

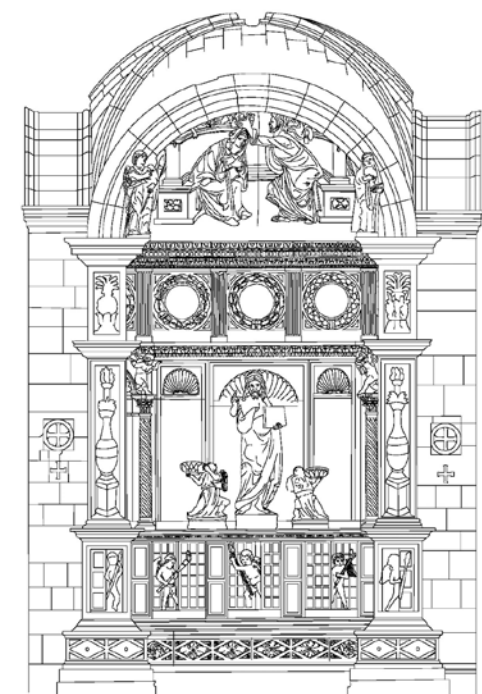
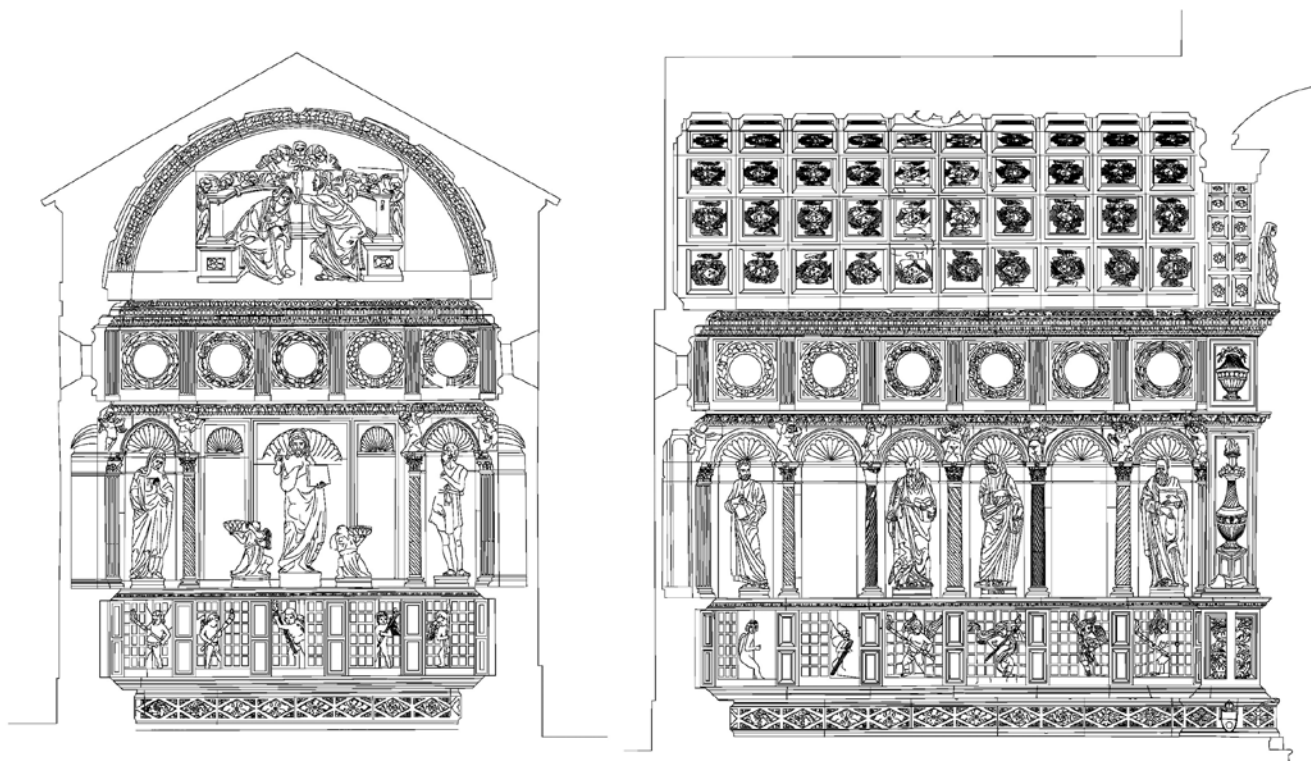
Raj – literarni predložak za ranorenesansnu kapelu sv. Ivana Trogirskog

Radoslav Bužančić

Kapela sv. Ivana Trogirskog, jedno od najvrednijih arhitektonskih ostvarenja rane renesanse u Hrvatskoj, sagrađena je al antica u trogirskoj katedralnoj crkvi sv. Lovre uz njen sjeverni brod. Klesarski dekoriranih zidova, podignuta je nad pačetrovinastim tlocrtom, te zasvođena bačvastim kasetiranim stropom. Njena je unutrašnjost u potpunosti ukrašena skulpturama i reljefima te raskošnim arhitektonskim dekoracijama, festonima, svijećnjacima i profiliranim vijencima. Gradnja je započela poslije 1468. godine prema ugovoru sklopljenom s Nikolom Ivanovim Firentincem i Andijom Alešijem, a završena je 1488. kada je njen krov pokriven crijepom. Kipove u kapeli, Krista s apostolima i svecima, izradio je Nikola Firentinac, a skulpture sv. Ivana Evanđeliste i sv. Tome djela su trogirskog kipara Ivana Duknovića. Od njih je datiran samo ovaj potonji, nastao u Trogiru 1508. godine, pa se može pretpostaviti Duknovićev udio u dovršetku kapele; preuzeo je ulogu Nikole Firentinca nakon povratka u rodni grad. Najveći broj skulptura u kapeli isklesao je Firentinac u tri godine, u periodu od 1487.–1489., a njegovo posljednje djelo u kapeli kip je Uskrslog Krista iz 1494. godine.

Ikonologiju kapele interpretirali su iscrpnim studijama Radovan Ivančević i Igor Fisković, a na njihovo se tumačenje nastavio Samo Štefanac, autor posljednje monografske studije posvećene opusu Nikole Firentinca u Dalmaciji.¹ Već je uočeno da se ikonologija kapele promijenila od prve zamisli opisane u ugovoru do njene posvete, kao i to da kapela trogirskog zaštitnika u 15. i 16. stoljeću nikada nije u potpunosti završena.² Izvorni raspored kipova kapele, do kojeg nikada nije došlo, trebao je prikazivati Uzašašće Kristovo, temu koju potvrđuje ugovor i kojoj je pripadao kip Krista okružena anđelima iz 1487. godine.³ Promjena ikonografskog sadržaja nastupila je zamjenom Kristova kipa novim kipom Uskrslog Krista 1494. godine, čime je tema Uzašašća izmijenjena u prikaz Posljednjeg suda. To je izravno povezano uz događaje koje su nastupili dolaskom franjevca Francesca Marcella na čelo trogirске crkve 1488. godine i smrću najistaknutijeg predstavnika trogirskog plemstva uključena u gradnju kapele Koriolana Cipika (†1493.), jednog od idejnih začetnika i voditelja radova

trogirske kapele. Uz gradnju kapele Koriolan je bio vezan od zamisli i sklapanja ugovora s izvođačima djela do konca svog života neprestano se skrbeći za njeno dovršenje. Usporavanje radova, promjene u ikonografiji i konačno nedovršenost kapele posljedica su njegovog otvorenog sukoba s biskupom Marcellom koji je kulminirao 1490. godine. Sukob je izbio zbog kršenja prava operarija koji su od vremena podizanja romaničke katedrale upravljali prihodima menze namijenjenim za njenu gradnju.⁴ Zbog toga je iste godine Koriolan otputovao u Veneciju da se kao orator u ime operarija, te kao predstavnik grada, potuži na biskupa papi i duždu. Pravi je razlog sukoba vjerojatno bio znatno složeniji, jer se biskup s Koriolanom očito nije razilazio samo u izvedbi nego i u teološkom programu kapele utemeljenom na principima neuspjele crkvene reforme na kojoj su pape inzistirale sredinom 15. stoljeća. Da je Koriolan, premda laik, kao humanist i filozof bio čvrsto povezan uz crkvenu reformu, dokazuje njegova oporuka u kojoj ostavlja legat za podizanje na Čiovu samostana i crkve franjevaca opserva-



nata.⁵ Samostan s crkvom Tijela Kristova nikad nije sagrađen, a trebao je biti osnovan još u vrijeme trogirskog biskupa Tome Tomasinija uz crkvu sv. Tudora na Ciovu.⁶

Marcello je bio crkveni dostojanstvenik novog doba, zaokupljen znatno više gradnjom ljetnikovca u Marini nego teološkim pitanjima, a povratkom na ikonografiju kakvu su imale sve prethodne kapele trogirskog zaštitnika približio se tradicionalističkoj struji koja je postojala među Trogiranima druge polovine 15. stoljeća kao opozicija Koriolanu Cipiku i njegovom humanističkom krugu. O tome svjedoči izrada novog Kristovog kipa 1494. godine te promjena ikonološkog programa neposredno nakon Cipikove smrti.

Motiv početka gradnje nove kapele trogirskom zaštitniku u vrijeme kada se sto godina stara gotička kapela još oprema liturgijskim srebrom treba tražiti u cjelovitom preuređenju grada započetom 1460. godine. Ona je povezana i s idejom reformacije koja je pokušavala izmiriti tenzije ekleziologa, preostale još iz vremena velikog raskola (1378.–1417.) kada se Crkva našla između Rima i Avignona. Rješenje je nudila teologija Nikole od Cusa nastojeći sjediniti duhovničku crkvu i njene članove u jedinstvenu reformiranu crkvu koja se od 11. stoljeća poistovjećivala s Kristom, *corpus Christi mysticum*, zblizavajući njenu socijalnu i spiritualnu ulogu. Razlog izrade nove kapele može se naći i u jačanju pokreta *devotio moderna*, koji korijen nalazi u povijesnom Kristu stavljajući ga u središte pobožnosti. *Devotio moderna* dolazi u Dalmaciju 15.

Trogirska kapela sv. Ivana, nacrti.



Trogirska kapela sv. Ivana, pogled u unutrašnjost.

stoljeća s djelom Tome Kempenca »Imitatio Christi«, koje koncem 15. stoljeća na hrvatski jezik prevodi Marulić.⁷

Poticaj za gradnju trogirске kapele donijela je i renesansna obnova središnjega gradskog trga započeta svibnja 1460. godine. Početak obnove označila je gradnja nove krstionice u atriju katedrale i proširenje trga nakon rušenja stare zgrade krstionice sedam godina poslije, čime je južno pročelje katedrale postalo dominantnim pročeljem trga. Prikaz Uzašašća u kapeli sv. Ivana trebalo je odrediti veličanstveni pogled s trga kroz južni portal katedrale rasvijetljavajući bjelinom viniškog kamena njenu tamnu unutrašnjost⁸ na isti način na koji je »Krštenje Kristovo«, na reljefu iznad portala krstionice, odredilo vizuru s trga kroz ulazni luk atrija katedrale u podnožju zvoni-

ka. Pomno odabiranje arhitektonskih okvira za spomenute vizure usko je povezano s razlogom podizanja nabrojanih građevina.⁹

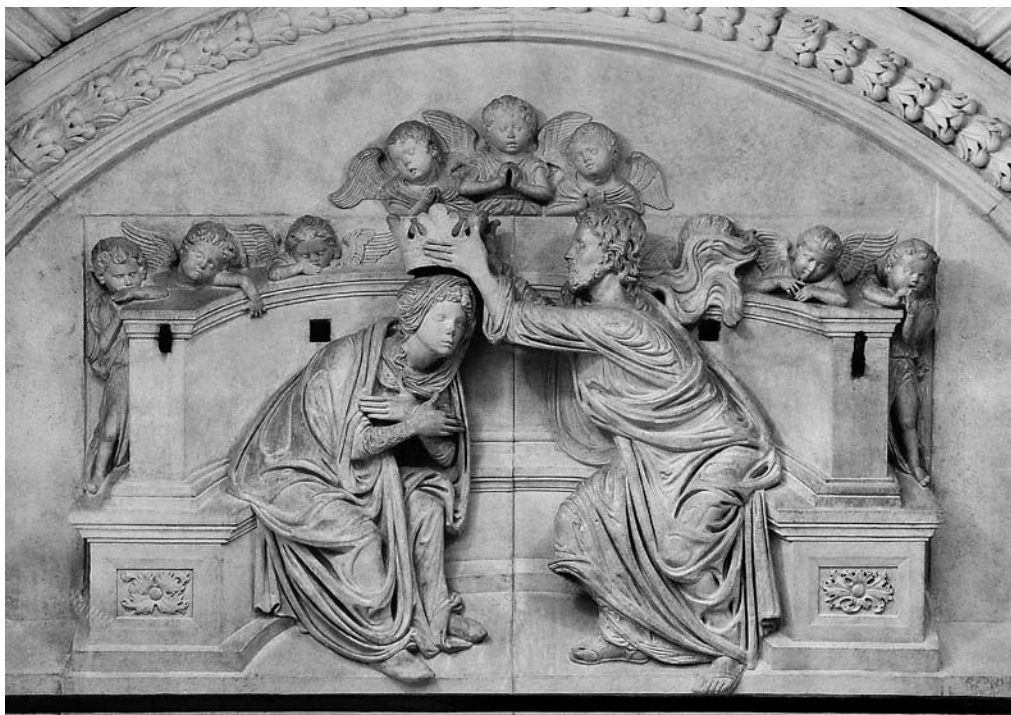
Uzore za gradnju trogirске kapele ne treba tražiti samo u izravnoj morfologiji koja je preuzeta iz antičkog graditeljstva. O utjecaju arhitekture Eskulapova (Jupitrova) hrama Dioklecijanove palače na kapelu sv. Ivana Trogirskog već je pisano.¹⁰ Na njenu morfologiju još su snažnije utjecala nova, antikizirana ostvarenja humanističkih sredina s druge strane Jadrana. Radikalni pothvat proveden *al antica* na franjevačkoj crkvi u Riminiju, osim što je implicitno bio izvrnut kritici kroz ekskomunikaciju Sigismunda Malateste 1460. godine, ostavio je traga na programu trogirске kapele znatno više nego na njejoj ikonologiji. Njegove su kapele isticale erudiciju kroz *artes liberales* s jedne i astrološki ustroj Svemira s druge strane. Kapela posvećena sv. Jerolimu naziva se Kapelom planeta zbog prikaza simbola nebeskih tijela na reljefima Agostina di Duccia (1449.–1457). Pa iako se za trogirsku kapelu ne može izravno reći da je kapela planeta poput Ducciove, ona je u svojoj strukturi svojevrsan model Svemira, o čemu je već pisano.¹¹ Ivančević u kapeli vidi trodijelnu shemu modela kozmosa umjesto tradicionalne dvodijelne, u kojoj donji dio simbolizira zemlju, a kupola iznad kapitela simbolizira gornji, nebeski dio Svemira. Za razliku od te uobičajene raspodjele sakralnog prostora Ivančević smatra da je u trogirskoj kapeli prikazan i treći simbolični dio univerzuma, onaj koji se nalazi pod zemljom, subteralni svijet mrtvih, kršćanski Limb, pandan antičkom Hadu. Baveći se trogirskim reljefima, Dempsy je u svom radu na temu *spiritella* implicitno prihvatio Ivančevićevu hipotezu stavljajući težište na raspravu o suprotnosti značenja antičkih genija i *spiritella* koje u sebi nose duh života, a ne smrti.¹² Prema njemu *spiritelli*, izvedeni prema tekstu ugovora, simboliziraju povratak života u tijelo mrtvog biskupa na dan Uskrsnuća. Poput prethodnih ni ova analiza nije uzela u obzir promjenu ikonološkog programa kapele, koja je prema ugovoru trebala prikazivati Uzašašće, a ne Posljednji sud. Nasuprot tome, ako se zna da je ikonološki predložak kapele kod njene zamisli bilo Uzašašće, onda ne treba dokazivati da je čitav prostor kapele svojevrsan model univerzuma kroz koji se Krist uzdiže u Raj. Taj se model u trogirskoj kapeli izravno oslanja na prikaz nebeskih sfera sa empirejom kao završnim nebom, o čemu u nastavku.



Izvorni program kapele sadržan je u ugovoru za njenu gradnju u kojemu su bili precizirani najsitniji izvedbeni detalji. Konstrukcija kapele u ugovoru opisuje se u prstenastim slojevima istim redoslijedom, odozdo prema gore.¹³ Tako je prvo opisana klupa sa svojim profilacijama i rezbarijama u visini od stope i pol, koja s gornje strane ima ploču od 2 i 1/4 stope radi povezivanja vanjskog i unutrašnjeg lica zida svojevrsnim kamenim serklažem. Tom mjerom u ugovoru je posredno utvrđena projektirana širina zidova, *larga pie do et uno quatro o pien muro*, što je u izvedbi izmijenjeno njihovim stanjivanjem. Serklaž je povezivao sve obodne zidove i oba pilastra izvan kapele uključujući cijelu konstrukciju. Naslon iznad klupe, *spaliera*, definiran je visinom od 3 stope oko cijele kapele, razdijeljen sa 20 malih pi-

Prikaz prve četiri sfere neba na zidovima kapele (tetraktis).

Prikaz empireja na svodu kapele.



Reljef s prikazom krunjenja Marijina.

lastara između kojih je 17 reljefnih prikaza odškrinutih vrata sa likovima *spiritella*, bakljonoša koji kroz njihov otvor vire u prostor kapele držeći po jednu baklju u rukama.¹⁴

Na razini naslona projektom je bilo predviđeno izraditi reljefe tri festona u podnožju pilastara. Suprotno projektu, u njihovom su podnožju izrađena još četiri reljefa sa prikazima *spiritella*, tako da je umjesto projektiranih 17 izveden 21 reljef. *Spiritelli*, kako ih se naziva u tekstu ugovora, nisu prikaz duhova podzemlja ili antičkih genija smrti s ugašenim bakljama okrenutima prema zemlji; naprotiv, oni prikazuju živahne dječake s uglavnom upaljenim bakljama u rukama.

Dosadašnje interpretacije ikonološkog značenja *spiritella* u trogirskoj kapeli su različite. Ivančević vidi renesansno posezanje za čestim antičkim motivom genija smrti s funerarnih spomenika da bi se u horizontalnoj stratigrafiji kapele prezentirala zona podzemlja ostvarujući time svojevrsan renesansni model Svemira.¹⁵ Nasuprot njemu Dempsy smatra da *spiritelli* prije predstavljaju potvrdu života nego smrti, oni nisu isto što i geniji Rimljana, niti duhovi podzemlja. Oni po Dempsyju predstavljaju dah ljudskog života koji je napustio beživotno tijelo biskupovo, a koji se u njega vraća na dan uskrsnuća.¹⁶ Ivančevićeva teza o kapeli kao modelu Kozmosa je prihvatljivija od Dempsyjeve, koji promatra kapelu kao prikaz Posljednjeg suda, ali njegov pokušaj eksplicacije trodijelne

sheme koja obuhvaća podzemlje nije uvjerljiv jer nije dao odgovor zašto iz tog svijeta vode mnogobrojna vrata, te zašto onda nisu prikazana nebeska vrata koja vode u Raj.

Iznad tog prstena u ugovoru je ponovo opisana profilacija, *soaza*, dimenzija 1/2 na 2 i 1/4 stope koja povezuje širinu zida poput one nad klupicom.

Nad njom je zamišljen pojas niša s kipovima. Projektom ih je bilo predviđeno 16, koliko ih je i izrađeno, dovoljno prostranih za smještaj figura od 5 stopa visine. Razdijeljene su polustupovima s tordiranim kanelurama i uglovnim pilastrima, što u arhitekturu unosi albertijanski duh, isti onaj koji je u prošlom stoljeću Venturi zapazio u krstionici gledajući njene pilastre.¹⁷

U nišama, *tabernaculima*, ugovor spominje kipove Krista i 12 apostola ne određujući precizno ostala četiri kipa. Iznad pojasa s prikazom Krista i apostola na kapitelima pilastara i polustupova koji razdjeljuju tabernakule ugovor spominje pojas golih *putta* u sjedećem položaju, nazivajući ih *putini sentadi nudi*. Projekt je imao, kako piše u ugovoru, *casamento*, edikulu kvadratnog otvora od 7 stopa između spomenutih apostola s figurom Krista okruženog anđelima.

U tekstu ugovora se čita da je tu trebala biti smještena skulptura Krista s dva anđela od dvije stope uz bokove, a kraj nje još dva anđela od tri stope nalik *spiritellima* iz donjeg pojasa. Takav raspored i veličina anđela tre-

bali su stvoriti dojam prostora kakav se postiže perspektivom na crtežu.¹⁸ Krist iz ugovora visine 5 i 1/2 stopa, s dva anđela uz bokove od po 2 stope visine izrađen je 1487., a zamijenjen 1494. godine kada je u kapelu postavljen novi kip Krista. Razlike skulptura su minimalne; u dimenzijama je novi kip samo pola stope viši i nešto uži. I oblikovanje kipa je slično, no novi je kip bez anđela uz bokove, a umjesto tijela potpuno zaogrnuta togom ima obnaženo desno rame.

Usporedo s temom Uzašašća trogirski kapela je zamišljena kao model Svemira, prikazan nebeskim sferama kroz koje Krist prolazi uspinjući se prema Empireju.

Kozmogonija kojom je protkana njena arhitektura jasno je eksplicirana arhitektonskim ukrasom, skulpturama i reljefima. Već u ranijim raspravama istaknuto je značenje okulusa raspoređenih podno svoda u najvišoj zoni zida i njihove veze sa simbolom Sunca, a poznato je i da kasetirani svod sa središnjim likom Boga-Oca i serafinima u poljima kasete predstavlja nebo.^{19, 20} Neosporno je i razina poda kapele simbolički prikaz zemaljske sfere, ne samo zato što se nalazi nasuprot nebeskom svodu, već i zbog činjenice da u vrijeme gradnje kapele znanost nije poznavala heliocentrični sustav, pa je središtem Svemira prema pitagorejskom nauku smatrana Zemlja.²¹ Kao u Ciceronovom »Scipionovom snu«, gdje se na Mliječnoj stazi susreće Afrikanac i Scipion stariji, koji mu na pola puta između Neba i Zemlje tumači smisao i izgled Kozmosa, tako je i trogirski kapela mjesto susreta sv. Ivana s Kristom u modelu vječnosti.²² U »Scipionovom snu« Zemlja je centar Svemira, nepomična je i nalazi se u posljednjoj devetoj sferi, dok čvrsti nebeski svod obuhvaća sav Svemir i okreće se od istoka prema zapadu sa svim zvijezdama i zvijezdima. Sedam unutrašnjih sfera sačinjavaju planete Saturn, Jupiter, Mars, Sunce, Venera, Merkur i Mjesec. Sunce se nalazi na pola puta između Neba i Zemlje i sve obasjava svojom svjetlošću.

ex quibus erat ea minima quae ultima a caelo, citima terris luce lucebat aliena.

*Najmanja od njih bila je ona koja je, najudaljenija od neba, najbliža Zemlji, sjala tuđom svjetlošću.*²³

To je u skladu s učenjem Anaksagore iz Klazomene, koji je bio prijatelj Periklov i učitelj Euripidov i Tukididov, te otkrio da Mjesec sjaj potječe od Sunca. Mjesecu bi, prema tome, ukoliko kapela predstavlja model Sve-



mira, trebao pripadati sloj najbliži tlu. Njegova je sfera alegorijski prikazana prstenom

←

*Spiritello s ugaslom
bajkljom, simbol mladog
mjeseca.*

*Spiritello kojem je baklja
unutar sobe, simbol
tamnog mjeseca.*



*Spiritello s bajkljom,
simbol mjesecove
mijene.*

*Spiritello s bajkljom,
simbol mjesecove
mijene.*



poluotvorenih vrata kroz koja izlaze i zalaze *spiritelli* držeći baklje u rukama. Svjetlost ko-

jom plamen zublji obasjava lica anđela prikaz je Mjesečeva stečena sjaja koji se mijenja od mladaka do uštapa. Odsjaj Sunca na Mjesecu, umjesto na njemu bližim planetima, antički su filozofi objasnili kao refleks plamena središnjeg pojasa Zemlje koji je užaren sunčevom svjetlošću.²⁴ Dizanje plamena iz vatrenog sloja do Mjeseca Dante je u »Božanskoj komediji« preuzeo od Makrobija. Uspinjući se u Raj, on prvo prolazi kroz sferu ognja koju smješta ispod Mjeseca.

Parvemi tanto allor del cielo acceso

Dalla fiamma del sol, che pioggia o fiume

Lago non fece mai tanto disteso
mijah da toliko neba oganj pali
sunčev da kišne ne stvoriše vode
jezera takva niti riječni vali.²⁵

Povodeći se za antičkim uzorom, opisuje nepregledni plamen velik poput mora iz kojeg prirodni nagon podiže oganj prema mjesecu, najbližem nebu u koje smješta pokretačku inteligenciju kao i duše koje ne ispuniše zavjet čistoće.

Questi ne porta il fuoco inver la luna;

Taj diže vatru spram luninih zraka;²⁶

Prikaz Mjesečevih mijena u kapei suptilna je igra zamišljenog odsjaja svjetlosti baklji na licima spiritela. Izlazeći i ulazeći kroz vrata, oni se pokazuju poput Mjeseca koji svakog dana uvećava ili zakriva dio svoga sjaja. Reljef spiritela kojem je baklja ostala iza vratnice prikaz je Mjesečeve mijene u vrijeme potpuno tamnog mjeseca. Drugi *spiritello*, pušuci u zagašenu baklju, jedva primjetno obasjava lice svjetlošću njena žara, jasno ocrtava mladak.²⁷

Drugo nebo, koje se nalazi iznad Mjeseca, tvori sferu Merkura. U arhitektonskom smislu ta sfera je predočena u središnjoj zoni kapele, oblikovana *al anica* kao prsten sa nišama u ko-



jima su smještene skulpture neposredno nad ravninom očišta. Merkurovoj sferi pripada 16 figura, među kojima 12 apostola i Bogorodica, izrađeni u prirodnoj veličini, okružuju središnji kip Krista. Skulpture su u nišama odvojene kaneliranim pilastrima u uglovima, polustupovima s tordiranim kanelurama. Planet Merkur nosi ime po jednom od dvanaest olimpijskih bogova koji se često javlja u mitološkim temama kao vjesnik bogova, vodič i donosilac spoznaje.²⁸ Mitološka veza Merkura i Muza posredno uvodi zaštitnice vještina u drugu sferu kršćanskog neba koju predstavlja planet nazvan Merkurovim imenom. Skulpture raspoređene u nišama središnjeg pojasa trebale bi stoga pokazati smjer duši koja se uspinje u Raj kao što zvijezde pomažu navigaciji na otvorenoj pučini.

Lacqua che io prendo, giammai non si corse:

*Minerva Spira, e conducemi Apollo,
E nove Muse mi dimostran l' Orse.*

*Vodom, kuda pođoh niko još ne krete:
Minerva puše, Apolon me vodi,
devet će Muza Kolâ da me sjete!*²⁹

Postoji dvojba o značenju Danteovog stiha u kojem zaziva *nove Muze* jer se riječ *nove* može shvatiti kao broj devet, ali i kao mno-

žina od *nova* što bi značilo *novè Muze*, *Muze kršćanskog svijeta*. Kontemplacija na temu supstitucije poganskih zaštitnica vještina kršćanskim traje još od kasne antike.³⁰ Dante ih, po uzoru na antičke pjesnike, zaziva na samom početku putovanja u sfere tražeći od njih da mu pokažu zvijezde Medvjeda, koje kao alegorija slobodnih umjetnosti ima značaj temelja spoznaje.³¹ Nadahnuće da od Muza zatraži razumijevanje kozmičkih zakona i znanja preuzeto je od Vergilija:

*Me vero primum dulces ante omnia Musae
Qarum sacra fero ingenti percussus amore
Accipiant, caelique vias et sidera monstrent
Defectus solis varios, lunaeque, labores,*

*Svoje me priznale, prvo, Muze članom sredine,
čije ja svetinje gajim silnom ljubavlju prožet,
neka mi puteve neba, zvijezde nek' mi predoče,
sunca pomrčja razna, mjeseca nestalna muke,*³²

Vođenje duše kroz spoznaju i nebeske sfere u kapeli preuzimaju apostoli kao *nove Muze* namjesto antičkih božica.

Tijesna mitološka veza Merkura i Venere kao i raspored planeta razlog su za simbolički prikaz treće sfere u visini kapitela tordiranih polustupova. *Putti atlanti* što nose ornamentirani vijenac nad sobom pripadaju Veneri,

Putto, Kupidon, simbol Venere

Putto, simbol Venere.

sljedećoj nebeskoj sferi koja se nalazi između Merkura i Sunca. Izvorna zamisao kapele predviđala je gole pute u sjedećem stavu, kako je navedeno u ugovoru.³³ To svjedoči u prilog teze da likovi nisu dio arhitektonske dekoracije, nego se na tom mjestu nalaze kao ikonografski atribut Venere.³⁴ Njihova uloga nije u metafori glasnika svjetovne ljubavi. Oni su atribut Erate, muze lirike i ljubavnog pjesništva, kao i prikaz duša onih što su odveć bili podložni ljubavi. Dante u »Božanskoj komediji«, koja je jedan od literarnih predložaka za model Raja trogirске kapele, stigavši s Beatrice u treće Venerino nebo susreće andeoske duhove, duhove nebeske i božanske ljubavi. Taj zbor anđela prikazan je u kapeli nizom od 16 golih dječaka. Namjesto sjedećih Kupidona, kako su izvorno projektom bili zamišljeni, izvedeni su u dekorativnom nizu razigrani *putti* koji u stojećem stavu pridržavaju profilaciju nalik nizu krilatih dječaka koji u krstionici pridržavaju girlandu s upletenim voćem.³⁵

Sv. Ivan apostol.

Glava Krista.

Glava sv. Marije.



Nad profilacijom, koju ručicama pridržavaju nestašni *putti* u pokretu, zona je sunca prikazana nizom okulusa obrubljenih vijencima, od kojih je svaki, kako se navodi u ugovoru, *festa romana de fruti et foie conveniente*. Oni se nižu po obodu tvoreći krug svjetla oko središta kapele:

*Io vidi più fulgor vivi et vincenti
Far di noi centro e di sè far corona
Più dolci in voce, che in vista lucenti.*

*Tu vidjeh svjetla živa, veličajna
gdje čine krug oko nas ko sredine,
još slađa glasom neg što bijahu sjajna.*³⁶

Unutrašnjost kapele kao model Svemira nije podvrgnuta astronomskoj eksplikaciji svih nebeskih sfera i planeta koje ih predstavljaju, već su predstavljena samo prva četiri planeta – Mjesec, Merkur, Venera, Sunce. Oni predstavljaju svojevrsan *tetraktis* kakav u Pitagorinoj aritmetici predstavljaju prva četiri prirodna broja čiji je zbroj deset.

Iznad planeta prikaz je Empireja, posljednje sfere neba, ispunjene blještavilom i vječnom vatrom. Danteov »Raj« je literarni predložak za njegovu skulpturalnu interpretaciju na svodu trogirске kapele. U središtu posljednje Danteove nebeske sfere nalazi se Bog, nepokretna i presjajna ognjena točka, a devet plamtećih krugova anđeoski su zborovi serafina i kerubina što oko njega kruže.³⁷ U trogirskoj kapeli model posljednjeg Danteovog neba je svod. Poprsje Boga Oca je u središtu polukružnog kasetiranog svoda kapele, a u njegovim kasetama nalaze se reljefi 96 serafina. Njemu pripada i prizor krunjenja Marijina na sjevernoj luneti. U »Božanskoj komediji« Dante i Beatrice susreću se s tom scenom na ulasku u Empirej.³⁸ Kristovo slavlje, u XXIII. pjevanju »Božanske komedije«, Marija okrunjena anđeoskom svjetlošću i himna blaženih koji u njenu čast pjevaju *Regina coeli* precizan su predložak prizora na reljefu lunete.

Je li pobjedom tradicionalista i povratkom na ranije teološke koncepcije prestalo živo za-

nimanje za dovršetak kapele koja se doimala suvišnom kraj postojeće raskošne gotičke kapele u sjevernom brodu katedrale ili se Trogir zamorio od gradnje iscrpljen pripremama za obranu grada? Činjenica je da se kapela nakon toga desetljećima decentno dovršavala unošenjem skulptura sve do 1559., kada su u Veneciji izrađena posljednja četiri apostola.³⁹ Oltar, koji nije izveden, izgubio je prvotni smisao, svetac je namjesto susreta s Kristom, zaslužena djelima i vrlinama koji ga uzdiže u nebeske sfere, postao dijelom kompozicije Posljednjeg suda, a kapela se pak kao kapela sakramenta na neki način vratila izvornoj zamisli – hramu tijela Kristova.

Mogli bismo tako nastaviti analizirati razlike između ugovorenog i izvedenog, prsten po prsten prema stropu, profil po profil, okuluse, reljef Krunjenja u luneti i serafine u kasetama stropa koji su svi precizno opisani i izvedeni gotovo bez ikakvog odstupanja. Umjesto toga, iz nabrojanih izmjena u kapeli možemo donijeti neke zaključke.

Kapela je model Raja, a osnovna tema je uspinjanje duha u sfere nadahnuta platonističkom teorijom i literarnim predloškom Danteovog »Raja«. Projektant kapele bio je vrstan poznavalac estetskih principa sadržanih u teoretskim traktatima, oslanjao se na *varietas* kao na jedan od najviših dometa estetike u dinamičkom premještanju očista perspektive. Na isti način, podizanjem očista na svakom pojasu kapele u vis, kod promatrača je ostvario osjećaj podizanja u nebeske sfere. Već smo vidjeli kako je sa strana Krista u projektu rasporedio anđele po visini simulirajući perspektivom prostor, ali fiksirajući očiste promatrača u razinu ispod kipova. Taj je efekt funkcionirao u paru s prikazom Krunjenja Marijina u luneti iznad. Reljef, za koji je u ugovoru bilo istaknuto kako treba biti više od polureljefa, ima projektirano očiste iznad prizora, kao da ga promatrač gleda odozgo. Jasna je intencija da se podizanjem pogleda postigne osjećaj uspinjanja u nebeske sfere.

Bilješke

- 1 RADOVAN IVANČEVIĆ, Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 26, (1986.–87.), 287–344; IGOR FISKOVIĆ, Nebeski Jeruzalem u kapeli blaženog Ivana Trogirskog, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji /Priateljstvo zbornik/*, 33(1992.), 481.–529.; SAMO ŠTEFANAC, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, 2006.
- 2 Za ikonološke probleme, posebno neriješenu ikonologiju skulptura u nišama usp. RADOVAN IVANČEVIĆ, (bilj. 1), 296; Ranije spomenuti Duknovičev kip sv. Ivana Evanđelista vjerojatno nije izrađen za kapelu, kao ni kip sv. Jerolima usp. CVITO FISKOVIĆ, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, *Bulletin JAZU VII/1*, (1959.), 32; IGOR FISKOVIĆ, Firentinčev kip sv. Jeronima u Trogiru, *Peristil* 38, (1995.), 59–66.
- 3 ANNE MARKHAM SCHULZ, Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance, New York, 1978., 62.
- 4 JOŠKO BELAMARIĆ, Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu, Split, 2001., 405.
- 5 IVO BABIĆ, Oporuke Pelegrine, Petra i Koriolana Cipika, *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 30, (2006.), 29–49.
- 6 PAVAO ANDREIS, Povijest grada Trogira, (1977.), 340.
- 7 HUBERT JEDIN, Velika povijest crkve III/2, Zagreb (1993.) 500.
- 8 CVITO FISKOVIĆ, Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru, *Bulletin JAZU VII/1*, (Zagreb) 1959., 27.
- 9 RADOŠLAV BUŽANČIĆ, Nikola Ivanov Firentinac arhitekt renesansne obnove Trogira krajem 15. stoljeća, (Doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet), Zagreb, 2008., 52.
- 10 HANS FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV Jahrhunderts in Dalmatien, *Jarbuch des Kunsthistorisches Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalpflege VIII*, Beč (1914.), 138.
- 11 RADOVAN IVANČEVIĆ o.c. (1), 312.
- 12 CHARLES DEMPSEY, Niccolò di Giovanni's Spiritelli in the Chapel of the Blessed Giovanni Orsini in the Cathedral of Trogir, u: *Razprave iz evropske umjetnosti za Ksenijo Rozman*, (Ljubljana) 1999., 43–55.
- 13 Za tekst ugovora usp: Hrvatski Državni Arhiv Zadar, Arhiv Trogira, Kutija 68, Fasc. 8, fol. 75–77. Dokument je objavljen u: PETAR KOLENDIĆ, Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, *Arhiv za arbanasčku starinu, jezik i etnologiju II*, Dok. VII (1924.), 73–78; ANNE MARKHAM SCHULZ, Niccolò di Giovanni Fiorentino and Venetian Sculpture of the Early Renaissance, New York, 1978, 82–84; REINHOLD C. MUELLER, *Quattrocento Adriatico, Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim: Papers from a Colloquium at the Villa Spelman, Florence*, 1996., 226–230.
- 14 ... e tra uno l'altro di dicti pillastrelli die' esser a similitudine d'una portella, de la qual iusir de' un spiritello de longeza de pie 3, temendo in mano una fiasella per uno, che serano per numero XVII bene lavoradi et relevadi secondo la faza soto de Christo et como appar nel disegno, ...
- 15 RADOVAN IVANČEVIĆ (bilj. 1) 327.
- 16 CHARLES DEMPSEY, Niccolò di Giovanni's Spiritelli in the Chapel of the Blessed Giovanni Orsini in the Cathedral of Trogir, u: *Razprave iz evropske umjetnosti za Ksenijo Rozman*, Ljubljana, 1999., c.f.12. 51.
- 17 ADOLFO VENTURI, *Storia dell' arte Italiana*, VIII/1, Milano, 1923., 537. »Un' eco della decorazione rimineze risuona ancora sulla sponda opposta del Adriatico nel batistero di Sebenico (sic!) fig. 391, ove l'Alessi, sotto le cornici gotiche, dispone la teoria dei pilastrini scanalati in foglia albertiana.« Tiskarska greška kojom se Trogir naziva Šibenikom ispravljena je u istom tekstu pod legendom slike trogirске krstionice.
- 18 Sličan je efekt primijenio Donatello još 1446.–1450. godine na glavnom oltaru crkve sv. Ante u Padovi gradirajući u visini od veće prema manjoj dvije grupe skulptura uz oba boka Bogorodice.
- 19 ??? (na istom položaju kao i fusnota 20)
- 20 RADOVAN IVANČEVIĆ, (bilj. 1) 320. Okrugli otvori, okulusi podsjećaju na sunčanu ploču, a sinonim za sunce jest *oculus mundi*.
- 21 Do pojave Kopernika u upotrebi je geocentrični sustav. Središte svijeta je zemlja oko koje se okreću planete i zvijezde. Ovakav sistem smislili su pitagorejci, a opisao ga je Platon u Timeju. Preuzeo ga je Ciceron u izgubljenom šestom poglavlju *De Republica* od kojega se sačuvao samo odlomak *Somnium Scipioni* kojega je prepisao Makrobije. M. T. CICERO, *Somnium Scipionis*, Leipzig (1886); AMBROSII THEODOSII MACROBII, *Comentarii in somnium Scipionis*, ed. Leipzig, 1994., 155–163.
- 22 Prijevod Scipionova sna u: *Latina et Graeca* 27 (1987.) 57; Afrikanac objašnjava Scipionu: »Dokle će molim te, tvoj razum biti prikovan na zemlji? Zar ne vidiš u kakav si prostor došao? Sve je spojeno u devet krugova , ili bolje kugli, od kojih je jedna nebeska, posljednja, koja obuhvaća sve ostale, a to je sam vrhovni bog, koji zatvara i sadržava ostale; u njemu su učvršćeni vječni tijekovi zvijezda koji se okreću. Sedam njih mu je podložno, koji se okreću unatrag suprotnim kretanjem nego nebo. Od njih jednu kuglu zauzima ona koju na zemlji zovu Saturnom. Zatim dolazi onaj ljudskom rodu povoljan i spasonosan sjaj koji se naziva Jupiterov. Potom crvenkasta i zemlji strašna, koju nazivate Marsom. A ispod gotovo središnji dio zaprema sunce, vođa, prvak i upravljač ostalih zvijezda, svjetski um i uređujuće počelo, tolike veličine da svojim sjajem sve obasjava i ispunja. Njega slijede putanja Venera kao jedan pratilac a kao drugi Merkurova, a u najdonjem se krugu vrti Mjesec užaren sunčevim zrakama. Iznad Mjeseca sve je vječno, a ispod njega sve je smrtno i prolazno, osim duša danih ljudskom rodu božjim darom. Naime Zemlja, koja je srednja i deveta, ne kreće se, najniža je i sve što ima težinu naginje se k njoj.«
- 23 Ibidem.
- 24 Zemlja je prema Makrobiju podijeljena na pet pojaseva, od kojih su krajnji ledeni *zone frigide*, a središnji užaren *zona perusta*. Između njih se nalaze *zone temperate*, područja umjerenе klime u kojima se odvija život. Zona u kojoj se nalazimo naziva se *zona temperata nostra*, a *zona temperata antoecorum* također je pogodna za život, ali se o njoj i njenim stanovnicima ne zna ništa jer su s druge strane plamena.
- 25 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, (rireduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini), Milano, 1907., Par. I. 79.; Hrvatski prijevod M. Kobol i M. Maras iz izdanja kojeg su priredili F. Čale i M. Zorić, Zagreb, 1976.

- 26 Raj, I 115.
- 27 LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, 11, usp. Rykwert, Joseph; Leach, Neil; Tavernor, Robert: *Leon Battista Alberti: On the Art of Building in Ten Books*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press (1988.), 222. Uputu o prikazivanju neba donosi fragmentirani dio traktata nepotpun u svim Albertijevim rukopisima u kojima se citira Varonov opis prezentacije neba u arhitekturi. Prikaz sunca i mjeseca sa njegovim mijenama u arhitekturi hrama sugerira albertijanac Francesco Collona u svom djelu, svojevrsnom arhitektonskom traktatu, *Hypnerotomachia Poliphili*. FRANCESCO COLLONA, *Hypnerotomachia Poliphili*, *Scritti Rinascimentali di Architettura*. ed. Il Polifilo, Milano, 1978., 240.
- 28 Alegorijski personificira vrline rječitosti, razuma i vještinu podučavanja. Ideal učenja vezan je uz podučavanje Kupidona u čitanju. Izumio je liru i poklonio je Apolonu, pa se zato često sreće na Parnasu s muzama.
- 29 Raj, II 7.
- 30 ERNST ROBERT CURTIUS, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, 1971., 251. Kršćanska gnoza Klementa Aleksandrijskog zastupa misao kako je grčka mudrost drugi stari zavjet. Bog je muzičar koji svira na instrumentu svijeta, a Krist božanski Orfej koji svojom pjesmom privlači sebi ljudsku prirodu. Krist kao novi Orfej ujedno je i nova pjesma, harmonija svijeta i božanski Logos Problem orfičkog Krista diskutira u poglavlju o Muzama.
- 31 *Artes liberales* još su u antici grupirane u dvije skupine. Grammatica, Dialectica, Rhetorica koje sačinjavaju rudo i Musica, Aritmetica, Geomethria, Astronomia koje tvore kola znanosti, stoga Danteov *L'Orso* nije samo u značenju sjevernjače, zadnje zvijezde u rudu Malog Medvjeda, koja služi orijentaciji nego njegovih sedam zvijezda simboliziraju *artes*, preciznije spoznanju, kola *quadruvium* a rudo *trivium*.
- 32 PUPLIJE VERGILIJE MARON, *Geogica* II, 475, U ranije navedenom poglavlju Curtius Vergilijevo traženje spoznaje od Muza povezuje s nadvladavanjem straha pred smrću i podzemnim svijetom. Težnja spoznaji, profanoj i religioznoj, put je besmrtnosti. Darujući besmrtnost, one od poganske pozne antike postaju božanstva nebeskih sfera, čiju harmoniju stvara njihovo pjevanje.
- 33 PETAR KOLENDIĆ, Dokumenti o Andriji Alešiju Trogiru, Arhiv za arbanasku starinu, jezik i etimologiju II., Beograd 1925., 75. MIRO MONTANI, Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb 1967., 69. donosi prijevod: »... poviše tih stupova i pilastara moraju biti izrađeni goli putti u sjedećem stavu, koji bi, da ustanu, bili visoki dvije stope ...«; opis i analizu 16. putta v. RADOVAN IVANČEVIĆ, Putinj nudi: Dječaci – telamoni trogirске kapele (1468.–1482.), *Peristil* 37 (1994.) 33–48. Ipak nigdje nije objašnjeno zašto se u ugovoru inzistira na sjedećem položaju putta. Možda je sastavljač ugovora imao pred sobom nacрте koje je nastojao što točnije opisati, ili je pak krilati Kupidon trebao pojasniti Danteovu viziju Venere koju opisuje u osmom pjevanju Raja. (Raj, VIII. 9.) Tu se spominje Kupidon koji sjedi u Didoninom krilu kao primjer lude strasti iz Vergilijeva spjeva. Didona, misleći da drži malog Aksanija posjela ga je i milovala u svom krilu raspirivši tako strast prema Eneji. (Vergilije, *Aeneida*, I. 657.)
- 34 FILOSTRAT, *Imagines* I,6; Prizor svetkovanja Venere, motiv je klasične mitologije u kojem se putti igraju na raznovrsne načine pred njenim kipom, djetinjasto se hrvaju, plešu ili prave kojekakve nestašne radnje.
- 35 RADOVAN IVANČEVIĆ, Trogirska Krstionica (1467.) i (metode) montažne konstrukcije dalmatinske graditeljske škole, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30 (1990.), 147.
- 36 Raj, X 64.
- 37 Raj, XXVIII, 94.
- 38 Raj, XXIII 94.
- 39 VANJA KOVAČIĆ, Kipovi Alessandra Vittorije za trogirsku katedralu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 40, (2003.–2004.) 215.

Paradise – a literal model for the Early Renaissance Chapel of St John of Trogir

Radoslav Bužančić

In the time period from the idea to the effectuation, the architectural and indeed in part the iconographic program of the chapel was modified. As can be seen from the contract, the original idea was to produce a group of sculptures showing Christ with the Virgin surrounded by the apostles. Four angels were planned for the area around the sculpture of Christ. It was an iconography clearly related to the topic of the Ascension. But this program was changed, when a sculpture of St John the Baptist was ordered, making the central mo-

tif of the new chapel the archaic composition of the Deisis, in which the statue of Christ is placed between those of St Mary and St John the Baptist showing the scene of the Last Judgment. The change in the iconographic program ensued in 1488, when Trogir was left by Bishop Leonello Chiericato, the last advocate of a reformed church.

Leonello Chiericato, by descent from Vicenza, vicar of the basilica of St Peter in Rome, becoming bishop led the church in Trogir from 1485–1488. When Leonello left, this meant the end of the line

of bishops of Trogir, highly ranking prelates of Rome, who were connected with the ideas of church reform developed in Basel. The next bishop of Trogir, the Venetian Francesco Marcello, was not a member of this intellectual elite of the church.

The year in which Leonello left Trogir meant a break with avant-garde theological ideas and a return to the traditional, archaic program of the kind that still existed in the reliefs of the Gothic chapel of St John in the northern aisle of the church.

The change in the program of the chapel was confirmed seven years later by the replacement of the Ascension-related statue of Christ by another Christ statue featuring the Last Judgment. The statue was replaced by a new one year after the death of Koriolan Cipiko, the last guardian of the original idea of the chapel.

Elaborating the topic of the Ascension, the designer imagined the chapel as a model of the universe, astronomically presented by the spheres through which Christ ascended towards the Empyrean. As in Cicero's *Dream of Scipio*, in which in the Milky Way Scipio the Elder and Africanus met, explaining to him half way between heaven and earth the meaning and appearance of the cosmos, so the Trogir chapel was a place for the encounter of St John with Christ in a model of eternity.

The cosmogony that informs the architecture is clearly explicated by the architectural decoration, the sculptures and reliefs. In earlier discussions it was pointed out what the significance of the oculi arranged below the vault in the highest zone of the wall was, and their relation with the sun, and it is known that the coffered roof with the central figure of God the Father and the seraphim in the fields of the coffers represents the sky or heaven. Indubitable too is that the level of the floor of the chapel is a symbolic representation of the earthly sphere, not only because it was opposite to the heavenly vault, but also because during the time of the construction of the chapel, science had no idea of the heliocentric system, and according to Pythagorean science considered the earth the centre of the universe. In the *Dream of Scipio* the earth is the centre of the universe, unmoving, lying in the last and ninth sphere, while the strong heavenly vault covered the whole of the universe and moved from east to west with all the stars and constellations. The seven internal spheres were composed of the planets Saturn, Jupiter, Mars, Sun, Venus, Mercury and Moon. The sun lay half way between earth and heaven.

This is in line with the doctrine of Anaxagoras of Clazomenae, a friend of Pericles and teacher of Euripides and Thucydides, who discovered that the shine of the moon was derived from that of the sun. According to this, if the chapel represented a model of the universe, the moon should have the layer closest to the ground. Its sphere is allegorically presented in the ring of half open doors through which sprites holding torches in their hands enter and exit. The light with which the flame of the torches illuminates the faces of the angels is a depiction of the moon's borrowed light, which changes from waxing to waning. The reflection of the sun on the moon, instead of the planets closer to it, was explained by the ancient philosophers as a reflex of the flame of the central zone of the earth which is heated with the light of the sun. In the *Divine Comedy*, Dante took the rising of the flames from the torrid layer to the moon from Macrobius. Ascending to Paradise, he passes first through the sphere of the flame that he locates below the moon.

The depiction of the alterations of the moon in the chapel is a subtle play of the imagined reflection of the light of the torches on

the faces on the spiritelli. Entering and exiting through the doors they are shown like the moon, which everyday increases or covers a part of its gleam. The relief of the spiritello the torch of which has remained behind the door is a depiction of the phase of the moon at the time it is totally dark. A second spiritello blowing into an extinguished torch hardly discernibly illuminates the face with the light of its flare, clearly sketching out the new moon.

The second heaven, which lies above the moon, creates the sphere of Mercury. In an architectural sense, this sphere is represented in the central zone of the chapel, formed *al antica* as a ring with niches in which sculptures are located immediately at eye level. Sixteen figures, including the twelve apostles and the BVM, belong to the sphere of Mercury. They are executed in life size, surrounding the central sculpture of Christ. The planet Mercury is named after one of the 12 Olympians, often appearing in mythological subjects as herald of the gods, guide and bringer of knowledge. The mythological connection of Mercury and the Muses indirectly introduces the patrons of the arts into the second sphere of the Christian sky, represented by the planet named after Mercury. The sculptures deployed in the niches of the central zone should then show the direction to the spirit that is ascending into heaven as the stars are an aid to navigation on the main.

In the chapel, the apostles, the new muses, taking over from the ancient goddesses, take over the role of leading the soul through knowledge and the heavenly spheres.

The close mythological links between Mercury and Venus as well as the deployment of the planets are the reason for the symbolic depiction of the third sphere in the height of the capitals of the twisted half-columns. The putti-atlants that bear the ornamented cornice above them belong to Venus, the next heavenly sphere that is to be found between Mercury and the Sun. The original plan for the chapel envisaged naked putti in seated position, as stated in the contract. This argues in favor of the proposition that the figures are not part of the architectural decoration, but are there in this place as iconographic attribute of Venus. Their role is not to be metaphorical harbingers of profane love. They are attributes of Erato, muse of lyrics and love poetry, and a depiction of the spirits of those who were but too subject to Eros. Dante in the *Divine Comedy*, one of the literary models for the heaven of the Trogir chapel, arriving with Beatrice to the third heaven, that of Venus, meets angelic spirits, spirits of heaven and divine love. This choir of angels is represented in the chapel with a sequence of sixteen naked boys. Instead of seated cupids, as defined in the original plan, they are changed in the actual version for a decorative sequence of playful putting in standing position supporting a moulding similar to the sequence of winged boys that in the baptistery are supporting a garland with interwoven fruit. Over this molding, which the wanton putti support in their movement is the zone of the sun, shown by a sequence of oculi bordered with laurel wreaths creating a circle of light around us, the centre.

The interior of the chapel, as model of the universe, is not subjected to the astronomical explication of the all the heavenly spheres and the planets that represent them, but only the first four planets, the Moon, Mercury, Venus and the Sun, a kind of quadrivium, are shown. Above the planets is a display of the Empyrean, the last sphere of the sky, filled with dazzle and eternal fire. Dante's Heaven is

the literary model for the sculptural interpretation on the ceiling of the Trogir chapel. In the centre of the last Dantean sphere lies God, the motionless and brilliant fiery point, and the nine blazing circles, are choirs of angels, seraphim and cherubim that circle around him. In the Trogir chapel, the model of the final sky of Dante is the ceiling. The bust of God the Father is in the centre of the semi-circular coffered ceiling, while in the coffers there are reliefs of 96 seraphim. To it also belongs the scene of the coronation of the Virgin in the northern lunette. In the Divine Comedy, Dante and Beatrice meet with this scene at the entrance into the Empyrean. The glory of Christ in the 23rd Canto of the Comedy, Mary's coronation with angelic light and the hymns of the blessed who sing in her honor Regina coeli is a precise model for the scenes on the relief of the lunette.

Did the victory of the traditionalists and the return to earlier theological conceptions mean an end to the lively interest in the conclusion of the chapel, which now would seem superfluous, alongside the existing opulent Gothic chapel in the northern aisle of the cathedral or had Trogir tired of building, worn out by preparations for the defense of the town? The fact is that the chapel was after that for decades properly finished with the introduction of the sculptures, right up to 1559, when the last four apostles were made in Venice. The altar, which was not produced, had lost its original point, and the saint, instead of encountering Christ, as merited by the deeds and virtues that raised him to the heavenly sphere, became a part of the composition of the Last Judgment, and the chapel, as chapel of the sacraments, was restored to its original conception, as shrine for the body of Christ.