

Firentinčev kip sv. Jeronima u Trogiru

Igor Fisković

Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 73.034 (497.5 Trogir)

17. listopada 1996.

Među velikim kamenim kipovima u kapeli Bl. Ivana Trogirskog iz kasnog 15. stoljeća, posebice je lik sv. Jeronima izazivao neke nedoumice. One na određeni način raskrivaju opće putanje naše znanosti koja na mnoga pitanja još nije dala potpune odgovore. Tako se nije razriješila ni sadržajno dvojbena povezanost toga odličnog kipa s umjetnički mu mahom istorodnim apostolima u nizu kojih se nalazi. Ispunjava, zna se, prvu nišu do ulaza sa zapada u arhitektonsko i plastički najvažnijoj, drugoj zoni jedinstvenoga spomenika. Svi su analitičari razumljivo zamjećivali zakriivenost kipa cjelovitome pogledu u prostor kapele, još više izostanak očekivanog mu parbenjaka u istovjetnoj niši na istočnoj strani, jer to poremećuje ravnotežu izrazito renesansne zamisli. Osim nužno raspirivane upitnosti o ikonografskom položaju kipa u znamenitome ansamblu, tek se zgodimice otvarala i sumnja u pretežito njegovo pripisivanje Andriji Alešiju. Budući da mi se poglavito ona činila više nego razložitom, vratio sam se nekim zanemarenim, naizgled daljim podacima koje povezujem s uočenim neobičnostima na kipu, zaokružujući zaključke o njegovu nastanku.

Analizom morfoloških kvaliteta i ikonografske karakterizacije renesansnog kipa Sv. Jeronima u Trogiru, autor ponče dosadašnje atribucije A. Alešiju i pripisuje ga čvršće Nikoli Firentincu. Dokazuje da je u kapelu Bl. Ivana unesen naknadno uz manje preinake, te slijedom povijesnih zapisa otkriva mu nastanak pri uređenju stare crkve sv. Marije na gradskoj trgu zauzimanjem istog umjetnika prije godine 1480.

Polazim, naravno, od raspoznavanja realističkoga predočena starog, koščatog, a slabo odjevenog pustinjaka, šutljivo udubljenog u razmišljanja. Posve obuzet samim sobom, stoji on ukočeno na objema mršavim nogama, dok mu zdesna, nisko se šuljajući, izviriye lav.¹ Mršavim se pak tijelom svetac oslanja na visoki panj laktom desne ruke kojom gore pridržava malo pognutu te zaokrenutu glavu, ujedno izbočivši rame ljevice koju je ukoso vratio deblu. Glavnu težinu uvjerljiva tijela, besprijekorno proporcioniranog, ipak jače nosi lijeva, čvrsto uspravljena noga, dok druga ostaje malo povučena u laganom raskoraku. A budući da je deblo gipko povijeno od podanka do pojasa liku koji je plastički razvijeniji u gornjem dijelu, skutreni lav ispunjava prazninu uravnotežujući ukupnu tektoniku skulpture.

¹ Ta je ikonografija ustaljena od kasnoga srednjeg vijeka - usp: F. Cavallera, *Saint Jerome - sa vie et son oeuvre*. Louvain, 1922. - a o razlozima njegova uzdizanja u humanizmu osobito kod: M. J. Kelly, *Life and Times as revealed in the Writings of St. Jerome*. Washington, 1944.

Sve se doima smireno jer svaki element ima domišljenu ulogu, pojašnjenu upostavom u slikovitome,² stvarnom oprostoru, a vizualno pojačanu preciznom razradom površina. Deblo, uračljivo i s dvije duplje, jest glatko, lav obrastao grivom simetrično raspletenom, a plitki nabori haljine iz koje se razgoljuju udovi, opuštenu su u donjem te okupljeni u gornjem dijelu uz uvijanja koja nalaže povez zakrivljena pojasa te pokret ruku. No, s obzirom da su one oslobođene od tijela, osobito je umješno uzdržana jajolika glava, ozbiljna lica s visokim čelom i dugom bradom. Ukupno se tako usustavljuje sporo, no likovno-plastički višestruko opravdano ritmično oblikovanje. Najveća je širina skulpture određena postoljem, dolje prošupljena i razvedena u svim dimenzijama, srednji dio primiren površinskim okomicama pune mase liku do struka, a naviše se zatvaraju najgušće krivulje različite kakvoće. Posvuda su s različitostima izbjegnute kiparske tvrdoće ili nezgrapnosti koje bi se mogle očekivati s obzirom na složenost predodžbe pa i zadani sadržaj. Povrh svega, proživljeni kiparski izričaj ograničava naraciju kao što i teološku poruku svodi na ljudsku stvarnost i lišava simboličnog.

Iako je kompozicija volumno razvijena u realističkim potankostima, prožeta je zavidnim mirom koji trijezno grade viševrsni plastički činbenici klesani prikladno suzdržanoj opisnosti. U tome duhu i čitav se prizor podaje osvjetljenjima i zasjenjenjima bez ikakva naprezanja ili neprirodnih učinaka. Nedodirljiva je u svemu ostala vjerodostojnost tijela koje pomno prati stišana postava pokrivenih, a čvrstina otkrivenih sastavaka. Visoka vještina kipara koji poznaje pravila i provodi načela renesansnoga stila utoliko je neporeciva, jednako predočiva umješnim psihološkim odivanjem Jeronimove povijesne uloge.³ Umni je pokornik lišen dodatnih oznaka, dok gazeći šešir, sa razdrtim haljinama na mršavome tijelu ukazuje posvetno svoje odricanje od zemaljskih dobara i usredotočenost vjerskom nauku u pustinji, koju dosjetljivo predočuju dvije zmijske plazeći iz panja. Slika je, dakle, sadržajno potpuna i u svakome pogledu čitljiva, unatoč plastički osebujnim raščlanjenjima sažeta na bitno pa utoliko samostalna, određena u jednostavnome iskazu.

Odlučno je, k tome, isposniku-mudracu uskraćena monumentalnost pa i snažnost ponosno uspravljenih, bogato naboranim tkaninama na antički način zaogrnutih apostola u redu kojih je postavljen. Neprijeporno, njega mimoilazi dramatični naboj s kojim se dvanaest vjerovjesnika, opskrbljenih knjigom Zavjeta, izjednačava u kapeli.⁴ Nema u njemu ni trunke mehaničke retoričnosti kojoj oni podliježu, te ga se uistinu doživljava izdvojeno ne samo zahvaljujući postraničnome smještaju. Iz niše okrenute začelju i njegov se pogled ostranjuje nekamo zasebno, bez namjere sudjelovanja u sadržaju prostorne cjeline,⁵ iako je kip čitav suglasan stilu njezine izvedbe a u potankostima ima znatne sličnosti s oblikovanjem drugih u njenom sastavu. One se pronalaze lako u svekoliko objektivnoj modelaciji površina i pojačanim crtama realističnog predočavanja. No, već s

malo lučnim pognućem vitkoga tijela svetac se i zakreće u prostoru tražeći oslon na deblu a pripuštajući još lava u prizor, pa ne odgovara ni okviru stroge niše. Kao da se, nasilno uvučen, sudara s geometrijom njezina otvora, previše približava za njeznu modelaciju njegova lica neodmjereno snažnim kanelirama školjke koja je natkriva. Najposlije, njemu je jedinom baza uočljivo bez profila, dok je, četvrtasta i plitka, radena kao dio uprizorenja kojeg kip samostalno nosi bez klasicizirajućeg nadahnuća po kojem svi ostali stoje frontalno na ovalnim, dvostruko obrubljenim i povišenim postoljima.⁶ I inače je lik sv. Jeronima tjelesno malo niži od svih, fizički k tome naizgled nemoćniji zbog ispunjenosti više narativnošću negoli simbolikom u ime uvjerljivijega predočenja životnog ozračja u kojem je nekoć potvrdio svoje svetačko poslanstvo.

² Premda nisam uspio naći izravnijih uporišta, držim da je predložak za skulpturu izlučen iz suvremena slikarstva, a u pojedinostima prati i opća pravila prikaza; O tome: M. Meiss, *Scholarship and Penitence in the Early Renaissance: The Image of St. Jerome The Painter's Choice - Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. London, 1976. capt. 11.

³ Uz osnovno: *St. Jerome* u "Histoire des Saintes et de la saintete chretienne" - III. Paris, 1987. pag. 200-209. i drugim rječnicima kršćanstva, vidjeti: P. Antin, *Recueil sur Saint Jerome*. Bruxelles, 1968., koji daje potanja objašnjenja o slavljenju sveca u razdoblju nastanka našeg kipa pa o tome kasnije. Vrlo dobre natuknice i u: E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb, 1971., prema kazalu na kraju knjige.

⁴ Više o tome: I. Fisković, "Nebeski Jeruzalem" u *kapeli blaženog Ivana Trogirskog*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32. Split, 1992., str. 481-531. i ostaloj tamo navedenoj literaturi.

⁵ Osim znatnijih srodnosti s trogirskim kipovima svetih isposnika na koje se češće osvrćem u tekstu, pozornost svraćam poglavito modelaciji košćatih udova gotovo poligonalnoga presjeka na zajamčenim djelima Nikole Ivanova, potom i glavi Sv. Pavla kao i Sv. Jakova starijeg (inače bespotrebno pripisivanog A. Alešiju!), jer se time ponajbolje uvida njegovo autorstvo ovog kipa a ujedno pobija tobožnje tipološko podrijetlo iz Alešijevih radova.

⁶ Takve imaju čak i Firentinčeva dva mala kipa anđela svijećonoša, izvorno pripadajuća prizoru Uskrsnuća Krista kojem jedino glavni lik ima četvrtastu bazu, ali s istim profilom na prednjoj stijenci. Vidi: C. Fisković, *Tri nađela Nikole Firentinca*. Hrvatski Kalendar. Sarajevo, 1941., tab. 2 i 3. te ilustracije uz moj nav. tekst - bilj. 4.

⁷ U: *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1908., vol. VI. pag. 1052.-56.

⁸ U: *Slovník umjetnika jugoslavenskih*. Zagreb, 1858., str. 6-8., kojim su se koristili i drugi strani pisci poput R. Eitelbergera.

⁹ Budući da je od D. Farlattija (vidjeti bilj. 45.) preko T. G. Jacksona (1986.) do Č. Ivekovića (1910.) kao i svim ovdje navedenima bio poznat veliki Alešijev potpis nad portalom cjelovita zdanja. Ipak je A. Venturi - nav. mj. - zastranio pri traženjima porijekla tih rješenja i likova što je već u nas upozoreno: C. Fisković, dj. iz bilj. 23.

¹⁰ U: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jhr. in Dalmatien*. Jahrbuch Kunsthistorisches Institutes - Wien 1914. pag. 143. - Umjesto šest pripisao je Alešiju tri kipa držeći onaj sv. Jeronima ključnim za određivanje majstorova izraza.

¹¹ Usp: A. Schneider, *Aleši Andrija*. Hrvatska Enciklopedija - I. Zagreb, 1941. str. 218.

¹² O tome: C. Fisković, *Prepoznavanje I. Duknovića u Trogiru*. Ivan Duknović - Ioannes Dalmata u domovini. Split, 1990., str. 5-11.

¹³ U: *Umjetnost u Dalmaciji, XV-XVI vijek*. Zagreb, 1933., str. 83-84. te *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*. Zagreb, 1952., str. 63.



Iako glavina gore navedenog nije bila izričito naglašena u prijašnjim opisima kipa, zacijelo je kod ostalih povjesničara umjetnosti poticala uvjerenje o nužnosti njegova gledanja posve izvan djela Nikole Ivanova Firentinca kao vodećega tvorca skulptorskih sastavaka kapele. Složno su pak lik sv. Jeronima smatrali radom Andrije Alešija, pače, polazili od njega u stvaranju općeg suda o sposobnosti tog kipara koji početno u pisanim dokumentima o nastanku složenoga spomenika zauzima važno mjesto. To zanimljiviji postaje i pregled gotovo nepokolebanoga pripisivanja rečenoga kipa majstoru kojeg se ocjenjivalo slabijim u vrsnoći, premda povijesno priznatijim u trogirskoj sredini.

A prve je obrise raspoznavanju dvojice tvorca izvrsnih kipova unutar kapele gradskog zaštitnika Trogira dao A. Venturi početkom našeg stoljeća.⁷ Pošavši od prethodno iznesenih arhivskih zapisa I. Kukuljevića,⁸ ponajviše je pozornosti poklonio A. Alešiju iz Drača, ispravno ga označujući sljedbenikom Jurja Dalmatinca, a drugom Nikole Firentinca. Naglasio mu je ulogu pri dogradnjama trogirske stolne crkve 1460.-ih godina te slične spoznaje prenio na stvaranje skulptura bez bojazni da mu precjenjuje udio u dalmatinskoj renesansi. Takvo je uvjerenje zasnivao na prepoznavanju majstorove ruke u izradbi velikih reljefa Krštenja Kristova na pročelju, a sv. Jeronima u spilji nad oltarom krstionice.⁹ Pridruživši im i kip sv. Ivana Krstitelja iz istoga prostora, razlagao je navodne srodnosti nastavkom Jurjeva kiparskog jezika. Zapažajući jedino usvojivu postupnost ublažavanja gotičkih crta pred klasicizirajućima, svojstvenijim Firentincu, u kapeli je šest kipova "dolikofalne glave" dodijelio istome Alešiju i time utanačio razdvajanje njegovih radova od Firentinčevih, što će se dugo održati.

Unatoč prihvaćanju spomenutih "znakova raspoznavanja", ubrzo je zatim H. Folnesics po drugim osobinama većinu kipova vezao uz Nikolu Firentinca.¹⁰ Ipak je Alešiju ostavio Sv. Jeronima te Sv. Ivana Krstitelja u začelnoj skupini, kao i apostola u prvoj niši istočne strane kapele. Naglasio je kako je prvospomenuti - o kojemu i mi potanje govorimo - "najprimitivniji" opet upućujući na srodnosti s kiparskim ostvarenjima Krstionice okvirno zasvjedočenima majstorovim svima poznatim potpisom.¹¹ Njegovoj se odlučnosti u tome pogledu zadugo nitko nije usprotivio, čak ni tada kada je konačno odbačen njegov pokušaj otklanjanja Venturijeva prepoznavanja umijeća Ivana Duknovića na dva kipa.¹² Međutim, se vrednovanje N. Firentinca smatralo više-manje pouzdanim, odonda uglavnom neporemećenim i bez iscrpnijih provjera.

Na tim je osnovama Lj. Karaman dvaput dosta površno izmirivao postojeća mišljenja opetujući presudbu o "mlohavoj i razvodnjenoj" modelaciji lika Sv. Jeronima kao posljedici osrednjega Alešijeva umijeća.¹³ Razlike spram osta-

1. Skulptura Sv. Jeronima u kapeli Bl. Ivana Trogirana, Trogir

lim kipovima iz kapele zadovoljio se objasniti ne samo utjecajem darovitijeg Firentinca, nego i Alešijevim navodnim dovršavanjem njegovih kipova u postupku ispomoći kakvu je ovaj zajamčeno pružio Jurju Dalmatincu u Anconi.¹⁴ Istovjetna je stajališta uzdržao I. Dellale, inače više okrenut ideji i sadržaju negoli likovnome rješenju spomenika.¹⁵ Uvjerenje o jakome udjelu A. Alešija, dakako, podgradilo je objavljivanje arhivskih izvornika o gradnji kapele Bl. Ivana. Naime, P. Kolendić uz otkriće pisanog ugovora iz god. 1468. nije mogao zaobići prvenstvo poglavito dano Dračaninu pri utanačivanju narudžbe koja je učvrstila povijesni tok nagla proboja renesanse u Trogiru.¹⁶

U svemu je razvidno međusobno nadovezivanje mišljenja i poštivanje prethodnih presudbi popraćenih dokumentima, ali i izostanak analiza umjetničkih izraza. Tako se uvriježenim mišljenja nije odrekao ni M. Montani kad je dao cjelovitiji osvrt na život i djelo A. Alešija.¹⁷ Pregledom svega u međuvremenu napisanog o majstorovu djelovanju duž hrvatske obale zapravo i nije mogao naći povoda za ikakvo kolebanje. Alešijev plastički govor činio se posve određen u tragu zaključivanja prve dvojice stranih istraživača naše baštine, kojima nije nedostajala umješnost opažanja premda su neke njihove tvrdnje s vremenom mijenjane. Nadalje, presudbe starijeg naraštaja povjesničara primorskog kiparstva jednako su podržali M. Prelog pa K. Prijatelj i R. Ivančević u prikazima bilo samog majstora bilo spomenika uz koje Aleši bijaše vezan.¹⁸ Jednako je trogirski kip Sv. Jeronima poslužio kao polazište za pribrajanje novih radova djelatnome kiparu, pri davanju usporedbi ili općih procjena njegove vještine i stila. Znatno je na to utjecala činjenica da je A. Aleši ostavio najveći broj prikaza istog lika,¹⁹ pa im se i ovoga jednostavo pribrajalo bez uvažavanja vidljivih razlika.

Općenito se A. Alešija gledalo kao kipara koji se s izrazitom sklonošću za prikazivanje asketskog tipa sveca, prihvaćenog iz gotičkih predaja,²⁰ izvještao u njegovu oblikovanju s različitim osmišljavanjem. Na toj mu osnovi pripisivahu i druge idejno srodne skulpture počevši od kipova Sv. Ivana Krstitelja u Trogiru sve do reljefnog medaljona sa živo oslikanim svetim trapljenikom na transeptu katedrale u Šibeniku.²¹ Od toga se začudno nije skrenulo ni kad su izneseni pisani dokumenti drukčijih naputa ili pak cjelovite spoznavani radovi u Trogiru ponajbolje osvjedočenih majstora renesansnih posezanja. Tako je C. Fisković prvi objavljujući izvornu potvrdu o isplati kipa Sv. Ivana za kapelu iz god. 1488. samome Nikoli, svejedno naveo da je Krstiteljev lik izradio Aleši.²² Dvadesetak godina poslije razlučujući ruke najjače grupe kipara kvatroćentista u Trogiru,²³ možda znakovito, na to se više nije osvrtao, ali ni drugdje suprotno očitovao. Još je nakon istoga vremenskog odmaka A. Markham Schulz u svojoj, dijelom osporenoj monografiji o Nikoli Firentincu kip sv. Ivana Krstitelja zadržala u Alešijevu opusu.²⁴

Trijezno je na ta, ne samo metoda lutanja upozorio I. Matejčić, britkim se izričajem, ali i prijeko potrebnim

oprezom, zauzevši za pripisivanje N. Firentincu ne samo dvaju kipova Sv. Ivana nego i Sv. Jeronima.²⁵ No, to je bez nužnih objašnjenja odbio S. Štefanac, inače usredotočen proučavanju opusa N. Firentinca na dosad najširem planu.²⁶ U dvije pak prilike ja sam iznio većini prijašnjih suprotno mišljenje o neminovnom pripisivanju Firentincu kipova Sv. Ivana Krstitelja iz kapele i krstionice,²⁷ a u

¹⁴ O tome: I. Fisković, *Juraj Dalmatinac u Anconi*. Peristil, 27-28. Zagreb, 1985., str. 110-113., sl. 14 i dr. uz obrazloženje udjela prema arhivskim zapisima, ali i predočenje slabe umješnosti, bezuvjetno nedorasle likovnoj kakvoći ovoga kipa.

¹⁵ U: *Biser dalmatinske renesanse*. "Selo i grad", almanah V/1933., str. 64.-71. Također: *Trogir* - Vodič po gradu. Split, 1937.

¹⁶ U: Dokumenti o A. Alešiju u Trogiru. Arhiv za arbanašku starinu... Beograd 1924. 2/VII. str. 74 i d.

¹⁷ U: *Juraj Dalmatinac i njegov krug*. Zagreb, 1967., str. 66-72.

¹⁸ M. Prelog, *Hrvati*. Enciklopedija Jugoslavije-IV/1959. str. 102.; K. Prijatelj, *Aleši Andrija*. Likovna Enc. Jug. - I/1984., str. 9. Vidjeti i bilj. 21.; R. Ivančević, *Renesansa u Dalmaciji, Hrvatskom Primorju i Istri*. Umjetnost na tlu Jugoslavije. Novi Sad, 1985. str. 34 i 35.; Isti, *Kulturno blago Trogira*. Zagreb, 1987., str. 63.; Isti, *Umjetničko blago Hrvatske*. Beograd 1986. str. 199.;

¹⁹ Usp. I. Petricoli, *Tragom srednjovjekovnih umjetnika*. Zagreb, 1983., str. 139-151. i sl.

²⁰ Prije negoli u skulpturi, tip se proširio u slikarstvu jadranske Hrvatske od kraja 14. st. Premda drukčije prikazivan i kod vodećih majstora iz primorskih gradova, brojnost skulptura tog sadržaja - neovisno o importiranim slikama vrhunskih umjetnika: npr. G. Bellinija u Trogiru od g. 1489. - svjedoči da ga osobito prihvaćahu sa zrenjem humanističkih svjetonazora prema općim tendencijama; više o tome: M. Testard, *Saint Jerome l'aportre savant et pauvre du patriciat Roman*. Paris, 1969.

²¹ Za kipove Sv. Ivana Krstitelja vidjeti dj. nav. u bilj. 17 i 18 te dr. s otvorenim kolebanjima do najnovijeg doba - usp.: K. Prijatelj u Lik. Enc. Hrvatske - I/1995., str. 4. te drukčije u Hrvatski leksikon I/1996., str. 9.; Za šibenski reljef se dugo zadržavalo mišljenje Lj. Karamana o blizini Alešiju, potom uvelo I. Pribislavljića kao autora: M. Prelog u Lik. Enc. Jug. I/1984. str. 576. dok ga S. Kokole, *Relief Polaganje v grob v atriju Nove crkve u Šibeniku*. Zbornik za umjetnostno zgodovino XXIII/1987., str. 55-73. - nije zajedno s djelom iz naslova studije pripisao radionici J. Dalmatinca, ispravljajući prijašnje datacije stranih straživača. Prihvaćajući to mišljenje vrlo okvirno, svejedno treba oba reljefa udaljiti od Jurjeva izraza koji, zasigurno, nije podlijebao tako radikalnim mijenama, i datirati ih u vrijeme nakon majstorove smrti te pomišljati na udio J. Čulinovića u osuvremenjivanju motiva pa i načina kiparskog rada u Šibeniku nakon god. 1470., kad se uključuje u djelatnosti svojega svekra pridonoseći slikane predloške koji najvjerojatnije nadahnuše i rečeni reljef sv. Jeronima.

²² U: *Opis trogirске katedrale iz XVIII st.* Split, 1940., str. 61. bilj. 75. Iako, dalje, ističe da u rukopisu iz kojeg crpi podatke nema spomena o Alešiju, zadržava Karamanovu presudbu o mogućoj njegovoj ispomoći i kod izradbe skulptura u kapeli.

²³ U: *Aleši. Firentinac i Duknović u Trogiru*. Bulletin JAZU VII/1959., br. 1., str. 20-43., iako se nije potanje opredjeljivao oko atribucija kipova u nišama kapele.

²⁴ U: *Niccolo di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance*. New York, 1978., pag. 60, 73. i 85.

²⁵ U: *Prilozi za N. Firentinca i njegov krug*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 27/1988., str. 183-185.

²⁶ U: *Bilješke o Ivanu Duknoviću*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji 30/1990., str. 193.

²⁷ U: *Tisuću godina hrvatske skulpture* - kat. izložbe MGC. 31/1991., str. 72., 11. Re. Vidjeti i knjigu nav. u bilj. 41.

²⁸ U: *"Nebeski Jeruzalem" u Kapeli bl. Ivana Trogirskog*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 32., str. 518.

²⁹ Obično se to nadomještajlo karakterizacijom obrade površine koju je Firentinac malokada brusio, tj. zaglađivao ili "polirao" poput Alešija. Kod ovoga je to pojačavalo dojam o kojem je govorila većina analitičara u

istome smislu i isključivanju iz djela Alešijeva kipa o kojem ovdje potanje govorim.²⁸

Najdojmljivije vrsnoće njegove kiparske izradbe uistinu u više nego bliske radovima majstora Nikole jer slijede izražajnost oblikovnih formula pa i klesarskih tehnika koje je on primjenjivao.²⁹ Naime, od uglavnom prirodnih savijanja ili preklapanja nabora tkanine do gotovo oštrobrižno oblikovanih nagih udova, sve su površine radene izvanredno čvrsto. Nipošto ih se ne može uklopiti u opće prihvaćenu

tragu Karamanovih formulacija o "mlohavosti i razvodnjenosti". Neprijeporno, Aleši nije niti težio na epidermi skulpture očuvati tragove klesarskog postupka kao što je to činio Firentinac, pa im je potirao unutrašnju energičnost. Bio je i vješt upravo u toj tehnici, što se vidi iz dokumenta kojim ga J. Dalmatinac poziva u Anconu da mu dovrši (u ugovoru: *pollire et netare quator figuras*) kipove za Loggiu dei Mercanti god. 1452. - I. Fisković, n. dj., 1985., str. 94. - a ima za poljedicu da se tamošnji kipovi Vrlina teže i prepoznaju kao Jurjevi, naravno, s izuzetkom Milosrda - isto, str. 104. id. - S Firentincem očito nije surađivao na taj način, jer su površine većine njegovih prepoznatih radova slikovitije zbog vidljivih tragova dljeta u različitim inačicama. Zacijelo je on računao na osobite efekte koje Aleši, neprijeporno manje darovit, zanemaruje jer se i ne napire u individualnoj kreaciji oprimirajući u djelatnosti tradicijska shvaćanja umjetnosti.

³⁰ U tome smislu postoji velika sličnost upravo s kipovima sv. Ivana Krstitelja u Trogiru o kojima, vjerujem, više ne treba dvojiti da nisu Alešijevi. Oblikovanje pak dugih prstiju, gipkih zglobova i dr. prožetih nemirnom i životnošću može se ustvrditi na većini zajamčeno Firentinčevih skulptura pa tome "znaku prepoznavanja" dajem veću važnost negoli isticanju "dolikefalne glave" što se provlači u većini navedenih tekstova.

³¹ S obzirom na narav visećih rita iz svečave pregače, kao i runa sv. Ivana, ta geometrizacija ovdje nije poprimila manirirane sheme svojstvene Nikolim kipovima koji nastaju nakon god. 1480. u Šibeniku i Trogiru, pa to smatram jednim od razloga za raniju dataciju kipa o kojem govorim.

³² Za razliku od pune, naizgled pamučne brade A. Alešija s reljefa Krstionice, na Nikolim skulpturama u kapeli radene su istom tehnikom koja volumene kamena vizualno čini gotovo treperavima. A ovdje očito je prevladala disciplina stila svojstvena ranoj fazi majstora.

³³ Usp. fotografije uz članak I. Matejčića u Prilozi pov. umj. u Dalmaciji 27/1988. Dotad neviđene u dalmatinskom kiparstvu takve deskripcije nukaju povezivanju majstora za suvremenim mu crtežima iz padovanskoga kruga, o čemu posebno.

³⁴ Npr. K. Prijatelj u Prilozi pov. umj. u Dalmaciji 5/1948. str. ili C. Fisković u Peristilu 10-11/1968., str. 44-45, 48. za veće skulpture. Za druge majstorove odlike vidjeti nav. dj. I. Petriciolija, bilj. 19.

³⁵ Istovjetni, kruto uzdignuti čvor imaju na ramenu ili o pojasu oba trogirski kipa Sv. Ivana Krstitelja. Razloge pojačane tvrdoće haljine Sv. Jeronima, otkrio je sam kipar na rubovima otvora za ruke pokazavši da je odozdo dlaka ili runo, što na spomenutima izvana prekrivaju haljinu zacijelo kožnatu pa sličnu u kroju. Takva je, uostalom, poznata i na seriji malih dalmatinskih reljefa Sv. Jeronima, pri izradbi kojih sudjelovao je Nikola Firentinac češće negoli se pretpostavljalo - o tome: I. Petricioli, n. dj. bilj. 19. - te sve upućuje na to kako je i pritom vjerno predočena stvarna osobitost prikazanog.

³⁶ Nav. u bilj. 25, 33. Valja još dodati kako se na oba kipa Nikola domišljato koristi inače rijetkim motivom podvlačenja plašta ili šešira pod obje noge, što mu u cjelini daje mekanu gipkost gotovo posvetnog dojma, bitno olakšavajući samo stajanje lika. Svrshodno je tome i postavljanje različitih elemenata u pozadini golih nogu kako bi se osigurala stvarna statičnost dok one razdvojene i oprostovane ne bijahu dovoljne nošenju tereta tijela, pa se cjelokupna likovno-plastička rješenja prikazbe učinkovito dopunjuju s tehničkim nuždama kiparske izvedbe.

³⁷ Umjesto podvrgavanja unaprijed određenoj nekoj tipologiji, svima je značajna hladna deskripcija iz koje izbijaju osjećaji suvremene kulture prema svetim isposnicima naglašavajući bez zanosu pomalo otuđenu njihovu svetost. Za suglasnost u duhovnosti razdoblja usp: A. Chastel, *The Age of Humanism*. London, 1963., pag. 83 i d.

dojmljivost Alešijevih skulptura: "modeliranih kao u glini". Naglašene koščatosti prožimaju čak zapešća šaka ili izdužena stopala, dok istegnute čine tetive podlaktice ili potkoljenice krajnje mišićavima.³⁰ A primireno oštri rezovi prate haljine još u naglim prijelomima, tek katkad stiliziranim bez popuštanja dekorativnom jednako kao i kad se opuštaju u dužim potezima unutar prilično geometriziranih obrisa.³¹ Bitno je da u ishodu ravnoteže sve pridonosi staturnosti lika, logičnoj gradnji njegova volumena i s osamostaljenim udovima. Poput njih zamjernom je sigurnošću, tj. plastički disciplinirano, oblikovana bujna brada, neminovno kruta ali bez svake izvještačenosti razigrana učincima svrdla.³² Takvi ne omekšavaju grivu lava pa je svjesnost svakog postupka nedvojbeno. Smjerajući organskom osjećanju tvari i sasušeni je panj najčistiji, kao da mu se oljuštila kora.

Iako je sve rađeno s proniknutom svrhom, doradana morfologija odvaja kip od Alešijevih ostvarenja. Suprotno plastičkoj nemuštosti likova s njegovih reljefa, ovaj uz različitost spram drugima i u lakoći individualne kretnje ostaje umješno nabijen svojim značenjima. Posebice pak modeliranja plitkih čuperaka kose te crtanje svečeva produhovljenog lica s grafičkim zarezima površine odaju preciznost kakvu Dračanin nikad nije dostigao.³³ Čini se da joj nije niti težio jer je posezao uobljenom zaglađivanju koje vodi pobijanju plastičnosti, stanovitoj mlohavosti i nabuhlosti što pravovaljano istaknuše drugi analitičari.³⁴ Njegove su kiparske raščlambe suhe, a sve deskripcije zastaju na voluminoznoj, široko zaobljavanoj obradi, gotovo tupoj i lišenoj živosti pa i uvjerljivosti. Naprotiv Firentinac pokazuje mnogo više verističke sklonosti, doradene minucioznim stilizacijama koje se ne udaljavaju od prirodnoga predloška čak i na sporednim detaljima kao što su na ovoj skulpturi glava i griva lava te koža zmija, ali i čvor pojasa itd.³⁵ Posvuda postiže gipkost formi, podatnih dodiru makar neodterećenih stanovitih klasicizma vrhunske škole koju je zacijelo prošao prije dolaska u Dalmaciju, a time je ispunio i ovo bez zamjerki oblikovano djelo.

Svemu što smo kazali gledajući kip Sv. Jeronima, naravno, svrha je u njegovu prepoznavanju kao izravna ostvarenja Nikole Firentinca. U tome smislu može ga se uspoređivati s drugim provjereno njegovim kipovima, posebice spominjanim likovima Sv. Ivana Krstitelja jer pripadaju istoj tipološkoj skupini prikazbi polugolih i mršavih asketa. Na njezino značenje već je upozorio I. Matejčić naglasivši da je srodno njihovo oblikovanje plod svijesne nakane u okviru ikonografske zajedničke im karakterizacije a ne može bitne nemoći umjetnika.³⁶ Smatrajući to posve točnim i u smislu pobijanja tobožnje privrženosti njihova tvorca gotičkome kiparskom izrazu, nakon danog opisa daljnja ostvrtanja na likovne vrsnoće odličnih kipova bila bi suvišna. Napojeni osobnom, bilo mladenačkom bilo staračkom ljepotom, svaki od njih obuzdavajući koliko realističke pretpostavke toliko pretjerane stilizacije, nosi osobne sadržajne značajke u mjeri jednako ostalima iz trogirski kapele.³⁷ S uvjerenjem da ne pripadaju djelatnosti A. Alešija,

te da čvrsto prate širinu, a pokazuju istančanost Firentinčevih kiparskih invencija, pozornost obraćam drugim osobitostima kipa Sv. Jeronima. A one su više tehničke naravi, likovno možda sporedne no - po mojem sudu - povijesno razložne i za konačne posudbe i te kako utjecajne.

Nezapažena je, naime, drugdje ostala gore navedena obrada postolja s razlikama spram svima ostalima u kapeli, pa to ističem kao prvi motiv njegova odvajanja iz niza. Pomnijim motrenjem tome dodajem kako je panj koji niče iz krajnje jednostavne baze, pri svojem dnu kao i na vrhu postrance neprirodno sječčen, očito radi uklapanja u dimenzije niše. Još je više u istome smislu, s druge strane, okrnjena cjelovitost lavljeg tijela mimo svakoga pravila ili običaja renesanse pa i općepovijesnoga uprizorenja svetačkih sadržaja.³⁸ Štoviše, lijeva je noga lavu doslovce više nego raspolovljena, svedena na tako tanku opnu koju naprosto tehnički nije moguće izvesti u izvornome kiparskom postupku s dljetom u kamenu dok se šupljima podvlači pod životinjnu tjelesnu masu i lijevu nogu čini samostalnom. Dublje pak prignuto tijelo otraga je neprirodno odsijecano, te je odstranjen i dio grive okomitim rezom prema lučnom obrisu baze. Raspoznati se stoga mora naknadna intervencija ili nasilno rezanje stražnjih stršćih dijelova sa svrhom prilagodbe okviru za koji kip nije rađen, odnosno zaključiti da Sv. Jeronim početno nije bio predviđen za poluoblj okvir ove niše niti namijenjen Kapeli.

Potvrdu takvoj pretpostavci pružio mi je pak podatak da se u staroj crkvi Sv. Marije na trogirskome trgu, sućelice katedrali nekoć bio oltar "posvećen sv. Jeronimu, građen od kamena i prodičen skulpturom"³⁹ zacijelo istoga sveca. Ne nalazeći u Trogiru drugoga sa navodom iz vremena kad umjetnine više ne odbacivahu lako niti obredne uništavahu, nije bilo smiono poistovjetiti ga s netom opisanim. To više što se idejno uklapalo u opća značenja crkvice otpočetka smišljene poput memorijalnoga zdanja, a u starom obliku dopunjenoga znacima zavjetne liturgije prema povijesnim običajima i prohtjevima gradske zajednice.⁴⁰ Prva uvjerenja sam učvrtio čitanjem davnih zapisa, od biskupskih vizitacija do stručnih prvih opisa trogirskih spomenika koji izmjenice složno ili spominju kip u Gospinoj crkvi ili ga ne navode u Kapeli bl. Ivana^{40a}. A za ostalim dijelovima spomenutog oltara kojemu pretpostavljam renesansni postanak, i ne treba baš mnogo tragati kada znamo da su pojedini Firentinčevi kipovi u Trogiru pa i drugdje stajali samostalno na kamenim trpezama.⁴¹ Tome je, dakako, odgovarala i svima njima jednako nenaglašena četvrtasta baza, što je pri premještanju u arhitekonski okvir nepromjenljiva obrisa samo u slučaju kipa sv. Jeronima pomno otraga i sa strana otklesavana bez jačeg narušavanja frontalnog izgleda skulpture.

Nadalje pak i druge spoznaje o rečenoj crkvi pothranjuju takve zaključke. Građena u 11. stoljeću, naime, ona je u osmome desetljeću kvatročenta doživjela znatnu obnovu dogradnjom svetišta Sv. Sebastijana uz sudjelovanje N. Firentinca.⁴² Osim toga što je - po svemu sudeći - svestrano

obrazovani majstor projektirao novogradnju s javnim satom na vrhu, izradio je i kip sveca za glavni oltar jednostavnome renesansnome prostoru. A taj poznati, lijepi kip ima pak bazu istovjetnu Jeronimovoj, četvrtastu i plošnu u

³⁸ Zamisao sv. Jeronima pustinjaka u renesansnoj likovnoj umjetnosti obrađena je drugdje - usp.: R. Wittkower, *Desiderio de Settignano's St. Jerome in the Desert*. Studies in the History of Art - Nat. Gal. Yale. New Haven, 1971-72., pag. 7-37., uz razlikovanje toskanskoga ikonografskog tipa koji naš predstavlja, od ostalih prema P. A. Pollman, *Von der Entwicklung des Hieronymus Typus in der älteren Kunst*. Benediktinische Monatschrift II/1920.

³⁹ Vidjeti: P. Andreis, *Povijest grada Trogira* - I. Split 1977. str. 334-335. - pisano sredinom 17. st.

⁴⁰ Na izvorni, memorijalni karakter ove crkvice upozorio sam odavno: *Domesti 5/1984.*, str. 86 - što u proširenoj tezi prihvaća M. Jurković, *Šesterolisne crkve u Dalmaciji - problemi funkcije*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 35/1997. Uz Andreisov pak opis u tom kontekstu svakako je važno da bijaše posvećena Gospinu Uznesenju (baš kao centralna!) i da je imala 4 oltara (uključujući Jeronimov). Tako se u petoj konhi pretpostavlja još vidljiv prolaz u Firentinčevu crkvicu Sv. Sebastijana (ulaz i u predromanic!), a sa bakroreza iz 18. st. otkrivaju vrata prema trgu, očito na šestoj konhi (Vidi: T. Marasović, *Graditeljstvo starohrvatskog doba u Dalmaciji*. Split 1994. tab. 115. str. 179.). To sve navodim u prilog tezi R. Bužančića (Vidjeti: Ivan Duknović i njegovo doba. Split, 1997.) o "renesansnom posvećenju grada" a u okviru Firentinčevih zauzimanja u koje se uklapa i nastanak kipa sv. Jeronima izvan katedrale.

^{40a} Dok 1579.g. kod A. Valiera: *Visitatio Traguriensis* (Vat. arch. S Congr. Conc. Visite Dalmatiae C - 57.) nalazimo samo navod pag.40: "Altare Dni.Hieronimi habet icona veteram .."-bolje pojašnjenje daje *Garzardorjeva Visitatio Apostolica* iz 1625.: *Visite et collegi* - vol. II: Arch.Vat. di propaganda fide, pag.1043 - "... Altare S. Hieronimi est lapideum .. iconia est elegans in marmori sculpta ..." uz podatak o rektoru I.Cipicu i općinskoj skrbi nad crkvicom. Međutim već D. Manola - usp.bilj.49. - crkvicu nalazi prilično zapuštenu te je ne opisuje, a T.G.Jackson, *The Dalmatia ...* vol.II. god. 1858. donosi podatak da je 1851.g. porušena, ali kip još ne nalazi u Kapeli među ostalima točno pobrojanim - pag. 158. - Očito je, dakle, sudbina crkvice skončana prodajom privatnicima pod prvom austrijskom upravom a kip premješten još kasnije uz preinake koje pokazuju novije tehničke mogućnosti.

⁴¹ Primjerice u trogirskoj krstionici - vidjeti: uz moj tekst u *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*. Zagreb, 1997., sl. - ali i u Tolentinu - vidjeti: Prilozi pov. umj. u Dalmaciji, 28/1989., str. 55, 57.

⁴² Uz navode u bilj. 40. početno vidjeti: C. Fisković, *Firentinčev Sebastijan u Trogiru*. Zbornik na umjetnosno zgodovino, VI/1959., str. 369-381.

⁴³ Isto. sl. 174-175. Vidjeti i: Katalog "Tisuću godina hrvatske skulpture" MGC - 31. Zagreb 1991. Re 12.

⁴⁴ Pred ovim likom, dakako, valja se podsjetiti svečevih slika Antonella da Messina (u Dresdenu iz crkve S. Giuliano u Veneciji; "olimpijski lijepi metafizički lik": J. Louts, 1940.) te A. Massegne (iz Padove u Beču) koje je Nikola mogao poznavati ili doći u doticaj s crtežima koji su postojali za njih. Grafički su predlošci renesansnih prvaka za njega općenito važni koliko i za uspješno prihvaćanje stila u Trogiru njegovim posredovanjem. Za veliki reljef Krštenja Kristova, primjeran u tom krugu, iako ga je radio A. Aleši, prvi je uzorak dan s jednim Donatellovim crtežom: M. A. Lavin, *Piero della Francesca's Baptism of Christ*. Yale, 1981.

⁴⁵ Kako izričito piše D. Farlatti, *Illyricum Sacrum* - V/1769. pag. 140. Zacijelo bijaše pod utjecajem pape Pija II Piccolomini (1458.-1464.) koji je također uzdizao sv. Sebastijana i Jeronima: P. Antin, *n.dj.*, pag. 43. - dok su kasniji teolozi, uključujući njegova prijatelja Fantina della Valle (tada nazočnog u Trogiru: I. Fisković, *n.dj.* 1992., str. 492.), navodno bili kritički spram egidi Sv. Jeronima - isto, pag. 91. i d. Međutim se i u suvremenim dopunama općinskog Statuta naložilo osobito slavljenje dvaju svetaca koji tako postaju neotklonjivi činitelji kršćansko-humanističkoga Panteona grada.

veličini odmjerenom inače manjem liku, ali izravno sraslu s panjem o koji je gore vezan sveti mučenik.⁴³ Zamisao je, dakle, suglasna djelu koje prikazujem dok plastička obrada slijedi idejnu uvjetovanost likova s uporištem u suvremenom slikarstvu.⁴⁴ No, prema osnovnim podudarnostima, oba se kipa mogu smatrati djelima iz punog osamostaljivanja Nikole Ivanova iz Firenze u Trogiru.

Povezuje ih i podatak da tadašnji biskup J. Turlon bijaše zaslužan za pojačano slavljenje obojice svjedoka vjere u gradu,⁴⁵ kao i činjenica što svetište prvog bijaše pod juspatronatom općinskog vijeća, a drugoga zidano odlukom istog tijela uprave iz god. 1476.⁴⁶ Na pročelju ove, uostalom, još su grbovi rečenoga biskupa i suvremenog mu kneza Venecijanca zajedno s drugim kipom Sv. Sebastijana pripisani Nikolinu najužemu krugu.⁴⁷ Uza sve to, i očite vrsnoće kipa Sv. Jeronima omogućuju njegovo priključivanje samome majstoru u fazi koja prethodi najjačem njegovu zauzimanju oko Kapele u kojoj se nalazi - kako razaz-

najemo - od sredine druge polovice 18. st.⁴⁸ ili nešto kasnije, kad ga uprikladiše smještaju u niši.

Osvrtom na spomenike na osnovi pratećih povijesnih podataka, dakle, učvršćuje se uvjerenje o nastanku kipa Sv. Jeronima po dlijetom Nikole Ivanova Firentinca najvjerojatnije kasnih 1470-ih godina. Takvim određenjem on se neodrecivo uklapa u kulturno ozračje Trogira, tada za prilike života hrvatskog uzmorja prožimano najsuvremenijim duhovnim i intelektualnim nastojanjima.⁴⁹ Svjedoči to ne samo renesansna izražajnost kipara došavšeg iz talijanskih razvojnih središta stila ili umjetnička vrsnoća kipa, koja zasigurno pripada najboljim dometima vrste, nego i sadržaj narudžbe. S ključnom temom svečeve pokore u pustinju gdje mu jedino društvo bijahu divlja bića kojima je primirio zlu čud,⁵⁰ ona još više osvjetljava humanističke nazore sredine. S obzirom na razne druge inačice prikazivanja Sv. Jeronima, naime, odabir takve ne bismo smjeli smatrati slučajnim,⁵¹ pa joj je zanimljivo pojasniti ikonološko

2. Donji dio Firentinčevog kipa sv. Jeronima s naknadnim skraćenjima



opravdanje. Već iz složenoga sklopa značenja u oltarnoj skulpturi predočenih zmija i lava, dostatno je navesti zmijinu mudrost jer o njoj govoraše Krist, kojeg je Jeronim upravo i iskao u iskušenju pustinje što ga je dovelo do sjedinjenja s njime.⁵² A za lava, kako je prikazan, čini se glavno prenošenje prodorne moći riječi, što je baš Jeronim obavio kad je iz takva okruženja zapadnome svijetu pridonio prijevod Biblije na latinskome.⁵³ Navedene alegorije utoliko potanje tumače i prikaz sveca kako smo upozorili opisom njegova realističnog lika.

Smisao, najposlije, takva pristupa sa sažetim ocrtavanjem raznostranih motrišta jest u potvrđivanju njegove pripadnosti firentinskome kiparu. Omršavljelo tijelo, kao i opuštene haljine nipošto nisu pokazatelji slabe izražajnosti ili nemoći kipara da ulije snagu svetačkome liku, nego ishode iz točno zadanoga sadržaja skulpture.⁵⁴ Pogotovo izdužena ovalna glava ne odražava zaostalost majstora odanog gotici, nego proizlazi iz ondašnjih viđenja plemeni- tog i učenoga sveca. Zato je plastička slika samog sv. Jeronima sukladna isposničkim predodžbama sv. Ivana Krstitelja, a lice nalikuje na kip Sv. Pavla, inače u renesansi slavljeno "čovjeka knjige".⁵⁵ I svi odreda, naravno, jesu radovi Nikole Ivanova, a ne Andrije Alešija koji se s Firentincem u Trogiru, zasigurno, sreo u početnoj znatnoj suradnji na krstionici, ali nije izdržao suparništvo te se izdvojio. O tim pitanjima, međutim, pisat ću drugom prilikom, a ovdje mi bijaše svrha pokazati nepravedno doskorašnje podcjenjivanje kipa koji u punome svjetlu raskriva vrsnoće kipara koji ponajbolje oprimjeruje umjetničke dosege južnohrvatske renesanse, kao i zrelost trogirске sredine da mu na pravovaljani način potiče stvaralaštvo.

⁴⁶ O tome: P. Andreis, *n.dj.*, str. 335., te C. Fisković, *n.dj.*, 1959., str. što baca osobito svjetlo na ulogu toga prastarog, zapravo kasnoantičkoga svetišta u središtu Trogira - usp. bilj. 40.

⁴⁷ C. Fisković, *n.dj.*, 1940., str. - vidjeti i bilj. 40, 45.

⁴⁸ Isto - s naglaskom na podacima da biskup Manola g. 1756. kip nije zatekao u kapeli gradskog zaštitnika, a o crkvi u kojoj bijaše: I. Lucić, *Povijesna svjedočanstva o Trogiru* - II., Split, 1979., str. 1042. - piše da je 1670-ih još u funkciji. Zapravo je porušena tek u 19. st., ali vjerojatno dosta prije bijaše zapuštena. Vidjeti bilj. 40a.

⁴⁹ O tome: K. Krstić, *Humanizam kod južnih Slavena*. Enc. Jug. 4/1960., str. 289-295.; I. Fisković, *n.dj.*, 1991., str. 491 i dr.; Ne treba zaboraviti, k tome, da je Jeronim za života u Rimu podučavao patricije klasičnim znanjima, pa ga u tome smislu za života s punom sviješću priznavaju i trogirski u renesansi, upravo obuzeti duhom oživljavanja antike i obnovom rimskih uzora u svojoj sredini: A. Ficcaro, *La posizione di S. Girolamo nella storia di Cultura*, Argigento, 1930.

⁵⁰ Usp: H. Friedmann, *A. Bestiary for Saint Jerome*. Washington, 1980.

⁵¹ S obzirom na toskansko podrijetlo majstora, dok većina povjesničara umjetnosti piše da je tip pustinjaka tamo stvoren za razliku od venecijanskih prikaza učenoga sveca u svojem studiju usp. dj. iz bilj. 38. Također A. Venturi, *L'arte a S. Girolamo*, Milano, 1920.

⁵² Prema nav. dj., a i J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*. Zagreb, 1983., str. 344-345. - zaokružuje se složeni smisao prikaza s obzirom na to da lav ovdje očito pokazuje prednji dio svojeg tijela, koji odgovara božanskoj naravi Krista zakrivajući stražnji, suprotno čovjekovoj zbog slabosti i ranjivosti, te se čini da riče upućujući na Otkrivenje koje se i dostiže u pustinji - str. 544. natuknica "pustinja".

⁵³ Usp: Isto - str. 796-805. sukladno općim stajalištima humanizma o pustinjaštvu, tada razvijenom i na hrvatskom uzorju. A oko svetišta Sv. Jeronima na Marjanu kraj susjednoga Splita radili su kipari iz kruga kojim se ovdje bavimo: D. Kečkemet, *Crkvice i eremitaža sv. Jere*. Prilozi pov. umj. u Dalmaciji. 11. Split, 1958. str. 92-104.

⁵⁴ O sv. Jeronimu osobito je u hrvatskoj renesansi pisao M. Marulić. Sam je pak sv. Jeronim u znamenitim svojim pismima, posebice u onom upućenom učeniku Eustohiju, opisao svoje stanje u pustinji, što izravno odgovara i prikazu na trogirskoj skulpturi. Vidjeti: I. Marković, *Poslanice sv. Jeronima*. Zagreb, 1908. To, dakle, smatramo bitnijim za objašnjenje kipa u kontekstu humanističkoga priznavanja sveca od inače u nas isticanoga njegova dalmatinskoga podrijetla.

⁵⁵ Usp: A. Schweitzer, *The Mysticism of St. Paul*. 1931. ili općenito: *The Oxford Dictionary of Saints*. 1983., pag. 314-315.

Fotografije uz članak: Ž. Bačić, Split.

Igor Fisković

THE STATUE OF SAINT JEROME BY NICOLA DI GIOVANNI FROM FLORENCE IN TROGIR

In the Renaissance chapel of the blessed John of Trogir dating from the last quarter of the fifteenth century the statue of Saint Jerome has been placed, along with the figures of the twelve apostles, in one of the niches of the middle zone. In numerous studies this figure has been attributed to Andrea Alexius, the sculptor who was commissioned to work on the decoration of the chapel with Nicolo di Giovanni in 1468. After a detailed analysis of the morphology and expressiveness of the statue of Saint Jerome, in this text attributed it is to Nicola.

In the statue the author recognizes the work of an artist who learned his craft in Italy. Owing to its iconology the author relates it to other statues of holy hermits found in Trogir and attributes them to Nicola, although former critics tended to attribute them to Alexius. He also points

out that the size of the base and lower part of the statue was subsequently reduced in order to fit it into a narrower niche which was evidently not its first location.

Studying historical documents the author discovers that the small church of the Assumption of Mary situated just across the cathedral had previously had an altar with a statue of Saint Jerome. In that very church Nicolo di Giovanni added in 1476 an altar of Saint Sebastian with a fine sculpture of this saint. Comparing these two statues the author concludes that they both belong to the first phase of Nicolo's activity in Trogir, also drawing attention to their painted models (sketches). This leads to an entirely new evaluation of a notable sculpture and throws new light on the relation of two famous artists of Renaissance Dalmatia.