

PRILOG PROBLEMU ŠKOLOVANJA MAJSTORA RADOVANA

Vladimir Gvozdanović

Na luneti trogirskog portala Radovan se 1240. potpisao kao »preclarus magister«. S pravom, jer luneta — kao i ostali reljefi, što se pripisuju njegovoj ruci — odaju zaista odličnog umjetnika. No sâm naslov ukazuje na još nešto: da je Radovan tu slavu negdje morao i steći, te da je trogirski portal zrelo ostvarenje oduže plodne umjetničke karijere, o kojoj, kao i o njenim izvorima znamo — nažalost — veoma malo. Vrhunsko majstorstvo fluidnog klesanja reljefa, smisao za ikonografsku inovaciju, što kulminira u strogo organiziranoj i savršeno logičnoj kompoziciji lunete — jedinstvene u čitavoj romaničko-gotičkoj Evropi, — sposobnost asimiliranja raznorodnih utjecaja — Bizanta, Antike, veneto-lombardske romanike i konačno gotike, sve nam to otkriva Radovana kao majstora u punom posjedu izražajnih sredstava, nikako početnika, već virtuozu, koji se suvereno igra s problemima.

Ako se netko u Jadranskom bazenu naziva u trinaestom stoljeću »preslavnim umjetnikom«, kao mjesto njegova školovanja najprije pada na pamet Venecija. Veze Radovana s mletačkom sredinom zapale su za oko već Adolfu Venturiju i Pietru Toesci, a nedavno je i Otto Demus — u iscrpnoj studiji o arhitekturi i skulpturi Sv. Marka — prepoznao Radovana kao jednog od majstora sofita drugog luka centralnog portala, gdje bi Radovan klesao pod direktnim uplivom protomajstora, koji uz bizantinizirajuće pokazuje i izrazite antelamijske, italo-francuske karakteristike.¹⁾ Demus nažalost nije pokušao preciznije odrediti Radovanov doprinos, pitanje je da li je to na sadašnjem stupnju poznavanja jadranske i sjevernotalijanske skulpture uopće moguće. No za nas je važna činjenica, da bi eventualna aktivnost našeg maj-

¹⁾ *Venturi, A., Storia dell'arte Italiana, III, Milano, 1904, p. 350 ff.*
Toesca, P., Storia dell'arte Italiana, II Medioevo, II, Torino, 1927, p. 798 ff.

Demus, O., The Church of San Marco in Venice, I, Washington D. C., 1960, p. 119 ff., 153—157.

stora na srednjem portalu slavne venecijanske crkve dovela Radovana posredno u vezu sa najnaprednijom umjetničkom strujom sjeverne Italije — krugom Benedetta Antelamija.

Jean Richer je također ukazao na veze između Radovanovog trogirskog rada i antelamijevske plastike, podcrtavajući stilske i ikonografske sličnosti između Radovanih mjeseci, te onih sa »Porta dei Mesi« u Ferrari. Isti je autor ujedno pokazao — prvenstveno ikonografsku — bliskost obadvaju ciklusa s prikazom kalendara u Amiensu — koja sličnost na primjeru siječnja, odnosno simbola zime, ide do u detalje.²⁾

Ova kratka studija ima za cilj da oprezno indicira vezu Radovana s antelamijevskim kiparstvom. Čini se, ta je veza nešto uža, nego se obično misli, a postoje i nagovještaji, da je možda Radovan iz prve ruke posjedovao znanje o Antelamijevom radu.³⁾

U unutrašnjosti krstionice u Parmi nalazi se danas čitav niz figurálnih fragmenata — prikazi mjeseci i godišnjih dobi, niz anđela, Navještenje, likovi Salomona i Sabe — svi ovamo naknadno smješteni možda tek u šesnaestom stoljeću. Nedavno je A. C. Quintavalle uspješno rekonstruirao od ovih ulomaka monumentalni portal, zamišljen i originalno kreiran za parmsku katedralu.⁴⁾ Od svih likova nas ovdje zanima prvenstveno prikaz Navještenja i donekle mu srodan anđeo. De Francovich ove radove pripisuje tzv. »Ruci 5« među Benedettovim sljedbenicima, dok ih Quintavalle, prihvaćajući De Francovichovo grupiranje, pripisuje nekom Antelamijevom sljedbeniku, koji radi po nacrtu sâmog majstora. Ovi su radovi nastali oko 1210. ili tokom drugog desetljeća trinaestog, dakle 20—30 godina prije Trogira.⁵⁾

Usporedimo sada Navještenje u Parmi s navještenjem na Radovanu portalu u Trogiru. Prvenstveno treba istaknuti bitne razlike. Trogirski je rad slobodniji, mekši, slikovitiji, proporcije i oblikovanje ljudskog tijela prirodnije, draperije uže povezane s tijelom, koje se kroz njih jasno razabire, detalj bogatiji. Dublja rasčlamba otkriva međutim i neočekivane sličnosti.

²⁾ Richer, J., Les sculptures des mois a Trogir et a Ferrare, Bulletin Monumental, 1965, pp. 25—35.

³⁾ Sjeverno-talijanska komponenta Radovanove umjetnosti je najbolje precizirana po C. Fiskoviću (Fisković, C., Radovan, Zagreb, 1965, p. 19). Želio bih i ovom prilikom izraziti zahvalnost Dru Fiskoviću na spremnosti da sa mnom pretrese problematiku ove studije i što me je ohrabrio da je objavim.

⁴⁾ Quintavalle, A. C., Romanico Padano, Civiltà d'Occidente, Firenca, 1969, pp. 142—164.

⁵⁾ De Francovich, G., Benedetto Antelami, Milano-Firenca, 1952, Vol. I, p. 263.

De Francovich smještava reljefe oko ili iza 1210.

Quintavalle, n. dj., p. 29, 162; Ovaj autor datira grupu 1220—25.

Počnimo s Bogorodicom. Ikonografski prikaz je identičan. Marija stoji pred stolcem, iznenađena pojavom anđela, u poslu tkanja. U Trogiru je lik prikazan u izrazitije uspravnom položaju, vješto uravnoteženom na gotovo usporednim stopalima, od kojih je desno ipak nešto malo uvućeno. Ruka s preslicom se diže do struka, te ujedno s položajem donjeg dijela tijela — koje se nazire ispod halje — ukazuje na stanoviti pokret prema naprijed i na gore. Marija je upravo ustala, i gledajući Gabrijele gotovo ravno u oči, pozdravlja pokretom ruke. Dok donji dijelovi tijela, pokret glave, pa i položaj ramena svjedoče o Radovanovu poznavanju problematike pokreta i prostora, desna ruka — nespretno zaljepljena o desno rame, te podlaktica, preko koje se napinju poprečne bore Marijine halje — znatno narušava cjelinu i logiku prirodnog prikazanja lika.

Obris figure u Parmi je daleko zatvoreniji, arhaičniji od trogirskog. Premda je u Parmi viši i voluminozniji ipak ostavlja dojam veće plošnosti, u znatnoj mjeri zbog položaja tijela. Stopala su potpuno usporedna, desna je noga ravna kao stup. Tek lijeva noga, laganim lomom bore, ukazuje na izvjestan iskorak. Lijeva ruka s preslicom spušta se niz bok, podvlačeći statički momenat prikaza, dok je naprotiv položaj ramena i glave bliži trogirskom, uz napomenu da Marija obara pogled. Položaj ramena i glave svjedoči da je majstor ipak posjedovao stanovit osjećaj za prostor. Usporednih prstiju i uzdignuta palca, desna je ruka tek nešto niže naljepljena pred desno rame. Obje Bogorodice nose veoma sličnu odoru širokih rukava sa karakterističnim potezom plašta koso preko grudi. Od ovog se jedan dio odvaja i opet koso pada u smjeru desnog koljena. Glavu pokriva maforion, kako je poznato iz bezbrojnih bizantskih primjeraka. Trogirske draperije su općenito mekše i podatnije od parmanskih, no ako slijedimo boru po boru, mogu se zapaziti i izrazite sličnosti. U Trogiru je draperija shvaćena prostorno. Rubovi se izvrću na van i na gore, dok u Parmi prevladava plošnija koncepcija. U Trogiru pojedine bore teže otvorenim krivuljama, dok je u Parmi naglasak na pravocrtnim, gotovo posve usporednim borama. Ipak se i u Trogiru zamjećuju ravni potezi — na gornjem i donjem rubu plašta, prebačenom preko grudiju, te na rukavu što pada preko lijeve ruke. Trogirska se draperija s toga ukazuje kao slobodnija i slikovitija varijanta parmanske. Čini se, razlika je u stupnju, a ne u bitnoj kakvoći prikaza. Nadalje — tu je i karakteristični lom uz lijevo koljeno, ljevkašti završeci uz i među stopalima i ispod lijevog ramena, te ušiljeni kopljasti zarezi na plaštu. Majstor u Parmi operira s napetim, metalno čistim borama, koje se utapaju i izmjenjuju s fino zaobljenim napetim površinama. Upravo ta izvanredna napetost — bilo zaglađene, bilo nervirane površine — pruža radu »Ruke 5« posebnu kvalitetu. Može se primijetiti da ta nape-

tost nedostaje u Trogiru. Ali je razlika zapravo u tome, što tu je naš majstor znao ostvariti ispod pokrova bora. Trogir je dalji stupanj razvoja iste ideje. Da bi se ostvarila punina oblika više nije potrebno ostavljati zaglađene površine, jer naborane jednako govore o zaobljenosti i životnosti oblika.

Prijeđimo sad na Gabrijela. Motrimo li stav tijela, zapazit ćemo da je odnos između trogirskog i parmanskog primjera sličan odnosu između obadviju Bogorodica. Trogirski primjer opet predstavlja omekšanje i opuštanje parmanske zamisli. Poza i raspored draperija su gotovo identični, tek se u Parmi izrazitije zapažaju paralelizmi, te stanovita arhajska ukočenost, koja daje posebnu draž i svježinu anđeoskom liku. Prateći tok draperija primjećujemo iste plitke svinute nabore na desnom rukavu — u Trogiru doduše manjka snop odjeće zategnut oko pojasa — dok je čitav desni bok pokriven ritmičkim kaskadama valovitih nabora, što se u ponešto manjoj mjeri zapaža kod trećeg lika pripisanog »Ruci 5«. I u Trogiru i u Parmi je diferenciranje između draperija uz desnu i lijevu nogu provedeno dugom dijagonalnom, veoma pravilnom borom, koja seže visoko do pojasa, a veoma je slična također obrada nabora, napetih nad desnom nadkoljenicom. Ispod tog gornjeg sloja draperija, u oba slučaja veoma slično riješena, pada prema stopalima donji sloj, izveden u plitkim naborima sa cijevastim završecima. Plašt je omotan oko lijeve ruke i njegov kraj vijori iza Gabrijelovih leđa, prikrivajući dio desnog krila — stari bizantinski motiv, raširen Balkanom i Mediteranom od jedanaestog stoljeća.⁶⁾

Među čitavim nam poznatim antelamijevskim materijalom nema opusa, koji bi po obradi draperije i rješenju odnosa haljina — tijelo bio adekvat »Ruci 5«. Taj profinjeni stil zaglađenih površina jasno odudara od jednako rafiniranih antelamijevskih stilizacija, što se temelje na gustim, paralelnim naborima ili stilu usporednih kanalića s oštrim bridovima i koji put koncentričnim krivuljama »lumeggiatura«. U slučaju »Ruke 5« kao i ostalih Antelamijevaca lako se prepoznaje prisutnost Antike. No interpretacija je bitno drugačija. Rad »Ruke 5« ukazuje i na poznavanje bizantskih modela, prvenstveno bjelokosti Makedonske Renesanse.⁷⁾ Ondje se javlja sličan tip i organizacija odjeće, kao i oblikovanje nabora u radijalne, ili kopljaste cjevasto završene poteze, te se također izmjenjuju nervirane i zaglađene površine. Venecijanska(?) bjelokost kasnog dvanaestog ili ranog trinaestog stoljeća — zanimljiva i po Gabrijelovom štapu, koji sliči trogirskom —

⁶⁾ Kao na primjer na pločama iz Sv. Nediljice u Zadru, freskama Sv. Sofije u Ohridu, mozaicima u Dafni itd.

⁷⁾ Na primjer: Triptih Harbaville, 10. st.; *Talbot-Rice, D., Art of the Byzantine Era*, London, 1966, p. 77, sl. 64.

kasni je odvjetak u biti istog klasicističkog stila.⁸⁾ Klasicizam, uz nešto strože stilizacije, javlja se početkom trinaestog stoljeća i na venecijanskim mozaicima — u registrima ispod kupole Stvaranja.⁹⁾ »Ruka 5« je, čini se, bila izložena znatnom uplivu Istoka, te nije isključeno, da se formirala i pod utjecajem ili unutar Jadranskog bazena — fini i precizni oštri rez možda odaje ruku izvježbanu na bjelokosti ili na kamenim ikonama — te zatim prima u Parmi Antelamijev nauk, što je osobito uočljivo na trećoj skulpturi, anđelu, gdje draperije — ne napuštajući princip napetosti — pomalo sličje antelamijevskom sustavu paralelnih zategnutih žljebova. Fizionomija — kako je to i kod Navještenja — lijepo uglačano lice, bez osobitog interesa za detalj, sličje anđelima Antelamijeva posljednjeg suda.

Postoji mogućnost, da je Radovan poznao parmske radove »Ruke 5«. On bi, dakle, slijedio majstora, koji mu je po stilskim tendencijama najbliži i koji ujedno radi na najnaprednijem antelamijevskom zahvatu — portalu katedrale. Ukoliko je Radovan bio u Parmi u drugom deceniju trinaestog stoljeća (no, naravno, mogao je biti i kasnije), preostaje 15—20 godina do njegova jednako hipotetskog boravka u Veneciji. Da li je u međuvremenu išao u Francusku, kao što oprezno sugerira Richer?¹⁰⁾ Da li je pratio Antelamija na njegovu, opet hipotetskom, putu u Francusku 1218?¹¹⁾ Stil nekih Radovanovih reljefa možda dopušta slutnju, da je on također poznao omekšali antelamijevski stil lunete Sv. Andrije u Vercelliju, nastale tokom trećeg decenija.¹²⁾ No ipak je Venecija glavni faktor omekšanja i zaokreta prema slikovitosti i fluidnoj modelaciji, bez koje teško možemo zamisliti Radovanov trogirski stil. A u međuvremenu je Radovan možda našao vremena da se upozna u ne odveć dalekoj Ferrari i s radom majstora »Porta dei Mesi«, što nastaje 1225—35.

Još riječ dvije o Quintavallovoj rekonstrukciji portala katedrale u Parmi.¹³⁾ Ne ulazeći poblize u diskusiju problema, treba istaknuti da su Marija i Gabrijel našli u njegovoj shemi ista mjesta kao u Trogiru: na dnu luka — ali vanjskog — što uokviruje lunetu. A Quintavalle, kako proizlazi iz teksta, nije poznao naš

⁸⁾ *Talbot-Rice*, n. dj., p. 183, sl. 166.

⁹⁾ *Bettini, S.*, *Mozaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, p. 24 ff, sl. 56—62.

¹⁰⁾ *Richer*, n. dj., p. 30.

¹¹⁾ *De Francovich*, n. dj., I, pp. 425—435, posebno 426—427.

¹²⁾ *De Francovich*, n. dj., I, pp. 391—392, 426—427, II, sl. 451—456. *Quintavalle* odbacuje Antelamijevu prisutnost u Vercelli, n. dj., p. 29, 162.

¹³⁾ *Quintavalle*, n. dj., p. 144 (prikaz rekonstrukcije). Portal je po *Quintavallu* nastao 1220—25, a demontiran je oko 1281, n. dj. 146 ff. Izvor položaja Navještenja je vjerojatno bizantski — Navještenje uz trijumfalni luk kako se javlja u sicilskim mozaicima.

Vidi: *Demus, O.*, *Mozaics of Norman Sicily*, London, 1949, sl. 11A (Capella Palatina u Palermu), sl. 59 (Monreale).

primjer. To svakako pridaje više vjere njegovoj rekonstrukciji, a također i hipotezi, da je Radovan upravo u Parmi naučio taj detalj, koji je kasnije primijenio u Trogiru. Ukoliko se jednom uspije točno odrediti Radovanov udio na fasadi Sv. Marka ili ako se uspije identificirati koji njegov vlastiti rad na velikim gradilištima sjeverne Italije početkom trinaestog stoljeća, bit će to dokaz za lombardski ili emilijanski boravak Radovana, kao i za njegove kontakte s »Rukom 5«, za koje se ovdje oprezno zalažemo. Taj materijal još nije potpuno sređen niti preciznije objavljen, pa će nam možda tek budućnost pružiti više oslonca za prihvaćanje sjeverno-talijanske, a s time i posredno francuske komponente u djelu Majstora Radovana.¹⁴⁾

CONTRIBUTION AU PROBLEME DE LA FORMATION SCOLAIRE ARTISTIQUE DU MAITRE RADOVAN

Vladimir Gvozdanović

Le maître Radovan, sculpteur du portail de la cathédrale de Trogir, ville dalmate, a suffisamment démontré par cette oeuvre qu'à l'époque de sa création il avait déjà atteint la maturité artistique; est donc exacte l'inscription figurant sur ce portail et qui le désigne comme »preclarus magister«. On se pose donc la question suivante: où ce maître croate a-t-il appris la sculpture avant d'avoir exécuté son chef-d'oeuvre de Trogir?

L'auteur de cet article pense — ainsi que l'ont d'ailleurs soutenu plusieurs historiens de l'art — que Radovan a subi l'influence du sculpteur Antelami et surtout celle de son élève qui a travaillé aux reliefs du Baptistère de Parme vers l'année 1210 ou au cours de la seconde décennie du XIIIe. s. Il compare donc les reliefs de ce maître-là, en particulier celui de l'Archange Gabriel et de la Vierge, avec ceux, exécutés par Radovan, du même motif que celui de Parme, ce qui le conduit à conclure que les composantes de l'Italie du Nord sont présentes dans le portail de Trogir.

¹⁴⁾ Likove Marije i Gabriela u Trogiru vidi u *Lj. Karaman*, Portal majstora Radovana u Trogiru, Zagreb, 1938, sl. 4, 6; *C. Fisković*, Radovan, Zagreb, 1951, tabla 5, 6; *C. Fisković*, o. c, tabla 26, 27.