno da to nikako ne mogu biti vrata kršćanskog pakla a još manje, naravno, raja.⁴² I to ne samo stoga što u kršćanskoj dogmi,

³⁸ Vidi: n. dj. (bilj. 22), str. 33—38

³⁹ Vidi: I. Bialostocki, *The Door of Death*, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, XVIII, Hamburg 1973, str. 7—32; s ranijom literaturom.

⁴⁰ Ovaj grčki, kao i većina antičkih rimskih reljefa prikazuju vrata uskih krila sa samo jednim nizom uklada, obično naizmjenično širim i užim. U trogirskoj kapeli takvog su tipa samo vrata na dva reljefa na podnožju pilastara trijumfalnog luka, prema crkvi. Ostala su plitko kasetirana, imaju redovito tri reda po šest uklada na svakom krilu, što je diktirala širina reljefnog polja.

⁴¹ Na možda najpoznatijem ranokršćanskom sarkofagu iz Salone, — dakle iz trogirске okoline — na sarkofagu s likom Dobrog pastira (IV st.) prikazana su na desnoj bočnoj strani zatvorena vrata s ukladama, a na lijevoj krilati genij s baljkom. Ova dva odvojena motiva povezao je u ranorenesansnoj umjetnosti Nikola Firentinac i njihovim višekratnim ponavljanjem u kapeli naglasio svoju invenciju.

⁴² »... Krilati bakljonoše smjelo otvaraju nebeska vrata«. I. Fisković, n. dj. str. 100. Ne samo temeljnoj logici strukturiranja sakralnog arhitekton-skog objekta kao modela svijeta, nego i bilo kakvoj predodžbi kršćanskoga raja, koji je uvijek i jedino bio negdje »gore«, na »nebesima«, na nebu, protivna je pomisao da bi se tamo odlazilo »na mala vrata«. i to iz — suterena. To je nezamislivo i bilo bi neprikladno čak i za Zemaljski raj; takvu grešku ne bi napravio ni najnaivniji provincijski majstor, a kamo li projektant ta-kove vrsnoće kao što je Nikola Firentinac.

kao i u ikonografiji postoje samo jedna jedina vrata paklena, (a ne devetnaest!), nego i stoga što iz kršćanskog podzemlja-pakla, svijeta grješnih i prokletih duša kažnjenih na vječne muke i beznađe, ne mogu izvirivati vedri i veseli, obijesni krilati dječacići. Kršćanstvo poznaje u arhitektonskom prostoru samo dvije orijentacije u vertikalnom smislu, kvalitativno i idejno međusobno jasno polarizirane: dolje, ispod površine zemlje smrt, beživotna materija, tama, a gore život, svjetlost postupno do Najvišeg, Svevišnjeg, Vječnog života i izvora Svjetlosti.

Uvođenjem »trećeg« sloja, Podzemlja u kapelu — koja je kao svaki sakralni arhitektonski objekt maketa ili model svijeta — izvršen je inovacijski zahvat u tradicionalnu ikonografsku topografiju kojemu je teško dovoljno istaći značenje. U dotadašnjoj — i kasnijoj — ikonografskoj topografiji, prikazuju se redovito samo dvije zone: ovozemaljska i nadzemaljska. A onaj podzemni svijet, pakao, nije niti može biti zastupljen u posvećenom crkvenom prostoru. On se nalazi »ispod«, ispod poda crkve, izvan njena perimetra, jer je ona u cjelini u stvari lađa koja na olujnoj pučini napasti i grijeha sigurno vodi vjernike u luku spasa i vječnog blaženstva. U trogirskoj kapeli razina poda se »spušta« za jedan stupanj, nije više u razini realnoga svijeta i otkriva sloj Podzemlja, u antičkom poimanju Carstva smrti, što je za kršćanstvo samo prelazno stanje.

Iznad ovog podzemnog pojasa, u srednjoj zoni nižu se likovi ovozemaljski, rođeni na zemlji (uključujući i Krista u njegovoj ljudskoj inkarnaciji) a nad njima u gornjoj zoni, nadviđa se svod nebeski.

Trodijelna podjela, tri pojasa u duhovnoj predodžbi kozmosa strukturalno se poklapaju s trodijelnom tektonskom raspodjelom arhitektonskog plašta, kompozicijom zidova, odnosno prostra, u tri horizontalna sloja jednog iznad drugog:

I. *podnožje*, najniža zona, obuhvaća kamenu klupu s naslonom na kojem su (razdvojeni pilastrima) reljefi genija, duhova podzemnog svijeta, što izviruju iz odškrnutih vrata — zona **PODZEMLJA**,

II. *niše sa skulpturama* apostola, evanđelista, svetaca, proroka, Bogorodice i Krista-čovjeka; polukružne niše sa školjkom uokvirene su polustupovima nad kojima stoje krilati dječacići, razigrani nosači i podupirači vijenca svoda (neba, nebeskog svoda): ovo je zona **REALNOG SVIJETA**, predstavlja **OVOZEMALJSKI ŽIVOT**. Oltarni zid s temom Deisisa služi kao spona između zemlje i neba, kao uostalom, po funkciji, i oltar sam.

III. *svod* kapele nedvojbeno je i **SVOD NEBESKI**, kršćansko **NEBO**, nevidljivi svijet iznad, iza vidljivog i realnog nebeskog svoda: u raju — na luneti koju svod obuhvaća i koja polazi od iste isohipse kao i svod — odvija se prizor Krunjenja Bogorodice, koja sjedi zajedno s Kristom (sada Kraljem nebeskim) na širokom segmentno svinutom prijestolju, uz prisustvo anđelčića; u središtu svoda-neba Bog-Otac sa sferom u ruci blagoslivlja okružen serafinima.

Bačvasti svod je kontinuirana zakrivljena ploha i geometrijska raspodjela kasetama pomogla je da se istakne središnje mjesto za reljef Boga-Oca. Unutar koordinatnog sustava kasete, taj je centar definiran

većim kvadratnim poljem, u kojem se sijeku uzdužna i poprečna sime- trala svoda, točno u središtu upisanog kružnog medaljona obrubljena lovor-vijencem. To je potencirano usmjerenjem pogleda serafina prema poprečnoj simetrali, kao što je spomenuto.

Ispravnost ovakvog čitanja značenja prostornog modela, iz odnosa arhitektonskih i skulpturalnih elementa, odnosno reljefnih prikaza, na sugestivan način potvrđuje rječju i tekst ugovora u kojem je detaljno opisan projekt. Čini mi se da do sada to nije bilo jasno iskazano ni inter- pretirano. U ugovoru o gradnji kapele provedeno je, naime, s nekoliko različitih naziva dosljedno diferenciranje onih krilatih dječaka, što se u stručnoj literaturi obično izjednačuju imenom putto, a varijacije imena koriste se često kao sinonimi: dječak s krilima, anđeo, anđelić, krilati demon, genij. Međutim, pažljivije čitanje različitih imena u ugovoru i usporedba s likovima na koje se odnose u prostoru kapele, uvjerava nas da je u tekstu ugovora provedeno dosljedno diferenciranje po zna- čenju, »stupnjevanje«, rekli bismo, među formalno jednakim likovima u zavisnosti od položaja koji zauzimaju unutar arhitekture kapele, kao modela kozmosa. Isti goli dječaci imenuju se u ugovoru u svakoj stratigrafskoj zoni — o kojima smo dosad govorili drugačije. To nikako ne možemo smatrati slučajnom koincidencijom, a još manje pukom že- ljom notara da izbjegne monotoniju, nego svjesnim nastojanjem da se za svaki stupanj (duhovnosti), za svaku funkciju ovih bića nađe odgo- varajuće ime.

1. U najnižem pojasu, na naslonu klupe, funkcionalno na podnožju arhitektonske raščlambe zida, a sadržajno u Podzemlju, ovi se goli dje- čaci što izviruju na vrata zovu »*spiritelli*«, što možemo prevesti s »mali d u h o v i« podzemlja, geniji s bakljom (visoki su 3 stope). Citiram: »*spi- rittello tenendo in mano una fiasella . . . jusir de la . . . similitudine d'una portella*«. ⁴³

2. Uz Krista na oltaru, ona dva manja putta što su bila isklesana u prvoj verziji monolitno s Kristom Uzašašća (visoki 2 stope) nazvana su »*anzoletti*«, dakle »a n d e l č i ć i«, a ona dva veća (3 stope) s vazom, što su svaki na svom postolju bili postavljeni sa strane nazivaju se »*anzoli*«, dakle a n d e l i. ⁴⁴ Jedni i drugi odjeveni su u košuljice.

3. Krilati goli dječaci koji, stojeći na kapitelima polustupova u najrazličitijim stavovima i kretnjama podupiru i »nose« vijenac zovu se »*puttinj nudi*«, dakle prvi i jedini put u ugovoru putti, goli dječa- čići. ⁴⁵

⁴³ Kolendić, n. dj., str. 75

⁴⁴ Isto, 54.

⁴⁵ U ugovoru je bilo predviđeno da dječaci sjede: »*et sopra le dite colone et pilastri deno esser puttinj sentadi nudi, che levandosse in piedi seria de pie 2 longi*« (Kolendić, n. dj. 75). Budući da lik u sjedećem stavu pruža mnogo manje mogućnosti variranja stavova i pokreta, očigledno je da je i ovo od- stupanje od ugovora, kao i sva ostala, potaknuto nastojanjem da se ostvari što veća raznolikost, pokrenutost i životna uvjerljivost. Tipično su renesansne intencije da se iskoristi svaka prilika za studij pokreta i perspektive i ostva- renje što samostalnijeg volumena; iako su ovdje nominalno reljefi u pitanju, to se naročito iskazuje u likovima okrenutim bočno ili leđima gledaocu.

Već u ove tri verzije imenâ jasno su i dosljedno naznačene sadržajne razlike. Samo oni uz Krista na oltaru smatraju se anđelima u strogo kršćanskom, tradicionalnom smislu (anzoli). Oni prvi, s bakljama, su stari antikni duhovi podzemlja (spiritelli), preuzeti iz mitološkog razdoblja i poimanja Podzemlja, a ovi treći su novi, suvremeni, renesansni, veseli i obijesni dječaci, putti u doslovnom smislu riječi (puttini). Sasvim su »profani« unatoč krilima, jer se tako i ponašaju: dovoljno je spomenuti onoga što podiže košuljicu (samo zato je i odjeven, dok su ostali goli!) i otkriva se, stavom i pokretom u nedvosmislenoj radnji. I to u kapeli-grobnici jednog biskupa proglašenog svecem!⁴⁶



Krilati dječčić (puttino) nad kapitelom polustupa niše na istočnom zidu

4. Da su imena pomno odabrana i da je stoga važno citiranje i doslovno prevođenje riječi ugovora, ako želimo otkriti zamisao projektanta, dokazuje i četvrti tip putta, onih što vire iza prijestolja na kojem Krist kruni Bogorodicu. Oni su ponovno imenovani kao pravi anđeli, »*coro de anzeli*«,⁴⁷ zbor anđela, kao što odgovara ovoj rajskoj prijestolnoj sceni.

⁴⁶ Na ovo je upozorio još *Karaman* (n. dj. str. 84): »Jedan mališ, dapače, ugursuski se ogledavši na stranu, diže neženirano haljinicu, da učini nešto, što je vrlo daleko od svetog mjesta u kojem se nalazi.«

⁴⁷ »a torno la Coronation de esser coro de anzeli« (*Kolendić*, n. dj., str. 75)

5. Konačno, dječje glavice uokvirene s po tri para krila, isklesane u svakoj kaseti svoda, nazivaju se »serafini«,⁴⁸ a to su ona anđeoska bića prvog reda o kojima smo govorili. Najviša i najbliža Bogu, kako u tekstu Dionizija Areopagita, tako i u kapeli Nikole Firentinca.

Kada istražujemo i otkrivamo strogu podudarnost arhitektonske strukture i kompozicije ikonografskog programa u kapeli, ne vršimo nikakvo izvana nametnuto ideologiziranje, nasilje nad stvarnim organizmom djela — kao što se to ponekad čini, čak s pozitivnom namjerom jasnoće, iako nije u djelu prisutno ni sadržano — nego samo iskazujemo ono što iz djela proizlazi. Na takvo istraživanje potaknuti smo bili i ostalim djelima regionalne dalmatinske arhitekture 15. stoljeća u kojima je takav način začet i razvijen: od Jurjeve šibenske krstionice (1441), preko Alešijeve trogirске krstionice (1467) do kasnijeg Nikolina završetka svodova transepta i svetišta šibenske katedrale krajem stoljeća gdje je također postignuto izvanredno jedinstvo arhitektonske kompozicije volumena, liturgijske funkcije pojedinih prostora i skulpturalno izražene ikonografije tako da skulpture na vrhu zabata transepta i svetišta, na krovu izvana, korespondiraju s odgovarajućim titularima oltara unutra: sv. Jakov zapadno, sv. Mihovil sjeverno i sv. Marko južno.⁴⁹

V. IKONOLOŠKA INTERPRETACIJA SVJETLOSTI U KAPELI

Svaki arhitektonski definirani prostor koji komunicira s okolnim prostorom otvorima egzistira u svjetlosti, prateći doba dana i godine, promjenom rasvjete. Svaki kreativni projektant razmještajem i formatom otvara planira i udio dnevne rasvjete u prostoru, obzirom na oblikovni kao i značenjski udio svjetlosti u arhitekturi.⁵⁰

U trogirskoj kapeli razmještajem i oblikom otvora projektirana je funkcija svjetlosti podjednako u praktičkom smislu, kao i u simboličkom značenju. Korištenje dnevne svjetlosti rasporedom i oblikom otvora još jedan je dokaz visokog majstorstva Nikolina projektiranja. Ali, iako je u tom pogledu (za razliku od oltara, na primjer) projekt bio cjelovito ostvaren, danas u njemu, nažalost, više ne možemo uživati. Čak, da bismo ga i spoznali, moramo ga u duhu rekonstruirati. Prvobitni izvor dnevne svjetlosti bio je isključivo kroz relativno male okuluse ravnomjerno raspoređene u najvišoj zoni zida, podno svoda, a ta je funkcija svjetlosti u prostoru na taj način dokinuta i uništena probijanjem velikih baroknih prozora u pojasu (i formatu) niša sa skulpturama.

⁴⁸ Isto, str. 76.

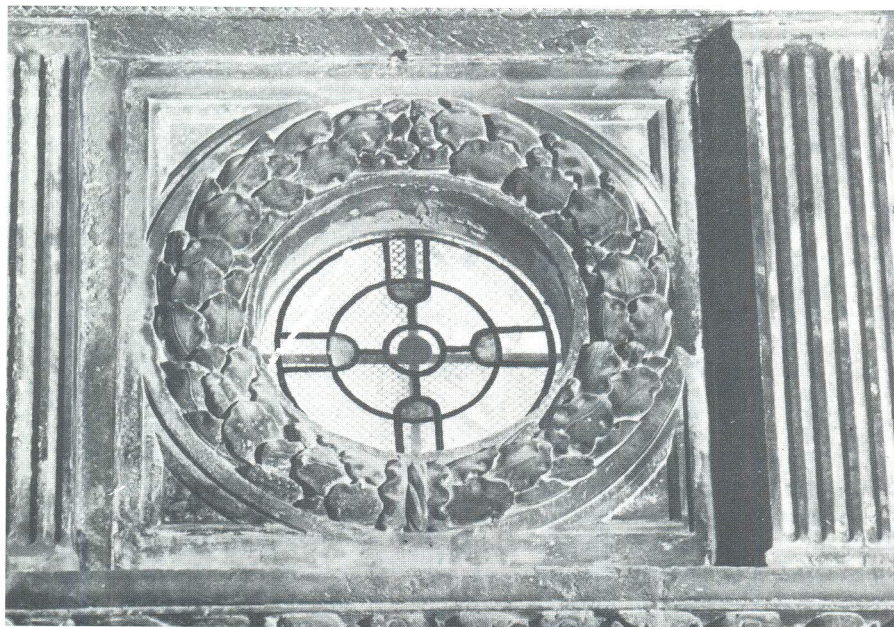
⁴⁹ Vidi o tome: R. Ivančević, Mješoviti... n. dj. str. 371—372; isti, Značenje šibenske katedrale u evoluciji renesansne ikonografije, »Osnivački kongres na društvata na istoričarite na umetnosti od SFR Jugoslavija«, rezime, Ohrid 1976.

⁵⁰ U domaćoj literaturi na to je posebno obratio pažnju i na primjerima predromaničke arhitekture u Dalmaciji originalno interpretirao M. Pejaković, Broj iz svjetlosti, Zagreb 1978 i isti, Starohrvatska arhitektura, Zagreb 1982.

U stupnjevanju realne i simboličke svjetlosti u Nikolinom projektu kapele raspon je maksimalan: od vječne svjetlosti Neba, koja izvire iz Boga-Oca do vječnog mraka Podzemlja (u kojem krilati geniji stoga i moraju nositi baklje, zublje, luči).

Duhovna svjetlost što se spominje u kršćanskim izvorima, a posebno je istaknuta u pogrebnom obredu — »počivao u miru i vječna svjetlost svijetlila mu!« — personifikacijom je na nebeskom svodu (coelum) likom Boga-Oca: on je LUX AETERNA.⁵¹

Zahvaljujući arhitektonskoj lokaciji reljefa Boga-Oca, njegovi epiteti vrijede ovdje i u doslovnom i u prenesenom smislu riječi. Priloške



Okulus

oznake mjesta postaju duhovne kategorije, realno mjesto u arhitekturi podupire transcendentalnu predodžbu: Bog je ovdje očigledno Svevišnji, Vrhunsko Biće, koje »sve vidi«, jer upravo na takvoj poziciji odabranog po tim zahtjevima i kriterijima njegovo poprsje izvire u realni prostor kapele. Oko Boga kao svjetlosti same i izvorišta svjetlosti u simboličkom značenju života, duha, spoznaje, neprestano se okreću serafini, što znači »gorući«, oni »koji sagorijevaju i raspaljuju«, »ispunjavaju žarom i topli-

⁵¹ »Requiescat in pace et lux aeterna luceat eis!« govori se u misi za mrtve i na pogrebu, kako je zapisano u brevijaru i misalu.

nom uzdižu«. ⁵² U toj vječnoj svjetlosti i odsjaju plamena, u okružju raja, doslovno »na toj razini« se odvija, kao što smo vidjeli i prizor Krunjenja Bogorodice okružene anđelčićima. Vrhunska zona kapele, volumen što ga obuhvaća poluvaljkasti svod napućen je transcendentalnim bićima i ispunjen vječnom duhovnom svjetlošću, za nas nevidljivom.

Ispod ove vrhovne i vrhunaravne, vječne duhovne svjetlosti (lux aeterna), nalazi se pojas realne sunčane svjetlosti: LUX SOLIS. Promjenljive vidljive svjetlosti, one po kojoj je sve vidljivo u realnom svijetu. Okrugli otvori, okulusi podsjećaju na sunčanu »ploču«, a sinonim za sunce i jest OCULIS MUNDI. ⁵³ Nizanje okulusa asocira na sunčanu putanju, vječito kretanje sunca. Kroz njih prodire dnevna svjetlost u prostor kapele, iako uslijed usmjerenosti kapele na sjever i smještaja iza višeg zdanja katedrale, direktne zrake istočnog i zapadnog sunca rijetko kroz njih prodiru. U toku dana mijenja se samo intenzitet i smjer izvora rasvjete, od istoka prema zapadu.

Ispod pojasa okulusa, u prelaznoj zoni između realnoga neba, po kojemu putuje sunce i zemlja, nalaze se putti: dječaci s krilima, posjednici ljudskih i nadljudskih svojstava, na razmeđu zemlje i neba. Oni podržavaju ovaj vidljiv nebeski svod sa suncem, ali posredno su povezani i onim apstraktnijim anđelima, serafinima što lebde oko Boga, kao da podržavaju i (mandorlu) vijenac koji uokviruje nebo. Pokušamo li zamisliti projekciju ove prostorne kompozicije na plohu, postala bi to slika pravokutnika ispunjenog serafinima uokolo Boga, a obrubljena suncima koje podržavaju i nose putti. Rastavimo li svjetlosne zrake ovih sunca-okulusa, sunčanu svjetlost što kroz njih prodire, doći ćemo do spektra, do one iste duge, koja tako često u slikarstvu obrubljuje mandorlu, vrhunski pojas, kalotu nebeskog svoda gdje prebiva Vrhunsko Biće.

Kapitelne zone pilastara nose i podupiru lukove poluobljenih niša, a putti stoje na kapitelima polustupova, kao na nekoj pretpostavljenoj konstrukciji i podržavaju vijenac nad kojim je pojas okulusa (odvojenih kaneliranim pilastrima u ritmu koji podsjeća na triglife i metope grčkoga hrama) obrubljen odozgo vijencem podno svoda. Računajući psihološki na čovjeka u prostoru, kao što to oduvijek čini sakralna arhitektura, kapela je oblikovana tako da realno i simbolički predstavlja prostorni model kozmosa: sunce je »gore«, svjetlost »pada« na zemlju »odozgo«, a ta nas realna svjetlost dijeli i spaja s onom drugom, nevidljivom, Vječnom Svjetlošću što je iznad, izvan ovog vidljivog i oku dostupnog nebeskog svoda po kojem »putuje« sunce — oculus Mundi. U kapeli je putanja sunca prikazana kao simultani zapis sukcesivnih vremenskih faza kretanja na futurističkoj slici.

Reljef Boga-Oca na svodu kapele smješten je na mjestu gdje bi trebala biti lanterna, on zamjenjuje središnji otvor kroz koji bi prodirala dnevna svjetlost, kao znak apsolutne svjetlosti. Ali u kapeli se te dvije

⁵² Vidi: Rječnik simbola, n. dj., str. 591, sub voce, s citatom Pseudo-Dionizija Areopagita.

⁵³ Prema Ovidiju sunce je »oculus mundi«, a ova je metafora morala biti poznata i u srednjovjekovlju, a naročito humanistima XV st. Vidi: *J. Bellostencz*, *Gazophylacium*, Zagreb 1740 (reprint, Zagreb 1972), str. 795, *Mundus*, di.



Krunjenje Bogorodice u luneti sjevernog zida iznad oltara

kategorije, realna i duhovna svjetlost ne miješaju: sunce, to »nebesko tijelo«- samo je u jednoj svojoj zoni.

Tek kada ovako do kraja spoznamo strukturu djela, vidimo kakva je kataklizma zadesila ovaj svijet arhitektonskog i misaonog sklada nasilnim probijanjem prozora kroz koje je prodrila svjetlost neobuzdana i destruktivna uzrokujući Nered kakav je bio u doba Kaosa, prije Stvaranja Reda, Kozmosa.⁵⁴

⁵⁴ Jasno odvajanje, demarkaciona linija između raznih počela i suprotnosti najizrazitije je i vizuelno »najočiglednija« pojava u činu stvaranja Reda, stvaranja Kosmosa iz Kaosa. Tako je u kršćanskoj Genezi, u Knjizi Postanka: »... i rastavi Bog svjetlost od tame ... Bog načini svod, i vode pod svodom odijeli od voda nad svodom. A svod prozva Bog nebo ... Vode pod nebom neka se skupe na jedno mjesto, i neka se pokaže kopno...« Biblija, Zagreb 1968, str. 1 — Stvaralački akt jasno odvojenih svjetova i pojaseva sugestivno je bio materijaliziran u horizontalnim (vijencima podijeljenim) pojasevima zidne ovojnice kapele. Neposredno se očitavao i doživljavao kao skladno uređeni (i proporcionirani) svijet iz očišta posjetioca: gornji i donji svijet, realni i nadstvarni nigdje se nisu miješali. Samo je oltarni zid tvorio njihovu stvarnu i simboličku vezu. Barokni prozori strahovite su i nezajažljive pukotine kroz koje je vanjski nered prodro u ovaj sređeni micro cosmos.

Zona s nišama je pojas Zemje — TERRA. Skulpture prikazuju zemaljska bića i Krista-čovjeka. I Bogorodica i Krist javljaju se u kapeli dva puta, u dvije zone, jednoj iznad druge. U zemaljskoj, na oltaru, u razini niša, Krist je predstavljen u svojoj ljudskoj sudbini, polunag sa znakovima muke i smrti kroz koju je prošao, a u nebeskoj razini, na luneti, kao Kralj Nebeski na prijestolju. Bogorodica je na zemlji majka koja ovozemaljski trpi i suosjeća s patnjama sina, a na nebu svečano i vedro prima krunu Kraljice Vječnog kraljevstva. Bića u razini niša ne predstavljaju ni svjetlost realnu, ni irealnu, već žive od svjetlosti sunčane (i nadnaravne) i njen su odraz.

Na dnu, najniže je podzemlje — AETERNAE TENEBRAE, carstvo vječnog mraka i noći, s mnoštvom vrata smrti kojima mrtvi odlaze zauvijek u carstvo sjena, otkuda se nitko ne vraća. Samo privilegirana bića toga svijeta, (kao vratari i stražari) kreću se slobodno na razmeđu, ali dolazeći iz mraka nose baklje, mali žižak one vječne i apsolutne svjetlosti i života što vlada na nebu, na vrhu, na svodu.



Reljef Boga Oca, izvorni rad Nikole Firentinca za središnje polje svoda kapele (snimljen na groblju, sada u Muzeju grada)

Od podnožja do središta svoda u kapeli dosljedno je provedeno stupnjevanje duhovne i realne svjetlosti. Od Boga kao vječne svjetlosti i izvora prosvijetljenosti duha, preko žara i topline sunca koje uvjetuje život, do vječnog mraka i hlada podzemlja u kojem vlada smrt. Nekoliko stupnjeva ulaženja od mrtve materije do apsolutnog duha i spuštanja od svjetlosti do tame u tragu neoplatonističke filozofije.⁵⁵ Struktura

⁵⁵ R. Ivančević, Uvod (n. dj.), str. 34

trogirske kapele ima dvostruko značenje: podjednako odgovara počeci-
ma, ranokršćanskoj i ranobizantinskoj umjetnosti, kada su formulirana
prva rješenja ikonografije, kao što se uklapa i u neoplatonističku filozo-
fiju koju su humanisti renesanse pokušali povezati s kršćanstvom. Toj
intenciji i takvom humanističkom duhu 15. stoljeća odgovara i spoj kas-
noantiknih neoplatonističkih ideja i srednjovjekovne kršćanske tradicije
u trogirskoj kapeli.



Ignacije Macanović, reljef Boga Oca, po
Firentinčevom originalu (1778.)

Napomenimo da visoko postavljene prozori zadovoljavaju jednu od
praktičkih intencija kršćanske sakralne arhitekture: osiguravaju pristup
dnevne svjetlosti, ali onemogućavaju kontakt čovjeka (vjernika) s okol-
nim ambijentom i realnim svijetom i tako potiču njegovu sabranost.
Ovaj zahtjev jasno je formulirao, ni više ni manje, nego najveći teore-
tičar ranorenesansne arhitekture Leon Battista Alberti.⁵⁶ U projektu
trogirske kapele, Nikola Firentinac je udovoljio ovom zahtjevu u jednoj
od najsavršenijih kompozicija unutrašnjosti sakralnog objekta. I to dva-
deset godina prije no što je tiskano Albertijevo djelo, nastalo sredinom
stoljeća, do tada poznato samo u rukopisima.⁵⁷ Nije potrebno posebno

⁵⁶ Alberti zahtijeva da se kroz prozore »hrama« (kako naziva crkvu) ne
smije vidjeti ništa osim neba, da prozori moraju biti maleni i visoko postav-
ljeni da se ne remeti svijest onih koji se posvećuju božanskim stvarima.
»Apertiones fenestrarum in templis esse oportet modicas et sublimes: unde
nihil praeter caelum spectes: unde et qui sacrum faciunt qui ve supplicant
nequicquam ab re divina mentibus distabantur.« *R. Wittkover*, *Architectural
Principles in the Age of Humanism*, London 1973, str. 9, bilj. 6

⁵⁷ De re aedificatoria tiskana je prvi puta 1485. u Firenci, a rukopis je
prema Graysonu nastao između 1444. i 1452. g. Vidi: *F. Borsi*, *Leon Battista
Alberti*, Milano 1980, str. 318, bilj. 1

naglašavati koliko je ovakav tip i razmještaj izvora svjetlosti, kao što su visoko postavljeni mali okulusi u trogirskoj kapeli, funkcionalan u stvaranju posebnog ugođaja, što ga od svih drugih namjena kršćanskih prostora najviše i prvenstveno zahtijeva grobnica. Starokršćanski mauzolej je neosporno uzor kojemu se ova kapela vraća, ali ga kreativno prerađuje na sasvim nov i neponovljiv način.⁵⁸

VI. MOTIV VRATA I GENIJA S BAKLJOM

Naslikana ili reljefno izvedena vrata kojima se iz ovog prelazi u »drugi« svijet, iz realnog života u zagrobni, vrata smrti, prastari su simbol vezan uz pogrebni kult i sepulkralnu umjetnost. Brojni spomnici s motivom vrata iz grčkog i rimskog antičkog razdoblja nalaze se posvuda u mediteranskom kulturnom krugu.

U antici je, također, razrađena kompozicija ljudskog lika pred vratima, kao i još određenije, laika što izlazi iz poluotvorenih dvokrilnih vrata s ukladama, kao u trogirskoj kapeli. Oba su motiva u renesansi doživjela svoju renesansu. Po mišljenju Schubringa motiv vrata primijenjen je prvi put u renesansi u sepulkralnoj funkciji »s likom koji otvara vrata« na grobu Brancacci u Napulju od Michelozza,⁵⁹ ali autor neosnovano smatra, kao i neki suvremeni istraživači, da su vrata na podnožju Donatellova spomenika Gatamelatti u Padovi (iako nemaju lika!) »inspirirala primjenu u Orsini kapeli gdje putti s bakljama prolaze kroz vrata kao da ulaze u realni prostor kapele«. ⁶⁰

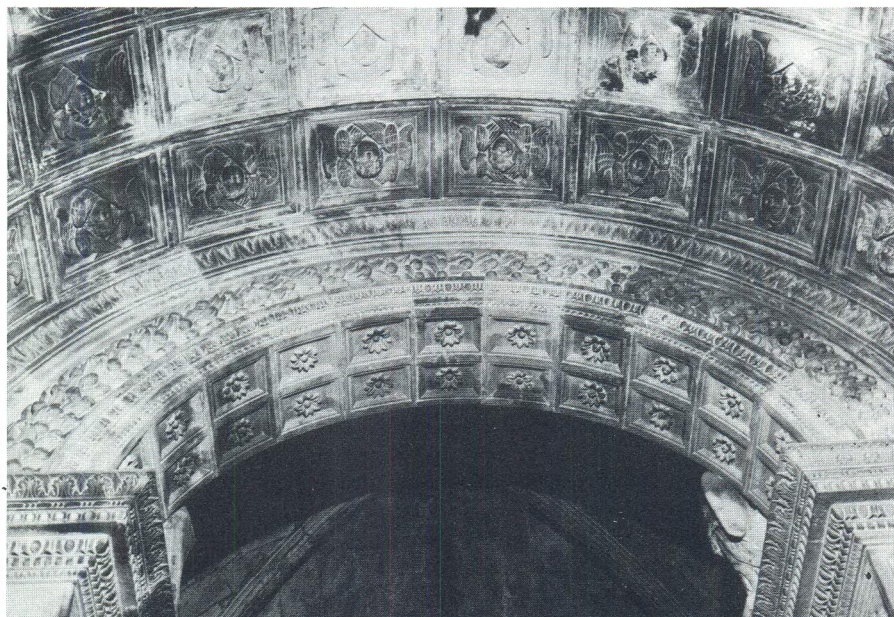
Kao formalno i sadržajno bliži antički primjer trogirskom motivu spomenut ću samo najpoznatiji, što je postao glasoviti po ikonološkoj interpretaciji u knjizi A. Chastela posvećenoj humanizmu i umjetnosti u Firenci u doba Lorenza Medici, važan stoga što konkretno dokazuje preuzimanje kompozicije s jednog antičkog spomenika i primjenu u novom renesansnom kontekstu.⁶¹ Antički rimski sarkofag, s likom Merkura Psihopomposa što držeći u ruci svoj štap (kaducej) izlazi kroz vrata Hada, poslužio je kao predložak za keramički friz mitološkog sadržaja, odnosno Ciklusa vremena na vili Medici u Pogio a Caiano od Giuliana de San Gallo. Primjer je to samo metode preuzimanja, ali, naravno, ni pošto uzora za Firentinca budući da je nastao dvadesetak godina poslije kapele, oko 1490. godine. Činjenica da je taj sarkofag samo u posljednje vrijeme tri puta mijenjao mjesto (palača Ricardi, krstionica, Opera del Duomo), podsjeća nas na »putovanja« antičkih predložaka u prošlosti, iako smo često skloni da vjerujemo da su se oduvijek nalazili ili mogli djelovati samo u okviru okružja lokacije na kojoj smo ih mi danas

⁵⁸ Ovdje samo upozoravam na mauzoleje nekropole ispod Sv. Petra u Rimu i na Isola Sacra kraj Ostije, kao na neke od mnogih srodnih antičkih ranokršćanskih predložaka, ali problemu geneze tipa Kapele biti će posvećen posebna studija.

⁵⁹ P. Schubring, Michelozzo, n. dj.

⁶⁰ Isti, n. dj.; A. Markham-Schluz, n. dj., str. 70

⁶¹ A. Chastel, Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico, Torino 1964, str. 225—231.



Unutrašnja strana trijumfalnog luka

zatekli. Vrata na antičkom sarkofagu su također s ukladama, iako bogatije oblikovanim, sa životinjskim glavama i alkama. Spomenimo da je Donatello primijenio motiv vrata i u drugačijem, realističkom smislu, kao pozadinu na reljefu Navještanja u Santa Croce u Firenci i iza anđela-pjevača u Sieni.

Antički motiv genija s bakljom — s kojim je povezan motiv vrata u kapeli Ursini — javlja se ponekad i ponegdje i u srednjovjekovnoj Evropi, o čemu je pisao Panofsky. Tako, na primjer, u rukopisima s minijaturama psihomahije oko 1100. godine, na reljefima katedrale u Modeni oko 1170. ili katedrale u Auxere oko 1280.⁶² Pojavu ovog motiva u trogirskoj kapeli povezanog s motivom vrata moramo tumačiti kao ponovno ugledanje na antiku, a ne možemo smatrati rezultatom kontinuiteta antike u srednjem vijeku. Ni zbog izuzetnosti srednjovjekovnih primjera, kao niti zbog promjene značenja, koje je (isti) motiv imao u medijevalnoj ikonografiji, Panofsky i drugi autori dokazali su da goli dječji krilati lik, antičkog porijekla, kao Amorili Kupido s lukom, strijelom ili bakljom, u srednjem vijeku postaje personifikacija »zemaljske« (dakle grješne, putene) ljubavi nasuprot čistoj i božanskoj, u kontekstu parabole o Mudrim i Ludim djevicama.

⁶² E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York 1972, str. 91, 94—95

Preuzimanje antičkog poganskog motiva ne ukazuje, dakle, i na kontinuitet poganskog kulta, nego je, dapače, isti znak dobio gotovo suprotno značenje u opoziciji prema antičkom hedonizmu. Poznato je da je čitav niz antičkih motiva preuzetih u kršćansku ikonografiju iz poganske kulture i mitologije dobio novo, kršćansko tumačenje i tako postao prihvatljiv sa stanovišta dogme i crkve: imperatorski nimbus postao je svetačka aureola, krilate božice pobjede Viktorije postale su nebeski vjesnici anđeli itd. Motiv krilatih dječaka s bakljama također je nesumnjivo antički motiv, ali je primijenjen ovdje u svom izvornom mitološkom značenju i u kontekstu Podzemlja, u nekoj pomirljivoj koeg-



Serafini u kasetama svoda

zistenciji s kršćanskom slikom svijeta, ali ne i u potpunoj pretvorbi. U ranokršćanskoj umjetnosti bio je mali bakljonoša preuzet u neposrednom kontinuitetu s dotadašnjom praksom oblikovanja sepulkralnih spomenika, kad kršćanske predodžbe još nisu bile toliko ortodoksno diferencirane od poganskih. U antici su ovi dječaci, duhovi, bića podzemnog svijeta, u svojstvu vratara carstva mraka i sjenâ, »graničara« i »razvodnika«.

U kontekstu ideje plamena kao simbola života, koji se »gasi« umiranjem a »zamire« smrću i svih drugih verbalnih izvedenica, u umjetnosti nadgrobničkih spomenika u antici često se prikazuje ugašena ili obr-

nuta baklja s plamenom nadolje, tako da je »prignječen«, obzirom da se dječak obično i oslanja na nju.⁶³

Geniji u trogirskoj kapeli s gorućim bakljama, koje drže uspravno, u direktnoj su opoziciji i nedvojbenoj suprotnosti s mračnom predodžbom i funeralnom simbolikom smrti — podjednako sjenovitog Hada, kao i crnog pakla kršćanskog — obzirom na njihovu tipično renesansnu živost i pokrete kojima izražavaju životnu radost. Antički krilati genij s bakljom, predstavnik podzemlja koji podsjeća na smrt, pretvara se u simbol života u dvostrukom smislu: samim likovima djece koja su simbol života u nastanku i razvoju, a gotovo su »zaštitni znak« optimizma rane renesanse, jer predstavljaju (novi) život što počinje sa svom potencijalnom punoćom, a ujedno su i neposredna slika života svojim načinom oblikovanja, razigranim pokretima i gestama.⁶⁴

⁶³ Klasičan stav tog tipa antičkog genija s bakljom vidimo i na lijepoj steli u Starom Gradu na Hvaru ili na reljefu nadgrobnog spomenika hititskog prvaka, iz II st., u Muzeju grada, Šibenik. Genij s obrnutom bakljom direktno je vezan uz antičko poimanje zagrobnog života ali treba napomenuti da se na sarkofazima veoma često nalaze i geniji s uspravljenim bakljama, iako u kontekstu drugih prizora. Međutim, time je realno osigurana njihova veza sa objektima sepulkralnog kulta. U različitim figuralnim kompozicijama, a katkad i kao isključivi likovni motiv, javljaju se oni u apoteozama na dječjim sarkofazima, kao geniji braka, u vezi s Dijanom i drugim mitovima. Spominjem samo nekoliko primjera iz knjige *F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1924; na sarkofazima s mitom o Dijani i Endimionu javljaju se istodobno ugaoni likovi krilatih genija sa spuštenom bakljom i unutar prizora leteći genij s upravnom (*N. Carlsberg*, tb. XXIII 1, 2); uspravljenu baklju drži genij na reljefu sarkofaga s apoteozom dječaka u muzeju Doria Pamphili (tb. XXXVII), a uokolo ovalnog sarkofaga s prizorom heroizacije jednog djeteta pleše čak šest krilatih dječaka, genija s uzdignutim bakljama (tb. XXXVIII, Muzej Terma). — Da je uspravljena baklja simbol života, ali i kao takova također primjenjivana na sarkofazima tvrdi i *P. Grimal*, *Rimska civilizacija*, Beograd 1968, str 112: »Scene svadbe česte su na sarkofazima, na kojima dobijaju simboličko značenje, jer se svadba smatra pobjedom nad smrću.« Na reljefu sarkofaga s prizorom svadbe u Vatikanskom muzeju genij s uspravljenom bakljom zauzima centralnom mjesto kompizicije (sl. 28).

⁶⁴ Delalle je upozorio na antičko pogansko porijeklo i na specifičnu renesansnu kršćansku interpretaciju motiva »dječaka, koji sa zapaljenim zubljamama izlaze kroz poluotvorena vratašca mrtvačke ćelije (cella sepulchralis). Stari nadgrobní motiv poganske umjetnosti protumačen i preveden u kršćanskom smislu. Krilati dječaci nisu drugo no geniji smrti pred zatvorenim vratima Hada, bez nade, sa dolje bačenim zubljamama, simbolom prekinuta i slomljena života. Kršćanska je renesansa primila ovaj poganski motiv, uzela je sve one lijepe forme, ali je dala svoju ideju.« — Međutim, autorovo nastojanje da pretvorbi motiva pripíše najortodoksniji kršćanski sadržaj i novi simbolički smisao nategnuto je i subjektivno »Dječaci ne simboliziraju genije smrti, već život i preko groba. Vita mutatur, non tollitur. Vrata su smrti razbijena, širom otvorena uskrsnućem Kristovim. Dječaci ne stoje nijemo, već trče čvrstim, sigurnim korakom, držeći visoko zublje vjere u uskrsnuće mrtvih«. Literarizirajuće formulacije propovijedne intonacije o »razbijenim, širom otvorenim vratima« razbijena vrata odgovaraju prizoru Silaska u Limb kada se vratnice nalaze pod Kristovim nogama, a drugo je netočno jer su vrata na reljefima jedva odškrinuta ili o »visokom držanju zublje vjere u uskrsnuće mrtvih« (pri tome je zublja nisko, u razini glave), potaknute su očito zahtje-

Umnažanje ovog motiva na toliko reljefnih ploča bilo je zadano već samim principom stratigrafijske podjele prostora: u zoni Podzemlja nije se mogla pojaviti neka druga tema ili prizor! Jedan od razloga opredjeljenja vidljiv je i iz rezultata. Kad numerički navodimo devetnaest puta istu temu unutar kapele, ne smijemo zaboraviti da je svaki put drugačiji reljef! Ova je tema u svojoj učestalosti, umjesto monotonijsa ponavljanja, iskorištena za studij pokreta i perspektive sasvim u



Putto-baklonoša

duhu razdoblja. Kad kažemo studij, treba otkloniti studijski karakter proučavanja oblika i hladni analitički duh, jer je ovdje pokret studiran kao izraz života, kao manifestacija životne energije i individualne psihologije svakog pojedinog lika. Likovi svih tih dječaćića što se veru po zidovima kapele i dječjih lica što vire sa svoda, svih tih gotovo stotinu pedeset dječjih glava svjedoče o neobično intenzivnom doživljaju života

vom kojega autor postavlja svima, a sam ga se čvrsto pridržava: »Treba tražiti i vjersku istinu, jer *quod ex fide non est nihil est*«, (n. dj., str. 67).

Specifično i distinktivno je upravo novo renesansno tumačenje antičkog motiva, jer što se vjere u uskrsnuće mrtvih tiče, ona je u kršćanskoj dogmi bila uvijek ista i nepromijenjena od početka, dakle kroz tisuću četrstotine godina, a samo i jedino u XV st., u trogirskoj kapeli vidimo proboj životne radosti, kojom je prevladana antička poganska pogrebna sjeta, kao i kršćanski blaženi i dostojanstveni mir pravednika u raju i konvulzije očaja prokletnika u podzemlju-paklu. Ovi se geniji nikako ne mogu odvojiti od poganske predodžbe, Podzemlja, Carstva smrti.

i možemo ih tumačiti u okviru renesansne metode simulacije: čak i oprema jedne grobnice i poziv na kult jednog sveca mogla je postati povodom da se izgradi spomenik neobuzdanoj dječjoj radosti.

Ovakav pristup za koji vjerujem da tumači stvarno osjećanje i misao autora pomoći će nam utoliko što nećemo tražiti u svakom pokretu neki drugi »viši« smisao, pokušavajući svaki detalj svesti u okvire kršćanske dogme i simbolike. Onoga genija, na primjer, što puhanjem po-



Putto-bakljonša

kušava raspiriti plamen ugasle baklje moglo bi se pokušati objasniti na razne načine (pokušava raspiriti žeravicu života koji se gasi),⁶⁵ ali vjerujem da je u ovom slučaju, kao i s dječakom što rukom zaklanja oči i ostalima, naprosto zaustavljen jedan detalj iz života, rezultat promatranja i uživljanja umjetnika u moguću životnu situaciju. Taj, kao i niz

⁶⁵ Takva je znanstveno neutemeljena, subjektivna asocijacija i proizvoljno tumačenje ove geste i u slijedećoj formulaciji: »Budući da poneki dječčić raspiruje napola utrnete vatre, znači da uvijek postoje mogućnosti spasenja i da sve nade nisu nikad uzaludne«. (*I. Fisković*, n. dj., str. 100) U tom primjeru čak ni Delalle ne traži simboliku nego ovaj lik povezuje i uspoređuje, samo kao primjer dječjeg ponašanja, s onim dječakom što rukom zaklanja oči: »Svi su umiljato nasmijani, puni životne snage, samo se jedan nekako šćućurio i puše u ugasnulu zublju, da je ponovno rasplamsa, dok drugi, kojemu se zublja jako rasplamsala, brani se ručicama od prevelikog žara i dima, da ga

drugih detalja, recimo, onih anđelčića što vire iza prijestolja od kojih se jedan zablenuo otvorenih usta, drugi gleda uokolo očito dosađujući se, treći je zadrijemao itd., a svi zajedno sasvim neprikladnog ponašanja za krunidbenu ceremoniju, samo su primjeri renesansnog realizma u razradi sakralnih motiva: metoda stimulacije, a ne smišljena simbolika.

U studiji »Vrata smrti« u kojoj iscrpno analizira pojavu i razvoj tog motiva u sepulkralnoj umjetnosti od egipatskih i etruščanskih primjera, preko grčkih i rimskih, do baroknih i klasicističkih, Ian Bialostocki ističe izuzetnu važnost i originalnost promjene tog motiva u trogirskoj kapeli.⁶⁶ Nakon što analizira prilično sporedan motiv vrata naslikan nad ulazom u kapelu kardinala portugalskog u San Miniato al Monte u Firenci (na fresci Baldovinetija) kao vrata raja, Bialostocki nastavlja: »Iznenadujuće je da jedan od najnedvosmislenijih i najinventivnijih primjera adaptacije klasičnih vrata Hada nalazimo uskoro nakon kapele kardinala Portugalskog u perifernom području talijanske umjetnosti quattrocenta — u Dalmaciji. Tamo, u sepulkralnoj kapeli Orsinija u trogirskoj katedrali, dva motiva koja se javljaju odvojeno u post-antiknoj umjetnosti, ponovno su povezana kao što su nekoć bila u antici: slika pritivorenih vrata i likovi genija s gorućim bakljama. ... Jedino u Trogiru, u ovom djelu Nikole Ivanova Firentinca i Andrije Alešija iz Drača ovi likovi se vraćaju u kontekstu vrata na antički način. Ova impresivna »mise-en-scène« u kapeli Orsini ostala je bez sljedbenika. Ovo djelo je svakako naročito važno zbog evidentne povezanosti s antičkom ikonografskom tradicijom, koju je možda umjetniku posredno prenio humanisti K. Cipiko (kako pretpostavlja H. W. Janson).«⁶⁷

VIII. SEPULKRALNO ZNAČENJE DEKORATIVNIH MOTIVA

U cjelovitom i složenom ikonografskom programu kapele, niti jedan motiv ne primjenjuje se bez smisla i značenja, pa tako čak ni dekorativne motive kapele ne treba promatrati samo kao formalnu imitaciju ili ponavljanje antiknih predložaka, jer je čitav dekorativni repertoar uključen u sepulkralnu simboliku ili, točnije, prikazuje pogrebnu praksu po antičkoj tradiciji. Ako pažljivije razmotrimo atribute antičkog pogrebnog obreda — bilo spomenute u izvornim tekstovima, ili prikazane

plamen ne dohvati.« (n. dj., str. 68) I. Fisković također ističe živost pokreta, raznolikost stavova i realizam likova, ali, čini se, kao da sve to dovodi u vezu s »neizvjesnošću ishoda« nade u spasenje. Zapravo, nakon što je ustvrdio da »uvijek (podvukao R. I.) postoje mogućnosti spasenja i da sve nade nikad nisu uzaludne,« autor ipak zaključuje da je »neizvjesnost tog ishoda omogućila kiparima da dadu oduška svojoj mašti, te da polazeći od razvijenog opažanja stvarnosti razigraju male likove u živim pokretima i raznolikoj postavi.« (isto)

⁶⁶ I. Bialostocki, *The Door of Death, Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art*, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 18, Hamburg 1973, str. 7—32

⁶⁷ N. dj., str. 23, 24. Uz tekst je objavljena i fotografija br. 13, str. 22) dijela južnog zida kapele (s apostolima Filipom, Ivanom i Petrom), ali je greškom pod njom tiskan potpis za slijedeću sliku (A. Schlüter), i obratno

na antičkim reljefima, kako ih je interpretirao Toynbee, na primjer⁶⁸ — konstatirat ćemo da su svi prisutni i u trogirskoj kapeli.

Na mramornom reljefu na grobu Haterije (Lateranski muzej), iz doba Trajana, prikazano je oplakivanje pokojnika na odru.⁶⁹ Uz glavu i noge pokojnika ispruženog na odru postavljeni su visoki *svijećnjaci-baklje*, goruće, oblikovane stupnjevito u tri pojasa, između *vaza* u pozadini razapeti su *festoni*, *girlande cvijeća i voća* i školjaka, sprijeda u niskim *posudama* gori *vatra*, a na početku i kraju odra je po jedan *kandelabar* s uljanom *svjetiljkom* (uljanicom) na vrhu. Na drugom reljefu Haterije vide se također girlande, svjetiljke, *putti* itd.



Reljef iz groba obitelji Haterii, Rim,
Lateranski muzej

Na temelju reljefnih prikaza Toynbee opisuje i analizira antički, rimski pogrebni obred i običaje.⁷⁰ Pokojnik je bio izložen na odru, s nogama prema vratima atrija, u sobi su gorjele baklje (luči, zublje) i kandelabri s uljanicama na vrhu, uz dvije vaze (za vino i ulje?), s girlandama voća (kao poputbina?) i *cvijeća*. Školjke iznad girlanda možda su, po mišljenju autora, aluzija na putovanje preko Okeana, na otok Blaženih. Od ljudi su prisutni: čovjek s girlandom (koju će staviti oko vrata pokojniku), dvije narikače, četiri ožalošćene osobe i tri robinje. Posebno je za interpretaciju trogirskog spomenika važno autorovo tumačenje *akantusova lista*, odnosno *buketa akantusa*, kojim se na vratima označavalo da je mrtvac u kući ili se u tu svrhu stavlja *vijenac*. Važna je također napomena da je pogrebna povorka — obzirom da se po sta-

⁶⁸ J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971

⁶⁹ Isto, sl. 9

⁷⁰ Isto, str. 44—45

rom običaju pogreb obavljao noću! — išla s *bakljama*, što se zadržalo i kasnije, pa se baklje, luči, zublje i svijeće nose u sprovodima do danas. Uz to srodnici nose maske, slike pokojnika i predaka.

Svi predmeti koje smo podvukli u ovom opisu prikazani su i u kapeli biskupa Ivana Trogirskog: na samom ulazu u kapelu-grobnicu s tijelom pokojnika na odru »izvješeni« su na bočnim stranicama podnožja i na vanjskim stranama imposta pilastara dva velika *buketa akantusova lista*; sa svake strane ulaza postavljena su po dva visoka, bogato ukrašena *kandelabra* komponirana u tri pojasa, s gorućom *svjetiljkom* na vrhu; s bočne strane imposta sa svake strane je po jedna *vaza s voćem*, a prema kapeli ovješena je *lovor-girlanda*; kao što je već spomenuto, *krupne girlande raznog voća* uokviruju i prate luk svoda.

U ovom kontekstu i dječaci s *bakljama* vrše dvostruku funkciju, sada i kao lučonoše oko odra pokojnika, (vesela) pogrebna pratnja. Može se reći da kapela ponavlja u prostornom modelu, kao maketi s kulisama, ono što je na antičkim reljefima prikazana na plohi. Kapela je grobnica-mauzolej, ali ujedno i soba pokojnika, kojemu je tijelo položeno u sarkofag, ali je prikazan i na odru, na poklopcu u istoj razini kao i ostali zemaljski likovi. U opremu sobe pokojnika, predmete uobičajene uz odar, može se s pravom ubrojiti onih *sedamnaest cvjetnih vijenaca* što obrubljuju okuluse. Oduvijek su bili važni u pogrebnom kultu i obredu, a ovdje ih sada vidimo obješene oko okulusa koji u tom odnosu postaju prozori pokojnikove sobe.

U ovakvom tumačenju predmeta, cvijeća, reljefnog »inventara« kapele, treba pojasniti značenje kandelabara, često spominjanog kao »signatura« Nikole Firentinca.⁷¹ Kandelabar je postavljen dijagonalno prema plohi pozadine, na brid, u izrazitoj i »demonstrativnoj« perspektivnoj iluziji, ali uz svu problemsku važnost za renesansnog umjetnika treba istaći i njegovo ikonografsko sepulkralno opravdanje, jednako kao i na pilastrima Sobotine grobnice. Uz opću simboliku vatre, odnosno plamena kao luči života, goruća zublja i uljanica su i predmeti pogrebnog kulta i obreda, pa time i atributi. Kandelabri na ulazu u kapelu, po dva sa svake strane — kao što ih vidimo i na antičkome reljefu — »reprodukcija« su i reljefni prikaz realnih kandelabara što gore plamenom uljanice uz odar pokojnika. Oni su dakle dvostruko vezani s antikom: i u simboličkom i u praktičkom smislu; ali više no imagiranom zagrobnom životu, kandelabri pripadaju realnosti pogrebnih običaja, znakovima uz odar pokojnika. Ulazeći u kapelu ulazimo, dakle, istodobno i u sobu pokojnika i u grobnicu, a svi znakovi na ulazu nas na to podsjećaju.

IX. FIRENTINAC-CIPICO-TURLON AUTORI IKONOGRAFSKOG PROGRAMA?

Kao što gradnji arhitektonskog objekta prethodi nacrt, iscertavanju nacrtu prethodi projektna studija, a projektnoj studiji razrada projektnog zadatka, tako je i ikonografski program prije no što će biti naslikan na zidovima sakralne građevine, odnosno, u ovom trogirskom izuzetnom

⁷¹ Npr., *Lj. Karaman*, n. dj., str. 85

slučaju, prije no što će biti »ugrađen« u samu arhitektonsku ljusku, morao biti predmet nečije brige: na temelju određenih pretpostavki i zahtjeva, netko je morao razraditi tematiku i riješiti sustav programa. Trebalo je odrediti koji će se motivi pojaviti, na kojem mjestu i u kakvom međusobnom odnosu u prostoru, kao i po formatu.

Budući da je ikonografski program u trogirskoj kapeli sastavni dio arhitekture, neodvojiv od nje i simultano nastao i rastao s građevinom (osim trodimenzionalnih skulptura), logično je učešće arhitekta i kipara Nikole Firentinca i u pripremnim fazama razrade tog programa. Bez njegova udjela rješenje ikonografskog sustava je nezamislivo.

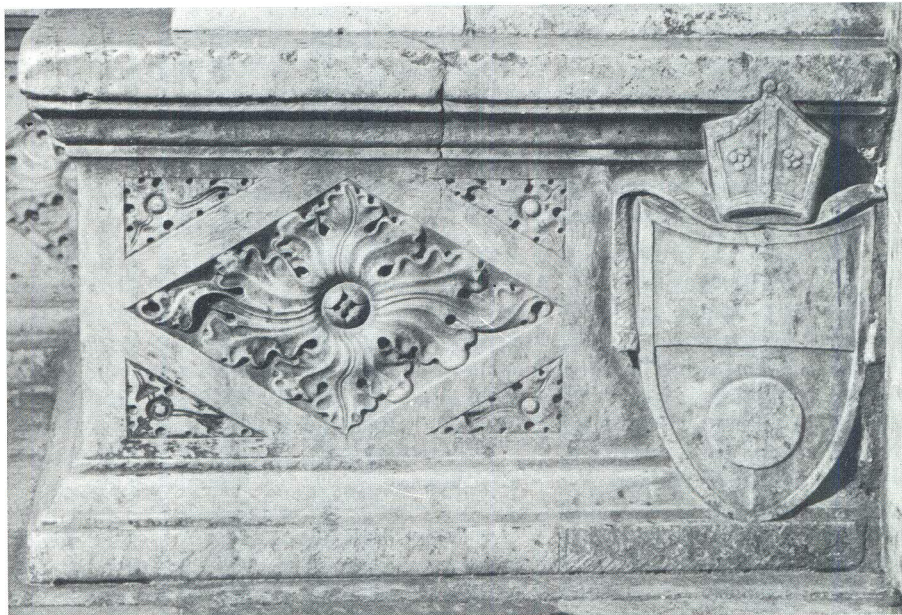
Nakon što smo analizirali fascinantnu strukturu ovog inventivnog projekta u duhu neoplatonističke filozofije i humanističke kulture rane renesanse, moramo postaviti pitanje tko ga je zamislio i razradio?

Općenito se u literaturi, kad se govori o kapeli kao spomeniku humanističkih značajki, ističe posrednička uloga Koriolana Cipika (1425—1493) kojeg je Nikola imenovao svojim prokuratorom i ovlastio da potpiše ugovor, pa se pretpostavlja da ga je on i pozvao u Trogir.⁷² Teško je i prepostaviti da ne bi imao udjela u razradi programa, jer je imao, uz dokaznu blisku vezu s Nikolom, i sve ostale preduvjete za to. Sin Petra Cipika, jednog od prvih sakupljača antičkih spomenika i prepisivača epigrafskih natpisa, bio je odgojen od malih nogu u duhu poštivanja klasične starine i rastao okružen kamenim spomenicima prošlosti. Završio je potom humanistički studij u Padovi, u to doba najživljem žarištu onog procesa kojim se iz antičkog nasljeđa i suvremenih stremljenja stvarala nova legura koju zovemo ranorenesansnom kulturom. U doba sklapanja ugovora imao je 42 godine i bio u naponu stvaralačke moći, a bogat iskustvom. U tom je trenutku bio još, vjerojatno, najbliži idealu široko zainteresiranog i univerzalno obrazovanog i upućenog humaniste, jer će se tek kasnije određenije usmjeriti ratničkom zvanju, i vojnim znanostima. Ali i kao prefekt mletačkih trirema, ploveći Mediteranom, nije se toliko proslavio ratovanjem koliko kao pisac stilski kvalitetne i jezično odnjegovane latinštine. U knjizi »Petri Mocenici imperatoris gestorum libri III«, tiskanoj u Veneciji 1477, dokazao je netočnost slogana »arma locunt, silent musae«, jer je živim interesom promatrao i opisao antičku arhitekturu na egejskim otocima i u Maloj Aziji.⁷³ Njegovu opsesiju umjetnošću antike, prvenstveno arhitekturom i skulpturom, nije, kao što vidimo, moglo spriječiti ni¹ aktivno učestvovanje u ratnim operacijama protiv Turaka. Po svim indicijama bio je dovoljno verziran u pitanjima antičke tradicije, umjetnosti i filozofije, a previše aktivan i zainteresiran da bi ostao po strani u doba kada se raspravljalo o sadržaju i obliku mauzoleja koji je trebalo izgraditi u njegovu rodnom gradu, takoreći nasuprot rodnoj kući, palači plemićke obitelji Cipico. Svoju vezu s Nikolom i s umjetnicima općenito,

⁷² Kolendić, n. dj., str. 70

⁷³ Vidi: *Koriolan Cipico*, O azijskom ratu, Split 1977, s biografskim podacima o Cipicu u temeljitoj uvodnoj studiji V. Gligo (str. 7—52)

ovjekovječio je i time što je čitava »ekipa« graditelja i kipara kapele sudjelovala i u obnovi obiju obiteljskih kuća: Nikola Firentinac, Andrija Aleši i Ivan Duknović.⁷⁴



Grb biskupa Jakova Torlona (1452—1483) na podnožju ist. pilastra trijumfalnog luka

Ali s pravom je Delalle istakao i treću osobu koja je svakako morala biti upoznata s programom, sudjelovati u njegovoj izradi — ako i nije isključivo odgovorna za program, kao što misli Delalle — jer je jedina bila ovlaštena da ga prihvati ili odbije, a to je trogirski biskup u to doba Jakov Turlon (1452—1483). »Ovaj uvaženi prelat, doktor kanonskog prava, izobrazio se u Rimu upravo u doba, kad je Rim bio centar renesanse i humanizma. Više vremena bio je u službi čuvenoga kardinala Ludovika Mora, prijašnjeg trogirskog biskupa. Biskup Turlon je po svojoj umjetničkoj naobrazbi mogao zaista da sagradi Krstionicu i kapelu. Nije isključeno da je upravo on pozvao u Trogir ili preporučio majstora Nikolu, jednog od onih zanosnih Firentinaca koji su svojom umjetnošću poplavili Rim i nalazili mecene u visokim rimskim prelatima.«⁷⁵ Zaista, gradnja sakralnog objekta takove važnosti za lokalnu

⁷⁴ O udjelu ovih majstora u pregradnji i ukrašavanju palača Cipico vidi naročito C. Fisković, Aleši... n. dj., *isti*, Radovi Nikole Firentinca u Zadru, Peristil 4, Zagreb 1961, str. 71; *isti*, Duknovićeva vrata Cipicove palače u Trogiru, Peristil 10—11, Zagreb 1968

⁷⁵ Delalle, n. dj., str. 66—67



Grb Troila Malipiera, trogirskog kneza (1477—1480) na podnožju pilastra trijumfalnog luka

crkvu, kao što je kapela-mauzolej trogirskoga biskupa-sveca, i to u sklopu katedralne, dakle, biskupske crkve, nezamisliva je bez suglasnosti biskupa. Ali kada je riječ o projektu s antikizirajućim komponentama i tako humanistički usmjerenom, s toliko inovacija i otklona od konvencija i tradicije, pothvat bi bio neizvediv bez aktivnog učešća i individualnog angažmana biskupa.⁷⁶ Njegova je uloga morala biti na razini su-projektanta ikonografskog programa sa svim kvalifikacijama intelektualaca humaniste svog doba. Jer, koji bi drugi predstavnik crkvene vlasti dopustio već samo tu devijaciju od ustaljenih programa, što u kapeli posvećenoj sv. Ivanu Trogirskom nema prizora iz njegova života, a na sedamnaest reljefa je bilo predviđeno ponavljanje antičkih golih dječacića s bakljama? Nedostatak prizora iz svečeva života dobro je uočio i istakao kao karakteristiku kapele Delalle,⁷⁷ ali je zaboravio

⁷⁶ Veza s biskupom Turlonom bila je izrazito naglašena postavljanjem njegove nadgrobne ploče sred poda kapele. Kasnije je ploča uklonjena i postavljena uz sjeverni zid katedrale. Umjesto nje je ploča s natpisom »Episcopis mox evigilaturis«. čime je kapela postala po namjeni biskupska kapela, a ne samo mauzolej biskupa Ivana Trogirskog, kome je posvećen oltar. Međutim, ostao je još uvijek trag biskupa Turlona u kapeli: njegov grb (horizontalno prepolovljen jednostavni štit s krugom u donjoj polovici) nad kojim je mitra ukrašena s dvije rozete i trakama, uklesan na klupi, uz ulaz južno.

⁷⁷ Delalle, n. dj., str. 67

da su ti prizori bili predviđeni ugovorom: na samom sarkofagu trebalo je reljefima prikazati »četiri prizora, to jest na tri strane četiri čuda rečenoga sveca«. ⁷⁸

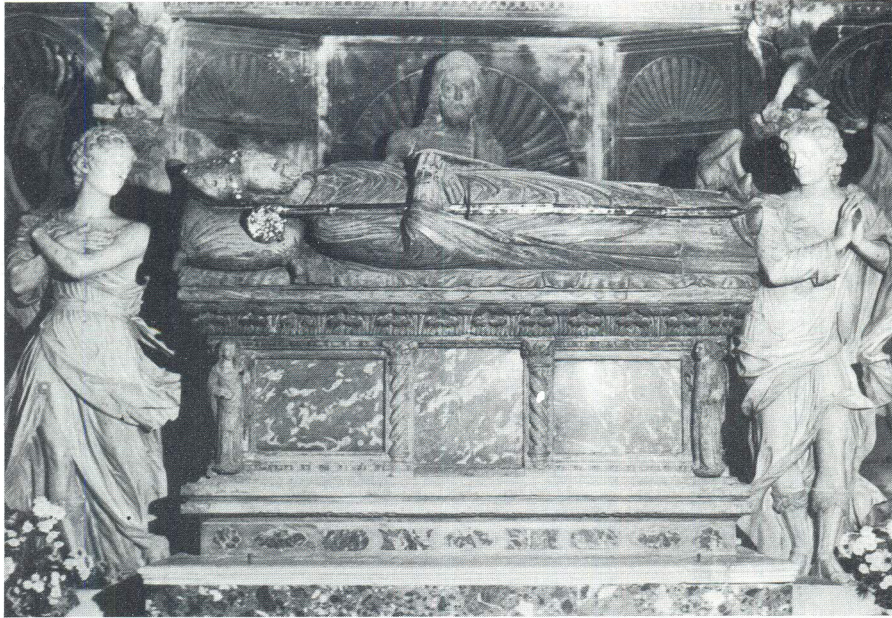
Na temelju onoga što danas znamo možemo pretpostaviti da su sva trojica, biskup, pisac i arhitekt surađivali u razradi ikonografskog programa. Samo idealnom suradnjom ljudi široke kulture i visoke naobrazbe — među koje je, sudeći po svemu, morao pripadati i Firentinac, iako za to nema pismenih potvrda — a uz to izrazitih i smionih individualnosti, mogao se doseći tako visok stupanj usklađivanja teoloških i profanih, kršćanskih i poganskih, antičkih i suvremenih ideja i motiva i ostvariti ovaj jedinstveni spomenik, sintezu i simbol humanističke kulture i ranorenesansne umjetnosti šezdesetih godina 15. stoljeća u Dalmaciji, na razini najviših evropskih dostignuća u tom trenutku.

Na podnožju istočnog pilastra trijumfalnog luka, prema svjetlom otvoru, uklesan je grb biskupa Jakov Torlona (1452—1483). Grb Malipiero — krijesta s kandžom na štitu u obliku konjske lubanje — uklesan na podnožju pilastra trijumfalnog luka (u razini klupe) nasuprot grbu biskupa značajan je jer određenije datira početak gradnje kapele, točnije — izgradnju temelja i podnožja. Odnosi se vjerojatno na Troila Malipiera, kneza trogirskog (1477—1480) ⁷⁹ Otkrićem izvanredno značajnog dokumenta od 24. XI 1475. koji je objavio C. Fisković, a kojim se Aleši i Firentinac žale knezu Franji Lippomanu na operaciju Ivana Andreisa, jer im nije osigurao radne uvjete i još uvijek nije dodijelio čak niti teren na kojem je trebalo graditi kapelu (!), dokazano je do tada, punih sedam godina nakon sklapanja ugovora nisu bili izgrađeni još ni temelji građevine. ⁸⁰ Na temelju ugovora i po drugim izvorima zaključujemo da su vjerojatno znatno odmakli klesarski i kiparski radovi na

⁷⁸ Kolendić, n. dj., str. 74: »et lavorarla (l'arca) de 4 hystorie, zoè da 3 bande li 4 miracoli del dicto Sancto et la quarta banda requadrada con soaza«. Reljefi su se trebali, dakle, nalaziti po jedan sa svake strane sarkofaga bočno i dva sprijeda.

⁷⁹ Knez Franjo Lippomano nastupio je 1473. g., Troil Malipiero 1477. g., a 1480. je knez Nikola Pisani. Slijedeći Malipiero javlja se tek 1501. godine. Vidi: P. Andreis, Povijest grada Trogira, Split 1978, str. 402 Knezovi grada Trogira za mletačke vladavine.

⁸⁰ C. Fisković piše da Aleši-Firentinčeva žalba 1475. g. otkriva da je »njihovo remek-djelo još krajem te godine, dakle sedam godišta poslije sklapanja prvog ugovora, bilo još u temeljima...« Ovu formulaciju ne treba doslovno shvatiti, nego u prenesenom smislu, jer tekst žalbe koju autor objavljuje u bilješci nedvojbeno dokazuje da građevni radovi nisu tada još bili ni započeti i da nisu mogli biti izgrađeni čak niti temelji, jer Aleši i Firentinac traže da im se tek preda mjesto za gradnju temelja: »Ancora rechiedo el dito Zuane de debba dar et cunsignar logo dove se de far la fundamenta de la dita capela.« (C. Fisković, Aleši... n. dj., str. 27 i bilj. 16). Ako majstori traže da im operarij tek »dade i povjeri mjesto gdje treba izgraditi temelje spomenute kapele«, znači da ili još nije bila ni srušena kuća koja »zadire« u lokaciju kapele ili nije bio raskrčen teren nakon njenog rušenja, kao što je bilo predviđeno zaključcima ugovora od 4. I 1468. i kako se bio obvezao tadašnji operarij Nikola Ciprijanov: »... promisit al tempo debito ruinare la casa, che entra in la dicta fabrica far portar el ruinazo et far netar a spese da la operaria et dar luogo spazato, doue se de far la capella.« P. Kolendić, n. dj. str. 76



Sarkofag s ležećim likom blaženog Ivana Trogirskog (1348) i kipovi anđela (1738)

izradi reljefa i kamenih arhitektonskih dijelova za montažu. Ili je isti knez Lippomano, kojem je podnesena žalba, riješio problem odmah (krajem 1475. ili tokom 1476) ili je njegov nasljednik Malipiero osigurao početak radova oslobađanjem lokacije, ali svakako je podnožje, odnosno klupa uokolo kapele građena u doba kneza Troila Malipiera, dakle između 1477. i 1480. godine.

X. KAPELA URSINI ILI TROGIRSKA KAPELA?

Renesansna kapela prigradna trogirskoj katedrali poznata je u literaturi kao kapela Ursini. Nije bilo teško primijetiti da u ovom tekstu, kao i u ranijim napisima, najrjeđe upotrebljavam upravo to ime. Radije pišem o biskupskoj kapeli, kapeli svetog ili blaženog Ivana Trogirskog, renesansnoj kapeli trogirske katedrale ili naprosto trogirskoj kapeli (a na koju bismo drugu mogli pomisliti?).

Ime kapela Ursini, naime, dvostruko zbunjuje. Prvo, što se pomišlja da je obiteljska kapela, a ona je svečev mauzolej, drugo, podrazumijeva se da je privatna investicija, a ona je crkveni i komunalni pothvat.

Sve ostale renesansne kapele, a i gotičke prije njih, koje su poznate pod nekim porodičnim imenom, odnosno prezimenom — obiteljske su kapele (a redovito i grobnice). Dali su ih podići, sagraditi i opremiti

privatni investitori, a oni su birali i umjetnike koji će ih ukrasiti, odlučivali o načinu dekoracije i nesumnjivo učestvovali u razradi ikonografskog programa. U svemu tome trogirski se kapela razlikuje: Ursini svoju kapelu niti je htio, niti je zamislio, ni vidio.

Sve glasovite kapele, bez kojih se ne može zamisliti evropska povijest umjetnosti gotike i renesanse, obilježene su imenima istaknutih plemićkih obitelji, koje su i poduzimale te skupe investicije da bi osigurale slavu i spomen svog imena. I nisu se prevarili. Tko bi pamtio ime Scrovegni da kapelu nije oslikao Giotto ili Brancacci da nije bilo Masacciiovih fresaka? Kapele Ovetari, Rucellai, Sassetta, Strozzi, Vespucci, Medici postale su međaši u povijesti umjetnosti, ali osim na umjetnike koji su ih opremili, podsjećaju uvijek i na obitelj koja ih je podigla. Kad se u tome nizu spomene kapela Ursini, nikada se ne može dovoljno istaći koliko je ona od svih ostalih različita. Ona nema nikakve veze s rodom Orsini. Podignuta je lokalnom svecu, gradskom biskupu proglašenom svecem, koji se slučajno prezivao Ursini. Ta činjenica i kasnija namjena kapele kao grobnice trogirskih biskupa opravdava da je zovemo biskupska kapela. Ali najviše ćemo istaći njenu izuzetnost i ujedno najtočnije odrediti njen karakter kao spomenika kolektivnog, komunalnog napora zovemo li je naprosto — trogirski kapela. Nju je podigao ovaj mali grad svom biskupu — svecu, ostvarena je sufinanciranjem plemića, građana i puka iz okolice, a ulogu posrednika kod odabira umjetnika i razrade ikonografskog programa, koju inače vrše predstavnici roda po kojem se kapela zove — a ovdje je to vršio Koriolan Cipico trogirski plemić. Možda bi se s više prava no kapela Ursini mogla zvati kapela Cipico ili Cipico-Turlon ili Nikolina kapela. (Svakako s više razloga no što se kapela u kojoj su Michelangelova remek-djela, freske nastale u doba pape Pavla III, zove Sikistina po papi koji ju je započeo).

Važno je bilo upozoriti na ovu specifičnost imena kapele, ali ime, ipak, nije najvažnije. Mnogo je važniji sadržaj koji ćemo kapeli dati, a sigurno je da će o tom sadržaju, o intepretaciji ovisiti i koje će od mogućih imena prevagnuti. Ukoliko vremenom uspijemo odgonetnuti veći dio značenja ove građevine, ukoliko uspijemo rekonstruirati u duhu smisao ovog mikrokosmosa, sigurno je da, kad god se spomene ili napiše *trogirski kapela*, neće biti nikakve dvojbe da je to ova, Nikolina. Jedna, jedina. Kao što je Čarobni brijeg samo Thomasa Manna, a Ime ruže Umberta Ecce.

ANALYSE ICONOLOGIQUE DE LA CHAPELLE URSINI, DU DEBUT
DE LA RENAISSANCE, A TROGIR

Radovan Ivančević

I *Programme iconographique: le triomphe de l'humanisme*

Par son programme iconographique et sa signification iconologique, la chapelle — tombeau de l'évêque de Trogir, Ivan Ursini, du XII^{es.}, plus tard sanctifié, ensemble rajouté au XV^{es.} à la cathédrale romane du XIII^{es.} — représente le monument sacré le plus original et le plus complet du début de la Renaissance sur le littoral de l'Adriatique orientale.

Malgré les analogies partielles avec la tradition antique dans le choix des motifs, et la pratique usuelle, au début de la Renaissance, du façonnement, le contenu et la composition spatiale du programme iconographique de la chapelle de Trogir sont uniques dans l'art européen du XV^{es.}, représentant une innovation dans le caractère Renaissance et humaniste accentué de l'ensemble. Par le nombre de personnages qui inondent l'espace, d'où nous contempnent jusqu'à 160 paires d'yeux et où dominent les enfants (144 figures ou têtes), la chapelle de Trogir, mausolée de l'évêque Ursini, exprime le triomphe de l'humanisme et un optimisme de vie — sommet de la période du début de la Renaissance, avec des signes transitoires vers la pleine Renaissance.

Outre les trois scènes — l'Annonciation (dans l'arc triomphal), le Couronnement de la Vierge (dans le tympan du mur de l'autel) et la Deisis (sur l'autel) — apparaissent, du bas vers le haut, quatre rangées de personnages: 21 reliefs de génies porte-torches devant des portes entr'ouvertes (à la base), 11 sculptures d'apôtres et de saints (dans les niches), 16 putti (soutenant la corniche) et, enfin, 96 reliefs de séraphins (sur la voûte, au centre, avec le buste de Dieu le Père.

Le programme iconographique est exclusivement réalisé par des reliefs et sculptures en pierre — il constitue une partie intégrante de l'architecture à laquelle il est lié dans sa structure et sa tectonique. Ainsi, Nicolas le Florentin, à la différence de la polychromie et du mélange de divers matériaux chers à l'architecture florentine — reprend et développe la méthode de l'unité du matériau de la pierre, avec le système de construction propre à la tradition régionale dalmate — système fondé et développé par Georges le Dalmate pour le baptistère de la cathédrale de Šibenik (1441) et appliqué par André Aleši au baptistère de Trogir (1467). Toutes les zones et positions dans le volume de la chapelle possèdent, au sein du programme sculptural et de relief iconographique, une signification correspondante de «lieu» au sens iconologique, du point de vue du contenu et de la valorisation. L'architecture et la sculpture s'interprètent mutuellement. La voûte de la chapelle, en demi-berceau à caissons, est traitée comme la voûte céleste. Dans le médaillon central se trouve le buste de Dieu le Père, entouré de séraphins à six ailes (dans chacun des 96 caissons, à la place des rosettes habituelles, est sculptée une tête d'enfant). Toute la surface du mur septentrional est traitée comme un autel. Dans le tympan au-dessus de l'autel, est sculpté le relief du Christ couronnant la Vierge, alors que, derrière le dossier du large trône, émergent 9 angelots. Devant le rétable — ressemblant à un «triptyque» scellé dans la pierre — se trouve la sculpture du Christ ressuscité, à côté duquel deux petits anges tiennent des récipients (aujourd'hui déposés sur le banc) alors que, dans les niches, le long du triptyque, figurent les sculptures de la Vierge, à droite, et de saint Jean-Baptiste, à gauche du Christ.

Au même niveau, sur les murs latéraux, il y a 6 niches et, sur le mur méridional, par lequel on entre dans la chapelle, 2 niches, toutes prévues pour contenir des sculptures de saints et d'apôtres. Au-dessus de chaque chapiteau des demi-colonnes, entre les niches, se trouve un putto soutenant

la corniche sous l'oculus (17). A la base — qui représente le Monde souterrain — sur le dossier du banc en pierre qui fait le tour des murs, et à l'extérieur, sur les bases de l'arc triomphal, sont posées des dalles avec des reliefs de génies porte-torches. D'après le projet, sur les bases de l'arc triomphal, étaient prévus des motifs décoratifs végétaux; à leur place quatre reliefs de génies porte-torches ont été disposés.

De même que, dans les caissons de la voûte, au lieu des habituelles rosettes décoratives dans la tradition antique figurent des têtes d'enfants, il est symptomatique de voir, dans l'exécution, cette tendance à augmenter le nombre de figures et à accentuer le facteur humain, au dépend de la décoration.

II *Iconographie non résolue dans les sculptures des niches*

Les niches de la chapelle ne sont ornées de sculptures que depuis 1559, lorsque quatre bustes y furent posés (Évangéliste? Apôtre?) œuvres commandées par A. Vittoria de Venise; en 1664 quand quatre fenêtres furent ouvertes à l'intérieur des niches, les sculptures de Vittoria furent transférées sur le clocher. Au cours de l'ouverture des fenêtres on déplaça les autres figures et c'est pourquoi il faut en reconstituer leur disposition primitive.

Dans le contrat, outre la figure du Christ, sont mentionnées 12 sculptures d'apôtres et »quatre autres figures«. Étant donné que 6 niches existent de chaque côté longitudinal de la chapelle, il est clair que le collègue apostolique devait être symétriquement disposé le long des murs latéraux.

Mais quels personnages devaient représenter les quatre autres sculptures? La symbolique du nombre et de l'emplacement (quatre angles, comme points d'appui tectonique) font supposer qu'il devait s'agir des quatre évangélistes. On peut aussi envisager la représentation des quatre saints Jean (étant donné le nom du défunt) ce qui justifierait l'existence de l'autre saint Jean-l'Évangéliste, car le premier figurerait alors comme apôtre. Ou bien quatre saints régionaux, ce qui expliquerait l'existence, sur le mur méridional, de saint Jérôme, considéré comme saint dalmate.

La composition de la Deisis sur le mur d'autel est d'origine byzantine, et la possibilité d'un tel modèle byzantin est indiquée par les lettres grecques inscrites dans l'abréviation YX-XPS au-dessus du Christ. Dans la première version — quand, à la place du Christ ressuscité, se trouvait là le Christ de l'Ascension — il était »encore plus près« du ciel et, donc, du Jugement auquel est régulièrement liée la Deisis (protection, prière).

Au lieu des tentatives non appropriées à l'architecture en vue de chercher un modèle iconographique pour le registre le plus monumental de la chapelle avec les sculptures des 12 apôtres dans de petites œuvres sculpturales (sarcophages paléochrétiens) ou même dans de petites objets de l'artisanat d'art (reliquaires), comme on a tenté de la faire, l'auteur relève un modèle plus direct et plus apparenté dans les petites églises des monastères paléochrétiens comme, par exemple, Rižinice près de Salone.

E. Dyggve a attiré l'attention sur leur forme spécifique, avec des bancs le long des murs latéraux et, sur l'exemple du monastère de Subiaco, il a rappelé que les premiers monastères bénédictins avaient »12 moines — nombre qui sans aucun doute devait concorder avec le nombre d'apôtres... alors que l'Abbé avait la place du Christ«. La scène, qui pouvait être vue dans ces petites églises, »sur le vif«: l'Abbé qui a la place du Christ de la Cène sert sur l'autel et les 12 moines qui, comme les apôtres, sont assis, 6 de chaque côté, est réalisée dans l'espace de la chapelle de Trogir et y est »pétrifiée«.

Alors que dans le programme iconographique de la zone monumentale des niches avec les sculptures des apôtres, les auteurs de la chapelle s'appuient sur les plus anciennes petites églises des monastères paléochrétiens, dans la disposition du plan et dans le modelé du mur, avec des niches semi-circulaires, la chapelle retourne aux modèles des mausolées de l'Antiquité tardive

(nous trouvons des tombeaux avec le nombre identique de niches dans les nécropoles sous l'église St-Pierre à Rome ou sur l'Isola Sacra près d'Ostie, par exemple).

III *Importance de l'autel inexistant*

Le projet de la chapelle de Nicolas le Florentin que nous pouvons déduire grâce au contrat détaillé (1468) peut être désigné en termes modernes comme »total-design«, car il résoud toutes les tâches et fonctions jusqu'au bout. Ainsi, le rétable de l'autel (»triptyque«) est exécuté dans le même matériau de pierre, comme partie intégrante du mur septentrional. Cependant, quoiqu'il n'ait pas été réalisé dans l'analyse du projet, nous devons inclure également l'idée primitive de l'autel: avec une mensa en pierre sur quatre colonnettes, derrière lesquelles quatre sculptures d'anges devaient soutenir l'ancien sarcophage de l'évêque du XIV^e., alors que trois autres anges, plus petits, devaient être sur l'autel. L'ensemble devait donc être enrichi par sept autres sculptures. Dans cette version avec un sarcophage moins haut plus claire serait la fonction de la Deisis au-dessus du gisant, sur le couvercle du sarcophage, comme sur un catafalque le Christ, tel un prêtre, lit la Bible et bénit, alors que la Vierge et saint Jean prient pour le défunt. A la place du Jugement dernier nous avons ici un service funèbre individuel pour l'évêque-saint. La perturbation de l'ensemble de la chapelle causée par l'implantation de l'autel polychrome baroque, avec de grands anges en marbre, n'a pas permis de discerner l'harmonie originelle et la valeur de la chapelle. L'auteur propose donc de démonter l'autel et ce faire descendre le sarcophage au niveau prévu par le projet.

IV *Stratigraphie iconologique: schéma tripartite du cosmos au lieu du schéma bipartite*

Le schéma bipartite traditionnel, vieux d'un millénaire, de la topographie iconographique dans l'architecture chrétienne sacrée, composé de la zone inférieure, terrestre, et de la zone supérieure, céleste, est enrichi dans la chapelle St-Jean de Trogir par une troisième couche, la plus basse — zone du Monde souterrain. C'est uniquement ainsi qu'il est possible d'interpréter la série de reliefs représentant les génies ailés antiques, porteurs de torches enflammées, qui sortent par les portes entr'ouvertes du Monde des ombres. Ce ne sont, en aucun cas, les portes de l'Enfer chrétien, et encore moins, bien sûr, celles du paradis (comme le pense I. Fisković).

Les portes sont le très ancien symbole du Monde souterrain, monde de Hades et, en Dalmatie, nous les trouvons déjà sur les stèles grecques (Issa — Vis, II^es. a. J. C.) et plus tard sur les sarcophages païens et chrétiens (Salone).

Par l'introduction de la troisième couche stratigraphique, le Monde souterrain, dans la chapelle, qui est comme tout monument architectonique sacré, le modèle du cosmos, une innovation a été faite dans le cadre de la topographie iconographique chrétienne. Le Monde souterrain était toujours considéré, jusque là, comme étant »sous« le pavement de l'église. Dans la chapelle de Trogir, le niveau du pavement »descend« d'une couche et nous découvrons les entrées du Monde souterrain.

La division en trois parties, dans la vision spirituelle du cosmos, correspond à la division tripartite tectonique de la surface architecturale: I. la base (sous les pieds des apôtres et des saints, le banc à dossier) représente le Monde souterrain avec les reliefs des génies, des esprits, II. les niches avec sculptures sont la zone du monde réel, de notre monde où, à côté des apôtres et des saints, se trouvent la Vierge et le Christ dans son incarnation humaine, alors que les enfants ailés soutenant la voûte sont le lien entre notre monde et III le Monde supérieur, céleste, sur la voûte de la chapelle: le paradis avec Dieu, les séraphins, la Vierge et le Christ sur son trône (dans le tympan qui est sur la même ligne isohypse que la voûte).

L'exactitude de cette interprétation des rapports entre l'architecture et les représentations en reliefs et en sculptures est confirmée de façon sugges-

tive par le texte même du contrat de construction ou par l'utilisation de divers termes; est effectuée conséquemment la différence de signification, »la graduation« des personnages formellement égaux — des enfants ailés — suivant »la place« qu'ils occupent dans la stratigraphie de la chapelle (comme modèle du cosmos).

1. Dans le Monde souterrain, les enfants nus portant des torches s'appellent »spiriteli«, donc comme les esprits du Monde souterrain. 2. ceux qui soutiennent la corniche, à la limite de la zone terrestre, sont les »puttini«, donc des enfants réels, 3. ceux placés de chaque côté du Christ sur l'autel et près du Couronnement, sont les »anzoletti« et »coro de anzeli«, donc des anges dans la signification chrétienne; finalement, au degré suprême d'abstraction et de spiritualité, on trouve, sur la voûte, les »serafini«.

V *Interprétation iconologique de la lumière dans la chapelle*

Par la disposition et la forme des ouvertures de la chapelle de Trogir a été déterminée la fonction de la lumière diurne dans une signification pratique et symbolique. La source primitive de lumière, uniquement par les petits oculi équitablement disposés le long de la zone supérieure du mur — sous la voûte, entre la Terre et le Ciel — a été malheureusement détruite par l'introduction d'ouvertures baroques. Conséquemment, dans le projet était mise en exécution la graduation de la lumière réelle et spirituelle.

1. Dieu le Père, sur la voûte, personnifie la lumière spirituelle éternelle, ce qui est particulièrement souligné dans le service funèbre chrétien par la phrase: »LUX AETERNA luceat eis«. Les séraphins — la plus haute lignée parmi les neuf catégories d'anges, d'après Dionysos Areopagit — »flambants« et »pleins d'ardeur«, volent autour de cette source de lumière.

L'espace qu'englobe la voûte est donc rempli d'une lumière spirituelle invisible et est habité par des êtres transcendants.

2. La limite inférieure du Ciel-Paradis, est formée par une couche de lumière solaire réelle. LUX SOLIS, qui pénètre par les oculi; ils rappellent le »disque« solaire (suivant Ovide, le synonyme pour le soleil est MUNDI OCULUS). La disposition des oculi rappelle la trajectoire du soleil.

3. La zone aux niches pour les sculptures est la couche qui correspond à la Terre, TERRA; elle ne rayonne pas mais reçoit seulement la lumière du soleil qui la rend visible.

4. Tout au fond est la couche du Monde souterrain où règnent les ténèbres, empire des ombres, AETERNAE TENEBRAE. Le seul filet de lumière est donné ici par les esprits, les génies porte-torche.

L'élévation graduelle, depuis les ténèbres, en passant par la matière et la mort jusqu'à l'éternelle lumière, l'esprit absolu et la vie éternelle, est fondée sur la conception du cosmos dans l'esprit de la philosophie neo-platonicienne de l'Antiquité tardive (Plotin). La chapelle de Trogir exprime l'esprit humaniste du XV^es. par une réunion des idées néo-platoniciennes et de la tradition médiévale chrétienne.

Les fenêtres placées à une grande hauteur correspondent pratiquement aussi aux intentions de l'architecture sacrée: elles assurent une pénétration de la lumière, et empêchent le contact visuel des fidèles avec le monde extérieur. A cette exigence, qui a été clairement formulée par L. B. Alberti dans la chapelle de Trogir, Nicolas le Florentin a répondu par l'une des solutions les plus remarquables (et ceci vingt ans avant l'impression de l'oeuvre d'Alberti). La disposition en hauteur des petites oculi était particulièrement prévue pour créer une atmosphère sépulcrale dans un mausolée, ce qui était la fonction primordiale de la chapelle. Le type du mausolée de l'Antiquité tardive avec niches, Nicolas l'a développé en créateur et l'a modelé de façon unique.

L'exemple d'une dérivation provinciale de la composition d'une chapelle avec perte d'équilibre et manque de compréhension du sens, nous l'avons dans la chapelle de l'Annunziata rajoutée à la cathédrale de Matera (XVI^es.), (Italie du Sud).

VI Motif de la porte et du génie porte-torche

Le motif antique de la porte du Monde souterrain et du génie ailé porte-torche est employé dans la chapelle de Trogir dans sa signification mythologique originelle en co-existence pacifique avec la vision chrétienne du monde. Une différence est caractéristique: les garçonnets ne tiennent pas les torches éteintes et vers le bas, comme sur les sarcophages, mais au contraire allumées et vers le haut — à l'inverse de la sombre représentation du monde du Hades païen, ils deviennent le symbole de la vie éternelle d'oture-tombe dans le sens chrétien. Mais chaque détail de la chapelle ne doit pas obligatoirement être interprété symboliquement car, (comme, par exemple, le fait de souffler sur la torche) il peut s'agir tout simplement d'un détail de la vie courante, de l'expression au sens Renaissance de la réalité. L'apparition d'un si grand nombre de génies, de putti et angelots dans la chapelle est l'exemple de la méthode Renaissance de simulation dans l'iconographie: le décor d'une tombe destinée au culte élevé d'un saint, au lieu du transcendant, du sérieux et du dogme offre au spectateur la joie de vivre indisciplinée des enfants, particulièrement typique pour le début de la Renaissance.

I. Bialostocki a mis en évidence l'importance et l'originalité de l'utilisation du motif de la porte du monde de Hades et du génie porte-torche dans la chapelle de Trogir, mais le même auteur mentionne à tort, comme devancière, la chapelle du cardinal portugais de San Miniato à Florence.

VII Signification sépulcrale des motifs décoratifs de la chapelle

L'ensemble du répertoire décoratif de la chapelle ne doit pas être uniquement considéré comme une répétition des modèles antiques mais, plutôt, dans la structure d'une claire signification sépulcrale. La décoration de la chapelle présente une pratique funéraire suivant la tradition antique. Tous les attributs du service romain et des coutumes, mentionnés dans les textes originaux ou représentés sur les oeuvres plastiques (le relief de la tombe Hateri du musée de Latran, tel qu'il a été compris par Toynbee, par exemple) se trouvent aussi dans la chapelle de Trogir. Sur les pilastres de l'arc triomphal se voient les reliefs d'un bouquet de *feuilles d'acanthé* par lequel, sur la porte, on signalait qu'un mort était dans la maison. De chaque côté s'élèvent deux hauts candélabres avec lampes à huile allumées, comme ceux qui se trouvaient auprès du catafalque du défunt. Du côté intérieur de l'imposte de l'arc sont sculptés des reliefs de *vases à fruits* et de guirlandes de laurier, alors que les oculi sont entourés de *couronnes* de feuilles et de fruits. La chapelle est donc, non seulement une tombe, mais une pièce d'expiation du défunt.

VIII Le Florentin, Cipico, Torlon — auteurs du programme iconographique?

Après avoir démontré la fascinante logique structurale du programme iconographique, l'auteur de l'article essaie de trouver une réponse quant à l'auteur du programme. Dans la littérature scientifique (de Karaman à Janson) comme responsable des éléments antiquisants de la chapelle, est considéré K. Cipiko, écrivain, humaniste, conservateur d'antiquités qui avait fait ses études à Padoue et qui représentait le Florentin, absent lors de la rédaction du contrat. Cependant, étant donné que le programme iconographique est une partie organique de l'architecture, il a dû être prévu simultanément avec le projet architectonique et c'est pourquoi la participation de l'architecte et du sculpteur Nicolas le Florentin dans la phase préparatoire et au cours de l'établissement du programme est incontestable. Il faut supposer que le troisième co-auteur était l'évêque de Trogir de l'époque J. Torlon — docteur en droit canon, éduqué à Rome — sur lequel I. Delalle a attiré l'attention avec raison.

Sans la compréhension de l'évêque, l'exécution de cette chapelle — tombeau dans la cathédrale pour l'évêque-saint de Trogir, est impensable. Et cela,

précisément, en raison d'une telle orientation humaniste de l'iconographie, avec autant d'éléments antiques, et d'innovations représentant un écart de la tradition et des conventions chrétiennes.

IX Chapelle Ursini ou chapelle de Trogir?

Le nom de cette chapelle, synthèse et symbole de la culture humaniste et de l'art du début de la Renaissance, embarrasse doublement. Par analogie avec les autres chapelles renommées dans l'histoire de l'art (Ovetari, Rucelai, Sasseta, Strozzi, Medici etc.) le nom suggère que cet édifice est aussi une chapelle familiale, alors qu'il s'agit d'un mausolée de saint.

Deuxièmement, il est sous-entendu qu'elle a été créée grâce à un investissement privé de la famille Ursini alors qu'elle est une entreprise communale et ecclésiastique des gens de Trogir. La chapelle Saint-Jean de Trogir fut construite par les citoyens de Trogir pour leur évêque et saint local. Il serait plus juste d'appeler cette chapelle communale: chapelle Saint-Jean de Trogir — le mieux est tout de même de la nommer simplement: chapelle de Trogir; à cause de son originalité il ne peut y avoir ni confusion ni substitution.