

Gentile Bellini: *Procesija na Piazza San Marco, Venecija, Accademia*
Gentile Bellini: *Procession on the Piazza San Marco, Venice, Accademia*

Joško Belamarić

Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Split

Izvorni znanstveni rad
predan 15. 8. 1989.

Šutnja protomajstora bazilike San Marco u Veneciji – razriješena

Sažetak

U studiji se analizira lik tzv. protomajstora (»Proto di San Marco«) koji se nalazi u dnu »arco dei mestieri« na središnjem portalu bazilike San Marco u Veneciji. Autor ispituje vjerodostojnost njegova identiteta, koji je dosad bio određen neprovjerenom predajom po kojoj je arhitekt bazilike obećao Senatu da će napraviti najsajjniju moguću građevinu, a zauzvrat tražio da mu se u čast podigne kip na njezinu pročelju. Pošto je priznao kako je gradnja mogla biti bolja da nije bilo određenih teškoća, Senat određuje da ga se za kaznu prikaže kako sebi grize prst u znak kajanja što je govorio previše.

Autor se usredotočuje na tumačenje njegovih atributa: za dva štapa na koja se lik naslanja nalazi paralelu u jednoj pomalo zagonetnoj alegorijskoj slici kod proroka Zaharije (11, 4-7). Proroku je naređeno da bude pastir ovaca klanica. Uzeo je dva štapa: jedan nazva Naklonost, drugi Sveza. U demonstraciji Božje kazne on ih oba prelama. Autor, osim toga, komentira i druge navode iz Zaharije koji bi mogli imati određeno značenje za čitanje ikonografske cjeline marcianskog portala i čitavog pročelja.

Posebno se analizira silentium-gesta, koja je, između ostalog, karakterističan atribut Zaharije, oca Ivana Krstitelja. Autor donosi više primjera koji pokazuju kako se Zaharija prorok i Zaharija Ivanov otac brkaju u srednjovjekovnim martirologijima, literaturi i likovnoj ikonografiji.

Pokazuje se značaj prikaza proroka i posebno Zaharije u programskoj cjelini bazilike San Marco. Problematizira se dosadašnje čitanje reljefa na glavnom portalu, gdje se najčešće naglašavao udio profanog, kao veoma rani primjer egzaltacije venecijanskoga civilnog života (arco dei mestieri). Autor inzistira na apokaliptičnom, eshatološkom tonu cjeline, smatrajući da je ona programirana u jednom dahu, ovisno o mozaiku (Adventus Domini) koji je izvorno stajao u konhi nad portalom.

S više bilježaka najavljuje se opširnija studija o ikonografskom programu i stilskoj genezi venecijanskih reljefa, a s osobitim obzirom na djelo majstora Radovana u Trogiru, koje se dosad držalo za svojevrsnu stilsku razdjelnicu venecijanskog kompleksa.

Na početku lijeve, unutrašnje strane trećeg luka iznad glavnog portala bazilike San Marco nalazi se frontalni prikaz bradatog starca koji sjedi u ukrašenoj stolici poduprt sa dva štapa, s kapom nabijenom preko čela, lica okrenutog u profil. Dlan desne ruke položio je na štaku, dok kažiprstom dira usnice. Ime i značenje tog lika, koji se u literaturi obično navodi kao »Proto di San Marco«, prema predaji o kojoj će kasnije biti govora, pokušat će se dešifrirati ovom studijom.

Ako promotrimo sva tri luka nad glavnim portalom bazilike, uočiti ćemo da su sastavljeni kao kontinuirane reljefne trake. Svaka od njih ima svoj zajednički sadržajni nazivnik. »Soffito« i čeona strana prvog luka prikazuje stanje čovjekovo »ante legem«, barem prema sudu dosadašnjih interpreta. Drugi luk na donjoj strani nosi prikaze mjeseci u godini, a na vanjskoj alegorijske likove vrlina. Treći je poznat kao »arco dei mestieri«, budući da je na njemu prikazan niz specifičnih zanatskih poslova. Njegova čeona strana ukrašena je izrazitom viticom koju nastavljaju prikazi starozavjetnih proroka.

Naš lik unutar ovako poredanih reljefnih kompozicija djeluje posve izdvojeno, kao iz druge priče, pa se u dosadašnjim interpretacijama i tumačio izdvojeno od konteksta *soffita* luka na kojem se nalazi i od ikonografske cjeline čitavog portala. Općenito se može međutim kazati da je ikonografsko čitanje ovih reljefa bilo dosad usredotočeno više na pojedinačne prikaze (mjeseci zasebno, alegorije vrlina zasebno, itd.) negoli na cjelinu povezanu sadržajnim kopčama koje se moraju podrazumijevati. U tom smislu *arco dei mestieri* i prikaz starca u dnu njega ostali su do danas neintegrirani s cjelinom portala. Široko otvoreno ostalo je i pitanje odnosa svih tih reljefa spram kristološkog ciklusa mozaika glavnog pročelja bazilike (Skidanje s križa, Anastasis, Uskrsnuće, Uzašašće) i, posebno, spram središnje lunete koju uokviruju. U njoj je izvorno bio prikazan *Adventus Domini* kao kulminacija eshatološkog karaktera tih mozaika.¹

Gotovo jednolično nizanje varijacija pojedinih tema na reljefnim trakama marcianskih lukova prekida se dakle jednom izdvojenom kompozicijom. Lik starca u sjedećem kontrapostu izgleda oslobođen konteksta i daje se doživljavati u vlastitom prostornom okviru. U formalnim usporedbama s prikazima na donjim lukovima, skelet te kompozicije je ojačao. U prvi mah podsjeća na neke dinamičke sheme Villarda de Honnecourta zadane vretenastim trokutima. Ipak, u kontinuiranom modeliranju nabora i jasnoći geste kod koje je svaki zglobov dokraja distinktivan, osjeća se da forma buja iz unutrašnjeg žarišta. Kontrapostirane osovine ugrađene u kompoziciju kristaliziraju otvorenu igru sila. Smiono ukrštene one se zaobljavaju i integriraju u zajedničkoj silueti reljefa. Silueta je navučena poput rukavice na skulpturalnu masu. U savršeno jasnom kompozicijskom dijagramu svaki portret i svaki nabor, svaka linija, također su pojačani u svojoj jasnoći.

Riječ je o harmoničkoj tektonskoj cjelini kod koje se tok linija pokreće kao iz nevidljivoga unutrašnjeg središta kojeg ni sila vremena ne može poništiti. Reklo bi se da su akumulirana oštećenja čak pojačala dojam ekspanzivne unutrašnje energije ovog kipa. Gledatelj osjeća da ni pozadina nije više »estetski negativna«, već da može biti osjenjena njegovim volumenom. Starac je zasjeo na ukrašenu stolicu suvereno kao na tron. Usporedimo ga načas s lijepim, ali plastički kontradiktornim stavom melankoličnog Augusta (usitnjenog »na listu salate«), koji sjedi među prikazima mjeseci na unutrašnjoj strani drugog luka, u ambivalentnom prostoru, u neodlučnom stavu između frontalnog, profilnog i tročetvrtinskog prikazivanja, s nepovezanim pokretima koji kao da se povlače u sebe. U pomalo kaotičnom prostoru, zagušenom paralelnim znakovi-



Venecija, bazilika San Marco, središnji portal: reljef proroka Zaharije na *arco dei mestieri*
 Venice, Basilica San Marco, central portal: relief of the prophet Zachariah on the *arco dei mestieri*

ma, sve teži da se prikaže na površini prednjeg plana. Starčev »tron« je u suštini istog tipa kao i onaj na kojem sjedi August, ali je pročišćen u ukrasu i bez straha skraćen prema drugom planu, raširen paralelno s njim.

Ovdje nije mjesto da se raspravlja o genezi stila koji se kao moćna, oslobađajuća sinteza predstavio na *arco dei mestieri*.² Ono što se međutim posebno dojmiljuje kad uspoređujemo figure ovog luka s ranijim marcianskim reljefima, ili s onima iz krstionice u Parmii i iz katedrale u Ferrarii, s kojima se najčešće dovode u vezu, jest izraz njihove usredotočenosti na radnju. Rad može biti naporan, ali se više ne prikazuje grimasom. Njihove geste nisu više rezultat disperzne koncentracije, igre *cum toto corpore*, pantomima koja se igra stisnutim, ukočenim lici-

ma, već izraz sabranosti unutrašnje mentalne aktivnosti. Po tome se u njima može vidjeti predznak emocionalnih, afektivnih, gotovo emfatičkih veza likova, gesta i radnja, kojima će oživjeti skulptura velikih Pizanaca.

Starac sa San Marca sav se naslonio na gestu. Toliko je ekspresivna i gotovo egzaltirana, očigledno sa simboličkom svrhom, da traži posebno tumačenje. Zasićuje kompoziciju. Radi bolje vlastite očevidnosti, ona motivira i violentni okret glave prema profilu i, lančano, usmjerenje svih pokreta. Uz korištenje prostorne perspektive, umjetnost se izražava efektima koji se temelje na gestama. One su poput neke druge, psihičke, psihofiziološke perspektive, zapaža A. Chastel u svojoj kratkoj izvanredno poticajnoj »prolegomeni kritici gestualnosti u



Allegorijski prikaz mjeseca kolovoza na arco dei mesi
 Allegorical representation of the month of August on the arco dei mesi



Arco dei mestieri: prikaz kovača
 Arco dei mestieri: the blacksmiths



Krstionica, luneta s mozaikom Navještenja sv. Zahariji – Nevjerovanje Zaharijino
 Baptistry: lunette with mosaic of the Annunciation to St Zachariah – Zachariah's Disbelief

umjetnosti.³ Usmjereni kažiprst predstavlja jednu od najeksplicitnijih ekspresivnih gesta. Kažiprst sam po sebi nosi autoritet pouke.⁴ A kažiprst koji dira ili pokazuje usnice lako se prepoznaje kao *signum harpocraticum*, kao *silentium-gesta*, vjerojatno jedna od najstarijih gesta uopće.⁵

»Digito silentia suadet«, kaže Ovidije (Met. IX, 692) za egipatsku sfinxu. Istu gestu prepoznaje sv. Augustin (Civ. Dei, XVIII, 5).⁶ »Muta eloquenza, che non e altro che un fecondo silenzio«, da parafraziramo naslov Bonifazijeva traktata o gestama (Vicenza, 1616). Ali, je li u našem slučaju riječ o gnostičkoj, saturnovskoj, hermetičkoj šutnji? I čija je to šutnja? Je li to možda didaktična *šutnja-gesto* u smislu: »Taire et faire«, šuti i radi; gesto koje se upućuje zanatlijama prikazanim na reljefima u nastavku luka, ili nama koji ulazimo u baziliku? Ili je to gesta koja je svojina samog lika?

Očito je to *gesta-atribut*. Kao takva ona je uistinu najjača i najizražajnija gesta unutar čitavog lanca više-manje stereotipnih gesta na reljefima marcianskog portala. Nije stoga čudno da je zarana privukla pažnju svih onih koji su opisivali i interpretirali pročelje bazilike. Prema starim predajama koje su do nas došle, starac koji sjedi sa štakama bio bi arhitekt samog pročelja. Kažiprst koji drži među usnama bio bi vječni spomen toga što je odviše govorio. *Magno* (kronika 16. stoljeća – Marciana, T. 6 Cl. VII: DXIII-DXVIII) nakon pripovijedanja o tome kako je dužd Dominik Selvo (1071-1084) ukraasio baziliku mramorom i stupovima, kaže samo to da je on u znak sjećanja dao isklesati lik majstora na luk poviše glavnog portala (T. I, c. 137).⁷ Priča se kod G. *Stringe* (Descrizione della Chiesa di San Marco, 1604) proširuje, a u kasnijim pričavanjima ponavlja u sličnom obliku.⁸ Arhitekt je obećao podići najsjajniju baziliku koja može postojati, a zauzvrat je tražio da mu Senat u čast dozvoli podizanje vlastite statue na pročelju bazilike. Ali, po svršetku posla, sam je pred svjedocima izlanuo da zbog određenih teškoća stvar nije izveo dokraja kako je

prvotno zamišljao. Senat je poništio obećanje i, dapače, odredio da se njegov lik iskleše na vidljivom mjestu tako da grize (!) prst u znak kajanja za izgovorene riječi. Podrazumijeva se da je majstor morao biti kljast kad se prikazuje sa štakama.

U ovoj priči ima mnogo toga što izaziva oprez. Uplitanje dužda iz 11. stoljeća moglo bi se još objasniti uobičajenim »šumom« u prenošenju predaje. Ali što je s protomajstorovim zahtjevom da mu se podigne spomenik, i to još na takvom mjestu, a što s odlukom Države da ovjekovječi jednu prilično banalnu anegdodu na ključnom mjestu čitavoga sadržajnog programa glavnog pročelja bazilike? Nije li priča o pogodbi, te o neodmjerenoj izjavi i simboličnom kažnjavanju jednog (u to doba još uvijek – da parafraziramo naslov poznate knjige R. Wittkowera) Saturnova djeteta, tek naknadno kalemljeni humanistički cliché po mjeri naknadno razbudenog zanimanja za ličnosti istaknutih umjetnika? Misao o kajanju zbog izgovorenih riječi posve je općenita. Dobro ju je, naprimjer, oblikovao Job (40, 4-5): »Odvéc sam malen: što da odgovorim? Rukom ću svoja zatisnuti usta. Riječ rekoš – neću više započeti; rekoš dvije – al neću nastaviti.«

S druge strane ne čudi nas što su istraživači u liku starca prepoznavali portretne crte. Kao da ima nečeg osobnog iza tog lica povišenih jagodica, prodorno usmjerenog pogleda, pa čak i u inače tipičnoj gesti. Sve to daje mu uistinu posebno mjesto u okviru reljefa čitavog portala. Uostalom, portreti, pa vjerojatno i autoportreti graditelja, kipara, slikara, ušli su, premda ne baš na velika vrata, u sadržajni izbor srednjovjekovnih umjetnosti i prije vremena kada je mogao nastati »Proto di San Marco«. Ali jednako tako ne smijemo zaboraviti da samo iznimno možemo biti sigurni da su takvi prikazi iza sebe zaista imali portretne namjere.⁹ Osim toga, nije teško nabrojiti čitav niz primjera gdje se u pojedinim izrazitijim glavama ili čitavim likovima, u mnogo kasnijim, a često i u sasvim recentnim opisanjima, prepoznavao autoportrete majstora.¹⁰

Za ikonografsko čitanje složene cjeline kao što je to glavni portal bazilike San Marco vodilja može biti samo čitav kontekst. Tek u njegovu okviru izmiruju se moguće dvoznačnosti pojedinih motiva, simbola, gesta, prikaza. A u tom kontekstu legenda o protomajstoru ne može se prihvatiti kao zdrava činjenica, kao što i prikazi zanata, koji bi predstavili »a characteristic Venetian touch of civic virtue«,¹¹ traže dodatni interpretativni zahvat i provjeru.

Već smo vidjeli kako je figura starca u svojoj gesti zamišljena kao total. Računajući na pogled odozdo, kipar je radi očiglednosti te geste lice okrenuo u profil. Treba je dakle shvatiti kao gestu-atribut (A. Chastel). Promatrajući je na takav način, i pored spomenutih crta unutrašnje duhovne animacije, možda ćemo u tom licu vidjeti nešto starozavjetno, gotovo mezopotamsko, nešto od nadosobnog karaktera što bi moglo biti posredovano i predloškom koji, ako je postojao, sigurno nije bio zadan nekom minijaturom, već figurom iz monumentalnog slikarstva ili mozaika. Ako je naša *silentium-gesta* atribut koji nije u jednokratnoj upotrebi rezerviran za jedan lik, isplati se možda ispitati koji su sve srednjovjekovni likovi njime bili označeni. Tom se gestom najčešće legitimiraju nijemi, skriveni svjedoci pojedinih važnih događaja. Prst na usnama u znak šutnje može biti dokaz da netko spava, ali i da muca ili da je zanijemio. Prst koji pokazuje na usta može označavati i nerazumljiv govor, pobrkani jezik, kao u glasovitom prikazu gradnje Babilonske kule na mozaiku u atriju bazilike, gdje jedan od graditelja ima takvu gestu.¹²

Očigledno je da ovu *atribut-gestu* treba po mogućnosti preklopiti s još nekim dodatnim atributom kako bismo je ispravno osvijetlili. Ni tron na kojem sjedi ni starčev plašt s traženom igrom elastičnih nabora, bez obzira na sugestivnost, ne mogu tu previše pomoći, kao ni njegova kapa napetih reznjeva, inače plastička tema za sebe u jedrini svog oblika. Isti tip kape osobito se rado prikazivao unutar Antelamijeva kiparskog kruga, pa je često nose starozavjetni likovi, rimski vojnici, Židovi, Josip, ali i apostoli. U francuskoj skulpturi tog vremena najčešće je nose proroci. Jedini prikaz gdje se vidi jedan kipar s takvom kapom našao sam na grobnici sv. Vincenta u Kastilji (12. stoljeće).

Preostaju dakle još samo štake kao mogući atribut ovoga zagonetnog lika. Štap se u kršćanskoj ikonografiji pojavljuje u različitim simboličkim aspektima, kao pastirski, zapovjednički, redovnički, hodočasnički, biskupski, između ostalog i kao Mojsijev štap-zmija. No postoji jedno veoma poznato mjesto u Starom zavjetu koje izričito spominje dva štapa i razvija čitavu metaforu oko njih, da je čudno kako dosad nije povučena paralela s likom »Protomajstora« na marcijskom portalu. Navest ćemo čitav relevantni tekst – iz *Zaharije (11, 4-17)*:

Ovako mi reče Jahve: »Pasi ovce klanice! Kupci ih njihovi kolju nekažnjeno, a koji ih prodaju, govore: 'Blagoslovljen bio Jahve, obogatilo sam se!' i pastiri ih njihovi ne štete. Ni ja više neću štedjeti žitelja zemlje – riječ je Jahve nad Vojskama – nego: predajem, evo, svakoga u ruke njegova bližnjega i u ruke kralja njegova; i oni će pustošiti zemlju, a ja neću izbavljati iz ruku njihovih.« Stadoh pasti ovce klanice za trgovce ovcama te uzeh dva štapa: jedan nazvah Naklonost, drugi Sveza. Tako sam pasao stado. I u jednom mjesecu odbacih tri pastira. Ali mi i ovce dojadiše, omrznuh im. Tad rekoh: Neću vas više pasti! Koja mora uginuti, nek uginu! Koja mora nestati, nek nestane! A koje ostanu, neka jedna drugoj meso prožderu! Tad uzeh svoj štap Naklonost i slomih ga da raskinem Savez svoj što ga bijah sklopio sa svim narodima. I on se raskinu onog dana, i trgovci ovcama koji su to gledali doznaše da je to bila riječ Jahvina. Rekoh im tad: »Ako vam je to dobro, dajte mi plaću;

ako nije, nemojte.« Oni mi odmjeriše plaću: trideset srebrnika. A Jahve mi reče: »Baci u riznicu tu lijepu cijenu kojom su me procijenili!« Ja uzeh trideset srebrnika i bacih u riznicu u Domu Jahvinu. Onda slomih i svoj drugi štap, Svezu – da raskinem bratstvo između Jude i Izraela.

I reče mi Jahve: »Uzmi još opremu bezumna pastira, jer, evo, podiči ću jednoga bezumnog pastira u ovoj zemlji: za izgubljene on se neće brinuti, zalutale neće tražiti, ranjene neće vidati, iscrpljene neće nositi, nego će jesti meso od pretelih i papke im otkidati.

*Teško pastiru opakom
koji stado ostavlja!*

*Neka mu mač stigne ruku
i desno oko!*

*Neka mu desnica sasvim usahne,
oko desno sasvim potamni!«*

Zaharijina knjiga dijeli se u dva dijela: prvi s poglavlja od 1 do 8, drugi od 9 do 14. Prvi je dio pisao sam prorok, što oduvijek potvrđuju proučavatelji, dok drugi dolazi iz kasnijeg izvora. Zaharija posjedovao je rijedak dar da spoji visoke mesijanske nade s jednostavnim, razumljivim jezikom, ali izrazitog apokaliptičkoga stila i figurâ.¹³ Njegovo središnje zanimanje bijaše rekonstrukcija hrama i kulta. U vizijama mu posebno mjesto zauzimaju anđeli. Izrazito univerzalan, i usred rješavanja hitnih židovskih poslova poslije babilonskog sužanjstva (asocijacije nam htjeli – ne htjeli idu na Verdijeva »Nabucca«), on saopćava (2, 15-17):

»U onaj dan mnogi će narodi uz Jahvu prionuti, i bit će narod moj... Tiho, ljudi svi, pred Jahvom, jer, evo, on ustaje iz svetoga Prebivališta svojega!«

I tim se riječima polako raskriva veo sa značenja prikaza s *arco del mestieri* koji uokviruje mozaik *Adventusa*.¹⁴

Od njegovih osam bogatih, ezoteričnih vizija, druga (2, 1-4) mogla bi imati sasvim određeno značenje za ikonografski program luka koji razmatramo:

»...Onda mi Jahve pokaza četiri kovača. A ja upitah: 'Što su došli ovi raditi?' On mi odgovori: 'Ono su rogovi koji su raznijeli Judu, te se nitko više ne usuđuje dići glavu; a ovi su došli da ih zastraše, i da slome robove narodima koji podizahu rog na zemlju Judinu kako bi se raznijeli.'«

Kovači su dakle izvršitelji destrukcije koju Bog određuje. Bog će dakle podrediti svaku neprijateljsku silu svome mesijanskom kraljevstvu.¹⁵

Za ikonografiju čitavog pročelja mogu od određenog značenja biti i prva i zadnja Zaharijina vizija (1,7-11; 6,1-8), barem kao ključ u mesijansko-apokaliptičnu atmosferu kojom je bio ogrnut čitav program, pa je sigurno da ni famozna kvadruga nije bila unutar njega ušla tek kao slučajno nađen ukras, već je u izvornom kontekstu imala prije eshatološki negoli trijumfalni karakter.¹⁶

Božje preporuke s konca 8. poglavlja, kojima se daje važnost vrlinama mirnoga svakodnevnog života, predstavljaju neke vrste protuteže gustim apokaliptičnim vizijama. Odlomak o pastirima koji smo donijeli jedna je od najneprohodnijih alegorija čitavoga Starog i Novog zavjeta.¹⁷ Možda je ovdje mjesto da se upozori na Jerolimovu opasku da je Zaharijina knjiga općenito najzagonetnija u Bibliji.¹⁸ Bog govori u prvom licu. Dijalog koji se razvija dobiva literarnu snagu proročke pantomime.¹⁹ Proroku je naredeno da bude pastir ovaca klanica. Kazna se prikazuje upravo prelamanjem štapa Naklonosti (Milosti) i Sveze. Nije međutim jasno tko bi mogli biti tri odbačena pastira (loši upravitelji, svjetovni i crkveni?).²⁰

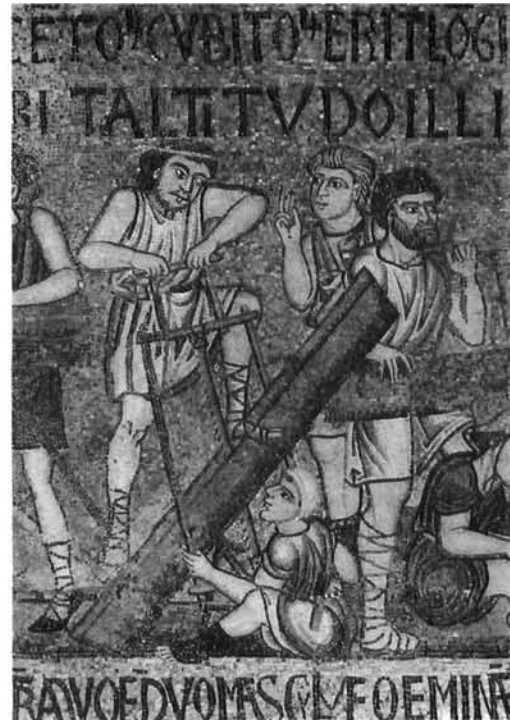
Posebno važno poglavlje Zaharijine knjige predstavlja *veliki*



avršni dio arhivolta s kipom Karitasa nad sjevernom terasom bazilike
The sculpture of Caritas above the north terrace of the Basilica



Atrij, ulazni travej: Gradnja Babilonske kule
Atrium: the construction of the Tower of Babylon



Atrij, ulazni travej: Gradnja Noine lade
Atrium: the Building of Noah's Arc

plač (12, 10-14) kojim se navješćuje misterij muke kojom će svijet biti otkupljen, a možda se odnosi na alegoriju o pastirima. Apokaliptični stil čitave knjige kulminira u posljednjem poglavlju, najintenzivnijoj apokaliptičnoj formi čitave Biblije. Završni eshatološki boj (14, 1-21) predstavlja pravu antologiju apokaliptičnih proročanstava.²¹

Problem Zaharijinih štapova, koji su kao atributi na karakterističan srednjovjekovni način veristički transformirani u staračke štake, mogao se riješiti na relativno jednostavan način. Što je međutim s gestom šutnje? Trag nam je utrt: šutnja je atribut *par ekselans* Zaharije, ali Zaharije oca Ivana Krstitelja. Jednom, za vrijeme kađenja u hramu, njemu se ukazao anđeo da mu navjesti rođenje sina. »Ja sam star, a žena mi je u poodmakloj dobi«, kaže Zaharija,²² našto mu Gabrijel odgovara: »Poslan sam da s tobom govorim i da ti donesem ovu radosnu vijest. A jer nisi vjerovao mojim riječima, premda su takve da će se ipak ispuniti u svoje vrijeme, ti ćeš zanijemiti i nećeš moći govoriti do dana dok se ovo ne zbude.« Izišavši iz hrama mogao je davati samo znakove. Narod spozna da je imao viđenje. A jezik se Zahariji odveza tek nakon sinova rođenja i pošto je, na pitanje kako da ga zovu, ispisao ime. Bijaše to prvo Ivanovo čudo (Luka, 1, 5-22 i 57-64).

Zaharija se zaista koji put prikazuje sa *silentium-gestom*.²³ Najbliži je primjer trećentistički mozaik u krstionici same bazilike San Marco.²⁴ Ali za nas je još važniji jedan drugi prikaz koji se opet nalazi na samom San Marcu. Među skulpturama vrlina, crkvenih otaca, preteča, koje ukrašavaju krovnu liniju bazilike na sjevernoj strani, nalazi se i serija dopojasnih proroka.²⁵ Posao izvedbe čitavog ukrasa bijaše najveći kiparski potхват u Veneciji od sredine 1380-ih godina do početka radova na *Porta della Carta*. Lijevo od kipa Karitasa, koji je postavljen na upadljivo mjesto završnog arhivolta na sjevernom pročelju, nalazi se dosad neidentificiran lik proroka sa svitkom u ruci i s kažiprstom na usnama. Smatram da bez mnogo dilema

u njemu možemo prepoznati proroka Zahariju, ali sa *silentium-gestom* koju je preuzeo od Ivanova oca Zaharije. Tako nam postaje mnogo jasnija osmoza atributa jednog i drugog Zaharije na našem prikazu. Došlo je dakle do ikonografskog pretapanja njihovih atributa – do pojave nipošto neobične za srednji vijek, ako ne i karakteristične.

Neki katalogi apokrifa navode jednu *Apokalipsu po Zahariji*. Međutim taj (danas nepostojeći) tekst ne mora se odnositi na proroka, već na oca Ivana Krstitelja. Zapravo, *Niciforova »Stihometrija«* među apokrifima Starog zavjeta navodi jednu knjigu od 500 stihova Zaharije Ivanova oca.²⁶ Zahariju, sina Berehijina, ubijenog »među hramom i žrtvenikom«, spominju Matej (23, 35) i Luka (11, 51), a kao »sin Berekijin, sin Ido-nov« spominje se u prvoj rečenici vlastite knjige.²⁷ Međutim takva se identifikacija (»sin Berekijin«) odbacuje.²⁸ Zbrka između dvojice Zaharija bila je zaista česta.²⁹ Karakterističan primjer nalazi se na jednom mozaiku u *Cappella Palatina*. Pod Pantokratorovom kupolom vidi se skupina od četiri evanđelista i druga sastavljena od četvorice preteča, koja je možda sastavljena kao prikaz parova očeva i sinova: David/Salomon i Zaharija/Ivan. Zaharijin svitak nosi međutim mesijanski citat proroka Zaharije (9,9) kojim se najavljuje ulazak Krista u Jeruzalem, odnosno *Adventus Domini*. Kadionica u ruci karakterizira ga međutim kao Zahariju svećenika i oca Ivanova.³⁰

Prorokova pojava na trećem luku portala San Marca ne može čuditi. Ako prokrstarimo pogledom po kupolama, svodovima i zidovima bazilike, vidjet ćemo da su proroci i njihove poruke uistinu najvažniji dio programske cjeline, upravo onaj dio koji osigurava provedbu ikonografske cjeline mozaika. Pogledajmo, naprimjer, njihov odnos prema središnjem medaljonu Pantokratora u istočnoj kupoli. Oni prate brojne scene Evanđelja u unutrašnjosti i teme Starog zavjeta u atriju. Pratili su čak i neke scene Kristovih čudesa, što je rijetkost.³¹ Tema pro-



Arco dei mestieri: prikaz drvodjelaca
Arco dei mestieri: the carpenters



Arco dei mestieri: prikaz brijača
Arco dei mestieri: the barbers



Arco dei mestieri: prikaz mljekara
Arco dei mestieri: the milkmen



Arco dei mestieri: prikaz pekara
Arco dei mestieri: the bakers

rokâ prevladava i na figuralnim reljefima portala koji vode u baziliku. Nažalost, njihova uloga u ukupnom programu nije dosad cjelovito analizirana, osim u neposrednom kontekstu pojedinih kompozicija koje prate. Ovdje nas zanima uloga Zaharije, tamo gdje ga možemo prepoznati.

U prvi mah ćemo se iznenaditi kad vidimo koju je važnost imao, premda je on tek jedan od dvanaest »malih proroka«. Na već spomenutoj istočnoj kupoli nalazimo ga o desnu Bogorodice Orans, u najbližem društvu Davida, Salomona i Malahije. Isti proročki kvartet izdvojen je kao tema još jednom u pandativima kupole Života Mojsijeva u sjevernom krilu atrijske luke, do svoda s kristološkim prizorima između središnje i južne kupole, i dijagonalno nasuprot, prema sjevernoj kupoli, uz Davida, Jeremiju, Daniela i Mojsija.³² U kapeli Zen, u ranotrečentističkom aranžmanu mozaika i spoliranih kipova, u arkadama pod konhom apside prema atrijskoj kupoli, vidimo Krista Emanuela između niza proroka. Lijevo od njega je David, desno Zaharija (skulptura 13. stoljeće). Ako smo ga dobro prepoznali u dopojasnom liku proroka sa *silentium-gestom* na arhivoltu nad sjevernom terasom bazilike, treba naglasiti činjenicu da se nalazi uz figuru Karitasa, koja predstavlja jednu od četiri osnovne vrline.³³ A na sličnim mjestima (po važnosti) trebalo bi ga prepoznati unutar nizova dosad neidentificiranih proroka, posebno na sjevernom i južnom portalu bazilike.

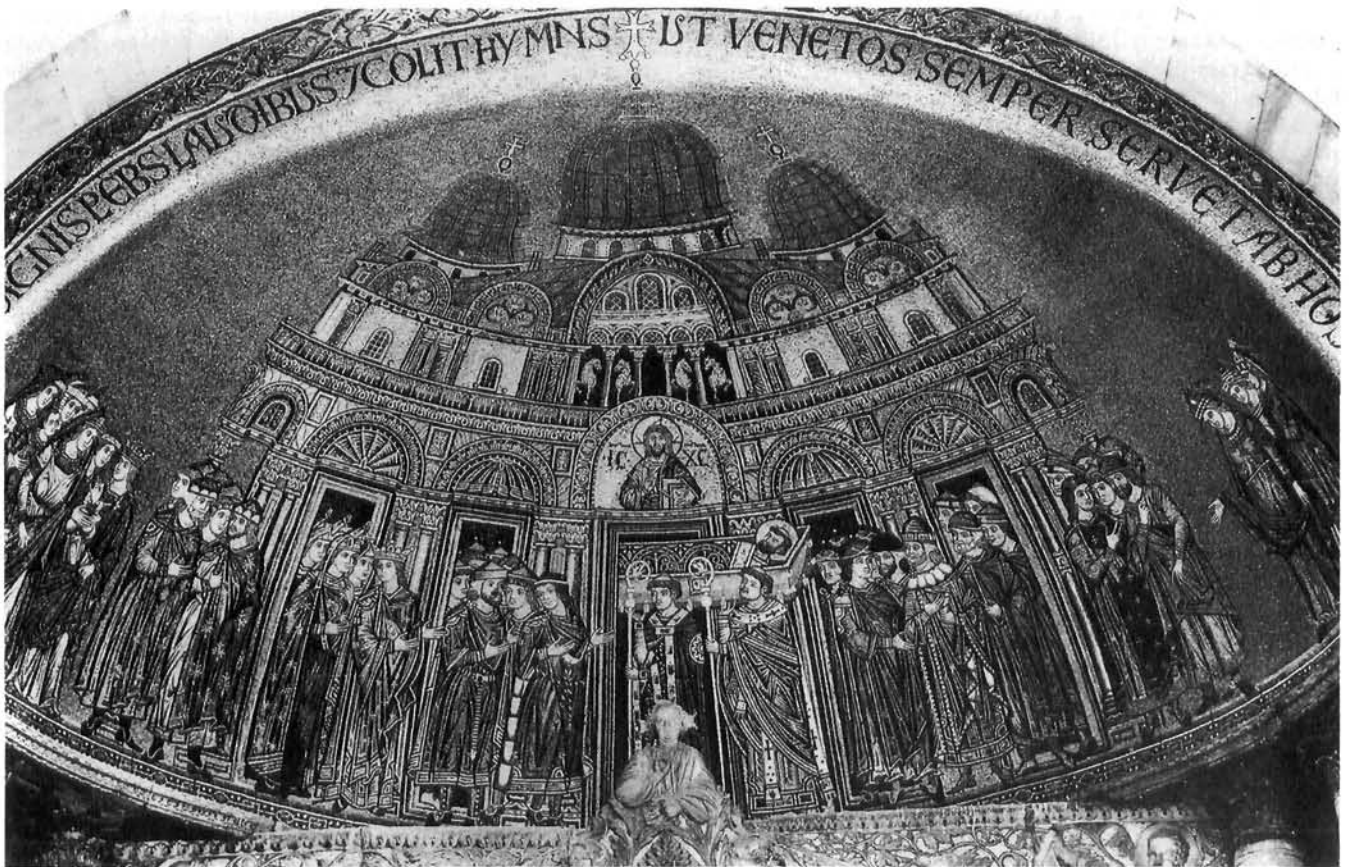
U »srednjobizantskim« ikonografskim programima Zaharija, posljednji starozavjetni prorok, već zbog blizine Novom zavjetu, ima izrazito značenje, koji put veće i od Mojsija. Ponekad se s Aronom i Mojsijem te sa Samuelom na slikama predstavlja s istaknutim slovima na plaštu (*panni literati*).³⁴

Kult sv. Zaharije, Ivanova oca, u Veneciji se veoma razvio pošto je dužd Justinijan Partecipazio od Lava V. Armenca dobio relikvije na početku 9. stoljeća. Crkvu nad njima podigli su bizantski majstori.³⁵ Vežan uz *Palazzo Ducale, San Zaccaria* bijaše gotovo mauzolej mletačkih duždeva u najranijoj dobi (do 1173.).³⁶ U kultu starozavjetnih svetaca u Veneciji, općenito, a posebno u kultu proroka, treba vidjeti utjecaj Istoka.³⁷

Pojavu Zaharije proroka na trećem luku glavnog portala bazilike San Marco valja vidjeti isključivo u sklopu njegova cjelokupnoga ikonografskog programa. Mesijansko-apokaliptična poruka koju on nesumnjivo nosi vezuje se ne samo za mozaik u središnjoj niši nego objašnjava i smisao ostalih reljefa. Problematizira se dakle Demusova tvrdnja da su proroci na naličju tog luka upali bez posebnog smisla, zato »jer su ostali sadržaji već bili iscrpljeni«.³⁸ Jednako tako, pred prikazom »Zaharijinog naroda« kojemu se Bog njegovim posredstvom obraća, i koji je protagonist u pravom smislu, moramo stati s oprezom. Je li zaista na reljefima marcijskih zanata riječ »o genre-scenama koje ne predstavljaju alegorizirane ili generalizirane slike, već posve konkretne prikaze venecijanskog života«?³⁹

Okrunjeni mističnim apokaliptičnim Janjetom u vrhu luka oni neće predstavljati tek odgovor na »artes liberales«, koje nalazimo na sličnim mjestima na ulazu u evropske gotičke katedrale. Jednako tako vrline s drugog luka moramo gledati prije svega u njihovoj eshatološkoj komponenti, kao i prikaze mjeseci kod kojih će to postati jasnije kad se usporedo s njima budu čitale i »didaskalije« kojima je *arco dei mesi* zasićen. O simboličko-narativnom sustavu čitavog programa govorit će međutim opširnije u talijanskoj verziji ovog teksta.

Bitno je još jednom izraziti uvjerenje da je u slučaju reljefa na lukovima središnjeg portala San Marca riječ o cjelovito zamišljenom i zaokruženom programu. Kritika je dosad rješavala pitanja njihova sadržaja na neki linearan način, uostalom kao i pitanje njihova odnosa s mozaicima i pitanje programa čitavog pročelja. Otud je O. Demus, inače nesumnjivo najpazljiviji tumač cjeline ove bazilike, vidio »an incongruity in the main facade«. Pritom se povodio sigurno za svojom urednom analizom izraza i jezika skulpture i mozaika u njihovom »linearnom progresu«, koji će se na koncu 13. stoljeća, barem u prvi čas, pokazati kao »via senza uscita« u venezijanskoj skulpturi. Govoreći o općoj ideji portala i cijele fasade, bilo bi u ovom slučaju vrlo poticajno pokušati razmatrati »sadržaj« odvojeno od »forme«. Bez obzira na paralelan rad više raznorodnih kiparskih ruku ili na smjenu različitih radionica na gradilištu, moguće je pretpostaviti da se programska vodilja nije mijenja-



Porta Sant'Alipio – mozaik s prikazom prijenosa moći sv. Marka
 Porta Sant'Alipio – mosaic representing the transportation of St Marc's reliquary

la. Nema zgodnije paralele, bliže u prostoru i vremenu, od mozaika u atriju bazilike. Kritika vjeruje da je čitav program izveden u vremenskom rasponu od 60-ak godina (s jednom teško shvatljivom lakunom od tri desetljeća! – koja pada baš u, za nas najzanimljiviju, drugu trećinu stoljeća).

Poznati likovni predložak – *Cotton Geneva* – pokazuje ne samo da je program bio zadan »u dahu« već i da su se radionice koje su se tijekom vremena smjenjivale pridržavale jednom zadanog sadržaja i nekih temeljnih sadržajnih okvira.

I tu, iz dva različita pravca, dolazimo na ključno pitanje koje se odnosi na često spominjani realizam, upravo »verizam« prikaza zanata na našem luku. Već bismo logičnom dedukcijom, čitajući program portala iz lunete s mozaikom *Adventus*, prema okviru s reljefima, morali pretpostaviti da ideja *Drugog Kristovog dolaska* mora biti u zajedničkom nazivniku! Kad govori o prorocima, srednjovjekovna teologija (kao i evanđelja) vidi njihova proroštva ispunjena tek u Kristovu potihvatu spasenja. Poznajemo čitav niz primjera gdje oni najavljuju *Posljednji sud*.⁴⁰ Što se tiče srednjovjekovnih prikaza ljudskog rada poput ovih marcijskih, Biblija je mjerodavno mjesto za svaku interpretaciju, te upravo obiluje primjerima njihova pozitivnog vrednovanja. A ono se uvijek nalazi u odnosu na konačni cilj: čovjekov spas. Ne nabrajajući primjere, možemo se zaustaviti tek na dotičnim proklamacijama Ivanova evanđelja, koje moraju biti najbliže izvornom smislu zanata sa San Marca, s obzirom na prikaz mističnog Jaganjca (iz metafore Ivana Krstitelja, sina Zaharijina) koji ih kruni (*Iv 1,29 i 36: »Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.»*)

Osim važnih izvoda (*Iv 9,4; 15, 4, 5*) treba posebno navesti Kristove riječi (*Iv 3, 19-21*):

»U ovome se sastoji sud: Svjetlo je došlo na svijet, a ljudi su više voljeli tamu nego Svjetlo, jer su im djela bila zla. – Svatko tko čini zlo mrzi svjetlo i ne dolazi k svjetlu, da se ne otkriju njegova djela. Onaj koji radi što je pošteno dolazi k svjetlu, da bi se očitovalo da su njegova djela učinjena u Bogu.«

Što se tiče prikaza vrlina i mjeseci, kao što je već rečeno, za njih je upravo karakteristično da se u francuskoj i talijanskoj ikonografskoj tradiciji nalaze u vezi s tematikom Posljednjeg suda.⁴¹

Ponovimo dakle početno pitanje: Može li se u liku starca vidjeti lik protomajstora postavljenog na istaknuto mjesto glavnog portala bazilike San Marco, i to u doba kada se zabranjuje prikazivanje samog dužda, koji se pojavljuje tek unutar grupnih portreta i u okviru strogo kontrolirane ikonografije državnog patrona? Može li se u prikazu zanata zaista vidjeti egzaltacija venecijanskoga civilnog života,⁴² koji se kao pojava oslobođena od stege teoloških alegoriziranja probija na čelo ikonografskog programa glavnog portala, predstavljajući svojevrsno ogledalo građanskih kreposti, možda u spoju s ogledalom kršćanskih vrlina? Slijedeći pretpostavku takvog »preslikavanja« iz stvarnoga lokalno-povijesnog okvira, koja se sa sve većim naglaskom nametala u kritičkim interpretacijama, W. Dorigo ju je konačno uobličio do pitanja: Otkud se ovaj izbor od trinaest zanata ne poklapa s popisom onih koji su u stvarnosti bili priznatiji u okviru uobličjenih bratovština o kojima obilno svjedoče povijesni izvori!⁴³ Iz uvjerenja da se

ovim prikazima »udio svjetovnog« inaugurira na velika vrata u mletačkoj skulpturi 13. stoljeća, proizlazi Dorigov zaključak (na tragu ranijih mišljenja) da ikonografija čeonne strane trećeg luka »non aggiunge purtroppo nulla, e anzi rivela l'incapacità veneziana di mantenere a tale livello di intervento tecnico e di partecipazione civile la sua committenza artistica...«.

S druge strane otvara se sljedeće pitanje: Smiju li se u prikazima ovih zanata vidjeti stvarni portreti karakterističnih poslova kojima nam se zorno rekonstruira srednjovjekovna venecijanska svakodnevnica, bez obzira na uvjerljivost i uz nesumnjiv »a touch of thirteenth-century realism« kojim se doktrinalna teološka tema prevodi, reklo bi se, na narodni jezik? Iz svega što je već rečeno dalo bi se prije pretpostaviti da kipar svoje kompozicije i stileme crpi iz sfere već legitimiranih likovnih obrazaca. Venecijanska umjetnost 13. stoljeća još uvijek se ne rađa po diktatu sila svakodnevne, već prije »partenogenezom«, iz sebe same. Dovoljno je pogledati kompoziciju s drvodjelcima, koja predstavlja doslovan prijepis iz mozaika (Non ciklus – atrij), pa da pretpostavimo postojanje slikovnih predložaka i za ostale prikaze. Još je karakterističnije autocitiranje: uspoređujući »l'arte dei fornai« i »l'arte dei lattai« u prvi mah ćemo biti zatečeni sličnošću kompozicijske sheme i detalja. Pa i u sugestivnom prizoru šišanja lako prepoznajemo našeg Zahariju, sada u brijачkoj stolici, makar s nekim novim kompozicijskim rezonancama. Nadalje, suprotstavljanje parova likova u odnosu stari/mladi također predstavlja jedan od naslijeđenih stereotipnih recepata.⁴⁴

Drugim riječima, drvodjelci na portalu San Marca ostaju drvodjelci, mesari ostaju mesari, ali ikonografski smisao ne dobivaju sami po sebi, već kao refleks simboličke ideje, posve sigurno teološki inspirirane i interpretirane.

Sva ova pitanja vraćaju nas i na razmatranje definicije stilske geneze ovih reljefa i njihove datacije. Rečeno je već da se čitav kompleks mozaika i skulptura datira uglavnom po pomoćnoj mreži činjenica koje i nisu baš izravno povezane sa samim djelima. Govoreći o Radovanu kao o svojevrsnoj stilskoj razdjelnici unutar reljefa na lukovima portala, strana kritika nije, čini se, jasno bila upoznata s preciznim Fiskovičevim rješenjem

ključnog problema – gdje završava Radovanov, a gdje počinje rad nastavljača na trogirskom portalu. Tako još uvijek vlada pomutnja u pitanjima što Radovan uistinu može vidjeti na San Marcu prije dolaska 1240. godine u Trogir, a što eventualno u Veneciji radi, ako uopće radi. S druge strane, kao *terminus post quem non* ovih reljefa i čitavog pročelja uzima se poznata kronika Martina de Canala koja datira mozaik na Porta Sant'Alipio, koji »portretira dovršeno pročelje bazilike«. Taj mozaik zaista pažljivo fiksira čitav niz stvarnih detalja u izgledu bazilike, ali – smijemo li očekivati da bi se na njemu bile pokazale skele da se na pročelju još uvijek gradilo? Svaki prikaz ovakvog tipa u to doba ima čisti konceptualni karakter. Skela se pojavljuje u nuždi metafore i određene ikonografske sheme (Babilonska kula, simbolika građenja i razgrađivanja...). Na mozaiku je dakle predstavljen idealan model bazilike. Stoga, naprimjer, uopće nisu prikazani reljefni arhivolti nad glavnim portalom, a u njegovoj luneti nije *Advantus*, već *Pantokrator*, kao težište cjelokupnoga ikonografskog programa bazilike.⁴⁵

Ako će se odgovori na pitanja u vezi sa stilskim razvojem ovih reljefa morati i dalje rješavati u unakrsnim komparacijama s gradom izvan Venecije, zbog nekonzistentnosti njihovih odlika i nemogućnosti da na samom portalu u stopu pratimo njihove stilske mutacije, njihov sadržajni program morat će se proučavati kao cjelina zamišljena u dahu. Ako je identitet jedne od ključnih figura u tom ikonografskom kolu odgonetnut i ako se čitav program učini sada na svoj način jednostavnijim i konzervativnijim negoli se mislilo (jer je njegov apokaliptični ton nesumnjivo bliži romaničkim portalima evropskih katedrala negoli iznenadnoj iluminaciji s novim gotičkim stremljenjima,⁴⁶ nipošto ne znači da smo ga objasnili kao cjelinu s jasnim sadržajnim kopčama između njegovih dijelova. To čitanje tek treba izvesti. A legendu o protomajstoru ne moramo zaboraviti. Ona govori mnogo o vremenu u kojem je nastala i u kojem se održavala. Osim toga, legende su parfem posla kojim se bavimo – učio nas je pokojni profesor Milan Prelog, kojemu s osjećajem zahvalnosti za neke od najljepših zagrebačkih studentskih dana posvećujem ovu radnju.

Bilješke

1
 Prodornija pažnja posvećena je stilskim odlikama ovih reljefa na kojima se izbliza prati razvojna linija mletačke skulpture prve polovice 13. stoljeća, u širem okviru sjevernotalijanskih i jadranskih, evropskih i bizantizirajućih umjetničkih strujanja koja su se amalgamirala na marcijskom gradilištu tog doba. Postoji sve jasnija tendencija da se u *arco dei mestieri* prepozna najsvježija linija umjetničkih htijenja koja su obnavljala talijansku skulpturu, onu koja će izravno voditi do Pizana. Ali ostaju još mnogi problemi: pitanje datacija prije svega. Kao što je dobro poznato, Radovanov trogirski torzo intervenira u ta pitanja kao neki *deus ex machina*. Dugo vremena su se veze Venecija-Trogir držale tek o niti srodnih prikaza mjeseca ožujka, dok se u posljednje vrijeme Radovanu pokušavaju pridati posve određeni dijelovi skulpturalnog ukrasa na pročelju San Marca. Pritom se, čini se, zaboravljaju neke trezvenije, i veoma točne, ranije ocjene Radovana i njegova odnosa prema venecijanskom kompleksu.

U posebnoj studiji pokušat ću izložiti svoje viđenje problema filijacije venecijanskih stilskih formi u Trogiru i Splitu 13. stoljeća, i udio Radovana u svemu tome, te predložiti neka nova ikonografska rješenja za razmatranje cjeline programa glavnog pročelja San Marca i trogirskog portala, uz pokušaj da se, do moguće mjere, rekonstruira izvorna Radovanova zamisao koja je nakon njegova odlaska s gradilišta u znatnom dijelu izmijenjena.

2
 Izbjeći ćemo popisivanje opsežne literature posvećene tom problemu upozoravajući na temeljna djela: O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture*, Dumbarton Oaks Studies, 6, Washington, 1960; W. WALTERS, ur., *Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figurlich Sculpturen der Aussenfassaden bis zum 14. Jahrhundert*, Berlin, 1979. Vidi posebno lako dostupnu knjigu: M. MURARO, *La vita nelle pietre. Sculture marciane e civiltà veneziana del Duecento*, Venezia, 1985, gdje se također navodi pregleдна literatura, uz niz novih dalekosežnih sugestija.

3
 A. CHASTEL, *L'art du geste à la Renaissance*, Revue de l'art, br. 75, 1987, str. 10.

4
 A. CHASTEL, *Semantique de l'index*, Storia dell'arte, br. 38-40 (Studi in onore di C. Brandi), 1980, str. 417.

5
 A. CHASTEL, *L'art du geste...*, str. 14.

6
Nav. mj., bilj. 15 i 16. Studija K. LANGEDIJKA, *Silentium*, Nederlands kunsthistorisch Jaarboek, XV, 1965, str. 3 i d., koja se tu citira, nije mi, nažalost, bila dostupna.

7
 Prema F. SACCARDO, *Sculture simboliche*, u: *La Ducale Basilica di San Marco*, (Ongania), Venezia, 1866, str. 253.

8
 Vidi npr. G. CAPPELLETTI, *La basilica di San Marco*, Venezia, 1954, str. 12, kao i većinu novije literature gdje se legenda prenosi s više ili s manje uvjerenosti, ali nigdje sa stvarnom rezervom. Jedino je Ruskin predložio hipotezu po kojoj bi se radilo o alegorijskom prikazu odmora starosti.

9
 Budući da će se kasnije citirati, ovdje se može navesti jedan primjer, doduše u mozaičkoj tehnici (atrij San Marca), gdje se u prikazu gradilišta Babilonske kule vidi nekoliko protomajstora. Kako znati ima li netko od svih tih likova realne crte?

10
 Navest ću opet samo karakterističan primjer: navodnu »glavu mađarskog« i nasuprot njoj »glavu francuskog kipara« (oko 1200) na kapitelima u kraljevskoj kapeli u Esztergomu. Vidi sl. 63 i 65, D. DERCSENYI, *Romanesque Architecture in Hungary*, Budapest, 1975, ali i str. 196, gdje autor ostavlja mjeru opreza.

Zbog uobičajenosti ovakvih interpretacija (posebno u 19. stoljeću) ne mora se s čuđenjem gledati na smionu pretpostavku Ive Babića, koji u

monografiji *Kulturno blago Trogira* (Zagreb, 1987, str. 56) drži da bi izlazna staračka glavica na dnu desnoga unutrašnjeg pilastra trogirskog portala mogla predstavljati autoportret majstora Radovana. Sudeći po objavljenom grafičkom shemi u svojem *Vodiču Trogira* (Split, 1987), čini se da Babić misli kako bi to mogla biti početna točka čitanja programa portala. Ovu hipotezu, koja nije zasnovana ni na kakvoj tradiciji, prihvatili su već turistički vodiči, te će ona uskoro sama sebe učvrstiti kao predaju. Istini za volju mora se spomenuti da se ta glavica navodi kao majstorov autoportret u »engleskoj legendi« ispod zaključne fotografije Fiskovićeve monografije o Radovanu iz 1951 (Zora, Zagreb), koju Babić nije morao vidjeti. Akademik Cvito Fisković saopćio mi je da je fotografija bila tako potpisana u samoj tiskari proizvodnjom oduševljenjem urednika.

U svakom slučaju, ovakve pretpostavke počivaju na klasičnom toposu koji najbolje formulira Cosimo Medici (»ogni dipintore dipigne se«), ponavlja Poliziano, a razrađuje suvremena psihologija umjetnosti. Vidi: R. & M. WITTKOWER, *Les enfants de Saturne*, Paris, 1985, str. 117.

11
 O. DEMUS, *The Church...*, str. 15.

12
 Uz njega je prikazan protomajstor kule sa škvarom u ruci i nadasve zanimljivom odorom koja jasno pokazuje da je riječ o arhitektu koji ne radi izravno na građi. Zanimljivo ga je usporediti s našim protom i uočiti barem razlike u odjeći, to prije što je majstor arco dei mestieri dobro poznavao mozaike u zapadnom krilu atrija, pa se u neke izravno ugledao.

Srednjovjekovni arhitekti obično se predstavljaju s palicom u ruci. Vidi npr. minijaturu koja prikazuje poznatog Lanfranca ili retke koje piše prelat Nicolas de Biard u svojoj propovijedi 1261. godine: »Magistri cementarium, virgam et cyrothecas (rukavice) in manibus habentes, aliis dicunt: *Par ci le me taille*, et nihil laborant, et tamen majorem mercedem accipiunt...« Prema G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze, 1952, str. 435. Usput, zaista je velika šteta što se nije ispunila De Francovicheva najava njegove zasebne studije o srednjovjekovnoj venecijanskoj skulpturi (bilj. 114, str. 462).

13
Grande Commentario Biblico, P. I – II Vecchio Testamento (ur. R. E. BROWN i dr.), Brescia, 1973, str. 500 i d.

14
 U ovome, »tiho, ljudi svi, jer on ustaje...« kao rezonancu čujemo *Izaiju (41, 1)*, *Habakuku (2, 20)*, *Sefaniju (1, 7)*: »Tišina pred Jahvom Gospodom, jer je dan Jahvin blizu!«, ali čujemo i *Otkrivenje (8, 1)* u konačnoj najavi Božjeg zahvata.

15
Nav. mj., str. 503.

16
 W. D. Mc HARDY, *The Horses in Zechariah*, u: *In memoriam P. Kahle*, Berlin, 1968, str. 174-179; P. FRANZAROLI, *I cavalli del Proto-Zaccaria*, Atti dell'Accademia naz. dei Lincei, Rendiconti VIII, 26, 1971, str. 593-602.

17
 O. EISSFELDT, *Introduzione all'Antico Testamento*, vol. III/2, Brescia, 1982, str. 237.

18
Grande Commentario..., str. 502.

19
Storia della Spiritualità. 1. La Spiritualità dell'Antico Testamento (ur. A. BONORA), Bologna, 1987, str. 264.

20
Grande Commentario..., str. 508.

21
Nav. mj., str. 502. Za pregled specijalističke literature o problemima Zaharijine knjige vidi: J. A. SOGGIN, *Introduzione all'Antico Testamento*, Brescia, 1979.

22
 »Često se sumnja rada, a može je se shvatiti zbog prevelikih obećanja«, veli na tome mjestu J. de Voragine.

- 23
L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1, Paris, 1956, str. 444.
- 24
Luneta koja počinje s prikazom navještenja Zahariji reproducirana je s ikonografskim objašnjenjima u: G. KAFTAL, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, Firenze, 1978, str. 511, sl. 642.
- 25
W. WALTERS, *La scultura veneziana gotica 1300/1460*, Venezia, 1976, str. 245 (cat. 175, sl. 251); A. MARKHAM SCHULZ, *Revising the History of Venetian Renaissance Sculpture: Niccolò and Pietro Lamberti*, Saggi e memorie di storia dell'arte, br. 15, Firenze, 1986.
- 26
Gli Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere e apocalissi (ur. M. ERBETTA), Torino, 1969, str. 445.
- 27
Identificira se sa Zaharijom koji se spominje nakon proroka Hagaja (Ezra 5, 1; 6, 14) i sa Zaharijom Idove obitelji (*Nehemija 12, 16*).
- 28
Grande Commentario..., str. 503. Mišljenje potječe vjerojatno po Iz 8,2.
- 29
Za legende u kojima je mladi Zaharija heroj u hramu (prema Mateju) vidi: A. BERENDTS, *Studien über Zacharias – Apocryphen und Zacharias – Legenden*, Leipzig, 1895.
- 30
E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West (Selected Studies)*, Bloomington/London, 1976, str. 308, bilj. 108. Kitzinger se poziva na još neke primjere pobrkanih prikaza proroka, naprimjer kod nekih pastira (Vat., Barb. gr. 372, fol. 235r.; London, British Museum, Add. 19352, fol. 185r.). Vidi posebno: A. GRABAR, *Martirium II*, Paris, 1946, str. 201.
- 31
O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice (I-IV)*, Dumbarton Oaks, 1984, passim.
- 32
Riječ je o renesansnim mozaicima, ali nastalim na mjestu starijih.
- 33
U kupoli Uzašašća uz nju stoji natpis »Mater virtutum.«
- 34
L. POPOVIĆ, *Ikonografska epigrafija kod proroka*, Zbornik za likovnu umetnost, br. 20, Novi Sad, 1984, str. 3 i d.
- 35
Uz moći je išao i »software«, kako bi se danas reklo. U tom ključu bi, po svoj prilici, trebalo gledati i zadarskog Sv. Donata i kotorskog Sv. Tripuna, još uvijek obavijene enigmama: uz moći sv. Stošije morao je iz Konstantinopolisa doći i projekt. Dugogodišnje sustavno istraživanje koje u Sv. Donatu provodi Pavuša Vežić okreće se u tom smjeru, što doznajem iz razgovora s njim. Vidi njegovu knjigu (*Crkva sv. Trojstva /Sv. Donat/ u Zadru*, Zagreb, 1985) u kojoj se, između brojnih drugih pronicivo otvorenih problema, po prvi put nakon davnog Bulić/Hauserova članka o Sv. Donatu (1882) postavlja možda i najbitnije pitanje – ono o izvornoj funkciji zadarske građevine.
- 36
O kultu sv. Zaharije u Veneciji vidi: S. TRAMONTIN – A. NIERO – G. MUSOLINO – C. CANDIANI, *Culto dei santi a Venezia*, Venezia, 1965, str. 171 i d. Po jednoj duecentističkoj legendi Ivan Krstitelj određuje jednu crkvu za sebe (Bragora) a drugu za svojeg oca. Mons. Niero drži da je kult stigao još prije 9. stoljeća, iz Ravenne. Zanimljivo je da i razni martirologiji, uključujući venecijanski, često pokazuju zbrku između malog proroka i oca Ivana Krstitelja. *Nav. mj.*, str. 172. Vidi i *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma, 1969, str. 1451, 1443-1445 (s. v. Zaccaria, profeta i Zaccaria, padre di s. G. B.). O povijesti samog samostana vidi knjižicu: D. BOZZONI, *Il Silenzio di S. Zaccaria snodato...*, Venetia, 1678. On spominje kako je u samostan ušla i udovica dužda Petra Kandijana pošto je on zatučen 887. godine kraj Makarske.
- 37
Na našoj je obali, naprimjer, takav kult ostavio sasvim blijede tragove.
- 38
O. DEMUS, *nav. dj.*, str. 149.
- 39
Isto mjesto, ali kao i cjelokupna literatura prije i poslije.
- 40
Vidi: A. KATZENELLENBOGEN, *The Prophets of the West Facade of the Cathedral at Amiens*, u: *Essays in honour of Hans Tietze, 1880-1954* (ur. E. GOMBRICH i dr.), New York, 1950-1958, str. 68. Zaharija je jedan od proroka kojemu je dana posebno teška zadaća da najavljuje Sudnji dan, kaže sv. Jerolim – *Commentarii in Habacuc; prologus*; Patr. Lat., XXV, col. 1273. Prema A. Katzenellenbogenu, *nav. mj.*
- 41
U središnjoj kupoli San Marca Uzašašće dobiva izraziti aspekt Posljednjeg suda, te se prikazi vrlina promatraju u tom kontekstu. O. DEMUS, *The Mosaics...*, I, str. 188.
- Demus izvrsno zapaža i kako postavljanje kipova anđela (Radovan je, misli on, »Majstor nezgrapnih anđela« među njima) na pilonima pod središnjom kupolom »post festum« potcrtava eshatološki aspekt Uzašašća kao Drugog dolaska. O »eshatološkom tenoru cjeline mozaika gornje zone zapadnog pročelja« vidi također: O. DEMUS, *The Mosaics...*, I, str. 192 i II, 199. U luneti glavnog portala zapaža prisutnost anđela (jedan s trubom, drugi sa svitkom) koji se vezuju za upravo spomenute, te popisuje odsutne »tehničke detalje« Posljednjeg suda (Deisi, apostoli, prikaz raja/pakla) koji su vjerojatno već bili prikazani na zapadnom zidu u unutrašnjosti bazilike. Ovdje je dakle bio tražen prije majestetični izgled *Adventus*a negoli zaokruženi prikaz Posljednjeg suda.
- 42
M. MURARO, *La vita...*, str. 63, drži da »il Proto – è là a rappresentare l'autorità del Governo e la struttura efficiente di una città allora burocraticamente organizzata a sovrastare... la folla operosa di quegli artigiani che hanno richiamato anche l'attenzione di Dante in visita all'Arzanà de' Viniziani«.
- 43
W. DORIGO, *Una nuova lettura delle sculture del portale centrale di San Marco*, Venezia Arti, br. 2, 1988, str. 11.
- 44
Vidi npr. prikaze »naroda« u zapadnoj kupoli bazilike, ili trogirске »telamone«.
- 45
O. Demus zaključuje da prikaz Pantokratora u konhi središnje apside bazilike nije tipičan za »srednjobizantsku« ikonografiju, pa pomišlja da je San Marco s obzirom na sadržajni program izvorno mogao biti koncipiran kao uobičajena bazilika bez kupola. Zbog pristupačnosti ovdje citiram novu (skraćenu) verziju knjige *The Mosaics of San Marco*, Chicago & London, 1988, str. 20. Takva pozicija Pantokratora međutim upravo naglašava svjesno provedenu »bazilikalnost« cjelokupnoga ikonografskog programa koju je zahtijevala zapadna liturgija, a što se logično odrazilo prije svega u organizaciji prezbiterija. Inače, dosad nije postavljeno pitanje kako to da je od devet velikih duecentističkih mozaika na glavnom pročelju bazilike u svojem izvornom stanju do danas preživio samo ovaj. Kao finale ciklusa posvećenog državnom patronu, on je sigurno bio među onim mozaicima koji su bili zaštićeni poznatim ediktima Prokuratorije (od renesansnog doba dalje). Pritom stilski i estetski razlozi sigurno nisu bili zanimljivi koliko uvjerenje da oni nose proroštva (»za koja se veli da su zamišljena od San Giocchina« de Fiore) od posebnog državnog interesa.
- 46
Dosadašnje čitanje »protomajstora« i »zanata« podrazumijevalo je misao o naglom programskom obratu spram početne ikonografske ideje, odnosno, ostavljalo je otvorenom pretpostavku o prilično slobodnom, postupnom dodavanju sadržajnih elemenata. To je bilo uzročno povezano s očiglednim »linearnim progresom« stila tih reljefa.

Summary**Joško Belamarić****The Silence of the »Proto« in the Basilica of San Marco in Venice – a Solution**

The paper analyzes the figure of the »Proto di San Marco« at the end of »arco dei mestieri« on the central portal of the Basilica of San Marco in Venice. The author questions the identity of this figure which according to unsupported belief represents the architect who promised the Senate he would build the most sumptuous cathedral on condition he was allowed to put his own sculpture on the facade. After his admission that the building could have been more successful, the story continues, the Senate prescribed a punishment: he will be represented biting his finger, as a sign of repentance for talking too much. The author concentrates on the »Proto's« attributes: the two sticks he leans on are compared to a somewhat enigmatic allegorical image in the Prophet Zachariah (11, 4–7). The prophet was ordered to guard sheep awaiting to be slaughtered. He took two sticks and broke them as a demonstration of God's punish-

ment. Other passages from Zachariah are also commented on as possible keys to understanding the iconography of the portal and facade of San Marco.

Special attention is given to the »silentium« sign which was also characteristic of the other Zachariah, father of St John the Baptist. The author offers several examples showing that the prophet Zachariah is confused with John's father Zachariah in medieval literature and art. The author also stresses the importance of the presentation of the prophets, Zachariah in particular, in the programmatic whole of San Marco. He questions the accustomed readings of the relief on the main portal, which mostly stress the presence of the profane element as a very early homage to Venetian secular living (arco dei mestieri).

Finally Belamarić insists on the apocalyptic, eschatological tone of the ensemble, believing that it was planned in one breath, depending on the mosaic (Adventus Domini) which was originally placed above the portal. In several notes the author indicates his plans to make a more extensive study on the iconographic programme and stylistic genesis of the Venetian reliefs, with special reference to the work of master Radovan in Trogir, which up to now has been regarded as a stylistic watershed of the Venetian complex.