

## CIKLUS MJESECI RADOVANOVOG PORTALA NA KATEDRALI U TROGIRU

Joško Belamarić

UDK 726.593.046 497 13 Trogir) "12"

Izvorni znanstveni rad

Joško Belamarić

Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split

U članku se dokazuje da je ciklus mjeseci Radovanovog portala u Trogiru izvorno bio zamišljen u zaokruženoj sekvenci — od ožujka na desnoj, do veljače na lijevoj strani — izloženoj na dva pilastra sa svake strane vrata. Ikonografski program portala analizira se u odnosu između donje i gornje zone, i u sadržajnim kopčama njegovih pojedinih elemenata, pa se nudi rješenje za novo čitanje niza pojedinosti: donja polovina lijevog unutrašnjeg pilastra interpretira se kao cjelovit prikaz Veljače, a ne kao ponovljeni prikaz Ožujka; analizira se razlika između specifičnih prikaza trogirskog i venecijanskog Marta s »cornatorom«; ukazuje se na smisao nekih prizora na poluobljnim stupcima uz vrata; tumače se razlozi promjene ikonografskog programa portala u fazi njegovog završetka od strane Radovanovih nastavljača. Otvara se pitanje mogućeg moralizatorskog karaktera kalendarskih prikaza i ostalih dijelova donje zone u kontekstu ikonografskog programa cjeline portala.

O portalu trogirske stolne crkve pisano je mnogo, pa ipak su mnoga pitanja ostala širom otvorena. Radovanovo remek djelo bijaše prvi, suvremenom povijesno-umjetničkom metodom iscrpno obrađen spomenik u okvirima naše spomeničke baštine. Karamanova monografija iz 1938. godine osvijetlila je njegovu gotovo iznenadnu pojavu u razvoju dalmatinske skulpture 13. stoljeća, ukazavši na mrežu stilskih utjecaja koje je Radovan amalgamirao svojim osebujnim izrazom. Cvito Fisković je u svojim priložima preciznom filološkom metodom razlučio dijelove portala koje je klesao sam Majstor od onih koje su izveli njegovi sljedbenici. Upozorio je i na niz pojedinosti koje bi pokazivale izoštreno Radovanovo zapažanje žive gradske sredine i pastirskog okružja onodobnog Trogira. Vrijednost Fiskovićevih priloga stoji posebno u činjenici da je

on, proširujući Karamanove komparacije Radovanovog stila i ikonografskih motiva s cjelinom europskog kiparstva 13. stoljeća, izvršio estetsku analizu njegovog djela, vrednujući mu osobnu darovitost, zanatsku sposobnost i umjetnički izražaj.<sup>1</sup>

Niz članaka domaćih i inozemnih povjesničara umjetnosti proširio je literaturu o trogirskom portalu, baveći se mogućim izvorima Radovanovog stila, a posebno u odnosu prema središnjem portalu mletačke bazilike Svetog Marka, kojemu bi datirano i potpisano Radovanovo djelo bilo jedino čvršće uporište za uspostavljanje kronologije nastanka pojedinih njegovih dijelova.<sup>2</sup> U nekim priložima pokušalo se Radovanu ovjeriti putnicu za jedno hipotetsko putovanje iz Dalmacije (sada i iz Studenice) do Parme i Venecije, pa sve do Ile-de-Francea.<sup>3</sup> A u posljednje vrijeme dokazuje se kako se Radovanova »kiparska poetika« temelji na iskustvima praktičnog arhitekta i dobrog poznavaoca onodobne geometrije, pa mu se već pripisuju projekti čitave trogirске katedrale zajedno s predvorjem, kao i benediktinske crkve sv. Ivana.<sup>4</sup>

Tako je majstor Radovan postao prva punokrvna umjetnička ličnost koju je naša povijesno-umjetnička disciplina uspjela »re-kreirati«. Učinjen je, dakle, veliki napor da se njegovo djelo istraži u detaljima i cjelini, i da se visoko vrednuje. Pa ipak, možda bi se glavninu literature koja je o trogirskom portalu izložena u posljednjih dvadesetak godina moglo smjestiti na dvije odvojene police. Na jednoj je čitav niz jedinica kojima je Radovanov trogirski torzo skela s koje se može bolje razmatrati portal Svetoga Marka. A čini se da je malo koji od tih priloga nastao na temelju temeljitog poznavanja trogirskog originala i dosadašnjih rezultata hrvatske povijesti umjetnosti.<sup>5</sup> S druge strane, imamo niz priloga građenih na hipotezama koje pretendiraju da Radovana predstave kao sintetičara širokog radijusa djelovanja i kretanja. Čini se, međutim, da su u tim radnjama zaključci često uranili pred argumentima i analizama. Zasad niti jedan prijedlog za Radovana izvan Trogira ne izgleda dovoljno uvjerljivim, premda je on očito dobro poznao venecijansku

<sup>1</sup> *Lj. Karaman*, Portal majstora Radovana u Trogiru, (u daljnjem tekstu — »Portal«), Rad JAZU, kn. 262, Zagreb 1938; *C. Fisković*, Radovan, Zagreb 1951; *C. Fisković*, O ikonografiji Radovanovog portala, (dalje: »O ikonografiji«), Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (PPUD) 7, 1953, str. 7—20; *Lj. Karaman*, Zapis o Radovanovom portalu u Trogiru, PPUD 8, 1954, str. 5—9; *C. Fisković*, Bilješke o Radovanu i njegovim učenicima, PPUD 8, 1954, 10—39.

<sup>2</sup> V. posebno, *O. Demus*, The Church of San Marco in Venice, Washington 1960, str. 112 i d. Osnovnu literaturu o marcianskoj skulpturi, s novim pogledima na njenu ulogu u razvoju talijanske umjetnosti 13. stoljeća, v. u, *M. Muraro*, La Vita nelle pietre, Sculture marciane e civiltà veneziana Del Duecento, Venezia 1985.

<sup>3</sup> *V. P. Goss (Gvozdanović)*, Parma — Venice — Trogir: Hypothetical Peregrinations of a Thirteenth Century Adriatic Sculptor, Arte Veneta XXXIV, 1980, str. 26—40; *I. Babić*, Agnus Dei na crkvi sv. Ivana Krstitelja u Trogiru — Prijedlog za Radovana, PPUD 27, 1988, str. 57—75.

<sup>4</sup> *I. Babić*, Figurativni principi majstora Radovana, Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine (Zbornik znanstvenog skupa), str. 463—479.

<sup>5</sup> Za novi prijedlog za Radovana u Veneciji, s pregledom literature, v. *O. Demus*, Bemerkungen zu Meister Radovan in San Marco, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 38, Wien 1989, str. 389—393.

skulpturu prve polovine 13. stoljeća nastalu u postantelamijevskom kiparskom ambijentu otvorenom nizu svježih, ali i nedovoljno pročišćenih stilskih utjecaja s raznih strana.

U Trogiru treba možda najprije pomaknuti s mrtve točke pitanje moguće rekonstrukcije izvornog Radovanovog koncepta portala — u njegovom arhitektonskom i ikonografskom smislu. Teško je govoriti o Radovanu kao arhitektu prije negoli objasnimo kako je majstor zamišljao arhitektonski okvir vrata trogirske stolne crkve. Isto tako, premiono je tumačiti detalje pojedinih prikaza s portala kao svojevrsne citate iz žive stvarnosti i sredine, pa iz toga izvlačiti zaključke o gotičkom zaokretu iz stroge romaničke teološke dogmatike, prije negoli smo shvatili stvarnu poantu čitavog programa kako je izvorno koncipirana i kako je konačno izvedena, i prije negoli smo u stanju znati koliko prikaza na portalu nastaje »partenogenezom«, odnosno iz gotovih predložaka, koliki je udio općih mjesta, a koliki rezultat stvarnih Radovanovih sadržajnih i kompozicionih invencija.

Od posebne je važnosti pitanje datiranja konačnog postavljanja portala. U kojoj su se mjeri slijedile Radovanove zamisli? Da li su njegov posao preuzeli učenici, sljedbenici ili, jednostavno, nastavljajući iz druge radionice, i kada? Naravno, mogao bi se nabrojiti i niz drugih pitanja iz kojih bi se vidjelo koliki posao još stoji pred interpretima.

U ovom članku pokušat ću otvoriti nekoliko problema koji nam mogu pomoći u izvidanju izvorne cjeline u Radovanovoj i Treguanovoj zamisli. Pitanje — zbog čega je serija prikaza mjeseci na čeonj strani unutrašnjih pilastara trogirskog portala ostala nepotpuna — začudo nije pobudilo veće zanimanje dosadašnjih istraživača, kao ni pitanje njihovog odnosa prema nepotpunom nizu od šest apostola na vanjskim, susjednim pilastrima. Može se slobodno kazati da, bez obzira na više poboljšica u čitanju pojedinih prizora na portalu, cjelina njegovog ikonografskog programa nije interpretirana kao zaokružen sustav, prema sadržajnim kopčama njegovih elemenata. Nismo se mnogo makli od, u suštini točnog, ali posve općenitog Karamanovog tumačenja cjeline, u kojoj se »kao zlatna nit povlači misao o Grijehu i Otkupljenju ljudskog roda. Grijeh predstavljaju kipovi golih Praroditelja... Otkupljenje čovjeka predočuje nam niz prizora iz Života i Muke Kristove... Na izvanjskim dvjema stupcima predstavljeni su još apostoli i sveci kao prvorođeni posrednici Otkupljenja.«<sup>6</sup>

Stvari se, međutim, kompliciraju ako dilatiramo dijelove koje je ostavio Radovan, od onih koje nadodaše nastavljajući njegovog djela. Danas, naime, znamo da Adam i Eva, apostoli i prizori Muke s vanjskog luka u gornjoj zoni nisu Radovanovi. Znači li to da je Majstor svoj rad započeo iz središta — od lunete na kojoj je ostavio posvetni natpis i urezao datum početka čitavog pothvata, pa da je nastavio rezati unutrašnje dijelove portala, a da su njegovu zamisao kraju priveli njegovi sljedbenici? Ili je izvorni koncept u nekoj mjeri izmijenjen, te se možda naknadno proširio prema temi Grijeha; ili je ta tema tek u nekim dijelovima »pojačana«?

<sup>6</sup> Lj. Karaman, Portal, str. 2.

Gledajući cjelinu kakva je danas pred nama, morali bismo se zapitati u kakvom je odnosu donja zona portala prema gornjoj, i u kojoj vezi ili suprotnosti međusobno stoje atlanti spram prikaza mjeseci; mjeseci spram Kristološkog niza; apostoli spram kipova Adama i Eve; Adam i Eva spram lavljeg para; u kojem ključu bi trebalo vidjeti prikaze na stupcima uz dovatke, ako se tu ne suglasimo s Karamanovim mišljenjem da je »sve samo ukras bez simboličkog značenja i iskren izliv radosti nad takvim predstavama«. Odgovori na ta pitanja izravno nas uvođe u probleme arhitektonske kompozicije cjeline i pomažu da jasnije razmotrimo mogućnosti rekonstrukcije izvorne Radovanove zamisli.

Među ikonografskim pitanjima trogirskog portala najviše pažnje izazvao je nepotpuni ciklus mjeseci, i to, čini se, najprije zbog činjenice da je prikaz Ožujka doveden, od Venturija nadalje, u izravnu vezu s onim na središnjem portalu Sv. Marka u Veneciji.<sup>7</sup> Valja ukratko podsjetiti na razvoj tog problema u povijesno-umjetničkoj nauci. U čitanju trogirskih mjeseci uvijek se polazilo od gornjeg prikaza na lijevom pilastru i u njemu vidjelo Prosinac, a ispod njega Siječanj. Donju polovinu pilastra nije izradio Radovan, što je prvi utvrdio Cvito Fisković, već »drugi od tri njegova učenika«, koji je radio još i prizor na Golgoti — Hvatanje, Bičevanje i Uskrsnuće Kristovo, roj anđela na 3. i 6. kamenu interpoliranim u prvi luk nad lunetom, lijevi pilastar s apostolima,<sup>8</sup> a ja bih mu uz to pridodao i kip Eve. Isti majstor, po Fiskovićevom mišljenju, vjerojatno je i dovršio portal s gotičkim zabatom.

Dva prikaza na donjem dijelu lijevog pilastra obično se smatraju za prizor Veljače i Ožujka. Za gornji od njih Eitelberger, i prema njemu Jackson, misli da prikazuje štavljenje kože, Venturi — da se radi o prizoru grijanja uz vatru. Karaman je tu vidio mladića koji grije ruke, a Fisković je pokazao da je prikazana djevojka koja prinosi ribu na vatru (dakle, »kamouflirani« zodijački znak).<sup>9</sup> Uz nju je mladić s glasničkim bubnjem o ramenu i svitkom u rukama, na kojemu je trebalo biti ispisan ime mjeseca. Donji prizor, vinogradar koji obrezuje lozu, smatra se prikazom Ožujka, a kako je na suprotnom pilastru prikazan ratnik — Mart, koji nesumnjivo označava taj mjesec, obično se ponavlja Karamanova tvrdnja kako se radi o dvostrukom prikazu istog mjeseca. On je tu pojavu obrazlagao »slobodom periferijske umjetnosti«: »Majstor je posegnuo za obrascima, koji su mu bili na dohvatu, a da nije mnogo razbijao glavu oko značenja tih predložaka«. Karaman je vjerovao da je majstor radio prema dva različita predložka (jedan bi bio po zapadnoj, drugi po bizantskoj ikonografiji).<sup>10</sup> Fisković je pak smatrao, nakon što je pokazao da je »desni Ožujak« izradio sam Radovan, a lijevi njegov učenik, da se ne radi samo o različitim predlošcima već i o različitom vremenu nastanka, te da bi prikaz ratnika za Ožujak, kao bizantski motiv,

<sup>7</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1904, str. 351. Ta veza se ističe u svim kasnijim pisanjima o marcianskim mjesecima.

<sup>8</sup> C. Fisković, Radovan (1951.), str. XVII. — Drugo izdanje monografije s novim Gattinovim fotografijama izašlo je 1965, a treće 1990. godine.

<sup>9</sup> C. Fisković, PPUĐ 7, str. 17, s pregledom ranije literature.

<sup>10</sup> Lj. Karaman, Portal, str. 12 i 13.





Trogir, zapadni portal katedrale sv. Lovre

bio zaboravljen od Radovanovog učenika i stoga bio ponovno prikazan. To bi, po njemu, govorilo da su se učenici jače približili zapadnjačkoj ikonografiji gdje se Ožujak prikazuje kao vinogradar, te da su se time oni udaljili od uzora s mletačkog portala, a približili bliže zapadnjačkoj ikonografiji.<sup>11</sup>

Ovakav zaključak implicira izravnu vezu Radovanovog i marcianskog Ožujka, vezu koju ni Karaman ni Fisković nisu rado priznavali, te su dapače inzistirali na razlikama koje dijele Majstora od mletačkog sklopa reljefa. Uz to takva tvrdnja otvara više mogućih pitanja: da li je majstor koji zaokružuje lijevi pilastar s prikazom mjeseci uopće Radovanov učenik? Što je onda njemu mogao značiti prikaz Marta na desnoj strani? Koliki bismo vremenski hijatus morali pretpostaviti između Radovanovih reljefa i nastavka rada na portalu? Ako je nastao nespornost u tumačenju Radovanovog Ožujka, znači li to da je biskup Tregunan, koji je morao imati u rukama konce čitavog programa, već bio mrtav?

Dio ovih problema potanko se izlažu u zasebnoj studiji koju je prikazima trogirskih mjeseci posvetila Nataša Golob.<sup>12</sup> I ona ih uspoređuje s *Arcone dei mesi* na Svetome Marku, za koji drži da je u izravnoj zavisnosti od poznatog bizantinskog rukopisa iz 11. stoljeća — Evangelistar, Marc. Gr. Z 540 (.557) iz Biblioteke Marciana. Studija je, inače, temeljena na mnogo širem radu kojim je autorica pokušala dati opće obrise ikonografskog razvoja ciklusa dvanaest mjeseci u likovnim umjetnostima i literaturi od kasne antike do renesanse.<sup>13</sup> Premda tijesno prati iznimno opsežnu literaturu o ovom ikonografskom problemu, ne bi se moglo kazati da ona donosi išta novo za razmatranje naših trogirskih reljefa. Razmatra ih izvan njihovog konteksta na samom portalu. Ne nudi nam, dakle, mogućnost da shvatimo razloge zbog kojih se nalaze na svome mjestu, niti da nazremo simboličke predznake kojima oni sudjeluju u zaokruženom smislu sadržajne cjeline portala na kojemu su isklesani. Prihvaćajući Karamanovo i Fiskovićevo čitanje redosljeda mjeseci — od Prosinca na lijevom pilastru do Travnja na vrhu desnog — ona ističe da je samosvojnost trogirskog ciklusa u tome što je on nepotpun, te s druge strane, što se neki mjeseci ponavljaju.<sup>14</sup> Ona smatra da je »Marec ponazorjen trikrat«.

Novost u njenom pokušaju interpretacije trogirskih mjeseci jest tvrdnja da se oni, s obzirom na svoju nepotpunost, trebaju smatrati kao prikazi samo dvaju godišnjih doba — Zime i Proljeća, koji bi u takvoj razdiobi imali izvjesne antičke korijene. Tako bi »Zimo zastopali: kmet ki pobija prašiča (december), stavec ob ognjišču (januar), kuharica in sel (februar), mož ki obrezuje trto (zlasti v francoskih ciklih marec), Pomlad

<sup>11</sup> C. Fisković, PPUD 8, str. 38.

<sup>12</sup> N. Golob, Upodobitve mesecev na Radovanovem portalu v Trogiru, Zbornik za umetnosno zgodovino XXI, 1985, str. 79—103.

<sup>13</sup> N. Golob, Dvanajstero mesecev i povezave in ikonografija likovnih in literarnih ciklev od pozne antike do renesanse, Ljubljana 1985.

<sup>14</sup> N. Golob, Upodobitve, str. 100.



Radovanov sijedbenik, prikaz Veljače na unutrašnjem pilastru lijevo uz vrata

pa: personifikacija Vetra (v italijanskih ciklih marec), vojščak (zlasti v antičkih in bizantinskih ciklih marec) in ovčar (april).<sup>15</sup> Po tej interpretaciji Ožujak bi zaključivao s jedne strane zimsko, a s druge strane bio početak proljetnog doba!

Pogledajmo izbliza kako se »grade« prikazi mjeseci na trogirskom portalu. Svaki je opisan s tri elementa — karakterističnom radnjom, zodijskim znakom i s kartušom na kojoj je trebalo biti upisano ime dotičnog mjeseca. Tek uz Prosinac nedostaje zaseban svitak. Međutim, kako je Radovan očito zamišljao drugačiji arhitektonski okvir (kapitelna zona neprirodno »kruni« oba pilastra mjeseci, za razliku od njenog sljubljenog spoja s pilastrima apostolâ) ovi pilastri su mogli biti skraćeni, a posebno se to moglo dogoditi s lijevim kod kojega se tako više ne vidi oružje u starčevim rukama. Upotreba ovih »elemenata«, dakako, nije konzistentna, što je dokaz više za pretpostavljenu upotrebu različitih predložaka: dok se Kozorog Prosinca prilično nespretno ugurao u prizor, u prikazu Siječnja Radovan je Aquariusa upleo izravno u genre-scenu kao peharnika; Ovan u proširenom prikazu Ožujka je izdvojen pa izgleda bliži prikazu Travnja, čiji je zodijski znak predstavljen na vrhu pilastra kako stoji na krošnjama borova; svitak dijeli prikaze Prosinca i Siječnja, leprša poput plamenca uz rog »Vjetra«, razmata ga pastir uz prikaz Travnja.

U takvom ključu se može čitati umetnuti dio lijevog pilastra. U njegovoj gornjoj zoni su označitelji — zodijski znak i svitak, koji su kao kod Radovanovog Siječnja »igranog karaktera«, odnosno kamuflirani pričom: Riba će u lonac, a glasnik obznanjuje ime mjeseca. U donjoj zoni je vinogradar koji obrezuje lozu, u radnji karakterističnoj za prikaze Veljače u okviru brojnih talijanskih ciklusa mjeseci. Radi se, dakle, o zakruženom prikazu jednog mjeseca — Veljače. Manji likovi u gornjem registru su označitelji mjeseca, rad u vinogradu — njegov središnji prikaz. Može se, dakako, govoriti o tome u kojoj se mjeri ovaj nastavljajući Radovanovog posla približio vještini komponiranja. On sigurno nije umio radnje povezati poput Radovana. Njegovi se likovi guraju laktovima, usitnjavaju i guše okvir, ali on sigurno poznaje značenje Radovanovih reljefa i trudi se da svoj posao uskladi s njegovim. Osim toga, kada bismo i povjerovali da on ne zna koga Mart predstavlja (a to bi značilo da ne bi znao ni što označavaju Ovan i Bik), da li bismo mogli pretpostaviti da bi njegov Ožujak bio predstavljen samo s radnjom, a bez pratnje zodijskog znaka i natpisa koji oblatatno prate ostale mjesece na portalu?

Te »pomoćne radnje« u kojima su skriveni zodijski znak i »cartelino« (koji svojom izdvojenošću inače znaju kidati narativnu nit ovakvih kalendarskih ciklusa pa ih je već romanička umjetnost koji put pokušavala stopiti u cjelovitu priču) zbunjivale su mnoge interprete trogirskog portala, koji su se njime bavili više preko fotografija negoli upoznavanjem originala. Rekosmo već da je tu Eitelberger, pa Jackson, vidio pri-

<sup>15</sup> Isto, str. 100.

kaz strojenja kože, a tu tvrdnju ponavljaju i J. Richer,<sup>16</sup> kao i P. Mane,<sup>17</sup> premda im je bilo poznato Fiskovićevo čitanje. Posebno bizarno bijaše tumačenje Paula Brandta, po kojemu se tu radi o prikazu puštanja krvi. Mladić sa svitkom bio bi u takvom prizoru ljekarnik s razmotanim platnom.<sup>18</sup>

Budući da je u trogirskoj Veljači na svojevrsan način prikazana trostruka radnja, nije čudno što je znak ribe bio toliko teško čitljiv, a onda i tumačenje cjeline. Fisković je već naveo poznate prikaze Veljače u europskoj skulpturi kod kojih se zodijački znak ribe uvodi u konkretnu radnju, bilo da se ona lovi ili friga (Lucca, Peruggia, Amiens, a treba dodati i primjer iz Pise).<sup>19</sup>

Važno je, možda, zapaziti da trogirska Veljača donosi rijedak prikaz žene, koja je začudo gotovo posve odsutna iz ovakvih kućnih prizora u romaničkim i gotičkim kalendarima.<sup>20</sup>

Treba kazati da je A. Venturi, da bi riješio problem »dvostrukog prikazivanja Ožujka«, smatrao da lijevi pilastar prikazuje sekvencu mjeseci od Studenog do Veljače, ali je već Karaman pokazao da znakovi zodijska fiksiraju Radovanove prikaze kao Prosinac (Capricornus) i Siječanj (Aquarius).<sup>21</sup> Prikaz vinogradara kao karakterističnu radnju mjeseca Veljače u Trogiru vidi, i bez posebnog komentara, Leon Pressouyre.<sup>22</sup>

Pojava vinogradara u prikazu tog mjeseca ne bi trebala biti čudna. Općenito su rijetki ciklusi u kojima nema mjeseca posvećenog vinogradarskim poslovima, pa ih u 40 posto talijanskih ciklusa nalazimo čak

<sup>16</sup> J. Richer, *Les sculptures des mois à Trogir et à Ferrare*, Bulletin monumental CXXXIII, 1965, str. 29.

<sup>17</sup> P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles* (France — Italie, XIIe — XIIIe siècle), Paris 1983, str. 98—99. Autorica u svojoj opsežnoj knjizi (s predgovorom J. Le Goffa) na više mjesta govori o trogirskim mjesecima. U čitanju Veljače ona misli da se dvije osobe, jednako kao i na zapadnom portalu Saint—Denis, drže »côte à côte devant un feu«. Pita se, da li se trogirski mladić sprema štavititi kožu ili je to »plutôt un legs d'une image antique«.

<sup>18</sup> P. Brandt, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst*, I, Leipzig 1927, str. 195.

<sup>19</sup> Moglo bi se čak reći da je »kamuflaža« znaka posebno karakteristična upravo kod Ribe. Svi talijanski prikazi Ribe odnose se na Veljaču (u francuskim zna biti vezana uz Ožujak), ukazujući, smatra se, na početak korizme.

<sup>20</sup> P. Mane (*Calendriers*, str. 99) ističe prikaz sluškinje na »banketu« koji je prikazan na portalu Saint—Denisa, i ženu koja se gosti sa svojim sudrugom u prikazu Siječnja u Peruggi.

<sup>21</sup> Lj. Karaman, *Portal*, str. 12.

<sup>22</sup> L. Pressouyre, *Marcus cornator — Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars, Mélanges d'archéologie et d'histoire, École Française de Rome, T. LXXVII, 1965*. Između ostalog, tu se oštro odbacuju Richerove hipoteze iz spomenutog članka koji je ušao u okvir čitave jedne knjige, opterećene ezoterijskim kombinacijama. (J. Richer, *Iconologie et tradition, Symboles cosmiques dans l'art chrétien*, Paris 1984. Poglavlje — Représentations naturalistes e symbolique zodiacale: les sculpture des mois à Trogir et à Ferrare, pretisak je navedenog članka.) Richer je u kozorogu vidio »un monstre assez extraordinaire«, koji ga podsjeća »à un kangourou, animal inconnu du XIIIe siècle européen«. — »Le symbol du sanglier rappelle plus directement le pôle et solstice d'hiver... le sanglier est, aussi bien dans la tradition celtique que dans la tradition grecque, un véritable de l'ourse. La représentation de T. n'est pas sans évoquer celle qui apparaît sur de nombreuses monnaies grecques« (str. 177)

u tri mjeseca.<sup>23</sup> I dok u Francuskoj gotovo posve prevladava prikaz obrezivanja loze u Ožujku,<sup>24</sup> gotovo svaki drugi primjer, između ravno 47 ciklusa koliko ih je u talijanskoj skulpturi katalogizirala Perinne Mane, nalazi se u prikazu Veljače.<sup>25</sup> Prema tome, nema potrebe nabrajati sve primjere koji bi dokazivali da u Trogiru vinogradar pripada prikazu Veljače. O podvostručenju mjeseca Ožujka na lijevom i desnom stupcu ne može se više govoriti.

Prije negoli se osvrnem na cjelinu nepotpunog trogirskog ciklusa, možemo se usput dotaći još nekoliko detalja. N. Golob je posebnu pažnju posvetila pitanju identifikacije životinje koju ubija starac u prikazu Prosinca. Fisković je, ispravljajući Venturija i Karamana, pisao o vepu, a ne o svinji, te dokazivao — u svojoj želji da u Radovanovom djelu prepozna što više isječaka stvarnosti koja ga je okruživala — da je Majstor prizor mogao vidjeti u svojoj okolini, jer je vepar sigurno živio u velikim hrastovim šumama kojih je tada u Dalmaciji bilo.<sup>26</sup> Golobova pak tvrdi da se radi o »domaćem prašiču«, jer je teško zamisliti da bi se divlji vepar dao opkoračiti i da bi čekao da ga lovac sjekinom zatuče.<sup>27</sup>

Trebali bismo s velikim oprezom tumačiti romaničku umjetnost kao portret stvarnosti, bez obzira na realističke podrobnosti koje su je postupno prožimale. Istini za volju, u srednjovjekovno doba je bilo malo razlike između prasaca i veprova (nju ne pokazuju ni oseološke analize), budući da su prvi, kao što je poznato i iz odredbi nekih naših statuta, u to doba pasli slobodno izvan gradova, na čistom šumskom zraku, pa je teško kazati što je u to doba svinja *proprie dictu*.<sup>28</sup> Moramo ostati pri usporedbama sa srodnim prikazima iz drugih ciklusa. Činjenica je da Radovan istu životinju prikazuje još dvaput na polukružnim stupcima uz vrata. Kao što je već primijećeno, stablo označuje da se prizor događa u šumi, a lovac je u ruci trebao imati mač (što bi bila posve osobita Radovanova inačica) prije negoli sjekiru koja se vidi u sličnim prikazima francuske umjetnosti 12. i 13. stoljeća (koje je Fisković već naveo) i iznimno u nekim talijanskim (Aosta, San Benedetto Po). Radovanov je starac stisnuo među nogama životinju, koja mu nastoji pobjeći na sličan način, kao starac u Chartresu.

<sup>23</sup> P. Mane, *Calendriers*, str. 169.

<sup>24</sup> P. Mane (str. 172) citira savjet Vincenta iz Beauvaisa (u *Speculum Doctrinalis*) da se loza ne obrezuje u veljači u krajevima s oštrijom klimom; ta radnja na prikazima u Reimsu i Senlisu predstavljena je čak u mjesecu travnju.

<sup>25</sup> P. Mane, koja pokušava svoju ikonografsku građu upotrijebiti kao doslovnu ilustraciju lokalnih svakodnevnih običaja, ipak zapaža da se određeni primjeri otimaju pravilu po kojem bi geografski topliji krajevi prikazivali vinogradara ranije, a hladniji kasnije. V. isto mj. str. 173.

<sup>26</sup> C. Fisković, PPUD VII, str. 13.

<sup>27</sup> N. Golob, *Upodobitve*, str. 96.

<sup>28</sup> P. Mane (n.dj. str. 222) donosi pregled literature o problemu. Prikaz klanja prasca na rimskom luku u Reimsu ukazuje, inače, da prikaz ruralnih djelatnosti nije bio stran antici. Stern upozorava i na Varonove preporuke koje izgledaju kao program jednog posve narativnog kalendarskog ciklusa. O ikonografskoj vezi antičkih i srednjovjekovnih ciklusa, H. Stern, *Le Calendrier de 354*, Paris 1953, str. 209.



U seriji trogirskih mjeseci najviše pozornosti izazvao je Ožujak, prikazan kao bog Mart u opremi rimskog vojnika. Pod njim u gustišu »izlazi genij vjetra, go dječak razbarušene kose koji puše u rog. S vrha roga leprša prazni listić. Iznad ratnika leži Ovan, zodijački znak za ožujak.« Ovaj Karamanov opis ponavljali su na svoj način više-manje svi interpreti. O. von Kutschera — Woborsky je lik ratnika doveo u vezu s portretima vojnika na rimskim nadgrobnim stelama, a »genija vjetra« s antičkim kipićima.<sup>29</sup> Uspoređujući trogirski lik Marta s venecijanskim, J. le Sénéeal je u njemu vidio utjecaj antike, dok mu je drugi pod bizantskim utjecajem.<sup>30</sup> Karaman je tvrdio da je na Sv. Marku prikazan srednjovjekovni vojnik, a u Trogiru rimski legionar. Treba, međutim, upozoriti da je mletački, po svojoj ratnoj opremi, nastao izravnim ugledanjem na mramornu »ikonu« sv. Jurja,<sup>31</sup> koja se nalazi na nekoliko metara udaljenosti od luka mjeseci na glavnom pročelju bazilike Svetog Marka. Lik pod Martom obično se opisuje kao goli dječarac, genij vjetra, a I. Babić mu daje i ime — Eol.<sup>32</sup>

N. Golob je vrlo detaljno opisala venecijanski prikaz i zaključila da je on nastao u sintezi bizantske i talijanske predstave Ožujka, dakle spajanjem antičko-bizantskog Marta s Vjetrom — personifikacijom mjeseca tipičnog za talijansku romaniku, koja se obično prikazuje samostalno.<sup>33</sup> »Vse kaže, da je to kompozicijo, bodisi že na pripravljani skici ali že izvedeno v kamnu, videl Radovan ali njegov pomočnik«, veli autorica, koja nije znala da je ovoj posve specifičnoj temi unutar »kršćanskih Georgika« Leon Pressouyre posvetio zasebnu studiju.

*Marcus cornator*, kako se naziva na jednom od trecentističkih kapitela duždeve palače, kao prikaz vjetra prvi put je prepoznat već od J. Fowlera.<sup>34</sup> Po Strzygowskom »cornator« bi bio pastir koji skuplja stado da ga izvede u polje; za Ivanoffa (koji analizira prikaz u Pal. della Ragione u Padovi) radi se o lovcu, budući da je ožujak mjesec lova; E. Müntz misli da se njime prikazuje buđenje proljeća; P. d'Ancona i J. Richer misle da se radi o božanstvu poganskog panteona, a L. Pressouyre da je to alegorijski prikaz baštinstva iz antičke ikonografije koji predstavlja vjetar, kao što to pokazuje njegove nakostriješene kose.<sup>35</sup>

<sup>29</sup> V. Karamanov komentar (Portal str. 12 i 52).

<sup>30</sup> *J. le Sénéeal*, Les occupations des mois dans l'iconographie du moyen âge, Bulletin de la société des antiquaires de Normandie XXXV, 1924, str. 82; *C. Fisković*, PPUD VII, str. 12.

<sup>31</sup> *O. Demus*, The Church of San Marco, sl. 41. Pisac ovu figuru smatra imitacijom mramorne ikone na drugoj strani glavnog portala (str. 130).

<sup>32</sup> Kulturno blago Trogira, Zagreb 1987, str. 55. J. Richera lik je podsjetio na Heliosa s antičkih novaca. (v. n. 23)

<sup>33</sup> *N. Golob*, Upodobitve, str. 89 i d. Do takve interpretacije došao je i M. Schapiro u svojoj recenziji Websterove knjige (The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Arts to the End of the Twelfth Century, Princeton 1938) u, Speculum XVI, 1941, str. 135.

<sup>34</sup> *J. Fowler*, On Mediaeval Representations of the Months and Seasons, Archeological or Miscellaneous Treats relating to Antiquity publ. by the Soc. of Antiquaires of London, vol. XLIV, 1, 1873, str. 217.

<sup>35</sup> Pregled mišljenja i bibliografije v. u *L. Pressouyre*, *Marcus cornator*, str. 73.



Majstor Radovan, prikaz »genija vjetra« na reljefu Ožujka



Majstor Radovan, prikaz Ožujka na unutrašnjem pilastru lijevo uz vrata.

M. Schapiro je pretpostavljao da personifikacija vjetera za Ožujak može biti invencija karoliniških minijaturista.<sup>36</sup> L. Pressouyre prati genezu prikaza personifikacije Vjetera u srednjovjekovnoj bizantskoj i zapadnoj umjetnosti u nizu inačica i u različitim ikonografskim kontekstima. Zadržava se posebno na specifičnom atributu — nakostriješenim kosama (u čemu vidi antičku tradiciju), koji u srednjem vijeku obično označava demonski karakter lika koji ga nosi.<sup>37</sup>



Moskva, Povijesni muzej, Psalter Chludov, Patrijarh Jannis ikonoklast i demon (fol. 35<sup>v</sup>)

<sup>36</sup> M. Schapiro (v. n. 33) str. 136.

<sup>37</sup> L. Pressouyre, Marcius cornator, str. 409, 454.

U 13. stoljeću *Marcus cornator* se zna povezivati s prikazom ratnika (kao što je to slučaj u Veneciji i Trogiru), sa *Spinariom*,<sup>38</sup> ili s vinogradarom koji obrezuje lozu. Pressouyre u tom spajanju vidi »princip udvostručenja«. Opisujući mletački prikaz Vjetra, on zapaža da mu je tordirani stav bliži antičkim tritonima negoli srednjovjekovnim prizorima Vjetra. Uz to on nema niti nakostriješenu kosu. Zanimljivo je, međutim, da i pored takvih razlika, Pressouyre trogirski primjer (»un petit personnage juvénile et nu«) derivira iz marcianskog. Trogirski par posebno ga asocira na simbolički oprečne likove prikazane na poznatom moskovskom *Chludov-psaltiru*, pa se pita radi li se o pukoj koincidenciji ili o kontaminaciji reljefa i bizantske minijature, što bi po njegovoj pretpostavci bilo moguće već zbog činjenice da je Trogir svojom zemljopisnom pozicijom doživio, »une très forte imprégnation byzantine«.<sup>39</sup>

Minijatura koju kao moguću paralelu s trogirskim prikazom donosi Pressouyre neobično je zanimljiva, ali bi zaista bilo neobično da se taj, u mnogo čemu specifičan i izoliran primjer nađe u ikakvoj izravnijoj vezi s našim problemom. Premda reprodukcija nije u potpunosti jasna, mislim da se i interpretacija njenog sadržaja može izvesti drugačije. Pravilni trak koji se vidi na slici izlazi iz oka demona, pa bi se moglo zapravo raditi o prikazu uroka pogledom, a ne o pljucanju ili nečemu tome nalik.<sup>40</sup> U svakom slučaju tu je demon »preaktivan«, dok je na mletačkom, i pogotovo na trogirskom prikazu gornji lik trijumfalno stamen, a nastojanje demona uzaludno. Bio bih skloniji kazati da se radi o prikazu antitetičkog para s moralizatorskom poantom, poput prikaza Psihomahije, borbe Vrlina i Mana, što mi se čini mogućim ili barem mnogo bližim predloškom, na temelju kojeg je moglo doći do stvaranja ovih dvaju upravo jedinstvenih primjera predstavljanja mjeseca Ožujka.

Nedvojbena antitetičnost našeg para ne bi govorila za to da rog u koji puše golišavac stoji u značenju »ratne trublje« kao Martov atribut.<sup>41</sup> Ožujsko vrijeme, govorilo se, stvara plimu nepoćudnih emocija. Petrarkin prijatelj Petar Bersuire, inspirirajući se Izidorom Seviljskim (*Etymologiae*, V, 23), opširno opisuje opasnosti koje vrebaju na čovjeka

<sup>38</sup> Isto mj., str. 445. Jedno bizarno objašnjenje za »spinaria« v. u, *G. Rasetti*, *Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941. str. 50. Na listu jednog španjolskog rukopisa 14. stoljeća u Bibl. Vaticana (Cod. Reg. lat. 1283, f. 28v) u sferi Marsa prikazani su vrazi i vjetrovi, ratnici na konjima, vegetacija, dakle svi elementi trogirskog prikaza. V. *F. Saxl*, *Lectures*, London 1957, Pl. 46 b.

<sup>39</sup> Isto mj. str. 455. — Na minijaturi je prikazan patrijarh ikonoklast Ivan Gramatik (837—843) s malim vragom: »le demon, main échevelé et nu come le *Cornator* de Trogir, crache son haleine au visage du Patriarche, dont les cheveux se hérissent sous le souffle horrible«. V. i *A. Grabar*, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1984, str. 286. On je oprezniji u interpretaciji prikaza: »... un diable qui souffle dans sa direction (le souffle est representé) et tend vers lui ses deux mains...«

<sup>40</sup> O problemu općenito v. *S. A. Callisten*, *The Evil Eye in Italian Art*, *The Art Bulletin* 1937, XIX/3, str. 452—462.

<sup>41</sup> *L. Pressouyre*, *Marcus cornator*, str. 454. — Trogirski vjetar autora (str. 447) asocira na antičke modele, poput figura Eurusa ili Boreja na »oltaru vjetrova« u Carnuntumu.

u tom mjesecu.<sup>42</sup> Moralizatorski smisao Prudentijeve Psihomahije, toliko reširene u srednjovjekovnoj ikonografiji, vjerojatno će biti najbliža podloga trogirskom i venecijanskom prizoru.<sup>43</sup> Mane se najčešće pokazuju gole i s nakostriješenim kosama, a među atributima koje nose (razna glazbala, prstenje, ogrlice, baklje, razno oružje) nalaze se često i korneti.<sup>44</sup> Posebnu pažnju treba obratiti retorici gesta: trogirski Mart je nepomičan, opsjednuti gestikulira.<sup>45</sup> Čini se, nadalje, da su trogirski i marcianski prikazi Vjetra jedini posve goli prikazi *Cornatora*, pa i po tome pokazuju da je asocijacija na uobičajeni »talijanski Vjetar« mogla biti jedno, a stvarni predložak nešto drugo.<sup>46</sup> Osim toga, u prikazima srednjovjekovnih ciklusa mjeseci ne nalazimo niti jednog drugog u obliku ovako izrazitog antitetičkog para, pa i to daje za pravo pokušaju da im se izvor nađe u drugoj sferi predložaka.

<sup>42</sup> In tempore enim poenitentiae, homines moventur ad amorem et dilectionem. Humores enim vitiorum ascendunt, et excitantur per dolorem et contritionem et non restat nisi quod putentur et expolientur per confessionem, et quod mens alteretur per morum mutationem, et quod superficies hominis renoventur per bonam conversationem, ad Eph. IV renovamini spiritu mentis vestrae. Prema L. Pressouyre, (n.dj., str. 455) koji ističe kako Bersuire otkriva i skriveni smisao prikaza vinogradara u ciklusu poslova mjeseci u godini: Et ideo iste Mensis vinitor pingitur, eo quod superfluitates animae resecantur.

<sup>43</sup> Vrline se, doduše, prikazuju kao »Amazonke«, a ne kao muški ratnici, ali poznajemo niz primjera gdje imaju posve mušku antikizirajuću ratnu opremu i izgled. V. na pr. R. Stettiner, Die Illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin 1905, T. 78, 87, 96, 168, 178 itd.

<sup>44</sup> »Sub lucem quia forte iacens ad fercula raucos audierat lituos«, stoji uz Luxuriju. *Prudence*, Psychomachie contre Symmaque, t. III, Paris 1963, st. 318—319. — Ne zaboravimo da česta pojava *Spinaria* u prikazu Ožujka, dječaka koji izvlači trn iz stopala, također simbolizira *Luxuriju*, te da smo već vidjeli koji je moralizatorski skriven smisao mogao imati prikaz vinogradara.

<sup>45</sup> Za ovaj karakterističan sudar gesta, vrlina i mana v. samo jedan navod iz *Prudencija* (st. 110 i d.):

»Ecce modesta gravi stabat Patientia vultu  
Per medias inmotas acies, variosque tumultus,  
Vulneraque et rigidis vitalia pervia pilis  
Spectabat defixa oculos et lenta manebat.  
Hanc procul Ira tumens...

Inpatiensque morae conto petit, increpat ore,  
Hirsutas quatiens galeato in vertice cristas:

»En tibi, Martis«, ait, »spectatrix libera nostri  
Excipe mortiferum securo pectore ferrum.«

Ili dalje:

»Inde quieta manet Patientia, fortis et omnes  
Telorum nimbos et non penetrabile Iram.

Nec mota est iaculo monstri sine more furentis

Opperiens propriis perituram viribus Iram.«

O sudbini riječi *gestus* i o moralnim i simboličkim karakteristikama gestikulacije kroz srednji vijek v. J. Cl. Schmitt, »Gestus«, »gesticulatio«. Contribution à l'étude du vocabulaire latin médiéval des gestes, La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Âge, Paris 1981; J. Le Goff, L'imaginaire médiéval, Paris 1985 (esej, Le gestes du Purgatoire) str. 127—135.

<sup>46</sup> Možda i *Cornatora* koji jaši na konju, goneći ga trozilnim bičem, na glasovitom Kalendaru Sv. Mesmina (Bibl. Vat., Reg. lat. 1263, fol. 66v) treba tumačiti kontaminacijom sa smislom Prudencijevih stihova (178—196): »Superbia volitabat equo ...« (da paradira ispred vojske).



Uz sve što je gore već rečeno, treba svakako obratiti pažnju na zavijorenu hlamidu Radovanovog Marta, u kojoj bi se mogla vidjeti gotovo »protorenesansna« ideja. U usporedbi s njegovim stavom, marcianski Mart kao da levitira oslonjen na štit i koplje koje prati rub reljefa. Ovo je, dakle, čas da konačno izbliza usporedimo mletački i trogirski prikaz. Literatura je dosad uočila uglavnom tek razlike u vrsti Martovog oklopa. Oba *Cornatora* upiru se rukom o bok da snažnije pušu. Marcianski je u tordiranom, klečećem stavu, i gotovo pasivan u usporedbi s trogirskim. Njegove kose, vidjeli smo već, nisu nakostriješene. Ali, najvažnija razlika stoji u dosad začudo neuočenoj činjenici da u Trogiru nije prikazan golišavi dječak, kako se uvijek ponavljalo, već itifalički gnom—starac. Radovan posve veristički inzistira na deskripciji podvaljaka na njegovom vratu i na trbuhu, na staračkim mošnjama i *virilis membri magnitudini* — na prijapskoj, naknadno otučenoj erekciji.

Naravno, vrlo je teško sukati nit u labirintu mogućih objašnjenja formalnog i ikonografskog podrijetla ovog lika. Da li je uistinu preuzeo nešto od antičkog Prijapa, Venerinog i Dionisovog sina, božanstva poljoprivrede i blagostanja,<sup>47</sup> koji bi ušao u svojevrstan sudar (recimo, u proljetnoj prokreaciji) s Martom koji i sam bijaše ne samo *M. Gradivus*, bog rata, već i *M. Pater*, staro italsko božanstvo zemljoradnje i stočarstva, pa su njegovi praznici u ožujku i listopadu označavali početak i kraj poljodjelskih radova? Očigledno je da trogirski prikaz amalgamira više sadržajnih linija koje u ovom času tek u općem smislu možemo protumačiti. Vraćajući se, međutim, na pitanje odnosa trogirske i venecijanske Ožujka možemo sada s više sigurnosti kazati da se možda ne mora zapostaviti vjerojatnost da je marcianski tip Radovanu dao osnovni poticaj za njegovu ugradnju u trogirski ciklus, ali da se on u formalnom smislu mogao služiti sasvim drugačijim predloškom, koji je po svojoj prilici bio unutar nekog oslikanog rukopisa. Pri tome ne mislim samo općenito na diminutivni karakter Radovanove skulpture i njegovu sklonost prema tipičnim slikarskim detaljima, već i na jedan posve indikativan detalj.

Radovan je prikazao i »plamičak« vjetra koji izlazi iz roga. Da li je to još jedan dokaz Radovanove sklonosti da dlijetom osvoji različita agregatna stanja materije? Zbijeno nabranje — drva i metala, konopa

<sup>47</sup> Zanimljivo je da je martovski *Spinario* u srednjem vijeku mogao biti tumačen i kao Prijap. V. L. *Pressouyre*, *Marcus cornator*, str. 458. — ovaj *Deus libidinis* štovan je s Venerom, a mogao je biti poistovječen sa Aresom, kojemu je, po jednoj legendi koju donosi Lukan (*Lucianus*, *De Saltatione*, 21), baš Prijap prenio ratnički nauk i vještinu. Za Prijapa koji stoji uz vojnike kao *daimos polemistes*, v. W. H. *Rocher*, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III/2, Leipzig 1902—1909 str. 2980. U prijapskim obredima koji su se priredivali u mjesecu u kojemu mu se posvećuju vrtovi, polja, itd, kako ih zamišlja kasni srednji vijek i renesansa, trube su bile dio rekvizita. V. na pr. F. *Saxl*, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, *Journal of Warburg and Courtauld Institute* II, 1938—39. Pl. 61 e. Venecijanski Mart, s obzirom na prikaz lava sv. Marka (»in molecca«), na štitu, sa zatvorenom knjigom, govori o njegovom ratničkom karakteru. Moguće je, ipak, da je naslikan naknadno.

i tkanine, mesa i pùti, vatre i vode — u prikazu Siječnja doima se kao demonstracija samosvjesne majstorove klesarske vještine, a to nastojanje osjećamo i kad promatramo ostale dijelove portala. Mogli bismo isto tako reći da se u suprotstavljenim smjerovima okamenjenog zvuka/vjetra i zavojnica na rogu radi o Radovanovom smislu za dinamiziranje kretanja, kakve vidimo u trstrukom tordiranju krčaga, vode i kipe u prikazu Siječnja, dakle o potpunom i radosnom oblikovanju kamene materije, koje seže i tamo gdje ga oko ne vidi, kao u prikazu namreškane vode u konhi na luneti, što je moguće vidjeti tek s ljestava iz neposredne blizine. Upozorio bih, međutim, da je ovakvo oblikovanje vjetra — daha, zraka ili zvuka — karakteristično prije svega za prikaze na minijaturama srednjovjekovnih rukopisa i na mozaicima, a tek iznimno u skulpturi.<sup>48</sup> To nas uvjerava da je Radovan baratao s nekim izgubljenim slikanim predloškom, koji je u svakom slučaju bio različit od onoga kojime se morao služiti njegov kolega na *Arco dei mestieri* u Veneciji. Poznavanje tog predloška razjasnilo bi antikizirajuće elemente čitavog prizora Marta jednako kao i antitetičku spodobu pod njim, jer se čini malo vjerojatnim da bi Radovan sâm izveo »arheološko« istraživanje radi krojenja čitave slike.

Da je Majstor zamišljao prikaz Ožujka (u svojevrsnoj koncentraciji »supermuških« simbola) kao zaokruženu sliku unutar čitavog ciklusa, dokazuje tretman uzbibane vegetacije koja se posve smiruje u prikazu Travnja. Nije u pravu Jullian koji tvrdi da je »pejsaž« u fondu venecijanskog i trogirskog ciklusa jednak.<sup>49</sup> Dapače, radi se o dva različita koncepta: dok Radovan za svaki mjesec komponira specifičnu »scenografiju«, u Veneciji ona kontinuiranom lozicom povezuje sve prizore. Smještajući ih u isti »ambijent«, mletački majstor im umanjuje prirodnost, a povećava dekorativnost. Podivljali gustiš trogirskog Ožujka predstavlja, dakle, njegov logičan atribut, a ne puki dekorativni fond, kao što je to slučaj u Veneciji.

Prikaz Ožujka u Trogiru dobio je srazmjerno najviše prostora, upravo počasno mjesto unutar nepotpunog ciklusa mjeseci.<sup>50</sup> Makar mu je

<sup>48</sup> Ne nabrajajući zaista brojne slikane primjere, spominjem samo jedan u skulpturi — reljef na *Porta dei Mesi* u Eremitanima u Padovi, gdje je zrak koji izlazi iz roga bio možda prikazan s par ugrobotina, nimalo plastično, što je bilo vidljivo na fotografijama koje ga prikazuju prije restauracije. Analogije trogirskom primjeru, ovako plastično prikazanom, u srednjovjekovnoj skulpturi nisam našao. Usput valja općenito napomenuti da je G. de Francovich pokušao dokazati da je difuzija ciklusa mjeseci išla upravo od sjeverotalijanskih mozaika. *G. de Francovics, Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Milano — Firenze 1952, str. 230 i d.*

<sup>49</sup> *R. Jullian, L'éveil de la sculpture italienne, Van Oest 1945, str. 8.* — Vjerojatno bi se u tom zatvaranju pojedinih prizora moglo naći objašnjenje za inače tvrd problem — »podvučenu crtu« ispod Siječnja. Ona bi mogla predstavljati prirodno zatvaranje zaokružene kompozicije kuhinjskog interieura s donje strane.

<sup>50</sup> U nas su poznata »pašijunska juga« pred Uskrs. Horacije već govori o jadranskoj južini — *agitor turbidus Hadriae*. Prevtrljivi martovski vjetrovi ušli su i u brojne pučke poslovice. Kolega Nenad Cambi naveo mi je jednu hvarsku: Vejaca vejajuje, Marac zamahuje — varijantu poljičke: »što Veljača ne izveljuje, to Marač izopakuje«. Nije na odmet spomenuti Prokopijevu priču (*De bello*



Venecija, glavni portal bazilike sv. Marka, prikaz Ožujka na »Arco dei mesi«

Radovan bio tek »fastoso, ma scoretto decoratore«,<sup>51</sup> A. Venturi je dobro ocijenio da je desni pilastar s prikazom Ožujka i Travnja »la parte più bella nella magnifica porta«. S obzirom na izvršenu evidenciju Radovanovih dijelova na portalu, očigledno je da je desni pilastar bio jedna od početnih točaka majstorovog rada, a pokušat ću dokazati da je bio i početna točka čitanja čitavog ciklusa mjeseci. Moramo se, naime, upitati kako to da se tek na par mjesta, inače bogate literature o trogirskom portalu, postavilo pitanje zbog čega je ovaj ciklus mjeseci ostao nepotpun. Izgleda da se činjenica uzela za gotovu stvar,<sup>52</sup> pa se srećemo tek s nekoliko pokušaja odgovora na to pitanje koje zadire duboko u problem čitanja cjeline ikonografskog programa i njegovog izvornog oblikovanja.

U korpusu srednjovjekovnih kalendara, a P. Mane je evidentirala u skulpturi 79 francuskih i 47 talijanskih ciklusa,<sup>53</sup> tek iznimno se nalaze nepotpuni ciklusi, ali se i tima mogu naći specifični razlozi. Zbog čega bi, dakle, u Trogiru ciklus bio sklopljen u suženom rasponu između prosinca i travnja? J. Richer je odgonetku pokušao naći u zanimljivoj hipotezi: mjeseci koji nedostaju bili bi kamuflirani u različitim simbolima koji su razbacani na samom portalu. Tako on od kartuše koja se razmatra pod prikazom Travnja vidi bačvu i u nju smiješta pastire (tako se dobi je Rujan), Ožujak postaje Svibanj, a lik pod njim podsjeća ga na Heliosa s antičkih novaca (= ljeta); Listopad i Studeni sugerirani su tek velikim lišćem strička — akantusa u dnu stupca. Glavice na hrptu u dnu pilastara, jedna staračka, nasuprot njoj mladenačka, dvije su polovine godine, jer spojene čine Janusov lik.<sup>54</sup>

Ne treba se, naravno, mnogo zabavljati ovim proizvoljnim tumačenjima, koja zanemaruju poštivanje elementarnog, a obligatnog redosljeda mjeseci u jednom ovakvom ciklusu. Kao da su ona, međutim, ponukala N. Golob da pokuša sličnim putem, na svoj način, naći ključ za čitanje potpunog ciklusa. Rečeno je već gore da autorica originalnost trogirskih mjeseci vidi u tome što su oni nepotpuni, a s druge strane u tome što se neki od njih ponavljaju. Ona, dakle, desni Radovanov pilastar vidi »kot ponazoritev Pomladi«, a lijevi »kot sekvence zimskega časa«. Pri tome nudi tek usputno Sternovo upozorenje na Varonovu (*De re rustica* I, 32) osmodijelnu podjelu ciklusa (koje poznamo s kasnoantičkih reljefa) s kojom bi trogirski navodno išao dobro u korak.<sup>55</sup> Autori-

*Gothico*, I, 15) o dalmatinskoj buri koja svojom snagom sprečava ljude da izađu na gradske ulice. Ima takvu snagu da je jednog konjanika s čitavom opremom digla u vis, noseći ga zrakom gdje je htjela, te ga konačno skršila. Druga hvarska (po Nikoli Kuzmaniću) govori: Dokle je morca donka, ne vidi me iz porta vonka, odni mi je i oca i brata...

<sup>51</sup> Bit će da ta ocjena dolazi iz nekih danas već teško shvatljivih preduvjerena, jer Venturi, u svom inače još uvijek impozantnom djelu, između trogirskih i marcianskih skulptura vidi razliku, »che passa dalla voce all'eco lontana; dalla terra civile, illuminata, signora del mare, al paese di Domaldo Kačić nell'oscurità barbara.« *A. Venturi*, *Storia...* III, str. 362–3.

<sup>52</sup> Venturi piše (str. 354), »La rappresentazione dei mesi doveva continuare nell'archivolto e non continua.« O. Demus ga smatra za »the abridged cycle«.

<sup>53</sup> *P. Mane*, *Calendriers*.

<sup>54</sup> *J. Richer*, n.dj. (n. 22).

<sup>55</sup> *N. Golob*, *Upodobitve*, str. 101.



Majstor Radovan, poluobli stupovi uz vrata katedrale

ca je konkretnija kad upozorava na niz prizora s poluokruglih stupaca uz dovratke portala koji bi po njoj mogli prikazivati krhotine nekog srednjovjekovnog ciklusa mjeseci: »boj sa zmijom« podsjeća je na karolinške pjesme koje govore da Ožujak zmije izvlači na dan; »boj s lavom« na astrološku kombinaciju koja združuje zodijački znak Lava i planet Sunce; »dječaci koji se hrvaju« bili bi znak Blizanaca; »mladenić u šikari« bio bi »Spinario« (dakle još jedan znak Ožujka); djevojka na ledima bika motiv Travnja (primjer — španjolski Illunum, 3. stoljeće); konjanik i mladić sa sokolom u ruci bio bi prikaz Svibnja, a lov na vepra, jelena i zeca nalazi se u različitim mjesecima u nizu ovakvih ciklusa. Premda uz stanovit oprez (jer joj nedostaju karakteristični kalendarski motivi košnje, žetve, trganja) Golobova misli da bi ovi prikazi mogli zatvarati čitav krug zimskih i proljetnih mjeseci.<sup>56</sup>

Čini mi se da je N. Golob uzela priličnu slobodu kad je pokušala svoje nesumnjivo široko znanje literature vezane za cikluse mjeseci primijeniti na prizore s trogirskih stupaca. Ovdje nije mjesto da se otvara pitanje njihovog izvornog mjesta na portalu, a ono predstavlja najteži problem hipotetske rekonstrukcije njegovog izvornog arhitektonskog okvira. Drugdje ću pokušat dokazati da su ti stupci trebali stajati na ledima lavova. Ali, trebalo bi biti jasno da je na njima isklesan niz prizora (dakako, mnogo širi od onih koje je Golobova izdvojila) koji se nalazi pod vlastitim sadržajnim lukom. Kada ga se izolira od cjeline, svaki od njih, uostalom kao gotovo svaki srednjovjekovni simbolički motiv, može se interpretirati na različite načine. Simbol je ambivalentan i fluidan dok ga se ikonološki ne postavi u koordinatan sustav cjeline. Naspram prijedloga koji donosi N. Golob, treba upozoriti tek da borba s lavom može, na primjer, označavati Herakla u sudaru s nemejskom zvijeri, kao i čitav niz poganskih i starozavjetnih slika — Meleagra, Akteona, Narcisa, Adonisa, Tiresiju, Hipolita, Davida, Samsona itd. Ali, kako da im izvan konteksta odredimo specifično značenje? Trogirski »Spinario« nije zabavljen svojim trnom već, povlačenjem vriježe; »Evropa« u dugačkoj haljini jaši na vodenom biku a ne na *taurusu*; hrvački dueli,<sup>57</sup> kao i lovački prizori uistinu su opća mjesta i također se mogu eventualno tumačiti tek iz konteksta. I u slučaju kad bismo prihvatili sva ta nagadanja, dobili bismo opet neku fragmentarnu cjelinu izvan ikakvog logičkog kalendarskog rasporeda. A. Radovan, kao što je to davno primijetio Cvito Fisković, a potvrđuju sva nova istraživanja, »dava utisak umjetnika koji zna što hoće i kod njega nema slučajnosti«.

»Boj z kačom«, početni argument za spomenuto čitanje, traži riječ više. Naime, treba kazati da se tu radi o široj kompoziciji, zaokružene sadržajne poente, koja nam daje određeni putokaz za interpretaciju programa stupaca. »Čovjek u borbi sa zmijom«, kako se obično imenuje Radovanova minijatura, zamahnuo je sjekirom ili lašunom u bijegu pred

<sup>56</sup> *Isto*, str. 102.

<sup>57</sup> V. niz primjera koje navodi *G. de Francovics*, Benedetto Antelami, str. 338, koji slijedeći Weisbacha predlaže općenito značenje — discordia.





Majstor Radovan, prikaz na poluoblom stupu lijevo uz vrata



Majstor Radovan, prikaz na poluoblom stupu lijevo uz vrata

zmijom koja se mimikrijski uplela u vriježe.<sup>58</sup> Tema, dakako, ne bi bila neobična (neprijateljstvo između čovjeka i zmije zapodjenuto je još u Raju). Ali, ovdje zmiju otraga za rep povlači majmun čelave lubanje, suhih prsiju, koji u drugoj ruci drži jabuku.<sup>59</sup>

Majmun je u suvremenoj povijesti umjetnosti zaslužio više studija i čitavu monografiju, a već iz *Physiologusa* znamo da je službeni kršćanski stav u njemu vidio *figuram Diaboli*.<sup>60</sup> Srednjovjekovna tradicija ističe posebno dva aspekta — njegovu vezu s mjesečevim fazama i nedostatak repa. Ali, ista tradicija priču proširuje s čitavim nizom dodataka. Zaveden zmijskim repom, a zmija i nije nego rep, majmun postaje žrtva poput Adama. Postoji tako čitav niz prikaza (12—13. stoljeće) koji ga dovodi u izravnu vezu s Adamom i Evom.<sup>61</sup> Janson, na primjer, reproducira minijaturu koja krasi naslovnu stranicu jednog engleskog Bestijarija (danas u Državnoj biblioteci u Lenjingradu) gdje je prikazan Adam koji imenuje životinje naslikane u pet registara.<sup>62</sup> Nasuprot njemu stoji majmun s jabukom u ruci, podrugljivo najavljujući Adamov pad. Majmun prikazuje najčešće Evin karakter, inferioran u odnosu na Adama. Kroz čitav srednji vijek on je povezan isključivo s ženskim osobinama — nestalnošću, putenošću, vezom s »mjesečevim plimama«. Rabinistička mizoginija širila je, na primjer, priču kako je sam Adam imao majmunski rep i da je Bog iz toga načinio Evu.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Zmijâ žlijebanog repa nema, pa se i ovdje pokazuje da Radovanovi razlozi mogu biti drugačiji od naturalističkih. — Tema »zmije i djeteta« nije nepoznata. U Uffizima, na jednoj F. Lippijevoj slici s takvim motivom stoji natpis: »Nulla deterior pestis quam familiaris inimicus.« *G. de Tervarent, Attributs et Symboles dans l'Art Profane 1450—1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, T. II, Geneve 1959, str. 350, upozorava da je riječ o raširenoj poslovići koja korijen vuče iz Miheja, 7:6 »... svakome je dušmanin njegov ukućanin«.

<sup>59</sup> Zanimljivo je da je uz ovaj prikaz neposredno vezan i Satir s dvije kite u rukama. U jednoj neobičnoj skupini koju prikazuje Bodl. 602, f. 18v nalaze se majmun s jabukom i satir zajedno. *V. F. Mc Culloch, Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapell Hill 1960, t. I; (vrlo pregledan izvještaj o različitim interpretacijama »šimije« — str. 86—88). U podjeli Izidora Seviljskog, jedna vrsta majmuna su — satiri. Uz naš prizor nalazi se još jedan majmun sa psećom glavom: ta vrsta se također spominje u jednoj verziji *Physiologusa*. (*Ibid*, str. 87). Na konsoli Petra Martinova u predvorju dubrovačkog Kneževa dvora prikazana je, po Cvitu Fiskoviću (Petar Martinov iz Milana i pojava renesanse u Dubrovniku, PPUD 27, 1988, str. 105, sl. na str. 110): »duhovita šala vragoljastog dječaka koji je u debeli pasji lanac s teškom ogrlicom vezao svog malog prijatelja i nataknuo mu na glavu pasju masku da prevari velikog domaćeg psa. Ali pitomu životinju nije razdražila varka, mirno čuči i motri vragoliju.« Središnji lik na konzoli bit će prije okovani majmun (uobičajeni srednjovjekovni prikaz) koji, sudeći po gesti (upire prstom u svoje oko) upozorava psa da otvori oči, odnosno da dobro čuva.

<sup>60</sup> *H. W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952 (reprint 1976), str. 20. Golobova je, dosljedno svojoj metodi, mogla citirati *Physiologusa* koji veli da su dvije životinje koje najavljuju ekvinočij: divlji magarac koji reve dvanaest, i majmun koji urinira sedam puta.

<sup>61</sup> *Isto*, str. 107.

<sup>62</sup> *Isto dj.* Pl. XII b.

<sup>63</sup> U literaturi 12. stoljeća tekst *Physiologusa* dobiva dodatke u brojnim pričama koje majmuna prikazuju kao grešnika, žrtvu zla, prije negoli vraga samog. Janson (str. 31) upozorava na prikaz s lijevog portala glavnog pročelja

Čini se, dakle, da je Radovan ovdje prikazao jednu originalnu parabolu o grijehu čovjeka i njegovoj borbi sa zlom, te da dosljedno ovakvom čitanju i u drugim prizorima sa stupaca valja vidjeti alegorijske prikaze opasnosti i iskušenja koja čovjek mora odbiti od sebe. *Interpretatio christiana* shvaća hod kroz »mračnu šumu« kao grešan život. Poganska božanstva koja Radovan prikazuje ne mogu biti drugo nego »lažni i lažljivi« bogovi. Misleći prije svega na ove stupce, na jednom mjestu sam pisao (popratni tekst jednog zanimljivog autorskog kalendara) da se u donjoj zoni portala razvija čitav sustav prizora s temom Grijeha i stanja ljudskog roda *ante legem*. Metapovijest čovjekova nakon Pada komplementarno se nadostavlja s kalendarskim ciklusom, koji nema, kao što će se vidjeti, predznake suprotnog značenja.<sup>64</sup>

Motivi poluoblih stupića sigurno moraju biti smislaono ugrađeni u jedan zaokruženi sadržajni sustav, premda pojedinačno ne mogu biti precizno objašnjeni. U sekvenci poganskih, prekršćanskih likova koje možemo prepoznati — strijelac, najdonji lik na lijevom stupcu, možda bi mogao biti Jišmael (Post. 21:20), koji u ranom srednjem vijeku stoji za muslimane, najveće kršćanske neprijatelje.<sup>65</sup>

u Chartresu, gdje se vidi majmun koji se bori da se izbavi od navale zmija i drugih monstruma. Tu, kao figura luxuriae, preuzima ulogu »žene sa zmijskama...« Janson smatra da uvođenje motiva majmuna koji jede jabuku uz prikaz Adama i Eve u Rajskom vrtu predstavlja ikonografsku interpolaciju načinjenu da se izdvoji ona niska strana ljudske naravi. Prvi takav prikaz vidi u La Bible historiee, prijevodu Comestorove Historia scholastica, otisnutoj u Parisu 1499. Smatra da se motiv uobičajio u 16. stoljeću.

Brojni dekorativni prikazi majmuna koji jede voće karakterističan je profani motiv bizantske umjetnosti, a u nekim gotičkim primjerima na Zapadu dobiva posebnu konotaciju. U profanoj literaturi također, majmun, zmija i čovjek našli su se u stanovitoj alegorijskoj vezi. Richard de Fournival u svom »Bestiaire d'amour« (Bestiaires du Moyen Age, Paris 1980, str. 136), koji je sredinom 13. stoljeća imao mnogo uspjeha, prepričava antičku priču — poznati dokaz za majmunski običaj oponašanja: bistar lovac oblači i svlači svoje čizme tako da ga majmun vidi; konačno ih ostavlja, a majmun ih obuče i tako se dađe uhvatiti jer u njima ne može pobjeći. Zanimljiva je, međutim, piščeva pouka: majmun je slobodan dok je bosonog... lovac ga ne hvata dok se nije obuio; tako zmija napada čovjeka kad ga vidi odjevenog.

<sup>64</sup> I. Babić je u svom pregnantnom ocrtavanju ikonografske poente portala pisao da prikazi na stupcima dolaze iz »libidinoznih sfera grijeha, prvobitnog stanja divljaštva... u suprotnosti s reljefima što prikazuju poslove tijekom godine, dakle, u suprotnosti sa svijetom kulture, rada« (n. dj. u n. 32, str. 55; ponovljeno u *I. Babić, Vodič trogirске katedrale* Zagreb 1989, str. 32.), ili da su »imali, valjda, predočiti nepronikno bogatstvo svijeta«.

<sup>65</sup> *M. Schapiro, The Bowman and the bird on the Ruthwell Cross and other works: The Interpretation of secular themes in early mediaeval religious art, The Art Bulletin* 1963, str. 353, upozorava na proroštvo koje anđel upućuje Hagari, Abrahamovoj sluškinji — ženi (Post. 16:12): »Bit će divlji čovjek i njegova ruka će se dizati na svakoga i svačija na njega.« — Bede Jišmaela opisuje kao praoca Saracena; (poznat je srednjovjekovni pojam »lues Saracenorum«). Biblija govori o strijelcu kao o figuri zla, kao i o ptičaru s njegovim zamkama (Psalam 91:3—5). Ptica može predstavljati progonjenu dušu. *Ibid*, str. 355. — V. i E. H. Kantorowicz, *The Archer on the Ruthwell Cross, The Art Bulletin*, 1960, str. 57—59.



Majstor Radovan, prikaz na poluoblom stupu lijevo uz vrata

Jedini drugi pokušaj, pored onih kod J. Richera i N. Golob, da se postavi pitanje o mogućoj cjelovitosti ciklusa mjeseci, nalazimo u sintetskom članku Vladimira Gvozdanovića o našoj romaničkoj skulpturi »između Zapada i Bizanta«, u kojemu on usputno veli da su mjeseci vjerojatno planirani, »in four strips, two on each side of the portal — the position they occupied in Parma«, a misli se na hipotetsku rekonstrukciju »trijumfalnog portala« Benedetta Antelamija na katedrali u Parmii,



od koje je sam autor, A. C. Quintavalle, čini se, odustao, i koju kao ideju, barem u predloženoj rekonstrukciji, treba napustiti.<sup>66</sup> Više analogija s tom Quintavalleovom zamisli Gvozdanović je istakao već ranije, smatrajući da one pojačavaju vjerodostojnost rekonstrukcije Antelamijevog djela.<sup>67</sup> Treba reći da je talijanski povjesničar umjetnosti izdvojio s Baptisteterija u Parmi sve anđele, skulpture proroka, prikaze mjeseci, reljefe životinja i lunetu s Pantokratorom i skrojio im arhitektonski okvir na pročelju katedrale po mjeri poznatih hipoteza o Antelamijevim putovanjima i kontaktima s Ile—de—France i Provansom,<sup>68</sup> tako da je u svom maštovitom brikolažu arhitektonske elemente (sokl, stupovi, čitav zabat...) prenio, na primjer, sa St. Trophimea iz Arlesa.

Ali, nema potrebe da se ovdje više ukazuju na sve nelogičnosti tog prijedloga,<sup>69</sup> nego se za našu svrhu moramo tek dotaći mjesta koje u njemu zauzimaju glasoviti prikazi mjeseci iz Baptisteterija u Parmi. Oni se po toj hipotezi nalaze uz dovratnike portala, ali su organizirani u horizontalnom a ne u vertikalnom smislu, i ne na pilastrima nego na svojevrsnim tablama. Na lijevoj strani bi se slagali izvana prema unutra, u donjem redu, Ožujak — Travanj — Svibanj, a iznad njih Lipanj — Srpanj — Kolovoz, te uz njih prikazi Jeseni/Zime (!) i Salamon; na desnoj strani, opet izvana prema unutra, Rujan — Listopad — Studeni, i poviše njih Prosinac — Siječanj — Veljača, te pored njih Proljeće/Ljeto (!) i kraljica od Sabe.

Po predloženom rasporedu proizlazi da se likovi na reljefima kreću natraške s obzirom na svoja usmjerenja; položaji prikaza godišnjih doba posve su nelogični, a pitanje odnosa zodijskih znakova i likova koji ih prate u stvarnosti nije rješivo na predloženi način. U opće ikonografske probleme odnosa različitih dijelova ovako sklopljenog portala nema potrebe ulaziti. Dostatno je kazati da nam on, nažalost, ne može pomoći u pitanju koje smo postavili.

Izvorni raspored mjeseci u Radovanovoj zamisli mogao je u zaokruženom kalendarskom ciklusu ipak biti komponiran u rasporedu s po dva pilastra nošena na plećima telamona sa svake strane vrata. Sva dosadašnja čitanja u opisu i nabranjanju dijelova portala mahom su išla od Prosinca do Travnja, pa se i pisalo da trogirski ciklus počinje s dvanaestim mjesecom. S takvom početnom točkom, u kompoziciji portala kakvu danas imamo, nije moguće zamisliti provedbu čitavog niza. Već je, me-

<sup>66</sup> V. Gvozdanović, *The Romanesque Sculpture in the Eastern Adriatic: Between the West and Byzantium*, u *Romanico Padano, Romanico Europeo*, Parma 1983, str. 184; A. C. Quintavalle, *Romanico padano, civiltà d'occidente*, Firenze 1969, str. 145—164 (poglavlje: *Il trionfale arco dell'Annunciazione e del Pantocratore nel Duomo di Parma*).

<sup>67</sup> V. Gvozdanović, *Master Radovan and the Lunette of Nativity at Trogir*, *Studies in Mediaeval Culture* 8—9, 1976, str. 85 i d.

<sup>68</sup> Za resumé nastanka diskusije o tom problemu v. *G. de Francovics, Benedetto Antelami*, str. 279.

<sup>69</sup> Zašto bi, na primjer, »najveći onodobni portal na Zapadu« bio već nakon pola stoljeća razvrnut i rasparčan?





Prikazi nepotpunog ciklusa mjeseci na unutrašnjim pilastrima portala

đutim, gore rečeno da početak trogirskog kalendara treba vidjeti u prikazu Ožujka, a ne Prosinca. Desni pilastar je dovršen Majstorovom rukom, a možemo pretpostaviti da je njegov rad započeo po određenom i pravilnom redoslijedu u odnosu na cjelovitu programsku zamisao, i to iz središta, iznutra prema vani. Ako pretpostavimo da njegovi nastavljači nisu sebi dopustili slobodu da išta od već dovršenih Radovanovih reljefa odbace, možemo vidjeti da je on iza sebe ostavio jasnu naznaku arhitektonskog okvira čitavog portala — prije svega njegov temelj: telamone,<sup>70</sup> i lavove u donjoj zoni, a u gornjoj zoni lunetu, koja je trebala biti nadsvedena reljefnim prikazima Kristovog Života, Javnog djelovanja i Muke, od kojih je tek dio zaokružio, a koji se, kao svojevrsnom metaforom, prekidaju jednim snom — Josipovim.

Obično se smatra da je Radovanov posao prekinut smrću,<sup>71</sup> te da bi on otputovao *ad patriam Paradisii* ne vidjevši konac svom djelu. O mogućim razlozima prekida rada na portalu, jednako kao i o duljini vremenskog intervala koji ga je dijelio do konačnog dovršetka, može se naravno spekulirati i na više drugačijih načina, o čemu ću na drugom mjestu. Bilo kako bilo, Radovanovi telamoni jasno markiraju izvornu namjeru da vrata budu flankirana s dva pilastra, bez sumnje zaokruženaog sadržaja. Dva niza od po tri apostola na vanjskim pilastrima ne čine uobičajeni njihov broj, već ukazuju na izmjenu izvornog ikonografskog programa, do koje je moglo doći uslijed svojevrsnog pojačavanja teme Grijeha i Otkupljenja čovjekova, odnosno njenog eksplicitnijeg izlaganja, a ona je očito bila ugrađena već u izvornu zamisao sadržaja cjeline. Smatram, naime, da se uvođenje monumentalnih skulptura Adama i Eve na portal izravno vezuje za dva niza apostola uz njih te da se oni međusobno objašnjavaju.

Kad promatramo apostole tijesno opasane rajskom vinovom lozicom na južnom pilastru uz Adama, u prvi čas bismo mogli, poput Cvita Fiskovića, reći da nas »podsjećaju na još nedovoljno osvojljene likove XII. stoljeća«.<sup>72</sup> Nema potrebe vraćati se na sva dosad iznesena mišljenja, od kojih su neka uistinu vidjela i »pred—Radovanove« dijelove na portalu, dakle ostatke nekog starijeg portala. Da li to mišljenje, koje, makar usmeno, zadržavaju još neke kolege pretpostavlja da Radovan kolažira? Zaista je teško pomišljati na tako nešto. Smatram da Adamovi apostoli nisu usamljeni radovi »trećeg majstora«, kako ga zove Cvito Fisković, već da ih se ne da odvojiti od samog kipa. Ako nas različito mjerilo i njihova odjevenost bune, svi »morellijanski« detalji uvjeravaju da ih je radio isti majstor, jednako kao što Evu kleše vjerojatno isti majstor koji radi apostole na pilastru uz njen kip.<sup>73</sup>

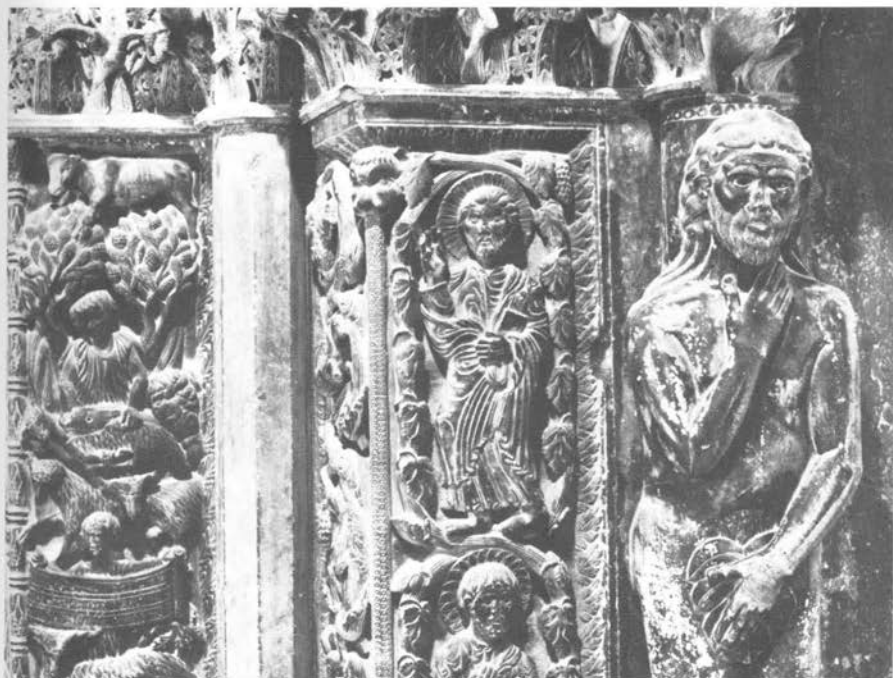
<sup>70</sup> Tu se slažem s Ivom Babićem koji je na više mjesta pisao da su telamoni majstorova djela, čime se vraćam Karamanovom mišljenju.

<sup>71</sup> Ivo Babić naglašava u više svojih članaka i prikaza tu misao, pa pretpostavlja da je Radovan bio pokopan u unutrašnjosti katedrale.

<sup>72</sup> C. Fisković, Radovan, str. 15

<sup>73</sup> Činjenicu da na ovakvim skulpturalno-arhitektonskim sklopovima često surađuju dvojica majstora u paru, koji posao »napadaju« svaki sa svoje strane, uočio je Cvito Fisković na više primjera upravo u Trogiru (Sobotina grobnica, Firentinčev portal Cipicove palače, reljef u gradskoj loži).

Adamovi apostoli izbliza gledani pokazuju možda surovu ruku, ali ruku majstora koji nije bez ambicija. U pomnijem promatranju, u metalnim grafizmima njihovih odjeća uočiti ćemo vjerojatno utjecaj *lumeggiatura* koje je kipar mogao preuzeti iz suvremenog slikarstva, a ne bi trebalo isključiti mogućnost da se sam nije slikarstvom bavio.<sup>74</sup> U likovnom pogledu bio bi to »transferimento strumentale, e non fantastico«, kako bi to rekao Longhi u svom poznatom »Sudu o Duecentu«. Skandirani ritam njihovih stavova u čemu se vidio pokušaj da se razbije mono-



Vrh desne strane donje zone portala

tonija nizanja likova koji uz to nisu razlikovani specifičnim atributima, možda je prije diktiran ikonografskim negoli formalnim razlozima. Apostol u sredini kao da naznačuje Adamovu gestu, pa bi se moglo reći da mu se, za razliku od ostale dvojice, i okreće. Desnicu nije podigao na blagoslov poput njih, već ju je postavio na grudi, a Adam se drži za svoju — Adamovu jabučicu. Na sličan način moglo bi se pokušati lik Bartula, po sredini sjevernog pilastra, interpretirati u vezi s Evinim kipom.

<sup>74</sup> Dovoljno je, pored niza dokumenata koji govore o kiparima koji slikaju (ili slikarima koji klešu), spomenuti najbliži primjer Buvine koji reže u drvu reljefe za vratnice katedrale i slika fresku sv. Kristofora u središnjem, zazidanom luku Protirona na splitskom Peristilu. Kao što me upozorava kolega Igor Fisković, poznati Casasov akvarelirani crtež iz 1782. godine jasno je pokazuje, na što dosad začudo nije skrenuta pažnja.



Majstor Adama, prikaz najgornjeg apostola na vanjskom pilastru desno uz vrata

Apostoli na Evinoj strani zaista se na prvi pogled izrazito razlikuju od onih nasuprot. U drugačijem, umanjenom mjerilu, kao da su postavljeni u razrijeđenom prostoru. Nema nikakve sumnje, međutim, da su oba niza radena istovremeno. Likovi su umanjeni da se oslobodi mjesto za ekspliciranje njihovih atributa, a to su — maleni tabernakuli nad glavama sv. Petra i sv. Ivana (?), te neobično povećana aureola s posve neuobičajenim smokvinim listom nad sv. Bartulom. Taj list je, piše Cvito Fisković pred četrdesetak godina, »iako dekorativno postavljen, realistički oblikovan. Očito se vidi, da su i naši majstori prešli realističnijoj obradi lisnatog građevinskog ukrasa, kojim su evropski kipari u 13. vijeku osvježili suhoparne teološke sadržaje, otkrivši time svoju ljubav za prirodu. Smokvin list je inače rijedak u svečevoj ikonografiji, a odnosi se na prizor zabilježen u prvoj glavi Ivanova evanđelja, gdje je Natanael, nazvan po svom ocu Bartolomej (bar Tolmai = sin Tolmajev) spomenut pod smokvom«. <sup>75</sup>

Ono što po mom sudu nudi dodatno objašnjenje jest tijesna blizina i simbolična povezanost Evinog i Bartulovog smokvinog lista, koja neće biti slučajna. Nema inače drugog razloga da se on iznad apostolove glave toliko uveća, odnosno da izade iz svog logičnog mjerila. Vezu i smisao ne bi trebalo biti teško objasniti.

Za srednjovjekovno poimanje, tjelesni grijesi objedinjuju sve ostale. Po tijelu je čovjek zgriješio, ali se po njemu može i iskupiti. Od Ivana i Pavla do Tome Akvinskog i dalje, <sup>76</sup> konstanta eklezijastičke misli koja inzistira na opreci između duha i tijela zasniva se na ideji o ljudskosti koja je kao biće definirana Istočnim grijehom. Adam bijaše prvi čovjek, ali i jedini. On je, dakle, individuum i vrsta — čitav *gens humanum*, pa je i kažnjen kao čitav ljudski rod, budući da se svi ljudi rođeni od Adama, kako kaže Toma, *possunt considerari ut unus homo*, u mjeri u kojoj pripadaju naravi koju su od njega uzeli. <sup>77</sup> Ali, bijaše sve to »colpa di quella ch'al serpente crese«, rekao bi Dante. Evina krivica je dakako veća od Adamove. <sup>78</sup> Adam i Eva stajahu, dakle, u opreci s milošću koju je čovjek ponovno mogao steći tek Kristovom žrtvom.

Naravno, nepotrebno je ovdje ulaziti u tančine kršćanske egzegetike Istočnog grijeha. Svako od kršćanskih stoljeća unosilo je svoje nijanse u taj problem. Ali, doba koje stvara trogirske kipove svodi ga na grijeh pùti. »Jer ako po tijelu živite, umrijet ćete. Naprotiv, ako Duhom usmrćujete tjelesna djela, živjet ćete«, veli Pavao (Rimljanima 8:13–14). Čovjek je izgubio Raj po Evinoj pùti. <sup>79</sup> Krajnji zadatak svakog kršćanina

<sup>75</sup> C. Fisković, PPUD 8, str. 32.

<sup>76</sup> E. J. Fitzpatrick, The Sin of Adam in the Writings of Saint Thomas Aquinas, Mundelein, Ill., 1950.

<sup>77</sup> E. H. Kantorowicz, I due corpi del Re, Torino 1989, str. 410 i d. — J. Le Goff, L'imaginaire médiéval (poglavlje »Le refus du plaisir«), Paris 1985, str. 136 i d.

<sup>78</sup> EVA DECEPIT ADAM / EVA FECIT ME PECCARE, stoji na natpisu iz sredine 13. stoljeća u komunalnoj palači — Peruggia, koji se doslovce ponavlja na velikoj česmi.

<sup>79</sup> »Et Adam non est seductus: mulier autem seducta in praevaricatione fuit« (Timoteju I 2:14); »Peccatum mulieris fuit gravum quam peccatum viri« (Toma Aq., Summa theol. II: II, 164.4).

bijaše u tome da se vrati u svoje izvorno stanje, u kakvom je bio prije Pada — »malo niži od andela.«<sup>80</sup> Po žrtvovanju pùti može ga ponovno steći. Eva je zgriješila svojom kožom i Raj izgubila, a sv. Bartul je onaj apostol koji ga je svojom kožom doslovce stekao.<sup>81</sup> Otud se trogirski majstor potrudio da tu opreku što jasnije ispriča. Rajski list koji je Eva na svom stidu iznijela iz Raja, Bartulu je utisnut u njegov svetokrug. U času grijeha, jad ljudskog tijela spram duha postao je očevidan te ga Bog zaogrće glasovitom »tunikom od kože (Postanak 3:21)«. »Tunika od kože« koju je svukao Bartul znak je trijumfa njegovog duha.<sup>82</sup>

Majstor je u granicama svojih mogućnosti pokušao da načini i razliku u izrazu njihovih lica: Bartolomej ima blažen osmijeh spram Evinog mjesječevog lica.<sup>83</sup> Nije, dakle, čudno da u toj maloj noveli oko izlaska i ulaska u Raj, uz Bartula stoji Petar s ključem (umjesto s ključevima) kraljevstva nebeskog.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> E. H. Kantorowicz, n. dj. (n. 82) str. 410.

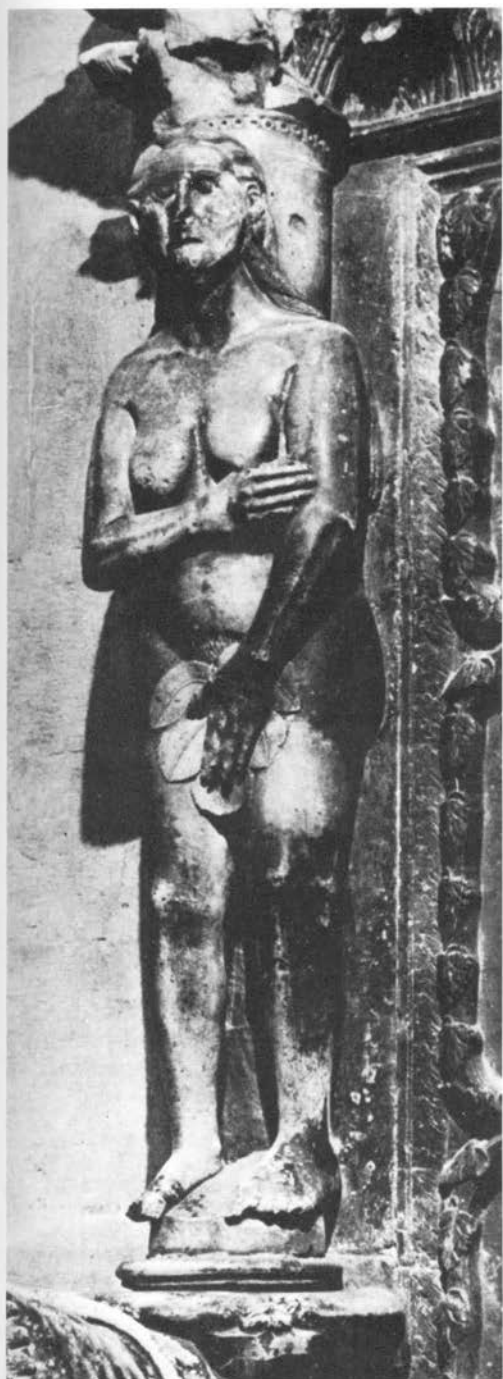
<sup>81</sup> Ovaj kršćanski Marsija prikazan je s vlastitom odranom kožom u ruci, dakle, mnogo prije glasovitog prikaza s Michelangelovim autoportretom u Sikstini. C. Fisković je već spomenuo skulpturu (1250. g.) iz muzeja u Mainzu, V. i G. Kaftal, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, I. Firenze 1952, str. 138 i d., gdje se donosi primjer s poliptiha blizu A. Lorenzettija (Frankfurt, Staedel Museum). Najraniji sačuvani prikaz sv. Bartolomeja sa odranom kožom mogao bi biti onaj na škrinji Sveta tri kralja u Kölnu (1220-ih). V. i istarski glagoljski brevijar u Nar. bibl. u Ljubljani (L'art en Yugoslavie de la préhistoire à nos jours, Paris 1971, 398). Opširnije o ikonografskom problemu: H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, Wien 1959—1967, str. 299—306; *Lexikon der christlichen Ikonographie* (ur. W. Braunfels), V, Rom / Freiburg / Basel / Wien 1973), spec. 326—7, 331.

<sup>82</sup> Za povijest pojma u ranokršćanskoj misli v. G. B. Ladner, *The Philosophical Anthropology of Gregory of Nyssa*, *Dumbarton Oaks Papers* 12, spec. 88 i d. O smokvi i seksualnim asocijacijama vezanim uz nju v. L. Y. Baird, *Priapus Gallinaceus: The Role of the Cock in Fertility and Eroticism in Classical Antiquity and the Middle Ages*, *Studies in Iconography* 7—8, 1981—82, n. 84.

<sup>83</sup> Legenda aurea govori da Bartul »uvijek ima radošno i veselo lice«, ali cjelina opisa nema mnogo veze s trogirskim prikazom: apostol ne nosi nepoderive »apostolke«, niti ima ukrašenu robu bez rukava. — S druge strane, Danteova *tercina*: »Ti mniš da u grud koja rebro dade / iz kojeg lijepo stvoreno je lice / što grlom zada cijelom svijetu jade ...«, ne bi se inspirirala tim licem, ali treba reći da Evina »bella guancia« bijaše u 19. stoljeću prilično restaurirana radi oštećenosti. Usprkos toga što su kod većeg broja figura na portalu kao u pravilu stradavali nosevi, slobodan sam pretpostaviti da je njeno lice bilo namjerno oštećeno, što ne bi bio neobičan ni osamljen slučaj kad se radi o Evinom prikazu. — Evina gesta ruke, kada se hvata za zapešće ili podlaktiku, označavala bi očaj pred smrću, V. F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris 1982, str. 200—201. U usporedbi s pričom o Evi i Bartulu, Adam je prikazan prilično neutralno, ako ne i sa simpatijom. O Evinj inferiornosti v. D. Pincus, *The Arco Foscari: The Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York — London, 1976, str. 231/27 s nizom referenci i iscrpnijom literaturom.

<sup>84</sup> Veza i svojevrsni paralelizam između sv. Petra i Bartula potvrđen je ikonografski i literaturom iz vremena. V. Jacques de Voragine, *La legende dorée*, II, Paris 1967, str. 132. S obzirom na Petrov položaj koji je obično simetričan Pavlu, možda bismo mogli zaključiti da je najgornji apostol uz Adamov Bok — Pavao. *Exemplum* koji pokušavamo dešifrirati i čitava egzegeza Adamovog pada zasniva se najčešće na Pavlovom pisanju. V. R. Scroggs, *The Last Adam, a Study in Pauline Anthropology*, Philadelphia 1966. — Za vezu sv. Bartula sa Petrom i Pavlom v. npr. *Corpus Vitrearum Medii Aevii*, France, IV—2/1, Paris 1970, str. 111.





Eva, lijeva strana donje zone portala



Majstor Eve, prikaz sv. Petra uz kip Eve



Majstor Eve, prikaz sv. Bartolomeja uz kip Eve

Vidimo kako se jedan zaokruženi teološki koncept, koji se može zaogrnuti obilnom literaturom, kod trogirskog majstora izrazio jednostavnom ikonografskom formulom. U ovako prošireni koncept priče o sv. Bartolomeju na trogirskom portalu izvrsno se uklapaju stari korčulanski stihovi koje je objavio Cvito Fisković.

Bartolomij choxu sface  
Choxu sfoiju da odriti  
Slavu vicgnu hoti priti  
Sfoiu choxu ti chi nosisc  
Privedinas gdi ti sidisc.<sup>85</sup>

*Exemplum*, a kao da je pred nama upravo jedan njegov tipični obrazac, nastao je kao novi tip propovijedanja, baš na razmeđu 12. i 13. stoljeća, kao karakterističan znak velikih psiholoških i, općenito, društvenih promjena tog doba.<sup>86</sup> Označava pojavu novog tipa narativnog — kratkog, sažetog pričanja s podukom. To je ujedno znak novog gotičkog duha čiju prvu pojavu možemo pratiti baš na trogirskom portalu, pa će zadatak budućih interpreata biti i u tome da pokušaju preciznije, ali bez pre nagljenosti u zaključivanju, uočiti te prve korake.

Analiza reljefa na vanjskim pilastrima trogirskog portala pokazuje kako ikonografija može na svojstven način kovati nove kompozicione obrasce. Vidjeli smo da ne treba žuriti s potcrtavanjem razlika između »velikih« i »malih« apostola na njima, te smo upoznali »metodu« kojom se majstor sv. Bartula služi da bi ga imenovao i oko njega ispreo priču: da bi istakao rajski smokvin list koji je svojim mučeništvom stekao, postavio ga je na uvećanu aureolu, a sv. Petru i apostolu ispod njega ju je oduzeo i zamijenio je s rajskim tabernakulom.

Isti majstor radio je i poznati reljef Pranja nogu oko kojeg je u literaturi također bilo dosta diskusije.<sup>87</sup> Na temelju činjenice da Krist kleči, pere i ljubi noge golobradom apostolu — po njoj sv. Ivanu — Branka Pecarski-Telebaković je postavila hipotezu (ili tri paralelne) da bi se radilo o smionom i »prokrijumčarenom« patarenskom konceptu, ili — da »ton naracije« koji se uočava na ovom prikazu pokazuje utjecaj srednjovjekovnih crkvenih prikazanja, ili da se radi o ilustraciji obreda na Veliki četvrtak kako je bio vršen na Zapadu. Janko Radovanović je njene pretpostavke sveo u realnije okvire mogućih teoloških i ikonografskih objašnjenja, pokazujući da u Pranju nogu i Krštenju u Jordanu na trogirskom portalu ne može biti nikakvog govora o heterodoksiji. Nakon iscrpne analize on zapravo prihvaća treću pretpostavku B. Pecarski te je

<sup>85</sup> F. Fisković, PPUD 8, str. 32.

<sup>86</sup> . Le Goff, n.dj. (n.77), (poglavlje »Le temps de l'exemplum — XIIIe siècle«), str. 99 i d.

<sup>87</sup> Kao što je poznato, Karaman je u svojoj potrazi za provincijskim slobodama ikonografske i formalne naravi, koje bi domaći majstori sebi dopuštali, u prvom času mislio da se radi o kontaminaciji Pranja nogu na Veliki četvrtak i prizora s Kristom i Marijom Magdalenom u kući Simona Farizeja. Fisković je, međutim, pokazao da Krist uistinu nije golobrad i da ne nosi žensku odjeću. V. resumé rasprave u C. Fisković, PPUD 8, str. 38.

proširuje idejom da »ne treba isključiti mogućnost da su na trogirskom reljefu prikazane ličnosti kojima je biskup Treguan prao noge na taj dan!«<sup>88</sup>

S obzirom na temu koju smo gore otvorili treba ukazati na jedan detalj koji nam možda može pomoći u čitanju prizora. Svi interpreti su primijetili činjenicu da Krist ne pere noge Petru već jednom golobradom apostolu. Ali, treba reći da su i svi ostali apostoli obrijani, i to možda zato da se imenuje jedini bradati lik — sv. Petar.<sup>89</sup> Dok su svi apostoli usredotočeni na Kristov čin, Petar se violentnom gestom okrenuo pre-



Radovanov sljedbenik, reljef Pranja nego na drugom luku iznad lunete

ma apostolu koji sjedi na samom kraju prizora. Činjenica da je taj dekapitiran i da je on upravo jedina figura portala kojoj je u potpunosti odbijena glava daje mogućnost da ga tumačimo kao Judu, koji se obično nalazi posljednji na ovakvim prikazima ili nekako drugačije izdvojen. Čini se, naime, da geste apostola na desnom kraju, te odsutnost prikaza Posljednje večere iz čitavog ciklusa na drugom luku portala, govore da se možda radi o sažetom prikazu dvaju događaja koji se sukcesivno

<sup>88</sup> B. Telebaković—Pecarski, Reljef Pranja nogu na portalu trogirске katedrale, Zbornik Filozofskog fakulteta, knj. VIII/1 (Spomenica M. Dinića), Beograd 1964, str. 269—278. J. Radovanović, Iz ikonografije romaničke plastike u Dalmaciji, Zograf 12, 1981, str. 43—53. — Radovanovićeva posljednja sugestija (Krist bi bio prefiguracija Treguana?) ne vodi mnogo računa o pitanjima kronologije događaja na trogirskom portalu: malo je vjerovatno da bi Treguan mogao vidjeti djelo ovog Radovanovog nastavljača. Nadalje, lica s njegovog reljefa svode se doslovce na jedan te isti tip koji taj majstor opetuje i na drugim svojim radovima. Prema tome, treba isključiti mogućnost da se na njima prikazuju portretne crte.

<sup>89</sup> Na freski iz 1281. u gornjem registru apsida crkve Santa Maria di Ronzano kraj Castelcastagna svi su apostoli osim sv. Petra golobradi, a trojica čak imaju tonzure. V. Bertaux, VI, T. LXX, str. 1263, 281/n1.

predstavljaju i često međusobno povezuju.<sup>90</sup> Ovom tumačenju opirala bi se činjenica da je u trogirskom Pranju nogu nanizano samo jedanaest apostola, što govori za prikaz iz kojeg bi Juda već bio isključen.<sup>91</sup> Time se, naime, tumači niz primjera zapadnjačke ikonografije. Hipoteza koju ovdje predlažem mogla bi se braniti još jednom pretpostavkom, da je majstor u jedan uobičajeni zapadnjački predložak s jedanaest apostola utkao dodatnu priču, uvijek s proširenim naglaskom na Grijeih i Otkupljenje (što smo notirali u analizi donje zone), zaboravivši predložak popuniti u broju.

Moramo se konačno vratiti glavnom pitanju koje smo gore otvorili, a tiče se početne točke čitanja trogirskog ciklusa mjeseci. Ovdje se pokušava dokazati da je on bio zamišljen kao cjelovit kalendar koji je trebao biti raširen na oba pilastra sa svake strane vrata, uz podjelu na »tople« i »hladne« mjeseci.<sup>92</sup> Vidjeli smo već koliki je prostor dobila Radovanova »Primavera«. Pogled na cjelinu portala pokazat će nam koliko

<sup>90</sup> V. primjer iz jedne slikane Biblije 12. st. (Florette kraj Liegea), repr. u, *E. H. Kantorowicz, The Baptism of the Apostoles*, DOP 9 & 10, sl. 14. Postoji u zapadnoj umjetnosti čitav niz skraćenih verzija prikaza Pranja nogu, svedenih na dva ili nekoliko likova i spojenih s Posljednjom večerom. Ima još primjera gdje Krist ne pere noge sv. Petru već nekom drugom učeniku (reljef u Autunu). Motiv Krista koji kleči ne sreće se nikada u bizantskoj umjetnosti. *Millet* (Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XI<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Paris 1916, str. 277) smatra tu gestu tipičnom trecentističkom inovacijom koja podučava poniznosti. V. i *H. Buchtal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, str. 44. Tu se donosi još jedan interesantan »sintetski« prikaz Pranja nogu i Posljednje večere, u minijaturi »*Riccardiana*« psaltira (Firenca). Između trogirskog i Berninijevog »baccio di piede« dosad nije pronađen drugi primjer. Radi se vjerojatno o želji da se događaj narativno učini što očiglednijim u svojoj pouci. Poniznost kao vrlina u to doba dobivala je sve više na reputaciji.

<sup>91</sup> *B. Pecarski—Telebaković, Reljef Pranja nogu*, str. 263. Ona ističe da je po istočnom shvaćanju Juda ne samo učestvovao u činu, već da mu je Krist prvom opraio noge. Brojni prizori ovog događaja obično se fokusiraju na Petra s jedne i Judu s druge strane. Kantorowicz navodi npr. posljednje riječi iz *stichomythiae*, Krista Petru: »... I ti si čist, ali nisu svi drugi«, aludirajući na Judinu izdaju. Niz izvora ističe kako je u njemu Krist opraio noge premda je znao da će ga izdati. *Christus medicus*, koji simbolički »operira« na Veliki četvrtak u činu Pranja — liječi onog kome to najmanje treba (Petra) i onog koji je uistinu bolestan (Judu), veli Origen. V. *E. H. Kantorowicz, The Baptism of the Apostoles*, str. 240. — Ambrozije smatra pranje nogu činom poniznosti i milosrda kojim je Krist sprao *venena serpentis*, zmijski otrov, sa svojih učenika. U prikazima Posljednje večere (poznati reljef iz Caligaria, npr.) zna biti predstavljena i zmija. U Trogiru bi se na prvi pogled također mogla prepoznati, međutim, bit će da se prije radi o ponešto nezgrapnom prikazivanju tla.

<sup>92</sup> Kolega Josip Stošić mi je u razgovoru saopćio da je i on uvjeren da je Radovan izvorno zamišljao cjelovit ciklus mjeseci. On će pokušati dokazati da je nastavak sekvence trebao biti izveden na arhitravu dakle pod lunetom. On, dapače, misli da je u središtu morao stajati prikaz »Rosalija« (za mjesec Svibanj) po uzoru na marcianski. (Običaj koji taj prikaz posredno ilustrira u nas je trajao kroz čitav srednji vijek.) Ali, ovdje sam, smatram, pokazao da se marcianska i trogirska sekvenca proljetnih mjeseci tek uvjetno preklapaju jer su im predlošci različiti. No o Stošićevom prijedlogu, koji se po njegovim riječima bazira na arhitektonskoj a ne na ikonografskoj logici, ne može se raspravljati dok se ne vidi argumentacija na kojoj će se graditi.

je njegova desna strana jača. Nisu samo akcentuirani Ožujak i podanak poluoblog stupca uz njega, već čitava ta strana. Lav koji gnječi zmaja nalazi se s te, južne strane, kao i Adam poviše njega.<sup>93</sup> Bogorodica u luneti i čitava priča u njoj također su tako usmjereni. Bogorodica Navještenja logično je na toj strani, a zacijelo nije slučaj da se Treguanovo ime našlo upravo ispod njenog lika.<sup>94</sup>

Kao što znamo, srednjovjekovna godina počimala je u raznim zemljama različitim datumima, bilo da je označavala Navještenje, Rode-nje ili Uskrsnuće, a najrasprostranjeniji je bio onaj »način« koji je za početak uzimao Uskrs.<sup>95</sup> Službeni bizantski kalendar počinjao je rujnom, ali slikani ciklusi, kao i oni iz »kalendarske poezije« — ožujkom. Uobičajeni astrološki početak godine smješta se upravo u ožujak. Po Honoriju iz Autuna: »Primum signum Zodiaci est aries extans ex pluribus stellis... Pro signo autem ponitur, quia, sicut aries, tota aestate in latere dextro, ac tota hieme in sinistro cubat. Sic sol sub illo signo gradians dextram caeli partem perambulat.«<sup>96</sup> Početak skulpturalnih kalendarskih ciklusa ožujkom posve je uobičajena stvar u zapadnoj umjetnosti, kao i redosljed mjeseci koji ide s desne prema lijevoj strani.<sup>97</sup> Jednako je uobičajena

<sup>93</sup> Neobičnost ovakve orijentacije usput je zabilježio već *T. G. Jackson*, *Dalmatia the Quarnero and Istria*, Oxford 1887, II, str. 115.

<sup>94</sup> Mora se notirati i veza simboličkog prikaza jagnjeta koje siše, o kojemu ću posebno pisati, s natpisom neposredno ispod njega. Ulogu Treguana u stvaranju čitavog programa pokušat ću u već najavljenju studiji znatnije vrednovati. Već sada se može reći da će za ispravnije ocjenjivanje Treguanove uloge u određenju programa portala trebati poći prije svega od deklaracije u posvetnom natpisu. Vratnice su podignute »per Raduanum«, a biskup Toskanac je, sudeći i po svim povijesnim podacima koji svjedoče o njemu, bio njihov tvorac, zaslužan jednako kao i majstor — za kojeg opravdano stoji da bijaše »cunctis hac arte preclarum ut patet ex ipsis sculpturis et ex anaglyphis« — pri čemu se ovo *anaglyphis* neće odnositi na reljefe (u razlikovanju od skulptura) kako se obično smatralo, već na urezana pismena, odnosno na pouke koje se čitaju na portalu.

<sup>95</sup> *J. Le Goff*, *Srednjovjekovna civilizacija Zapadne Evrope*, Beograd 1974, str. 215. Venecijanska godina počimala je na 1. III, na Uskrs u mnogim francuskim mjestima, na Božić još češće. *Annos ab incarnatione Jesu Christi* (25. III) slijedi se u Pisi, Lucci i u Firenci — rodnom mjestu trogirskog biskupa Treguana. »Španjolska era« sve do 14. stoljeća kalkulirala se od 1. I 38. p.n.e., od godine kada je August osvojio Iberski poluotok. Početak indikacionalne godine još je više komplicirao život. U doba Karla Velikog računao se 1. IX, a od Bedea 24. IX, što će biti usvojeno u Francuskoj, Engleskoj i Njemačkoj, dok će papinska kancelarija (do 11. stoljeća) i bizantsko carstvo kroz čitav srednji vijek zadržati prvo računanje.

<sup>96</sup> PP. lat. T. CLXXII. De imagine mundi, lib. I, col. 142, cap. XCII. Gotovo identičnu definiciju iznosi i *Vincent iz Beauvaisa*, *Speculum Quadruplex sive Speculum Maius*, Graz 1964, str. 1113.

<sup>97</sup> *L. Testi*, *Le Baptistere de Parme*. Florence 1916, str. 136, veli da je ciklus u Parmi poredan po srednjovjekovnoj teoriji koju prenosi *Durandus* (*Rationale Divinorum Officiorum*, Lyon 1605, lib. VIII, cap. III): »Haec sunt signa poli, quae semper sunt via Soli: Est aries, taurus, gemini...« Mjeseci u Parmi trebali su počinjati Ožujkom i biti polarizirani u dva niza (»topli« — »hladni«). Personifikacije godišnjih doba Proljeća i Zime (a nije mnogo vjerojatno da su postojale skulpture Ljeta i Jeseni) »izmiješane« s mjesecima ne pojavljuju se često u romaničkoj skulpturi. Za primjere s polariziranim nizovima mjeseci v. *G. de Francovics*, *Benedetto Antelami*, str. 233 i 255/n.463. Pojava svodenja četiriju



i podjela mjeseci kakva se predlaže u trogirskom slučaju. Kao jedna od mogućih analogija pokazuje se, na primjer, središnji portal S. Maria della Pieve u Arezzu (Antelamijev krug, 1216—1221), premda se tu radi o frizu uzidanom pod lukom protirona i makar tu ciklus počinje sa Siječnjom: slična je dispozicija prizora, odnosno način njihove podjele i precacivanje s desne na lijevu stranu.<sup>98</sup>

Ni »stezanje«, odnosno »rastezanje« pojedinih prizora (s obzirom na pretpostavku da bi desni vanjski pilastar morao nositi V—VIII mjesec, a vanjski s lijeve strane IX—XI) nije neobično. Uostalom sam Radvan tako radi na svom desnom pilastru, proširujući prikaz Ožujka naspram Travnja, a isto je morao predviđati i na lijevom. Ali, valja posebno upozoriti na još nešto. Činjenica da prikazani kalendarski ciklusi negdje počinju prosincom (Amiens, Saint Pompain, itd.), a negdje siječnjom (čitav niz), veljačom (Bourges) ili ožujkom (Verona, Bobbio, Parma, Cremona, itd.) ne mora značiti da su se u tim mjestima službeni počeci kalendara i prikazane godine uistinu poklapali. Kalendar na pisanskoj krstionici počinje Siječnjom, a u gradu se ravnaju »po stilu Navještenja«.<sup>99</sup> U mjestima na tako maloj udaljenosti kao što su Reims i Soissons, prikaz kalendara u prvom počinje s 25. III, u drugom s 25. XII, a u naravi — službeni početak godine u Reimsu 1230-ih pada na početak siječnja.<sup>100</sup> »More veneto« određuje, naravno, 1. III za početak mletačke godine, a »arco dei mesi« se razvija od siječnja.<sup>101</sup>

Prema tome, martovski početak kalendarskog ciklusa trogirске katedrale ne podrazumijeva nužno isti početak civilne godine, već pokazuje Treguanovu namjeru da podcrta Navještenje, početnu točku čitanja

godišnjih doba na samo dvije polovice godine potvrđuje literatura poput glasovitog sastava — *Conflictus Veris et Hiemis* (8/9. st.), koji je imao znatnu difuziju a bijaše pripisivan Alkuinu ili njegovom učeniku Dodonu, Bedeu ili Milonu (Mon. Germ. Hist., Poetae latini aevi Carolini, I, n. LVIII, 270—272, s.v. Alcuin). De Francovics upozorava na uobičajeno kontrastiranje Zime i Ljeta, ili Proljeća i Jeseni. Ovakve podjele (III—VIII: IX—II) nalaze se i u minijaturama (*H. Stern*, Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois, *Revue archéologique*, 1955, str. 173, n.5). Ove opozicije nalaze se, naravno, i u općoj poetskoj metaforici: »Ver etatis labitur / Hiemps nostra properat«; a o suprotnosti zime i ljeta kao omiljenoj temi Minnesanga v. *J. Le Goff*, Srednjovjekovna civilizacija, str. 217 i d.

<sup>98</sup> A. Venturi, *Storia...* III, str. 956—7. Natpis ide u suprotnom smjeru spram prizora. Drugih primjera koji pokazuju nizanje mjeseci s desna na lijevo ima zaista mnogo. V. npr., G. de Francovics, *Benedetto Antelami*, str. 457. — Simona Cohen smatra da se u srednjovjekovnom prikazivanju zodijačkog niza uočava svjesno razlikovanje njihovog smjera, ovisno o nastojanju da se dadu »vremenske« ili »nebesko-astronomske asocijacije«. U ovom drugom smislu, zodijački niz dobiva smjer suprotan okretanju kazaljke sata. V. njen netom izašli članak, *The Romanesque Zodiac: its symbolic Function on the Church Facade*, *Arte medievale* n.1, 1990, str. 47. U našem trogirskom slučaju, naravno, početak se nalazi na desnoj strani, ali je omjer nizanja pravilan.

<sup>99</sup> P. Mane, *Calendriers*, str. 46.

<sup>100</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, I, Paris 1968, str. 146.

<sup>101</sup> Za pitanje, zašto prokurator Svetog Marka nisu odredili da se kalendar izloži po »more veneto« v. W. Dorigo, *Una nuova lettura delle sculture del Portale centrale di San Marco*, *Venezia arti* 2, 1988, str. 8.



gornje zone portala, makar u središtu lunete stoji Rođenje. Učeni trogirski biskup, koji biješe *ex urbe Floris*, kako sam ponosno ističe, bez sumnje nije mogao zaboraviti asocijaciju poput one višeslojne Bernardove metafore: »Cvijet je htio da se od cvijeta rodi u cvijetu, u doba cvijeta«, koja govori o sekvenci — Krist / Marija / Nazaret / Navještenje — Proljeće.<sup>102</sup> U usporedbi sa svojim marcianskim srodnikom, specifični prikaz Ožujka u Trogiru je mnogo logičnije postavljen u odnosu na njegov ikonografski smisao i položaj. Ali, usudio bih se predložiti još jedan mogući razlog zbog kojeg bi se on s prikazom ratnika Marta mogao naći na početnom mjestu trogirskog portala. Poganska, ali i srednjovjekovna Firenca imala je Marta za patrona. Njegova statua nalazila se tokom srednjeg vijeka kraj Ponte Vecchija. Vjerovalo se da je sudbina grada vezana za nju.<sup>103</sup>

Sve to govori da bi venecijanski Ožujak eventualno i mogao poslužiti kao polazna osnova za koncipiranje trogirskog, ali ovdje je u tom slučaju bila »popravljen« ne samo njegova unutrašnja kompozicija nego i njegov položaj unutar cijelog ciklusa. Pojava Marta u prikazu Ožujka sama po sebi ne bi trebala nužno označavati bizantski izvor, pogotovo ne u ovakvoj kompozitnoj slici (s prikazom vjetera).<sup>104</sup> Međutim, venecijanski i trogirski ciklusi imaju i po prikazu Travnja izrazitu osobitost u usporedbi s ostalima, a kako se oni međusobno bitno »razlikuju u sličnosti« (u Veneciji imamo prikaz »moscophoros«, u Trogiru pastira koji striže ovcu), reklo bi se da nas to još više uvjerava u postojanje dvaju različitih predložaka koji su majstorima stajali pri ruci.<sup>105</sup> Razlike zimskih mjeseci u ovim ciklusima ne treba posebno isticati.

Literatura o mogućem ikonografskom značenju kalendara u srednjovjekovnoj umjetnosti zaista je prevelika da bi se u njoj mogli s lakom snagom snaći. Mále i Sauer su, po tragu Didrona, Auberta i Schlossera, u njemu gledali profanu temu (»imago mundi«) posvećenu božjom nazočnošću koja se ogleda u svakom stvoru i pojavi. Citirajući Máleovu »zamamnu tezu«, da je Bog kaznio Grijeħ čovjeka i da ljudski rod može

<sup>102</sup> V. s.v. »Navještenje« (B. Fučić), Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb 1979, str. 423. Nemojmo zaboraviti da je već sredinom 4. st. datum Kristova raspeća fiksiran na petak 25. III 29. g. A ideja slavljena Muke na trogirskom portalu bila je jednako istaknuta kao i Rodeње. Datum 25. III bijaše smatran i za početak svijeta, ekvinocij proljeća, dan Adamove smrti. U takvu jeku ulazi, naravno, i onodobna politička teologija. Venecija je, na primjer, osnovana u petak 25. III 421. g., »zercha horra di nona« (M. Sanudo).

<sup>103</sup> *Dante*, Inf. XIII, 143—150. V. i *J. Seznec*, *La Survivance des dieux antiques*, Paris 1980, str. 24.

<sup>104</sup> V. gore. Motiv ratnika pojavljuje se već na podnom mozaiku (568—569) u samostanu Naše Gospe u Beisanu (Palestina). Karakterističan je i za latinske rukopise. V. Drakoncijeve stihove: »Martius iura movet, signis fera bella miniat.« (Navod je najpristupačniji u *N. Golob*, *Dvanajstero mesecev*, str. 90.)

<sup>105</sup> Ovaj par ratnik — pastir, za III i IV mjesec, zadržat će se u bizantskim ciklusima sve do konca srednjeg vijeka, zaključuje H. Stern (*Calendrier* 354, str. 228, n. 5) koji je odljev trogirskog portala razgledao na jugoslavenskoj izložbi u Parisu 1971. Ni on ne uočava specifične razlike trogirskih i marcianskih mjeseci. V. tabele koje donosi *N. Golob*, *Upodobitve*, str. 82, 85.

milost i spas postići ne samo žrtvom Otkupitelja već i svojim mukotrpnim radom,<sup>106</sup> Ljubo Karaman se radije priklonio Künstleovom mišljenju da je Måleovo »Evandjelje rada« na srednjovjekovnim portalima predstavljano da se prostor vjernika pouči o radu i trudu kroz godinu, a da su učeni krugovi neovisno mogli sve to prožeti skolastičkom simbolikom.<sup>107</sup> L. Réau čak misli da je Måle do svoje teze došao pod utjecajem jednog Zolinog romana te sâm također odbija bilo koji moralni smisao koji bi eventualno imali. On ih smatra poganskim nasljedem. U njima bi trebalo, dakle, vidjeti prije almanah negoli katekizam.<sup>108</sup> Ali, da li je stvarno logično pretpostavljati da je seljak, koji je bio toliko blizu elementima, imao potrebu doći na ovakvim portalima vidjeti kada treba strići ovce, brati grožđe ili kada će se odmarati? Kakvu bi mu u tom smislu pouku dao alegorijski prikaz Marta? Da li je onodobna skolastička simbolika tek izolirana kombinatorika dokonih prelata? Da li je ona svojim duhom prožimala i stvarala ovakve složene ikonografske programe ili ih je naknadno za sebe tumačila? Nije li vjerojatnija pretpostavka da je u pitanju svojevrsna sinhronizacija prirodnog ciklusa s liturgijskom sekvencom Inkarnacije (fiksni datumi u solarnom ciklusu) i Otkupljenja (u odnosu sa solarnim i lunarnim ciklusom), čime se komemorira i imitira kršćanska povijest?<sup>109</sup> Ali, ako se već toliko toga u romanič-

<sup>106</sup> Istini za volju treba reći da, poput poznatog ataka sv. Bernarda na dekorativnost »monstruozne« umjetnosti Clunya, Agabardus, živeći u karolinško doba, napada kao izlišan dekor crkava, spominjući između ostalog i prikaze poljodjelskih radova. Drugačije o tome misli *V. de Beauvais*, *Speculum Doctrinale*, cap. De rustici operis industria. V. u: *R. van Marle*, *Iconographie de l'Art Profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, I, New York (reprint) 1971, str. 379. — Doktorska disertacija *M. J. H. Pander*, *The Labors of the Months and the Sigus of the Zodiac in Twelfth Century French Facades*, 2 vols., Univ. of Michigan, 1984, ostala mi je nedostupna.

<sup>107</sup> *Lj. Karaman*, Portal, str. 14. Obično se citira, *Sicardus*, *Mitræle*, PPL, CCXIII, col. 232: »Annus est generalis Christus, cujus membra sunt quatuor tempora, scilicet quatuor evangelistae. Duodecim menses hic sunt Apostoli, septimanae, quilibet septem done Sancti Spiritus habentes; dies quilibet per fidem Trinitatis ad actio beatitudines pervenientes; horae, quilibet quatuor virtutibus redolentes...«. Paralelizmi Krist / Godina, mjeseci / apostoli, itd. stoje već u kasnoantičkoj (Zenon, Sedulius, Ciprijan) i ranosrednjovjekovnoj literaturi (npr. Hraban Maurus), te ulaze u cjelinu srednjovjekovnog alegorijskog sustava koji izmiruje kozmološko i teološko. V. pregled u *N. Golob*, *Dvanajstero mesecev*, str. 26 i note na str. 73.

<sup>108</sup> *L. Réau*, *Iconographie de l'art chrétien*, I, Paris 1955, str. 145—149. On u trogirskim mjesecima vidi imitaciju venecijanskih (kao i u prikazima na brončanim vratima u Augsburgu), a u prikazu Marta amalgam protorenesansne poganske i kršćanske teme. — *S. Cohen*, n.dj. (98), str. 51, donosi zanimljiva razmišljanja o simboličkoj funkciji prikaza zodijaka na romaničkim crkvenim fasadama s posebnim osvrtom na raznovrsnost arhitektonskog i ikonografskog konteksta u kojemu se mogu naći, i uz insistiranje na evidenciji dokaza novog poimanja »čovjekove vremenske dimenzije« u 12. i 13. stoljeću.

<sup>109</sup> *J. J. Duggan*, *The Experience of Time as a Fundamental Element of the Stock of Knowledge in Medieval Society*. *Grundriss de romanischen Literaturen des Mittelalters*, XI/1, *La Litterature historiographique des origines a 1500*, Heidelberg 1986.

koj i gotičkoj umjetnosti objasnilo uplivima svakodnevnog života, zašto se kalendarski ciklusi svode isključivo na ruralne prizore kada znamo da »gradsko vrijeme« upravo u 12—14. stoljeću stiže svoj jednako »objektivan« vremenski ritam godišnjih aktivnosti (na primjer, u trgovini, u brodarstvu, itd.)?

Ne bi li i Radovanove telamone, izlizane pod teretom vremena i portala, potne od trogirskih južina, trebalo vidjeti kao logičnu kopču na jedan dublji ikonografski smisao čitavog programa donje zone? Jackson je u njima vidio portrete dalmatinskih težaka 13. stoljeća,<sup>110</sup> a Venturi figure žive i snažne — kao da su upregnute u kola trijumfatorske povorke, koje imitiraju neke statue koje su mogle podržavati kakav rimski slavoluk.<sup>111</sup> Ivo Delalle ih je tumačio kao predstavnike naroda oko Sredozemnog mora, kao pogane koji se lome pod jarmom neznanja i praznovjerja.<sup>112</sup> Naravno, teško je reći da li je u njima prikazan općenito ljudski rod koji stenje pod bremenom vremena ili su to, kao što kaže Delalle, pogani i heretici, što je vjerojatnije s obzirom na posebnosti njihovih oznaka (negroidne i semitske crte; saracenski »turban«; nagost). Prije Danteovog stava po kojemu se *humana civilitas* sjedinjuje u duhovnoj sferi (i prema vremenskom i prostornom kriteriju), oni su za stav zapadnog srednjovjekovlja, što bi rekao Toma Akvinski, »sed secundum diversos gradus«.<sup>113</sup> Atlanti pod prikazima mjeseci prvi put se nalaze na glasovitom *Cronographu 354* (Furius Dionisyus Filocalus), kao »personifikacije mladosti i starosti — ljudski život koji se potčinjava od početka do kraja djelovanju planeta«.<sup>114</sup>

Moralizarski karakter kalendarskih prikaza bio bi nam zacijelo jasniji kada bismo o njima imali cjelovitu ikonološku studiju koja ne bi, dakle, ispitivala samo pitanja etimologije motiva kojima su građeni, već bi podrobnije analizirala ikonografske sustave u kojima su ugrađeni. Zapaženo je već da su ovi ciklusi mogli imati eshatološki karakter, budući da se u romaničkoj umjetnosti najčešće povezuje s prikazima Posljednjeg suda, a također i uz starozavjetne teme (Genezu, npr.).<sup>115</sup> U 12.

<sup>110</sup> T. G. Jackson, Dalmatia, II, str. 35

<sup>111</sup> A. Venturi, Storia... III, str. 353.

<sup>112</sup> I. Delalle, Vodič Trogira, 1930, str. 60.

<sup>113</sup> E. H. Kantorowicz, I due corpi del Re, str. 399 i d.

<sup>114</sup> H. Stern, Calendrier, str. 170. — Treba notirati da su i trogirski telamoni prikazani u parovima — stari uz mladog. Ovi parovi su posve uobičajeni, pa ih nalazimo i na glavicama na hrptu pilastara, od kojih se ona staračka u zadnje vrijeme pokušava tumačiti kao Radovanov autoportret. O tom pitanju v. J. Belamarić, Šutnja Protomajstora bazilike San Marco u Veneciji — razriješena, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 12—13, (Zbornik radova posvećen Milanu Prelogu) Zagreb 1988—1989, str. 105, n. 10. Par staračke i mladenačke glavice stoji, na primjer, na kapitelima jednog trecentističkog portala u Šubićevoj ulici (br. 13) u Trogiru.

<sup>115</sup> Marcianski mjeseci, kao i cjelina skulpturalnog sklopa tamošnjeg glavnog portala moraju se vidjeti u jedinstvenom ikonografskom ključu, prema mozaiku s prikazom *Parousije* u centralnoj luneti. V. o tome, J. Belamarić, n.dj. U vezi sa Istočnim grijehom v. gore V. de Beauvais, Spec. doctr. — Krist kao Vladar godine spominje se često u patrističkoj i ranosrednjovjekovnoj literaturi. V., E. H. Kantorowicz, Oriens Augusti — Lever du Roi, str. 145.

i 13. stoljeću, u Francuskoj posebno, dovode se u vezu i s marijanskim kultom (Senlis, Notre—Dame u Parisu, Reims).<sup>116</sup> Smisao prikazivanja kalendarskih ciklusa na srednovjekovnim portalima u mnogome se, naravno, razlikuje od onoga koji su imali antički prikazi vezani za ideje slavljenja vječnosti, cikličkog povratka, i u kojima bijaše pojačan njihov solarni aspekt.<sup>117</sup> Motiv uskrsnuća u njima uveo ih je u ranokršćansku umjetnost. Ali, koncept vremena nije više isti. Kršćansko vrijeme pripada samo Bogu. Počinje s Adamom, svršava s Posljednjim sudom. Linearno (ne više kružno) vrijeme je prepolovljeno Kristovom Inkarnacijom na vrijeme prije i vrijeme poslije Rođenja. Ljudska sudbina ovisna je o položaju prema tom događaju.<sup>118</sup> Tradicionalna augustinovska koncepcija nije dala Vremenu dobar glas.<sup>119</sup> *Tempus* je predstavljao fragilnost svijeta i svjetovnih stvari i poslova. Odijeljeno oštrom crtom od Vječnosti, Vrijeme je pripadalo jednom nižem redu u kojemu je sve bilo sazdana na nepostojanosti trenutka. Kantorowicz komentira Augustinovo opažanje da je vrijeme — kao sunce, mjesec, biljke, životinje i čovjek — bilo stvoreno i nije postojalo prije već je nastalo zajedno sa svijetom, kao slijepe ulice u kojoj se do kraja može doći u svakom trenu. Vrijeme — to su tek sati koji dijele stvaranje od kraja svijeta. Pridjevi *temporalis* i *saecularis* označavaju moralni pad vremena i kratkoću zemaljskog života i blizinu njegovu kraja.<sup>120</sup>

Nema nikakve sumnje da trogirski kalendarski ciklus, nalazeći se između *summe* i *exemplusa*, ilustrira dualističku ortodokсну teološku ideju. Podjela gornje i donje zone pokazuje antitezu između Otkupljenja i Grijeha. Na jednoj strani je *Aeternitas* i *Grazia*, na drugoj *Tempus* i *Natura*. Ukratko, radi se o paraleli i antitezi čovjeka i Krista.

Za podrobnije čitanje potrebno je, međutim, detaljno ispitati smisao ikonografskog sadržaja lunete i čitave gornje zone, što će biti predmet studije koju sam najavio. Analiza koja je izvedena došla je do pola puta. Ako i nije smekšala tvrd smisao pojedinih elemenata od kojih je sazdana cjelina, probleme je učinila uočljivijim i otvorila je nova pitanja. Problemi odnosa donje i gornje zone naznačeni su tek u obrisu. Čini

<sup>116</sup> P. Mane, *Calendriers*, str. 48. Radovi mjeseci nalaze se i na arhivoltu Marije Velike u Jeruzalemu. C. Enlartt, *Les monuments des croisés dans le royaume de Jerusalem*, Paris 1925, str. 80, Pl. 103, sl. 313.

<sup>117</sup> G. Hanfman, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks, I—II*, Cambridge (Mass.), 1951. passim.

<sup>118</sup> J. Le Goff, *Srednjovjekovna civilizacija*, str. 203 i d. — Teško je preplivati more literature o filozofskom i teološkom konceptu vremena u srednjem vijeku. Upotrebljivu preglednu bibliografiju v. u. P. Hersey, *The Christian Philosophy of History*, *Theological Studies* XIII, 1952.

<sup>119</sup> E. H. Kantorowicz, *I due corpi del Re*, str. 236 i d.

<sup>120</sup> Kantorowicz daje, vrlo instruktivno, obrise radanja nove koncepcije vremena koncem 12. i 13. stoljeća, kada se konstruirala jedna nova doktrina o vječnosti svijeta i vremena, misao o kontinuitetu ljudskog soja i o progresu koji zadobiva novu etičku vrijednost. (*Ibid.*) Jedno od osnovnih polazišta za diskusiju o srednjovjekovnom poimanju vremena, uvijek iznova predstavlja 11. knjiga Augustinovih Ispovijesti (d. izd. — pr. S. Hosu), Zagreb 1983. — V. J. Guilton, *Le temps et l'éternité chez Plotinus et Saint-Augustine*, Paris 1957, pogl. VIII.

se da je Radovan našao način da vrlo složeni programski zadatak oblikuje jednostavnim ikonografskim rječnikom. Portal poput trogirskog može se pojmiti samo kao sistem. Teološka poenta gornje zone temeljena je na sakramentalnom karakteru, upravo na emfazi euharistijskog značaja Kristovog rođenja. Govoreći o prikazima mjeseci u njihovom navodnom didaktičko—sekularnom smislu, ili ih svodeći na puke forme ovog ili onog korijena, mi bi ih zamišljali kao cilj po sebi, a ne po onome zašto su nastali. Smatram da je ovdje naznačen put k ispravnijoj interpretaciji njihovog simboličkog položaja u cjelini ikonografskog programa portala, koji je u fazi svog dovršetka i konačnog postavljanja bio u ikonografskom pogledu proširen i na svojevrsan način pojačan u izvorno zamišljenim idejama svog sadržaja.<sup>121</sup>

Razloge ovom programskom zaokretu neće biti teško dokučiti. Uz *arbor vitae*, uz Raspeće koje stoji u zaglavku drugog luka u vrhu portala, prikazana su dva lika koji kleče u molitvi. Očigledno je riječ o donatorskom paru o čijim imenima (po meni — Trogira 70-ih godina XIII stoljeća) se da spekulirati. Logično je zaključiti da je izvorni Treguanov i Radovanov program dobio oznake privatnog penitencijalnog karaktera, u čemu možemo vidjeti pojavu još jedne prodorne crte novog gotičkog doba.

Kad kažemo — dalmatinska romanika, ili gotika, mi zasad više govorimo o nekim formalnim filološkim sklopovima (koji ni na toj osnovi nisu zajednički obrađeni) negoli o cjelovitim povijesno—umjetničkim entitetima sazdanim na zaokruženom sustavu vrijednosti. Radovanov portal nužno čitamo kao arheologizirani tekst. On predstavlja opipljivu granicu između našeg i nevidljivog trogirskog srednjovjekovnog svijeta. Naš posao i nije nego svrdlanje rupice na nebu; da kroz nju gledamo na drugu stranu.

<sup>121</sup> Vrlo je privlačna Gvozdanovićeva teza, o antipatarenskom temelju čitavog programa, koja se razrađuje u njegovim gore navedenim studijama (v. posebno, V. Gvozdanović, Split Cathedral's Wooden Doors, Commentari 1—4, 1978, str. 47—62) s kojom se i sâm dobrim dijelom slažem. Ali — moglo bi se reći — svaki srednjovjekovni portal nosi u sebi demonstraciju doktrine, pa je potrebno podrobnije analizirati posebnosti u sadržaju koje bi trogirski program pokazale kao specifični slučaj u usporedbi s drugim sličnim portalima. Po čemu se, na primjer, marcianski portal ne bi mogao protumačiti istim antipatarenskim namjerama?

## IL CICLO DEI MESI DEL PORTALE DI TROGIR

Joško Belamarić

Il ciclo incompleto della rappresentazione dei mesi sul portale principale della cattedrale a Trogir, ha attirato l'attenzione di molti storici dell'arte, in particolare riguardo al rapporto con il portale centrale della basilica di S. Marco a Venezia, per il quale l'opera datata e firmata di Radovan sarebbe l'unico punto di riferimento sicuro per stabilire la cronologia iniziale di alcune sue parti. Con questo il problema della possibilità di ricostruire la concezione originaria del portale di Radovan, in senso architettonico ed iconografico, non ha fatto alcun passo avanti. L'autore dell'articolo spiega il motivo per cui la serie traurina dei mesi, sulla parte frontale dei pilastri interni, è rimasta incompiuta, quale doveva essere l'ordine compositivo del ciclo, in quale rapporto era dal punto di vista del contenuto con il complesso del portale, e la ragione dei cambiamenti nella concezione generale del programma iconografico dopo la partenza di Radovan, al tempo degli ultimi lavori al portale.

Innanzitutto le due rappresentazioni di un seguace di Radovan sulla parte inferiore del pilastro sinistro si interpretano come un'unica rappresentazione del mese di febbraio. La scena della fanciulla che pone il Pesce nella pentola e del messaggero che annuncia il nome del mese rappresenta i significanti (l'abituale segno zodiacale e il cartellino), mentre il viticoltore nella zona sottostante rappresenta l'attività caratteristica per la raffigurazione del mese di febbraio, particolarmente in numerosi cicli italiani. Si corregge così l'affermazione, finora ripetuta più volte nella letteratura sull'argomento, che sul portale Marzo sia rappresentato due volte sia a causa della mancata comprensione dei due differenti modelli, sia della incomprensione del significato del marzo di Radovan.

Nella serie dei mesi traurini ha richiamato maggiormente l'attenzione il mese di Marzo che è sempre stato confrontato con la rappresentazione analoga sul portale principale della basilica di S. Marco, solitamente considerata il modello diretto di cui si servi Radovan. Nell'analisi dettagliata di entrambi i rilievi l'autore avverte che quello veneziano in base all'armatura nacque dall'imitazione diretta dell'«icona» marmorea di S. Giorgio, che si trova a due metri di distanza dall'arco dei mesi sul portale maggiore della basilica di S. Marco. Nel rapporto di Marzo e del genio dei venti egli vede una coppia antitetica, ma non ne individua il modello, com'è stato proposto di recente, nella contrapposizione simbolica delle figure rappresentate nel noto salterio Chludov di Mosca (dove, secondo il parere dell'autore potrebbe trattarsi della rappresentazione del malocchio), ma in un significato moralizzante sul tipo della rappresentazione della *Psicomachia* di Prudenzio — della guerra dei Vizi e delle Virtù. Oltre alla serie di differenze formali tra la rappresentazione traurina e veneziana, egli sottolinea in special modo le differenze tra i due «cornatori». Quello di S. Marco è in posizione inginocchiata, piegata e del tutto passiva in confronto a quello traurino. La sua testa non è irsuta. Ma, la differenza più importante è nel fatto finora non notato che a Trogir non è rappresentato un fanciullo nudo, come si è sempre



ripetuto, ma un vecchio — uno gnomo itifallico. Radovan insiste in maniera assolutamente veristica nella descrizione delle pieghe di carne sul suo collo e sul ventre, dello scroto senile e del membro, successivamente tolto, in erezione. Nella serie di suggestione con cui si chiarisce formalmente e iconograficamente l'origine di questa figura, è fondamentale la conclusione che il modello di Radovan doveva trovarsi molto probabilmente all'interno di qualche manoscritto miniato. Radovan ha rappresentato infatti anche la »fiammella« di vento che esce dal corno, in cui l'autore non vede solo ancora una prova del carattere diminutivo della scultura del maestro e della sua inclinazione per i dettagli pittorici. Una simile modellazione del vento, del soffio, dell'aria o del suono è innanzitutto caratteristica delle miniature sui manoscritti medievali e dei mosaici, e solo eccezionalmente della scultura. Di qui la convinzione che Radovan si fosse servito di un modello pittorico, andato perso, in ogni modo differente da quello utilizzato dal suo collega sull'Arco dei mesi a Venezia. La conoscenza di questo modello chiarirebbe gli elementi anticheggianti di tutta la scena — di Marte e ugualmente della figura antitetica sotto di lui.

Il »paesaggio« rappresentato sullo sfondo dei cicli veneziano e traurino parla ugualmente di modelli differenti. Mentre Radovan compone per ogni mese una »scenografia« specifica, a Venezia tutte le scene sono collegate da un viticcio continuo. Collocando le rappresentazioni in uno stesso »ambiente« il maestro veneziano ne diminuisce la naturalezza, aumentandone invece l'effetto decorativo. La macchia selvatica del marzo traurino ne è il logico attributo e non un semplice fondo decorativo com'è il caso di Venezia.

In tutto ciò, tuttavia, la differenza più importante è la posizione che queste rappresentazioni occupano all'interno dell'intero ciclo. L'autore dimostra che la rappresentazione di Marzo di Radovan, diversamente da quella veneziana, era il punto iniziale di tutto il calendario che originariamente era stato pensato in una sequenza che doveva essere estesa su entrambi i pilastri su ciascun lato del portale, in base alla suddivisione in mesi »caldi« e »freddi«. Si analizzano dettagliatamente le analogie e le ragioni iconografiche di tale disposizione che dava risalto alla scena dell'Annunciazione nella zona superiore del portale. Il dotto vescovo Treguan, »ex urbe Floris« come egli stesso orgogliosamente sottolinea nell'iscrizione dedicatoria sotto la lunetta del portale, poteva avere anche una sua ragione particolare di mettere in rilievo la rappresentazione del guerriero Marte al posto d'onore del ciclo di Traù, considerando che la Firenze pagana, ma anche quella medievale lo ritenevano il loro patrono.

L'autore si sofferma in modo particolare sulla questione del possibile significato iconografico della rappresentazione dei mesi all'interno del programma di tutto il portale, richiamandosi alle tesi finora note sul loro rapporto con gli atlanti che li sorreggono, con i pilastri tondi accanto al vano del portale, e in particolare con la zona superiore di quest'ultimo. La ripartizione della zona superiore e inferiore del portale mostra l'antitesi tra la Redenzione e il Peccato. Da una parte vi sono l'Eternità e la Grazia, dall'altra il Tempo e la Natura. Si tratta, in breve, del parallelo e dell'antitesi tra l'uomo e Cristo. Sembra che Radovan abbia trova-

to il modo di dare forma con un vocabolario iconografico molto semplice a un programma notevolmente complesso. Il significato teologico della zona superiore è fondato su un carattere sacramentale, propriamente sull'enfasi del significato eucaristico della nascita di Cristo. Parlando delle rappresentazioni dei mesi nel loro asserito didattico — secolare, oppure riducendole a pure forme di questa o quella origine, noi preferiremmo pensarle come fini a se stesse, e non al motivo per cui furono create.

Com'è già stabilito in ambito letterario il tempo cristiano inizia con Adamo e termina con il Giudizio universale. Il tempo lineare (non più circolare) è suddiviso con l'Incarnazione di Cristo in tempo prima e dopo la nascita. La tradizionale concezione agustiniana non ha dato al Tempo una buona reputazione. Il Tempo rappresentava la fragilità del mondo, delle cose temporali e di tutte le occupazioni. Separato da una linea netta dall'Eternità il Tempo apparteneva a un livello inferiore, in cui tutto era basato sulla precarietà del momento. Il Tempo, sono solo le ore che separano la creazione del mondo dalla sua fine. Gli aggettivi temporale e secolare esprimono la caducità morale del tempo, la brevità della vita terrena e l'imminenza della sua fine.

In questo articolo si cerca di spiegare anche la «svolta» contenutistica in rapporto al programma iconografico originario, al tempo della conclusione dei lavori e della collocazione del portale, avvenuta secondo l'autore negli anni sessanta del XIII secolo. La scena della Crocifissione con i due donatori inginocchiati ai piedi della croce, al vertice del secondo arco sopra la lunetta, rivela che il programma originario di Radovan è stato in certo qual modo privatizzato, ed ha assunto un carattere penitenziale nello spirito della nuova religiosità gotica.

L'autore in particolare si sofferma sulle statue di Adamo ed Eva e sulle raffigurazioni degli apostoli sui pilastri esterni della zona inferiore, in cui alcuni studiosi hanno visto parti di un portale precedente quello di Radovan. In questo articolo si dimostra che Eva e gli apostoli accanto e lei, e Adamo e gli apostoli accanto a lui sono opera di due maestri di cui almeno il secondo, giudicando dai grafismi metallici dei suoi drappaggi nei quali si rifletteva l'influsso della lumeggiatura, poteva occuparsi di pittura. Le differenze di collocazione di queste due serie di tre apostoli ciascuna (che hanno sostituito le rimanenti rappresentazioni dei mesi che in base alla concezione originaria avrebbero dovuto trovarsi al loro posto) sono attribuite dall'autore a motivi iconografici. Le figure sul pilastro sinistro sono di dimensioni più piccole per lasciare libero lo spazio destinato ai loro attributi: i minuti tabernacoli sopra le teste di S. Pietro e di S. Giovanni (?), e l'aureola inusualmente grande con la foglia di fico del tutto inconsueta sopra S. Bartolo. L'autore sottolinea la stretta vicinanza e il legame simbolico tra la foglia di fico di Eva e di S. Bartolo. Secondo la concezione mediavale i peccati corporali comprendono tutti gli altri. L'uomo ha peccato tramite il corpo, e tramite il corpo può redimersi. Dopo l'analisi dettagliata dei possibili riferimenti all'esegesi medievale classica del Peccato originale, l'autore conclude che in questo esemplare trauro una completa concezione teologica è espressa in una forma iconografica semplice, un tipico *exemplum* gotico. L'uomo ha perso il Paradiso per la sensualità di Eva. Sacri-

ficando la carnalità può nuovamente ottenerlo. Eva ha sbagliato con la sua pelle ed ha perso il Paradiso, mentre S. Bartolo è l'apostolo che con la sua pelle lo ha letteralmente ottenuto. Di qui nacque nel maestro traurino l'impegno di narrare nel modo più chiaro possibile questa antitesi. La foglia del giardino dell'Eden con cui Eva copri la sua vergogna uscendo dal Paradiso, è impressa sull'aureola di Bartolo. Nel momento del peccato la miseria del corpo umano nei confronti dello spirito è diventata evidente (Gen. 3, 21) e Dio lo avvolge con la famosa »tunica di pelle«. La »tunica di pelle« di cui si è spogliato S. Bartolo (in ogni modo una delle prime rappresentazioni di tal genere nell'arte medievale) è simbolo del trionfo della sua anima.

Lo stesso maestro eseguì anche il noto rilievo della lavanda dei piedi, intorno al quale nella letteratura sono sorte parecchie discussioni. Tutti gli interpreti hanno notato il fatto che Cristo non lava i piedi a Pietro, ma ad un apostolo che non ha la barba. In verità, bisogna dire che anche tutti gli altri apostoli sono sbarbati, e questo forse per richiamare l'attenzione sull'unico personaggio barbuto: S. Pietro. Mentre tutti gli apostoli sono concentrati sull'azione di Cristo, Pietro si è girato con un gesto violento verso l'apostolo è praticamente l'unica figura del portale a cui sia stata completamente staccata la testa, rende possibile avanzare l'ipotesi che si tratti di Giuda. Ci sembra, infatti, che i gesti degli apostoli all'estrema destra, e l'assenza del motivo dell'Ultima Cena da tutto il ciclo sul secondo arco del portale, suggeriscano la possibilità che si tratti della rappresentazione unica di due avvenimenti che di solito sono presentati in successione e vengono spesso collegati tra loro. A questa spiegazione potrebbe opporsi il dato di fatto che nella lavanda dei piedi di Trogir vi sono solo undici apostoli, che suggerisce una rappresentazione da cui Giuda era già stato escluso. In questo modo, infatti, vengono interpretati una serie di modelli iconografici occidentali. L'ipotesi che si propone potrebbe essere sostenuta anche da un'altra supposizione, e cioè che il maestro a un consueto modello occidentale con undici apostoli interecceò una narrazione complementare, sempre con un forte accento sul Peccato e sulla Redenzione (come è stato in particolare notato nell'analisi della zona inferiore del portale), trascurando di completare numericamente il modello.