

BILJEŠKE O RADOVANU I NJEGOVIIM UČENICIMA

CVITO FISKOVIĆ

Teško je doista, kako točno primjećuje Ljubo Karaman, opredijeliti se samo za jedno tumačenje nekog detalja iz ikonografije Radovanovih vrata, ali je još teže ostaviti jedno od tih pitanja neriješeno. Treba iscrpiti sve mogućnosti, iznijeti i smionije pretpostavke, koje nauka dozvoljava, obuhvatiti sa različitih stanovišta ta pitanja i vraćati im se.

Ja im se, evo, vraćam potaknut Karamanovim člankom, objelodanjenim u ovoj svesci Zavoda, u kojemu je on dugo radio i uspješno rješavao mnoga pitanja iz povijesti hrvatske umjetnosti. Nek se, dakle, ovi reci, pa i oni u kojima je misao nevješto izražena, shvate kao razgovor pred djelom drevnog majstora, koji je sada kao i onda »glasovit i svima poznat« (cunctis praeclarum), a o kojemu ipak nije još sve rečeno.

U svom članku Karaman je prihvatio većinu mojih izlaganja iznesenih u članku »O ikonografiji Radovanova portala« u 7. svesci »Priloga povijesti umjetnosti u Dalmaciji«. On to ukratko napominje, a opširnije se osvrće na ostala moja zapažanja, koja nije sasvim prihvatio. Nek mi stoga bude dozvoljeno da se na te primjedbe osvrnem.

Naše ispitivanje nejasnih umjetničkih sadržaja ne može s zaustaviti »stanjem oštećenosti, u kojemu su do nas došli pojedini dijelovi skulpture na portalu«,¹⁾ jer bi arheološko proučavanje, kojemu se nudi mnogo manje cjelina i često raspolaže samo sa ulomcima, koji se po svojoj polomljenosti ne mogu uporediti sa Radovanovim vratima, brzo sustalo i ne bi imalo onog uspjeha, koji i kod nas pokazuje.

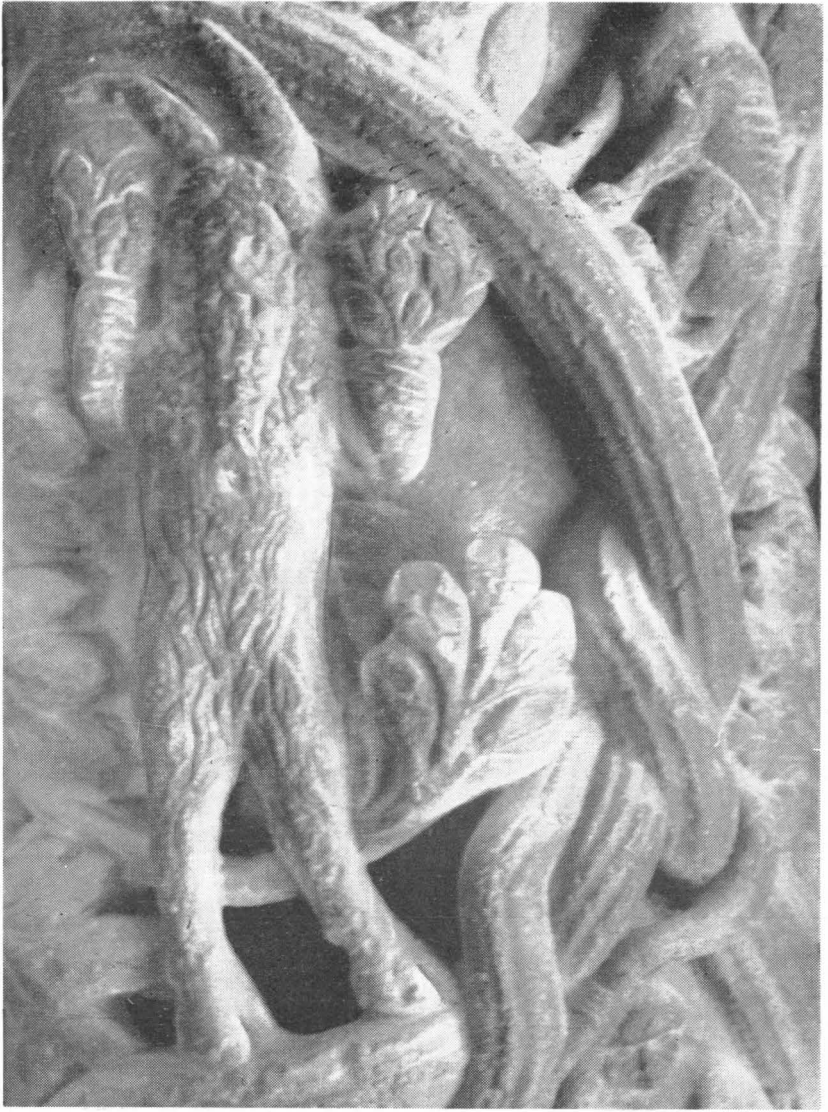
Kod istraživanja Radovanove slikovnice može nas obuzdavati, ali ne smije nas sprečavati u logičnim zaključcima »činjenica, da je umjetnost dubokog srednjeg vijeka, po svojoj sposobnosti i po svojim ciljevima imala drugačije granice i mogućnosti prikazivanja realnosti od kasnijih vremena«,²⁾ jer su mnogi sredovječni majstori, osobito kipari iznijeli u svojim djelima bezbroj detalja sva-

¹⁾ Lj. Karaman: Zapis o Radovanovu portalu u Trogiru.

²⁾ Ibidem.



1. Radovan: Kentaurka, detalj sa vrata trogirске stolne crkve



2. Radovan: Pan

kidašnjeg realnog života već prije Radovana. Životna stvarnost je uočena između ostalog na skulpturama crkve La Charité-sur-Loire i Notre-Dame-de-la-Coudre iz Parthenay-a,³⁾ opatije Montiers-Saint-Jean⁴⁾ i crkve Vézelay.⁵⁾ U francuskom se romaničkom kiparstvu taj realizam u primjećivanju realnih detalja i u osjećaju života osobito primjećuje u burginjonskoj školi. Ta činjenica o naprednosti romaničkog kiparstva je već utvrđena i bit će bolje mjesto bezbrojnih primjera navesti mišljenje istaknutih povjesničara umjetnosti, koji su ga posebno proučavali.

Mâle je, istaknuvši da su u romaničkim prizorima Mjeseca prikazani francuski seljaci pri radu, zaključio: »Većina naših reljefa 13. vijeka nemaju ničeg banalnog. Sve su im podrobnosti prožete od umjetnika, koji nisu živjeli daleko od prirode.«⁶⁾ Spominjući realističko prikazivanje biljnog ukrasa tokom 13. vijeka on nastavlja: »Sredovječni umjetnici, prepušteni sami sebi, nisu se više zaplićali u simbole, oni su opet postajali puk i promatrali svijet začuđenim očima dječaka«. »Tako je srednji vijek koji su optuživali da nije volio prirodu, promatrao s udivljenjem najmanji vlat trave.«⁷⁾

R. de Lasteyrie je također tačno primijetio pišući o romaničkim reljefima na vratima crkve Vézelay-a, sagrađenim u 12. vijeku: »Nesumnjiva je istina za množinu ljudi, da umjetnici romaničkog stila nisu nimalo marili za prirodu i da je nitko prije 13. vijeka nije znao ni promatrati ni oponašati. Dovoljno je podrobno pogledati likove Vézelay-a, da se vidi kako je ta teza pretjerana.«⁸⁾

Mnogi su od tih romaničkih umjetnika doista prodrli u realnost i težili da je ilustriraju jednostavnim ali bistrim i oštromnim zapažanjem jer su znali poput Radovana, da su njihovi reljefi na velebnim zidovima, vratima i zvonnicama katedrala zapravo »pučka knjiga«, kojom se želi protumačiti širokim i nepismenim slojevima naroda zamršene teološke sadržaje i vjerske simbole jasnoćom potrebitom pri tumačenju djeci.

U tome ni Radovan ni njegovi učenici ne zaostaju za mnogim zapadnoevropskim sredovječnim umjetnicima, pa čemu im tu sposobnost ne priznati? Oni su izbjegavali suhoparne geometrijske oblike, jednako kao i maštovite i zamršene simbole; sadržaje paklenih muka i aždaje, kojima se zastrašivalo vjernike,⁹⁾ i isticali

³⁾ E. Mâle: *L'art religieux du XII en France*, sl. 102, 103, Pariz 1924.

⁴⁾ M. Aubert: *Description raisonnée des sculptures du Louvre I. Moyen age*, str. 38, sl. 125. Pariz 1950.

⁵⁾ R. de Lasteyrie: *L'architecture religieuse en France a l'époque romane*, sl. 687, Pariz 1929.

⁶⁾ Mâle: *L'art religieux du XIII siècle*, str. 66, Pariz 1923.

⁷⁾ *Ibid.* str. 51, 53.

⁸⁾ R. de Lasteyrie *o.c.* str. 672.

⁹⁾ Zanimljivo je, da se maštovite zvijeri, orlovi, krilati zmajevi i himere javljaju na trogirskoj stolnoj crkvi iza Radovana, u 14. vijeku, i to na reljefnom gotičkom vijencu vrh zapadne pročelne strane trijema (v.

zabavne i slikarske prizore s ljudskim likovima. Tako shvaćanje približavalo ih je životu, te su u svoje prizore unosili životinje i stabla prirodnih oblika, predmete i odjeću svoga vremena⁴⁰⁾ i svoje sredine, koristeći se kao napredniji majstori onog vremena i folklorom. S mnogo ljubavi i shvaćanja za prirodne oblike, Radovan je vješto oblikovao runo ovaca, borove krošnje pune češarica, vlati

sl. Iveković: Dalmatiens Architektur und Plastik, tabla 81. Kentauri i himere strijeljaju tu iz lukova i trube u trublje kao na vratima dečanske crkve (v. Petković, Đ. Bošković, Dečani, tabla XXIX, XXXIV, Beograd 1941. Karaman (Portal majstora Radovana u Trogiru, str. 26, Zagreb 1938.) ove reljefe datira u doba mletačkog kneza Landa i to prema grbu, koji je na njima. Međutim, u donjem lijevom polju tog grba je zvijezda, koje nema u poljima Landina grba, te ga se stoga ne može smatrati njegovim. Osim toga bilo bi prekasno ovaj reljefni vijenac datirati u 1470. godinu, kad je Lando knezovao u Trogiru, jer se tada tu već širi renesansa. Vijenac je oštro grafički rezan kao neki reljefni ukrasi iz 14. vijeka. Orao sliči onomu na prvim splitskim grbovima iz 14. vijeka na pr. Marulićevu (C. Fisković: Prilog životopisu Marka Marulića Pecinića, Republika VI, 4, str. 196, Zagreb 1950.), onima koji se nalaze na peristilu i na južnom zidu samostana sv. Marije de Taurello. Lav sličí onome na reljefu sv. Antuna opata na Narodnom trgu iz 1394. godine i na onoga sa geslom uzidanog u istu kuću, te na lava na mitri zadarskog moćnika-poprsja sv. Silvestra koje su skovali kotorski zlatari Melša i Radoslav 1367. godine (Zlato i srebro Zadra sl. 85. Ni tu se ni nigdje ne spominje da su ta dva domaća zlatara našeg imena autori tog srebrnog poprsja iako to jasno proizlazi iz dckumenata koje je objelodanio Teja, Aspetti della istoria economica di Zara dal 1289—1409, Vol. III str. 94, Zadar 1942).

Postoji i Kukuljevićeva bilješka (Slovník umjetnikah jugoslavenskih str. 356, Zagreb 1858-30). Da je šibenski graditelj Petar Radmilov Pozdanić, koji je u Zadru klesao kipove i kiparski ukras 1405. godine, radio 1470. godine oko vrata stolne crkve u Trogiru. Ta bilješka bi mogla zanimati povjesničare umjetnosti obzirom na Radovanov portal. Pregledao sam stoga u trogirskim notarskim aktima taj zapis koji glasi:

Eodem millesimo et die secundo novembris (1417). Actum Traguri. . . Petrus Pozdancich de Schibenico lapicida per se et suos heredes et successores fuit contentus et confessus habuisse et recepisse a ser Nicolao Petrj Michacij tanquam operario ecclesie Sancti Laurentij de Tragurio ducatos auri et in auro quinquaginta et totum ordeum et granum quod debuit dictus Petrus lapicida habere a dicto operario pro opere conductuum positorum in dicta ecclesia prout apparet de publico instrumento scripto manu mei Marini in bastardelo eodem millesimo.

Prema tome se vidi, da je Kukuljević pogrešno pročitao riječ positorum i da se tu ne radi o vratima, već o kanalima za vodu. Rad mora da je bio zamašan jer je svota prilično velika, a dokument može da svjedoči da se tada radilo na gornjim dijelovima crkve.

⁴⁰⁾ Nožice, kojim pastir striže ovcu, poznate su, kako sam već upozorio, u francuskom romaničkom kiparstvu. Pored navedenog primjera navodim i reljef Navještenja pastirima u crkvi Notre Dame de la Coultre u Parthenay, ali su u Dalmaciji već poznate u antici. Prikazane su na nadgrobnom spomeniku pastirice iz Stobreča u splitskom Arheološkom muzeju (Natpis katalogiziran br 4A, Corpus inscriptionum latinarum, sv. III, br. 1925). Nekoliko originalnih komada tih nožica sačuvano je u sarajevskom Zemaljskom muzeju, prema tome se vidi, da su ih već u antikno doba upotrebljavali bosanski i dalmatinski pastiri.



3. Radovan: Evropa



4. Radovan: Čovjek u borbi sa zmijom

na lišću hrasta i loze, ružnoću majmunovog lica, ljuske zmijina hrabata, torbicu i rukavice sokolara, gladne ptiće u gnijezdu i brze pse u trku, mekoću tkanine, a osobito jastuka, na kojemu leži Marija, i kožnate ili platnene kapice na glavi telamona, na kojoj se, pored nabora i opšivena ruba, osjeća kroz lakoću materijala oblik prekritih telamonovih ušiju. Živahni su i pokretni njegovi ljudi i životinje na poluobljim stupićima, gdje su antička mitološka bića, kentaurka, Pan i Evropa na vodenom biku,¹¹⁾ poznati i u francuskom romaničkom kiparstvu,¹²⁾ povezani u radosnim i užurbanim lovačkim prizorima s ljudima u sredovječnoj odjeći.

Radovanovi učenici nisu dostigli majstorovu vještinu oblikovanja, ali su ipak osmjehom izrazili radost dječaka, koji prostire haljetak i dočekuje Krista pred Jeruzalemom, i skrušenu pobožnost dvaju vjernika pred raspelom. Oni su također s mnogo smisla za realnost detaljno i vjerno oblikovali bilje: smokvino lišće sa vlatima na liku Eve i Adama, čokot loze i djetelinu pod prizorom Ožujka-vinogradara, lišće i grozdove vinove loze na stupcima uz apostole. U svemu tome se kod Radovana i kod njih osjeća već individualno shvaćanje i, kao kod naprednijih romaničkih majstora, oslobođanje od ustaljenih stilizacija. Očito je, da su oni taj osjećaj prema prirodi osjetili pod uplivom novih nazora i svježih opažanja, koji su tokom 13. vijeka prodrli u evropsku, osobito francusku umjetnost. Nije stoga čudno, da su Radovanovi učenici slobodno prikazali ili pomiješali pojedinosti iz različitih prizora Kristova života, da su mjesto bradatog Petra prikazali mladolikog apostola u Pranju nogu, da su Kristu dali zastavu pri Iskušenju na gori i postavili ga mjesto anđela na grob pored tri Marije. Ikonografske sheme bijahu već popustile u svojoj strogosti i sve više se približavale ljudskom i prirodnom.

Njihove likovne mogućnosti su bile doista ograničene, jer je romaničko kiparstvo bilo dekorativno, skućeno strogošću graditeljstva i privrženo ograničenosti propisanog sadržaja, ali ipak njihova opažanja realnog života već onda su bila prodorna, osobito ovdje u Sredozemlju, te se ne treba bojatj da ćemo im pripisati, zavedeni možda svojim suvremenim pogledima ili poznavanjem umjetnosti kasnijih vremena, otkrića, koja oni nisu učinili. Čak i najbolja među njihovim djelima imaju svoj izraz, koji je doduše diskretan, nema jasnoću renesansnog likovnog jezika, ni glasni i smioni izgovor baroka, ali se ipak u njemu otkriva umjetnikovo gledanje na svakidašnji život i u okolnu prirodu.

¹¹⁾ Tako je prikazana Evropa na antičkom reljefu u Varaždinskim Toplicama i na jednoj gemi (S. Reinach: Repertoire des reliefs II, str. 235).

¹²⁾ Na vratima zapadnog pročelja crkve u Amiensu iz 13. vijeka prikazan je Pan dlakavih nogu sa streljačkim lukom. Na glavicama iz crkve de la Daurade u Toulousu iz 12. vijeka prikazan je lov u prepletenim granama, u kojima su sirena, kentaur i lovci u borbi sa medvjedom kao i na Radovanovim stupićima.

Pokreti i stavovi, odjeća i predmeti pojedinih likova toliko su ponekad u 12. i 13. vijeku uvjerljivo i dobro prikazani, da se ne može, na pr. u pitanju, što predstavlja predmet u rukama nekog lika, prijeći kroz neslaganja dvaju povjesničara umjetnosti ili uvažiti izjavu vrednijega od njih, koji kaže, da se nije uvjerio u njegov izgled, a da se taj točno ne uoči i odredi, osobito ako načinom držanja tog predmeta umjetnik oživljuje lik i prizor ili su pak te pojedinosti važne kao oznake za datiranje ili stilsko određivanje.

Karaman na pr. piše: »Na vanjskom desnom stupcu portala prikazana su tri apostola u propisnom ikonografskom kostimu, paliju i tunici, sa svetačkim vijencem oko glave, bosonogi i sa otvorenom knjigom u ljevici.« Ti svesci međutim nemaju palij, niti otvorenu, već zatvorenu knjigu. Karaman je u svojoj studiji o Radovanovim vratima dobro uočio, da su ovi likovi pod bizantinskim uplivom i da su rađeni po starijem predlošku, te da predstavljaju apostole. Baš zbog toga, kao ni Buvinovi apostoli,¹³⁾ nemaju palij, jer su taj liturgijski znak nosili samo biskupi ili pape, koji ga upotrebljavaju već negdje u 5. stoljeću.¹⁴⁾ Stoga nam je i ta sitnica, nedostatak palija, ovdje važna, jer određuje da su ovi likovi apostoli, a zatvorena plošno postavljena knjiga u njihovoj ukočenoj ljevici očituje, jednako kao i njihov položaj i oblikovanje odjeće, kiparevu zaostalost i ovisnost o bizantinskoj umjetnosti. Tjelesa trojice apostola još nemaju obline i prignječena su u svojoj plošnosti. Njihov majstor ne pozna još, ne samo perspektive niti skraćivanja, već ni volumen, pa im zato ruke postavlja plošno, a noge pregiblje o koljenima i okreće u neprirodni profil, da im bar sa strane pokaže oblik, kad ih ne zna pružiti u prostor. Njihovi nabori ne odaju unutrašnju strukturu tijela, pa se kipar, da im bar donekle naglasi oblinu i istakne reljefnost, pomaže neprirodnim, grafički klesanim naborima, koji se naprežu uz koljena i ruke poradani bez obzira na silu teže. Napredniji je u tome autor triju apostola drugog, lijevog stupca. Njihova oblina, položaj i nabori odjeće su prirodniji i u tome se može već osjetiti upliv novog, gotičkog stila, koji će unaprijediti i osamostaliti kiparstvo.

O njima je sada riječ.

U svom ranijem članku sam naveo, da onaj reljefni lik, za koji je Karaman pretpostavljao da prikazuje jednog od svetih vrača, jer mu je izgledalo da drži kutijicu za lijekove, nije ni Ku-

¹³⁾ Lj. Karaman spominje palij apostola, anđela, sv. Josipa, Ivana Krstitelja, Krista, Nikodema i Josipa iz Arimateje na Buvinovim reljefima (Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, str. 22 Rad Jugoslavenske akademije 275. Zagreb 1942.) ali ga oni nemaju i kad bi ga imali bio bi to neobičan ikonografski motiv. Kao i u ostaloj umjetnosti palij na našim sredovječnim reljefima imaju samo svsci biskupi na pr. sv. Duje na reljefu, koji je prenesen iz srušene crkvice sv. Luke u obnovljenu crkvicu sv. Mikule u splitskom Velom varošu (C. Fisković, Nekoliko neobjelodanjenih romaničkih skulptura u Splitu. Serta Hoffilleriana, sl. 1, t. XLV, Zagreb 1940).

¹⁴⁾ D. Kniewald: Liturgika, str. 102. Zagreb 1937.

zma ni Damjan već apostol,¹⁵⁾ koji ljevicom drži rastvorenu knjigu evanđelja, a kažiprstom desnice pokazuje njen sadržaj, kao da ga želi preporučiti vjernicima. Ruka, kao i vrhovi knjige, je doduše oštećena, ali se ipak vidi spruženi kažiprst, između skupljenih prstiju i hrbat knjige, koji je svinut, jer je knjiga otvorena. Karaman nije prihvatio moju tvrdnju iako uviđa da bi lik, za koji je prije pretpostavljao da je Kuzma ili Damjan, mogao biti apostol, jer je naknadno vidio, da se njegovo odijelo ne razlikuje od ostalih apostola istog stupca i da je bosonog.¹⁶⁾ Osvrćući se na moj članak on piše: »Pregledao sam nedavno na licu mjesta oštećeni detalj kod ruku ovog lika i nisam u njemu mogao prepoznati kažiprst uprt u rastvorenu knjigu«.

Očekivalo bi se međutim, da će Karaman kazati, da li je to doista liječnički alat, atribut Kuzme i Damjana, ili neki drugi predmet, ali on to ne čini. Liječnički su alati međutim predstavljani i poznati u našoj sredovječnoj ikonografiji. Sv. Kuzma i Damjan imaju na splitskim kornim sjedalima,¹⁷⁾ spomeniku otprilike iz istog vremena kao i ovaj trogirski dovratnik, jedan svinut nož u obliku britve za venesekciju i polukružnu dugoljastu zdjelu za sakupljanje krvi, a drugi zavinuti oštri nožić i dugoljasti neodređeni alat, koje donosim u crtežu da pokažem kako se razlikuju od predmeta (knjige) u ruci trogirskog apostola. Pored toga sam smatrao potrebnim fotografirati, a ujedno i nacrtati rastvorenu knjigu, na koju pokazuje apostol, da se tim to pitanje razjasni, jer ga smatram važnim ne samo radi preciznosti, kojom treba prožeti način proučavanja povijesti umjetnosti, već da ponovo istaknem umjetnikovu vještinu prodiranja u prostor, ka trećoj dimenziji.

Karaman međutim piše »... a pogotovo bih se teško složio s time, da je Radovan svijesno htio prodrijeti u prostor i vezati likove s gledaocima«.

Već sam ranije pisao: »Radovanovi učenici upotrebljavaju kažiprst da budu jasniji vjernicima i na drugim prizorima na pr. Baldasar pokazuje kažiprstom Porođenje, jedan od apostola u Pranju nogu pokazuje učitelja, a i đavo u Iskušenju upire prstom o kamen.«¹⁸⁾ Tada sam smatrao, da je to dovoljno, ali sada ću navesti i ostale primjere. Anđeo u Bijegu u Egipat, na gornjem luku vrata, jasnije razjašnjava svoju ulogu vodiča uperenim kažiprstom, tri, a ne samo jedan apostol, pokazuju kažiprstom učitelja pri Pranju

¹⁵⁾ Budući da je mladolik i drži rastvoreno evanđelje, vjerojatno je to Ivan. Na vratima sv. Trojima u Arlesu iz kraja 12. vijeka Ivan pokazuje također prstom evanđelje, a do njega je Petar sa knjigom i ključevima, kao i u Trogiru (M. Aubert, La scultura romanica in Francia, t. XXXVII. Izdanje Athenaeum. Novara). Na vratima crkve u Mozatu su također na prvom mjestu uz Mariju i sina Ivan i Petar (Mâle, o.c. (2), sl. 151).

¹⁶⁾ Sv. Petar nije bosonog kao ostali apostoli već ima sandale.

¹⁷⁾ Karaman o.c. (13) str. 15.

¹⁸⁾ C. Fisković: O ikonografiji Radovanova portala str. 20, Prilozi p-

«mogu, neki anđeli donjeg luka kažiprstom pokazuju rođenje,¹⁹⁾ dok jedan pri vrhu kaže kraljevima zvijezdu repaticu.²⁰⁾ Očito je, da kipar tim pojačava sadržaj svoje priče i da to svijesno čini kako bi sadržaj svojih reljefa prisnije povezao sa gledaocem. Sličnim načinom kao na Radovanovim vratima pokazuje prstom u evanđelje i apostol na vratima crkve u Bourgetu iz druge polovice 13. vijeka. Baš su ta veza i taj odnos umjetnika i vjernika u srednjem vijeku bili prisniji, jer se majstor smatrao dužnim, a i crkva ga je na to upućivala, da što jasnije protumači svoje ilustracije neukom narodu, dok je kasnije, vođen vlastitom voljom individualnog stvaranja, postao slobodniji u odnosu prema gledaocu. Otkriće perspektive, volumena i slobodnih pokreta smanjilo je naivnost sredovječne infantilne narativnosti, jer su likovi, a tim i prizori, postali jasniji uslijed tih novih plastičnih vrjednota.

Očito je stoga, da je Radovan i Mariju u središtu svoje središnje kompozicije doveo u vezu sa gledaocem, a ujedno i s kraljevima. Ona je okrenuta kraljevima, koji nisu »visoko nad njom«²¹⁾ već niže od nje, niti su »na putu daleko od Betlehema«²²⁾, već na domaku svog putovanja, ali joj lice ipak nije prikazano sasvim u profilu prema njima, već je djelomično okrenuto i prema gledaocu, jednako kao i Kristovo u Iskušenju na Gori prema đavlima i prema vjernicima. (Ne treba ni napominjati, da je u romaničkim reljefima bilo i lica prikazanih u strogom profilu.)

Radovan je, dakle, uzeo u obzir i kompoziciju priče, odnosno tri kralja, i gledaoce, te nije Mariju prikazao sasvim u profilu, budući da je ona u središtu čitavog portala.

Marija ne otkriva Krista, koji je spavao pokriven, samo kraljevima, već i gledaocima. Ona je većinom u romaničkoj i gotičkoj umjetnosti prikazana kako pokazuje svog sina i bio bi ikonografski besmisao da ga pokriva, kako piše Karaman,²³⁾ i tim skriva vjernicima, pogotovo ovdje, gdje je on glavni sadržajni naglasak i žarište čitave slikovnice vratiju.

Nikakvog protivurječja tu nema s odlikama romaničke umjetnosti Radovanova vremena, samo što ovakovo usklađeno komponiranje otkriva majstorovu vještinu.

To pak, što je Radovan Mariju i dijete komponirao ponešto bez perspektive i nagnuo im tjelesa, svojstvo je romaničkog prikazivanja, ali tim je on ujedno proračunao visinu vratiju i učinio vidljivijim gledaocu odozdo čitavo tijelo rodilje i njenog novorođenčeta u kolijevci. Dakle, ponešto frontalni položaj Marije i djeteta je bio uobičajen u romanici, ali je Radovan ovdje njih prikazao frontal-

vijesti umjetnosti u Dalmaciji, Split 1953.

¹⁹⁾ C. Fisković: Radovan, tabla 12, Zagreb 1951.

²⁰⁾ Ibid. tabla 35.

²¹⁾ Lj. Karaman o.c. (1) str. 5.

²²⁾ Ibid.

²³⁾ O.c. (13) str. 89.



5. Radovan: Lovac sa psima



6. Račovan: *Lovački plijen*

nije zbog toga, da im se tjelesa ne gube i smanjuju uslijed visine pred gledaočevim pogledom odozdo. Slično je učinio i kipar, koji inače zaostaje za Radovanom, u istom prizoru na jednoj romaničkoj glavici u crkvi sv. Vitala u Onfianu.²⁴⁾

To moje mišljenje o usklađenosti kompozicije Rođenja, Karaman ovako prikazuje: »Fisković misli, da Marija svakako otkriva sina i pokazuje ga trima kraljevima, koji su desno od toga prikazani na konjima na putu prema Betlehemu; polufrontalnim pak stavom Marije Radovan je usto doveo u dodir s gledaoцем i time stvorio naprednu, zaobljenu, dotada nepoznatu kompoziciju. Ovakovo objašnjenje je pak ponešto usiljeno, a donekle i kontradiktorno«. Ja sam međutim samo kazao: »Radovan nije, dakle, samo oživio ležeći lik roditelje, koju su na većini ranijih spomenika prikazali ukočenu, on je njenim pokretom oživio i čitavu kompoziciju lunete, a uzdignutom plahtom u Marijinim rukama naglasio, jednako kao i zrakom zvijezde odozgo, središnji lik lunete, Krista, koji bi se zbog malih omjera i vodoravna položaja inače odozdo gubio s vida.

Da Marija i sin budu vidljivi gledaocu odozdo, on je i nju i dijete nagnuo tako, da im lice i tijelo nije prikazao u profilu, što bi iziskivao njihov stav, već ih je postavio skoro frontalno.

Mariju je, dakle, umjetnik povezao sa pobočnim prizorom triju kraljeva, navijestivši tim kasnije Poklonstvo i dovevši je u dodir s gledaocima. Tim je prizor postao jasniji i to ne na upadni već istančani i diskretni način, kojim se uvijek znaju izraziti veliki sredovječni umjetnici.«

U čemu je dakle protivurječnost? Zar Marija doista ne gleda i ne može gledati prema kraljevima, a ujedno imati lice položeno polufrontalno prema gledaocu? U čemu je pak moje objašnjenje »ponešto usiljeno«?

Zar se jedno izrazito umjetničko djelo, kao što je Radovanova luneta, ne može objasniti tako, da se uoče i razjasne vlastite majstorove odlike: darovitost, snaga izraza i skladni osjećaj cjeline, koje on unosi lično u svoj rad, već samo tvrđenjem da su to »opće odlike romaničke umjetnosti iz vremena majstora«?

Da se doista vidi kako se Radovanova vrata mogu doživjeti kao prava umjetnost, donosim u prijevodu članak poznatog francuskog esejiste i romanopisca Marcela Arlanda koji je objelodanjen u ožujku 1954. godine u »La Nouvelle Revue Française«. Slažući se sa mojim stanovištem iznesenim u predgovoru mape »Radovan«, Arland je ovako osjetio umjetnost Radovana i njegovih učenika:

»Dalmatinski grad Trogir kraj Splita nuđao je Radovanu dvostruko naslijeđe, jer su Hrvati u razdoblju od 9. do 12. vijeka obnovili ovdje grčku umjetnost.

Kojem zapadnjačkom stilu pripada kiparsko djelo u Trogiru? Bez sumnje romanskom, ali nas svojim masama i oblicima podsjeća

²⁴⁾ Venturi A.: Storia dell' arte italiana, sv. III, sl. 265, Milano 1904.

i na karolinšku umjetnost. Osim toga fluidnost nabora haljina, delikatnost savinutih linija i harmonija odnosâ već su gotovo renesansne. Međutim u odnosu prema kiparstvu koje je u istom razdoblju trijumfiralno u Francuskoj ne može se zahtijevati da trogirsko kiparsko djelo dostiže iznimnu ljepotu francuskih gotičkih likova. Ali tu i tamo u duhu koji ga nadahnjuje, ovo djelo odiše svježinom mladog francuskog kiparstva. Pored toga izgleda da se čak i u Chartresu, pa čak i u Amiensu, može lakše uočiti utjecaj hijeratičkog Bizanta negoli u Trogiru. Iako tada u Francuskoj Krist, Krist-bog, već ima nježnije crte, ipak one još uvijek potvrđuju njegovo strašno veličanstvo. U Trogiru kad Radovan i njegovi učenici klešu Kristov život od Betlehema do Golgote, nema nijedne od ovih božanskih slika koja ne odgovara mjeri čovjeka. Po njegovoj mjeri, u povjerenju, u međusobnom saobraćaju i u intimnosti. Tu smo tako daleko od Bizanta kao od starog Zavjeta. Nema nikakva straha od zagrobnog svijeta, užasa pred bogom suncem, nikakve teološke apstrakcije. Sve se u ovom djelu rađa iz ljubavi i povjerenja i hrani svakodnevnim životom. Obrača se ljudima; više priča nego slavi; ako priča postane pjesma, znači da je ta pjesma bdjela u dubinama srca. A u ovoj pjesmi sve je udruženo, bog, apostoli, ratnici i vinogradari, zmajevi, slonovi, sirene i ovce, da se i ne govori o zvijezdama i o lijepim zemaljskim biljkama; ne mogu zaboraviti ni Adama ni Eve koji s obadvije strane vrata svaki pomalo nemiran i oslonjen na lava, s rukom na smokvinom listu, uokviruju — kao visoki likovi koji bdiju nad orguljicama vrtuljka — uokviruju, vode i predočuju onu dugu i minucioznu legendu o ljudskom nasljedstvu.

Uostalom Krist, ljudi, životinje i biljke imaju lijepe, jednostavne i živahne oblike, krasno i jednostavno usklađene. Pa kad prikazuju i obične radosti nikad im prisnost nije trivijalna; mogu čak ponekad iz daljine u svojoj ukočenosti poprimiti dosta čudan i dovoljno uznemiravajući karakter, koji imaju u svojoj vitkosti i likovi Tavanta.

Sigurno je, da ovo nije naivna umjetnost (Radovan je duboko poznao, u susjednom gradu, raskošne ukrase Dioklecijanove palače; i besumnje su mu bila poznata traženja lombardskih kipara 12. i 13. vijeka). Ova nas umjetnost ipak zadivljuje svojom spontanošću i plemenitošću, pa čak dolazimo u napast da je nazovemo narodnom. A to je stoga što ostaje vjerna duhu naroda, kod kojega se osjećaj napora, smisao za humor i za prirodnu poeziju spaja sa posebnim smislom za nezavisnost.«

Da se uoči sposobnost jednog umjetnika, ne može se, naravno, isključiti pogled na razvitak umjetnosti njegova vremena, ali se ne smije zaboraviti da istim stilom i prema istim uzorima, istodobno i u jednakom usponu umjetnosti rade umjetnici različite darovitosti i da jedan unosi živost i snagu u svoj rad, a drugi mlohavo i beskrvno opetuje stilske elemente. Očito je, da je Radovan



7. Radovan: Lovac



8. Ranovanov učenik: *Evangelist*

neke motive, pa i Porođenje, radio po bizantinskim i ranijim romaničkim uzorima, ali na mnogim Porođenjima, osobito onim iz 13. vijeka, pa čak i istaknutijih kipara, kao što je onaj na vratima sv. Ane na pariskoj katedrali,²⁵⁾ Marija mirno leži u svom krevetu ili okreće lice od djeteta, kao da predosjeća da je rodila žrtvu.²⁶⁾ Tako će je prikazati čak i Nikola Pizanac na reljefu svoje propovjedao-nice u Pizi u 14. vijeku.²⁷⁾ Radovanova Marija je međutim prirod-nija od mnogih, koje su izradili njegovi suvremenici. O njoj se ni-kako ne može reći samo, da »gleda ravno preda se bez vidljivog interesa i osjećaja«,²⁸⁾ jer njen pokret rukom predstavlja radnju, koja je usklađena s uzdignutim licem okrenutim prema kralje-vima, a djelomično i prema gledaocima. Da je Radovan pak njih htio kompoziciono povezati nije čudno. Ta već je Buvina, koji je mnogo slabiji u kompoziciji, a i stariji po vremenu od Radovana, međusobno komponirao Poklonstvo kraljeva, dakle isti motiv, iako ga je razdijelio u dva polja.²⁹⁾ Oba lika Navještanja klesao je Ra-dovan po bizantinskim ili ranijim romaničkim uzorcima. To se vidi po cjelini kompozicije, a i u nekim podrobnostima. Naduti, dekora-tivno shvaćeni kraj Gabrielova plašta, što kao krilo leprša u zraku i označuje let ili trčanje, preuzet je iz bizantinske umjetnosti i ne-koliko puta opetovan u romaničkim minijaturama, Antelamijev-skim i ostalim reljefima anđelâ, sv. Jurja pa i Gabrijela od 12.—14. vijeka.³⁰⁾ Jednako je tako preuzet i opetovan i stav umiljatog straha i povlačenja ukočene Marije. Njenu rastvorenu desnicu usi-ljeno pruženu i omotanu u plašt, koja rastvara zatvoreni obris lika, vidi se već na spomenicima u Siriji i freskama u Kapa-dociji, a zatim na minijaturama 13. vijeka.³¹⁾ Karaman je točno uočio, da i grčka slova Marijina imena jasno pokazuju bizantinski upliv.

²⁵⁾ P. M. Auzas: Notre Dame de Paris, str. 42, Pariz 1949.

²⁶⁾ Mâle o.c. (5) str. 188.

²⁷⁾ G. Sinibaldi: La scultura italiana del Trecento, sl. na str. 13, Firenze 1934.

²⁸⁾ Karaman o.c. (13) str. 89.

²⁹⁾ Ibid. sl. 1, 5, 6.

³⁰⁾ Uporedi Krista sa Barberinijeva diptiha (G. Millet: Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV—XVI s., sl. 4, Pariz 1916.); sv. Jurja na brončanim vratima u Montrealu (A. Colassanti: L'arte bi-santina in Italiana, tabla 38); Gabriela na mozaiku firentinske krsti-onice (Toesca P.: Storia dell'arte italiana I sl. 704, Torino 1927); An-telamijeva sv. Jurja u Parmi (Venturi o.c. sl. 285); sv. Jurja u Splitu (C. Fisković: Romaničke kuće u Splitu i Trogiru. Starohrvatska pro-svjeta, serija III, sv. 2 sl. 69, Split 1952.); jahača na vratima iz 13—14 vijeka u Ohridu (Ch. Diehl: Manuel d'art byzantin, sl. 417, Pariz 1910.); sv. Jurja sa zapadne bifore u Dečanima (V. Petković—Đ. Bo-šković o.c. tabla XLIX) i Ožujak-ratnika na Radovanovim vratima.

³¹⁾ Uporedi isti motiv na fresci u Kapadociji (Millet o.c., sl. 26); sa mini-jature antifonara u Zadru (H. Folnesics: Illuminierte Handschriften in Dalmatien, sl. 30, Leipzig 1917); koralâ u Gubbiu iz 13. vijeka (Bul-letino d'arte VIII, Giugno 1929); koralâ iz kraja 13. vijeka u knjižnici u Modeni (Venturi o.c. sl. 445).

Na mnogim ranijim minijaturama i slikama Gabriel je prikazan živahno i u pokretu. Nije Radovan bio prvi, koji ga je oživio, ali ga je on u kamenom reljefu prikazao plastično i postigao dojam njegove obline odijeljene od pozadine. Nabori njegove košulje i plašta su prirodno oblikovani, pa su i tipizirani uzvitlani okrajci plašta logični. Kroz te nabore se očito vidi struktura mladog tijela, koje izbija iz pozadine i slobodno izlazi u prostor svojom oblinom i pokretom. Veliki, nažalost, oštećeni štap mu je bio uravnotežen, duga krila rastvorena, a desnica, glavni nosilac njegove uloge i misli, koja je također kasnije oštećena, bila je potpuno odijeljena od pozadine i oblikovana u prostoru. Takvim životom zna Radovan prožeti stari bizantinsko-romanički motiv Navještenja.

Njegov đak u Splitu učinit će to na svom reljefu Blagovijesti na zvoniku stolne crkve sa još jačim osjećajem realnosti, koja će se ispoljiti u prirodnijim naborima i u čvrstoći likova, osobito Marije, čiji je donji dio Radovan u Trogiru izveo plošno.

Splitsko Navještenje je zanimljivo po svojoj kompoziciji. Prizor je smješten u tri arkade srpastoga romaničkog luka, krupno tijelo anđela je slobodno komponirano i vješto smješteno unutar prvog luka. Marija plete sjedeći u trećoj arkadi. Nabori njene odjeće, svinuti pri dnu, naliče na nabore Kristove dadilje sa reljefa Rođenja na istom zvoniku i očituju, pored ostalog, da ih je klesao isti majstor. Pod srednjim lukom je oltarni stol sa kaležom i svjećenjacima, prekriven stolnjakom. Nad njim visi kandilo. Taj je motiv, koliko mi je bar poznato, izuzetan u ikonografiji Navještenja.³²⁾ Oltar, možda, simbolizira baziliku sagrađenu na mjestu Marijine kuće u Nazaretu, koju su u sredovjечноj umjetnosti često prikazivali u prizoru Blagovijesti,³³⁾ zbog čega je iznad njega urezano slovo T (emplum). Ali bez obzira na to treba istaknuti, da je taj stol sa svim predmetima u cjelini kopiran sa Buvinova reljefa Prikazivanja u hramu koji se nalazi, sučelice ovom reljefu, na njegovim drvenim vratnicama. Oblici pojedinih predmeta su isti, samo je nadodan jedan svjećenjak, a Radovanov đak je realnije prikazao predmete nego Buvina.³⁴⁾

Toescino mišljenje, da je splitsko Navještenje djelo sljedbenika onih majstora, koji su ukrasili velika vrata mletačkog sv. Marka je usiljeno,³⁵⁾ a zajednički motiv sa Buvinom, očituje nam veze kipara ovog reljefa sa starim splitskim drvorezbarom.

Ovaj slučaj nas upućuje kako moramo još jače potražiti međusobne veze naših starih majstora, koje su postojale i pored očitih i snažnih utjecaja iz tuđine. Dokumenti svjedoče povezanost naših

³²⁾ Slična kompozicija Navještenja u tri arkade postoji u crkvi Sesto al Reghena iz kraja 13. vijeka. Tu je u srednjoj arkadi samo stupić sa glavicom (P. Toesca: *Il Trecento*, sl. 193, Torino 1951). Splitski likovi su mnogo življi i prirodniji od onih mletačkih kipara iz tog vremena.

³³⁾ Millet o.c. str. 88.

³⁴⁾ Uporedi slike Karaman o.c. (9) sl. 25, 26.

umjetnika iz različitih dalmatinskih gradova već u 13.—14 vijeku. Dubrovčani rade tokom 14. vijeka u Splitu, Zadrani, Barani i Rabljani u Dubrovniku, koji je tijesno povezan sa korčulanskim kame-narima. Treba ispitati i zajedničke osobine njihovih radova, iako se romanika i kod nas na Primorju kao i svugdje izrazito dijelila u pojedine škole različitih oznaka.

Da potkrijepim svoje poštovanje Radovanove vještine kompo-niranja, pored zapažanja, koja sam iznio u svom ranijem članku, upozorit ću na još jednu detaljnost. Da poveže dva različita prizora, Rođenje i Kupanje Krista, on je zastor na baldakinu Marijina kreveta povećao i produljio tako, da se ne može više govoriti o kratkom zastoru samog kreveta već o zajedničkoj zavjesi dvaju prizora, svinutoj i okačenoj o velike kuke. Kipar je, dakle, u svojoj smišljenosti za usklađivanje dvaju prizora slobodno povećao realni izgled jednog predmeta, koji se, čini se, tek tada počeo upotrebljavati³⁵⁾ u svom arhitektonskom obliku s visokim stupićima i šipkama za zastore.³⁷⁾ Dakle, ne samo da je upotrebio suvremeni dio namještaja, već ga je i slobodno preinačio u kompozicione svrhe.

Posebnu slobodu Radovan pokazuje u prikazivanju stada. Životinje su potpuno odijeljene od Rođenja i stado ima posebni sadržaj, nije uzbuđeno glavnim događajem pojavom anđela, niti prilazi Betlehemu, već živi svojim životom u krajoliku, koji Radovan, ugledom na sredovječne minijature, prikazuje kao udubenu hridinu. Tim on ne samo prikazuje krajolik, nego mu dava i živi sadržaj.

Ljubav za detaljnu obradu pojedinosti i za naturalizam prikazuje i lik sv. Bartula. On je prikazan na lijevom vanjskom stupiću ispod Petra, koji je kao prvak među apostolima prikazan veoma često, po sredovječnom, ikonografskom pravilu, prvi s desne Kristove strane.³⁸⁾ Bartul je, kao što sam već pisao,³⁹⁾ zapravo ogrnut svojom vlastitom oguljenom kožom, simbolom svoga mučenja.⁴⁰⁾ Radovanov učenik je tu kožu vješto uskladio sa svečanom haljinom, naborao je i pretvorio je u plašt, ostavivši mu kao kra-

³⁵⁾ Toesca o.c. (30) str. 801.

³⁶⁾ Vidi ga se na reljefu Antelamijevog sljedbenika na nadvratniku padovanske sv. Justine iz kraja 12. vijeka, u kojemu se opaža upliv francuske umjetnosti (Venturi o.c. sl. 327).

³⁷⁾ Krevet sa baldakinom i zastorima upotrebljavao se i u Dalmaciji tokom 14. vijeka čak i u kućama zanatlija. U oporuci zadarskog zlatara Pribislava iz 1391. spominje se »unum cielum a lecto« (Miscellanea II.—IV., str. 21. Zadar 1952). Ta činjenica može također pokazati, da je Ivan Ravenjanin netočno tvrdio, da u Dubrovniku, koji je bio bogatiji od Zadra, nije krajem 14. stoljeća bilo kreveta (Jeremić — Tadić: Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika I, str. 13, Beograd 1938).

³⁸⁾ Mâle o.c. str. 6.

³⁹⁾ C. Fisković: Rapska pjesmarica 15. vijeka. Građa za povijest hrvatske književnosti 24, str. 38, Zagreb 1953.

⁴⁰⁾ C. Fisković o.c. (19) tabla 45.

kove ruke i noge, na kojima je označio čak i nokte. On je dakle atribut, koji se najčešće javlja odijeljeno, povezao s likom kao njegov sastavni dio, a da taj nije izgubio svoj realni izgled. Tim je pokazao svoj smisao za sintezu.



9. *Evangelje u rukama evanđeliste na Radovanovim vratima*

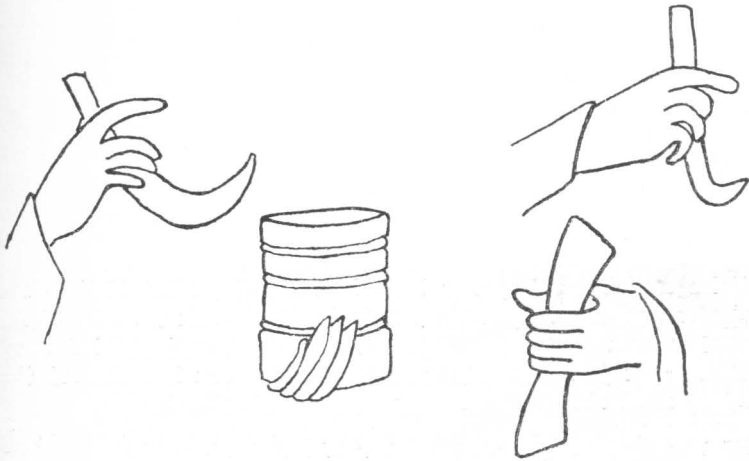
Iako je Bartul prikazan u ukočenom i frontalnom stavu, pri čemu se kipar pridržava kanona romaničkog kiparstva, ipak se njegova vještina očituje u prirodnom pregibu oguljene kože, u smještaju njenih ruku i nogu, u njenom prisnom i sintetičnom ukomponiranju u sam lik.

Zadatak bi, dakle, povijesti naše stare umjetnosti mogao konačno da bude: uočiti i ocijeniti vlastitu darovitost majstora, a ne



10. *Radovanov učenik: Evangelje u rukama evanđeliste*

samo poređivanjem sa ostalim evropskim spomenicima odrediti njegov stil i pronaći vrijeme postajanja. Upoređeni su uzorci pojedinih ikonografskih motiva, primijećeni su utjecaji i veze među našom i ostalim umjetnostima, uočene su mješavine i, možda pretjerano naglašena, zakašnjenja stilova, ali se veoma rijetko u raspravama o dalmatinskim spomenicima raspravljalo o umjetničkoj vrijednosti, izražaju i sposobnosti naših starih majstora, pače se jednakim mjerilom i bez razlike u vrsnoći nabrajalo darovite umjetnike, zamašne poduzetnike i neizrazite kamenare. Potrebno je stoga izvršavati pored stilske i estetsku analizu, koja ne će samo otkriti i ocijeniti likovnu vrijednost naših spomenika, već uočiti pojedinsti različitih, mjesnih skupina i radionica, korčulansko-dubrovačke, dubrovačko-kotorske, hvarske, splitsko-trogirske i zadarsko-rapske. Među njima postoje neznatne razlike i daljnja će ispitivanja tog smjera donijeti jasnije uvide u njihov rad, jednako kao što će bolje uočiti razliku između pojedinih kipara samih Radovanovih vratiju.



11. Liječnički alat u rukama sv. Kuzme i Damjana na kornim sjedalima stolne crkve u Splitu

Bilo bi potrebno, zbog upotpunjavanja i zaokruživanja prikaza naših kulturnih zbivanja u prošlosti Primorja, koja sve jače dobivaju obris cjeline, ispitati veze između likovnog i književnog stvaranja na Jadranu.

Oplakivanje Petra Trogirana na vratima rapske stolnice podsjeća svojim rustičnim oblikom na stihove Marijina plača, koji se pjevao u Rabu u isto vrijeme, kad je Petar klesao svoj kip.⁴¹⁾ Pače je ista ličnost prepisivala te stihove i naručila Oplakivanje.

⁴¹⁾ C. Fisković o.c. (39).

Apostol Bartul Radovanovih vrata s istaknutom kožom u ruci može biti ilustracija stihova stare korčulanske pjesme,⁴²⁾ u kojoj je taj atribut njegova mučenja također realistički istaknut, budući da je tripot spomenut:

Bartolomij choxu sfuce
Choxu sfoiju da odriti
Slauu uicgnu hoti priti
Sfoiu choxu ti chi nosisc
priuedinas gdi ti sidise

Taj atribut je važan i za svečevu ikonografiju, jer je, kako Karaman spominje,⁴³⁾ jedan od ranijih primjera. S odrtom kožom počinju Bartula prikazivati u umjetnosti poslije 12. vijeka, a poznat je njegov kip tako prikazan 1250. godine u muzeju u Mainzu.⁴⁴⁾ Trogirski reljef i kip iz Mainza pobijaju, dakle, mišljenja Künstle⁴⁵⁾ i Detzela,⁴⁶⁾ da se ovaj svetac s oguljenom kožom prikazuje tek u 16. vijeku.

Po ranoj upotrebi i po slobodnom korišćenju tog atributa u kompozicione svrhe vidi se, dakle, da Radovanova škola nije bila nazadna.

Postoji međutim još jedna oznaka ovoga apostola, koja se dosada pri opisivanju Radovanovih vrata nije spominjala, a to je smokvin list u svetokrugu iznad Bartulove glave. List je, kao i onaj u ruci Adama i Eve, iako dekorativno postavljen, realistički oblikovan. Očito se vidi, da su i naši majstori prešli realističkoj obradi lisnatog građevinskog ukrasa, kojim su evropski kipari u 13. vijeku osvježili suhoparne teološke sadržaje, otkrivši time svoju ljubav za prirodu. Smokvin list je inače rijedak u svečevoj ikonografiji, a odnosi se na prizor zabilježen u prvoj glavi Ivanova evandolja, gdje je Natanael, nazvan po svom ocu Bartolomej (bar Tolmai = sin Tolmajev) spomenut pod smokvom.⁴⁷⁾

Da se pokaže živost prikazivanja, jedna od najjačih odlika Radovana i njegove škole, treba doista istaknuti, ne samo da su ti kipari znali za ustaljene ikonografske obrasce, već da su ih, kao što sam ranije pokazao, proželi životom. To se odražuje i u čvrsto napetom hrbatu i vratu zmaja, koji se ne da svladati od nadmoćnijeg lava.

Ne mogu, dakle, prihvatiti Karamanovo tvrđenje, da nisam uvijek u dovoljnoj mjeri uzeo u obzir činjenicu, da ustaljeni ikonografski uzorci igraju važnu ulogu u sredovječnoj umjetnosti. Ni-

⁴²⁾ Ibidem.

⁴³⁾ O.c. (1).

⁴⁴⁾ J. Braun: Tracht und Attributen der Heiligen in der deutschen Kunst, str. 119—120.

⁴⁵⁾ K. Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst, str. 116, Freiburg 1926.

⁴⁶⁾ Detzel H.: Christliche Iconographie II, str. 159, Freiburg 1896.

⁴⁷⁾ Novi zavjet, Ivanovo evandjelje, I, 45—50. K. Künstle: Ikonographie

sam, naime, volio opetovati ono, što su davno uočili povjesničari umjetnosti i što je postalo opće poznato uslijed čestog opetovanja, kao na pr. da su lavovi preuzeti kao motiv iz mnogih ranijih vratiju, već sam želio istaknuti ono, što je važno, a to je, da su Radovan i njegovi učenici uobičajene romaničke motive proželi životom, pa su i njihovi lavovi prirodniji u svojem stojećem stavu negoli oni na splitskom zvoniku, pred vratima dubrovačkih,⁴⁸⁾ srpskih, zadarskih⁴⁹⁾ a i nekih talijanskih crkava 13.—14. vijeka. Kod mnogih motiva lavova na ulazu u crkvu nema lavice, a lavovi pak nisu u većini slučajeva prirodni, već imaju zmajeve ili ptičje glave, te podsjećaju na orolave i slične aždaje.

Trogirski su kipari, međutim, i ovdje pokazali svoj istančani smisao za varijantu i za realnost. Dok s jedne strane vratiju lav svladava zmaja, dotle je s druge strane lavica, kojoj je zbog dekorativnosti i simetrije s lavom majstor izdjelao i grivu. Pod njom su dva lavića, koji su simbolički povezani s lavom, jer prema sredovječnoj legendi prikazuju mrtvorodenčad, koju će lav oživjeti svojim dahom. Lav je, dakle, ovdje prema sredovječnoj ikonografiji i simbol uskrsnuća, a budući da on svladava zmaja tim ujedno simbolizira i vjeru, koja pobjeđuje zlo. Ovdje se, dakle, u dvostrukoј simbolici lava očituje ne samo poznavanje sredovječnih simbola, već i smisao za njihovo povezivanje odnosno za sintetičnost sadržaja. Taj sadržaj je prikazan u otporu zmaja i u otvorenim raljama lava, uvjerljivo i živo.

To je bilo potrebno naglasiti, da se kroz analizu ovog i ostalih motiva uoči ne samo stilske uplive, vremenske odraze i povijesni okvir Radovanovog rada, već i njegovu darovitost, koju, jednako kao i onu ostalih naših starih majstora, povjesničari umjetnosti nisu prikazivali uvjerljivo i sa potrebitim obrazloženjem.

Karaman ne ostaje potpuno pri svojoj ranijoj tvrdnji, da četvrti lik u prizoru Navještenja pastirima prikazuje putnika, ali ipak smatra, dosta neodređeno, da je to — došljak. On, naime, misli, da ga tim izričito označuje tikvica, koju nosi. Tikvica ili čaturica ne predstavlja, međutim, u sredovječnoj umjetnosti samo putnika, jer je ima i čoban. Već je u rimskoj umjetnosti pastir prikazan sa torbicom jednako kao i putnik, na pr. Dobri pastir sred

der Heiligen, str. 116, Freiburg i. B. 1926.

⁴⁸⁾ Orolav, koji sam objelodanio među dubrovačkim romaničkim ulomcima, pripadao je vjerojatno vratima neke crkve. *Archeologia Jugoslavica* I. Beograd.

⁴⁹⁾ Romanički orolav na antičkom stupu u Zadru je vjerojatno bio na nekoj crkvi. Cecchelli i ostali griješe, kad ga smatraju »lavičem« i drže, da je stup naknadno tu uzdignut, da se na njega postavi znak mletačke vlasti (S. Gunjača: Krivotvorenje fašista i naučna stvarnost, *Slobodna Dalmacija* 4. VIII. 1946. Petricioli I.: Neobjelodanjene romaničke skulpture u Zadru. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, str. 24, Split 1953.



12. Radovanov učenik: Apostol Bartolomej



13. Radovanov učenik: Veljača

poznatog starokršćanskog sarkofaga iz Solina⁵⁰⁾ ili oni još poznatiji u lateranskom muzeju⁵¹⁾ i ostali antički pastiri.⁵²⁾ Na minijaturi Rođenja u epistolaru iz 1259. godine padovanske katedrale, jednom od najvažnijih djela one talijanske umjetnosti, u kojoj je vidljiv utjecaj Bizanta, pastir koji svira ima tikvicu ili čaturicu o pojasu, a pastir koji mu prilazi ima šešir široka oboda,⁵³⁾ jednako kao i onaj na jednoj saksonskoj minijaturi iz Radovanovog vremena.⁵⁴⁾ Oba predmeta sličie onima Radovanovih pastira. Pastir Porođenja na slici Agnola Gaddi ima također tikvicu ili čaturicu,⁵⁵⁾ dok je pastir u Navještenju porođenja, na jednom od najljepših romaničkih reljefa, u sv. Ivanu u Veroni objesio o stablo bačvicu i košaricu.⁵⁶⁾ Čaturica visi o pojasu pastira na minijaturi Porođenja korala u Sieni,⁵⁷⁾ a imaju je i pastiri pred Betlehemom na fresci Taddea Gaddi iz prve polovice 14. vijeka.⁵⁸⁾ Torbicu je opasao i pastir na minijaturi Porođenja zadarskog antifonara iz 13. vijeka⁵⁹⁾ i čoban na fresci u Studenici.⁶⁰⁾ Čaturicu ili tikvicu imaju i pastiri na slici Rođenja Cavallinijeve škole⁶¹⁾ i na Porođenju propovjedaonice Ivana i Nikole Pizanca u pizanskoj stolnoj crkvi.⁶²⁾ Očito je, dakle, da čaturice i tikvice mogu biti oznake ne samo putnika već i pastira, bez obzira da li im vise o pojasu, o štapu ili su uz njih na zemlji. U trogirskoj okolici zemljoradnici i čobani rabe i danas suhu tikvicu za piće. Bit će je imali i u Radovanovo vrijeme, pa nije isključeno, da ju je on uzeo izravno iz svoje sredine.

Po tome, što je taj lik odjeven kao i ostali pastiri, te nema ogrtača, kojim su obično ogrnuti putnici, a jer pas pred njim nije napeo uši, nije zalajao niti zauzeo stav režanja kao pred nepoznatim putnikom ili došljakom, ponovno bih zaključio, da je to doista četvrti pastir. Pas je stoga okrenuo umilno svoju glavu k njemu jednako onako, kao što je okreće k vodiču na poznatom solinskom

⁵⁰⁾ V. sl. Bulić F.: Razvoj arheoloških istraživanja i nauka u Dalmaciji str. 13. Zbornik Matice Hrvatske.

⁵¹⁾ Wulf O.: *Altchristliche und byzantische Kunst*, sl. 138, Berlin 1914.

⁵²⁾ S. Reinach: *Repertoire de la statuaire grecque et romaine I*, str. 427 br. 1793, Pariz 1897. *Ibid.* III, str. 157, Pariz 1904.

⁵³⁾ *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia VII. Provincia di Padova. Comune di Padova*, sl. na str. 86. Rim 1936.

⁵⁴⁾ H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutschen Malerei*. Sl. 78. Leipzig 1931.

⁵⁵⁾ G. Millet o.c. sl. 72.

⁵⁶⁾ A. Venturi o.c. sl. 207.

⁵⁷⁾ *Ibid.* sv. V sl. 797, Milano 1907.

⁵⁸⁾ *Ibid.* sl. 426.

⁵⁹⁾ C. Cecchelli: *Zara Catalogo delle cose d'arte e d'antichità*, str. 147, Rim 1932.

⁶⁰⁾ Vl. Petković: *Manastir Studenica*, sl. 81, Beograd 1924.

⁶¹⁾ R. van Marle: *La peinture romaine au Moyen age, son developement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle*. Tabla LXIX. Strasbourg 1921.

⁶²⁾ G. Sinibaldi, O.c. sl. na str. 13,34.

sarkofagu Hipolita i Fedre ili na solinskom reljefu Pana.⁶³) Ujedno je okrenut k zvijezdi i prema anđelu, koji je sletio k pastirima. Ako se ovako protumači stav i okretanje psa, a tako ih je prikazao nešto kasnije na reljefu istog sadržaja i Ivan Pizanač, onda je kompozicija andeoskog navještenja pastirima još čvršća, a inače, ako je ovdje prikazan putnik, onda je Radovan unio novi motiv u ikonografiju ovog prizora, zbog čega se je i bilo vrijedno podrobnije zadržati na tome.

Shema prizora s pastirima potječe doduše iz Kapadocije i preko Bizanta stiže do Trogira, ali je Radovan mogao kao i ostale, slobodno preinačiti tim prije, što je unio stap, tikvicu, kutljaču sa varjačom, metalo,⁶⁴) borbu ovnova⁶⁵) i sisanje janjeta, motive, koji nisu bili uobičajeni u shemi ovog prizora. Ta shema je u sredovječnoj umjetnosti doživjela više varijanata, dok je stigla do Radovana. On je slobodno prema svojoj mašti i osjećaju prema prirodi obogatio i tim donekle preinačio, kao što je njegov učenik pre-radio prizor Veljače.⁶⁶)

Nisam rekao, da je on to u Veljači učinio prvi, pače sam i naveo primjere različitih preinaka te sheme sa slobodnom upotrebom ribe, zodijačkog znaka Veljače,⁶⁷) ali moram opetovati, da je on u tome najsmioniji. Unio je u prizor mjesto omotanog, smrznutog i šćućurenog starca ili ribara, kojeg sretamo na prizoru Veljače u zapadnoevropskoj umjetnosti, dva pokretna i mlada lika i stvorio ugođaj domaćeg ognjišta, tako da nam se čini, da je djevojka požurila kuhanjem ribe, da pogosti umornog glasnika, baš u času kad je stigao s puta. Uobičajeni prizor grijanja bio bi u Trogiru u veljači neshvatljiv, jer tada u vedrinama nad starim gradom već bliješti proljetna svjetlost i lete bijele i rumene latice rasevalih bajama.

Da bih ipak pokazao, da je u ruci djevojke bila riba, iako sam upozorio na njene tragove, po kojima se može predočiti njen položaj i odjeljenost od pozadine, zbog čega je kasnije i bila otučena, prilažem ovdje njenu rekonstrukciju i to prema spomenutim ostacima peraja, repne, koja je u ruci djevojke, i trbušne, koja joj je ostala na koljenu.

Moram ovdje opet naglasiti, budući da Karaman ponovno pri-daje Radovanu prizor Veljače, da se stupac, na kojemu su prika-

⁶³) Arheološki muzej u Splitu, br. kataloga D 471. U istom umiljatom stavu okreće se i pas k Dijani na antičkom reljefu kipara Maximina iz Imotskog u Arheološkom muzeju u Splitu, br. kataloga 96 D.

⁶⁴) Ponešto slični oblik ima i metalo, koje pastir nosi pri Poklonstvu na kamenom romaničkom svjećenjaku u Gaeti. Zanimljivo je, da ga ima i sv. Josip u Bijegu u Egipat i to pored štapa, koji drži u desnici, po čemu bi se moglo zaključiti, da ta motka s obješenim predmetima za hranu može biti doista metalo. (Venturi o.c. (24) sl. 608).

⁶⁵) Ovnovi se biju i na jednoj njemačkoj minijaturi iz gotičkog doba. H. Swarzenski o.c. sl. na strani 96.

⁶⁶) Fisković C. o.c. (19) tabla 55.

⁶⁷) Fisković C. o.c. (18) str. 18.



14. Rekonstrukcija ribe u ruci
djevojke na prizoru Veljače

zani Veljača i Ožujak-vinogradar, dijele u dva komada. Na gornjem su prizori Prosinca i Siječnja, i ti su, kako sam već podrobnijom analizom pokazao,⁶⁸⁾ lični Radovanov rad. Na donjem komadu tog stupa su prizori Veljače i Ožujka i ti su rad njegovog učenika, stoga i zaostaju u kompoziciji i u vrsnoći za Radovanovim. Budući pak, da je reljef Ožujka, vinogradara, rad učenikov, a reljef Ožujka-ratnika na drugom desnom stupcu lični Radovanov rad, razjasnila se bar donekle zagonetnost zašto je taj mjesec prikazan na vratima dva puta. Prvi put ga je izveo lično Radovan, a drugi put i kasnije

od toga njegov sljedbenik. Dakle, ovdje se ne radi samo o dvjema različitim predlošcima,⁶⁹⁾ već i o različitom vremenu i o dvojici umjetnika. To, što je Ožujak u obliku ratnika Marsa, koji je bizantinski motiv, zaboravljen od Radovanovog učenika i ponovno drugačije prikazan, govori da su se učenici jače približili zapadnjačkoj ikonografiji, gdje se Ožujak prikazuje kao zemljoradnik. Tim se oni ujedno udaljuju i od mletačkog uzora, budući da je na mletačkim vratima sv. Marka Ožujak prikazan kao ratnik.

Osvrćući se na prizor Pranja nogu, Karaman je prihvatio moje tvrđenje, da lik, koji pere noge, nije žena već bradati muškarac, Krist. Ali on i dalje piše, da Krist ima žensku odjeću, da bi i time podupro svoju pretpostavku o mješanju dvaju novozavjetnih prizora i to Pranja nogu apostola i Večere kod Šimuna farizeja. Nisam pisao, da je odijelo Krista pregača, jer se zna, da pregača ne može služiti kao odijelo, već sam napisao: »Na njemu (Kristu) je i pregača, koju obično ima zavezanu o pojasu pri Pranju nogu.«⁷⁰⁾

⁶⁸⁾ Ibid. str. 16. 18.

⁶⁹⁾ Karaman o.c. (9) str. 12—13.

⁷⁰⁾ C. Fisković o.c. (18) str. 18—19.

Ni po čemu se, međutim, ne može zaključiti, da je Kristova odjeća ženska. On je odjeven u dugu košulju uskih rukava, koji su pri rubu završeni da se ne kvase, u čemu se otkriva ujedno i povodjenje za ranijim uzorcima i smisao za realističko opažanje. U jednaku košulju odjeven je Krist u prizoru Ulaska u Jeruzolim,⁷¹⁾ pri Hapšenju⁷²⁾ i u Uskrsnuću,⁷³⁾ Josip u Bijegu u Egipat, a i onaj dječak, koji pred Jeruzolimom sječe maslinu.⁷⁴⁾

Prema tome to nije ženska haljina, već duga muška košulja uobičajena inače u Kristovoj ikonografiji sve do suvremene umjetnosti. O pojasu mu je svezana čvrstim čvorom na boku pregača, koja također ne označuje dio ženske nošnje, već je Krist ima pri Pranju nogu u mnogim prikazima ranijim od trogirskog reljefa, počevši od bizantinskih minijatura do bojadisanih stakala francuskih crkava, kako se to vidi u djelima, koja sam bio naveo ranije.

Prema tome ostajem pri svom ranijem zaključku, da se ikonografska sloboda očituje u ovom prizoru tek u tome, što Krist ne pere noge Petru, koji je uvijek prikazan bradat, nego golobradom mlađem apostolu, naginjući se sasvim nad njima.

⁷¹⁾ C. Fisković o.c. (19) tabla 16.

⁷²⁾ Ibid. tabla 24.

⁷³⁾ Ibid. tabla 28.

⁷⁴⁾ Ibid. tabla 14.