

Kapela Orsini trogirске katedrale, presjek (arhitektonski snimak: I. Tenšek)
Orsini Chapel, Cathedral of Trogir, section (architectural survey: I. Tenšek)

Radovan Ivančević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad
predan 8. 5. 1991.

**Svod trogirске kapele:
ranorenesansni dječji raj**

Svatko tko pokuša interpretirati trogirsku kapelu uvijek će se iznova naći pred gotovo nerješivim metodskim problemom: njena osobitost je u originalnoj inovacijskoj *konceptiji* i visokoj *kvaliteti* likovnog ostvarenja, ali u sasvim neuobičajenom *kvalitativnom* obilju komponenata. Bez čimbenika količine nemoguće je spoznati (i dokazati) jedno od bitnih svojstava po kojem je trogirska kapela izuzetan arhitektonsko – skulpturalni spomenik quattrocenta, ne samo u jadranskom bazenu nego i u Evropi. Ali u svakoj iscrpnoj analizi, koja nužno slijedi neki pojedinačni pristup, krije se opasnost da se izgubi svježina i dokine životnost cjelovitog djela. Taj problem javlja se u najkritičnijem obliku kada pokušavamo interpretirati kasetirani svod kapele, jer je tamo broj likova naprosto nesavladiv.

Sve je u kapeli obilatije nego što je uobičajeno. Dok je u prosječnoj renesansnoj kapeli najviše nekoliko slobodnih skulptura u naravnoj veličini (recimo, u Michelangelovoj kapeli Medici sedam), u trogirskoj ih je bilo sedamnaest. Dok se inače govori o tri, pet ili desetak reljefa, ovdje ima samo velikih reljefa genija s bakljama dvadeset jedan, a tomu treba dodati sedamnaest putta što podržavaju vijenac svoda, devet anđelčića na *Krunjenju Bogorodice* i dva sa zdjelama uz Krista Uskrsnuća tako da brojimo pedeset jednog putta i anđelčića. Ali kada pristupimo analizi svoda, nalazimo se pred sasvim nezamislivom količinom i nepreglednim mnoštvom od čak *devedeset šest* serafina, odnosno toliko dječjih glava! A pritom nije riječ o šablonski ponovljenom motivu, nego o brojnim varijantama, pa uz pretežno visoku likovnu kvalitetu i o čitavom nizu izrazito individualnih kreacija. Stoga ne iznenađuje da ovaj spomenik renesanse dosad nije bio monografski obrađen, a da o jednoj od najbogatijih galerija dječjih glava i portreta XV. stoljeća – ako ne i najbogatijoj – dosad jedva da je što objavljeno.¹

Ovim prilogom pokušat ćemo, u okviru svojih mogućnosti, riješiti taj dvojni zadatak: uz to što ćemo po prvi put objaviti analizu svakoga pojedinog reljefa, interpretirat ćemo ujedno kvalitativni doseg kompozicije svoda kao cjelina.

Dječji raj

U ugovoru Nikole Firentinca i Andrije Alešija s Nikolom Ciprijanovim, operarijem trogirске katedrale, za gradnju kapele – mauzoleja Ivana Ursinija, biskupa trogirskog iz XII. stoljeća, navedeno je da će kapela imati bačvasti svod s uokvirenim kasetama od dvije stope približno i u svakoj lik serafina, a u sredini poprsje Boga Oca okruženo vijencem u veličini četiriju kasete:

»...volto possera sopra dicti archi et de esser in mezzo tondo, et dicto volto de esser quadrado de quadri sozadi de pie do per quadro vel circa; et in cadun quadro de esser vno serafino; et in mezo del dicto volto de esser vna mezza figura de vn Dio Padre dentro de vna zoia, el qual Dio Padre occupera per quatro quadrij de serfinj«.²

Zajedno s reljefom Krista, koji kruni Bogorodicu na prijestolju, u luneti sjevernoga zida, nad oltarom, svod kapele predstavlja svod nebeski, odnosno raj.³

Poprsje Boga Oca, koji desnom blagoslivlja, a u lijevoj ruci drži sferu, okruženo je dječjim glavama šestokrilnih serafina, koji »gledaju« u njega: glave na južnoj polovici svoda okrenute su prema sjeveru, a one na sjevernoj prema jugu. Budući da uzdužno ima deset redova kasete, suprotstavljeno je pet redova prema pet, a razmede je u polovici svoda. U sredini je velika kvadratična kasete s reljefom Boga Oca, koja obuhvaća, kao što je bilo i ugovoreno, format od četiri kasete. U svakom redu, poprečno, ima također po deset kasete, ali odbivši one sre-

Sažetak

Autor po prvi put objavljuje analizu reljefa Boga okruženog s 96 serafina na svodu trogirске kapele (1467–1482); utvrđuje originalnost kompozicije svoda i kasete u odnosu na antičke predloške i renesansne analogije; klasificira tipološki i kvalitativno serafine i atribuirao ih Nikoli Firentincu, Alešiju ili pomoćnicima; argumentira tvrdnju da je svod kvalitetno i izuzetno djelo evropske umjetnosti XV. stoljeća, kreativni izraz optimističkog humanizma quattrocenta što zrači iz čitave kapele simboliziran razigranim puttima, a kulminira u reljefima serafina na svodu koncipiranom kao »dječji raj«.

dišnje, umjesto stotinu, na svodu ove male kapele – mauzoleja lebdí *devedeset šest dječjih glava*.

Iako je motiv Boga Oca okruženog anđelima, kerubinima ili serafinima – kao slika kršćanskoga raja nebeskog – tradicionalan, nigdje i nikada ranije (ni kasnije) u renesansi nije ostvarena slična kompozicija (kamenog) svoda, niti u kvantitativnom smislu, s obzirom na broj dječjih glava, niti u kvalitativnom, s obzirom na likovnu vrijednost reljefa. Svod trogirске kapele jedinstvena je u quattrocentu galerija od devedeset šest dječjih lica, a čitava kompozicija odiše dahom dječje vedrine, jednog »pomladenog« raja, nikad ponovljenog, i predstavlja kulminaciju novog, poletnog i optimističkog doba, humanizma evropske rane renesanse u sedmom desetljeću quattrocenta. Već pretkraj stoljeća, kao što je poznato, počeo će se intenzivirati mračne komponente, simbolički označene pojavom i spaljivanjem Savonarole.

Što u tadašnjoj evropskoj umjetnosti znači ovaj broj dječjih lica sam po sebi, može se jednostavno dokazati: dovoljno je samo pogledati opuse onih umjetnika koji su nezaobilazni u povijesti umjetnosti rane renesanse, a proslavili su se reljefima i skulpturama dječjih likova, kao što su firentinski ili toskanski »marmoristi« Desiderio da Settignano ili Benedetto da Maiano, naprimjer. Broj dječjih likova koji im se obojici zajedno pripisuju kao osobni rad ili kao djelo radionice ne doseže ni polovicu trogirskih. Ali ako bi nekome bilo stalo do statističke argumentacije, moglo bi se čak ispitati ima li u cjelokupnoj toskanskoj baštini quattrocenta toliko serafina kao na svodu trogirске kapele. U posljednjoj četvrtini XV. stoljeća trogirskim svodom ostvarena je kulminacija težnji izraženih ranije, na početku istoga stoljeća, promocijom i slutnjom jednog novog, pomladenog, optimističkog razdoblja, simbolički zastupanog ranorenesansnim puttima: dječjim carstvom na Zemlji. Taj ideal stoljeća dovršava se *dječjim rajem* trogirskoga svoda. Kapela u cjelini ostvaruje sintagmu »kako na nebu tako i na zemlji«, a iznimno bi se ovdje, s obzirom na genije s bakljama što izvire kroz odškrinuta vrata, moglo dodati: »tako i u podzemlju«.

Unatoč tome što je namjenski riječ o grobnici, mauzoleju, o prostoru posvećenom sepulkralnom kultu, u unutrašnjosti kapele apsolutno vlada naivni i veseli dječji svijet. Ukupno nas u kapeli promatra *stotinu četrdeset pet pari dječjih očiju!*

Odnos prema antičkoj baštini

Uz važnost za humanističku ideologiju rane renesanse, svod trogirске kapele značajan je spomenik i za pitanje odnosa antike i renesanse. Podjednako s obzirom na problem antičkih kasetiranih svodova s parnim i neparnim brojem kaseti, kao i zbog Nikoline ikonografske inovacije u tipologiji kasetiranih svodova općenito.

Odavno je s pravom konstatirano da je za arhitekturu trogirске kapele kasnoantički Mali hram Dioklecijanove palače u Splitu i formalno i geografski najbliža analogija i mogući uzor. Objavljujući tlocrt i presjek hrama (ali bez komparativnog tlocrta kapele), Folnesich je dokazao da je riječ o prostorima sličnih dimenzija i proporcija i istom tipu bačvastoga kasetiranog svoda.⁴

Podrobnija komparativna analiza dokazuje da je veza između te dvije građevine za povijest evropske ranorenesansne arhitekture značajnija no što je to bilo dosad istaknuto (s obzirom na »parni« kasetirani svod), ali da su i razlike između Malog hrama i trogirске kapele (s obzirom na tip kaseti) izrazitije i važne jer svjedoče o kreativnosti i inovacijskom duhu projektanta Nikole Firentinca.

Naoko nevažno pitanje o parnom ili neparnom broju uzdužnih redova kaseti na bačvastim svodovima ranorenesansne arhitekture, razvilo se u svjetskoj znanstvenoj literaturi u diskusiju koja obuhvaća znatan broj studija, a dosad važeće sudove koje su izrekli najmjerodavniji stručnjaci – kao što je Panofsky, naprimjer – dovodi u pitanje (ili obara) upravo primjer trogirске kapele, koja (kao što je uobičajeno sa spomenicima renesanse u Hrvatskoj) nije bila uzeta u obzir u toj raspravi.⁵ Rezimirajući kratko polemiku o kasetiranom svodu, možemo reći da se ona stabilizirala na uvjerenju da je za antičku arhitekturu karakterističan svod s *neparnim* brojem kaseti u poprečnom presjeku, a da se u ranorenesansnoj umjetnosti javlja parni broj kaseti i to kao kreacija Brunelleschija, što preuzimaju i slikari i kipari u prikazima arhitekture (Donatello, Masaccio, Uccello...). Budući da su netočne premise, neispravan je i zaključak silogizma.

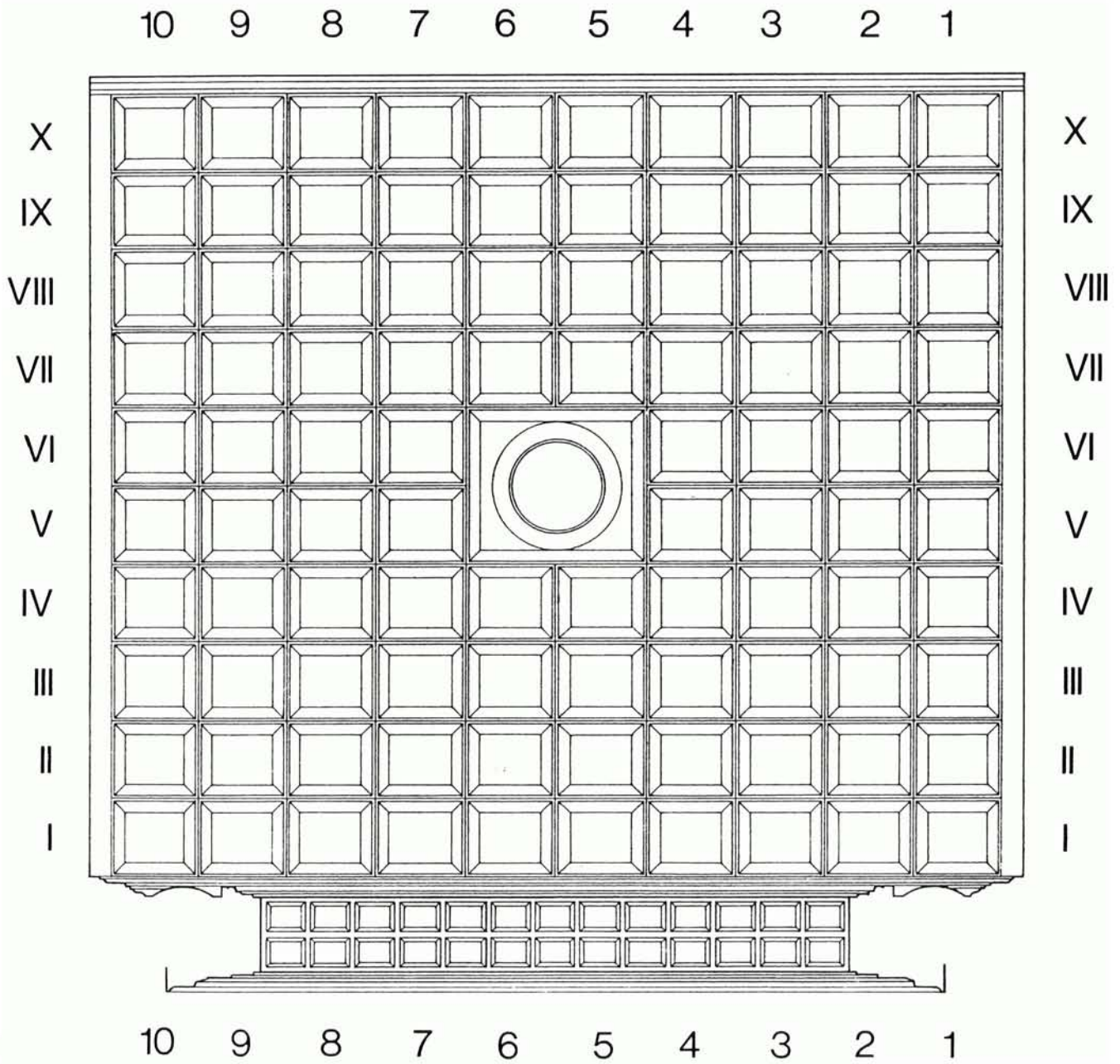
Kad ne bi bilo ni jednog drugog spomenika, Mali hram Dioklecijanove palače u Splitu sa svojih osam redova kaseti dokazuje neodrživost neoborive tvrdnje o antičkim isključivo »neparnim« svodovima. Zbog te sam činjenice istaknuo da je i veza ranorenesansne trogirске kapele Nikole Firentinca – koja također ima *parni* broj kaseti – s Malim hramom značajnija no što je to dosad bilo uočeno ili iskazano.

Međutim, pri traženju prethodnih rješenja za kapelu, kao i općenito za diskusiju o kasetiranim svodovima, ne treba zaboraviti ni mimoići još jedan dalmatinski spomenik i važan međučlan: kasetirani svod gotičko–renesansne trogirске krstionice Andrije Alešija datirane 1467. Svod krstionice ima također parni broj kaseti, što je u ovom slučaju bilo nužno budući da nije riječ o bačvastom, nego o šiljato–bačvastom svodu, sastavljenom od dviju polovica segmentnog profila. Svod trogirске kapele, dakle, podjednako je primjer ugledanja na kasnoantički predložak (Maloga hrama), kao i kontinuiteta s prethodnim gotičko–renesansnim rješenjem (trogirске krstionice).

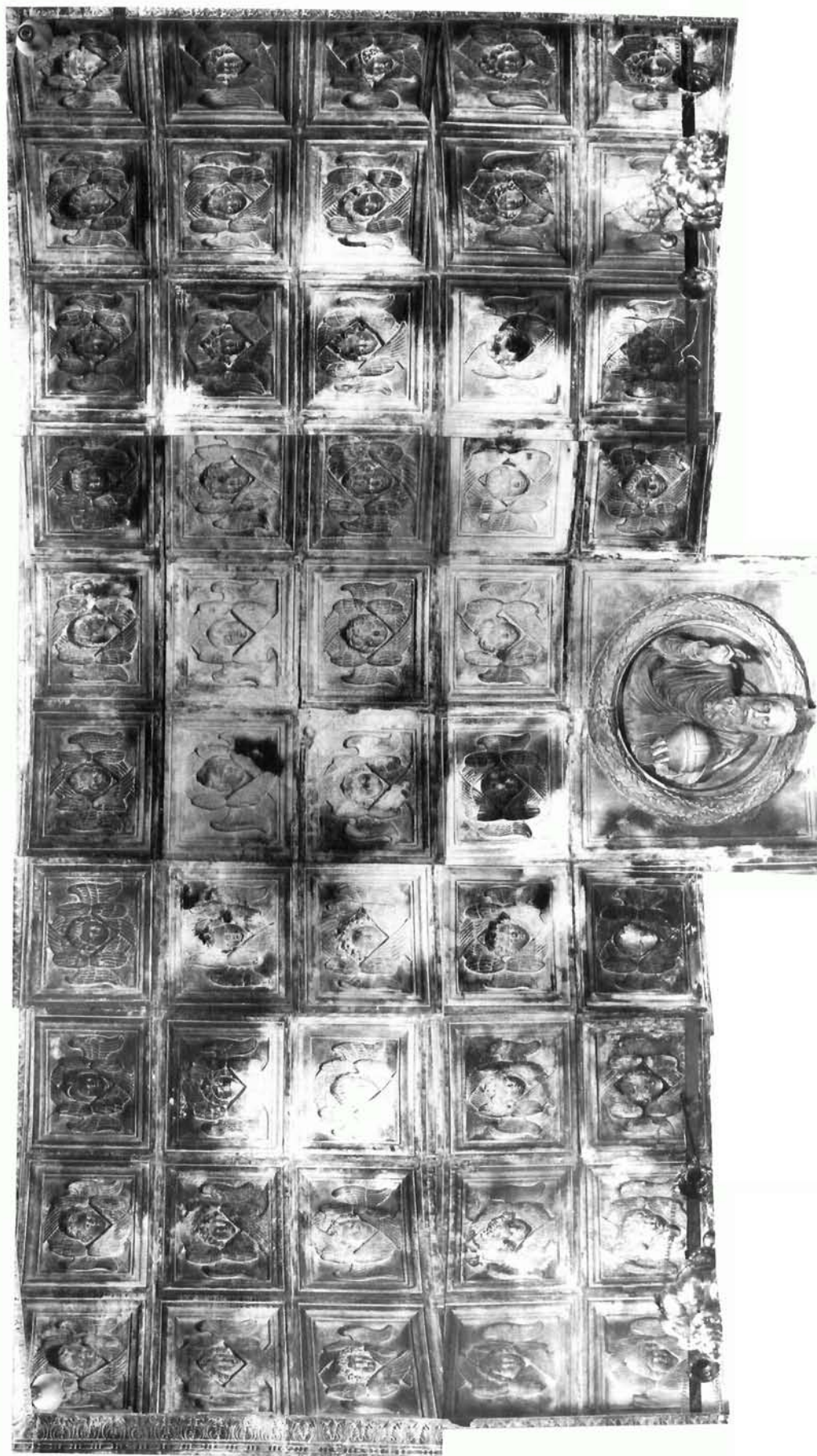
Pritom je neosporno da je i svod trogirске krstionice nastao pod utjecajem Maloga hrama. Ali važno je istaknuti da to ujedno znači po uzoru na objekt *iste* funkcije, budući da je poganski hram već u ranome srednjem vijeku bio prenamijenjen u *krstionicu* splitske katedrale.

Gotička tradicija i renesansna imitacija

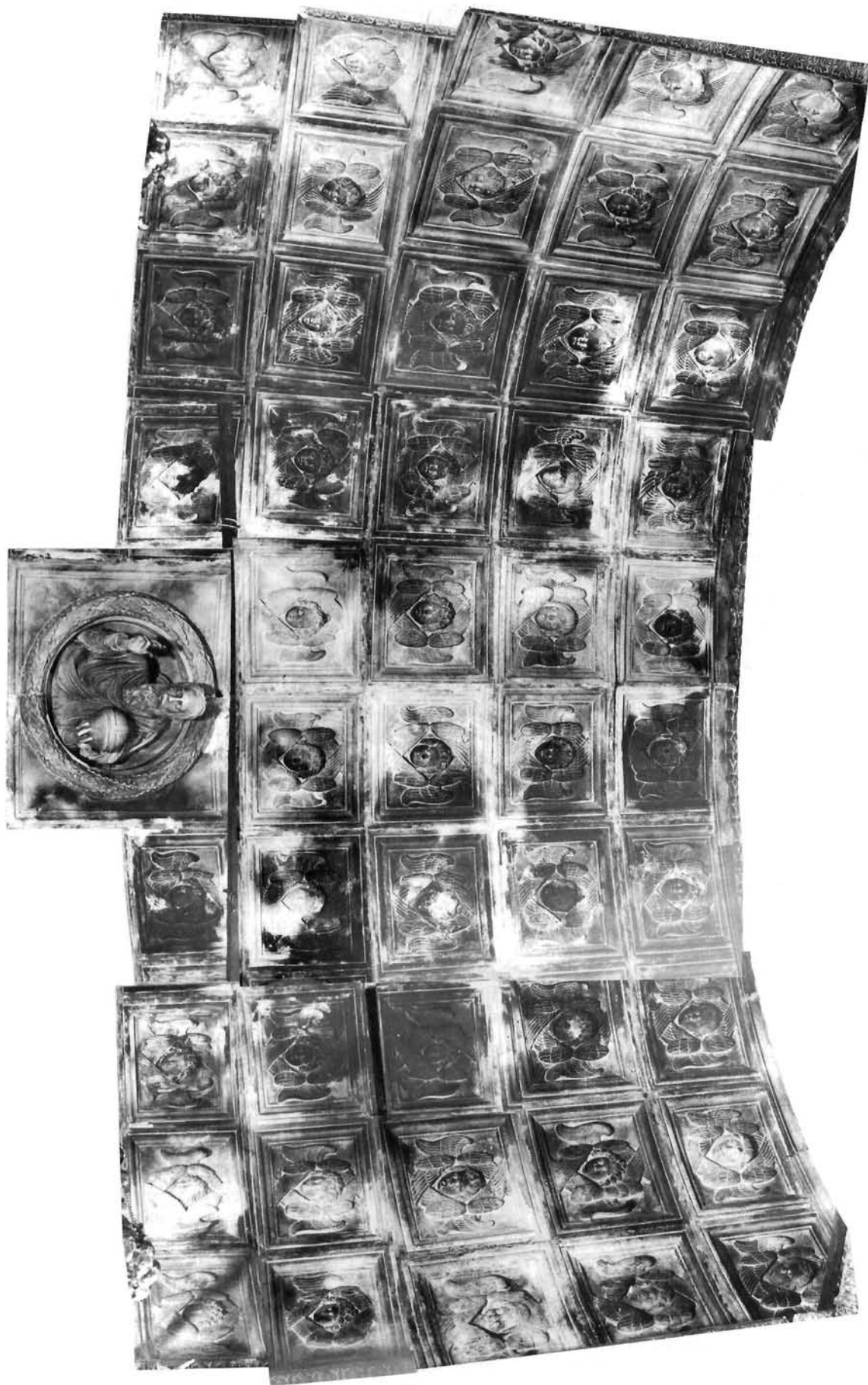
Problem pojave i razvoja kasetiranoga ranorenesansnoga svoda općenito, pa i u Dalmaciji, zaslužuje zasebnu znanstvenu obradu. Za našu studiju dovoljno je napomenuti da je raščlanjivanje s parnim ili neparnim brojem kaseti u smislu formalne, likovne interpretacije bačvastog svoda bitno različito, jer svako od tih rješenja drukčije »opisuje«, odnosno »tumači« svod, a dosljedno tome drukčije se i »čita«. Kao arhitektonski oblik, bačvasti je svod izrazito jedinstven, on materijalizira pojam kontinuiteta. To jedinstvo napete plohe, svinute kao ovojnica poluvaljka, iskazuje se obradom površine strukturalno sukladno, ako ona, ma koliko bila »raspodijeljena« kasetama, poštuje isto načelo. Dakle, kada je na svodu razapeta mreža s neparnim brojem kaseti (u poprečnom presjeku) poštuje se načelo kontinuiteta, jer ničim nije naglašena uzdužna os svoda kao razdjelna linija (nju »pokriva« srednji red kaseti). Naprotiv ako je naglašena simetrala svoda – kao kod parnog broja kaseti koje se tu sastaju – možemo ga doživjeti kao da je sastavljen od dviju polovica. Pri neparnom broju kaseti srednji red kaseti prekriva i negira uzdužnu os svoda, dok kod parnog broja kaseti razmeđe među njima prolazi tjemenom svoda, naglašavajući uzdužnu središnju os i dopušta mogućnost (ili



Razvijeni plašt svoda trogirske kapele s numeracijom kaseti
Spread mantle of the Trogir chapel vault with the numeration of cassettes



Južna polovica svoda trogirске kapele, redovi kaseti I – V, fotomontaža (foto: K. Tadić)
Southern half of the Trogir chapel vault, cassette rows I – V, photomontage (Photo K. Tadić)



Sjeverna polovica svoda trogirске kapele, redovi kaseti VI – X, fotomontaža (foto: K. Tadić)
Northern half of the Trogir chapel vault, cassette rows VI – X, photomontage (Photo K. Tadić)

čak sugerira) da se kontinuirana ploha polualjka svoda »očitava« kao da je sastavljena od dva četvrt-valjka što se sastaju u sredini.

Taj iskaz uzdužne simetrale svoda oblikovno je najdosljednije proveden u gotičkome slomljenom svodu, koji je stvarno složen od dviju segmentno zakrivljenih ploha i gdje materijalno postoji hrid odnosno greben u tjemenu na spoju dviju polovica. Uzdužna os loma svoda naglašena je u trogirskoj krstionici još i rebrom, kao markacijom spoja i razmeđa.

Ranorenesansni svod trogirske kapele kontinuitetom polualjka jasno se odvađa od slomljenoga *gotičko – renesansnog* kasetiranoga – svoda trogirske krstionice. Tako je i u svodom, kao što je i u cjelini izraza, kapela prijelomni spomenik u periodizaciji umjetnosti XV. stoljeća u Dalmaciji: nakon prvog Jurjevoga gotičko – renesansnog razdoblja (1441–1467), trogirska kapela prvi spomenik čiste toskanske ranorenesansne umjetnosti.⁶

Longitudinalno–centralni svod kapele

Pošto smo analizirali srodnosti i veze, treba uočiti da se kompozicija renesansnoga kasetiranog svoda trogirske kapele – mauzoleja također i bitno *razlikuje* od oba prethodna spomenika u srednjodalmatinskoj regiji: i od kasnoantičkog hrama i od gotičko–renesansne krstionice. Za razliku od njih u raščlambi svoda trogirske kapele kombiniran je *longitudinalni bačvasti svod s centralnom kompozicijom*. Izdvajanjem središnjega kvadratičnog polja, u formatu četiriju kaseti, a osobito upisivanjem *kružnog* (!) medaljona lovor – vijenca, naglašeno je središnje uzdužnoga svoda formom koja podsjeća na kvadratični tambur kupole. Centar svoda još je izrazitije istaknut time što se umjesto ujednačenog nizanja serafina u plitkom reljefu, ovdje javlja likovno izuzetan motiv – lik Boga Oca – i to u naglašenoj voluminoznosti, većim dijelom oblikovan kao skulptura istaknuta duboko u prostor.

Uzdužno projektirani prostor kapele na bazi pravokutnog tlocrta (u omjeru 2:3) i nad njim kontinuirani uzdužni bačvasti svod, spaja se u kapeli s elementima središnjeg prostora – nalik kvadratičnom tamburu s kupolom ili lanternom. Sinteza koncepcije longitudinalnog i centralnog tipa građevine, izražena u kompoziciji svoda, još je jedna u nizu oblikovnih izuzetnosti projekta trogirske kapele.

Može se kritički upozoriti na nesretno (i donekle nespretno) povezivanje ili dihotomiju longitudinalnog načela kasetiranog svoda kapele i naglašavanja središta, središnje koncipiranog prostora s kružnim medaljonom, koji se interpolira. Tu dihotomiju projektant je pokušao ublažiti time što je glave serafina usmjerio simetrično prema poprečnoj simetrali svoda (koja inače ničim osim tom usmjerenošću glava nije ni izražena). Gledajući u realnom prostoru, to je gotovo neprimjetno, pa ni u literaturi nije bilo spomenuto. Time se svakako ne narušava jedinstvo kasetiranog svoda, jer površnom promatraču naprosto izmiče ta »skrivena struktura«.

Naprotiv, diferenciranje središta veoma je naglašeno i određuje specifični karakter prostorne cjeline; osobito izdvajanjem središta iz *pravokutne* mreže svoda umetanjem *kružnice* lovor – vijenca.

Spoj longitudinalne i centralne koncepcije arhitekture nije, međutim, bez presedana, nego je također duboko ukorijenjen u regionalnoj dalmatinskoj tradiciji. U slici svoda trogirske kapele naziremo odraz predromaničkih *longitudinalnih crkvice s kupolom*, iako su one najčešće podijeljene na tri traveja, dok je u kapeli kontinuirani prostor i jedinstveni svod. Osim ideje povezivanja centralnog i longitudinalnog tipa građevina, kape-

lu veže s predromaničkim crkvicama i koncepcija nosivog zida kao sustava *kontinuiranih obliha niša*. Time se srodnost trogirske renesansne kapele poklapa u načelu s predromaničkom dalmatinskom tradicijom od tlocrta preko elevacije do svoda.

Ali podsjetimo još jednom na njihovo zajedničko izvorište – kasnoantičke grobnice s nišama⁷ – da bismo shvatili kako je ovdje moguća »dvostruka igra«: i kontinuitet unutar regionalne arhitekture od predromanike u renesansu i ugledanje arhitekta obaju ovih razdoblja na istu antičku graditeljsku baštinu. Renesansno ugledanje na predromaničku tradiciju izrazit će se na osebuju način i u obiteljskim kapelicama s kupolicom (ili lanternom) dubrovačkih ljetnikovaca XVI. stoljeća.

Kao što je rečeno, analizi i argumentaciji problematike renesansnoga kasetiranog svoda, kao i problemu geneze arhitektonskog tipa kapele raščlanjene oblim zidnim nišama, dužni smo posvetiti posebnu studiju, a ovdje u prvom redu tretiramo problem ikonografije i likovne vrijednosti svoda, tek s najnužnijim naznakama arhitektonskih problema.

Nova ikonografija kasetiranog svoda

Na svodu trogirske krstionice Aleši doslovnije preuzima antički tip kasete s relativno malom rozetom, što je tradicionalnije i konvencionalnije podjednako za antičke kao i za renesansne kasete. Nikola Firentinac u trogirskoj kapeli, naprotiv, uvodi novu ikonografiju i kompoziciju kasete s reljefom serafina i time se podjednako osamostaljuje od antičke tradicije, kao što se kreativno odvađa i od ostalih ranorenesansnih svodova XV. stoljeća.

Na najpristupačnijem, najpoznatijem i najbolje očuvanom antičkom primjeru kasetiranog svoda, trijumfalnom luku Septimija Severa u Rimu, kasete (10x15 redova u srednjem luku!) su jednolično ispunjene rozetama. To je najtipičnije rješenje i u renesansi, ali nipošto isključivo. Mješovitost motiva (kasnoantičkog?) kasetiranog svoda preuzima, na primjer, glasoviti renesansni trijumfalni Luk Alfonsa Aragonskog u Napulju (1455–1458). U kasetama (4x6) su naizmjenično reljefi glava, cvjetova i grbova, a središnje polje s anđelima koji drže aragonski grb, što Venturi pripisuje Francescu Laurani, obuhvaća (kao u Trogiru) format četiriju kaseti. (Vidi: A. Venturi, n.dj., str. 1026–1027, sl. 700). U odnosu na antičke spomenike očita je na ranorenesansnom aragonskom svodu tendencija povećavanja središnjeg motiva kasete na račun okvira, koji se sužava i stanjuje. Ali je odnos središnjeg motiva, koji raste formatom i volumenom i dekorativnog okvira raznolik, pa cjelina djeluje neujednačeno. U trogirskoj kapeli, jedno desetljeće kasnije, taj proces je dovršen apsolutnom dominacijom motiva nad okvirom, u klasično odmjerenoj i uravnoteženoj kompoziciji.

Glave u kasetama svoda nisu neobične u antici i projektant trogirske kapele mogao ih je vidjeti i u nedalekoj Dioklecijanovoj palači, gdje se u kasnoantičkoj i provincijskoj varijanti svoda Maloga hrama i stropa periptera Mauzoleja smjenjuju motivi florealni i zoomorfni, različiti predmeti i ljudske glave.

Renesansni reljefi na svodu trogirske kapele nisu samo neusporedivo vrsniji po tehnici klesanja, u odnosu na grubo i primitivno oblikovanje kasnoantičke glavice kaseti Dioklecijanove arhitekture (kao u drvu rezane), nego se još više razlikuju svojim renesansnim realizmom nasuprot isključivo dekorativnoj funkciji antičkih. U Malom hramu glavice su samo sitan središnji motiv kazeta na kojima i formatom i volumenom dominira peterostruki, također plošno rezani okvir (astragal, palmete, tordirana traka, ovulus, astragal). Bliži su okvirima kaseti trogirske kapele jednostavni obrubi valovita profila kaseti

perimetra Mauzoleja, ali se i na njima usitnjeni motiv nalazi sred relativno prostranoga praznog polja. U kasetama na svodu trogirске kapele Nikola nije primijenio samo jedno novo ikonološko rješenje, nego i projektantsko-kompozicijski kreativno oblikovno rješenje odnosa kiparskog motiva i arhitektonskog kadra.

Sklad trogirskih kaset odgovara kriteriju monumentalne, a ne dekorativne umjetnosti. Humanističkim sadržajem i uravnoteženom formom Firentinac na *slijedi* samo intencije suvremenog renesansnoga kulturnog razdoblja, nego ih ujedno optimalno ostvaruje i *izražava*.

Medaljon Boga Oca

U kompoziciji lika Boga Oca unutar medaljona sred svoda kapele nije dosljedno provedena centralna koncepcija, kao što ju je naprimjer, realizirao Juraj Dalmatinac likom Boga Oca u ključu svoda šibenske krstionice.⁸ Unutar lovor-vijenca pokrivenog trakom Juraj je glavu Boga Oca smjestio koncentrično, tako da se središte kompozicije projicira u vertikalnu os simetrije čitavog prostora, a Bog »gleda« odozgor vertikalno. U trogirskoj kapeli lik Boga Oca okrenut je i usmjeren prema ulazu. Ali ne treba ga promatrati samo u toj prostorno komunikacijskoj funkciji, jer on također »lebdi« nad oltarom, koji je prema projektu (opisanom u ugovoru) trebao biti znatno isturen u prostor, budući da je iza njega bio postavljen sarkofag sa svecem, a iza sarkofaga je morao biti omogućen prolaz za opod vjernika. Scenski – prostorno gledano, Bog Otac lebdi na svodu kapele nad oltarom, kao što Krist Uskrsnuća stoji pred retablom nad ležećim likom pokojnika – trogirskim biskupom Ivanom – na poklopcu sarkofaga.

Na svodu je danas kopija Firentinčeva reljefa Boga Oca, koju je prema izvornoj skulpturi 1778. klesao trogirski kipar Ignacije Macanović.⁹ Reljef Boga Oca Nikole Firentinca gotovo je dva stoljeća bio uzidan u ogradni zid groblja i tek pred nekoliko godina je izvađen, očišćen i pohranjen u lapidariju Gradskog muzeja u Trogiru.

Visoki reljef potpuno se osamostaljuje od plohe u slobodni volumen glave, ruku i sfere.¹⁰ Pouzdano se može atribuirati Nikoli Firentincu, ne samo po izrazito visokoj kvaliteti oblikovanja glave nego i po tipičnom nabiranju tkanine u voluminozne cjevaste nabore tkanine i duboke udubine među njima. I kosa i brada živo su reljefno modelirane u pramenovima, stupnjevito slaganim u nekoliko razina. Duga brada je oblikovana s po tri valovita pramena na svakoj strani simetrično po vertikalnoj osi; kosa je, naprotiv, razmjerno kratka s tankim slobodnim pramenovima na čelu, po tipu antičke frizure. Moćne valovite obrve nabrane su uz korijen nosa i sugeriraju pomalo namršten izraz. Obrazi i visoko čelo lijepo su zaobljeni, a tip glave srodan je intelektualnom liku Sv. Pavla u kapeli. Draperija plašta iza glave tvori snažan trokutno izdignuti nabor, nalik kapuljači, ali je to vidljivo samo iz profila. Na sferi u lijevoj ruci jednostavnom ugrebenom linijom označena je ekvatorijalna linija, obratnica i središnji meridijan, a na njihovu sjecištu ucrtana je Golgota s križem vrh trostrukoga valovitog brda. Šaka desne ruke kojom je blagoslivljao je otpala.¹¹

Iako u ugovoru piše da su kasete kvadratične, s obzirom na nejednaku dužinu stranica razvijenog plašta poluvaljka svoda, a na jednak broj kaseti uzdužno i poprečno one su neznatno izdužene u poprečnom smjeru u omjeru 1:1,14. U gotovo identičnom omjeru (7:8) izdužene su i kasete svoda splitskoga Malog hrama. U konstruktivnom smislu izrazita je razlika u montaži: renesansni svod kapele, kao i gotičko-renesansni svod trogirске krstionice prije njega, montiran je tako da je svaka

kaseta zasebna kamena ploča, dok su u Malom hramu klesane po dvije kasete u jednom monolitu.¹²

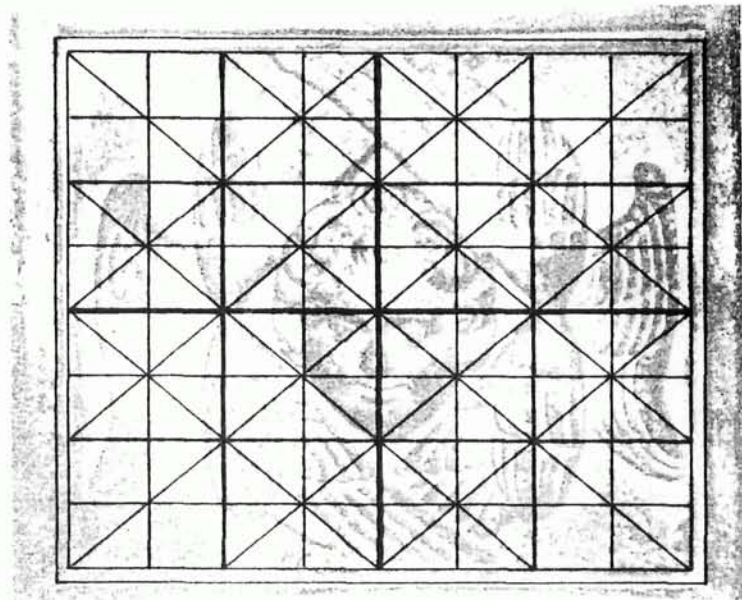
Kompozicija serafina u kaseti

Visoka kvaliteta kompozicije kasete obvezuje nas da analiziramo i sam lik serafina i odnos lika prema zadanom formatu kasete. Kompozicija lika serafina pridržava se njezinih standardne tipologije. Po definiciji »serafini su plamenocrvene boje i imaju šestora krila s mnogo očiju na njima: dvama krilima lete, dvama zakriljuju lice, a dvama pokrivaju noge.¹³« Međutim, prikazi serafina u čitavom liku rijetki su, a jednako tako s krilima posutim očima, tako da je najčešći tip glave sa šestorima krilima. Važno je, međutim, da je raspored krila serafina trogirске kapele logičan i dosljedan opisu: dva krila su rastvorena, kao za let (pokazuju unutrašnju stranu), dva su preklapljenjena ispod glave (iako ne pokrivaju noge), a dva iznad glave (tako da ne pokrivaju lice).

Krila su strogo simetrična: po dva uspravljena preklapaju se iznad glave, dva spuštena ispod glave, a dva raskriljena šire se sa strane. Uspravljena i spuštena krila pokazuju svoju vanjsku stranu, a raširena unutrašnju. Vertikalno postavljena krila zapravo su dvostruka jer svako ima jedan kraći, zaobljeni, ovalni dio, a ispod njega duži s dugim lepezasto raširenim perima na kraju. Ta četiri duža krila preklapaju se u parovima tako da formiraju središnje pravilno romboidno polje unutar kojega je glava. Dosljedno je proveden kontrapunkt preklapanja donjeg i gornjeg para krila: ako je ispod glave desno krilo preko lijevog, iznad glave je lijevo preko desnoga i obratno. Unutrašnji par krila jednostavnog je obrisa (segment elipse), a vanjsko krilo izvijenog je obrisa (S-krivulja). Sva krila imaju redovito po tri reda pera (iako ih ima i s četiri).

Neznatno horizontalno izduženi format kasete majstorski je iskoristio arhitekt-projektant određivši kompozicijsku shemu smještaja reljefa šestokrilih serafina unutar zadanog okvira. Kompozicija reljefa unutar arhitektonski zadanog formata, odnosno okvira kasete, nesumnjivo je dio *arhitektonskog projekta*, jer je ista kompozicijska i proporcionska shema primijenjena na likovima serafina u svim kasetama, unatoč raznolikosti u tipovima lica i frizura, kao i znatnim razlikama u stilu i kvaliteti oblikovanja reljefa i bez obzira što pouzdano znamo da su sigurno radila dva majstora, a vjerojatno i više njih. Taj isti *arhitektonsko-projektantski pristup reljefnom ukrasu, kao integralnom dijelu arhitekture*, uočili smo i u *kompozicijskoj potki* – zajedničkoj shemi rasporeda i ritma elemenata – za biljne i voćne vijence oko okulusa u istoj ovoj kapeli. Umjesto uobičajenog nizanja, na vijencima okulusa (na temelju projekta Nikole Firentinca arhitekta, koji je ujedno i skulptor, a iskazao se kao zastupnik total-dizajna u svojim djelima) dosljedno je provedena raspodjela na sekvence i primijenjen sračunati ritam odnosa broja listova i voća, kao i njihova naizmjenična zakrenutost (u pogledu odozgo – sa strane).¹⁴

I na serafinskom svodu trogirске kapele stroga kompozicijska potka smještaja likovnih motiva (glave sa šest krila) u arhitektonski definiran okvir (kadar, kasetu) iskazuje se prije svega jasnom naznakom horizontalne i vertikalne osi simetrije u reljefnom prikazu. Horizontalnu simetralu kadra očitavamo na licima serafina u razini obrva, a u produžetku ona se poklapa sa spojevima (ili razmedem) lijevog i desnog para uspravnih krila, kao i s bočnim kutovima središnjega romboidnog polja, što ga iznutra formiraju četiri preklapljenjena krila. Vertikalna os simetrije kasete poklapa se s linijom nosa na licu i gornjim i donjim kutom spomenutoga romboidnog polja unutar kojeg je ukomponirana glava serafina. Dijagonale toga središnjeg rom-



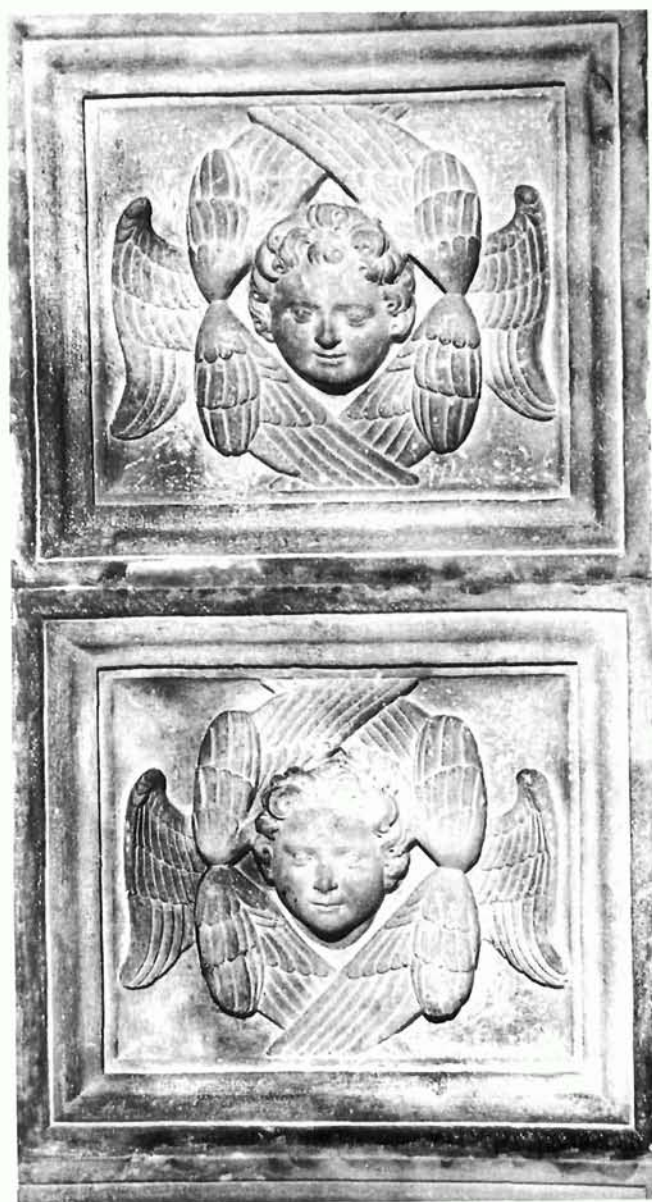
Analiza kompozicije serafina unutar okvira kasete
Analysis of seraphim composition within the cassette frame

III/5

II/4

IV/5

III/4





I/8, 7
II/8, 7
III/8, 7

ba formiranog krilima poklapaju se s vertikalnom i horizontalnom osi kasete. Općenito, sve demarkacijske linije i ključne točke kompozicije uklapaju se u strukturu pravilno geometrijski raspodijeljenog pravokutnika kasete: dužina i širina stranice dijele se na 2–4–8 segmenata, odnosno polje u 4–16–64 kvadrata. Drugom podjelom (na četiri segmenta, odnosno osam kvadrata) određena je vertikalna os ovalnih dijelova uspravnih krila i visina raskriljenih, zatim ukupna visina glave, odnosno romba u koji je upisana. Trećom (8–64) definirana je visina ovalnih dijelova krila, kao i unutrašnja raspodjela lica na četiri jednake dužine: kosa – čelo – nos – brada. Time ujedno otkrivamo standardnu proporcijisku shemu oblikovanja glave. U toj posljednjoj podjeli sadržan je i modul, jedinica koja odgovara širini valovito profiliranog okvira kasete.

Kompozicija glave serafina sa šest krila uklapa se (s više ili manje preciznosti, ali neosporno) u mrežu ove ortogonalne raspodjele polja s pripadajućim dijagonalama: spoj i simetrala vertikalnih krila je, naprimjer, na sjecištu vodoravne simetrale kasete i vertikalne razdjelnice pri drugoj podjeli, a iz te točke polaze i dijagonale koso postavljanih parova krila što formiraju središnje rombno polje.

Glava serafina smještena strogo centralno tako da je nos u vertikalnoj, a obrve u horizontalnoj osi simetrije, kao što je rečeno, visinom zaprema otprilike polovicu kadra, ali je često smještena tako da ispod ostaje nešto više od četvrtine visine polja, a iznad glave nešto manje.

Krila nigdje nisu vezana s glavom, odnosno vratom, već su postavljena kao nezavisni okvir, ali dok bočni i donji par doista uokviruju glavu, gornji par krila proteže se dijelom *iza* glave, tako da pojačava dubinu, drugi plan. Time je sugeriran, a najčešće i proveden *nagib* glave prema dolje, odnosno, naprijed, a to ujedno znači izrazitiju i realističniju usmjerenost lica prema sredini kapele, prema liku Boga Oca. Kao što u cijeloj kapei nigdje ne primjećujemo umrtvljujući unifikaciju, tako, unatoč jedinstvenoj kompoziciji kasete i općenitoj srodnosti reljefa serafina, postoje varijante i otkloni ne samo u individualizaciji pojedinoga dječjeg lica nego i u parcijalnom razbijanju sheme. Tako, naprimjer, iako je većina glava paralelna s podlogom, mnoge su nagnute prema dolje, odnosno gornji je dio glave istaknutiji u prostoru od donjega. Iako je sustavno primijenjen frontalni položaj lica, nekoliko glava, doduše izuzetno, ne uklapa se u netom opisanu mrežu simetrije, nego su zakrenute prema poluprofilu ili nagnute ustranu. Glave su pretežno dječje – recimo, trogodišnje ili četverogodišnje djece – ali ima i dječaćkih, pa i nekih koje djeluju odraslije. Sve su te varijante neočekivane, bez nekog reda i poretka, ali oživljavaju dojam cjeline.

Najuočljivije varijante i razlike među serafinima otkrivamo u načinu češljanja i oblikovanja kose, u različitim dužinama i voluminoznosti. Neke su glave povezane vrpčama, s cvijetom ili s viticom, a negdje je samo središnji čuperak kose povezan ili uspravljen tako da nalikuje plamenu. Zastupani su različiti tipovi kosa i frizura, u svim gradacijama: od ravnih, plitkih kao »pokislih« i kratkih naprijed češljanih (antikizirajućih) i takvih istih samo voluminoznih, do dugih blago valovitih, u zaobljenim pramenovima, pokatkad tordiranih (»jurjevskih«) u širokim uvojcima ili sasvim sitnim kovčama.

Serafini: problemi tipologije, kvalitete i atribucija

Pristupajući analizi serafina, radi snalaženja obilježili smo redove (pojaseve) od ulaza prema oltaru (od juga prema sjeveru) rimskim brojkama I–X, a kasete u svakom redu arapskim brojevima 1–10. (od istoka prema zapadu). Unutar toga koordinatnog sustava svaka kasete ima svoj broj i lako je identificirati svaki reljef serafina s obzirom na mjesto unutar svoda. Ta-

ko, naprimjer, možemo sasvim određeno reći da središnja četiri polja (V/5 i 6, VI/5 i 6) zauzima kasete s medaljonom Boga Oca ili da su glave serafina u redovima I. do V. okrenute prema sjeveru, a one u redovima VI. do X. gledaju prema jugu. Po kvaliteti smo reljefe serafina svrstali u tri kategorije (A–C), time da onih visoke kvalitete ima 25, vrlo dobrih 34, a slabijih 37.

Za prvu kategoriju možemo smatrati da su djela Nikole Firentina, među kojima su i neki reljefi vrhunske kvalitete (I/6 i I/10, II/6, III/8, V/8, VIII/2, IX/5 i 6, X/4). Druga kategorija su Alešijevi reljefi, ali će mu se, možda, manje obazrivo, moći pripisati i poneki iz treće kategorije u kojoj, međutim, ima i tako slabih koje teško možemo pripisati Alešiju i moramo pretpostaviti suradnju nekog slabijega majstora, odnosno pomoćnika (npr. II/9 i 10, III/4, IV/10, VIII/10 ili IX/1).

I u tipologiji i u kvaliteti postoje neke analogije s dječjim glavama na reljefima u donjim dijelovima kapele. Tako, među najboljima, ima nekoliko serafina s plitkom kosom (kao mokrom), što u tankim, dužim i kraćim pramenovima ide na čelo nalik klasičnoj, antičkoj frizuri (IV/6, V/7, IX/5 i 7, X/8), a srodni su bakljonoši na vanjskoj strani baze zapadnog pilastara trijumfalnog luka, dok neki bujne kose i bucmastih lica podsjećaju na bakljonošu s unutrašnje strane baze istočnog pilastara (III/9, II/7). Lica s glatkom i tankom kosom redovito su – u skladu s tim – veoma sumarno i suzdržano, stereometrijski modelirana, bez naglašenih detalja.

Pretežno visoke kvalitete je i tip serafina koji su također počešljani prema naprijed, ali imaju bujniju kosu, snažnije modeliranih i življe pokrenutih pramenova (I/10, II/6, IV/4, VIII/2 i 9, IX/3, X/4 i 10). Mislim da ih sve možemo pripisati Nikoli Firentincu. Među njima serafin, koji se nježno opire diktatu kompozicije (vertikalne osi) i frontalnosti, s glavom nagnutom ustranu i blago zakrenutom udesno (II/6), nije samo najkvalitetniji na svodu kapele, nego se može ubrojiti među najbolje Firentinčeve uopće, a po otmjenosti i ljepoti podsjeća na njegova (lijevog) genija u trogirskoj javnoj loži.¹⁵ Po tim mu je značajkama bliz i nešto manje sanjarski, ali jednako živ serafin sabrana pogleda u jugozapadnom uglu (I/10). Oba su češljana na sličan način, s pramenom kose posred čela, nalik Nikolinim bakljonošama (onomu koji puše u baklju, koji zastire oči i trećemu na zapadnom zidu).

Ali, s obzirom na raspon kvalitete koji znamo ili možemo pretpostaviti kod istog majstora, možda bi i neki reljefi iz druge vrijednosne kategorije mogli također biti Nikolin rad. Treba međutim izrijekom istaknuti da se uključivanjem serafina u inventar dječjih lica trogirске kapele proširuje tipološka skala, budući da se javljaju pojedini tipovi, a rekli bismo i metoda oblikovanja, koje se ne može bez ostatka svrstati među dječja lica što ih poznajemo s reljefa u donjem dijelu kapele. Tako, naprimjer, prvo je pitanje: Možemo li nekoliko glava karakteristično sumarno, stereometrijski oblikovanih, bez detalja, s ravnim, plitkim ili »pokislim« kosama, svrstati zajedno s bakljonošama ili puttima koji imaju neke sličnosti u frizurama ali i znatne razlike u načinu oblikovanja ili one predstavljaju zaseban tip? A budući da mislim kako tvore zaseban tip, otvara se pitanje: Možemo li smatrati da su *isti* majstori pred nepreglednim zadatkom, koji su si sami postavili, i pred otvorenom mogućnošću da isprobaju svoje sposobnosti, moć variranja i imaginaciju, proširili svoj repertoar ili su pozvali suradnike u pomoć?

Nakon svrstavanja serafina po tipu i po kvaliteti, može se utvrditi da nema nikakva uočljiva reda u njihovu rasporedu na svodu. Uz općenitu ispremiješanos, očigledno je samo to da su oni najslabiji najgušće raspoređeni uz rubove (sedam u 10. re-



VII/2



II/6

du, a po šest u 9. i 1. redu). Ali ih, kao i ostalih iz prve i druge kategorije, ima rasutih posvuda.

Kratku definiciju svakog pojedinoga serafina (tipološku i kvalitativnu) objavljujem na kraju teksta. Kao što je rečeno, nižu se u redovima od juga prema sjeveru (od ulaza prema oltaru), a unutar reda od istoka prema zapadu (zdesna nalijevo).

Predložio sam podjelu reljefa u tri kategorije po vrijednosti budući da njihovo pobliže artibuiranje ovisi o konačnom artibuiranju svih ostalih reljefa u kapeli – genija bakljonoša i putta nosača vijenca, kao i onih devet putta iza prijestolja Krunjenja – što još nije sustavno obavljeno. Tomu treba pridodati i putte s girlandama u krstionici, gdje je također utvrđena suradnja Alešija, i Nikole, pa, naposljetku, i čitav korpus putta u djelima obaju majstora i suradnika.¹⁶

Slojevitost kvalitete reljefa serafina, otvara mogućnost da se uz Alešija i Nikolu, kod kvalitetnijih ostvarenja, pomisli na autorstvo još jednog boljega kipara, kao što se ranije pomišljalo u vezi s puttima (Duknovića, koji je dokazano surađivao u kompletiranju kapele s dvije skulpture, na kojeg ukazuju Delalle i Prijatelj, ili sljedbenika Laurane, kojega je bio pokušao uplesti Venturi).¹⁷ Ali je legitimno također da se slabiji radovi pripisuju pomoćnicima, »dissipoli nosti«,¹⁸ kako ih nazivaju Aleši i Firentinac u trogirskim spisima. Međutim, ako izostavimo hipotetičko Duknovićevo sudjelovanje – a ono bi se moglo vezati jedino uz četiri bakljonoše na bazama pilastara trijumfalnog luka, tipološki specifične i oblikovno delikatnije od ostalih – slijedeći Fiskovićevu misao (izloženu u polemici o lavovima Sobotičeve grobnice) da veliki majstor međunarodnog ugleda ne bi preuzimao malene zadatke na djelima drugih autora i prihvaćajući Fiskovićevu identifikaciju devet bakljonoša iz kapele, kao neosporno Nikolinih,¹⁹ mogli bismo zasad, prije kompletnoga kritičkog kataloga svekolikih dalmatinskih renesansnih putta, tek ponešto dodati.

Treba napomenuti da se na serafine ne može automatski prenijeti primjedba C. Fiskovića o puttima-nosačima vijenca svoda i bakljonošama, da su Nikolini i oni s vrpčama i ružama u kosi (koje je Delalle pripisivao Duknoviću).²⁰

Na svodu krstionice samo su dva kvalitetnija serafina s vrpčama i ružom ili viticom (I/1 i III/10), dok su ostali među najslabijima, koje teško možemo pripisati i Alešiju, jer bi mogli biti rad nekog slabijega Jurjeva sljedbenika, koji je preuzeo njegov tip bujne helenističke frizure s vrpcom, pokrenute tordirane pramenove ili visoki ukrasni čuperak sred čela, ali nije mogao slijediti kvalitetu. Taj tip kose i češljanja koji se javlja u nizu Jurjevih anđela – na svodu šibenske krstionice i kapele bl. Arnira, vrh Arnirove grobnice i u kapeli Sv. Staša, među glavama friza apsida šibenske katedrale i na luneti Sv. Augustina u Anconi, na portalu male Papličeve palače i dr. – ponavlja se na svodu u nizu primjera. Serafini s vrpcom u kosi smješteni su uz rub svoda (prvi, istočno, u I, II (s ružom), III. i VIII. redu i posljednji, deseti, zapadno u II (s ružom), III (vitica s ružom), IV, V, VIII. i IX. redu). Među ostalima još su tri serafina s kosom, koja dijelom pada na čelo, a dijelom je uzdignuta, kao da je povezana nevidljivom trakom (II/3, III/3 i VI/3), nalik frizuri bakljonoše na unutrašnjoj strani istočnog pilastra. »Jurjevskoj« grupi po kosi i češljanju pripada još niz serafina (I/4, II/8, 9, IV/1, 2 i 8, V/2, VI/9 /nedovršen/, VII/3, i 7, VIII/10, IX/9 i X/6).

U tipološkoj klasifikaciji nastojali smo razlikovati jurjevske pramenove kose od tipa širih valjkastih *uvojaka* ili sitnijih volutnih *kovrča* – kojih ima također mnogo na svodu – iako formalno u obrisu i kompoziciji te frizure katkad nalikuju na Jurjeve, a za neke se može pretpostaviti da su i nastali²¹ iz njegova prototipa.

Definirajući, usput, razgraničenje autorstva reljefa unutar kapele određenijim atribucijama, držim, prije svega, da među puttima – nosačima vijenca svoda možemo kao nedvojbeni Nikolini rad smatrati trećeg (s odgrnutom košuljicom) i četvrtog (s vijencem ruža) na istočnom zidu; zapadnog uz oltar i sjeverozapadnog ugaonoga (s vijencem lozina lišća) te petog (isti vijenac) i četvrtog na zapadnom zidu. Alešiju se mogu pouzdano pripisati peti, šesti i sedmi (ugaoni) na istočnom zidu; istočni uz oltar na sjevernom zidu i treći na zapadnom zidu.

U priloženom katalogu serafina na svodu ponudio sam zasad

grupiranje u tri kategorije po kvaliteti, među kojima se oni bolji (A) i s klasičnijim oznakama mogu pripisati Nikoli (ako ne odvojimo »trećeg«, klasičnijeg, duknovičevskoga majstora). Slabiji (B) i oni s karakteristikama jurjevskih fizionomija i frizura mogu se pripisati Alešiju (ako i ovdje ne bismo izdvojili Jurjeva sljedbenika kao zasebnog majstora), a najslabiji (C) suradnicima i pomoćnicima. Prilažem, međutim, i jedan popis kasete svoda kapele s prethodnim prijedlogom hipotetičke podjele reljefa između Alešija i Nikole, uzimajući u obzir i njihova pouzdana ili vjerojatna djela te radove suradnika iz njihova kruga.²²

Kao što se vidi iz prethodnog teksta, predlažem da barem tipološki diferenciramo jednu grupu, koju bismo hipotetički mogli pripisati nekom slabijem »Jurjevom sljedbeniku«, i drugu boljem i originalnijem »majstoru sažetih oblika«. Međutim, glavni cilj ovog priloga nije bila cjelovita, a još manje konačna atributivna diferencijacija reljefa serafina, nego, upravo obratno, analiza arhitektonsko skulpturalnog projekta kasetiranog svoda trogirske kapele, kao cjeline. Kao izvorne i cjelovite zamisli Nikole Firentinca ostvarene sedamdesetih godina XV. stoljeća, uz suradnju Andrije Alešija i pomoćnika, kao jedno od vrhunskih djela evropske rane renesanse.

Katalog serafina

Za orijentaciju na svodu kapele i kao priručnik uz ovaj sažeto obrađeni katalog izradio sam i priložio dvije fotomontaže, sa svim kasetama svoda (koje je kolega K. Tadić fotografirao ortogonalno u sekvencama 3 x 3). Kao što se vidi, unatoč ujednačavanju koje je kolega Tadić proveo, teškoća je u često velikim razlikama patine ili mrlja u rasponu od sasvim crnog »negativa«, do sasvim bijelog kamena ne samo među susjednim kasetama nego i unutar iste. Ipak, vjerujem da će ovaj prvi prikaz razvijenog plašta svoda pomoći da se stvori predodžba o njemu i poslužiti i potaknuti dalja istraživanja. Kao što je rečeno, redovi se nižu od juga prema sjeveru (od ulaza prema oltaru), a brojevi kasete od istoka prema zapadu zdesna nalijevo). Prva je kasete, dakle, u jugoistočnom kutu svoda (I/1), a posljednja u sjeverozapadnom (X/10). Oznaka slovom (A – C) odnosi se na kategoriju kvalitete.²³ Ali budući da su serafini okrenuti u suprotnim smjerovima (u južnoj polovici na sjever, a u sjevernoj na jug), a da, normalno, želimo gledati lica uvijek s prave strane, redoslijed redova na fotomontaži južne polovice svoda ide odozgo dolje (I – V), a numeracija kasete zdesna nalijevo (!), odnosno od 10 prema 1; redovi na sjevernoj polovici stropa nižu se na fotomontaži odozdo gore (VI – X), a brojevi kasete normalno slijeva nadesno (od 1 do 10). Upozoravam na tu prividnu anomaliju čitača i gledatelja, jer pomalo zbunjuje (slika je zapravo obrnuta, tako da kasetu X/10 vidimo u krajnjem *lijevom* kutu svoda kapele, a na fotografiji u krajnjem *desnom*; kako vidimo, svod u prostoru može si svatko predočiti ako »razapne« reprodukciju nad glavom!).

Prvi red

I/1 Ovalno izduženo lice odraslije osobe, s mesnatim usnama i naglašenim udubljenjem iznad i ispod njih, te istaknutom bradom. Duga valovita kosa uokviruje lice sa strane, a uskom trakom povezana je vrh čela, na koje padaju kratki, tanki pramenovi. Reljef je paralelan s podlogom (B).

I/2 Punačko dječje lice, uokvireno sitnim kovrčama kose, blago je nagnuto prema dolje. Karakteristična je kuglasta modelacija kovrča, kuglaste male oči i brada te male usne i malen prčasti nos. (A) (Srodni su po tipu serafini I/2, II/2 i III/5).

I/3 Glava slične modelacije, uokvirena je usitnjenim kovrčama, u nekoliko razina. (B)



I/10



I/6



IX/5



VIII/6



X/8



IX/3

I/4 Bucmasto zaobljeno lice, visoko čelo, uokvireno je uvijenim pramenovima naglašene reljefnosti i nejednakih debljina. (B)
I/5 Strogo frontalno, izduženije lice, odraslijeg izgleda s tankim valovitim usnama i kosom, koja je kao »slijepljena« u bloku. Sitne kovrče što obrubljuju lice imaju rupice od svrdla. Oštećena i žuto-smeđa od oborinske vode. (C)

I/6 Meko modelirano dječje lice, stisnutih očiju, visoka svedena čela, usta spuštenih krajeva, ovijeno je dugačkim, mekim, raznoliko oblikovanim valovitim pramenovima, naglašene asimetrije, izvrsno modeliranim. Jedan izdvojen tanki pramen je sred čela, a drugi nad desnom obrvom. (A)

I/7 Glava slične modelacije, sa slobodno i asimetrično raspoređenim pramenovima kose, koji se na kraju svijaju u uvojke, a nekoliko kratkih pramenova spušta se na čelo. Neznatno pomaknuta iz osi udesno. (A)

I/8 Jednostavno zaobljeno dječje lice s neobičnom dugom glatkom (!) ali bujnom kosom, s razdjelkom po sredini. Ovalni obris kose ističe obris lica. Unatoč jednostavnosti češljanja, raznoliki pramenovi, deblji i tanji, daju živost i uvjerljivost. Ne vide se krajevi kose, jer se gube iza vrata i pod donjim parom krila; samo se na čelo spuštaju dva kratka i tanka pramenova. (A)

I/9 Bucmasto dječje lice uokvireno je nizom uvojaka (pramenova koji završavaju uvojkom jednakih dimenzija), ali se svijaju na različite načine i u raznim smjerovima, ostavljajući slobodne uši. (Tip kao I/2.) (B)

I/10 Glava odraslijeg dječaka, dužeg nosa, s kosom kraćih, raznolikih pramenova, češljanih naprijed, od kojih jedan pada posred čela, znatnije je isturena u prostor, volumski zaobljenija. (B)

Drugi red

II/1 Kosa povezana vrpcom s rozetom u sredini (dva vijenca latica) spušta se na obje strane u dugim valovitim pramenovima, što se isprepliću povećavajući dojam dubine. (Sličan I/1.) Usta su iznimno nasmiješena, lice odraslije. – Karakteristično je usitnjenije, finije perje krila. Dok većina krila što se preklapaju iznad i ispod glave (svi u prvom redu, naprimjer) ima na kraju po pet – šest pera, ovdje ih je jedanaest. Također je organski povezano više slojeva perja (četiri) u gornjem dijelu krila, dok su kod ostalih u gotovo dva odvojena dijela, ovalni odozgo i plosnati odozdo. Ova su krila i u plicem reljefu, realističnija (debljina pera približava se stvarnoj, a inače su deblja). (»Jurjevski«, B)

II/2 Dječja glava ravnomjerno je uokvirena uvojcima koji tvore neprekidni kolut kose. Nad čelom se izdiže drugi kolut kose, koji se svijaja prema nazad. (A)

II/3 Dječjačko lice okrunjeno je kosom koja se od razine ušiju uzdiže u širokim, snažno tordiranim uvojcima, dinamički asimetrično raspoređenim, tvoreći u sredini trokutno uzdignuće (»jurjevski«). Na čelo pada u pramenove razdijeljena kosa pokrivajući ga do polovice. Nos je nešto izduženiji, a oči malene. (B)

II/4 Bucmasto dječje lice obavijeno je sitnim kovrčama kose, koje na čelo padaju nalik »grozdu«. (Sličan I/3). (C)

II/5 Reljef je veoma oštećen, otrušene površine, tako da se nazire samo osnovni oblik zaobljenog lica i kratke kose.

II/6 Glava je postavljena u poluprofil i dijagonalno negirajući središnji romb među krilima položajem i time što otvara lijevi, a pokriva desni dio. Lijepo modelirano dječje lice, oštrije rezanih obrva i drugih detalja, s kosom živo pokrenutom u kratkim ali voluminoznim pramenovima, koji se svijaju u raznim



I/8



II/3



IV/1



VIII/1

smjerovima i prepliću, ali uglavnom češljanim prema naprijed, tako da jedan čuperak ovalnog obrisa pada dublje sred čela. Zbog profila vidi se desno uho. Pripada grupi najkvalitetnijih reljefa (kao I/6). (A) Crna mrlja na desnome donjem krilu remeti cjelovitost dojma.

II/7 Bucmasto dječje lice u kojem se gube mali detalji očiju, nosa i napućenih usana. »Alešijevski«. Kosa je duga, valovita, asimetrična, desno bogatija, ali prosječno modelirana. (C)

II/8 Jurjevski tip frizure s uzdignutim srednjim dijelom nad čelom nalik dijademu (slično II/3), ali pojednostavljen na osnovni volumen kose, kao i krila, a potom samo s urezanim detaljima. Jednolično uokvirenje kosom, »kruna« kose, uvojci nalik sukanom užetu. Velike oči. (B)

II/9 Mlohavo modelirano lice, s nešto življom valovitom kosom koja se od sredine kao od razdjeljka simetrično spušta postrance, stanjujući se. (C)

II/10 Jurjevski tip češljanja kose s četverolatičnom rozetom vrh čela. Lice mlohavo, kao uleknuto, a široki tordirani uvojci (samo po četiri na svakoj strani), djeluju kao da su od kožne trake. Detalji krila više ugrebeni nego modelirani. (C) (Posljednja tri u redu su srodna, a posljednja dva kao da su od istoga slabijeg pomoćnika.)

Treći red

III/1 Bucmasto dječje lice s kosom dvojakog tipa: na tjemenu glatka, razdijeljena po sredini, povezana preko čela uskom trakom ispod koje se nižu sitni pramenovi šireći se vodoravno od lica. (C)

III/2 Meko modelirano lice s uskim tankim usnicama i krupnim kuglasto sleganim kovrčama (samo po dvije sa strane i jedna na vrhu). Nizovi rupica od svrdla unutar uvojaka dokazuju da nije dovršen.

III/3 Dječje lice s izdvojenom bradom i sitnim detaljima. Simetrično su tri vala valovitih pramenova kose, koji se stanjuju prema kraju, a polaze od nekoliko središnjih čuperaka kose koji su podvezani vrpcom i strše uvis nalik plamenu. (B)

III/4 Zdepasto dječje lice, mrkog izgleda, bucminstero, s kosom koja je postavljena na glavu nalik »hobotnici«: duži i kraći valoviti pramenovi spuštaju se i uvijaju na krajevima u raznim smjerovima; raspoređeni su u dva reda, jedan pada nisko na čelo i uokviruje lice do očiju, a drugi od tri pramena na tjemenu. Ove zdepaste, »alešijevske« glave ujedno su veće od onih delikatnije oblikovanih. (C) Tragovi svrdla.

III/5 Kuglasto zbito lice, vedra izraza, uokvireno je malim, ali snažno modeliranim kovrčama (»Pan«). Kao što je sažet volumen, tako su i detalji lica koncentrirani, zbiti. Glava je izrazitiije nagnuta prema dolje. (A) Tragovi svrdla.

III/6 Oštećena i otrošena površina. Meko modelirano lice s blago valovitom mekom ovojnicom kose, kao girlandom koja ga uokviruje. (B)

III/7 Jajolika glava s istaknutom malom bradicom, visokim čelom i sitnim detaljima lica, osobito tankim malim nosom, a s bujno razbarušenom valovitom i kovrčavom kosom, koja ispunja i bočne kutove središnjega romboidnog polja, koji su obično prazni. (B)

III/8 Otmjeno dječjačko lice, s veoma živo modeliranom valovitom kosom, koja u slobodnim pramenovima pada na čelo i spušta se uz lice. Tanki dugi nos. Pripada grupi najboljih reljefa. (A) Veoma izbljedio, ispran.

III/9 Bucminstero lice s valovitim uvojcima kose podignuto je malo udesno. Oči i nos »upadaju« među nabuhle obraze, kao i

mala usta nad bradom s podbratkom. (C) Tipiski srodan balklonošama na bazama pilastara, iznutra.

III/10 Naglašeniije modelirano lice, s više reljefnih detalja, ali zdepasto poluotvorenih usta. Kosa u sitnim uvojcima uokviruje lice, a iznad čela ja povezana viticom sa sitnim lišćem i petolatičnom rozetom u sredini. (B)

Četvrti red

IV/1 Bucminstero dječje lice uokvireno je bujnom kosom što se nad čelom uzdiže u tri valovita pramena, spušta se u niz tankih na čelo, a sa strane razvija u valovite pramenove što se snažno zadržavaju i naglo stanjuju ispunjavajući središnje rombno polje i prelazeći na krila. (B)

IV/2 Malo dječje lice s usitnjenim detaljima (male okrugle oči) obrubljeno je zmijskim valovitim pramenovima, koji se međusobno uvijaju jedan u drugi. (B)

IV/3 Lijepo i meko modelirano dječjačko lice s poluotvorenim ustima, okrunjeno je volumski naglašenom masom kose, formiranom od razmjerno velikih kuglasto uvijenih kovrča. Teško sagledivo, jer je donja desna polovica lica pokrivena crnom mrljom. (A)

IV/4 Kratki široki pramenovi kose, podvijeni prema unutra, obrubljuju čelo, a blago uvijeni spuštaju se uz obraze širokog lica s napućenim usnama. Najdublje uzljebine u kosi ostavljene su kao nizovi rupica od svrdla. (B)

IV/5 Blago nasmiješeno lice dječjaka s izdvojenom bradom, okrunjeno je simetrično bujnim i kružno zavijenim pramenovima kratke kovrčave kose sa sitnim voluticama na kraju (»Pan«). (A)

IV/6 Izduženo lice dječjaka, s glatkom kosom koja u nekoliko većih plosnatih i blago izvijenih pramenova pada na čelo i na krajevima se zavija u sitne volutice, a uz lice pada u blagom uvoju. (A)

IV/7 Pramenovi guste bujne kose valovito se uzdižu od čela prema odozda, a bočno valovito spuštaju. Naglašeno su kosmate obrve, a mesnata gornja usna strši preko donje. (B)

IV/8 Bucminstero lice prćastog nosa i pospanog izgleda uokvireno je veoma bujnom kosom u dinamičkim, širokim valovitim pramenovima simetrično od čela na stranu, pa dolje, dok se na glavi kružno uvija u kontrapunkt. (B)

IV/9 Malo izduženo lice okrunjeno je mnoštvom sitnih kovrča. (C)

IV/10 Tvrdo modelirano lice s plosnato tretiranom kosom povezanom tankom trakom preko čela (kao III/1), nad kojim je glatko začesljana, a bočno se simetrično valovito spušta. (C)

Peti red

V/1 Široki kratki pramenovi kose dižu se nad glavom u tri reda veoma visoko (nalik rokoko-periki), a u uvojcima spuštaju se niz lice. (C)

V/2 Sumarno kuglasto modelirani pramenovi kose djeluju kao redukcija »jurjevske« frizure. (C)

V/3 Pužaste kovrče kose (s rupicama od svrdla) asimetrično su raspoređene oko bucminstero lica kuglaste glave. (C) Veoma je pocrnio.

V/4 Blago uvijeni pramenovi prema dolje obrubljuju čelo, a uz lice se uvijaju u jednu kovrču prema vani. Kosa ne seže ispod razine očiju (kao da je oko čela »rola« prema unutra, a odzda prema vani). Istaknute obrve, sitne oči, kuglasti obrazi, valovite usne. (B)

V/5 i 6 Poprsje Boga Oca.



VII/1



VI/3

V/7 Kratka kosa u kratkim pramenovima («antikizirajuća») češljana je odzada prema čelu i licu. Meko modelirano dječjačko lice široka nosa i mesnate donje usne. Frizura kao I/6, II/6, III/8 što se pramenova na čelu tiče. (B)

V/8 Dječjačko lice mladića istaknutih očiju i nosa, sa sitno kovrčavom kosom s rupicama od svrdla. (B) Oštećen od vlage.

V/9 Bujna kosa polazi od tjemena s nekoliko pramenova na čelu, dok je ostalo češljano prema vani. (Srodan IV/8.) Otrušene površine. (B)

V/10 Bucmasto lice s arhaiskim smiješkom plosnato je modelirano, kao što je i kosa tretirana plošno, u bloku, s linearno naznačenim pramenovima. Povezana sukanom trakom nad čelom, glatko začešljana na tjemenu, valovito pada uz obraze. (C)

Šesti red (početak sjeverne polovice svoda)

VI/1 Izduljeno lice s kosom koja se širi od čela prema gore u pramenovima što se na kraju svijaju u sitnu kovrču, a prema obrazima padaju simetrično valovito na stranu. Lice je plosnato, ali kosa snažno modelirana. (B)

VI/2 Malo lice kuglasta oblika, dobro modelirano, okrunjeno je s dva reda koncentričnih kuglastih kovrča koje prate zaobljeno čelo. (B)

VI/3 Oblo, dolje prošireno lice uokvireno je bujnom kosom koja je počešljana (ili podijeljena sasvim tankom vrpcom?) tako da se polovica u kratkim širokim pramenovima meko svijaja (asimetrično pada prema dolje), a polovica se »plameno« uzdiže prema gore. (A)

VI/4 Kuglasto dječje lice, uokvireno sitnim kovrčama, teško se razaznaje, jer je gornji desni dio glave sasvim crn, a lijevi donji sasvim bijel... (C)

VI/5 i 6 Reljef Boga Oca.

VI/7 Ovalno lice kratka i široka nosa, široko je uokvireno dobro modeliranim i dinamički kontrapunktiranim krupnim kovrčama. Sasvim crno. (B)

VI/8 Lice mladića duga nosa, poluotvorenih usta sa sitno valovitom kosom u tankim pramenovima na krajevima zavnutim, koji se zrakasto šire od lica na sve strane. U jezgri voluta rupice od svrdla. (B)

VI/9 Ovalno lice (nalik mladoj djevojci s apside Šibenske katedrale) delikatnog nosa i malih očiju, vrh čela ima četverolatičnu ružu na vrpci, koja se neznatno vidi. Kosa se od lica valovito širi na stranu u pramenovima. Nedovršen, jer su između pramenova ravnomjerno nanizane svrdlane rupice i veoma otrušene površine. (B)

VI/10 Bucmasto dječje lice sa sitnim detaljima utopljenim u nabuhle obraze i s visokom krunom kose od kuglastih, pužasto uvijenih kovrča u nekoliko redova. (C) Jurjeva škola.

Sedmi red

VII/1 Visoko nad čelom uzdignuta bujna kosa od usitnjenih valovitih pramenova (zmijoliko) s nizovima plitkih rupica od svrdla. Okruglo dječje lice prćasta nosa, punih usana, kuglastih obraza. (C)

VII/2 Dječjačko lice oštro rezanih, dobro modeliranih detalja s kosom u pramenovima koji se na kraju svijaju u uvojke češljane prema licu. Frizura je primjerena glavi, skladno priljubljena. (A)

VII/3 Ovalno lice izdužena nosa, mladičko, s bujnom kosom koja se valovito širi od lica i kovrča na krajevima (jurjevski). (B)



IV/6



V/8

VII/4 Široko dječje lice, s većim očima i širokim nosom, obrubljeno je pramenovima (do uha) koji se kovrčaju u raznim smjerovima; nad čelom u dva reda. Asimetrično s obzirom na veličinu kovrča (većih lijevo). (B) Pocrnio.

VII/5 Bucmasto izduženo lice djeteta uokvireno bujnim kuglastim kovrčama koje sežu duboko sa strane. Izbljedio i napuknut. (C)

VII/6 Široko dječje lice s čvrsto zbitim kovrčama zavinitim u raznim smjerovima. S rupicama u sredini. (B)

VII/7 Kuglasto lice široko postavljenih krupnih očiju, kratka nosa, obrubljeno je valovitom kosom tankih pramenova. Nedovršeno, s nizovima rupica od svrdla između pramenova. (C) Crno uokolo, osim desno dolje.

VII/8 Široko i plosnato dječje lice s reljefno, ali tvrdo modeliranim pramenovima nejednakih debljina uokolo i malim čuperkom koji pada na čelo. (C) Crn.

VII/9 Široko dječje lice sa sitnim detaljima, bujna kosa valovito se uzdiže nad čelom i spušta niz lice, osim nekoliko slobodnih pramenova na čelu, nad kojima se dva pramena svijaju u kovrče (B) Rupice od svrdla.

VII/10 Kuglasto i nabuhlo lice u koje upadaju oči, nos i usta, visoko je okrunjeno mnoštvom kovrča, koje se piramidalno uzdižu u četiri reda, a naglo stanjuju i smanjuju uz obraze. (C) (Tip perika.)

Osmi red

VIII/1 Nezgrapno lice nabuhlih obraza s glatkom kosom na tjemenu povezanom tankom trakom nad čelom, ispod koje se simetrično razdvajaju na stranu dugi široki pramenovi, koji kao da se ovijaju jedan oko drugoga (po tri na svakoj strani). (C)

VIII/2 Dobro modelirano izduženije dječjačko lice (dalmatinski tip), uskih usnica živog izraza, s kratkom kosom u nejednako grupiranim pramenovima češljanom odzad prema naprijed na čelo i sljepoočice (»antikizirajuća«), iznad ušiju koje su iznimno vidljive. (A)

VIII/3 Dječjačko lice s kratkom kosom češljanom prema napri-



II/1



I/V



I. Macanović, reljef Boga Oca (1778), kopija po Firentincu (foto: K. Tadić)

I. Macanović, relief of Our Father (1778), copied from Firentinac (Photo K. Tadić)

jed, ali dok su postrance obični pramenovi, nad čelom desno kosa se virovito kovrča, a i lijevo dublje na glavi, ali umjerenije. Tvrdo modelirano. (B) Istaknuti su dijelovi crni, udubljenja bijela, tako da liči na »negativ«.

VIII/4 Sličan prethodnom, duže kose, reljefno zaobljene s krupnijim dugačkim pramenovima i jednim kratkim koji pada na čelo. Nedovršen, među pramenovima rupice od svrdla. (B)

VIII/5 Bucmasto lice sa sitnijim detaljima, naglašenom bradom, kosom u kovrčama koje ga simetrično uokviruju (višeći uvojci). (C)

VIII/6 Izduženo dječjačko lice meko je modelirano. Uvjerljivo modeliran volumski naglašen svitak kose oko čela i postrance od lica (nad čelom i lijevo se otvara). Tanki pramenovi uredno počesljani paralelno se svijaju prema licu. (A)

VIII/7 Sitno dječjačko lice sa živo i osebujno modeliranim malim pramenovima kose, koji stvaraju valovit obris gornjeg dijela glave. (A) Gornji desni dio »izjeden« je bijelom mrljom.

VIII/8 Veća plosnata glava, s reljefno istaknutim širokim i debelim kovrčama, asimetrično raspoređenim oko lica. Sasvim crn. (B)

VIII/9 Lice je razvedeno modelirano s veoma mekom i slojevitom modelacijom širokih duljih pramenova kose koji padaju na čelo i uvijajući se spuštaju niz lice. (A)

VIII/10 Nezgrapno modelirano lice, s grotesknim arhaiskim smiješkom, ispupčenim obrazima i bradom. Glatka kosa pove-

zana je tankom vrpcom, na tjemenu razdijeljena po sredini, sprijeda karakteristični trokut (vidi: IX/1), a postrance plosnato uvijena s ugremenim pramenovima. (C)

Deveti red

IX/1 Dječje lice mrka izgleda, bucmašto, sa širokim plosnatim pramenovima kose asimetrično raspoređenim, više lijevo nego desno. Svaki pramen označen je tankim obrubom. (C)

IX/2 Bucmasto dječje lice uokvireno je kratkim naglašeno zaobljenim sitnim kovrčama, nejednakih debljina i bez reda s obzirom na smjer i položaj. (B)

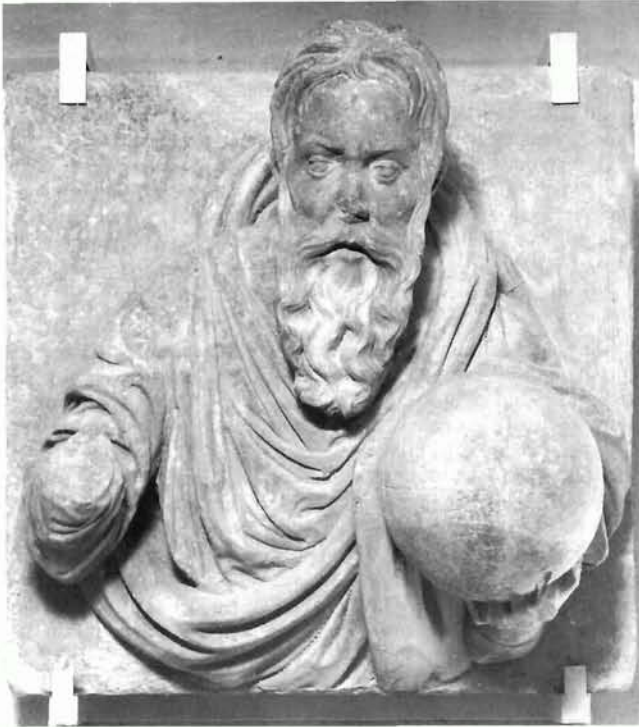
IX/3 Krupna dječja glava zaobljena, s vidljivim ušima i kratkom kosom češljanom prema naprijed u otmjenim tankim pramenovima. (Vidi VIII/2.) Crn – bijel kao »negativ«. (A)

IX/4 Lice mladića glatke kose dužih pramenova počesljanih prema naprijed, tako da se pramenovi što padaju na čelo povijaju lijevi udesno, desni ulijevo, formirajući karakterističan oval u sredini, a blago uvijeni spuštaju se bočno niz lice. (A)

IX/5 Dječjačko lice s glatkom dugom kosom koja pada postrance uz lice do vilice, a u slobodnim, glatkim tankim asimetričkim pramenovima duboko na čelo. (A)

IX/6 Dječje lice sitnih očiju i široka nosa, malih usta, obrubljeno sitnim malim valovitim pramenovima (Vidi IX/2.) (B)

IX/7 Kuglasta dječja glava s kratkom klasičnom frizurou, u



N. Firentinac, Bog Otac sa svoda kapele, Trogir, Gradski muzej (foto: K. Tadić)
N. Firentinac, Our Father from the chapel vault, Trogir, Town Museum (Photo K. Tadić)



N. Firentinac, reljef Boga Oca u ogradnom zidu groblja (foto: K. Tadić)
N. Firentinac, relief of Our Father in the fencing wall of the cemetery (Photo K. Tadić)

tankim blago valovitim nejednakim pramenovima što padaju na čelo, a ostavlja vidljive uši. (B)

IX/8 Ovalno dječje lice sa sitnim očima i širokim nosom, uokvireno je kosom koja ravnomjerno jednakim valovitim pramenovima pada prema naprijed i zavija se na kraju u tanke plosnate male kovrče. (B)

IX/9 Tvrdo modelirano plosnato lice s bujnim pramenovima kose (»jurjevskim«), nedovršenim s nizovima rupica. (C)

IX/10 Plosnato ovalno lice s glatkom kosom na tjemenu povezanom tankom trakom, iznad koje je u sredini trokutni ukras (kao VIII/10?), a ispod u dugim valovitim pramenovima pada niz lice (»jurjevski« tip). (C)

Deseti red

X/1 Duguljasto lice s dugom kosom koje se spušta u širokim uvojcima što se uvijaju prema licu s malim očima i valovitim ustima živa izraza. (B)

X/2 Dječjačko lice s reljefno istaknutim kovrčama svijanum u raznim smjerovima i raznih dimenzija, asimetrično, podignutim visoko nad čelom u tri reda. (B)

X/3 Kuglasto modelirano dječje lice s tužnim ustima i razvijanim pramenovima kose, zavijenim na krajevima u kovrče. (B)

X/4 Izduženo dječjačko lice s veoma živo modeliranom krat-

kom kosom, koja se u pramenovima različitih dužina sva dinamički povija slijeva nadesno (kao na vjetru). Razdjeljak je na desnoj strani. (A)

X/5 Oblo, dolje prošireno lice, uokvireno je reljefno istaknutim, kuglasto savijenim kovrčama. Pocrnjelo je lice u kontrastu sa svijetlim krilima (»Crnac«). (C)

X/6 Široko lice s dugom tankom valovitom kosom, koja do razdjeljka u sredini pada niz lice. (C)

X/7 Bucmasto široko lice s kovrčama i kovrčicama raznih veličina (»Shirley«). Istaknuti dijelovi reljefa su crni, udubine bijele, tako da nalikuju »negativu«. (C)

X/8 Tanka i glatka kratka kosa, ostavljajući vidljiva oba uha, u sitnim pramenovima nejednakih dužina češljanim prema naprijed (»klasična«) uokviruje kruškoliku glavu sa sitnim detaljima. (C)

X/9 Duga glatka kosa povezana je tankom trakom i spušta se blago zavinuta niz lice, osim jednog pramena što pada na čelo. (C)

X/10 Kratka kosa u pramenovima češljanim naprijed (»klasična«), ali reljefnija od ostalih, otkriva oba uha. Poluotvorena usta. (B)

Bilješke

1
Ovaj je prilog treći u seriji o trogirskoj kapeli, pa smatram kako nije potrebno da svaki put ponavljam općepoznati pregled bibliografije o kapeli, nego ću samo upozoriti na prethodne studije, jer je njihovo poznavanje pretpostavka pristupu ovomu tekstu, budući da ne bih želio ponavljati sve što je tamo o istim ili srodnim problemima rečeno. Prvi je prilog bio **R. Ivančević**, *Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru*, PPUD, 26, Split, 1986–1987, str. 287–344. a drugi isti. *Ranorenesansna flora trogirske kapele*, PPUD, 28, str. 69–108, u kojima je navedena i prethodna literatura. Naravno da će relevantna literatura za temu koju ovdje obrađujemo biti citirana na odgovarajućem mjestu. – Zasad bismo mogli konstatirati da svod nije nikada bio objavljen u »riječi i slici«, a najcjelovitije ga u slici još uvijek prikazuje velika reprodukcija fotografije snimljene na ploči, objavljena u Ivekovićevoj mapi *Trogir*, tb. 44, gdje se vidi prvih osam redova središnjeg dijela svoda. Sasvim dovoljno da se stekne opći dojam o djelu i ujedno spoznaju teškoće njegove analize i interpretacije.

Moramo dodati da osim obilatog rada – zbog čega je analizu svoda bilo nemoguće izvesti usput ili u okviru nekog drugog zadatka, dakle, sve dok nije bila postavljena kao glavni istraživački projekt – analiza svoda predstavlja i tehnički veoma težak zadatak zbog udaljenosti, neugodnog položaja glave (okrenute prema gore) u kojem se jedino može promatrati, velikog raspona tonskih razlika patine reljefa (od sasvim bijelih do potpuno crnih u »negativu«), te brojnih mrlja koje otežavaju sagledavanje. Ovaj primarni analitički izvještaj radio sam na temelju višesatnog i višednevnog promatranja. Sasvim je jasno da cjelovitiji i temeljitiji prikaz zahtijeva još nepregledan broj sati: dovoljno je da se podsjetimo kako se o donjim dijelovima kapele piše stručno i znanstveno stotinjak godina, a da još nismo zaključili probleme atribucija, niti ostvarili ni prvu sintezu.

2
P. Kolendić, *Dokumenti o Andriji Alešiju u Trogiru*, Arkiv za arbanasčku starinu, jezik i etnologiju, II, Beograd, 1922, str. 75–76.

3
Vidi: **R. Ivančević**, *Ikonološka analiza ranorenesansne kapele Sv. Ivana Ursinija u Trogiru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 26, Split, 1986–1987, str. 290–294 i 312–324.

4
H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jhs in Dalmatien*, str. 136–148.

5
E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*. New York, 1972, str. 163–164.

6
Kao što sam već upozorio, klasičnu uravnoteženost svoda trogirske kapele moguće je jasnije uočiti i usporedbom sa svodom kapele Annunziate u katedrali u Materi, projektiranoj pola stoljeća kasnije, kompozicijski očit pod utjecajem trogirske. Iako je kapela u Materi građena u jeku visoke renesanse, slabijem provincijskom majstoru cinquecenta pri kopiranju trogirskog uzora nedostajao je u svemu osjećaj za mjeru, smisao za proporcije, kao i za sklad arhitekture i skulpture. To se na prvi pogled može konstatirati i na svodu, gdje se, u odnosu na trogirski, usitnjavaju kasete i umnaža njihov broj, tako da ih umjesto stotinu ima čak 250 (!), iako je prostor kapele u Materi upola manji od trogirske. Kasete u kapeli Sv. Annunziate ujedno su i spljoštene, tako da gube reljefno–arhitektonske značajke i postaju plitka površinska dekorativna obrada svoda. Majstor Annunziate napušta i humanistički ikonografski program kasete trogirske kapele s dječjim glavama serafina i vraća se tradicionalnom tipu kasete s geometrijski stiliziranom rozetom. – Očigledno je Nikolin projekt bio jedinstven, a kreacija nepovnljiva.

7
Vidi: **R. Ivančević**, *Ikonološka analiza...* nav. dj., str. 324, bilj. 58.

8
Na medaljon s Bogom Ocem u Šibenskoj krstionici, kao na ikonografski i formalni predložak središnjeg motiva svoda trogirske kapele, upozorio je *I. Babić* na simpoziju posvećenom Jurju Matejevu u Šibeniku (1975).

9

Vidi: **C. Fisković**, *Ignacije Macanović i njegov krug*, PPUD, 9, Split, 1955, str. 288, bilj. 117. »...izvadio je iz medaljona sred svoda Firentinčeve kapele Sv. Ivana skulpturu Stvoritelja koja je prijetila padom, te na isto mjesto postavio 1778. kopiju«. Autor objavljuje dokumente o tome da je majstoru najprije isplaćeno za skidanje skulpture (2. VI. 1777), a potom 2. IV. 1778. za postavljanje »al suo loco« nove i radnicima za pokrivanje krova. **C. Fisković** konstatira da je »okrnjeni rub (ploče reljefa) ugrožavao« publiku i da je zato uklonjena, a ujedno konstatira kako je kopija »ukočena i suha« u odnosu na »slobodniju modelaciju« Firentinčeve, te ispravlja sudove Folnesicha i Karamana, koji su smatrali da je kapela sačuvana u izvornom stanju.

10

Kamena ploča formata 86 x 86 cm, debela je 12 cm, a na njoj se izdiže reljef na najistaknutijoj točki glave dubok čak oko 46 cm. Desni dio ploče bio je otpao, što je sada vraćeno. Skulptura je na više mjesta oštećena: otpala je desna šaka, oštećeni su prsti lijeve ruke i vrh nosa, duboka napuklina je na lijevom ramenu. – Izražena u stopama veličina ploče je 2 1/2 stope u kvadrat, a u odnosu na polje od 4 x 4 stope u kojem je bila smještena, znači da je za obrub preostala i 1/2 stopa, odnosno sa svake strane 3/4 stope. – Sadašnja ploča s reljefom Boga Oca na svodu položena je (odozgor) u dvije kamene ploče (spojene po uzdužnoj osi kapele) koje formiraju središnju kasetu, a unutar njih je izrezan okrugli otvor obrubljen lovor–vijencem. Budući da je nastala zbrojem četiriju standardnih, ni središnja kasetica nije pravilan kvadrat, nego su joj stranice u odnosu 1:1,1 što je omjer sličan kasetama.

11

Iako u svojoj tvrdoj maniri, kopista je nastojao vjerno imitirati lik i draperiju predloška. Uz manjak likovne kvalitete, gubitak monumentalnosti nastao je i zbog proporcijskih izmjena: glava i sfera manje su nego kod Nikole. Oblikovna razlika najizrazitija je u sferi, koja je, po Nikolinoj koncepciji, apsolutna kugla, materijalizirana apstrakcija, a u obradi kopiste postala je predmet tvrdo »okovan« širokim reljefno istaknutim obručima.

12

Vidi: **R. Ivančević**, *Trogirska krstionica (1467) i montažna konstrukcija dalmatinske graditeljske škole*, PPUD, 30, Split, 1990, str. 173.

13

Leksikon ikonografije..., Zagreb, 1979, str. 115.

14

R. Ivančević, *Ranorenesansna flora*, nav. str. 105–106.

15

Vidi: **R. Ivančević**, *TEMPLUM IVRIS ET ARA IVSTITAE*, *Trogirska javna loža*, PPUD, 31, Split, 1991.

16

Vidi: **C. Fisković**, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, PPUD, str. 23–24.

17

C. Fisković, *Aleši...*, str. 27–32, odbija te hipoteze. – **A. Venturi** je smatrao da je u kapeli Ursini »jedan sljedbenik Laurane ponavljao oblik genija s tkaninom lepršajućom oko likova, kakve se vide na ratniku koji kreće iz jedne edikule u pozadini, lijevo, reljefa luka Alfonsa Aragonskog« u Napulju i donosi reprodukciju genija bakljonoše s unutrašnje strane pilastra trijumfalnog luka kapele i reljef s Alfonsova luka (sl. 701 i 702).

18

Isto, str. 42.

19

Isto, str. 31: »prvog, trećeg, četvrtog i šestog na istočnom zidu, prvog i drugog na sjevernom iza oltara, pa prvog, četvrtog i šestog na zapadnom zidu«. **Venturi** pripisuje izričito po četiri reljefa genija bakljonoša svakom od dvojice majstora kapele, objavljujući i njihove fotografije (vidi: **A. Venturi**, n.dj., str. 1018, sl. 691–694 **Aleši** i str. 442, sl. 286–289 **Firentinac**), a sljedbeniku Francesca Laurane pripisuje one na unutarnjoj strani baza pilastara trijumfalnog luka (isto, str. 1027, sl. 701). Dok prve dvije prihvaća, ovu posljednju atribuciju **C. Fisković** odbija.

20

Isto, str. 26, 27, 32.

21

Iako postoje i frizure u kojima se kombiniraju dva ili sva tri tipa kosa – u pramenovima, uvojcima, kovrčama – uz pramenove, koje smo već naveli, donosim popis serafina s izrazitijim uvojcima (I/4, II/2,7, III/2, IV/3, 4 /nedovršen, rupe od svrdla/, 7, V/4, VII/2, 5, 10, VIII/3, 5, 6, IX/4, X/1, 2, 4, 7) i kovrčama (I/1, 3, 5, 9, II/4, III/4, 5, 6, 9, IV/5, 9, V/8, VI/2, 7, 10, VII/4, 8, IX/2, 6).

22

Firentinac i krug: I/2, 4, 6, 8, 9, 10; II/2, 6; III/3, 5, 7, 8; IV/3, 4, 5, 6, 7, V/2, 4, 7, 8; VI/3, 7; VII/2, 4, 5, 8; VIII/2, 3, 4, 7, 9; IX/3, 4, 5, 6, 7; X/1, 2, 3, 4, 8, 10.

Aleši i krug: I/1, 3, 5, 7; II/1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10; III/1, 4, 6, 9, 10; IV/1, 2, 8, 9, 10; V/1, 3, 9, 10; VI/1, 2, 4, 7, 9, 10; VII/1, 3, 6, 7, 8, 10; VIII/1, 5, 8, 10; IX/1, 2, 8, 9, 10; X/5, 6, 7, 9.

Ukupno bi imali približno jednak udio: Firentinac sa suradnicima 44, Aleši s pomoćnicima 52 reljefa.

23

S obzirom na relativno veliku udaljenost svoda, za detaljniju analizu reljefa svoda, za bolji i precizniji uvid bilo bi potrebno proučiti još jednom svaki pojedini reljef sa skele odgovarajuće visine. Ali, čekajući na tu mogućnost i ostavljajući otvorenom mogućnost korekture sudova ili preciznijih atribucija, smatrao sam da je ipak bilo nužno objaviti ovaj prvi cjeloviti prikaz reljefa serafina trogirske kapele.

Summary

Radovan Ivančević

The Vault of the Trogir Chapel: An Early Renaissance Children's Paradise

According to the contract which Nikola Firentinac and Andrija Aleši (04. 01. 1468) made with construction managers of the Trogir cathedral, the barrel-shaped vault of the chapel – mausoleum of a bishop of Trogir Ivan Ursini (completed before 1482), should have been partitioned with cassettes (two feet in a square). Instead of the usual rosettes in each space there should have been one seraphim. Since the vault is divided into ten cassettes longitudinally and diagonally, and in the center instead of four cassettes there should have been a bust of Our Father in a medallion, that makes 96 seraphims in all: children's heads with six wings each. Although this is the richest collection, that is the richest gallery of children's faces on one structure of the 15th C. in Europe, until now they have not been scientifically published. Besides their inaccessibility with regard to height, the author feels that the explanation for this paradox lies in the fact that every attempt at interpreting the Trogir chapel presents an almost unsolvable methodic problem, because its particularity lies in the original innovative concept and high quality of the artistic achievement, but also in the entirely unusual quantity of components. Without the qualitative factor it is impossible to perceive (and prove) one of the essential characteristic features that make the Trogir chapel a unique monument of the architecture of quattrocento in Europe, and a separate analysis of each of them perforce leads to a loss of feeling of the whole. There are 11 life-size sculptures, 21 reliefs of genii – torch-bearers, 17 reliefs of putti wreath-bearers, 9 putti on the relief of the Crowning of Virgin, but the vault surpasses it all because it includes a fantastic quantity of as many as ninety – six children's heads! And this work is not stereotype, it consists of numerous examples of individual creation and a very high artistic quality of most of them. The vault of the Trogir chapel is a unique gallery of ninety-six children's faces in the quattrocento, and the entire composition radiates children's joy, a »rejuvenated« paradise – which can never be repeated – and represents a culmination of the new, vivacious and optimistic age of humanism of the European early Renaissance in the seventh decade of the quat-

trocento. With this essay the author is trying to solve this double task – along with the analysis of each individual relief of a seraphim, to interpret the qualitative range of the whole.

Because of a unique manner of composition, and different artists, the author concludes that there must have existed a plan of composition of spaces, which he ascribes to Firentinac: a symmetrical arrangement with eyes in the horizontal axis of symmetry, and nose in the vertical, with two wings on the side (their inner side exposed), and four inter-folded (two above and two below the head) form a rhomboid inside of which the face of a seraphim is carved.

Similarity of the chapel vault with the barrel-shaped encased vault of the Small Temple of the Palace of Diocletian (4th C.) in Split (Folnesic) has been established long ago, but the author feels this similarity to be entirely general and in order to avoid anyone thinking that Firentinac simply adopted the model of the Small Temple the author would like to point out the differences that have not been emphasized so far: numerically, there are eight rows of cassettes in the temple, and ten in the chapel /the author would like to point out the scientific dispute regarding the problem of vault with even and uneven number of cassettes and the problem of relation between the antiquity and the Renaissance, in which Dalmatian monuments – mostly overlooked – play an important role, about which the author will write in a separate essay/; constructionally (regarding instalment), two cassettes are chiselled out of one piece in the temple, and in the chapel each one is cut separately; iconographically, there are different motifs in the cassettes of the temple, besides heads there are also vegetable motifs and objects; compositionally, in the temple there is a very wide five-part frame (astragal, ovulus, ...) set off by relief, and a very minute central motif, and in the chapel it is the other way around, a very narrow and shallow border and a broadly developed motif of face with wings; qualitatively, in the temple there is not only the rough, rustic workmanship, but also typically late antique tectonic relation of motif and frame, the hyper-dimensioned frame has become dominant, and the central motif is subordinate, while there is a large number of top-quality motifs in the chapel, most of them being high quality, in a classically balanced composition. In the spirit of the late antique loss of balance, the vault in the temple is »too heavy«, due both to its over-profuse decoration and its over-pronounced relief, because it spreads over the perfectly smooth, flat walls; in the chapel, on the other hand, by tectonic logic, following the firm base with torch-bearers, rise the three-dimensional sculptures in the niche, above them the putti in high relief, followed by the seraphims of the vault in bas-relief, so that volume is gradually lost, which means that it is »made lighter« both physically and psychologically.

As an example of provincial degradation the author would like to point out the chapel Annunziata that was annexed to the cathedral in Matera, which was undoubtedly modeled after the one in Trogir, but its vault has 140 spaces and in them instead of faces – are again small rosettes.

The author connects the insertion of a circular (!) medallion in the center of the encased vault with the tradition of numerous pre-Romanesque longitudinal vaulted small churches with the cupola in the middle (south Dalmatian type, Marasović). The direction of the seraphim's heads is determined by the figure of Our Father in the medallion: the rows are directed toward him, one half of the chapel facing one and the other half the other way (the ones in the south are facing north, and the ones in the north are facing south). The bust of Our father was supposed to hover above the altar, but that was somewhat chan-

ged by the baroque altar. The high relief itself was replaced by a 19th C. copy (Macanović), and the original is kept in a museum.

Just as there is no trace of deadening unification in the whole chapel, so in spite of a unique composition of cassettes and a general similarity of the reliefs of the seraphims, variants and deviations exist not only in the individualization of separate children's faces, but also in the partial break-up of the scheme. The faces are composed frontally and most of the heads are parallel with the background, but some are tilted downwards, and some are turned toward the semi-profile or tilted to the side. The heads are predominantly children's – but there are also boys' heads. All the variants are unexpected, without order, but they enliven the impression of the whole. The most noticeable differences between the seraphims are discovered in the manner in which their hair is combed and styled. On some heads the hair is tied by ribbons, with a flower or a decoration, and on some only the central lock of hair is tied and sticks out so that it resembles a flame. Various types of hair are represented, in all gradations from the straight, »wet-with-rain« like and short ones to the long slightly wavy ones, with rounded locks or totally curly.

In order to make orientation easier, in the analysis of the seraphims the author has marked the rows (layers) from the entrance to the altar (from the south to the north) by Roman numerals I – X, and the cassettes in each row by Arabic numerals 1 – 10 (from the east to the west).

In terms of quality we can classify them into three categories (A – C). Twenty five of them can be classified as high quality, 34 as very good and 37 as lower quality. We can consider the works of Nikola Firentinac as belonging to the first category. Among them are four top-quality reliefs (I/1 and 6, II/6 and III/8), but some of the reliefs from the second category could also be his work. Aleši's reliefs probably belong to the second category, although some of them are in the third category, in which, however, there are some of such low quality that we can hardly ascribe them to Aleši and must suppose that the cooperation of some lesser artist must have been involved (for instance II/9 and 10, III/4, IV/10, VIII/10 or IX/1).

Both in the typology and in the quality there are analogies with children's heads on reliefs in the lower parts of the chapel. And so the best seraphims with fine hair and short locks that cover the forehead, are similar to the genii with torches on the outer sides of the pilaster bases of the triumphal arch, while those with roses in their hair resemble the genii and the putti above the semi-columns, which are ornamented in the same way.

There is not any visible order in their arrangement on the vault. The low-quality ones are most closely arranged near the edges (seven in tenth row, and six both in ninth and in first row) but they are, like those from the first and the second category scattered all over. The analyses of each individual relief follow.

The author also attributes the putti from the throne near Christ to Nikola, and those behind Mary to Aleši, as well as the three central ones. Out of the putti under the vault, the fifth, sixth and seventh (corner one) eastern putti, the eastern one near the altar and the third on the west, can be ascribed to Aleši, and to Nikola the third one (with the shirt drawn aside), the fourth one (with the wreath of roses), the western one near the altar (?), the north-western corner one (with the wreath of grapevine leaves), the fifth one on the west (same wreath) and the fourth one (?).