

RANORENESANSNA FLORA TROGIRSKE KAPELE

Radovan Ivančević

UDK 75.035(497.13),,14":929
Nikola Firentinac
Izvorni znanstveni rad
Radovan Ivančević
Filozofski fakultet, Zagreb

Autor donosi prvu iscrpnu analizu florealnog repertoara na reljefima u renesansnoj kapeli Ursini, mauzoleju trogirskog biskupa Ivana – djelu Nikole Firentinca i Andrije Alešija (1468 – 1482): akantusovih buketa, voća, grilanda i vijenaca. Istražuje njihovo antičko porijeklo i analizira srodne renesansne reljefe, te na temelju komparativne analize zaključuje da po raznolikosti i broju prikazane flore, smišljenom rasporedu elemenata u prostoru (kao u sobi pokojnika), usklađenom odnosu realizma pojedinog motiva i stroge kompozicione strukture vijenaca, (koju je odredio projektant kapele Nikola Firentinac), kao i po kvaliteti oblikovanja predstavljaju tipološki jedinstven, a kvalitativno visokovrijedan spomenik evropske rane renesanse.

Kapela-mauzolej biskupa Ivana, prigradna trogirskoj romaničkoj katedrali, djelo Nikole Firentinca i Andrije Alešija, jedinstveni je spomenik ranorenesansne arhitekture, značajan za razvoj i domet umjetnosti quattrocenta na Jadranu i Mediteranu.¹ Po cjelovitosti projekta (dovršenog krajem 1467. i ugovorenog 4. I 1468),

¹ Trogirski kapela trajno je bila štovana kao kulturno mjesto i slavljena kao umjetničko djelo. Nakon ugleda koji su joj pribavili barokni pisci, Ivan Lucić koji je detaljno opisao obnovu poda, probijanje prozora i gradnju novog oltara 1644. godine i Pavao Andreis svojim zapisom u povodu privođenja kapele izvornoj funkciji mauzoleja, prijenosom gotičkog sarkofaga s tijelom blaženog Ivana Trogirskog 1681. godine, kapela je među prvim spomenicima likovnih umjetnosti u Hrvatskoj znanstveno uvećana u povijest umjetnosti na temelju obrade dokumenata u *I. Kukuljević, Slovník umjetnika Jugoslavenskih, Zagreb 1858.* str. 6-8 (Aleksijev Andrija Dračanin!). Od stručne kritike i znanstvenih istraživača, počevši s Lj. Karamanom, kapela je ocijenjena kao vrhunsko djelo renesanse u Dalmaciji i kao spomenik evropske vrijednosti. *I. Lucić, Povijesna svjedočanstva o Trogiru, II, Split 1979, 1030-1037; P. Andries, Povijest grada Trogira, II, Split, 1978, 320-372; Lj. Karaman, Umjetnost u Dalmaciji, XV. i XVI. vijek, Zagreb 1933, str. 79-85.* Uvjeren da je ove ispravne sudove i ocjene potrebno znanstveno temeljito argumentirati, punom priznavanju arhitektonskih i likovnih vrijednosti i otkrivanju značenja trogirski kapele u svoje doba i njenog mjesta u razvoju evropske renesanse 15. stoljeća posvetio sam duži studij, a rezultate istraživanja objavit ću u nekoliko priloga. Nakon ikonološke interpretacije arhitektonsko-skulpturalnog ansambla trogirski kapele u prošlom broju

savršenstvo ostvarenja (gradnja i montaža kamenih dijelova započela je 1475, a dovršena 1482) s karakterističnim, ranije nedosegnutim, a kasnije neponovljenim jedinstvom kamenog materijala, sintezom arhitekture i skulpture, ikonografskim programom ostvarenim isključivo skulpturama i reljefima inkorporiranim kao integralni dio arhitektonske konstrukcije te izuzetnom strukturom ikonološke topografije, zbog koje kapela postaje model kozmosa s tri razine (Podzemlje, Zemlja i Nebo) – trogirski kapela antologijsko je djelo evropske kulture i umjetnosti treće četvrtine 15. stoljeća.² U razvojnom smislu taj ansambl je svojevrsna kulminacija humanističkih ideja i intencija rane renesanse, što je naročito sugestivno izraženo u broju od 160 ljudskih lica koja su u kapeli prikazana, kao i u životnosti kojom su oblikovana tijela.

Pridržavajući se u dimenzijama likova na reljefima i skulpturama dosljedno naravne veličine, doslovno „ljudske mjere“, cjelina je izrazito iluzionističkog karaktera. Prostor je mauzolej, grobnica, ali ujedno tretiran i kao soba u kojoj je izloženo tijelo pokojnika na odru. U tom kontekstu treba promatrati i obilato zastupljen biljni svijet kapele, koji se javlja i kao element dekoracije sepulkralne arhitekture i u funkciji antičkih i renesansnih pogrebnih običaja, kako izborom vrsta – akantus, lovor, razno voće – tako i načinom komponiranja i postavom u prostoru: akantusovi buketi uz ulaz, vijenci oko prozora, girlande na zidovima, aranžmani plodina u posudama i na kandelabrima.

Analizi i interpretaciji flore u trogirskoj kapeli posvećen je ovaj prilog. Iako je istraživanje i objavljivanje znanstvenih priloga o kapeli biskupa Ivana Trogirskog započelo s Kukuljevićem prije više od stotinu godina i unatoč brojnih i značajnih priloga istraživača do naših dana, razmjerno malo pažnje bilo je posvećeno arhitektonsko-skulpturalnoj cjelini ostvarenja. Pretežno su razmatrana pojedina kiparska djela u kapeli, naročito atributivni problemi skulptura u nišama i nekih reljefa.³ Međutim, iako je uvijek bila visoko valorizirana od stručnjaka, kapela nikada nije bila prikazana u svojoj ukupnosti, nije čak nikada bila objavljena niti u „inventarskom“ smislu, niti su izvršene analize najosnovnijeg sadržaja i tematike koju obuhvaća.

Fokusiranje interesa istraživača na pojedinu skulpturu ili reljef, ma koliko to bilo važno, kao da je odvrćalo pažnju od cjeline, što je u izvjesnom smislu bilo nepovoljno i za vrednovanje kapele, jer se izdvajanjem dijela iz cjeline, nehotice, zanemarivala izuzetna i specifična vrijednost ovog spomenika kao ansambla savršeno usklađene skulpture i arhitekture, čovjeka i prostora.

Zbog methodske i principijelne važnosti za povijesno-umjetničku interpretaciju treba izrijekom ustvrditi da bi Nikola Firentinac morao biti ocijenjen kao vrhunski i

Priloga, ovaj tekst je drugi iz te serije. Slijedeći, o serafinima na svodu kapele, namijenjen je za Radove Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.

² Vidi: *R. Ivančević*, Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986-1987, str. 287-338.

³ Nakon objavljivanja izvora i dokumenata o kapeli (*P. Kolendić*, Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, Arhiv za arbanašku starinu, jezik i etnologiju, Beograd 1924, str. 70-78), prelomni trenutak u istraživanju kapele predstavlja prilog *C. Fisković*, Opis trogirске katedrale uz XVIII stoljeća, Split 1940, u kojem autor kritički rezimira dotadašnju literaturu i donosi suvremenu povijesno-umjetničku interpretaciju spomenika, a i kasnije je najviše doprinjeo poznavanju kapele nizom priloga, naročito studijom *C. Fisković*, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, Zagreb 1959, str. 20-43, u kojoj citira nove arhivske dokumente, objavljuje nove teze i interpretacije.



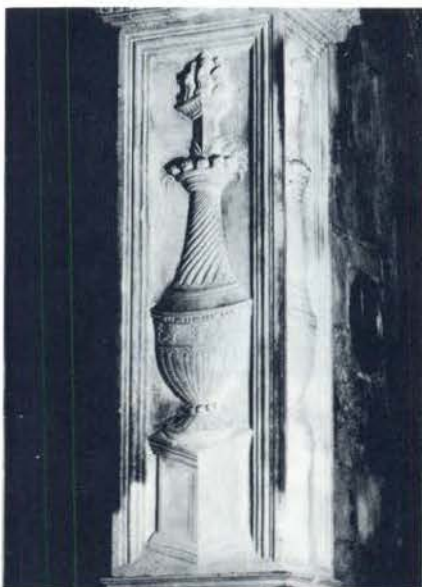
Trogirska kapela (1468-1482)

kreativni projektant rane renesanse pa makar i da nije ručno isklesao niti jedan jedini reljef ili skulpturu u kapeli. Takvo stajalište koje uvažava arhitekta, projektanta složenog arhitektonsko-skulpturalnog organizma kapele i vrednuje ga neizmjereno više od svakog pojedinog kiparskog djela unutar cjeline, nameće zadatak i obvezu povjesničarima umjetnosti da istraže strukturalne komponente arhitekture, da deduciraju projektantsku metodu i stvaralačke karakteristike po kojima se može utvrditi autorstvo i bez morfoloških analogija koje su često – u odnosu na arhitekturu, volumsku i prostornu kompoziciju – „epidermičkog” značenja.

Za djelo, u kojemu je tako snažno ostvarena sinteza prostornih i volumskih elemenata u kapeli, nije ključno pitanje koliko je skulptura ili reljefa, koliko figurativnih ili biljnih motiva isklesao Nikola svojeručno, nego uolikoj mjeri i do koje razine je projekt arhitekta zadirao u koncepciju likova, kompoziciju reljefnog polja i organizaciju likovnih motiva. Tako, na primjer, da li je tematika i kompozicija biljnih i voćnih vijenaca u kapeli bila prepuštena na volju Alešiju i ostalim majstorima koji su ih klesali – jer vjerojatno nisu sve sami klesali Nikola i Andrija – ili je

izbor elemenata, metoda kompozicije i organizacija florealnih motiva unutar vijenaca bila također riješena (zadana) u Nikolinu projektu koji je obuhvatio zaista sve komponente skulpturalno-prostornog oblikovanja, kao što izgleda po svim ostalim pokazateljima? Neke elemente neophodne za odgovor i na to pitanje pokušat ćemo obraditi unutar ovog priloga.

Teško je donijeti pravedan sud i ispravnu interpretaciju trogirске kapele, dok nisu obrađeni ni objavljeni niti najosnovniji podaci o dvjema važnim komponentama u oblikovanju njene unutrašnjosti: o devedesetišest dječjih glava, šesterokrilih serafina na kasetiranom svodu i o cjelokupnom biljnom svijetu predstavljenom u kapeli. I jedno i drugo zastupljeno je obilatije i korišteno u prostoru kreativnije nego u ikojem arhitektonskom spomeniku tog doba u Evropi.



Istočni pilastar trijumfalnog luka

Florealni motivi

Pristupajući analizi biljnih motiva, treba reći da – od podnožja trijumfalnog luka gdje su isklesani buketi akantusa, preko pilastra s kandelabrima s aranžmanima voća imposta s akantusom, posudama s voćem i girlandama lovorova lišća i dviju velikih girlanda lišća i voća koje uokviruju bačvasti svod na južnoj i sjevernoj strani – florealni svijet kapele kulminira raznolikošću i kvalitetom u sedamnaest vijenaca s voćem što obrubljuju prozore – okuluse.

Pogrešno bi bilo govoriti o biljnoj dekoraciji, jer je raznolikost prikazanog biljnog svijeta u trogirskoj kapeli, kao i realistički način oblikovanja, suprotan pojmu i cilju ukrašavanja.

S dvadesetak različitih vrsta biljaka i voća, lišća, cvijeća i plodova prikazanih reljefno ostvaren je jedan od najbogatijih florealnih repertoara što se može naći okupljen u nekom arhitektonskom prostoru 15. stoljeća. Ova renesansna „nature morte” ne iscrpljuje se u „enciklopedističkoj” širini mogućih kombinacija bilja i voća u pogrebnim vijencima (koje, nesumnjivo, nadilaze broj realno uobičajenih varijanata i rezultat su umjetnikova traženja, a ne odraz stvarne prakse), nego ima dublji smisao i značenje. Kao što figuralni ikonografski program kapele označava vrhunac ranorenesansnog humanizma, usmjerenosti čovjeku, realizaciju slogana „čovjek mjerilo” i „čovjek u središtu” (pažnje, kozmosa), tako ovaj bogati florealni svijet odgovara drugom principu renesansne ideologije i kulture, okretanju ovozemaljskom svijetu, uranjanju čovjeka u realnost koja ga okružuje, povezivanju čovjeka s prirodom.



Zapadni pilastar trijumfalnog luka

Umjesto „mrtve prirode” u duhu romanskih jezika (nature morte) ovdje je – kao u svim kreativnijim umjetničkim ostvarenjima – adekvatniji naziv „tihi život” iz kruga germanskih jezika (still life). Osvještavanjem smisla realističkog oblikovanja biljnog svijeta i tolike količine raznolikog bilja i plodina – svih tih jabuka, krušaka i bresaka, narandi, šipaka, smokava i grožđa, žita, žira i lješnjaka, borovih češera, akantusa i lovora – trogirski kapela dobija još jednu važnu dimenziju značenja, postaje izraz čovjekova odnosa prema prirodi u to doba.

Funkciju povezivanja čovjeka s prirodom i pejzažom, koju postupno ostvaruje renesansna arhitektura, stapanje čovjeka s prirodnim okolišem, što umjetnici sve uspješnije prikazuju na slikama kasnog quattrocenta, da bi dosegla vrhunac u slikarstvu klasične renesanse, ostvaruje se u ranorenesansnoj trogirskoj kapeli ovim snažnim prodorom prirode i biljnoga života u reljefima. Čak i u mauzoleju, u grobnici, pokojnika okružuje ljepota prirode, bilja, lišća, cvijeća i voća. Sugestivnim realističkim oblikovanjem reljefa dah prirode nadvladao je miris pogrebnih zublji i uljanica. Uz vedrinu radosne djece, koja prožima prostor, kao da struji miris svježih ubrana voća i raslinja.



Jabuke s lišćem na istočnom kandelabru



Jabuke s lišćem na zapadnom kandelabru

Zahvaljujući ovoj florealnoj komponenti, trogirski mauzolej postaje još svestraniji model svijeta u duhu quattrocenta, mikrokozmos renesanse po mjeri čovjeka, a ujedno spomenik visoko kultiviranog kruga trogirskih humanista druge polovine 15. stoljeća koji su zamislili, projektirali i naručili izvedbu kapele.

Odnos projekta i realizacije

Mjesto i broj biljnih reljefa u kapeli predviđeni su sačuvanim ugovorom, ali za razliku od određenijeg opisa figuralnog ikonografskog programa, škrtost riječi kojima su opisani biljni motivi sugerira (pri čitanju) ornamentalnu „dekoraciju” na stereotipnan i pasivan način – kao što je to izvedeno u toliko analognih slučajeva – a nipošto ne daje naslutiti tematsko bogatstvo i raznolikost, a još manje realizam i „prirodnost” izvedbe.

Citirat ćemo odlomke ugovora o gradnji kapele (1468) u kojima se spominju biljni motivi, redom kojim se javljaju. Ali prethodno eliminirajmo, jer ne ulaze u okvir naše teme, jedina dva zaista dekorativno koncipirana i stilizirano oblikovana biljna motiva u kapeli: ornamentalno tretirane rozete ukomponirane u romboidna i trokutna polja prednje strane kamene klupe uokolo zidova kapele (u gotičkoj tradiciji), te rozete u kasetama ispod trijumfalnog luka (deseterolatične, sa šiljatim, šematski modeliranim debelim laticama složenim u dva reda).



Jabuke s lišćem na zapadnom kandelabru



Kruška s lišćem na zapadnom kandelabru

Također treba upozoriti i na neke izmjene u izvedbi u odnosu na program zabilježen u ugovoru. Na sve tri strane podnožja pilastara trijumfalnog luka u ugovoru i nacrtu su bile predviđene girlande, umjesto genija-bakljonoša koji se u toj razini nalaze unutar kapele („in logo de spiritelli die esser 3 feste romane, zoe una per caduana de le dite face, come apar nel desegno”).⁴ Vidimo, međutim, da su i na podnožjima pilastra, ipak, izvedeni reljefi bakljonoša na dvije važnije strane (prema crkvi i prema kapeli), a samo iznutra (prema svijetlom otvoru trijumfalnog luka) je biljni motiv, i to buket akantusa. U ugovoru se, zatim, spominju vijenci oko okulusa: „. . . ochi over fenestre fonde XVII. . . i qual ochi deno esser circundadi da una zoia dentro via de festa romana de fruti et foie conueniente. . .”⁵ Ovi vijenci – girlande „od voća i odgovarajućeg lišća”, koji se ugovorom ne razlikuju,

⁴ P. Kolendrić, n. dj., str. 75

⁵ Isto.



Buket akantusa na impostima istočnog pilastra

ne samo da nisu jednaki na svih 17 okulusa, nego predstavljaju obilatu i raskošnu ponudu prirode. Gotovo svaki je vijenac drugačiji po sastavu (samo su tri para), a ima i nekoliko varijanata u njihovoj kompoziciji.

U razini okulusa bili su na impostu trijumfalnog luka ugovorom predviđeni reljefi vaza, također sve tri strane: „ . . vasi 3 per caszun pillastro, zoe vasi 6 fra tutti doi pilastri. . .”⁶ Umjesto po tri vaze na svakom impostu izvedena je samo jedna, i to prema svijetlom otvoru, dok je prema crkvi isklesan veliki akantusov list, a prema kapeli girlanda lovora. Ovdje gore su, dakle, „premještene” one girlande što su nacrtom bile predviđene na bazama pilastra, a tamo su ih istisnuli bakljonoše i akantus. Nesumnjivo je ovakav raspored – girlande ovješene gore, a akantusov buket i bakljonoše dolje – prirodniji, logičniji i usklađeniji s cjelinom. U ugovoru nije spomenuto da se u vazama nalezi voće. Zatim se spominje girlanda na razmeđu lunete sjevernog zida (nad oltarom) i bačvastog kasetiranog svoda: „. . . un arco de pie 13 in luse con doi soaze una per ladi, in mezo una festa romana con fructi e foie. . .”, dakle, unutar dva jednostavna obruba, girlanda koja uokviruje reljefni prizor Krunjenja Bogorodice („e nel campo del dicto arco de esser una Incoronacion”).⁷

Girlanda na suprotnoj južnoj strani kapele, točnije s unutrašnje strane trijumfalnog luka, nije ni spomenuta u ugovoru, iako je ne samo izvedena – što je bilo logično i predvidjeti zbog simetrije – nego je neusporedivo bogatija, bujnija i bolje oblikovana od sjeverne.

⁶ Isto.

⁷ Isto.

Konačno, ne treba zaboraviti onaj dio ugovora u kojem se govori o kvaliteti radova. Iako se ne spominju biljni motivi, nego se govori o prikazu „figura”, treba uzeti u obzir da pojam može obuhvatiti sve što bismo preveli s lik i likovno. „ . . . Tutte le figure debiano aver sue misure proporzionade. . . se obligano essi maistrj far tute cosse pertinenti al dicto lauorier de lor magi(s)terio. . .”⁸ Pažljiviji pregled reljefno prikazane flore u trogirskoj kapeli pouzdano svjedoči da se obveza majstora da će sve što oblikuju biti u skladu „mjera i proporcija”, kako odgovara „njihovu majstorstvu”, odnosi i na bogato zastupljeni biljni svijet.



Buket akantusa na impostu zapadnog pilastra

Akantus trijumfalnog luka

Već na samom ulazu na pilastrima trijumfalnog luka, najavljuje se gledaocu biljni svijet kapele. Na podnožju, unutar svjetlog otvora luka, u razini bakljonoša, isklesan je sa svake strane po jedan akantusov list, zatim je na kandelabrima (prema crkvi i prema svjetlom otvoru) u pladnju podno držača goruće uljanice poslagano voće na lovor lišću, a na visokim impostima pilastra je ponovno akantusov list (prema crkvi), zatim vaza s voćem (prema svjetlom otvoru) i girlanda lovor lišća s unutrašnje strane prema kapeli.

Reljef akantusa na podnožju pilastra neobično je prepolovljen: po sredini valovito obrubljenog polja vertikalno se spajaju dva kamena bloka od kojih je sastavljeno podnožje, a istaknuti, grubo obrađeni okvir na tom spoju možemo objasniti



Vaza s voćem i klasjem na impostu ističnog pilastra

ti jedino time da je izvorno bio sakriven pogledu jer su se tu nalazili dovratnici prvobitnih, znatno viših vrata kapele.⁹ Sadašnja barokna kamena ograda s balustrima i metalnim vratima u sredini pomaknuta je iz osi pilastara prema crkvi, niža je i deblja tako da vizualno zadire u vanjsku polovinu reljefa.

Akantus na bazama pilastra komponiran je simetrično po vertikalnoj osi (ali su desna i lijeva polovina kompozicije razdvojene spomenutim obrubom kvadra). Vertikalno se nižu četiri pojasa biljnih motiva: na dnu je veliki akantusov list koji se razvija u stranu i simetrično se povija od vodoravne osi (ogledalno) prema gore i dolje, veoma je razvedena obrisa, tipično za akantus, oštih usjeka, nazubljen, time da mu se vrhovi svijaju: valovite je površine s reljefno naznačenom nervaturom. Iz lista na svaku stranu rastu po četiri izvijene i u volutu savijene mahune, time da su dvije središnje pri vrhu povezane vrpcom. Iznad njih iz lista, nalik onom donjem i još jednog manjeg, svijaju se na svaku stranu po tri bočno gledana akantusova lista, a sve završava u sredini cvijetom na dugoj stabljici.

Ovaj iscrpni opis bio je neophodan da identificiramo složenost kompozicije, a u funkciji valorizacije kapele, koja i u ornamentalnoj sferi dosiže izuzetno visoku razinu kvalitete.

Motiv akantusa opće je mjesto antičke arhitektonske dekoracije, kao i renesansne. Nije teško naći srodne kompozicije iz antike, a možda je dovoljno podsjetiti da ih je u nedalekom „rudniku“ antičke likovne tradicije, Saloni, moralo biti na pretek.

⁹ Vidi i: *R. Ivančević*, n. dj., str. 294, bilj. 17 i fotografija na str. 293.

Pa ipak, ovako raskošno razvijena kita ne nalazi se često. Među brojnim reljefima, sada u Arheološkom muzeju u Splitu, nisam uspio naći primjer obrade istog motiva u adekvatnoj kvaliteti. Možemo odabrati kao komparativne primjere fragment stele s kvalitetnije klesanim i vješto komponiranim akantusovim cvijetom u funkciji obrubnog motiva polja s natpisom (ostatak teksta u četiri reda: ENVS. (G. V. F. / BXSCV / ET. C. IVLIO), odložen u vrtu iza muzeja ili akantusov cvijet na cipusu s reljefom genija s bakljom i natpisom (. . . CAPRIOLA. . . ANNORVM XIII) u atriju muzeja, ali su oba znatno grublje i jednostavnije obrade od trogirskih.

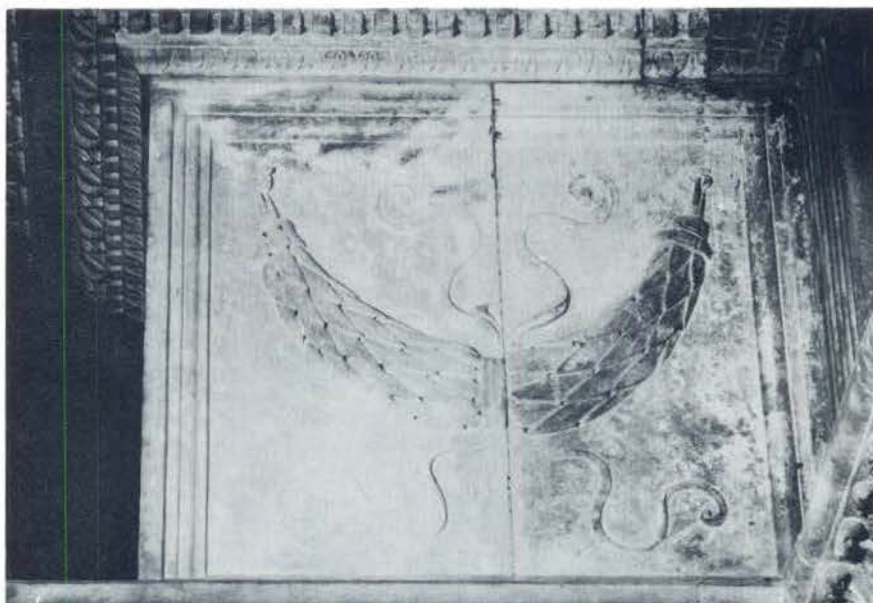


Vaza s voćem i lišćem na impostu zapadnog pilastra

Porijeklo motiva akantusa

Kompozicija akantusa na podnožju pilastra trogirске kapele, kao i reducirani program na čeonim stranama imposta, potječe od vertikalno komponiranih cvjetnih ukrasa što se javljaju unutar obrubnih traka antičkih ara i stela, a na oltarima su često tako tretirani ugaoni pilastri.¹⁰ Osim stvarnog akantusova lišća i cvijeća u pogrebni obredima i običajima, javljaju se i u rimskoj sepulkranoj arhitekturi reljefno prikazane akantusove kite nalik trogirskim. To se, na primjer, jasno vidi na

¹⁰ Apolonov oltar, npr., crtež u *R. Forrer*. *Reallexicon*, Berlin, str. 48 sl. 17 ili *M. Meurer*, *Der Ursprungsformen der griechischen Akanthusornament*. . . Berlin 1896, str. 76 ili *Bullion*, Autels, vol. III itd.



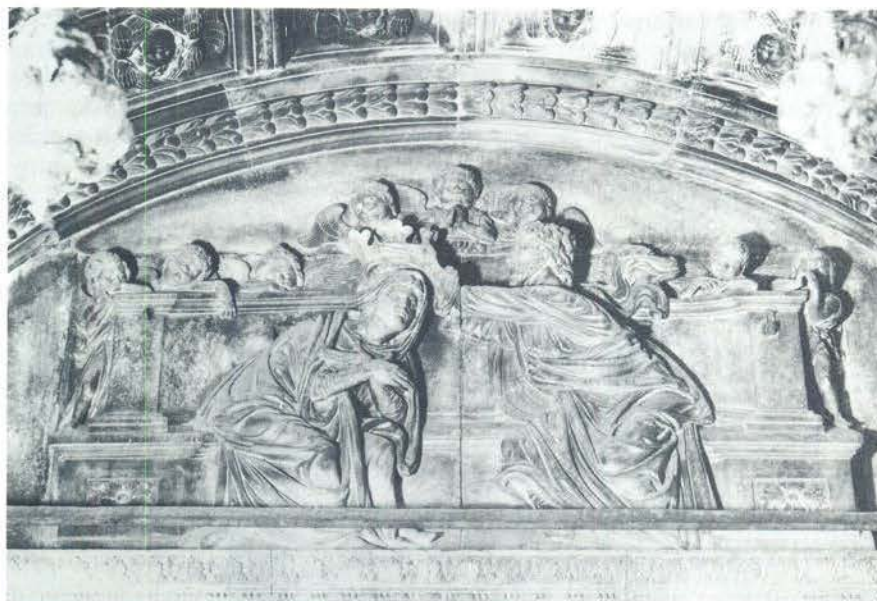
Girlanda – lovor-lišća s vrpčama na zapadnom impostu

reljefu grobnice Haterija iz 2. stoljeća gdje je prikazan veliki mauzolej na dva kata, a vanjski zid gornjeg zdanja, nalik hramu prostilosu, raščlanjen je pilastrima od kojih su dva ukrašena reljefima „cvjetnih kandelabara” (s posudom s voćem na vrhu!), a treći kraniumom iz kojeg raste klasje žita.¹¹

U Saloni nam je poznat samo masivni kasnoantički mauzolej na kat u Marusi-ncu, Sv. Anastazija (4. st.), ali je na salonitanskim nekropolama bilo sigurno i ovakvih, raskošnije skulpturalno obrađenih. Način komponiranja bazičnog akantusova lista u trogirskom mauzoleju – tako da se razvija u stranu i povija u kontrapunktu prema gore i dolje, da se gore račva u tri lista s dubokim usjecima koji formiraju rese ošro nazubljena ruba i, što je naročito karakteristično, da se vrh lista svija prema dolje i na stranu – dokazuje da se projektant, autor koji je crtao predložak reljefa, ugledao u kompoziciji i modelaciji na najkvalitetnija antička rješenja. Ukoliko ih nije neposredno promatrao, onda na njihov prikaz u crtežima ili grafikama, ali moram istaći da među sačuvanim spomenicima splitsko-trogirske regije nisam naišao na reljef akantusa tako visoke kvalitete.

Na čelu vrhunskih antičkih ostvarenja nalaze se reljefi najklasičnijeg spomenika klasične rimske arhitektonske skulpture: Ara pacis. Oslanjajući se na najbolje helenističke predloške iz južne Italije, reljefi akantusove vitice na vanjskim stranama ogradnog zida oko Are pacis, montiranog od ogromnih mramornih ploča, predstavljaju „najmonumentalniju biljnu kompoziciju antike, jer nikada, ni prije ni poslije, nije površina od gotovo 20 m² bila pokrivena jednim kontinuiranim biljnim

¹¹ Vidi sliku u *R. Kanif*, Rimsko carstvo, narodi i civilizacija, Beograd 1970, str. 61.



Girlanda narandži s lišćem na sjevernom zidu

ornamentom koji izvire iz jednog jedinog lista”.¹² Na pločama visokim 1,80 m, koje formiraju donju polovinu mramorne ograde (cca 10,50 x 11,50 m) oko žrtvenika Mira razvijen je ornament koji je i zbog povijesnog značenja, a već i radi dimenzija morao biti glasovit i poznat po crtežima i precrtima u renesansi, tako da je i njegova prerada morala biti opće mjesto.

U trogirskom reljefu, bez vitica i voluta, primjećujemo tipološko – oblikovnu srodnost s akantusom *Are pacis*, osim u spomenutom donjem listu još i u tankim, profilno duboko urezanim listovima, motivu cvijeta na peteljci i snopu maluna (tri u nizu i jedna odvojena) koje su simetrično postavljene i povezane. Srodnost je tolika da opis i analiza *Are pacis* od T. Krausa odgovara i trogirskom reljefu: „tri akantusova lista uspravna u pogledu s koso prema naprijed uvrnutim vrhom (=akantus-pehar, iz kojeg kao iz posude izvire sav ostali ornament), a sastoji se od devet resa s više zarezova, nazubljenih rubova.” Ali je podjednako važna i primjedba kojom autor upozorava na prostornost (*Raumlichkeit*) ovakvog oblikovanja reljefa lista, kao i konstatacija da je „središnja os biljke čista tvorba ornamentalne fantazije, ali se ipak podvrgava logici organskog biljnog rasta”.¹³ Sve to nije puki orna-

¹² T. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis*, Berlin 1953, str. 5. i tb. 2 (južna ploča istočne strane). – Vidi rekonstrukciju u *R. Kanlić*, n. dj. str. 108.

¹³ T. Kraus, n. dj., str. 16-19 (*Pflanzenkandelaber, Akantuskelch, Bild der Natur in das Gewand eines Ornamentes gekleidet. . .*). Ugaoni pilastri ograde posvećenog prostora oko *Are Pacis* sa svojim „biljnim kandelabrima” od motiva akantusa bili su uzor antičkih mauzoleja gdje ih također nalazimo – kao što pokazuje i primjer grobnice Haterija – a oni su mogli biti uzor trogirskom mauzoleju.

ment, nego „slika stvarne prirode, biljne ograde koja okružuje posvećeno mjesto”, a na tu dvojnost značenja reljefnog prikaza kao ukrasa arhitekture i dijela scenografije prostora ukazivao sam također i u interpretacijama trogirске kapele. Upozorio bih posebno da se akantusova vitica *Ara pacis* po specifičnoj sintezi i skladu prirodnog i stiliziranog razlikuje od izrazitog naturalizma reljefa girlandi na tom istom spomeniku (!). One su razapete u gornjoj polovini te iste ograde, s unutrašnje strane mramornih ploča.¹⁴

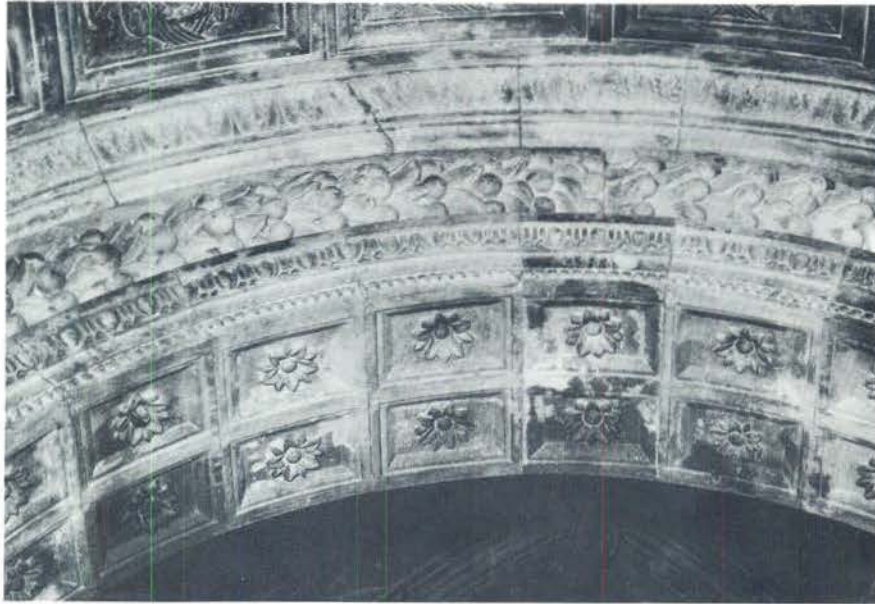


Girlanda na južnom zidu (desni dio)

Što se tiče motiva akantusa u renesansi, po nekim autorima ponovna pojava akantusova lista na reljefima 15. stoljeća zbila se tek desetak godina prije Nikolina trogirskog projekta, i to na grobu Masurpini Desiderija da Settignano u Santa Croce (1456) u Firenci, gdje se javlja akantus, ali na sasvim drugačiji način, kao baza i stopa arkofaga.¹⁵ Biljne motive koji izlaze iz akantusova lista na pilastrima možemo promatrati i u kontinuitetu kroz srednji vijek ili točnije možemo govoriti o njihovoj prvoj „renesansi” u romanici. Najmonumentalniji primjer iz 13. stoljeća u našoj zemlji nalazi se nekoliko koraka udaljen od kapele na glavnom, zapadnom portalu trogirске katedrale. Da su i srednjovjekovni majstori obnavljali sjećanje na antiku promatranjem predložaka, a nisu radili u neprekidnom kontinuitetu – jer je,

¹⁴ T. Kraus, u. dj, tI, II.

¹⁵ Levis Ph. Darley, *Dictionari of ornament*, 1986.



Girlanda na južnom zidu (srednji dio)

kao što znamo, između kasne antike i romanike cezura ornamentalne predromanike – dokazuju i drugi monumentalni primjeri s naše obale. Za oblikovanje biljne vitice dovratnika portala franjevačke crkve u Puli neposredan uzor i vjerojatno predložak nalazi se na nedalekom luku Sergijevaca.¹⁶ Slično je dokazano i za dovratnike romaničkih portala zadarske katedrale, koji su oblikovani prema velikom antičkom pilastru ugrađenom u samoj crkvi.¹⁷ Međutim, sasvim je sigurno da Nikola nije pružio, preradio i „oživio” ovaj ukručeni i zdepasti srednjovjekovni motiv od suradnika majstora Radovana s portala katedrale, nego je posegao za svježim izvorom s nekih antičkih spomenika i njihova renesansna precrta, a vjerojatno je koristio oba poticaja.

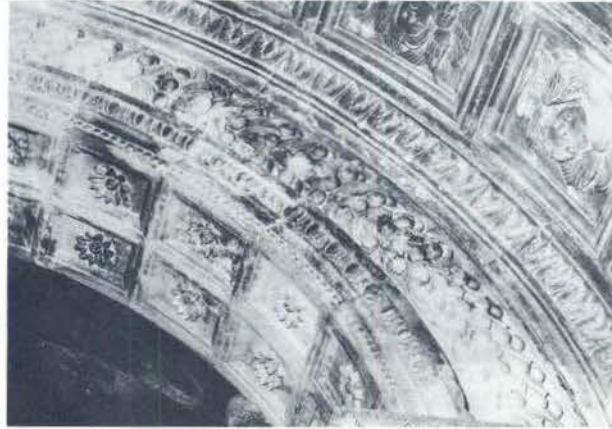
Romanički majstori preuzimaju, međutim, od antičkih uzora i njihovu isprepletenost s ljudskim likovima i, naročito, sa životinjskim svijetom koji je zastupan i na Ara pacis, dok je renesansa u tom pogledu obično stroža i čišća od antike. Ljudski su likovi isključeni već i stoga što se uvodi jedinstveno, realno mjerilo, dok se u antici i romanici miješaju dva pa i više mjerila (za bilje, za životinje, za ljude). Tako komponira vijence oko svojih vrata još i Ghiberti.

I po tom kriteriju, dosljednosti i odmjerivosti, jedinstva i jasnoće, naviješta trogirski kapela duh klasične renesanse, što smo mogli konstatirati i u nekoliko drugih slojeva istraživanja kapele. Spomenimo da se akantus logično pojavio u antici

¹⁶ A. Ivančević, *Gotička sakralna arhitektura Istre*, disertacija (rukopis), Zagreb 1966, str. 86.

¹⁷ E. Franković, *Prilog upoznavanju odnosa romaničke prema antičkoj umjetnosti u Dalmaciji*, Peristil 2, Zagreb 1957.

kao obrubni motiv na arhitekturi (pilastru) i skulpturi (stele), jer su ga i u stvarnosti Rimljani sadili u vrtove kao ogradu partera i na rubovima bazena.¹⁸ Na pilastrima uz vrata na užoj strani ograde Ara pacis,¹⁹ isklesani su biljni kandelabri koji završavaju mahunastim plodovima komponiranim simetrično u snopu po pet sa svake strane oko središnje stabljike s listićima (mahune se, kao i u Trogiru, svijaju volu-tasto).



Girlanda s voćem i lišćem na južnom zidu (lijevi dio)

Kandelabri i vaze s voćem, akantus-buketi i lovor-girlande

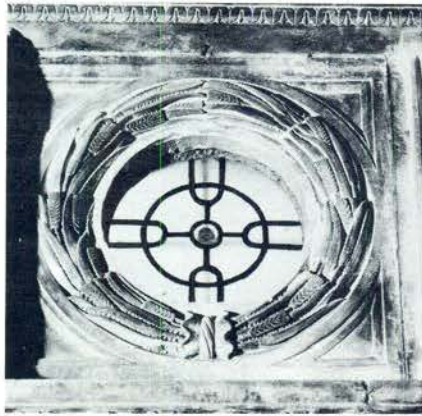
Sva četiri kandelabra na ulazu u trogirsku kapelu – po dva na svakom pilastru, s vanjske strane i u svjetlom otvoru – komponirana su na isti način: postavljene su na visokom pravokutnom postolju (bridom prema gledaocu), plitka okrugla baza kandelabra ukrašena je vijencem listova, trbušasti trup oblikovan je školjkasto, a završen obrubom od palmetica i astragala (ili bobica), a izduženi, tordirano uzljebljeni vrat završava proširenjem nalik zdjeli u kojoj je poslagan red voća s lovorovim lišćem oko prizmatičnog stupa na kojem gori uljanica. Jabuke su slagane jedna do druge s čaškom na dnu (calix) prema van, a lišće lovora je aranžirano u parovima (tako da jedan viri ispod drugog), ali asimetrično. Voće i lišće, unatoč sličnosti, nije sasvim jednako nego su varijacije: istočno kao da su jabuke, zapadno kruške; istočno je lišće samo iza, a zapadno i ispod voća, uglavnom je pet komada, samo jugozapadno su četiri, itd. Po kvaliteti istočni pilastar je bolje klesan od zapadnog.

Akantusi na čeonj strani imposta trijumfalnog luka međusobno se znatno razlikuju. Akantusov buket na istočnom impostu nema mahuna (reduciran je dakle

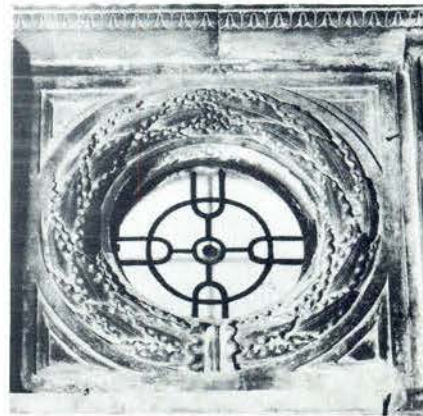
¹⁸ Ch. Daremberg E. Sagli, Dictionaire des Antiquités grecques et romaines, Paris 1877, sub voce Acanthus.

¹⁹ Bianchi – Bandinelli, Rome the Center of Power, I, sl. 202, str. 188.

na dva motiva u odnosu na isti motiv na podnožju). Donje lišće povija se u kontrapunktu dolje i gore kao ono na bazama, ali je uslijed izduženosti formata komponirano u visinu; iz sredine na čvrstoj stabljici raste sunovraćeni list savinutih rubova, a iz njega se diže šest listova lepezasto raspoređenih (na svaku stranu se svijaju po tri profilno postavljena), dok se u sredini vertikalna stabljika račva na vrhu u dva listića. Uz donju stabljiku, iza lista, na svaku stranu viri po jedna peteljka s bobicama. Reljef je majstorski klesan, po tri donja lista (uspravna i sunovraćena) živo su valovito modelirane površine, s reljefno naznačenom središnjom žilom, oštro rezanih nazubljenih krajeva i duboko usječenih ureza, a vrhovi im se povijaju u stranu (dva lijevo, jedan desno). Prostornost je naglašena time, što bočni listovi zadiru preko središnjeg.



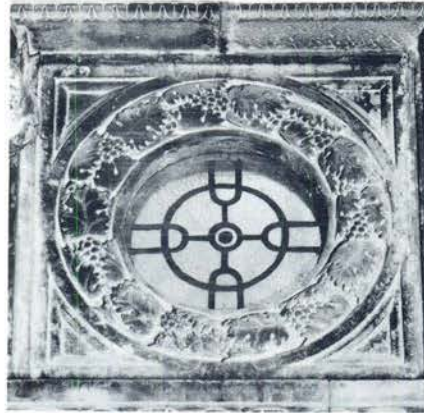
Vijenac žita (1)



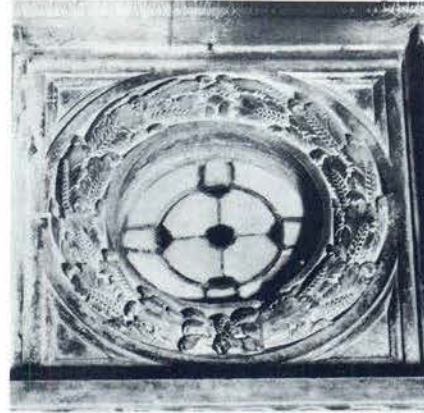
Vijenac lovor-lišća (2)

Akantusov buket na južnoj strani imposta zapadnog pilastra, složeniji je jer uključuje i motiv mahuna, ali znatno slabije klesan i nespretnije komponiran: dok onaj na istočnom impostu buja u prostoru koji mu postaje pretijesan, ovaj ostavlja znatnu prazninu uokolo, a uslijed strože simetrije i krute modelacije manje je nalik biljci, više ornamentu. Nad sunovraćenim i uspravnim listom izvijaju se po tri mahune, svijajući se na krajevima volutasto prema sredini (srednje dvije su povezane vrpcom), a iz stabljike među njima razvija se lepezasto buket po tri profilno postavljena nazubljena lista svinuta prema van, dok se u sredini manja stabljica račva u dva lista. Ovaj završni buket povezan je pri dnu s dvije trake. Lišće na dnu nije ni oštro nazubljeno, niti usječeno kao na istočnom impostu, nego oblikovano kao jedan uspravni i jedan sunovraćeni list s po tri rese, shematski i gotovo simetrično, smekšana valovita obrisa i valovite površine, kao i gornje lišće, iako je nazubljeno, a tvrdo su modelirane i mahune (kao da je radio isti majstor koji je klesao i desni dio istočnog podnožja).

Vaza s unutrašnje strane istočnog imposta, prema svjetlom otvoru, ima bazu ukrašenu lišćem povezanim trakom, a trbušasto tijelo obrađeno je školjkastim kanelirama (do trećine ispunjenim) i završeno širokim pojasom ovulusa; kratki, gusto tordirano kanelirani vrat posude konkavno se suzuje, a na vrhu je složeno voće na lišću. Lišće je slagano u parovima, između pet parova lišća vire četiri kruške, a na svaku stranu visi po jedan klas žita s nekojiko sabljastih listova. Vaza, kao i voće s lišćem i žitom živo i uvjerljivo realistično su klesani. Vaza na impostu zapadnog pilastra slična je, ali drugačijeg oblika i s pet krušaka. Postavljena je na pravokutno postolje. Baza vaze je također ukrašena lišćem, nakon glatkog prstena trbuh posude



Vijenac grožđa i lozina lišća (3)



Vijenac akantusova lista i klasata cvijeta (4)

je školjkasto kaneliran (bez ispune u donjoj trećini), umjesto ovulusa ima gladak pojas s nizom bobica pri dnu, dok je vrat ukrašen motivom postavljene, tako da strše izvan, a nisu unutar otvora), proviruje pet listova, a isto toliko, ali drugačije raspoređenih iznad.

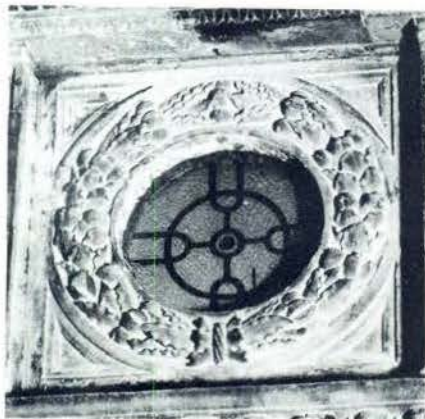
Girlande voća i lišća

Od dvaju karakterističnih oblika u kojima se u antici i renesansi javlja lišće isprepletano s voćem – girlandā i vijenaca – po sačuvanim spomenicima možemo konstatirati da su girlande učestalije i brojnije od vijenaca. S obzirom na tu činjenicu već sam broj od sedamnaest vijenaca što se javljaju u trogirskoj kapeli izuzetan je u arhitekturi 15. stoljeća. I girlande, iako se javljaju na spomenicima različitih namjena, primarno su vezane uz kult mrtvih, sepulkralnu arhitekturu, grobnice i sarkofage. Simbolički oba motiva nastupaju već u prvom renesansnom mauzoleju, grobnici Medici u crkvi S. Lorenzo od Brunelleschija, u Firenci kao jedini arhitektonsko dekorativni element lukova.²⁰ Ova obiteljska grobnica tradicionalno je nazvana Stara sakristija, što znatno zamućuje njenu ispravnu interpretaciju u povijesti

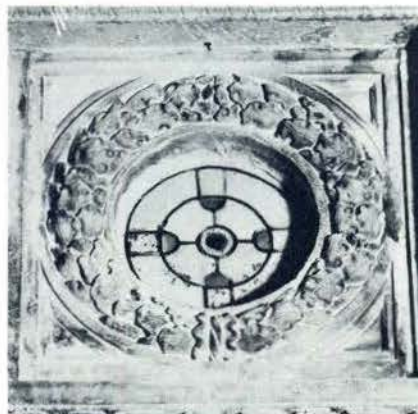
²⁰ Vidi iscrpnu dokumentaciju objavljen u povodu izložbe nakon restauracije: Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Firenca 1986.

umjetnosti. Girlande se javljaju i na sarkofagu Giovanni di Bicci de Medici, koji se nikada ne uzima dovoljno u obzir kao centralni prostorni element (i sadržaj) ove kapele, budući da je „sakriven” ispod velike mramorne menze postavljene na četiri stupa. A upravo taj sarkofag tumači smisao centralne građevine na bazi kvadratnog tlocrta s kupolom, koja prostornim rješenjem nasljeđuje mauzoleje, martirije i memorije ranokršćanske i ranobizantske arhitekture.

Na sarkofagu Giovanni de Medici (1433) anđeli podržavaju u sredini tabulu ansatu, preko leđa zatežu girande koje obuhvaćaju uglove. Na konkavim stranicama poklopca sarkofaga anđeli drže vijence. Girlande ukrašavaju i podnožje groba pape Ivana XXIII Donatella i Michelozza u firentinskom baptisteriju, spomeniku koji se također nalazi na početku značajnog niza renesansnih zidnih grobnica.



Vijenac šipka, jabuka i krušaka s ivorom (5)



Lisnati vijenac (6)

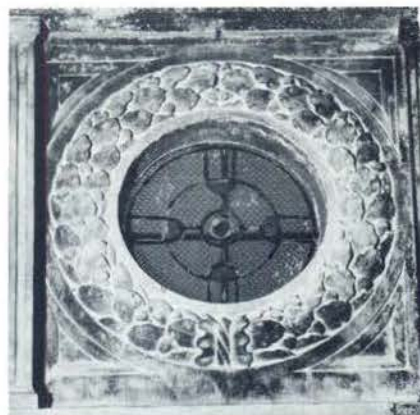
Neprestan početak motiva girlande vidi se na grobnici Pella Strozija (1420) u S. Trinita u Firenci, gdje se oko girlande veru plosnati putti, umjesto da je podržavaju. Izostavljajući cjelovitije nabranje, spomenimo kulminaciju primjene girlandi na grobu Marsuppini Desiderija da Settignano: girlande oko lunete i groba supstituiraju ovdje tradicionalne zavjese (!) što su ih na gotičkim i renesansnim grobnicama odgrtali putti. Motiv girlande bit će omiljen od Sala dei Gili do grobnice kardinala portugalskog (1459) A. Rossellina, a primjenjivat će se i u drugim materijalima, na drvenim okvirima slika ili u terakotama radionice della Robbia (počevši od Luke oko luneta portala). Girlanda se uglato podvrgava i prvokutnom okviru prvih i drugih Ghibertijevih brončanih vrata na firentinskoj krsionici.

Kratke girlande lovorova lišća na sjevernoj, unutrašnjoj strani obaju imposta trijumfalnog luka trogirске kapele povezane su na krajevima vrpcom i „ovješene” o dvije oble kuke. Šiljasto lišće glatke je površine, s uzdužnim grebenom po sredini (i rupicom od svrdla vrh svakog lista, što optički naglašava reljefnost). Na najširem dijelu, po sredini girlanda je povezana dvostrukom uskom trakom kojoj po dva

kraja valovito vijore lijevo i desno na gornjoj i po dva na donjoj polovini polja i svijaju se na krajevima u volute. Cjelina je majstorski usklađena tako da se dijagonalne kvadratičnog polja sijeku na mjestu gdje je girlanda najdublje ovješena, a otuda izviru i dvije gornje trake: donji, vanjski rub girlande označuje zlatni rez formata.



Lisnati vijenac s plodovima (8)

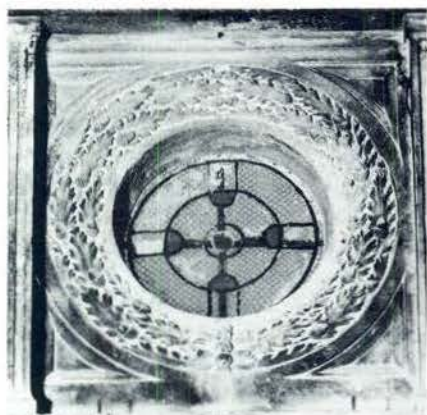


Vijenac lovor-lista s bobama i vrpcama (7)

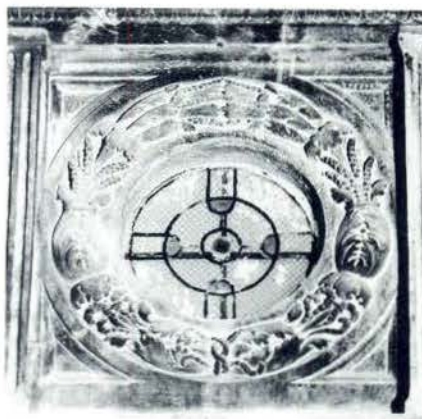
Velika girlanda narandži i lišća na sjevernom zidu („festa romana” spomenuta u ugovoru), što obrubljuje lunetu s reljefom Krunjenja Bogorodice, izuzetno je – za kapelu – jednolična po sastavu i tvrdo modelirana. Sastoji se od nizova šiljastog lišća s grebenom uzdužno (po tri lista, među kojima vire dva vrha) i redova po tri narandže nanizane poprečno, koji se nižu u jednakim razmacima s lijeva na desno. Po kompoziciji i oblikovanju ovo je najslabiji rad u kapeli, kako po monotoniji nizanja identičnih članova – u 56 redova! – tako i po shematičnom oblikovanju.²¹

Naprotiv, voćna girlanda simetrično postavljena s unutrašnje strane trijumfalnog luka raznolikog je sastava, a živo i veoma kvalitetno modelirana. Iako je lišće jednakog oblika, raznoliko je postavljeno i pokrenuto; po dva-tri lista jedan nad drugim međusobno su malo pomaknuta u osi, valovite su površine i blago valovita obrisa, a vrhova svinutih na razne strane. Listovi su grupirani u četiri para, a iza lišća proviruju u svakom redu po četiri ploda. Ukupno ima 42 reda, znatno je, dakle, prostraniji raspored, jer na istoj dužini luka ima čak 14 redova voća manje nego u sjevernoj girlandi. Volumen svakog voća jasno je zaobljen, karakterizacija različitih vrsta plodina provedena je finim reljefnim diferenciranjem, međusobno su plodovi u jednom redu raznosmjerno raspoređeni, ispod i između lišća koje se i samo živo povija u raznim smjerovima.

²¹ Pravilnost je tolika da je luk sastavljen od osam jednakih kamenih segmenata, a na svakom je isklesano po sedam redova narandži s lišćem (7x8=56).



Vijenac žira i hrastova lišća (9)



Vijenac akantusova lista, cvijeta i ploda (10)

U cjelini je girlanda trijumfalnog luka znatno bolja od girlande nad oltarom, ali je naročito kvalitetna njena lijeva polovina, djelo vrsnog majstora. U lijevoj polovini girlande redovi lišća su duži od voća, a na desnoj su zbijeni, tako da se niže voće na voće, a između proviruju samo vršci stisnutih listova. S obzirom da je broj redova jednak na obje strane girlande (21), to znači da desno raste format voća. Ali unatoč tomu na desnoj polovini su oblici splošteniji.

Plodovi unutar girlande trijumfalnog luka su različiti i smjenjuju se, ali bez pravilnosti u nizanju, odnosno izmjeni.²² Identifikacija vrsta voća nije uvijek jednostavna budući da je plod vidljiv samo odozdo, a ne iz profila koji olakšava razlikovanja (jabuke od kruške, na primjer). Međutim, oblikovanje je tako suptilno da je moguće uočiti dosljednu različitost tretmana: iako u stvarnosti ima krušaka i jabuka koje su veoma nalik po donjem dijelu, ovdje razlikujemo šiljastije i grbavije oblike (kruške) od zaobljenih i kuglastijih (jabuke). Šipak je, naprotiv, jasno obilježen svojim karakterističnim valjkastim čuperkom na dnu (čaška ili kalix) nalik kruni, narandža je jednolično zaobljena, a breskva s jednom „meridijanskom“ brazdom. U girlandi se smjenjuje pet vrsta voća – jabuke, kruške, breskve, narandže i šipak – koje se višekратно ponavljaju, ali u nepravilnim razmacima, ponekad po dva reda istog voća uzastopno. U jednom redu su iznimno češeri bora s iglicama.

Vijenci okulusa

Okrugli prozori kapele, izvorno jedini izvor dnevne svjetlosti, uokvireni su reljefno izvedenim vijencima. Budući da ima šest okulusa na istočnoj strani (1-6),

²² Promatrajući s lijeva u desno, smjerom kojim se povija i girlanda, nižu se: dva reda šipaka, jedan za drugim, zatim dva reda jabuka, pa kruške, češeri bora, šipak, jabuke, kruške, narandže, jabuke, šipak, breskve, kruške, šipak, narandže, breskve, šipak, jabuke, kruške, narandže, šipak, narandže, dva reda šipaka, breskve, jabuke, šipak, kruške, šipak, narandže, dva reda šipaka. Najviše je šipaka, 13 redova, a znatno manje svih ostalih vrsta voća: jabuka 6, krušaka 5, narandži 4, breskva 3 i jednom češeri bora.

pet na užoj oltarskoj, sjevernoj (7-11) i šest na zapadnoj (12-17), ima ih ukupno sedamnaest. Raznoliki po sastavu, kompoziciji i obradi, oni s obzirom na realističko oblikovanje i „realnu“ dimenziju podsjećaju na stvarne vijence povješane oko okruglih prozorskih otvora.

Tipološki razlikujemo tri varijante vijenaca. Najveći broj, trinaest vijenaca, povezano je pri dnu, dva su povezana na četiri strane (br. 7 i 12), a dva su nepovezana (2 i 15). Vijenci povezani pri dnu simetrično su komponirani, kao dvije polovine što polaze odozdo i sastavljaju se na vrhu u vertikalnoj osi s povezom. Ovi statistički podaci, kao i ostali koje ćemo još navoditi, ukazuju samo na odsustvo strogoći i monotonije u rasporedu, što utječe na opći dojam raznolikosti koji dominira kapelom. Vijenac redovito sadrži jednu vrstu voća – „monokulturni“ su moglo bi se reći – ali su ipak dva (5 i 16) sastavljena od nekoliko vrsta voća, slično girlandi trijumfalnog luka, a jedan od raznolikih dijelova, kao buketa akantusa (10).

Vijence ćemo promatrati (i numerirati) od jugoistoka, preko sjevera, prema jugozapadu.

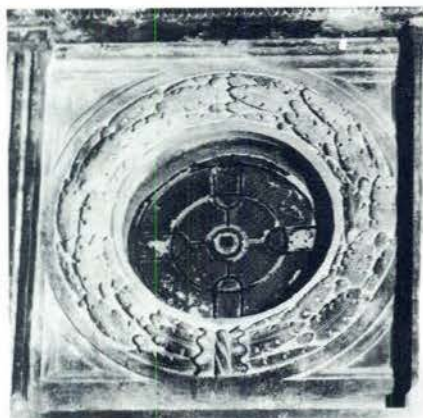
Istočni zid (1–6)

1. Vijenac žita povezan je dolje sukanim užetom pod koje je podmetnuta traka tkanine što se valovito nabire na obje strane. Izduženi kopljasti listovi dijelom pokrivaju, a dijelom se isprepliću s klasovima žita složenim u šest nizova na svakoj polovini vijenca. Klasje se sastaje na vrhu, što naglašava centralnu os kompozicije. Modelacija je oštrobriđa, tvrda, a u uskim procjepima među listovima nižu se rupice od svrdla (nedovršeno?).

2. Vijenac lovor lišća povezan je dolje u sredini glatkim užetom, preko nabrane tkanine. Kopljasto lišće valovita je obrisa, s reljefno istaknutom srednjom žilom i naglašenim (polugastim) udubljenjem na svakoj resi lista. Ponegdje ispod lista proviruje drugi list (kao da su slagani u parovima), a raspoređeno je tako da se smjenjuju tri, pa dva lista u sedam redova desno i osam na lijevoj polovini vijenca. Prethodni red prekriva dijelom slijedeći: nema čistog odvijanja, listovi se preklapaju i jedan red zadire u drugi. Na vrhu u sredini je grupa bobica. Modelacija listova je prilično shematska.

3. Vijenac grožđa i lozina lista. U kontinuiranom nizu – bez poveza i naznake početka ili kraja – niže se u krugu četrnaest grozdova: naizmjenično, između dva simetrično postavljena lista koji obuhvaćaju grozd sa strane (tako da proviruje samo sredina grozda) i ispod jednog lista (tako da proviruju samo vanjska rubna zrna grozda). Jedina slutnja kompozicione osi simetrije jest razmede grozdova i lišća u sredini vijenca gore i dolje, odnosno, što je na svakoj polovini po sedam grozdova. S obzirom na rast lišća, smjer je s lijeve na desno (u smjeru kazaljke na satu). Grozdovi su krupnih, čvrstih zrna, a lišće živo razvedena obrisa i s reljefno naznačenom nervaturom, ali uglavnom ravnomjerno zaobljene površine.

4. Vijenac akantusova lista i klasastog cvijeta, nalik bobicama, što simetrično rastu iz peteljke (13 do 19 bobica). Simetrično komponiran vijenac povezan je dolje, umjesto užeta i tkanine, s dva isprepletana klasasta cvijeta. Ispod te pletenice podmetnuta su po tri listića na svaku stranu raznosmjerno povijenih krajeva. Iz poveza izlaze na svaku stranu po tri veća akantusova nazubljena lista, s naznačenom nervaturom, razvedena obrisa i vrhova povinutih u supro-



Vijenac žira s hrastovim lišćem (11)



Lovor-vijenac s bobama i vrcama (12)

tnim smjerovima (srednji gledan odozgo i dva rubno u profilu), a između njihova spoja rastu dva cvijeta, zatim slijede dva cijela lista i među njima jedan cvijet. Tako se ritmički smjenjuju dva cvijeta položena na dva cijela lista i jedan cvijet poviše srednjeg lista, dok su dvije polovine lista postrance u profilu. Na svakoj strani po šest redova. Samo nad listovima u prvom redu nema cvijeta. Gore u sredini se sastaje po jedan cvijet sa svake strane i dva lista. Vrhovi susjednih listova uvijek su povinuti ukontrapunktu: kod parova prema van, na središnjem listu u prvom redu van, u drugom unutra itd. Ovi prividno neznatni detalji svjedoče o domišljenosti cjeline što ostvaruju dojam živosti.

5. Vijenac šipaka, jabuka i krušaka s lišćem povezan je pri dnu sukanim užetom preko lista koji na svaku stranu ima po tri rese. Vijenac je složen simetrično, a smjenjuje se red lišća s redom voća. Lišće je u snopićima po tri do šest listova, prikazano odozgo i sa strane, a voće po dva i tri (3-2-2-3-3) i još tri ploda na vrhu; ukupno 11 redova voća i 12 redova listova. Listovi su s reljefno označenom srednjom žilom, valovita obrisa i površine. Listovi na vrhu vijenca grupirani su po tri i dva profilno, tako da lepezasto simetrično uokviruju tri središnje kruške. U prvom i drugom redu na obje strane vijenca su šipci: tri, pa dva. Srednji šipak u grupi od tri zasječen je uzdužno tako da se vide koštice, a kad su dva, vanjskom je odsječena četvrtina i također se vide koštice. U trećem i četvrtom redu su kruške (četverodijelna udubina na dnu), a u petom redu i na vrhu jabuke (jednostavno udubljenje).

6. Vijenac lišća. Mesnato, reljefno nabubrilo, zaobljeno lišće, kratko i široko, s reljefno naznačenom srednjom žilom, valovita je obrisa i blago valovite površine s kuglastim udubljenjima uz rub (po četiri na listu). Nizovi listova živo su isprepleteni tako da nema izrazite podjele na redove; ispod jednog reda vire vršci drugog, neki su duži neki kraći, češće su po tri lista u redu, povremeno dva (otprilike dvanaest redova lijevo i trinaest desno). U vrhu se sastaju po tri lista, ali asimetrično, ispreplićući se.

7. Vijenac lovor lista s bobicama. Povezan na dnu sukanim užetom na uobičajen način, ali povezan i na vrhu i na sredini, desno i lijevo, tako da je kompozicija četverodijelna. Iz spoja vijenca na vrhu izlaze na svaku stranu po dvije valovite uske trake (nabrane, plisirane površine) koje se na krajevima volutasto svijaju: jedna se približuje uz kružni obrub vijenca, a druga uz kvadratični vanjski obrub polja. Vide se tragovi i krajevi identičnih traka i na lijevoj i na desnoj strani, ali su otučene jer je prostor za okuluse na sjevernoj strani izveden nešto uže od bočnih, što kod klesanja okulusa nije bilo predviđeno. To dokazuje okulus na zapadnoj strani (br. 12) gdje je identičan motiv postranili traka cjelovit.²³

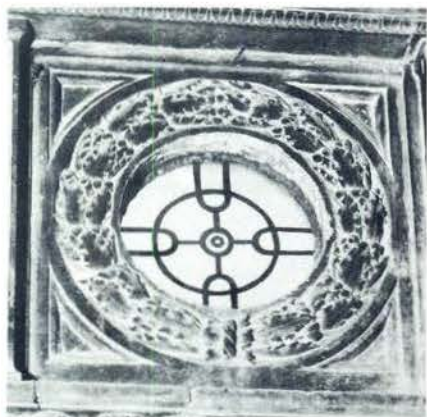
Kopljasto lišće valovite površine s nervaturom (nalik „ribljaj kosti“) i bobice s udubljenjem i kuglastom jezgrom na dnu, raspoređeno je simetrično u svakom od četiri segmenta vijenca tako da iz poveza izlaze po tri (duplo složena) lista, među njihovim vrhovima su dvije bobice, a iznad njih su četiri lista (ali pomaknuta u osi tako da su samo dva cjelovita, a dva rubna u profilu) i među njima su tri bobice, koje se dodiruju s tri bobice identično komponiranog niza s druge strane. U svakom od četiri odsječka kružnog vijenca nižu se, dakle, četiri reda bobica (2-3-3-2), a ukupno ima šesnaest redova. Valovite trake ovog vijenca karakteristično su lomljene, nabrane površine na način Nikole Firentinca, dok su trake na spomenutom identično komponiranom okulusu (12) deblje, s grebenom po sredini i blago zavijene na krajevima.²⁴

8. Vijenac lišća s kuglastim plodovima povezan je na dnu na tipičan način. U svakoj polovini ima po četrnaest redova lišća (nalik lišću vijenca 6, ali jednostavno zaobljeno, bez valovita obrisa i kuglastih udubina). Naizmjenično su slagana po dva i tri lista pomaknuta u osi: u sredini jedan list s dvije polovine u profilu (kada s tri) ili dva čitava lista. Mali kuglasti plodovi među listovima također se naizmjenično javljaju po dva (između tri lista), odnosno sasvim dosljedan, jer se desno nižu uzastopno dva puta po tri lista, a lijevo dva puta po dva, ali se na vrhu sastaju simetrično po tri lista s dva ploda.

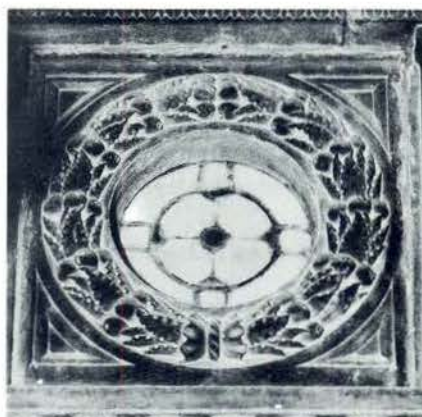
9. Vijenac žira i hrastova lišća povezan je na dnu originalnim i neobičnim vezom: uska traka provučena je kroz krugove (metalne?), a ispod njih su lijevo i desno uske pločice, po dvije – tri jedna nad drugom (kao lamele). Lišće i žirovi slagani su u nizovima po ustaljenom ritmičkom principu: tri lista s dva žira između vrhova snjenjuju se s dva lista i tri žira. U vrhu se sastaju i dotiču po dva žira i tri lista. Ukupno ima sedam nizova na svakoj strani. Žir je uvijek položen po sredini, pri dnu lista, tako da se kompozicija može „čitati“ i tako odaje žir položen na list koji je pod njim, a ne da je umetnut između vrhova prethodnih listova.

²³ O širini sjevernog zida kapele i problemu oblikovanja zidnih niša za skulpture, s obzirom da se dimenzija oltarnog zida ne poklapa s modulom raspodjele dužih dvaju zidova, vidi: S. Gibson – W. Perkins, *The Incised Architectural Drawings of the Trogir Cathedral*, *The Antiquaires Journal*, London 1977, LVII, part II, str. 289-311. Vidi komentar: R. Ivančević, n. dj., str. 300, bilj. 27. – Ovdje dodajemo i izmjene koje su zbog toga nastale na reljefima oko okulusa (Gibson-Perkins su smatrali da su samo suženi okviri okulusa), što ujedno dokazuje, kao što se pretpostavljalo, da su reljefni dijelovi klesani prije početka gradnje, koja je mogla otpočeti tek 1475. godine. (Vidi: C. Fisković, Aleši, Firentinac... n. dj., str. 27 i bilj. 16.

²⁴ Usp. C. Fisković, *Tri šibenska reljefa Nikole Firentinca*, Peristol 3, Zagreb 1960.



Lisnati vijenac s lješnjacima (13)



Vijenac šipka i lišća (14)

Listovi su neravne površine, s reljefno naznačenom nervaturom, za hrast karakteristično razvedena obrisa, a žir je gladak, zašiljenog vrha i romboidno izbrazdane „kapice”. Vješto je diferencirana zagladenost ploda („sjaj”), hrapavost kapice i neravnina površine lista.

10. Vijenac akantusova lišća, cvijeta i ploda. Ovaj je vijenac krupniji i voluminozniji od ostalih i specifično bogat: smjenjuje se osam različitih motiva nejednaka obrisa i volumena. Iako je povezan samo na dnu, djeluje četverodijelno, jer dinjasto zaobljeni istaknutiji dijelovi na sredini bočnih strana, također stisnuti vrpcom, sugeriraju takovu kompoziciju podjelu. Povezan u dnu trakom nalik mahuni (debeloj, kvrgavoj, kao da sadrži zrnati plod) spletenom u pletenicu, dok se krajevi blago svijaju. Iz petlje izlaze dva razvedena akantusova lista u profilu svinutih vrhova, a iz njih četiri mahunasta ploda svinuta volutasto u kontrapunktu: dva niza vanjska prema unutra, a dva viša unutrašnja prema van povezana pri vrhu trakom. Zatim slijedi sunovraćeni trodijelni akantusov list i nad njim dva veća razvedena i nazubljena, profilno prikazana, povezana pri vrhu (time je prouzročeno njihovo dinjasto zadebljanje). Ta traka povezuje i snop od pet peteljki sa znatim plodovima iz kojeg raste jedan list na stabljici, sunovraćen, iz njega tri uska profilno postavljena lista, a sve završava s tri peteljke znatih plodova i dva lista koji se sastaju s onima s druge strane.

Ovaj se vijenac odlikuje samo naglašenijim volumenom povezanog lišća u sredini desne i lijeve polovice – dok su ostali ujednačeni – nego općenito većim razlikama između nabubrelih oblika i šupljina. (Cvijet na stabljici je, na primjer, izrazito istaknut u prostor, a bubuljasti plodovi na peteljci su splošteni). Među svim vijencima ističe se kvalitetom, a kompozicijom se izdvaja promjenjivošću ritma. Dok je inače redovito dvodijelni „takt” u kompoziciji sastavljenoj od dva člana (list – plod) što se smjenjuju u pravilnim razmacima – kao naglašena i nenaglašena doba u muzici – ovdje su elementi ne samo oblikom različiti, nego i raznolikih volumena i dužina. Donja trećina, sastavljena od lišća i mahuna, jedinstven je

segment, središnji član je dinjasti volumen povezanog lišća, a završni je dio suzdržan kao i donji.

11. Vijenac žira s hrastovim lišćem povezan je na tipičan način, komponiran kao vijenac žira na okulusu 9 – sedam nizova lišća na svakoj strani s naizmjenično po dva i tri žira između tri i dva lista – ali jednostavnije i grublje klesan. Listovi su jednoličnije površine, manje valoviti i jednostavnijeg obrisa. Djeluje kao nedovršen jer je na dnu svakog usjeka u listu rupica od svrdla.

Zapadni zid (12 – 17)

12. Vijenac lovor lišća s bobicama. Jednaka četverodijelna kompozicija, kao i vijenac 7 – razdioba vrpčama u četiri segmenta, u svakom nasuprotno slagano lišće s po dva i tri ploda – ali zbijenije, tako da su umjesto po dva, ovdje u segmentu suprotstavljena po tri reda bobica (2-3-2 : 2-3-2). Ovo ritmičko smjenjivanje značajno je za dinamički dojam cjeline. Vrpce su ovdje jednostavnije, deblje, s grebenom po sredini i valovito se svijaju, gotovo paralelno (dok su na vijencu 7 nabrane i izrazitije se odvajaju). Kopljasto lišće je blago nabrane površine, a plodovi imaju kuglasti kalix na dnu.

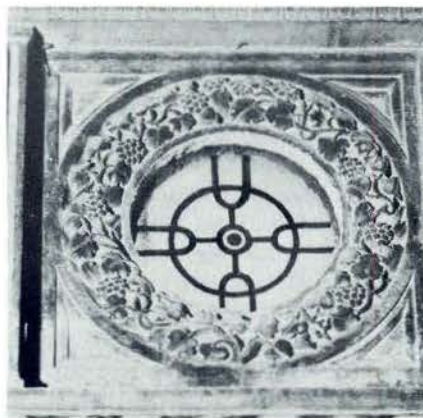
13. Lisnati vijenac s lješnjacima povezan je na dnu, komponiran simetrično s po sedam redova lišća s lješnjacima na svakoj strani. Naizmjenično su slagana po tri i dva lista između kojih vire uvijek po četiri lješnjaka, ali različito slagana (u dva para ili svaki posebno). Na vrhu se dotiču po tri lješnjaka iz suprotnih polovina vijenca. Listovi su valovite površine s reljefno istaknutom glavnom žilom, a obris zarezan, dok se rese svijaju u raznim smjerovima. Većinom vire samo glatki zaobljeni vrhovi lješnjaka, ali na nekima je vidljiva i tanka „kapica” narezuckanih rubova.

Ovdje, kao i na drugim kvalitetnijim vijencima, realističnu vjerodostojnost i likovnu živost postiže majstor time što osim spomenutih gornjih listova, kleše još barem po jedan, a često i više slojeva lišća u dubinu i tako sugerira prožimanje volumena i šupljine, stvarnu prostornost vijenca. Za ovaj vijenac su karakteristični vršci listova koji probijaju ispod glavnih i naslanjaju se na vanjski glatki obrub okulusa: vijenac se ne zatvara kao pojas, nego podržava prirodnu „čupavost”, opiranje redu.

14. Vijenac šipka i lišća. U većini primjeraka uvjerljivo je oblikovano karakteristično dno šipka nalik krunici, ali ponegdje je splošteno. Povezan dolje na tipičan način, vijenac je simetrično komponiran s po šest redova od tri šipka i pregršta lišća, izrazito živo i raznoliko grupiranog u više razina. Pretežno po šest listova asimetrično komponiranih, sa šiljastim vrhovima svinutim u raznim smjerovima. Osobito je izražajno što su listovi različitih veličina: najmanji list je za polovinu manji od najvećeg. Svježina cjeline postignuta je upravo oblikovanjem lišća, jer se inače jednoliko ponavljaju po tri šipka u svakom redu u jednakim razmacima, time da se u vrhu sastaju po tri ploda sa svake strane.

15. Trs vinove loze s lišćem i grozdovima. Iako na prvi pogled nalik vijencu, ovo je u stvari trs vinove loze „uzgojen” u obliku kruga oko okulusa. Krug vijenca nastao je račvanjem dviju valovitih grana iz jednog trsa, koji „raste” iz dna okvira okulusa. Od tih (sinusoidno) valovitih stabljika račvaju se manje vitice i peteljke lozina lišća i grozdovi u slobodnom i nepravilnom rasporedu. Grozdovi s kuglasto modeliranim pojedinim znom (po 14 do 16 u grozdu) i

sami su kuglasto formirani. Pri dnu je duži segment samog lišća, a zatim se niže po pet grozdova na lijevoj i desnoj polovini kruga, ali nisu simetrično raspoređeni (lijevi počinju više, a razmak između prvog i drugog je veći od ostalih). Na obje strane posljednja dva grozda zbijena su jedan do drugog, a završni se dotiču, ali opet ne simetrično, nego pri gornjem rubu kružnog vijenca, jedan više, drugi niže postavljen. Listovi su relativno maleni, različitih formata, tipičnog obrisa s tri rese i valovito nabrane površine.



Trs vinove loze s lišćem i grozdovima (15)

16. Lovor – vijenac s raznim voćem i češerima b o r a. Iz neobičnog poveza na dnu nižu se redovi lišća i parovi različitih voća u sedam redova na svakoj strani, time da su prvi par češeri s bora s iglicama umjesto lišća. Vijenac je povezan valovitom trakom spletenom u sredini u pletenicu iz koje na svaku stranu izlaze po tri sploštene petlje (modelirane vješto, tako da se razlikuje vanjska gornja i unutrašnja donja strana). Iz poveza se šire pramenovi borovih iglica, iz kojih na svakoj strani vire po dva češera romboidno izbrazdane površine. Zatim su nizovi lovorova lišća (u grupama 6 – 8 listova, nepravilno i raznoliko slaganih), valovitog s nervaturom, iz kojeg u drugom redu vire paralelno i simetrično dvije kruške, zatim dvije jabuke, pa – asimetrično – desno par smokava, lijevo par bresaka, opet parovi bresaka, pa dva šipka, dijelom oguljene kruške koje označuju gornju simetralu vijenca (ima ih u grupi, dakle, sedam komada).

I ove, prividno neznatne varijante važne su za duh cjeline i izbjegavanje monotonije.

17. Vijenac s smokava i smokvina lišća povezan je na dnu na tipičan način. Sastoji se od po sedam redova listova sa smokvama na svakoj polovini. Kako se pravilno smjenjuju jedan list gledan odozgo s dvije smokve što vire postrance i dva lista u profilu s jednom smokvom među njima, dojam je veoma živ, jer je lišće razvedena obrisa, valovite površine, s reljefno naznačenom nervaturom.

Dosljedno prirodnjačkom stajalištu da „ni dva lista na grani nisu jednaka“, individualiziran je način oblikovanja pojedinog lista. Tako se skriveni kompozicijski poredak uočava tek pomnijim promatranjem, a ukupan izgled je prirodan i neuslijen. Na vrhu se susreće po jedan list, dodirujući se vrhom, i po dvije smokve sa svake strane, ali nejednako raspoređene.

Prostorni raspored i valorizacija

Iscrpnost opisa vijenaca okulusa nije bila sama sebi svrhom, nego nužna pretpostavka valorizacije, jer jedino pomnim promatranjem možemo otkriti raznolikost u prividnoj jednakosti, a time još jedan argument za visoku ocjenu likovne kvalitete ove male enciklopedije voća i lišća, njenu „prirodnost“, unatoč jasnom poretku što je uzdiže nad brojnim stereotipnim rješenjima istog tematskog kruga.

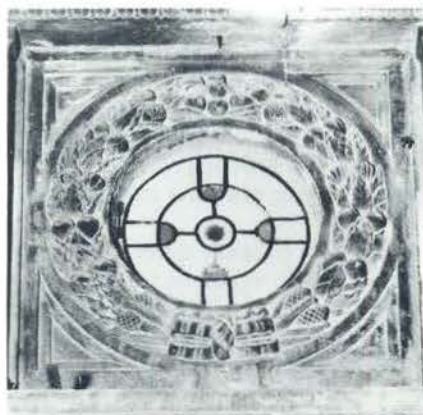
Treba naglasiti da i onda kada riječima iskazujemo jednakost, u stvarnosti oblikovanja samo je sličnost, jer i motiv koji se ponavlja nikada nije sasvim jednak. Tako, na primjer, četrnaest vijenaca je povezano pri dnu, ali nisu time jednaki, jer je osam povezano uzetom s podmetnutom tkaninom (1, 2, 7, 11, 12, 14, 17), a ostali su različiti: jedan umjesto tkanine ima podmetnut trolist (5), drugi je povezan pletenicom od cvjetne peteljke (4), treći ima krugove i pločice (9), četvrti mahune spleteno u pletenicu (10), a jedan trostruku peteljku od trake (16).

Kompozicijski poredak vijenaca dokaz je svijesti projektanta o potrebi unošenja reda i njegove sposobnosti da ovlada cjelinom s ciljem ostvarivanja ritma i dinamike u „živoj“ stvarnosti, a ne zbog stroge discipline „ukrasa“. Biljni svijet u kapeli odiše sredenošću koju čovjek unosi u prirodu, ali bez nasilja: kompozicija vijenaca je skrivena struktura ispod privida slobode.

Unutar zadnjeg okvira okulusa u obliku kružnog vijenca i rasporeda motiva unutar njega – s obzirom na povez u dva ili četiri segmenta – sloboda majstora izražena je individualizacijom pojedinog lista ili ploda, što uvjetuje realističku uvjerljivost prikazane prirode. Živa i nepokorna, ona je samo prilagođena čovjekovu zahtjevu reda – kao u dobrom hortikulturnom rješenju – ali nije negirana. S obzirom na raspored vijenaca u prostoru kapele teško je uočiti htijenje za bilo kakvim kompozicijskim redom (simetrijom, gradacijom, tipološkim nizanjem itd.). Iako se javljaju parovi vijenaca identičnog sadržaja i slična oblika, nisu raspoređeni u kapeli u nekom smišljenom odnosu. Čini se, jedino, da je kompozicija vijenaca na oltarnom zidu bila zamišljena u simetričnom rasporedu, s obzirom na ponavljanje i grupiranje nekih motiva, ali je prilikom montaže došlo do izmjene. Slutimo da je središnji od pet okulusa sjevernoga zida kompozicijski trebao biti istaknut ne samo unutar tog zida, nego, s obzirom da je u osi oltara, kao centralni u prostoru čitave kapele, pa je možda namjerno od sviju bio različit u obradi, monumentalniji i tematskiji deklarativnije vezan uz sepulkralni karakter kapele.

Ako je ova pretpostavka točna, onda se raskošni akantusov vijenac (10) trebao nalaziti u sredini (tj. 9). Uz njega se (kao 8 i 10) mogao nalaziti par vijenaca sa žirom i hrastovim listom (sada 9 i 11), a na kraju (7 i 11) – opet sepulkralnog karaktera – dva vijenca lovora povezana vrpčama na četiri strane, dakle bogatije opremljena od ostalih (sada 7 i 12).

Prvi od ta dva vijenca s vrpčama, istočni, ugrađen je „na svom mjestu“ (7), ali su, vidjeli smo, upravo vrpce koje izlaze izvan oboda vijenca, morale biti otkle-



Lovor-vijenac s češerima bora i voćem (16)

sane (budući da su prostori za okuluse na sjevernom zidu nešto uži od ostalih). Možda je zbog tog razloga drugi vijenac istog tipa, da ne bi morao biti osakaćen, umjesto simetrično na istom sjevernom zidu, montiran na zapadnom zidu (kao prvi uz sjeverni ugao). Umjesto ovog lovor-vijenca s četiri trake na sjevernom zidu, našao se vijenac nabubrelog lišća (8) koji je trebao biti postavljen negdje drugdje: ako su samo zamijenili mjesta, onda bi on bio (kao 12) točno sučelice svome „paru“ (6) s jednakim lišćem. Time bi smišljeni simetrični raspored osim pet vijenaca oltarnog sjevernog zida obuhvaćao i prvi par vijenaca istočnog i zapadnog zida.

Iako se oblikom i kompozicijom razlikuju, svojevrsni tematski par su i dva vijenca s lozom i grozdovima, postavljena jedan nasuprot drugom na istočnom i zapadnom zidu (3 i 15). Nasuprot su postavljeni i sadržajno neobičniji sa žitom i smokvama.

Ne samo tematski, nego i kvalitetom, te po načinu obrade i oblikovanja vijenac s raznim vrstama voća i češerima bora (16) srodan je velikoj girlandi raznolikog voća s unutrašnje strane trijumfalnog luka. Unutar spomenute razine kvalitete, mogu se razlučiti vijenci kvalitetnije i prosječnije izvedbe, time da je kod parova i srodnih motiva obično jedan bolji, a drugi slabiji (vijenci s četiri vrpce, sa žirom, s vinovom lozom, itd., vidi opise). Može se, također, konstatirati da vijenci s atipičnim povezom, ili bez njega, pripadaju uglavnom grupi boljih radova.

Što se atributivnih problema tiče, uz uočene dvije razine kvalitete mogli bismo, s obzirom na zajednički preuzete obaveze ugovorom, prvu kvalitetu pripisati Nikoli, a drugu Alešiju. Ali ima i slabijih radova koji su možda djela njihovih pomoćnika, od kojih su nam neki poznati i poimence u to doba. Nikolinoj vrsnoći dlijeta odgovarala bi lijeva polovina girlande iza trijumfalnog luka, vijenci raznolikog voća (5 i 16), akantusovi vijenci (4 i 10), četverodijelni vijenac s trakama (7), vijenac hrastova lišća i zira (9), klasje žita (1) i trs vinove loze (15), dakle otprilike polovica okulusa.

Drugu polovicu bilo bi logično pripisati Alešiju. Odnos boljeg Nikolina predloška i slabije Andrijine replike bila bi potvrda metode rada i suradnje ovih dvaju majstora, koju je C. Fisković dokazao već na nizu spomenika. To bi se u kapeli naročito moglo demonstrirati usporedbom lijeve i desne polovice girlande triumfalnog luka, gdje je razlika samo u malom pomaku kvalitete, pa ipak karakteristična. Također bi to mogao biti slučaj istočnog vijenca vinove loze (3), drugog vijenca hrastova lišća i žira (11) ili drugog vijenca s trakama (12), ali bi ovaj mogao biti i Nikolin rad.

Slabiji pomoćnik klesao je girlandu sjevernog zida, nad oltarom, ali se pomoćnicima mogu pripisati i neki slabiji vijenci (2 i 6, npr.).

Prema vijencu lovorova lista – najgrubljem i najjednostavnijem na istočnom zidu (2) – klesan je lovor vijenac koji formira medaljon oko reljefa Boga-Oca sa svoda kapele, ali je bez lisnatog medaljona.

Izvori i uzori

Kao akantus, tako su lisnate i voćne girlande i vijenci opće mjesto antičke i renesansne umjetnosti i nalazimo ih u nepreglednom mnoštvu u sve tri grane likovnih umjetnosti, arhitekturi, skulpturi i slikarstvu. U renesansnom slikarstvu možemo ih čak promatrati u tri različite varijante: kao „realne” girlande i vijence, kao reljefe na prikazanoj skulpturi i kao elemente uklopljene u naslikanu arhitekturu. Antička tradicija posredovana nam je direktno očuvanim spomenicima, kao i indirektno crtežima, grafikama i slikarskim djelima kasnijih razdoblja. U renesansnom Trogiru, gdje su humanisti skupljali starine i prepisivali natpise,²⁵ sigurno je bilo spomenika s tim motivima, iako ih sada ne nalazimo, ali zato se ne mali broj iz nedalekog Solina čuva u arheološkom muzeju u Splitu. Da ih ima još više zakopano pod zemljom, svjedoče i posljednja iskapanja u kojima su nađeni i veoma lijepi primjeri tih motiva: na primjer, na malom dječjem sarkofagu s dva putta koji nose debelu girlandu, odloženom iza muzejske zgrade. Međutim, iako ima dosta antičkih primjera reljefa s girlandama, s biljnim i voćnim uzorcima, napomenimo da većina zaostaje kvalitetom za renesansnim primjerima u Trogiru. Možda je najbliži njihovoj kvaliteti voluminozini bujni pregršt voća što ga – ne bez simbolike životnosti i stvaralaštva – u podignutoj tunici nudi potentni Prijap. Ali, kao i za akantus, ne zaboravimo, kao usporedbu, već spomenute monumentalne girlande na Ara Pacis.

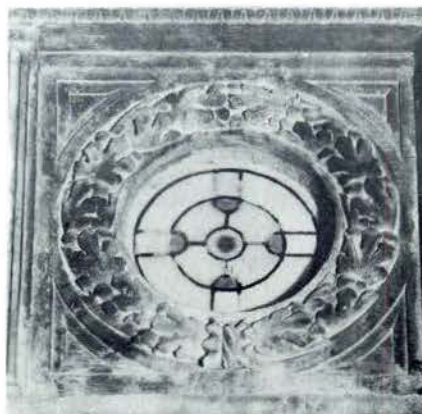
Renesansne uzore naći ćemo u nepreglednom broju na djelima slikara padovanskog kruga, gdje kao da je izvor tih motiva za čitavu renesansu, posebno u Squarcioneovoj radionici, kod Mantegne, Crivellija, našeg Čulinovića i drugih. Ali i kod Vivarinija, pa i još ranije kod Masolina, nalazimo antičke girlande i vijence naročito u sklopu prikazane arhitekture. Na Masolinovoj slici Gozba Herodova u Castiglione d’Olona (1435), na pročelju palače naslikan je friz putta što nose girlande.²⁶ Četrdesetih godina 15. stoljeća učestalo se javljaju na slikama braće Viva-

²⁵ Vidi: *I. Babić*, *Renesansa u Trogiru*, *Domesti* 11, Rijeka 1982, str. 33-61; autor upozorava na rani interes Petra Cipica za antiku, skupljanje antičkih fragmenata i prepisivanje rimskih natpisa, već početkom 15. stoljeća. Poseban problem predstavljaju biljni motivi trogirске krsionice koju je Aleši dovršio i potpisao 1467. godine, pa će joj trebati povetiti posebnu studiju u kojoj će se moći nešto reći i o odnosu krsionice prema kapeli.

²⁶ *Arte Lombarda XVI*, Milano 1970, *Umanesimo*, str. 8

rini primjeri antičke arhitekture i skulpture s motivima koji nas zanimaju: slično kao na Masclinovoj gozbi, ali monumentalniji je friz putta s girlandama lišća i voća na pročelju palače pred kojom konj vuče neku mučenicu, a na slikama sv. Katarine koja razbija poganski idol i sv. Apolonije iz ciklusa martirija naslikana su postolja kipova na kojima se uz rimske orlove javljaju ovješene girlande voća i lišća s vrpčama, akantusovo lišće, kao i lovor-vijenci povezani vrpcom u pravilnim razmacima (jednom na luku nekog bačvastog svedenog prolaza, drugi put vodoravno položen oko stupa, umjesto baze).²⁷

Nesumnjivo je kulminacija motiva lisnatih i voćnih vijenaca i girlandi u slikarstvu Mantegne, koje je kronološki najbliže projektu kapele, a i regionalno pripada padovansko-venecijanskom krugu u kojem se, kao što su dokazali brojni istraživači, kretao i dobijao poticaje i Niccolò de Giovanni Fiorentino.

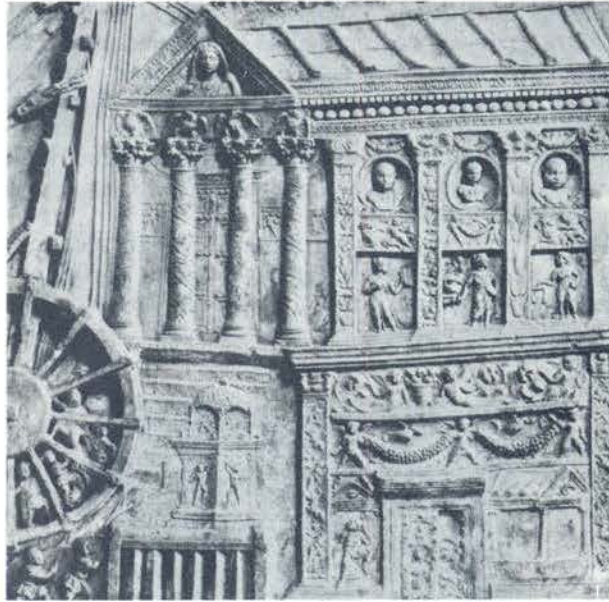


Vijenac smokava i smokvina lišća (17)

Teško je iscrpno prikazati taj aspekt Mantegnina opusa,²⁸ ali je i glasovita pala iz S. Zena u Veroni, nastala desetljeće prije trogirskog projekta (1457 – 1459) dovoljno kao paradigma: na njoj se javljaju girlande raznog voća i lišća „u živo“, naslikane iluzionistički kao da vise ovješene u prednjem planu, ali i „reljefne“ girlande koje nose putti na frizu naslikane peristilne dvorane okružene pilastrima. U „pravoj“ girlandi uočavamo ritmički poredak dužih sekvenci lišća koje se smjenjuju s pojaseom voća. Ali, osim tog slijeda, karakteristično je različito od trogirskih girlandi i vijenaca da je poredak voća slobodniji, u istom se pojasu javljaju nepravilno po jedan, dva i tri različita ploda, a sukladno tom „neredu“ i oblikovanje je naturalističko. Također, prirodoslovno pedantnije, svaka vrsta ploda popraćena je odgovarajućim lišćem. Uz jabuke, breskve, narandže, lješnjake, žir javljaju se ananas, limun i krastavac. Neke su plodine, međutim nesrazmjerno uvećane: lješnjak i žir, na primjer. U odnosu na ovakvu naturalističku obradu vijenaca, koju će nastaviti

²⁷ F. d'Arcais, Vivarini, Maestri di colore, 1966, tb. VIII-X

²⁸ Vidi: A. Martini, Andrea Mantegna, Milano 1964, tb. II-III, V, VI, XIV, XVI



Antički mauzolej prikazan na reljefu grobnice Haterija

Crivelli kao i radionica della Robbia, gdje se nastoji izbjeći svaki kompozicijski red, a poredak što više prepustiti „slučaju“ (kao npr. na sv. Jurju od Mantegne u venecijanskoj Akademiji), kompozicija trogirskih vijenaca i girlandi primjer je sređivanja i traženja sklada između prirodnog oblika i „idealnog“ poretka.

Na skulpturalnoj dekoraciji naslikane arhitekture kod Mantegne ima također u izobilju girlanda i vijenaca, kao na primjer, na Obrezanju Krista iz Uffizzi (vijenci lovor lista s trakama vrh lukova, akantusovi lisnati motivi na polustupovima i pilastrima, girlande na frizovima). U biljnoj dekoraciji uočavamo i mahunaste plodove i profilno lišće kao u Trogiru. Međutim, ovi, kao i većina biljnih motiva na pilastrima naslikane ili stvarne arhitekture vitkiji su i plošniji – tipičniji za quattrocento – dok su trogirski reljefi zaobljeniji i voluminozniji. Izvrsna simbioza stvarnog i arhitektonskog je vijenac voća povezan trakama na stropnoj fresci Camera degli sposi u Mantovi (1471 – 1476) gdje je Mantegna lišće i voće ritmizirao u jednakim rasponima (između širokih poveza, po tri reda voća), a vijenac povezao trakom koja, kao i plisirane vijoreće trake, podsjeća na trogirске. Paradigma upotrebe motiva lisnatih i voćnih girlanda, možda uopće u slikarstvu quattrocenta, jest Mantegnina „apsida“ od sjenice odrasle (omotane) lišćem i voćem na slici Madonna della Vittoria (Louvre). Naslikana tridesetak godina nakon trogirskog projekta (1495), ona ne dolazi u obzir kao uzor, ali je kao i vijenac oko iluzionističkog otvora na stropu u Mantovi najbliža ideji koju vijencima i girlandama ostvaruje projekt trogirске kapele: integrirati biljni motiv u arhitektonsku kompoziciju zadržavajući njegovu prirodnu svježinu.



Antička stela s akantusovim obrubom, Ahreološki muzej, Split

Skulpturalnu liniju lisnatih i voćnih girlanda možemo pratiti od Ghibertija, u prvoj polovici 15. stoljeća još u izrazito gotičkom naturalizmu na brončanom okviru sjevernih vrata, a javljaju se i u prikazanoj arhitekturi (Silazak Duha svetoga). Nešto organiziraniji su buketi na drugim Ghibertijevim vratima, del Paradiso, iako se i ovdje javljaju ptice i životinje.²⁹ Suhe su girlande i tvrdi vijenac na niši Donatellovog sv. Ljudevita na Or San Michele, a lovor-vijenac s bobama ovijen trakom položen je uz noge brončanog Davida iz Bargella (1433). Brunelleschi projektira girlandu lovor-lista ovijenu trakom na lukovima S. Lorenza, živog obrisa u dubokom reljefu, a slična je i u kapeli Pazzi.³⁰ Ali važnije od traženja sličnosti pojedinačnom motivu, ističem ideju prostora kapele kao u kamenu ostvarene scenografije nekog funkcionalnog prostora, što je u Dalmaciju uveo Juraj Dalmatinac projektom krsionice šibenske katedrale (1441), a u Italiji ostvario Alberti u integralnoj kamenoj oplati i reljefnoj obradi svih zidnih površina u unutrašnjosti svog programski najznačajnijeg djela: Tempio Malatestiano u Riminiju (1447 – 1468), koji sadrži u stvari niz kapela – grobnica.³¹

²⁹ R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, sl. 137, 138, 170, 171.

³⁰ E. Battisti, Brunelleschi, Milano 1976

³¹ F. Borsi, Leon Battista Alberti, Milano 1980.



Fragment stele s akantusovim buketom, Arheološki muzej, Split

Simbolika vijenaca?

Pitanje o značenju ili simbolici vijenaca u trogirskoj kapeli, treba razmatrati na dvije razine: nesumnjivo su vijenci svjesno odabrani znak sepulkralnog kulta i označavaju okamenjeni ukras grobnice, ali istodobno predstavljaju i iluzionističku dekoraciju sobe u kojoj je izložen pokojnik na odru, kao što sam već pokušao dokazati.

Međutim, unatoč općenito prisutne simbolike vezane uz pogrebni kult i zagrobni život, ne treba svugdje inzistirati na dosljednoj simboličkoj intenciji projektanta. U umjetnosti općenito, a u kreativnim djelima i cjelinama naročito, primjećujemo izvjesno polje slobode u kojem se stvaralac opire totalitarnosti sustava ikonografskih normi, izbjegava doslovni prepis predloška i nadilazi disciplinu morfoloških normi. Kao što sam predlagao da ne tražimo u svakoj gesti genija-bakljcnose ili dječaka-putta u trogirskoj kapeli simboliku i idejnu poruku, nego da ih promatramo (!) kao slobodnu umjetnikovu kreaciju, pa čak i igru. Tako smatram da ni svaka biljka upletena u vijence oko okulusa nije morala biti odabrana samo zbog svoje simbolike – iako je najčešće ima – nego i zbog težnje raznolikosti, kao izraz stvaralačke mašte.



Prijap s voćem u pregači, Arheološki muzej Split

Tek nakon ove primjedbe distance, možemo spomenuti i općepoznatu simboličku biljku u kontekstu kapele-mauzoleja i sobe s odrom pokojnika.³² Lovor, kao i svo zimzeleno bilje, vezan je uz zagrobni, vječni život, par excellence. Akantus, kao trnovita biljka, označava pobjedu nad kušnjom koja se pretvara u slavu: njime su redovito bila okićena vrata kuće pokojnika, kao i pogrebna kola. Loza je mesijansko stablo, rajsko „drvo života“ (mediteranskog kulturnoga kruga, naravno), znak ljudske duše. Trs, kao i vino posebno je istaknut motiv kršćanskoga kulta, jer je čak i „Isus pravi trs“, kako kaže sv. Ivan Evanđelista (15,1). Ranije je loza bila vezana uz Dionizijev kult i tajne spoznaje života nakon smrti!

Pšenica je hrana besmrtnosti, svojim zrnom simbolizira život koji se obnavlja: zato je žito posvećeno Demetri; a jer bačenu u zemlju niče, ujedno je simbol ponovnog rađanja nakon smrti i u kršćanstvu uskrsnuća. S lozom i maslinom (koja jedina nedostaje u kapeli) smokva tvori mediteransko trojstvo životnog očitilja (ali, sasušena, postaje znakom smrti). Hrast sa žirom, bio je posvećen vrhovnim bogovima – zbog veze s gromovima – Zeusu i Jupiteru, a općenito je simbol snage i mudrosti, kao što je lješnjak simbol života i rodnosti, a narandža plodnosti. Kao zimzeleno drvo, zbog smole i trajnosti češera, na Istoku je bor simbol besmrtnosti i vječite obnove života.

Pa i sam vijenac, osim tradicijske praktičke upotrebe u pogrebnim obredima, sadrži simboličko značenje kao kružnica i kao kruna. Kružnica i kružni vijenac simboli su neba i vječnosti, a kruna obećanje vječnoga života, besmrtnosti. Stoga

³² Vidi: J. Chevalier – A. Gheerbrant, Rječnik simbola, Zagreb 1983 i Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb 1979.

se vijencem krune pobjednici koje čeka vječna slava, ali i inicijanti u obredu inicijacije koji je nalik smrti: ulazak u drugi život, prelaz iz jednog svijeta u drugi. Vijenac je i slika krune koja potječe iz raja, jer je složen od Stabla života.

Ali, ponovimo, u ovako bogatoj i složenoj cjelini kao što je trogirski kapele ne treba inzistirati na doslovnoj simbolici u svakom detalju. Čak da je program i bio zaista u najmanjem detalju simbolički promišljen, cjelina trogirski kapele bi pak bila primjer renesansne metode simulacije, tipične za quattrocento.

Sve ovo bilje, kao i živahna gomila dječaka i dječacića, izraz je okretanja umjetnika stvarnosti, glorifikacija ovozemaljskog života i poziv na otkrivanje ljepote čovjeka i prirode. Realizacija kapele potvrđuje to od najmanjeg detalja do ambijentalne cjeline.

Jedinstvo mjerila i strukture

Konačno, treba odgovoriti i na pitanje postavljeno na početku: do koje je mjere vegetabilni svijet trogirski kapele realizacija projektne zamisli arhitekta, a koliko je rezultat slobodne interpretacije majstora koji su klesali pojedine dijelove?

Uz tematsku raznolikost i različitost obrade detalja otkrili smo u vijencima zajedničku potku, kompozicionu okosnicu i ritmički princip redosljeda motiva, što smatram da pripada projektu kapele i dokazuje da je arhitekt razradio projekt po metodi total-dizajna. Ta kompoziciona shema vjerojatno je bila sadržana već u nekim od brojnih nacrtu na kapelu, što se spominju u ugovoru 1468. godine, a kojih je bilo toliko da je zbog njih bila izrađena posebna škrinja u kojoj će se čuvati.³³ Ali je nacrtu i kompozicije vijenaca i kasnije, kod preuzimanja odnosno predaje na izradu pojedinog dijela, mogao razrađivati projektant detaljnije, kao što je bilo uobičajeno i često se spominje u ugovorima kao obaveza protomajstora.

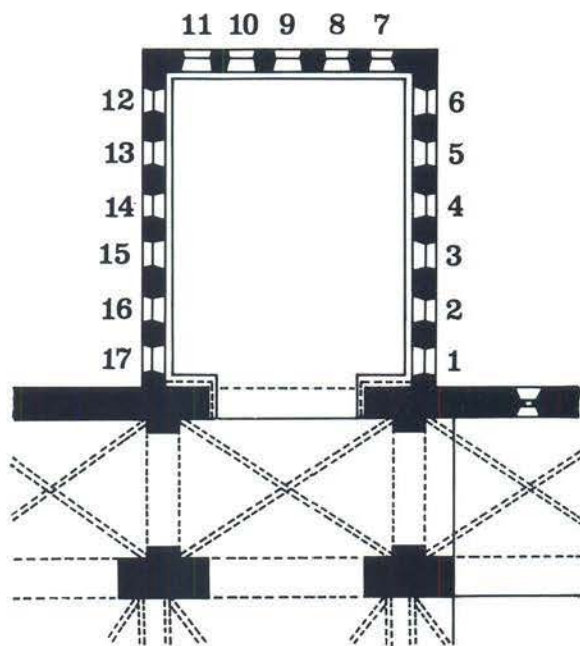
Pokušavajući odrediti udio projektanta, smatram na temelju analize da je arhitekt prije svega nacrtom odredio *p r o p o r c i j s k i s u s t a v*, naime odnos veličine voća i lišća prema zadanom formatu kružnog vijenca oko okulusa unutar kojeg se morao isklesati. A ta mjera i proporcija u slučaju trogirski kapele nipošto nije nevažna. Naprotiv, u njoj se krije jedan, do sada neuočeni, fundamentalni princip metode projektiranja Nikole Firentinca primijenjen u kapeli. To je dosljedno provedeni princip jedinstvenog mjerila za cjelokupni repertoar tema i motiva preuzetih iz stvarnosti i života.

Kao što su skulpture u nišama otprilike u „naravnoj veličini: čovjeka visokog 172 cm (pet stopa), tako su i reljefi genija i putta (tri i dvije stope) visoki kao djeca od četiri, odnosno tri godine, a iste su veličine i dječje glave serafina na svodu.

Dosljedno tom principu, i voće i lišće prikazano je u *n a r a v n o j v e l i č i n i*.

Kada je riječ o bilju, ovaj naturalistički princip samo je dosljedna primjena metode projektiranja ikonografskog programa kapele u jedinstvenom mjerilu. Normu za „*misure proporzionade*“, spomenute u ugovoru, predstavlja kao što vidimo – mjera čovjeka. Otkriće ovog strukturalnog sloja kapele vodi nas bliže razumijevanju arhitektonsko-skulpturalnog organizma u cjelini i vrednovanju kapele u

³³ P. Kolendić, n. dj., str. 76.



Numeracija okulusa trogirске kapele

evropskom prostoru i povijesnom vremenu. Koliko još arhitektonskih spomenika rane renesanse ostvaruje taj princip? U kojoj kapeli quattrocenta nisu prisutna barem tri različita mjerila, ako ne i više? U jednom su izvedeni skulpturalni likovi, u drugom likovi na reljefima, a u trećem likovi na (slikanoj) oltarnoj pali, da ne spominjemo četvrto mjerilo na freskama, peto na predelama itd.

Osim za dimenziju i proporciju prikazanog bilja u vijencima i girlandama, smatram da je projektant također bio odgovoran i za kompoziciju vijenaca, odnosno ritmički princip smjene motiva unutar pojedinog vijenca.

Usporedimo li jednolično komponiranu girlandu nad reljefom Krunjenja Bogorodice – ali i velik broj primjera reljefnih i slikanih girlandi 15. stoljeća uopće – s ritmičkim susatavom provedenim u vijencima trogirске kapele, spoznat ćemo da takav način nipošto nije uobičajen, nego je, naprotiv, izrazito osebujan. Sustavan i cjelovit uvid u spomenički „inventar“ girlanda i vijenaca s lišćem i voćem u likovnim umjetnostima 15. stoljeća ne samo da nije, nego vjerojatno nikada neće ni biti ostvaren. Ali uvidom u djela Nikolinih suvremenika ili prethodnika iz toskanskog, padovanskog i venecijanskog kruga konstatiramo da je raspored motiva proveden ili repetitivom iste kompozicijske sheme svakog segmenta – lišća i voća – ili potpuno slobodnim razmještajem voća unutar lisnatog vijenca, odnosno girlande, tako se ne može govoriti o naizmjeničnim redovima ili ritmičkim sekvencama kao kod vijenaca trogirске kapele.

Inventivna i neuobičajena je također varijanta koju primjenjuju protomagistar kapele, projektant vijenaca, kada u nizanju listova i plodova primjenjuje princip *r i t m i ċ k e s m j e n e* (dva, pa tri lista, tri, pa dva ploda), kao i princip *r o f a c i j e*, naročito kod listova, tako se naizmjeničko vide dva čitava lista, pa jedan čitav i dvije polovice sa strane, u profilu. Tim izmjenama stvara se dojam rotacije, odnosno za 90° iz reda u red.

Sve to može biti samo rezultat jedinstvenog promišljanja projekta. Analiza i interpretacija prividno sporednog, dekorativnog i „manje važnog” biljnog svijeta prikazanog reljefno u trogirskoj kapeli omogućila nam je uvid u projektantsku misao, metodu organizacije i rasporeda reljefnih motiva unutar zadanog arhitektonskog okvira i potkrijepila veoma važan zaključak o protomajstoru kapele kao total – dizajneru koji je obuhvatio sve komponente koje sudjeluju u formiranju cjeline. To je podjednako važno za vrednovanje arhitekta, kao i njegova djela, a ujedno dopunja predodžbu o renesansnom umjetniku i njegovoj intenciji da bude uomec universale. Da bismo taj pojam povezali s imenom Nikole Firentinca treba samo sumirati sve ono što o njemu znamo u vezi s razradom projekta memorijalne kapele i mauzoleja, na antičkoj tradiciji koncipirane realističke scenografije sobe pokojnika, a ujedno i originalnog modela mitološko – kršćanskog kozmosa.³⁴ I to u trenutku kada i filozofija, renesansni neoplatonizam, a ne samo likovna umjetnost, pokušava pomiriti antičku filozofsku tradiciju i srednjovjekovnu teologiju. Analiza biljnoga svijeta prikazanog u mauzoleju trogirskog biskupa Ivana iz 12. stoljeća, u kapeli Nikole Ivanova Firentinca i Andrije Alešija (1468 – 1482), nije važna samo zbog cjelovite interpretacije ovog jedinstvenog spomenika rane renesanse, nego je značajna i za teoriju umjetnosti kao još jedan dokaz da svako remek-djelo iskazuje svoju vrsnoću jednostavnom metodom provjere u praksi: što ga duže i intenzivnije promatramo i istražujemo, to više nam slojeva značenja otkriva.

R. Ivančević

The author states that the generally high assessments of the Renaissance Chapel at Trogir, a joint work of Nikola Ivanov Firentinac and Andrija Aleši (1468-1482), haven't yet been accompanied in specialized literature by indispensable analyses and critical interpretations of this extremely complex monument, even if since Kukuljević's article in 1858 numerous publications have been devoted to the subject. So, it happened that the rich floral repertory of the reliefs inside the Chapel has remained entirely neglected up to present-day. After a detailed analysis and critical interpretation of its plant repertory, the author claims the existence of a double link between the choice of plants, the shapes of bunches, cornices and garlands in which they appear as fruit decorating candelabra or overflowing from the mouths of vases, and the Classical tradition. Namely, the same motifs may be observed in the Classical mousoleums, while the written sources and pictorial representations attest that they were employed in the same manner in the chamber of the Classical tomb. It was a custom to display bunches of acanthus leaves on the door of the house of the person deceased (in the Chapel – at the entrance, on the pillars of the triumphal arch), on the candelabra arranged around the cataphalque and on the walls (inside the Chapel – in the candelabra and vases on the pillars, in the garlands under the vaulting, in the patterns running around the oculi). Judging from the use of floral motifs, the Chapel represents a scenographic reconstruction of the Classical tomb or a reinterpretation of the Classical mousoleum.

After having investigated the Classical origins of the floral motifs and analysed their Renaissance analogues, the author claims that some twenty different kinds of fruit, foliage and flowers employed in the reliefs at the chapel at Trogir represent one of the richest floral repertories that may be found in the 15th century European architecture. Where the bunches of acanthus leaves in the pillars of the triumphal arch are concerned, after having analysed vast comparative material, the author concludes that, even though this type and arrangement of elements is quite frequent in Classical art (the base of the so called „plant candelabrum”) – and has been found in numerous examples in, for ex., near-by Salona, the treatment and methods adopted in shaping the acanthus motifs at Trogir are of a highest order and find their equals only in the most classic and most prominent Antique monuments, like the reliefs on the panels of the fence of Augustus' Ara pacis at Rome.

The author also asserts that, compared to other similar examples known from the 15th century sculpture and painting, the shapes of the fruit in the garlands of the chapel are less naturalistic, closer to a realistic synthesis; the patterning of fruit and foliage obeys more rigid principles of composition. The greatest innovation in the Chapel are the mouldings of the oculi fashioned into wreaths and the method employed in the patterning of single wreaths. Even if the seventeen wreaths are unequal, with each other (there are only three „pairs”), they all share a common scheme: rhythmic alteration of foliage and fruit (for. ex., 2-3-3-2 or 2-3-2; 2-3-2) and a „rotation” of leaves shown alternatively in profile and from above. This common „concealed structure” proves that the composition of the wreath moulding was worked out already in the plans mentioned in the contract concerning the construction of the Chapel (4 January 1468). In the author's opinion it is of

a highest importance that even the wreaths obey the basic planning principle of the Chapel where everything is made on a unique scale, proportioned in „human measure” so that the figures in the niches rise to the height of an average human stature (5 feet high), the reliefs of genii, putti and angels (3 and 2 feet high) as well as the heads of seraphs in the vaulting to those of four and three years old children, while the representations of the plants are full – scaled. Like the other element in the Chapel previously analysed by this author (see the iconologic study in *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* no. 26/1986-1987) this investigation of its floral reliefs speaks in favour of the thesis that the Chapel at Trogir illustrates the „total design” of Nikola Firentinac and represents an anthological example of the Early Renaissance architectonic-sculptural synthesis.

Also the author points to the sepulchral connotations contained in the symbolism of almost all of the depicted plants. Yet, he submits that the „reading” of these symbolic meanings should not be doctrinal, since this plenitude of plant life, this „quiet life” (still life) and not „dead life” (*natura morte*) is, at the same time, an expression of the typical Renaissance attitude toward nature.

In the end, the author tries to reconstruct the original arrangement of the wreaths in the space of the Chapel, retaining that the composition of the north, altar wall was symmetric with the most prominent mouldings: a lavish acanthus wreath (fig. 10) flanked by wreaths of oak leaves with acorns (fig. 9 and 11); carved at the edges were laurel – wreaths bound by four ribbons. The changes might have occurred during the construction works, as a consequence of the shrinkage of the north wall, when the space for wreaths was curtailed so that a part of the ribbons of one of the laurel wreaths had to be removed (fig. 7).