

Putinj nudi dječaci - telamoni trogirске kapele (1468-1482)

Radovan Ivančević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad - UDK 726.54.016 (497.5 Trogir) "14"
73 (497.5) (091) "14"

25. listopada 1995.

U ugovoru o gradnji trogirске kapele (2. siječnja 1468.) obvezali su se Nikola Firentinac i Andrija Aleši da će između stotinu i pedeset likova u skulpturi i reljefu izvesti i šesnaest "golih dječaka" nad polustupovima i pilastrima između niša. Doduše, u ugovoru nije naveden njihov broj i, prema ugovoru, trebali su biti sjedeći, a ne stojeći kao što su izvedeni: "et sopra le dite colone et pillastrj deno esser putinj sentadi nudi, che levandose in piedi seria de pie 2 longi;¹ ili u prijevodu, "poviše tih stupova i pilastara moraju biti izrađeni goli putti u sjedećem stavu, koji bi, da ustanu, bili visoki 2 stope"².

TEKTONSKO NAČELO ODREĐUJE KOMPOZICIJU LIKA

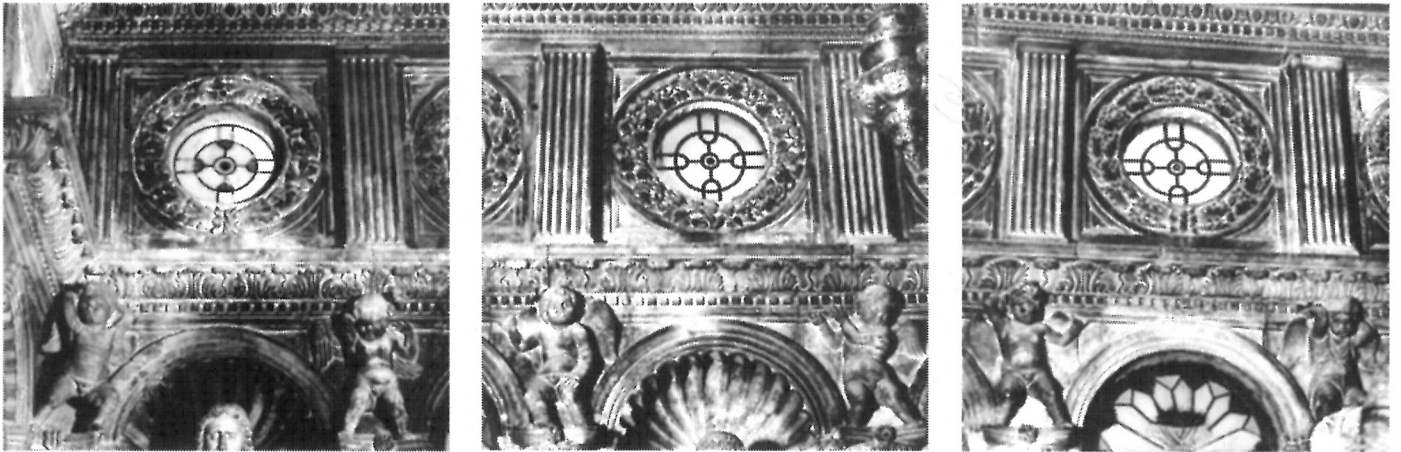
U izvedbi se, kao što je rečeno, odustalo od sjedećih i promijenilo u stojeće likove dječaka u funkciji podupirača arhitektonskog vijenca, telamona. Ova promjena, po mojem sudu, nije ni nevažna ni formalne prirode, nego struk-

Autor analizira 16 putta u trogirskoj kapeli (u ugovoru "putini") što stoje na polustupovima između niša sa skulpturama, a podržavaju u funkciji telamona arhitektonski vijenac. Budući da su reljefi putta integralni dio arhitektonskog člana s kojim su zajedno klesani i ugrađeni, morali su biti dovršeni između 1468. kada je sklopljen ugovor i 1482. kada je kapela građevinski dovršena. Uz općenito visoku kvalitetu oblikovanja, nakon temeljite analize autor konstatira da se po tipologiji i kvaliteti mogu podijeliti u dvije grupe. Kvalitetnije putte - telamone pripisuje Firentincu (1, 2, 5, 7, 8, 13, 14, 15), a slabije Alešiju (3, 6, 9, 10, 11, 12, 16), dok je br. 4 "dvojan" kao da ga je postavio Firentinac a dovršio Aleši.

turno bitna u duhu projekta kapele u cjelini.³ Takvih je izmjena u izvedbi u odnosu na ugovor bilo nekoliko i uvijek su bile usmjerene istom cilju: kvantitativnom povećanju broja ljudskih likova i kvalitativno snažnijem

¹ KOLENDIĆ, P., Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru, Arhiv za arbanasku starinu, jezik i etnologiju, knj. II (1924), Beograd, 1925, str.75. Uvijek iznova zadivljuje kako je ugovor jasan, nedvosmislen, cjelovit, a ujedno lapidaran. U ovoj kratkoj rečenici diferencira (polu)stupove, kojih ima 12, i pilastre, kojih ima četiri, u kutovima. Polustupova je po pet na bočnim stranama, a dva su na sjevernome oltarnom zidu.

² MONTANI, M., Juraj Dalmatinac i njegov krug, Zagreb, 1967, str. 69. - "Budući da lik u sjedećem stavu pruža mnogo manje mogućnosti variranja stavova i pokreta, očigledno je da je i ovo odstupanje od ugovora, kao i sva ostala, potaknuto nastojanjem da se ostvari što veća raznolikost, pokrenutost i životna uvjerljivost. Tipično su renesansne intencije da se iskoristi svaka prilika za studij pokreta i perspektive i ostvarenje što samostalnijeg volumena; iako su ovdje nominalno reljefi u pitanju, to se naročito iskazuje u likovima okrenutim bočno ili leđima gledaocu." IVANČEVIĆ, R., Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 26, Split 1986-1987, bilj. 45, str. 316.

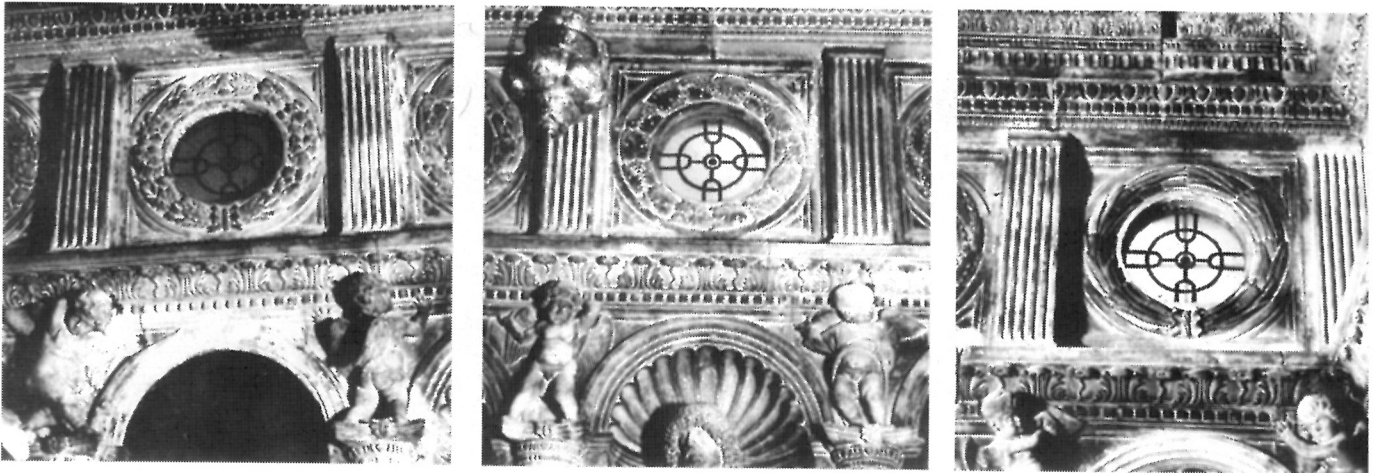


1. Putti - telamoni zapadnoga zida trogirске kapele (1-6), u parovima

aktiviranju međuovisnosti skulpture i arhitekture⁴. Umjesto da pasivno sjedi, tih šesnaest krilatih dječacića dobilo je najdinamičniju funkciju u prostoru kapele kao aktivna spona kiparskih i arhitektonskih komponenata, funkciju nosača, telamona. Svojim protezanjem u ukupnom rasponu između klasičnog abakusa kapitela (konkavnih stranica s rozotem u sredini) i arhitektonskog vijenca (s akantovim listom i cvijetom naizmjenično, podvučenim zupcima), goli su dječacići postali živa i aktivna veza između vertikalnih nosača (polustupova između niša i pilastara u uglovima) i horizontalnoga tereta (arhitektonskog vijenca koji obuhvaća čitavu kapelu ispod okulusa). Bez obzira na različite stavove, njihova je zajednička značajka aktivan stav podupiranja vijenca s rukama i leđima. Zbog toga što vijenac redovito počiva na ramenima dječacića njihove glave zadiru u zonu vijenca (iznad zubaca do trećina visine akanta) i nalaze se ispred njega, trodimenzionalno, što potencira dojam prostornosti i ističe povezanost, odnosno interakciju arhitektonskih i skulpturalnih dijelova kapele. Višekratno sam pisao o značenju integriteta skulpturalne i arhitektonske komponente kapele kao jednom od bitnih i najvrednijih svojstava Nikolina projekta, a za to su "goli dječacići" najbolji primjer. Jedino oni stvarno i doslovno odgovaraju zahtjevu integriranih članova, naime, nezamjenjivosti i nužnosti: niše mogu postojati i bez skulptura (tako je bilo netom nakon dovršenja montaže kapele, a i danas je jedna prazna) a da se ništa ne "sruši" ili "pomakne" u kapeli; nasloni klupa, mogli bi također biti i bez reljefa genija - bakljonoša, kao što bi i svodne kasete mogle biti prazne ili s jednostavnim rozetama poput onih u krstionici.

Svi su reljefi u kapeli smješteni unutar arhitektonski okvira, koji su samodostatni u izgradnji arhitekture kapele, samo su dječaci-telamoni slobodni i aktivni povezuju međučlanovi dvaju arhitektonskih dijelova: prijenosnici sile nošenja polustupova i ugaonih pilastara do teret vijenca, a nad njima se dalje nastavljaju sile nošenja pilastrima koji podupiru drugi, završni vijenac zidov kapele, podno bačvasta svoda.

Pojas između dvaju arhitektonskih vijenaca riješen je ritmičnom smjenom kratkih širokih kaneliranih pilastara i kvadratnih polja - unutar kojih su lisnati i voćni vijenci okulusa, vijenci u izvornom smislu riječi - takda kompozicija podsjeća na odnos triglifa i metop dorskoga hrama. U tome smislu, arhitektonski promatranom, donji vijenac - kojeg podržavaju *putti* - nalazi se na mjestu i obavlja funkciju arhitrava u klasičnoj trabeaciji. Da su dječaci bili izvedeni u sjedećemu stavu, kako je bilo predviđeno ugovorom, iznad njih bila bi ostala praznina i vijenac-arhitrav ne bi imao potporu u srednjem rasponu, kao sada, nego bi se oslanjao samo postranc na tjemena oblikih lukova niša sa skulpturama. Sasvim je duhu renesansnog načina mišljenja, dječacići ovdje ne popunjavaju dekorativno trokutni prostor između susjednih lukova, nego izražavaju tektonsku logiku nošenja tereta⁵. Neodvojivost likova dječacića (kao skulptura) o kordonskog vijenca (kao arhitektonskog člana) ostvaren je i izražena u prividno malom, ali značajnom detalju da dječacići ručicama zadiru u vijenac i glavom g nadvisuju.



2. *Putti - telamoni istočnoga zida kapele (11-16), u parovima*

METODA MONTAŽE

Uz likovno kompozicijsku integraciju skulptura golih dječaka u arhitektonski sustav trogirске kapele, njihova se neodvojivost iskazuje primarno i još snažnije u montažnoj metodi kojom su uključeni u organizam zida, kao nerazdvojni sklop⁴. *Putti* nisu dodani arhitekturi niti postavljeni ispred zida kao što je to uobičajeno, oni su dio istog kamenog bloka u kojem je isklesana i skulptura dječaka i ravni dio "zida" iza njega (odnosno glatke ploče), ali uz to čak i dio arhitektonskog vijenca iznad (kojeg podržava rukama) i plinta kapitela ispod (na kojoj stoji)! Kao što se vidi na fotografijama i na arhitektonskom snimku svaki je telamon isklesan iz kamenoga bloka koji gore završava istaknutim dijelom kordonskog vijenca (valovita profila i niza zubaca), a dolje počinje plintom kapitela polustupa između niša. Stražnji dio bloka lijevo i desno od dječaka oblikovan je kao ravna ploha zida usječena s objiju strana seg-

mentno tako da u donje dvije trećine točno pr vanjski obrisi okvira polukružnih lukova susjednih niša rubovi gornje trećine bloka odsječeni su vertikalno, se na njih naslanjaju susjedni dijelovi preostatka ravn plohe nad lukom niše i nastavak spomenutog kordonskog vijenca, koji obuhvaća čitavu kapelu.

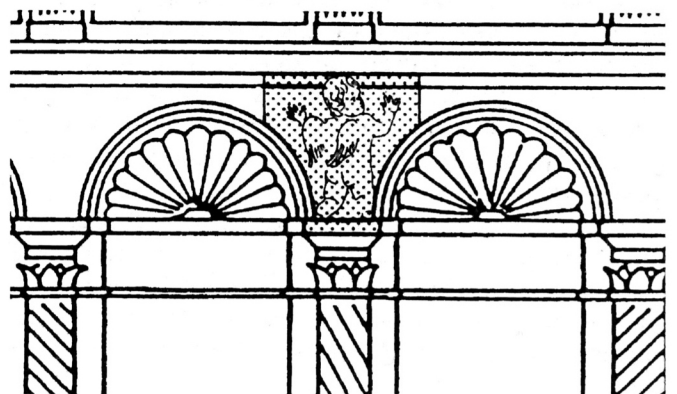
Za montažnu metodu srednje dalmatinske arhitektonske škole - kako sam je nazvao - karakteristično da ni taj nastavak vijenca nad susjednim nišama n samostalni mali umetnuti dio, nego je integralno oblikovan u jedinstvenome kamenome bloku s konhom susjedne niše. Konha svake pojedine niše - s uzljubljenom školjkom i svojim vanjskim okvirom, te ovim začelnim dijelom kordonskog vijenca - također je izvedena

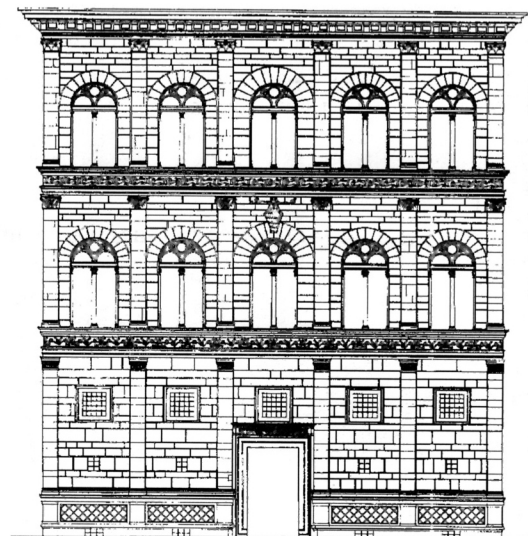
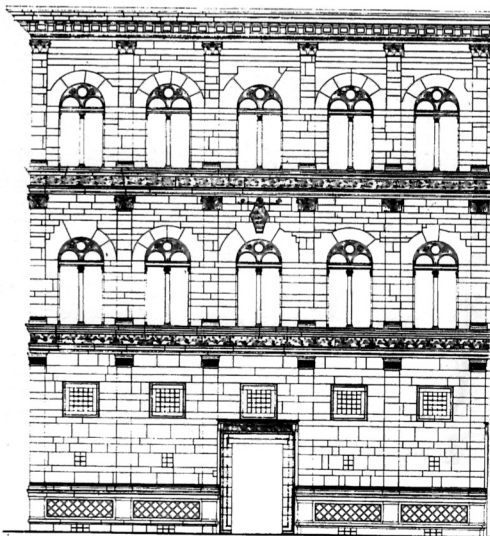
⁴ Na neke sam primjere već upozorio: na bazama pilastara uz ulaz u kapelu umjesto ugovorom predviđenih biljnih motiva (festoni sa tri strane) izvedeni su, budući da se nalaze u razini s naslonom klupa, također geniji s bakljama, tako da nema 17 "genija s bakljama", kako je bilo predviđeno ugovorom, nego 21, dakle 4 više, (s prednje i sa stražnje strane baze obaju pilastara), a samo s bočne strane pilastara, u prolazu, isklesan je buket akantusa. Drugo, već je u ugovor verbalno unesen ispravak u odnosu na priložene nacрте, da na stopama trijumfalnog luka otvora prema crkvi "ondje gdje je sada u nacrtu ruža, ima biti po jedan kip od tri stope", što se odnosi na skulpture Gabrijela i Marije Navještenja, koji nisu spomenuti u ugovoru. Samo s ove dvije intervencije povećan je broj dječjih reljefnih likova za četiri, a skulptura za dvije. Izradom genija umjesto biljnih motiva na bazama pilastara dosljednije je poštivana kompozicijska struktura kapele. Vidi: IVANČEVIĆ, R.; n. dj., str. 234.

⁵ To je još jedan primjer i prilog Wöllflinovoј tezi o *tektoskom* kao strukturalnoj kategoriji umjetnosti rane renesanse nasuprot *atektoskom* načelu baroka. Vidi: VELFLIN, H., Osnovni pojmovi likovnih umjetnosti, Sarajevo, 1957.

⁶ O načelu montažnog sustava gradnje srednjodalmatinske arhitektonske škole quattrocenta vidi napose: IVANČEVIĆ, R., Trogirска krsstionica (1467) i montažna konstrukcija dalmatinske graditeljske škole, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 30, Split, 1990, 145-185.

3. *Grafička shema ugradnje kamenog bloka u kojem je isklesan telamon između konhi dviju susjednih niša*





4. L. B. Alberti, palača Rucellai (1446-1451) u Firenci, odnos konstrukcije zida (većim kamenim blokovima) i "linearne klesarske obrade fasade (prema F. Borsi)

jednom jedinom kamenome bloku⁷. Tako je, dakle, proveden montažni sustav da se smjenjuju veliki monoliti u kojima je uklesana konkavna konha niša s dijelom vijenca nad njom, te manji blokovi na kojima je isklesan konveksno lik golog dječaka s plintom kapitela ispod i dijelom vijenca nad njim, blokovi koji se savršeno klesanim uskim fugama povezuju sa susjednim fragmentima vijenca nad konhom i naliježu na obrub konhe niša⁸. Za perfekciju projekta sugestivan je detalj da je kapitelna plinta na kojoj stoji dječacić također isklesana iz istog monolita s njim što im osigurava čvrstoću. Temeljno je načelo Jurjeve i Alešijeve montažne metode - a sada vidimo i Nikoline - da se dijelovi vežu u blok po statičkoj logici (tako da su uključeni i vijenac i kaptel), a ne po morfološkim kriterijima odvajanja motiva (dakle, vijenac posebno, kapitel posebno). Tako je i produžetak profilacije kordonskog vijenca nad telamonima (valoviti dio i niz zubaca) isklesan u istom monolitu sa školjkom niše.

Značajka je montažne metode, načelo koje smo interpretirali i na antičkim spomenicima rimskog graditeljstva, da se povezivanjem različitih arhitektonsko dekorativnih elemenata osigurava statička čvrstoća gradnje. Tako se, dakle, oblikovno dekorativni sustav oblika i članovi graditeljskoga sklopa, iako su organski i tektonski srasli ne poklapaju i ne podudaraju morfološki. Isti smo princip mogli zamijetiti i u rimskom antičkom graditeljstvu⁹.

Želim upozoriti na to da je tu metodu slijedio i na originalan način razvio i L. B. Alberti u svojem projektu za fasadu palače Rucellai u Firenci (1446.-1451.). Kao što je dokazano suvremenim arhitektonskim snimanjem, on je potpuno neovisno montirao kamene blokove, često i veoma velike, kao (skrivenu) struktu-

ru zida, a onda je na površini klesanjem dao izves (vidljivu) strukturu tobožnjih kamenih kvadara podjeka nakih dimenzija i pravilne ortogonalne mreže fuga¹⁰.

No, dok je metoda Jurja Dalmatinca, koju su prihvatili i razvili Aleši i Firentinac strukturalna i tektonska - je iako se ne poklapaju doslovno, dijelovi se podudaraju cjelini a važno je da su spojevi redovito i konstruktivni dekorativni - Albertijeva je metoda odnosa konstrukcije raščlambe fasade palače Rucellai, naprotiv, sasvim atektonska i linearno crtački dekorativna.

⁷ Dimenzija ovog bloka za jednu polovinu je veća od bloka telamonom. Vidi prikaz metode i ostalih srodnih konstruktivnih rješenja u prilogu navedenom u prethodnoj bilješci.

⁸ Kameni blok umeinut između dvije konhe u kojem je isklesan i putt - telamon, visok je 61 cm, a širok 53 cm. Format bloka u kojem je isklesana konha niša gotovo je dvostruko širok.

⁹ Vidi: Ivančević, R., Dioklecijanova palača - škola renesansnih graditelja i klesara, Klesarstvo i graditeljstvo 3-4, Split, 1991, str.5-16.

¹⁰ Vidi: BORSI, F., Leon Battista Alberti, Milano 1980.

¹¹ Radi identifikacije, i mogućnosti referenci proveo sam numeraciju putta slijeva nadesno (kad se stupi u kapelu), dakle, od zapadne strane, preko sjeverne do istočne: prvi je u jugozapadnom kutu kapelke a posljednji u jugoistočnom. Ranije sam proveo numeraciju 17 okulusa ali u suprotnome smjeru. (Vidi: IVANČEVIĆ, R., Ranorenesansna flor trogirске kapele, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 28, Split, 1985 str. 69-108). Proveo sam također numeraciju 96 kasete svoda po binomnom principu I. do X. reda od juga prema sjeveru i 1 do 1 kasete u svakom redu od istoka prema zapadu. (Vidi: isti, Svo trogirске kapele: ranorenesanski dječji raj, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 14, Zagreb, 1990, str.97-118.) Ovim prilogom o telamonim dovršena je, dakle, katalogizacija, identifikacija i interpretacija svih članova kapele koji se ponavljaju u većem broju, tako da će u budućer znanstveno istraživačkom radu biti lako jednoznačno odrediti "čemu govorimo" (dovoljno je, npr. identificirati serafina u kase

TIPOLGIJA I ATRIBUCIJE

Putti su raspoređeni tako da su četiri u uglovima, nad pilastrima, a među njima na bočnim stranama kapele po pet nad polustupovima koji uokviruju niše i dva na sjevernom zidu nad polustupovima uz uzidani kameni triptih oltara.

Uz pridržavanje temeljne funkcije nosača ili podupirača kordonskog vijenca, kao i osnovnu kompozicijsku shemu u strukturiranju zidova kapele, u stavovima i gestama dječaka-telamona ima niz inačica, što je, također, jedno od temeljnih načela komponiranja reljefnih i skulpturalnih članova unutar trogirске kapele: članovi koji se višekratno ponavljaju, nikada nisu identični, već su međusobno različiti i individualizirani¹¹. Većina dječaka podupire vijenac objema rukama, lijevo i desno, ali dvojica ga podupiru postrance, sa svoje lijeve ili desne strane¹², a trojica samo jednom rukom i ramenima¹³. No, u samom položaju ruku ima još niz varijanata: simetrično ili asimetrično, iza glave ili postrance raširenih ruku, jedne nad ramenom druge ispružene itd. Većina je postavljena frontalno (10), s blažim nagibom na jednu ili drugu stranu¹⁴, ali ih je pet prikazano postrance¹⁵, a jedan je okrenut leđima¹⁶. Iako su u načelu goli i bez ikakvih atributa, ipak su dvojica odjevena u košuljice, jedan ima čarape na nogama, a trojica nose vijenac oko glave, svaki drukčiji: od loze, bršljana i ruža.

VII/5 ili vijenac okulusa broj 12 ili telamona broj 7 itd.).

Na temelju ovakvog numeričkog sustava identifikacije moguće je lako i jednostavno uspoređivati susjedne skulpture i reljefe (tj. broj do broja) ili nasuprotne parove u prostoru, dakle bočne strane kapele, što je potrebno za analizu kompozicije arhitektonsko skulpturalne cjeline (nasuprotni parovi telamona su, npr. 1 i 16, 2 i 15, 3 i 14, itd.). Pri usporedbi potrebno je znati koliko ima članova na sjevernom oltarnom zidu, jer oni nisu nasuprotni nego u nizu i treba ih uvijek odbiti od ukupnog broja. Naime, na oltarnom zidu su samo dva putta-telamona (ili četiri ako pribrojimo i ugaone), jer središnji dio zida u njihovoj razini zauzima gornji dio ugrađenog trokrilnog kamenog retabla. Na istom zidu ima pet okulusa i pet genija s bakljama.

Da bi kataloška lista kapele bila kompletna, predlažem ovdje - prije analize koju ću objaviti naknadno - numeričku identifikaciju reljefa genija s bakljama. Ona je provedena po istom kriteriju kao i za putte - telamone od zapada, preko sjevera na istok, od broja 1 do 21, tako su, dakle, broj 1 i 21 geniji s vanjske strane baza pilastara trijumfalnog luka, prema katedrali, a broj 2 i 20 s unutrašnje strane itd.

¹² Brojevi 4 i 15.

¹³ Brojevi: 3 (s čarapama, drugu ruku drži na bedru), 10 (u SI uglu, oslonjen drugom rukom o koljeno), 14 (koji odiže košuljicu) i 16.

¹⁴ Svih sedam na zapadnoj strani i tri na istočnoj.

¹⁵ Brojevi: 8, 9, 11, 15 i 16.

¹⁶ Na istočnome zidu, broj 12.

¹⁷ Brojevi: 8, 11 i 15.

¹⁸ Vidi FISKOVIĆ, C., Aleš, Firentinac i Duknović u Trogiru, Bulletin JAZU VII/1, Zagreb, 1959, str.20-43 i IVANČEVIĆ, R., Trogirska loža: TEMPVM IVRIS ET ARA IVSTITIAE (1471), Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 31, Split, 1991, 115-150.

¹⁹ Kao Firentinčeva pouzdana djela prepoznajemo na zapadnome zidu dva uz ulaz i dva sjevernije (ugaoni 1, 2, 5 i ugaoni 7) na oltarnom zidu lijevoga (8) i na istočnom zidu tri prema ulazu (13, 14 i 15). Alešijeva su tri na zapadnom zidu (3, 4 i 6, uz napomenu da je 4 "dvojnog" karaktera), desni uz oltar (9), te četiri na istočnom zidu (ugaoni 7, 11, 12 i ugaoni 16).

²⁰ Brojevi: 5 i 13.

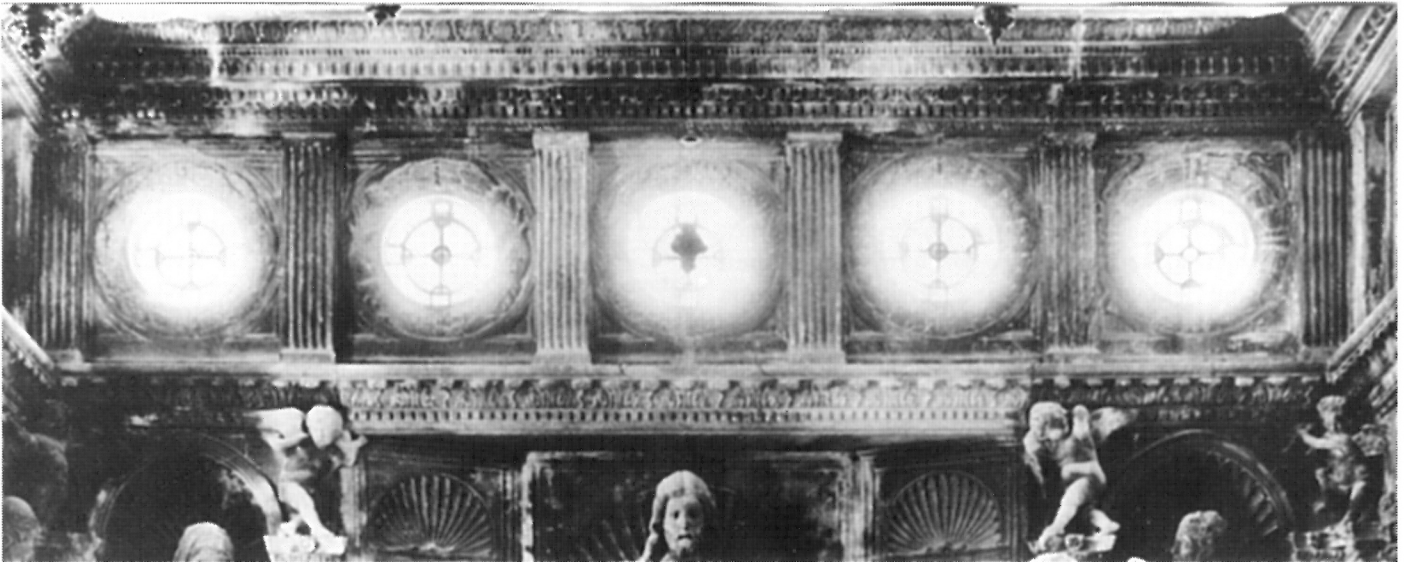
Zajedničko im je, također, što nisu tretirani k reljef, nego kao slobodno stojeće, potpuno zaoblje trodimenzionalne skulpture, tako da se svaki lik sa leđima i krilima prislanja o zid. Pri tome gornji, z bljeni dio krila redovito zadire u donji valoviti pr vijenca, a katkad čak i preko zubaca¹⁷.

Dimenzijom i proporcijски uvjerljivo prikazana su dje od oko tri godine s razmjerno velikom glavom. Odi glave i tijela otprilike je 1:2, dakle sasvim realističan renesansan, jer je temeljna značajka prikaza djece srednjem vijeku, pa i u kasnoj gotici da imaju nereal male glave, jer su oblikovani po metodi "smanjen ljudi". Prvi putti u dalmatinskoj umjetnosti koji uvc realne proporcije, dakle s razmjerno velikim glavama, Jurjevi dječacići nosači posude za vodu krštenja u stionici šibenske katedrale (1443).

U modelaciji tijela svi su trogirski telamoni debeljuškasti s istaknutim prsima i trbuščićima, te sv stvena dva tri nabora s unutrašnje i stražnje strane debelim nogama. Interpretacija svakoga pojedinoga dječ po kompoziciji lika, stavu i gestama, po modelaciji tij i udova, oblikovanju glave i kose, te krila i osta detalja (spomentih odjevnih predmeta i vijenaca glavi), kao i njihova komparativna analiza, omoguću nam da razlučimo tipološki i kvalitativno dvije gru. Bolji se radovi mogu pripisati Firentincu, a slabiji Aleš kao što je to utvrđeno na nizu njihovih zajednič djela, a kao i obično udio je rada količinski podj nak¹⁸.

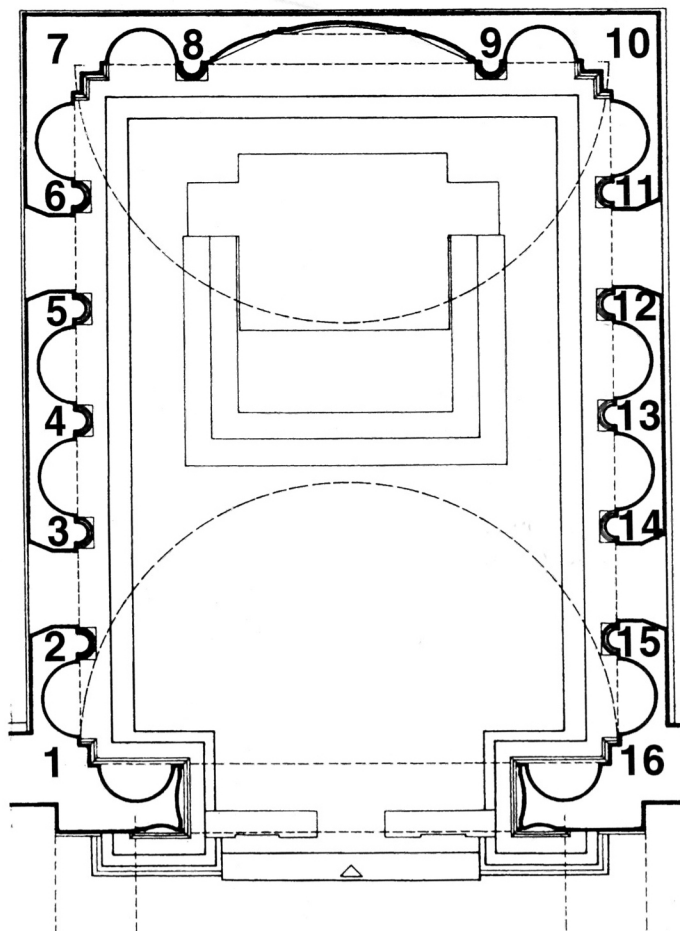
Nakon utvrđivanja načela kompozicije, oblikovanj uklapanja telamona u sklop građevine, drugi zadat ovoga priloga bila je interpretacija likovne vrijednost atribucija putta pojedinom autoru od dvojice koji zajednički preuzeli rad. Kao što će se vidjeti iz anal svake pojedine skulpture, smatram da osam putta možet pripisati Firentincu, a također osam Alešiju¹⁹. Me njima samo je jedan lik dvojen: bliži Firentincu, ali se gotovo moglo reći "dvojnog" karaktera, kao da ga jedan majstor započeo, a drugi dovršio (br. 4).

Raspored dječaka telamona unutar kapele otkr samo dva slučaja kada možemo govoriti o parovima smislu neke prostorne kompozicije ili simetrije. Prvi p su dva telamona uz oltar koji su pognuti na isti na i sukladnim okretom i koračanjem prema oltaru tv jedinstvenu kompoziciju s kamenim triptihom, a međusob su uglavnom simetrični (jedan je Firentinčev drugi Alešij što je tipično za parove u njihovu zajedničkom rad Drugi par su dva ovjenčana dječaka (jedan ružan drugi bršljanom) koji simetrično drže jednu ruku po gnutu nad ramenom, a drugu ispruženu prema olt (lijevu lijevu, desni desnu), no nisu ugrađeni toč nasuprot, jer jedan je točno na sredini istočnoga zida, drugi, na zapadnom zidu, pomaknut je za jedno mje prema sjeveru, to jest bliže oltaru²⁰.



5. Putti - telamoni sjevernoga, oltarnog zida kapele (7-10)

6. Tlocrt trogirске kapele s upisanim brojevima putta - telamona





7. *Putto s obje ruke zabačene iza glave podupire jugozapadni ugao vijenca (br.1) - N. Firentinac*



8. *Putto s desnom rukom zabačenom iza ramena, a lijevu svinutom u laktu (br. 2) - N. Firentinac*

ANALIZA 16 PUTTA - TELAMONA

1. *Putto s obje ruke zabačene iza glave* podupire jugozapadni ugao vijenca kapele. Tijelo je vitkije i ruke tanje od većine ostalih, tako da proporcijski djeluje više kao dječak nego kao dijete. Stoji u živome kontrapunktu desne ispružene i ukočene noge i lijeve svinute u koljeno koje su kao i tijelo nagnute udesno (prema oltaru), dok se glava blago okreće u suprotnome smjeru i uspravlja, pa je stoga u aktivnom otklonu prema nagibu tijela. Modelacija tijela je meka i vješto zaobljena. Kosa se nabire u kratkim širokim pramenovima, a jedan deblji čuperak pada mu posred čela. Krila su rastvorena iza leđa, ali su uglavnom pokrivena tijelom i rukama, tako da im se vide samo krajevi. Na glavi su razmjerno sitni detalji malih očica i usta, kao i nosa.

Firentinčev rad.

2. *Putto s desnom rukom zabačenom iza ramena, lijevom svinutom u laktu* stoji frontalno u raskorak. Kosa je počesljana prema naprijed u tankim valoviti pramenovima koji se na krajevima svijaju u volutice tako uokviruju lice. Desnu je ruku snažno zabacio i ramena tako da je lakat u visini čela, s gestom kao odozad (naopačke) podupire gredu, dok mu je lijeva ruka odmaknuta od tijela ulijevo, pa uzdignuta, tako raširenim prstima podupire vijenac (no također naopačke tako da ne vidimo dlan kao kod ostalih, nego vanjsku stranu šake). Krila su raširena iza leđa asimetrično, desno više, tako da se vidi gotovo cijelo (s tri repera), a od lijevog se vidi samo nekoliko dugih perja između tijela i nadlaktice, te mali dio vanjskog ruba na ramenom. Od svih putta ovaj je najviše pocrnio, tako da se krila i ocrta lica (oči, nos, usta) doimaju kao "negativu", dok je kosa sasvim bijela i niz bijelih tragova curenja ide mu preko čitave lijeve strane tijela od ramena do koljena i niže. Firentinčev rad.



9. *Putto u čarapama (br. 3) - A. Aleši*



10. *Putto s obje ruke postrance podržava vijenac (br. 4) N. Firentinac, dovršio A. Aleši (?)*

3. *Putto u čarapama* naboranim do polovice potkoljenice savio je koljena tako da izgleda u polusjedećem položaju, a obje su mu noge nagnute u (njegovu) desnu stranu, što povećava dojam nestabilnosti. Lijevu je ruku naslonio na nogu (lijevo bedro), a desnom pod pravim kutom ispruženom od sebe udesno podupire gredu, tako da mu s te strane vire palac i mali prst. Krila s vanjskim S-obrisom raširena su iza ruku simetrično. Kosa je bujna valovita, s jedne strane oblikuje uvojak, a s druge nekoliko valova, dok je nad čelom bujni čuperak kakav imaju neki *putti* Jurja Dalmatinca. Izrazitije gleda od drugih jer su mu, iznimno, svrdlom označene rupice kao zjenice, a jednako je neobično da i na bradi ima rupicu.

Alešijev rad.

4. *Putto s obje ruke uz desno rame* postrance podržava vijenac, a stoji frontalno u raskoraku. Kratka valovita kosa, priljubljena uz glavu češljana je odozda prema naprijed i uokviruje čelo i obraze nizom sitnih nejednakih pramenova. Krila su priljubljena uza zid, ali gornji dio lijevoga strši u prostor; razvedena su perima plosnata oblikovanja u četiri niza, po modelu podjele u dva dijela time da se vanjska pera svijaju blago prema van, a unutrašnja polovica prema unutra. Ovaj je lik "dvojnog" karaktera, kao da je jedan kipar započeo, a drugi dovršio: uz vješto postavljeno i kvalitetno modelirao tijelo, nešto je tvrda modelacija lica.

Firentinčev rad, dovršio Aleši (?).



11. *Putto ovjenčan vriježom bršljana (br. 5) - N. Firentinac*



12. *Putto u haljinici (br. 6) - A. Aleši*

5. *Putto ovjenčan vriježom bršljana s lišćem.* Stoji u čvrstom raskoraku, oslanjajući se lagano o zid, simetrično iza leđa raširenih krila, s četiri reda pera, od najužega prema najširemu. Lijevom uzdignutom pa u laktu previjenom rukom podržava gredu u visini čela, a desnom ispruženom od sebe podržava gredu dlanom, dok mu je palac s prednje strane, a ostali prsti kao da su "iza". Glava blago pognuta prema dolje, a slijedi je pogled koji kao da je upućen posjetitelju. - Ovaj telamon pandan je *puttu* br. 13, samo simetričan: ovaj ima lijevu uzdignutu, onaj desnu, ovaj ima desnu ispruženu, onaj lijevu. Ispod vriježe bršljana s lišćem vire kratki pramenovi blago valovite kose. Modelacija je meka i uvjerljiva.

Firentinčev rad.

6. *Putto u haljinici* stoji u raskoraku, blago svirkoljena i podupire vijenac s obje ruke usporedno, straga uz glavu, kao što su i krila raširena simetrično. Lice je kuglasto, s malim očima, poluotvorenim ustima, dugim obrvama, neznatno valovitom kosom, oblikom u bloku, s razmjerno uskim jednoličnim pramenovima. Pera krila definirana su uklesanim linijama, s četiri reda, time da se srednji račva u dva smjera. Haljinica povezana u pasu (ali tako da gornji dio prekriva trbuha). Nabori se u stiliziranim, plosnatim naborima, uglavnom shematski i simetrično: u gornjem dijelu simetrično pet nabora nalik na slovo V, a dolje također simetrično tako da u sredini preko trbuha idu tri nabora, a postrance preko bokova po dva; zbog uzdignutih i kratki su se rukavi nabrali (također simetrično) ramena.

Alešijev rad.



13. *Putto ovjenčan vinovom lozom u sjeverozapadnom kutu (br. 7) - N. Firentinac*



14. *Putto s rukama i nogama u kontrapostu okrenut udesno prema oltaru (br. 8) - N. Firentinac*

7. *Putto ovjenčan vinovom lozom* u sjeverozapadnom kutu. Postavljen uspravno u simetralu kuta, stoji na lijevoj, a ima u koljenu blago opuštenu desnu nogu, te obje ruke simetrično uzdignute tako da lijevom podupire vijenac sjevernog, a desnom vijenac zapadnog zida. Krila su također simetrično raširena, tako da se jedno priljubljuje uz jedan, drugo uz drugi zid, a kompozicija je uravnotežena time što su ruke uzdignute gore, a krila usmjerena prema dolje. Pera su glatka i široka u tri reda, ali točno po sredini prekrivena su rukama. Lice je bucasto, obrve blago svedene, uske, oči otvorene, kosa u tankim priljubljenim pramenovima pada na čelo, dok je na početku tjemena prebačen vijenac od vinove loze s lišćem, zapravo samo jedna vriježa. Modelacija tijela je meka i sumarna.

Firentinčev rad.

8. *Putto s rukama i nogama u kontrapostu*: okrenut udesno prema oltaru (kao i slijedeći ulijevo zbog istog razloga) desnu je nogu ispružio, lijevom kao da je pokleknuo, lijevu ruku uzdigao je ispred sebe i podupire gredu, dok je desnu okrenuo naopačke iza sebe vjerojatno drži valoviti dio vijenca sprijeda, ali su donji dio podlaktice i šaka otučeni. Lice i kosa površinski su oštećeni tako da djeluju kao nedovršeni, grubo obrađeni naznačeni tek u masi okrugle glave i kuglaste kose. Lijevo je krilo spuštено, a desno podignuto tako da pokriva valoviti dio i zupce vijenca. Modelacija tijela je sumarna a lice odlikuju razmjerno sitni i nježni detalji.

Firentinčev rad.



15. Putto korača lijevom nogom ulijevo prema oltaru (br. 9)
- A. Aleši

9. Putto korača ispruženom lijevom nogom ulijevo, prema oltaru (kao što je prethodni koračao udesno iz istog razloga) a desna mu je (uza zid) svinuta u koljenu. Tijelo je također u profilu, kao i noge, a glavu pognutu naprijed okreće unatrag, tako da je zapravo frontalno prema gledaocu. Podignutim i svinutim rukama u laktu podržava gredu iza glave. Ima markantne uske i oštre dugačke obrve, mala napućena usta, ali široko plosnato lice, dok mu bujna kosa pada duboko na čelo u lagano valovitim teškim i debelim pramenovima ("Pristley"). Desno je krilo otvoreno i spuštено, a lijevo uzdignuto tako da pokriva i valoviti obrub i niz zubaca. Široka plosnata pera koja rastu u tri niza, lepezasto se šire i karakteristično se nižu u dvije polovice: vanjska su blago konkavna prema van, a unutrašnja prema unutra.

Alešijev rad.



16. Mrki putto "plesać" u sjeveroistočnom kutu (br. 10) - Aleši

10. Mrki putto - "plesać" u sjeveroistočnom kutu kapele ima potpuno neprikladan stav i geste. Stoji lijevoj nozi ili, točnije, oslanja se na nju, jer je zapravo stražnjicom naslonjen na desni zid, dok je drugu noz visoko podigao svinutu u koljenu i nožnim se prstir opire o sjeverni zid (iako nema nikakva oslonca za nju). Na tu se nogu podbočio desnom rukom, svinutom također u laktu, kojom kao da ramenom podupire gredu. Lijevo rukom poprečno, preko desne nadlaktice lagano prstir upire u vijenac do kojeg jedva doseže, te nema nikakvog razloga da ga "podupire". Stav i geste više nalikuju neobičnog plesača prikazanog u trenutku kada balansira na jednoj nozi... Tijelo je zdepasto, ruke mlohavo molirane, a plosnato lice s poluspuštenim očnim vjeđama naglašenim oštrom rezanim dugačkim, vodoravnim obrubom djeluje "starmalo". Krila su simetrično raširena jedno na jednom, drugo na drugom zidu s po tri razmjerno krupnih pera, koja se blago lepezasto šire. Bujna kosa u kuglastoj masi, razvedena je kratkim polukružnim pramenovima na tjemenu, dok se uz obje strane s objiju strana svijaju cjevasto prema unutra uokvirujući simetrično lice.

Alešijev rad.



17. Mrki putto korača udesno podupirući gredu objema rukama iza glave (br. 11) - A. Aleši



18. Putto okrenut leđima (br. 12) - A. Aleši

11. Mrki putto korača udesno, podupirući gredu objema rukama iza glave. Položaj je nespretan, jer je dječak udaljen od zida tako da ne podupire, nego jedva doseže do grede iza sebe. Okrenut je udesno. Noge su mu prikazane u punome profilu, desna sprijeda ispružena, lijeva odozad svinuta u koljenu. Tijelo je zdepasto, predebelo, a na licu su naglašene jake obrve i nabrano čelo, što mu daje mrki izraz, kao i dvije bore oko usta zbog predebelih obraza. Kosa je riješena u valovitim premanovima koji se na kraju svijaju u volute, a češljana je prema naprijed tako da pada duboko na čelo. Lijevo mu je krilo prislono uz zid i okomito spušteno, iza, ispod lijeve nadlaktice, dok je desno rašireno iza leđa i uzdignuto tako da pokriva i valoviti dio vijenca i zupce, a vanjski mu je rub gotovo vodoravan.

Alešijev rad.

12. Putto okrenut leđima podupire objema rukama donji rub vijenca s prednje strane (lijevom uza sam donji rub, desnom više na valovitu profilu tako da prstima zadire u zupce). Glavu je okrenuo udesno i malo zabacio unazad, tako da je vidimo u profilu, a on je usmjerio pogled ustranu, gotovo iza sebe. Lice je sumarno modelirano, bucmasto, s malim detaljima očiju i usta, a kosa u mekim valovitim pramenovima kuglasto obuhvaća glavu. Tijelo je predebelo i preteško, ali su noge blago svinute u koljenima (kojima se oslonio na zid) uvjerljivo prikazane, kao da se odupire da bi bolje potisnuo gredu naviše. Oba mu se krila asimetrično slobodno protežu u prostor, lijevo usporedno sa zidom, desno dijagonalno.

Alešijev rad.



19. *Putto ovjenčan ružama (br. 13) - N. Firentinac*



20. *Putto odiže košuljicu (br. 14) - N. Firentinac*

13. *Putto ovjenčan rukama*, točnije, granom s lišćem, pupoljcima i rascvjetanim ružama. Lijevom rukom podržava vijenac iza glave, a desnom blago svinutom pruženom od sebe, s dlanom i tri prsta, tako da su mu s prednje strane vidljivi palac i mali prst. Glava mu je nagnuta blago prema dolje, tako da se doima kao da mu je pogled upućen gledaocu u kapeli. Krila su klesana plitko, razmjerno širokim perima u tri kratka reda i jednom dužem. Modelacija tijela meka je i dobra, a kosa je tretirana u masi, prikrivena sprijeda vijencem koji je obuhvaća na granici s čelom, a tek nekoliko pramenova spušta se niz obraz uz uho.

Firentinčev rad.

14. *Putto u košuljici* stoji frontalno na lijevoj s blago opuštenom desnom nogom, lijevom rukom odiže košulju, a desnom pridržava vijenac, ali je zapravo prikazan i da mu vijenac počiva na šiji i ramenima. Duhovita dosjetka da je odjeven u košuljicu (dok su ostali gotovo samo zato da bi je mogao podići i otkriti se (sta pokret podsjećaju na "maneken-pissa"!)) Glavom okrenutom udesno promatara idućeg *putta*. Krila su raširena simetrično iznad ramena, do visine zubaca, obradba plitkim perima (poput idućeg), gotovo grafičkim urezima, ali živim kontrapunktom svijanja obrisa naizmjenično udesno i ulijevo. (Prvi red na vrhu blago se svija prema unutra, a slijedeća dva, nešto duža, prema van). Kosa je plitkim pramenovima razvedena samo na zatiljku, inače je neobrađena (nedovršena ili otrušena), dok nabori haljinice u cjevastim naborima oštro lomlje bridova. Modelacija trbušića i nogu meka je i uvjerljiva. Lice je široko, sa sitnim detaljima nosa, očiju usta i ušiju. Rad Nikole Firentinca.



21. Putto objema rukama ispred sebe podupire vijenac (br. 15) - N. Firentinac

15. Putto objema rukama ispred sebe podupire vijenac, lijevom izvrnutom. Okrenut je udesno prema ugaonome, u statički uvjerljivom nagibu gornjeg dijela tijela unazad, budući da s lijevim ramenom i objema rukama ispred sebe podupire vijenac, a stoji u prirodnom raskoraku, odupirući se desnom nogom. Neobičan je način kojim podupire vijenac: desnom rukom ispruženom, ali lijevom uzdignutom, pa potpuno izvrnutom, tako da ga podržava podlakticom odozgo (!), kao da ga podiže, a ne podupire odozdo kao svi ostali. No, unatoč neprirodnosti i izvještačenosti načina, prirodan je i uvjerljiv prikaz takva položaja ruke, što svjedoči o izuzetnom majstorstvu autora. Lijevo je krilo uzdignuto i prislonjeno preko valovita obruba i zubaca vijenca, dok je desno u kontrapunktu, spušteno ispod vijenca, otvoreno iza leđa, izrazito izbočeno u prostor. Kosa je plitko modelirana u tankim veoma živim i raznolikim pramenovima - nalik na plamenove - asimetričnim, počešljanim prema naprijed. Krila su modelirana u cjelini konkavno-konveksno, a potom je površina artikulirana uskim i tankim perima, slaganim u nizove blago svinutih obrisa, u četiri reda nejednakih dužina. Po živosti i originalnosti kompozicije lika, statičkoj uvjerljivosti nošenja i kontraposta, otmjenosti i dinamici modelacije pramena kose i pera u krilima, kao i po općenito mekoj i realističnoj modelaciji dječjeg tijela, ova se veoma kvalitetna skulptura pouzdano može pripisati Nikoli Firentincu.



22. Putto "jednoruki" u jugoistočnom uglu (br. 16) - A. Alešijev rad.

16. Putto "jednoruki" u jugoistočnom uglu kape okrenut je ulijevo i podupire arhitektonski vijenac ispred sebe lijevom rukom u visini očiju. Desna mu ruka nigdje ne viri, kao da je sakrivena iza tijela (ali bi mogla biti samo spuštena uz tijelo, a ne podignuta u funkciju podupiranja, jer zbog priljubljenosti tijela uza zid nema prostora za nju). Lice je bucmasto, a kosa je modelirana meko u većim blago valovitim pramenovima. Krila su (jedno prislonjeno na istočni, drugo na južni zid) raščlanjena širim glatkim perima u tri reda. Tijelo je široko zdepasto, modelirano tako da se osim trbuha i bočice strane vidi i veći dio leđa no što je normalno i slobodno lijeva lopatica iz koje bi zapravo trebalo izrastati krilo. Krilo je toliko povučeno u pozadinu da djeluje kao da mu oba krila rastu iz desnog (nevidljivog, uza zid prislonjenog) ramena.

Alešijev rad.

Nakon analize i interpretacije skulptura šesnaestorice dječacića - telamona trogirске kapele ocrta se ona još određenije kao remek-djelo europske rane renesanse. No, ni time nije dovršen programski zadatak prve faze njena istraživanja. "Spuštajući se" sustavnim analizama postupno od svoda prema podnožju, očekuje nas još zadatak da istom temeljitošću obradimo reljefe dvadeset i jednog genija - bakljonoša pred odškrinutim vratima Podzemlja, na naslonima kamene klupe, a potom da komparativnom analizom uspostavimo odnos između njihovih likova i telamona, kao i sveukupnog broja dječjih lica kapele: dakle trideset i sedam na zidovima i devedeset i šest u kasetama svoda. Napokon, trebat će im pridodati analizu i interpretaciju onih "devetorice smjelih" anđelčića što vire iza prijestolja na reljefu Krunjenja Bogorodice. Tek nakon ovako cjelovite analize dječjih likova, moći će se pristupiti, na novoj razini, analizi slobodno stojećih skulptura - u kapeli, na zvoniku i u muzeju - kojima je do sada u istraživanjima bila posvećena najveća i gotovo isključiva pozornost. Time će se prva

faza istraživanja moći smatrati dovršenom²¹ i biti objavljena cjelokupna argumentacija za visoku ocjenu ovog sinteznog djela renesansne arhitekture i skulpture europskog XV stoljeća, koju smo višekratno izričali. Potom, moći će se prosudbe o trogirskoj kapeli znatno stvorno dokazati i komparativnom analizom, u odnosu na cjelokupnu europsku arhitektonsko kiparsku produkciju quattrociento do 1468. godine, odnosno u prve tri četvrtine stoljeća.

²¹ Mimo ovog slijeda interpretacija postojeće kapele, objavit će rezultate istraživanja pretpostavljenog izgleda kapele prema tekstu ugovora, nikada nije bila dovršena. Idejnom rekonstrukcijom kapele na temelju sežno opisanog izvornog projekta dobiti ćemo uvid u odnos između "projekta i sudbine" (Argan), Nikoline zamisli kapele i njene realizacije (dijelom nedovršene, dijelom izmijenjene) moći ćemo usporediti s ostalim nerealiziranim projektima ili uništenim djelima rane renesansne arhitekture i skulpture.

* Fotografije: K. Tadić osim 21., 22. J. Čurković; crtež: I. Valjato-Vrus

Radovan Ivančević

THE PUTTINI - TELAMONS IN THE TROGIR CHAPEL

This paper is a part of a larger project aiming at a comprehensive interpretation of the Renaissance Chapel in Trogir, a work by Nikola Firentinac (Nicholas from Florence) and Andreas Aleši. In his synthetic presentation of Croatian art, *The Art Treasures of Croatia* (1986, 1993) the author elaborates the thesis that the Trogir Chapel (built 1468-1482 as the mausoleum of Bishop Ivan Ursini who lived in the twelfth century) is one of the masterpieces of Early Renaissance European architecture and sculpture. During the intervening ten years he published a series of papers - chapters of a large structural analysis and interpretation to be collected in a monograph and dealing with several related subjects, e.g. a stratigraphic analysis of the iconology of 150 carved human figures in the Chapel (1987); the process of architectural transformation from classical family mausoleum to Renaissance chapel (1992); its "assembling" method of pre-carved stone construction (1990); the problem of its barrel vaulting with an even number of cassettes (1992); the funerary character of the chapel according to the iconographic programme of the reliefs with an analysis of the "most luscious flora in fifteenth century art" found on the garlands of its seventeen circular openings (oculi), the pilasters of its triumphal arch and the garlands decorating the vault (1989); an analysis of 96 cassettes of the vault decorated with seraph's heads seen as "an Early Renaissance children's paradise" (1990); the role played by Antun Mačkušić, the first patron (donor) of the chapel (1995), and the problem of its restoration after Baroque intervention (1986 & 1989).

In this paper the author analyzes sixteen figures of putti-telamons (in the contract they are called in the diminutive, puttini), placed on half-columns between the niches and supporting (in telamon fashion) a cornice running under the oculi of the Chapel. The author points out that these figures of small nude boys, "leaning" lightly against the wall only with their backs and wings, are fully three-dimensional sculptures rather than reliefs. They all share some basic compositional elements: they are all standing (the contract stipulated they should sit!) on the capital plinths of the half-columns (using them as a base), supporting the cornice with their arms and shoulders, their heads and tips of their wings entering the cornice zone, leaning forward, stressing the effect of sculptural volume in space. Breaking out of their architectural frame - limited by the arches of the niches on the sides and defined by the cornice above - the figures of the putti stand apart from the remaining 130 reliefs and sculptures of the Chapel which all remain strictly circumscribed by the architectural elements (wall niches and altar lunette, vault cassettes, backs of stalls). All the putti are integrated into the architectural whole, functioning "tectonically" as connecting links between the three architectural elements, transferring the supporting power from the vertical half-columns to the horizontal cornice which runs along the chapel walls. At the same time, it is essential to note that these putti are modelled individually, each with his own somewhat different attitudes and gestures, (one with his back turned), in various movements of support (behind the head or sideways, with one or both arms), each of them with a different face, hair and wings, and some even wearing garments (2), socks on their feet (1) or garlands in their hair (3).

The author also finds that their attitudes are generally natural and convincing, with well-proportioned and modelled bodies of excellent execution, as well as features and hair. After the analysis the author divides them into two groups according to quality and typology: proposing to attribute those of better quality to Niccolo di Giovanni from Florence and the inferior work to Aleši. The same division of labour, creating two parts approximately equal in quantity, can be noticed in all their joint ventures in Trogir: the retable of Justice in the Trogir City Loggia (the left part by Nicholas, the right by Aleši), the tomb of Sobotić (two lions) and the portal of the Cippico Palace (two genii with ribbons).

The author has numbered the putti, starting from the west, proceeding along the north altar wall towards the east (just as, to facilitate orientation, he previously numbered the oculus garlands and the vault cassettes with seraphs). He thus attributes to Nicholas from Florence the putti no 1,2,5,7,8,13,14,15 and to Aleši no 3,6,9,10,11,12,16 (the no. 4 coming close to Nicholas' quality of body and quite ambiguous in haed).

As integral parts of the architectural elements (carved from the same block of stone with the capital plinth and part of the cornice), the putti must have been completed in the period between 2nd January 1468, the date of the contract, and the year 1482, when the chapel construction was completed (assembled exclusively from pre-carved stone elements) and when the placing of the sculptures in the niches is known to have begun.