

Rekonstrukcija Firentinčeva oltara trogirske kapele

Radovan Ivančević

Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 73.034(497.5 Trogir)

21. lipnja 1996.

Veoma kvalitetni ranorenesansni reljef stojećeg anđela sa svijećnjakom, što se sada nalazi u Muzeju grada Trogira, davno je objavljen u znanstvenoj literaturi kao djelo Nikole Firentica.¹

Nedvojbeno, ubraja se u kategoriju najboljih majstorskih radova.

Među izuzetno brojnim anđeoskim likovima što ih je zamislio i u reljefu ostvario Nikola Firentinac - u usporedbi s ostalim kiparima *quattrocenta* u Europi - ovaj je anđeo ne samo najveći po formatu, nego se i najviše približava punoj, trodimenzionalnoj skulpturi.² Vrhunska kvaliteta ostvarena je skladnim komponiranjem cjeline lika, koji stoji na lijevoj, a opustio je desnu nogu, dok mu je glava nagnuta u stranu i neznatno pognuta. Desnom rukom podržava pri vrhu svijećnjak svoje visine,³ lijevom se opire o bok, a iza leđa i sa strane spuštaju mu se krila. Odmjereno je proporcioniran kao odrasliji dječak, s otmjeno modeliranim suhonjavim licem⁴ i nježnim pramenovima valovite kose češljane prema naprijed, s tankim rukama dugih prstiju. Uz tijelo mu je pripijena duga haljina povezana u pojasu, s dva proreza kroz koje proviruju dobro modelirane vitke noge, gole gotovo do bedara.⁵ Modelacija nabora tkanine i kose sumarna je i hrapave površine, kao što su to i široka krilna pera što se nižu

Na temelju ugovora 4. 1. 1468. autor rekonstruira izgled prvobitnog oltara u trogirskoj kapeli prema navedenim mjerama. Ujedno argumentira tezu da je reljef anđela svijećonoše Nikole Firentinca, u Muzeju grada Trogira, bio predeviden kao jedan od dva anđela na stipesu oltara. Uz grafičku rekonstrukciju oltara u prostoru kapele autor ističe njegovu strukturalnu povezanost s arhitekturom, kao i središnje mjesto koje je svećenik zauzimao, te se ponovno zalaže za adekvatnu redukciju baroknog oltara u cilju revalorizacije cjeline.

u tri reda (vidljiva samo na njegovu lijevome krilu). Usporedimo li obradu s haljinama i kosom bakičonoša

¹ Objavio ga je i pripisao Firentincu: Fisković, C., Tri anđela Nikole Firentinca, Kalendar "Napredak" za 1941., Sarajevo, 1940., str. 3-8. Autor izvještava da je kip slučajno otkopan u jednom vinogradu kraj trogirskoga groblja godine 1938., a tada se nalazio u lapidariju u crkvi Sv. Ivana Krstitelja. U svojim kasnijim studijama Fisković je višekratno svraćao pozornost na taj kip ističući donatelleskne motive Firentinčeve skulpture.

² Isklesan je u tročetvrtinskom reljefu (82 x 32,5 x 22 cm). Stoji na sprijeda trostrano rezanoj ploči visokoj 4 cm, širokoj 32,5 cm, kojoj su kraće skošene stranice duge 9 cm, a prednja 22 cm. Ukupna dubina, postolja jest 22 cm, a i kip je u osi najdublje protežitosti otprilike toliko dubok.

³ Dimenzijom i oblikom (bez postolja) nalik je na procesijske svijećnjake. Drška je osmerostrana s dva također osmerokutna nodusa (jedan u visini kukova, drugi u razini prsa dječakovih). Zdjelica valovita profila, za vosak svijeće, odlomljena je s prednje strane pa se vidi u sredini valjkasta rupa u koju se mogao utaknuti metalni klin za voštanicu, na što je upozorio Fisković.

⁴ C. Fisković dobro je uočio da "mršavo lice anđela slično melanholične anđele Firentinčeva portala palače Čipiko" i "na anđela na Firentinčevu reljefu u trogirskoj loži" (n.dj., str.7)

⁵ Pobijajući uopćenu tezu I. Delallea da su putti u haljinicama u kapeli Dukonovičeva djela, C. Fisković upozorava na: "Izravni utjecaj Donatellovskog komponiranja haljinice, raskidane u dva dijela, da razotkrije obje noge..." i dodaje "pa i svijećonoša u trogirskom lapidariju, čija je odjeća rastrgana da mu otkrije tijelo, jednako onako kao na Donatellovim reljefima Marijina Uznesenja sa Brancaccieve grobnice, Firentinske kantorije i 'Salomina plesa' ili na tabernakulu u rimskom sv. Petru, pa i na nekim radovima Donatelljanaca, koji su voljeli radi statičkog uporišta tijela, razotkriti na ovaj način noge svojih likova." (Fisković, C., Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU, 1/1959, str. 32 i bilješke 27-31.)

u kapeli, djeluje kao da nije dovršena do kraja, jer nije sasvim izglađena. U komponiranju odjeće osebujan je detalj da gornji dio tunike, što poput hitona prikriva vrpcu kojom je košulja povezana u pasu jer visi preko nje, kao da "vijori" pod zamahom vjetra preko drške svijećnjaka iznad prvog nodusa. Krajevi haljine također su kao pokrenuti vjetrom i uz lijevu anđelovu nogu izvijaju se prema van, a uz desnu prema unutra. Lijeva je ruka bila uprta o bok i svinuta u laktu, ali je odlomljena, tako da su preostali samo dio ramena, obavijen naramenicom tunike bez rukava i otvorena šaka oslonjena o kuk tako da je dlan izvrnut prema van.⁶

Ikonografija lika, s bakljom, nedvojbeno smješta ovog anđela u okvir funeralnog kulta, a to je još izrazitije potkrijepljeno smirenim stavom, blago pognutom glavom, te gotovo sklopljenim očima, spuštenih vjeda. Takav značaj skulpture upućuje nas na to da joj potražimo namjenu i mjesto u nekome sepulkranome sklopu. Iako je C. Fisković izrijekom pisao "u Firentinčevoj kapeli teško bi joj se našlo odgovarajuće mjesto, mogla je tek da stoji negdje uz svečevu raku", a potom "radije pretpostavljam, da je ovaj reljefni anđeo dio srušenog kamenog oltara, od kojeg se sačuvala središnja kamena ploča sa dramatičnim prizorom oplakivanja Krista pod križem", dakle, uz retabl oltara Čipiko za benediktinsku crkvu, da bi poslije pretpostavio da je jednako tako mogao stajati i uz oltar Sv. Sebastijana u njegovoj crkvi⁷ - smatram da je ovaj anđeo svijećonoša klesan za oltar trogirске kapele mauzoleja u koju je smješten sarkofag s likom blaženog biskupa Ivana Trogirskog.

Ugovor od 4. siječnja 1468. daje nam vjerodostojni odgovor o funkciji ovoga lika u sklopu projektiranog, ali nedovršenog i nikada ne postavljenog *oltara kapele* i pomaže da još određenije zamislimo u duhu kako je trebala izgledati nikada neostvarena jedinstvena cjelina ovog remek-djela europske rane renesanse.

Ovom prilikom podsjećam da je sačuvana izvorna kamena oltarna menza u nedalekoj Alešijevoj krstionici (1467.), postavljena na zidani stipes.⁸

U pouzdanom, iscrpnom i pomno sročenom ugovoru, jasno je napisano da su, u kapeli umjesto sadašnje homogene mase baroknog oltara XVII st. na kojem se nalazi sarkofag stopljen u jedinstvenu masu s menzom i zidanim stipesom oltara - kojoj su u XVIII st. pridodana još dva velika izdvojena anđela - trebale biti za dvije stube povišene od poda, dvije jasno odvojene, ali lakše i prozračnije strukture: sprijeda oltar s menzom na četiri stupića, a iza njega sarkofag koji nose četiri anđela poput karijatida.⁹

Poznato je da je sarkofag bio izveden još u prethodnom stoljeću u gotičkome stilu mletačke radionice de Sanctis (1348.),¹⁰ ali u ugovoru se spominje dorada, odnosno obogaćenje sarkofaga reljefima iz svečeva života: "Na njoj treba isklesati četiri prizora, tj. s tri strane

četiri čuda toga sveca, a četvrta strana treba imati četverouglasti okvir."¹¹ U prvome trenutku neobična formulacija o četirima reljefima na trima stranama sasvim je razumljiva s obzirom na raščlambu stranica sarkofaga: s bočnih je strana po jedno položeno pravokutno polje uokvireno tordiranim stupićima, a s prednje su strane dva takva polja i jedno manje kvadratično među njima. Dva bi reljefa, dakle, bila umetnuta na pročeljnu stranu u već postojeća uokvirena polja lijevo i desno - umjesto sadašnjih ispuna pločama šarena

⁶ Dlan s crtama i pregibi članaka prstiju napose su grubo obrađeni i svjedoče o nedovršenosti. Nije isključeno da je do odlamanja ruke došlo tijekom obrade kipa i da je to bio povod da se napusti dalji rad na finoj doradi. - Iako položaj ruke djeluje izvještačen, C. Fisković podsjeća da je "ljevicu, preokrenutu, zapešćem naslonjenu na bok" jednako tako Donatello postavio na svom brončanom Davidu (n.dj., str.7). Autor također smatra da je kip bio valjda oštećen pa da zato nije dovršen, ali ne spominje da mu je objiena čitava ruka.

⁷ Ikonografska izričitost sepulkralne namjene isključuje mogućnost da je ovaj reljef pripadao nekoj uobičajenoj oltarnoj kompoziciji, kao što je to bio pretpostavio C. Fisković. Oslanjajući se na Andreisa i Manolu, koji uz kip Sv. Sebastijana na oltaru u svečevoj kapeli - podignutoj oko godine 1480. na južnoj strani trogirskog trga - spominju i dva anđela, smatrao je C. Fisković da je ovaj anđeo možda jedan od njih: "Vjerojatno su se uz kip (sv. Sebastijana) nalazili reljefni anđeli s bakljama, od kojih je jedan sačuvan u trogirskom lapidariju i ranije objelodanjen kao Firentinčevo djelo." - Fisković, C., Firentinčev Sebastijan u Trogiru, Zbornik za umjetnostno zgodovino, Ljubljana, 1959, str. 377. Pri spomenu ranijeg objavljivanja, poziva se na svoj prilog iz 1940., no u tom je prilogu Fisković smatrao da je ovaj anđeo, s još jednim simetrično postavljenim, trebao stajati uz Firentinčev reljef Oplakivanja na Čipikovu oltaru za benediktinsku crkvu sv. Ivana, jer "po svojoj zamisli lik anđela sa svijećnjakom pristaje uz reljef Oplakivanja, koji je mogao da stoji između dva ovakova anđela" (n. dj., str.8).

⁸ Menza je velika 74 x 160,5 cm, a stipes je dubok 57,5 cm. Zanimljivo je da je klupa uokolo krstionice izvedena skroz, pa i duž čitava istočnog zida, a potom je na nju dozidan stipes. Zbog toga nije isključeno da su u izvornome projektu i ovdje bila s prednje strane dva stupića, kao što je na stupićima trebala stajati i menza u kapeli. - Kao što se u proporcijskim odnosima tlocrta i elevacije i svih ostalih čimbenika krstionice iskazuju gotički normativi - u načelu izduženiji - a u kapeli skladniji renesansni, o čemu sam već pisao, tako se ta stilska pripadnost izražava i u odnosu dužine i širine oltarskih menza: u krstionici je taj odnos (74x160,5cm) približno 1:√5, a u kapeli je po projektu trebao biti (86x155) što je otprilike 1:√3. Nije isključeno da je i menza oltara bila već isklesana - kao što je bio izveden i ovaj anđeo za njen stipes - pa ako se u sklopu sadašnjeg baroknog oltara nađe stara menza lako će je biti identificirati po mjeri.

⁹ Nakon opisa popločenja kvadratičnim kamenim pločama od jedne stope, naizmjenično bijelim i crvenim iz Verone u ugovoru je, zapisano: "... sopra el qual salizo de esser doy gradi de scalinj, come appar nel disegno; sopra j qual de eser l'altar de vna piancha longa pie quatro e mezo e larga pie do e mezo soazada atorno, posta sopra 4 peditali, come apar nel disegno; ouer serado l'altar d'intorno e da tre ladi incasa, el quarto lado dauanti con doi agnoli de mezo releuo; et sopra li dicti scalinj de eser l'arca de marmo del Sancto, che e nela ghiexia, et laorarla de quatro hystorie, zoe da tre bande li 4 miracoli del dicto Sancto, et la quatra banda requadrada con soaza; et far el couerchio sopra la dicta archa, soazado de piera di Voluia, come appar nel disegno; et soto la dicta archa deno esser 4 anzoli de pie 4 l'uno longhi, li quali deno sostegnir l'archa; et dauanti l'archa sula piancha del' altar die esser figure 3 longe pie 3 l'una. come appar nel disegno."

Kolendić, P., Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, n.dj., str.74

¹⁰ Sarkofag je izveden od sivog mramora s umetnutim pločama šarenog mramora. Sanduk je dugačak 166 cm, širok 84 cm, visok 79 cm (sprijeda, odnosno 83,5 cm sa strane). Sljeme poklopca, mjereno na bočnoj strani, visoko je 117 cm. Postolje je dugačko sežanj, tj. 206 cm, a široko 118 cm.



1. Nikola Firentinac, Anđeo svjećonoša, s desne, prednje i lijeve strane, Muzej Grada, Trogir (foto. J. Ćurković)

¹¹ Montani, M., Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb, 1967, str. 68

¹² U srednjem polju pročelne stranice, prema brojnim analogijama, vjerojatno bi bio isklesan neki posvetni natpis.

¹³ Već u prvom svom napisu pišući o Firentinčevim anđelima s vazama, koji su nekoć bili uz skulpturu Krista - u oltarnoj niši poput rastvorena triptiha - C. Fisković je zaključio da se baroknom intervencijom u kapeli "oskvrnilo jedinstvo renesansnog stila" i smatrao da bi "taj barokni oltar trebalo sniziti i ukloniti barokne anđele" (Tri anđela..., n.dj., str. 6), što sam ja u više navrata ponovio i razradio modalitete zahvata. Vidi: Ivančević R., O modifikaciji baroknog oltara u renesansnoj trogirskoj kapeli, Mogućnosti 12/1989, str. 1310-1318.

mramora¹² - a po jedan bi reljef bio umetnut na bočne stranice (dakle, ukupno četiri), dok bi stražnja strana sarkofaga ostala samo uokvirena.

Za našu povijest umjetnosti veliki je gubitak što ti reljefi nisu izvedeni, jer bi to bili vjerojatno jedini primjeri Nikolina umijeća komponiranja figuralnih prizora u dubinu prostora, budući da se njegovi sačuvani reljefi svode na prizore koji su raspoređeni u jednome

planu: dva Oplakivanja (na oltaru Čipiko i grobnici Subotić) i Krunjenje Bogorodice (u luneti kapele).

Još je veći i neprocjenjiv gubitak što nije izvedena cjelina oltara sa sarkofagom, prema projektu opisanom u ugovoru, ne samo stoga što bi time kapela bila obogaćena za niz skulptura nego i stoga što, da je postojao renesansni oltar, vjerojatno ne bi bilo došlo do agresivne barokne intervencije s neprimjerenom oltarskom kompozicijom.¹³

Spomenuta četiri anđela karijatide pod sarkofagom iz ugovora godine 1468., nije teško zamisliti jer su kameni sarkofazi koje nose četiri, šest ili osam kipova učestalo gotičko rješenje postavljanja sarkofaga u crkveni prostor. I to bilo samostalno bilo u kombinaciji s oltarom, kao što dokazuju poznati primjeri talijanskoga *trecenta*.¹⁴ Dok su u Veneciji sarkofazi pretežno postavljeni na zid i podupirani konzolama ili uklopljeni u niše, sarkofag dužda Pietra Moceniga (umro 1477.), nastao deset godina nakon trogorskoga projekta, iako također unutar niše, nose na ramenima i rukama podržavaju tri lika.¹⁵

No, osim tih četiriju anđela karijatida, za koje je navedeno da moraju biti visoki 4 stope, a znamo da su nužno morali biti klesani kao zaobljene, trodimenzionalne skulpture, u ugovoru se, vidjeli smo, spominje još pet (!) likova u sklopu oltara trogirske kapele. Tri lika, visoka po tri stope, trebala su biti postavljena na oltarnu menzu, tako da budu ispred svečeve rake. Napokon, opisujući oltar koji je trebao imati kamenu ploču menze veličine 4 1/2 stope prema 2 1/2 stope, ostavlja se mogućnost da bude postavljena na četiri stupa - kao što je u to doba bilo uobičajeno¹⁶ i kao što se izriječkom spominje da je bilo prikazano u nacrtima priloženima ugovoru - ili da bude "zatvoren s tri strane a sprijeda s *dva janjeta u polureljefu*".¹⁷

Uvjeren sam da je anđeo kojeg smo netom opisali bio klesan kao jedan od tih dvaju likova u polureljefu što su trebala definirati bridove stipesa oltara kapele s prednje strane, unatoč tomu što su bili predviđeni simbolički likovi janjaca - *lado dauanti con doi agnoli del mezo releuo*.¹⁸ U duhu svih izmjena i odstupanja u ikonografskom programu, koja su dosljedno usmjerena humanizaciji projekta, smatram da je i zamjena prvotno predviđenog simboličkog reljefa dvaju janjaca (*doi agnoli*) - vjerojatno konfrontiranih oko križa ili nekog drugog simbola u sredini po uzoru na ranokršćanske i ranobizantske predloške stipesa ili oltarnih pregrada, pa i sarkofaga - uzdignuta na dostojanstvenije i primjerenije likove tugujućih anđela. Trogirski anđeo svečonoša ne može, naime, biti jedan od spomenuta tri lika na oltaru, (ne samo zbog naziva, nego i zbog dimenzije, jer su predviđeni veći, od 3 stope), niti može biti anđeo nosač sarkofaga, (koji su trebali biti još veći, 4 stope i po prirodi zadatka trodimenzionalne skulpture).

Budući da je logično pretpostaviti da je lik anđela prednjom stranom bio okrenut gledaocu, s obzirom na stav i gestu priklona prema svijećnjaku, koji je obrgrlio lijevom rukom, a napose na nagib glave - za koju je logično pretpostaviti da je usmjerena prema središtu oltara sa svečevom rakom, a ne od njega, prema van - čini se da je ovaj anđeo trebao biti postavljen uz desni brid stipesa. Tome bi u prilog govorila i razigranija obrada njegove lijeve strane, što bi odgovaralo vanjskoj, slobodnoj i vjernicima dostupnijoj strani stipesa.¹⁹ Susjedni lik anđela, na lijevome bridu stipesa, vjerojatno je trebao biti simetrično dizajniran, tako da drži svijećnjak u lijevoj ruci, kao što je prikazano na priloženoj fotomontaži rekonstrukcije stipesa oltara koju predlažem.

¹⁴ Kao arka Sv. Petra Mučenika u crkvi S. Eustorgio u Milanu (1339), na primjer. - Vidi: Moskowitz, A., Giovanni bi Balduccio's Arca di San Pietro Martire (1339) ili rekonstrukciju J. P. Hennessy arke sv. Dominika od Nicola Pisana (str.13). Jedno od tipičnih rješenja trecenta, jest i sarkofag blaženog Bertranda u Udinama, sredina XIV. stoljeća, postavljen na šest karijatida (Friuli, str. 196) ili Michelozzova kompozicija sarkofaga u Napulju također nošenog od šest trodimenzionalno klesanih likova, primjer koji kronološki neposrednije prethodi trogorskom projektu. - Takvi su se oltari sa sarkofazima gradili i kasnije, kao, na primjer, grobnica Giulija Antonija i Aquaviva od Aragona u Conversano, crkva Santa Maria del' Isola (1524). Vidi: Gelao, C., L'attività di Nuzzo Barba a Conversano, e le influenze veneto - dalmate nella scultura pugliese del Rinascimento. Autorica smatra da se u apulijskoj renesansi osjeća utjecaj istočne obale Dalmacije u kojoj dominira Juraj Dalamtinac, ali upozorava na slabiju kvalitetu apulijske skulpture: "...Le gigantesche e sgraziate Virtu cardinali", Firenca, 1988, str.15

¹⁵ Ovo je središnji dio u sklopu kompozicije Pietra Lombarda, koja se proteže u čitavoj visini zida crkve San Giovanni e Paolo. Dužd ogrnut plaštem prikazan je u oklopu admirala u trijumfalnoj pozi, nošen na svom sarkofagu od tri ratnika. - Pauli, G., Venedig, Leipzig, 1926, str.107, sl. 81.

¹⁶ Između brojnih primjera, vidi iluzionistički prikaz takve kamene menze na četiri stupića na glasovitoj Masacciovoj fresci sv. Trojstva (1427) u S. Maria Novella u Firenci.

¹⁷ "...l'altar de vna piancha longa pie quatro e mezo et larga pie do e mezo soazada atorno, posta sopra 4 peditali, come apar nel desegno, ouer serado l'altar d'intorno et da tre ladi incasa, el quarto lado dauanti con doi angoli de mezo releuo". Kolendić, P., n. dj., str. 74

¹⁸ Iako se izriječkom spominje polureljef, ispravnije bi bilo govoriti o tričetvrt reljefu, jer je lik cjelovito zaobljen s bočnih strana i samo leđima "prisonjen" uz podlogu, odnosno srastao s kamenim blokom.

¹⁹ Istaknuti lakat i nehajno oslanjanje na otvorenu šaku lijeve ruke bilo bi također neprikladno u odnosu prema sredini oltara, a time i prema sarkofagu s likom biskupa na poklopcu.

²⁰ Višekratno sam pisao o izmjenama i zamjenama predviđenih dekorativnih dijelova figuralnim ističući dosljedno uvijek rastući broj ljudskih likova i lica u kapeli. - Vidi: Ivančević, R., Ikonološka analiza ranorenesansne kapele sv. Ivana Ursinija u Trogiru. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986-1987, str.287-344. Treba dodati da je ujedno riječ i o formalnom usavršavanju kompozicije cjeline, jer se redovito neka ponavljanja supstituiraju smjenom raznolikijih motiva. Tako je u prvotnom projektu bilo predviđeno da baze i imposti pilastara trijumfalnog luka budu sa sve tri strane izvedene ponavljanjem istog motiva: na bazama tri puta ovješena girlanda, a na impostima tri puta vaze. Tu multiplikaciju ugovor čak izriječkom naglašava; kaže se za baze "...el pilastro da tre bande...die esser 3 feste romane, zoe vna per cadauna de le dite face, come appar nel desegno", a za imposte "vasi 3 per zascun pillastro, zoe vasi 6 fra tuti doi pillastri". Kao što znamo na bazama su izvedena na dvije strane bakljonoše, a u prolazu akantusov buket, a na impostima tri različita motiva: buket akantusa, vaza s voćem i girlanda.

Ovo je još jedan primjer i dokaz dosljednosti Firentinčeve intencije da poveća broj i proširi udio ljudskih likova u kapeli, kad god je bilo moguće, odabirući u svakoj alternativi uvijek figurativnu umjesto dekorativne verzije, dakle, težu i zahtjevniju, a u načelu programski renesansniju.²⁰ Čitamo, naime, da je u nacrtu priloženom uz ugovor bila predviđena jednostavnija varijanta s menzom postavljenom na četiri stupića: "*piancha...posta sopra 4 peditali*",²¹ ali je u izvedbi prevladao ljudski lik.

Činjenica da je očuvan samo jedan od dva anđela stipesa, i to nedvojbeno Firentinčev, uklapa se u davno utvrđenu i višekratno provjerenu pretpostavku da, kad god je bilo potrebno ostvariti parove reljefa ili skulptura, jednu je radio Nikola, a drugu Andrija i to možda čak ne samo po nacrtu, nego po već isklesanu Nikolinu predlošku, kao što bi to bilo u ovome slučaju.²²

Andeo u polureljefu visok je 76 cm (dakle oko 2 1/4 stope), a ukupna je visina bloka (stipesa) s podnožjem 82 cm (ili 2 1/3 stope). Prihvatimo li tezu da je ovo jedan od dvaju ugaonih anđela što je trebao biti ugrađen s prednje strane stipesa, dobili bismo i visinu stipesa od 82 cm, čemu treba dodati debljinu kamene ploče menze (oko 6 do 8 cm), a možda i još neke ploče, odozdo, koja bi služila kao postolja.²³

U svakom slučaju, visina bi odgovarala uobičajenoj visini oltara, a sarkofag bi, prema projektu, bio podignut iznad razine menze - kao što treba biti i kao što se uvijek postavlja - jer su njegova četiri anđela nosača morala biti visoka 4 stope, što iznosi 138 centimetara.

Takvo rješenje stipesa, odnosno prednje strane oltara - u visini anđela svijećonoše - odgovara i metrički i proporcijski metodi vrsnoga projektiranja, jer bi time format okomito postavljene plohe stipesa odgovarao formatu vodoravno položene menze (2 1/2 : 4 1/2), a jedno od temljenih načela arhitektonskoga projektiranja jest usklađivanje tlocrta i presjeka, odnosno tlocrta i nacrta pročelja.²⁴

Promotrimo li projekt oltara u cjelini (prema rekonstrukciji koju predlažem) i pokušamo li ga uklopiti u kapelu otkrit ćemo da postoje određene podudarnosti između dimenzija i proporcija oltara i arhitektonske raščlambe unutrašnjosti. Ako na razinu poda dodamo dvije stube po pola stope (2x17,21 cm), tj. povisimo oltarni prostor za jednu stopu, onda bi oltarna menza položena na stipes kojemu je visina 2 1/2 stope (86,06 cm) - s reljefnim likovima anđela svijećonoša na bridovima, kao ovaj kojeg objavljujemo - bila otprilike u razini horizontalne podjele pilastara koji omeđuju reljefe naslona klupa s likovima genija s bakljama, što proviruju iz odškrnutih vrata. Sarkofag, koji bi, polazeći od iste razine (povišene za dvije stube od poda)²⁵ nosila četiri anđela, visoka po četiri stope, našao bi se u razini s bazom niša za skulpture uokolo, tako da bi svojom visinom (od 117 cm) dosizao Kristu do struka.

Da bismo mogli zamisliti rekonstrukciju opisanog, ali neizvedenog oltara i uklopiti ga u arhitekturu kapele, bilo je potrebno prije svega provjeriti jesu li se graditelji u izvedbi držali mjera predviđenih ugovorom. Provjera arhitektonskih snimaka i obaju presjeka kapele dokazala je da je sve izvedeno po ugovoru, odnosno u skladu s nacrtima koji su bili priloženi kao njegov sastavni dio i na koje se sastavljač ugovora stalno poziva: "kako je vidljivo iz nacrta" (*come appar nel disegno*).

Objavljujem idealnu rekonstrukciju odnosa oltara s elevacijom zida kapele - na temelju opisa i mjera iz ugovora - ucrtanu u obliku skice u uzdužni i poprečni presjek kapele. U tlocrtu rekonstruiranog oltara pretpostavlja se da su spomenute dvije stube povišenoga oltarnoga prostora morale biti udaljene od sjevernog, oltarnog zida bar za stopu i pol (51,53 cm), ako ne i

²¹ N.dj, isto.

²² Uz anđela svijećonošu C. Fisković je objavio i dva poklekla anđela s vazama - svjećnjacima u naručju, za koje je također utvrdio da je onaj bolji (ali oštećeniji) "izveden sigurno od samog Firentinca", a drugi, slabiji, da je djelo "jednog od Nikolinih pomagača". (Tri anđela..., n.dj., str. 6.)

²³ Ne samo način obrade koji jasno odaje da je lik trebao biti ugrađen, a ne slobodno stojeći, nego i visina bloka kamena isključuje mogućnost da bi to bio jedan od ona tri anđela što su trebala biti postavljena na menzu oltara (ispred sarkofaga), jer su oni ugovorom predviđeni u visini od 3 stope: "...*et dauanti l'archa su la piancha dell'altar die esser figure 3 longe pie 3 l'una. come appar nel disegno.*" - U obzirivo izrečenoj hipotezi da bi andeo s bakljom mogao biti jedan od dva uz kip sv. Sebastijana na oltaru njegove kapele uz gradsku ložu, C. Fisković (n.dj.) ga je zamišljao u kompoziciji koja je opisana u ugovoru za kapelu bl. Ivana Trogirskog. No, uz ikono-grafske proturazloge (čemu baklja?), protiv postavljanja na oltar govori i reljefna obrada kipa predviđenog za ugradnju, dok je uz slobodno stojeći kip sveca, logično pretpostaviti i zaobljene kipove anđela.

²⁴ Vidi brojne primjere od predromaničkih crkvice analiziranih u studijama M. Pejakovića, do poznatih Albertijevih renesansnih projekata.

²⁵ Umjesto dvije kako je bilo predviđeno ugovorom - a možda i izvedeno - baroknom su intervencijom ugrađene tri stube.

²⁶ Vidi, na primjer, Svečevu kapelu u crkvi Sv. Antuna u Padovi, iako iz kasnijeg razdoblja, oko 1500. godine.

²⁷ Kao što je predviđeno ugovorom: "*et dentro uia la dicta capella de esser salisada de piere bianche et rosse da Verona, quadrato de pie vno cadaun quadro uel circa*" i kao što je do danas očuvano popločenje u trogirskoj krstionici.

²⁸ Sada je ploča s likom biskupa u plitkom reljefu (225 x 97 cm) postavljena okomito na sjeverni zid katedrale zapadno od kapele.

²⁹ Vidi: Ivančević, R., Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 2, Zagreb, 1978, str. 40-42, sl.30

³⁰ U svojim ranijim priložima konkretno i detaljno sam analizirao mogućnost uklanjanja dvostrukog postolja ispod sarkofaga i njegova polaganja direktno na menzu. Vidi: O modifikaciji..., n.dj. Ovom prigodom dodajem da bi se za baroknu ugradnju neprimjetno, a za kapelu veoma olakšavajuće mogla možda ukloniti samo prva (i najšira), stepenica pod oltarom, budući da su izvorno bile predviđene dvije. Za početak bi bilo dovoljno ukloniti makar samo njene bočne strane, tako da ostane pristup oltaru samo sprijeda. Time bi se oslobodio dio razine poda bočno od oltara, kao i prolaz koji je sada neugodno stiješnjen između stepenice i klupe. No, kada bi se za visinu prve stepenice spustio čitav oltar, to bi uočljivo smanjilo nametljivu visinu oltarske cjeline.

za dvije stope (68, 84 cm) kako bi se omogućio obilazak iza sarkofaga, što je bio redoviti zahtjev i uobičajeni način štovanja sarkofaga - relikvijara u kapelama ovoga tipa.²⁶ Iz praktičnih razloga odvijanja liturgijske službe svećenika i ministranata oko oltara - kao i radi ostavljanja prolaza u razini poda kapele sa strane - pretpostavili smo da je za širinu gornje stube bilo optimalno oko 8 stopa, kao što je u priloženu tlocrtu i prikazano. Ispred povišenoga svetišta trebalo je još u sredini - u razini poda, unutar popločenja²⁷ - ucrtati nadgrobnu ploču biskupa Jakova Torlona, za koju je poznato da je bila u kapeli.²⁸

Zamislimo li svećenika pri obredu uz oltar, odnosno pred njim, konstatirat ćemo da bi mu na taj način bilo određeno mjesto u geometrijskome središtu prostora, točno ispod medaljona s dopojasnim likom Boga Oca na svodu.

Tako bi, sasvim u tragu i u duhu Nikolina projektiranja, svi likovi u prostoru kapele bili dovedeni u logičku i smislenu vezu: Krist bi blagoslivljao lik blaženog biskupa na poklopcu sarkofaga (kao na odru), a Bog Otac svećenika dok služi misu. Kao što je adekvatno prostorno scenografski Juraj Dalmatinac bio uspostavio vezu između Boga Oca na svodu šibenske krsionice i novorođenčeta nad posudom za krštenje u tijeku obreda.²⁹

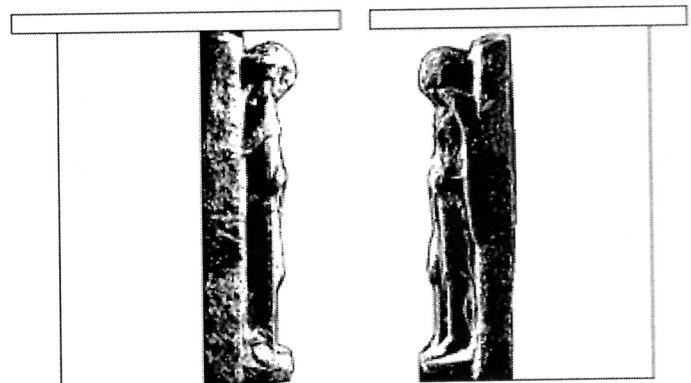
Iako ugovor iz 1468. pruža dovoljno podataka za idejnu rekonstrukciju izvorno projektiranog oltara uz koji bi se uklopio i postojeći sarkofag, svrha ovoga priloga nije da postavi pitanje njegove možebitne izvedbe u prostoru. Smatram, naime, da, unatoč tome što znamo mjere i omjere za oltar, stipes, kipove (Vrlina?) na oltaru i anđele nosače sarkofaga iza njega, posjedujemo samo jedan, ovdje objavljeni izvorno klesani lik - i to za stipes - a to je nedovoljno za kompleksnu cjelinu koja je bila predviđena. No, smatram da je za

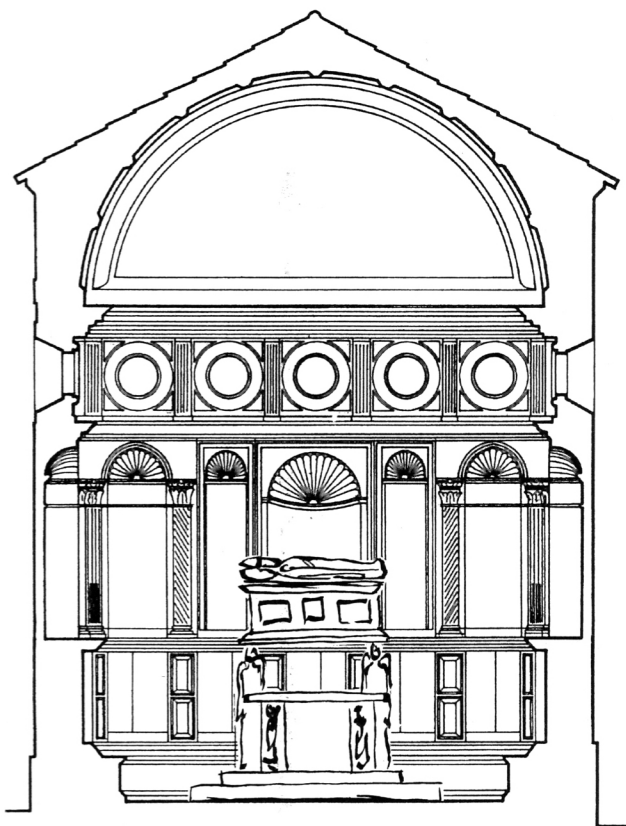
objektivniju i cjelovitiju valorizaciju kapele važno da smo stekli bolji uvid u prvobitno zamišljenu kompoziciju, sklad i mjeru oltarske cjeline. Pri tome otkrivamo ujedno i usklađenost s raščlambom arhitektonske ovojnice prostora kapele. Treba istaknuti i spoznaju da su prvobitno projektirani oltar i interpolirana skulpturalna cjelina sa sarkofagom imali znatno manji obujam u jezgri prostora (od sadašnjeg oltara) a sarkofag koji su nosila četiri skulpturalna lika, gotovo je "lebdio", što je omogućavalo kontinuitet prostora i vizura ispod njega.

Usporedba izvornoga projekta sa sadašnjom zagusnutošću prostora nerazmjerno glomaznom konstrukcijom oltara, kao i njegovom neprobojnošću, uz istodobno nametljivo protezanje krilatih anđela u prostor, možda nas ponovno potakne na razmišljanje o mogućim, bar minimalnim intervencijama - snižavanjem oltara ili sarkofaga - što bi se ipak osjetilo u prostoru i doživjelo kao revalorizacija nekih izvornih prostornih odnosa i renesansnih vrijednosti.³¹ U tragu svojih ranijih prijedloga dodajem ovom prilikom fotosimulacije nekih varijanata ublažavanja agresivnosti baroknog oltara u trogirskoj renesansnoj kapeli. Ideju, koju je promovirao Cvito Fisković prije više od pola stoljeća, da bi trebalo smanjiti agresivnost interpolacija baroknog oltara, sve nam imperativnije nameće svaka nova spoznaja, jer nam uvijek otkriva po neku dodatnu vrijednost ovoga savršenog - iako nedovršenog - remek-djela hrvatske i europske rane renesanse.

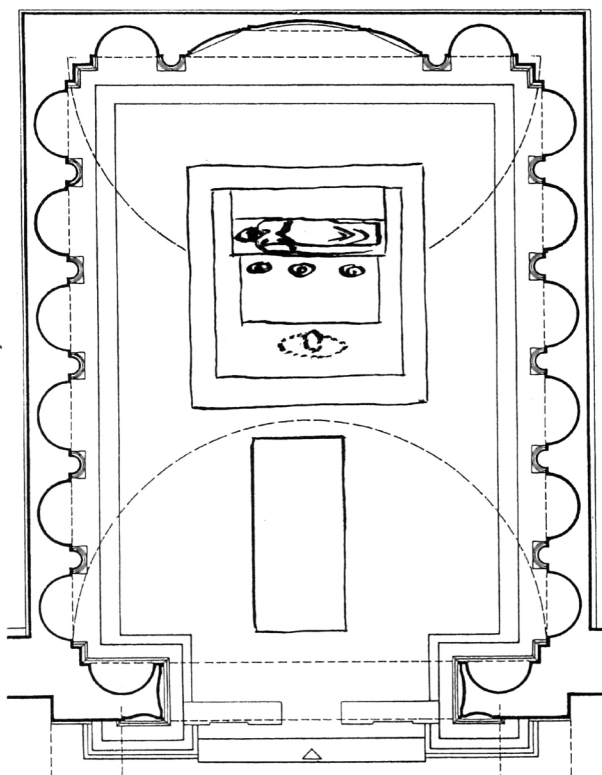
Rekonstrukcija oltara trogirске kapele prema ugovoru iz 1468., s predpostavljenim položajem Anđela svjećonoše

2. *Fotomontaža reljefa anđela svjećonoše u stipes oltara u pogledu sprijeda i sa strane. (R. Ivančević, 1997.)*

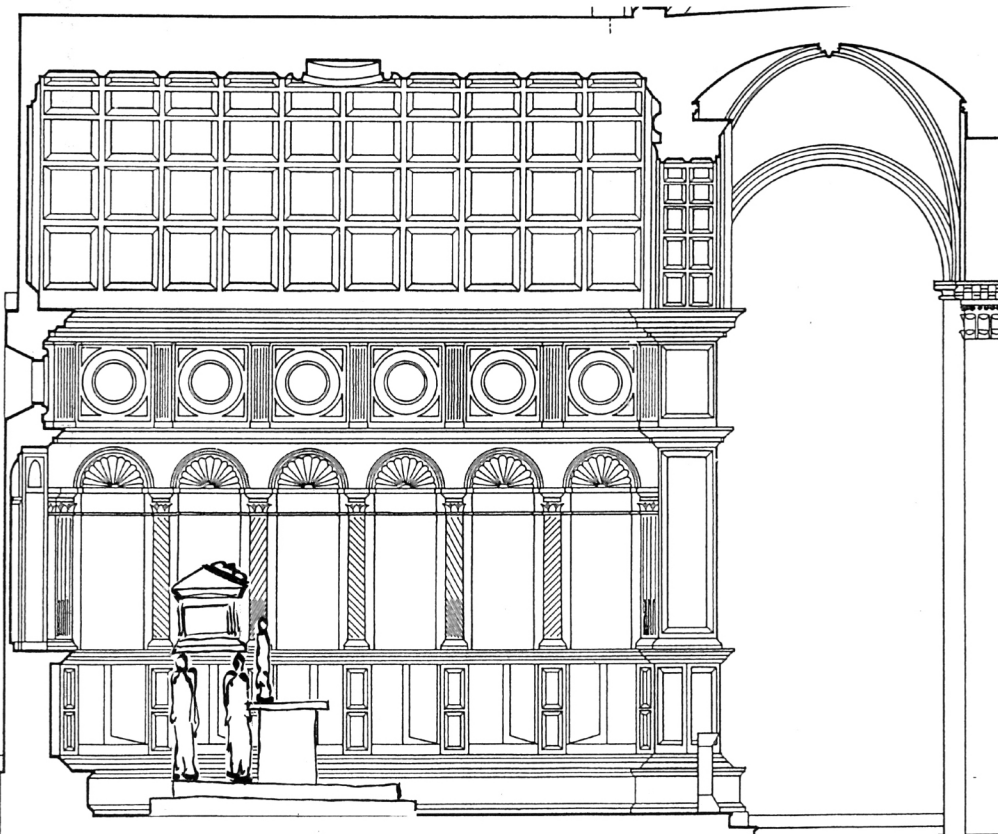




3. Prikaz odnosa izvornog oltara u poprečnom presjeku (R.I.)



4. Rekonstruirani oltar u tlocrtu: dvije stube, tri kipa vrlina na menzi (R.I.)



5. Pogled na oltar u uzdužnom, rekonstruiranom presijeku kapele (prema istoku) (R. I.)

Radovan Ivančević

**THE RECONSTRUCTION OF ALTAR FROM TROGIR CHAPEL BY
NICCOLO FIORENTINO**

After analyzing a contract dated January 4 1568, containing a detailed description of an altar project for the Renaissance chapel of the blessed Ivan of Trogir, the author presents its verbal and graphic reconstruction. The altar was to have three figures of angels graphic reconstruction. The altar was to have three figures of angels on the mensa and two reliefs of angels on the stipes, while four sculptures/caryatids holding the saint's sarcophagus were to be placed at the back of the altar.

Analyzing the iconography, form and dimensions of Nicolo Florentine's "sorrowful angel" with candelabra from the museum in Trogir, the author concludes that this relief is the only surviving part of the Renaissance altar which was never built, but received instead the present Baroque altar. It was to stand on the right edge of the altar stipes.

This very fine Early Renaissance relief of a standing boy/angel with candelabra, today at the municipal museum in Trogir, certainly belongs among Nicolo's best works.

Among the numerous reliefs of winged children created by this artist-torch-bearing genii, telamon putii, little angels – this angelic boy is not only the largest in format but also comes closest to a full three-dimensional sculpture.

This relief was published and attributed to Nicolo of Florence long ago (1940) by Cvito Fisković. Fisković first supposed that this was one of two angels flanking Nicolo's Pieta under the Cross on the Čipiko altar in the Benedictine church in Trogir, and later (1959) suggested that it may also have stood near the statue of Saint Sebastian in the small church of the same name. The iconography of the figure, and the candelabra, place this angel into the context of the funerary cult, an idea which is also supported by his composed posture with slightly inclined head and closed eyes with lowered lids.

The attitude of this mournful sympathetic angel directs us to imagine it as part of some sepulchral ensemble, and the author believes that this light-bearing angel was made for the altar of the Renaissance chapel in the Trogir mausoleum which has a Gothic sarcophagus (de Sanctis, 1345) with the figure of the blessed Bishop Ivan of Trogir.

The contract of January 4 1468 finally offers an unequivocal solution of this problem: the figure belongs to the composition of an altar for this chapel – designed but never completed or put in place. It helps us to gain a more definite idea of what the mausoleum, which is a masterpiece of the European Early Renaissance, would have looked like if it had ever been completed. (The author reminds us in passing that the original stone mensa of the altar has been preserved, placed on a stipes in Alexius' baptistry (1467) in the immediate neighbourhood).

On the present Baroque altar the sarcophagus seems welded into one unified mass with the mensa and stipes to which are added the two large marble angels. The contract clearly shows that instead of this one mass

two separate, and also lighter and more "airy" structures were to be elevated above floor level with two steps: the altar and mensa (2 1/2 x 4 1/2 feet) placed in front on four supports (columns), along with three statues of angels (three feet each); the sarcophagus was to be placed behind the altar, supported by four statues/caryatids (4 feet each). The Gothic sarcophagus was also to have one relief on each side and four more reliefs incised in the two existing framed areas in front (two on the left and two on the right side).

Described the altar, which was to have a stone mensa of 4 1/2 to 2 1/2 feet, the contract stipulates an altar either placed on four columns – which was customary at that time and marked on the designed added to the contract – or "closed on three sides with two angels in half-relief in front" (... laso davanti con doi angoli del mezo relevo).

The author concludes that the relief of the angel discussed in this paper was one of two angels to be carved in mezzo-rilievo and placed at the front of the altar stipes (more precisely, considering the position of the body and inclination of the head, at its right edge). The height of the relief is 82 cm, which corresponds to 2 1/3 feet, which with the underlying stone and mensa height amounts to 2 1/2 feet – a height proportionate with the width of the mensa accordance with the principle of equality of a structure's front (facade) and plan. (The other figures of the altar mentioned in the contract were to be statues, not reliefs and of larger dimensions: 3 and 4 1/2 feet). The statues of the caryatids placed on two steps (total height one foot) were thus to come level with the floors of the sculpture niches on the walls, which would bring the sarcophagus they supported to the waist of the Resurrected Christ placed in the altar niche. The priest standing before the altar would be placed directly under the medallion with the figure of God the Father at the centre of the cased barrel vaulting of the chapel. This type of composition: Christ blessing the figure of the deceased on the sarcophagus, and God blessing the priest, reminds us of other designs by Juraj Dalmatinac (e.g. the medallion with God the Father above a child on the baptismal font of the Baptistry in Šibenik Cathedral); it also corresponds to Nicolo the Florentine's method of composing thematic groups.

The replacing of the columns supporting the mensa with two reliefs of angels on the stipes is in accordance with the obvious intention of the Florentine to increase the number and broaden the role of human figures – children in particular – in the chapel. It also shows his customary preference for the figurative rather than decorative alternative, in the words for the alternative that was more demanding and as a rule closer to the Renaissance programme. The same applies to the genii torchbearers at the pilaster bases which replaced the garlands stipulated in the contract, or the sculptures of the Annunciation on the triumphal arch which replaced the rosettes. The latter changes have been pointed out by the author in a series of studies of the Chapel in Trogir.