

FIGURALNA SKULPTURA ROMANIČKOG ZVONIKA SPLITSKE KATEDRALE

DUŠKO KEČKEMET

O vremenu gradnje zvonika splitske katedrale iznesene su u naučnoj literaturi tri hipoteze. Najuvjerljivija je ona Ljuba Karamana, da su prva dva kata zvonika građena u XIII. st., iduća tri u XIV., a posljednji, šesti kat, u XVI. st.¹⁾ Gradnja prve dvije faze pokazuje među sobom stanovite stilske razlike, ali uglavnom ipak tvori jedinstvenu cjelinu i odaje dominantni značaj romaničkog stila; u šestom katu, dekorativno vrlo oskudnom, prevladavali su oblici renesanse, da nakon radikalne rekonstrukcije, koncem prošlog i početkom ovog stoljeća, i njemu budu nametnuti oblici romanike, odnosno pseudoromanike.

Osim prve analitičke i opširnije radnje L. Jelića i dvije kraće G. Novaka i Lj. Karamana, o splitskom zvoniku nije pisano, nego tek usput, iako je on jedno od najznačajnijih djela romaničke arhitekture u Dalmaciji, a i vrlo značajno za proučavanje romaničke skulpture. I u spomenutim radnjama autori su se zadržali najviše na datiranju raznih faza gradnje zvonika, a Jelićeva detaljnija obrada, pisana u doba same restauracije, vrvi od površnosti i netočnosti, da bi se na nju mogli s pouzdanjem osloniti. Iscrpnija analiza građevnih, građevno-dekorativnih i kiparskih elemenata zvonika nakon Jelićeve radnje bila je znatno otežana i zbog toga, što je zvonik radikalnom restauracijom skoro čitav izmijenjen, često vrlo krivo, i što je teško uopće utvrditi, što je na njemu staro i originalno, što popravljeno, a što posve izmijenjeno i kako vjerno izmijenjeno. Stoga se valjda naši povjesničari umjetnosti nisu ni upuštali u estetsku i stilsku analizu tog značajnog srednjovjekovnog spomenika.²⁾

1) L. Jelić, Zvonik spljetske stolne crkve. *Viestnik hrv. arheološkog društva*, Nova serija I. Zagreb 1896.; G. Novak, Kada je sagrađen splitski zvonik? *Narodna starina*, br. 23, str. 312. Zagreb 1930.; Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje. *Novo Doba*, Split 12. IV. 1936.

M. Vasić se u svom prikazu drži kruto Jelića, ponavljajući i sve njegove greške, te ne donosi ništa novoga. — M. Vasić, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX. do početka XV. veka*, str. 225—232. Beograd 1922.

2) Ovoj radnji, zapravo dijelu radnje o zvoniku splitske katedrale, prethodila je razrada same restauracije zvonika, određivanje

Od skoro trideset figuralnih kiparskih radova na splitskom zvoniku, posvećena je pažnja jedino dvama najkvalitetnijim reljefima u predvorju, dok su drugi ostali u sjeni spomenutih, a naročito Buvinovih vratnica i korskih klupa katedrale. Pa ipak, iako svi ostali kiparski radovi ne dostižu vrijednost spomenutih dvaju reljefa ili Radovanovog opusa, a niti romaničkih drvenih radova u samoj katedrali, iako nisu tako bogato i obilno iskitili zidove zvonika kao srednjevjekovna skulptura na francuskim romaničkim i gotičkim katedralama, ipak zaslužuju pažnju i obradu — jednako kao i skromna u raskoši, ali bogata u raznolikosti graditeljsko-dekorativna skulptura devedeset i devet stupova i brojnih vijenaca i ostalih ukrasa zvonika, restauracijom nažalost mnogo oštećena.

Već je Karaman istaknuo sve bitne elemente, koji splitski zvonik povezuju više s gotikom, nego s romanikom: posebna vitkost, rastvaranje zidnih površina, suživanje gornjih katova, postavljanje stupića na uglove i sl.; dok ga uz romaniku vežu ukrasni motivi, lukovi arkadica i bifora i još naglašeno vodoravno dijeljenje na katove.³⁾ Jednako je istaknuto, da figure životinja na zvoniku ne moraju više imati simboličko značenje, već su postale samo dekorativni elementi.⁴⁾

Nameće se pitanje, da li brojne životinjske i ljudske figure na splitskom zvoniku uopće imaju simbolično značenje i, ukoliko ga imaju, do koje granice je ono simbolično. S time je u vezi i datiranje i vrednovanje skulpture na vremenski raznim dijelovima zvonika.

Prvi kat zvonika splitske katedrale najbogatiji je figuralnom skulpturom, dok je dekorativna plastika otprilike podjednako razdijeljena čitavim zvonikom.

Posebnu pozornost privlače dva lava na ulazu predvorja katedrale, s ljudskim likovima na leđima, koji podržavaju stup.⁵⁾

Iako za ove lavove možemo naći u Francuskoj, Italiji, pa i kod nas u Dalmaciji i Srbiji dovoljno analogija, ne možemo ih u potpunosti uporediti ni s jednim od njih, ni sadržajno, ni stilski. Dva lava koji čuvaju ulaz u hram čest je motiv, naročito u Apuliji, a u Dalmaciju je došao preko sjeverne Italije. Međutim, ti su lavovi često polu-realne, a polu-fantastične životinje (Sipont), u većini slučajeva su oba mužjaka, a mogu da stoje na sve četiri noge, ili da sjede. I motiv stupa nad lavom nalazimo često u sjev. Italiji (Mode-

kvantiteta i kvaliteta restauracije i utvrđivanje originalnih dijelova zvonika, kako arhitektonskih tako dekorativno arhitektonskih i figuralno-kiparskih.

3) Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje. Novo doba, Split 12. IV. 1936., str. 5.

4) O. c. str. 6.

5) Vidi slike: Lj. Karaman, Portal majstora Radovana u Trogiru. Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 262, sl. 20, 21. Zagreb 1938.

na, Verona). Lombardski umjetnici su taj motiv raširili cijelom Italijom, čak i Dalmacijom.⁶⁾ Po Mâleu, ono vuče porijeklo još od asirskih životinja, koje su čuvale ulaz u palače.

Splitski lavovi nisu fantastične, već realne životinje. Oni nisu čak ni manje prirodni od onih na trogirskom Radovanovom portalu,⁷⁾ iako je teško govoriti o stvarnoj prirodnosti životinja koje tada-nji kipar nije nikada u životu mogao vidjeti, već samo na gotovim predlošcima. Zbog istog nepoznavanja anatomije, i splitska lavica ima grivu kao i mužjak, samo različitu u kovrčama. U prilog pove-zivanja majstora ovih skulptura uz Radovanovu školu govori ne samo to, da oba majstora postavljaju pred portal i mužjaka i ženku, već još više stilska obrada grive: kod mužjaka u zavijenim kovrčama, kod ženke u jezicima. Da se pak radilo o istom predlošku, ne bi lavovi bili u posve različitim položajima i s različitim živo-tinjama u pandžama.

Sjedeći lavovi su češći nego stojeći. Nalazimo ih u Arlesu, Saint Gillesu, Spoletu, Anagniju, Traniju, Manfredoniji, Borgo San Donninu, Genovi, Ferrari, Veroni, Lodiju, Modeni, Parmi i dr.⁸⁾ Pa ipak, rijetki od spomenutih mogu se takmičiti ljepotom izvedbe i snagom koja iz njih izbija sa splitskima. Sjeverotalijanski utjecaj Benedetta Antelamija na njima je očit, još jasniji nego na trogirskim lavovima. Upoređujući lavove splitske katedrale čak s onim najbližijim pod kamenicom za krštenje u parmskoj krstionici, djelom samog B. Antelamija, na koju je sličnost već Karaman upozorio,⁹⁾ nalazimo u prvima više neke smirene sapete snage, pune dostojanstva i moći, plemenito uspravljene vratove, dok je Antelamijev lav nemirniji, skoro u trku, prirodniji, ali manje dekorativno monumentalan. Splitski je majstor lavovima naročito naglasio šiju i čeljust, koja je dana vanredno skulptorski i originalno, s napregnutim nosnicama i poluisplazanim jezicima. Kod splitskog lava je jače nego kod trogirskog istaknut momenat obrane plijena. Kod trogirskih lavova se napetost najjače očituje u repovima čvrsto ovijenim oko tijela; kod splitskih je unutrašnja napetost samo u gornjem dijelu tijela, i rep je, dosljedno tome, nehajno prebačen preko kuka.

Oba splitska lava danas ne drže plijen,¹⁰⁾ kao trogirski na pr., već samo desni mužjak, ali pošto su prednje noge lijevog lava restaurirane, a već u doba restauracije su manjkale, ne može se

6) E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, str. 39, sl. 38. Paris 1924.

7) C. Fisković, *Bilješke o Radovanu i njegovim učenicima*. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Izdanje Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju 8, str. 33. Split 1954.

8) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*. III. *L'arte romanica*. Milano 1904. (Sl. 23, 76, 169, 174, 219, 234, 276, 279—282, 285, 291); P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*. I. *Il Medioevo*. Torino 1927. (Sl. 493, 555, 562, 574).

9) Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana*... str. 62, sl. 30.

10) Lj. Karaman, o. c. str. 61.

ustvrđiti, da i lavica nije u početku imala neki plijen.¹¹⁾ Mužjak obim pandžama drži janje.¹²⁾ Pošto su zadnje i prednje pandže i janje restaurirani, a originalni fragmenti nisu sačuvani, ne možemo se na njih detaljnije osloniti.

Obično se nameće pitanje u vezi ikonografskog prikaza ovih lavova. Unatoč mnogih analogija i zastarjelih i suvremenih tumačenja srednjovjekovnog Bestiarija, na to pitanje nije lako odgovoriti sa sigurnošću. Lav s jagnjetom u pandžama, dakle isti motiv, javlja se kao konzola i na drugom katu splitskog zvonika, i ima vjerojatno isto značenje. Osnovni je ikonografski problem, da li ovi lavovi personificiraju dobro ili zlo, jer lav može da bude simbol Krista i sotonne. U prvom slučaju lav, koji prema predaji spava otvorenih očiju, simbol je Krista, koji u grobu bdije i čeka uskrsnuće. Slična je simbolika Kristove smrti i uskrsnuća lav koji rađa mrtvorodenčad i tek ih treći da oživljuje svojom rikom.¹³⁾ U drugom slučaju lav predstavlja sotonu, i on, prema Evanđelju, ričući traži žrtvu da je proždere.¹⁴⁾

Vjerovatnije je, da se radi o prvoj paraboli, i da lav predstavlja Krista, koji guši zlo u liku neke životinje. Nešto je teže zamisliti zlo personificirano u liku jagnjeta, pošto je jagnje postalo personifikacija dobra ili nedužnosti. Međutim trogirski lavovi mogu pomoći u tom određivanju. Lavica na Radovanovom portalu, koja guši također jagnje, ima pod sobom i mlade, što potsjeća na priču o Kristovom usksnuću. Lav pak drži u pandžama zmaja, koji je uvijek bio simbol zla. Jagnje tu, dakle, jednako predstavlja zlo, kao i zmaj. Analogijom može se i u splitskom lavu vidjeti Dobro koje nadvladava Zlo, odnosno Krista koji svladava sotonu.

Teže je naći analogiju u našoj i stranoj umjetnosti za dvije grupe ljudskih likova koje stoje na leđima lavova i od kojih neke leđima podržavaju stup, iako je sličnost čitave kompozicije s trogirskim likovima Adama i Eve nad lavovima očita. Stup nad lavovima pred ulazom romaničkih katedrala česta je pojava u Italiji, ali sa ljudskim figurama, poput telamona, rijetka je. Primjer sličan splitskom nalazi se u katedrali u Modeni, gdje lavovi nad kojima su telamoni i stup, drže kor, ili na portalu katedrale u Traniju, iako u ovom posljednjem slučaju telamoni sa stupovima stoje postrance od lavova, a ne na njima.¹⁵⁾

Sami likovi nad splitskim lavovima bili su oduvijek nepoznanica.¹⁶⁾ Kad bi svih šest likova podržavalo stupove, poput telamona,

¹¹⁾ L. Jelić, o. c. str. 30.

¹²⁾ To se vidi po rošćićima, ukoliko je taj dio skulpture vijerno restauriran. Na jednoj reprodukciji skulpture prije restauracije ne razaznaju se detalji (L. Jelić, o. c. sl. 27).

¹³⁾ E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, str. 15.

¹⁴⁾ »... tamquam leo rugiens circuit quarens quem devoret...« Prva poslanica Petrova. 5., 8—9.

¹⁵⁾ Vidi sl.: Venturi, o. c. sl. 234; Toesca, o. c. sl. 561, 562.

¹⁶⁾ Vidi slike: Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana...*, sl. 22, 23.

koji vuku porijeklo još iz antičke skulpture, ne bi u njima ni tražili neko posebno značenje, kao što više ni ne tražimo u sličnim likovima podno Radovanovog portala. Međutim, središnji likovi ne podržavaju obrub stupova, već stoje uspravno nešto pred njim. To se jasno vidi kod ženskog lika na, iako oštećenom, originalnoj skulpturi, danas u Muzeju grada Splita; dočim se za naknadno otučeni lik druge grupe može sa sigurnošću ustvrditi isto, jer je obrub stupa, pred kojim je lik stajao, ostao sačuvan na originalnoj skulpturi, danas u istom muzeju. To naročito isticanje središnjih likova daje im drugačije i posebno značenje, nego likovima koji podržavaju stup. Već je L. Jelić ustvrdio, da su to bili likovi donatora zvonika, ugarsko-hrvatskog kralja Bele IV. i kraljice Marije.¹⁷⁾ On je to tvrdio i na temelju slova M, koje je navodno vidio na kopči plašta ženske figure, iako na originalnoj skulpturi nema traga ni kopči ni slovu. Ostale indicije govore bi inače u prilog toj hipotezi: vremenska istovjetnost, tj. sredina XIII. st., prisutnost Bele IV., koji bježi pred Mongolima, sarkofag Belinih kćeri u istom predvorju hrama, uklanjanje ugarsko-hrvatskih uspomena od strane Mlečana (jer se vidi, da je barokni maskeron s ružom naknadno isklesan na mjestu uklonjenog lika); dočim svađi kraljice Marije i Splićana ne bih pridao naročitu važnost u ovom religioznom aktu, kao što to čine Novak i Karaman,¹⁸⁾ jer, da su Splićani kraljicu toliko mrzili, ne bi dozvolili da sarkofag njenih kćeri stoji na tako istaknutom mjestu, nad vratima njihove katedrale, niti bi ona to dozvolila.

Iako originalnim spomenutim grupama danas fale glave, djelomično noge i na jednoj srednja otučena figura, one ipak predstavljaju mnogo značajnija i kvalitetnija djela od anemičnih restauriranih likova na današnjem ulazu u katedralu.¹⁹⁾ Acija podržavanja stupa od krajnja četiri lika imala je unutrašnju funkcionalnu logiku u čitavoj njihovoj anatomiji i držanju, dok je kod restauriranih likova podržavanje tereta tek fingirano. I same kompozicije dane su majstorski i kompaktno, eliminira li se naknadno dobivena praznina, nakon uklanjanja jednog središnjeg lika.

Četiri telamona su snažni muški likovi. Dva na lijevoj skulpturi (gledano prema ulazu) stoje uspravno, tek su se pod teretom savinuli u koljenima, dok druga dva kleče na jednom koljenu, a drugim stoje uspravno; jedan se podupire o to koljeno, poput nekih telamona na trogirskom portalu. I inače u mnogočemu podsjećaju na likove Radovanovog portala. Obrada odjeće, koja pada u bogatim i prirodnim naborima, slična je obradi odjeće na telamonima i ostalim likovima Radovanove radione. Možda nije presmjelo ustvrditi, da je ista ruka izradila splitske i trogirске telamone, pogotovo, kad su izrađeni otprilike u isto doba. Ženski lik, svojim uspravnim dostojanstvenim stavom, ima sličnosti sa likom jedne od Marija na

17) L. Jelić, o. c. str. 34,35.

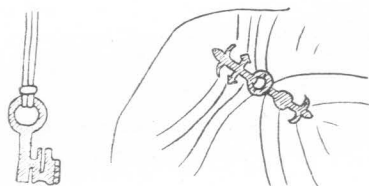
18) G. Novak, o. c.; Lj. Karaman, o. c. str. 62.

19) Vidi slike: Lj. Karaman, o. c. sl. 20, 21.

luku trogirskog portala. I Cvito Fisković i telamone i Marije pridaje ne Radovanu, već njegovom najboljem učeniku, koji ga je u mnogome, kao na pr. u obradi nabora haljina, dostizao.²⁰⁾

Za razliku od telamona trogirskog portala, većinom zaogrnutih tek djelomično jednim plaštem, više dekorativno, nego stvarno, odjeća splitskih telamona je mnogo realnija i točnije reproducirana odjeća onog vremena, pa čak i obuća, što još više govori u prilog tome, da se radi o stvarnim osobama, a ne samo o ukrasnim figurama. Kao neki realnije prikazani likovi Radovanovog portala, naročito u mjesecima, ili u Porodenju, tako i ovi znače znatan prilog proučavanju razvoja odijevanja u Srednjem vijeku.

Dva, vjerojatno mlada, čovjeka, koji su pratili »kralja« odjeveni su u dugu bogato naboranu košulju (tuniku), koja je kod jednog oko pasa stegnuta vrpcom, preko koje je nešto prebačen gornji dio, a kod drugog pojasom sa većom okruglom kopčom jednostavnog oblika koji je još i danas najčešće u upotrebi. Rukavi košulje su dugački, stegnuti nad šakom. Preko leđa slobodno je prebačen ogrtač, koji jednome desno rame ostavlja slobodno, a pokriva dio prsiju i kopča se s drugim krajem kod lijevog ramena sprijeda, pokriva-



8. Ključ i kopča plašta sa skulpture pred ulazom splitskog zvonika

jući tako u bogatim naborima vrlo slikovito lijevu ruku do lakta. Drugome ogrtač pokriva lijevu ruku također do lakta, ali se kopča kod desnog ramena kopčom vrlo zanimljivog oblika, vjerojatno iz srebra, s ukrasima stiliziranih ljiljana, i pada preko čitave desne ruke, skoro do poda. Veliki ključ srednjevjekovnog oblika, koji visi o uzici na pojasu, možda određuje neku dvorsku dužnost njegovog vlasnika u kraljevoj pratnji.

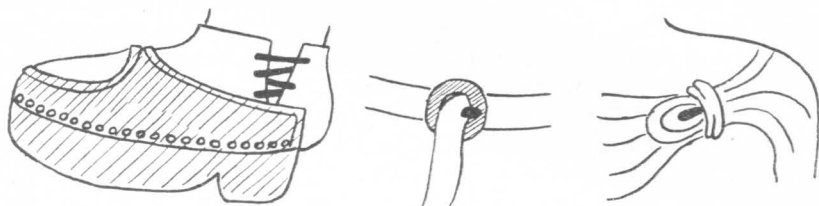
Obuća likova nažalost nije vidljiva zbog oštećenosti donjeg dijela skulpture, osim desne noge lijevog telamona, koja ima laganu kožnatu zakopčanu cipelu priljubljenu uz nogu. Slične muške haljine nose na trogirskom portalu likovi u prikazima mjeseca veljače, ožujka i travnja, vitez na konju u okomitom stupcu, a naročito dva krajnja desna telamona, koji svojom realnom odjećom i obućom jasno odudaraju od ostalih. Jedan od spomenutih trogirskih telamona

²⁰⁾ C. Fisković, Radovan, str. XVII. Zagreb 1951.

ima čak i plašt prebačen preko lijevog ramena, poput splitskih, samo što su im obojici haljine znatno kraće.

Majstor ove grupe podno splitskog zvonika bio je inače sigurniji u obradi draperije nego anatomije, koja ne samo da svugdje pod haljinama nije najsigurnija, već je pri obradi ruke desnog telamona, posve netočna. Ruka koja drži rub stupa prikazana je obrnuto, tj. palac je iznutra umjesto izvana. Kod drugog lika mnogo bolje je modelirana desna ruka od lijeve, koja se podupire o koljeno.

Lijeva grupa bolje je sačuvana, jer postoji središnja figura, iako bez ramena i glave i jer su uglavnom sačuvane i noge. Dvije ruke muških likova, koje nisu podržavale stup, već su se pružale naprijed, odlomljene su skoro do lakta, također i desna ruka žen-



9. Drvena cipela, kopča pojasa i kopča plašta na skulpturi pred zvonikom

skog lika, koja se naslanjala na prsa. Odjeću ovih telamona ista je kao i onih na desnoj grupi, ali je nešto drugačije nose. Oni, naime, ne puštaju da im dugi plašt visi slobodno do zemlje, već zadižu jedan njegov kraj i njime vodoravno omataju trup od prsiju do bokova, podržavajući jednim laktom taj zadignuti i omotani kraj. Time nošnja poprima posve drugi izgled. Slično drže skut plašta neki sveci na Radovanovom portalu i anđeo na Naviještenju pod istim zvonikom, ali oni ga drže prebačenog preko protivne ruke, a ne tijesno ovitog oko tijela. Desni pratioc ima pod pazuhom štap sličan onome koji drži sv. Josip na luneti Radovanovog portala. Njegove cipele s visokim drvenim potplatom i gornjim kožnatim dijelom sprijeda su poluotvorene, a straga posve slobodne; imaju naokolo i niz zrna, vjerojatno glave čavala. One se navlače preko laganih kožnih cipela, priljubljenih uz nogu, koje se vezuju sprijeda kopčom, ili sa strane stežu vrpcom. Isti je oblik cipela starca u mjesecu siječnju na trogirskom portalu.²¹⁾ Same lagane cipele nosi većina ostalih figura na trogirskom portalu, a i ženski lik »kraljice«. Drugi pratioc je bez obuće.

Najistaknutiji je središnji ženski lik ove grupne skulpture. Dostojanstveno uspravna žena drži lijevom rukom rub plašta koji joj pokriva veći dio tijela, pa i lakat desne ruke vodoravno položen na

²¹⁾ C. Fisković, Radovan..., sl. 56.

prsa. Kroz otvor plašta vidi se da je žena odjevena u dugu tuniku, a preko nje u kraću naboranu haljinu (bluzu) s dugim rukavima. Ispod rubova plašta izlaze krajevi još jednog unutrašnjeg ogrtača, ukoliko se ne bi taj prednji rub mogao shvatiti kao neka uska dugačka vrećica, ispunjena na dnu nečim teškim (novac donatorke!), kojoj žena drži gornji kraj prebačen preko desne podlaktice. Na lijevoj ruci ima jednostavni okrugli prsten. Cipele su vrlo plosnate i sprijeda malo zašiljene.

Na ovoj grupi draperije su dane još sigurnije i prirodnije, bogati nabori haljine majstorski prate obline tijela, a nestaje ih na mjestu isturenih koljena. Za razliku od dvije naivno klesane ruke desne grupe, dvije ruke telamona ove grupe, koje podržavaju stup, dane su vrlo uvjerljivo, stvarno držeći pruženim dlanovima sav teret i sagibajući se u pasu i koljenima pod njim. Jedna sačuvana ruka žene modelirana je fino i sigurno, logično skupljenih prstiju, kojima drži rub plašta. Glave, koje bi nam mogle mnogo toga protumačiti i na kojima bi se vrijednost majstorova dlijeta mogla najbolje uočiti, nažalost su nestale; ostale su tek rupe kao dokaz, da su glave bile umetnute, a ne isklesane u istom komadu kamena.

Analizirajući način i kvalitet obrade ove dvije skulpture splitskog zvonika, naročito ove posljednje, približujemo se vrlo mnogo trogirskom portalu i Radovanovoj radionici, što je sasvim razumljivo. Dapače, mnoge spomenute oznake govore u prilog tome, da je ova djela izveo Radovanov suradnik; ako možda ne »magister praeclarus«, a ono isto tako vrstan kao sam Radovan, a katkada i jači.

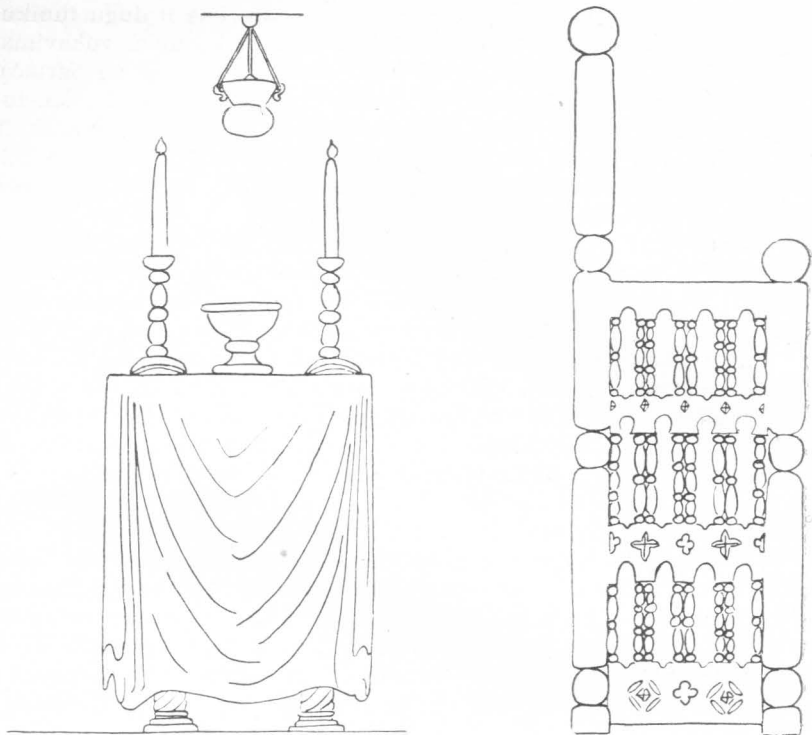
O dvama reljefima na istočnoj strani pilona prvog kata zvonika, Navještenju i Rođenju, pisalo se više. Na naročitu umjetničku vrijednost tih reljefa upozorili su Jelić, Karaman, Fisković, a među stranim povjesničarima umjetnosti Toesca i Venturi, dok im jedini Vasić nije pridao veću umjetničku vrijednost.²²⁾ Stoga ću nastojati da ovdje ne ponavljam već rečeno.

Reljef umetnut u južni pilon predstavlja Navještenje.²³⁾ Arkada sa tri luka dijeli prostor u tri polja. U prvome anđeo u pokretu desnom pruženom rukom najavljuje Mariji, koja sjedi u trećem polju u stolcu, okrenutom naslonom anđelu, ali sama okrenuta gornjim dijelom tijela naprijed. Po okviru reljefa teče tekst evanđelja, pisan ranogotičkim slovima. Reljef je minimalno restauriran, i to u sporednim dijelovima.

Datiranje i atribuiranje splitskog Navještenja varira kod raznih autora. Jelić pridaje reljef samom Radovanu, zbog njegove navodne

²²⁾ L. Jelić, Zvonik spljetske stolne crkve, str. 38—43; Lj. Karaman, Portal majstora Radovana..., str. 62—64; C. Fisković, Bilješke o Radovanu..., str. 28; P. Toesca, o. c. str. 800—801; M. Vasić, Arhitektura i skulptura u Dalmaciji..., str. 303—305; A. Venturi, o. c. str. 350.

²³⁾ Vidi slike: Lj. Karaman, o. c. sl. 25.



10. Stol (oltar) sa priborom i stolica sa reljefa Navještenja

istovjetnosti s Navještenjem na trogirskom portalu.²⁴⁾ Karaman ga pripisuje »ne Radovanovoj ruci, već njegovoj radionici ili školi.«²⁵⁾ Toesca smatra splitsko Navještanje i Porođenje djelima autora koji su potekli od majstora portala sv. Marka u Veneciji.²⁶⁾ Fisković drži Navještanje radom Radovanovog učenika,²⁷⁾ dok jedini Vasić pretpostavlja da je nastalo u XIV. st. i to pod utjecajem ranijeg Navještenja majstora Maura u trogirskoj katedrali.²⁸⁾

Sam ikonografski motiv Navještenja ne može mnogo pomoći datiranju djela, jer se ovdje, na granici Istoka i Zapada, stari orijentalni način pojedinih prikazivanja vrlo dugo zadržava i slobodno

24) L. Jelić, o. c. str. 40.

25) Lj. Karaman, Portal majstora Radovana..., str. 64.

26) P. Toesca, o. c. str. 801.

27) C. Fisković, Bilješke o Radovanu..., str. 28.

28) M. Vasić, o. c. str. 304.

miješa s novijim zapadnjačkim utjecajima, kao, uostalom, i stilskim i umjetničkim oblicima.

Marija koja sjedi kod Navještenja, a ne stoji uspravno, puna nemira, odaje helenistički a ne sirijski utjecaj. Dalje, u Navještenjima XII. stoljeća, po Apokrifima, često se uz Mariju javlja jedna djevojka, što u francuskim spomenicima XIII. stoljeća nestaje, i Marija i anđeo ostaju sami, čak i bez arhitektonskog ambijenta i predmeta koji ih okružuju, kao stolca, anđelovog štapa i sl., a javlja se novi motiv vaze s ljljanovim cvijetom između dvije figure.²⁹⁾ U XIII. st. na francuskim spomenicima Marija više ne prede, već ima knjigu u ruci. Dakle, Marija koja sjedi i prede, okružena namještajem, sve je to analogno francuskim prikazima XII. stoljeća, što, uzevši u obzir veću retardaciju, može datirati splitsko Navještenje ne kasnije od XIII. st.

Vasić datira ovaj spomenik u XIV. st., naročito zbog dvojnih stupova, vezanih u čvor, poput onih na drugom katu zvonika, i biljnog ukrasa među arhivoltima.³⁰⁾ Međutim, pretpostavi li se, da su prva dva kata splitskog zvonika građena u XIII. st., onda je razumljiva sličnost dvojnih stupića vezanih u čvor. Biljni ornament između arhivolta ima razvijeni realistički oblik, ali kao djelo XIII. st., u kojemu se, kako sam u početku naglasio, osjeća duh nove gotike. Uostalom, skoro identičan takav cvijet okružen vijencem listova nalazi se na motivu dječaka sa cvijetom na stupcu lijeve strane trogorskog portala, također djelu Radovanovog učenika.³¹⁾ Za raniji datum govori i srpasti oblik na tri arhivolta, pri dnu užih nego pri vrhu. Oblik Marijinog drvenog stolca vrlo potsjeća, kako je već Karaman spomenuo,³²⁾ skoro orijentalnim arkadicama i tokarenim stupićima, na drvene korske klupe iz XIII. st. u istoj katedrali. Već je istaknuta i očita veza majstora reljefa zvonika i majstora Buvine, koji mu je posljednji vjerojatno prethodio. Kompozicija Navještenja pod arkadama slična je Buvinovoj, koji zbog kvadratnog, a ne pačtvorinastog oblika ploče, nije mogao razviti prizor pod tri, već po dva luka. Jednako je ukazano na sličnost namještenog oltara sa stolnjakom u Buvinovom Prikazivanju i reljefu Navještenja na zvoniku.³³⁾

Navještenje sa zvonika splitske katedrale jedno je od najljepših djela srednjovjekovne dalmatinske skulpture, što su uočili i strani povjesničari umjetnosti.³⁴⁾ Intimni realizam i neobičan smisao za kompoziciju i sklad glavne su njegove kvalitete. Želja za harmoni-

29) E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle...*, str. 118; E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle...*, str. 245.

30) M. Vasić, o. c. str. 304.

31) C. Fisković, *Radovan...*, str. XXI., sl. 66.

32) Lj. Karaman, *Buvinove vratnice...*, str. 77.

33) C. Fisković, *Bilješke o Radovanu...*, str. 28.

34) P. Toesca, o. c. str. 800; E. Lavagnino, o. c. str. 323; A. Venturi, o. c. str. 350.

jom i ravnotežom bila je tako jaka, da je majstor na pr. sjedeću Mariju prikazao jednako veliku kao uspravnog anđela: kad bi htjela, ona ne bi mogla ustati zbog niskog arhivolta. Da li to možemo opravdati samo duhom i elegancijom gotike, koja se osjeća sve više, ili i neobičnim smislom autora za sklad i ljepotu? Skulpture na gornjim katovima zvonika vremenski su mnogo bliže gotici, a ipak su mnogo nespretnije i nezgrapnije od ove. U gipkom stavu anđela, koji se zaustavlja lijevim stopalom i blago pruža ruku, u smirenim naborima pokrivača oltara (u stvari stola), u mrtvoj prirodi na njemu i u naoko svečanom i smirenom, a u duši ipak uzbuđenom, uspravnom stavu Marije, koja je zastala predući, ima nešto od nježnosti i melodioznosti poznatog Simone Martinijevog Navještenja.

Tražeci autora, možemo ga s velikom vjerojatnošću naći u majstoru već opisanih skulptura, pred istim zvonikom (osim grupe nad desnim lavom), iako su one bez najvažnijih dijelova, bez glava. Majstorska obrada draperija, jednako fin i otmjen stav ženskog lika, sličan način odijevanja muškaraca lijeve grupe i anđela, sve to govori u prilog atribuiranju oba djela istom kiparu. Idući dosljedno dalje, to bi trebao da bude onaj najvrijedniji Radovanov suradnik, koji je ne u realističkom prikazivanju, ali u skladnom i skoro poetičnom komponiranju nadmašivao samog Radovana i na trogirskom portalu.³⁵⁾

Ne bih nikako, poput Jelića, vidio u autoru fragmenta Navještenja trogirskog portala autora splitskog Navještenja. Ako je sam Radovan izradio segmente luka portala s Navještenjem, onda se upoređivanjem oba prizora može uočiti sva razlika oba majstora. Radovan je čvršći, dinamičniji, elementarniji, splitski majstor je finiji i ima više smisla za sklad.

Iako u poptuno istom stavu, splitski anđeo je ostvaren sasvim drugačije od trogirskog. Anatomija, pokret, izraz lica, draperija, sve odaje ruku srodnog, ali drugog majstora. Možda je važno spomenuti i ovaj detalj: dugačko perje krila trogirskog anđela (i ostalih anđela na portalu) podijeljeno je još na sitna paralelna perca, dok splitski majstor to nije naznačio.

Razlika među dvjema Marijama je još uočljivija. Dok je Marija na trogirskom portalu čak i previše ukočena i nespretna za

³⁵⁾ Sličnu tehniku i vještinu rada ovog majstora nalazi C. Fisković na oštećenoj sjedećoj skulpturi Madone s djetetom iz XIII. st. u dubrovačkom Gradskom muzeju, a jednako i na Madoni iz Navještenja majstora Šimuna Dubrovčanina u Barletti (C. Fisković: *Fragments du style roman à Dubrovnik*. *Arheologija Jugoslavica* I, str. 127, sl. 18, bilj. 51 Beograd 1954.).

Spomenuta Madona u Dubrovniku sjedi na skoro jednakom drvenom izbarenom stolcu s arkadicama, kao na splitskom Navještau.

Identičnost autora dubrovačke Madone s djetetom i splitskih skulptura pod zvonikom vrlo je vjerojatna. Da li je to onaj isti majstor Šimun Dubrovčanin koji je radio u Barletti, to će moći dokazati dalja istraživanja.

majstora kao što je Radovan, pogotovo neprirodno pruženim dlanom ruke, plačnom grimasom lica i tvrdim držanjem preslice u drugoj ruci, ona na splitskom zvoniku je graciozna i dostojanstvena, poput madona u pjesmama trubadura.

Reljef na drugom pilonu zvonika prikazuje Rođenje i Pranje Krista.³⁶⁾ On već na prvi pogled pokazuje mnoge sličnosti s reljefom Navještenja, zatim sa sličnim motivom Rođenja na luneti Radovanovog portala u Trogiru, a donekle s reljefom Rođenja na obližnjim Buvinovim vratnicama.

Dok kod Buvine Marija još leži na prostoj slamnjači u špilji, dosljedno riječima u Evandelju, Radovan i majstor splitskog Rođenja preuzimaju već novu zapadnjačku modifikaciju tog prizora, kako se ona oblikuje u Francuskoj u XIII. st.: prikazuju Mariju u sobi u krevetu. To bi mogao biti jedan prilog tvrdnji da se dva posljednja reljefa datiraju poslije Buvinovog. I u ostalome udaljuje se kipar od Evandelja. On prikazuje Mariju ne na helenistički način u sjedećem položaju, pošto je rodila bez muke, već prema sirijskom predlošku, kao svaku drugu porodilju, u krevetu.³⁷⁾ I dvije »mudre žene«, koje peru dijete, javljaju se kasnije u apokrifnim evandeljima.

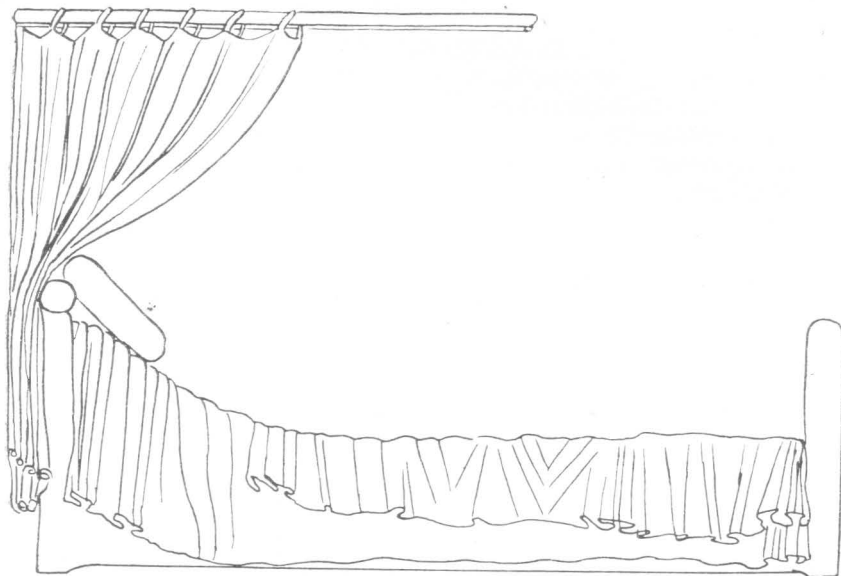
Potrebno je svratiti pažnju i na položaj Marije u krevetu: ona jednom rukom privlači pokrivač, a drugom pokazuje dijete u pletenoj košari, okrenuta licem naprijed prema gledaocu. Što znači taj njen pogled? Poznato je, da u XIII. st. na zapadnoevropskim spomenicima Marija u krevetu okreće glavu od djeteta, kao da ne će da ga vidi, i gleda prazno preda se. Dijete obično više ni ne leži u košari, već na nekakvom oltaru u sredini sobe, s lampom nad njim, te čitav prizor gubi intimnost obiteljskog događaja i postaje mistično ceremonijalan.³⁸⁾ I splitska i trogirski Madona okreću pogled od djeteta, ali ih u isto doba jedan nježni pokret povezuje s njim, a ne ostavlja hladnim prema njemu: dok Radovanova Madona nježno otkriva dijete, da ga pokaže kraljevima, koji stižu, Madona na splitskom reljefu pokazuje rukom dijete. Istina, ovdje nema na samom reljefu osobe kojoj bi ga pokazivala, kao na trogirskoj luneti, jer su i Josip i dvije žene prikazani frontalno. Mislim, da je ta frontalnost, koje nema na luneti Radovanovog portala, jer je tamo svatko zauzet svojim radom, namjerna, da bi se prizor povezao s gledaocem. Njemu Marija i pokazuje dijete, kao da izgovara riječi napisane na rubu reljefa: *Presepe tenet celitus...* Zapravo čudno i nešto neobično djeluju sva ta lica uperena u gledaoca, dok sama tijela nisu prikazana frontalno. Kao da je neki nepoznati posjetioć privukao na čas njihovu pažnju, jer i žena koja lijeva vodu u kadu ne prati pogledom svoj rad.

³⁶⁾ Vidi sliku: Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana...*, sl. 24.

³⁷⁾ E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle...*, str. 59—62.

³⁸⁾ E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle...*, str. 188, sl. 98, 99.

Kompozicija reljefa je sasvim drugačija od Radovanove i Buvinove. Kod obojice su Rođenje i Pranje komponirani u kvadratu, prilično dekorativno, kod Radovana vještije nego kod Buvine, dočim je ova kompozicija linearna. Likovi, u vrlo dubokom reljefu, postavljeni su odvojeno jedan za drugim, skoro ničim povezani, pa čak ni samom radnjom. Ni zavjesa kreveta, koja harmonično povezuje na Radovanovoj luneti čitavu kompoziciju, ne proteže se ovdje dalje od uzglavlja kreveta. Dosljedno tome, i pozadina je dana neutralno, ne pretrpano kao kod Radovana, te likovi još



11. Krevet rođenja

više iskaču svojom naglašenom plastikom. Dok u Radovanovom prizoru ima više dramske radnje u samom sudjelovanju prisutnih oko djela, u splitskom izbija neka skoro teška i nijema dramatika baš iz izolirane i nijeme nepomičnosti likova.

Iako je obližnji reljef Navještenja povezan arhitekturom lukova (mada ni Marija, ni oltar nisu povezani ni među sobom ni s anđelom) i ostvaren u mnogo manje naglašenom reljefu, nego Rođenje, iako ga umjetnički nešto nadvisuje baš zbog svoje savršene kompozicije, mislim da su oba djela jedne ruke. I autor Rođenja jednako je vješt majstor ljudskih figura i draperije, kolikogod je na drugom reljefu ta draperija nešto tvrđa i teža. Dovoljno je pogledati istovjetnost nabora donjeg dijela haljine Marijine na Navještenju i lijeve žene na Rođenju, ili nabore stolnjaka i plahte na krevetu. Jed-

nu originalnu fizionomiju, okruglog kubičnog lica, pokazuju i Marija na Navještenju i desna žena, pa donekle i Marija, na Rođenju.

Inače su stavovi svih likova na reljefu prirodni i odaju prvorazrednog majstora. Krevet s porođiljom nije prikazan u kosini, da bi ih gledaoc bolje vidio, kao na trogirskom portalu, već u realnom položaju. Prilog historiji kulture je i tip kreveta, a jednako tako i kolijevke u obliku košare, kakova se javlja i kod Buvine i Radovana. Kapa prve žene, pletenice druge, jednostavno ukrašeni vrč za vodu, jednostavna masivna klupa na kojoj Josip sjedi, sve su to prilogi kulturnoj historiji XIII. st. kod nas. Zapaža se, na pr., da dijete na ovom Rođenju nije preko pelena povezano unakrsnim trakama, kao na Buvinovom i Radovanovom.

Zrelost i ovog reljefa ne bih tumačio njegovim navodno kasnijim nastankom,³⁹⁾ već umjetničkom zrelošću njegovog autora, koji ne samo da stoji uz bok Radovanu, već ga u mnogočemu i nadvisuje.⁴⁰⁾

Pod reljefom Rođenja umetnut je u isti pilon zvonika reljef sa svecima Stašom, Dujmom i Petrom.⁴¹⁾ Da taj reljef nema nikakve veze s onim nad njim, to je jasno na prvi pogled. U njemu nema nimalo onog duha, koji je karakterističan za Radovanov krug.

Stil ovog reljefa zabunjuje i laika i stručnjaka, ne samo u odnosu na ostalu skulpturu splitskog zvonika, već i u odnosu na čitavu dalmatinsku skulpturu tog vremena. Robustnost i hladna tvrdoća njegovih likova zavela je Jelića, te ga je postavio čak u X. ili XI. stoljeće.⁴²⁾ Međutim, Jelićeva historijska, ikonografska i epigrafska zaključivanja u ovom slučaju su prenategnuta i previše proizvoljna, da bi mogla ukazati pravi put, dok je stilsku analizu on skoro potpuno zanemarivao. Nije moguće ni zamisliti, da je skoro realistički i plastično zreli reljef sa splitskog zvonika nastao prije još primitivnog, plošnog i ornamentalno rješenog reljefa hrvatskog kralja u splitskoj krstionici iz druge pol. XI. st. Pokušali se po odjeći sv. Dujma datirati reljef, približit ćemo se početku ili prvoj polovici XIII. st., ne ranije. Srećom imamo u Splitu nekoliko prikaza sv. Dujma iz romaničkog razdoblja. Osim ovoga, postoji lik navodnog sv. Dujma na korskim klupama u istoj katedra-

³⁹⁾ Vasić ga stavlja u početak XIV. st. O. c. str. 305.

⁴⁰⁾ A. Venturi opisuje reljef Rođenja: »...con la testa del Bambino naturalissima, il particolare del costume accurato, pieni di scioltezza i drappeggiamenti«. O. c. str. 350.

⁴¹⁾ Vidi sliku: M. Vasić, o. c. sl. 128.

⁴²⁾ L. Jelić, o. c. str. 43—55.

⁴³⁾ Lj. Karaman, Buvinove vratnice i drveni kor..., str. 75, 80—81, sl. 64.

li⁴³⁾ i lik sv. Dujma na reljefu s Kristom i dva sveca iz crkve sv. Luke i na Sustjepanu.⁴⁴⁾

Dok biskupski palij sv. Duje sa zvonika ima stariji oblik slova Y, kod sv. Duje na korskim stolicama (druga pol. XIII. st.) palij zadržava još oblik slova Y, ali mu se krajevi već lagano spuštaju, da se kod sv. Duje iz crkve sv. Luke (XIII.—XIV. st.) palij približi više slovu T. U XIV. st. palij oblika Y prelazi u oblik T.⁴⁵⁾ Svečeva kazula koja seže gotovo do zemlje također govori za raniji datum, tj. ne kasnije od XIII. st. Drugi važan ikonografski putokaz je svečeva mitra. Nakon mitre u obliku čunja, kalote i sa dva postrana roga u XI. st., javlja se u XII. st. mitra s jednim rogom na čelu i jednim na zatiljku i s ukrasnom bordurom naokolo mitre i sprijeđa okomito.⁴⁶⁾ Sva tri lika sv. Dujma imaju takav tip mitre. Međutim, presudan je omjer visine sa širinom mitre. U XII. st. ona je niska, u toku XIII. st. visina i širina se izjednačuju, da koncem XIII. st. mitra postaje viša nego šira. Na liku sv. Dujma sa splitskog zvonika mitra je još više široka, nego što je visoka, dok je na reljefu korskih klupa i skulpture iz sv. Luke širina jednaka visini. Uzmemo li u obzir i stanovitu ikonografsku retardaciju, mogli bi datirati sv. Duju sa reljefa na splitskom zvoniku u prvu polovinu XIII. st., dakle u doba Buvine, a prije Radovana i majstora korskih stolica, ili propovijedaonice u katedrali.⁴⁷⁾

Autor reljefa sa tri sveca poznat nam je po imenu, jer se sam potpisao »Magister Otto hoc opus fecit«, ali ipak o njemu neznamo ništa, pa ni to, da li je naš čovjek, ili strani kipar. Jelićevo poistovjećivanje Ota s benediktincem Odom iz XI. st. ne odgovara ni vremenski.⁴⁸⁾

Likovi na ovom reljefu neobično su tvrdi, zdepasti. Unatoč loših omjera, likovi su više barlachovski sjevernjački, nego nevješto rađeni. Oni su dapače i anatomski i kiparski zrelija ostvarenja od likova na Buvinovim prizorima, iako majstor Oto smislom za kompoziciju daleko zaostaje za Buvinom. Fizionomije su razrađene i individualne. Majstor Oto je loš u anatomskim proporcijama, u obradi tekstila, kose i brade. Nabori haljina su tvrdi, kao od metala, padaju neprirodno i škrto, a na čitavim dijelovima tijela, naročito leđima,

44) C. Fisković, Nekoliko neobjelodanjenih romaničkih skulptura u Splitu. Serta Hoffilleriana, str. 450—452, tab. XLV. Zagreb 1940.

45) Lj. Karaman, Buvinove vratnice..., str. 80.

46) C. Enlart: Manuel d'archéologie française. Tome III. Le costume, str 375, sl. 359—363. Paris 1916.

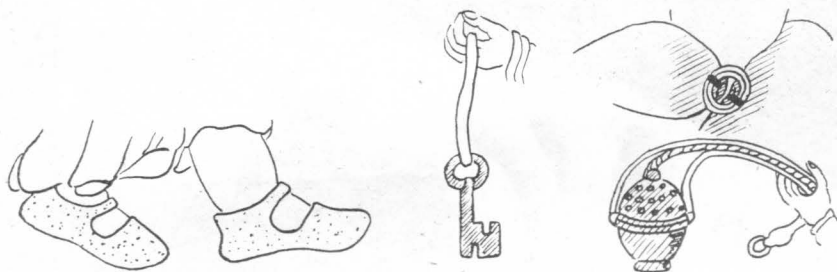
47) Lj. Karaman upozoruje na Jelićeve greške i, na temelju spomenutih ikonografskih momenata, datira spomenik u drugu polovinu XIII. st., nakon djela Radovanove škole, koja je djela majstor Oto neuspjelo nastojao podražavati.

Lj. Karaman, O datiranju dvaju sredovječnih reljefa na stolnoj crkvi i zvoniku sv. Duje u Splitu. Buličev zbornik, str. 457. Zagreb—Split 1924.

48) L. Jelić, o. c. str. 48.

tkanine nemaju ni jednog nabora, te djeluju poput željeznih oklopa. Jednako su šablonski ostvareni i nabori rukava košulje sv. Dujma.

Najtipičnija je za ovog majstora obrada kose. Ona stoji na glavi poput čvrstog i teškog šljema, dok su vlasi prikazane skoro grafički paralelnim stiliziranim potezima. Za razliku od načina češljanja ostalih likova iz tog vremena na trogirskom portalu, Buvinovim vratnicama, korskim klupama ili opisanim reljefima, gdje kosa više manje u uvojcima uokviruje čelo, dijeleći se jednom stazom posred glave, sva tri lika majstora Ota imaju krutu nevalovitu kosu, spletnu sprijeda preko pola čela i tu ravno postrizenu, dok im straga pada, jednako tako kruto, preko vrata, pokrivajući i same uši. Brade su jednako pojednostavnjene i stilizirane. Baš to pojednostavnjivanje, izbjegavanje suvišnih detalja, a isticanje kubičnosti i volumena, uz jednu »primitivnu« draž i iskrenost, glavna je kvaliteta djela majstora Ota. Da je njegovo pojednostavnjivanje i isticanje čvrstih i golih volumena svijesno, a ne površna skicoznost,



12. Cipele, ključ, kopča plašta i kadionica sa reljefa majstora Ota

u kojoj se, kao kod mnogih likova majstora Buvine gube pojedini dijelovi, dokazuju neki jednostavno, ali likovno konkretno obrađeni detalji, kao cipele sv. Staša, kadionica koju dječak drži u ruci, teški ključ sv. Petra, a za koji je već Jelić opazio, da je mnogo jednostavnijeg oblika od onog za pojasom jednog telamona pred zvonikom, pa mu presmiono pridaje »rimski« oblik i stavlja ga u predromaniku. Kopča koja spaja plašt sv. Petra ipak je bliža karici pojasa jednog već opisanog telamona, nego rimskim fibulama.

Iako Jelić tvrdi da reljef nije in situ, već je prethodno pripadao žrtveniku sv. Dujma u samoj katedrali, mislim da je on ipak rađen za ovo mjesto, jer njegove dimenzije, proporcije i vrijeme nastanka, sve govori u prilog tome. Do nesklada i nerazmjera sa reljefom Rođenja nad njim došlo je kasnije, kad je drugi majstor postavio taj drugi reljef, mnogo manjih likova i posve drugog osobnog stila, iznad njega.

Majstoru Otu pridao bih još tri kiparska djela u istom predvorju katedrale: luk s lovačkim prizorima pod svodom zvonika, lik na vrhu križnog svoda i ženski lik na kapitelu obližnjeg stupa.



13. Majstor Oto: Djelovi luka nad ulazom zvonika

Luku s prizorima lova posvetilo se vrlo malo pažnje, uglavnom zbog teže pristupačnog i manje uočljivog položaja.⁴⁹⁾ Venturi ga, zbog njegove čudne stilizacije, naziva »barbarskim«,⁵⁰⁾ a Vasić to prihvaća, prelazeći preko njega tek sa dvije riječi,⁵¹⁾ dok ga jedini Jelić opširno opisuje, ali ga posve naivno označava radom iste Radovanove škole, koja je klesala Navještenje i figure na ulazu u zvonik, tumačeći sam prizor, bez ikakove uvjerljivosti, kao Abrahamovu žrtvu.⁵²⁾

Luk prikazuje, od desna na lijevo, slijedeće likove i prizore u polureljefu: Čovjek se bori s lavom.⁵³⁾ Lijevom rukom ga je uhvatio za grivu i izvinuo mu glavu. Lav je, bijesan i nemoćan, ovio rep čvrsto oko svog tijela, poput onog trogirskog lava. Čovjek ima na sebi jednostavnu dugu haljinu, opasanu, dugih rukava. Drži u desnoj ruci buzdovan (topuz) s okruglom glavom i zamahuje njime na životinju. Lavlje lice potpuno je nerealistički dano. Prema skoro fantastičnim crtama toga lica i dugim, više ptičjim, pandžama na nogama, mogla bi to da bude i neka fantastična životinja srednjevjekovnog bestijarija, ali obzirom da sve ostale scene prikazuju lov u šumi, autor je vjerojatno ipak htio prikazati lava.

Nad tom scenom je lik golog dječaka ili mladića, uzdignutih ruku, a pogleda uprta u stranu. Njegovu ulogu u ovom lovačkom pričanju zbilja je teško odgonetnuti.

Treći lik prikazuje čovjeka u istoj dugoj opasanoj tunici, sa mekanom kapom na glavi, iz koje pada otraga skoro do ramena duga kosa. Čovjek je podigao u desnoj ruci kratki dvosjekli mač. I oblik mača može nam poslužiti da datiramo skulpturu otprilike u XIII. st. To nije više karolinški oblik mača, kakove nalazimo po starohrvatskim grobovima u splitskoj okolini, s vrlo kratkim križem (nakrsticom) i plosnatom, često kvadratnog oblika, glavom drška, iako je sam oblik masivne dvosjekle oštrice s tupim vrhom sličan. Iza 1000. god. postajala je nakrstica mača dulja, a u XIII. st. okrugla glavica drška zamijenila je plosnatu.⁵⁴⁾ Takav oblik mača, ali još uvijek masivan, a ne razvijeni oblika mača gotičkih vitezova, nalazimo na ovoj skulpturi.⁵⁵⁾ Cipele se ne razaznaju jasno ni na jednoj figuri, ali ipak postoje, priljubljene uz nogu, što dokazuje različita obrada noge golog i bosog mladića.

Nad njim je čovjek jednako obučen, obe ruke uzdiže prema orlu, koji nosi neku četveronožnu životinju. Možda je to pastir kojemu je orao odnio ovcu, a možda lovac kojemu je orao ugrabio

49) Vidi sliku: L. Jelić, o. c. sl. 30 (crtež nije posve točan!).

50) A. Venturi, o. c. str. 350.

51) M. Vasić, o. c. str. 228.

52) L. Jelić, o. c. str. 35—38.

53) Ne s kentaurom kako spominje Lj. Karaman (Zvonik sv. Duje..., str. 6).

54) Lj. Karaman, Iz kolijevke hrvatske prošlosti, str. 124. Zagreb 1930

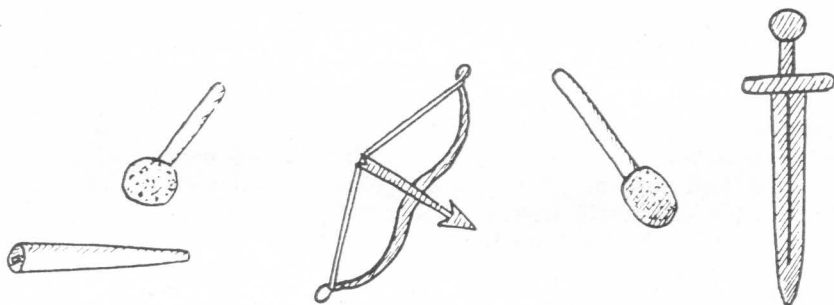
55) Jelić je krivo u jabuci drška mača vidio kvrgu kojom završava čunjasta kapa muškarca. L. Jelić, o. c. str. 36.

psa, jer životinja, duge njuške i istaknutih zubiju liči više na psa, nego na ovcu. (Da je jagnje, vjerojatno bi imalo runjavu dlaku slično kao medvjed iznad strijelca).

Slijedi lovac koji odapinje strijelu na perspektivno loše prikazanog medvjeda (?) nad njim.

Na lijevoj strani luka, odozdo gore, nanizano je također nekoliko lovačkih scena.

Na dnu luka duva lovac u rog, iz kojega izlazi nekakav čudan jezik. Do njega je čudna životinja slična zmaju, s krilima na leđima, a umjesto stražnjih nogu ima rep koji završava zmijinom glavom. Lovac u dugoj tunici opasan je pasom s jednakom karikom kao telamon na skulpturi pred zvonikom.



14. Oružje lovaca sa ulaznog luka zvonika

Na isto tako odjevenog čovjeka napada sa zemlje neka životinja slična psu, a on drži buzdovan da je udari. Haljina mu je pod vratom zakopčana potpuno jednako, kao na svetačkom liku zaglavnog kamena pod terasom zvonika, o kojemu ću kasnije govoriti.

Veći dio lijevog luka zauzima stilizirano šipražje, koje slično vinovu lozu, ali ima lišće vrlo neodređenog oblika. Četiri četveronožne životinje (slične nepoznatoj životinji iza čovjeka koji kolje svinju na Radovanovom portalu) jedu mlade stabljike te biljke, dok jedna ptica zoblje plod nalik grozdu.

Konačno je još neka četveronožna životinja (Jelić je opisuje kao psa, iako ne slično psu) i divlja svinja u lišću koju sišu dva mlada.

Značenje reljefa ovog luka nije posve jasno. Da li ćemo u pojedinim prizorima sa životinjama tražiti zamršenu simboliku srednjovjekovnih bestijarija, ili, kao Jelić, biblijsku scenu Abrahamova žrtvovanja,⁵⁶⁾ ili, poput drugih, utjecanje bogumilske umjetnosti stećaka, ili pak, s Karamanom, vidjeti u njima samo jednostavne lovačke prizore?⁵⁷⁾

⁵⁶⁾ L. Jelić, o. c. str. 37.

⁵⁷⁾ Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje..., str. 6.

Činjenica je, da autor ovoga djela nije bio toliko sklon realističkoj interpretaciji životinja, već je stajao pod utjecajem starijih predložaka fantastičnih životinja, često sa simboličnim sadržajima. Njegove životinje nisu tek nevješto deformirane realne životinje, jer tu nalazimo na pr. i životinju sličnu zmaju, s krilima i repom u obliku zmijske glave. Dok većina likova odgovara radnji lova, teže je protumačiti u tom lovu ulogu golog mladića bez oružja.

Već je Karaman odbacio neuvjerljivo tumačenje ovih prizora kao Abrahamovu žrtvu i još manje uvjerljivo traženje u njima lovačkih i viteških scena sa bogumilskih stećaka. Ostaje pitanje, da li prikazane životinje, odnosno ljudi u borbi sa životinjama, simboliziraju razne vrline i mane, kako je bilo uobičajeno prikazivati na reljefima romaničkih katedrala i samostana.

Da je ovaj luk nastao prije XIII. st., lakše bi bilo u njemu naći simboliku, koja je bila najraširenija u prva dva stoljeća ovog milenija. Fantastički likovi, sakupljeni i opisani najprvo od Izidora iz Seville i clunyskih samostanaca, a kao plod oponašanja i preučešavanja antike svom vremenu, gube u XIII. st. simbolično i alegorijsko značenje, te se s jedne strane približuju realnoj prirodi, a s druge, pretvaraju u ukrasne groteske, bez nekog unutrašnjeg značenja.

Već od antičkog »Physiologusa«, gleda se u običajima životinja refleksi moralnog svijeta, što postiže svoje više manje ustaljene propise u romaničkom »Bestijariju«. Svaka životinja postaje simbol ili alegorija nečega, a često i više među sobom oprečnih likova ili pojmova.

S druge strane, sve češći prijevodi Esopovih basna približuju čovjeka realnim životinjama. Čovjek, pa i građanin, bio je tada mnogo bliži prirodi. Lov je bila omiljela zabava ne samo plemića, već i običnih građana, naročito u ovim krajevima, koji su tada obilovali šumama. Monstrumi i fantastične životinje provlače se i dalje na reljefima katedrala i inicijalima kodeksa, ali gube svoje staro značenje. Kipar ili minijaturist prikazuju zmaja ili sirenu jednako, kao što prikazuju lava ili slona ili devu, koje nisu nikada vidjeli. Majstor se cijenio i po tome, što je bilo više fantazije u njegovim ostvarenjima. Činjenica je, da se čovjek ipak više ne boji fantastičnih životinja, već ih prikazuje u minijaturnom razmjeru, nimalo strašne, i gotovo neopasne čovjeku, kao što je na pr. zmaj do čovjekovih nogu na ovom reljefu.

Ne treba poznati citat Bernarda iz Clairvauxa uzeti kao dokaz, da već u njegovo doba samostanci nisu vidjeli simbolike u raznim fantastičnim životinjama na crkvenim portalima i samostanskim kapelama, ali ipak većina flore i faune srednjeg vijeka, realne ili fantastične, nema nego dekorativni karakter. To pogotovo vrijedi za skulpturu XIII. stoljeća.⁵⁸⁾

⁵⁸⁾ E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle...*, str. 340; E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle...*, str. 49, 55.

Dekoratивно upotrebljavane scene lova česte su u srednjovjekovnoj umjetnosti, naročito u dalmatinskoj. Ovima su prethodili u Splitu ukrasni prizori isprepletene flore i faune na kasnorimskim portalima Dioklecijanovog mauzoleja i hrama, zatim na romaničkim vratima majstora Buvine, dok lovačke scene, vrlo slične ovima i iz otprilike istog vremena, nalazimo na stupcima Radovanovog portala u Trogiru, pa i na romaničkim korskim klupama u splitskoj katedrali (lovac progoni jelena, koji se zapleo u šikarje). Na trogirskim stupićima nalaze se iste životinje, kao i na ovom luku: lav, medvjed, vepar, ptice.

Scene lova i borba čovjeka s realnim i fantastičnim životinjama naročito su česti na minijaturama crkvenih knjiga tog vremena, koje su, uostalom, i bile najčešći predlošci kiparima za njihove skulpture. Biblioteka splitskog kaptola, pak, bila je bogata vrijednim crkvenim knjigama, jer se spominje, da je i nadbiskup Bernardo donio u to doba iz Italije u Split »libros plurimos bonos et pretiosos«.⁵⁹⁾

I danas se u kaptolskoj riznici čuvaju dva kodeksa iz tog vremena, pisana karolina-goticom s bogato iluminiranim inicijalima ljudi, životinja i bilja, realnih i fantastičnih. Veza motiva na ovim minijaturama očigledna je s onim na obližnjim skulpturama.

U jednom od spomenutih kodeksa, Evangelistaru uvezanom u gravirane srebrne korice, iz XIII. st., nalaze se takovi inicijali, skoro isključivo slova I, vrlo čistih intezivnih boja: crvene, modre, zelene i dobro ušćuvane pozlate.⁶⁰⁾ Neobična ljubav za sklad boja i jednaka ljubav prema biljnoj i životinjskoj prirodi, prema njenim sitnim stanovnicima, odiše ovim umjetnički vrijednim i još neocijenjenim djelom.

Drugi iluminirani kodeks u kaptolskoj riznici, također vjerojatno iz druge polovice XIII. st., su Origenesove Homilije, a ima još više motiva lova i borbe čovjeka sa zvijerima sličnih suvremenim reljefima u Splitu i Trogiru. Od brojnih inicijala, rađenih s mnogo fantazije, spominjem samo neke: lav koji napada čovjeka i grize mu glavu, a on ga probija mačem; lav koji grize svoj rep; lav u trku; bora lava i ptice; ptica koja ima glavu i na repu, te čupa cvijeće; orao zapleten u cvijeće; lovac sa sjekirom i mačem probada neku čudnu pticu; čovjek siječe orla koji ga hvata za bradu; dva dječaka pletu trake, a među njima maskeron; ženski akt zapleten u pleter; dvije maske sa bradama; Krist, a nad njim portretna glava sa šiljatom bradom, kosom i zlatnom šubarom; maskeron guta slovo I; dva kraka slova C su glave životinja koje gutaju čovjeka.

⁵⁹⁾ Lj. Karaman, Buvinove vratnice..., str. 34.

⁶⁰⁾ Ističu se: lijepa zlatna ptica zapletena u bilje (foglio 2); orao sa aureolom, kao početak Ivanova evanđelja (5); dobro rađeni portret sv. Stjepana prvomučenika (6); crtež dječaka, koji je obujmio slovo (6); dječak, stojeći na nekoj biljci, pokazuje prstom uvis, poput nekih likova na opisanom reljefu (7); lijepa plava ptica

I na skulpturi propovijedaonice splitske katedrale iz istog vremena vide se slične fantastične ptice, komponirane sa mnogo smisla za dekorativnost, zatim lav koji guši zmaja, orao i sl.

U rijetko kojoj od ovih realnih i fantastičnih životinja, osim u onima koje prikazuje četiri evangelista i eventualno lavovima koji gnječe zmaja kao simbol zla, ne mogu se nazreti ni tragovi neke skrivene simbolike; u većini slučajeva to su groteske, izživljavanje mašte srednjevjekovnog kipara i minijaturiste, dekorativno ispreplitanje biljnih, životinjskih i ljudskih motiva bez naročite svrhe.

Što se tiče umjetničke vrijednosti luka s lovačkim prizorima, ne bih se potpuno složio s Karamanovom ocjenom, da je rađen »nespretnim dlijetom nevješta majstora«⁶¹⁾ iako ima u sebi onoga, što Venturi naziva »barbarskim«.

Skulpture ovog luka pokazuju sve pozitivne i negativne značajke obližnjeg reljefa sv. Duje, Staša i Petra, te sam uvjeren, da je majstor Oto autor oba djela. Reljef je rađen za visoki i slabije vidljiv položaj, a više je dekorativnog, nego crkveno-portretnog značaja, kao reljef sa spomenutim svecima. Zbog oba razloga, autor mu je posvetio manje pažnje u obradi detalja, iako kompozicijom i osjećajem za plastiku ne zaostaje za prvim. Baš taj vrlo razvijeni osjećaj za volumen, to specifično skulptorsko izražajno sredstvo, najznatnija je kvaliteta majstora Ota i zasjenjuje mnoge druge njegove nedostatke. Uporede li se raniji reljefi, kao onaj na splitskoj krsionici ili iz zadarskog muzeja, sa zrelim djelima konca dalmatinske romanike XIII. st., onda se vidi, da je najveći i revolucionarni napredak postignut baš u novom osjećaju volumena, smislu za plastiku, koji je smisao potpuno manjkao starijim majstorima. Ni kod Buvine, ni majstora korskih klupa, ni kod nekih Radovanovih đaka taj osjećaj za plastiku nije razvijen, već se još uvijek mnogi volumeni rješavaju linearno. Čvrstim i čistim volumenom, plastično određenim, iako anatomske često zanemarenim, tijelima, majstor Oto nadmašuje sve ostale majstore svoga vremena, pa i samog Radovana i najboljeg njegovog učenika. Ima nečeg modernog u tim volumenima, nečeg barlachovski ekspresivnog i skoro kubističkog.

dugog repa (11); životinja s lisičjom glavom i ribljim repom (56); lisica spletena oko slova I (69); lijepa zlatna ptica na modroj pozadini (78); neki zeleni gmaz sličan kameleonu (81); zlatna riba na crvenoj pozadini (83); ribe (86, 87); dvije ptice zajedno poklopljene slovom I (89); I preko crvenog sokola (90); zec koji se propinje (91); lisica (91, 92); neki zeleni gušter nabijen na slovo I (96); lijepi ljubičasti paun (97); zeleno ljubičasti gušter vere se preko zlatnog I; zelena lisica (101); zlatna riba (102, 105, 116); zec koji jede slovo I (103); crveni gušter omotan oko slova I (104); paun (105); neka fantastična modra životinja omotana oko zlatnog I (113, 117); uspravljani zlatni ovan (!) (114); zlatna golubica (116); i dr.

61) Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje..., str. 6.

Da je ista ruka radila oba djela, govore mnogi detalji. Rješavanje odjeće Staša slično je rješavanju odjeće većine likova sa luka: duga haljina, tunika, gornjeg dijela neprirodno priljubljenog uz tijelo, bez i jednog nabora, opasana jednostavnim jako naglašenim pojasom, a donjeg dijela u pokretu sa škrtim i tvrdim naborima. Naročito su slični pokret i draperije donjeg dijela odjeće sv. Staša i lovca s mačem u ruci. Pramenovi kose figura na luku nisu tako grafički izbrazdani kao na svecima, ali je kosa jednako rješavana poput homogene mase, koja čvrsto uokviruje dio glave. I poluprofilni stav i pokret sv. Staša sličan je stavovima figura na reljefima luka.

S v e t a č k i l i k na vrhu križnog svoda pod terasom koja spaja zvonik i hram pokazuje iste tehničke i stilske značajke, kao dva spomenuta djela majstora Ota, samo što mu je kipar pridao mnogo manje pažnje. Stoji poput završnog kamena svoda, iako ne točno u središtu, i prikazuje muškarca odjevena u jednaku dugu tuniku, opasanu konopom, od kojega vise sprijeda dva kraka. Obim rukama drži na prsima neki okrugli predmet, u sredini prošupljen, što bi se s najvećom vjerojatnošću moglo tumačiti kao mlinsko kolo. U tom slučaju bi lik pretstavljao opet sv. Staša, kao što je i Karaman nagadao.⁶²⁾

I z b i l j a, sličnost oba sv. Staša je znatna, iako su prikazani u drugom položaju. Najistovjetnija je obrada kose, u masi, sa paralelnim žlijebićima, zatim tehnika klesanja nosa, luka nad očima, brade i sl. Zanimljivo je, dalje, identično kopčanje haljine pod vratom jednim dugmetom, kao kod drugog lovca na lijevoj polovici reljefnog luka.

Ruku istog majstora odaje i preostali dio skulpture na rimskom kapitelu stupa, koji s jugoistoka podržava terasu između zvonika i hrama. Na vrlo oštećenom kapitelu dobro je sačuvan ž e n s k i l i k u bogatoj odjeći, dok se drugom liku, koji je bio do njega, vide samo prednji obrisi, jedna cipela i dio pojasa.

Karaman povezuje ovu skulpturu, spominjući je tek usput, sa obližnjim skulpturama Navještenja i Porođenja.⁶³⁾ Međutim, ovaj lik nema ni truna one finoće i mekoće obrade, one intimne i smirene poetičnosti spomenutih reljefa. Dapače, tvrdo lice, istaknuti nos i lukovi obrva, tipično stisnute usne (kao kod sv. Duje i sv. Petra), potpuno zanemarivanje obrade draperije (plašt pada bez i jednog nabora, poput metala, kao i kazula sv. Duje), krivi omjer malenog tijela prema velikoj glavi, a s druge strane naročiti osjećaj za volumen i obradu pojedinih detalja, sve to dokazuje, da je magister Oto autor i ovog djela. Identično je kopčanje haljine pod vratom žene dugmetom na jezičcu jedne strane ogrtača, kao kod drugog lovca lijeve polovine reljefnog luka i kao kod lika sv. Staša na završnom kamenu svoda.

⁶²⁾ O. c.

⁶³⁾ Lj. Karaman, Portal majstora Radovana ..., str. 64.

Konačno, sasvim je vjerojatno, da je majstor Oto, bio on stranac ili domaći kipar, kad je već bio zaposlen na kiparskom ukrašavanju prvog kata splitskog zvonika, izradio više od jednog samog djela, jednako kao i njegov nasljednik na tome poslu, anonimni suradnik Radovanov, koji je izveo ostale skulpture. Majstor Oto se, kao i Radovan u Trogiru, potpisao na najboljem i najznačajnijem svom djelu.

Privlačna je Jelićeva hipoteza, da ženski lik prikazuje Kolafizu, donatorku zvonika 1257. god., udovu kneza Ivana Modruškoga,⁶⁴⁾ što bi se moglo prihvatiti naročito zbog njene bogate odjeće. Međutim, nameće se pitanje, koga je prikazivao drugi lik, koji ga grli i vjerojatno ljubi u obraz. Otpada Jelićeva tvrdnja, da bi to bio telamon, kao na onim prizorima pred ulazom zvonika, jer za telamona ne odgovara preblizi položaj, a nema ni što da podržava. Po svoj prilici radi se o biblijskom susretu Marije i Elizabete, jer od oštećenog lika postoji ruka, koja hvata sačuvani lik oko pasa, dok ovaj njega prima za nadlakticu. Pošto je crkva posvećena Mariji, to bi ovaj prizor bio shvatljiv, jednako kao i prvotni prizor sa gradskim patronom sv. Dujmom. Jelićeva tvrdnja, da to nije svetački lik, pošto nema aureole, ne stoji, jer ni tri sveca na prije opisanom reljefu istog majstora Ota nemaju aureole. Što se bogate aristokratske odjeće tiče, sasvim je razumljivo da srednjovjekovni kipar oblači Mariju u odjeću bogate građanke ili plemkinje svog vremena.

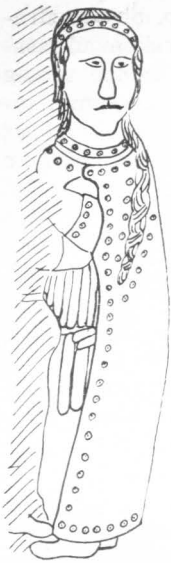
Odjeća figure na kapitelu znatan je prilog historiji kostima tog doba, iako ne možemo govoriti izrazito o nekom našem kostimu bogate građanke, već o kostimu višeg društva u gradovima s obe strane Jadrana, naročito pod utjecajem Venecije, u kojoj se već tada najčešće stvarala moda.

Žena je odjevena u dugu tuniku, preko koje je bogato nabrana košulja (prsluk), podvezana nešto niže pasa vrpcom, od koje se vidi čvor s dva kraka koji vise. Preko svega je prebačen teški plašt, zakopčan samo jednim dugmetom pod vratom, a seže do zemlje. Rubovi plašta i njegov gornji dio bogato su ukrašeni biserima ili dragim kamenjem, što mu daje naročito raskošan izgled. Jednakim biserima ukrašena je i masivna ogrlica i ukras na čelu koji podržava kosu, a može biti ukosnica ili dijadem. Duge kose padaju na ramena u pletenicama, od kojih je jedna prebačena napred preko ogrtača i dosiže do pojasa. Cipele, koje proviruju pod haljinom i plaštem, priljubljene su uz nogu poput cipelica ženskog lika na grupnoj skulpturi pred zvonikom.

Ova bogata odjeća ipak ne mora da predstavlja odjeću plemkinje ili kneginje, već i bogate građanke. P. Molmenti baš tako opisuje odjeću ugledne Mlečanke tog vremena:

»...Prigodom crkvenih svečanosti krunile su glavu zlatnim obručem, fino izrađenim, a dugi svileni izvezeni plašt pokrivao je osobu sežući do poda. Taj plašt, za koji postoji tradicija da su nosile

⁶⁴⁾ L. Jelić, o. c. str. 56.



već u VII. st. najodličnije Mlečanke, a upotrebljavao se vrlo dugo⁶⁵⁾ bio je duga tunika bez rukava, orijentalnog kroja, pod kojim se vidio steznik ili dugi kaput na struk (*corsaletto o giustacuore*) otvoren na grudima, a stegnuto vrpcama. Noge su se obuvale u cipelu (*socco*) drvenog potplata, ili u otmjene »zanghe«, urešene ukrasima...⁶⁶⁾

U doba popravka i učvršćivanja prvog kata zvonika u XV. st. dodanim pilastrima, koji su romaničke lukove pretvorili u prelomjene gotičke, postavljeno je na te pilastre nekoliko grbova kao spomen na inicijatore i donatore popravka.

Na desnom pilastru južnog pročelja zvonika nalazi se na plitkoj konzoli s biljnim ornamentom lik anđela koji drži u ruci grb splitskog nadbiskupa Dujma de Judicibus, iz prve pol. XV. st. A. Venturi, L. Folnesics, a zatim Lj. Karaman pripisivali su tog anđela s grbom Jurju Dalmatincu,⁶⁷⁾

15. Odjeća plemkinje u »Susretu Marije i Elizabete«

dok je C. Fisković vidio u njemu rad jednog osrednjeg kipara prve polovine XV. st. iz kruga Bonina da Milano.⁶⁸⁾ Taj anđeo zaista nema čistoću i čvrstoću ostalih Jurjevih skulptura, a i vremenski je bliži Boninu nego Jurju Dalmatincu. Original se danas nalazi u Jurjevoj kapeli bl. Arnira.

Na drugom pilastru južne strane zvonika sačuvana je samo konzola, na kojoj se također vjerojatno nalazila neka figura s grbom, a kasnije je uklonjena. Kao i grb nadbiskupa Dujma, i ova konzola, s malenim puttima koji je podržavaju i gotičkim stiliziranim lišćem, zamijenjena je u doba restauracije zvonika hladnom kopijom, dok se prilično oštećeni original nalazi u Arheološkom muzeju.

Na jednom od dva gotička umetnuta pilastra sjeverne strane zvonika nalazi se slična kompozicija, vjerojatno istog autora: dva

65) «... do polovice XVIII. vijeka». — Starije prevedeno izdanje Molmentija, kojim se u ovom slučaju moramo poslužiti, str. 62. Senj 1888.

66) P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*. Parte I. str. 243. Bergamo 1905.

67) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VI, str. 1008. Milano 1908.; H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*. Jahrbuch der kk. Zentralkommission. Bd. VIII, str. 76. Wien 1914; Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji*. XV. i XVI. vijek, str. 58. Zagreb 1933.

68) C. Fisković, *Umjetnički obrt XV.—XVI. stoljeća u Splitu*. Zbornik Marka Marulića, str. 133. Zagreb 1950.

dječaka drže štit s heraldičkim uspravljenim lavom (original također u Arheološkom muzeju). Jelić je u njemu vidio grb splitskog načelnika Ivana de Grisogonis (1418),⁶⁹⁾ što su i ostali prihvatili, iako u prošlosti stare splitske obitelji de Grisogonis ne nalazim taj, već sasvim drugi grb.⁷⁰⁾

Na drugom sjevernom pilastru nije bio grb, ili je prije uklonjen, a u doba restauracije zvonika postavljen je austrijski dvo-glavi orao, na spomen same restauracije.

Na južnom i sjevernom zidu, koji terasom spajaju zvonik s hramom, nalaze se i danas originalni dviju životinjskih glava, koje je restauracija poštedila i tek nešto pomaknula iz prvotnog položaja: južno glava lava, sjeverno vola.

Ni ove skulpture vjerojatno nemaju simbolično značenje, a nemaju ni praktično-ukrasnu funkciju točaka za odvod kišnice, jer nisu prošupljene, iako stoje upravo na položajima, na kojima bi mogle služiti takovoj svrsi, poput onih životinjskih i ljudskih glava pod natkritim terasama pobočnih lađa trogirске katedrale. Pred skulpturama lava i vola romaničkih crkvenih građevina pomišljamo na simbolični prikaz evanđelista sv. Marka i sv. Luke. Međutim, bez ostale dvije figure, čovjeka i orla, nije moguće tražiti u njima simbol evanđelista. Prvotno značenje tih životinja je moglo i biti simbolično, ali je u ovom slučaju u XIII. st. njihova simbolika gotovo potpuno iščezla, a one su ostale kao ukras.

Romaničko-gotičke lavlje glave nalazimo kao isključivo ukrasni motiv, a ne religiozno ili heraldično simbolični, vrlo često. Dva takova primjera su na petom katu istog zvonika, zatim na splitskim stambenim zgradama u Žarkovoj ulici, kao ukrasni točak za vođu u Dukljanskoj ulici, na palači jugoistočnog ugla Narodnog trga.⁷¹⁾

Spomenuta lavlja glava na prvom katu splitskog zvonika, ne predstavlja najvažniju umjetninu, iako se kvalitetom izdiže nad ostale upravo nabrojene. To je pravilna konzola u obliku kratke masivne grede, kojoj se prednji dio pretvara u lavlje lice, dok prelaza vrata nema. Skulptura je rađena tako, da se promatra odozdo, pa gornja strana nije ni obrađena. Crte su stilizirane, naročito dugi brkovi i griva u obliku pravilnih jezičaca, po čemu se može lako utvrditi, da je autor ove lavlje konzole ujedno autor veće konzole lava sa jagnjetom na drugom katu zvonika. Rad je mnogo primitivniji od ostalih do sada opisanih skulptura, iako nije raniji od njih. Prema njemu, i ostalim kiparskim djelima zvonika koje ćemo dalje

⁶⁹⁾ L. Jelić, o. c. str. 8.

⁷⁰⁾ D. Kečkemet, Romanička loža u Splitu. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Izdanje Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju 8, str. 108, bilj. 28. Split 1954.

⁷¹⁾ Vidi slike: C. Fisković, Romaničke kuće u Trogiru i Splitu. Starohrvatska prosvjeta, serija III, sv. 2, sl. 63, 64, 70. Split 1952.

opisati, može se zaključiti, da u toku dalje granje zvonika više nije bilo istaknutijeg kipara, koji bi se mjerio s majstorom Otom ili Radovanovim suradnikom, već su skulpture izvodili, prema nekim prelošcima, ili iz fantazije, vještiji klesari, koji su radili na brojnim dekorativno-klesarskim dijelovima zvonika, kao kapitelima, vijencima i sličnim ukrasima. Dok su u tim dekorativnim elementima oni često pokazivali smisao za sklad, za originalni, svježe i intimno shvaćeni ukras, nisu bili vješti plastičnom oblikovanju ljudske ili životinjske figure. Taj naoko začuđujući nazadak nakon opisanih kvalitetnih radova dosljedan je općem naglom opadanju, skoro stagnaciji, dalmatinske umjetnosti konca XIII. i čitavog XIV. st., nakon bogatog procvata u XIII. stoljeću, a prije ponovnog procvata gotičke umjetnosti u XV. st. Razlozi tog stolijetnog zastoja nisu još dovoljno uočeni ni istraženi, ali je on očigledan.

Na sjevernoj strani zida terase ugrađeno je, kao pendant ovoj figuri, poprsje vola; prednji dio s prsima i dijelom prvih nogu do koljena. Ova skulptura pokazuje više smisla za obradu volumena, dok se neka grafička obrada detalja na njoj ni ne zamjećuje. Ostavlja utisak lijepo modelirane, nešto pojednostavljene, ali kiparski čisto shvaćene skulpture. Oči su šuplje i ispunjene olovom, kao i na prije opisanoj lavljoj konzoli. Inače i skulptura vola, iako nije česta kao lava, sreće se katkada na crkvenim i svjetovnim građevinama kao ukras. Tako spominjem, kao tipičan primjer, dva vola, koji umjesto lavova, drže na leđima stupove na portalu romaničke crkve sv. Nikole u Bariju.⁷²⁾

Zahvaljujući ozbiljnijoj metodi restauracije prvog kata zvonika, koja se metoda pogoršala od drugog kata dalje, oba ova djela sačuvana su u svom izvornom obliku.

Konzola lava s jagnjetom u pandžama na drugom katu sjeverne strane zvonika djelo je istog autora kao ona prije opisana, ali je značajnija skulptura, u punoj plastici prednje polovice lavljeg tijela. Na zvoniku se danas nalazi hladna kopija skulpture, i to pod samim gornjim vijencem drugog kata, dok se original (danas u Muzeju grada Splita) na starom zvoniku nalazio pod dvojnim stupom sa čvorom, te je ostavljao utisak, tipičan za slične romaničke lavlje skulpture, da leđima podržava stup.

Skulptura lava je stilizirana i ima težnju više fantastičnog prikaza životinje, nego realističkog. To je, uostalom, težnja i ostalih kiparskih djela konca XIII. i čitavog XIV. st. u Splitu, a i fantastično prikazanih životinjskih glava pod strehama katedrale u Trogiru, na kon realizma Radovanovog portala.⁷³⁾ Ta pojava svakako začuđuje, jer bi se nakon prvih prodora realizma u crkvenu skulpturu, na prelazu romanike i gotike, očekivao u daljoj fazi gotike još izra-

⁷²⁾ Vidi slike: Li. Karaman, Portal majstora Radovana..., sl. 34.

⁷³⁾ C. Fisković, Zapis o Radovanovom portalu..., str. 13, bilj. 9.

zitiži realizam biljnih i životinjskih motiva, kao na skulpturama francuskih katedrala, a ne nagli povratak, ako ne simboličnom, a ono fantastičnom i grotesknom.

Osim primitivnih stiliziranih lavova na splitskim kućama i osim slično nerealno prikazanog lava na već gotičkom vijencu trogirске katedrale, javljaju se tada i u ostalim mjestima u Dalmaciji lavlje konzole, koje svojom stilizacijom i primitivnošću kiparske obrade znače znatan nazadak naše plastike.⁷⁴⁾

Da je takovih primitivno stiliziranih lavova bilo i u Italiji nakon Benedetta Antelamija i Nikole Pisana, pokazuju primjeri lavljih skulptura, vrlo sličnih ovoj sa splitskog zvonika, na propovijedaonici u Loro Ciuffenna u Toscani, ili na pobočnom portalu San Zena u Veroni, čak s jednako stiliziranom grivom u listićima.⁷⁵⁾

Konzola — lav na splitskom zvoniku prikazan je u prednjoj polovini tijela, također namijenjen gledanju odozdo, a obrađen je, iako u punoj plastici, više grafičkim nego plastičnim izražajnim sredstvima. Naročito ekspresivni utisak ostavljaju dugi prema gore svinuti brci ili udubine pod obrvama, koje djeluju poput velikih naočala, dok su same očne šupljine bile ispunjene olovom. Griva je dana grafički u trokutnim listićima, od kojih su prednji izbrazdani paralelnim žljebićima, u težnji da prikažu bujnu grivu, dok su oni iza njih prazni. Velike poluotvorene ralje također su stilizirane, sa zubima sličnima pili, koji se u dva reda, odozdo i odozgo, poklapaju. Jezik je nešto isplažen. I noge s pretjerano velikim pandžama, koje drže jagnje, više su stilizirane, nego realistički obrađene, a i samo jagnje, i ono je s olovnim očima.

Čitavom rustičnom stilizacijom i fantastičnom ekspresivnošću koja evocira simboliku, ovo je djelo bliže XI. ili XII., nego koncu XIII. st., kad je vjerojatno nastalo. Tu zaostalost možemo protumačiti jedino konzervativnošću i osrednjim talentom autora koji je klesao ovo djelo i ostala iz ovoga razdoblja gradnje.

Istom kiparu spomenutih triju ukrasnih konzola pridao bih još dvije skulpture na zapadnom pročelju istog drugog kata zvonika: jedna od njih predstavlja grifona koji drži u pandžama ljudski lik, a druga голу ženu; iako se može analiza izvršiti samo na prvoj skulpturi (danas se nalazi u Muzeju grada Splita, oštećena s jedne strane i bez obiju glava), pošto je original druge (također je bio bez glave) uništen u doba restauracije zvonika, vjerojatno zbog »profa-

74) Vidi na pr. stiliziranu romaničku lavlju konzolu naknadno uzidanu u pučku kućicu u Ćiril-Metodovoj ul. (Dom starica), ili više grafički nego plastično oblikovanu, romaničku konzolu s lavom u zadarskom Arheološkom muzeju. — I. Petricioli, Neobjelodanjenje romaničke skulpture u Zadru. Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji..., sv. 7, str. 26, sl. 5.

75) Toesca, o. c. sl. 547; Venturi, o. c. sl. 28.

nog« prikaza, a nije ni poznato, da bi postojala njena detaljna fotografija.⁷⁶⁾

Grifon i lik koji on drži prikazani su u punoj plastici; tek je životinja leđima i krilima vezana uz kamen koji je uzidan. Ptičja glava je odlomljena, dok su sačuvana krila, na koja se direktno nadovezuju prednje pandže. Perje je potpuno pojednostavnjeno i stilizirano, ali oblik krila nije nevješto dan. I sam lavlji, trup, kojemu se pod kožom naziru lijepo modelirana rebra s istaknutim prsnim košem, kazuje da je ovaj kipar znao katkada i dobro modelirati, imajući smisla za davanje volumena. I zadnje pandže, kao i prednje, naročito su uveličane, sa zastrašujuće istaknutim golemim svinutim noktima. Baš tehnička izrada tih velikih svinutih noktiju, ne okruglog, već višekutnog presjeka, koje iste nalazimo i na prije opisanoj lavljoj konzoli, konkretniji mi je dokaz, da je ista ruka izvela oba djela. Grotesknost, stiliziranje, ali ipak stanoviti osjećaj volumena kod svih nabrojanih djela govore u prilog toj tvrdnji. Rep grifona je, kao na mnogim romaničkim lavovima, ovijen oko trbuha, odnosno oko lijeve stražnje butine. Životinja drži pandžama goli ženski lik. Gornjim pandžama uhvatio ga je za nadlaktice svinutih ruku, a donjim za svinuta koljena, stiskajući ga. Tijelo je modelirano osrednje, ne bez kiparskih kvaliteta, naročito u volumenu, ali i s nevještim detaljima, kao na pr. u svinutom zglobu ruke i sl. Šteta da nije sačuvana glava, na kojoj bi se kvaliteta majstora mogla bolje ocijeniti.

Druga skulptura prikazuje голу ženu,⁷⁷⁾ raširenih nogu, svinutih u koljenima. Ovakovi prikazi bez kakvog naročitog značenja, ili pak sa simboličnim značenjem đavla koji grabi zlu dušu, bili su u srednjevjekovnoj umjetnosti uobičajeni. Grifon, s donjom polovinom tijela lava, a gornjom ptice s krilima i kljunom orla, vrlo je česti monstrum fantastičnog bestijarija XII. i XIII. st., čak češći od ostalih monstura. Čovjeka u borbi s grifonom nalazimo na mnogim romaničkim skulpturama.⁷⁸⁾ Slične fantastične životinje, zmajevi, prožduru čovjeka i na Radovanovom portalu i ženu na transeni obližnjeg okruglog prozora.⁷⁹⁾ Još bližu analogiju nalazimo u već spomenutom kodeksu u splitskoj katedrali, Origenesovim Homilijama, koji je pisan otprilike u isto vrijeme kad su ove skulpture klesane. Osim čestih inicijala koji prikazuju borbu čovjeka s lavom ili sa fantastičnim pticama, postoji jedan oslikani inicijal

⁷⁶⁾ Skulpture su na starom zvoniku stajale ne iznad stupova, već na ugaonim pilastrima u istoj visini II. kata.

⁷⁷⁾ L. Jelić, u letimičnom osvrtu na skulpture II. kata zvonika, koje vremenski vezuje s onima III. kata, ispravno spominje grifa sa ženom (o. c. str. 61), dok Lj. Karaman, vjerojatno zaveden predajom, spominje dijete u pandžama grifa (Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje..., str. 6).

⁷⁸⁾ Vidi primjer na portalu u Vézelay-u. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle...*, sl. 190.

⁷⁹⁾ Vidi slike: C. Fisković, *Radovan...*, sl. 65,71.

slova C vrlo sličan ovom prizoru sa zvonika: životinja s dva kraka glave guta čovjeka, a dvije pandže ga grabe.⁸⁰⁾

I u primjerima fantastičnih životinja, koje grabe pandžama čovjeka i proždiru ga, postojala je zacijelo u početku svijesna simbolika: htjelo se zastrašiti griješne, prikazujući u obliku zmaja, grifona i sl., samog sotonu. Kasnije oni ostaju tek kao groteskni ukrasi i plod bujne mašte kipara, bilo to kod nas,⁸¹⁾ ili u ostaloj Evropi.⁸²⁾

Da se ona nalazi u pandžama nekog monstruma, poput one na spomenutom trogirskom prozoru, moglo bi se pomišljati na kažnjavanje griješnice (iako ni u svakom takovom prikazu ne bih vidio simboliku), ali u ovom slučaju vjerojatno je ženski akt postavljen tek dekorativno, kao i ostale ljudske i životinjske figure. Što se skupljenih nogu tiče, to je najuobičajeniji čučeci stav većine romaničkih i gotičkih figura na katedralama, bile one točkovi za odvod kišnice, bile običan ukras (vidi čučeci muški i ženski lik na gornjim katovima istog zvonika). Žena kao simbol grijeha prikazivana je, obično gola, sa zmijama koje je ujedaju. Srednjevjekovni redovnici su se bojali nje, kao »đavlovog oružja« (Bernard od Clairvauxa), ali nisu izbjegavali da je često prikazuju na crkvenim i samostanskim reljefima. Kod nas, osim velikih aktova Adama i Eve, srećemo maleni ženski akt bez nekog naglašenog sadržaja i na dekorativnim stupićima Radovanovog portala.⁸³⁾

Ženskom aktu nije se u ranijem srednjem vijeku pridavalo značenje erotičnog niti uvijek griješnog, kao što se to kasnije htjelo tumačiti na svakom primjeru. Umjetnost XIII. st. nije uopće opsce-na, već vrlo čedna i čista. Tek u XV. st. javljaju se realističke obscene scene.⁸⁴⁾

Kao i u prijašnjem primjeru, i u prikazu ženskog akta u funkciji čisto dekorativnog elementa možemo naći potvrdu u već spomenutom kodeksu XIII. st. u riznici splitske katedrale. Na jednom iluminiranom inicijalu slova O naslikan je ženski akt zapleten u pleter, bez ikakvog simboličnog ili didaktičnog značenja.⁸⁵⁾

Nad vratascima, koja sa terase prvog kata vode u zvonik, nalazi se, obnovljen, grb nadbiskupa Petra X. iz XV. st.,⁸⁶⁾ a na trećem katu zapadnog pročelja zvonika grb gradonačelnika Celsija iz XVI.

80) Origenes, Homilije. Super exodum. Rukopis. Str. 92. Kaptolska riznica. Split.

81) Vidi fantastične životinje na korskim klupama u Splitu, na Radovanovom portalu u Trogiru, na romaničkim skulpturama u Dubrovniku (C. Fisković: Fragments du style roman à Dubrovnik. Sl. 5, 12—14, 20).

82) Vidi, među ostalim brojnim primjerima, razne životinjske i ljudske figure koje dekorativno strše poput konzola na fasadi katedrale u Troji. — A. Venturi, o. c. sl. 470, 471.

83) Vidi slike: C. Fisković, Radovan..., str. XXI.

84) E. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle..., str. 61.

85) Origenes, o. c.

86) L. Jelić, Zvonik..., str. 8, sl. 11.

st.⁸⁷⁾ Oni nemaju umjetnički, već samo dokumentarni značaj, ali i u tom slučaju pomoći će ne hronologiji gradnje zvonika, kako je to Jelić tumačio, već njegovih naknadnih popravaka. Original drugog grba nalazi se danas u Muzeju grada Splita, dok prvi vjerojatno nije sačuvan.

U početku ove radnje istaknuo sam, da je najprihvatljiviju tezu gradnje ovog zvonika iznio Lj. Karaman, tj. da je zvonik građen u tri faze, prva dva kata u XIII. st., tri slijedeća u XIV. st. i šesti kat u XVI. st.⁸⁸⁾ Međutim, treći kat zvonika, koliko se odvađa od donja dva, toliko se razlikuje i od dva nad njime, tvoreći tako prelaznu fazu gradnje sa elementima bliskima i romanici i gotici. Treći kat zvonika ima veću rastvorenost od prva dva, ali ne toliku, koliko iduća dva, koja su međusobno skoro identična: treći kat ima, umjesto zidanog ugaonog pilastra, stup na uglovima, ali jednostavan i masivan, a ne lagane dvostupove kao iduća dva kata; slijepe lezenice trećeg kata odgovaraju lukovima bifora i drugog i trećeg i četvrtog kata, a ne laganim dekorativnim lezenama gornjih dvaju katova, i sl. Ipak je teško vremenski omediti tu međufazu gradnje trećeg kata zvonika. Vjerojatno ona pada u početak XIV. st., a nastavak gradnje u sredinu i drugu polovicu istog stoljeća, da se, nakon prekida od preko stotinu godina, kroz koje vrijeme je vrh zvonika bio pokriven privremenim drvenim krovom, dovrši posljedji kat, s elementima renesanse i reminiscencama minule gotike u lako prelomljenim lukovima, u XVI. stoljeću.

Međutim, dok se arhitektonski, pa donekle i dekorativno-arhitektonski, gornji katovi sve više postepeno približavaju duhu gotike, to isto ne važi za skulpturu, jer ona u XIV. st., kako sam već spomenuo, ne samo da nije mnogo evoluirala, već je katkada i konzervativno nazadovala, uglavnom uslijed pomanjkanja mladih naprednih kipara. Stoga se ne bih složio s tumačenjem, koje je Karaman, u prikazu dalmatinske umjetnosti, ovako obrazložio: »Prve skulpture čisto gotičkog karaktera javljaju se i prodiru u dalmatinsko primorje u XIV. st. Na splitskom zvoniku sv. Duje, koji je građen kroz XIII. i XIV. stoljeće u oblicima romanike, vidimo, kako glomazne, strogo stilizirane konzole životinja s izbuljenim očima iz olova, koje imamo u donjim katovima, u gornjim katovima iz XIV. st. zamijenjuju konzole s naravnim hrastovima lišćem gotičkog karaktera...«⁸⁹⁾ istaknuo sam u početku, da naša skulptura u XIII. st., bilo na trogirskom portalu, bilo na kvalitetnim skulpturama prvog kata splitske katedrale, već odiše realizmom mlade gotike, iako još dugo konzervativno zadržava romaničke oblike. Ljudske i životinjske figure prvoga kata, pa čak i one majstora Ota, nemaju olovne oči, kao one na iduća tri kata; cvijetni ukrasi na Navještenju prvog

⁸⁷⁾ O. c. str. 12, sl. 12.

⁸⁸⁾ Lj. Karaman, Zvonik sv. Duje..., str. 7.

⁸⁹⁾ Lj. Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, str. 43. Zagreb 1952.



16. *Konsola prenesena sa zvonika u solinski Tusculum*

kata nisu manje gotičko-realističkog karaktera, od hrastovog lišća trećeg kata, koje su figure baš rađene stilizirano, glomazno i s izbuljenim očima iz olova. Nemoguće je drugačije tumačiti taj kvalitetni i stilski nazadak, već jednom općenitom dekadencom, ili točnije, naglim ali kratkotrajnim procvatom naše ujetnosti u XIII. stoljeću.

Figuralna skulptura trećeg kata odaje dva autora, iako je sigurna atribucija nemoguća, zbog neindividualnih fizionomija tih kipara, odnosno klesara. Konzole s muškom i ženskom glavom pod gornjim vjencem trećeg kata na sjevernoj strani zvonika predstavljaju kvalitetno mnogo lošija djela od svih do sada spomenutih, iako spadaju među zanimljivije skulpture zvonika. Obe glave rađene su nevješto, s grafički »crtanom« bradom, brcima, nosom, očima, a bez osnovnog smisla za volumen, koji smo



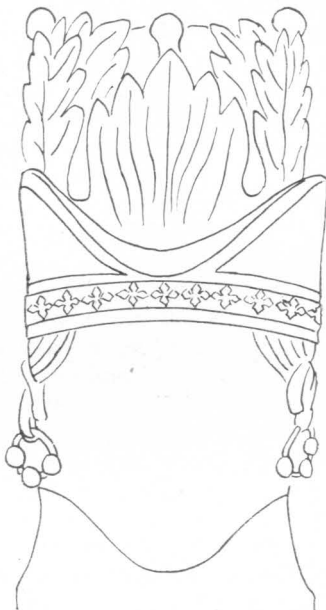
17. Konsola prenesena sa zvonika u Muzej grada Splita

smisao sretali i na nekim rustičnim do sada opisanim skulpturama. Glave su nabijene na gredu konzole, bez vrata, a oči su konzervativno zalivene olovom. Kad ne bi uočili da je ta primitivnost rezultat uglavnom autora, a ne vremena, zavelo bi nas da datiramo figure prije svih do sada opisanih.

Traženje značenja ili simbolike ovih figura mislim da je također uzaludno, pogotovo gledajući u ženi nekog starozavjetnog svećenika. Figure su postavljene dekorativno, jednako kao i ostali životinjski i ljudski likovi na gornjim katovima zvonika. Dokaz njihove dekorativnosti, koja prelazi u grotesku, mislim da možemo vidjeti i u hrastovom lišću i plodu, kojim su okrunjene, poput nekakvih antičkih silvana.⁹⁰⁾ Uostalom, da su imale da predstavljaju

⁹⁰⁾ Na šeširu sličnog tipa iz poznatog časloslova »Les très riches Heures« Jean de Berri-ja nalazimo grančice s lišćem, i to na žen-

neke određene portrete, ili svetačke likove, bila bi im posvećena nešto veća pažnja. Pa ipak, u nekim ukrasnim detaljima na ženskom liku ostavio nam je autor zanimljiv kulturno-historijski dokument, a možda i oslonac za datiranje gradnje tog dijela zvonika. Zanimljive su, najprije, velike naušnice sa tri jagode, koje žena nosi kao ukras. To je tip naušnica što se kod nas javljaju u velikom broju kao tzv. »starohrvatske naušnice« sa tri jagode u slavenskim grobnicama još u VIII., IX. i X. stoljeću. Čudno je, da se tradicija tog



18. Kapa i naušnice na ženskoj glavi

nakita, koji je u tom obliku nepoznat u Italiji i Francuskoj, čuva još u XIV. stoljeću u našim primorskim gradovima.

Drugi je slučaj s čudnovatom kapom ili ukrasom za glavu koji ima ovaj ženski lik. Karaman je primijetio, da se radi o ženskom šeširu sa dva roga, koji je ušao u modu na francuskom dvoru sredinom XIV. st.⁹¹⁾ To bi izradu ovih skulptura, dakle i gradnju trećeg kata zvonika, uzevši u obzir i stanovitu retardaciju stila u provinciji, pomaknulo koncu XIV. st., pa bi iduća dva kata bila izvođena, prema tome, tek u XV. stoljeću.

U Francuskoj, a još više u Flandriji, kao središtu trgovine tekstila, a, zahvaljujući dvoru vojvode od Bourgogne, i žarištu mode, u XIV. i XV. st. bio je najčešći ženski šešir dvaju oblika, koji oblici

skom liku koji simbolizira mjesec maj.

C. Enlart: Manuel... str. 196, sl. 205.

⁹¹⁾ Idem.

donekle potsjećaju na oblik šešira poput biskupske kape na splitskoj figuri. Prvi šešir je sličio admiralskoj kapi po sredini uzduž rascijepljenoj; gledan od sprijeda sliči biskupskoj kapi sa postranim rogovima. Teško je, međutim, da se radi o takovom tipu šešira, jer su njegovi gornji rubovi obično bili optočeni krznom ili nekim bogatim mekanim materijalom i spajali su se na čelu, pokrivajući ga djelomično. Drugi uobičajeni tip tog vremena je mnogo bliži. Radi se o kapi sa dva roga, sličnoj poprečno okrenutoj biskupskoj mitri, iz nekog tvrdog materijala, ili od tkanine poduprte metalnim kosturom ili velikim iglama; samo što je taj šešir bio znatno viši nego širi i što je uvijek bio prekriven svilenom maramom, koja je sprijeda bila prikupljena uz njega (čak ju je često pridržavao uresni dijadem, vrlo sličan onome na kapi figure splitskog zvonika), ali se straga i postrance širila i padala slobodno. Marama je baš ono najtipičnije na ženskim šeširima tog oblika XIV. i XV. st., a njoj nema na ovom primjeru ni traga. Bit će vjerojatnije da se radi o jednom tipu ženskog zapadnoevropskog šešira,⁹²⁾ koji je prethodio ovome. Njegov raniji datum mogao bi pomaknuti i datiranje gradnje ovog kata zvonika nešto ranije, što bi odgovaralo datiranju na temelju stila ostalih građevnih elemenata.⁹³⁾

Spomenuo bih usput, da su restauratori uklonili obe skulpture, valjda zbog njihove rustičnosti, mada nisu uopće bile oštećene, i zamijenili ih kopijama, koje su rađene tako proizvoljno, da uopće ni ne sliče na stare; čak imaju ukrasne dijelove koji na prvima uopće ne postoje. Originalna glava žene nalazi se danas u Muzeju grada Splita, a muškarca u solinskom »Tusculumu«, neukusno ugrađena u vrtu česmu.⁹⁴⁾

Na južnoj strani trećeg kata zvonika nalaze se tri figuralne skulpture, od kojih su dvije kopije, a jedna original. Dvije isturene konzole, koje pridržavaju arhitrav s vijencem nad trećim katom, sastoje se od stiliziranog akantusovog lišća s donje strane, a sa čela jedna ima o v n u j s k u g l a v u, a druga obični stilizirani cvijet. Obe konzole nalaze se danas među sačuvanim fragmentima zvonika u Arheološkom muzeju, potpuno neoštećene, te nije bilo nikakvog razloga da ih se skida i zamijenjuje netočnim kopijama. Na gor-

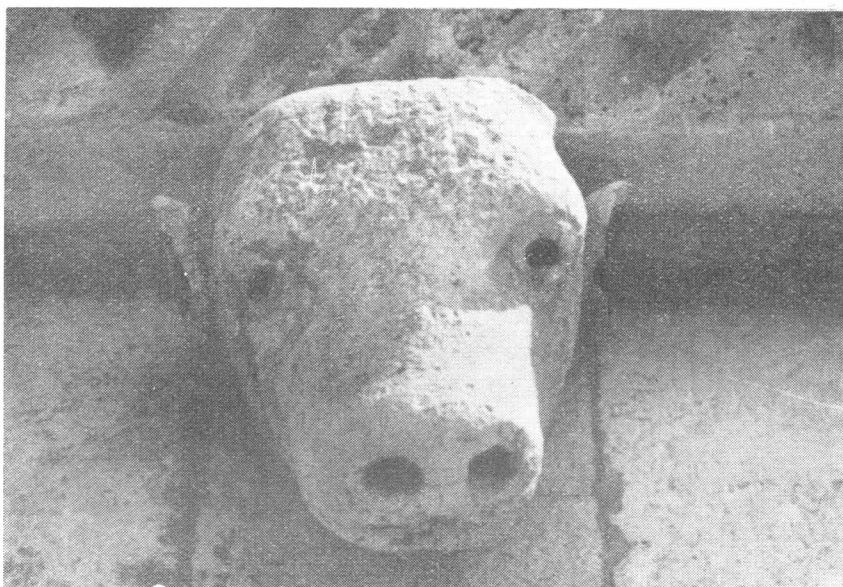
⁹²⁾ U Italiji i Veneciji sreće se uglavnom prvi tip opisanog šešira, rijetko drugi (P. Molmenti, o. c. str. 255.).

⁹³⁾ Enlart spominje pojavu šešira na rogove u Francuskoj već koncem XIII. st., pod utjecajem Orijenta, odnosno Bizanta, a u modi je naročito u drugoj polovini XIV. st. C. Enlart: Manuel... str. 204—209.

⁹⁴⁾ L. H. Fischer napada već 1898. god., u doba restauracije zvonika, nepoštipanje restauratora stare skulpture: »...množina dobro sačuvanih starih stupova, kapitela, ornamenata, životinjskih skulptura i grbova leži naokolo bačena bez brige i pijeteta, među fragmentima, koji se zbilja više ne mogu upotrebiti...« (L. H. Fischer, Die Restaurierung und Freilegung des Diocletian-Palastes in Spalato. Neue Freie Presse. 30. VII. 1898.).

njoj strani jedne konzole vide se antička slova, jer je romaničkom klesaru poslužio rimski spomenik kao materijal. O nekom naročitom likovnom djelu ne može se govoriti, jer je glava ovna, put dole zavnutih rogova (ne toliko kao na kopiji), prikazana u polureljefu, vješto, ali više dekorativno, nego kiparski, kao i ostali biljni ukrasi.

Dvije figuralne konzole nad biforama prozora umjesto stupova podržavaju slijepe lukove bifora. Jedna od njih prikazuje volovsku glavu, a druga pognutu staricu u svojstvu karijatide.



19. Konzola vola sa zvonika

Na zvoniku se danas nalazi kopija volovske glave sa šijom, dok je sama oštećena glava bez šije (iako ju je prije restauracije imala, što se vidi na staroj fotografiji zvonika⁹⁵) ugrađena u pročelje solinskog »Tusculuma«. Modelacija glave nešto je pojednostavljena, ali izvedena besprijekorno, s osjećajem za volumen, a bez traga nekog grafičkog rješavanja, kao na prije opisanim skulpturama. Šuplje oči su konzervativno bile zalivene olovom.

Druga konzola pošteđena je od restauratora. To je lik žene, ili starice, koja pogrbljena, ramenima i uzdignutim rukama podržava kamen, u kojemu se spajaju oba slijepa luka. Lik, koji ostavlja

⁹⁵ Vidi u fototeci Konzervatorskog zavoda u Splitu ili Muzeju grada Splita.



20. *Konsola žene sa zvonika*

utisak patuljka, dan je skoro groteskno, što je vjerojatno i bio cilj kipara. Žena ima dugu haljinu ispod koje se vidi rub donje suknje, a na glavi ima priljubljenu kapu od nekog hrapavog zrnastog materijala. Modeliranje tijela je bez neke naročite kiparske vještine, iako zrelije od prije opisanih glava muškarca i žene; lice ima u sebi nečeg rustičnog što podsjeća na fizionomije majstora Ota, a nabori haljine dani su tvrdo, iako je kipar nastojao da pod njima oblikuje samo tijelo.

Pendant tom liku, figura muškarca koji čući, otprilike istih dimenzija, i istog stava, nalazila se uoči restauracije zvonika ne u blizini prve, već pri bazi središnjeg stupa zapadne strane petog kata zvonika,⁹⁶⁾ odakle je uklonjena i uzidana u česmu u »Tusculumu«, dočim na njeno mjesto nije postavljena kopija. I muškarac je odjeven u dugu haljinu, ili pregaču, stegnutu oko pasa.

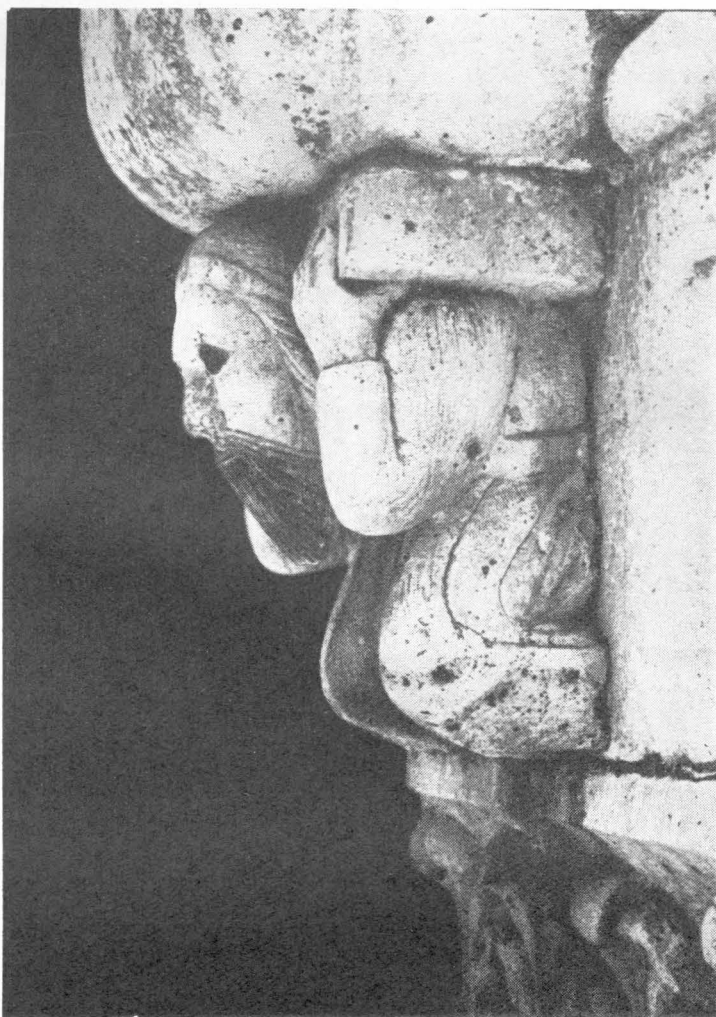
⁹⁶⁾ Vidi fotografije starog zvonika.



21. *Konsola muškarca sa zvonika, sada u solinskom Tusculumu*

pojasom, dugih rukava, iz kojih viri rub košulje, a na glavi ima jednostavnu priljubljenu platnenu kapicu sa debljim obrubom oko čela. Karakteristična je njegova duga kosa, brada i brci, dani ne-
vješto i grafički stilizirano. Oči su zalivene olovom. Modelacija ruku također ne odaje boljeg kipara. Oba djela više su karakteristična i zanimljiva sadržajem, nego kvalitetna.

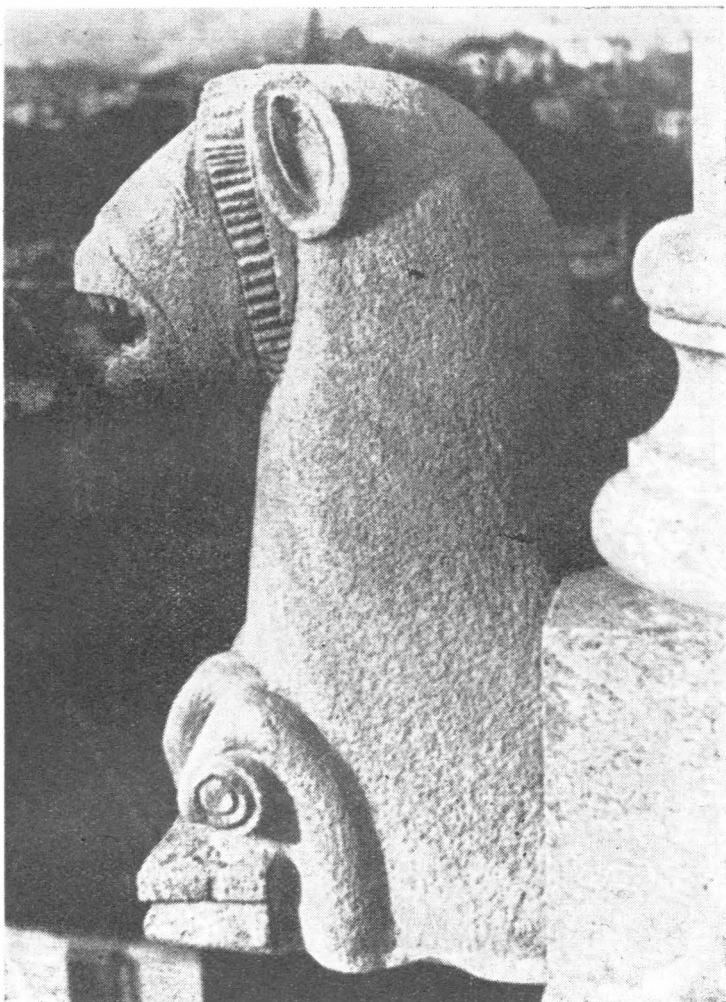
Zgrbljeni likovi koji čuče vrlo su česta pojava u srednjevjekovnoj skulpturi, bilo da se nalaze pod nogama drugih figura, bilo da



22. *Konsola muškarca sa zvonika, sada u solinskom Tusculumu*

stoje sami. U prvom slučaju obično imaju neko određeno značenje u vezi s likovima nad njima, a u drugom su slučaju postavljeni tek kao groteskni i komični ukrasi, bez simboličnog značenja, a s jasnom humorističkom notom.⁹⁷⁾ Isto je značenje telamona podno Radovanovog portala ili romaničkog grbavca u Arheološkom muzeju u

⁹⁷⁾ E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle...*, str. 61.



23. Stilizirani lav sa zvonika

Zadru i Gradskom muzeju u Dubrovniku,⁹⁸⁾ a u talijanskoj romaničkoj umjetnosti može se naći bezbroj sličnih primjera, kao u grbavcima koji podržavaju nadbiskupsku katedru u crkvi sv. Nikole u Bariju, ili onome podno portala katedrale u Altamuri,⁹⁹⁾ pod propovijedaonicom u Bargi,¹⁰⁰⁾ pod stupovima glavnog portala ka-

⁹⁸⁾ Ivo Petricioli, *Neobjelodanjene romaničke skulpture...*, str. 96, sl. 3. C. Fisković: *Fragments...*, str. 129, sl. 21.

⁹⁹⁾ Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana...*, sl. 31, 35.

¹⁰⁰⁾ P. Toesca, o. c. sl. 541.

tedrale u Ferrari i na propovijedaonicama župne crkve u Cignuliju i crkvi sv. Bartolomeja u Pistoji.¹⁰¹⁾

Nameće se jedno pitanje: kako je ženski lik bio ugrađen u treći kat zvonika, a muški u peti kat; jer, iako muški grbavac ostavlja utisak nešto primitivnijeg rada, zacijelo su obe figure nastale zajedno, u radioni jednog kipara. Postoji vjerojatnost, da je prvotno i muški grbavac bio namijenjen ukrasu trećeg kata, a tek naknadno



24. Sfinga sa zvonika

stavljen na pet kat. Još je, pak, vjerojatnije, da ih je jedan kipar izradio u doba dovršavanja trećeg kata i gradnje četvrtog i petog kata zvonika, što bi bio dokaz, da je gradnja tih katova tekla bez prekida i bila relativno brza, što opravdava i jedinstveni stil posljednja dva kata.

Preostaju još četiri rustične konzole-skulpture uz baze ugaonih stupova četvrtog i petog kata zvonika. Na lijevom uglu zapadne

¹⁰¹⁾ A. Venturi, o. c. sl. 169, 658, 817.



25. *Stilizirani lav sa zvonika*

strane četvrtog kata strši konzola s uspravljenim prednjim dijelom lavljeg tijela i prednjim pandžama, koje drže nekakav okrugli štap, pout rotulusa. Griva je tek markirana uskim vijencem kratkih paralelnih zarezata, zubi u otvorenim čeljustima su istaknuti, a jezik napola isplažen. Oči su jednostavne, bez označenih zjenica, ali i bez šupljine i olova.

Na desnom uglu istog kata i iste strane zvonika također je prednji dio fantastičnog monstruma s ljudskom glavom i lavljim

pandžama, koje drže sličan štap s vidljivom volutom sa strane. Lik je prikazan rustično i nevjesto, ali i sa namjerno istaknutom crtom grotesknog i strašnog. Kosa je grubo stilizirana; ona potsjeća na ispruganu maramu egipatskih sfinga, te nije isključeno da su sfinge sa Peristila inspirirale ovog primitivnog majstora. Ogromne oči bile su zalivene olovom, nos i usta su tvrdi i ukočeni.

I na lijevom uglu petog kata sjeverne strane zvonika nalazi se polulik lava, ili njemu slične divlje životinje, tek markirane grive, velikih poluotvorenih ustiju i lica, koje je trebalo da uplaši gledaoca.

Na desnom uglu zapadne strane petog kata je životinjski polulik u sličnom stavu, tek više isturen, razjapljenih čeljusti, stilizirane, jedva primjetljive grive, dok nosnice i oči imaju manje šupljine, po čemu se može pretpostaviti, da su oči bile zalivene olovom.

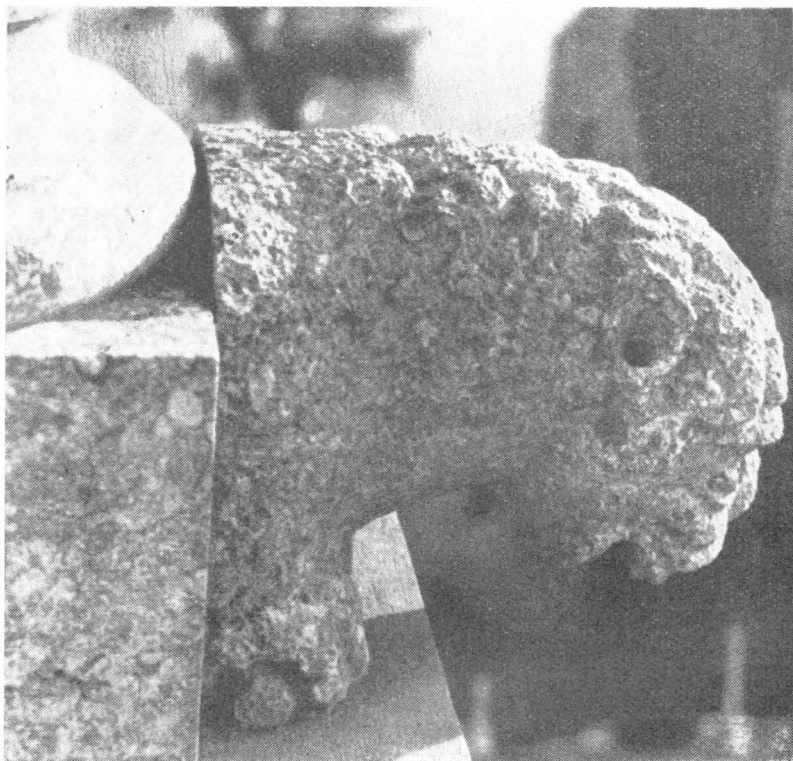
Valjda zbog visokog i slabo zamjetljivog njihovog položaja, restauratori su ostavili originalne skulpture na zvoniku i poštedjeli ih kopiranja, iako su neke od njih dosta izgrizene od atmosferilija. Jedino su, iz nepoznatih razloga životinjski lik na jugozapadnom uglu petog kata zvonika, a koji je prvotno bio u stavu prikradanja, sa čitavim tijelom i sa sve četiri noge na zemlji, prepilili na pola i ugradili samo prednji dio, a stražnji bacili.¹⁰²⁾

Sve četiri opisane skulpture rađene su vrlo rustično i primitivno, s istaknutom monstruznošću, koja prelazi skoro u grotesku. Zbog pretjerane primitivnosti i stilizacije teško je čak i prepoznati pojedine životinje. Prema njihovoj kompoziciji, a naročito prema obradi pandža sa okruglim štapom s volutom i prema samoj tehnici klesanja, može se zaključiti, da ih je sve izradio jedan te isti kipar ili klesar. To je bio mnogo slabiji majstor od autora skulptura na donjim katovima, a da se ne govori o skulpturama prvog kata. Međutim, treba uzeti u obzir i činjenicu, da se figure nalaze na velikoj visini, vidljive tek sa zemlje iz daljine od oko 40 metara, i da obrada detalja ne bi bila ni poželjna; dapače, što je stilizacija veća i što su značajke grotesknog i monstruznog istaknutije, to je svrha bolje postignuta.

U ovim skulpturama, primitivnim djelima XIV. stoljeća, pogotovo ne ćemo tražiti neku simboliku, već uobičajeni, vrlo retardirani ukras fantastičnih životinja, kojima su ispunjene mnoge romaničke, pa i gotičke katedrale.

Anazirajući postepeno kiparske radove na zvoniku splitske katedrale, može se pratiti razvitak skulpture u Splitu, a donekle i u srednjoj Dalmaciji, kroz čitavo XIII. i XIV. stoljeće. Umjetnički i

¹⁰²⁾ Na fotografijama starog zvonika, u Konzervatorskom zavodu i Muzeju grada Splita, jasno se vidi, da je postojala čitava figura i da zadnji dio nije bio oštećeniji od prednjeg.



26. Lav sa zvonika

metierski profili nekoliko autora ocrtavaju se pred nama, iako tek jednome znademo ime, a za jednoga možemo ustvrditi, da predstavlja vjerojatno najveće dostignuće romaničke plastične umjetnosti u Dalmaciji. Opadanje vrijednosti kiparskih djela na splitskom zvoniku, nakon sjajnih ostvarenja sredine XIII. st., analogno je općem opadanju likovnog razvoja u Dalmaciji, nakon procvata u kratkom razdoblju velikih umjetnika poput Buvine, Ota, Radovana i suradnika, i velikih zaštitnika umjetnosti, poput knezova Šubića i Nelipića, ili biskupa Treguana i Bernarda. Tek će kićena gotika s glavnim svojim pretstavnikom Jurjem Dalmatincem podići ponovno dalmatinsku skulpturu na staru visinu.