

Godišnjak
Hrvatskog
restauratorskog
zavoda

PORTAL

11/2020



PORTAL

11/2020 Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda

IZDAVAČ / PUBLISHER:

Hrvatski restauratorski zavod

ZA IZDAVAČA / FOR THE PUBLISHER:

Tajana Pleše

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF:

Ana Azinović Bebek

IZVRŠNA UREDNICA / EXECUTIVE EDITOR:

Martina Ivanuš

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Ana Azinović Bebek, Višnja Bralić, Janja Ferić Balenović, Martina Ivanuš, Marijana Krmpotić, Krasanka Majer Jurišić, Petar Puhmajer, Ranka Saračević Würth, Ksenija Škarić, Ana Šverko

UREDNIČKO VIJEĆE / ADVISORY BOARD:

Josip Belamarić (Split), Luca Caburlotto (Trieste), Erwin Emmerling (München), Krešimir Filipec (Zagreb), Igor Fisković (Zagreb), Zlatko Karač (Zagreb), Tajana Pleše (Zagreb), Katarina Predovnik (Ljubljana), Marko Špikić (Zagreb)

PRIJEVOD / TRANSLATION:

Nataša Đurđević

LEKTORI / LANGUAGE EDITORS:

Rosanda Tometić, Andy Tomlinson

KOREKTURA / PROOF-READING:

Janja Ferić Balenović, Nataša Đurđević, Marijana Krmpotić, Krasanka Majer Jurišić

CRTEŽ NA NASLOVNICI / FRONT COVER DRAWING:

Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara. Marko Andrijić 1486. – 1492. Arhitektonska snimka postojećeg stanja (crtež Vektra d.o.o., 2016.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar. Marko Andrijić 1486–1492. Architectural survey of the existing condition (Vektra d.o.o., 2016)

GRAFIČKO OBLIKOVANJE / LAYOUT:

Ljubo Gamulin

TISAK / PRINTED BY:

Novi Val

NAKLADA / COPIES:

300 primjeraka

ADRESA UREDNIŠTVA / ADDRESS OF THE EDITOR'S OFFICE:

Hrvatski restauratorski zavod

Nike Grškovića 23, HR – 10000 Zagreb

tel.: +385 (0)1 4683 515; portal@hrz.hr

Časopis izlazi jedanput godišnje. Kategoriziran je u nacionalnu skupinu a1 te referiran je u Portalu znanstvenih časopisa Republike Hrvatske (HRČAK), ERIH PLUS, Scopus i ESCI. Za iznesene stavove i mišljenja u člancima, točnost podataka, te pravo objave teksta i ilustracijskih priloga odgovorni su autori. *Portal 11* sufinanciran je sredstvima Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske i Zaklade Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

The journal Portal is published annually. The journal is categorized as a1, the top group of national journals, and indexed by HRČAK, ERIH PLUS, Scopus and ESCI. Authors are accountable for professional and academic stands and opinions stated in the articles, accuracy of information and copyrights for texts and illustrations. Portal 11 is co-financed by the Ministry of Science and Education of the Republic of Croatia and the Foundation of the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Zagreb, prosinac 2020. / December 2020

UDK: 7.025

ISSN: 1847-9464 (tiskano izdanje / Print edition); ISSN 1848-6681 (digitalno izdanje / Electronic edition)

DOI: <http://doi.org/10.17018/portal>; Portal 11 DOI: <http://doi.org/10.17018/portal.2020>

<http://www.h-r-z.hr/index.php/djelatnosti/publikacije/casopis-portal-novo>

Sadržaj

- 7 SAŠA KOVAČEVIĆ, MIHAEL GOLUBIĆ**
Restauriranje nalaza halštatskog razdoblja iz tumula u Jalžabetu
Restoration of Finds from the Hallstatt Period Found in a Burial Mound in Jalžabet
- 23 KRASANKA MAJER JURIŠIĆ, IVANA HIRSCHLER MARIĆ**
Crkva sv. Julijana u Šibeniku, povijesne faze i tipologija
Church of St. Julian in Šibenik: Historical Phases and Typology
- 45 DAVOR GAZDE**
Dva intarzirana sakristijska ormara iz 15. stoljeća s trogirskog područja
Two 15th Century Sacristy Cabinets with Intarsia Inlays in the Trogir Area
- 61 GORAN NIKŠIĆ**
Andrijićev ciborij u korčulanskoj katedrali: istraživanje izvornog izgleda
Ciborium by Marko Andrijić in Korčula Cathedral: A Study of the Original Appearance
- 79 HELENA UGRINA**
Ciborij korčulanske katedrale: restauriranje ranorenesansnog projekta
Ciborium of Korčula Cathedral: Restoration of an Early Renaissance Project
- 91 VALENTINA LJUBIĆ TOBISCH**
Umivaonik i vrč Petera Kustera iz Moćnika dubrovačke katedrale: znanstveno-tehnološka analiza
Peter Kuster's Ewer and Basin from the Treasury of Dubrovnik Cathedral: Scientific and Technological Analysis
- 109 VIKI JAKAŠA BORIĆ, MARTINA OŽANIĆ**
Župna crkva sv. Vida s kapelom sv. Barbare u Brdovcu – novi prilozi poznavanju povijesti izgradnje i štukodekoracije
Parish Church of St. Vitus, with the Chapel of St. Barbara, in Brdovec: New Contributions to the History of Construction and Stucco Decoration
- 133 KREŠIMIR KARLO**
Dva broda, četiri reda i biskupov nećak: crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Donjoj Glogovnici
Two Naves, Four Orders and the Bishop's Nephew: Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Donja Glogovnica
- 151 IVANA ČAPETA RAKIĆ, RUŽICA GABELICA**
Važniji primjeri fotografskog dokumentiranja pokretne baštine u splitskoj konzervatorskoj službi do sredine 20. stoljeća
Significant Examples of Photo Documentation of Movable Heritage in the Split Conservation Service until the mid-20th Century
- 173 LJUBO GAMULIN**
Ukrižena polarizacija i karakterizacija DSC fotoaparata testnom kartom boja
Cross-polarisation and Characterisation of Digital Still Camera (DSC) with Colour Test Targets
- 181 VALERIJA GLIGORA, ANDREJ JANEŠ**
Primjena 3D digitalizacije kulturne baštine: arhitektonski elementi iz cistercitske opatije u Topuskom
Application of 3D Digitization of Cultural Heritage: Architectural Elements of the Cistercian Abbey in Topusko
- 191 VESNA ZMAIĆ KRALJ**
Koncept i realizacija izložbe „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“
Concept and Exhibition of “The Mijoka Shipwreck: Awakened Secret of Murter’s Sea”
- 199** In memoriam: Gabrijela Šaban
- 200** In memoriam: Sonja Črešnjak
- 201** In memoriam: Tihomir Percan
- 203** Popis kratica / List of abbreviations

Saša Kovačević
Mihael Golubić

Restauriranje nalaza halštatskog razdoblja iz tumula u Jalžabetu

Saša Kovačević
Institut za arheologiju
sasa.kovacevic@iarh.hr

Mihael Golubić
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za restauriranje arheoloških nalaza
mgolubic@hrz.hr

Stručni rad /
Professional paper

Primljen / Received:
10. 7. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.1>

UDK:
7.025.4:[903.5(497.5 Jalžabet)]"638"

SAŽETAK: U Jalžabetu u Podravini jugoistočno od Varaždina nalazi se jedan od najvažnijih krajolika starijega željeznog doba u Republici Hrvatskoj. Arheološka istraživanja počela su na tom lokalitetu sondiranjima još šezdesetih godina prošloga stoljeća, a ponovo su intenzivirana tijekom provedbe projekta „Monumentalni krajolici starijega željeznog doba Podunavlja“ (‘‘Iron-Age-Danube’’ Interreg DTP 2017. – 2019.) i zaštitnim arheološkim istraživanjima monumentalnog grobnog humka Gomile od 2017. do 2019. godine. Usporedno s novim interdisciplinarnim i arheološkim istraživanjima počela je sustavna obrada građe iz ranijih istraživanja. Tako su u radionici Odjela za restauriranje arheoloških nalaza Hrvatskog restauratorskog zavoda postupno restaurirani koštani i metalni nalazi iz tumula 2, a istodobno se počelo i s konzerviranjem i restauriranjem novih nalaza pronađenih u istraživanjima u protekle tri godine. U tekstu se daje pregled rezultata dosadašnjih arheoloških istraživanja u Jalžabetu te se predstavljaju postupci konzerviranja i restauriranja pokretnih arheoloških nalaza iz starijega željeznog doba pronađenih u Jalžabetu.

KLJUČNE RIJEČI: Jalžabet, Podravina, središnja Hrvatska, starije željezno doba, halštatsko razdoblje, kneževski grobovi, pokretni arheološki nalazi, konzerviranje, restauriranje

Na neki način, Jalžabet je generacijama mladih arheologa bio svojevrsna „zlatna jabuka“. Zanimanju za daleku prošlost Jalžabeta, ali i za arheologiju starijega željeznog doba znatno su pridonijela arheološka istraživanja tumula 2, provedena 1989. godine, a proveli su ih Marina Šimek i zaposlenici Gradskog muzeja Varaždin. Iznimni rezultati tih istraživanja u Jalžabetu izazvali su veliko zanimanje u cijelom arheološkom svijetu i potaknuli Institut za arheologiju da se nakon višedesetljetne stanke, nakon pomnog planiranja, vrati istraživanjima halštatske kulture u slijevu Plitvice i Bednje.¹ Godine 1997. plato na vrhu nije se još obrađivao

i tumul je polako preuzimala visoka trava i nisko grmlje.² Nitko tada, a ni poslije, nije planirao voditi arheološka istraživanja jalžabetske Gomile. Dvadeset godina kasnije, nakon otkrića pljačke i devastacije Gomile, 2017. godine počela su zaštitna arheološka istraživanja. Kompleksna istraživanja toga gigantskog tumula (teško oštećenog u pljački) financiralo je Ministarstvo kulture Republike Hrvatske. U trenutku pisanja ovoga teksta istraživanja nisu sasvim dovršena. Usporedno s novim interdisciplinarnim i arheološkim istraživanjima počela je sustavna obrada građe iz starijih istraživanja. U Odjelu za restauriranje arheoloških nalaza Hrvatskog restauratorskog



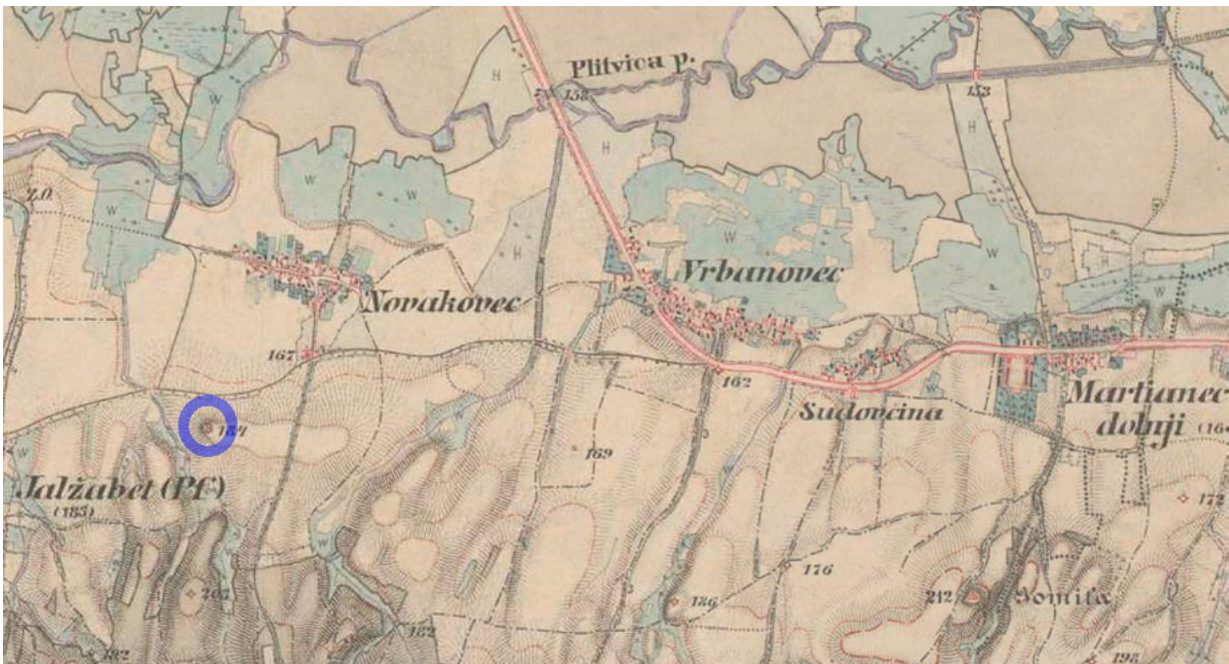
1. Položaj Jalžabeta u širem geografskom kontekstu (IA)
Location of Jalžabet in a broader geographical context (IA)

zavoda postupno su restaurirani koštani i metalni nalazi iz tumula 2, uz istovremene radove na konzerviranju i restauriranju novih nalaza iz Gomile, pronađenih u istraživanjima u protekle tri godine. Uz to, provedene su i prve interdisciplinarnе analize uzoraka i nalaza iz Jalžabeta na Šumarskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na Katedri za biofiziku Medicinskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zavodu za paleontologiju i geologiju kvartara HAZU-a te na Institutu za fiziku i Institutu za antropologiju iz Zagreba.³ Dok se pisao ovaj tekst, dio slikanih koštanih predmeta iz Jalžabeta poslan je na analizu u briselski Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA). Osim toga, i druge analize su još u tijeku pa će biti objavljene u drugoj publikaciji.⁴ U tekstu se daje pregled rezultata dosadašnjih arheoloških istraživanja u Jalžabetu te se predstavljaju postupci konzerviranja i restauriranja pokretnih arheoloških nalaza iz starijega željeznog doba pronađenih u Jalžabetu.

Položaj lokaliteta

Jalžabet, malo mjesto petnaestak kilometara jugoistočno od Varaždina, danas je središte općine koju geografski umnogome određuje rijeka Drava na sjeveru te pobrđe

na jugu. Upravo uz sam južni rub dravske ravnice, oko dva kilometra istočno od središta Jalžabeta, s desne strane ceste Jalžabet – Ludbreg, smjestio se drevni kulturni krajolik. Nizinskim, blago valovitim područjem teče potok Bistričak, a dominira Gomila, jedan od najvećih grobnih humaka u ovom dijelu Europe (sl. 1 i 2). Bistričak izvire u brdima u zaleđu Jalžabeta, a u nizinskom kraju sjeverozapadno od Gomile ulijeva se u Plitvicu. Rijeka Plitvica, koja u tom dijelu svojega toka krivuda usporedno s Dravom, u veliku se rijeku ulijeva u Malom Bukovcu, sjeveroistočno od Ludbrega. Uz rijeku Savu, upravo zlatonosna Drava kroz cijelu je prošlost jedna od ključnih poveznica alpskoga prostora na zapadu i Podunavlja na istoku.⁵ Naselje starijega željeznog doba nalazi se u blizini, preko potoka, na položaju Carev jarek. Nakon geofizičkih istraživanja provedenih 2016. godine, postojanje naselja halštatske kulture na lijevoj obali Bistričaka potvrđeno je arheološkim istraživanjima 2017. godine.⁶ Potok koji teče između naselja i nekropole nije samo magična linija koja dijeli svijet živih na jednoj obali od svijeta mrtvih na drugoj, nego je morao biti među ključnim resursima za život ljudi u obližnjem naselju starijega željeznog doba. U njemu treba vidjeti izvor pitke vode, moguće i hrane, za



2. Položaj Gomile na vojnoj karti iz 19. stoljeća (preuzeto s www.mapire.eu, 18. 11. 2020.)
Location of Gomila on a military map from the 19th century (www.mapire.eu)

stanovnike naselja, ali se iz njegova korita mogla eksploatirati glina ili oblutci. Oba materijala obilno su korištena i pri gradnji tumula u Jalžabetu.⁷ Iako potok Bistričak nije mogao biti jedini izvor velikih količina oblutaka korištenih za gradnju obaja jalžabetskih tumula, prikladni izvor toga materijala u blizini nije mogao biti ignoriran. Zahvaljujući preliminarnim analizama geoloških karata, saznajemo da se ležišta sitnijeg šljunka nalaze, kao i naslage pjesčenjaka, u pobrđu južno od Jalžabeta.⁸ Analiza snimke LiDARom, izvedene u sklopu projekta Interreg DTP „Iron-Age-Danube“, izdvojila je nekoliko zanimljivih položaja južno od Gomile, moguće i područja eksploatacije kamenog materijala.⁹

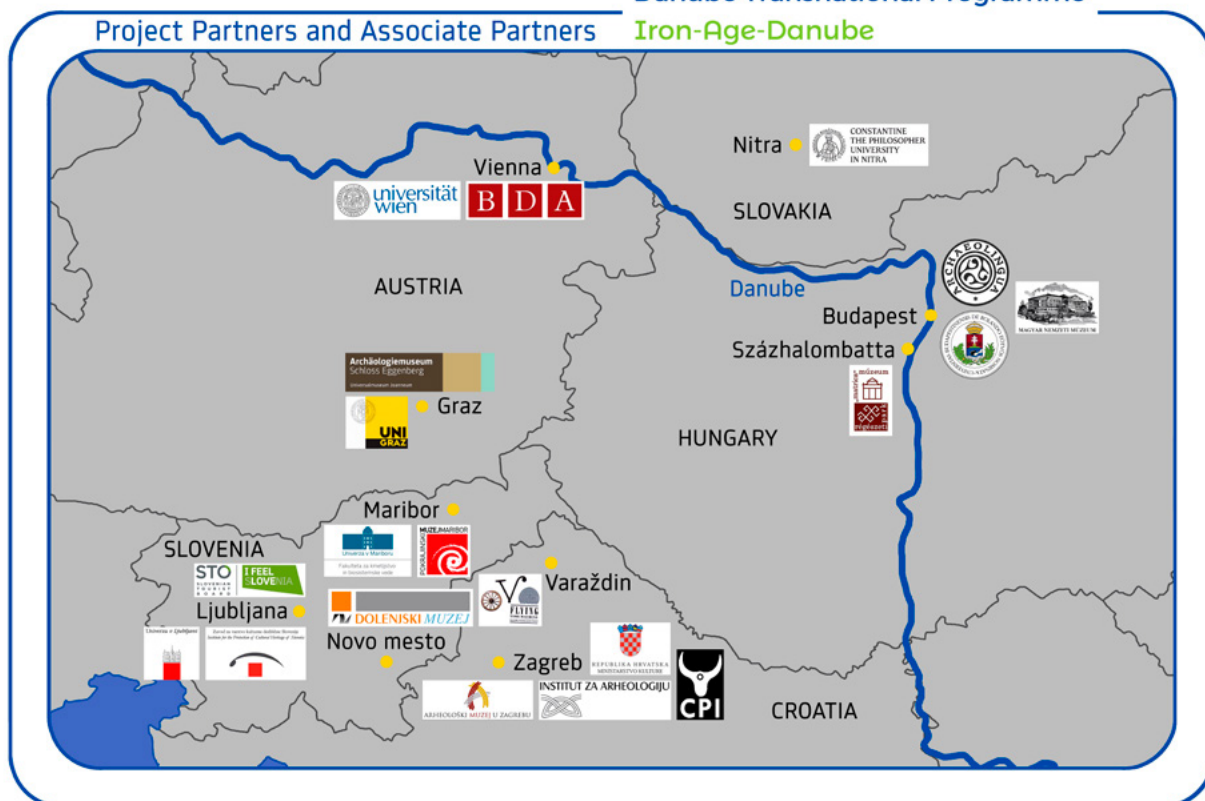
Povijest istraživanja

Da je Gomila u Jalžabetu mjesto od posebne važnosti, vjerojatno su oduvijek znali ljudi koji su živjeli u njezinoj sjeni. Svijest o tome i danas se jasno provlači u nekoliko varijanti lokalnih legendi vezanih uz jalžabetski gigantski tumul, kao i povremena pojava „gomile“ ili „mogile“ u novinskim izdanjima.¹⁰ Kao što je poznato, to je jedan od najvećih prapovijesnih grobnih humaka u srednjoj Europi, promjera oko 65 m, sačuvane visine oko 8 m. Istraživači će se za područje južno od Drave i cijeli varaždinski kraj vrlo rano zainteresirati. Matija Petar Katančić, Ivan Kukuljević Sakcinski, poslije Šime Ljubić, Josip Brunšmid i Đuro Szabo samo su neka od velikih imena koja su se bavila temama iz prošlosti sjeverozapadne Hrvatske još od kraja 18. stoljeća. Prije, tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata posebno je važna djelatnost Stjepana Vukovića, seoskog učitelja i inovativnog prvog kustosa Prehistorijskog odjela

Gradskog muzeja Varaždin, osnovanog 1949. godine.¹¹ Nakon Drugoga svjetskog rata, područja uz rijeku Dravu postat će redovito odredište i supružnika Zdenka Vinskog i Ksenije Vinski-Gasparini iz Arheološkog muzeja u Zagrebu. Oni će prikupljati nalaze, obilaziti lokalitete, bilježiti uočene grobne gomile, ali i provoditi arheološka istraživanja. Upravo istraživanja tumula Gamulice u Martijancu, oko pet kilometara istočno od Jalžabeta, ishodišna su točka za razumijevanje halštatske kulture na sjeveru Hrvatske.¹² Ksenija Vinski-Gasparini sondirala je 1963. godine i veliki tumul – Gomilu u Jalžabetu¹³



3. Ksenija Vinski-Gasparini tijekom sondiranja Gomile u Jalžabetu 1963. (arhiva AMZ-a, 011_JLZ_1963-0029)
Ksenija Vinski-Gasparini during field surveying of Gomila in Jalžabet in 1963 (AMZ Archive, 011_JLZ_1963-0029)



4. Partneri na projektu „Iron-Age-Danube“ Interreg DTP
Partners on the project “Iron-Age-Danube” Interreg DTP

(sl. 3), postavivši po jednu malu sondu na zapadnu i istočnu padinu tumula.¹⁴ U istočnoj sondi pronašla je nekoliko fragmenata keramike koja prema fakturi pripada starijem željeznom dobu, a na dubini od dva metra došla do konstrukcije od kamenih oblutaka. Tu je, zbog nedostatka financijskih sredstava, istraživanja morala zaustaviti.¹⁵ Podaci s tih probnih istraživanja desetljećima će ostati jedine dragocjene informacije o velikom tumulu u Jalžabetu.

Kao ilustracija da je područje Jalžabeta i u kasnijim razdobljima igralo važnu ulogu, služe nam ostaci rimske vile, ceste te kamenog mosta preko Plitvice, koje je zabilježio Stjepan Vuković.¹⁶ Ti nalazi indiciraju da je u Jalžabetu u rimsko vrijeme bio važan prijelaz preko rijeke Plitvice i sjecište putova prema Ludbregu i Varaždinskim Toplicama. Poznata je činjenica da rimske ceste često slijede prapovijesne prometne pravce, pa je taj prometni krak, koji se u smjeru juga odvaja od glavnoga longitudinalnog pravca uz rijeku Dravu (Petovio – Mursa), vjerojatno vrlo stara transverzalna komunikacija. Isprepletenost manjih vodotokova i blizina Drave (kao važnog prometnog puta koji se u prošlosti nastavljao na „jantarni put“ te povezivao istočne Alpe s krajevima na istoku Karpatske kotline)

morali su imati znatnu ulogu u profiliranju područja Jalžabeta i Martijanca kao važnog središta naseljenosti tijekom halštatskog razdoblja, ali i poslije. Upravo položaj utvrđene rimske vile uz Plitvicu, nekoliko kilometara zračne linije od Gomile prema sjeverozapadu, šezdesetih godina prošloga stoljeća arheološki istražuje druga arheologinja Arheološkog muzeja u Zagrebu, Branka Vikić-Belančić.¹⁷ Nakon više desetljeća, u Jalžabetu se ponovo istražuje 1989. godine. Prilikom jednog od brojnih rekognosciranja Jalžabeta i okolice, djelatnici Gradskog muzeja u Varaždinu uočili su s vrha Gomile veću količinu izoranih vapnenačkih ploča i na taj način ubicirali do tada nepoznatu grobnicu. Marina Šimek iz Gradskog muzeja u Varaždinu potpuno je istražila taj grobni humak – tumul 2.¹⁸ Hitnim zaštitnim arheološkim istraživanjima 1989. godine obuhvaćen je središnji dio do neprepoznatljivosti snižene grobne gomile, stotinjak metara istočno od gigantskoga tumula Gomile. Iako je tumul gotovo do kraja bio snižen poljoprivredom, konstrukcija kameno-drvene grobne komore s dromosom na istočnoj strani i nizom pokretnih nalaza iznimno je važan skup podataka o vremenu kad se na širem području događaju velike promjene u razvoju i materijalnoj kulturi starijega željeznog doba. S druge



5. Zračna fotografija Gomile u Jalžabetu tijekom zaštitnih istraživanja 2018. (snimili M. Šimek i T. Trubić, 2018.)
Aerial photographs of Gomila in Jalžabet during protective excavations in 2018 (M. Šimek, T. Trubić, 2018)



6. Fotogrametrijski prikaz arheoloških istraživanja grobne komore tumula 1 – Gomile u Jalžabetu, s položajem sonde 2 na istočnoj padini (izradio M. Maderić, 2019.)
Photogrammetric presentation of archaeological excavations of the tomb chamber in tumulus 1, Gomila, in Jalžabet, with the position of probe 2 on the eastern slope (M. Maderić, 2019)

strane, pronalazak tumula 2 dugo je ulijevao nadu da se u neposrednoj okolici tumula 1 – Gomile i tumula 2 na Bistričaku, među naborima niza niskih uzvišenja i greda, nalazi još grobnih gomila koje je nemoguće prepoznati golim okom.¹⁹ Rezultati geofizičkih istraživanja provedenih oko Gomile na proljeće 2019. godine unutar projekta „Iron-Age-Danube“ Interreg DTP upućuju na nekoliko zanimljivih položaja koje bi vrijedilo arheološki testirati. Tijekom istraživanja tumula 2 potvrđeno je da se radi o cjelini iz starijega željeznog doba, o pogrebnom spomeniku istočnoga kruga halštatske kulture, iz razdoblja Ha D1. Među nalazima iz tumula 2 na Bistričaku u Jalžabetu posebno su važne ukrašene strelice izrađene od kosti ili roga, kao i ostaci ljuskastog željezno-brončanog oklopa istočnog tipa.²⁰ Paljevina je, u kojoj su prema rezultatima zooarheoloških analiza prepoznate kosti konja, bila razasuta po podu grobne komore.²¹ Cijeli je dromos bio posut drvenim ugljenom i garom, koji su vjerojatno doneseni s lomače, kao i namjerno razbijenim keramičkim posuđem, i onda prekriven finim žutim pijeskom. Nakon svega, na komoru je nasut zemljani humak.

Od 1. siječnja 2017. do 30. rujna 2019. godine Institut za arheologiju bio je partner u projektu „Monumentalni krajolici starijega željeznog doba Podunavlja“ („Iron-Age-Danube“ Interreg DTP), koji je sufinancirala Europska

unija.²² U tom projektu sudjelovalo je dvanaest partnerskih ustanova iz pet srednjoeuropskih zemalja, s vodećim partnerom Universalmuseum Joanneum iz Graza (sl. 4). Pridruženi partneri Instituta za arheologiju (PP6) bili su Ministarstvo kulture Republike Hrvatske (ASP5) i Turistička zajednica Varaždinske županije (ASP7). Okosnica projekta bila je istraživanje, očuvanje i održivo korištenje najvažnijih krajolika starijega željeznog doba srednje Europe. Upravo dobro poznat krajolik starijega željeznog doba u Jalžabetu (PP6) izabran je kao jedan od dvaju središta projektnih aktivnosti u Republici Hrvatskoj.²³ Drugu žarišnu točku projektnih aktivnosti u Republici Hrvatskoj činili su arheološki lokaliteti i krajolik starijega željeznog doba na sjeveru Požeške kotline (PP7), Arheološki muzej u Zagrebu). Projektne pravila omogućila su ekstenzivna geofizička istraživanja, snimanje jalžabetske mikroregije LiDAR-om i probna arheološka istraživanja, kao dopuna saznanja o arheološkim krajolicima.²⁴ Arheološka iskapanja 2017. godine u Jalžabetu otkrila su više novih podataka. Otkriće dotad nepoznatog naselja iz rane faze brončanog doba na Bistričaku, definiranje segmenata velikog cirkularnog kanala oko Gomile te prve potvrde prisutnosti Rimljana u sjeni velikog tumula, neki su od najvažnijih rezultata arheoloških istraživanja u sklopu Kampa Hrvatska, projekta „Iron-Age-Danube“ u 2017.



7. Dvije alatke za ukrašavanje predmeta od roga iz Caričina grada (NEMANJA MARKOVIĆ, SONJA STAMENKOVIĆ, 2016.)
Two tools for decorating horn objects from the Empress's City (NEMANJA MARKOVIĆ, SONJA STAMENKOVIĆ, 2016)

godini.²⁵ S druge strane, projekt je činio niz intenzivnih promotivno-edukacijskih i popularno-znanstvenih aktivnosti kojima je osnovna svrha bila senzibilizirati što više ljudi za probleme iznimno osjetljive prapovijesne arheološke kulturne baštine. Održan je niz seminara, okruglih stolova, predavanja i školskih radionica u Varaždinu, Jalžabetu i drugim mjestima, a na razini projekta izrađene su i *Strategije za monumentalne (pra)povijesne krajolike Podunavlja* te baza podataka s lokalitetima starijega željeznog doba (*Strategies for monumentalized (pre)historic landscapes in the Danube Region* <https://www.iron-age-danube.eu/>). Postavljanjem arheološko-turističke staze u Jalžabetu 2019. godine, počela je prezentacija toga iznimnog arheološkog krajolika.²⁶ Nažalost, ujesen 2017. godine, usred provedbe projekta *Iron-Age-Danube* otkriveno je da je gigantski tumul 1 – Gomila u Jalžabetu opljačkan i teško oštećen. Taj je događaj bio pokretač zaštitnih istraživanja koja je financiralo Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, koja su se nastavila 2018. i 2019. godine (sl. 5 i 6). Pokretni arheološki nalazi, osobito monumentalna grobna arhitektura, i kompleksni pogrebni ritual potvrđuju da je Gomila jedan od najvažnijih prapovijesnih spomenika te vrste istraženih u posljednje vrijeme u Europi. U tekstu ćemo predstaviti zahtjevno konzerviranje i restauriranje izabranih pokretnih arheoloških nalaza iz Jalžabeta i tako dati prilog raspravi o izgledu i funkciji predstavljenih nalaza.

Tijekom istraživanja posljednjih nekoliko godina sasvim su izmijenjena i u velikoj mjeri dopunjena naša saznanja

o arheološkom profilu Jalžabeta, ali i o samoj Gomili. Otkrili smo da je u izvornom obliku Gomila imala sasvim drugačiji izgled te je njezino stanje prije početka zaštitnih istraživanja zapravo izravna posljedica antropogenog djelovanja tijekom 2600 godina. Naime, plato na vrhu tumula i njegov izgled krnjeg stošca nije izvorni oblik tumula nakon završetka gradnje u starijem željeznom dobu.²⁷ Ispod Gomile nalazila se kvadratna grobna komora veličine 12 x 12 metara. Na komoru se s istočne strane nastavljao masivni dromos. Osnovni građevinski materijal činili su drvo, glina, oblutci, pješčenjak i vapnenac. Komora se nalazila na krepidi, podestu od kamena, promjera oko trideset metara, koji je jasno ograničen lijepo posloženim suhozidnim vijencem od velikih kamenih ploča. U strukturi grobne komore možemo prepoznati faze planiranja i izvedbe, odnosno gradnje koje su isprepletene s nizom kompleksnih ritualnih radnji. Oblutci i siva glina te velike količine spaljenog drva pokrivali su kompozitno građene zidove komore s vanjske strane.²⁸ Unutrašnjost grobne komore bila je popločena kalanim pločama pješčenjaka i pokrivena drvenom oplatom. Uz južni zid komore, na popločenju poda, pronašli smo debeo sloj spaljenih kostiju; pod težinom urušenog pokrova komore sloj s kostima je u dva i pol tisućljeća komprimiran. U radnoj hipotezi te su kosti ostaci više spaljenih životinja, ali i ostaci preminule osobe sa samog vrha halštatskog društva Jalžabeta i regije, one za koju je cijela monumentalna konstrukcija kompleksne grobnice i izgrađena.²⁹ Velike količine koštanog materijala iz Gomile bit će podvrgnute antropološkim i zooarheološkim analizama. One bi trebale izolirati i analizirati potencijalne ostatke čovjeka te pojedinih životinjskih vrsta i tako pomoći rasvijetliti problematiku ukopa pod tumulima tijekom starijega željeznog doba u dolini rijeke Drave.

Kulturno-kronološka atribucija nalaza iz Jalžabeta

Iako smo od detaljne analize pronađenog još daleko, a arheološka istraživanja u trenutku pisanja ovoga teksta nisu ni završila, možemo potvrditi da su nalazi iz Gomile kronološki i kulturno srodni onima iz tumula 2 u Jalžabetu. Dio nalaza, poput brončanih dijelova garniture konjske opreme, praktički je identičan onima iz tumula 2.³⁰ Relativnokronološki, pripada stupnju Ha D1, okvirno prvoj polovici 6. stoljeća pr. Kr., završnom horizontu grupe Martijanec – Kaptol ili stupnju Štajerska III.³¹ Prije detaljnog restauriranja i analize pokretnih nalaza, možemo pretpostaviti da Gomila pripada istom vremenu kao i glasoviti istovremeni tumuli iz Kleinkleina, Stettwega ili Kaptola.³² Nalazi iz tumula 2, ali i novootkriveni nalazi iz Gomile, često su bili oštećeni u vatri. Brojni (bez sumnje luksuzni) predmeti od bronce, željeza, kosti i drva deformirani su u različitom stupnju ili sasvim uništeni. Dijelove kojih predmeta su izvorno činile u Gomili nađene velike količine rastaljenih amorfnih grumena bronce, vjerojatno nikad



8. Željezna ljuska oklopa, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 30 x 23 mm (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2018.)

Iron armour scale, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 30 x 23 mm (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2018)



9. Pločica oklopa od bakrene legure, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 27 x 17 mm (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2018.)

Copper-alloy armour scale, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 27 x 17 mm (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2018)

nećemo saznati. No dio nalaza tek je dodirnut vatrom ili uopće nije gorio, što iznova upućuje na kompleksne rituale koji su se događali na Bistričaku. Ofenzivno i defenzivno oružje, konjska oprema, nakit od jantara i kosti, posude od keramike i bronce zasjat će nakon dugotrajnog i složenog postupka restauriranja. Urezivanjem i slikanjem lijepo ukrašeni koštani predmeti pojavljuju se i u tumulu 2 i u Gomili. Pretpostavljamo da su služili kao intarzije na većim predmetima od drva ili su ulomci manjih utilitarnih predmeta, poput cilindričnih posudica ili ručki. Metodologija izrade i koncept ukrasa iz obaju tumula, barem na prvi pogled, čine se vrlo sličnima. Prve znanstvene analize na Institutu za fiziku te Katedri za biofiziku Medicinskog fakulteta u Zagrebu pokazale su da su urezani motivi na koštanim trokutima iz Gomile i na koštanim strelicama iz tumula 2 u Jalžabetu ispunjeni crnim pigmentom istoga kemijskog sastava.³³ Nizovi urezanih kružića i linija bit će omiljeni motiv na predmetima od kosti ili roga, ali i metala i na drugim lokalitetima starijega željeznog doba, kao i u kasnijim vremenima.³⁴ Posebno se zanimljivom čini trozuba alatka iz radionice predmeta od roga iz Caričina grada iz vremena Justinijana, iz 6. stoljeća n. Kr.³⁵ Takvu jednostavnu željeznu alatku (sl. 7) nije teško zamisliti ni u uporabi 1200 godina prije, u nepoznatoj radionici, možda unutar halštatskog naselja na Carevu jarku u Jalžabetu.

Konzerviranje i restauriranje metalnih i koštanih nalaza iz tumula 2

Istodobno s novim arheološkim istraživanjima Gomile u Jalžabetu počela je i sustavna obrada građe iz starijih istraživanja sa susjednog lokaliteta Jalžabet – tumul 2. Zaprimiti su i brojni predmeti s Gomile, čije je restauriranje u tijeku ili će biti provedeno sljedećih godina. Konzervatorsko-restauratorska obrada provodi se u radionici Odjela za restauriranje arheoloških nalaza Hrvatskog

restauratorskog zavoda uz financijsku potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske. Metalni i koštani predmeti pronađeni u istraživanjima tumula 2 1989. godine³⁶ zaprimljeni su u radionicu Odjela za restauriranje arheoloških nalaza početkom 2018. godine³⁷ i dovršeni do kraja 2019. godine. Riječ je o brojnim predmetima od željeza i bronce te malobrojnim predmetima od kosti. Najviše je dijelova koji pripadaju složenom ljuskastom oklopu od kombiniranih brončanih i željeznih pločica, povezanih zakovicama. Pločice su vjerojatno zakovicama i strunom bile pričvršćene na podlogu od kože koja je ne samo povećavala udobnost prilikom nošenja nego je i povećavala stupanj zaštite nositelju oklopa.³⁸ Radi se o iznimno učinkovitom defenzivnom oružju koje je onome koji ga je nosio pružalo kvalitetnu i fleksibilnu zaštitu, posebno ratnicima na konjima, pa ne iznenađuje što su ga upotrebljavali Asirci, Skiti i Rimljani (lat. *lorica squamata*), ali i narodi kasnijega vremena.³⁹ Najbrojnije su pločice sa zaobljenim donjim dijelom, izrađene od obiju navedenih kovina (sl. 8), pri čemu je nešto manji udio željeznih. Iako se može pretpostaviti da nisu sve pločice oklopa sačuvane, zbog rituala spaljivanja, vjerojatno je u originalu dvobojni oklop (zlatno-žute boje polirane bronce i sivo-srebrne boje željeza) bio ne samo funkcionalan nego i vizualno atraktivan. Četvrtaste pločice (sl. 9) nađene su u dvije različite dimenzije; one manje spojene su u kombinaciji sa zaobljenima i povezane zakovicom. Evidentirana su tri tipa zakovica (ovisno o obliku glave): s plitko zaobljenom glavom, s duboko zaobljenom glavom i sa šiljastom glavom. Nažalost, zbog izloženosti visokoj temperaturi vatre tijekom pogrebnog rituala, većina je pločica oštećena, deformirana ili sasvim rastopljena, tako da nije sasvim jasno pripadaju li sve oklopu pokojnika ili su neki segmenti dio opreme konja. Dio predmeta čine i ukrasne perle i privjesci od bronce, kao i dijelovi ukrasnih okova od bronce i željeza, za koje se pretpostavlja da pripadaju



10. Ostaci rastopljene bronce i željeza iz tumula 2, stanje prije radova (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2018.)
Remains of melted bronze and iron from tumulus 2, condition before conservation (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2018)



11. Improvizirano, nepravilno pakiranje oštećene koštane strelice (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2019.)
Improvised, improper packaging of a damaged bone arrow head (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2019)

različitim predmetima. Osim metalnog oklopa i predmeta ukrasne namjene, obrađena su i tri vrha željeznih strelica. Opsežnost i složenost konzervatorsko-restauratorskih radova najbolje pokazuju brojevi. Zaprimljeno je 86 vrećica i kutija s ukupno 2281 predmetom, od čega su 1692 brončana i 589 željeznih. Od toga je čitavih ili bolje sačuvanih s pripadajućim inventarnim brojevima bilo 109, dok su ostali u većem ili manjem stupnju termički oštećeni – od blago deformiranih do sasvim amorfnih nakupina rastopljene bronce (sl. 10). Od koštanih predmeta zaprimljeno je devet potpuno ili djelomično sačuvanih dekorativnih strelica i četiri ulomka. Pri preliminarnom pregledu i fotografiranju postojećeg stanja zaprimljenih predmeta iz tumula 2, uočeni su problemi: neprikladno pakiranje i prethodni pokušaji restauratorskih zahvata. Pakiranje je bilo raznovrsno. Predmeti su bili upakirani u plastične kutije za sitni alat, u metalne kutije od krema, papirnate vrećice i salвете, kartonske kutije i, u manjoj mjeri, u polietilenske vrećice. Neki nalazi su pakirani i u kombinaciji više neadekvatnih materijala, npr. koštana strelica zamotana je u dijelove plastične folije, papira i papirnate ljepljive trake (sl. 11). Upotrijebljeni kartoni i papiri nisu

bili prikladni, beskiselinjski. Većina metalnih predmeta bila je stoga sasvim nezaštićena i izložena promjenama temperature i vlage, koje uzrokuju koroziju i raspadanje kovine.

Prateća dokumentacija o restauratorskim zahvatima na zaprimljenim predmetima nije postojala; određene informacije prenosile su se usmenim putem. Dio dobro očuvanih predmeta bio je označen muzejskim inventarnim brojem ispisanim na papiriću i pričvršćenim za predmet koncem. Uz preostale predmete bile su priložene, uglavnom nečitko, olovkom na komadima papira ispisane opisne signature, što je otežavalo identificiranje pojedinih cjelina s predmetima u kutijama ili vrećicama, nužno u obradi predmeta (sl. 10). Za usporedbu, predmeti pronađeni u novim istraživanjima na lokalitetu Gomila zaprimljeni su prikladno zapakirani u polietilenske patentne vrećice ili foliju, s čitkim i jasnim signaturama napisanim voodootpornim flomasterom na plastičnoj foliji i spremljeni u čvrste plastične kutije. Tako su predmeti bili zaštićeni od daljnjeg propadanja do pravovremenog dolaska u restauratorsku radionicu.

Željezni su predmeti iz tumula 2 bili u lošem stanju, jer nikad nisu podvrgnuti procesu odsoljavanja, posljedica čega je više desetljeća konstantnog propadanja i korodiranja. Poznate su bile samo usmene informacije o upotrebi laka *Paraloid* i polivinil-acetatnog ljepljiva na vodenoj bazi, tvorničkog naziva *Drvofix*, na pojedinim predmetima. Neki predmeti od bakrene legure bili su očigledno čišćeni (najvjerojatnije pjeskarenjem), a neki premazani lakom preko korozivnog sloja. Dekorativne strelice izrađene od kosti ili roga bile su djelomično premazane, lijepljene ili rekonstruirane polivinil-acetatnim ljeplivom (PVA) *Drvofix*, koje je nakon više od trideset godina propalo, dobrim dijelom i zbog pogrešne metode upotrebe, a možda i uvjeta skladištenja predmeta. Navedeno stanje zaprimljenih predmeta zahtijevalo je složene zahvate detektiranja i uklanjanja starih intervencija, kao i primjenu suvremenih metoda konzerviranja materijala, da bi se predmeti spasili od daljnjeg propadanja. S obzirom na kratak rok za dovršenje radova na iznimno velikom broju predmeta (i s tim povezana financijska ograničenja), nije bilo moguće provesti duge i složene laboratorijske analize, nego je postojeće stanje i utvrđivanje materijala primijenjenih u prethodnim zahvatima analizirano u radionici dostupnom laboratorijskom opremom i binokularnim povećalom. Restauratori su u istraživanju zatečenog stanja utvrdili vrste oštećenja i stare restauratorske zahvate te ustanovili metode koje treba primijeniti tijekom zahvata, pri čemu su se mogli osloniti na svoje bogato, višegodišnje iskustvo u radu na takvim materijalima. Osim toga, veći dio predmeta već je bio kontaminiran prethodnim zahvatima, pa bi rezultati analiza bili vrlo upitni, a analize pigmenta i materijala već su prethodno provedene prije zaprimanja materijala u radionicu.



12. Detalj željeznog okova, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 85 x 30 mm (fototeka HRZ-a, snimio I. Marinković, 2019.)
Detail of iron fittings, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 85 x 30 mm (HRZ Photo Archive; I. Marinković, 2019)

Radovi na metalnim predmetima

Svi su metalni predmeti tijekom pogrebnog rituala bili izloženi vatri pa se velik dio onih izrađenih od bakrene legure rastopio i pretvorio u amorfnu grudicu kovine (sl. 10); temperatura ipak nije bila dovoljno visoka za taljenje željeza. Dio predmeta, vjerojatno i zbog položaja na lomači tijekom spaljivanja, nije bio jače oštećen, a neki su bili samo djelomično deformirani termičkim djelovanjem.

Željezni predmeti iz tumula 2 bili su tako oštećeni korozijom da gotovo nije bilo sačuvane čvrste metalne jezgre. Na lomovima, pod povećanjem i tijekom sondiranja površine skalpelom, bilo je vidljivo da je izvorna površina predmeta očuvana većinom u mineraliziranom sloju čvrste korozije, dok čvrsta, željezna jezgra uglavnom nije ni postojala ili je sačuvana u manjoj mjeri. Stoga su predmeti vrlo krhke i lomljive strukture, a njihovu je izvornu površinu tijekom restauriranja trebalo pažljivo tražiti ispod površinskog sloja korozije.⁴⁰ Među željeznim predmetima nalazili su se prije spomenuti dijelovi oklopa (sl. 8), tri vrha strelica i veći broj ulomaka okova drvene kutije ili namještaja (sl. 12). Na donjoj strani ulomaka tih okova, tijekom uklanjanja korozije nađeni su ostaci, vjerojatno, drvenih traka koje upućuju na to da je predmet bio ukrašen, možda nekom vrstom intarzije ili kombiniranjem dviju vrsta materijala u ponavljajućem, paralelnom slijedu. Nažalost, sačuvani su samo ostaci ostataka uskih traka, orijentiranih poprečno na plosnate šipke okova. Tragovi traka za koje se može pretpostaviti da su ostatak drvene podloge, samo su neka vrsta „slike“ u sloju korozije koji je ostatak izvorne površine, pa ih je nemoguće detaljnije analizirati. Možda su predmeti s kojih potječu željezni okovi bili ukrašeni različitim vrstama drva raznih nijansi te intarzijama od urezanih i slikanih kostiju, što

ne bi bio prvi takav slučaj na nalazima iz halštatskog razdoblja.⁴¹ Ulomci okova iz tumula 2 u Jalžabetu zastupljeni su primjercima različitih širina i dužina, a neki su međusobno spojeni zakovicama (sl. 12). Debljina šipki okova iznosi oko 1-2 mm, a širina 3-5 cm. Neke imaju glatke, a neke lagano nazubljene rubove kao vrstu ukrasa. Samo je neke ulomke bilo moguće spojiti u cjeline, stoga nije bilo moguće rekonstruirati potpuni izgled okova niti odrediti pripadaju li samo jednom predmetu ili više njih. Može se pretpostaviti da su bar neke trake okova bile zakovicama povezane u vrstu široke mreže s presavijenim trokutasto povezanim krajevima i tako obuhvaćale vanjsku površinu predmeta s više strana. O funkciji i izgledu izvornog predmeta teško je nagađati. Moglo se raditi o komadu namještaja, štitu ili čak kolima, čiji nam ostali dijelovi nedostaju među pronađenim i restauriranim predmetima iz tumula 2.

Oklop od željeznih i brončanih pločica bio je vrlo složene kombinirane konstrukcije koju je činilo više vrsta pločica, tri vrste zakovica i dvije vrste kovine. Zbog izloženosti visokoj temperaturi, neke pločice i zakovice ostale su međusobno djelomično staljene, i to one od željeza i one od bronce zajedno, tako da se sa sigurnošću može reći da je oklop bio kombiniran od dvaju metala složenih prema modelu ljuski. Ostaci metalnih oksida na rupama u pločicama (koje variraju po broju i promjeru) i nekoliko sačuvanih kombinacija pločica i zakovica, pokazuju vrhunski zanatski rad, koji je u svojem punom sjaju, na ratniku iz željeznog doba, morao biti zaista impresivan. Premda su restauratori tijekom radova uspjeli spojiti nekoliko ulomaka pločica u cjelinu, stupanj oštećenja ne dopušta čak ni djelomičnu rekonstrukciju izgleda. Jedino preostaje mogućnost idejnih rekonstrukcija u crtežu. Može se pretpostaviti da su se pločice manjih dimenzija, kao i čvršće željezne pločice, nalazile bliže zglobovima i pomičnim dijelovima tijela i tako omogućavale bolju pokretljivost, ali i kvalitetniju zaštitu ratniku koji je oklop nosio. Slično su zaključili istraživači koji su analizirali druge oklope, primjerice na (Jalžabetu kulturno i kronološki bliskom) lokalitetu Regöly, u okrugu Tolna u Mađarskoj, gdje je pronađena najveća količina pločica ljuskastog oklopa na jednom mjestu u Karpatskoj kotlini.⁴²

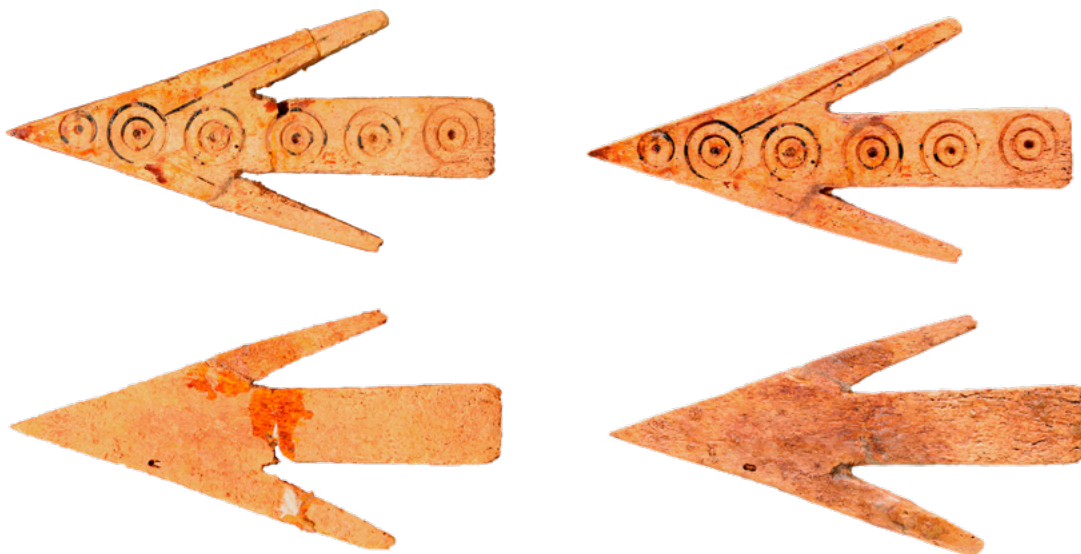
Svi željezni predmeti iz Jalžabeta prije svega su trebali proći proces odsoljavanja u sulfidnoj kupki⁴³ (šest mjeseci). Trajanje procesa određeno je empirijski prema prethodnom višegodišnjem iskustvu.⁴⁴ Korozivne naslage uklonjene su mikrobrusevima i pjeskarenjem s pomoću agregata korunda (100 mikrona) pod tlakom od dva do pet bara. Dio predmeta površinski je tretiran taninom otopljenim u etanolu koji pomaže u zaštiti od daljnjeg korodiranja i ujednačava boju površine.⁴⁵ Šipke okova konsolidirane su natapanjem u *Paraloidu B72* (5 %), a pukotine popunjavane epoksidom *Araldite 2020*. No spojevi su i dalje bili krhki i lomljivi pa su s donje strane



13. Fragmentirana koštana strelica s prednje i stražnje strane, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 50 x 17 mm (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2019.)
 Fragmented bone arrow head from front and back, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 50 x 17 mm (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2019)



14. Koštana strelica na kojoj su uklonjeni stari restauratorski zahvati s prednje i stražnje strane, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 48 x 20 mm (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2019.)
 Bone arrow head on which the removal of old restoration interventions from the front and back was performed, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 48 x 20 mm (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2019)



15. Cjelovita koštana strelica s prednje i stražnje strane, stanje prije (lijevo) i nakon radova (desno). Dimenzije: 50 x 25 mm (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2019.)
 Complete bone arrow from front and back, condition before (left) and after (right) conservation. Dimensions: 50 x 25 mm (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2019)

epoksidom i nitima od fiberglasa postavljena ojačanja. Epoksid je toniran smeđim i grafitnim pigmentom u prahu da bi se ujednačio s bojom željeza. Površina predmeta zaštićena je lakom *Paraloid B72* i potom mikrokristalinskim voskom *Cosmoloid H80*. Premda se u restauratorskoj praksi često upotrebljava njihova mješavina *Parawax*, koja se nanosi odjednom, odvojeno nanošenje najprije *Paraloida B72*, a potom *Cosmoloida H80* ipak se pokazalo boljim, jer je lakše kontrolirati završni izgled.

Predmeti od bakrene legure, kao što su pločice oklopa (sl. 9), privjesci, perle i ukrasni okovi, većinom nisu bili strukturalno čvrsti te su pokazivali znakove aktivne korozije. Zbog toga su, nakon čišćenja, tretirani umakanjem u otopinu BTA.⁴⁶ Dio predmeta iz tumula 2 koji je zaprimljen s premazom laka *Paraloid B72* ispran je umakanjem u acetonu kako bi se moglo provesti uklanjanje korozivnih naslaga i tretman otopinom BTA. Korozivni sloj uklonjen je do izvorne površine raznim laboratorijskim priborom (poput skalpela s različitim nastavcima i mekane četkice za mikromotor).⁴⁷ Na dijelu amorfnih, rastopljenih predmeta primijenjen je mikropjeskarnik s agregatom staklenih kuglica od 40 mikrona na tlaku do jednog bara. Ultrazvučni alati nisu korišteni zbog lošeg stanja metala, jer bi mogli izazvati raspadanje predmeta. Radovi su obavljani pod binokularnim povećalom s povećanjem pet do deset puta ili vizir-naočalama s povećanjem do pet puta. Površina je, nakon čišćenja i tretmana BTA-om, premazana ili impregnirana umakanjem u 2-5 %-tnoj otopini laka *Paraloid B72* u acetonu. Time su predmeti konsolidirani, ali i sigurni za daljnje rukovanje zbog kancerogenosti BTA. Za lijepljenje fragmenata ili konsolidaciju spojeva i popunjavanje rupa i pukotina upotrijebljen je epoksid *Araldite 2020* s punilom zelenog ili smeđeg pigmenta u prahu. Na kraju je površina premazana mikrokristalinskim voskom *Cosmoloid H80* otopljenim u toluenu, koji štiti od utjecaja vlage i u daljnjem rukovanju, a nakon laganog poliranja mekom četkicom ili kistom daje estetski prihvatljivu polusjajnu površinu.

Radovi na strelicama od roga ili kosti

Dekorativne strelice od roga ili kosti nisu bile oštećene vatrom. Na njima nisu uočeni tragovi koji bi upućivali na to da su bile pričvršćene na neki veći predmet. Naime, vizualno nisu primijećeni tragovi lijepljenja, ni urezi ili rupice koji bi navodili na moguće zakivanje ili prišivanje. Na naličju strelica također izostaju tragovi kontaminacije površine mineralima izazvani kontaktom s oksidiranom površinom kovine, koji u slučaju bronce obično boje kost zeleno (mineral malahit),⁴⁸ a željezo crvenkasto-smeđe (minerali hematit⁴⁹ i hidrohematit⁵⁰ kao dva primjera mogućih željeznih oksida). Samo je jedan manji ulomak strelice kontaminiran tamnim površinskim nečistoćama koje vjerojatno potječu od pepela u zemlji. Strelice su



16. Koštani trokut s lokaliteta Gomila, stanje prije radova (IA, snimio S. Kovačević, 2019.)
Bone triangle from Gomila, condition before conservation (IA; S. Kovačević, 2019)

tijekom tisućljeća bile izložene djelovanju vlage i štetnih soli iz zemlje. Zbog toga su bile vrlo krhke, a neke su pronađene u dijelovima (sl. 13 i 14). Samo su dvije strelice cjelovite, sedam ih je djelomično sačuvanih, a zaprimljena su i četiri ulomka (sl. 15). Strelice su ukrašene različitim kombinacijama motiva (najmanje četiri kombinacije) koncentričnih kružnica različite veličine i položaja. Unutrašnjost ureza kružnica bila je zapunjena crnom bojom, a na gornjoj, ukrašenoj površini postoje i manji tragovi crveno-smeđe boje. Vrijedi spomenuti da su u radionice HRZ-a zaprimljeni i predmeti od kosti ili roga sa sličnim dekorativnim konceptom u obliku izduženih trokuta, pronađeni tijekom zaštitnih istraživanja Gomile u Jalžabetu u protekle tri godine. Kao i nalazi iz tumula 2, ni ti primjerci nisu gorjeli. Ukrašeni su kombinacijom urezivanja te crnim i crvenim pigmentom (sl. 16). Nekadašnji zahvati na strelicama iz tumula 2 u Jalžabetu uključivali su najvjerojatnije inicijalno pranje površine vodom i nekom vrstom četkice ili spužve, čime je uklonjena zemlja, koje je ipak ponegdje ostalo u tragovima na površini (posebno s donje strane koja nije glatka). Nakon toga su fragmenti spajani PVA ljepilom, a dio strelica je njime i površinski premazivan. Gusti PVA nalijevan je u pukotine i na slabe spojeve, u pokušaju konsolidacije i rekonstrukcije predmeta. Inicijalno lagano prozirne bijele boje i elastičan, PVA je starenjem požutio i postao krt, dok je struktura kosti ostala krta i lomljiva. Na mjestima na kojima ljepilo nije ušlo dublje u poroznu strukturu, spojevi su se počeli odvajati, odnosno do odvajanja je došlo odmah iza granice prodora ljepila. Da bi se PVA ljepilom na vodenoj bazi ulomci dobro spojili, potrebno je spoj najprije tretirati vodom, a zatim i 2-5 %-tnom otopinom ljepila u vodi koja služi i kao konsolidant. U ovom slučaju je zasigurno PVA nanošen na suhu podlogu i s vremenom je sasvim izgubio ljepljiva svojstva (sl. 15). Staro je ljepilo tijekom preliminarnih istraživanja dobro reagiralo na 95

%-tni etilni alkohol, što i jest karakteristika PVA, koji se na taj način može otapati i uklanjati s površine. Stoga je stari PVA pažljivo uklonjen etanolom, kistom, vatenim štapićima, pincetom i skalpelom pod povećanjem od pet do deset puta. Na pojedinim manjim površinama PVA je ostavljen, kako njegovo potpuno uklanjanje iz porozne površine presjeka kosti ne bi uzrokovalo daljnje oštećenje. Ukrašene strelice zatim su premazane kistom ili natopljene umakanjem 5 %-tnom otopinom laka *Paraloid B72* u acetonu te tako konsolidirane. Ulomci su međusobno zalijepljeni 50 %-tnim *Paraloidom B72*. Rupe i pukotine koje su ugrožavale čvrstoću spojeva ulomaka zapunjene su epoksidnim dvokomponentnim ljepilom *UHU epoxy+* uz dodatak talka i male količine smeđeg pigmenta u prahu, kako bi rekonstruirana površina sličila boji kosti. Epoksid je oprezno brušen i oblikovan mikromotorom, a površina zaštićena *Paraloidom B72* (2 %-tnim). Time su strelice postale dovoljno čvrste za rukovanje i sačuvane od daljnjeg propadanja (sl. 14). *Paraloid B72* i epoksid su reverzibilni i mogu se u slučaju potrebe s površine ukloniti acetonom. Koautor svoje zahvate i metodologiju temelji na osobom iskustvu u radu s raznim PVA proizvodima, koji su se prije trideset ili više godina uobičajeno primjenjivali u restauratorskoj praksi, posebno pri restauriranju keramičkih, ali i koštanih predmeta.⁵¹ U međuvremenu je višegodišnje praćenje stanja predmeta tretiranih PVA-om dovelo do saznanja o prednostima i manama, a posljedično tome i promjena u primjeni, kao i do postupne zamjene prikladnijim, novim materijalima.⁵²

Zaključak

Kao što je uvijek bilo generacijama prije nas, a bit će i poslije nas, arheolozi su se trudili što je moguće bolje istražiti, dokumentirati, a potom i restaurirati arheološke nalaze. Pri kompleksnim arheološkim istraživanjima (a upravo je takvo istraživanje tumula starijega željeznog doba) veliki su problemi vrijeme i nedostatak financijskih sredstava. Tako je bilo u slučaju Martijanca, a poslije i

Jalžabeta. Nažalost, i arheološka istraživanja u Martijancu, kao i istraživanja obaju tumula u Jalžabetu, dogodila su se nakon što su na spomenicima nastala ozbiljna oštećenja i zapravo su imala karakter zaštitnih istraživanja, čime se ponovo upozorava na potrebu promišljenije zaštite vrlo osjetljivih prapovijesnih nalaza, lokaliteta i krajovalika u Republici Hrvatskoj i Europi. Danas moderna i prema našem sudu kvalitetna arheološka istraživanja Gomile u Jalžabetu zasigurno će se u nekoliko desetljeća činiti anakrona i u mnogočemu nedostatna. Metodologija arheoloških istraživanja, kao i restauriranja arheoloških nalaza, uvelike je napredovala od vremena iskopavanja tumula 2. Problem revizije nekadašnjih restauratorskih zahvata postavlja velik izazov pred današnje restauratore, pri čemu je posebno problematičan nedostatak prateće restauratorske dokumentacije. No prilikom revizije stječu se i važne spoznaje o tome kako se pojedini materijali upotrijebljeni u restauriranju ponašaju u testu vremena. Zbog specifičnih okolnosti pogrebnog rituala i različitih prirodnih i antropogenih utjecaja na nalaze proteklih tisućljeća, pa sve do danas, interpretacija nalaza iz tumula u Jalžabetu vrlo je kompleksna. Upravo restauriranje nalaza, detaljne analize konteksta, arheoloških slojeva i struktura, a potom i najsitnijih nalaza pronađenih flotacijom, pomoći će nam u razumijevanju onoga što se u Jalžabetu događalo prije više od 2500 godina. Pri tome će ključnu ulogu imati stručnjaci raznih profila koji su već uključeni u analizu uzoraka i drugih arheoloških nalaza. Na grobnom humku Gomila nastavljaju se arheološka iskopavanja koja prate konzervatorsko-restauratorski radovi na pronađenim predmetima. Timski rad arheologa, restauratora i ostalih uključenih znanstvenika sve više sličí kompleksnoj forenzičkoj istrazi. No dok je restauratorski posao na nalazima iz tumula 2 dovršen, radove na nalazima iz Gomile čeka višegodišnja obrada, da bi bili sačuvani za buduće naraštaje i da bi upotpunili znanstvene spoznaje o halštatskom razdoblju željeznoga doba na lokalitetu Jalžabet. ■

Bilješke

1. MARINA ŠIMEK, SAŠA KOVAČEVIĆ, 2014. Zahvaljujemo muzejskoj savjetnici u miru Marini Šimek, dugogodišnjoj kustosici Gradskog muzeja Varaždin, koja nam je od početka pružala snažnu podršku i mnogo pomogla u organizaciji i provedbi arheoloških istraživanja u Jalžabetu, ali i u konzerviranju arheoloških nalaza iz tumula 2 u Jalžabetu. Također zahvaljujemo i recenzentima koji su konstruktivnim prijedlozima uvelike utjecali na konačnu kvalitetu ovoga rada.
2. S. Kovačević, kao član zbelavske ekipe, 1997. godine prvi je put posjetio Gomilu u Jalžabetu. Zaštitna arheološka istraživanja na trasi autoceste Goričan – Zagreb u Zbelavi na položaju Pod lipom, oko pet kilometara zračne linije sjeverozapadno od Gomile

u Jalžabetu, 1997. godine vodio je Amelio Vekić iz Konzervatorskog odjela u Zagrebu. Uz velikodušnu pomoć A. Vekića, gotovo desetljeće poslije arheološki nalazi iz iznimno važnog kasnohalštatskog naselja u Zbelavi poslužiti će kao osnova analizama u magistarskom, a potom i doktorskom radu S. Kovačevića (SAŠA KOVAČEVIĆ, 2005., 2007., 2008.).

3. Zahvaljujem svim kolegama iz navedenih ustanova na trudu i dosadašnjim, preliminarnim rezultatima analiza.
4. Napominjemo da dug proces flotacije svih arheoloških slojeva iz Gomile traje usporedno s arheološkim istraživanjima u Jalžabetu; dok se pisao ovaj rad, taj posao još nije priveden kraju.

5. Za više informacija o genezi i analizi zlata u Dravi i Muri vidjeti u: VLADIMIR BERMANEC et al., 2014.
6. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2016., 2018., 2020.b (u tisku)
7. Za preliminarne analize o porijeklu oblutaka iz Gomile i tumula 2 zahvaljujem geologu Dubravku Šinceku i Marini Šimek.
8. Za više informacija o porijeklu i petrografsko-mineraloškom sastavu Podravine vidjeti u: DRAGUTIN FELETAR, 2016.
9. Zahvaljujem na pomoći pri očitavanju snimke LiDAR-om prof. dr. M. Doneusu i M. Feri sa Sveučilišta u Beču (Institut für Urgeschichte und Historische Archäologie, Historisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien). Rezultate analize te snimke Institut za arheologiju planira provjeriti nizom ciljanih arheoloških rekognosciranja.
10. MIROSLAV FULIR, 1961. Prema najčešćoj inačici lokalne legende, Gomila je nastala tako što su Turci donosili u turbanima zemlju na grob svojega palog vojskovođe, kako bi mu na taj način iskazali počast i obilježili mu grob. (MARINA ŠIMEK, 1995., 10; MARINA ŠIMEK, SAŠA KOVAČEVIĆ, 2014., 232).
11. MARINA ŠIMEK, 1980.
12. KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1961.
13. KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1978., bilj. 49a. Zahvaljujem kolegici Jacqueline Balen i Arheološkom muzeju u Zagrebu što su mi ljubazno dopustili kopiranje i uporabu dijela terenske dokumentacije Ksenije Vinski-Gasparini iz Jalžabeta.
14. Ksenija Vinski-Gasparini 1978. godine navodi da je sondirana sjeverna i južna padina velikoga tumula u Jalžabetu i da je u sjevernoj sondi, oko četiri metra ispod razine platoa, na vrhu tumula pronađena konstrukcija od oblutaka (KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1978., bilj. 49a). Da je sondirana sjeverna i južna padina, spominje i Dubravka Balen-Letunić (DUBRAVKA BALEN-LETUNIĆ, 1986., 91). K. Vinski-Gasparini poslije piše da je tumul sondiran na zapadnoj i istočnoj padini te da je na dnu istočne nađena navedena konstrukcija (KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1984., 41). Zahvaljujući uvidu u terensku dokumentaciju iz 1960-ih, te prema arheološkim istraživanjima 2019. godine, možemo potvrditi da je struktura od oblutaka pronađena u sondi na istočnoj padini Gomile te da je druga sonda otvorena na razini okolnog tla, na zapadnoj strani tumula (SAŠA KOVAČEVIĆ, 2020. u tisku).
15. KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1984., 41.
16. *Registar* 1997., 37–38.
17. BRANKA VIKIĆ-BELANČIĆ, 1968.
18. MARINA ŠIMEK, 1998., 2001., 2003., 2004.
19. Slična situacija poznata je u Stretwegu, gdje je tek više kampa-nja intenzivnih geofizičkih istraživanja u kombinaciji s arheološkim istraživanjima iznijelo na svjetlo dana skriveni arheološki krajo-lik, uključujući i zamršenu mrežu preklapajućih sniženih tumula starijega željeznog doba (SUSANNE TIEFENGRABER, GEORG TIEFENGRABER, 2019., 87).
20. MARINA ŠIMEK, 1998., 502.
21. MARINA ŠIMEK, 2001.
22. Projekt je sufinancirala Europska unija s oko 2.169.200 eura iz ERDF-a. ERDF sredstva čine 85 % financijskih sredstava projekta, dok je ukupna vrijednost projekta bila oko 2.552.000 eura (<http://www.iron-age-danube.eu/>, <http://www.interreg-danube.eu/approved-projects/iron-age-danube>, https://en.wikipedia.org/wiki/Iron-Age-Danube_project) (15. 03. 2020.).
23. KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1987.; MARINA ŠIMEK, 1998., 2001.; SAŠA KOVAČEVIĆ, 2019.
24. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2020.b (u tisku).
25. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2018.b, 2020.b (u tisku).
26. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2020.b (u tisku).
27. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2018.b, 2019.
28. Zidovi komore tumula 1 u Jalžabetu višedijelni su i sastavljeni od različitih materijala; drvo, kamen, ugljen, oblutci i glina korišteni su u gradnji više segmenata vrlo debelih zidova komore, pa oni tlocrtno izgledaju kompozitno, kao da se radi o više "komora u komori".
29. SAŠA KOVAČEVIĆ, 2019., 121.
30. MARINA ŠIMEK, 1998., 2001.; MARINA ŠIMEK, SAŠA KOVAČEVIĆ, 2014.
31. KSENIJA VINSKI-GASPARINI, 1987., 206; BIBA TERŽAN, 1990., 205; MARCUS EGG, 2019., fig. 9.
32. VINSKI-GASPARINI, 1987.; BIBA TERŽAN, 1990.; MARCUS EGG, 1996.; MARCUS EGG, DIETER KRAMER, 2005., 2016.
33. Zahvaljujem Marku Kralju, ravnatelju Instituta za fiziku, te Marinu Petroviću s Instituta za fiziku, na SEM/EDS analizama. Pročelniku Katedre za biofiziku Medicinskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu Ozrenu Gamulinu te Marku Škrabiću s Katedre za biofiziku zahvaljujem na velikom trudu u analizama ukrašenih koštanih predmeta iz Jalžabeta uz pomoć FTIR i Ramanove spektroskopije. Napominjem, rezultati tih istraživanja u pripremi su za objavu u drugoj publikaciji.
34. Izdvajamo ovdje samo poznati nalaz brončane ploče ukrašene iskucavanjem iz tumula IV na Čemernici (HRVOJE POTREBICA, MARTA RAKVIM, 2019. T. 3.).
35. NEMANJA MARKOVIĆ, SONJA STAMENKOVIĆ, 2016., 223.
36. MARINA ŠIMEK, 1998., 2001., 2003., 2004.
37. Radove provedene 2018. i 2019. godine vodio je Mihael Golubić, a u restauratorskom su timu sudjelovali Ivan Gagro, Franjo Bračun i Elena Perković Gjurašin.
38. Kako je mogao biti način pričvršćenja ljuskica oklopa na podlogu, vidi ilustraciju eksperimenta u: MARINA ŠIMEK, 2004., 122.
39. *Reallexikon* 27, 375–385.
40. DAVID A. SCOTT, JERRY PODANY, BRIAN B. CONSIDINE, 2007.
41. MILOSLAV CHYTRÁČEK et al., 2018., Abb. 16.
42. VERONIKA HORVATH, GÉZA SZABÓ, 2015., 101.
43. Željezo je podvrgnuto aktivnoj stabilizaciji postupkom uklanjanja soli (primarno klorida) u sulfitnoj kupki (Na₂SO₃+NaOH+H₂O). Postupak: željezni predmeti, nakon površinskog mehaničkog čišćenja ostataka zemlje, pakiraju se u polipropilensku mrežicu s pripadajućom signaturom i potapaju u kadu za desalinizaciju. Kada se potom puni otopinom natrijeva sulfita (6,3 %) i natrijeve lužine u destiliranoj vodi. Uvjeti su anaerobni; kada je hermetički zatvorena da ne bi došlo do oksidacije sulfita u sulfat koji bi razorio materijal. Otopina u kadi za sulfitni postupak cirkulira na

temperaturi od 50 °C te se mijenja jedanput mjesečno (ANTONIJA MALETIĆ, 2010., 272).

44. MIHAEL GOLUBIĆ, 2013., 202.

45. MIHAEL GOLUBIĆ, 2013., 202.

46. Benzotriazol (C₆H₅N₃ 5 % u etanolu), parnofazni inhibitor korozije; vežući se za kuprit, blokira nastanak nantokita, bazičnog bakrenog klorida, a time i daljnju cikličku korozijsku reakciju (JANEY M. CRONYN, 2005., 228–229; ANTONIJA MALETIĆ, 2010., 272).

Literatura

DUBRAVKA BALEN-LETUNIĆ, Miholjanec – tumul „Gomilica“, Đurđevac, u: *40 godina arheoloških istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, katalog izložbe, Bjelovar – Koprivnica, 1986., 102.

VLADIMIR BERMANEC, LADISLAV PALINKAŠ, MARIN ŠOUFEK, VLADIMIR ZEBEC, Zlato u Dravi i Muri – geološka geneza i mineraloška analiza, *Podravina*, vol. 13, broj 25 (2014.), 7–18.

SUSAN BUYS, VICTORIA OAKLEY, *Conservation and Restoration of Ceramics*, Oxford, 2007.

MILOSLAV CHYTRÁČEK, ONDŘEJ CHVOJKA, MARKUS EGG, JAN JOHN, RENÉ KISELÝ, JAN MICHÁLEK, PETRA STRÁNSKÁ, Späthallstattzeitliches Fürstengrab von Rovná in Südböhmen. Symbolische Kunstform der Elite 6./5. Jahr. v. Chr., ihre Inspiration und Funktion, *Inspirationen und Funktionen der ur- und frühgeschichtlichen Kunst, Biskupiner Archäologische Arbeiten*, 13, *Arbeiten der Archäologischen Kommission*, 22, (ur.) Boguslaw Gedigi, Anny Grossman, Wojciech Piotrowskie, Biskupin – Wrocław, 2018., 283–319.

JANEY M. CRONYN, *The Elements of Archaeological Conservation*, Routledge, London and New York, 1990.

MARCUS EGG, Princely graves from Kleinklein in Styria, Austria, *Arheološki vestnik*, 70 (2019.), 335–352.

MARCUS EGG, *Das hallstattzeitliche Fürstengrab von Strettweg bei Judenburg in der Obersteiermark*, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseum, 37, 1996.

MARCUS EGG, DIETER KRAMER, *Krieger – Feste – Totenopfer. Der letzte Hallstattfürst von Kleinklein in der Steiermark*, Mosaiksteine Forschung des Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 1, 2005.

MARCUS EGG, DIETER KRAMER, *Die hallstattzeitlichen Fürstengräber von Kleinklein in der Steiermark: Die beiden Hartnermichelkogel und der Pommerkogel*, Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseum, 125, 2016.

DRAGUTIN FELETAR, Geneza i eksploatacija šljunka i pijeska na području Šoderice, *Podravina*, vol. 15, broj 29 (2016.), 24–35.

MIROSLAV FULIR, Mogile u okolici Varaždina, *Varaždinske vijesti*, 8. i 15. 6. 1961., 1961.

MIHAEL GOLUBIĆ, Restauriranje avarskih metalnih nalaza s lokaliteta Nuštar, dvorac Khuen-Belassy, *Portal*, 4 (2013.), 201–206.

VELSON HORIE, *Materials for Conservation*, Routledge, New York, 2010.

VERONIKA HORVATH, GÉZA SZABÓ, Scythian Age Scale Armour from the Tumulus at Regöly, Proceedings of International scientific and practical conference «VII Orazbayev readings» «Kazakh

47. MAŠA VUKOVIĆ BIRUŠ, MIHAEL GOLUBIĆ, 2014., 105–109.

48. Cu₂CO₃(OH)₂

49. Fe₂O₃

50. Fe₂O₃xH₂O

51. HERMANN KÜHN, 1987.

52. SUSAN BUYS, VICTORIA OAKLEY, 2007.

Archaeology and Ethnology: Past, Present and Future», dedicated to the 550th anniversary of the Kazakh Khanate, the 20th anniversary of the Assembly of People of Kazakhstan 28–29 April, Almaata, 2015., 100–105.

SAŠA KOVAČEVIĆ, *Naseljenost sjeverozapadne Hrvatske u starijem željeznom dobu*, neobjavljeni magistarski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2005.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Karakteristični nalazi kasnohalštatskog naselja u Zbelavi kod Varaždina i fibula tipa Velem, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 24 (2007.), 89–112.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Osvrt na strukturu i keramičku produkciju kasnohalštatskog naselja u Zbelavi kod Varaždina, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 25 (2008.), 47–80.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Jalžabet – Bistričak 2016., *Hrvatski arheološki godišnjak*, 13 (2016.), (u tisku).

SAŠA KOVAČEVIĆ, Arheološka istraživanja prapovijesnog lokaliteta Jalžabet – Carev jarek, sezona 2017., *Annales Instituti Archaeologici*, vol. XIV, br. 1 (2018.), 76–79.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Arheološko istraživanje prapovijesnog lokaliteta Jalžabet – Bistričak u 2017. godini i Kamp Hrvatska projekta „Iron-Age-Danube“ INTERREG DTP, *Annales Instituti Archaeologici*, vol. XIV, br. 1 (2018.b), 72–75.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Architecture of power or demise: gigantic burial mounds of Podravina as parts of the Early Iron Age landscape – The Iron-Age-Danube project in the Plitvica-Bednja rivers basin (NW Croatia), *Early Iron Age Landscapes of the Danube Region*, (ur.) Marko Mele i Matija Črešnar, Budapest – Graz, 2019., 109–141.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Gomila u Jalžabetu – hitna zaštitna istraživanja tijekom 2017. i 2018. u okviru podteme A4: Ritual unutar „Strategije znanstvene djelatnosti Instituta za arheologiju 2014. – 2019.“, *Annales Instituti Archaeologici*, XV(1) (2019.b), 137–143.

SAŠA KOVAČEVIĆ, Nekoliko detalja o gradnji Gomile u Jalžabetu, *Zbornik u prigodi 65. rođendana prof. dr. sc. Mirjane Sanader 2020.*, (u tisku).

SAŠA KOVAČEVIĆ, Zaštitna arheološka istraživanja tumula 1 – Gomile u Jalžabetu u 2019. *Annales Instituti Archaeologici* XXVI (2020.b), (u tisku).

HERMANN KÜHN, *The Conservation and restoration of Works of Art and Antiquities: Volume 1*, Oxford, 1987.

ANTONIJA MALETIĆ, Konzervatorsko-restauratorski zahvati na fibuli od bakrene slitine i željeznom nožu s lokaliteta Jokine i Duševića Glavice u Krnezi, *Portal*, 1 (2010.), 269–274.

- NEMANJA MARKOVIĆ, SONJA STAMENKOVIĆ, Antler workshop in Caričin Grad (Justiniana Prima): reconstruction of the technological process, *Close to the bone: current studies in bone technologies*, (ur.) Selena Vitezović, Beograd, 2016., 218–226.
- HRVOJE POTREBICA, MARTA RAKVIN, Tumul IV na groblju Kaptol – Čemernica – revizijsko istraživanje, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, vol. 52, br. 1 (2019.), 31–81.
- Reallexikon, Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 27, Berlin – New York, 2004.
- Registar, Registar arheoloških nalaza i nalazišta sjeverozapadne Hrvatske*, Varaždin, 1990.
- DAVID A. SCOTT, JERRY PODANY, BRIAN B. CONSIDINE, *Ancient & Historic metals*, Los Angeles, 2007.
- MARINA ŠIMEK, Arheologija varaždinskog kraja. Bibliografija, *Muzejski vjesnik, Glasilo muzeja sjeverozapadne Hrvatske*, 3 (1980.), 16–17.
- MARINA ŠIMEK, Najstariji spomenici Jalžabeta i okolice, *Općina Jalžabet*, Zagreb, 1995., 10–14.
- MARINA ŠIMEK, Ein Grabhügel mit Pferdebestattung bei Jalžabet, Kroatien, *Das Karpatenbecken und die osteuropäische Steppe*, (ur.) Bernard Hänsel i Jan Machnik, Südosteuropa-Schriften, 20, Prähistorische Archäologie in Südosteuropa, 12, München, 1998., 493–510.
- MARINA ŠIMEK, Weitere Aspekte von Grabhügel II in Jalžabet bei Varaždin, *Die Drau, Mur-, und Raab-Region im 1. vorchristlichen Jahrtausend*, (ur.) Andreas Lippert, Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums von 26. bis 29. April 2000. in Bad Radkersburg, Universitätsforschungen zur Prähistorische Archäologie, 78, Bonn, 2001., 311–318.
- MARINA ŠIMEK, Grobni humak s ukopom konja kod Jalžabeta, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 21 (2003.), 57–78.
- MARINA ŠIMEK, Grupa Martijanec – Kaptol, *Ratnici na razmeđu istoka i zapada, Starije željezno doba u kontinentalnoj Hrvatskoj*, (ur.) Dubravka Balen Letunić, Zagreb, 2004., 79–130.
- MARINA ŠIMEK, SAŠA KOVAČEVIĆ, Jalžabet – Bistričak: u susret novim istraživanjima, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 31 (1) (2014.), 231–238.
- BRANKA VIKIĆ-BELANČIĆ, Istraživanja u Jalžabetu kao priloga upoznavanju života u zaleđu dravskog limesa, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, vol. 3, br. 1 (1968.), 75–102.
- KSENIJA VINSKI-GASPARINI, Iskopavanje kneževskog tumulusa kod Martijanca u Podravini, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, ser. 3, vol. 2, br. 1 (1961.), 39–66.
- KSENIJA VINSKI-GASPARINI, Osvrt na istraživanja kasnog brončanog i starijeg željeznog doba u sjevernoj Hrvatskoj, *Izdanja Hrvatskog arheološkog društva*, 2, Arheološka istraživanja u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, Znanstveni skup Varaždin 22. – 25. 10. 1975., 1978., 129–146.
- KSENIJA VINSKI-GASPARINI, Prehistorija ludbreškog kraja, *Ludbreg*, (ur.) Vlado Mađerić, Zagreb, 1984., 39–48.
- KSENIJA VINSKI-GASPARINI, Grupa Martijanec – Kaptol, *Pristorija jugoslavenskih zemalja, V, Željezno doba*, (ur.) Alojz Benac, Ljubljana, 1987., 182–232.
- BIBA TERŽAN, *Starejša železna doba na slovenskem Štajerskem / The Early Iron Age in Slovenian Styria, Catalogi et monographiae*, 25, Ljubljana, 1990.
- BIBA TERŽAN, Auswirkungen des skythisch geprägtem Kulturkreises auf die hallstattzeitlichen Kulturgruppen Pannoniens und des Ostalpenraumes, *Das Karpatenbecken und die osteuropäische Steppe: Nomadenbewegungen und Kulturaustausch in den vorchristlichen Metallzeiten (4000–500 v. Chr.)*, (ur.) Bernhard Hänsel i Jan Machnik, Südosteuropa-Schriften, 20, Prähistorische Archäologie in Südosteuropa, 12, München, 1998., 511–560.
- BIBA TERŽAN, Štajersko-panonska halštatska skupina. Uvodnik in kratek oris, *Arheološki vestnik*, 70 (2019.), 319–334.
- SUSANNE TIEFENGRABER, GEORG TIEFENGRABER, Landscape studies of the micro-region Strettweg (Aichfeld/Murboden) in Austrian Styria in the framework of the Iron-Age-Danube project. Man and his landscape in the Iron Age – natural environment, resources (agriculture, woods, ore), *Early Iron Age Landscapes of the Danube Region*, (ur.) Marko Mele i Matija Črešnar, Budapest – Graz, 2019., 75–108.
- ZDENKO VINSKI, KSENIJA VINSKI-GASPARINI, O utjecajima istočnoalpske halštatske kulture i balkanske ilirske kulture na slavonско-srijemsko Podunavlje, *Radovi i rasprave JAZU, II* (1962.), 263–293.
- MAŠA VUKOVIĆ BIRUŠ, MIHAEL GOLUBIĆ, Konzerviranje i restauriranje arheoloških nalaza, *Stari grad Barilović – deset godina arheoloških istraživanja*, (ur.) Ana Azinović Bebek i Marijana Krmpotić, Zagreb, 2014., 105–109.

Summary

Saša Kovačević, Mihael Golubić

RESTORATION OF FINDS FROM THE HALLSTATT PERIOD FOUND IN A BURIAL MOUND IN JALŽABET

One of the most important landscapes for the Early Iron Age in the Republic of Croatia is located in Jalžabet, south-east of Varaždin (northern Croatia). The Bistričak stream flows through the slightly undulating lowland area, dominated by Gomila, one of the largest burial mounds in this part of Europe. The first archaeological field survey was done in the 1960s. In 1989, during one trial excavation of

Jalžabet and its surroundings, a team from the Varaždin City Museum located a previously unknown tomb: tumulus 2. The research in Jalžabet intensified during the implementation of the project “Monumentalized Early Iron Age landscapes in the Danube river basin” (“Iron-Age-Danube” Interreg DTP 2017–2019) and protective archaeological excavations of the large burial mound of

Gomila between 2017 and 2019. Complex research on this giant tumulus, severely damaged when it was robbed, was funded by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia, and, at the time of writing of this text, has not been fully completed.

Movable archaeological finds, and especially monumental tomb architecture with a complex funeral ritual, confirm that the Gomila burial mound is one of the most significant prehistoric monuments of this type in Europe that has been explored in recent times. The finds from tumulus 1 (Gomila) and tumulus 2 are chronologically and culturally related, and the bronze pieces from the riding equipment are practically identical. By relative chronology, they belong to the Ha D1 period, approximately to the first half of the 6th century BC, the final phase of the Martijanec–Kaptol group or the Styria III period. Before a detailed restoration and analysis of movable finds, we can assume that Gomila belongs to the same time period as the renowned Ha D tumuli of Kleinklein, Strettweg and Kaptol.

New interdisciplinary and archaeological research was carried out at the same time as the material from the old research was processed. Bone and metal finds from tumulus 2 were restored at the Department for Conservation of Archaeological Finds (Croatian Conservation Institute) with funds provided by the Ministry of Culture of the Republic of Croatia. Conservation and restoration of new finds from the past three years was carried out at the same time. Most finds from tumulus 2 are elements of a complex scaly armour made of bronze and iron plates, connected by rivets. The numbers regarding the scope and complexity of conservation and restoration carried out on the finds from tumulus 2 speak for themselves. There were 86 bags and boxes with a total of 2281 items – 1692 of bronze and 589 of iron. Problems relating to inappropriate packaging, as well as previous attempts at restoration, were noticed during the preliminary inspection of the condition of items from tumulus 2. Iron finds from tumulus 2 were in poor condition, because they had not gone through the desalination process. The condition of the items as received required a complex process to detect and remove old interventions, as well as the use of modern methods of preserving materials in order to save the items from further deterioration. Most metal objects were exposed to fire during the funeral ritual, and many that were made of copper alloy turned into amorphous lumps of metal, but the temperature was not high enough

to melt iron. Items made of iron were desalinated in a sulphite bath for 6 months, and corrosive deposits were removed using micro-grinding and sandblasting. Most items made of copper alloy were not structurally sound, and showed signs of active corrosion. Therefore, after cleaning, they were treated with the copper-corrosion blocker Benzo-triazole. The corrosive layer was mechanically removed, and only the original surface remained. Araldite 2020 epoxy with powder pigment filler was used for gluing, consolidating and filling the holes. The surface of the metal was coated with Cosmoloid H80 wax, which protects against the effects of moisture and during further handling. The decorated arrow heads made out of bone, or antlers, were not damaged by the fire. PVA glue had been used during previous restoration interventions, and it was successfully removed with 95% ethyl alcohol. Paraloid B72 varnish of various densities was used for consolidation and gluing. The holes and cracks were filled with epoxy, with the addition of talc and small amounts of brown pigment to make the surface resemble the colour of bone.

During the excavation of tumulus 2, archaeologists were trying to research, document and then restore archaeological finds as best they could. Unfortunately, the excavations of both burial mounds in Jalžabet took place after the monuments had been severely damaged, and their main purpose was to protect and research the site, which again speaks about the need for more thoughtful protection of very sensitive prehistoric finds, sites and landscapes in Croatia and the rest of Europe. Due to the specific circumstances of the funeral ritual, and various natural and anthropogenic influences on the finds over the past millennia, the interpretation of the finds from the burial mounds in Jalžabet is very complex. Restoration of the finds, and a detailed analysis of the context, archaeological layers and structures, will help us understand what actually happened in Jalžabet more than 2,500 years ago. Various experts who are already involved in the restoration and analysis of archaeological finds and samples will play a key role in this. Archaeological excavations, accompanied by conservation and restoration, continue at the Gomila burial mound and in the entire Early Iron Age landscape of Jalžabet.

KEYWORDS: Jalžabet, Podravina, Central Croatia, Early Iron Age, Hallstatt period, princely graves, movable archaeological finds, conservation, restoration

Krasanka Majer Jurišić
Ivana Hirschler Marić

Crkva sv. Julijana u Šibeniku, povijesne faze i tipologija

Krasanka Majer Jurišić
Hrvatski restauratorski zavod
Odsjek za konzervatorsku dokumentaciju
nepokretne baštine
kmajer@hrz.hr

Ivana Hirschler Marić
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za kopnenu arheologiju
iharasa@hrz.hr

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received:
13. 7. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.2>

UDK:
272-523(497.5 Šibenik)

SAŽETAK: Prvi pisani spomen šibenske crkve sv. Julijana datira u treću četvrtinu 14. stoljeća, kada se ona navodi kao *ecclesia sancti Iuliani*. U 15. je stoljeću nad tom crkvom dograđena gornja, crkva sv. Nikole, o čemu svjedoči vizitacija koju je kanonik Juraj Šižgorić obavio 1481. godine. Dana 17. ožujka 1569., prema odluci mletačkog Senata, crkva je dana na korištenje pravoslavnim Grcima i uređena je po propisima istočne crkve, no katolički oltar sv. Mihovila i sv. Julijana, tada smješten na bočnom zidu crkve, i nadalje je održavan. Od 1778. godine crkva je postupno bila u sve lošijem stanju, čak je početkom 19. stoljeća služila kao skladište. Dana 25. srpnja 1875. nadarbenik Ivan Belamarić se u korist pravoslavne šibenske crkvene općine odrekao prava na katolički dio. Gornju su pak crkvu pravoslavni Srbi prepustili starokatolicima 1931. godine, a od 1933. godine je u donjem prostoru bila „Nova štamparija“. U prosincu 1943. cijela je građevina znatno stradala u savezničkom bombardiranju Šibenika. Konzervatorsko-restauratorska i arheološka istraživanja provedena 2019. godine ponudila su uvid u povijesni pregled zbiljanja i određivanje pojedinih faza, te su ostvareni preduvjeti za buduće korištenje crkve sv. Julijana, valorizirajući njezinu pripadnost malobrojnom tipološkom krugu dvokatnih crkvi na našoj obali, kao i kontinuitet postojanja i održavanja više liturgija na tom mjestu, ispreplićući različite obrede i vjere kroz nekoliko stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: Šibenik, sv. Julijan, sv. Nikola, 14. stoljeće, latinski i grčki obred, dvokatna crkva

Crkva sv. Julijana nevelika je građevina,¹ smještena u jugoistočnom dijelu stare gradske jezgre Šibenika, zvanom Dobrić, bliže morskoj obali. Izduženog je, u osnovi pravokutnog tlocrta, građena vapnenačkim kamenom i sedrom (sl. 1). Dvokatna je, a svetište i donje i gornje lađe čini manja pravokutna apsida. Ulaz u donju crkvu je na njezinu bočnom, istočnom pročelju, dok se u gornju pristupa stubama sa sjeverne strane svetišta. Obje su etaže bile svodene bačvastim svodom nad lađom, a

nad svetištem blago šiljastobačvastim, naglašenim klesanim trijumfalnim lukom. Crkva je na dvostrešnom krovu imala i dvije preslice. Vanjština i unutrašnjost u cijelosti su bile žbukane te ličene gustim monokromnim svijetlim vapnenim naličjem. U posljednjoj je fazi pod bio pokriven kamenim pločama položenim u šutu i na vapneni estrih, ispod kojega su zidane grobnice pravokutnog tlocrta, bez poklopnih ploča. Danas je crkva dijelom razrušena. Budući da je napuštena i nije u funkciji, u prilično je lošem stanju



1. Crkva sv. Julijana, Šibenik – pogled iz zraka (fototeka HRZ-a, snimila E. Buća, 2019.)
Church of St. Julian, Šibenik, aerial view (HRZ Photo Archive; E. Buća, 2019)



2. Istočno (ulazno) pročelje crkve sv. Julijana (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
East (entrance) façade of the church of St. Julian. (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



3. Pogled prema svetištu (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
View of the sanctuary (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



4. Položaj crkve sv. Julijana unutar stare gradske jezgre Šibenika (fototeka HRZ-a, snimila E. Buća, 2019.)
Position of the church of St. Julian inside the old town of Šibenik (HRZ Photo Archive; E. Buća, 2019)

(sl. 2 i 3).² Iako crkveni prostor uz arhitekturu čini i njezina oprema, nažalost nema previše podataka što se s onom iz Sv. Julijana zbilo pa se otvara pitanje utvrđivanja sudbine barem nekadašnjih oltarnih slika, liturgijskog posuđa ili možda zvona.³

U literaturi se o crkvi nije često pisalo, a podatke je u najvećoj mjeri prikupio don Krsto Stošić,⁴ bilježeći slijed, promjene vlasništva i načine korištenja građevine. Poslije su dane činjenice kojiput nekritički preuzimane i iznova interpretirane. Povijest crkve sv. Julijana povijest je i dijela grada u kojem je sagrađena, a i vjerskih zajednica koje su u njoj obavljale liturgiju. Također, spoznavajući zbivanja koja se odnose na nju, doznajemo i niz pojedinosti o dvjema bratovštinama vezanima uz crkvu, te se slaže i kontekst uvida u život Šibenčana u dugom nizu stoljeća.

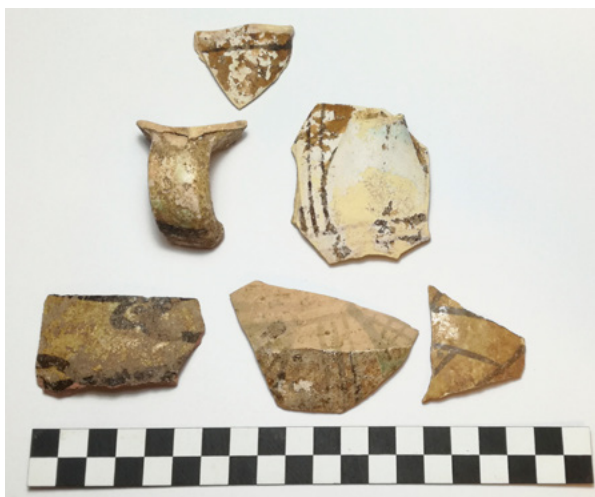
Ecclesia sancti Iuliani

Najstariji spomen o Sv. Julijanu u Šibeniku nalazimo u oporuci Ivana Ježića, p. Radoša, od 14. siječnja 1371. godine, koji je dio svojih pokretnih i nepokretnih dobara ostavio oltaru sv. Mihovila, uz obavezu da se nabave srebrni kalež i križ. Njegov mlin za ulje i neke zemlje na Zlarinu najprije je dobila njegova sluškinja Rada, no nakon njezine smrti on i sve to oporukom prepušta kape lanu crkve sv. Julijana, koji će za njega nedjeljama služiti mise. Određuje i da treba prodati sve što je u njegovoj sobi te od toga kupiti misal i još jedan srebrni kalež. Dio

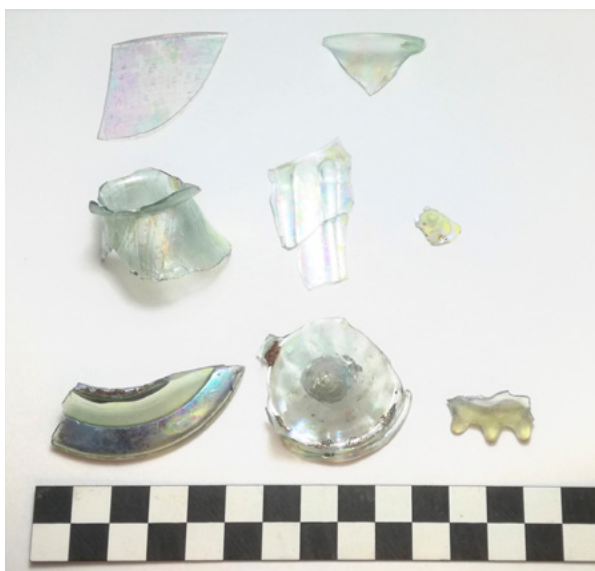
dobara ostavlja se za misu na sv. Mihovila i sv. Julijana, na njihovim oltarima.⁵ Potom, 1375. Grgur Borislavić glagoljicom piše prijevode biblijskih kantika za redovnice crkve sv. Julijana.⁶ Redovnice su više stoljeća živjele uz crkvu u prizidanoj zgradi, pa se navode i kao prizidnice,⁷ a poslije i kao rekluze. Primjerice, *recluse sancti Iuliani* spominje notar Mihovil, sin Ivana, 1423., zatim notar Ilija Banjvarić 1459., a notar Kristofor, sin pok. Andrije, bilježi *recluse in reclusorio ecclesie sancti Iuliani de Sibenico* 1457. godine.⁸



5. Luneta nad ulazom u gornju crkvu (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Lunette above the entrance to the upper church (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



6. Izabrani ulomci arhajske majolike (fototeka HRZ-a, snimila I. Hirschler Marić, 2019.)
Selected fragments of archaic maiolica (HRZ Photo Archive; I. Hirschler Marić, 2019)



7. Izabrani ulomci staklenih posuda (fototeka HRZ-a, snimila I. Hirschler Marić, 2019.)
Selected fragments of glass vessels (HRZ Photo Archive; I. Hirschler Marić, 2019)

Crkva, odnosno *contrata ecclesie sancti Iuliani inter uias publicas ex omnibus partibus*, uzgred se javlja kao preciznija odrednica položaja u gradskoj jezgri u općinskim dokumentima od 4. lipnja 1386. godine.⁹ Taj gusto izgrađeni predio urbanog tkiva Šibenika, Dobrić, bio je naseljen još vrlo rano jer su sve do kraja 14. stoljeća ondje bili i mnogi izvori pitke vode¹⁰ oko kojih su doseljenici i starosjedioci gradili svoje kuće (sl. 4).

Potvrdu o kontinuitetu crkve sv. Julijana na istom lokalitetu još od 14. stoljeća, uz pisane dokumente nude i tom razdoblju pripadajuća klesana kamena luneta (sl. 5) te nekoliko arheoloških slojeva.¹¹ Među keramičkim

nalazima dominiraju ulomci arhajske majolike i stakla, dekoracijom i oblikovanjem karakteristični za šire područje Jadrana (sl. 6 i 7),¹² a potvrđena je i tradicija pokapanja¹³ unutar same crkve još u to najranije doba.

Nije poznato kako je crkva dobila svojega titulara, no u vrijeme formiranja srednjovjekovnih naselja, gradova i sela, simbolička motivacija religioznog značenja bila je vrlo važan element realiziran preko kulta sveca zaštitnika.¹⁴ Iako je u crkvenoj povijesti više svetih Julijana, moguće je da je šibenska crkva nazvana prema onome koji je prema legendi bio zaštitnik skelara, gostioničara, gostiju, turista, glazbenika i hodočasnika.¹⁵ Uloga sv. Mihovila, kojem je bio posvećen oltar u crkvi, jasnija je. Kao zaštitnik vojnika i zaštitnik od zlih sila i duhova, te nebeski zaštitnik Šibenika, logičan je i čest izbor titulara upravo u tom gradu, ali i na cijeloj našoj obali.

Dvokatna crkva sv. Julijana i sv. Nikole

Godine 1481. šibenski je kanonik Juraj Šižgorić, kao generalni vikar (odsutnog) biskupa Luke Tolentića, obavio vizitu crkve sv. Julijana i sv. Nikole.¹⁶ Tada su već u istoj građevini bile zapravo dvije crkve, jedna nad drugom.¹⁷ Crkve su pohodene zajedno. U Sv. Julijanu nalazio se i spominjani oltar sv. Mihovila, i bio je dobro obdaren, iako se na njemu rijetko služila liturgija, a crkva sv. Nikole uređena je na gornjoj etaži. Pri dogradnji gornje crkve oba su prostora jednostavno oblikovana, no uz pojedine nove klesane kamene elemente, karakteristične upravo za 15. stoljeće (sl. 8).

Od 1486. u crkvi sv. Nikole i Julijana postojala je i bratovština mornara koja je vjerojatno imala svoj oltar ili barem sliku¹⁸ (*8 Aprile 1486. – Alla Confraternita de' Naviganti è concessa la chiesa de' SS. Niccolò e Giuliano*). Bratovštine se u Dalmaciji javljaju od 12. stoljeća, a u 13. stoljeću bile su brojne u gotovo svim dalmatinskim gradovima. Imale su velik utjecaj na vjerski i društveni život, bile su zadužene za osnivanje skloništa za siromahe i djecu, hospitala za bolesnike i starce, molile su za razne potrebe, pomagale u nesrećama, brinule se za obranu pučkih interesa i potrebe svojih članova. Svaka je crkva mogla imati i više bratovština, velikih i malih, od kojih su neke bile obrtne, neke umjetničke, a neke religiozno-društvene.²⁰ Bratimi su među sobom birali svećenika, brinuli se za oltar ili crkvu te pribivali procesijama i molitvama. Budući da je u Šibeniku u 15. stoljeću bila samo jedna župa, svećenstvo je djelovalo upravo putem bratovština, odnosno *scuola*.²¹ Specifičnost brojnosti i vrlo rane pojave bratovštinskih crkava u tom gradu, svakako još u 13. stoljeću, tumači se činjenicom da se velik broj stanovnika doseljava iz šire okolice i dolaskom na prostor grada prenosi i svoja crkvena sjedišta i tradiciju povezanosti i uključenosti u pitanja crkvenoga života.²²

Bratovština sv. Nikole postojala je u više crkava, primjerice i u crkvi sv. Barbare.²³ Članovi su bili pripadnici



8. Pogled na sjeveroistočni kut lađe i dio svetišta (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
View of the northeast corner of the nave and part of the sanctuary (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)

uglednijih šibenskih obitelji: Domakušević, Jelašić, Kraljić, Makorović, Milović, Paklić, Račić, Radeljić, Raljić, Ripić, Sučević i dr.²⁴ Poslije je bratovština djelovala i uz crkvu sv. Nikole na obali, a njezina matrikula pisana talijanskim jezikom odobrena je 7. prosinca 1514. godine.²⁵

Početkom 16. stoljeća, godine 1504., u Sv. Julijanu su šibenski pučani održali svoju skupštinu i odredili izaslanike koji će ih zastupati u Veneciji i ondje izložiti probleme i bijedu koja je zadesila puk.²⁶

Grčki obred u crkvi sv. Julijana

Kako su u prvoj polovici 16. stoljeća postupno u Dalmaciju dolazile pojedine grčke obitelji, tražile su od Mletačke Republike i dalmatinskih biskupa dopuštenja za obavljanje liturgije prema vlastitom, odnosno bizantskom obredu, što je bio slučaj i u Šibeniku,²⁷ gdje su novi grčki doseljenici dozvolu za gradnju svoje crkve počeli tražiti još oko 1443. godine. Venecija je, kao pomorska i trgovačka država čiji su se posjedi protezali sve do istočnog Sredozemlja, provodila tolerantnu vjersku politiku prema pravoslavnim Grcima, protestantima, židovima i drugim vjernicima, vodeći računa ponajprije o državnim interesima (*Ragion di Stato*). Potreba za bizantskim obredom pojačala se nakon doseljavanja grčkih vojnika koji su služili Veneciji u mletačko-turskim ratovima.²⁸ No uz to što Grci u 16. stoljeću u Šibenik najvećim dijelom dolaze kao vojnici i službenici mletačke vojske, dolaze i kao trgovci koji se u gradu trajno nastanjuju.²⁹ Godine 1530. crkva sv. Julijana dana im je na uporabu, ali je oltar sv. Mihovila u

toj crkvi ostavljen katolicima pa su svake tri godine šibenski biskupi vizitali oltar.³⁰

Prema odluci mletačkog Senata od 17. ožujka 1569., katolički biskup Savorgnan potvrdio je pravo korištenja Sv. Julijana Grcima i dotadašnja je rimokatolička crkva uređena prema propisima istočne crkve.³¹ Posvećena je na dan Velike Gospe, prema kojoj se nazivala i *chiesa di Madonna di s. Giuliano*.³² Tako crkva sv. Julijana postaje utrakvistička, odnosno u njoj su se služili obredi i prema zapadnom, katoličkom, i prema istočnom, bizantskom običaju. Zadržavanje starijega oltara na kojem su i katolički svećenici mogli i nadalje održavati misu nije bio izuzetak, jer su crkve na korištenje Grcima davane u pravilu kao privremeno rješenje.³³ Svećenik je liturgiju govorio na grčkom, a paroh je izravno odgovarao filadelfijskom nadbiskupu koji je stolovao u Veneciji. Sakramente su davali samo grčki svećenici, no mise su služili i katolički, koji su imali pravo voditi i pogrebe. Crkva je i nadalje bila pod biskupovom ingerencijom, što svjedoči i izvještaj biskupa Natalisa Carideira Svetoj stolici u kojem piše da je ishodio dopuštenje od filadelfijskog nadbiskupa i da ubuduće vizitira i crkvu i svećenikov dom. Osim Sv. Julijana, katolički su biskupi novopridošlim grčkim doseljenicima na privremenu upotrebu dali i crkvu sv. Ilije u Zadru te crkvu sv. Venerande u Hvaru.³⁴

S vremenom se broj vjernika grčkoga obreda u Dalmaciji smanjivao, pa je godine 1625. samo u Šibeniku od 60 obitelji njih 50 prešlo na latinski obred, a dvadeset godina poslije taj se broj sveo samo na dvije ili tri obitelji.³⁵ Od

1645. do kraja 17. stoljeća, u vrijeme Kandijskog i Morejskog rata, doseljava se veći broj Morlaka koji su obavljali grčki (bizantski) obred,³⁶ tako da šibenska pravoslavna zajednica ima zapravo dva izvorišta: jedno na mletačkim posjedima u Grčkoj, a drugo u osmanskom zaleđu Dalmacije.³⁷

Oltar sv. Mihovila i oltar Gospe Grčke

Oltar sv. Mihovila u crkvi je bio još u 14. stoljeću i sve do 29. ožujka 1807. godine na njemu je služena misa. Redovito se spominje u vizitacijama, oporukama i sličnim pisanim dokumentima, a 1820. napisano je da je od drva, sa slikom sv. Julijana, Mihovila i Gospe.³⁸

Beneficij sv. Mihovila ustanovila je obitelj de Saracenis,³⁹ ali se i obitelji Draganića i Linjirića navode kao utemeljitelji. Dana 20. prosinca 1484. Mihovil Draganić, kao rektor oltara, daje neke zemlje, a oltar se spominje i 1491. te 1496., 1530. i 1587. godine. Patron oltara 1530. godine bio je Ivan Linjirić (Linjarčić, Linjičić). Poslije njegove smrti, Jakov Linjirić je biskupu Vicku Baffu za nasljednika predložio svojega brata Franju. Pritom je Jakov nastupio ne samo kao patron nadarja sv. Mihovila, nego i onog sv. Marije de Saracenis u katedrali. Godine 1720. patroni oltara bili su Šižgorić, Divnić i Draganić. I članovi obitelji Mišić bili su patroni.⁴⁰

Kad je 9. srpnja 1589. sastavljen popis crkvene imovine u kući redovnice Margarite, zapisana su dva željezna kandelira i oltarni antependij od crvenog materijala. Te je godine obavljena i vizitacija crkve sv. Julijana i oltara sv. Mihovila.⁴¹ Prijenosni je oltar bio mali, bez menze, a nedostajali su i antependiji zelene, bijele i ljubičaste boje te misnice svih boja, štola i manipul. Crkva je bila tamna i bez sveg potrebnog liturgijskog pribora i posuda (kaleža, tjelesnika i purifikatorija). I 1594. stanje crkve je bilo slično,⁴² s tim da je nedostajalo još više opreme. Stoga je biskup Basso naredio da upravitelj, koji se birao svake godine iznova, priskrbi sve potrebno. Postojale su neke pritužbe da su određena dobra crkve bila otuđena, pa je upravitelj bio dužan sve preispitati i donijeti na uvid knjigu prihoda i rashoda.

Vizitacije crkve 1600., 1602. i 1605. godine ne donose nove podatke, osim što je u posljednjoj zaključeno da je ono najnužnije u dobrom stanju.⁴³ Kad je godine 1609. biskup Arrigoni prilikom pohoda došao do Sv. Julijana i ondje vizitirao oltar sv. Mihovila, naredio je da se na nj postavi raspelo, da se kupe prikladni svijećnjaci, da se priskrbe misnice ljubičaste, crne, zelene i crvene boje.⁴⁴ I 1611. godine o crkvi su se brinule rekluze,⁴⁵ a tada je uz kapelana, velečasnog Šimuna de Pordenonea, koji je bio nadarbenik oltara još od kraja 16. stoljeća, upravljanje preuzeo svećenik Matej Tomašević. Patronatskom pravu, prema zapisu iz 1613., pripadala je i kuća uz crkvu u kojoj su rekluze stanovale. U crkvi je tada bilo sve prikladno pripremljeno, osim posude za blagoslovljenu vodu, pa je

određeno da se posuda izradi od kamena i postavi unutar crkve.⁴⁶

Ivan Tonko Mrnavić, izaslanik biskupa Arrigonija, 1618. piše: „U crkvi sv. Julijana na posebnom oltaru grčki svećenik ima službu za neke vrlo malobrojne i većinom vojnike grčkog obreda, koji čak dolaze i na rimokatoličke procesije.“⁴⁷ Iako je zapisano da je isti kanonik 1632. godine dao izraditi i novi oltar u crkvi,⁴⁸ koji su častili i Grci i katolici, svakako je neki oltar tada već postojao, a slika na tom oltaru, ikona Bogorodice, donesena je iz Nauplionu davno prije. Zadarski nadbiskup, papinski legat Oktavijan Garzadoro, 1625. bilježi da je to bilo čak osamdeset godina prije.⁴⁹ U njegovoj vizitaciji stoji izriješkom da je u crkvi svetište Grka, a da je svećenik Grk „koji ondje živi i ima skrb nad crkvom, iskazao posluš vizitatoru, pred kojim je izjavio da prihvaća primat rimskog prvosvećenika [pape]“. No ponekad je međusobno uvažavanje izostajalo, što se primjerice vidi prema izvještaju *Ad limina* 1606. godine, kad biskup Arrigoni piše: „U gradu postoji i jedan grčki svećenik koji se brine za vjernike istočnoga obreda, a bogoslužje ima u nekoj zatvorenoj kapeli u crkvi sv. Julijana, koja je pod biskupovom jurisdikcijom. Taj se paroh ne pokorava biskupu.“⁵⁰

Još jedan oltar za potrebe grčkoga obreda napravljen je i posvećen 1630. godine, i to u jednoj kući u Varošu, a na njemu je službu obavljao kapelan Sv. Julijana.⁵¹ Iste je godine zabilježena i molba redovnice Jerke Nalošić koja od uprave crkve traži da i dalje ostane u obližnjoj kući gdje stanuje već 18 godina i sama ju je popravila, te redovito čisti i održava crkvu sv. Julijana.⁵² Nadalje, tada se u oporuci Tome Tomića traži da se mise za njegovu dušu služe u crkvi sv. Julijana. Ivan Vuković 1633. godine oporučno za Gospu od Julijana, *nella capella di Greci sul altar grande*, ostavlja prihod od vinograda, a 1654. kaluđer Filip najprije odlazi iz Sv. Julijana u Veneciju, noseći sa sobom liturgijsko ruho, kaleže, patene, svijećnjake i ostalo. Potom se potkraj godine vraća i služi misu dva puta tjedno.⁵³ I drugi primjeri ostavština i crkvi i Gospinoj slici bilježe se još od kraja 16. pa sve do kraja 17. stoljeća, a osim vjernika grčkoga obreda, sliku su častili i katolici.⁵⁴ U crkvi sv. Julijana obavljala su se i vjenčanja; primjerice 1607. Juraj, sin Raslava Miljevića iz Mirilovića, oženio se Nikolotom, kćeri Grgura Muške iz Trogira.⁵⁵

Prokurator crkve sv. Julijana 1636. godine bio je šibenski plemić Frane Ljubić, kojega je biralo plemićko vijeće. Biskup mu je odredio da nabavi misnicu crne boje i da crkvene zidove oliči vapnom te da se napravi još jedna ispovjedaonica.⁵⁶ Prokurator je barem od 1430. godine birala šibenska općina. Tada je na tu funkciju došao Ilija Teodošević. Općina je birala i plovana, sve do 14. travnja 1624. Dana 28. prosinca 1610. potvrdila je kapelana Matu Tomaševića koji je uživao kuću i zemlje nadarja sv. Mihovila, što je iznosilo 8 plus 25 dukata godišnje. Mate se obavezao stanovati u toj kući i održavati je, da



9. Svijećnjak iz crkve sv. Julijana (MKM, KO ŠI, snimio M. Sinobad, 2019.)
Candlestick from the church of St. Julian (MKM, KO ŠI; M. Sinobad, 2019)

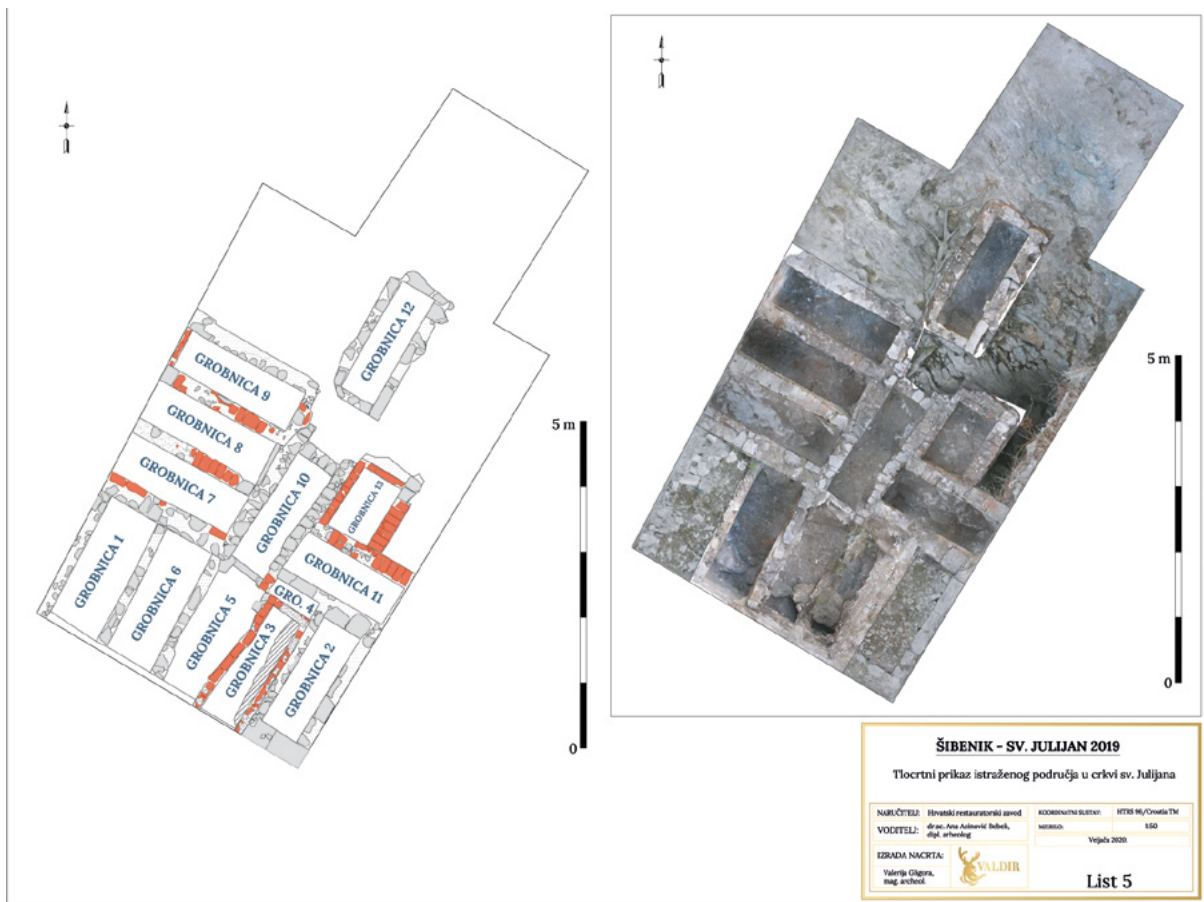
će svakoga tjedna držati misu, a na sv. Julijana, Gospu i druge zapovjedne blagdane pjevati večernju misu. Također je trebao davati vosak za crkvu i održavati upaljenu lampadu. Godine 1611. zamijenio ga je P. Perudnić. Za plovana je 1616. izabran Frane Mišić, a 1641. plovana Gašpara Mattazzu nasljeđuje Mihovil Sepljić. Godine 1671. oltarist je Donat Pekić kanonik, koji daje u najam pašnjak na Vrbici. Općina je 31. svibnja 1671. iznova uspostavila svoje pravo izbora nadarbenika, i to Petra Vrančića, kojega je 1697. zamijenio Petar Mišić.⁵⁷

Dana 29. travnja 1659. biskup Božo Carridei pregledao je katolički oltar sv. Mihovila, a zatim drugi dio crkve koji je posvećen bizantinskoj Gospi (*S. Maria Constantinopolitana*).⁵⁸ Sastavljajući izvještaj *Ad limina* iz 1668. godine, isti se biskup požalio što Grci ne dopuštaju da se njihove crkve vizitira, dok je za 26. srpnja 1673. godine zabilježio da je u crkvi u svetištu oltar sv. Marije pod nazivom sv. Julijana.⁵⁹ Godine 1678., 30. travnja, grčki je kapelan Kiril Gabrielli izjavio da pričest u srebrnoj posudi nije izmijenjena već 15 godina, ali da je to u suglasju s grčkim ceremonijalom.⁶⁰ Nakon toga je 1696. crkvu posjetio biskup Caligari, zapisujući: *S. Nicolae, hanc ecclesia que est unita Ecclesiae S. ... /Juliani/* i navodeći oltar sv. Julijana na kojem se slavila misa rođenja Blažene Djevice Marije.⁶¹ Grčki je kapelan tom prigodom izjavio da redovito mijenja pričest.⁶² U Sv. Julijanu liturgiju je služio i episkop Nikodim Busović, od 1676. godine.⁶³

Parosi iz Sv. Julijana bili su vjerni i filadelfijskom arhiepiskopu i dijecezanskom biskupu, što je vidljivo iz pisma koje je sjedinjeni grčki mitropolit Melecije Tipaldi uputio Nikoli Metaksi 1699. godine (*Epsicopi ecclesiae B. V. de Assumptione Sancti Juliani martiris Graecorum*).⁶⁴ Latinski biskupi nisu inače tražili da im se u njihovim biskupijama osigura nadležnost nad kršćanima bizantskoga obreda, ali su bili uporni za prava vizitacije svih crkava i manastira unutar njihove biskupije, bez obzira na obred. Također, inzistirali su na tome da ni jedan svećenik ne može obavljati pastoralnu službu bez dekreta latinskog ordinarija i da biskupi imaju pravo paziti na vjernost klera bizantskoga obreda.⁶⁵

Zbivanja s crkvom sv. Julijana do pred pad Mletačke Republike

Na samom kraju 17. stoljeća crkva se oprema i uređuje:⁶⁶ godine 1689. nabavljaju se svjetiljke i popravljaju svod, 1694. napravljeni su štapovi za baldahin i stube za stolicu vladike, a naručuju se i još neke svjetiljke. Godine 1697. bratovština je isplatila vladiki Nikodimu Busoviću 182 L da u Veneciji nabavi nekoliko ikona za crkvu, 1699. isplaćeno je P. Stankoviću 546 L za dva zvana koja je donio iz Venecije, a iste je godine u svibnju potrošeno i 85 L za 12 novih svijećnjaka od žute mjedi koji su postavljeni pred ikone 12 apostola te 15 L za nove okvire ikona dvanaestorice apostola i za ikonu Spasitelja. Te je ikone



10. Tlocrtni prikaz arheološki istraženog područja crkve (dokumentacija HRZ-a, izradila V. Gligora, 2019.)
Floor plan of the archaeologically excavated area of the church (HRZ Archive; V. Gligora, 2019)



11. Grobnica 2, zapadni zid, 3D model (dokumentacija HRZ-a, izradila E. Buća, 2019.)
Tomb 2, west wall, 3D model (HRZ Archive; E. Buća, 2019)

nabavio vladika Busović na Krflu, za 338 L ukupno (svaka 26 L) te još 11 velikih ikona po 52 L, odnosno 572 L ukupno. Godine 1700. slikar Jovan Teodorović naslikao je na svodu sliku 12 proroka za 25 reala. Od sveg je crkvenog inventara do danas sačuvan tek par svijećnjaka koji prema obliku datiraju u vrijeme 17. i 18. stoljeća. Iste su tipologije, izduženog elementa drška i nemaju oznake jesu li od mjedi ili bakra, a na jednom su naknadno urezana slova kojima se potvrđuje pripadnost grčkoj crkvi sv. Julijana (sl. 9).⁶⁷

Zajednicu vjernika grčkoga obreda u Sv. Julijanu potkraj 17. i u 18. stoljeću činili su i Morlaci i Bugari te još pokojni Grk. U crkvi je tada djelovala i bratovština Blažene Djevice Marije sv. Julijana, *scola nova della B.V. Maria di san Zulian del rito greco*, nazivana i bratovština Uspenja Bogomateri.⁶⁸ Njihov je pravilnik objavljen 25. travnja 1678. godine.⁶⁹ Pri biskupskom pohodu 18. kolovoza 1687., prokurator bratovštine Đorđe Sandić potvrdio je papu kao vrhovnog poglavara crkve, pa je biskup odredio da katolički svećenik ne smije misiti u Sv. Julijanu dok grčki drži svoju službu.⁷⁰ Pola stoljeća poslije, 30. ožujka 1727., bratovština nakon povremenih osporavanja priznaje da *ius patronat* nad crkvom sv. Julijana ima šibensko Općinsko vijeće te moli da se kuća kojom su se koristili proširi i na obližnju.⁷¹ Tu su stariju kuću, *con una scalla di pietra di fori con la sua canaua*, nasuprot crkvi, zastupnici bratovštine kupili 1690. godine.⁷² Povremeno su se i nadalje sastajali u dvoranama za sastanke drugih bratovština; primjerice 1754. nalaze se u kući sv. Antuna opata, a 1760. u gornjem dijelu Sv. Julijana.⁷³

Godine 1688. vjernici grčkoga obreda bili su u sporu sa šibenskom općinom jer su u crkvi sv. Julijana neovlašteno radili iskope za nove grobnice.⁷⁴ Grobovi su u crkvi kopani i prije. Plemićko je vijeće, 27. ožujka 1569., Grcima dopustilo ukope (sl. 10 i 11), pa su u crkvi pokopani i paroh Gabrijel Techis 1639. i paroh monah Ćiril Gabrielli 1689.⁷⁵ Iz toga je razdoblja arheološkim istraživanjima pronađeno više brončanih nabožnih predmeta i nekoliko funkcionalnih dijelova nošnje (čiji originalni arheološki konteksti nisu poznati), kao i kosturni ostaci pokojnika.⁷⁶ Nabožni predmeti (medaljice i ulomci krunica)⁷⁷ uz funkcionalne nalaze odjeće (brončane kopčice i puce)⁷⁸ uobičajeni su nalazi u novovjekovnim grobovima. Iako za uže datiranje tih nalaza nedostaju stratigrafski odnosi i nalazi s determinacijskom vrijednošću, od pomoći može biti njihova analiza. Na naličju jedne ovalne medaljice je prikaz sv. Roka, zaštitnika od kuge,⁷⁹ dok je na licu prikaz čudotvornog Raspela iz bratovštine sv. Roka u Veneciji, uz natpis i 1663. godinu.⁸⁰ Takva medaljica sv. Roka, zaštitnika od kuge, zasigurno je bila vrlo tražena u Šibeniku, u vrijeme kad su dvije epidemije kuge poharale stanovništvo (1637. i 1649. godine). Na osmerokutnoj je pak medaljici na licu prikaz okrunjene Gospe Loretske u zvonolikom plaštu, s djetetom Isusom u lijevom naručju pokraj kojih su dva



12. Medaljice (fototeka HRZ-a, snimio J. Škudar, 2020.)
Saint medals (HRZ Photo Archive; J. Škudar, 2020)

andela s upaljenim svijećama, a na naličju sv. Venancija iz Camerina.⁸¹ Kako su medaljice bile povezane ušicom (sl. 12), vjerojatno su i nošene zajedno pa ih se može datirati u drugu polovicu 17. stoljeća.

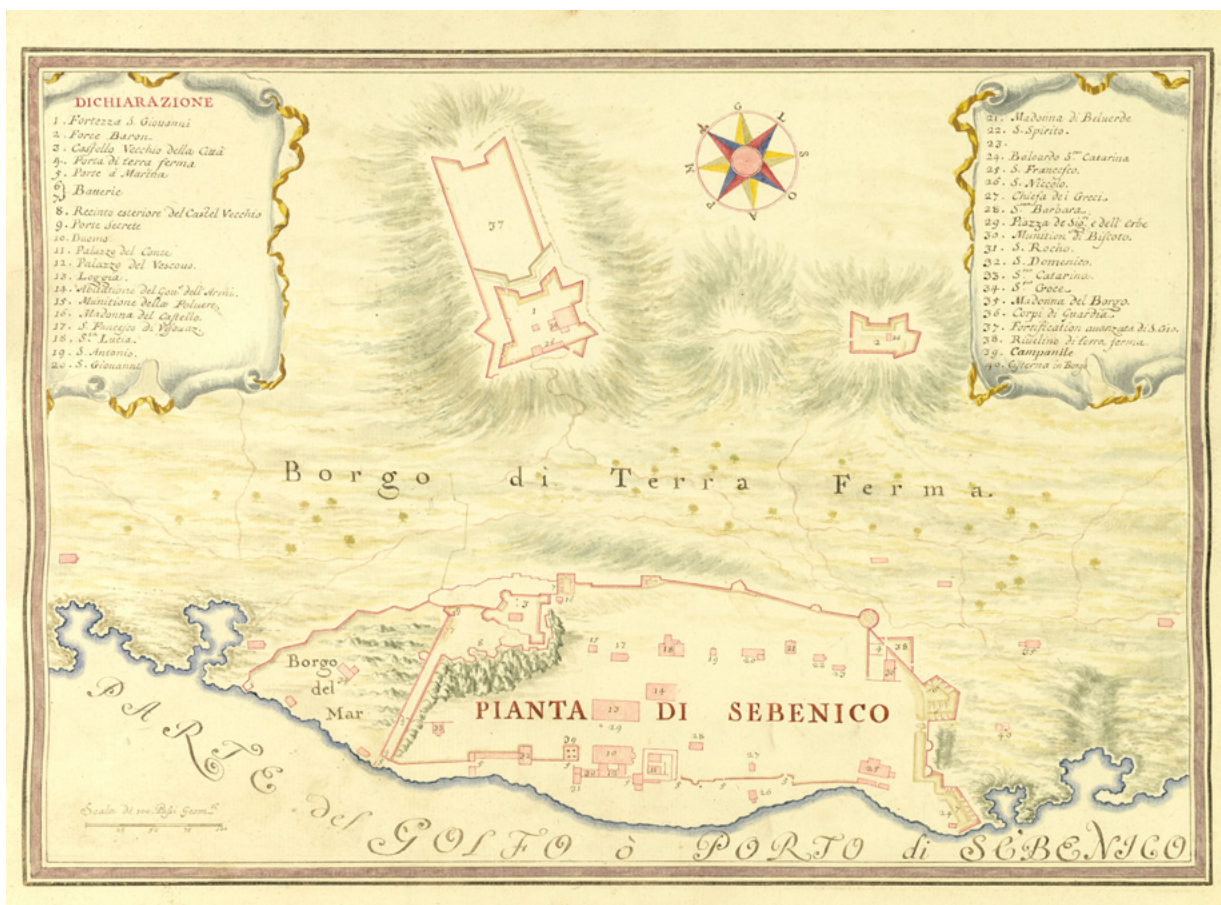
Nesuglasice oko grobnih mjesta unutar crkve javljaju se 1705. godine među članovima bratovštine sv. Julijana, a iste su godine i bugarski trgovci bez dopuštenja bratovštine počeli s iskopom grobnica, za što su tvrdili da imaju pravo jer su davali brojne novčane i materijalne priloge i za crkvu i za bratovštinu.⁸²

Nešto kasnije, članovi grčke bratovštine imali su spor i s mornarskom bratovštinom sv. Nikole u vezi sa zvonikom koji su namjeravali podići *sopra il muro della chiesa sudetta di San Nicolo (detta) la vecchia soprastante ad essa de Greci*.⁸³ Godine 1709. bratovština sv. Nikole je najprije zabranila, a potom dopustila pravoslavnim Grcima da na zidu crkve sv. Julijana (koji je pripadao bratovštini) grade zvonik, za što je plaćeno 120 livri (sl. 13).⁸⁴

Na dan 20. veljače 1724. katolički biskup Karlo Antun Donadoni obišao je pravoslavnu crkvu i našao sve u redu, pa je pohvalio paroha i upravu crkve (sl. 14).⁸⁵ U svojoj



13. Preslice nad istočnim i južnim pročeljem prije bombardiranja 1943. godine (preuzeto s: www.sebenico.com 7. 12. 2019.)
Distaffs over the eastern and southern façades before the 1943 bombing (www.sebenico.com, 7 December 2019)



14. G. Juster, plan Šibenika, 1708. – pod brojem 27 navodi se Chiesa dei Greci (MAJER JURISIĆ, 2017., 36)
G. Juster, map of Šibenik, 1708, Chiesa dei Greci is mentioned under number 27 (MAJER JURISIĆ, 2017, 36)

viziti piše: „Prejasni i preuzvišeni gospodin biskup, nastavlajući svoj pohod, zajedno s pridruženim koadjutorima, došao je do crkve sv. Julijana. Ondje su ga na vratima rečene crkve primili velečasni svećenik Nikola Metaxa, natprezbiter i pleban [dušebrižnik] Grka, odjeven u svileni plašt, zajedno s đakonom istog obreda Nikolom Ruderom, također odjevenim u svečano crkveno ruho. I ušavši u crkvu, poslušao je misu koju je na oltaru zvanom sv. Mihovila i Julijana služio velečasni gospodin kanonik Lovro Mišić Balić, kao pleban rečenog oltara i crkve. Kad je [misa] završila, stavivši štolu ljubičaste boje i bijelu mitru, pristupio je održavanju za duše preminulih vjernika, prema rimskom pontifikalu. To učinivši, pohodio je oltar rečenih svetaca Mihovila i Julijana, smješten izvan apsida, na strani Evanđelja [desno], čiju nadarbinu posjeduje rečeni velečasni kanonik. I vidjevši što je trebalo pregledati, naredio je da se sveta oprema bolje i doličnije čuva. Potom je došao do oltara Blažene Djevice Marije, dolično načinjenog, smještenog u maloj apsidi. Ondje je, kad je rečeni velečasni natprezbiter i pleban Nikola otvorio vrata svetohraništa, pokadio presveti sakrament Euharistije koji se čuva u srebrnoj piksidi, iznutra pozlaćenoj; pregledavši je, pronašao je unutra posvećene čestice za pričest. Pohodio je cijelu crkvu i našao da je dolično i vrlo lijepo ukrašena, sa

srebrnim svjetiljkama i raznim slikama svetaca te pohvalio skrb i savjesnost rečenog gospodina natprezbitera i plebana. Pohvalio je jednako tako i Grke, upravitelje rečene crkve, naime Petra Gadu, trgovca, i Tomu Pavlića, koji su nazočili rečenoj vizitaciji, zajedno s mnogim vjernicima. Obavivši to, podijelio je blagoslov i otišao.“⁸⁶

Idućoj vizitaciji crkve prethodilo je protivljenje pojedinih vjernika grčkoga obreda,⁸⁷ o čemu se izjasnio i mletački magistrat, zapovjedivši sucima i Grcima prokuratorima oltara da moraju poduprijeti biskupa te im zabranivši bilo kakvo sprečavanje ili onemogućavanje uobičajenog pregleda crkve, pod prijetnjom globe od 500 p.⁸⁸ Vizitacija je obavljena 10. svibnja 1728.,⁸⁹ a zapisano je iznova sve kao u prethodnoj, te u onoj koju je isti biskup obavio i 1734. godine.⁹⁰ Cijela je crkva bila dobro ukrašena i dolično održavana, a suci i prokurator opomenuti su samo za posudice za sveta ulja, jer nisu pozlaćene.

Godine 1738., 7. svibnja,⁹¹ biskup Donadoni iznova je vizitirao crkvu sv. Julijana, naredivši da se zapečati i prezbuka menza oltara sv. Mihovila, da se nabave dvije nove misnice za svakodnevnu uporabu, jedna bijela, druga crna, kao i tri veluma za kalež: crveni, bijeli i crni, te da se nabave dva nova tjelesnika i petnaest purifikatorija. Nakon toga je 22. svibnja, nakon završetka posjeta crkvi



15. Šibenik, pogled s obale na romaničko-gotičku crkvu (sv. Julijan), 1954. godine (MKM, KO ST)
Šibenik, view from the coast of the Romanesque-Gothic church (St. Julian), 1954 (MKM, KO ST)

sv. Benedikta, otišao u crkvu sv. Nikole *positam super illam Grecorum, visisque videndis bene omnia invenit*.⁹²

Nisu pronađeni detaljniji zapisi o događanjima ili stanju crkve do kraja mletačke uprave u Šibeniku, osim što je poznato da su oltari bili u funkciji i nadalje, i do kraja 18. stoljeća i cijelo 19. stoljeće. Godine 1740. beneficijant je bio Lovro Mišić Babić, 1764. Ivan Miagostović i nakon toga Toma Šižgorić, sve do svoje smrti 1775., kad nadarje preuzima Ivan Kr. Šimunić. On je zabilježio jednu misu u listopadu 1777. godine *in ecclesia in altari sanctae Mariae Graecorum*.⁹³ Nakon njega je beneficij uživao kanonik Vicko Marini Locida, koji je govorio deset misa i jednu pjevao te održavao oltar Gospe.

U tom se razdoblju ipak nastavljaju ukopi, što potvrđuju materijalni nalazi. Primjerice, u zapuni jedne grobnice, izvan arheološkog konteksta, bila je brončana kovanica od dva solda Republike Venecije iz kasnog 17. stoljeća⁹⁴ ili pak brevar iz 18. stoljeća, jedini nalaz iz grobnice sačuvan u svojem originalnom arheološkom kontekstu, čiji su papiri⁹⁵ ručno rađeni i bojeni zeleno, dok su fragmenti višeslojnog kartona svijetlosmeđeg i crvenog obojenja najvjerojatnije pripadali koricama, a sitni fragmenti brončanog lima njihovim okovima.⁹⁶ Pronađena je i nešto mlađa kovanica, datirana u početak pretposljednega



16. Šibenik, crkva sv. Julijana, 1963. godine (MKM, KO ST)
Šibenik, church of St. Julian, 1963 (MKM, KO ST)

desetljeća 18. stoljeća; najvjerojatnije se radi o novcu od pola krajcara, kovanom za Josipa II. 1781./1782. godine.⁹⁷

Crkva sv. Julijana od kraja 18. do sredine 20. stoljeća: mjesto katoličke, pravoslavne i starokatoličke liturgije, tiskara i ruševina

Godine 1790. vjerojatno je nadarje u Sv. Julijanu držao iznova Ivan Miagostović, a godine 1807. oltar sv. Julijana i Mihovila ima desetak parcela i kućicu. Dužnost je beneficijanta bila da govori 16 misa i jednu pjeva te da održava oltar i kandelu. Godine 1837. država je oduzela beneficij, ali ga je vratila 1887. godine. Posljednji je nadarbenik bio Ivan Belamarić,⁹⁸ koji je dobio jedan teren, uz dužnost da pjeva dvije mise.⁹⁹

Godine 1805., u vrijeme francuske uprave, vlada je ukinula rad svih bratovština, pa tako i bratovštinu sv. Nikole i inkamerirala njezina dobra,¹⁰⁰ a prema popisu iz 1809., to je, uz veći broj srebrnine, lik sv. Nikole i dosta crkvenog ruha, pet kuća te neke zemlje, bila i kuća pokraj crkve sv. Julijana u kojoj je bila grčka škola.¹⁰¹ Ipak je bratovština ustanovljena i nakon toga, a 1852. tiskala je iznova svoj pravilnik.¹⁰² Za bratovštinu sv. Julijana bilježi se pak da je nakon poteškoća s izborom administratora i upravitelja bratovštine sredinom 18. stoljeća tu funkciju preuzeo Lazaro Monti, sa zadatkom da osigura rad ureda i da se zalaže za interes toga svetog mjesta.¹⁰³ Iz prepiske 1773. i 1774. godine doznajemo i o nekim nesuglasticama oko pogreba Grka u Šibeniku. Prema odluci generalnog providura Giustina da Rive, zaključeno je da se u slučaju smrti u gradu ili predgrađima odlazi u kuću preuzeti preminuloga te ga se sprovodi u crkvu sv. Julijana u pratnji Grka iz toga grada, a zatim sve do groblja Grka koje



17. Crkva sv. Julijana na staroj razglednici Šibenika (Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, Grafička zbirka)
Church of St. Julian on an old postcard of Šibenik (National and University Library, Zagreb, Print Collection)

se nalazi izvan gradskih zidina. Nasljednici i ostali ako žele mogu pozvati i katoličko svećenstvo. Donesena je i odluka kojom je potvrđena nadležnost u župi latinskom svećenstvu, ali i prava Grka koja su određena i zakonom.¹⁰⁴ Godine 1781. traži se da tadašnji generalni providur Paolo Boldù potvrdi reizbor kapelana, što je prema matrikuli od 19. svibnja 1726. godine propisano da ima pravo obaviti sama bratovština Blažene Djevice sv. Julijana.¹⁰⁵ Nažalost, ta su prava ponekad osporavana; primjerice, već 1782. godine, kad je suprotno volji bratovštine aktualni prokurator želio imenovati na dužnost kapelana osobu po svojem izboru, bez uobičajenoga javnog glasanja ili izbora među više kandidata.¹⁰⁶

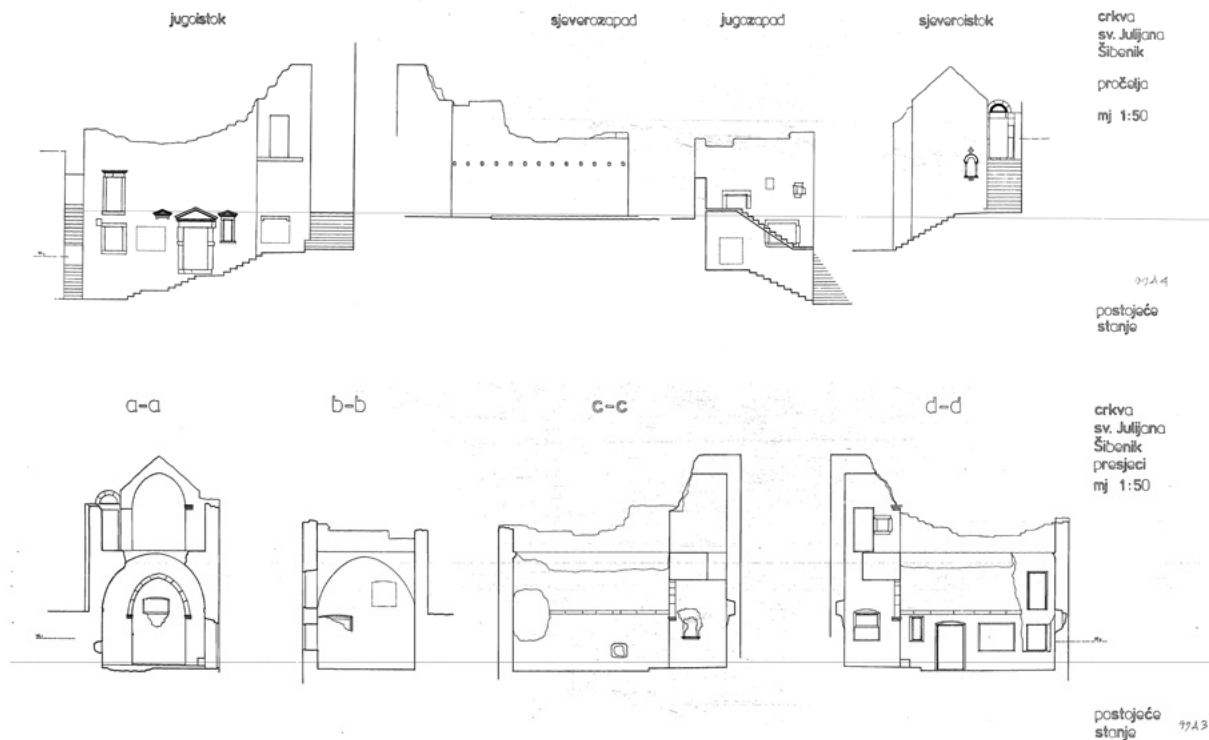
S vremenom se crkva sve manje koristi jer se najprije 1773. u Šibeniku gradi nova crkva za vjernike grčkoga obreda,¹⁰⁷ a 1810. godine pravoslavnom episkopu Benediktu Kraljeviću ustupljena je na korištenje i crkva uz nekadašnji ženski benediktinski samostan, današnja Saborna crkva Uspenja Presvete Bogorodice.¹⁰⁸ Nakon 1778. godine, crkva sv. Julijana u lošem je stanju, čak joj prijete urušavanje krova 1790.,¹⁰⁹ a u vrijeme francuske uprave bila je pretvorena i u skladište.¹¹⁰ Uz nastojanja da se prostor ipak uredi, primjerice uz veća sredstva koja je u tu svrhu ostavio šibenski trgovac Petar Kovačević, u 19. stoljeću raspravlja se nadalje i o nadležnosti nad crkvom, da bi 25. srpnja 1875. Ivan Belamarić od tutorstva šibenske pravoslavne crkvene općine primio 37 forinti te se kao nadarbenik odrekao svih prava na katolički dio.¹¹¹ Tada je nestao i oltar sv. Mihovila, ali se u crkvi više nije služila ni

pravoslavna liturgija pa je prostor korišten u razne svrhe. Moguće je da je tada formirana niša na začelju svetišta i u nju stavljena ikona, kako je bilo sve do polovice 20. stoljeća.¹¹² U crkvi je navodno postojala još jedna slika, sv. Julijana i Spiridona, no nije poznato gdje je danas i je li sačuvana.¹¹³ Zemlje koje je crkva, odnosno nekadašnji oltar sv. Mihovila i Julijana, posjedovala, od 1887. držao je Mate Baranović, koji je za to plaćao 40 kruna, a njegovi sinovi od 1897. do 1904. godine plaćali su po 60 kruna.¹¹⁴

Od 1931. godine crkvu sv. Julijana starokatolicima je ustupila Srpska pravoslavna općina u Šibeniku. Crkva je otvorena na svetkovinu Velike Gospe, a svečano je bogoslužje predvodio Marko Sinović uz asistenciju Marka Samardžije. Djelovanje starokatoličke crkve iščeznulo je tijekom Drugoga svjetskog rata, kad su oduzete i sve obredne i matične knjige.¹¹⁵

U crkvi sv. Julijana bila je jedno vrijeme i tiskara, „Nova štamparija“, osnovana 1920-ih. Od 1926. pa sve do Drugog svjetskog rata vodio ju je Nikola Čikato.¹¹⁶

Građevina je teško oštećena u bombardiranju tijekom zračnog napada na Šibenik, 13. prosinca 1943. godine, i nije više korištena (sl. 15 i 16).¹¹⁷ Nastojanja da se obnovi i uredi javljaju se od druge polovice 20. stoljeća,¹¹⁸ no crkva sv. Julijana i danas stoji razrušena. Njezin je izgled prije stradanja dokumentiran na tek nekoliko fotografija i starih prikaza (sl. 17), a tlocrt joj je zabilježen na katastarskoj snimci iz 19. stoljeća. Svaki od tih prikaza nudi podatke za oblikovanje ili pak mjeru dijelova crkve koji su



18. a i b Crkva sv. Julijana, arhitektonska snimka postojećeg stanja: a. jugoistočno (istočno), sjeverozapadno (zapadno), jugozapadno (južno) i sjeveroistočno (sjeverno) pročelje; b. presjeci (MKM, UZKB – P, 1980-e)

Church of St. Julian, architectural survey of the condition before conservation: a) southeast (east), northwest (west), southwest (south) and northeast (north) façades; b) cross sections (MKM, UZKB – P, 1980s)

u međuvremenu nestali (sakristija, odnosno most prema susjednoj kući na istočnoj strani svetišta gornje crkve, preslica na južnom i preslica na istočnom zidu crkve (sl. 13), veće žbukane površine zidova, popločenje poda u lađi), koji su mijenjani (zazidavanje i odzidavanje otvora) ili danas nisu dostupni (vanjsko lice južnog pročelja crkve te otvori kojima je bilo rastvoreno).

O tipologiji i zaključno

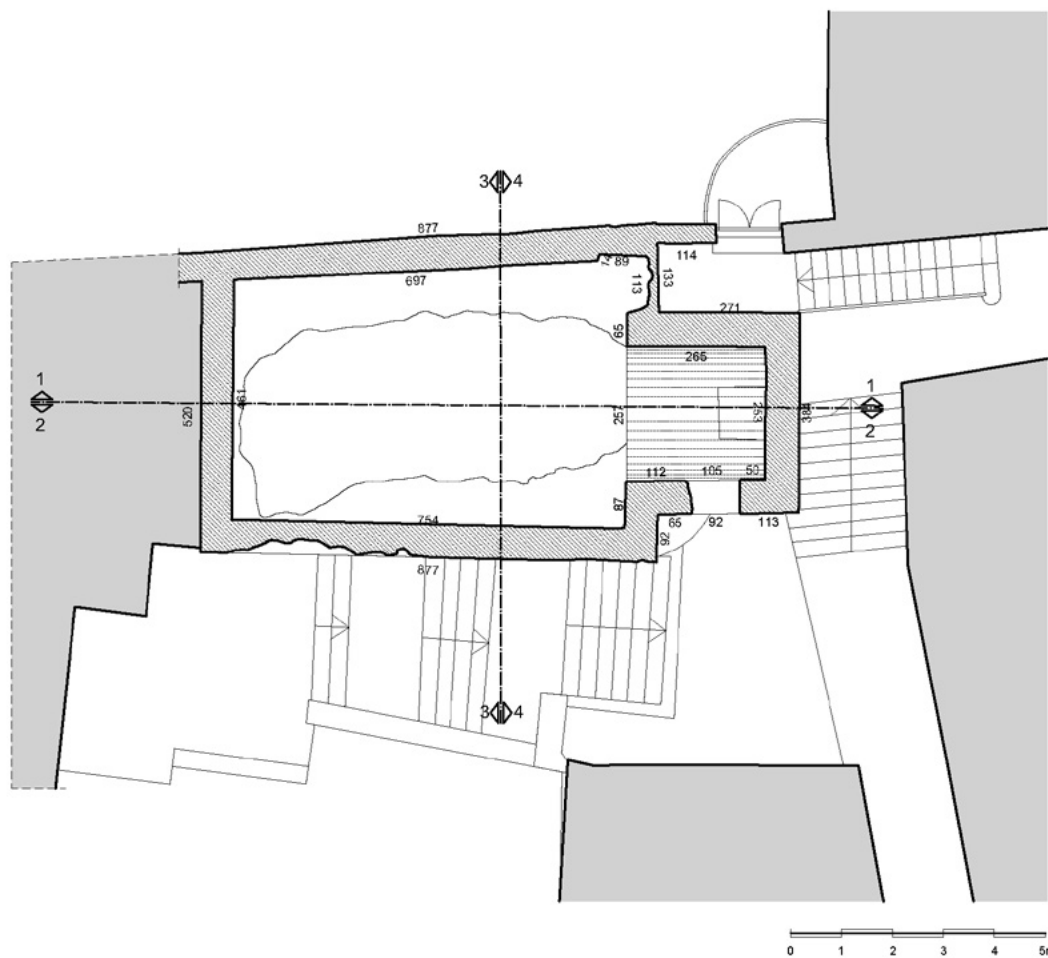
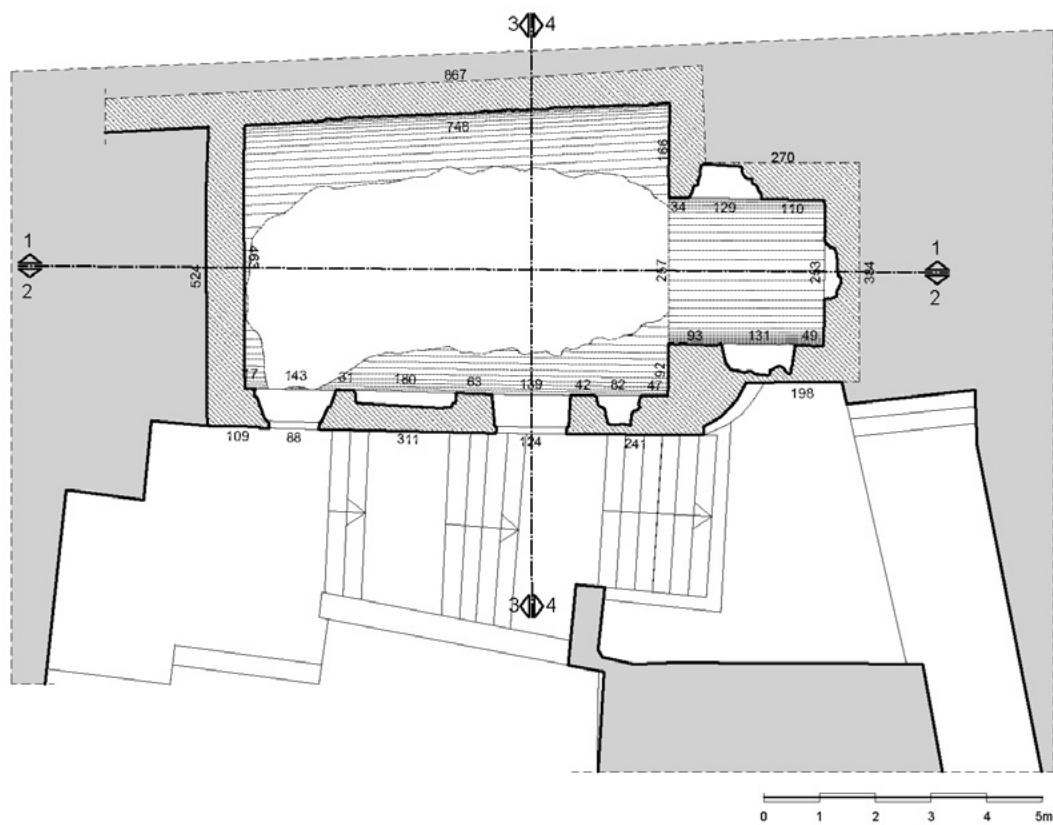
Crkva sv. Julijana u Šibeniku vrijedan je primjer arhitektonskog naslijeđa naše kulturne baštine, ne samo prema svojoj tipologiji i oblikovanju nego i prema povijesnim okolnostima i događanjima koji su utjecali na promjene njezine funkcije kroz stoljeća.

Faze građevnog razvoja i uređenja crkve, utvrđene povijesnim istraživanjima, pokazale su niz promjena od vremena njezine izgradnje u srednjem vijeku do danas. Jasno se ističu srednjovjekovno doba, od kojega je kao karakterističan element očuvan tek klesani ulomak poslije sekundarno korišten nad vratima u gornju crkvu, potom vrijeme 15. stoljeća, kad se crkva nadograđuje i dobiva kasniji prepoznatljiv i rijedak arhitektonski dvokatni oblik, razdoblje od sredine 16. stoljeća do kraja mletačke uprave u Šibeniku, tijekom kojega se u crkvi istovremeno održavaju dvije kršćanske liturgije, istočna i zapadna, i kad crkva dobiva ulaz na bočnom pročelju, te u konačnici

vrijeme njezina zapuštanja, najprije početkom 19. stoljeća u vrijeme francuske uprave, pa nakon kratkog doba kad crkvu preuzima dalmatinska eparhija, vrijeme postupnog propadanja još od bombardiranja potkraj 1943. godine.

U najstarijoj pretpostavljenoj fazi gradnje, onoj srednjovjekovnoj, crkva je zasigurno bila jednobrodna, a moguće je da je bila i svođena te je, kao i slični primjeri na tom području, imala dodanu apsidu polukružnog ili pravokutnog tlocrta. Ulaz u crkvu tada je najvjerojatnije bio na južnom pročelju, nasuprot apsidi. Toj fazi izgledno je pripadala i klesana kamena luneta, urešena dekorativnim motivom usitnjenog dijamantnog niza, danas ugrađena nad ulazom u gornju crkvu. Nad lunetom je bio kameni srpasti luk, sastavljen od triju dijelova, od kojih danas stoji samo jedan. Svojim dimenzijama luneta sugerira uski format izvornog portala, blizak i po svojem ukrasu romaničkim gradnjama koje su u Šibeniku i njegovoj okolici rijetko sačuvane, a datiraju čak do 14. stoljeća.¹¹⁹

Vrijeme izgradnje dvokatne crkve na prijelazu iz 14. u 15. stoljeće, odnosno u prvoj polovici 15. stoljeća, uz podatak koji iščitavamo iz sačuvane vizitacije, određuje pak oblikovanje pojedinih klesanih kamenih elemenata, poput ukošenih bridova okvira otvora, kao i korištenje dekorativnih motiva izmjeničnih zubaca na razdjelnom vijencu nad kojim je sedrom zidan bačvasti svod, od onog u svetištu, zidanog u kasnogotičkoj tradiciji šiljastobačvasto, odvojen



19. a i b Tlocrt prizemlja i kata (izradili: D&Z, 2018.)
Plan of ground and first floors (D&Z, 2018)

trijumfalnim lukom. U tom su razdoblju definirane forma i dimenzije crkve sv. Julijana te njezina dvokatnost, po čemu se izdvaja od drugih onodobnih primjera u Šibeniku. Pretpostavlja se da je tada crkva i nadalje imala ulaz na južnom pročelju (no svakako širi), čiji se tragovi čitaju u kamenoj građi zida, a današnji je ulaz, premješten na bočni, južni zid crkve, prema oblikovanju najvjerojatnije rezultat preinaka nakon 1569., kad je crkva ustupljena na korištenje i pravoslavnim Grcima. Možda je razlog tome bila izgradnja ili dogradnja stambenog bloka južno od crkve prema moru te formiranje gradske komunikacije i stuba uz istočnu stranu. Za razdoblje kad je crkva preuređena potkraj 16. stoljeća, karakteristično je korištenje jednostavnih geometrijskih profilacija nad otvorima, u ovom slučaju na trokutastim nadstrešnicama nad ulaznim portalom i dvama uskim bočnim prozorima. Iako skromni i reducirani, korišteni predlošci potvrđuju kontinuitet prepoznavanja klasičnih formi, a ističe se i, doduše malo izmaknuta, središnja os pročelja.¹²⁰ Vrlo šturi repertoar preuzetih oblika odraz je dakako i mogućnosti naručitelja, no pokazuje i određenu suzdržanost u uređenju vanjštine koja je mogla biti nadomještena raskošnijom unutarnjom opremom crkve. Prepoznatljivi elementi oblikovanja Sv. Julijana iz kasnijih razdoblja nisu sačuvani, a odnose se u pravilu na nekadašnje dvije preslice sa zvonima.¹²¹ Ostale intervencije u strukturi zidova i samom prostoru nisu donijele neke nove kvalitete i mogu se smatrati degradacijama.

Osim po svojem titularu, koji je vrlo rijedak u našim krajevima,¹²² Sv. Julijan je zanimljiv i upravo po već spomenutoj činjenici da su u jednoj građevini bile smještene dvije crkve (sl. 18 a i b, 19 a i b). Tipologija dvokatne crkve, karakteristična samo za pojedine primjere srednjovjekovne sakralne arhitekture na istočnojadranskoj obali, u Šibeniku se javlja razmjerno kasno. Takve se crkve u Dalmaciji grade mahom kao nadogradnje starijih struktura. Grade se rijetko i u pravilu su vezane uz posebne okolnosti i potrebe nastanka jer je u tom razdoblju karakteristična gradnja longitudinalnih građevina kojima je dominantna uzdužna os, i najčešće su jednobrodne, a mogu biti podijeljene i u dva ili tri broda.¹²³ Primjerice, na Puntamiki kod Zadra, nad antičkom cisternom sagrađena je ranosrednjovjekovna crkva. Oba su prostora bila korištena u sakralne svrhe; gornji kao crkva sv. Jurja, a donji

kao crkva sv. Stošije, iako se donji dio tumači i kao kripta, vezano uz legendu privremenog smještaja ostataka svete Anastazije pri prijenosu u Zadar.¹²⁴ Drugi primjer je mali antički hram Dioklecijanove palače, gdje je gornji prostor preuređen u krstionicu, dok je antička kripta preinačena u crkvu sv. Tome. I kod porušene trobrodne crkve sv. Ivana Krstitelja kod vrata Pusterle u Zadru, dvokatnost je bila posljedica postojanja kripe u prizemnoj etaži.¹²⁵ Do danas su ostali sačuvani i ostaci crkve sv. Mihovila na otočiću Mrkanu ispred Cavtata, izgrađene također nad antičkom građevinom,¹²⁶ a kapela „A“, dvoetažna ranoromanička crkva na poluotoku Ratac nedaleko od Sutomora u Crnoj Gori, upravo je kao takva i građena i nije adaptacija neke starije crkve.¹²⁷

Određene se sličnosti pak mogu uočiti na još dva primjera: jednom iz Splita i drugom iz mjesta Škaljari. Splitska crkva sv. Julijane de Colonia također se spominje u dokumentima u 14. stoljeću, prvi put 1338. godine, a sačuvan je i jedan stariji kameni ulomak s natpisom, datiran na prijelaz 11. u 12. stoljeće. Prema vizitaciji S. Cosmija iz 1682. godine, opisana je kao dvoetažna građevina, odnosno ispod te je crkve „još odavno“ bila crkva Svih svetih, a na kat se uspinjalo mramornim stubama koje su bile povezane s privatnom kućom. Poslije je oltar gornje crkve premješten u donju. Tipološki je crkva sv. Julijane bila jednobrodna, s oblom apsidom.¹²⁸ Crkva sv. Dujma u Škaljarima spominje se također najranije u 14. stoljeću, 1331. godine. Ondje je nad kriptom izgrađena jednobrodna crkva s polukružnom apsidom i zvonikom, zaključena šiljastobačvastim svodom.¹²⁹

Upravo u cilju zadržavanja tipološke posebnosti šibenske crkve sv. Julijana, ali imajući na umu i njezino današnje stanje, kao i brojnost faza njezina uređenja, uvjetovana je prezentacija u zatečenom obliku, uz neke manje izmjene. Kao osnova budućega izgleda predlaže se arhitektonsko rješenje iz sredine 15. stoljeća, kada je dograđena gornja crkva, a preinake koje su uslijedile u vrijeme degradacije crkve početkom 19. i od sredine 20. stoljeća trebalo bi dokinuti. Veliku vrijednost Sv. Julijana predstavlja i činjenica da je u tom prostoru stoljećima postojao suživot više liturgija, te bi uvažavanje svake od njih u budućoj prezentaciji i određivanju namjene prostora pridonijelo prepoznavanju toga spomenika kao vrlo rijetkog primjera na našim prostorima.¹³⁰ ■

Bilješke

1. Crkva sv. Julijana sagrađena je u šibenskoj gradskoj jezgri na čestici k.č. 5908, između Ulice kralja Tomislava na sjeveru i Trga Pavla Šubića na jugu, iznad nekadašnjega kina *Šibenik*. Vanjske dimenzije iznose 11,5 x 4,6 m, dok je unutarnja površina prostora ukupno 42,88 m², od čega je 6,71 m² površina svetišta. Crkva je orijentirana više u smjeru jugozapad-sjeveroistok, no zbog

lakšeg snalaženja može se reći da joj je svetište na sjeveru, a ulaz na istoku.

2. Današnje je stanje crkve sv. Julijana bilo poticaj za početak konzervatorsko-restauratorskih istraživanja koja je u 2019. godini proveo Hrvatski restauratorski zavod. Program je realiziran u suradnji s nadležnim Konzervatorskim odjelom u Šibeniku, Parohijom

u Šibeniku te Šibenskom biskupijom. Voditeljica programa: Ana Škevin Mikulandra; članovi tima: dr. sc. Ana Azinović Bebek, dr. sc. Krasanka Majer Jurišić, Ivana Hirschler Marić, Mate Pavin, dr. sc. Domagoj Mudronja, Mirjana Jelenčić, Andrej Janeš, Toma Prpić, Danijela Ratkajec, Marija Zupčić, Mihael Golubić, Jovan Kliska te vanjski suradnici dr. sc. Danko Zelić, dr. sc. Darka Bilić, Eva Buća, Valerija Gligora, Željka Bedić, Luka Štefan, Tomislav Zojčeski, Andrija Nakić i Ivan Huljev. S obzirom na zatečeno stanje unutrašnjosti, najveći dio terenskih aktivnosti obuhvatio je raščišćavanje, revizijsko sondažno arheološko istraživanje u unutrašnjosti crkve s izradom detaljne arheološke dokumentacije te ponovno zatrpavanje ukopnih mjesta. Cilj arheoloških istraživanja bio je odrediti elevaciju poda, temeljne stope, otiske podnih ploča te stanje sačuvanih grobnica, kao i ustanoviti postojanje eventualnih tragova starijih struktura ili slojeva. Uzeti su uzorci za laboratorijsku analizu povijesnih žbukanih slojeva i naliča, pripremljene su arhitektonske podloge i izrađeni grafički prilozi, izrađena je dokumentacija stanja kamene građe, kao i katalog klesanih kamenih elemenata uz grafičke priloge njihovih detaljno snimljenih profilacija. Povijesna i povijesnoumjetnička istraživanja uključila su pregled relevantne arhivske i tiskane građe te konzervatorske dokumentacije. Obradeni su podaci iz stručne i znanstvene literature, podaci dobiveni iščitavanjem i pregledom pisanih dokumenata iz Biskupijskog arhiva u Šibeniku, Državnog arhiva u Zadru, Muzeja grada Šibenika, Konzervatorskog odjela u Šibeniku, Konzervatorskog odjela u Splitu i Arhiva Uprave za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture. Prikupljene su fotografije crkve snimljene tijekom druge polovice 20. stoljeća, odnosno od vremena njezina stradanja u Drugom svjetskom ratu, te grafička dokumentacija stanja crkve i arheoloških istraživanja iz 1980-ih. Više u: IVANA HIRSCHLER MARIĆ, ANA AZINOVIĆ BEBEK, VALERIJA GLIGORA 2020. te u: KRASANKA MAJER JURISIĆ, 2020. Napomena: dijelovi članka korišteni su i za pripremu elaborata. Posebno zahvaljujemo na susretljivosti i pomoći don Olegu Petroviću, voditelju BAŠ, Bruni Brakusu iz Muzeja grada Šibenika te kolegama dr. sc. Marku Sinobadu iz KO Šibenik i dr. sc. Vanji Kovačić i Željku Primorcu iz KO Split.

3. Prema: JEREJ STEVAN JAVOR, 1888., 60, stari crkveni ukras iz Sv. Julijana prenesen je 1810. godine u crkvu Uspenja Bogomaterice u Šibeniku. Moguće je da se više predmeta iz crkve sv. Julijana danas nalazi u šibenskoj pravoslavnoj crkvenoj općini (bogoslužbene knjige na grčkom jeziku, pečat crkvene općine i sl.), a za neke se ikone smatra da su ugrađene u ikonostas crkve Uspenja Bogomaterice, vidi u: MIROSLAV ZAKIĆ, BRANKO ČOLOVIĆ, 2011., 265-272.

4. Primjerice: Krsto Stošić (b), Paško Bubalo, 2014. Usporedi i stariji tekst: JEREJ STEVAN JAVOR, 1888.

5. KRSTO STOŠIĆ (b), 1.

6. MARIN TADIN, 1954., 21-32; Josip Soldo, 1979. – 1982., 109.

7. MARINKA ŠIMIĆ, 2018., 154.

8. Rekluze, redovnice, živjele su najčešće u prizemnoj isposničkoj ćeliji, kakve su se tada gradile uz crkve, s jednim otvorom prema svetištu i drugim prema van. Više u: ZORAN LADIĆ, 2018., (predavanje).

9. MIRKO ZJAČIĆ, 1952., 268, 271-272.

10. Toponim dijela grada uz crkvu sv. Julijana, Dobrić, redovito je vezan uz izvore pitke, odnosno dobre vode. Moguće je da zbog podizanja razine morske razine tu nastaje zasoljavanje. DANKO ZELIĆ, 1995., 40, 48.

11. Arheološkim je istraživanjima u 2019. obuhvaćeno 13 zidanih grobnica. Zapune grobnica tada su ispražnjene do dna, odnosno do intaktnih arheoloških slojeva nezahvaćenih istraživanjima iz 1987. godine, te potom istražene do živca. Intaktni arheološki slojevi utvrđeni su ispod struktura šest grobnica (grobnice 2, 3, 5, 6, 8 i 11), a jedina dotad neistražena bila je grobnica 4. Na spojevima lađe i svetišta, te u svetištu, ustanovljena je velika visina živca i nije bilo grobnica.

12. Većina ulomaka arhajske majolike može se datirati u 14. stoljeće, a manji broj s velikim oprezom mogao bi se datirati nešto ranije. Za pronađene fragmente kao analogije mogu poslužiti slični poznati nalazi iz Zadra, Nina, Splita i Istre. Među nalazima je prepoznat i ulomak zdjele padanske arhajske gravirane keramike, a od staklenih su posuda najzastupljeniji ulomci čaša i boca, od kojih su prepoznata dva konkavna dna, s apliciranom girlandom i bez nje, potom ulomak kapljicašto ukrašene stijenke čaše, dna presavijenog ruba, ulomci narebrenih stijenki, bikonične boce, profilirane, te ljevkašti vrat boce.

O nalazima arhajske majolike i ulomcima stakla iz 14. te s početka 15. stoljeća na širem području i sličnim primjerima vidi u: KARLA GUSAR, 2010., 109-112, 350-352, kat. 346-357; KARLA GUSAR, 2007., 181, 192, T. II. 5,6; HELGA ZGLAV MARTINAC, 2004., 53-55, 130-131, KAT. 102-108; TATJANA BRADARA, 2016., 148-149, KAT. 48; KARLA GUSAR, DARIO VUJEVIĆ, 2009., 238-240, 246, T. 4.6., 4.7.; IVO FADIĆ, 1985., 249, 251; IRENA LAZAR, 2003., 81-85.

13. U grobu 1 u grobnici 2 radiokarbonskom analizom potvrđeno je datiranje ljudskog kostura u 14. stoljeće. Analiza je obavljena u 14 CHRONO Centre Queen's University u Belfastu (UBA-41847 Radiocarbon Age BP 582 ± 23, calibration data set: intcal13.14c).

14. ANĐELKO BADURINA, 2003., 305.

15. Blagdan mu je 13. veljače. Prikazuju ga kao lovca s jelenom pokraj sebe, a u pozadini se katkad vide rijeka i čamac. ANĐELKO BADURINA, 2000. Crkva je možda nazvana i po mučeniku Julianu, koji je sa svojom suprugom Bazilism život posvetio karitativnom radu i zaštitnik je siromašnih bolesnika i hospicija, ili pak po istarskom franjevcu Julijanu, koji je živio i radio u samostanu sv. Mihovila u Balama. Živio je uzorno, propovijedao po selima i dijelio svete sakramente, sloveći kao čovjek koji donosi mir među posvađane. Odmah nakon smrti, 1349., štovan je kao svetac.

16. Prijepis te vizitacije (Biskupijski arhiv u Šibeniku, Kanonske vizitacije) ustupio je dr. sc. Danko Zelić: *Visitatio ecclesiarum Zuliani et Nicolai Sanctorum Millessimo [1481] et indictione quibus supra, die vero Martis, XVIII mensis Iunii. Supradictus reverendus dominus vicarius [Georgius Sisgoreus] visitavit ecclesias Sanctorum Iuliani Martiris et Nicolai Episcopi et Confessoris et reclusas ibidem servientes. Et reperiens altare Sancti Michaelis Archangeli constructum in ecclesia Sancti Iuliani satis bene dotatum et male officiatum propter quod tenore presentium mandat capellano dicti altaris quatenus omnino officiare dictum altare procuret iuxta obligationem solitam. Alioquin et c.*

17. Za gornju se crkvu do sada pretpostavljalo da je nadograđena godine 1560. te da su se gornjim dijelom služili katolici, „a donjim pravoslavni koji su štovali Uznesenje Gospino“. Vidi u: KRSTO STOŠIĆ (b), 2.
18. KRSTO STOŠIĆ (B), 1.
19. VINCENZO MIAGOSTOVICH, 1894., 15.
20. SLAVKA Z. PETRIĆ, 1997., 97, 98, 133. O bratovštinama vidi i: IVAN STROHAL, 1914., 150–151.
21. JOSIP SOLDI, 1979. – 1982., 108–114.
22. DANKO ZELIĆ, 2001., 797.
23. Godine 1487. oporukom se ostavljaju dobra bratovštini sv. Nikole (*Scuola di San Niccolò*) koja djeluje u crkvi sv. Benedikta (poslije sv. Barbare). VINCENZO MIAGOSTOVICH, 1894., 9. Vidi i: SLAVKA Z. PETRIĆ, 1997., 114; KRSTO STOŠIĆ (c), 6.
24. Slavka Z. Petrić, 1997., 115.
25. KRSTO STOŠIĆ (c), 1. Iako Stošić piše da je starija crkva na obali postojala 1400. godine, prema kasnijim istraživanja utvrđeno je da nije bila građena prije 1605. godine. Dopuštenje za gradnju nove crkve dao je generalni providur A. Zorzi, a gradnja je trajala gotovo do kraja 17. stoljeća. Vidi u: JAGODA MARKOVIĆ, DANKO ZELIĆ, 2003., 154.
26. SLAVO GRUBIŠIĆ, 1974., 76.
27. MILE BOGOVIĆ, 1982., 1, 22.
28. MILE BOGOVIĆ, 2001, 781–782.
29. Grčka kolonija istočnog obreda u Šibeniku postoji još od srednjeg vijeka, a veći broj Bugara i Grka doselio se sredinom 17. stoljeća. Krsto Stošić (d), 1. Vidi i: NIKODIM MILAŠ, 1901. Naselili su se u Varoši, Crnici, Dolcu i Gorici te na Mandalini. Bavili su se trgovinom cvijeća, obuće i rukotvorina, a dućane su imali na početku današnje Ulice kralja Tomislava, tada zvane i „bugarska ulica“. O trgovini Šibenčana s Morlacima u 16. stoljeću u: GIOVANNI BATTISTA GIUSTINIANI, 2011., 39, 40 te u: KRISTIJAN JURAN, 2015., 163–210.
30. GRGA NOVAK, 1976., 234.
31. KRSTO STOŠIĆ (b), 2; KRSTO STOŠIĆ (d), 3. Vidi i: NIKODIM MILAŠ, 1901., 241–242, 245; KRSTO STOŠIĆ (a).
32. PETAR D. ŠEROVIĆ (bez paginacije).
33. MILE BOGOVIĆ, 2001., 781.
34. ANDRIJA LUKINOVIĆ, 2001., 260–267; MILE BOGOVIĆ, 2001., 781–782. Usporedi, te o odnosima i pokušajima sjedinjenja Rimokatoličke i Grkoistočne Crkve vidi u: JOSIP SOLDI, 1997. Katolički biskupi obavljali su pohode grčkim crkvama i u Puli, Zadru, Hvaru i drugdje. O tome svjedoči rukopis u Arheološkom muzeju u Splitu pod naslovom *Visita Latina e Greca* godine 1734. Vidi u: KRSTO STOŠIĆ (d), 21 i: MILE BOGOVIĆ, 1982., 22.
35. Podatak prema izvještaju zadarskoga nadbiskupa Oktavijana Garzadora donose: MILE BOGOVIĆ, 1982., 22; MARKO JAČOV, 1986., 41, 42 (dokument 25); KRISTIJAN JURAN, 2016., 36.
36. Među Morlacima koji su se na šibensko područje doselili tijekom 17. stoljeća bilo je i onih latinskog i onih grčkog (bizantskog) obreda – *rito greco*. Morlaci grčkoga obreda na mletačkim posjedima u to su vrijeme bili sjedinjeni s katoličkom crkvom, a oni koji uniju nisu priznavali, bilježe se kao raskolnici (shizmatici). KRISTIJAN JURAN, 2016., 35. Usporedi za starije razdoblje o podrijetlu Morlaka: KRISTIJAN JURAN, 2015., 163–210.
37. KRISTIJAN JURAN, 2016., 36; Mile Bogović, 2001., 779.
38. Možda je slika sv. Mihovila koja je poslije izložena u muzejskoj zbirci u crkvi sv. Barbare zapravo nekad bila na oltaru u crkvi sv. Julijana. KRSTO STOŠIĆ (b), 2.
39. Taj podatak navodi Dinko Zavorović, 1597., a prenosi ga i KRSTO STOŠIĆ (b), 2.
40. KRSTO STOŠIĆ (b), 2, 3. Linjičiči su bili patroni i potkraj 16. stoljeća.
41. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Basso, 1589. – 1622., godina 1589., 17.
42. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Basso, 1589. – 1622., godina 1594., 6.
43. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Arrigoni, 1589. – 1622., godina 1600., 22; godina 1602., 45; godina 1605., 105.
44. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Arrigoni, 1589. – 1622., 1609., 121.
45. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Arrigoni, 1589. – 1622., 1611., 144. Redovnice (rekluze) inače su boravile u zasebnoj kući pokraj crkve sv. Julijana i bar dva stoljeća uređivale su i održavale crkvu, KRSTO STOŠIĆ (b).
46. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 1, Vicenzio Arrigoni, 1589. – 1622., 1613., 150–151.
47. ANTE SKRAČIĆ, 2006., 3.
48. JEREJ STEVAN JAVOR, 1888., 59: *Fu eretto l'altar 1632 e rinovato dal Reven.do Plebano da sotto Cannoi co; Don Giov : Batti : Q.m Matteo : Simonich 2 Giugno 1775*. Vidi i: NIKODIM MILAŠ, 1901., str. 264–265.
49. BAŠ, Preslike apostolskih vizita, 1625. Vizitacija zadarskoga nadbiskupa Oktavijana Garzadora za Šibenik.
50. ANTE SKRAČIĆ, 2006., 3.
51. PETAR D. ŠEROVIĆ. Prema iskazu vladike Nikodima (Kosovića), još je sačuvana polukružna apsida u toj kući. Kuća je vlasništvo SPC-a i nalazi se na k.č. 2362/1., k.o. Šibenik. Zahvaljujemo na podatku dr. sc. Marku Sinobadu iz Konzervatorskog odjela u Šibeniku.
52. KRSTO STOŠIĆ (b), 3.
53. KRISTIJAN JURAN, 2016., 36.
54. KRSTO STOŠIĆ (e). Godine 1598. za crkvu je ostavljen kalež, godine 1599. 20 dukata za srebrnu košulju za Gospu, 1627. antependij za oltar, 1637. zemlja, 1654. zemlja i zlato; 1683. zemlje, potom još crkveno ruho, slike (*Rođenje Krista, Blagovijesti i sv. Ivan Krstitelj*), srebrni križ, knjige, 1689. svjetiljke i novac za popravak svoda, 1694. svjetiljke, i nadalje početkom 17. stoljeća novac za vosak i mise.
55. KRISTIJAN JURAN, 2016., 38.
56. BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 2, Vjekoslav Marcello, 1630. – 1698., 1636.
57. KRSTO STOŠIĆ (b), 3.
58. KRSTO STOŠIĆ (d), 21.
59. ANTE SKRAČIĆ, 2006., 4.
60. KRSTO STOŠIĆ (d), 21.
61. ANTE SKRAČIĆ, 2006., 4.

62. KRSTO STOŠIĆ (d), 21.
63. Nikodim Busović primio je hirotoniju od filadelfijskog mitropolita Melecije Tipaldija i još jednog episkopa s Krfa (24. lipnja 1693. godine), a kao zakonitog episkopa priznao ga je i pečki patrijarh Arsenije Čarnojević. Njegovu jurisdikciju priznavali su i Venecija i Rim; imao je vrlo važnu ulogu u razvoju političko-religijskih odnosa na prijelazu 17. u 18. stoljeće. Više primjerice u: NIKODIM MILAŠ, 1899., 71, 73, 80.
64. MILE BOGOVIĆ, 1982., 60, 102. Arhiepiskop pravoslavni od Filadelfije u Mlecima piše 30. listopada 1699. svojem parohu u Šibeniku da ne dopusti grčkom episkopu Nikodimu da obilazi grčke crkve, nego šibenskom katoličkom episkopu, kojega hvali (Krsto Stošić (d), 21). I prije je pitanje jurisdikcije bilo često postavljano, a pojedini su svećenici priznavali ili pak osporavali nadležnost i primat pape. Primjerice, vizitirajući crkvu sv. Julijana 1645., biskup nije stekao dojam da je paroh pravovjeran, 1662. je smatrao potrebnim ukloniti neke zloupotrebe u crkvi, a četiri godine poslije paroh ga nije ni pustio u crkvu (MILE BOGOVIĆ, 1982., 41, 103).
65. MILE BOGOVIĆ, 1982., 126, 127. Za daljnje istraživanje konzultirati: ASVe, *Consultori in Jure*, filza 425, svezak spisa o vizitacijama, podjeli parohija, ispitivanjima klerika koje su provodili latinski biskupi i sl. Za Šibensku biskupiju sačuvani su spisi za crkvu sv. Julijana za godine 1659., 1678., 1687., 1696., 1709., 1724., 1728.
66. PETAR D. ŠEROVIĆ; KRSTO STOŠIĆ (e). Novac za crkvu sakupljan je unutar zajednice šibenskih vjernika, ali i po provinciji, za što su bili zaduživani pojedinci ne samo iz Šibenika nego i iz drugih naselja. Vidi primjerice: DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 106, Zorzi Grimani, 1732. – 1735., I, 409 (17. kolovoza 1735. Ivan Knežević iz Vrlike moli da ga se izuzme iz dužnosti prikupljanja milodara za crkvu sv. Julijana u provinciji).
67. Svijećnjaci su pronađeni u podrumu parohijske kuće u Šibeniku, a podatke i fotografije ustupio nam je na korištenje dr. sc. Marko Sinobad iz Konzervatorskog odjela u Šibeniku. Dimenzije svijećnjaka su: visina 36 cm, a maksimalna širina stope 13 cm. Zahvaljujemo i Mateji Jerman na dataciji i potvrdi istovrsne tipologije svih primjeraka.
68. Popis članova bratovštine za godine 1684., 1686., 1687., 1688. i 1689. vidi u: KRISTIJAN JURAN, 2016., 40, te više o Bugarima koji su bili vezani uz crkvu sv. Julijana, a pojedini su obavljali i funkciju sudaca grčke bratovštine, isto, 282, 283, 284. O Crnogorcima, članovima bratovštine, vidi u: SLOBODAN B. MEDOJEVIĆ, 2011., 37. Isti tekst navodi i rukopisnu knjigu *Libro dell'amministrazione delli giudici della Scola nuova della B.V. Maria di San Zulian del rito greco nella città di Sebenico*, koja se čuva u šibenskoj pravoslavnoj crkvenoj općini.
69. KRSTO STOŠIĆ (a) te KRSTO STOŠIĆ (f).
70. KRSTO STOŠIĆ (d), 21.
71. KRSTO STOŠIĆ (a) te KRSTO STOŠIĆ (f).
72. KRISTIJAN JURAN, 2016., 47.
73. KRSTO STOŠIĆ (c), 8. Bratovština je inače u gradu imala više kuća i gradnji.
74. KRISTIJAN JURAN, 2016., 47.
75. PETAR D. ŠEROVIĆ; KRSTO STOŠIĆ (f).
76. Pokretni metalni nalazi iz SJ 1 u grobnici 1 većinom su pronađeni naknadno, tijekom antropološke analize; izdvojeni su PN 12, poligonalna medaljica, PN 12 A ovalna medaljica, PN 12 B, ulomak lančića koji je povezivao medaljice, PN 13, valovita kopčica, PN 14, ulomak brončanog lančića, PN 15 fragment tkanine i PN 16, ulomci krunice. Ljudski osteološki nalazi, koji su tijekom prethodnih istraživanja 1987. godine, prema kazivanju istraživača, bili pronađeni unutar svih tada istraženih grobnica, bili su pohranjeni u grobnicu 1. Analizom ljudskog osteološkog materijala utvrđen je minimalni broj osoba 137 (MBO) u uzorku (98 odraslih i 39 djece). Među 32 odrasle osobe za koje je određen spol, bilo je 17 muškaraca i 15 žena. Za 33 odrasle osobe određena je starost; najviše osoba (15) umrlo je između 30. i 45. godine, 11 osoba nakon 45. godine te sedam osoba između 15. i 30. godine. Analiza pokazuje uobičajenu spolnu i dobnu distribuciju karakterističnu za većinu arheoloških nalazišta. Starost je kod djece određena na 15 uzoraka. Najveći broj djece (11) umro je u dobi između druge i pete godine, troje djece umrlo je između šeste i desete godine, a jedno je dijete bilo mlađe od godinu dana.
77. Krunice su također vrlo čest nalaz u novovjekovnim grobovima. Dokaz da su i u grobovima u crkvi sv. Julijana bili pokapani vjernici s krunicama, predstavljaju kukice lančića na koji su se nizala zrna krunice PN 14 i ostatak krunice PN 16 iz grobnice 1, s pet očuvanih ulančanih koštanih zrna na brončanim ušicama i jedno stakleno zrno krunice. Slične kukice lančića krunice nađene su npr. u crkvi sv. Nikole u Zadru (ŠIME VRKIĆ, 2017., 172), sv. Jure u Kruševu (ŠIME VRKIĆ, 2014., 245), a očuvana nanizana zrna na brojnim nalazištima (npr. ANA AZINOVIĆ BEBEK, 2012., T71/895).
78. Funkcionalni dijelovi odjeće, kao što su kopčice, puceta ili pojasne kopče, najčešći su novovjekovni nalazi ostatka odijevanja u grobovima. Valovita kopčica PN 13 ljepša je varijanta kopčica PN 11 (tzv. baba i deda ili ušica i kukica kopčica) koje su najčešće služile za kopčanje košulja ili čarapa. Ukrasno puce PN 8 vjerojatno je služilo za kopčanje košulje. Slična puceta i kopčice nađene su na brojnim novovjekovnim grobljima diljem Hrvatske. Analogije za puce PN 8 nalazimo i u crkvi sv. Jerneja u Šentjerneju u Sloveniji (KATARINA PREDOVNIK, MARIJANA DACAR, MATEVŽ LAVRINC, 2008., T13/12,13), gdje su datirani u 16. do 18. stoljeće. Puce je pronađeno u SJ 48, ispod razine poda grobnice 5, u sloju u kojem je bilo i kasnosrednjovjekovnih nalaza, a izgradnja grobnice pretpostavlja se kasnije od grobnica 1, 2 i 6, stoga ga se najranije može datirati u kraj 15. stoljeća.
79. PN 12A; Natpis glasi BONO:PIET:ARCHICONF:S:ROCHI:VENETIA.
80. PRÆS [IDIVM]; D [I] VINCENTI [US] TVRRIS: C · V · AN [NO] 1663 [/ b]. Radi se o proslavi pete godine konzulata ili predsjedništva Vincenza Turrisa ili Turrissia u spomenutoj bratovštini 1663. godine.
81. PN 12. Natpis glasi S VENANTIO M (artyr). Analogije za tu medaljicu nalazimo na riječkom groblju Trg put Vele crkve; ANA AZINOVIĆ BEBEK, 2012., T38/534.
82. KRISTIJAN JURAN, 2016., 48, 284.
83. KRISTIJAN JURAN, 2016., 47.
84. KRSTO STOŠIĆ (b), 1; KRSTO STOŠIĆ (c), 6.
85. KRSTO STOŠIĆ (d), 21.

- 86.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 6, Karlo Antun Donadoni, 1723. – 1755., 1724., 37–38; prijevod dr. sc. Danko Zelić.
- 87.** MILE BOGOVIĆ, 1982., 104, 105.
- 88.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 6, Karlo Antun Donadoni, 1723. – 1755., 1728., 358–360. Vidi i: Krsto Stošić (d), 21.
- 89.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 6, Karlo Antun Donadoni, 1723. – 1755., 1728., 358–360. Usporedi i: DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 102. U dokumentu od 13. travnja 1730. stari stanovnici predgrađa Terra Ferme žale se na novopridošle koji su se nametnuli unutar bratovštine sv. Julijana, kršeći uobičajenu praksu i pravila, te se žale i na postupak izbora novih članova i na rad kapelana.
- 90.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 6, Karlo Antun Donadoni, 1723. – 1755., 1734., 485–486.
- 91.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 6, Karlo Antun Donadoni, 1723. – 1755., 1738., 634–635.
- 92.** ANTE SKRACIĆ, 2006., 4. Podatak navodi prema vizitaciji biskupa Donadonija, BAŠ, Kanonske vizitacije, sv. 131, 638. Nažalost, ta vizitacija prilikom posjeta arhivu nije bila dostupna i nije bilo moguće provjeriti izvornik teksta.
- 93.** KRSTO STOŠIĆ (b), 3.
- 94.** Numizmatički nalaz PN 9 iz grobnice 1, IRISLAV DOLENEC, 1993., 197; *Corpus Nummorum Italicorum*, 1922., 23–50, 621–624. Na aversu je krilati lav u središtu i natpis SAN • MARC • VEN •, u odsječku: II; na reversu je natpis: /DALMA/ E T / ALBAN.
- 95.** Konzervatorsko-restauratorske radove na brevaru obavila je Danijela Ratkajec, kojoj zahvaljujemo na obavljenoj analizi i sugestijama.
- 96.** O vjerovanju u zaštitna svojstva i uporabi brevara u: KLAUS BEITL, 1983., 28. Bili su lemljeni, kako se bez lomljenja ne bi mogli otvoriti. Služili su kao amuleti protiv raznih opasnosti, za ljubav, protiv nevremena, vještica i demona. Kod bolesti su se stavljali ispod jastuka kao pojačano djelovanje za ozdravljenje. Nije poznato jesu li postojale neke „specijalizirane“ zaštite, nego se smatra da su bili univerzalna zaštita protiv svih štetnih utjecaja koji mogu snaći čovjeka u svakodnevnom životu. Često ih se smatra nekom vrstom „kućne“ ili „putne“ apoteke, tipične za narodnu medicinu koja rado miješa religioznost, travarstvo i magiju. HELFRIED VALENTINITSCH, ILEANE SCHWARZKOGGLER, 1987., 80, pišu da su se katkad u brevare znale stavljati i osušene ljekovite trave, crvene trakice (u narodnom vjerovanju crvena boja ima zaštitnu ulogu jer odvraća poglede vještica i demona) te komadići drva ili poludragog kamenja. Brevari su inače vrlo rasprostranjeni u južnoj Njemačkoj, Austriji i Švicarskoj (CLEMENS BÖHNE, 1966., 209; MANFRED BRAUNNECK, 1979., 301; GEORG KIERDORF-TRAUT, 1977., 14), a u Hrvatskoj su do sada nađeni na nekoliko novovjekovnih groblja isključivo u kontinentalnom dijelu Hrvatske. Opširnije u: ANA AZINOVIĆ BEBEK, 2012., 38–46.
- 97.** Primjerak novca PN 6 pronađen je u sjeverozapadnom uglu lađe u sloju S1 35 koji je zapunjavao škrapu živca. Za dataciju vidi u: EMIL UNGER, 2001., 1338 a-c.
- 98.** BAŠ, *Protocolo della Curia Vescovile di Sebenico per l'anno 1875*. Kanonik Belamarić upisan je 31. svibnja uz bilješku vezano za crkvu *S. Pietro di Maddalena*.
- 99.** KRSTO STOŠIĆ (b), 4 i KRSTO STOŠIĆ (a).
- 100.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 22, Ćiril Banić, 1952. – 1959., 4: Osvrt na pastirski pohod područne crkve sv. Nikole u Šibeniku 30. 12. 1958.
- 101.** KRSTO STOŠIĆ (b), 1; bratovštinu je ukinula i austrijska carska vlada 1844., KRSTO STOŠIĆ (c), 8.
- 102.** BAŠ, Kanonske vizitacije, kutija 22, Ćiril Banić, 1952. – 1959., 4: Osvrt na pastirski pohod područne crkve sv. Nikole u Šibeniku 30. 12. 1958.
- 103.** DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 135, Girolamo Maria Balbi, dokument od 23. rujna 1752.
- 104.** DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 177, Giustino da Riva 1772. – 1774., II, dokumenti od 4. prosinca 1773. i 4. lipnja 1774.
- 105.** DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 196, Paolo Boldù, 1781. – 1783., III, dokument od 30. siječnja 1781.
- 106.** DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 197, Paolo Boldù, 1781. – 1783., IV, dokument od 30. kolovoza 1782. Nadalje, o funkcioniranju bratovštine i izboru na pojedine funkcije, prepiska je bila i 1793. godine, DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 218, Alvise Marin.
- 107.** To je crkva Vaznesenja Hristovog na groblju, danas nazvana Sv. Spas. JEREJ STEVAN JAVOR, 1888., 59.
- 108.** JEREJ STEVAN JAVOR, 1888., 59; VICKO KAPITANOVIĆ, 2001, 368. Nakon osnivanja samostalne pravoslavne eparhije za Dalmaciju s Bokom kotorskom i Istrom 1808., sjedište episkopa bilo je u Šibeniku pa je i veća potreba za većom crkvom.
- 109.** DAZd, Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće, kutija 210.
- 110.** KRSTO STOŠIĆ (d), 4.
- 111.** JEREJ STEVAN JAVOR, 1888., 59, 60; KRSTO STOŠIĆ (b), 4. DAZd, Spisi Pravoslavne eparhije u Zadru, 1762. – 1918. U kazalu i protokolu za 1875. godinu, mjesec lipanj i srpanj, nema upisanog podatka o prodaji katoličkog dijela crkve sv. Julijana.
- 112.** KRSTO STOŠIĆ (b), 4.
- 113.** KRSTO STOŠIĆ (e). Slika se spominje početkom 19. stoljeća, 1805. – 1807. godine.
- 114.** KRSTO STOŠIĆ (b), 4 i KRSTO STOŠIĆ (a).
- 115.** DANIEL PATAFTA, 2018., 347–349.
- 116.** IVANA ZENIĆ, 2005., 201–202.; KRSTO STOŠIĆ (b), 4.
- 117.** IVANA ZENIĆ, 2005., 201–202. Usporedi i: PAŠKO BUBALO, 2014.
- 118.** Nakon sredine 20. stoljeća za crkvu su se zainteresirale konzervatorske službe. Dokumentacija tadašnjeg stanja sačuvana je u Konzervatorskom odjelu Split i u Upravi za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture, dok se dokumentacija iz 1980-ih i 1990-ih čuva u Konzervatorskom odjelu u Šibeniku. Komisija za odnose s vjerskim zajednicama Skupštine Općine Šibenik uputila je 1981. godine Zavodu za zaštitu spomenika kulture u Šibeniku *Zaključak* da crkvu treba adaptirati i prilagoditi izgledom kako bi mogla poslužiti za postav umjetnina. Godine 1983. izrađena je ponuda za izradu dijela arhitektonske dokumentacije za zbirku crkvenih umjetnina u crkvi te se sljedeće godine zaključuje ugovor o izradi arhitektonske snimke i konzervatorske dokumentacije. Crkva 1986. ulazi u program Odbora za zaštitu i obnovu graditeljskog

naslijeđa. Doneseni su uvjeti za radove te su planirana rušenja i čišćenja, za što je Općinski zavod za zaštitu spomenika kulture u Šibeniku 1987. godine potpisao ugovor s izvođačem Alijom Sabitom. U istraživačkim je radovima bilo planirano otvoriti jedan od zazidanih otvora za obavljanje radova te čišćenje nasipa u crkvi pa su otvorena zazidana vrata te djelomično i mali prozor uz vrata. Iz unutrašnjosti je izneseno smeće, kamen i drugi građevinski materijal. Dodatno su obavljena arheološka istraživanja koja je vodio Borislav (Njegoslav) Lapov iz šibenskog Općinskog zavoda.

119. FRANO DUJMOVIĆ, CVITO FISKOVIĆ, 1959., 26–27; DANKO ZELIĆ, 2001. Srednjovjekovne crkve sv. Krševana i sv. Grgura u Šibeniku, naknadno preuređene u 15. stoljeću, imaju i danas sačuvane elemente starije romaničke faze.

120. O oblikovanju pročelja crkava u Šibeniku potkraj 16. i početkom 17. stoljeća, primjerice crkve Sv. Duha i crkve Sv. Križa, vidi u: KRSTO STOŠIĆ, 1932., KRSTO STOŠIĆ, 1933., BOJAN GOJA, 2013.

121. Izgled preslica sačuvan je samo na starim fotografijama (sl. 13), prema kojima se zaključuju tek općeniti elementi njihova oblikovanja. Ona nad južnim pročeljem imala je jedno zvono i bila zaključena trokutastom nadstrešnicom, dok je ona nad bočnim, istočnim, bila dvokatna i imala tri zvana te je bila oblikovno složenija.

122. Primjere crkvi s titularom sv. Julijana nalazimo samo u nekoliko slučajeva. U Istri su one građene u tradiciji štovanja

istarskih srednjovjekovnih svetaca, pa tako i sv. Julijana. Ondje se taj titular, primjerice u Balama, spontano održao, dok se u Dalmaciji isti titular koristio gotovo redovito samo za srednjovjekovne gradnje. Na pelješkom poluotoku postoji i naselje Žuljana, čije ime potječe upravo od toga sveca kojem je bila posvećena i starokršćanska, a i kasnija crkva; IGOR FISKOVIĆ, 1976., 15–88.

123. TOMISLAV MARASOVIĆ, 2008., 239.

124. MATE SUIĆ, IVO PETRICIOLLI, 1955., 7–22; MILJENKO JURKOVIĆ, 1997., 84; PAVUŠA VEŽIĆ, 1999., 9; TOMISLAV MARASOVIĆ, 2001., 82.

125. TOMISLAV MARASOVIĆ, 2008., 239, 240.

126. IGOR FISKOVIĆ, 1980., 246–248.

127. MILOJE VASIĆ, 1922., 23–24.

128. Natpis bilježi da je đakon Dobra sa svojom braćom podigao crkvu na čast sv. Julijani, sv. Luki i sv. Vitalu. Crkvice se navodi u izvorima, no na razini toponimije grada 19. stoljeća potpuno je nestala. Više u: PERISLAV PETRIĆ, 1989., 279; PAVUŠA VEŽIĆ, 2012., 377–383.

129. MKM, KO ST, Arhiv E. Dyggve, r09, f10: Dvokatna crkva.

130. Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *IP-2016-06-1265 ET TIBI DABO: Naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800. godine.*

Popis izvora

BAŠ Biskupijski arhiv u Šibeniku:

Zbirka rukopisa, kutija 8a

KRSTO STOŠIĆ (a), *Crkva sv. Julijana*

ANTE SKRAČIĆ, *Crkve – Šibenik*, Šibenik, 2006.

Kanonske vizitacije, 15. – 20. stoljeće

Preslike apostolskih vizitacija

Protocolo della Curia Vescovile di Sebenico per l'anno 1875

DAZd Državni arhiv u Zadru:

Fond generalnih providura, 17. – 18. stoljeće

Pravoslavna eparhija u Zadru, 1762. – 1921.

MKM, KO ŠI Konzervatorski odjel u Šibeniku:

Fototeka

Dokumentacija

MKM, KO ST Konzervatorski odjel u Splitu:

Fototeka

Arhiv E. Dyggve

MKM, UZKB – P Ministarstvo kulture i medija, Uprava za zaštitu kulturne baštine, planoteka

Muzej grada Šibenika:

KRSTO STOŠIĆ (b), *Crkva sv. Julijana katolička*, rukopis

KRSTO STOŠIĆ (c), *Sv. Nikola, crkva i bratovština*, rukopis

KRSTO STOŠIĆ (d), *Pravoslavni i njihove crkve*, u: *Šibenske crkve*, rukopis

KRSTO STOŠIĆ (e), *Ostavštine pravoslavnoj crkvi sv. Julijana*, rukopis

KRSTO STOŠIĆ (f), *Crkva pravoslavna sv. Julijana*, rukopis

PETAR D. ŠEROVIĆ, *Nekoliko podataka o stanovništvu Šibenika krajem 17. stoljeća*, rukopis

DINKO ZAVOROVIĆ, *Trattato sopra le cose di Sebenico*, 1597. (prijepis rukopisa)

Literatura

ANA AZINOVIĆ BEBEK, *Novovjekovni nabožni predmeti nađeni prigodom arheoloških istraživanja na lokalitetima sjeverozapadne Hrvatske*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2012.

ANĐELKO BADURINA, *Hagiotopografija Hrvatske, Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 2003., 305–310

ANĐELKO BADURINA, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2000.

KLAUS BEITL, *Volksglaube*, München, 1983.

MILE BOGOVIĆ, *Katolička crkva i pravoslavlje u Dalmaciji za vrijeme mletačke vladavine*, Zagreb, 1982.

MILE BOGOVIĆ, *Pravoslavlje u Šibenskoj biskupiji do pada Venecije, Sedam stoljeća Šibenske biskupije - zbornik radova sa znanstvenog skupa „Šibenska biskupija od 1298. do 1998.“*, ur. Josip Čuzela et al., Šibenik, 2001., 779–789

CLEMENS BÖHNE, *Die süddetutschen Breverln*, *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, München, 1966.

- TATJANA BRADARA, Blagovanje, *Temporis signa, Arheološka svjedočanstva istarskog novovjekovlja* (monografije i katalogi Arheološkog muzeja Istre 26), ur. T. Bradara, O. Krnkak, Pula, 2016., 148–149
- MANFRED BRAUNNECK, *Religiöse Volkskunst*, Köln, 1979.
- PAŠKO BUBALO, *Crkva svetog Julijana katolička: stradala u savezničkom bombardiranju 1944. godine, nikada nije obnovljena*, URL = <https://sibenskiportal.rtl.hr/naslovna/crkva-svetoga-julijana-katolicka-stradala-u-savezničkom-bombardiranju-1944-godine-nikada-nije-obnovljena/> (15. siječnja 2020.)
- Corpus Nummorum Italicorum*, vol. VI, Veneto (zecche minori) Dalmatia – Albania, Rim, 1922.
- IRISLAV DOLENEC, *Hrvatska numizmatika od početaka do danas*, Zagreb, 1993.
- FRANO DUJMOVIĆ, CVITO FSKOVIĆ, Romaničke freske u Srimi, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 11, 1959., 12–40
- IVO FADIĆ, Nalaz srednjovjekovne staklene čaše tipa „Krautstrunk“ u Zadru, *Starohrvatska prosvjeta* 15, 1985., 243–253
- IGOR FSKOVIĆ, Pelješac u prapovijesti i antici, *Pelješki zbornik*, Potomje, 1976., 15–88
- IGOR FSKOVIĆ, O ranokršćanskim spomenicima naronitanskog područja, *Dolina Neretve od prethistorije do ranog srednjeg vijeka*, Split, 1980., 213–256
- GIOVANNI BATTISTA GIUSTINIANI, *Dalmacija godine Gospodnje 1553., putopis po Istri, Dalmaciji i Mletačkoj Albaniji*, Split, 2011.
- BOJAN GOJA, Tri arhivska dokumenta o Bokaničima u Šibeniku, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31, 2013., 95–100
- SLAVO GRUBIŠIĆ, Šibenik kroz stoljeća, Šibenik, 1974.
- KARLA GUSAR, *Kasnosrednjovjekovna i novovjekovna glazirana keramika na širem zadarskom području*, doktorski rad, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2010.
- KARLA GUSAR, DARIO VUJEVIĆ, Prilog poznavanju utvrde Citadela u Zadru – istraživanje Barbakana 2008. godine, *Prilozi Instituta za arheologiju u Zagrebu*, 2009., 219–246
- KARLA GUSAR, Kasnosrednjovjekovna i novovjekovna glazirana keramika s lokaliteta Sv. Križ u Ninu, *Archaeologica Adriatica* 1, Zadar, 2007., 175–198
- IVANA HIRSCHLER MARIĆ, ANA AZINOVIĆ BEBEK, VALERIJA GLIGORA, *Šibenik, crkva sv. Julijana, Izvještaj o provedenim revizijskim istraživanjima u 2019. godini*, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2020.
- MARKO JAČOV, Spisi kongregacije za propagandu vere u Rimu o Srbima 1622. – 1644., vol. I, *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda* 26, Beograd, 1986.
- JEREJ STEVAN JAVOR, Crkva sv. Julijana u Šibeniku, *Šematizam pravoslavne Eparhije dalmatinske za godinu 1888.*, Zadar, 1888., 55–60
- KRISTIJAN JURAN, Morlaci u Šibeniku između Ciparskoga i Kandijskoga rata, *Povijesni prilozi* 49, 2015., 163–210
- KRISTIJAN JURAN, *Stari i novi stanovnici Šibenika i njegovih predgrađa u drugoj polovici 17. i početkom 18. stoljeća*, Šibenik, 2016.
- MILJENKO JURKOVIĆ, Sv. Petar Stari u Zadru i njegova kriptu, *Starohrvatska prosvjeta* III/24, Split, 1997., 77–87
- GEORG KIERDORF-TRAUT, *Volkskunst in Tirol*, Bozen, 1977.
- ZORAN LADIĆ, *Rekluze u hrvatskom srednjovjekovlju*, Dan otvorenih vrata Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 6. XI. 2018., Zagreb, Hrvatska (predavanje)
- IRENA LAZAR, Auf gläsernen Spuren, *Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich* 19, 2003., 81–85
- ANDRIJA LUKINOVIĆ, Šibenska biskupija u izvještajima ad limina u 17. i 18. stoljeću, *Sedam stoljeća Šibenske biskupije - zbornik radova sa znanstvenog skupa "Šibenska biskupija od 1298. do 1998."*, ur. Josip Čuzela et al., Šibenik, 2001., 251–293
- VICKO KAPITANOVIĆ, Šibenska crkva u vrtlogu političkih prevrata od pada Mletačke Republike do restauracije (1797. – 1815.), *Sedam stoljeća Šibenske biskupije - zbornik radova sa znanstvenog skupa „Šibenska biskupija od 1298. do 1998.“*, ur. Josip Čuzela et al., Šibenik, 2001., 351–373
- KRASANKA MAJER JURIŠIĆ, *Arhitektura vlasti i suda: Vijećnice, lože i kneževske palače u Dalmaciji od 15. do 18. stoljeća*, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2017.
- KRASANKA MAJER JURIŠIĆ, *Elaborat konzervatorsko-restauratorskih istraživanja crkve sv. Julijana u Šibeniku*, Hrvatski restauratorski zavod, Zagreb, 2020.
- TOMISLAV MARASOVIĆ, *Dalmatia praeromanica*, I, Split – Zagreb, 2008.
- TOMISLAV MARASOVIĆ, Ranosrednjovjekovne preinake antičkih građevina u Dalmaciji, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 39, 2001., 61–90
- JAGODA MARKOVIĆ, DANKO ZELIĆ, Dva nepoznata crteža šibenske obale iz prve polovice 17. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 27, 2003., 145–155
- SLOBODAN B. MEDOJEVIĆ, Crnogorci u Šibeniku, *Crnogorski glasnik* 69, 2011., 36–37
- VINCENZO MIAGOSTOVICH, *Il nuovo cronista di Sebenico: calendario cattolico e greco* II, Trieste, 1894.
- NIKODIM MILAŠ, *Spisi o istoriji pravoslavne crkve u dalmatinsko-istrijskom vladničanstvu od XV do XIX vijeka*, knj. 1, Zadar, 1899.
- NIKODIM MILAŠ, *Pravoslavna Dalmacija*, Novi Sad, 1901.
- GRGA NOVAK, Šibenik u razdoblju mletačke vladavine, *Šibenik – spomen-zbornik o 900. obljetnici*, ur. Slavo Grubišić, Šibenik, 1976., 134–288
- DANIEL PATAFTA, Reformna gibanja i starokatolicizam u Dalmaciji, *Služba Božja: liturgijsko-pastoralna revija* 58, 2018., 319–351
- SLAVKA Z. PETRIĆ, Bratovštine u Šibeniku, *Croatia Christiana periodica* 39, 1997., 97–136
- PERISLAV PETRIĆ, Sakralna topografija u staroj gradskoj jezgri, *Kulturna baština* 14–19, 1989., 272–287
- KATARINA PREDOVNIK, MARIJANA DACAR, MATEVŽ LAVRINC, Cerkev sv. Jerneja v Šentjerneju, arheološka izkopavanja v letih 1985. in 1986., *Archaeologica Historica Slovenica* 6, 2008.
- JOSIP SOLDI, Crkvene prilike u Šibeniku u 15. stoljeću, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 3/6, 1979. – 1982., 108–114
- JOSIP SOLDI, *Kratka povijest Šibenske biskupije*, Šibenik, 1997.
- KRSTO STOŠIĆ, Crkva i bratovština Sv. Duha u Šibeniku, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, sv. L (1928-29), Split, 1932., 400–414
- KRSTO STOŠIĆ, *Sv. Križ u Docu*, Šibenik, 1933.

IVAN STROHAL, Izvješće o mojem naučnom putovanju u Dalmaciju mjeseca kolovoza i rujna 1913., Ljetopis JAZU za godinu 1913., sv. 28, 1914., 131–181

MATE SUIĆ, IVO PETRICIOLLI, Starohrvatska crkva sv. Stošije kod Zadra, *Starohrvatska prosvjeta* III/ 4, 1955., 7–22

MARINKA ŠIMIĆ, O jeziku Pariškoga zbornika Code slave 73, *Fluminensia* 30, 2018., 153–185

MARIN TADIN, Recueil glagolitique croate de 1275, *Revue des études slaves* 31, 1954., 21–32

EMIL UNGER, *Magyar Éremhatározó*, vol. III (1740–1922), Budapest, 2001.

HELFRIED VALENTINITSCH, ILEANE SCHWARZKOGLER, *Hexen und Zauberer, Die große Verfolgung - ein europäisches Phänomen in der Steiermark*, Katalog zur Steirischen Landesausstellung auf der Riegesburg, Graz, Wien, 1987.

MILOJE VASIĆ, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od početka 9. do početka 15. veka – crkve*, Beograd, 1922.

PAVUŠA VEŽIĆ, Bazilika Sv. Ivana Krstitelja (Sv. Nediljica) u Zadru. Prilog poznavanju ranoromaničke arhitekture u Dalmaciji, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23, 1999., 7–16

PAVUŠA VEŽIĆ, Crkvice Sv. Julijane u Splitu, *Munuscula in honorem Željko Rapanić - Zbornik povodom osamdesetog rođendana*, Zagreb - Motovun - Split, 2012., 377–383

ŠIME VRKIĆ, Svetačke medaljice i drugi religiozni predmeti iz Sv. Nikole u Zadru, *Sv. Nikola u Zadru*, ur. L. Bekić, Zadar, 2017., 171–186

ŠIME VRKIĆ, Svetačke medaljice iz stare crkve sv. Jure u Kruševu kod Obrovca, *Diadora* 28, Zadar, 2014., 239–268

MIROSLAV ZAKIĆ, BRANKO ČOLOVIĆ, Ikonostas sabornog hrama Uspenja Presvete Bogorodice u Šibeniku – istraživanja i konzervatorsko-restauratorski radovi, *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine* 24–25, Novi Sad, 2011., 265–272

IVANA ZENIĆ, Tiskarska djelatnost u Šibeniku od 1870. do 1948. godine, *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 48, 3–4, Zagreb, 2005., 185–207

DANKO ZELIĆ, Gradski statut kao izvor za povijest urbanog razvoja Šibenika, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 18, 1995., 37–51

DANKO ZELIĆ, Šibenske crkve, postanak grada i utemeljenje Šibenske biskupije, *Sedam stoljeća Šibenske biskupije - zbornik radova sa znanstvenog skupa „Šibenska biskupija od 1298. do 1998.“*, ur. Josip Čuzela et al., Šibenik, 2001., 791–803

HELGA ZGLAV MARTINAC, *Ulomak do ulomka: Prilog proučavanju keramike XIII. – XVIII. stoljeća iz Dioklecijanove palače u Splitu*, Split, 2004.

MIRKO ZJAČIĆ, Spisi šibenskog notara Slavogosta, *Starine* 44, Zagreb, 1952., 201–296

Summary

Krasanka Majer Jurišić, Ivana Hirschler Marić

CHURCH OF ST. JULIAN IN ŠIBENIK: HISTORICAL PHASES AND TYPOLOGY

The first written source mentioning the church of St. Julian in Šibenik is from the third quarter of the 14th century, when it is cited as *ecclesia sancti Iuliani*, and it had the altar of St. Michael. In the 15th century, another church was built on top of this one: the church of St. Nicholas, as evidenced by the visit made by Canon Juraj Šižgorić in 1481. On 17 March 1569, by decision of the Senate of the Republic of Venice, the church was given to the Greek Orthodox Church. It was decorated in accordance with the regulations of the Eastern Church, an altar with the icon of the Mother of God was placed in the apse, and it was consecrated on the day of the Assumption, so the documents also called it *Madonna di S. Giuliano*. Burials in the church were recorded from that period. Altars of St. Michael and St. Julian, located on the side wall of the church, were still maintained, and Catholic Mass was served until 1807. From 1778, the condition of the church gradually deteriorated, but it was still used. During the French administration in Šibenik at the beginning of the 19th century, it served as a warehouse. On 25 July 1875, the endowment holder Ivan Belamarić renounced his right to the Catholic part of the church in favour of the Orthodox community of Šibenik. The altar of St. Michael disappeared at that time, while the painting of Our Lady may have been moved to a niche on the

outside of the sanctuary. The upper church was given by the Serbian Orthodox Church to the Old Catholic Church in 1931, and worship was held there until World War II, and the “Nova štamparija” printing house was located on the ground floor. In 1943, the church was significantly damaged in the Allied bombing of Šibenik.

Conservation, restoration and archaeological research conducted in 2019 offered insight into the historical overview of events and helped define individual phases. The elements that belonged to the oldest (medieval) phase, then to the period before the middle of the 15th century – when the church was built in its present form as a two-storey building – as well as the related architecturally carved parts, are clearly defined. At the same time, material evidence of the continuity of use of the building was collected, along with written records that clarified its history. The preconditions were achieved for the future use of the church of St. Julian, valorising its affiliation to the small typological circle of double churches on our coast, as well as for the continuity of its existence and the holding of different masses in one place, intertwining different rites and religions over several centuries.

KEYWORDS: Šibenik, St. Julian, St. Nicholas, 14th century, Latin and Greek rites, double church

Davor Gazde

Dva intarzirana sakristijska ormara iz 15. stoljeća s trogirskog područja

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
dgazde@hrz.hr

Prethodno priopćenje /
Preliminary communication

Primljeno / Received:
5. 2. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.3>

UDK: 7
49.1(497.5 Trogir)"14"

SAŽETAK: U ovom radu donose se nove hipoteze o izvornom smještaju sakristijskog ormara iz samostana Sv. Križa na Čiovu. U uvodnom dijelu govori se o samostanu i crkvi Sv. Križa, posebno o drvenom inventaru iz 15. stoljeća. Donosi se kratak pregled povijesti intarzije te se navode neki od brojnih komparativnih primjera iz Italije. Nakon detaljnog pregleda sakristije i ormara, zaključeno je da su ormara mijenjane dimenzije te da se ne nalazi na izvornom mjestu. Povijesno-umjetnička i tehnička analiza potvrdila je pretpostavku, koja je već postojala u stručnim krugovima, da su isti majstori izradili navedeni ormar i mnogo poznatiji sakristijski ormar iz trogirске katedrale. Poznato nam je, iz opisa katedrale trogirskoga biskupa Didaka Manole 1756. godine, da su autori sakristijskog ormara iz katedrale Grgur Vidov i nepoznati venecijanski drvorezbar, a naručen je 1457. godine. U Manolinu opisu trogirске katedrale stoji da se uz južni zid sakristije nalazi još jedan ormar, izrađen 1457. godine, koji je u međuvremenu nestao. Daljnja istraživanja navodila su nas na zaključak da su dva ormara zapravo dio cjeline koja je izvorno stajala u sakristiji trogirске katedrale. Prema hipotezi koja se obrazlaže u ovom radu, taj ormar za koji se pretpostavljalo da nije sačuvan, danas je u sakristiji samostana Sv. Križa na Čiovu. Možemo zaključiti da se premještanje ormara dogodio između Manolina opisa trogirске katedrale iz 1756. i Eitelbergerova opisa iz 1859. godine.

KLJUČNE RIJEČI: sakristijski ormar, intarzija, gotički namještaj, namještaj, trogirska katedrala, samostan Sv. Križa na Čiovu

U sakristiji crkve Sv. Križa na Čiovu nalazi se ormar kasnogotičkih stilskih obilježja, izrađen u 15. stoljeću. Sastoji se od pet jednodono postavljenih intarziranih vratnica, drvene integrirane klupice i kruništa (sl. 1). Usporedba čiovskog ormara i mnogo poznatijeg sakristijskog ormara iz trogirске katedrale sv. Lovre zapravo je neizbježna. To su predmeti koji potječu iz istoga vremena, a zajednička im je i tehnika izrade (sl. 2). U tekstu koji slijedi obrazlaže se pretpostavka da je njihova poveznica kudikamo jača nego što se dosad smatralo. Niz tragova navodi nas na zaključak da su ta

dva ormara izvorno zajedno stajala u sakristiji trogirске katedrale, kao dio cjeline.

O samostanu i crkvi Sv. Križa

Crkva Sv. Križa, podignuta na južnoj strani dominikanškog samostana Sv. Križa, posvećena je Uzašašću Kristovu. Crkva je jednobrodna, izduženog tlocrta s pačetvorinastom apsidom i proteže se cijelom širinom samostana.¹ Nikola Milinović, trogirski dominikanac, najzaslužniji je za osnivanje samostana Sv. Križa. On je u vrijeme studiranja u Italiji, koje je trogirska gradska općina potpomogla s 50



1. Sakristijski ormar iz samostana Sv. Križa na Čiovu (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2020.)
Sacristy cabinet from the monastery of the Holy Cross on Čiovo (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2020)



2. Sakristijski ormar iz trogirске katedrale (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2020.)
Sacristy cabinet from Trogir Cathedral (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2020)

lira, boravio u Veneciji, gdje se susreo s reformnim pokretom u dominikanskom redu.² Milinović potiče trogirске gradske vlasti da traže od mletačkog dužda zemljište za gradnju samostana u kojem bi se živjelo po novim, odnosno strožim pravilima. Francesco Foscari je 7. svibnja 1432. godine odobrio molbu te im dodjeljuje zemljište dugačko 15 i široko 10 trogirskih vretena na sjevernoj strani Čiova, na području koje se nazivalo *Zizmana Gniviza*.³ Molba za gradnju samostana upućena je 29. svibnja 1432. godine i papi Eugenu IV., jer prema crkvenim zakonima nije moguće osnivanje novoga samostana bez Papina odobrenja. Papa posebnom bulom ovlašćuje trogirskoga biskupa Tomu Parutu Tomasinija, također dominikanca,

za izdavanje potrebnog odobrenja za gradnju samostana i svih pratećih objekata.⁴ Tomasini je Milinoviću dao sve potrebne ovlasti za početak gradnje 22. lipnja 1432. godine, pa je gradnja odmah i počela. Nije poznato kad je završena, ali do sredine 15. stoljeća radovi su uglavnom bili dovršeni. Iz dokumenta iz 1458. možemo zaključiti da je samostan te godine bio dovršen, a u njemu se već i živjelo.⁵ U starijoj literaturi kao godina dovršetka samostana navodi se 1449., prema Kukuljeviću, koji preuzima pogrešni prijepis godine s natpisa nad vratima crkve.⁶ U luneti je uklesana 1499. godina.⁷

Za nas su naročito zanimljivi predmeti umjetničkog drvorezbarstva u tom malom, ali vrlo lijepom i skladnom samostanu. Odmah na ulazu u crkvu, lijevo i desno od ulaznih vrata, nalaze se drvene klupe za vjernike, izrađene u 15. stoljeću. U obliku slova L zatvaraju jugozapadni i sjeverozapadni kut, odnosno protežu se od ulaza do prvih ležena.⁸ Jednostavnog su oblika, ukrašene motivom savijenog užeta, arkadicama sa šiljastim lukovima i malim konzolama. Vrlo su lijepa korska sjedala, iako velikim dijelom rekonstruirana, koja također potječu iz 15. stoljeća. Uobičajenog su tipa na ćelije, manjih dimenzija i nešto jednostavnije obrade. Na prednjim bočnim stranama nalazimo prikaz sv. Dominika (na desnoj) i sv. Petra Veronskog (na lijevoj strani). Na stražnjim bočnim stranama (okrenutim prema oltaru) nalaze se propeti lavovi na kojima je grb trogirске obitelji Cipico.⁹ Zanimljivo je što na korskim sjedalima postoje tragovi intarzija, na rijetkim izvornim okvirima koji se nalaze na lijevom krilu. Svakako bi trebalo ukloniti boju kojom su naknadno premazane kako bi se mogle neometano iščitati te usporediti s intarzijama na sakristijskom ormaru. Štionik, odnosno stalak za knjigu, koji se danas nalazi na pjevalištu, prvotno je najvjerojatnije stajao na korskim sjedalima.¹⁰



3. Sakristijski ormar iz crkve S. Miniato al Monte u Firenci, detalj (snimio F. Lo Gioco, 2018.)
Sacristy cabinet from the church of S. Miniato al Monte in Florence, detail (F. Lo Gioco, 2018)

Samostan je izvornoj svrsi služio do 1852. godine, kad se zatvara zbog manjka fratara. Dominikanci se ipak potkraj 1861. godine vraćaju u samostan, a potom ga 1920.



4. Ormar iz Muzeja Bardini u Firenci (fototeka Muzeja Stefano Bardini, neg. br. 10124)
Cabinet from the Bardini Museum in Florence (Stefano Bardini Museum, photo archive, neg. no. 10124)

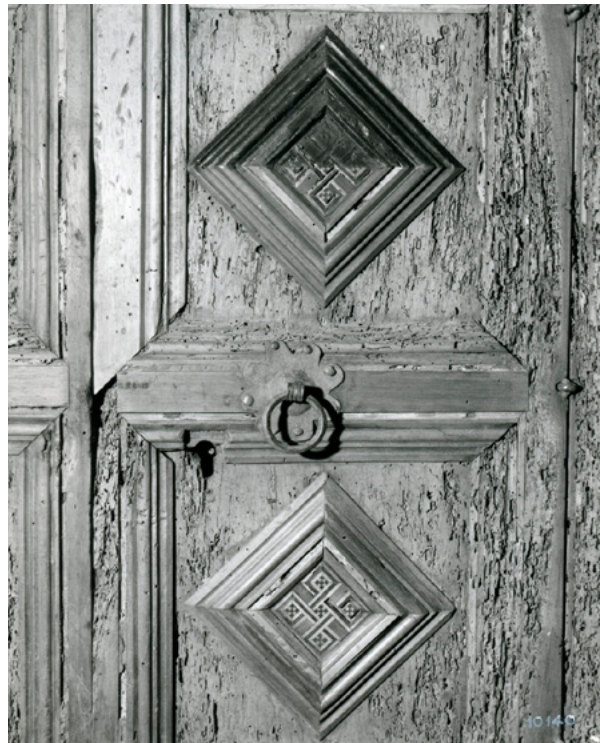
godine opet napuštaju. Nedugo potom država unajmljuje samostan koji postaje Lječilište za malaričnu i kahektičnu djecu. Poslije su u samostan pozvane sestre dominikanke, koje su u njemu boravile do 1953. godine.¹¹

Ukratko o intarziji

Riječ intarzija dolazi od latinske riječi *interserere*, što znači umetnuti.¹² Postoji i riječ arapskog porijekla *tarsi* (*tausia*), za koju se također smatra da bi mogla biti izvor riječi intarzija, a do Europe je mogla doći preko Sicilije ili preko španjolskih Maura.¹³ Utjecaj islamskih majstora na razvoj intarzije najočitiji je na primjerima iz Španjolske, koja je od 711. do 1492. godine uglavnom bila pod muslimanskom vlašću.

U Veneciji je postojala cijela četvrt naseljena Maurima iz Španjolske, koji su izrađivali predmete u metalu i u drvu, ali najvažniji grad za razvoj intarzije u srednjovjekovnoj Italiji bila je Siena.¹⁴ Orvieto je također bio vrlo važan, ali većina majstora potjecala je iz Siene.¹⁵ U Italiji su sačuvani brojni primjeri intarzija koje možemo usporediti s onima na čiovskom i trogirskom ormaru. Intarzirane vrpce i kompleksni geometrijski motivi krasi sakristijske ormare, naslone korskih sjedala, škrinje, štionike, vrata i druge predmete, a bilo je i cijelih prostorija prekrivenih intarzijama, kao što je *studiolo* Federica da Montefeltra.

Elementi koje nalazimo na našim ormarima zasigurno pripadaju talijanskom *quattrocentu*. Brojni su primjeri na kojima su identične intarzirane vrpce i vrlo slični središnji motivi. Trodijelne vrpce tvore izrazito kompleksne geometrijske motive na kojima se stvara iluzija prepletenih dijelova, što je čest slučaj na namještaju iz 15. i 16. stoljeća. Tijekom 16. stoljeća središnji geometrijski motivi postupno prepuštaju mjesto figuralnim motivima, prikazima pejzaža i interijera na kojima je izražena perspektiva. Nerijetko se stariji geometrijski motivi isprepliću s figuralnim motivima na istom predmetu, naročito na korskim sjedalima. U tekstu koji slijedi izdvojeni su neki

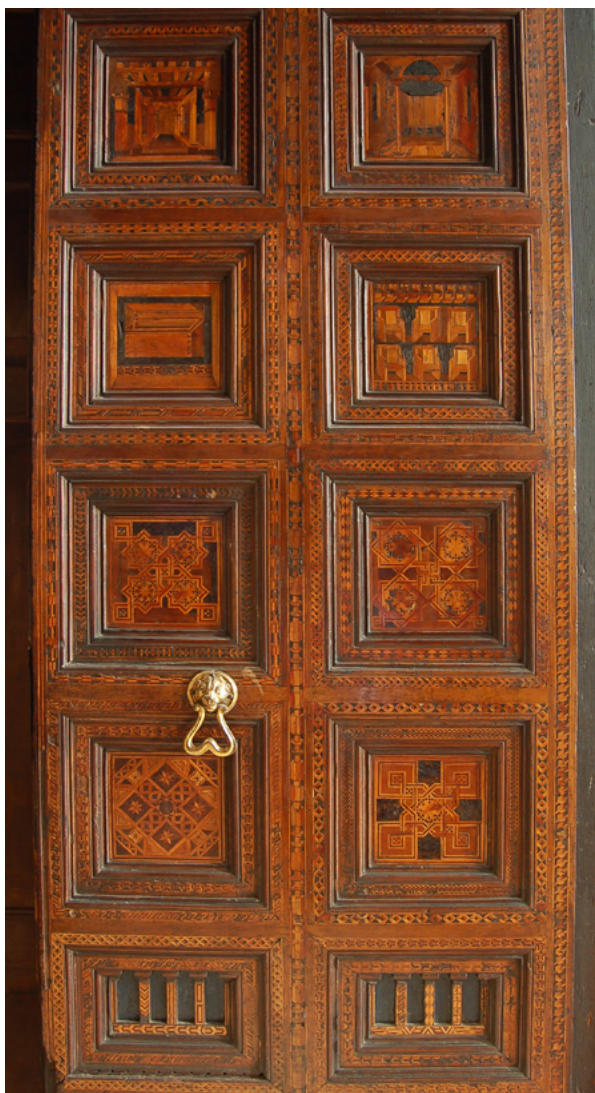


5. Ormar iz Muzeja Bardini u Firenci (fototeka Muzeja Stefano Bardini, neg. br. 10140)
Cabinet from the Bardini Museum in Florence (Stefano Bardini Museum, photo archive, neg. no. 10140)

od brojnih primjera prema kojima se mogu sagledati čiovski i trogirski sakristijski ormar u širem kontekstu.

U crkvi S. Miniato al Monte u Firenci sačuvan je gotički sakristijski ormar, izrađen najvjerojatnije potkraj 14. stoljeća (sl. 3).¹⁶ Intarzirani geometrijski motivi na sredini vratnica uvelike podsjećaju na čiovske i trogirске primjere, a neke od intarziranih vrpce potpuno su jednake. Ormar je izrađen od drva bijele topole (*Populus alba*) i oraha (*Juglans regia*).¹⁷ U Muzeju Bardini u Firenci nalazi se ormar *bancone paratoio*, izrađen početkom 16. stoljeća, na kojem također nalazimo kvadratne intarzirane motive, aplicirane na sredini vratnica (sl. 4). Taj ormar izrađen je u ferarsko-bolonješkoj radionici.¹⁸ Detalji intarzija vrlo su slični primjerima iz sakristije Sv. Križa i sakristije trogirске katedrale (sl. 5).

Svi predmeti koji se dalje navode sadrže elemente, odnosno geometrijske motive izrađene u tehnici intarzije, koji imaju stilske i tehničke poveznice s našim primjerima: škrinja iz 15. stoljeća izrađena u Sieni iz firentinskog Muzeja Bardini,¹⁹ ormar i škrinja s klupom (*cassapanca*) iz palače Davanzati,²⁰ korska sjedala koja se danas nalaze u Nacionalnom muzeju vile Guinigi,²¹ korska sjedala iz katedrale S. Maria Maggiore u Spilimbergu,²² korska sjedala u kapeli S. Atanasia (crkva S. Zaccaria u Veneciji),²³ korska sjedala iz crkve S. Stefano u Veneciji,²⁴ korska sjedala iz crkve S. Maria dei Frari u Veneciji,²⁵ *studiolo* Federica da Montefeltra u Duždevoj palači u Urbinu,²⁶



6. Vrata sakristije iz crkve sv. Anastazije u Veroni (snimila J. Allen, 2009.)
Sacristy door from the church of St. Anastasia in Verona (J. Allen, 2009)



7. Korska sjedala iz crkve sv. Franje u Brescii, detalj (snimila J. Allen, 2009.)
Choir seats from the church of St. Francis in Brescia, detail (J. Allen, 2009)

intarzirano zidno oplošje kojim je ukrašena *Sacrestia della Messe* u firentinskoj katedrali,²⁷ intarzirano zidno oplošje iz *Collegia della Mercanzia (Sala delle Udienze)* u Perugii,²⁸ korska sjedala u crkvi S. Uldarico u Parmi.²⁹ Zanimljiva kombinacija geometrijskih motiva, prikaza interijera u perspektivi te namještaja nalazi se na vratima sakristije u veronskoj crkvi sv. Anastazije (sl. 6). To je, naravno, samo mali dio izrazito zanimljive skupine predmeta.

Na namještaju iz 15. stoljeća mogu se naći intarzije od sedefa i drva. To se nazivalo stilom *alla damaschina*, što jasno upućuje na istočnjačko porijeklo. Takva se tehnika ponekad nazivala i *alla certosina*, a često se upotrebljavala i bjelokost, kao i metalni dijelovi. Takav primjer nalazi se u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt.³⁰ Na donjim dijelovima naslona korskih sjedala iz crkve sv. Franje u Brescii, izrađenima sredinom 15. stoljeća, nalaze se slični motivi kakvi postoje i na našim primjerima (sl. 7). Na gornjim dijelovima naslona su geometrijski motivi na kojima su dijelovi intarzija izrađeni u sedefu, odnosno u tehnici *alla certosina*.³¹

Intarzije u drvu mogle su biti *a buio* (ponekad se naziva i *commesso di silio*) i *a toppo*. Tehnika *a buio* odnosi se na intarzije u kojima se svijetlo drvo, najčešće obična kurika (*Euonymus europaeus*), ubacuje u matricu od tamnijeg drva.³² U tehnici *a toppo* lijepe se dijelovi drva koji zajedno u presjeku čine zamišljeni ornament. Takvi blokovi imali su dubinu od oko 5 cm te su se poprečno rezali na deset do dvanaest dijelova.³³ Tehnikom *a toppo* najvjerojatnije su izrađene intarzije na čiovskom i trogirskom ormaru.

U Muzeju grada Splita čuva se intarzirana škrinja koja potječe iz sjeverne Italije, izrađena u 15. stoljeću. Geometrijske intarzije, s unutarnje strane poklopca, izrađene su od trodijelnih vrpca (svijetla, tamna, svijetla), kao što na ormariima s Čiova i iz Trogira.³⁴ U Muzeju se nalazi još jedna slična intarzirana škrinja, izrađena početkom 16. stoljeća. Na njoj se, uz intarzije na unutarnjoj strani poklopca i metalnih aplikacija, nalaze i dva drvena, djelomično pozlaćena reljefa.³⁵

Opis sakristijskog ormara iz crkve Sv. Križa na Čiovu

Sakristijski ormar iz crkve Sv. Križa na Čiovu sastoji se od tri dijela: klupice, središnjega dijela i nadgrađa, a njegove dimenzije su 350 x 549 x 114 cm. Klupica se može otvoriti te se koristi kao spremište (sl. 8). Gornja površina se otvara i podijeljena je na tri dijela. Prvi dio nalazi se ispod (i ispred) prve vratnice, drugi dio je veći i proteže se duž druge i treće vratnice, kao i treći dio, koji prati četvrtu i petu vratnicu. Na prednjoj strani su profilirane letvice koje donekle prate širinu vratnica. Iznimka su dvije koje su dodane lijevo, odnosno desno od središnje (sl. 9).

Tri strane prednjih pravokutnih kaseti omeđene su profiliranim obrubnim letvicama, dok na donjoj strani letvica nedostaje. Možda bi bilo točnije kazati da je na donjoj strani nema, s obzirom na to da ne postoje tragovi



8. Donji dio sakristijskog ormara iz samostana Sv. Križa na Čiovu (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2019.)
Lower part of the sacristy cabinet from the monastery of the Holy Cross on Čiovo (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2019)



9. Središnji dio sakristijskog ormara iz samostana Sv. Križa na Čiovu (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2020.)
Central part of the sacristy cabinet from the monastery of the Holy Cross on Čiovo (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2020)

koji upućuju na to da je ona tu uopće bila. Iako, naravno, postoji i mogućnost da je klupica naknadno kraćena te da je u tom procesu uklonjen i dio na kojem je bila profilirana obrubna letvica. Usporedbe radi, na sakristijskom ormaru iz trogirskoga katedrale letvicama su omeđene sve četiri strane pravokutnih kaseti, a postoji i još jedna dodatna profilirana letvica, na sasvim donjem dijelu. Klupica čiovske ormaru vjerojatno je izrađena od drva smreke ili jele te je naknadno prebojena neuglednom smeđom bojom. Teško je reći je li klupica izvorna, odnosno iz vremena vratnica, s obzirom na to da je prebojena debelim slojem boje, što otežava čitanje tragova.

Gornji dio ormara počinje uvučenom jednostavnom kasetiranom površinom, čija donja strana prati širinu ormara, dok je gornja strana nešto šira i proteže se cijelom širinom prostorije. Pet kaseti nalazi se nad središnjim dijelom ormara, dok šesta kaseti zatvara prostor između središnjeg dijela ormara i bočnog zida. Veći dio šeste kasete nedostaje. To je namjerna intervencija kojom je omogućen prolaz do prostora koji se koristi kao spremište, odnosno zidni ormar. Moguće je da su se tu nekoć nalazila vrata koja su poslije zazidana.

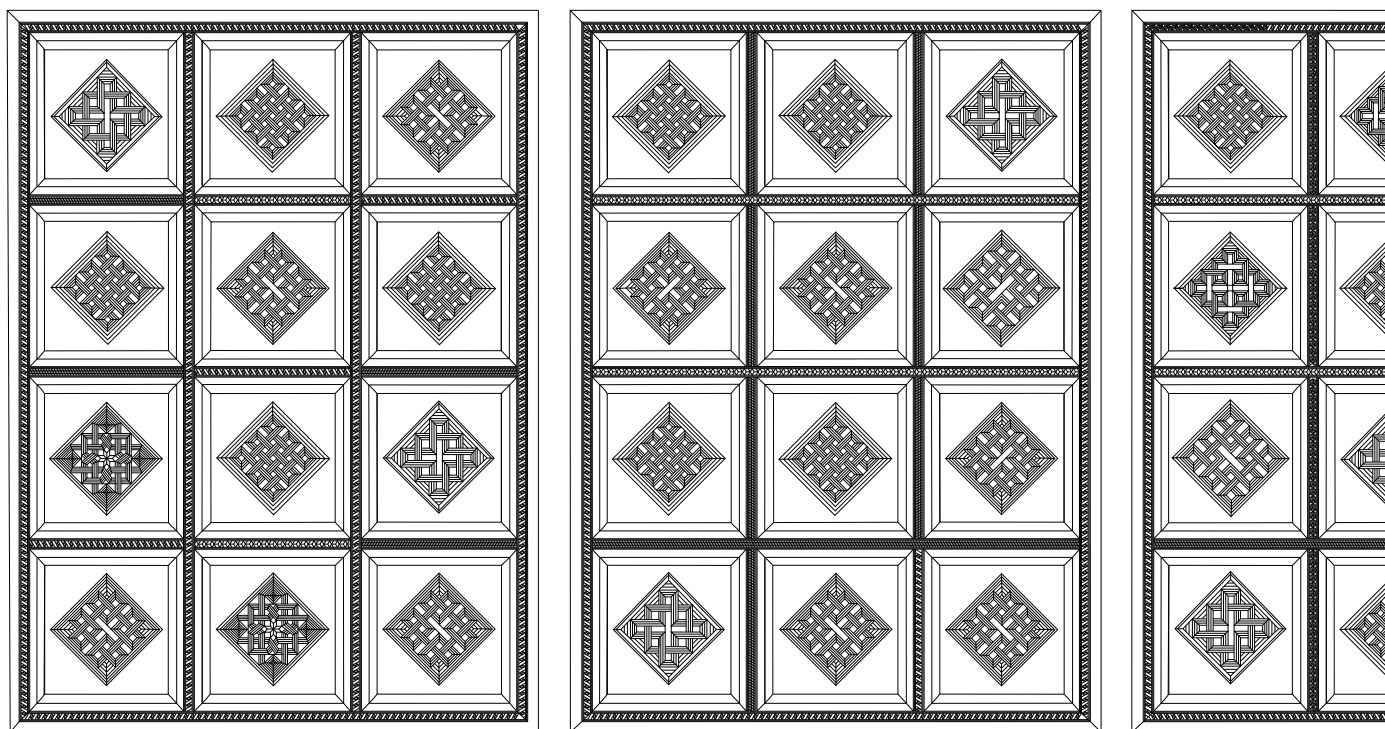
Uvučeni dio nadgrađa potpuno je obojen. Profilacija koja uokviruje kasete obojena je jednoličnom smeđom bojom, dok je na pozadini pomalo nespretno izvedena imitacija teksture drva. Na jednak način ukrašena je vodoravna ploha iza prve marmorirane profilacije (koja spaja uvučeni dio nadgrađa i istaknutu marmoriranu profilaciju), ali tu nalazimo dvostruki broj kaseti. Na vodoravnom profiliranom dijelu nadgrađa nalazi se plavo-zelena marmorizacija na bijeloj podlozi. Na isti način obojen je završni vijenac, kojim se nadgrađe ormara spaja sa stropom, kao i šest okomitih lučno zakrivljenih letvica koje spajaju dvije spomenute horizontale. Izvorno ih je bilo sedam, međutim, ona krajnje desna nedostaje. Najistaknutiji dio nadgrađa zaobljena je konkavna ploha koja se pruža sve do stropa. Može se reći da u presjeku izgleda

kao četvrtina kruga. Na pozadini zaobljenih kaseti oslikom je imitirana tekstura drva. Nadgrađe je nesumnjivo novijeg datuma.

Središnji dio, gotovo potpuno prekriven vratnicama, najstariji je i najvrjedniji dio sakristijskog ormara. Ukupno je pet jednoredno posloženih vratnica, a svaka vratnica podijeljena je na dvanaest polja u četiri reda i tri stupca. U sredini svakog polja su pravokutni (zaokrenuti za 45°) geometrijski motivi izrađeni u tehnici intarzije. Ukupno je šezdeset polja, pa tako i šezdeset intarziranih geometrijskih motiva (sl. 10). Takve intarzije najčešće su se radile u tehnici *a toppo*. Postoji šest motiva koji se, uz manje varijacije, ponavljaju. Intarzije se nalaze i na središnjem dijelu okvira. Ima pet uzoraka koji su ponekad, kao i središnji motivi, zrcalno postavljeni.

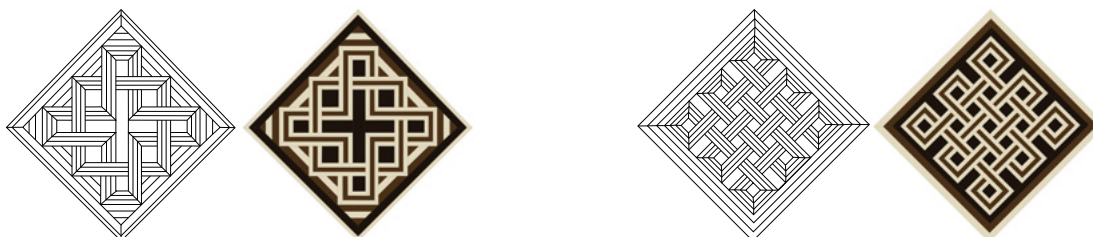
Središnji geometrijski motiv, na prvom polju prve vratnice, označit ćemo kao tip 1. Sve oznake navode se prema poretku. Spomenuti tip 1 je onaj koji se prvi javlja, a tip 6 javlja se posljednji (gledajući od prve do pete vratnice). Na svakoj vratnici je 12 polja. Oznaka 1/1 odnosi se na prvu vratnicu i prvi središnji geometrijski motiv, dok se, primjerice, oznaka 3/4 odnosi na treću vratnicu i četvrti središnji motiv. S obzirom na to da su raspoređeni u četiri reda i tri stupca, onaj pod brojem 4 bio bi prvi u drugom redu. Ako je zrcalno okrenut od onoga koji se prvi pojavljuje, uz broj se stavlja i oznaka „b“ (sl. 11 a – f).

Na čiovske ormaru je pet tipova intarziranih vrpca u okvirima kaseti i vratnica (sl. 12). Najvjerojatnije samo vratnice potječu iz 15. stoljeća, ali postoji mogućnost da je i dio konstrukcije središnjega dijela ormara također izvorni. Ormar je zasigurno prekrajan i naknadno prilagođen prostoru. Vratnice su zamišljene tako da uvijek budu u paru. Na desnoj vratnici bila je ključanica i ručka, kojom bi se ormar otvarao, dok bi se lijeva vratnica otvarala nakon otpuštanja mehanizma na poledini vratnice. To se odnosi i na drugu i treću vratnicu, koje su uparene, kao i četvrta i peta. Isti je način primijenjen i na trogirskom



10. Shematski prikaz vratnica: br. 1, 115,6 x 81,8 cm; br. 2, 115,4 x 81 cm; br. 3, 115,6 x 83,3 cm; br. 4, 115,8 x 81,8 cm; br. 5, 115,6 x 83,3 cm (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Layout of the doors: no. 1, 115.6 x 81.8 cm; no. 2, 115.4 x 81 cm; no. 3, 115.6 x 83.3 cm; no. 4, 115.8 x 81.8 cm; no. 5, 115.6 x 83.3 cm (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

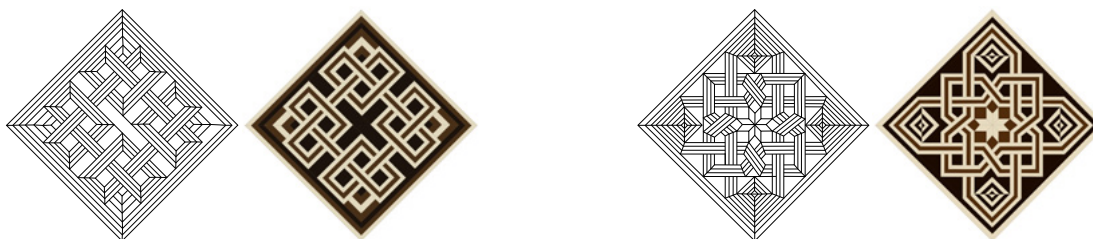


11. a Središnji geometrijski motiv „tip 1“ nalazi se na poljima: 1/1, 1/9, 2/3, 2/10b, 3/3, 3/8, 3/9, 3/10, 4/8b, 4/9, ukupno deset prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 1', located in fields 1/1, 1/9, 2/3, 2/10b, 3/3, 3/8, 3/9, 3/10, 4/8b and 4/9: a total of ten depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

11. b Središnji geometrijski motiv „tip 2“ nalazi se na poljima: 1/2, 1/4b, 1/6, 1/8, 2/1, 2/2, 2/7, 2/8, 3/1b, 3/5, 3/11, 4/3b, 4/5b, 4/6, 5/2b, 5/3b, 5/8b, 5/9b, 5/10b, ukupno 19 prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 2', located in fields 1/2, 1/4b, 1/6, 1/8, 2/1, 2/2, 2/7, 2/8, 3/1b, 3/5, 3/11, 4/3b, 4/5b, 4/6, 5/2b, 5/3b, 5/8b, 5/9b and 5/10b: a total of nineteen depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

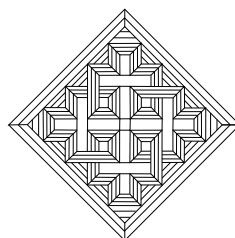
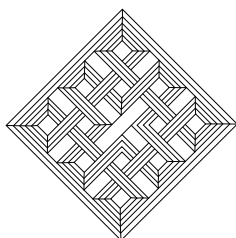
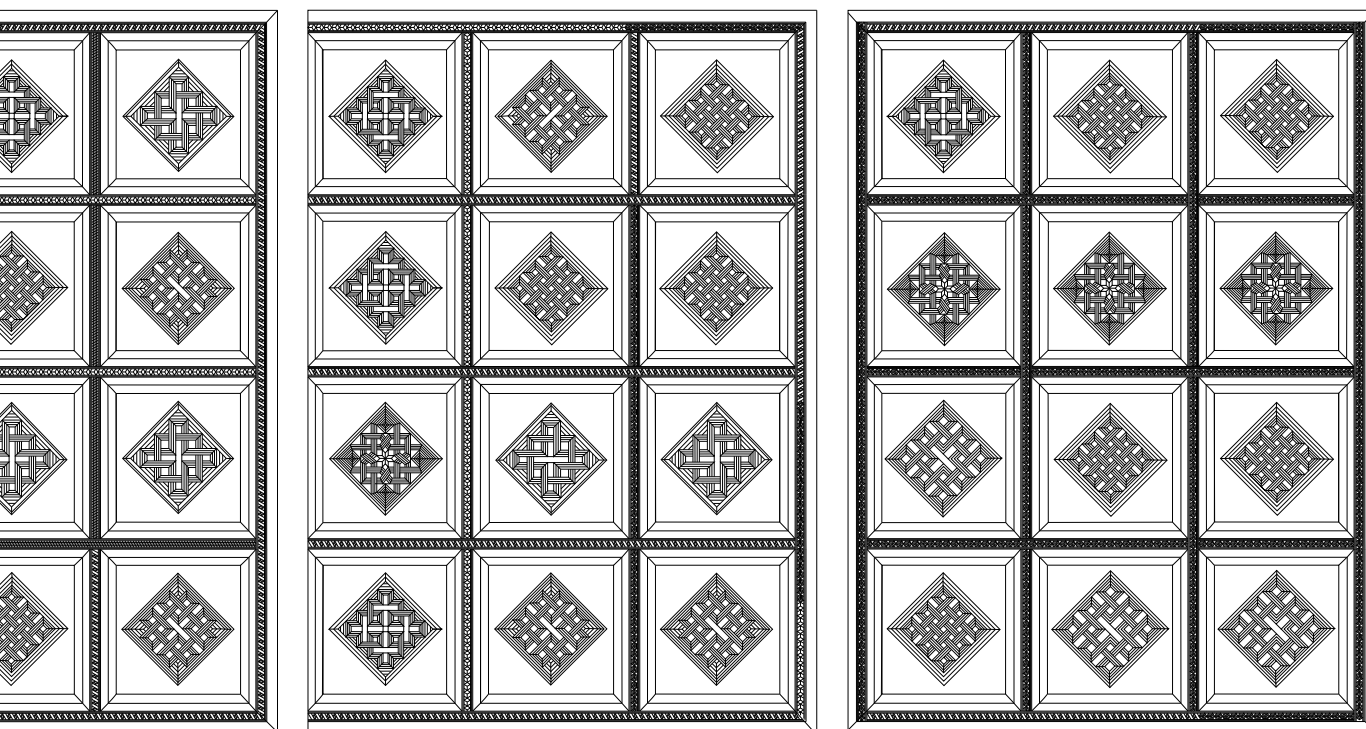


11. c Središnji geometrijski motiv „tip 3“ nalazi se na poljima: 1/3, 1/5, 1/10, 1/12, 2/4b, 2/5, 2/9, 2/11, 2/12, 3/6, 3/12, 4/2, 4/11, 4/12, ukupno 14 prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 3', located in fields 1/3, 1/5, 1/10, 1/12, 2/4b, 2/5, 2/9, 2/11, 2/12, 3/6, 3/12, 4/2, 4/11 and 4/12: a total of fourteen depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

11. d Središnji geometrijski motiv „tip 4“ nalazi se na poljima: 1/7, 1/11, 4/7b, 5/4, 5/5b, 5/6b, ukupno šest prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 4', located in fields 1/7, 1/11, 4/7b, 5/4, 5/5b and 5/6b: a total of six depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

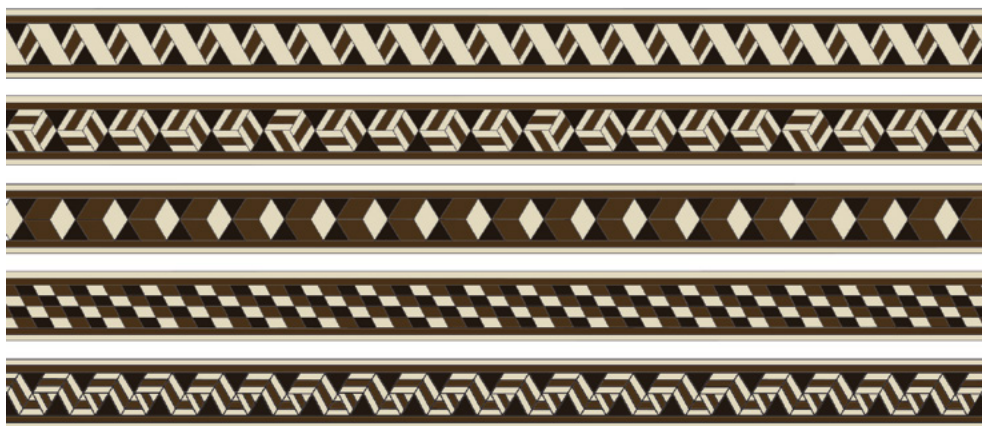


11. e Središnji geometrijski motiv „tip 5“ nalazi se na poljima: 2/6, 3/7b, 5/7, 5/11, 5/12, ukupno pet prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 5', located in fields 2/6, 3/7b, 5/7, 5/11 and 5/12: a total of five depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

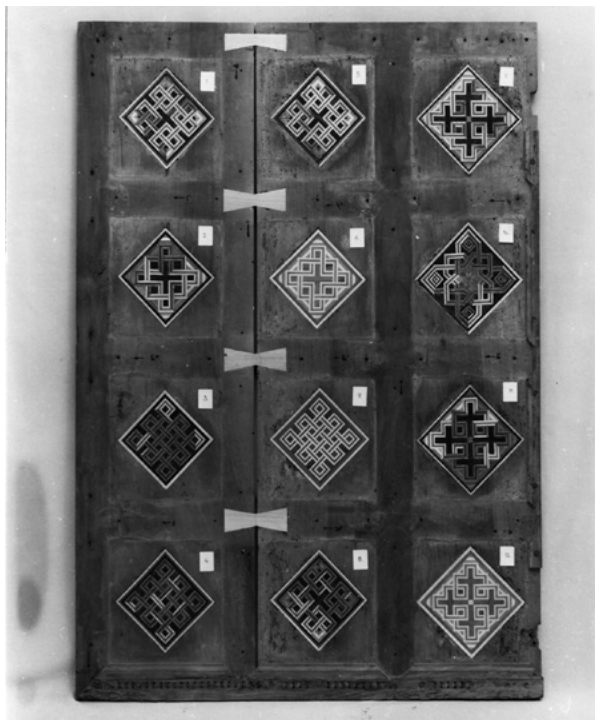
11. f Središnji geometrijski motiv „tip 6“ nalazi se na poljima: 3/2, 3/4b, 4/1, 4/4, 4/10, 5/1b, ukupno šest prikaza (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Central geometric motif 'type 6', located in fields 3/2, 3/4b, 4/1, 4/4, 4/10 and 5/1b: a total of six depictions (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)



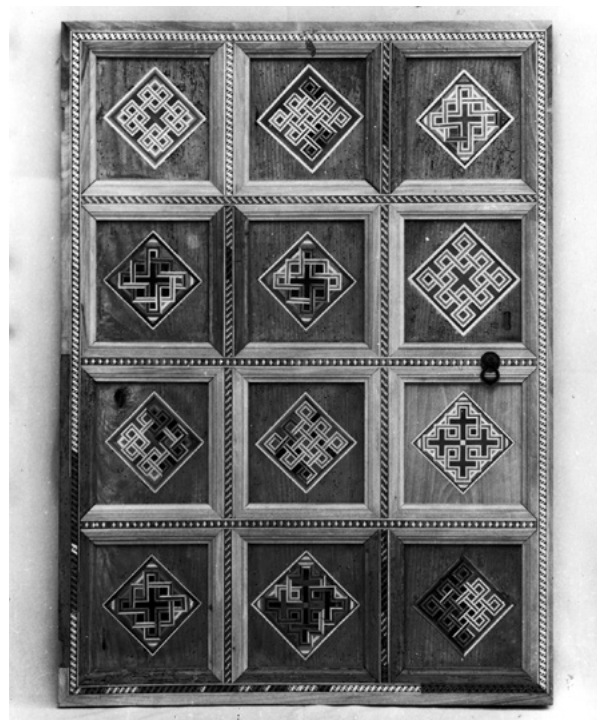
12. Pet različitih intarziranih vrpca na profilima (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Five different inlaid ribbons on the profiles (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)



13. Vratnica broj četiri; pri označavanju i fotografiranju vratnica je okrenuta naopako, stanje tijekom radova (MKM, KO ST, snimio Ž. Bačić, 1977.)

Door number four, condition during conservation; for marking and photographing, the door was turned upside down (MKM, KO ST; Ž. Bačić, 1977)



14. Vratnica broj tri; pri označavanju i fotografiranju vratnica je okrenuta naopako, stanje tijekom radova (MKM, KO ST, snimio Ž. Bačić, 1977.)

Door number three, condition during conservation; for marking and photographing, the door was turned upside down (MKM, KO ST; Ž. Bačić, 1977)

ormaru. Prva vratnica odstupa time što je jednostruka. Gornja površina središnjega dijela pokrivena je plastičnom imitacijom drva pod kojom je masivni komad orahovine.

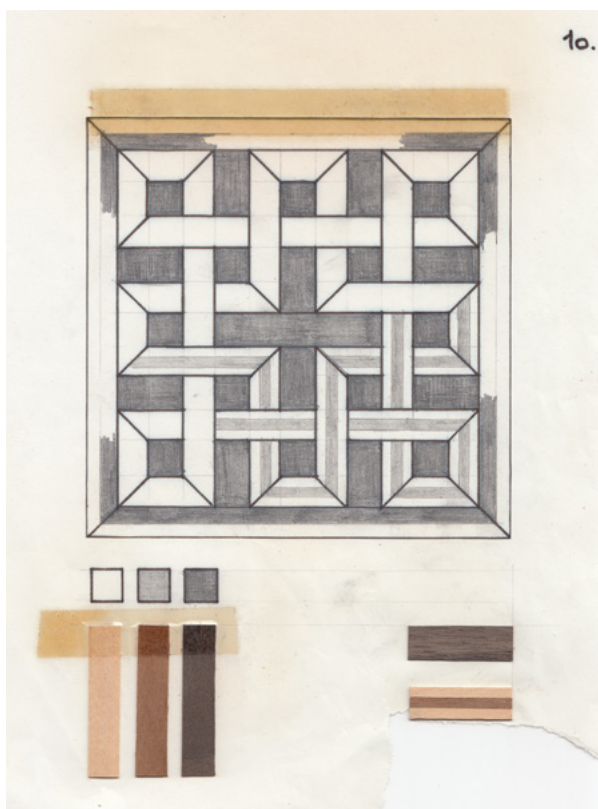
Vratnice ormara iz čiovske sakristije restaurirane su potkraj sedamdesetih godina 20. stoljeća, u tadašnjem Regionalnom zavodu za zaštitu spomenika kulture u Splitu. Rekonstruirani su brojni dijelovi intarzija, a na nekim su mjestima središnji geometrijski motivi rekonstruirani u cijelosti. Ostali dijelovi ormara nisu tada bili restaurirani. Sačuvano je približno 30 % izvorne intarzirane površine. Profilirane letvice koje razdjeljuju kasete također su većim dijelom rekonstruirane, kao i intarzirane vrpce na njima. Furniri koji su upotrijebljeni u izradi rekonstrukcija uglavnom se poklapaju s vrstama prvotno korištenih drva. Iznimka su crni dijelovi intarzija koje su izvorno najvjerojatnije izrađene od hrastova abonosa, odnosno močvarnog hrasta. Pri izradi rekonstrukcija korišten je orahov furnir tamnije boje koji je mjestimice i dodatno toniran. Pukotine na vratnicama sanirane su postavljanjem „leptira“ izrađenih od orahovine. Rekonstruirani su i manji dijelovi vratnica (sl. 13 – 16).³⁶

Ormar iz sakristije trogirске katedrale

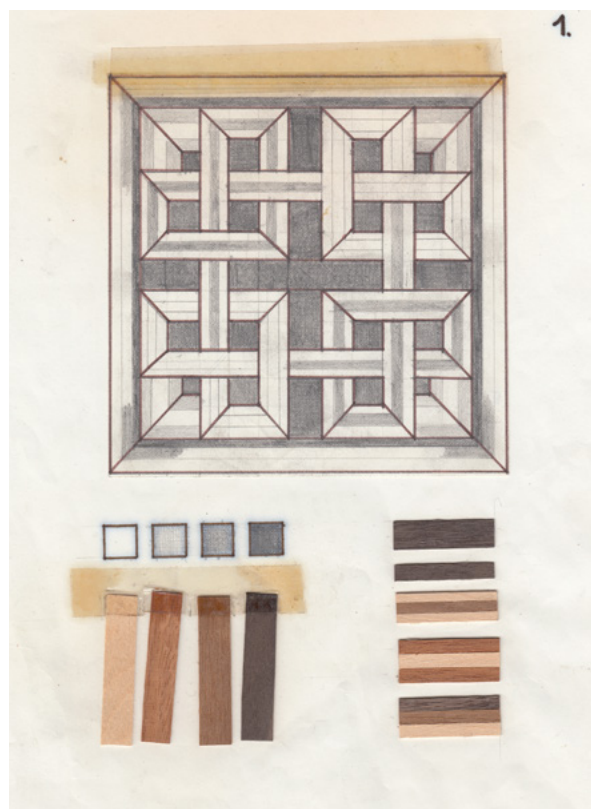
Sakristija trogirске katedrale građena je nakon 1446. godine, a radovi su zasigurno trajali do 1460. godine, kad se Andriji Alešiju isplaćuje iznos od 1550 libara.³⁷

Pretpostavlja se da je Aleši sudjelovao u proširivanju sakristije i izradi prelomljenog bačvastog svoda.³⁸ Prije početka gradnje trebalo je otkupiti nekretnine izgrađene uz sjeverni zid katedrale, a postoje i podaci o donacijama.³⁹ Sakristijski ormar iz trogirске katedrale zaklanja natpis na kojem se spominje biskup Angelo Cavazza (1440. – 1452.), koji se zalagao za gradnju sakristije.⁴⁰

Ormar Grgura Vidova naslanja se na zapadni zid sakristije trogirске katedrale sv. Lovre. Visok je 365, a širok 610 cm te zatvara cijeli zid.⁴¹ Iz podataka koje donosi Manola, poznato nam je da su ugovor sklopili operarij trogirске katedrale Ivan Vitturi i Grgur Vidov 1457. godine. U ugovoru je navedena obaveza dovođenja mletačkoga drvorezbara, a ukupna cijena radova iznosila je 125 dukata.⁴² Nije nam poznato kako je izgledala podjela poslova između Vidova i mletačkoga drvorezbara. Izvorni ugovor nije sačuvan, a Manola prepisuje samo osnovne podatke iz ugovora. Prema Manoli, u ugovoru se spominju dva ormara izrađena iste godine. Didak Manola u opisu trogirске katedrale iz 1756. godine navodi da je Koriolan Cipico 1456. godine kupio drvo za izradu sakristijskog ormara. Ivan Lucić i Pavao Andreis pišu da je ormar izrađen 1458. godine, a prema Andreisu, ugovor je sklopljen 21. siječnja.⁴³ Andreis u svojoj knjizi *Povijest Trogira* piše: „Tu je za spremanje svetih svita bio napravljen već od godine 1458. ormar od orahovine, dostojan pažnje po rezbarijama,



15. Crtež središnjeg ukrasa „tip 5“ (arhiva HRZ-a, G. Gazde, 1977.)
Drawing of the central ornament, 'type 5' (HRZ Archive; G. Gazde, 1977)



16. Crtež središnjeg ukrasa „tip 3“ (arhiva HRZ-a, G. Gazde, 1977.)
Drawing of the central ornament, 'type 3' (HRZ Archive; G. Gazde, 1977)

intarzijama i lišću, za koje je bilo dato Grguru Vidovu, koji je bio njegov gradilac, 125 dukata.⁴⁴

Kasnogotički ormar iz sakristije trogirске katedrale jedan je od najljepših primjera bogatog trogirskog drvo-rezbarstva iz 15. stoljeća. Gornji dio ormara ukrašen je rezbarijama u drvu, dok je središnji dio ormara gotovo potpuno prekriven intarziranim vratnicama (sl. 17 i 18). Na gornjem dijelu ormara nalazimo preplete vinove loze s grožđem i figuralnim motivima, nad kojima su gotičke arkade, uz čije su rubove likovi svetaca i anđela. Na vrhu ormara prikazan je Stvoritelj između dvaju anđela. Na gornjem dijelu ormara su pozlaćena i obojena područja. Ormar ima 14 intarziranih vratnica. Sasvim lijeve vratnice (gornja i donja) neproporcionalno su sužene. Najvjerojatnije su izrađene posljednje, a njihovim sužavanjem vjerojatno se nastojalo izbjeći prekidanje vratnica, što bi bilo neizbježno u ovom slučaju.

U prilog pretpostavci da su intarzirani geometrijski motivi bili unaprijed izrađeni, govori nam to što su oni na dvjema lijevim vratnicama (gornjoj i donjoj) i dalje kvadratnog oblika, unatoč tome što se nalaze unutar okvira koji se sužavanjem pretvorio iz kvadrata u romb. Te dvije vratnice su jednostruke, odnosno jednokrillne, dok je ostalih dvanaest dvokrillnog rasporeda. Lijeve vratnice imaju tri reda kasete u dva stupca, dok desne vratnice imaju tri reda kasete u tri stupca. Kao i na čiovskom ormaru,

desne vratnice otvaraju se ključem, dok se lijeve vratnice otvaraju nakon otpuštanja metalnog mehanizma koji se nalazi na poleđini. Vratnice su podijeljene na polja okvirima ukrašenim intarziranim vrpčama geometrijskih motiva. U sredini svakog polja je kvadratni (zaokrenut za 45°) geometrijski motiv. Na trogirskom ormaru se uz središnji motiv nalazi i profilirani okvir, na kojemu su također intarzirane vrpce. Između svakog para vratnica je reljefni prikaz tordiranog užeta, a iznimka su dvije lijeve vratnice koje se pregrađuju, iako su jednokrillne. Klupica, koja se nalazi ispod i ispred vratnica, otvara se i služi kao skladišni prostor.

U sakristiji trogirске katedrale nalazi se, uz ormar koji su izradili Grgur Vidov i nepoznati venecijanski drvorezbar, i sakristijski ormar koji je izradio mletački majstor Francesco Soldano 1751. godine. Sakristijski ormar iz 15. stoljeća restauriran je 1960. godine. Na njemu je radio znameniti splitski profesor Ante Ivanišević, izvanredni majstor obrade drva, kao i jedan od utemeljitelja Škole za primijenjenu umjetnost u Splitu (sl. 19 i 20).⁴⁵

Hipoteza o čiovskom ormaru

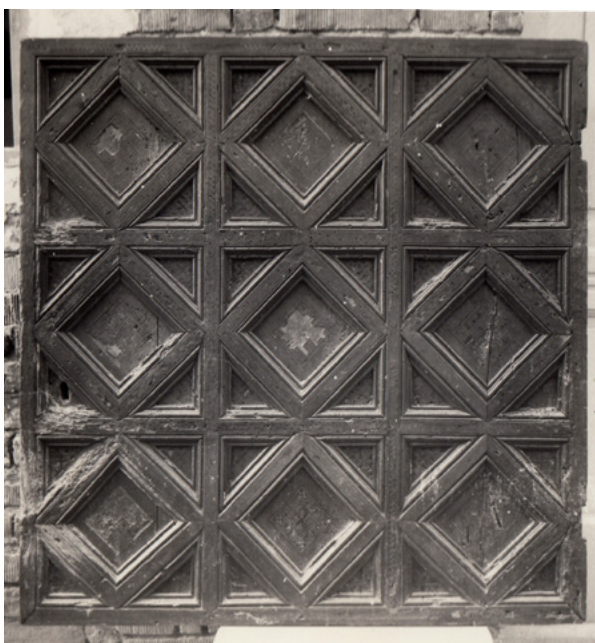
Iznenadujuće, s obzirom na to da se radi o izrazito kvalitetnom i važnom radu, o čiovskom ormaru se vrlo malo pisalo, tek nekoliko redaka u katalogu izložbi restauriranih umjetnina koje su se održale u Splitu, Šibeniku,



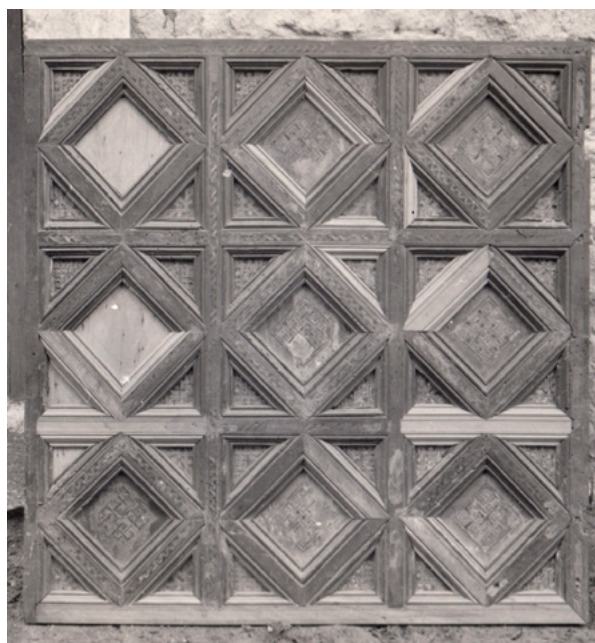
17. Sakristijski ormar iz trogirске katedrale, detalj (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2019.)
Sacristy cabinet of Trogir Cathedral, detail (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2019)



18. Sakristijski ormar iz trogirске katedrale, detalj (fototeka HRZ-a, snimio D. Gazde, 2019.)
Sacristy cabinet of Trogir Cathedral, detail (HRZ Photo Archive; D. Gazde, 2019)



19. Vratnica sakristijskog ormara iz trogirске katedrale, prije popravka 1957. godine (MKM, KO ST)
Door of the sacristy cabinet of Trogir Cathedral, before the 1957 restoration (Ministry of MKM, KO ST)



20. Vratnica sakristijskog ormara iz trogirске katedrale, tijekom popravka 1957. godine (MKM, KO ST)
Door of the sacristy cabinet of Trogir Cathedral, during the 1957 restoration (MKM, KO ST)

Zadru i Hvaru 1977. i početkom 1978. godine.⁴⁶ Vratnice čiovskog ormara tom su prigodom izložene, a u katalogu je i fotografija jedne vratnice (prema našoj podjeli, to bi bila vratnica pod brojem 5). Predgovor kataloga napisao je prof. Davor Domančić, dugogodišnji ravnatelj Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu. U predgovoru piše: „Vratnice ormara u sakristiji dominikanske crkve sv. Križa na Čiovu ukrašene intarzijama koje treba po obliku i ukrasu pripisati trogirskom rezbaru Grguru Vidovu koji je 1458. godine izradio sličan ormar u sakristiji trogirске stolnice.“⁴⁷ U osvrtu na izložbu

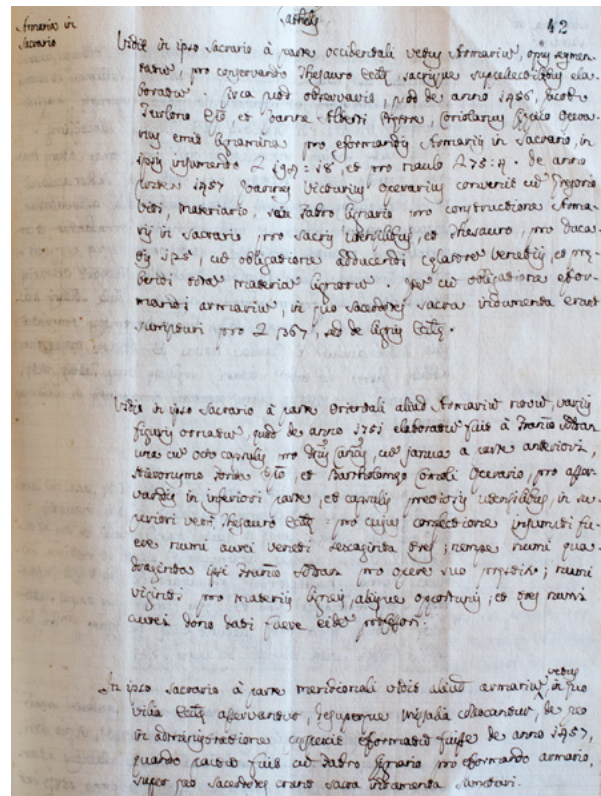
također se spominju vratnice čiovskog ormara: „Pripisuju se drvodjelu Grguru Vidovu koji je u šestom desetljeću XV. stoljeća radio sličan namještaj u sakristiji stolne crkve obližnjeg Trogira, no pretpostavka je samo djelomično usvojiva jer nije jasno koliki je udio imenovanog majstora bio na trogirskom, znatno naočitijem spomeniku. Bez obzira na to, ove vratnice nastale su po ugledu na ormar iz Trogira i predstavljaju njihovu inačicu.“⁴⁸

Mnogo je tragova koji nas upućuju na to da su čiovski i trogirski ormar nastali istovremeno i u istoj radionici, ali i da su zapravo dio cjeline. Od velike važnosti nam

je, za tezu da je čiovski ormar izvorno bio smješten u trogirskoj katedrali, vizitacija Didaka Manole, trogirskog biskupa porijeklom iz Splita,⁴⁹ čiji opis trogirske katedrale na svjetlo dana donosi Cvito Fisković u knjizi *Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća*. Didak Manola je 1756. godine obišao i vrlo detaljno opisao trogirsku katedralu, a pratio ga je njegov tajnik i *notarius totius visitationis*, svećenik Marko Perojević. Cvito Fisković donosi prijepis Manolinih vizitacija na latinskom jeziku (sl. 21). U dijelu u kojem se opisuju ormari u sakristiji katedrale stoji: *In ipso sacratio a parte meridionali vidit aliud armarium vetus. in quo vilia Ecclesiae asservantur, desuperque missalia collocantur, de quo in administratione perspexit efformatum fuisse de anno 1457, quando pactum fuit cum fabro lignario pro efformando armario, super quo sacerdotes erant sacra indumenta sumpturi...*⁵⁰ U tekstu piše kako se nasuprot sakristijskom ormaru, a misli se na kasnogotički ormar koji je i danas u sakristiji, na južnoj strani nalazi još jedan ormar, izrađen 1457. godine.⁵¹ Cvito Fisković u knjizi *Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća* navodi da se „taj ormar, vjerojatno u kasnogotičkom stilu, nažalost nije sačuvao“.⁵² O tome se piše i u novijoj literaturi: „Nasuprot njemu“, (misli se na ormar koji se i dalje nalazi *in situ*), „na južnom zidu, nalazio se sličan ormar iz istog doba kojeg više nema.“⁵³ Prema hipotezi koja se obrazlaže u ovom članku, taj ormar, za koji se vjerovalo da nije sačuvan, upravo je ormar koji se danas nalazi u crkvi Sv. Križa na Čiovu. Manola navodi da je cijena izrade toga ormara bila 367 lira, što bi odgovaralo, uz pretpostavku da je 1457. godine jedan dukat vrijedio šest lira i četiri solda (odnosno 6,2 lire), iznosu od 59,19 dukata.⁵⁴ Imajući na umu manje dimenzije ormara koji je stajao uz južni zid, kao i manje ukrašenih dijelova, taj iznos može se usporediti sa 125 dukata, koliko su Grgur Vidov i nepoznati mletački drvorezbar dobili za mnogo veći i raskošniji ormar uz zapadni zid sakristije trogirske katedrale. Manola spominje i dvije duguljaste oslikane ploče na tom ormaru: *Super ipsum armarium vetus vidit duas tabulas pictas, oblongas, unamquamque cum novem imaginibus Sanctorum, columnis, et coronis inauratis distinctis, et separatis; in medio superioris imaginem Salvatoris mundi; in inferioris vero Virginis Sanctissimae.*⁵⁵

Dvije duguljaste oslikane ploče koje se spominju u Manolinu opisu ormara zasigurno je poliptih koji je izradio Benedetto Coda (sl. 22). Poliptih se sastoji od dviju tabli, a na svakoj je po devet prikaza svetaca. Na sredini gornje table je Krist (Salvator Mundi), dok je na sredini donje table Bogorodica. Te dvije ploče nalazile su se na glavnom oltaru, a na ormar su, prema Manoli, premještene 5. studenoga 1644. godine. Prema Vicku Celiu Cegi, premještanje se dogodilo 1650. godine,⁵⁶ a danas se nalaze u Muzeju sakralne umjetnosti u Trogiru.

Ormar u sakristiji crkve Sv. Križa širok je 457 cm te u navedenom rasporedu ne bi mogao stajati uz južni zid sakristije trogirske katedrale. Čiovskom ormaru zasigurno



21. Popis inventara sakristije trogirske katedrale, D. Manola, *Prima visitatio generalis civitatis et dioecesis illustrissimi et reverendissimi domini, domini Didaci Manola episcopi traguriensis de anno 1756*, Trogir, 1756., f.42r

Inventory of the sacristy of Trogir Cathedral, D. Manola, *Prima visitatio generalis civitatis et dioecesis illustrissimi et reverendissimi domini, domini Didaci Manola episcopi traguriensis de anno 1756*, Trogir, 1756, f.42r

su mijenjane dimenzije, što možemo zaključiti prema nedostatku desne bočne stranice. Uz južni zid trogirske sakristije mogao bi stajati ormar širine 366 cm. Pretpostavimo li da je ormar u izvornom stanju bio zamišljen tako da ima četiri vratnice u jednom redu, što bi bilo očekivano, dolazimo do širine ormara koja odgovara širini južnog zida trogirske sakristije, odnosno upravo onog zida koji spominje Didak Manola u opisu ormara, zapravo i jedinog zida uz koji bi ormar mogao stajati. Peta vratnica vjerojatno se nalazila u gornjem redu vratnica, u kojemu su postojale ukupno četiri vratnice.

U vrijeme Manolina opisa trogirske katedrale barokni sakristijski ormar, koji je izradio mletački majstor Francesco Soldano (Frane Soldan) 1751. godine, već je smješten uz sjeverni zid, a uz zapadni zid je ormar Grgura Vidova, koji je i dalje *in situ*. Smještanje uz istočni zid ne bi bio moguć zbog prozora sakristije. Danas je uz južni zid sakristije ormar novijeg datuma, izrađen u neorenesansnom stilu, a u uskom prostoru između ormara i zida naziru se dva savinuta željezna klina. Nalaze se na visini od 138 centimetara pa postoji mogućnost da su nekoć služili za prihvat ormara iz 15. stoljeća.



22. Benedetto Coda, poliptih (snimila, I. Čapeta Rakić, 2018. / fotomontaža cjeline, V. Koceić, 2018.)
Benedetto Coda, polyptich (I. Čapeta Rakić, 2018 / photomontage, V. Koceić, 2018)

Rudolf Eitelberger von Edelberg obilazio je i opisivao dalmatinske srednjovjekovne spomenike 1859. godine, a među njima se našla i trogirski katedrala. U opisu sakristije stoji: „Ormar u sakristiji od orahova drveta, bogato ukrašen lisnatim ornamentom, nalazi se lijevo kraj ulaza.“⁵⁷ Također navodi da je ormar djelo Grgura Vidova iz 1458. godine te da je stajao 125 dukata.⁵⁸ Ti podaci su nam važni jer iz njih možemo zaključiti da je 1859. godine u sakristiji stajao samo onaj ormar koji se nalazi lijevo od ulaza, odnosno ormar koji se i danas nalazi u sakristiji. Drugi ormar, koji je trebao biti uz južni zid, već je tada bio premješten. Možemo zaključiti da se to dogodilo u stotinjak godina, između Manolina opisa trogirski katedrale iz 1756. i Eitelbergerova opisa iz 1859. godine. U opisu sakristije trogirski katedrale iz 1908. godine, Fredericka Hamiltona Jacksona, također stoji da se u sakristiji nalazi samo jedan sakristijski ormar Grgura Vidova, „...a sadrži vrlo fini niz ormara koje je napravio Gregorio di Vido 1452. godine, izrađenih od oraha, rezbarenih i intarziranih, a koštali su 125 dukata.“⁵⁹ Jackson ih opisuje kao više ormara u nizu, ali taj opis zasigurno se odnosi na onaj dio ormara koji se i danas nalazi u sakristiji.

Uzorci intarzija čiovskog i trogirskog ormara u velikom dijelu se podudaraju, uz manje varijacije (sl. 23). Čiovski ormar ima nešto više tipova središnjih intarzija, dok trogirski ormar ima nešto raznovrsnije intarzirane vrpce. Središnji geometrijski motivi trogirskog ormara nešto su manjih dimenzija i smješteni su unutar okvira na kojem se nalazi intarzirana vrpca. Vrste drva od kojih su izrađene intarzije potpuno se podudaraju. Najvjerojatnije su korištene sljedeće vrste drva: orah, topola i hrastov abonos, odnosno močvarni hrast. Crni dijelovi intarzija izgledaju kao da su napravljeni od ebanovine, ali vjerojatno je riječ o hrastovu abonosu, koji se naziva i crni hrast.⁶⁰ Poznato nam je da se on koristio na intarzijama iz toga vremena.⁶¹ Vrijedi spomenuti da se taj izuzetno rijedak i vrijedan

materijal može naći i u Hrvatskoj. Intarzije takvog tipa često su se naručivale iz specijaliziranih radionica kao unaprijed izrađeni zasebni elementi pa postoji mogućnost da je bilo tako i s intarziranim dijelovima čiovskog i trogirskog ormara. Prema toj pretpostavci, moguće je da su Grgur Vidov i nepoznati mletački drvorezbar uklopili unaprijed izrađene intarzije u ormar koji su izradili ili je mletački drvorezbar bio ujedno i majstor intarzije. Mletački majstori intarzije, *intarsiatori*, bili su povezani s Olivetanskim redom, čije je središte bio samostan S. Elena.⁶²

Vratnice čiovskog i trogirskog ormara izrađene su od drva oraha i hrasta. Konstrukcija je izrađena od drva smreke ili jele.⁶³ Na stražnjoj strani vratnica obaju ormara nalaze se udubljenja jednakih dimenzija koja su zasigurno bila izrađena za mehanizam brave, a šarke su potpuno jednake. Sve navedeno govori u prilog hipotezi da su čiovski i trogirski ormar izradili isti majstori te da su izvorno zajedno stajali u sakristiji trogirski katedrale.

Zaključak

Iz Manolina opisa trogirski katedrale iz 18. stoljeća poznato nam je da je u sakristiji uz južni zid bio kasnogotički intarzirani ormar, koji je u međuvremenu nestao. Kasnogotički ormar ne spominje se u Valierovu opisu crkve Sv. Križa na Čiovu, a ormar je stotinjak godina stariji te je trebao biti ondje, ako je to bila njegova izvorna lokacija. Terenskim istraživanjem došli smo do zaključka da su sakristijskom ormaru iz crkve Sv. Križa mijenjane izvorne dimenzije, što nas navodi na sumnju da se ne nalazi na izvornom mjestu. Podudaraju se vrste drva od kojih su ormari izrađeni, kao i šarke, koje su potpuno jednake. Iz arhivskih podataka nam je poznato da su 1457. godine naručena dva ormara za sakristiju trogirski katedrale. Kompleksni geometrijski motivi i način izrade potvrđuju nam da su oba ormara djelo istih majstora. Mjerenja južnog zida sakristije trogirski katedrale i



23. Shematski nacrt središnjega geometrijskog motiva s trogirskog (lijevo) i čiovske (desno) sakristijskog ormara (arhiva HRZ-a, D. Gazde, 2019.)

Layout of the central geometric motif on the Trogir (left) and Čiovo (right) sacristy cabinets (HRZ Archive; D. Gazde, 2019)

ormara iz sakristije crkve Sv. Križa pokazala su nam da niz od četiriju vratnica odgovara širini zida, što bi ujedno bio i najlogičniji raspored toga ormara. Može se pretpostaviti da je ormar imao dva reda vratnica te da su u svakom redu bile po četiri vratnice koje su imale dvokrilni raspored.

Kasnogotički sakristijski ormar iz trogirске katedrale s razlogom se smatra jednim od najvažnijih predmeta dalmatinske umjetničke obrade drva iz 15. stoljeća, a prema toj hipotezi, njegova cjelina izvorno je bila mnogo veća nego što se to do sada smatralo. ■

Bilješke

1. VANJA KOVAČIĆ, 2011., 265.
2. STJEPAN KRASIĆ, 1991., 80.
3. STJEPAN KRASIĆ, 1991., 80.
4. STJEPAN KRASIĆ, 1991., 81.
5. STJEPAN KRASIĆ, 1991., 84.
6. DANKO ZELIĆ, 2007., 65.
7. DANKO ZELIĆ, 2007., 66.
8. CVITO FISKOVIĆ, 1942., 125.
9. CVITO FISKOVIĆ, 1942., 123.
10. CVITO FISKOVIĆ, 1942., 124. U toj knjizi sakristijski ormar se ne spominje.
11. IVAN ARMANDA, 2013., 152.
12. FREDERICK HAMILTON JACKSON, 1903., 1.
13. FREDERICK HAMILTON JACKSON, 1903., 1.
14. FREDERICK HAMILTON JACKSON, 1903., 8.
15. FREDERICK HAMILTON JACKSON, 1903., 10.
16. FRANCESCO LO GIOCO, 2008., URL = http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3314 (11. listopada 2019.)
17. FRANCESCO LO GIOCO, 2008., URL = http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3314 (11. listopada 2019.)
18. ANTONELLA NESSI (ur.), 2011.
19. WILLIAM MACDOUGAL ODOM, 1918., 23.
20. WILLIAM MACDOUGAL ODOM, 1918., 30, 87.
21. ENRICO COLLE, 2009., 87.
22. JOANNE ALLEN, 2010., 86, 573.
23. JOANNE ALLEN, 2010., 204, 518, 519.
24. JOANNE ALLEN, 2010., 93.
25. JOANNE ALLEN, 2010., 239, 549, 550.
26. LUCA TREVISAN (ur.), 2012., 14.
27. LUCA TREVISAN (ur.), 2012., 13.
28. LUIGI FRESSOIA, 2008., 36.
29. JOANNE ALLEN, 2010., 216, 533.
30. ANĐELKA GALIĆ (ur.), 2005., 240; VERA KRUŽIĆ-UCHYTIL, 1980., 42, 43.
31. JOANNE ALLEN, 2010., 39.
32. JOANNE ALLEN, 2010., 39.
33. JOANNE ALLEN, 2010., 14.
34. VJEKOSLAVA SOKOL, 2009., 59, 60.
35. VJEKOSLAVA SOKOL, 2009., 60, 61; VJEKOSLAVA SOKOL, 2002., 37.
36. Dvije vratnice restaurirao je Gordan Gazde.
37. ANA PLOSNIĆ ŠKARIĆ, 2011., 51.
38. PREDRAG MARKOVIĆ, 2013., 48.
39. ANA PLOSNIĆ ŠKARIĆ, 2011., 50; IVO BABIĆ, 2016., 339.
40. DANKO ZELIĆ, 2009., 101.
41. CVITO FISKOVIĆ, 1942., 117.

42. CVITO FISKOVIĆ, 1942., 121.
43. DANKO ZELIĆ, 2009., 101,102.
44. PAVAO ANDREIS, 1977., 332.
45. GORDANA SLADOLJEV, 1979., 119, 120. Pedagoški rad Ante Ivaniševića bio je vrlo važan za tadašnje buduće, a sada već umirovljene restauratore Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika u Splitu, odnosno Hrvatskog restauratorskog zavoda. Radio je na obnovi mnogih drvenih predmeta, od Dubrovnika do Trogira.
46. Izložba kipova i predmeta ukrasne umjetnosti u Dalmaciji XIII – XVI st. restauriranih u restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1976. – 1978.
47. TOMISLAV LALIN (ur.), 1977.
48. IGOR FISKOVIĆ, 1978., 117.
49. DANIELE FARLATI, 2010., 459.
50. CVITO FISKOVIĆ, 1940., 46.
51. NAS, DIDAK MANOLA, *Prima visitatio generalis civitatis*, Trogir, 1756., f.42r: „U istoj je sakristiji na zapadnoj strani vidio stari ormar, raščlanjena oblika, namijenjen čuvanju crkvenog blaga i svete opreme. Vezano za njega, ustanovio je da je godine 1456., za vrijeme biskupa Jakova Turlona i kneza Ivana Albertija, operarij Koriolan Cipiko kupio drvenu građu za izradu ormara u sakristiji, utrošivši za nju 194:18 lira i za prijevoz 75:4 lira. Sljedeće godine, 1457., operarij Ivan Vitturi sklopio je s Grgurom Vidovom, majstorom u drvu, odnosno stolarom, ugovor o izradi ormara u sakristiji za svetu opremu i blago, za 125 dukata, s obvezom dovođenja rezbara iz Mletaka i nabave cjelokupne drvene građe. Nadalje, ugovorena je i obveza izrade ormara iz kojega će svećenici uzimati sveto ruho, i to za 367 lira, ali od drva koje je imala nabaviti crkva. U istoj je sakristiji na istočnoj strani vidio drugi, novi ormar, urešen raznim figurama, koji je 1751. g. načinio Frane Soldan, zajedno s osam škrinjica za gospodu kanonike, s vratima na prednjoj strani, za biskupa Jeronima Fonde i operarija Bartola Comolija. Njegova je donja strana, zajedno sa škrinjicama, namijenjena čuvanju vrijedne opreme, a gornja držanju crkvenoga blaga. Za njegovu su izradu utrošena 63 mletačka zlatnika: 40 je dano samome Frani Soldanu za njegov rad, 20 za drvenu građu i druge potrepštine, a tri su zlatnika dana istome majstoru na dar. U istoj je sakristiji na južnoj strani vidio još jedan stari ormar, u kojemu se drži manje vrijedna crkvena imovina, a na nj su položeni misali. U evidenciji je vidio da je on izrađen godine 1457., kad je s majstorom stolarom sklopljen ugovor o

izradi ormara iz kojega će svećenici uzimati sveto ruho. Na tom je starom ormaru vidio dvije duguljaste oslikane ploče, od kojih svaka ima devet prikaza svetaca, razlučenih i razdvojenih stupovima i pozlaćenim okvirima“ (*Coronis*. Može biti i 'kruna'.) „Na sredini je gornje prikaz Spasitelja svijeta, a na sredini donje prikaz *Presvete Djevice*. Te su dvije oslikane ploče nekoć služile kao ikona na glavnom oltaru, u vrijeme dok još nije bila propisana upotreba tabernakula, pa se Sveta euharistija držala u udubinama u zidu. Slike na tim pločama ukrašavale su se na svečane dane i prekrivale srebrnim palama. U evidenciji iz 1424. vidio je da je operarij Nikola Mihovil Silvestri utrošio dvije lire za čišćenje srebrne pale na glavnom oltaru. Kad je 5. studenoga 1644. g. prenesen tabernakul iz nove kapele na glavni oltar, tada su rečene dvije oslikane ploče uklonjene s istoga oltara i položene u sakristiju, dok su njihovi srebrni ukrasi iskorišteni za nešto drugo. Iznad tih ploča vide se druge tri oslikane ploče s crnim okvirima”, (ponovno *coronis*), “i još dvije s mjestimično pozlaćenim okvirima. Nadalje, tu su još tri ploče, jedna na južnoj, a dvije na zapadnoj strani, iznad kanoničkih škrinjica, kao i sedma ploča iznad klecala na kojemu se pripravlja za misu, s prikazom uskrsnuća Gospodina našega Isusa Krista. Svih je tih sedam oslikanih ploča crkvi legatom darovao pokojni gospodin Ivan Andreis, koji je preminuo 1724. godine.“ (Prijevod: dr. sc. Šime Demo.)

52. CVITO FISKOVIĆ, 1940., bilješka br. 88, 62.
53. RADOSLAV BUŽANČIĆ, 2009., 47.
54. Dukat se dijelio na šest lira i četiri solda; lira je vrijedila 20 soldi, a dukat 124 solda.
55. CVITO FISKOVIĆ, 1940., 46.
56. RADOSLAV TOMIĆ, 1997., 20.
57. RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG, 2009., 149.
58. RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG, 2009., 149.
59. FREDERICK HAMILTON JACKSON, 1908., 277–278.
60. Hrastov abonos, odnosno močvarni hrast, nalazi se u koritima rijeka, u kojima je u anaerobnim uvjetima odležao i nekoliko tisuća godina. Tamnosmeđa, gotovo crna boja, nastala je reakcijom treslovine (tanina) i željeza u vodi. Što je deblo dulje odležalo, drvo će biti tamnije.
61. OLGA RAGGIO, MARTIN KEMP, ANTOINE WILMERING, 1999., 12.
62. ANNE MARKHAM SCHULZ, 2011., 19.
63. Prema makroskopskom pregledu.

Literatura

- JOANNE ALLEN, *Choir stalls in Venice and northern Italy: furniture, ritual and space in the Renaissance church interior*, PhD thesis, University of Warwick, 2010.
- PAVAO ANDREIS, *Povijest grada Trogira I*, Split, 1977.
- IVAN ARMANDA, Povijest filijale sestara dominikanki na Čiovu (1926. – 1953.), *Kulturna baština*, 39 (2013.), Split, 139–162
- IVO BABIĆ, *Trogir, grad i spomenici*, Split, 2016.

- NADA BEZIĆ-BOŽANIĆ, Prilog poznavanju riznice trogirске katedrale, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980.), Split, 403–410
- RADOSLAV BUŽANČIĆ, *Trogirska katedrala*, Zagreb, 2009.
- ENRICO COLLE, *Il mobile lucchese*, Lucca, 2009.
- RUDOLF EITELBERGER VON EDELBERG, *Srednjovjekovni umjetnički spomenici Dalmacije*, Zagreb, 2009.
- DANIELE FARLATI, *Trogirski biskupi*, Split, 2010.

- CVITO FISKOVIĆ, *Opis trogirске katedrale iz XVIII. stoljeća*, Split, 1940.
- CVITO FISKOVIĆ, *Gotička drvena plastika u Trogiru*, Zagreb, 1942.
- IGOR FISKOVIĆ, Izložba starih umjetnina Dalmacije popravljenih u Splitu 1976.–1977. godine, *Mogućnosti*, 1 (1978.), Split, 113–118
- IGOR FISKOVIĆ, Gotička kultura Trogira, *Mogućnosti*, 10–11 (1980.), Split, 1036–1065
- LUIGI FRESSOIA, *Comune di Perugia, tourist guide*, Perugia, 2008.
- ANĐELKA GALIĆ (ur.), *Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt*, Zagreb, 2005.
- FREDERICK HAMILTON JACKSON, *Intarsia and marquetry*, London, 1903., URL = <https://archive.org/details/intarsiamarquetr00jackuoft/page/n6/mode/> (27. studenoga 2019.)
- FREDERICK HAMILTON JACKSON, *The Shores of the Adriatic, the Austrian Side*, London, 1908., URL = <https://archive.org/details/shoresofadriati00jack/page/n8/mode/2up> (2. prosinca 2019.)
- VANJA KOVAČIĆ, Čiovo, samostan sv. Križa, *Dominikanci u Hrvatskoj*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb, 2011., 265–269
- STJEPAN KRASIĆ, Dominikanski samostan sv. Križa na otoku Čiovu (1432. – 1852.), *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 31 (1991.), 79–94
- VERA KRUŽIĆ-UCHYTIL, *Renesansni namještaj*, Zagreb, 1980.
- TOMISLAV LALIN (ur.), Katalog povodom izložbe kipova i predmeta ukrasne umjetnosti u Dalmaciji XIII – XVI st. restauriranih u restauratorskoj radionici Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu 1976 – 1977, Split, 1977.
- FRANCESCO LO GIOCO, L'armadio di sagrestia della Basilica di San Miniato al Monte di Firenze, *Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia*, Palermo, 2008. http://www1.unipa.it/oadi/oaddiriv/?page_id=3314 (3. prosinca 2019.)
- ANNE MARKHAM SCHULZ, *Woodcarvings and woodcarvers in Venice 1350 – 1550*, Firenze, 2011.
- PREDRAG MARKOVIĆ, Dekonstrukcija rekonstrukcije: o krstionici trogirске katedrale ponovo i s razlogom, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37 (2013.), 45–60
- ANTONELLA NESSI (ur.), *Museo Stefano Bardini*, Firenze, 2011.
- WILLIAM MACDOUGAL ODOM, *A history of Italian furniture*, New York, 1918. https://archive.org/details/gri_33125000944070/page/n9/mode/2up (4. prosinca 2019.)
- ANA PLOŠNIĆ ŠKARIĆ, Prilog poznavanju povijesti trogirске katedrale u 15. stoljeću, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 41–54
- OLGA RAGGIO, MARTIN KEMP, ANTOINE WILMERING, *The Gubbio Studiolo and Its Conservation*, New York, 1999.
- GORDANA SLADOLJEV, Ante Ivanišević, *Kulturna baština*, 9–10 (1979.), Split, 119–120
- VJEKOSLAVA SOKOL, *Umjetnički obrađeno drvo u Splitu od XIII. do XVIII. stoljeća*, Split, 2002.
- VJEKOSLAVA SOKOL, *Zbirka namještaja u Muzeju grada Splita*, Split, 2009.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Trogirska slikarska baština*, Zagreb, 1997.
- LUCA TREVISAN (ur.), *Renaissance intarsia: masterpieces of wood inlay*, New York, 2011.
- DANKO ZELIĆ, Nekoliko priloga povijesti umjetnosti 15. stoljeća u Trogiru: Samostan sv. Križa na Čiovu, zlatar Matej Pomenić i kapela sv. Jeronima u katedrali sv. Lovre, *Peristil*, 50 (2007.), Zagreb, 63–80
- DANKO ZELIĆ, Chiese in Trau – rukopis Pavla Andreisa u Muzeju grada Trogira, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 91–114

Izvori

MKM, KO ST Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske, Konzervatorski odjel u Splitu
 NAS Nadbiskupski arhiv Split:
 AGOSTINO VALIER, *Visitatio apostolica Dalmatiae 1579*, Trogir, 1579., f.47r-v, 48r

DIDAK MANOLA, *Prima visitatio generalis civitatis et dioecesis illustrissimi et reverendissimi domini, domini Didaci Manola episcopi traguriensis de anno 1756*, Trogir, 1756., f.42r-v, f.43r-v

Summary

Davor Gazde

TWO 15TH CENTURY SACRISTY CABINETS WITH INTARSIA INLAYS IN THE TROGIR AREA

This paper will present new hypotheses about the original location of the sacristy cabinet from the 15th century that is currently located in the monastery of the Holy Cross on Čiovo. The introduction talks about the monastery and the church of the Holy Cross, with an emphasis on wooden inventory from the 15th century. There is a brief overview of the history of intarsia, and some of the many comparative examples from Italy are mentioned. All the elements of the cabinet on Čiovo are analysed on the basis

of history, art and techniques, and different types of samples of intarsia inlays are defined. Each of the five doors is divided into twelve fields, and each one has a rectangular geometric motif made using the wood inlaying technique and rotated by 45°. The central part of the profiled frame, which divides the doors into a total of sixty fields, also has intarsia inlays. In total, there are six different central geometric motifs, which sometimes appear in a mirror arrangement, and five different geometric motifs on the

frames. The geometric intarsia inlays on the doors are reminiscent of the inlays of the much more famous sacristy cabinet of the cathedral in Trogir. The cabinet in Trogir, ordered in 1457, was made by Grgur Vidov with the help of a Venetian carver. The original contract was not preserved, but valuable information from the contract is brought to us by Didak Manola, Bishop of Trogir, in his description of Trogir Cathedral of 1756.

The parts of the Čiovo and Trogir cabinets with intarsia inlays are analysed and compared, and the assumption that they were made by the same master or workshop, which had already existed within professional circles, is explained. After the research was extended to

the sacristy of Trogir Cathedral, it was suspected that these two cabinets were actually part of one unit that was located in Trogir Cathedral. A description of the church of the Holy Cross by Agostino Valier from 1579, as well as a description of the cathedral of St. Lawrence in Trogir, made by Didak Manola in 1756, provided us with valuable information that supports the hypothesis that the Čiovo cabinet is actually part of the sacristy cabinet of Trogir Cathedral.

KEYWORDS: sacristy cabinet, intarsia inlays, gothic furniture, furniture, Trogir Cathedral, monastery of the Holy Cross on Čiovo

Goran Nikšić

Andrijićev ciborij u korčulanskoj katedrali: istraživanje izvornog izgleda

goran.niksic.split@gmail.com

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paperPrimljen / Received:
13. 5. 2020.DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.4>UDK:
73.04-032.5(497.5 Korčula)"14"
73 Andrijić, M.

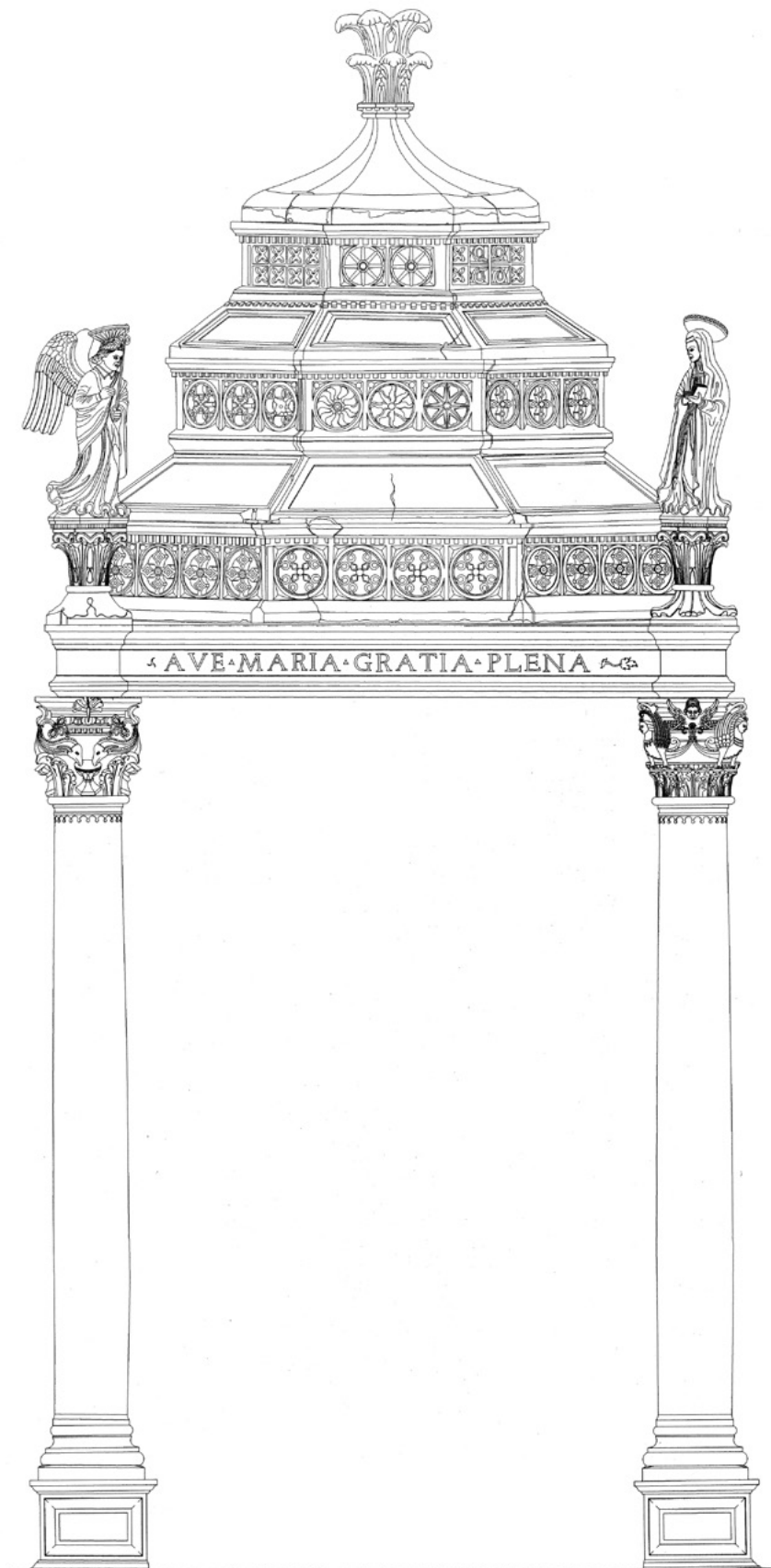
SAŽETAK: Kameni ciborij iznad glavnog oltara korčulanske katedrale je remek-djelo najvećega korčulanskog klesara i graditelja Marka Andrijića, s proporcijama zlatnog reza i elementima pravog renesansnog stila. Potkraj 18. stoljeća četvrti, završni kat krova ciborija je uklonjen, a neki dijelovi su nestali. Donji dio ciborija je besprijekorno isklesan, dok je osmerostrani krov izrađen znatno lošije, s brojnim nedovršenostima, pogreškama, preklesavanjima i skraćivanjima. Na temelju detaljne analize tragova klesarskog alata i promjena geometrije kamenih elemenata, te studije izvornog ugovora o gradnji, donesen je zaključak da je donji dio ciborija izradio Marko Andrijić sa svojom radionicom, a gornji dio klesari koji nisu razumjeli njegov nacrt, odnosno konvenciju prikazivanja projekcije kosih površina u skraćanju. Srećom, iako je radi ispravka klesarske pogreške gornji dio ciborija malo sužen i snižen, ukupna proporcija nije se zbog toga bitno promijenila, pa je nakon restauracije izvornog stanja to najbolje djelo korčulanske renesanse ponovo zasjalo izvornim sjajem.

KLJUČNE RIJEČI: ciborij, korčulanska katedrala, Marko Andrijić, ugovor, ikonografski sadržaj, izvorni izgled

U sklopu obnove ciborija iznad glavnog oltara korčulanske katedrale sv. Marka koju je Hrvatski restauratorski zavod provodio od 2014. do 2019. godine, obavljena je detaljna arhitektonska analiza i vrednovanje toga vrhunskog spomenika rane renesanse. Isto tako, radi interpretacije izvornog izgleda i kasnijih intervencija, bila je nužna analiza ugovora o gradnji i na temelju toga rekonstrukcija složenoga tijeka gradnje i problema koji su se pojavili.

Najistaknutiji član brojne klesarske obitelji i zacijelo najveći korčulanski klesar i graditelj, Marko Andrijić, formirao se u radionici svojega oca, glasovitoga klesara

Andrije Markovića, ali i radeći na brojnim narudžbama diljem Dalmacije sve do Italije.¹ Osobito se istaknuo radovima u Dubrovniku, gdje je pod paskom glavnoga inženjera Republike, svojega strica ili rođaka Paskoja Miličevića, stekao znanje o gradnji tada najsuvremenijih fortifikacija, što je primijenio u svojem projektu modernizacije korčulanskih utvrda koje su u nekoliko desetljeća doživjele transformaciju od tradicionalnih srednjovjekovnih zidina s kvadratnim kulama do najsuvremenijega sklopa okruglih kula i bastiona s predzidom, spremnih da se odupru napadima vatrenim oružjem, što je spasilo grad u opsadi Uluz-Alija 1571. godine.² Andrijićeve zidine



1. Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara, Marko Andrijić 1486. – 1492. Arhitektonska snimka postojećeg stanja (crtež Vektra d.o.o., 2016.)
Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar, Marko Andrijić 1486–1492. Architectural survey of the existing condition (Vektra d.o.o., 2016)



2. Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara, kapitel sa sirenama, Marko Andrijić 1486. – 1492. (snimio G. Nikšić, 2019.)
Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar, capital with sirens, Marko Andrijić 1486–1492 (G. Nikšić, 2019)

dale su Korčuli sasvim nov izgled, a panoramu grada upotpunio je završetak zvonika katedrale koji je Marko izveo na do tada neviđen način, kombinirajući osmerokutnu ložu s kupolom i lanternom te šetnicom okruženom balustradom koja je služila kao promatračnica.³ Osim zvonika, Andrijić je transformirao cijelu katedralu: nad bočnim brodovima postavio je svodove i iznad njih galerije, povisio glavni brod i pročelje, čiji je gornji dio ukrasio prebogatim klesarijama. Dodao je sakristiju, ciborij nad glavnim oltarom, most preko ulice prema biskupskom dvoru te je podigao grobnicu biskupu Malumbri.⁴ Svojim radovima na gradskim zidinama i katedrali zadivio je Korčulane i mletačku vlast koja ga 1484. godine imenuje protomajstorom svih javnih gradnji. Taj je položaj zadržao do kraja života.

Nedugo nakon imenovanja protomajstorom, 1486. godine Andrijić ugovara gradnju velebnog ciborija iznad glavnog oltara katedrale sv. Marka prema vlastitom projektu.⁵ To vrhunsko ostvarenje gotičko-renesansnog stila nadilazi lokalno značenje zbog izvanrednih proporcija i sjajno izvedenih detalja (sl. 1).

Izbor tradicionalnog arhitektonskog tipa ciborija možda se može ponajprije pripisati naručiteljima gradnje – predstavnicima kaptola, odnosno sâmom biskupu Malumbri. Oni su mogli zahtijevati da se korčulanski ciborij izradi po uzoru na neki od prethodnih primjera iz serije koja se obično označava kao istočnojadranska inačica tradicionalnog južnotalijanskog tipa ciborija.⁶ Oblikovno su mu trogirski i kotorski ciboriji bili najbliži. Cvito Fisković ističe da se Andrijić radije okrenuo tim starijim primjerima, umjesto vremenski bližim kasnogotičkim kićenim ciborijima iz splitske katedrale, koji nisu odgovarali

njegovu renesansnom senzibilitetu.⁷ Čini se ipak vjerojatnijim da je Andrijić izabrao stariji oblik ciborija iz drugih razloga, jer znamo da su se on i njegova radionica itekako znali upustiti u bogatu arhitektonsku dekoraciju koja je bliža srednjovjekovnoj nego renesansnoj estetici. Vrlo je važno upozoriti na „kariku koja nedostaje“, odnosno na staru dubrovačku katedralu. Joško Belamarić je argumentirano predložio da izravni uzor za korčulanski ciborij, pa i za onaj kotorski, treba tražiti u nestalom ciboriju metropolitanske crkve.⁸ Od toga ciborija nisu pronađeni materijalni ostaci, za razliku od fragmenata mramorne propovjedaonice, s kojom je vjerojatno bio podignut u paru.⁹ S obzirom na to da o dubrovačkom ciboriju imamo samo vrlo štute podatke, od Filipa de Diversisa iz 1440. i apostolskog vizitatora Ivana Franje Sormana iz 1573. godine (da je bio od zelenog mramora, s krovom izdignutim na četiri urešena stupa),¹⁰ teško je raspravljati u kojoj se mjeri korčulanski na njega ugledao. Zbog toga ne možemo ni osporavati tvrdnju da je Andrijić pri postavljanju kipova Marije i Gabrijela kao uzor imao Mavrove kipove na trogirskom ciboriju,¹¹ ali možemo ostaviti mogućnost da je i dubrovački ciborij imao slično rješenje. Moguće je da je postavljanje kipova Navještenja bio zahtjev naručitelja. Kako se kipovi ne spominju u inače dosta detaljnom ugovoru, postoji mogućnost da su oni naručeni posebno, nakon što je posao na ciboriju već bio odmaknuo.

Pitanje je koliko su naručitelji gradnje mogli utjecati na projektni zadatak, ali se može pretpostaviti da je Andrijić imao glavnu riječ u određivanju oblika i stilskog izričaja gradnje. On je, naime, na zvoniku pokazao svu svoju originalnost pa nije bilo sumnje da će i na ciboriju ostvariti djelo koje će biti na ponos crkvi i gradu. To se vidi i iz ugovorene cijene – 115 dukata, što je gotovo dvostruko više u odnosu na cijenu koju je postigao za zvonik.¹²

Formalno se vezujući uz tradicionalni tip, Andrijić je načinio vrlo originalan spoj osmerostrane četverokatne nebnice s gotičkim ukrasom i donjega dijela, koji je izveden u potpuno zreloom renesansnom stilu. Tu se prvi put u našoj umjetnosti javlja klasični stup s entazisom (za razliku od srednjovjekovnih cilindričnih stupova glavnog broda katedrale koje je postavio Markov otac Andrija Marković).¹³ Da je potpuno ovladao novim, renesansnim stilom, Andrijić je pokazao besprijekorno izvedenim profilacijama atičkih baza te kapitelima, od kojih su stražnji korintski, a prednji kompozitni s motivima dupina i sirena. Između stupova na bočnim stranama bile su postavljene kamene ograde-balustrade.

Ikonografski sadržaj ciborija je jasan. S desnog prednjeg kapitela sirene kao simbol iskušenja opominju vjernika da je grešan i da se treba uteći molitvi Djevici i Bogu radi svojega spasenja.¹⁴ Sirene su prikazane kao žene-ptice-ribe (sl. 2). Iskušenje putenosti naznačeno je sitnim grudima, a neutralizirano listom koji pokriva trbuh.¹⁵ Prijeteći i



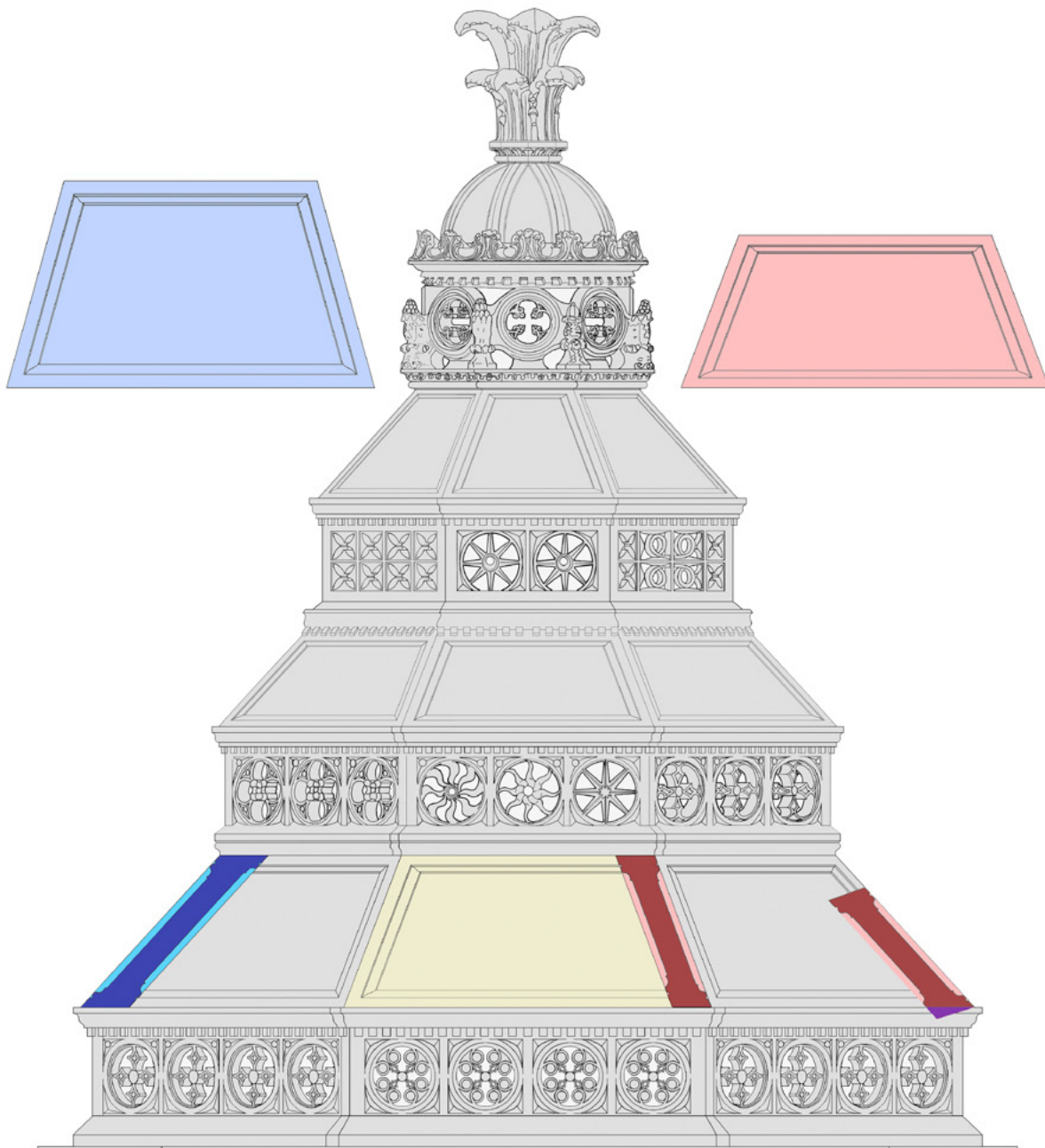
3. Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara, gornji dio sa skulpturama Navještenja, Marko Andrijić 1486. – 1492. (snimio G. Nikšić, 2008.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar, upper part with sculptures of the Annunciation, Marko Andrijić 1486–1492 (G. Nikšić, 2008)



4. Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara, kapitel s dupinima, Marko Andrijić 1486. – 1492. (snimio G. Nikšić, 2019.)
Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar, capital with dolphins, Marko Andrijić 1486–1492 (G. Nikšić, 2019)

zloćudni karakter tih čudovišta, na istaknutom mjestu u blizini oltara, neutraliziran je na nekoliko načina: sirene na istočnoj strani kapitela oko vrata imaju privjesak s križem, a one na zapadnoj strani amulet sa smaragdnom ili nekim drugim dragim kamenom koji ima sličnu apotropejsku ulogu.¹⁶ Krilate andeoske glavice na tri strane kapitela¹⁷ i cvijet koji nalikuje na sljez na četvrtoj strani imaju isti karakter zaštite od zla.¹⁸ Marija je posrednica koju vjernici zazivaju andeoskim pozdravom AVE MARIA GRATIA PLENA koji je u klasičnoj kapitali uklesan na prednjem arhitravu, na kojem su postavljeni likovi Blagovijesti (sl. 3). Zajedno s korčulanskim vjericima taj pozdrav izgovara i kameni arkandeo koji je Andrijić prikazao otvorenih usta i lagano povijene odječe kojom naznačuje da je upravo sletio. Ispruženom desnicom ističe taj pozdrav,¹⁹ a u ljevici drži glasnički štap koji se na vrhu pretvara u cvijet ljiljana, uobičajeni simbol koji redovito prati scene Navještenja.²⁰ Cvijet ljiljana je čest Marijin atribut, jer predstavlja čistoću, nevinost i djevičanstvo. Osim toga, ljiljan je i simbol Krista i njegova stradanja, pa



5. Nacrt gornjeg dijela ciborija kako ga je projektirao Marko Andrijić. Plavim je označena projektirana dimenzija krovnih ploča prvog kata, a crvenim onako kako su ih isklesali zamjenski klesari (crtež G. Nikšić, 2019.)

Draft of the upper part of the ciborium designed by Marko Andrijić. The projected dimension of the roof slabs of the 1st tier is marked in blue, and in red, as they were carved by substitute stonemasons (G. Nikšić, 2019)

tako navještenje Rođenja prefigurira i navještenje Muke. Prema legendi je Eva (koja je prikazana na portalu katedrale kao grešnica) zaplakala nakon izгона iz raja, a iz njezinih suza izniknuo je ljljan, koji je bio žut dok ga nije ubrala Djevica, a onda je pobijelio. Time se simbolizira uloga Marije kao nove Eve koja vraća svijetu nevinost koju je izgubila prva žena.²¹ U trenutku kad čuje Gabrijelov pozdrav, Marija je zatečena – desnu ruku je položila na prsa,²² dok lijevom pridržava knjigu koja je simbol njezine mudrosti.²³ Tenzija radnje u kojoj istovremeno sudjeluju

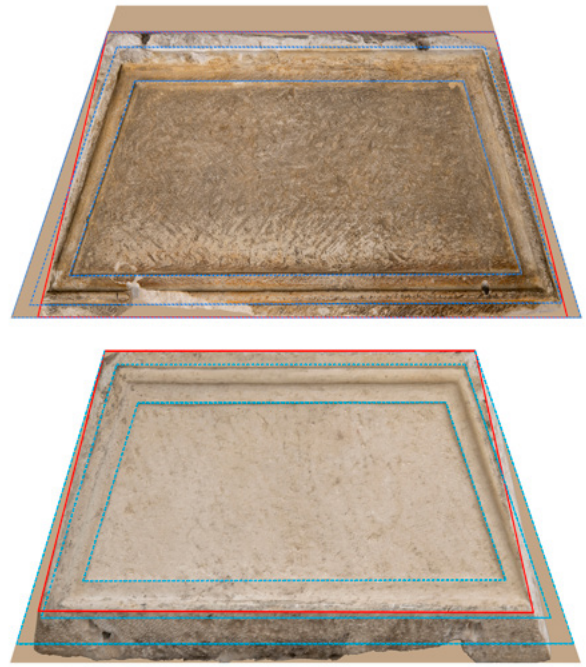
oba protagonista istaknuta je njihovom razdvojenošću kojom uokviruju misterij euharistije koji se događa na oltaru; izvorno je ta tenzija bila pojačana međusobnom frontalnom okrenutošću likova. U današnjem položaju skulpture su malo zarotirane pa se kutovi osmerokutnih baza skulptura Gabrijela i Marije i osmerokutnih kapitela na kojima stoje ne poklapaju. To je vjerojatno učinjeno tijekom preinake ciborija potkraj 18. stoljeća, da se pojača njihova interakcija s vjernicima, na štetu njihove izvorne izravne povezanosti koja je isticala dramatiku događaja.

Glavni oltar je do 16. stoljeća bio posvećen Bogorodici, pa je na njemu stajao poliptih Blaža Jurjeva Trogiranina na kojemu središnje mjesto zauzima Marija s Djetetom.²⁴ Njezinim posredovanjem kod Krista, na žrtveniku se događa čudo iskupljenja u misteriju euharistije. Taj je čin simbolično predstavljen na lijevom prednjem kapitelu gdje dupini, koji označavaju Krista Spasitelja, piju iz kaleža (sl. 4). Dupin je simbol mudrosti i opreza, ali i uskrsnuća i spasenja. Često se prikazuje s Posejdonovim trozubom ili sa sidrom. On prenosi duše pokojnika preko vodâ na drugi svijet.²⁵ Kao psihopomp koji pokazuje dušama put u sigurnost, označava Crkvu koja vodi duše u raj. Može simbolizirati i Krista, pa prema tome spas i iskupljenje od grijeha. Kao alegorija spasenja vuče podrijetlo iz antičkih legendi, u kojima je prikazan kao čovjekov prijatelj.²⁶ Iz antike potječe i njegova simbolika ljubavi: u vezi s legendom o rođenju Venere iz morske pjene (pa je često u njezinoj pratnji), a i Amor se prikazuje kako jaše dupina.²⁷ Dupin se smatra najbržom ribom.²⁸ Njegova brzina i okretnost simboliziraju žudnju kršćana za spoznajom Krista, pri čemu ga se često prikazuje u paru koji je usmjeren prema Kristovu monogramu ili nekom drugom simbolu Krista. U korčulanskom primjeru središnji motiv istovremeno simbolizira kalež s vinom Posljednje večere i euharistije, ali i Sveti gral u koji je Josip iz Arimateje prikupio krv Raspetoga.²⁹

Dva simbolički potpuno oprečna motiva postavljena su na istaknuto mjesto nad glavnim oltarom, čime je istaknuta ideja borbe sila Dobra i Zla. U humanističkom duhu ta se opreka može proširiti na pobjedu kršćanstva nad poganstvom. Zanimljivo je napomenuti da se pozivanje na antiku, odnosno primjena klasičnog arhitektonskog rječnika mogla činiti kao odbacivanje kršćanske poruke. Brojni su primjeri „opravdavanja“ primjene klasičnog oblikovnog rječnika unošenjem kršćanskih referencija – natpisa s posvetom Bogu, postavljanjem monograma IHS, anđeoskih i kerubinskih likova.³⁰ U tom se smislu izbor primarno gotičkih, tradicionalnih ukrasnih elemenata u gornjem dijelu ciborija može objasniti potrebom da se opravda, odnosno „neutralizira“ korištenje, pogotovo u crkvenom kontekstu, antičkih, dakle primarno poganskih motiva. Pri tome zadržavanje gotičkih oblikovnih elemenata ima pozitivne kršćanske konotacije.

Prema preciznosti i ljepoti izvedbe korčulanski kapiteli nadmašuju sve slične dalmatinske primjere i sigurno ih je isklesala ruka samoga majstora Marka. Motiv sučeljenih dupina koji piju iz kaleža, kao ni većinu drugih dekorativnih elemenata iz svojega klesarskoga repertoara, Andrijići nisu izmislili, ali su ga usvojili i učinili jednim od prepoznatljivih „potpisa“ radionice, kao i kapitel sa sirenama, čija je najbolja verzija također ona iz korčulanske katedrale.

Nasuprot izvanredno klesanim donjim dijelovima ciborija, u gornjem je dijelu kvaliteta klesanja znatno lošija. Osim toga, velik dio dekoracije, osobito na slabije vidljivim



6. Krovna ploča prvog kata, pogled izvana (gore) i iznutra (dolje). Plavim su označene prvotno isklesane dimenzije i profilacija, a crvenim preklesane dimenzije (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska 2019.; crtež G. Nikšić, 2019.)
Roof panel of the 1st tier, view from the outside (above) and inside (below). The original carved dimensions and mouldings are marked in blue, and the re-carved dimensions in red (HRZ Photo Archive; J. Kliska 2019; G. Nikšić, 2019)

mjestima, djelomično je ili potpuno nedovršeno. Nakon čišćenja, osobito nakon demontaže gornjeg dijela ciborija, postale su vidljive ne samo nesavršenosti u klesanju nego i preklešavanja i skraćivanja brojnih kamenih elemenata. Tragovi pronađeni na gornjoj plohi arhitravâ (urezane linije i uklesane rupe za fiksiranje metalnih trnova) upućuju na zaključak da je prvotno planirano da krov bude sa svih strana za oko 9 cm širi nego što je izvedeno.

Prvi zaključak je bio da je cijeli gornji dio ciborija bio demontiran, preinačen i ponovo montiran tijekom radova potkraj 18. stoljeća, kad je uklonjen završni kat i zamijenjen nezgrapnim, zakrivljenim kamenim elementima koji su pripadali starijem crkvenom namještaju i preklešani su da bi se prilagodili novoj svrsi.³¹ Osam krovni ploča trećega kata je nestalo, a bogato ukrašen četvrti kat pronašao je konzervator Joško Belamarić sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća u lapidariju opatske zbirke, okrenut naopako i preinačen u škropionicu.³² Taj je pronalazak omogućio da se idealno rekonstruira izvorno stanje tako da se dovrši prirodni slijed od četiri otvora na stranici prvoga kata krova ciborija do jednog otvora na stranici četvrtoga kata. Završni kat krova ciborija je u donjem dijelu osmerokutan, a na vrhu kružan, tako da je jedini mogući završetak kupolica koja nosi akroterij. Andrijić je tako na ciboriju ponovio težak zadatak koji si je postavio

Tablica 1

Dinamika isplate s pretpostavljenom raspodjelom u odnosu na završene faze posla (G. Nikšić, 2020.)

Dynamics of payment with assumed distribution in relation to the phases of work performed (G. Nikšić, 2020)

datum isplate	tko je isplatio	isplaćeno soldi	% od ukupno ugovorenog		% od ukupno isplaćenog		izvršen posao
			pojedinačno	kumulativno	pojedinačno	kumulativno	
22. 8. 1486.	predujam	594,5	4,17	4,17	3,92	3,92	stupovi bez kapitela (3/5 ugovorene cijene)
do 22. 6. 1490.	(pok.) Jakov Marinov prokurator	7910,5	55,47	59,64	52,18	56,10	
	Grgur Gabrielis prokurator	1240	8,70	68,34	8,18	64,28	
	Rafael Gabrielis prokurator	20	0,14	68,48	0,13	64,41	kapiteli (86 svaki)
	Antun Katičić (očeva oporuka)	64	0,45	68,93	0,42	64,83	
	(pok.) Stjepan Paparčić	260	1,82	70,75	1,71	66,54	
22. 8. 1490.	Petar Petrović prokurator	620	4,35	75,10	4,09	70,63	2 arhitrava (310 svaki)
5. 9. 1490.	Petar Petrović prokurator	692	4,85	79,95	4,56	75,19	2 arhitrava (346 svaki)
17. 9. 1490.	Petar Petrović prokurator	620	4,35	84,30	4,09	79,28	skulptura Gabrijel
19. 12. 1490.	Petar Petrović prokurator	620	4,35	88,65	4,09	83,37	skulptura Marija
23. 1. 1491.	Petar Petrović prokurator	372	2,61	91,26	2,45	85,82	1. tambur
29. 2. 1491.	Petar Petrović prokurator	372	2,61	93,87	2,45	88,27	1. krov
1. 3. 1491.	Petar Petrović prokurator	120	0,84	94,71	0,79	89,06	2. tambur + 2. krov
27. 3. 1491.	Petar Petrović prokurator	434	3,04	97,75	2,86	91,92	
13. 4. 1491.	Petar Petrović prokurator	310	2,17	99,92	2,04	93,96	3. tambur + 3. krov
4. 11. 1491.	Petar Petrović prokurator	372	2,61	102,53	2,45	96,41	4. tambur
5. 5. 1492.	Nikola Petrović prokurator	540	3,79	106,32	3,56	100,00	kupola + akroterij + zaostaci
UKUPNO:		15161	106,32 %		100,00 %		

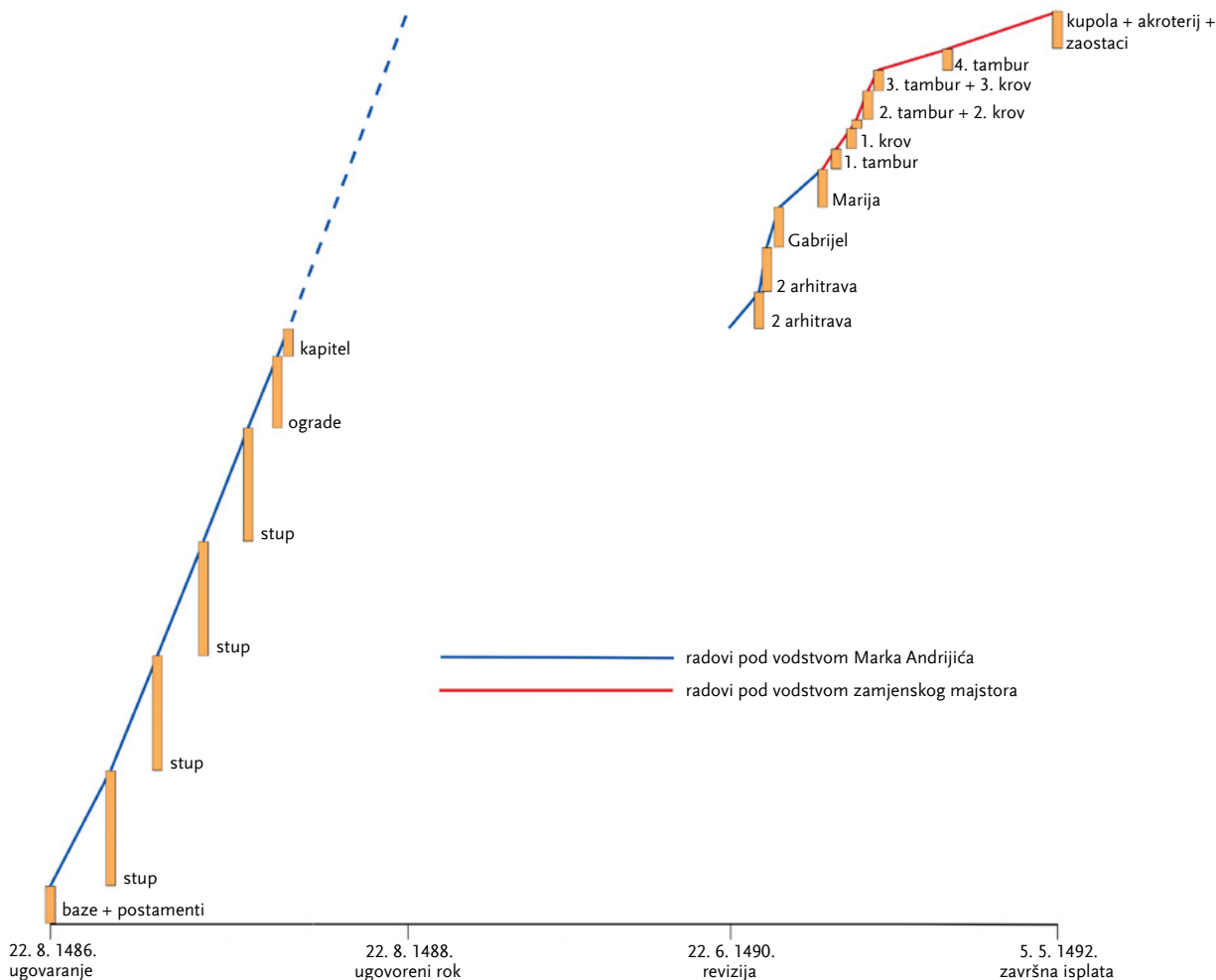
i na nešto ranijem završetku zvonika katedrale: prelazak od kvadratnog preko osmerokutnog u kružni tlocrt. Na zvoniku je ograda u funkciji „omekšavanja“ sudara dvaju geometrijskih oblika, a na ciboriju tu ulogu imaju skulpture Navještenja postavljene na prednjim uglovima, iznad stupova. Transformacija osmerokutnog tlocrta piramidalnog krova trećeg kata u kružnu bazu kupolice izvedena je potpuno neprimjetno unutar završnog ažuriranoga kata. On, za razliku od donjih ažuriranih katova, nema vertikalne elemente između kružnih tranzena koje se na taj način jednako dobro prilagođavaju i donjem osmerokutnom i gornjem kružnom tlocrtu istog kamenog elementa. Na uglovima osmerokutne baze završnoga kata postavljene su fjalice koje premašuju polovicu njegove visine, dok je oko završnoga kružnog vijenca postavljeno šesnaest

listića, od kojih je pola u osi kružnih tranzena, a pola iznad zamišljenih vertikala na uglovima donjeg osmerokuta. Budući da su svi listići jednaki, istaknut je kontinuitet kružnog vijenca više nego osmerostrana podjela tlocrta. Premda kupolica ciborija nije sačuvana, morala je bila raščlanjena plitkim reljefno istaknutim rebrima, poput onih na bridovima piramidalnih krovova. Naime, da je kupolica bila glatka, bez rebara, bilo bi logično da završni lisnati akroterij ima okruglu bazu. Njegova je baza, međutim, osmerokutna, iako iz nje ne izlazi osam, nego deset akantusovih listova postavljenih u dva reda, čime je pojačana složenost igre geometrijskih likova i brojeva.

Simbolika tih likova i brojeva vrlo je zahtjevna, kao i njegova arhitektonska kompozicija i proporcijski sustav. Duhovni preporod, koji se događa na oltaru u susretu

Tablica 2

Dijagram radova s datumima (apscisa) i visinama (ordinata) isplata. Za razdoblje prije prekida posla rekonstruirane su isplate pod pretpostavkom da su radovi tekli prema ugovorenom ritmu (G. Nikšić, 2020.)
Diagram of work with payment dates (X axis) and amounts (Y axis). For the period before the work was stopped, payments have been reconstructed under the assumption that the work proceeded in accordance with the agreed rhythm (G. Nikšić, 2020)



ljudskog i božanskog svijeta u službi Božjoj, simboliziran je osmerokutom.³³ Osim geometrijske, u ciboriju nalazimo i simboliku broja osam koji označava sjedinjenje čovjeka (5) sa Stvoriteljem (3), što se najpotpunije ostvarilo u Kristu i, posljedično, u vjernicima. Osam označava broj blaženstava i uskrsnuće jer je Krist ustao iz groba osmog dana nakon svečanog ulaska u Jeruzalem.³⁴ Zbog toga često krstionice, u kojima se događa simbolično uskrsnuće čovjeka, imaju osmerokutni oblik.³⁵ Kad zbrojimo katove krova ciborija, odnosno brojeve ukrasnih rozeta na svakoj od stranica, dobijemo: $4 + 3 + 2 + 1 = 10$. Dekada je simbol cjeline svijeta, i to složenoga jedinstva: 1 je prvotni uzrok, 10 je ukupni rezultat, odraz Uzroka.³⁶ Deset je prema Augustinu savršen broj jer sadrži sedam, koji označava sve što je stvoreno i trojstvo Stvoritelja.³⁷

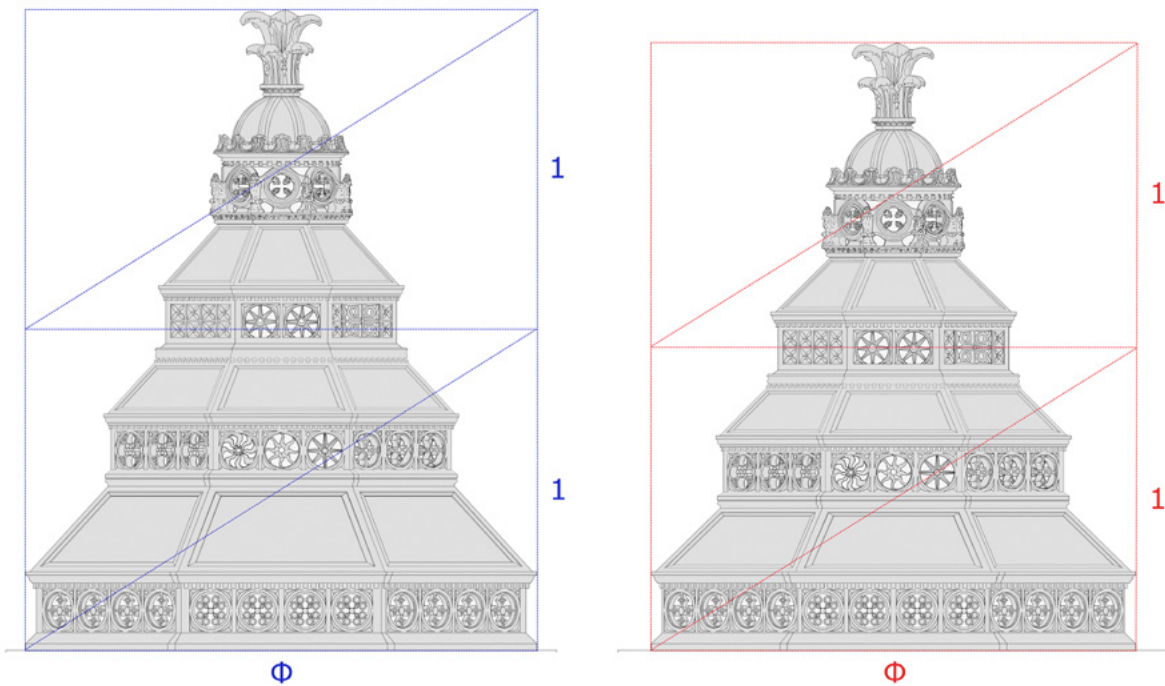
Nakon pažljivog pregleda svih tragova spajanja, obrade kamena i preklesavanja, nametnuo se zaključak da su preklesavanja i skraćivanja, osobito izražena na prvom katu (jednako na vertikalnim prošupljenim stranicama kao i na

kosim pločama krova obrubljenim plitkom profilacijom), izvedena još tijekom radova u 15. stoljeću.

Kako je moguće da je donji dio ciborija isklesan besprijekorno, dok je u gornjem dijelu došlo do tako velike pogreške, a klesanje je na znatno nižoj razini?

Samom analizom kamenih elemenata nismo mogli dati odgovor na to pitanje, pa smo se okrenuli studiji ugovora o izradi ciborija koji se čuva u Državnom arhivu u Zadru.³⁸ Taj je ugovor publicirao Cvito Fisković u svojoj temeljnoj studiji o korčulanskoj katedrali još 1939. godine, ali s nekim kraćenjima, tako da su bili izostavljeni neki važni detalji ugovora, a od niza zabilježenih isplata navedena samo jedna.³⁹ Zbog izuzetne važnosti toga dokumenta za razumijevanje problema vezanih uz izradu ciborija, što je bio temelj konzervatorske odluke o načinu njegove obnove, u dodatku donosimo potpuni prijepis i naš prijevod.⁴⁰

Dokument vrlo detaljno donosi uvjete ugovora. Majstor Marko Andrijić 22. kolovoza 1486. godine obvezuje se da će od vrničnog kamena isklesati ciborij točno prema nacrtu



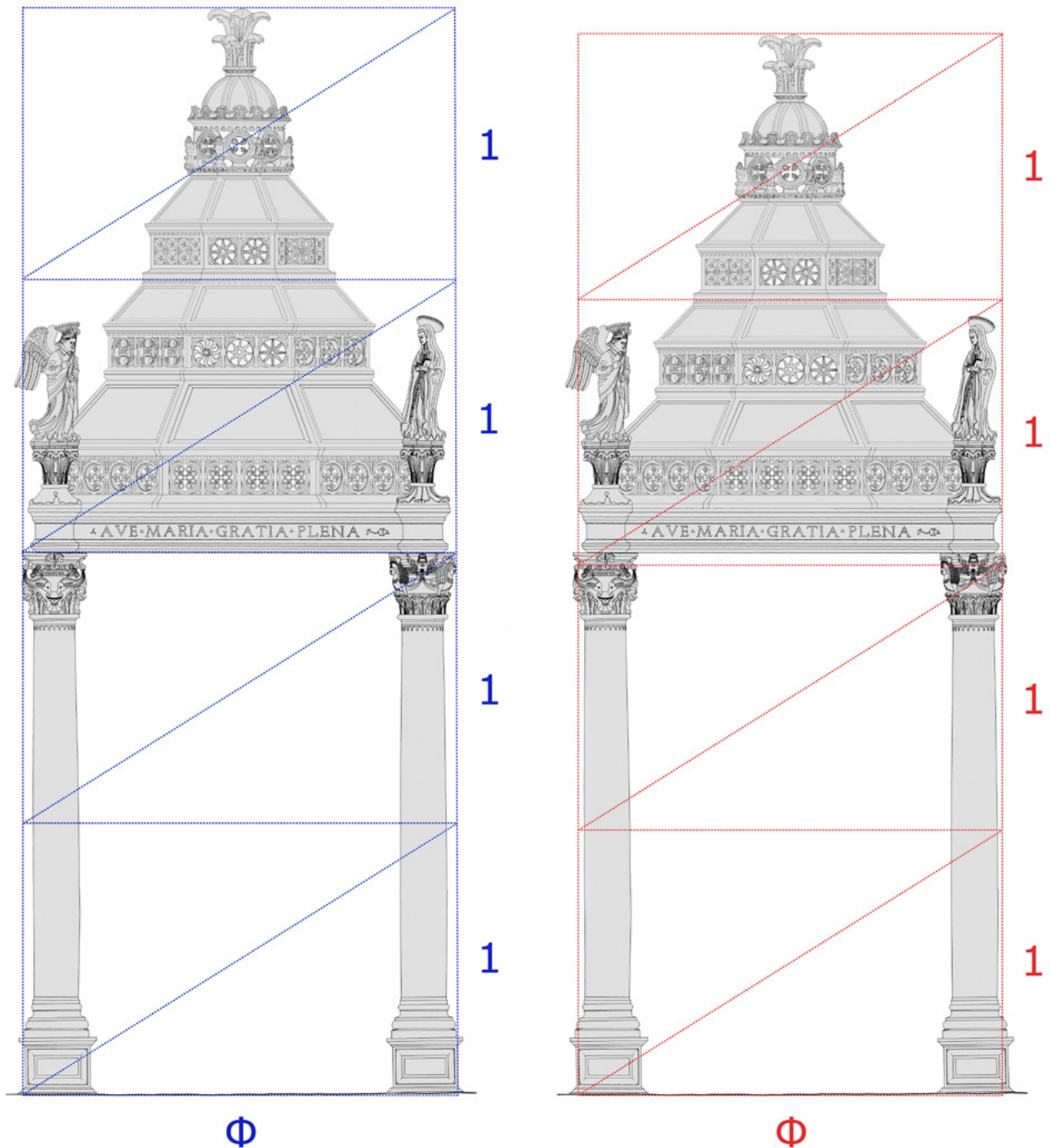
7. Usporedba proporcija u sustavu zlatnog reza gornjeg dijela ciborija prema Andrijićevu projektu (plavo) i izvedenog stanja (crveno) (crtež G. Nikšić, 2019.)

Comparison of the proportions of the upper part of the ciborium according to Andrijić's project (blue) and the finished object (red) using the golden ratio (G. Nikšić, 2019)

koji je ponudio, u roku od dvije godine, za cijenu od 115 dukata.⁴¹ Ako ne uspije dovršiti ciborij u ugovorenom roku, majstor mora platiti kaznu, ali se dopušta da u tom slučaju posao dovrše drugi majstori klesari. Zanimljivo je da je, sudeći prema zabilježenim isplatama, izrada ciborija umjesto dvije potrajala šest godina, a Marko nije zbog toga platio kaznu, nego je čak primio sedam dukata, jednu liru i 13 soldi, odnosno 6,32 % više od ugovorene cijene. Taj iznos približno odgovara cijeni koju je Marko mogao zatražiti za izradu kipova Navještenja.⁴² Iako za to nemamo izravnih dokaza, odluka o postavljanju skulptura Gabrijela i Marije na ciborij po svoj je prilici došla naknadno, tijekom posla, i ugovorena je najvjerojatnije posebnim dodatkom koji za sada nije pronađen, prema ideji biskupa Malumbre, učenog dominikanca obrazovanog u glasovitom mletačkom samostanu sv. Ivana i Pavla.⁴³

Na temelju zabilježenih isplata rekonstruiran je ritam izvođenja radova (tablica 1). U početku su poslovi išli predviđenim tempom. Međutim, na otprilike dvije trećine posla radovi se prekidaju i nastavljaju ponešto usporeno sredinom 1490. godine, nakon više od dvije godine stanke. Andrijić je vjerojatno bio prisiljen prihvatiti druge zadatke, možda zbog tada za Korčulu i mletačku vlast najvažnijega graditeljskog pothvata – moderniziranja gradskih fortifikacija, koje se prema njegovu projektu i pod njegovim nadzorom ubrzano provodilo pred turskom opasnošću. Vjerojatno je Marko zbog drugih poslova bio i odsutan iz Korčule, naravno uz dopuštenje kneza (tablica 2).

Tko je mogao u Markovo ime dovršiti poslove na ciboriju? To je mogao biti njegov stric Nikola, s kojim je već zajednički odradio zahtjevan posao u Mantovi,⁴⁴ ali je još vjerojatnije da je angažiran jedan od braće – Vlahuša ili Jerko. Tko god da je preuzeo te poslove, nije bio na visini zadatka. Odmah na početku rada na krovu ciborija napravio je veliku pogrešku jer nije znao pravilno pročitati Markov nacrt.⁴⁵ Umjesto da segmente krova dimenzionira vodeći računa o skraćanju koje nastaje u projekciji kose plohe, zamjenski majstor je sa svojim pomoćnicima isklesao osam segmenata krova prvoga kata izravno prenoseći skraćene mjere iz nacrtu (sl. 5). Također su pogriješili i u klesanju kuta u presjeku ploča, ponovno prenoseći taj kut izravno iz nacrtu, ne shvaćajući da se radi o kraćenju. Kad su počeli sastavljati elemente krova na već montirane vertikalne ploče prvoga kata, postalo je jasno da je nagib krova prestrm i da se trapezne ploče ne mogu uklopiti u projektirani geometrijski oblik krnje osmerostrane piramide. Jedini način da se pogreška ispravi, a da se iskoristi već isklesanih 16 elemenata, bio je da se krovne ploče preklešu tako da im se korigiraju kutovi bočnih bridova i kut nalijeganja na donji red (sl. 6). Gornja ploha nije mogla biti preklesana paralelno s donjom i tako postati horizontalna, jer bi se na taj način morao žrtvovati veći dio gornje rubne profilacije na licu, što bi bilo estetski neprihvatljivo. Zbog toga je nastala šupljina, popunjena umetanjem željeznih klinova. Kao rezultat svih tih pogrešaka, cijeli je krov ciborija sužen i snižen.



8. Usporedba proporcija u sustavu zlatnog reza cjeline ciborija prema Andrijićevu projektu (plavo) i izvedenom stanju (crveno) (crtež G. Nikšić, 2019.)

Comparison of the proportions of the whole ciborium according to Andrijić's project (blue) and the finished object (red) using the golden ratio (G. Nikšić, 2019)

Međutim, zanimljivo je da je proporcija krova ostala neizmijenjena u odnosu na izvorni projekt (sl. 7). Gledajući u cjelini, proporcijski sustav ciborija, koji se sastoji od četiriju pravokutnika zlatnog reza postavljenih jedan iznad drugoga, nije bitno poremećen relativno malim, ali proporcionalnim smanjenjem dimenzija krova (sl. 8).

Kombinacija analize arhitekture, proporcija, tragova klesanja, povijesnih dokumenata i osobito izvornog

ugovora o gradnji, stvorila je čvrstu osnovu za konzervatorsku odluku o rekonstrukciji gornjega dijela ciborija u obliku u kojem je bio izveden u 15. stoljeću. Na taj je način Korčuli i njezinoj katedrali vraćena cjelovitost remek-djela Marka Andrijića koje je poslužilo u 16. stoljeću kao uzor nizu sličnih lokalnih klesarskih ostvarenja nešto skromnijega dosega.⁴⁶ ■

Dodatak

22. 7. 1486. U Korčuli. Kipar Marko Andrijić obvezuje se načiniti ciborij za korčulansku katedralu.

Die XXII augusti 1486, indictione IIII.

(na margini:) *Pro tabernaculo.*

Venerabilis dominus presbiter Andreas Xilchouich prepositus et canonicus Curzulensis et nobilis vir dominus Iacobus Marini tanquam procuratores ecclesie cathedralis Sancti Marci Curzule, cum consensu, uoluntate et auctoritate magnifici domini Aloysii Barbadici Curzule comitis dignissimi nec et (!) reuerendi domini Petri Obradi canonici et vicarii generalis in spiritulalibus (!) et temporalibus, cum nec non etiam consensu et uoluntate aliorum venerabilium dominorum canonicorum dicte ecclesie cathedralis Curzule ac plurium aliorum nobilium, facientes nomine ecclesie predicte pro qua promittunt parte vna, et magister Marcus filius quondam magistri Andree lapicida faciens pro se suisque heredibus ac successoribus parte altera, nullo ducti errore, sponte et uoluntarent omnibus melioribus modis quibus melius de iure potuerunt et concessunt, existentes ante portam Chroxii, prius habito maturo consilio superandi, deueniunt ad infrascripta pacta, concordiam et conuentiones inter ipsas partes solemnem stipulationem premissa tactis manibus ad mentem insignum uere stipulationes et obligationes uidelicet: Quia prefatus magister Marcus supra se obligando se et omnia sua bona se obligauit et promissit facere et per polite fabricare de arte lapicide unum tabernaculum altaris magni ecclesie predicte Sancti Marci de bonis et optimis lapidibus scopuli Vernichi et bene laboratis prout et quem ad modum est ut apparet designo quodam ibidem per ipsum magistrum Marcum ostenso et illud tabernaculum erigere, complere et adimplere cum ramo et ferro ac plombo necessario prout extat dictum designum (fol. 89) ad laudem boni et optimi magistri lapicide. Et hoc tabernaculum se obligauit idem magister Marcus facere et complere ut supra ad omnes et singulas expensas dicti magistri Marci in termino per totum tempus regiminis prefati magnifici domini comitis, uidelicet se et sua bona obligauit perficere et illud tabernaculum dare completum et perfectum suis sumptibus per totum tempus prefati magnifici domini comitis, sub pena danorum expensarum et interesse et posse accipere alios lapicidas magistros ad expensas danas et interesse dicti magistri Marci, casu quod non compleret ad dictum terminum ut supra datum et stipulatum est. Et prefati domini procuratores, cum consensu et auctori(ta)tibus ut supra, sub obligatione omnium bonorum prefate ecclesie cathedralis sese obligauere dare et tradere dicto magistro Marco, presenti, stipulanti et recipienti, pro se suisque heredibus ut supra, pro mercede et pro expensis dicti tabernaculi fiendis ducatos centum quindecim et domum vnam in qua laborabit lapides pro dicto tabernaculo fiendo, soluendos

hoc modo uidelicet: ad presens uero libras XXVIII soldorum XIII et medietatem, retra(c)ti vinorum predicte ecclesie ad festa Natiuitatis proxime futurum tam Zauualaticie quam circum circa ciuitatem venditorum, residuum uero se obligant dicti domini procuratores dare et consignare omnes et singulos introitus predicte ecclesie tam vinorum quam bladorum anni proxime futuri, quos introitus prefati domini procuratores obligant dicto magistro Marco pro dicto laborerio et omnes alios introitus dicte ecclesie usque ad integram solutionem, hoc est soluere anno proximo futuro ad colle(c)tas pro rata secundum laborerium quod erit factum, residuum uero sese dictis nominibus obligant sol(u)ituros statim completo dicto tabernaculo. Que blada et vina dictus magister Marcus se obligat accipere pro pretio illo quo curret illo tempore quo sibi dabitur. Quod quidem designum subscriptum manu (fol. 89) me Antonii cancellarii remanet penes dictum magistrum Marcum ut possit habere specti(oni)bus ante oculos fabrice predicte per ipsum fiendum ut supra, quod se obligauit ostendere et addere facies ad omnem requisitionem prefati magnifici domini comitis, domini vicarii ac dominorum procuratorum. Renunciantes dicte partes omnibus exceptionibus doli mali fiandis non sic stipulatum et promissum ac obligatum ut supra. Promittentes dicte partes per se ad inuicem omnia et singula in presenti instrumento contenta attendere et obseruare et nullum predictorum contrauenire uel contrafacere per se uel alium nec per interpositam personam nec inferenti consentire, sub obligatione omnium bonorum dicte ecclesie et dicti magistri Marci lapicide mobilium et immobilium presentium et futurorum.

*Retulit Lucas Iuracich,
Stephanus barberius (fol. 90)*

(na margini:)

Die 22 iunii 1490. Magister Marcus lapicida contrascriptus sponte, coram magnifico domino comite et reuerendo domino vicario domino Petro Obradi et iudicibus et aliis, confessus est habuisse ab olim domino Iaco Marini tanquam procuratorem ecclesie Sancti Marci libras tricenas nonaginta quinque et soldos decem cum dimidio ut patet suis libris, et a domino Gregorio Gabrielis procuratore prefate ecclesie libras sexaginta duas, et a domino Raphaelae Gabrielis procuratore etiam prefate ecclesie libram unam paruorum, que sunt im summa L 458 s 10 –. Item supradictus magister Marcus confessus est habuisse ab Antonio Caticich nomine testamenti eius patris libras tres soldos quatuor. Item confessus est habuisse a quondam ser Stephani Paparcich libras 13 ·\· libras tresdecim.

Die 22 augusti 1490. Magister Marcus Andree confessus est habuisse et recepisse a ser Petro Petrouich tanquam procuratore Sancti Marci pro parte suprascripti instrumenti ducatos quinque, presentibus ser Petro Corbancich et ser Marino Zachinich testibus.

Die 5 septembris 1490. Supradictus magister Marcus confessus est habuisse a supradicto ser Petro Petrouich pro parte ducatos quinque, libras tres et soldos duodecim, valet ducatos 5 L 3 s 12, presente domino comite.

Die 19 septembris 1490. Supradictus magister Marcus recepit a ser Petro Petrouich ducatos 5 pro parte supradicti laborerii, (presentibus) magistro Fortuna sutore et Simone Parula fabri. (fol. 89)

Die 19 decembris 1490.

Magister Marcus quondam magistri Andree lapicide confessus est habuisse et recepisse a ser Petro Petrouich procuratore ecclesie Sancti Marci pro contrascripto tabernaculo pro parte ducatos quinque, et hoc in frumento, vino de decimis eiusdem ecclesie et in pecuniis numeratis, presentibus ser Petro Stauillatio et ser Marino Simonectis testibus ad hoc uocatis et rogatis et cetera.

Die 23 ianuarii 1491.

Magister Marcus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse a ser Petro Petrouich tanquam procuratorem ecclesie Sancti Marci ducatos tres in pecuniis numeratis et in frumento pro parte ut supra, presentibus ser Gregorio Gabrielis et ser Francisco de Franciscis.

Die 29 februarii 1491. Magister Marcus suprascriptus confessus fuit habuisse et recepisse in alia manu pro parte a suprascripto ser Petro Petrouich tanquam procuratorem ecclesie Sancti Marci ducatos tres, valet ducatos 3, presentibus ser Antonio Marsich et ser Abel.

Die primo martii 1491. Magister Marcus habuit triparte pro contrascripto tabernaculo a ser Petro Petrouich suprascripto libras sex, quas prefatus ser Petrus dedit suo nomine ser Iacobo Obradi camerario pro eius debito ut apparet in sua partita in libro debitorum a carte 48.

Die 27 martii 1491. Supradictus magister Marcus confessus est habuisse et recepisse a ser Petro Petrouich suprascripto ducatos tres cum dimidio pro parte ut supra, presentibus magistro Hieronymo eius fratre et Francisco quondam Iacobi Zugla.

Die 13 aprilis 1491. Supradictus magister Marcus confessus est habuisse et recepisse a predicto ser Petro L 15 s 10, presentibus Nicolao Stanoe et magistro Stephano barberio testibus, valet libras quindecim cum dimidio.

Die 4 nouembris 1491. Supradictus magister Marcus confessus fuit habuisse a ser Petro Petrouich olim procuratoris Sancti Marci ducatos tres aureos, et hoc mandato magnifici domini comitis, presentibus ser Marino Simonetis et ser Antonio Parulis.

Item die 5 maii 1492. Supradictus magister Marcus confessus fuit habuisse et recepisse a ser Nicolao Petrouich tanquam procuratorem ecclesie Sancti Marci libras uiginti septem, presentibus ser Antonio Bernarouich et magistro Angelo lapicida. (fol. 88')

Dana 22. kolovoza 1486., četvrte indikcije
Za ciborij.

Velečasni gospodin prezbiter Antun Žilković, korčulanski prepozit i kanonik, te plemeniti muž gospodin Jakov Marinov u svojstvu prokuratora prvostolne crkve svetoga Marka u Korčuli, uz pristanak, po volji i po nalogu plemenitoga gospodina Alvisea Barbariga, najčestitijega kneza Korčule, kao i velečasnog gospodina Petra Obradova, kanonika i generalnog vikara u stvarima duhovnim i svjetovnim, kao i uz pristanak i po volji ostale velečasne gospode kanonika rečene prvostolne crkve Korčule, te više drugih plemića, čineći jednu stranu u ime rečene crkve za koju jamče, a majstor klesar Marko, sin pokojnog majstora Andrije, čineći drugu stranu u svoje ime i u ime svojih nasljednika, nikakvom zabludom zavedeni, jednoglasno i dragovoljno zaključuju na najbolji mogući način i pristaju, nalazeći se pred vratima izbora, nakon što su se temeljito savjetovali kako da ga riješe, došli su do dolje opisanih dogovora, sloge i pogodbi između samih strana svečanom zakletvom, pljesnuvši dlanovima u znak sjećanja, a uistinu do ugovora i jamstva, naime: jer rečeni majstor Marko se obvezao, zalažući sebe i sva svoja dobra, i obećao da će načiniti i lijepo isklesati klesarskim umijećem jedan ciborij velikog oltara rečene crkve svetog Marka dobrim i najboljim, te dobro obrađenim kamenom s otoka Vrnika, na koji način je očigledno iz nacrtu koji je pružio sam majstor Marko i taj ciborij podići, dovršiti i ispuniti bakrom i željezom i potrebnim olovom, upravo kako se rečeni nacrt ističe na slavu dobrog i najboljeg majstora klesara. A taj se ciborij isti majstor Marko obvezao načiniti i dovršiti kao što je navedeno, uz ukupne i pojedinačne troškove rečenog majstora Marka u roku cijelog razdoblja vlasti rečenog plemenitog gospodina kneza. Podrazumijeva se da sobom i svojom imovinom jamči da će dovršiti i taj ciborij isporučiti završen i dovršen na svoj trošak za cijelo vrijeme rečenoga plemenitog gospodina kneza, pod prijetnjom naplate kazne i naknade štete i da može primiti druge majstore klesare radi isplate kazne i naknade štete rečenog majstora Marka, u slučaju da ne dovrši do rečenoga roka kako je gore navedeno i ugovoreno. A rečena gospoda prokuratori, pod jamstvom svih dobara rečene prvostolne crkve, obvezali su se da će dati i predati rečenome majstoru Marku, prisutnome, koji će potvrditi da je primio, za sebe i svoje nasljednike kako (je) gore (navedeno), za plaću i za troškove izrade rečenog ciborija stotinu petnaest dukata i jednu kuću u kojoj će obrađivati kamenje za izradu rečenog ciborija, koje treba isplatiti upravo na ovaj način: baš sada 29 lira i 14 i pol soldi, do sljedećeg blagdana Rođenja od prihoda od vina rečene crkve, prodanoga koliko u Zavalatici toliko oko grada, a ostatak baš sebe obvezuju rečena gospoda prokuratori dati i potvrditi sve i pojedinačne prihode rečene crkve, koliko od vina, toliko od žita sljedeće godine, kojim prihodima rečena gospoda prokuratori jamče rečenome majstoru Marku za navedeni

posao i svim ostalim prihodima rečene crkve sve do potpune isplate, to jest isplatiti sljedeće godine u obrocima proporcionalno prema poslu koji će biti obavljen, a ostatak upravo sebe poimence obvezuju da će isplatiti čim bude dovršen rečeni ciborij. To se vino i žito rečeni majstor Marko obvezuje prihvatiti za onu cijenu koja će vrijediti u vrijeme u kojem će mu biti dana. Upravo nacrt koji je potpisan mojom rukom, bilježnika Antuna, ostaje kod rečenog majstora Marka kako bi mogao predočiti rečenoj radionici ono što se preko njega treba načiniti kao (što je) gore (navedeno), koji (nacrt) se obvezao pružiti i dodati pročelja na svaki zahtjev rečenoga plemenitog gospodina kneza, gospodina vikara i gospode prokuratora. Rečene strane se odriču svih žalbi zbog prijevera ako nije tako ugovoreno, obećano i zajamčeno kao gore. Rečene strane obećavaju jedna drugoj da će primijeniti i poštovati cjelinu i pojedinosti sadržane u ovome dokumentu i da se neće suprotstaviti niti raditi protiv ičega od navedenoga preko sebe ili preko drugoga ni preko posrednika, niti će se udružiti s nekim tko se umiješa, pod jamstvom svih postojećih i budućih nekretnina i pokretnina rečene crkve i rečenoga majstora klesara Marka.

Ovjerio: Luka Juračić,
 brijač Stjepan

Dana 22. lipnja 1490. Tu pored zapisani majstor klesar Marko svojevolumno je, u nazočnosti plemenitoga gospodina kneza i velečasnog gospodina vikara Petra Obradova i sudaca i drugih, priznao da je dobio od pokojnog gospodina Jakova Marinovog u svojstvu prokuratora crkve svetog Marka tristo devedeset pet lira i deset i pol solda kako se vidi iz njegovih knjiga, a od gospodina Grgura Gabrielisa, prokuratora rečene crkve, šezdeset dvije lire, te od gospodina Rafaela Gabrielisa, također prokuratora rečene crkve, jednu malu liru, što ukupno čini 458 L i 10½ S. Isto tako, gore spomenuti majstor Marko priznao je da je dobio od Antuna Katičića na ime oporuke njegova oca tri lire i četiri solda. Također je priznao da je dobio od pokojnog Stjepana Paparčića 13 lira, odnosno trinaest lira.

Dana 22. kolovoza 1490. majstor Marko Andrijin priznao je da je dobio i primio od gospodina Petra Petrovića u svojstvu prokuratora Svetoga Marka za dio gore navedene isprave pet dukata u nazočnosti svjedoka gospodina Petra Korbančića i gospodina Marina Začinića.

Dana 5. rujna 1490. gore navedeni majstor Marko priznao je da je dobio od gore navedenoga gospodina Petra Petrovića za dio (posla) pet dukata, tri lire i dvanaest solda, odnosno 5 dukata, 3 L i 12 S u nazočnosti plemenitoga gospodina kneza.

Dana 17. rujna 1490. gore navedeni majstor Marko primio je od gospodina Petra Petrovića 5 dukata za dio gore navedenoga posla u nazočnosti majstora krojača Srečka i kovača Šimuna Parula.

Dana 19. prosinca 1490. majstor Marko pokojnog majstora klesara Andrije priznao je da je dobio i primio od gospodina Petra Petrovića, prokuratora crkve sv. Marka, za tu pored zapisani ciborij za dio (posla) pet dukata, i to u žitu i vinu iz desetine te crkve i u izbrojenom novcu u nazočnosti za to zabilježenih i upitanih svjedokâ, gospodina Petra Stavulatija i gospodina Marina Simonetija itd.

Dana 23. siječnja 1491. gore navedeni majstor Marko priznao je da je dobio i primio od gospodina Petra Petrovića u svojstvu prokuratora crkve svetoga Marka tri dukata u izbrojenom novcu i u žitu za dio (posla) kao gore, u nazočnosti gospodina Grgura Gabriel(is)a i gospodina Franje de Franciscisa.

Dana 20. veljače 1491. gore navedeni majstor Marko priznao je da je dobio i primio preko druge osobe za dio (posla) od gore navedenog gospodina Petra Petrovića u svojstvu prokuratora crkve svetoga Marka tri dukata, odnosno 3 dukata u nazočnosti gospodina Antonija Marsića i gospodina Abela.

Dana prvog ožujka 1491. majstor Marko dobio je dio (novca) za ciborij koji je opisan tu pored od navedenog gospodina Petra Petrovića šest lira koje je u dogovoru triju strana rečeni gospodin Petar dao u njegovo ime gospodinu komorniku Jakovu Obradovu za namirenje duga, kako se vidi u njegovu razdjelu u dužničkoj knjizi iz spisa 48.

Dana 27. ožujka 1491. navedeni majstor Marko priznao je da je dobio od gore navedenog gospodina Petra Petrovića tri i pol dukata za dio (posla) kao (što je) gore (navedeno) u nazočnosti njegova brata majstora Jeronima i Franje pokojnog Jakova Zugla.

Dana 13. travnja 1491. navedeni majstor Marko priznao je da je dobio i primio od rečenog gospodina Petra 15 L i 10 S, znači petnaest i pol lira, u nazočnosti svjedoka Nikole Stanoja i majstora brijača Stjepana.

Dana 4. studenoga 1491. navedeni majstor Marko priznao je da je dobio od gospodina Petra Petrovića bivšeg prokuratora Svetoga Marka tri zlatna dukata, i to po nalogu plemenitog gospodina kneza, u nazočnosti gospodina Marina Simonetija i gospodina Antuna Parulisa.

Također, dana 5. svibnja 1492. navedeni majstor Marko priznao je da je dobio i primio od gospodina Nikole Petrovića u svojstvu prokuratora crkve svetoga Marka dvadeset sedam lira u nazočnosti gospodina Antuna Bernarovića i majstora klesara Anđela.

Bilješke

1. CVITO FISKOVIĆ, 1939.; CVITO FISKOVIĆ, 1947. (a), 9; CVITO FISKOVIĆ, 1947. (b), 45, 48, 60, 145–150.
2. GORAN NIKŠIĆ, 2012., 82–92.
3. GORAN NIKŠIĆ, 1997. – 1998., 191–228; GORAN NIKŠIĆ, 1998., 75–90; GORAN NIKŠIĆ, 2004., 237.
4. GORAN NIKŠIĆ, 2005., 117–134; GORAN NIKŠIĆ, 2012., 102–112.
5. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 52–56 i 89–90.
6. Najpoznatiji primjeri toga tipa su ciborij u crkvi sv. Nikole u Bariju, u katedralama u Barletti, Anagninu i Ferentinu, u rimskoj crkvi S. Giorgio in Velabro, te osobito monumentalni ciborij crkve S. Lorenzo fuori le Mura. JOSEPH BRAUN, 1924., 225.
7. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 56.
8. JOSIP BELAMARIĆ, 1998., 95.
9. JOSIP STOŠIĆ, 1989., 30.
10. FILIP DE DIVERSIS, 2004., gl. IV; CVITO FISKOVIĆ 1966. (b), 70.
11. CVITO FISKOVIĆ, 1971., 10.
12. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 89, dokument 89.
13. JOSIP BELAMARIĆ, 1998., 92.
14. Fisković je u opisu ciborija ispravno naveo da su na desnom kapitelu prikazane sirene koje su rašireni antički, ali i srednjovjekovni motiv arhitektonske dekoracije. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 54. Kasniji autori uglavnom koriste termin harpija, upućujući na simboliku okrutnosti zla, u opreci s dobrim dupinima. Iako s formalne strane nema bitne razlike između harpije i sirene-ptice, tu se iz konteksta jasno razabire simbolička funkcija toga motiva: osim samoga zla, ta čudovišta utjelovljuju grijeh i iskušenje.
15. O srednjovjekovnom shvaćanju tjelesnog grijeha i o značenju rajskog lista koji pokriva Evin stid vidi: JOŠKO BELAMARIĆ, 1990., 127–128.
16. O dragom kamenju često se piše u srednjovjekovnim liječničkim priručnicima, herbarijima i bestijarijima. *L'Acerba* je popularni traktat u čijim je stihovima Cecco d'Ascoli (1269. – 1327.) zaokružio tadašnje prirodoslovno znanje. U 4. knjizi, 16. glavi zapisane su vrline smaragda, koji osim od bolesti, štiti i od zlih duhova: *Mercurio è che spira sua virtute / Nello smeraldo ch'è sopra ogni verde; / Di molte infermitati fa salute; / Morbo caduco ed itterizia cura, / Conserva il viso che virtù non perde, / Conforta la memoria e la natura, / Gli spirti fuga e loro false scorte. / Chi vuole divinar seco lo porte.* (Merkur ističe svoju vrlinu / U smaragdu koji je najzeleniji; / Mnoge slabosti pretvara u zdravlje; / Liječi djecu od padavice, / Čuva lice da ne izgubi vrlinu, / Ojačava pamćenje i karakter, / Tjera duhove i njihova zavodjenja. / Tko želi proricati, nosi ga sa sobom.) CECCO D'ASCOLI, 1484. Sirena na sjeverozapadnom uglu kapitela na ogrlici osim medaljona ima i niz privjesaka u obliku križića sa zadebljanim i zaobljenim donjim krajem.
17. Na sličan način Alberti na pročelju crkve svetog Franje u Riminiju u gornju zonu kompozitnih polukapitela umeće krilate andeoske glavice, koje ponavlja i na istaknutim segmentima friza iznad njih.
18. Sljez (lat. *malva*, grč. *μολόχα*; *μαλακός* znači mekan) za Grke i Rimljane bio je simbol nježnosti, blagosti i obuzdavanja strasti. Galenski liječnici upotrebljavaju sljez za snižavanje temperature i kao anafrodizijak. U kršćanstvu sljez poprima simboliku opraštanja. Kao što ta mliječna biljka omekšava i zacjeljuje tvrde čireve, može oprostiti grijeh otvrdle duše. U kasnom srednjem vijeku sljez je bio dio testa djevičanstva. Kao lijek za vid, sljez se u srednjem vijeku naziva *herba Simeonis* jer je prema legendi starac Šimun pročitao svoje slijepo oči ispravši ih čajem od sljezova korijena. Blagoslovio je tu biljku jer mu je omogućila da prepozna djetesce Isusa kao Mesiju (Luka 2:22–40). WOLF D. STORL, 2016., 300. O sv. Šimunu Bogoprimcu kao zaštitniku roditelja i svecu kojega zazivaju majke koje žele muški porod vidi: JOŠKO BELAMARIĆ, 1992., 346. Škrinja sv. Šimuna obilno je ukrašena biljnim motivima raznih oblika. Na istaknutim mjestima – uz veliki svečev lik na poklopcu i na njegovoj odori, uz najvažnije scene (*Prikazanje u hramu i Kraljica Elizabeta s kćerima predaje škrinju sv. Šimunu*) te oko posvetnog natpisa – nalaze se vrieže na kojima prepoznajemo peterorežnjaste listove sljeza.
19. Uzdignuta ruka je prastari način prikazivanja govora. NICK J. ENFIELD, 2009., 91. O prikazivanju govora slikom (*visibile parlare*) kod Dantea i Giottoa vidi: JOHN A. BURROW, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge / New York, 2004., 177–178. O prikazivanju Gabrielova pozdrava antičkom gestom declamatio vidi: JEAN ARROUYE, 25–39.
20. Tu je ljiljan stiliziran u obliku *fleur-de-lys* koji je čest heraldički motiv, a tri latice predstavljaju trostruku nevinost Bogorodice (prije, u vrijeme i nakon porođaja), ali i Sveto Trojstvo povezano trakom koja simbolizira Djevicu.
21. Ideja o Mariji kao novoj Evi živo je prisutna kod hrvatskih humanista, a Marko Marulić ju je razradio u nekoliko djela. ZRINKA NOVAK, 2011., 4–5.
22. Prema velikom propovjedniku fra Robertu Caracciolu (umro 1495.), u Navještenju postoje tri glavna misterija: andeosko poslanje, andeoski pozdrav i andeoski razgovor, koji se pak sastoji od pet pohvalnih duhovnih i umnih stanja Blažene Djevice: *conturbatio* (nemir), *cogitatio* (razmišljanje), *interrogatio* (propitivanje), *humiliatio* (poniznost) i *meritatio* (zaslužnost). Gesta ruke položene na prsa odgovara drugom stanju (*cogitatio*), u kojem se pokazuje Marijina mudrost – ona razmišlja o kakvom se pozdravu radi. MICHAEL BAXANDALL, 1988., 51.
23. Od kasnog 13. stoljeća uobičajeno se prihvaća da je to Biblija otvorena na tekstu iz Izaije 7:14 – *Djevica će zatrudnjeti...*
24. U sklopu priprema za posvećenje katedrale, polovicom 16. stoljeća poliptih je preseljen u crkvu Gospojine (Gospina Začeca). CVITO FISKOVIĆ, 1939., 59. Sv. Marko kao titular glavnog oltara spominje se 1525. u oporuci Ivana Jakovljevića. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 58 i 91. Za prigodu posvećenja naručena je nova oltarna pala od Tintoretta, a vjerojatno je u isto vrijeme Boninov kip sveca prebačen s njegova oltara pred lunetu glavnog portala. Izvorni oltar posvećen sv. Marku vjerojatno se nalazio u apsidi južnog broda, pokraj polustupa na čijem je kapitelu svečev simbol – krilati lav, slično kao što je u apsidi sjevernog broda smješten oltar sv. Ivana, također u blizini polustupa s kapitelom na kojemu je odgovarajući svečev simbol – orao. Možda nije slučajno što je od svih

imposta pilastara koji nose svodove bočnih brodova jedino onaj uz istočni travaj južnog broda ukrašen lavljom glavom.

25. LEKSIKON, 1979., 462; JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, 1996., 303–304.

26. JUAN EDUARDO CIRLOT, 1971., 85.

27. GUY DE TERVARENT, 1958., 143.

28. Brži je i od svih kopnenih životinja. U antici je bio simbol brzine, pa ga Opijan, autor spjeva o ribolovu *Ἀλιευτικά* uspoređuje sa strijelom. GUILLAUME RONDELET, 1554., 467.

29. LEKSIKON, 1979., 313; JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, 1996., 177–180.

30. JOHN ONIANS, 1988., 127–129.

31. O intervenciji potkraj 19. stoljeća vidi: CVITO FISKOVIĆ, 1939., 27 i 67; MARINKO GJIVOJE, 1969., 312; ALENA FAZINIĆ, 1963., 42–44; ALENA FAZINIĆ 1980., 26–37; ALENA FAZINIĆ 1987. (a), 89; ALENA FAZINIĆ 1987. (b), 77–78; ALENA FAZINIĆ 2002., 75, bilj. 16; STANKO PIPLOVIĆ, 2003., 249–262; VINICIJE B. LUPIS, 2006., 123; DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, 2014., 234; također članak Helene Ugrine u ovom broju Portala.

32. JOŠKO BELAMARIĆ, 1986., 34; JOSIP BELAMARIĆ, 1998., 92.

33. JUAN EDUARDO CIRLOT, 1971., 44.

34. LEKSIKON, 1979., 442.

35. JOSEPH SAUER, 1924., 78–79.

36. JEAN HANI, 1981., 114.

37. ELIZABETH READ SUNDERLAND, 1959., 97.

38. DRŽAVNI ARHIV ZADAR, ARHIV KORČULE, kut. 31, sv. 58, Alvise Barbarigo, sveščić I, fol. 88v–90r.

39. CVITO FISKOVIĆ, 1939., 89 i 90.

40. Teško čitljiv rukopis dokumenta prepisao je Emil Hilje, na čemu mu srdačno zahvaljujem.

41. Mletački monetarni sustav poznaje zlatni dukat (*ducato a oro*, *ducato di valuta*, *ducato corrente*) i obračunski dukat koji ovisi o trenutnoj vrijednosti srebrnih kovanica lire i malog solida (*lira i soldo di piccoli*). Međutim, upravo između 1472. i 1509. godine, koje obuhvaća i vladavinu dužda Agostina Barbariga (1486. – 1501.), odnosno vrijeme u kojem je ugovoren i podignut korčulanski ciborij, tržište novcem je stabilno i zlatni dukat ima jednaku vrijednost kao obračunski. NICOLÒ PAPADOPOLI ALDOBANDINI, 1893. – 1907., 3, 91, 100, 177, 212–213. To znači da se u isplatama navedeni iznosi u zlatnim dukatima odnose na gotovinu, a iznosi u obračunskim jedinicama na račune podmirene odgovarajućim količinama vina i žita, prema trenutnoj tržišnoj vrijednosti. Znakovito je da se ugovorom predviđa isplata u vinu do kraja, odnosno do Božića te (1486.) godine, zato što je ugovor sastavljen u drugoj polovici kolovoza, kad je sve žito s crkvenih posjeda na otoku već prodano. Međutim, u proračun za sljedeću (1487.) godinu mogao je biti uvršten trošak ciborija iz prihoda od vina i od žita. Taj podatak pokazuje da je bilo predviđeno da sav posao bude dovršen do kraja 1487. godine, dakle kako izrijekom stoji u tekstu ugovora – u mandatu kneza Alvisea Barbariga, koji je upravljao Korčulom 1485. – 1487. Vidi: *Popis knezova općine Korčula*.

42. Dodatak ugovoru nije zabilježen na izvornom dokumentu koji je pohranjen u općinskoj arhivi, nego vjerojatno kao poseban

dokument koji (još) nije pronađen u crkvenoj arhivi, gdje su morale biti evidentirane pojedinačne isplate za prve dvije trećine posla – za donji dio ciborija. Nakon što su radovi ponovo počeli poslije prekida od dvije godine, 22. lipnja 1490., rekapitulacija do tada izvršenih isplata upisuje se na marginu izvornog ugovora, a dva mjeseca poslije toga isplaćuje se ostatak iznosa za izradu donjeg dijela ciborija i (vjerojatno) skulptura Navještenja.

43. Upravo djelovanjem dominikanaca, koji su se u početku suprotstavljali dogmi o Bezgrešnom začecu, narasla je popularnost Marije kao zagovornice i posrednice. Oni su u 15. stoljeću radili na širenju kulta Djevice, između ostaloga i preko ružarija i marijanskih molitvi (himni). Krunica je, zajedno s ljiljanom, atribut sv. Dominika. Taj predmet svakodnevne pobožnosti doživio je veliku ekspanziju u drugoj polovici 15. stoljeća, prateći uzlet ružarija čiji je najgorljiviji zagovornik bio dominikanski teolog i glasoviti propovjednik Alanus de Rupe (blaženi Alain de la Roche; oko 1428. – 1475.). BOGUSŁAW KOCHANIEWICZ, 2004., 377–403.

44. GORAN NIKŠIĆ, 2013., 81–86.

45. U ugovoru se spominje jedan nacrt (*ut apparet designo*) koji je Marko predočio naručiteljima. Sigurno se radi o nacrtu, vjerojatno u mjerilu, iz kojega su klesari mogli uzeti mjere za izradu pojedinih elemenata. Ugovor također predviđa da se nacrt, ovjeren od bilježnika, u vrijeme radova čuva u radionici, te da je projektant dužan izraditi dodatne nacрте kako bi se naručiteljima mogli bolje predočiti neki detalji. Ako je Andrijić u svojem nacrtu predočio samo prednju stranu ciborija (bez skulptura Navještenja), iz nje nije bilo vidljivo da zbog razlike u razini poda stražnji stupovi nemaju postamente, kao ni da su na bočnim stranama između stupova postavljene balustrade. Tome se moglo doskočiti kombiniranjem ortogonalnog i perspektivnog prikaza ili crtežom bočne strane umjesto prednje, što ne bi bilo neuobičajeno.

46. Ciborij u korčulanskoj crkvi Svih svetih ponavlja Andrijićevu shemu, s klasičnim stupovima, arhitravima i krovom u obliku osmerostrane trokatne konstrukcije sastavljene od vertikalnih ploča ažuriranih kružnim motivima i kosim trapeznim pločama obrubljenim plitkom profilacijom. C. FISKOVIĆ 1939., 57 i tablica 1. Umjesto sheme 4-3-2-1 otvora na katovima krova ciborija u katedrali, tu je ta shema 3-2-1. Završni kat krova je pojednostavnjen u odnosu na model: umjesto sofisticirane kombinacije donjeg osmerostranog i gornjeg kružnog tlocrta, tu su oba tlocrta osmerostrana, pa je prema tome krov završavao piramidom umjesto kupolicom. Dekorativni rječnik ciborija u crkvi Svih svetih je vrlo sličan onome u katedrali, samo što je pojednostavnjen, pa tako sva četiri stupa imaju jednake korinthske kapitele, a varijacije gotičkih ukrasa na krovu su svedene na alternaciju križnih i četverolisnih rozeta. Prema predaji, na ciboriju u crkvi Svih svetih bili su također kipovi Marije i Gabrijela. Sačuvan je samo lik arkandela (danas na mostu između crkve i bratimske kuće). CVITO FISKOVIĆ, 1971., 12, bilj. 47. U župnoj crkvi sv. Kuzme i Damjana u Lastovu dva ciborija flankiraju središnju apsidu. Fisković ih datira u prvu polovicu 16. stoljeća. CVITO FISKOVIĆ, 1966. (a), 26. Može se pretpostaviti da su ciboriji nastali rastavljanjem jednog jedinstvenog ciborija koji je možda bio postavljen iznad glavnog oltara. Fisković je i dva mala krova ciborija iz

stonske crkve Gospe od Lužina, s višestranim ažuriranim tamburim i piramidalnim savinutim vrhom s akroterijem, povezao s

korčulanskim i lastovskim ciborijima i datirao ih u prvu polovicu 16. stoljeća. CVITO FISKOVIĆ, 1985. (b), 94.

Literatura

JEAN ARROUYE, Polysémie gestuelle dans une Annonciation siennoise du XIV^{ème} siècle, u: *Le geste et les gestes au moyen âge*, Aix-en-Provence, 1998., 25–39

MICHAEL BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1988.

JOŠKO BELAMARIĆ, 500 g. Andrijićevog ciborija, *Lanterna Sv. Marka*, god. 22, br. 1, Korčula 1986., 33–34

JOŠKO BELAMARIĆ, Ciklus mjeseci Radovanovog portala na katedrali u Trogiru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 30, 1990., 95–143

JOŠKO BELAMARIĆ, *Ovum struthionis* - simbol i aluzija na anžuvinskoj škrinji sv. Šimuna u Zadru i na pali Pierra della Francesce za Federica da Montefeltra, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 32 (Priatelj zbornik I.), Split, 1992., 321–350

JOSIP BELAMARIĆ, Ciborij Marka Andrijića – prijedlog izvornog oblika, *Godišnjak grada Korčule* 3, 1998., 91–96

JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar*, München, 1924.

JOHN A. BURROW, *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge / New York, 2004.

JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionary of Symbols*, London, 1996.

JUAN EDUARDO CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, New York, 1971.

CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, Venecija, 1484.

FILIP DE DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, Zagreb, 2004.

GUY DE Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958.

Državni arhiv Zadar, Arhiv Korčule, kut. 31, sv. 58, Alvise Barbarigo

NICK J. ENFIELD, *The Anatomy of Meaning: Speech, Gesture, and Composite Utterances*, Cambridge / New York, 2009.

ALENA FAZINIĆ, Rekonstrukcija gotičko-renesansnog stropa katedrale u Korčuli, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, god. XI, br. 3, 1963., 42–44

ALENA FAZINIĆ, Restauratorski radovi na korčulanskoj katedrali, *Croatia Christiana periodica*, god. IV. br. 6, 1980., 26–37

ALENA FAZINIĆ, Opatska riznica Sv. Marka u Korčuli, *Croatia Christiana periodica*, god. XI. br. 20, 1987., 69–92

ALENA FAZINIĆ, O nekim baroknim drvenim skulpturama u Korčuli, *Peristil*, god. XXX. br. 30, 1987., 77–80

ALENA FAZINIĆ, Crkva sv. Barbare – Sv. Trojstva u Korčuli, *Godišnjak grada Korčule* 7 (2002.), 63–78

CVITO FISKOVIĆ, *Korčulanska katedrala*, Zagreb, 1939.

CVITO FISKOVIĆ, Dokumenti o radu naših graditelja i klesara XV. – XVI. stoljeća u Dubrovniku. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 3, Split, 1947. (a)

CVITO FISKOVIĆ, *Naši graditelji i kipari XV. – XVI. stoljeća u Dubrovniku*. Zagreb, 1947. (b)

CVITO FISKOVIĆ, (a), Lastovski spomenici, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 16, Split, 1966., 5–152

CVITO FISKOVIĆ, (b), Umjetnine stare dubrovačke katedrale, *Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU*, god. XIV, br. 1–3, 1966., 62–75

CVITO FISKOVIĆ, Dodiri mletačkih i dalmatinskih kipara i graditelja do XV. stoljeća, *Rad JAZU*, knjiga 359 (360), Zagreb, 1971., 7–12

MARINKO GJIVOJE, *Otok Korčula*, Zagreb, 1969.

JEAN HANI, *La divine liturgie*, Pariz, 1981.

BOGUSŁAW KOCHANIEWICZ, The Contribution of the Dominicans to the Development of the Rosary, *Angelicum*, sv. 81, br. 2, Dominican Spirituality (2004.), 377–403

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb, 1979.

VINICIJE B. LUPIS, Josip Kosirić Teodošević – korčulanski biskup (1787. – 1802.), vjerski i kulturni promicatelj, *Croatia Christiana periodica*, vol. 58, 2006., 117–130

GORAN NIKŠIĆ, Marko Andrijić u Korčuli i Hvaru, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 37, 1997. – 1998., 191–228

GORAN NIKŠIĆ, Marko Andrijić i korčulanska katedrala, *Godišnjak grada Korčule* 3, 1998., 75–90

GORAN NIKŠIĆ, Završetak zvonika katedrale sv. Marka u Korčuli, kataloška jedinica u: *Hrvatska renesansa*, katalog izložbe, Zagreb – Écouen, 2004. (ur. M. Jurković i A. Erlande-Brandenburg), Zagreb, 2004., 237

GORAN NIKŠIĆ, Povijest i arhitektura korčulanske katedrale svetog Marka, *700 godina Korčulanske biskupije*, zbornik radova, (ur. I. Fisković i M. Stanić), Korčula, 2005., 117–134

GORAN NIKŠIĆ, *Marko Andrijić i njegov doprinos dalmatinskom renesansnom graditeljstvu / doktorska disertacija*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2012.

GORAN NIKŠIĆ, Korčulani u Mantovi – organizacija klesarske radionice za veliku narudžbu, *Peristil* 56, Zagreb, 2013., 81–86

ZRINKA NOVAK, Utjecaj kulta Blažene Djevice Marije na neke aspekte pobožnosti na istočnoj jadranskoj obali u razvijenoj i kasnoj srednjem vijeku, *Croatia Christiana periodica*, god. XXXIV, br. 67, Zagreb, 2011., 1–28

JOHN ONIANS, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton, NJ, 1988.

NICOLÒ PAPADOPOLI ALDOBRANDINI, *Le monete di Venezia* II, Venecija, 1893. – 1907.

STANKO PIPLOVIĆ, Radovi u korčulanskoj katedrali između svjetskih ratova, *Godišnjak grada Korčule* 8, 2003., 249–262

ELIZABETH READ SUNDERLAND, Symbolic Numbers and Romanesque Church Plans, *Journal of the Society of Architectural Historians* 18(3), 1959., 94–103

GUILLAUME RONDELET, *Libri de piscibus marinis, in quibus veræ piscium effigies expressæ sunt*, Lyon, 1554.

JOSEPH SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: Mit Berücksichtigung*

von Honorius Augustodenensis, *Sicardus und Durandus*, Freiburg im Breisgau, 1924.

WOLF D. STORL, *A Curious History of Vegetables*, Berkely, 2016.

JOSIP STOŠIĆ, Prikaz nalaza ispod katedrale i Bunićeve poljane u Dubrovniku, *Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom*

području, *znanstveni skup, Dubrovnik, 1. – 4. X. 1984.*, Zagreb, 1989., 15–38

DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014.

Izvori

Državni arhiv Zadar, Arhiv Korčule

kutija 31, sv. 58, Alvise Barbarigo

Popis knezova općine Korčula, Vodič Državnog arhiva u Zadru, [0011] Općina Korčula (12. st. – 1797.) URL = <http://dazd.hr/vodic/dazd-0011/> (5. svibnja 2020.)

Summary

Goran Nikšić

CIBORIUM BY MARKO ANDRIJIĆ IN KORČULA CATHEDRAL: A STUDY OF THE ORIGINAL APPEARANCE

Marko Andrijić, the most prominent member of a large family of stonemasons, and certainly the greatest stonemason and builder from Korčula, learned his trade not only in the workshop of his father, the famous stonemason Andrija Marković, but also working on numerous commissions throughout Dalmatia and all the way to Italy. In his home town of Korčula, he gained fame by working on the modernization of city fortifications and the cathedral, which is why the Venetian government appointed him lifelong protomaster of all public buildings.

His work on the completion of the bell tower on the Cathedral of St. Mark stands out because he did it in an unprecedented way, combining an octagonal loggia with a dome, lantern and sentry walkway surrounded with a balustrade that served as a lookout. In addition to the bell tower, Andrijić transformed the entire cathedral: he placed vaults above the side aisles and galleries above them, raised the nave, and decorated the upper part of the façade with richly carved stonework. He added a sacristy to the cathedral, a ciborium over the main altar, and a bridge over the street towards the bishop's court, and built a tomb for Bishop. In 1486, Andrijić agreed to design and build a magnificent ciborium above the main altar of the cathedral. The extraordinary proportions and brilliantly executed details of the ciborium, combining the Gothic and Renaissance styles, surpass local significance. This was the first time that a classical pillar with entasis and genuine Corinthian capitals, as well as composite capitals with dolphin and siren motifs, appeared in Croatian art. The ciborium's appearance was significantly changed during the complete redesign of the cathedral's interior in the Baroque style, undertaken by Bishop Josip Kosirić at the end of the 18th century. In order for a sculpture of the Risen Christ to be placed on top, the upper tier of the

ciborium roof was replaced with awkward, curved stone elements that belonged to older church furniture and had been re-carved to fit the ciborium. Joško Belamarić found the final tier of Andrijić's ciborium roof in the lapidary of the Abbatial Treasury, turned upside down and converted into a baptismal font. This discovery made it possible to make an ideal reconstruction of the original appearance by completing the natural sequence of four openings in the surface of the first-tier of the ciborium roof to one opening the surface of the fourth-tier. In order to re-establish the integrity of Andrijić's masterpiece, and taking into account the angle of parts of the roof on the ciborium and its proportions, a draft was made with the reconstructed missing elements: eight segments of the third-tier roof and the small dome.

After the upper part of the ciborium was disassembled to preserve the stone and consolidate the structure, all stone elements, holes for fixing metal joints, traces of masonry tools, damage, re-carving and shortening were inspected and analysed in detail. A stonemason's mark was found on the upper surface of the architrave, that determined the position of the elements of the first tier of the roof, which, according to the original design, should have been about 9 cm wider on all sides. It was concluded that the perfectly carved lower part of the ciborium was made by Marko Andrijić in his workshop, and the inferior upper roof was made by stonemasons who did not understand his design. In order to understand what exactly happened and to be able to make the right conservation decision on how to restore the ciborium, it was necessary to return to the original construction contract, kept in the Zadar State Archives. A complete transcription and translation of the contract, with the payments written in the margins, was made. Master

Marko Andrijić committed to carving a ciborium of stone from Vrnik and based on the design he had made, in two years for the price of one hundred and fifteen ducats. If he failed to complete the ciborium within the agreed time, the master had to pay a fine, but he was allowed to let other master stonemasons complete the work in that case. Judging by the recorded payments, the construction of the ciborium took six years instead of two, Marko did not pay a fine, and he even received about seven ducats more than the agreed price. The excess payment probably relates to the statues of the Annunciation, which had to be contracted subsequently with an annex that has not yet been found. After about two-thirds of the ciborium was complete, the work was stopped, and after more than two years, work was continued, probably by one of Marko's brothers, but he was not up to the task. Due to an error in transferring the dimensions and angle of inclination of the roof surfaces from the draft, the substitute

masters had to re-carve the already-executed elements of the first-tier roof and improvise to fill the resulting cavities. As a result of these errors, the roof of the ciborium was narrowed and lowered. However, viewed as a whole, the proportional system of the ciborium, consisting of four rectangles of the golden ratio placed one above the other, is not significantly affected by a small but proportional reduction in the dimensions of the roof. Between 2014 and 2019, the Croatian Conservation Institute repaired the damaged elements, carved the missing parts, and re-assembled and connected the upper part of the ciborium with metal clamps fastened with lead, with all the necessary reinforcement of the structure. After more than two centuries, the best work of Korčula's architectural and stoneworking art was once again made whole.

KEYWORDS: ciborium, Korčula Cathedral, Marko Andrijić, contract, iconographic content, original appearance

Helena Ugrina

Ciborij korčulanske katedrale: restauriranje ranorenesansnog projekta

Hrvatski restauratorski zavod
Restauratorski odjel Split
Odsjek za kamenu plastiku
hugrina@hrz.hr

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received:
14. 5. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.5>

UDK:
73.04-032.5(497.5 Korčula)"14"
73.025.3/.4(497.5 Korčula)"14"

SAŽETAK: Hrvatski restauratorski zavod izvodio je od 2014. do 2019. godine konzervatorsko-restauratorske radove na Andrijićevu ciboriju korčulanske katedrale. U članku su opisani konzervatorsko-restauratorski radovi te zaključci multidisciplinarnih istraživanja nužnih za obnovu toga spomenika koji pripada samom vrhu ranorenesansnih ostvarenja u Dalmaciji. Istraživački radovi uključivali su uzorkovanje materijala, probe čišćenja, analize polikromije i morta te kvalitativnu i kvantitativnu analizu štetnih topljivih soli. Tijekom laserskog čišćenja gornjega dijela ciborija te uklanjanja dotrajalog morta iz sljubnica, postalo je jasno da je konstrukcija teško oštećena i nestabilna. Zbog toga su kameni elementi krova ciborija hitno demontirani i prebačeni u radionicu Odsjeka za kamenu plastiku HRZ-a u Splitu. Tim stručnjaka sastavljen od konzervatora-restauratora, klesara, inženjera arhitekture i građevine detaljno je analizirao stanje i raspravio o svim mogućnostima konstruktivne sanacije, konzervatorsko-restauratorskih radova i montaže kamenih elemenata ciborija. Zaključeno je da je jedino ispravno rješenje rekonstrukcija stanja iz 15. stoljeća koje je uništeno preinakom koju je potkraj 18. stoljeća poduzeo posljednji korčulanski biskup.

KLJUČNE RIJEČI: ciborij, korčulanska katedrala, konzervatorsko-restauratorski radovi, multidisciplinarnost, rekonstrukcija, restitucija

Najvrsnija djela korčulanskoga graditeljstva nastala su u 15. i 16. stoljeću, kad taj srednjovjekovni grad doživljava gospodarski procvat upravo zbog kamenoklesarskog zanata.

To je vrijeme kad u Korčuli djeluje niz kamenoklesarskih radionica s mnoštvom majstora i naučnika, a kamen postaje jedna od najvažnijih izvoznih sirovina korčulanske komune.¹ Tada se podiže i katedrala sv. Marka, izgrađena kao trobrodna bazilika romaničkog, apulijskog tipa, posvećena 1557. godine. Zidovi srednjeg broda počivaju na

stupovima arkada, na prvom katu su otkriveni biforama galerija, a na drugom katu nizom malih prozora. Glavni brod pokriva drveni strop s gredama, a bočne brodove, podijeljene u niz traveja, pokrivaju križni svodovi.

Ciborij iznad glavnog oltara u katedrali građen je od vapnenca s otoka Vrnika, nadaleko na glasu po svojoj kvaliteti i podatnosti za klesanje arhitektonskih ukrasa. Građen je između 1486. i 1492. godine prema projektu najvećega korčulanskog graditelja i klesara Marka Andrijića. Sastoji se od četiriju stupova s bazama i kapitelima, od kojih su



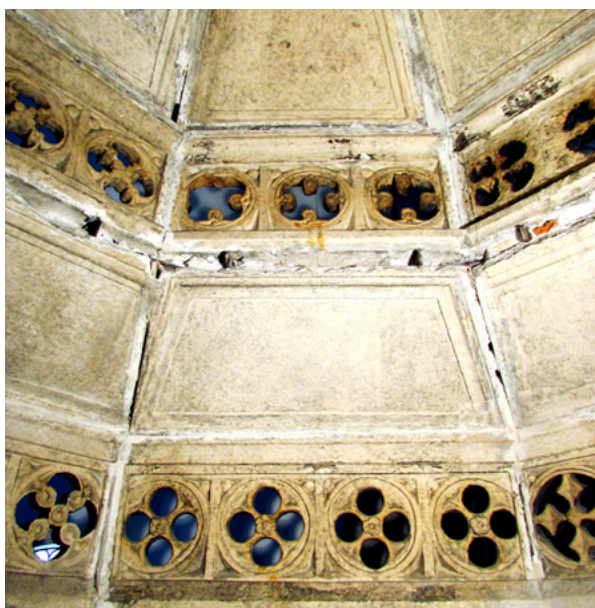
1. Korčula, katedrala sv. Marka, zatečeno stanje ciborija (snimio G. Nikšić, 2008.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium, condition before conservation (G. Nikšić, 2008)



2. Korčula, lapidarij opatske zbirke, škropionica Gualtieria Biagia (snimio G. Nikšić, 2008.)

Korčula, lapidary of the abbey collection, baptismal font, Gualtiero Biagio (G. Nikšić, 2008)



3. Korčula, katedrala sv. Marka, unutrašnjost ciborija nakon čišćenja (snimio G. Nikšić, 2014.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, interior of the ciborium after cleaning (G. Nikšić, 2014)

stražnji korintskog stila, a prednji su ukrašeni motivima dupina i sirena. Nad kapitelima su četiri arhitravne grede, od kojih prednja nosi na krajevima skulpture Navještenja.

Na arhitrave je postavljen gornji dio ciborija koji je osmerokutan u tlocrtu i ima tri kata. Svaki kat se sastoji od osam vertikalnih elemenata, prošupljenih dekorativnim motivima gotičkog stila, i osam kosih trapeznih ploča krovišta, obrubljenih renesansnom profilacijom. Krov trećeg kata sastavljen je od četiriju kamenih elemenata zakrivljenog profila, izvana poligonalnog, a iznutra kružnog tlocrta, koji se oblikom razlikuju od svih ostalih dijelova. Na vrhu ciborija postavljen je kameni akroterij lisnatog ukrasa (sl. 1).

Sastavni dio ciborija je kameni element, naknadno ugrađen (u preokrenutom položaju) u škropionicu koja je izložena u lapidariju opatske zbirke.² Taj element svojim stilskim odlikama, veličinom i oblikom odgovara završnom (četvrtom) katu krova ciborija. S gornje strane je kružnog tlocrta, a s donje osmerokutnog (sl. 2).

Između stupova na bočnim stranama bile su postavljene kamene ograde-balustrade, koje se danas nalaze sa

sjeverne i južne strane prezbiterijske. Donji dio ciborija je vrlo kvalitetno klesan, s precizno izrađenim detaljima. Nasuprot tome, u gornjem dijelu zapažaju se brojne nedovršenosti i pogreške u klesanju, a većina elemenata je skraćivana, odnosno preklesavana. Stražnji elementi su s vanjske strane nedovršeni, a s unutarnje (koja je vidljivija) dovršeniji, dok je s prednjim elementima obratno.³

Preinake posljednjeg korčulanskog biskupa

Tri stoljeća nakon dovršetka ciborija, to najbolje djelo korčulanske renesanse doživjelo je, zajedno s cijelom unutrašnjošću katedrale, temeljitu preinaku. Razdoblje biskupstva Šibenčanina Josipa Kosirića (1787. – 1802.) u Korčuli unijelo je potpunu promjenu u umjetničkoj opremi korčulanske prvostolnice i pastoralnom djelovanju.⁴ O njegovu osebnom, tvrdoglavom, pronicavom karakteru svjedoče mnoge pritužbe korčulanskog naroda nesklonog velikim promjenama.

Josip Kosirić Teodošević bio je čovjek svojega doba, revolucionaran u izmjeni svega starog i u oblikovanju novog. Zbog koleričnog karaktera bio je u stalnom sukobu s kanoničkim zborom i općinom, zbog čega je izdavanjem arhivske građe koja govori o nabavama i popravcima želio opravdati svoje postupke.⁵ Naime, Kosirić je kao korčulanski biskup, unatoč protivljenju općinskih vlasti, klera i puka, poduzeo niz radikalnih graditeljskih zahvata i na taj način temeljito barokizirao unutrašnjost katedrale.

Preinačio je gotičke prozore nad krovovima bočnih brodova, postavio ravni žbukani strop, zidove glavnog broda presvukao je štukaturama, a otvore galerija nad bočnim brodovima pretvorio u niše u koje je postavio barokne drvene skulpture apostola koje se danas čuvaju u obližnjoj crkvi sv. Petra.⁶ Na novo pjevalište nad glavnim ulazom u crkvu, rad dubrovačkog drvodjelca Rafa Gleda, postavio je nove orgulje Gaetana Moscatellija koje su zamijenile stare, uništene gromom. Uklonio je gotičku kamenu propovjedaonicu i umjesto nje postavio dvije drvene, rad istog dubrovačkog drvodjelca.⁷ Poslije su i te propovjedaonice uklonjene, da bi ih 1931. godine zamijenila nametljiva neogotička propovjedaonica koju je prema motivima stare gotičke izradio Franjo Steka, a koja je 1966. godine u reduciranom obliku premještena u sjeverni brod, uz zvonik.⁸ Umjesto starih korskih klupa majstor Vicko Tironi izradio je 1795./1796. godine nove, dijelom se koristeći preostalim materijalom.⁹ Kor je prema puku ograđen kamenim parapetima koji su premješteni s Andrijićeva ciborija. Krov trećeg kata i cijeli četvrti kat ciborija zamijenjeni su nezgrapnim, zakrivljenim krovom, sastavljenim od četiri preklesanih kamenih elemenata koji su vjerojatno pripadali nekom starijem komadu crkvenog namještaja. Na taj krov je postavljen izvorni akroterij, a na njega mala drvena skulptura uskrslog Krista. Andrijićevi trapezni profilirani elementi trećeg kata krova ciborija su nestali, kao i završna kupolica, dok je bogato ukrašen četvrti kat

završio, okrenut naopak, kao posuda za škropionicu koju je, dodavši joj novi stalak, izradio Gualtiero Biagi 1798. godine.¹⁰

U rukopisu iz župne arhive u Korčuli Pietra Dimitrija (*Vescovato*) saznajemo da je biskup Kosirić „otišavši zbog nekog posla u Trogir i zadržavši se tamo neko vrijeme, iznenada doživio udar od kojeg je umro 1803. te bio pokopan u trogirskoj katedrali. On je bio posljednji korčulanski biskup“.

Gubitkom biskupije u 19. stoljeću prestaju preinake u katedrali i već su 1873. godine sa zidova glavnih brodova uklonjene štukature i žbuka. Početkom 20. stoljeća konzervator Ćiril Iveković počinje s planskim uklanjanjem preinaka¹¹ (1925. otvorene su bifore, a 1931. skinute drvene propovjedaonice). Sustavna obnova građevine (tj. uklanjanje preinaka u nekoliko faza) trajala je od 1950. do 1970. godine. Tijekom tih radova u unutrašnjosti rekonstruiran je izvorni drveni svod; rekonstruirani su izvorni prozori; iz otvora na matronejima uklonjene su niše s drvenim skulpturama apostola, koje su premještene u obližnju crkvu sv. Petra; uklonjene su drvene propovjedaonice i prebačene u župnu crkvu u Veloj Luci; drvena korska sjedala prebačena su u sjeverni brod – kapelu sv. Roka; skulptura uskrslog Krista prebačena je u crkvu sv. Mihovila; kamena ograda (koja je izvorno pripadala ciboriju) premještena je s ulaza u kor na drugu stranu prezbiterijske, uz apsidu. Tek nakon preuređenja svetišta, kora, zapadnog dijela srednjeg broda, stropa i prozora, moglo se potpuno uočiti koliko su svojevjremene barokne pregradnje izmijenile i poremetile ugođaj i međusobne odnose arhitekture i crkvenog namještaja te cjelokupnog prostora te građevine.¹² Međutim, ti radovi nisu obuhvaćali i krov trećeg kata ciborija.

Zatečeno stanje: hitna demontaža

Kad je Hrvatski restauratorski zavod 2014. godine počeo s obnovom ciborija, bilo je predviđeno da se čišćenje i popravak oštećenja izvedu *in situ*. Provedeni su istraživački radovi¹³ koji su uključivali uzorkovanje materijala,¹⁴ analize polikromije,¹⁵ morta,¹⁶ kvalitativnu i kvantitativnu analizu štetnih topljivih soli¹⁷ i probe čišćenja.¹⁸ Utvrđena je metodologija čišćenja *in situ* mehanički (uklanjanje cementa i dotrajalog morta iz sljubnica klesarskim alatom) i laserom (uklanjanje crne kore od nataložene čađe).

Međutim, nakon uklanjanja crne kore i tek površinskog uklanjanja cementnih sljubnica, pokazala su se teška oštećenja konstrukcije. Zato je pozvan statičar koji je utvrdio izrazitu nestabilnost kamenih elemenata krovnog dijela ciborija¹⁹ (sl. 3). Kameni elementi međusobno su spojeni željeznim sponama koje drže u ravnoteži sustav konstrukcije opterećen horizontalnim komponentama sila od vlastite težine, a posebno su važne kao obrana od potresa. Željezne sponne su nekvalitetno izvedene i teško oštećene korozijom. Jedna spona je potpuno popustila i izazvala



4. Split, radionica Odsjeka za kamenu plastiku, demontirani kameni elementi ciborija (fototeka HRZ-a, snimila H. Ugrina, 2016.)
Split, workshop of the Section for Stone Sculpture, ciborium, disassembled stone elements (HRZ Photo Archive; H. Ugrina, 2016)



5. Split, radionica Odsjeka za kamenu plastiku, razina A tijekom probne montaže (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Split, workshop of the Section for Stone Sculpture, level A during trial assembly (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



6. Dvostruke rupe od klamfi i trnova na gornjim ploham elementa A1 i A8 (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Double holes made by clasps and thorns on the upper surfaces of elements A1 and A8 (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)

tlocrtnu dislokaciju kamenog elementa te je uspostavljen nestabilni lančani mehanizam koji prijeti urušavanjem. Stoga je predložena prenamjena sredstava i hitna sanacija, tj. demontaža cijeloga gornjeg dijela ciborija.²⁰

Istraživanja i probne montaže

Demontirani elementi ciborija donijeli su u radionicu mnoga pitanja, stoga je ubrzo organiziran multidisciplinarni tim stručnjaka sastavljen od konzervatora-restauratora, klesara, povjesničara umjetnosti, inženjera arhitekture i građevine kako bi se sagledali svi detalji i raspravile mogućnosti konzervatorsko-restauratorske i konstruktivne sanacije ciborija.²¹ Prije demontaže, tvrtka Vektra d.o.o. snimila je zatečeno stanje 3D laserskom snimkom, čime su zabilježena sva oštećenja kamena i deformacije geometrije. Osobito je izražen otklon od horizontale sjevernog i južnog arhitrava te nešto manji otklon od vertikale prednjih stupova ciborija. Na isti način je snimljen cijeli prostor apsida, a posebno detaljno četvrti kat, kao osnova za izradu njegove replike kojom će se upotpuniti škropionica.

Ukupno je demontirano i transportirano u radionicu Odsjeka za kamenu plastiku u Splitu 45 kamenih elemenata gornjeg dijela ciborija i četvrti kat iz škropionice (sl. 4). Svaki element je pojedinačno označen prema položaju²² i fotografiran s više strana.

Do tada nedostupni spojevi elemenata i profilacije očišćeni su finim klesarskim alatom i laserom. Nakon dočišćavanja detaljno je analizirana izrada, obrada, tragovi klesarskog alata i način montaže kamenih elemenata ciborija. Uočena su drastična preklesavanja na gotovo svakom elementu, provedena u vrijeme izvorne montaže ciborija.

Na prvoj (A) razini gornjeg dijela ciborija (sl. 5) postoje dvije serije rupa koje su trebale služiti postavljanju željeznih klamfi koje spajaju po dva elementa. Jedna serija rupa odgovara sadašnjim dimenzijama elemenata, a druga



7. Ugao dvaju elemenata razine A, gdje su vidljiva kraćenja (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Angle of two A-level elements where they were shortened (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



8. Znatno oštećene profilacije na elementu B5 (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Significantly damaged mouldings on element B5 (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



9. Nedovršena profilacija na stražnjem elementu B4 (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Unfinished mouldings on back element B4 (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



10. Vidljive linije preklesavanja na profilaciji elemenata razine B i detalj preklesavanja izražen u efektu kompjutorskog programa (fototeka i arhiv HRZ-a, snimio J. Kliska, izradila H. Ugrina, 2019.)
Visible lines of re-carving on mouldings of B-level elements and the detail of re-carving expressed in the out-put of a computer program (HRZ Photo Archive and Archive; J. Kliska, H. Ugrina, 2019)

proširenom tlocrtu, odnosno izvornom projektu (sl. 6). To znači da su prvotno kameni elementi razine A bili duži i da su, vjerojatno na licu mjesta, skraćeni na spojevima na kojima su napravljene nove rupe za klamfe. Da bi se elementi s novim dimenzijama međusobno uklopili, na spojevima su profilacije morale biti preklesane (sl. 7). Također, urezane linije i rupe za fiksiranje metalnih trnova, pronađene na gornjoj plohi arhitrava, pokazuju da je planirano da krov bude 9 cm širi sa svih strana.

Trapezni elementi krova prvoga kata (razina B) preklesani su tako da im je skraćena donja stranica i povećan

kut između nje i bočnih (kosih) stranica. Pri tome su oštećene rubne bočne profilacije, koje su na prednjim, vidljivijim elementima preklesane tako da je pogreška vidljiva tek izbliza, dok su na stražnjim elementima izvorne profilacije ostale vidljive, ali znatno oštećene (sl. 8), a na najmanje vidljivom elementu čak nedovršene (sl. 9). Preko linija preklesanih profilacija na bočnim stranama uočava se ista obrada površine finom zubačom, što potvrđuje da se preklesavanje dogodilo tijekom 15. stoljeća (sl. 10).

Osim toga, na svim elementima krova prvoga kata s unutarnje strane preklesan je donji rub, tako da je



11. Skraćeni stražnji element C5 – vanjska strana (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Shortened back element C5 – exterior (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



12. Skraćeni stražnji element D5 – vanjska strana (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Shortened back element D5 – exterior (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



13. Split, radionica Odsjeka za kamenu plastiku, analiziranje klesanih elemenata, ispitivanje izvorne geometrije montažom i fotografiranje (fototeka HRZ-a, snimila H. Ugrina, 2019.)
Split, workshop of the Section for Stone Sculpture, analysis of carved elements, examination of the original geometry using assembly and photography (HRZ Photo Archive; H. Ugrina, 2019)



14. Split, radionica Odsjeka za kamenu plastiku, probna montaža drugog kata (fototeka HRZ-a, snimio J. Kliska, 2019.)
Split, workshop of the Section for Stone Sculpture, trial installation of the second tier (HRZ Photo Archive; J. Kliska, 2019)



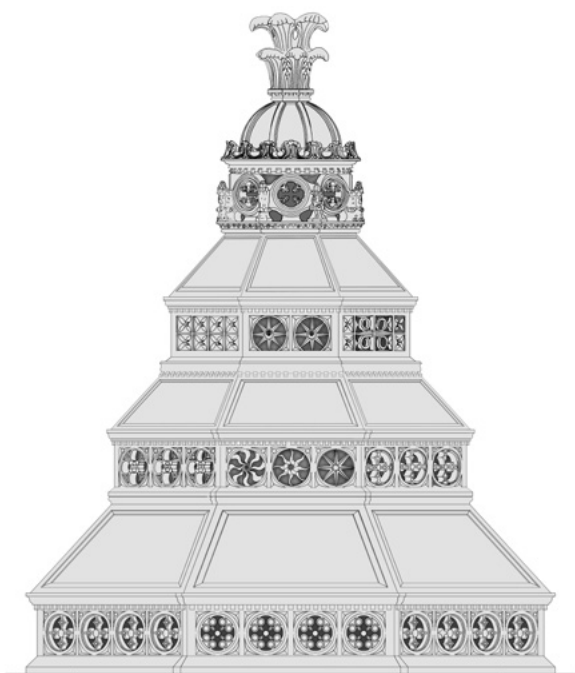
15. Split, radionica Odsjeka za kamenu plastiku, probna montaža s modelima F krovišta (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)
Split, workshop of the Section for Stone Sculpture, trial installation with F-roof models (HRZ Photo Archive; P. Gamulin, 2019)

smanjen nagib kojim ti elementi naliježu na prethodnu razinu. Tim preklesavanjem uništeno je više od polovice donje profilacije.

Na drugom katu nije bilo znatnijih skraćivanja, osim elemenata C5 (sl. 11), C6, D5 (sl. 12) koji se nalaze straga. Kod tih elemenata, koji su dosta kraćeni, sljubnice su okomite na stranicu, dok su na ostalim uglovima sljubnice na simetrali ugla. Iz toga se vidi da su elementi koji su najmanje izloženi pogledu slabije obrađeni od ostalih. Elementi trećega kata (razina E) uopće nisu preklesani.

Nametnulo se pitanje – zašto bi vrhunski majstor Marko Andrijić kamene elemente, već isklesane u radionici prema vlastitom projektu koji je bio dio ugovora,²³ pri montaži preklesavao?

Istraživanje klesanih elemenata, ispitivanje izvorne geometrije privremenom montažom elemenata pojedinih razina u radionici (sl. 13), u kombinaciji s analizom izvornog ugovora o gradnji ciborija, dovelo je do zaključka da je pri klesanju gornjega dijela ciborija došlo do pogreške u prenošenju kutova na licima i u presjeku elemenata



16. Prijedlog rekonstrukcije gornjeg dijela ciborija (izradio G. Nikšić, 2019.)
Suggested reconstruction of the upper part of the ciborium (G. Nikšić, 2019)

razine B; tako je krov prvoga kata ispao prestrm i nije se mogao sklopiti. Nagib se morao korigirati sužavanjem tih elemenata po bokovima i dovodenjem donje plohe krovnih elemenata u horizontalu, pri čemu je žrtvovan dio donje profilacije s unutarnje strane. Na taj način se osnova krova suzila, pa su elementi razine A morali biti demontirani i skraćeni. U presjeku gornje strane elemenata razine B morao je biti zadržan prvotno (pogrešno) isklesan kut jer bi, da je ispravljen preklapanjem i dovodenjem gornje plohe u horizontalu, morao biti žrtvovan dio gornje profilacije s vanjske strane, što bi bilo estetski neprihvatljivo. Preostala šupljina između gornje, kose plohe razine B i donje, horizontalne plohe razine C, popunjena je umetanjem željeznih klinova i ispunjavanjem mortom. Na razini drugoga kata počinjena je slična pogreška u nagibu krova, ali znatno manja, pa je korekcija bila izvedena samo na nekoliko elemenata (sl. 14). Nakon pravilno uspostavljene probne montaže prvih triju katova (razine A, B, C, D i E), trebalo je isklesati elemente krova trećega kata (razina F). Njihove dimenzije, nagibi i rubne profilacije proizišli su iz geometrije već montiranih elemenata. Prije izrade novih kamenih elemenata u klesarskoj radionici, obavljena je probna montaža s modelima od stiračura (sl. 15).

Restauratorski radovi i prezentacija

Odluka da se gornji dio ciborija rekonstruira onako kako je bio izveden u 15. stoljeću, donesena je nakon valorizacije izvornoga projekta, izvedenog stanja, preinake potkraj 18. stoljeća i zatečenog stanja konstrukcije.



17. Korčula, katedrala sv. Marka, montaža prvoga kata ciborija (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)
Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium, assembly of the first tier (HRZ Photo Archive; P. Gamulin, 2019)



18. Korčula, katedrala sv. Marka, umetanje kamenih kajli između elemenata B (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)
Korčula, Cathedral of St. Mark, insertion of stone begs between B elements (HRZ Photo Archive; P. Gamulin, 2019)

Valorizirajući radove biskupa Kosirića na ciboriju, zaključeno je da su sa zanatske i umjetničke strane izuzetno loše kvalitete i da su njima teško degradirane umjetničke i arhitektonske vrijednosti izvornoga djela. Osim toga, nizom konzervatorsko-restauratorskih radova u 20. stoljeću uklonjene su sve ostale kasnobarokne intervencije u unutrašnjosti katedrale, tako da je preinaka ciborija ostala bez povijesnog konteksta. Prema tome, ne bi bilo opravdano vratiti gornji dio ciborija u stanje oko 1800. godine, ni u kontekstu vrednovanja Andrijićeva remek-djela, ni u kontekstu prezentacije cjeline unutrašnjosti katedrale, pa ni u pogledu stabilnosti konstrukcije.

Osim hitne konstruktivne sanacije, potreba da se obnove izvorne proporcije ciborija bila je sve veća jer je



19. Korčula, katedrala sv. Marka, unutrašnjost ciborija iznad glavnog oltara nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimio P. Gamulin, 2019.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar after conservation interior (HRZ Photo Archive; P. Gamulin, 2019)

bez toga narušena izvanredna vrijednost spomenika koji pripada samom vrhu ranorenesansnih ostvarenja u Dalmaciji. Analizom detalja spojeva (izvorne rupe za postavu metalnih trnova i kopči, kanali za zalijevanje trnova olovom), geometrije elemenata (nakon nekoliko probnih montaža) pojedinih katova (osobito nagiba krovova), studijom profilacija, kao i provjerom proporcija, prikupljeno je dovoljno podataka za izradu nedostajućih dijelova i za cjelovitu obnovu izvornoga stanja (sl. 16).

Vrlo zahtjevna montaža²⁴ izvedena je u kratkom roku, a stručnost i nadarenost restauratora koji su je izveli bila je ključna za uspješno obavljanje posla. Svi kameni elementi međusobno su povezani na izvorni način; metalni trnovi i klamfe izrađeni su *in situ*, učvršćeni tehnikom lijevanog olova, pri čemu su maksimalno iskorištene postojeće rupe (sl. 17). Na mjesta velikih udaljenosti između elemenata krovšta te na spojevima razina umetnute su kamene kajle (sl. 18).

Novoisklesani kameni elementi razine F povezani su također na izvorni način, a profilacija je prenesena s donjih krovšta te je površina obrađena tradicionalnim alatima, poput dljijeta, marteline, rašine i rašpe.

Podaci za dimenziju monolitne kupolice (razina H) – njezin promjer i debljina stijenke – proizišli su iz precizno izvedene kružne baze na vrhu elementa četvrtoga kata (razina G). Kupolica je izrađena od jednog kamenog bloka od kamena vapnenca s otoka Vrnika.²⁵ Učvršćena je na tri mjesta nehrđajućim trnovima tehnikom lijevanog olova, pri čemu su korištene postojeće rupe na četvrtom katu. Dimenzije profiliranih rebara na vanjskoj plohi kupolice dobivene su proporcionalnim smanjenjem u odnosu na profilacije prvih triju katova. Naposljetku, iznad kupolice montiran je akroterij (razina I). Sljubnice su ispunjene vapnenim mortom, a novoisklesani elementi su tonski usklađeni. Statički proračun je potvrdio da je tako montirana i spojena kamena konstrukcija stabilna (sl. 19 i 20).

Umjesto zaključka

Predstavnici svake od struka unutar multidisciplinarnog tima tijekom ovoga složenog projekta imali su specifična pitanja i dvojbe, razriješene u međusobnoj suradnji, imajući u vidu zajednički cilj: vratiti ciboriju konstrukcijsku sigurnost, valorizirati ga, interpretirati i prezentirati. Konzervatorsko-restauratorskim radovima uspješno je



20. Korčula, katedrala sv. Marka, ciborij iznad glavnog oltara nakon konzervatorsko-restauratorskih radova (fototeka HRZ-a, snimili P. Gamulin i G. Tomljenović, 2019.)

Korčula, Cathedral of St. Mark, ciborium above the main altar after conservation (HRZ Photo Archive; P. Gamulin, G. Tomljenović, 2019)

prezentiran Andrijićev ciborij, ali možemo reći da posao u cjelini nije dovršen.

Četiri kamena elementa koja su izvorno pripadala starijem komadu crkvenog namještaja, a postavljena su na ciborij u vrijeme biskupa Kosirića, potrebno je konzervirati i prezentirati na odgovarajući način. Stoga se predlaže uređenje neiskorištenog prostora galerije iznad sjevernog broda katedrale koji bi sadržavao mali izložbeni postav s informacijama o povijesti katedrale i o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima. Nadalje, obnova ciborija zahtijevala je restituciju izvornog četvrtog kata, a njegov povratak na izvorno mjesto rekonstrukciju krovšta trećega kata. Naposljetku, rekonstrukcija kupole bila je nužna za restituciju akroterija, ali i za obnovu cjelokupnog izvornog izgleda, uključujući i proporcijski sustav i konstruktivni integritet.²⁶ Prema zaključcima multidisciplinarnog tima, to je bio jedini ispravan način da se valorizira i prezentira najvažniji korčulanski renesansni

spomenik. Restitucija četvrtog kata narušila je cjelinu škropionice koja je izložena u lapidariju opatske zbirke. Konzervatorska etička i estetska načela zahtijevaju da se taj spomenik s kraja 18. stoljeća što prije restaurira rekonstrukcijom, odnosno izradom replike uklonjenog dijela.²⁷

Svakako najveći izazov bit će restitucija kamenih ograda ciborija na njihovo izvorno mjesto između stupova na bokovima ciborija. Naime, takav opseg radova nije moguć bez prethodne temeljite pripreme i dogovora o preuređenju cijelog prezbiterija. Nakon niza parcijalnih intervencija u drugoj polovici 20. stoljeća, iniciranih reformom liturgije slijedom odredbi Drugoga vatikanskog sabora, svetište korčulanske katedrale ostalo je funkcionalno manjkavo i estetski ispod razine vrijednosti ambijenta. U promišljanju načina obnove oltarnog i predoltarnog prostora bit će potreban ujedinen napor stručnjaka različitih struka – od konzervatora, restauratora, povjesničara umjetnosti i arhitekata do liturgičara i svećenika kao korisnika. ■

Bilješke:

1. U arhivskim dokumentima nađen je podatak da je Juraj Dalmatinac osobno dolazio na Vrnik po kamen koji mu je trebao za gradnju šibenske katedrale. (IGOR FSKOVIĆ 1939., 33).
2. JOŠKO BELAMARIĆ 1986., 34; JOŠKO BELAMARIĆ 1998., 92.
3. Detaljniju povijesnu i povijesnoumjetničku analizu ciborija donosi G. Nikšić u ovom broju Portala.
4. VINCIJE LUPIS 2006., 120.
5. VINCIJE LUPIS 2006., 120.
6. IGOR FSKOVIĆ 1939., 27, 67; FAZINIĆ 1987., 77–78.
7. VINCIJE LUPIS 2006., 123; IGOR FSKOVIĆ 1939., 67; ALENA FAZINIĆ 1987., 77. Dijelovi stare propovjedaonice nalaze se u lapidariju opatske riznice i ugrađeni su u oltar kapele Gospe od Snijega pokraj vijećnice.
8. STANKO PIPLOVIĆ 2003., 256.
9. IGOR FSKOVIĆ 1939., 27 i 67.
10. MARIKO GJIVOJE 1969., 307. On pogrešno navodi da je stari dio škropionice pripadao nekadašnjoj propovjedaonici katedrale.
11. VINCIJE LUPIS 2006., 124.
12. ALENA FAZINIĆ 1980., 31.
13. Laboratorijska ispitivanja proveo je Prirodoslovni laboratorij HRZ-a. Istraživačke radove proveli su: dr. sc. Domagoj Mudronja, dr. sc. Vinka Marinković i Ivka Lipanović.
14. Mjerenje vodupojnosti kamena pokazalo je da je koeficijent vodupojnosti minimalan, što znači da je kamen u dobrom stanju.
15. Vizualnim pregledom utvrđen je sloj potamnjele svinjske masti koja se svojedobno koristila kao zaštitni premaz. Rezultati analiza polikromije pokazali su prisutnost željeznog oksida (oker boja).
16. Uzorak sa žbukom dokazao je vapnenu žbuku koja se sastoji od 41,8 % topljivog dijela (vapneno vezivo) i 58,2 % netopljivog dijela (punila).
17. Rezultati analiza štetnih topljivih soli bili su negativni.
18. Izvedene probe čišćenja: vodena para pod kontroliranim pritiskom s besiselinskim deterđentom i bez njega, laser s različitim parametrima snage.
19. Očevid je proveo Ivo Matković, dipl. ing. građ.
20. S obzirom na sumnju u popuštanje temelja te vidljivu pukotinu na jugozapadnom stupu, odmah nakon demontaže doc. dr. sc. Ana Azinović Bebek i Petar Sekulić, oboje iz Službe za arheološku baštinu HRZ-a, proveli su stručni nadzor pri otvaranju arheološke sonde na tom dijelu ciborija. Iako se stanje temelja nije moglo dobro ustanoviti jer je sanirano betonom sredinom 20. stoljeća, zaključeno je da pukotina nije povezana s nosivošću podtemeljnih slojeva, nego da je uzrok korozija željeznog trna.
21. Tim su činili stručnjaci Hrvatskog restauratorskog zavoda, Restauratorskog odjela Split: Marin Barišić (voditelj Odsjeka za kamenu plastiku), Ivan Sikavica (voditelj projekta), Mate Roščić, Branko Pavazza, Helena Ugrina i Nenad Lešina; majstori klesari iz klesarske radionice OK Stipe iz Pučišća: Stipe Vrandečić i Marko Bauk; inženjer građevine Darko Kulić iz Kulić-inženjerskog biroa iz Splita te arhitekt konzervator Goran Nikšić.
22. Razine su označene slovima, abecednim redom odozdo prema gore, a segmenti u tlocrtu brojevima u smjeru suprotnom od kazaljke na satu.
23. Detaljnu analizu ugovora donosi G. Nikšić u ovom broju Portala.
24. Montažu, konzervatorsko-restauratorske radove od srpnja do listopada 2019. godine izveli su: Marin Barišić (voditelj Odsjeka za kamenu plastiku), Ivan Sikavica (voditelj radova), Mate Roščić; dokumentacija: Helena Ugrina, Pino Gamulin.
25. Vrnički kamenolomi odavno su zatvoreni i napušteni, a svi pokušaji ponovnog otvaranja (što bi bilo dragocjeno za kvalitetnu obnovu kamenih spomenika Korčule i Dubrovnika) zaustavljeni su zbog birokratskih prepreka. Zahvaljujemo korčulanskom

gradonačelniku Andriji Fabrisu na bloku vrničkog kamena koji se čuvao u njegovoj klesarskoj radionici.

26. Definiranjem pojmova vezanih uz obnovu spomenika bavili su se brojni radovi teoretičara arhitekture, povijesti umjetnosti i konzervacije, od ANTOINE-CHRYSOSTOMEA QUATREMÈRE DE QUINCYJA, 1788. do IVE MAROEVIĆA, 1986. i SALVADORA MUÑOZA VIÑASA, 2005. Najkraće definicije ovdje upotrijebljenih pojmova: restitucija se može definirati kao povratak nepravdno

oduzetih izvornih dijelova na svoje mjesto (poput vraćanja predmeta kulturne baštine koji su otuđeni u ratu); rekonstrukcija kao dopunjavanje cjeline novim materijalom, a restauriranje u užem smislu znači uspostavljanje izgubljenog koncepta.

27. Sve potrebne informacije za izradu replike dokumentirane su u 3D laserskoj snimci elementa koju je snimila Vektra d.o.o. Predlaže se izrada replike u kamenu (CNC klesanje) ili u 3D laserskom printu, uz završnu ručnu obradu.

Literatura

JOŠKO BELAMARIĆ, Andrijićev ciborij u korčulanskoj katedrali, *Lanterna Sv. Marka*, Korčula, 1986.

JOSIP BELAMARIĆ, Ciborij Marka Andrijića – prijedlog izvornog oblika, *Godišnjak grada Korčule* 3, 1998., 91–96

ALENA FAZINIĆ, Rekonstrukcija gotičko-renesansnog stropa katedrale u Korčuli, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, god. XI, br. 3, 1963., 42–44

ALENA FAZINIĆ, Restauratorski radovi na korčulanskoj katedrali, *Croatica Christiana periodica*, god. IV, br. 6, 1980., 26–37

ALENA FAZINIĆ, O nekim baroknim drvenim skulpturama u Korčuli, *Peristil*, god. XXX, br. 30, 1987., 77–80

CVITO FISKOVIĆ, Korčulanska katedrala, Zagreb, 1939.

MARINKO GJIVOJE, *Otok Korčula*, Zagreb 1969.

VINICIJE B. LUPIS, Josip Kosirić Teodošević – korčulanski biskup (1787. – 1802.), vjerski i kulturni promicatelj, *Croatica Christiana periodica*, vol. 58, 2006., 117–130

IVO MAROEVIĆ, *Sadašnjost baštine*, Zagreb, 1986.

SALVADOR MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford, 2005.

STANKO PIPLOVIĆ, Radovi u korčulanskoj katedrali između svjetskih ratova, *Godišnjak grada Korčule* 8, 2003., 249–262

DAMIR TULIĆ, NINA KUDIŠ, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, 2014.

ANTOINE-CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Architecture*, u: *Encyclopédie méthodique*, Pariz – Liège, 1788.

Summary

Helena Ugrina

CIBORIUM OF KORČULA CATHEDRAL: RESTORATION OF AN EARLY RENAISSANCE PROJECT

The best examples of Korčula's architecture were created during the 15th and 16th centuries, when this medieval town experienced economic prosperity due to stonemasonry. This is also the time when the Cathedral of St. Mark in Korčula was built.

At the end of the 18th century, Josip Kosirić, the last bishop of Korčula, changed the original appearance of the Cathedral of St. Mark. Work was also done on the ciborium above the main altar – a masterpiece made by the early Renaissance master Marko Andrijić. The fourth tier of the ciborium was removed, and four stone slabs were placed in its place. The original acroterium was placed on that roof, and a small wooden sculpture of the risen Christ was placed on top. Andrijić's trapezoidal moulded elements on the third tier of the ciborium roof disappeared, as did the dome on the very top, while the richly decorated fourth tier was turned upside down and became part of the baptismal font.

Croatian Conservation Institute carried out research that included taking samples of the material, test cleaning, analysis of polychromy and mortar, and qualitative

and quantitative analysis of harmful soluble salts. During the laser cleaning of the upper part of the ciborium and the removal of worn-out mortar from the joints, it became clear that the structure was severely damaged and unstable. After structural engineers inspected it, stone elements of the ciborium roof were urgently disassembled and transported to the workshop of the Section for Stone Sculpture of the Croatian Conservation Institute in Split. A multidisciplinary team of experts, consisting of conservator-restorers, stonemasons, and architectural and civil engineers, analysed the condition of the ciborium and discussed all the options for constructive conservation, restoration, restitution and assembly of the ciborium's stone elements. After detailed cleaning of the joints and mouldings, trial assembly, and analysis of the traces of stonemason's tools, it was noticed that the ciborium had been significantly re-carved during assembly in the 15th century. The existing archival material was analysed at the same time. All the findings indicated that it was necessary to restore the damaged stone elements and the original appearance of the ciborium. Therefore, eight

new elements of the missing roof and domes were made. A very demanding installation was performed in a short time period, and the expertise and talent of the restorers who performed it was key to the successful completion of the work. All stone elements were interconnected in the same way as the original; metal mandrels and clamps were made *in situ*, reinforced using the technique of cast lead, making maximum use of existing holes, while traditional tools were used to work the new stone elements.

The conservation of the ciborium required the restoration of the original fourth tier, and its return to its

original location required the reconstruction of the roof of the third tier. The reconstruction of the dome was necessary not only for the restoration of the acroterium but also for the restoration of the overall original appearance, including the proportional system and constructive integrity. According to the conclusions of the multidisciplinary team, this was the only correct way to valorise and present the most important Renaissance monument in Korčula.

KEYWORDS: ciborium, Korčula Cathedral, conservation and restoration, multidisciplinary, reconstruction, restitution

Umivaonik i vrč Petera Kustera iz Moćnika dubrovačke katedrale: znanstveno-tehnološka analiza

Valentina Ljubić Tobisch

valentina.ljubic.tobisch@gmail.com

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received:
30. 4. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.6>

UDK:
272-523(497.5 Dubrovnik)
739.1 Kuster, P.

SAŽETAK: U sklopu izložbe *Making Marvels: Science and Splendor at the Courts of Europe* („Stvaranje ushićenja: znanost i raskoš na europskim dvorovima“, koja se održavala od 25. studenoga 2019. do 1. ožujka 2020.) u The Metropolitan Museum of Art u New Yorku, SAD, izloženi su umivaonik i vrč iz vlasništva Dubrovačke biskupije – *Dioecesis Ragusina*. Ta dva dragocjena primjera renesansne zlatarske umjetnosti njemačkoga grada Nürnberga izradio je oko 1550. godine Peter Kuster. Iako se radi o stolnom uresu i jedinim predmetima bez vidljive liturgijske namjene, umivaonik i vrč su do navedenoga projekta bili spremljeni i izloženi u Moćniku dubrovačke katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije. Posudba predmeta iskorištena je kao prilika i povod za opsežne znanstveno-tehnološke analize materijala i primijenjenih tehnika izrade tih iznimnih djela nirnberškog renesansnog zlatarstva. Na temelju istraživanja i stečenih informacija o tehničkom sklopu, upotrijebljenim materijalima, njihovu zatečenom stanju i prijašnjim zahvatima osmišljen je koncept za daljnje konzervatorsko-restauratorske zahvate. U radu su predstavljeni rezultati opsežnih istraživačkih radova. Njihova interpretacija donosi nove spoznaje o tehnici izrade naturalističkih odljeva biljaka i životinja, kao i o životu, stilskim obilježjima, tehnologiji i značenju rada Petera Kustera. Također je dan uvid u nirnberško zlatarstvo 16. stoljeća, te djelovanje njegova najpoznatijega predstavnika – Wenzela Jamnitzera.

KLJUČNE RIJEČI: Moćnik katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije u Dubrovniku, umivaonik i vrč, Peter Kuster, Nürnberg, naturalistički odljevi životinja i biljaka, srebro, pozlata u vatri

Izniman rad nirnberške zlatarske umjetnosti, cjelina koja se sastoji od umivaonika (sl. 1) i vrča (sl. 2) te pripadajućih originalnih spremnica, u vlasništvu Dubrovačke biskupije – *Dioecesis Ragusina*, 2019. godine bio je podvrgnut opsežnim tehnološkim i znanstvenim istraživanjima.¹ Taj dragocjeni set proizveo je Peter Kuster oko 1550. godine u Nürnbergu. Umivaonik i vrč izrađeni su od srebra i velikim dijelom pozlaćeni u vatri. Posebnost predmeta su mnogobrojni naturalistički odljevi životinja,² poput guštera, žaba, rakova, riba, zmija, punoglavaca i puževa te biljaka³ izrađenih prema prirodnim modelima

i obojenih u njihovim prirodnim bojama. Gotovo svaki umjetnički kabinet ili kabinet rijetkosti u Europi iz 16. stoljeća sadržavao je primjerke biljaka ili životinja izrađenih po uzoru na male ubijene životinje.⁴ Zlatarska djela ukrašena takvim naturalističkim odljevima bila su posebno cijenjena.

Iz starijih je putopisa poznato da je, uz ostale dragocjenosti Moćnika dubrovačke katedrale, navedeni komplet posebno privlačio pozornost posjetitelja. Međutim, dosad nije pouzdano utvrđeno točno vrijeme i način njegova dolaska u Dubrovnik, a u inventaru dubrovačke



1. Umivaonik, Peter Kuster, Nürnberg, oko 1550., Moćnik dubrovačke katedrale. Prednja strana u zatečenom stanju (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)

Basin, Peter Kuster, Nuremberg, circa 1550, Treasury of the Dubrovnik Cathedral, front side, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)

katedrale Uznesenja Blažene Djevice Marije prvi put se spominju 1779. godine. Postoji mogućnost da je taj renesansni umivaonik s vrčem već prije stigao u Dubrovnik, jer duh renesanse u Dubrovnik dolazi iz Italije,⁵ a Dubrovačka Republika baš u renesansi doživljava procvat utemeljivanjem jakih trgovačkih i pomorskih poduzeća te uspostavljanjem uspješne trgovačke veze s Italijom, Turskom i Španjolskom.⁶ Životni i stvaralački put zlatara Petera Kustera iz do sada pronađenih arhivskih izvora možemo pratiti do njegove selidbe iz Nürnberga u Firencu, što potkrepljuje mogućnost dolaska stolnog ureda u Dubrovnik preko Italije.

Kako o umjetniku Peteru Kusteru, njegovu životu i radu nema mnogo informacija, a cjelina umivaonika i vrča njegov je jedini poznati rad, Kuster se na umjetničkoj i zanatskoj razini uvijek uspoređuje s kolegom Wenzelom Jamnitzerom.⁷ Oba zlatara su sredinom 16. stoljeća radila u Nürnbergu,⁸ jednom od središta europskoga zlatarstva.

Kusterov put od Nürnberga do Firence

Trgovina srebrom i njegova obrada u umjetničke svrhe, zbog bliske veze s monetarnim sustavom, u njemačkome gradu Nürnbergu uvijek je bila posebno važna. To renesansno središte umjetnosti i kulture do velikog je

bogatstva došlo ponajprije preko izvrsnoga obrta i povoljnoga položaja kao trgovačko središte Europe. Srebro iz Nürnberga bilo je traženo u cijeloj Europi, pa je grad smatrao da je njegova dužnost posebno pažljivo kontrolirati kvalitetu materijala. Žig u obliku slova N^o bio je potvrda da je ovlašteni gradski činovnik pregledao i potvrdio točnost finoće srebra,¹⁰ pa se taj znak razvio u zaštitnu marku koja je označavala ne samo kvalitetu materijala nego i kvalitetu proizvoda.¹¹ U prvim desetljećima 17. stoljeća zlatarstvo u Nürnbergu s više od 130 aktivnih zlatarskih radionica doseže vrhunac. Danas se virtuozno izrađeni radovi nirnberških zlatara mogu naći u gotovo svim europskim muzejima nastalim iz carskih, kraljevskih i kneževskih zbirki. U njih su velikim dijelom došli izravnim narudžbama, često preko profesionalnih agencija za umjetnine, kupnjom na velikim sajmovima ili kao osobni dar, često diplomatskog ili službenog karaktera.

Glavno područje zlatarske proizvodnje bila je izrada nakita. Iako se radi o zlatarskim radionicama, bitno je napomenuti da je baš obrada srebra bila najvažniji segment zlatarskog posla. Svrstavanje zlatarskih radova po određenim gradovima i radionicama u kojima su nastali, uvelike je diljem Europe olakšano obaveznim označavanjem srebra objema puncama: gradskom i majstorskom.

Za razliku od toga, zlato je moralo biti označeno samo puncom gradskog kontrolnog tijela, ali ne i majstorske radionice.¹² Nirnberška i majstorska punca Petera Kustera jasno su utisnute u izljev vrča dubrovačkog kompleta (sl. 3).

Predmeti vodećega stručnjaka zlatarskog ceha u Nürnbergu, Wenzela Jamnitzera, često su bili javno izloženi prije nego što bi napustili grad i bili isporučeni naručitelju. Razlog je bio dvostruk: s jedne strane bi novi fantastični uradci zlatarske umjetnosti oduševljavali i mamili naručitelje i mecene, a s druge su bili inspiracija i iskušenje drugim majstorima da rade u sličnom stilu. Iako nitko od njih nije dosezao visoku razinu umjetničke i zanatske spretnosti Jamnitzerove radionice, jedan od zlatara mu je u pogledu zanatskoga umijeća i umjetničke virtuoznosti očito došao vrlo blizu – posebno u izradi prirodnih odljeva flore i faune. Radi se o mladom Peteru Kusteru, koji je 1544. godine pristupio zlatarskom cehu Nürnberga. Kuster je dobivao izravne narudžbe od gradskog vijeća i od imućnih patricija za diplomatske darove. Kuća u kojoj je stanovao i radio nalazila se u Zisselgasse, baš nasuprot priznatom zlataru Jamnitzeru. Jedan dokument izdan po naredbi grada Nürnberga, 19. prosinca 1549. upućuje na to da se Kuster možda okoristio Jamnitzerovim izumom.¹³ Naime, gradsko vijeće od zlatara Petera Kustera zahtijeva objašnjenje kako je došao do modela (*mödel*) i negativa (*kunsteisen*) Wenzela Gamnitzera (Jamnitzera) i tko mu ih je dao. U slučaju da se Kuster usprotivi zahtjevu, bit će bačen u tamnicu.¹⁴ Kako je spomenuti slučaj riješen i o kakvim se točno modelima i kalupima radilo, nije moguće sa sigurnošću utvrditi. Optužba može biti povezana i s činjenicom da se Jamnitzer pri izradi reljefnih prikaza služio prešom za metal, koju je izumio i proizveo talentirani zanatlija i izumitelj Hans Lobsinger.¹⁵ Iako je Wenzel Jamnitzer bio vlasnik prve preše za zlato, srebro i druge metale, na zahtjev i inzistiranje Petera Kustera, Lobsinger izrađuje i drugu, očito vrlo sličnu spravu koja se mogla koristiti za obradu i formiranje željeza, mjedi, bakra, kositra, rogovine i drva.¹⁶

Peter Kuster se zasigurno želio profilirati kao zlatar, a radovi njegova susjeda Wenzela Jamnitzera vjerojatno su ga uvelike inspirirali u stvaranju. Jamnitzer je postao zlatarski majstor deset godina prije Kustera. Budući da je pratio obiteljsku tradiciju bavljenja zlatarstvom, pretpostavlja se da je bio iskusniji i priznatiji zanatlija, posebno oko 1550., kad su najvjerojatnije nastali umivaonik i vrč iz Moćnika dubrovačke katedrale.

O Kusterovu impulzivnom temperamentu svjedoči činjenica da je 1554. zbog rasipnog upravljanja domaćinstvom ponovo imao problema s vlastima. Njegov svekar u ovom slučaju nudi jamstvo pod uvjetom da se Kuster na neko vrijeme kloni javnog života. No on nedugo potom ipak mora u zatvor.¹⁷ Razlog je bio vrijeđanje slikara Paula Lautensacka (1478.–1558.),¹⁸ izuzetno vještog slikara



2. Vrč, Peter Kuster, Nürnberg, oko 1550., Moćnik dubrovačke katedrale, zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Ewer, Peter Kuster, Nuremberg, circa 1550, Treasury of the Dubrovnik Cathedral, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)



3. Gradska i majstorska punca na vrhu izljeva vrča, Peter Kuster, Nürnberg, oko 1550. (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
City and master stamp at the top of the ewer, Peter Kuster, Nuremberg, circa 1550 (V. Ljubić Tobisch, 2019)

krajolika i biljaka. O suradnji Kustera i Lautensacka ništa se ne zna, premda se u pogledu naturalističkog oslikavanja životinja i biljaka ta povezanost čini sasvim moguća.

Kuster potkraj šezdesetih godina 16. stoljeća napušta Nürnberg i seli se u Firencu. Činjenica da nije bio evidentiran u cehu firentinskih zlatara otežava potragu za njegovim daljnjim radovima i djelovanjem. O točnom vremenu i razlozima njegove selidbe možemo samo nagađati. Možda je ta odluka bila povezana s Kusterovim problemima s gradskim vlastima i kolegama, poput Jamnitzera i Lautensacka, a možda je Kuster dobio ponudu i zaštitu nekog utjecajnog patricija. Godine 1559. preko odvjetnika Sebalda Tuchera, člana utjecajne firentinske obitelji, Kuster prodaje svoje imanje u Nürnbergu. Tucher je za prodaju dobio punomoć ovjerenu u uredu vojvode od Toscanee, Cosima I. de' Medicija (1519. – 1574.), u to vrijeme nakon pape najmoćnijega čovjeka Italije.^{19,20} Medici, poznat osim po političkom djelovanju, i po promociji umjetnosti, književnosti i znanosti, možda vještom zlataru Kusteru nakon odlaska iz Nürnberga nudi zaštitu ili zaposlenje.

Pismo službenika suda nadvojvode Francesca I. de' Medicija (1541. – 1587.), Cosimova sina i nasljednika, upućeno vojvodi Wilhelmu V. od Bavarske (1548. – 1626.) navodi olovne modele biljaka koje je nadvojvoda slao Wilhelmu V. Odljevi biljaka, žaba, zmija i drugih životinja koje je vojvoda također tražio, nisu mogli biti isporučeni zbog hladnog vremena.²¹ Točno vrijeme nastanka odljeva i njihov autor nisu poznati, no s velikom su vjerojatnošću proizvedeni u Firenci, kojom je vladao Francesco I. de' Medici, nakon svojega oca Cosima I. Kusterov trag tu se gubi. Umivaonik i vrč, njihov naručitelj, kontekst nastajanja i put do Dubrovnika ostaju zagonetka.

Naturalistički odljevi flore i faune

U 15. i 16. stoljeću krajolici s motivima flore i faune postaju omiljenim predmetom znanstvene i umjetničke rasprave. Do tada korišteni antički znanstveni spisi bili su često neprimjenjivi u srednjoj Europi, jer su tu zbog različitih klimatskih uvjeta živjele i druge životinje. Velika otkrića modernog doba dala su još jedan poticaj za ponovno razmatranje, preispitivanje i dopunu antičkih saznanja o životinjskom i biljnom svijetu. Novi botanički i zoološki opisi i ilustracije zahtijevali su neposredno proučavanje prirode, primijenjeno i na lokalnu floru i faunu, pa se ti elementi sve više počinju prikazivati i u umjetnosti. Zbog važnosti biljaka za proizvodnju lijekova, njihovo je istraživanje često bilo vezano uz medicinu. Međutim, u tadašnjim pisanim djelima o prirodi, biljni se svijet često stapao s životinjskim.

Oblikovanje i prikazivanje prirode u trajnim materijalima, poput metala, mramora, keramike,²² ili pak u slikama, odražava želju umjetnika za trajnim prikazom, ali sigurno i nadvladavanjem te iste prirode i njezinim

oblikovanjem prema vlastitom viđenju. Najstarije očuvane odljeve životinja izrađene prema prirodnim životinjama napravio je Lorenzo Ghiberti²³ kao ukras okvira brončanih vrata firentinske krstionice početkom 15. stoljeća.²⁴ Postupak izrade negativa i odljeva u metalu prema predlozima iz prirode, u to je vrijeme već bio poznat. Oko 1390. Cennino Cennini²⁵ opisuje taj postupak u svojem djelu *Il libro dell'arte*. Tehnika se preko Padove, gdje početkom 16. stoljeća Andrea Briosco²⁶ izrađuje prirodne odljeve, širi do njemačkoga Nürnberga. Sredinom 16. stoljeća lijevanje biljaka i životinja osim Wenzela i Albrechta²⁷ Jamnitzera prakticiraju i Hans Maslitzer,²⁸ Hans Lobsinger i Peter Kuster.

Johann Kunckler u knjizi *Curieuse Kunst- und Werck-Schul* daje razne upute za pripremu naturalija i opisuje tehnike izrade kalupa i lijevanja prirodnih odljeva biljaka i životinja.²⁹ Kod životinja taj postupak počinje pravilnim ubijanjem, što je prema Kuncklerovu priručniku kod većih životinja (poput zmija i žaba) bilo najbolje učiniti utapanjem u vodi, a za pauke, muhe i bube preporučuje uranjanje u rakiju. Ako bi se pri tome životinje malo stisnule, kroz stražnji bi im se otvor umetnula slamka i kroz nju se trup malčice napuhao, da opet izgledaju prirodno. Za izradu negativa bilo je potrebno pripremiti daščicu tanko premazanu svinjskom mašću, za koju bi se zalijepile njihove tanke nožice. Usta im je trebalo očistiti kistom i ukloniti sluz te ih potom zatvoriti s malo slame. U sljedećem koraku bi se mekim životinjama u donju čeljust, a krutim životinjama (poput rakova i buba) u stražnju stranu tijela zabila igla, i životinje bi se montirale na sredinu pripremljene daščice. Zatim bi se uredile, dodatno osigurale iglama i savile u željeni, najčešće prirodni položaj, što je posebno kod zmija i guštera bilo moguće aranžirati na umjetnički način. Daščicu i životinju trebalo je navlažiti vodom. Masa za izradu negativa zmija ili žaba pripremala se od istog omjera gipsa i usitnjene opeke, veća zrna trebalo je ukloniti prosijavanjem prije miješanja s vodom. Muhe, pauci i bube umakali bi se u nešto rjeđu smjesu feldspata i bolusa³⁰ ili u gips. Napunjene kalupe trebalo je protresti, tako da se masa ravnomjerno rasporedi i uklone mjehurići zraka. Odljevi biljaka izrađivali bi se nešto drugačije. Prema Kuncklerovu savjetu, bilo je dobro u nekoliko ih navrata premazivati ili uranjati u posebno pripremljenu, rijetku pastu na bazi gline. Nakon prvog, tanjeg nanosa slijedio bi deblji i gušći nanos smjese. Pri tome se pazilo da svaki detalj bude pažljivo i ravnomjerno prekriven pripremljenom masom. Od materijala za negative su, između ostalog, korišteni glina, brašno od opeke, gips, alabaster, sitno istucani vinski kamen, pijesak ili fino očupana runska vuna. U smjesu za kalupe također se umiješao salmijak, a čak je i dobro vino moglo poboljšati njihovu kvalitetu.

Kunckler dalje savjetuje da se kod životinja s gubicom (poput zmija i žaba) otopljeni metal ulijeva u donju

čeljust, za razliku od pauka i buba, gdje preferira odljev u stražnjem dijelu trupa. Kod potonjih bi se životinja na taj način u postupku lijevanja spriječilo odvajanje glave od tijela.

Negativi bi se nakon sušenja ispekli, pri čemu bi životinje i biljke izgorjele. Kalup bi se potom pažljivo lupkanjem, puhanjem ili s pomoću mijeha očistio od pepela i napunio otopljenim metalom. Prije ulijevanja otopljene slitine metala, šuplje tijelo kalupa trebalo je isprati s malo žive, koja bi pokupila preostale čestice izgaranja i u cijelosti očistila kalup. Budući da se kalup nakon lijevanja razbijao, tim se postupkom mogao napraviti samo jedan odljev. Odljevi izrađeni tom tehnikom bi, osim toga, potpuno bili ispunjeni metalom, što je posebno za upotrebu srebra bilo skupo. Nešto složeniji postupak bila je izrada šupljeg odljeva, u kojem su kalupi za lijevanje podijeljeni na pola, a sredina metalnih odljeva bila je ispunjena glineom jezgrom. U tom bi se postupku upotrijebilo znatno manje metala, a umjetnik je ujedno bio pošteđen traženja novih životinja.³¹

Najveći problem u izradi odljeva bili su prsti, noge i ticala. Srebro bi se, naime, prebrzo hladilo, prije nego što bi došlo do sitnih šupljina u kalupu. Zbog sićušnosti udova, životinje također nisu mogle biti rezbarene u drvu i potom lijevane. To nam odaje pismo koje je Jamnitzer napisao nadvojvodi Ferdinandu I. 27. ožujka 1559. godine: „Razgovarao sam s dva rezbara, ali ni jedan nije voljan rezbariti tako sićušna stvorenja... noge tih sitnih stvorenja bile bi suviše tanke i slabe.“ Moli zato da mu nadvojvoda pošalje nekoliko crteža za lijevanje najmanjih životinja. Jamnitzer također obećava da će saznati koji rezbar najbolje topi (lijeva) životinje.³² Očito su isti zanatlije po potrebi rezbarili modele za izradu negativa i ujedno izrađivali odljeve u metalu.³³

Godine 2010. objavljeno je vrlo opširno istraživanje Pamele Smith i Tonnyja Beentjesa o izradi prirodnih odljeva u 16. stoljeću.³⁴ Njihovo istraživanje, temeljeno na francuskom manuskriptu jednog majstora iz 1580., uglavnom je usredotočeno na lijevanje životinja i donosi niz novih saznanja o tehnici izrade naturalističkih odljeva u metalu. Između ostalog, prikazuje da su životinje često lijevane u kalupu podijeljenom na dvije polovice. To je kalup učinilo lakšim za čišćenje, prije nego što se u njega ulije metal (ponekad fragmenti kosti nisu bili potpuno kremirani, pa se kroz rupice za ulijevanje nisu mogle ukloniti slitine metala iz kalupa). Ujedno je to značilo da se kalup mogao upotrijebiti više puta. Veće zmijske bilo je bolje lijevati šuplje. Ako bi se zmijska otvorena usta, prije bi se napunila pamukom uronjenim u otopljeni vosak. Bilo je preporučljivo otrovnim zmijskim umetnuti cvijet ili komad biljke u usta, koja djeluje protiv zmijskog otrova. Biljka bi se u čeljust pričvrstila voskom i na taj način ujedno zatvorila usta. Pri bojenju se savjetovala pažljiva usporedba s prirodnim materijalom i korištenje



4. Naturalistički oslikani središnji vijenac umivaonika s tri guštera; zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)

Naturalistically painted central wreath on the basin with three lizards, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)

vrlo tankih slojeva, kako se ne bi previše prekrila struktura površine. Autori donose niz informacija potkrijepljenih transkripcijama originalnog arhivskog materijala te u svojoj analizi tekstova konstatiraju da se izvještaji s tehničke strane prilično podudaraju.

Tehnički opis umivaonika

Ukrasni umivaonik izrađen je od iskucanog srebrnog lima kao stolna duboka posuda širokog ruba. Pravilnog je okruglog tlocrta, promjera 497 mm, visine 80 mm i teži oko 3770 g.³⁵ Prednja i stražnja strana pozlaćene su u vatri. Široki rub krasi naturalistički odljevi zmijske, gušter, punoglavaca, kornjača i riba. Četiri veća elementa sastavljena od po dvije isprepletene zmijske i po dva guštera dijele ga na četiri podjednaka segmenta. Između njih su slobodno i bez prepoznatljivog reda bile poredane druge životinje (sl. 1). Svaka životinja je na stražnjoj strani lijevana s malim vijkom koji se sa stražnje strane umivaonika uz pomoć matice pričvršćuje za podnožje. Matice su izrađene od srebra i skrivene malim konveksnim poklopcima od pozlaćenog srebra.

U udubini posude dominira središnji vijenac reljefnog oblika, ukrašen manjim biljnim ornamentima (sl. 4). Iz vijenca se izdižu tri srebrna grma – jedini naturalistički odljevi cijelog kompleta umivaonika i vrča bez bojenog sloja. Ostatak površine vijenca obojen je u nijansama zelene i crveno-smeđe boje. Između srebrnih grmova je po jedan gušter. Svaki od tih triju guštera ima na stražnjoj strani lotan dugački vijak koji prolazi kroz vijenac i umivaonik na stražnju stranu. Vijci su maticama na stražnjoj strani pričvršćeni za umivaonik i služe za montažu samih životinja, ali i cijelog ukrasnog vijenca. U sredini vijenca je okruglo i profilirano postolje za vrč. Gornja pločica je s donje strane lotana na visoki srebrni valjak i zapunjena drvenom jezgrom. Kroz sredinu drvene jezgre prolazi središnji vijak za montažu postolja na posudu.

U udubini umivaonika, oko središnjeg vijenca poredano je šest grančica podjednake veličine. Grančice su



5. a Spoj vrata i trup vrča s glavom maskerona na reljefnoj traci s konveksnim srebrnim medaljonima; zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Joint between the neck and ewer body with the head of a mascaron on a relief band with convex silver medallions, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)



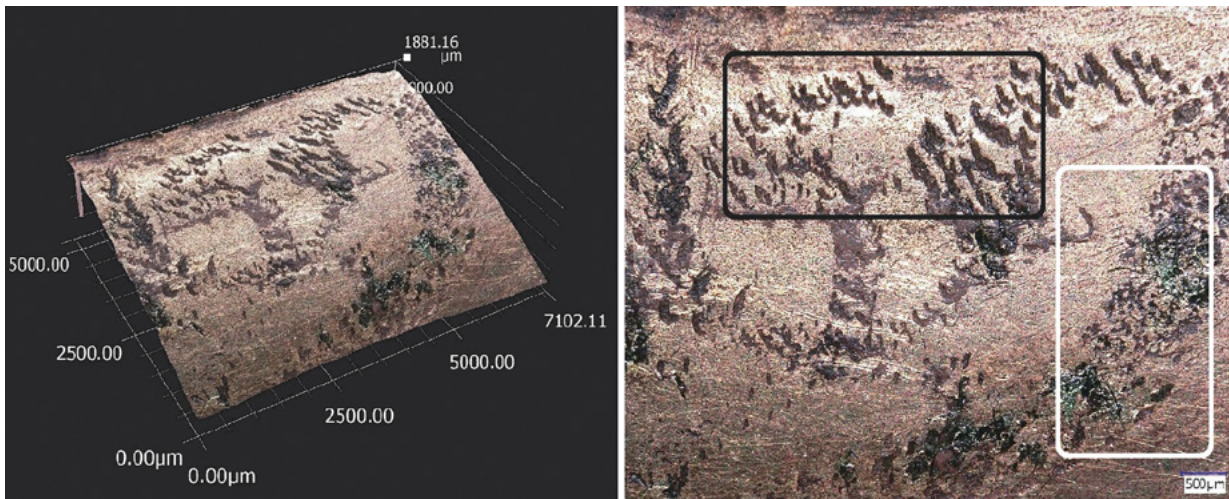
5. b Tijelo vrča ukrašeno trima masivnim girlandama od bilja i plodova šipka, s po jednom kornjačom u gornjim međuprostorima i po jednim rakom u donjim međuprostorima; zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Ewer decorated with three massive garlands with plants and rosehip fruit, turtles in the upper part and three crabs in the lower part, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)



6. a Završni konveksni prsten podnožja, odlomljen, s plitkim dekorativnim reljefom; zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Convex base ring, broken off, with a shallow ornamental relief, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)



6. b Suženi vrat vrča s plitkim dekorativnim reljefom i široki, lijevani prsten na vrhu trupa ukrašen prizorima lova; zatečeno stanje (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Tapered neck of the ewer with a shallow ornamental relief, and a wide cast ring on the body of the ewer decorated with hunting scenes, condition before conservation (V. Ljubić Tobisch, 2019)



7. Površina reljefa na otkinutom prstenu podnožja snimljena optičkim mikroskopom. Udubljenja napravljena oštrom alatkom označena su crnim okvirom, a struktura napravljena jetkanjem označena je bijelim okvirom (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Optical microscope images of the relief surface on the broken off ring of the base. The indentations made with a sharp tool are marked with a black frame and the structure made with the etching technique is indicated with a white frame (V. Ljubić Tobisch, 2019)

sastavljene od nekoliko vrsta bilja i također obojene u nijanse zelene i crveno-smeđe boje. Između njih su naturalistički odljevi rakova, žaba, skakavaca i kornjača, a u rubnom, konkavnom predjelu – riba. Sve životinje su lijevane u srebru i obojene u svoje prirodne boje.

Tehnički opis vrča

Vrč, visok 488 mm, širok 170 mm i težak 2160 g, izrađen je u klasičnom antičkom obliku s jajolikim trupom koji se u predjelu podnožja i vrata jako sužava (sl. 5 a). Tijelo vrča ukrašeno je trima masivnim girlandama od bilja i plodova šipka. Girlande su u jednom komadu masivno lijevane i obojene u nijanse crvene i zelene (sl. 5 b). Između girlandi, u gornja tri međuprostora, bila je po jedna kornjača, dok su u donjim međuprostorima bili crno obojeni rakovi. Tih šest životinja nije imalo integrirane vijke kao ostatak životinjskih aplikacija, nego su probušene po sredini i ručno izrađenim vijcima pričvršćene za tijelo vrča. Trup vrča je na uskom, kratkom, suženom valjku i završava u niskom konveksnom prstenu (sl. 6 a). Podnožje je ukrašeno trima naturalistički izrađenim pužićima s kućicom. Donji prsten baze, na kojem vrč stoji, bio je iskucan od srebrnog lima i ukrašen vrlo plitkim geometrijskim reljefom. Vrat se, kao i podnožje, konkavno sužava u kratki lijevani element. Na njemu se ponavlja plitki geometrijski reljef, vrlo sličan onome na donjem prstenu podnožja (sl. 6 b). Vrat vrča lotan je na široki, lijevani prsten ukrašen prizorima lova (sl. 6 b). Vrat i trup vrča povezani su visoko zavintom, lijevanom ručkom sa ženskim likom. Spoj ručke i trupa vrča skriva glava maskerona, dok je na suprotnoj strani, ispod izljeva, ženska glava. Oba elementa su lotana na široku reljefnu traku ukrašenu arhitektonskim elementima, trakama, ljudskim figurama i labudovima.

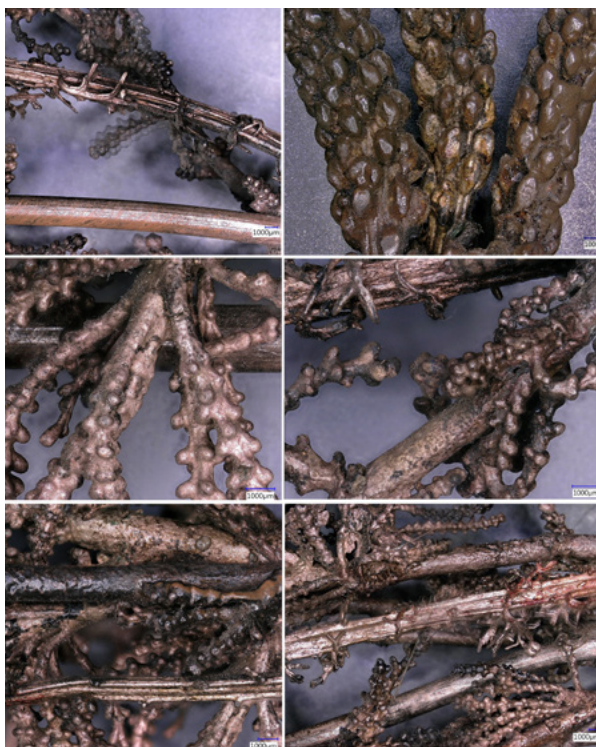
Na jednakim razmacima u reljefna ulegnuća umetnuti su mali konveksni medaljoni izrađeni od srebra. Površinu tih dekorativnih elemenata prekriva jetkani geometrijski uzorak, u čijim se udubinama nalaze ostaci crne paste.³⁶

U otvor vrča umetnut je srebrni čep sa stručkom raznovrsnog bilja. Svaka biljka je lijevana posebno i potom lotanjem pri dnu spojena u cjelinu. Čep s biljem pričvršćen je dvama vijcima s vanjske strane zavintima s po jednom maticom u obliku cvijeta.

Znanstvene analize materijala i stanja površine

Zbog delikatnosti i posebnosti umjetnina, ali i zbog slabog poznavanja primijenjenih tehnika i materijala, njihova starenja i općenito Kusterova rada, na umivaoniku i vrču provedena su opsežna znanstveno-tehnološka istraživanja. Posebna pozornost posvećena neinvazivnim analitičkim metodama.

Primarno težište postavljeno je na detaljno ispitivanje i precizno karakteriziranje topografije površine upotrebom digitalnog optičkog mikroskopa u kombinaciji s tehnikama z-skeniranja (Keyence VHX-5000) provedeno na Universität für Bodenkultur Wien.³⁷ Analize materijala skenirajućim elektronskim mikroskopom (SEM) i elementarne analize metodom rendgenske spektroskopije (EDX; Zeiss Supra 55 VP) provedene su na Sveučilištu u Beču.³⁸ Računalna tomografija obavljena je u Vienna Micro-CT Lab (Viscom X8060 opremljen transmisivskom rendgenskom cijevi) s postavom uređaja kod grančice od 130 kV; 330 µA, Cu-filtar 0,75 mm i trajanje ekspozicije od 1,4 sekundi, te postavom uređaja kod životinja od 140 kV; 290 µA, Cu-filtar 0,75 mm i trajanju ekspozicije od 1,4 sekundi. Rendgenske snimke napravljene su u Kunsthistorisches Museum Wien³⁹ (Seifert Isovolt), dok su analize legura i bojjenih slojeva provedene u znanstvenom



8. Šest detalja stručka bilja s vrča snimljenih optičkim mikroskopom (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Images taken with an optical microscope of six details of the bouquet on the ewer (V. Ljubić Tobisch, 2019)

laboratoriju Bundesdenkmalamt u Austriji⁴⁰ optičkim mikroskopom (Zeiss Axio Scope .A1, VIS i UV), SEM i EDX (Zeiss EVO MA15, Bruker Xflash 630 M) te spektroskopijom infracrvenog zračenja (FTIR; Bruker Tensor 27 mikroskopom Hyperion).

PLITKI RELJEFNI UKRASI NA PODNOŽJU I VRATU VRČA

Konveksni prsten baze vrča (sl. 6 a) ukrašen je istom tehnikom i sličnim uzorkom kao i vrat vrča (sl. 6 b). Jetkani ornamenti na vratu vrča izgledaju skladnije i ravnomjernije; u njihovim udubljenjima nisu vidljivi ostaci drugih tvari kao na prstenu baze. S obzirom na to da je prsten otkinut, a vrat vrča se ne može demontirati, optičkim mikroskopom istražen je samo već otkinuti prsten podnožja. Utvrđene su dvije strukture udubljenja – bolje vidljive udubine napravljene oštrom alatkom označene crnim okvirom (sl. 7) i teže raspoznatljiva udubljenja, vjerojatno izrađena jetkanjem⁴¹ unutar bijelog okvira (sl. 7). Tehnika jetkanja, kojom je izrađen dekorativni uzorak, u srebrnu površinu donjeg prstena baze počela se u zlatarstvu nešto više primjenjivati tek na prijelazu iz 15. u 16. stoljeće. Jetkanje je počelo dekoracijom željeznih površina, posebice oklopa.⁴² Stoga je moguće da Peter Kuster nije bio previše vješt u toj tehnici. Morfologija površine otkriva nam da su jetkana područja zbog nedovoljne izraženosti mehanički pojačana upotrebom puncu ili nekog sličnog alata. Mikroskopskim pregledom površine nije

bilo moguće utvrditi jesu li udubljenja originalno bila zapunjena tamnom pastom ili bojom. Zelenkasti tragovi unutar udubina vrlo vjerojatno potječu od bakrenih primjesa u leguri.

STRUČAK BILJA S VRČA

Jedno od fokusa znanstvenih studija bilo je istraživanje oslika elemenata flore i faune, njihova izvornog izgleda i identifikacija kasnijih premaza. Optičkim mikroskopom utvrđeni su na stručku bilja razni bojeni slojevi, od kojih ni jedan nije bio homogeno apliciran na cijelu površinu (sl. 8). Boja je kod pojedinih biljaka nanescena vrlo nejednoliko i bez prepoznatljivog koncepta. Pri tome su korištene nijanse crvene i zelene lazure. Osim njih, na peteljkaama stručka je na više mjesta prisutna i crna boja, dok su tri najviša cvijeta neravnomjerno premazana pokrivenom smeđom bojom. Curci iste smeđe boje zajedno s nejednakim potezima kista prisutni su i na nekim grančicama stručka. Tu se najvjerojatnije radi o sekundarnim, debljim slojevima nanesenim tijekom jedne od starijih intervencija.

NATURALISTIČKI ODLJEVI FAUNE

Na elementima flore i faune proveden je niz analiza, čiji rezultati jasno pokazuju da su na površini razni slojevi boje, dva do tri zaštitna sloja i velika količina prljavštine, djelomice vezana zaštitnim premazima. Općenito se može zaključiti da je boja kod elemenata flore i faune bila vrlo slična prirodnim bojama (sl. 9 a i b).

Presjek bojenog sloja donje strane trbuha jedne zmijske pokazuje jednoslojni premaz lagano pigmentiran bijelim olovnim pigmentom. Pigment je najvjerojatnije bio vezan lanenim uljem, a boja nanescena u dva sloja vrlo sličnog kemijskog sastava, omjera i raspodjele pigmenta. Iako je gornji sloj nešto bogatiji vezivom, ta su dva sloja najvjerojatnije nanescena u isto vrijeme i mogu se smatrati originalnom bojom. S obzirom na to da su slični višeslojni nanosi boje utvrđeni i na drugim životinjama, pretpostavlja se da je riječ o stilskom i estetskom pristupu dočaravanja dubine i specifičnog sjaja površine gmazova.

Osim spomenutih slojeva originalne boje na donjoj strani zmijske, FTIR spektroskopijom analiziran je proziran, bezbojni premaz debljine do 1 mm. Osim na naturalističkim elementima flore i faune, taj mjestimice jako krakelirani premaz bio je prisutan i na pozlati umivaonika i vrča. Primjenom FTIR spektroskopije identificiran je akrilni kopolimer (npr. *Plexigum* ili *Paraloid*), pa se sa sigurnošću može konstatirati da je taj premaz nanesen posljednjih desetljeća.

Kemijskom analizom presjeka smečkastog sloja boje na gornjoj strani zmijske utvrđena je prisutnost velike koncentracije klora. U ovom slučaju klor upućuje na upotrebu bazičnog bakrova klorida koji je zbog dobre topivosti u toplom ulju i firmisu rado korišten kao pigment kod transparentnih lazura. Osim klora, zanimljiva je prisutnost



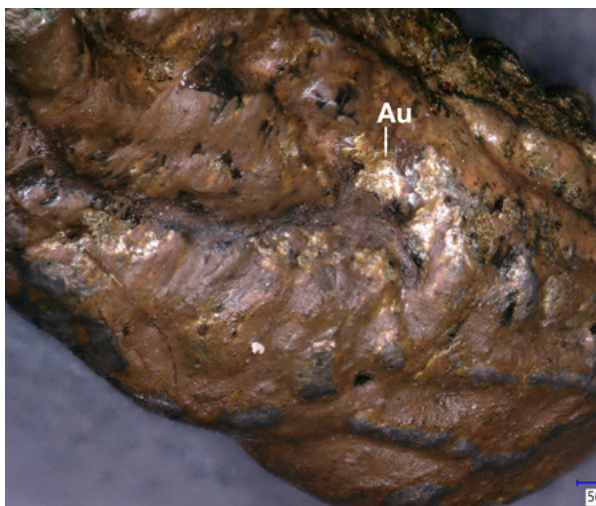
9. a Žaba snimljena optičkim mikroskopom s gornje (lijevo) i bočne (desno) strane (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Microscope image of a frog from above (left) and from the side (right) (V. Ljubić Tobisch, 2019)



9. b Gušter snimljen optičkim mikroskopom odozgo (gore) i tri detalja iste životinje (dolje) (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Microscope image of a lizard from above (top) and three details of the same animal (bottom) (V. Ljubić Tobisch, 2019)

zlata ispod bojenog sloja, utvrđena i na površini dviju kornjača s vrča (sl. 10). Točno porijeklo i funkcija zlata nisu utvrđeni, međutim sa sigurnošću se može konstatirati da su neke od životinja bile pozlaćene prije nego što su obojene. Optičkim mikroskopom utvrđena je i razlika između kornjača. Naime, pri detaljnoj usporedbi kornjače s vrča (sl. 11) i jedne kornjače s pladnja (sl. 12), jasno je

vidljivo da je prva kornjača naturalistički odljev prave životinje, dok je druga vjerojatno napravljena prema drvenom modelu. To nam sugerira modelacija oklopa (sl. 12 dolje) i dvije male, vrlo ujednačene udubine na gornjoj strani glave kojima se vjerojatno sugeriraju oči (sl. 12 sredina). Razlika je očita i na vrlo neprecizno obojenim kornjačanim ustima (sl. 12 gore). Ta specifična obilježja ručno rađenog



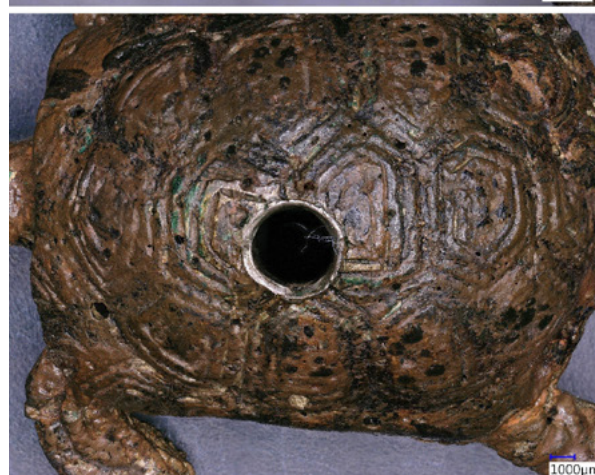
10. Detalj prednje noge jedne kornjače s vrča s označenom pozlatom vidljivom na neobojenim dijelovima (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Detail of the front leg of a turtle from the ewer with marked gilding visible on unpainted areas (V. Ljubić Tobisch, 2019)

modela nisu prepoznata ni na jednoj drugoj životinji. Na objema kornjačama s vrča, EDX analizom utvrđena je prisutnost sekundarnog premaza na bazi arsena (sl. 11 gore). Arsen je sastavni element bakrova (II) acetoarsenita, koji je korišten kao boja pod nazivom *schweinfurter-zelena*, smaragdnozeleno, pariška zelena, zelena 21. Iako je prvi zeleni pigment na bazi bakrova (II) arsenita razvijen 1775. godine pod nazivom *Scheele-zelena*, kao mjesto njezina otkrića često se navodi Beč oko 1805. (mitis-zelena ili bečko-zelena), a posebno velika proizvodnja počinje 1814. u njemačkom gradu Schweinfurtu. Sa sigurnošću se može reći da ta boja nije originalna.

U udubinama zavijenog trupa utvrđena je prisutnost pčelinjeg voska prekrivenog debljim slojem prljavštine. Pčelinji vosak vrlo je vjerojatno u izvornom stanju pružao zmijskoj koži (a možda i drugim vodenim životinjama) određeni sjaj i sluzavost, pa se može pretpostaviti da se radi o ostacima originalnog premaza (sl. 13).

NATURALISTIČKI ODLJEVI FLORE

Mikropresjek jednog otkinutog fragmenta lista upućuje na zelenu lazuru na bazi bakrenih oleata ili bakrenih resinata, što znači da je lazura pripravljena ukuhavanjem ulja ili smole s dodatkom bakrenih pigmenta. Bakreni pigment u lazuri nije ravnomjerno raspoređen, što znači da već u pripravljanju boje pigment nije bio potpuno otopljen u uljnom ili smolinu vezivu. Kemijskom analizom boje utvrđena je visoka koncentracija klora, kao i kod životinja. Mikroskopske snimke također pokazuju da su lazurni premazi vrlo neravnomjerno nanoseni na površinu, pa je boja u vidu kapi i debelih nanosa mjestimice sasušena na rubovima grančica ili na dijelovima dubljih reljefa. Općenito se može zaključiti da je boja na stražnjoj

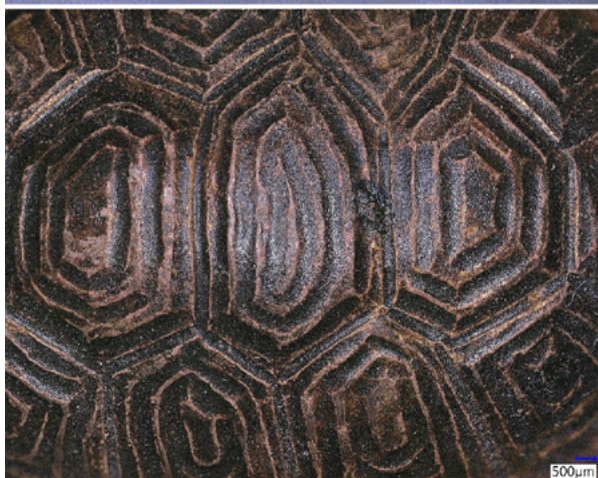


11. Jedna od kornjača s vrča. Donja strana glave (gore), gornja strana glave (sredina), oklop (dolje) (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)

One of the ewer turtles, underside of the head (top), upper side of the head (left), shell (below) (V. Ljubić Tobisch, 2019)

strani floralnih prikaza bila drugog sastava i transparentnijih obilježja od one na prednjoj strani (sl. 14).

Presjekom i analizom crvene boje sa šipka na vrču identificiran je pigment cinobera i difuzno raspoređene čestice olova u boji, što upućuje na prisutnost olovnog sikativa obično korištenog za uljane boje. Na crvenu boju nadozvuje se zaštitni film, vjerojatno iz vremena nastanka, i



12. Jedna od kornjača s umivaonika. Donja strana glave (gore), gornja strana glave (sredina), oklop (dolje) (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)

One of the ewer turtles on the basin, underside of the head (top), upper side of the head (left), shell (below) (V. Ljubić Tobisch, 2019)

još jedan deblji zaštitni sloj nanesen poslije. Ta je boja uspoređena s bobicom jednog otkinutog grozda s jasno vidljivim tragovima sekundarnog premaza crveno-smeđe boje (sl. 15). Originalni transparentni premaz pokazuje vrlo karakterističnu narančastu UV-fluorescenciju tipičnu za šelak. U ovom je slučaju šelak najvjerojatnije pomiješan s nekom drugom komponentom, kao što je zmajeva krv



13. Jedna od zmija s oboda umivaonika s ostacima pčelinjeg voska prekrivenog debljim slojem prljavštine u udubinama zavinutog tijela (Bundesdenkmalamt, Austrija, snimio R. Linke, 2019.)

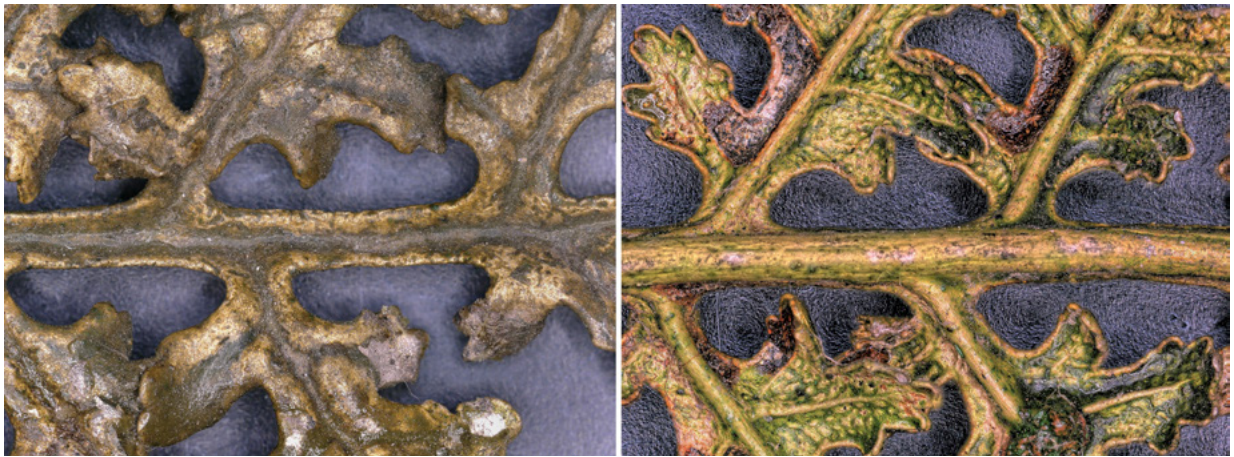
One of the snakes from the rim of the basin with beeswax residue covered with a thick layer of dust in the depressions of the twisted body (Bundesdenkmalamt, Austria, R. Linke, 2019)

(lat. *Sanguis Draconis*), koja mu daje dublju crvenu boju. Na taj se sloj nastavlja 50 – 100 µm debeo sloj neprozirne boje s baritom, crvenim okerom i cink-bijelom, nanesen nakon sredine 19. stoljeća.

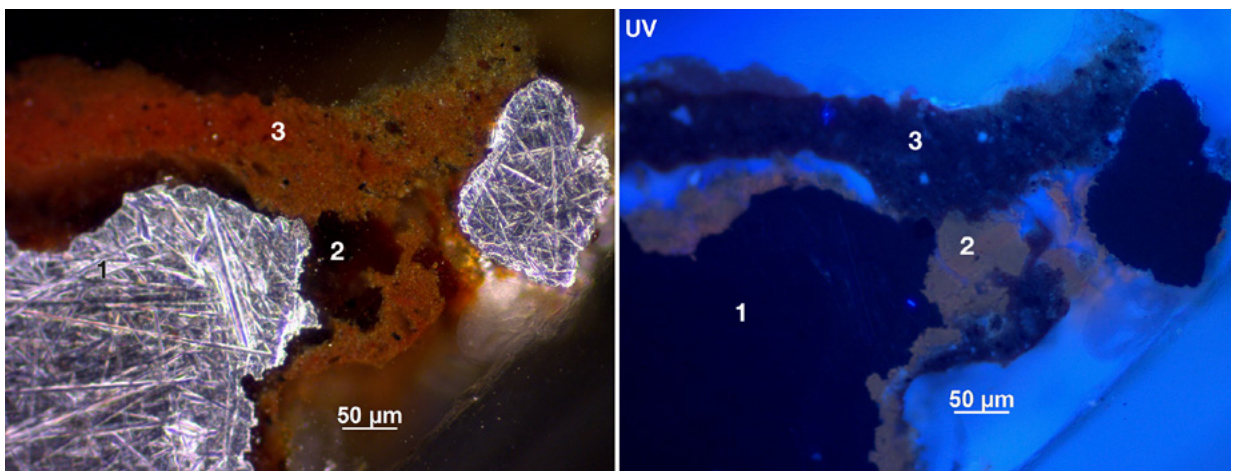
SLITINE

SEM / EDX analiza srebrne slitine na presjeku grozda pokazala je srednju vrijednost od $83,5 \pm 2,4$ % srebra i $16,5 \pm 0,4$ % bakra (sl. 15). Analiza legure na drugim uzorcima upućuje na to da po sastavu segmenti odljeva nisu potpuno homogeni. Razlog tome je neravnomjerna raspodjela kristala tih dvaju metala u vidu eutektičke mješavine.⁴³ Mikropresjek jednog vrha lista pokazuje pak prisutnost tankog sloja finog srebra debljine 20 µm na vanjskoj strani odljeva. Takav sloj čistog srebra bez primjese bakra nastane kad se srebrni izradak nakon lijevanja užari u vatri sve dok zbog oksidacije bakrenih čestica površina ne potamni. Potom se uranjanjem u kiselinu bakrene čestice otope, ostavljajući tanak sloj čistog srebra na površini. Navedena tehnika primjenjuje se kako bi srebro poprimilo svijetlu, gotovo bijelu boju i bolje reflektiralo svjetlo.⁴⁴ Srednja vrijednost sastava legure u unutrašnjosti iznosi $80,4 \pm 2,4$ % Ag i $19,6 \pm 0,5$ % Cu.

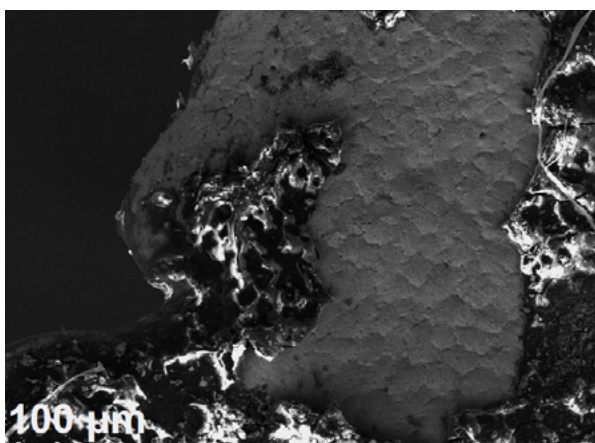
SEM snimka morfologije lista sekundarnim elektromima (SE) upućuje na visoku kvalitetu odljeva i otkriva mikroskopski vjernu strukturu biljke prenesenu u metal (sl. 16). Na temelju nešto povišenog ruba duž leđa jednog raka, mikroskopskim je pregledom utvrđeno da je lijevan u podijeljenom kalupu. Na drugim životinjama to nije utvrđeno, iako je moguće da su spojna mjesta skrivena ispod boje. Na nekim je životinjama primjetna lošija kvaliteta i nedostaci u odljevima (šuplji mjehurići). Upravo takvi nedostaci nastaju kad je unutarnja strana kalupa



14. Detalj prednje (lijevo) i stražnje (desno) strane jedne od grančica iz unutrašnjosti umivaonika (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
Detail of the front (left) and back (right) sides of one of the twigs inside the basin (V. Ljubić Tobisch, 2019)



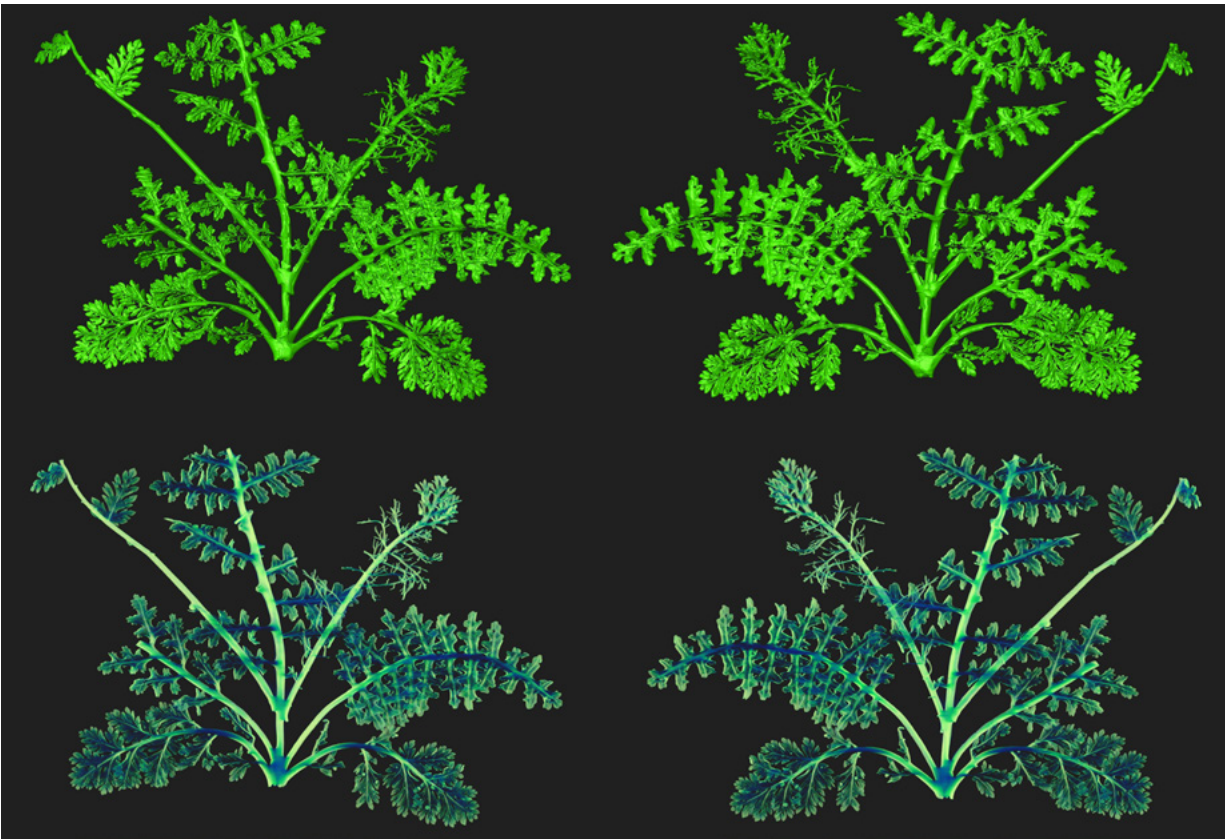
15. Presjek jedne bobice grožđa pod svjetlosnim mikroskopom (lijevo) i pod ultraljubičastim svjetlom (desno). Srebro (1), originalna boja na bazi šelaka (2) i preslik (3) (Bundesdenkmalamt, Austrija, snimio R. Linke, 2019.)
Cross-section of one grape berry under a light microscope (left) and under UV light (right). Silver (1), original shellac-based paint (2) and overpainting (3) (Bundesdenkmalamt, Austria, R. Linke, 2019)



16. SEM snimka detalja jednog lista s oštećenim bojenim slojem i prepoznatljivom morfologijom površine biljke (snimila V. Ljubić Tobisch, 2019.)
SEM image of a detail of a leaf with damaged paint layer and recognizable surface morphology of the plant (V. Ljubić Tobisch, 2019)



17. Šupljina u odljevu jednog listića snimljena svjetlosnim mikroskopom (Bundesdenkmalamt, Austrija, snimio R. Linke, 2019.)
A cavity in the casting of a leaf taken with an optical microscope (Bundesdenkmalamt, Austria, R. Linke, 2019)



18. Jedna grana iz unutrašnjosti umivaonika snimljena računalnom tomografijom (Sveučilište u Beču, Vμ micro-ct lab, Austrija, snimio M. Dockner, 2019.)

CT scan of a twig from the inside of the basin (University of Vienna, Vμ micro-ct lab, Austria, M. Dockner, 2019)

oštećena ili kad se na nju uhvate fragmenti pijeska ili kremiranih ostataka. Šupljikavost odljeva može izazvati i zrak zarobljen u šupljini kalupa. Takvi su nedostaci uočljivi na nekoliko životinja, dok ih na odljevima biljaka nema.

RAČUNALNA TOMOGRAFIJA

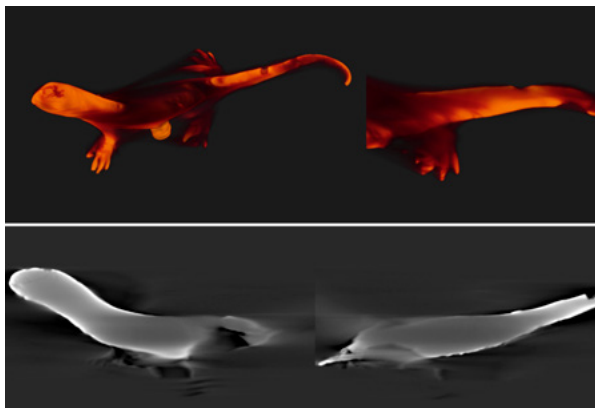
U svrhu detaljnijeg istraživanja unutrašnjosti naturalističkih odljeva, na jednoj grančici (sl. 18) i četiri životinje (sl. 19 – 22) provedeno je skeniranje računalnom tomografijom. Razlog skeniranja bila je rekonstrukcija tehničke izvedbe lijevanja, potaknuta mikroskopskom snimkom jednog otkinutog listića (sl. 17). Naime, primijećeno je da je jedan otkinuti fragment lista bio šupalj, a ne masivno lijevan. Tehniku lijevanja prema prirodnim modelima biljaka, primjenjivanu u radionici Wenzela Jamnitzera, detaljno su istražili Pamela Smith i Tonny Beentjes⁴⁵ u sklopu konzervatorsko-restauratorskog projekta⁴⁶ na poznatom stolnom ukrasu *Merkelscher Tafelaufsatz*⁴⁷ za Rijksmuseum u Amsterdamu. Novi probni odljevi biljaka napravljeni su s jedne strane da bi se više saznalo o tehničkim detaljima njihove izrade, a s druge su strane ti novi odljevi korišteni za simulacije starenja i testiranje različitih metoda njihova čišćenja.⁴⁸ Utvrđeno je da se pri lijevanju kompleksnih biljaka nisu mogli koristiti ventilacijski otvori, jer ih je bilo gotovo nemoguće nanijeti

i ukloniti s tako krhkih odljeva. Pokazalo se da zrak u šupljini kalupa izrađenih od jednog komada može spriječiti srebro da potpuno ispuni kalup. Također, postojala je opasnost od hladnog zatvaranja, pri kojem metal istječe tako tanko da se prebrzo hladi i stvrdne prije nego što bi se kalup potpuno napunio metalnom slitinom.

Računalnom tomografijom ustanovljeno je da su i životinje i grančica puni odljevi bez ijedne šupljine u unutrašnjosti. Šupljikavost, utvrđena na fragmentu listića, na njima nije bila primjetna. Sve su životinje lijevane u jednom komadu, zajedno s montažnim vijkom. S vanjske strane su na repu guštera vidljivi nedostaci nastali ili zbog manje količine zarobljenog zraka u kalupu ili zbog kremiranih ostataka izgorjele životinje na stijenkama kalupa. Zanimljivo je i da su računalnom tomografijom postale vidljive ozljede; riječ je o nejednakim udubljenjima na gornjoj strani guštera (sl. 19) i glave zmijske (sl. 20). Nešto drugačija hrapavost vidljiva je na leđima žabe (sl. 22). Vjerojatno su na tim mjestima bili otvori u kalupu za ulijevanje srebrne slitine.

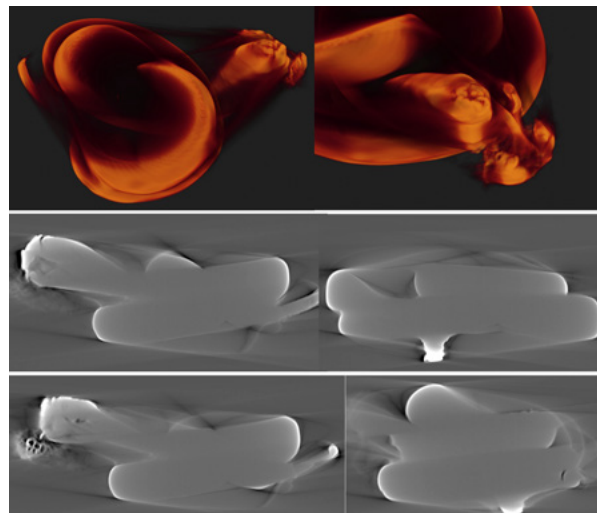
Zaključak

Znanstveno-tehnološka istraživanja provedena na umivaoniku i vrču iz Moćnika dubrovačke katedrale bez sumnje potvrđuju golem zanatski napor uložen u izradu takvih



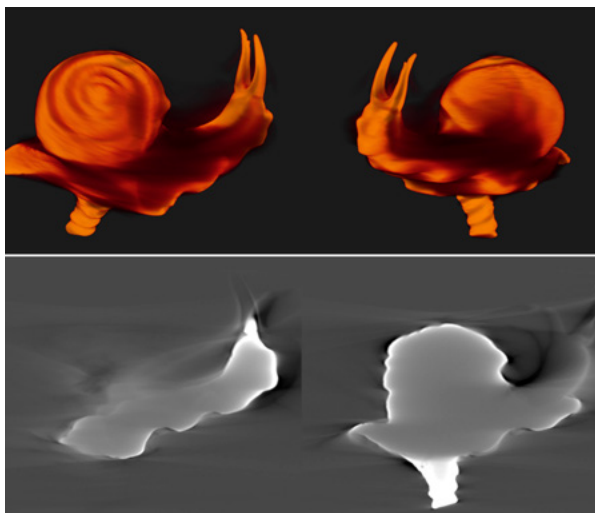
19. Gušter snimljen računalnom tomografijom. Vanjska strana (gore) i presjek kroz odljev (dolje) (Sveučilište u Beču, Vμ micro-ct lab, Austrija, snimio M. Dockner, 2019.)

CT scan of a lizard. Exterior (above) and cross-section the casting (below) (University of Vienna, Vμ micro-ct lab, Austria, M. Dockner, 2019)



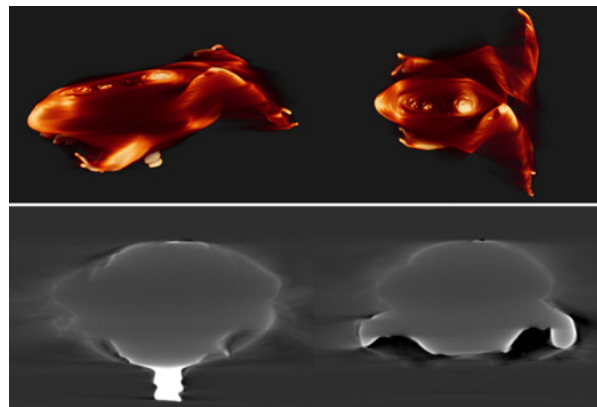
20. Zmija snimljena računalnom tomografijom. Vanjska strana (gore) i presjek kroz odljev (dolje) (Sveučilište u Beču, Vμ micro-ct lab, Austrija, snimio M. Dockner, 2019.)

CT scan of a snake. Exterior (above) and cross-section the casting (below) (University of Vienna, Vμ micro-ct lab, Austria, M. Dockner, 2019)



21. Puž snimljen računalnom tomografijom. Vanjska strana (gore) i presjek kroz odljev (dolje) (Sveučilište u Beču, Vμ micro-ct lab, Austrija, snimio M. Dockner, 2019.)

CT scan of a snail. Exterior (above) and cross-section the casting (below) (University of Vienna, Vμ micro-ct lab, Austria, M. Dockner, 2019)



22. Žaba snimljena računalnom tomografijom. Vanjska strana (gore) i presjek kroz odljev (dolje) (Sveučilište u Beču, Vμ micro-ct lab, Austrija, snimio M. Dockner, 2019.)

CT scan of a frog. Exterior (above) and cross-section through the casting (below) (University of Vienna, Vμ micro-ct lab, Austria, M. Dockner, 2019)

jedinstvenih kreacija zlatarskog i srebrarskog obrta. Za izradu su bili potrebni mjeseci intenzivnog rada, tijekom kojega je majstor morao predvidjeti bezbrojne pojedinosti i raspolagati vrlo širokim znanjem o materijalima i tehnikama. Povijesni opisi iznimno kompleksnih radnih procesa izrade naturalističkih odljeva otkrivaju nam izazove kojima su bili izloženi zlatari, koji su takvim kreacijama željeli konkurirati na bogatom nirnberškom tržištu. Izrada naturalističkih odljeva biljaka i životinja bila je veliki pothvat, od hvatanja i skupljanja predložaka, izrade kalupa, preparacije životinja, lijevanja u metalu do njihova bojenja i imitacije prirodnog izgleda. Iako umivaonik i vrč Petera Kustera u profinjenosti oblikovanja

kompozicije na prvi pogled zaostaju za elegantnim djelima Wenzela Jamnitzera, taj rad vrlo slikovito spaja renesansni pristup znanosti i raskoši u isto vrijeme. Mladi zlatar Kuster na početku svoje karijere upotrebom neusporedivo velike količine naturalističkih odljeva flore i faune pokušava konkurirati svojem poznatom i prizatom susjedu Jamnitzeru ili ga čak i nadmašiti. Kuster odstupa od Jamnitzerove simetrije i elemente flore i faune pokušava ugraditi u prirodno okruženje. S obzirom na to da se radi o jedinom poznatom Kusterovu uratku, teško je donijeti sud o njegovu stvaranju i zanatskoj kvaliteti. Također, ni nakon vrlo opsežnih istraživanja nije moguće procijeniti zašto je jedan manji dio naturalističkih odljeva

tehnički nepreciznije izveden od drugih. Činjenica da je tek nekoliko životinja pozlaćeno prije nego što je obojeno, možda upućuje na promjenu estetskog koncepta tijekom

dugotrajne izrade kompleta. Uz to, postoji mogućnost da je jedan dio odljeva izrađen poslije, u nekoj drugoj etapi rada ili pod drugim radnim uvjetima. ■

Bilješke

1. Svi su radovi izvedeni u dogovoru i pod nadzorom konzervatorice Božene Popić Kurtela iz Konzervatorskog odjela u Dubrovniku.
2. GERHARD BOTT, GNM, 1985., 411–412. Usporedivo s dva guštera lijevana u srebru prema prirodnim modelima; nalaze se u zbirci Germanisches National Museum Nürnberg; datirana su oko 1540. – 1550., GNM, Inv.Nr. HG 11135 i 11136. Jedan gušter lijevan u mjedi datiran je u razdoblje oko 1550. godine, KGM, Inv. Nr. K 4399, a dvije zmije bjelouške lijevane u olovu datirane su u razdoblje između 1560. i 1570. godine, KGM, Inv.Nr. K 5913-14. Nalaze se u zbirci Kunstgewerbemuseuma u Berlinu.
3. Točne vrste biljaka nisu utvrđene, no pokazuju sličnosti s biljkama kojima su se koristili drugi zlatari, poput stolisnika i vrijeska. GERHARD BOTT, GNM, 1985., 410–411. Usporedivo s pet biljaka izrađenih prema prirodnim modelima (stolisnik, vrijesak, jarmen i močvarna kaljužnica), od kojih se jedna raspala; nalaze se u zbirci Germanisches National Museum Nürnberg. Odljevi su datirani u vrijeme oko 1540. godine. GNM, Inv.Nr. HG 11137-42.
4. PAMELA H. SMITH, TONNY BEENTJES, 2010., 140. Popisi inventara Kunstkammer Wittelsbach u Bavarskoj i Kunstkammer obitelji Habsburg svjedoče o velikoj količini od nekoliko stotina naturalističkih odljeva u srebru, kositru, olovu, gipsu i drugim materijalima.
5. MILAN PELC, 2004., 197.
6. <https://hr.wikipedia.org/wiki/Dubrovnik> (27. 3. 2020.)
7. Wenzel Jamnitzer, rođen 1507./1508. u Beču i umro 19. prosinca 1585. u Nürnbergu, bio je njemački zlatar, graver i rezač pečata. Bio je sin zlatara Hansa Jamnitzera. Obitelj se više od 160 godina bavila zlatarskim obrtom i bila poznata pod prezimenima Jamnitzer, Jemniczer, Gemniczer i Jamitzer. Wenzel Jamnitzer 1534. postaje zlatarski majstor i nastanjuje se u njemačkom gradu Nürnbergu. Bio je najpoznatiji zlatar svojega vremena; s bratom Albrechtom vodio je veliku radionicu i zapošljavao mnoštvo specijalista, poput klesara, kipara, pozlaćivača i iskucavača. Radionica je između ostalog radila i za sve njemačke careve. Wenzelove raskošne svečane posude i kutije izrađene su besprijekornom vještinom. Osim plemenitih metala, pri izradi predmeta upotrebljavali su školjke, životinjice, pa čak i manja ptičja jaja. Reprodukcijske životinje i biljaka u metalu bila je jedno od karakterističnih obilježja njegova rada.
8. RALF SCHÜRER, 2002., 185.
9. Oznaka gradskog nadzornog tijela koja predstavlja grad proizvodnje. Ta se oznaka nakon pregleda i kontrole finoće materijala čekićem i puncom udarala u metal. Druga majstorska punca označavala je samoga autora tih predmeta i njegovu radionicu.
10. RALF SCHÜRER, 2007., 7. Pozlata koja bi oplemenila srebrnu površinu te je ujedno i čuvala svojom kemijskom inertnošću, smjela se nanositi tek kad je predmet bio pregledan, a finoća

srebra prekontrolirana i potvrđena. Postupak pozlaćivanja u vatri nije bio nimalo bezopasan. Kod te se tehnike naime na površinu nanosio amalgam, mješavina žive i zlata, koji bi laganim i ravnomjernim ugrijavanjem iznad vatre ispario. Ono što je preostalo bio je tanak sloj zlata, obično nježne žute boje, tipične za nirnberška zlatarska djela. Zlatari su još u ono vrijeme bili svjesni opasnosti i visoke toksičnosti žive. Poznati firentinski zlatar Benvenuto Cellini u svojim traktatima o zlatarskoj umjetnosti preporučuje da se taj korak prepusti kalfama.

11. RALF SCHÜRER, 2002., 175.
12. RALF SCHÜRER, 2002., 176.
13. *Donnerstag 19. Decembris 1549: Petern Kuster, dem goldschmid, auflegen, die warheit anzuzeigen, woher ime der Wenzls Gamitzers mödel und kunsteisen komen und wers ime geben hab. Im fal dan, dass ers sich widersetzen wird, sol er ins loch geschafft werden.*
14. MAX FRANKENBURGER, 1901., 6.
15. ALBERT BARTELMER, 1963. – 1964., 258–259, Hans Lobsinger (†1584.) između ostalog izrađuje kolovrate, mlinove, vijke i široku paletu alata za druge obrtnike, jetka i priprema boje i kemikalije, tokari u svim materijalima i proizvodi glazbene instrumente. Prema patentnoj prijavi, mogao je izrađivati metalne odljeve guštera, vidri (?), zmija i drugih životinja, kao i biljaka u pješčanim negativima.
16. <https://ernstkris.wordpress.com/1921-1929/> (13. 4. 2020.) ALBERT BARTELMER, 1963. – 1964., 259.
17. RALF SCHÜRER, 2002., 188, 197, Gradski arhiv Nürnberg, B14/I,75, 44v.
18. FRANZ FRIEDRICH LEITSCHUH, 1912., 57–62.
19. RALF SCHÜRER, 2002., 188.
20. WOLFRAM KOEPPE, 2019., 68.
21. PAMELA H. SMITH, TONNY BEENTJES, 2010., 140.
22. Bernard Palissy (1510. – 1589./1590.) bio je francuski prirodoslovac, kemičar, proizvođač keramike i vrtni arhitekt. Palissy je poznat po svojim zdjelama s naturalističkim prikazima biljaka i životinja, poput zmija, guštera, rakova, raznih vrsta riba, dagnji i žaba.
23. Lorenzo Ghiberti (1375. – 1455.), talijanski kipar, zlatar, graditelj, slikar i pisac; ugledni majstor firentinske brončane plastike u ranoj renesansi.
24. EDGAR LEIN, 2006., 77.
25. Cennino Cennini (oko 1370. – oko 1440.), talijanski slikar, poznat kao autor jednoga od najvažnijih priručnika o slikarstvu u kasnom srednjem vijeku.
26. Andrea Briosco (oko 1471. – 1532.), poznat i kao Andrea Il Riccio, talijanski kipar, zlatar i medaljer.
27. Albrecht Jamnitzer († 1555.), s bratom Wenzelom radi kao zlatar u Nürnbergu.

28. Hans Maslitzer († 1574.), ljevač i kovač kovanica u Nürnbergu. NORBERT LIEB, 1958.: obitelj Fugger, važna Jamnitzerova mušterija, Maslitzeru 1549. godine plaća 26 augsburških guldena za izradu 40 srebrnih guštera.
29. JOHANN KUNCKEL, 1705., 527–530.
30. Točno značenje „bolusa“ u ovom kontekstu nije jasno. Tumačenje starih naziva za materijale je delikatno jer se pojmovi danas mogu odnositi na više materijala. JOOSJE VAN BENNEKOM (2018., 56) razmatra mogućnost da se u ovom slučaju radi o talku (milovka) ili azbestnom prahu.
31. EDGAR LEIN, 2006., 77–78.
32. DAVID VON SCHÖNHERR 1888 (2 bilješka), str. 301; dopisivanje Wenzela Jamnitzera i nadvojvode Ferdinanda I., 27. ožujka 1559. „*So habe ich mit zwei Bildschnitzen gesprochen; aber keiner wolle es unternehmen so kleine Thierlein zu machen... es würden die beinlein an den kleinen dirlein so gar dir und schwach. Sein Rath gehe nun dahin, der Erzherzog möge ihm etliche fissirung von kunderfedern zusenden, um die kleinsten Thiere zu schmelzen; denn es können die kleinen dierlein nit besser zuwegengebracht werden dann geschmelzt.*“
33. U velikim zlatarskim radionicama poput Jamnitzerove, poslovi su očito bili podijeljeni i svaki od zaposlenika imao je užu specijalizaciju. Wenzel je, čini se, djelovao ponajprije kao nadzornik u provedbi svojih nacrti i dizajna. Iz arhivskih izvora ne možemo saznati je li on sam izrađivao naturalističke odljeve u metalu, ali može se pretpostaviti da je detaljno znao sve o tehnikama njihove izrade. Pisani izvori ne sadrže precizne podatke ni o drugim tehničkim aspektima Jamnitzerove zlatarske prakse.
34. PAMELA H. SMITH, TONNY BEENTJES, 2010., 128–179.
35. Ukupna težina pladnja smanjena je gubitkom životinja. Nije poznato kad su koje životinje izgubljene.
36. Zbog nemogućnosti demontaže tih ukrasnih elemenata, na njima nije mogla biti provedena nedestruktivna analiza materijala i površine. Također nije utvrđeno kako su ti medaljončići pričvršćeni za vazu.
37. Autorica zahvaljuje dr. Helgi Lichtenegger na mogućnosti korištenja digitalnog mikroskopa.
38. Autorica zahvaljuje dr. Stephanu Pucheggeru na mogućnosti korištenja opreme SEM/EDX.
39. Autorica zahvaljuje Odjelu za restauraciju slika, Kunsthistorisches Museum Wien, na mogućnosti korištenja opreme za rendgensko snimanje i na asistenciji mag. Ina Slama.
40. Znanstvene analize u Bundesdenkmalamtu proveo je dr. Robert Linke.
41. ERHARD BREPOL, 1996., 435–440. Jetkanje je tehnika kojom se površina metala djelomično zaštićuje lakom tako da se lak nanese samo na predjele koji trebaju ostati zaštićeni, dok se oni predviđeni za jetkanje ostave nezaštićeni. Djelovanjem kemijski aktivnih pasti ili tekućina, na nezaštićenim predjelima polako se oslobađaju čestice metala. Ta reakcija traje dok ne nastanu udubljena (jamice ili žljebovi željene dubine). Tradicionalno je zaštitni lak bio otopina asfalta u terpentinu. Na srebru je jetkanje bilo rađeno ili mješavinom dušične kiseline HNO₃ i klorovodične kiseline HCl (1:1) ili razrijeđenom dušičnom kiselinom u vodi (1:3).
42. RALF SCHÜRER, 2002., 178.
43. ERHARD BREPOL, 1996., 46. Eutektik je mješavina dvaju ili više materijala koji se potpuno miješaju u tekućem, ali ne i u čvrstom stanju. Kod eutektičke mješavine dvaju metala kristalizacija se provodi naizmjenice, što rezultira finom mješavinom lamelarnih kristala A i B, poznatih pod nazivom eutektička mješavina ili eutektik.
44. ERHARD BREPOL, 1996., 389.
45. JOOSJE VAN BENNEKOM, 2018., 50–58.
46. JOOSJE VAN BENNEKOM, SOPHIE HOFFMANN, ARIE PAPPOT, TAMAR DAVIDOWITZ, DIRK JAN BIEMOND 2018., 1–9.
47. Veliki stolni ukras s naturalističkim odljevima flore i faune koji je 1549. izradio Wenzel Jamnitzer.
48. SOPHIE HOFFMANN, 2016., 45–54.

Literatura

ALBERT BARTELMEß, Hans Lobsinger und seine Erfindungen, *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Nürnberg, 1964., 256–264

JOOSJE VAN BENNEKOM, Wenzel Jamnitzer's Centrepiece and the Goldsmith's Secret, *Rijksmuseum Bulletin*, June (2018.), 44–67

JOOSJE VAN BENNEKOM, SOPHIE HOFFMANN, ARIE PAPPOT, TAMAR DAVIDOWITZ, DIRK JAN BIEMOND, Conservation of the 16th-century Merkelsche Tafelaufsatz created by the German goldsmith Wenzel Jamnitzer, *ICOM-CC 18th Triennial Conference 2017*, Copenhagen, 2018.

GERHARD BOTT (ur.), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700*, München, 1985.

ERHARD BREPOL, *Theorie und Praxis des Goldschmieds*, Leipzig, 1996., 552

MAX FRANKENBURGER (ur.), Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Vol. 30, *Beiträge zur Deutschen Kunstgeschichte*, Strassburg, 1901., 96

ANDREA HEUDECKER, SYLVIA GÁLDY (ur.), *Band I: Meister, Werke, Marken, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, Cambridge Scholars Publishing, 2014. 40. URL = https://books.google.at/book?id=6fqmBgAAQBAJ&pg=PA40&lpq=PA40&dq=wenzel+jamnitzer+peter+kuster&source=bl&ots=BRYB3_nndI&sig=ACfU3U2Gp2W_pekM2tBkt4Is_-K00XAR9A&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewjH2p-Mh8zoAhWxVRUIH2hhClkQ6AEwDHoECAkQMq#v=onepage&q=peter%20kuster&f=true (20. travnja 2020.)

SOPHIE HOFFMANN, Möglichkeiten der schonenden Abnahme von Silbersulfid auf fragilen Silberobjekten, *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, 1 (2016.), 45–54

PETRA KAYSER, The intellectual and the artisan: Wenzel Jamnitzer and Bernard Palissy uncover the Secrets of Nature, *Australian and New Zealand Journal of Art*, 7 (2006.), 45–61

WOLFRAM KOEPE (ur.), *Making Marvels: Science and Splendor at the Courts of Europe*, katalog izložbe (New York, The Metropolitan Museum of Art, 25. studenoga 2019. – 1. ožujka 2020.) 2019., 68

ERNST KRIS, *Erstarre Lebendigkeit: zwei Untersuchungen*, Zürich, 2012.

JOHANN KUNCKEL, *Eine sehr schöne Kunst / Kräuter und allerley Vegetabilia, durch sonderlich darzu bereitete Formen in Silber abzugiesen, Wieder Neu aufgerichtete und vergrößerte in Zwey Theilen angewiesene Curieuse Kunst- und Werck-Schul*, Nürnberg, 1705., 520–524

PAUL LAUTENSACK, *Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des XV–XVI Jahrhunderts*, Freiburg, 1912., 57–62

EDGAR LEIN, *Die Kunst des Bronze gießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance*, Mainz, 2004., 77

NORBERT LIEB, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance, *Studien zur Fuggergeschichte 14, Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für bayerische Landesgeschichte 4/4*, München, 1958.

JOHANN NEUDÖRFFER, ANDREAS GULDEN, GEORG LOCHER, WOLFGANG KARL, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, Nürnberg 1547. Wien, 1875.

MILAN PELC, *Renesansa u Hrvatskoj*, Nacionalni muzej renesanse (Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, Pariz, 7. 4. – 12. 7. 2004.), Zagreb, 2004.

DAVID VON SCHÖNHERR, Wenzel Jamnitzers Arbeiten für Erzherzog Ferdinand, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforsch*, 9 (1888.), 301

RALF SCHÜRER, Vom alten Ruhm der Goldschmiedearbeit, Nürnberger Silber in Europa, *Quasi centrum Europae: Europa kauft in Nürnberg 1400–1800*, katalog izložbe (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. lipnja – 6. listopada 2002.), Nürnberg, 2002., 175–197

PAMELA H. SMITH, TONNY BEENTJES, Nature and Art, Making and Knowing: Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques, *Renaissance Quarterly*, 63 (2010.), 128–79

KARIN TEBBE, URSULA TIMANN, THOMAS ESER, *Meister, Werke, Marken, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868*, Nürnberg, 2007.

Summary

Valentina Ljubić Tobisch

PETER KUSTER'S EWER AND BASIN FROM THE TREASURY OF DUBROVNIK CATHEDRAL: SCIENTIFIC AND TECHNOLOGICAL ANALYSIS

The valuable ensemble of an ewer and basin owned by the Diocese of Dubrovnik - *Dioecesis Ragusina* was exhibited as part of the “Making Marvels: Science and Splendor at the Courts of Europe” exhibition (November 25, 2019 – March 1, 2020) at The Metropolitan Museum of Art in New York, USA. These two Renaissance examples of goldsmith art from the German city of Nuremberg were made around 1550 by Peter Kuster. Although these are the only objects with no apparent liturgical purpose, before this project, the ewer and basin were stored in the treasury of the Cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Dubrovnik. When they return from New York, the Renaissance basin and ewer will become part of the exhibition at the Sorkočević Palace or the Bishop's Palace in Dubrovnik.

The basin and ewer were loaned for the exhibition as an opportunity and motivation for a comprehensive scientific and technological analysis of the materials and techniques used to manufacture these exceptional works of Nuremberg Renaissance goldsmith art. In order to learn more about the production technique, as well as the nature of the surface and its ageing phenomena, a systematic examination of the entire surface was carried out. Based on the information obtained through the research, a concept for the necessary conservation was drawn up.

Images from an optical microscope in combination with z-scan techniques allowed precise characterization of the surface topography as well as insights into the construction, preparation of animals and the casting technique. The colours of the natural casts as well as later layers of overpaint were identified and dated through energy dispersive X-ray microanalysis in the scanning electron microscope. The use of micro-computer tomography on several animal and plant figures provided interesting insights about the construction and techniques used to make this outstanding Renaissance artwork, since only a few comparable objects have been preserved and researched worldwide. Scientific and technological research also showed the skilled craftsmanship involved in making such unique creations of silverware destined for the cabinets of curiosities. It takes months of intensive work to make this type of item, during which the master must anticipate countless details and have a very broad knowledge of materials and techniques. In many cases he must also be lucky, especially in working with new techniques such as natural casts. The production of natural casts of plants and animals has been a great challenge, starting with catching and collecting the animals and plants for casting, making moulds, preparing the animals, casting in metal, colouring and imitating their appearance.

Although Peter Kuster's ewer and basin seem to lag behind the elegant works of Wenzel Jamnitzer in the sophistication of composition, this work combines an emblematic Renaissance approach to science and luxury at the same time. At the beginning of his career, the young goldsmith Kuster attempted to compete with, or even surpass, his well-known and respected neighbour Jamnitzer with an incomparable number of natural casts of flora and fauna. Kuster deviated from Jamnitzer's symmetry and tried to integrate elements of flora and fauna into the natural environment.

As this is Kuster's only known work, it is difficult to compare his creativity and the quality of his craftsmanship with Jamnitzer's. Kuster never used a mould twice – all his natural casts of animals are unique, which can be attributed to the difficult production of negative moulds. However, even after very extensive research, it is not

possible to judge why a small number of the naturalistic outflows are technically less accurate than others. The fact that only a few animals were gilded before painting may be an indication of a change in the aesthetic concept during the long-term production of this series. Furthermore, it is possible that part of the casting was made later, during a different stage, or under different working conditions. In the case of turtles that were cast after he had carved the wooden models, it cannot be said with certainty whether Kuster tried to simplify his work, or whether these animals were made by someone else.

KEYWORDS: Treasury of the Cathedral of the Assumption of the Virgin Mary in Dubrovnik, ewer and basin, Peter Kuster, Nuremberg, naturalistic castings of animals and plants, silver, ormolu

Župna crkva sv. Vida s kapelom sv. Barbare u Brdovcu – novi prilozi poznavanju povijesti izgradnje i štukodekoracije

Viki Jakaša Borić
Martina Ožanić

Ministarstvo kulture i medija
Konzervatorski odjel u Zagrebu,
vjakasa@gmail.com
martina.ozanic@gmail.com

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received:
7. 7. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.7>

UDK:
272-523(497.5 Brdovec)
726:75.052(497.5 Brdovec)"16/18"

SAŽETAK: U tekstu se donosi niz novih spoznaja o povijesti izgradnje i uređenja župne crkve sv. Vida u Brdovcu, koje su rezultat usporednog iščitavanja arhivskih izvora, ponajprije izvještaja kanonskih vizitacija, i nalaza konzervatorsko-restauratorskih istraživanja, a koje bitno mijenjaju prije objavljene teze. Iscrpno su sagledane sve povijesne faze s opisom građevnih transformacija i razvoja crkve, iz čega proizlazi zaključak da su se ključne intervencije dogodile tijekom 17. i 19. stoljeća, kad crkva dobiva današnji izgled. Razjašnjena je i građevna geneza kapele sv. Barbare, jedine bočne kapele kružnog tlocrta iz 17. stoljeća na području kontinentalne Hrvatske, a štukatura u njezinu interijeru, ovdje se po prvi put analizira i valorizira u kontekstu štukatura sjeverozapadne Hrvatske i susjednih regija. Prvi put se objavljuje i podatak o naručiteljici kapele i oltara sv. Barbare koju vizitatori izriječkom navode, a riječ je o Heleni pl. Patačić.

KLJUČNE RIJEČI: Brdovec, crkva sv. Vida, obitelj Čikulin, Silvester Donati, kapela sv. Barbare, rotunda, štukatura, Helena Patačić, građevne transformacije, 17. stoljeće, 18. stoljeće, 19. stoljeće, Gjuro Carnelutti

Zupna crkva sv. Vida u Brdovcu jednobrodna je građevina pravokutne lađe s užim svetištem i poligonalnom apsidom, kapelom pravokutnog tlocrta i dvoetažnom sakristijom na sjevernoj strani te južnom bočnom kapelom kružnog tlocrta (sl. 1 - 7). Uz ulazno zapadno pročelje prislonjen je visoki zvonik od šest katova završen baroknom kapom. Riječ je o lokalitetu duge povijesti i kontinuiteta, koji svjedoči o postojanju organiziranog života i kulture na tom prostoru pa kao takav zahtijeva temeljitu stručnu obradu, kao i dokumentiranje svih relevantnih arhitektonskih i oblikovnih elemenata.

Bogata povijest potaknula je istraživanja kojima su obuhvaćeni razni aspekti prošlosti brdovečke crkve, a među brojnim autorima ističu se Rudolf Horvat, Agneza Szabo, Alojz Jembrih, Anka Ivanjek, Vladimir Huzjan i Stjepan Razum.¹ Građevnom poviješću crkve bavile su se Sena Sekulić-Gvozdanović i Đurđica Cvitanović.² Sena Sekulić-Gvozdanović (1994.) temeljem analize postojećeg stanja pretpostavila je da se radi o nekoliko srednjovjekovnih elemenata obrambenog karaktera (donji dio zvonika, donji dio kapele sv. Antuna, rotunda, tj. buduća kružna kapela sv. Barbare) koji su poslije integrirani i povezani s osnovnim



1. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled na sjeverno pročelje (HAZU SFA, Lj. Griesbach, 1932.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the northern façade (HAZU SFA; Lj. Griesbach, 1932)



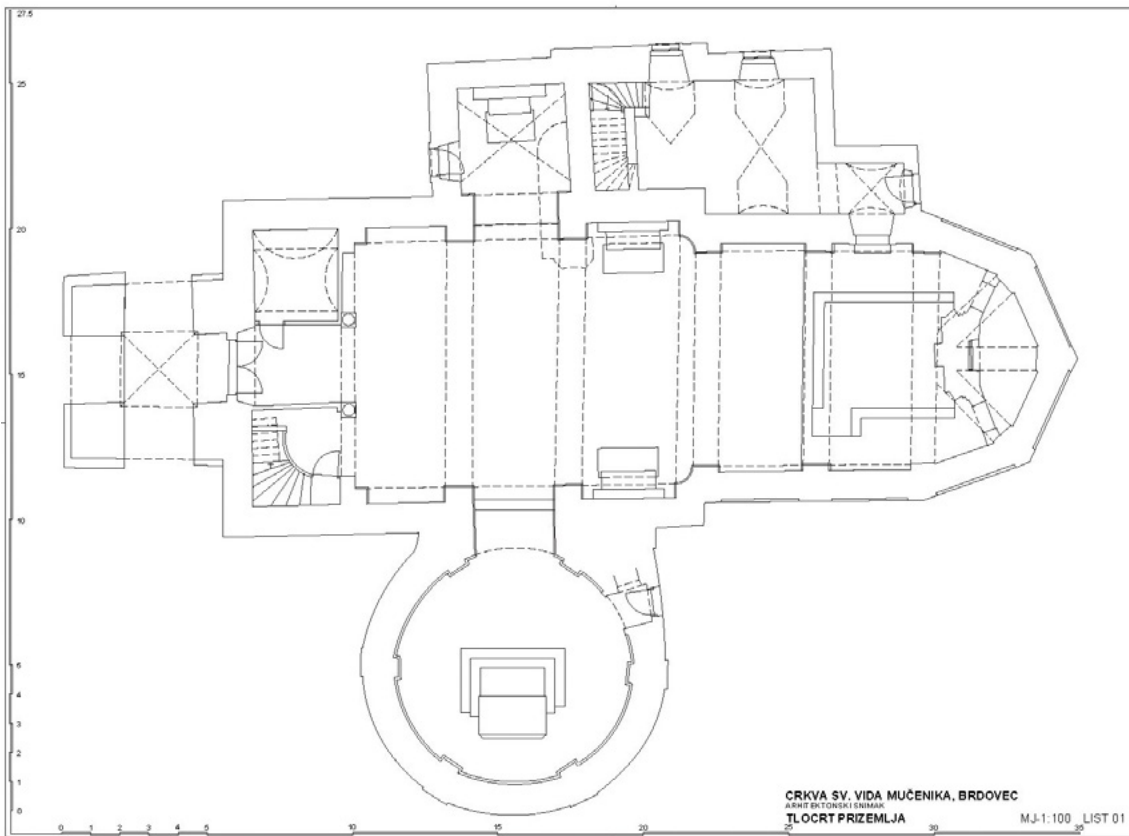
2. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled na južno pročelje s kapelom sv. Barbare i zvonikom (MKM, UZKB – F, inv. br. 33190, br. neg. V-791, snimio Gj. Szabo, 1918.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the southern façade with the chapel of St. Barbara and bell tower (MKM, UZKB – F, inv. no. 33190, no. neg. V-791; Gj. Szabo, 1918)

volumenom srednjovjekovne crkve u cjelinu. Naposljetku zaključuje da je ta crkva „zamršen objekt“ koji valja „još detaljno istražiti“. ³ Đurđica Cvitanović (1997.) preuzima spomenute teze, navodeći da je kapela sv. Barbare „jedina sačuvana rotunda iz razdoblja renesanse – 15./16. stoljeća – koja je sastavni dio jedne obrambene utvrđene crkve.“ ⁴ Prema podacima iz izvještaja kanonskih vizitacija, autorica iznosi zaključke koji su novim istraživanjima dijelom potvrđeni, a dijelom izmijenjeni. ⁵ Crkva sv. Vida zbog svojih je stilskih i tipoloških osobina uvrštena u povijest hrvatske barokne arhitekture, autorice Katarine Horvat-Levaj (2015.) koja upućuje na specifičnost njezina poligonalnog svetišta iz 17. stoljeća te na kružnu kapelu sv. Barbare i stepenasti zvonik fortifikacijskih karakteristika iz istoga razdoblja. ⁶

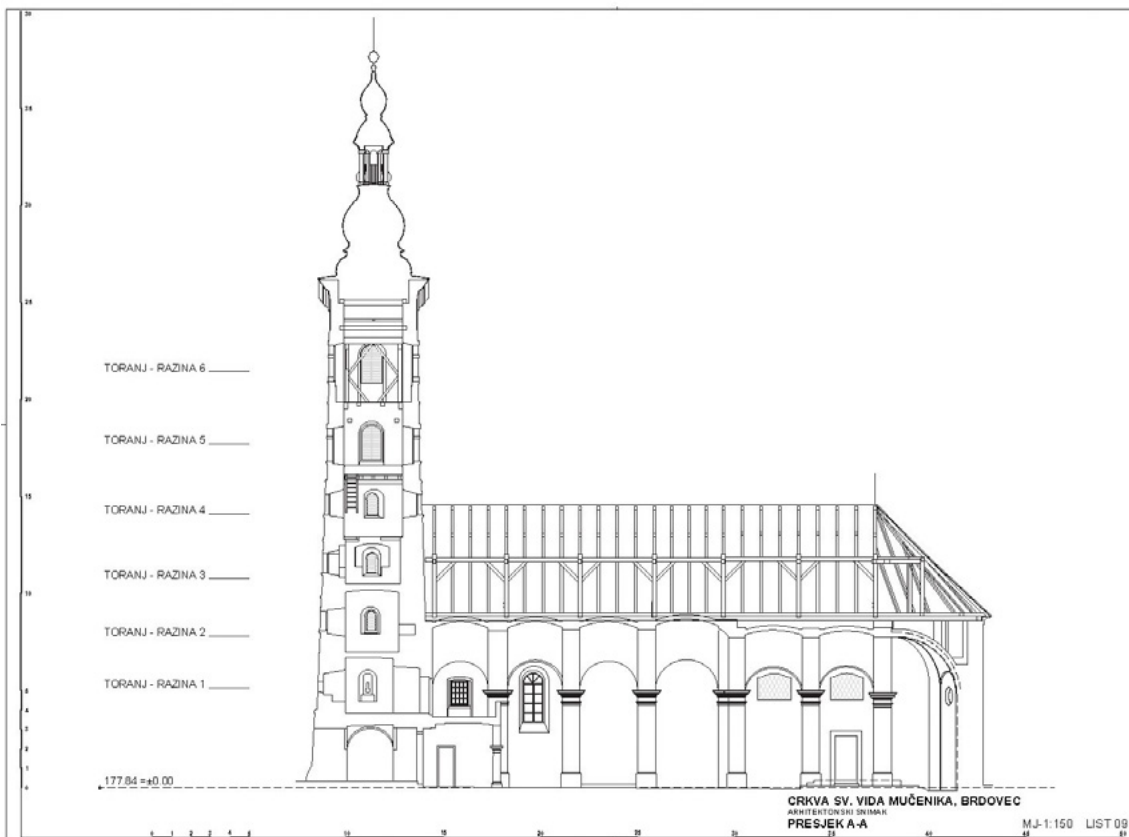
Istraživanja objedinjena ovim tekstom temelje se prije svega na ponovnom iščitavanju bilješki kanonskih pohoda, ali i na nalazima prvi put provedenih konzervatorsko-restauratorskih istraživačkih radova na pročeljima i u interijeru crkve, koji čine materijalne dokaze o njezinoj građevnoj transformaciji. ⁷

Crkva u 17. stoljeću prema zapisima kanonskih vizitacija

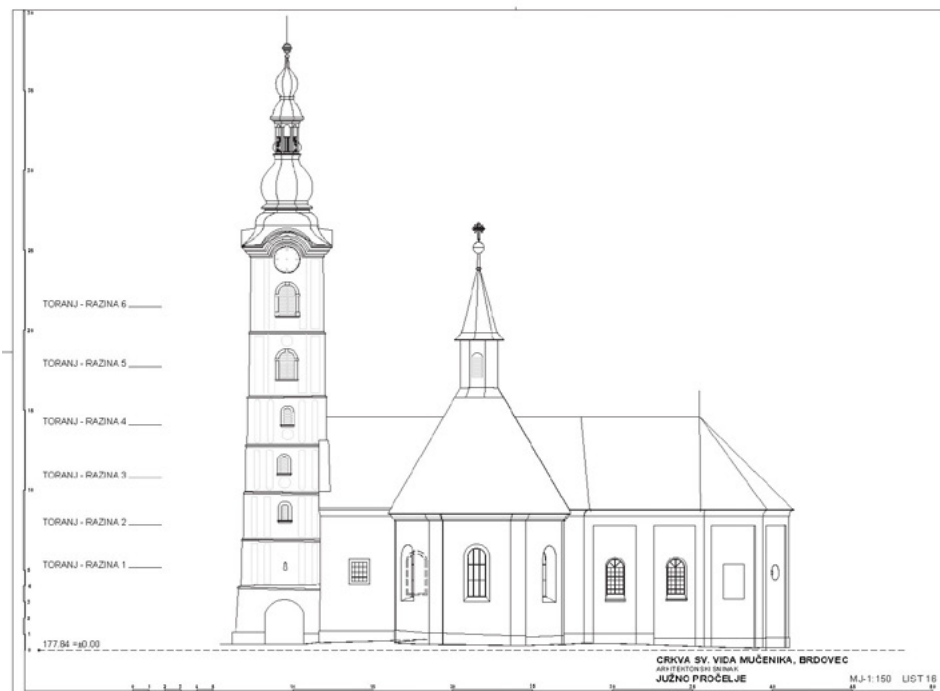
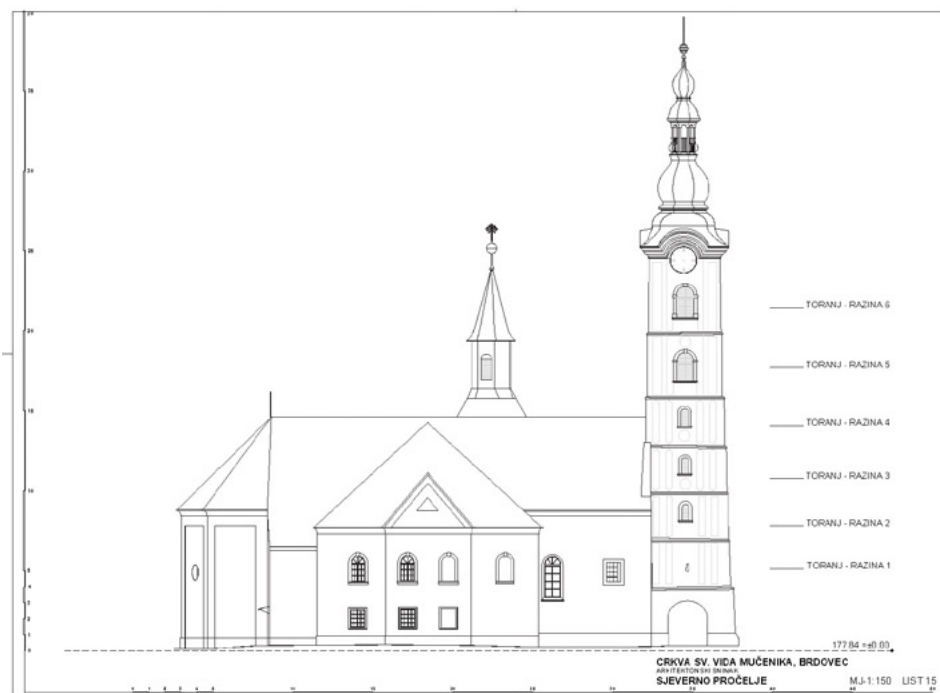
Iako se crkva sv. Vida spominje još u prvom popisu župa 1334. godine, ⁸ najraniji podatak o njezinu izgledu nalazi se u zapisima kanonskih vizitacija iz 1622. godine. Tada je, ali i prilikom sljedećega pohoda 1630. godine, bila



3. Brdovec, župna crkva sv. Vida, arhitektonska snimka, tlocrt prizemlja (R. Cottiero, 2016.)
 Brdovec, parish church of St. Vitus, architectural survey, ground-floor plan (R. Cottiero, 2016)



4. Brdovec, župna crkva sv. Vida, arhitektonska snimka, uzdužni presjek (R. Cottiero, 2016.)
 Brdovec, parish church of St. Vitus, architectural survey, longitudinal cross section (R. Cottiero, 2016)

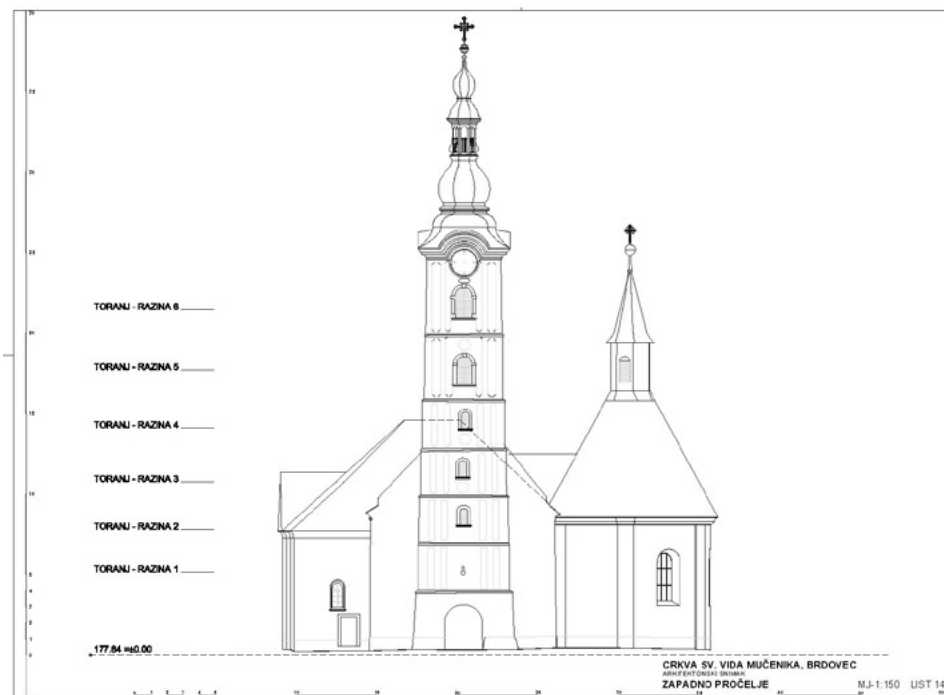
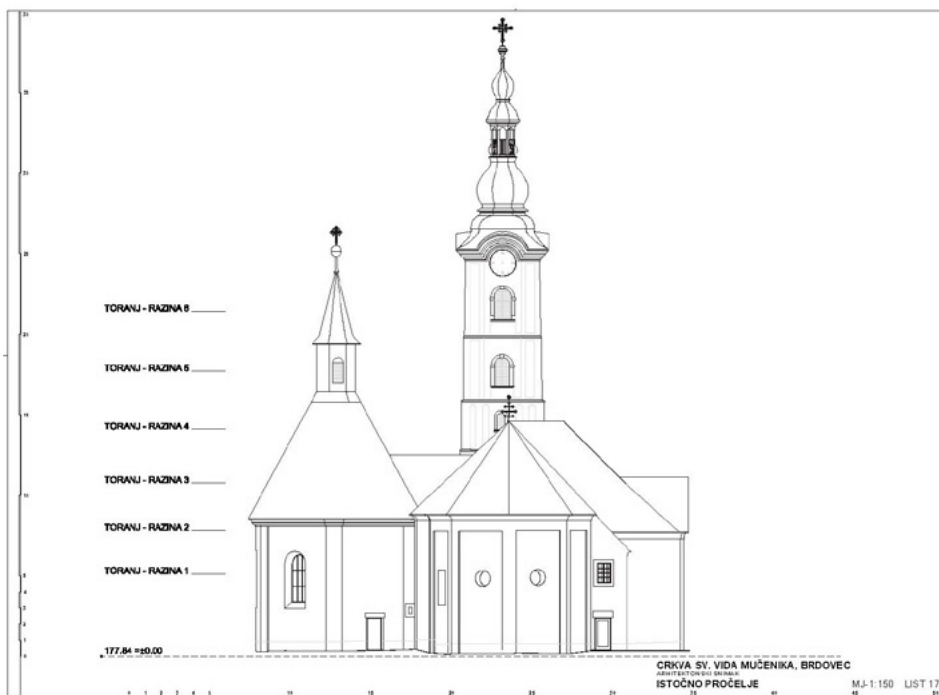


5. Brdovec, župna crkva sv. Vida, arhitektonska snimka, sjeverno pročelje, južno pročelje (R. Cottiero, 2016.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, architectural survey, north façade, south façade (R. Cottiero, 2016)

zapuštena („u gorem stanju od štale“), no već 1634. godine vizitator bilježi početak radova na crkvi.⁹ Dograđen joj je, naime, toranj koji tada još nije bio dovršen, a i sama crkva je proširena. Iz opisa crkve 1642. saznaje se da je lađa bila zaključena stropom, a zapis iz 1650. opisuje crkvu kao zidanu i neoštećenu, s prostranim trijemom pred južnim ulazom koji je poduprt kamenim stupovima, sa svetištem koje je svođeno kao i sakristija.¹⁰ Nedoumicu

stvora podatak o drvenom tornju, koji se prema spomenutom opisu nalazi iznad crkvenih vrata.¹¹

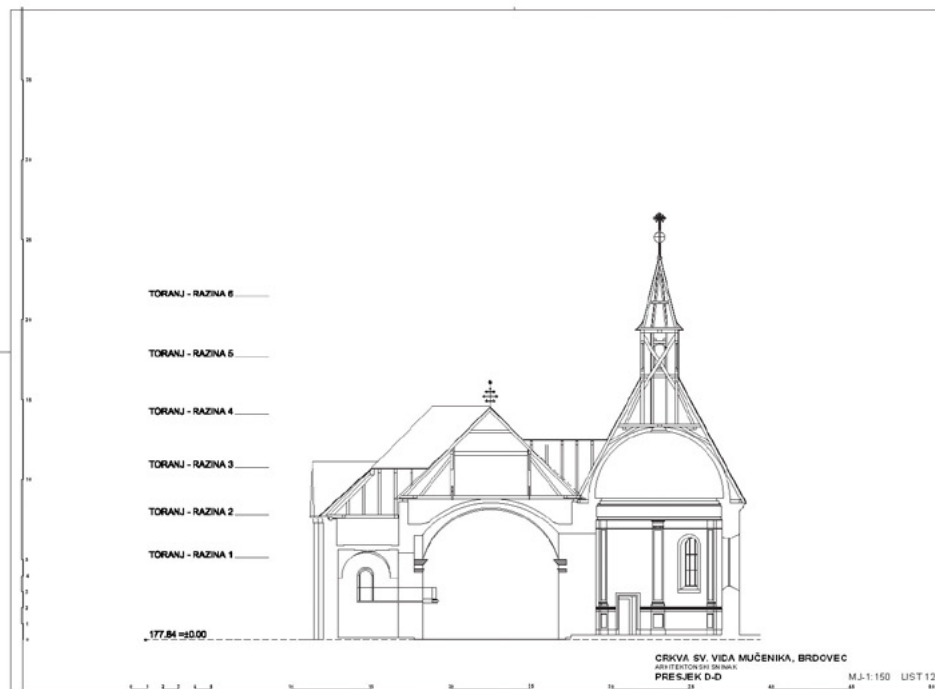
Opis iz 1669. godine prilično je jasan i logičan. Sličnu situaciju ponavljaju, a u nekim pojedinostima i preciziraju, bilješke iz 1677., 1689. i 1691. godine.¹² Crkva je, naime, u cijelosti „zidana i skladno građena“ – tijelo crkve (lađa) je „novo pod dobrim svodom“, svetište je uže i također svođeno, međutim, „djelomice oštećeno“. Crkva ima zidani kor s pripadajućim stubama i dvoja nova vrata. Te



6. Brdovec, župna crkva sv. Vida, arhitektonska snimka, istočno pročelje, zapadno pročelje (R. Cottiero, 2016.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, architectural survey, east façade, west façade (R. Cottiero, 2016)

se, 1669. godine prvi put spominje kapela sv. Antuna koja je „pod visokim, dobrim i novim svodom s dva veća i jednim manjim okruglim prozorom (sva tri s rešetkama)“, a u kapeli je i nova kriptu. Iza glavnog oltara je dvoetažna sakristija pod svodovima (spominje se vrlo stari zidni oslik na svodu). Zidani toranj pred ulazom u crkvu „iz temelja je nov i vrlo visok s dobrim krovom i dva zvona“. Nadalje, ispred južnih vrata crkve nalazi se zidani trijem sa svodom koji podupiru stupovi kao kipovi (*item ante portam ecclesiae*

habet fornicem muratum columnisque situatum per modum statue).¹³ U izvještaju iz 1677. godine vizitator dodaje: *Ante meridionalem est parva porticus murata habens altare similiter muratum non consecratum [...] ornatur altari quodam veteri et modice deaurato, ubi in concursu populi parochus in eo celebrare solet.*, odnosno da pod zidanim trijemom stoji zidani i neposvećeni oltar, koji je izrezbaren i malo pozlaćen, na kojemu župnik slavi misu kad ima mnogo ljudi.¹⁴ Sljedeći veći zahvat uslijedio je 1695. godine, kad



7. Brdovec, župna crkva sv. Vida, arhitektonska snimka, poprečni presjek (R. Cottiero, 2016.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, architectural survey, cross section (R. Cottiero, 2016)

izvještaji kanonskoga pohoda navode da se kapela sv. Barbare iz temelja gradila pokraj južnih vrata crkve,¹⁵ a do 1700. godine je završena, dobivši kupolu sa štukaturama i slikanim prikazima.¹⁶

Crkva iz 16. (?) stoljeća prije promjena zabilježenih u izvještajima kanonskih vizitacija

Sjeverni i južni perimetralni zid današnje lađe¹⁷ sadrži kamenu građu s fragmentima žbuke koja se pripisuje

starijoj crkvi koja će se tijekom 17. stoljeća uređivati i dograđivati. Jasan završetak dvaju zidova s ugaonim kvadrima pronađen je na sjeveroistočnom i jugoistočnom uglu lađe,¹⁸ gdje ta građa ulazi ispod kamene građe zidova današnjega svetišta kojim je zamijenjeno oštećeno uže svetište prvotne crkve. Dakle, u istočnom dijelu tlocrtni perimetar lađe je sasvim jasan, dok na zapadnoj strani nema jasne linije dogradnje, odnosno produženja crkve. Svakako treba napomenuti da se uočava razlika u mortu



8. Brdovec, župna crkva sv. Vida, prozor na južnom zidu lađe (snimio V. Varšić, 2016.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, window on the south wall of the nave (V. Varšić, 2016)

i kamenoj strukturi opisanih najstarijih zidova lađe u odnosu na zapadne dijelove prema zvoniku, u širini pjevališta.¹⁹ Takva situacija odgovara pretpostavci koja se temelji na podatku iz izvještaja kanonske vizitacije iz 1634. godine o povećanju crkve i početku radova na gradnji sasvim novoga zvonika pred ulazom u crkvu.²⁰ Povezujući nalaze navedenog istraživanja i podatke iz bilješki vizitacija, zaključuje se da je prvotna crkva imala nešto kraću pravokutnu lađu tabulatnog zaključka, uže svodeno svetište sa sakristijom i drveni zvonik nad ulazom. Bila je, dakako, niža od današnje crkve i strmijeg krovišta. Trijem pred južnim ulazom, koji se spominje u vizitacijama od šezdesetih godina 17. stoljeća, vjerojatno je postojao i prije.

Potvrda artikulacije i oblikovanja pročelja crkve je polukružno zaključen gotički prozor s kamenim profiliranim okvirom u dubokoj niši na južnom zidu lađe (sl. 8). Njegova polukružna forma i kamena plastika upućuju na 16. stoljeće kao moguće vrijeme nastanka crkve koja danas predstavlja najstariji građevni sloj postojeće cjeline. Pročeljne plohe bile su bojene slonokosno bijelom vapnenom bojom, a uglovi su bili izvedeni dvobojno u kombinaciji slonokosno bijele i sive s urezanim linijama, simulirajući spojeve „na češalj“.²¹ Arhitektonska je plastika bila



9. Brdovec, župna crkva sv. Vida, toranj (MKM, UZKB – F, snimio N. Vranić, 1975.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, tower (MKM, UZKB – F; N. Vranić, 1975)

najvjerojatnije vezana samo za prozorske otvore te dva portala – glavni zapadni i južni prema trijemu.

Izgradnja zvonika i produženje lađe

Kako je već navedeno, zvonik se pred ulaznim pročeljem prema izvještajima kanonskih vizitacija počeo graditi sredinom tridesetih godina 17. stoljeća te je dovršen do sredine istoga stoljeća. U odnosu na crkvu, koja je u 17. stoljeću bila niža od današnje, bio je prilično visok, što zamjećuju i neki vizitatori. Važno je napomenuti da se na istočnom pročelju zvonika i danas razabire forma krovišta lađe koja je tada dograđena u smjeru zapada.²² Bilo je niže i strmije od današnjega, a njegovoj se formi prilagodilo oblikovanje zvonika kojem u toj visini na istočnom pročelju nisu ugrađeni razdjelni vijenci, što svakako govori u prilog pretpostavci da se istovremeno radilo na produženju lađe i gradnji zvonika.

Zvonik se sastojao od prizemnog dijela i vjerojatno pet katova. Poseban je po sasvim evidentnom suženju zidova u svakoj etaži, što u kombinaciji s razdjelnim vijencima čini karakterističnu stepenastu formu (sl. 9). Njegovo oblikovanje, koje osim stepenastog sužavanja obilježava i fortificirani donji masivniji dio s puškarnicama,



10. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled prema kapeli sv. Barbare (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2008.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the chapel of St. Barbara (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2008)

dovela je Katarina Horvat-Levaj u vezu s „paradigmatiskim“ Alberthalovim tornjem zagrebačke katedrale, koji je građen sredinom tridesetih godina 17. stoljeća.²³ Jastučasti razdjelni vijenci izvedeni su u kamenu, kao i okviri lučno zaključenih monofora čiji se format povećava prema vrhu. Samo prva etaža ima puškarnice, dok je prizemlje na uobičajen način rastvoreno s tri strane lučnim otvorima koji omogućavaju pristup crkvi. Ističući njegovu visinu, vizitator 1669. godine bilježi da je zvonik imao dva zvona i krovni zaključak.²⁴ Prostorije prvih triju etaža zaključene su križnim svodom, a uspinjanje je omogućeno spiralnim kamenim stubama koje su ugrađene u južni zid zvonika. Pristup gornjim etažama omogućen je drvenim stubama na tetivama. Zanimljivo je napomenuti da se u trećoj etaži u okviru sjeverne i južne prozorske niše nalaze zidana sjedišta koja flankiraju prozorski otvor. Takvu situaciju nalazimo i u nekim dvorcima s obrambenom funkcijom, kao što je Veliki Tabor. U razdoblju povećanja lađe i dogradnje zvonika zasigurno se formira i prvi zidani kor na kamenim stupovima (prije je postojao drveni kor), koji se spominje u izvještajima kanonskih vizitacija iz 1669. i 1691. godine,²⁵ kao i kameni okvir vrata koja omogućavaju pristup prvoj etaži zvonika s pjevališta.²⁶ Glavni kameni portal polukružnog zaključka, profiliranih dovratnika i nadvoja (vrlo oštećen) također potječe iz vremena produženja lađe i dogradnje zvonika, dakle iz sredine 17. stoljeća.

S obzirom na nalaze pročeljne žbuke sa slonokosno bijelim bojenim slojem iz vremena gradnje, zaključuje se da su plohe zvonika bile jednostavno zaglađene, bez dekorativnih elemenata, kao pročelja crkve iz vremena prije dogradnje zvonika.²⁷

Zahvati u lađi i izgradnja novoga svetišta

Lađa je prema bilješkama vizitacije iz 1642. godine imala strop, a novi svod nad lađom prvi je put spomenut u vizitaciji 1669. godine. Tada se, naime, navodi da je „svetište pod svodom i djelomično oštećeno, a tijelo dobro i novo, pod dobrim svodom“.²⁸ Iz navedenoga se zaključuje da je između 1642. i 1669. godine lađa obnavljana i svođena, najvjerojatnije bačvastim svodom, uobičajenom konstrukcijom u 17. stoljeću. Materijalni tragovi toga svoda, međutim, nisu pronađeni, pa ostajemo samo na pretpostavci. Vjerojatno je bio prisutan sve do 19. stoljeća, kad je zamijenjen češkim svodovima s pojasnicama koje zatječemo danas u crkvi. U izvještaju kanonskoga pohoda 1808. godine po svoj se prilici misli na bačvasti svod iz 17. stoljeća, kad se govori o prenisikom i spuštenom svodu koji će se zbog toga trebati rušiti.²⁹ U istoj obnovi lađa dobiva zidani kor na stupovima koji se spominje u opisu vizitacije 1669. godine.

Uže i svođeno svetište bilo je oštećeno, kako zamjećuju vizitatori, što je neupitno bio razlog izgradnje novoga.³⁰ Naime, 1672. godine župnik Ivan Kobbe (župnik 1672. – 1682.) sklapa ugovor s majstorom zidarom (*magistrum murarium*) Silvestrom Donatijem kako bi iz temelja sagradio svetište te „dolnju i gornju sakristiju“.³¹ Silvester Donati bio je zidar i graditelj talijanskoga podrijetla koji je 1666. godine postao građanin Gradeca, a ostat će zabilježen i pri obnovi zvonika crkve sv. Marka u Zagrebu (1665. – 1667.), obnovi akademske crkve sv. Katarine u Zagrebu nakon velikoga požara 1674. godine te pri povećanju kapele sv. Franje Ksaverskog na Ksaveru u Zagrebu 1674. godine.³² Tako obnovljena brdovečka crkva dočekala je zagrebačkoga biskupa Martina Borkovića koji ju je posvetio 23. srpnja 1679. godine.³³ Vizitator je 1686. godine zabilježio da je „utemeljena pod patronatom ugledne gospode iz obitelji Čikulina“, koji su imali posjede u obližnjoj Lužnici.³⁴

Restauratorskim istraživačkim radovima utvrđena je dogradnja postojećega svetišta starijem tijelu lađe. Novo je svetište vjerojatno ponovilo osnovnu tlocrtnu formu starijeg svetišta poligonalnog zaključka, s tim da je prošireno gotovo do širine lađe. Poligonalno svetište temeljno je obilježje „gotizirajućih“ crkava u 17. stoljeću, čije proporcije variraju u odnosu na brod, a najčešće je primjenjivano rješenje s pet stranica osmerokuta.³⁵ Brdovečka crkva, međutim, neuobičajeno je ostvarenje koje se „nadovezuje na rijetki kasnogotički tip postavljen „u šilj“, proizašao iz šest stranica deseterokuta“.³⁶ O tipu svoda nema podataka jer je u velikoj obnovi u 19. stoljeću i svetište dobilo novi

svod. Njegov se oblik može samo pretpostaviti, uzimajući u obzir nadsvođenja iz toga razdoblja, koja karakterizira bačvasti svod sa susvođnicama koje se nad višestraničnim svetištem radijalno raspoređuju.

Kapela sv. Antuna Padovanskog

Kako se kapela sv. Antuna Padovanskog prvi put spominje u bilješkama kanonskih pohoda iz 1669. godine, uz navod da je „pod visokim dobrim i novim svodom“, kao i da je u njoj velika nova kriptu te još neuokvirena slika sv. Antuna,³⁷ moguće je pretpostaviti da je sagrađena i opremljena šezdesetih godina 17. stoljeća. Nije isključena ni mogućnost da je starija kapela tada uređena, dobivši novi svod i kriptu. Prema nalazima sonde, ona je u svakom slučaju prizidana uz sjeverni perimetralni zid lađe kao jedinica kvadratne osnove,³⁸ a iz zapisa vizitacije iz 1669. godine saznajemo da je imala „dva veća prozora te treći okrugli, svi s rešetkama“.³⁹ Dva veća prozora postoje i danas, a riječ je o polukružno zaključenim otvorima u istočnom i zapadnom perimetralnom zidu kapele s kamenim profiliranim okvirima sasvim srodnima okviru prozora u najstarijem južnom zidu lađe.⁴⁰ Monokromni slonokosno bijeli sloj vapnene boje nanesen je na zidne plohe, prozorske niše i kamene prozorske okvire te na križnom svodu. Polikromni oslik u kombinaciji crvene i oker vezan je za prozorske niše koje obrubljuje, no nije isključeno da se nalazi i na drugim mjestima koja nisu obuhvaćena navedenim sondiranjem.⁴¹ Vanjske zidne plohe kapele sv. Antuna bile su žbukane vapnenom žbukom te bojene kao i interijer slonokosno bijelom vapnenom bojom.⁴²

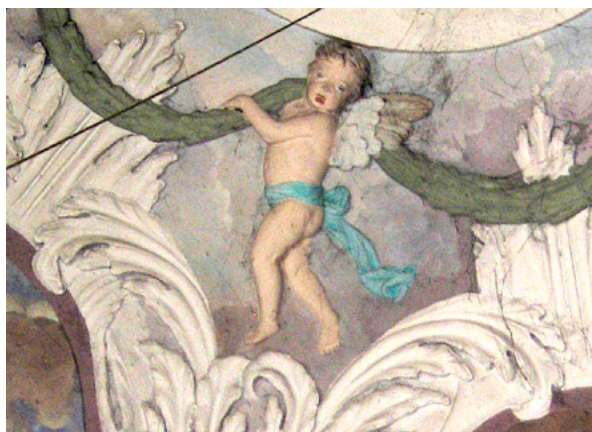
Kapela sv. Barbare – izgradnja i štukodekoracija

Posljednja i vrlo važna intervencija iz 17. stoljeća kojom je uvelike obogaćen prostor župne crkve sv. Vida je dogradnja kapele sv. Barbare uz južni perimetralni zid njezine lađe, od 1695. do 1700. godine (sl. 2 i 3).⁴³ Riječ je građevini kružnoga tlocrta, naglašene vertikalne mjere i kupolastog zaključka, a njezino valjkasto tijelo zaključuje stožasto krovšte s lanternom. Samo je vratnim otvorom bila vezana za lađu kao zasebna prostorna jedinica koja nije utjecala na prostorni doživljaj i organizaciju glavnog dijela crkve, što je bila česta karakteristika kapela prigradenih u 17. stoljeću.⁴⁴ Kružna forma i debeli zidovi u kamenu naveli su Senu Sekulić-Gvozdanović na pretpostavku o ranijem nastanku i obrambenoj funkciji kapele, međutim, izvještaji kanonskih vizitacija otkrivaju da se na mjestu kapele do njezine izgradnje nalazio zidani trijem sa stupovima i svodom pod kojim je bio i oltar, a služio je za misna slavlja.⁴⁵

Restauratorskim istraživanjima utvrđena je ujednačena kamena građa kapele do samoga krovšta, prema čemu se zaključuje da se njezina visina od vremena izgradnje nije mijenjala te da je bila viša od tadašnje crkve. Pročeljne plohe kapele bile su artikulirane pilastrima s



11. Brdovec, župna crkva sv. Vida, štukature i freske u kupoli kapele sv. Barbare (HAZU SFA, Lj. Griesbach, 1930-ih)
Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, stucco and frescoes in the dome (HAZU SFA; Lj. Griesbach, 1930s)



12. Brdovec, župna crkva sv. Vida, kapela sv. Barbare, skulptura anđela putta, detalj (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2018.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, sculpture of a putto angel (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2018)

profiliranim kapitelnim elementima koji su podupirali potkrovni vijenac. Vrlo je važan nalaz sonde na mjestu spoja kapele i crkve, iz koje se osim bogate kapitelne profilacije prvotnog pilastra razabire odnos kapele spram tada niže crkve.⁴⁶ Prema zapisu vizitacije iz 1700. godine, kapela je imala „osam prozora načinjenih od kristalnog stakla; svi su do jednoga učvršćeni za zid veoma jakim



13. Brdovec, župna crkva sv. Vida, kapela sv. Barbare, medaljon s glavosjekom sv. Barbare (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2018.)

Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, medallion with the beheading of St. Barbara (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2018)

željeznim rešetkama⁴⁷. Što se tiče krovista, kanonske vizitacije zabilježile su podatke o pokrovu kapele od drvenih daščica, ali ne i o prvotnoj konstrukciji.⁴⁸

Kružni oblik kapele sv. Barbare neupitno se oslanja na renesansnu tradiciju, koja proizlazi iz arhitektonske teorije koja tumači kružnicu kao savršen oblik koji prezentira kozmičku harmoniju s kojom se identificira božansko.⁴⁹ Posebno značenje koje su renesansni teoretičari pripisivali građevinama centralnog tlocrta bilo je poticaj za recepciju oblika u kasnijim razdobljima i njihovu primjenu na sakralnoj izgradnji posvećenoj Bogorodici, pa se tijekom 17., a naročito 18. stoljeća kružna forma primjenjuje na marijanskim crkvama diljem srednje Europe.⁵⁰ Na području kontinentalne Hrvatske kružne sakralne građevine u 17. stoljeću bile su rijetkost, a svjedočanstvo o postojanju jedne takve temelji su nekadašnje slobodno stojeće malteške kapele sv. Josipa u Karlovcu, podignute oko 1680. godine.⁵¹ Njezina je funkcija bila memorijalna, kao i namjena dviju centralnih građevina iz 16. stoljeća, danas poznatih samo iz povijesnih izvora.⁵² Riječ je, naime, o grobnoj kapeli obitelji Zrinski uz pavlinsku crkvu sv. Helene u Čakovcu, u kojoj je 1664. godine pokopan Nikola Zrinski te o kapeli uz župnu crkvu Presvetog Trojstva u Donjoj Stubici, gdje je pokopan protestant Franjo Tahy

sa suprugom Helenom.⁵³ Crkve centralnog tlocrta grade se u većem broju tek tijekom druge polovice 18. stoljeća, međutim prave rotonde su i tada malobrojne (poput crkve Pohoda Djevice Marije u Vukovini, crkve Presvetog Trojstva u Daruvaru ili crkve sv. Terezije u Suhopolju).⁵⁴ Kapela sv. Barbare izdvaja se stoga svojim kružnim tlocrtom, kao i činjenicom da je riječ o bočnoj kapeli koja je veličinom bila dominantna u odnosu na crkvu te je takva jedinstven primjer na području sjeverozapadne Hrvatske.

Do sada objavljeni izvori navodili su da je kapela podignuta zahvaljujući naporima Bratovštine sv. Barbare i župnika Ivana Kobbea te da je pravo patronata u to vrijeme imala obitelj Čikulin.⁵⁵ Ta je Bratovština sv. Barbare djevice i mučenice utemeljena „vu czirkve S. Vida mučenika na Berdouczu, oblaztjum Sz. Otcza Pape Clementa X., a dopuschenyem viszoko postuvanoga gozpodina Martina Borkovicha Sz. Zagrebachke Czirkve biskupa, leta 1675.“, a njezina vrijedna ostavština je na kajkavskom jeziku pisan molitvenik *Pobosne molitve*, tiskan u Beču 1678. godine i posvećen „Barbari i Mariji Joanni Draškovič, od Trakoštana grada vekivečnem groficam, svojem milostivnem i veliko dostojnem gospam i patronam“.⁵⁶ Anka Ivanjek (2009.) dodaje da je Bratovština bila „izrazito demokratski organizirana, ne traži obavezu nikakvih davanja, a članovi su joj klerici i laici sviju stališa i *obadvojega spola*“.⁵⁷ Brdovec se aktivnim djelovanjem Bratovštine tijekom 17. i 18. stoljeća prometnuo u jedno od važnih hodočasničkih odredišta sjeverozapadne Hrvatske, o čemu govore brojna čudesna ozdravljenja i zavjeti po zagovoru sv. Barbare i sv. Vida, zapisani u *Liber miraculorum* u matici krštenih Župe Brdovec,⁵⁸ ali i na zidovima kapele sv. Barbare, gdje je bilo „[...] veoma mnogo pobožnih zavjeta“.⁵⁹ Do 1813. godine, kad Bratovština prestaje postojati, u nju je bilo upisano 3327 članova.⁶⁰

Izuzev kružne tlocrtne forme, kapela se na području kontinentalne Hrvatske ističe i kvalitetnom štukodekoraacijom (sl. 11), koju su i vizitatori pohvalno ocijenili kao „djelo načinjeno na moderan način i s dobrim ukusom“.⁶¹ U središtu kupole je tondo s (na dasci) naslikanom scenom Presvetoga Trojstva s Adamom i Evom pokraj stabla spoznaje Dobra i Zla, oko kojega kruži šest visokoreljefnih štukoandela *putta* noseći lisnate girlande (sl. 12). Oko njih je krug od šest medaljona, u formatu uspravnih u sredini suženih ovala, koji poput stripa pričaju priču koju bilježi *Legenda aurea* o životu i smrti sv. Barbare: sv. Barbara stoji ispred kule u koju ju je otac Dioskor zatočio; sv. Barbaru otac izručuje vlastima; sv. Barbaru otac kažnjava; glavosjek sv. Barbare (sl. 13);⁶² Barbarina oca krvnika ubija munja; prikaz svete sa svojim uvriježenim ikonografskim atributima: kaležom s hostijom i mačem, kako stoji ispred kule.⁶³ Sve su naslikane scene obnavljane i preslikane, moguće prema izvorniku, no to je potrebno potvrditi detaljnijim sondiranjem, stoga autora za sada nije moguće imenovati.



14. Brdovec, župna crkva sv. Vida, kapela sv. Barbare, skulptura sv. Cecilije (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2018.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, sculpture of St. Cecilia (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2018)



15. Brdovec, župna crkva sv. Vida, kapela sv. Barbare, skulptura neatribuirane svetica (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2018.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, sculpture of an unidentified saint (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2018)

Slike obrubljuju s donje strane plošni rogovi školjkasto izbrazdanih režnjeva (ili školjke koje se uvijaju u oblik roga), iz kojih izranjaju akantovi ornamenti naglašeno izduženih, istanjenih i plitkih grana koje se simetrično povijaju prema unutra, a na vrhu svakog medaljona je jednak akant, koji se pripijen uz plohu širi poput plamena. Uz donji rub medaljona postavljene su školjkaste tvorbe s istaknutim valovitim linijama površine te središnjim polukružnim formama s koncentrično izbrazdanim naborima. Medaljoni su međusobno spojeni kratkim ukrštenim cvjetnim grančicama, a između medaljona raspoređeno je šest kvalitetno modeliranih štukoskulptura svetica i mučenica koje stoje na vijencu: sv. Margareta, sv. Apolonija, sv. Cecilija (sl. 14), neatribuirana svetica (sl. 15), sv. Jelena Križarica (sl. 16) i sv. Doroteja (?). Figure svetica skladnih su proporcija i blagih kontraposta s laganim okretom u kukovima koji pridonosi dinamičnim krivuljama tijela. Odjevene su u dugačke haljine i ogrtače; tkanine prirodno padaju u obilnim, dugačkim i gusto namreškanim pregibima meko zaobljenih bridova. Ruke koje proviruju ispod draperije mahom upućuju sugestivne geste te otkrivaju profinjene anatomske detalje. Ovalna lica jednoličnih su fizionomija bez izražajnosti, s krupnim bademastim očima, istaknutim ovalnim bradama te zaokružena začesljanim pramenovima kose. Modeliranje anđela *putta* koji kruže oko središnjega tonda nešto je tvrđe, a vitka tijela



16. Brdovec, župna crkva sv. Vida, kapela sv. Barbare, skulptura sv. Jelene Križarice (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2018.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, chapel of St. Barbara, sculpture of St. Helena (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2018)



17. Graz, kuća Luegg, detalj štukature na pročelju (snimio N. Mendrila, 2019.)
Graz, Luegg house, stucco detail on the façade (N. Mendrila, 2019)



18. Graz, mauzolej cara Ferdinanda II., pogled na kupolu grobne kapele (snimio N. Mendrila, 2019.)
Graz, mausoleum of Emperor Ferdinand II, view of the dome on the tomb chapel (N. Mendrila, 2019)

i nezgrapne ruke prate zavijorene tkanine oko bedara i šablonski oblikovanih krila.

Gradnja kapele započeta je 1695. godine, no prilikom pohoda 1697. godine, kapela je još nedovršena,⁶⁴ dok se štukatura prvi put opisuje u izvještaju kanonskoga pohoda 1700. godine,⁶⁵ kad vizitator zamjećuje da je u „[...] kapeli sv. Barbare načinjena kupola sa štukaturama velike vrijednosti, na kojoj su u rečenoj kapeli slikama prikazani život i mučeništvo sv. Barbare, a po zidovima iste kapele veliki gipsani kipovi Blažene Djevice Marije koja nosi malenog Isusa, sv. Petra i Pavla, te sv. Lovre i Stjepana Prvomučenika“.⁶⁶ Zanimljivo je da se tih pet svetačkih kipova na zidovima u sljedećim vizitacijama više ne spominju poimence. Vjerojatno su u potresu 1880. godine jače stradali, pa u sanaciji kapele idućih godina nisu obnovljeni, za razliku od figura svetica na vijencu koje su sačuvane. Najnovija restauratorska istraživanja dokazala su da štukatura u kupoli datira iz vremena gradnje kapele. Njihov današnji izgled rezultat je posljednje obnove iz 1985. godine,⁶⁷ no vizitatori navode da je izvorno bila djelomično pozlaćena.⁶⁸

Osim kapele sv. Franje Asiškog u franjevačkom samostanu u Zagrebu (oko 1683.)⁶⁹ te kapele sv. Josipa u franjevačkoj crkvi sv. Ivana Krstitelja u Varaždinu (prije 1692.),⁷⁰ štukatura kapele sv. Barbare još je jedina sačuvana u kontinentalnoj Hrvatskoj na izmaku 17. stoljeća. Njezini suvremenici, poput štukouresa u crkvi sv. Franje Ksaverskog u Zagrebu (1690.)⁷¹ ili u kapeli Majke Božje u pavlinskoj crkvi Majke Božje u Remetama (između 1690. i 1693.),⁷² odavno više ne postoje i nema svjedočanstva njihova izgleda. Brdovečka kapela se među sačuvanim ambijentima izdvaja kao ilustrativan uzorak napuštanja oblikovnih težnji kakve su obilježile štukature u drugoj polovici 17. stoljeća, a čiji je reprezentativni primjer kapela sv. Franje Asiškog na Kaptolu, prema pličim i nježnijim oblicima vrpčasto-lisnate ornamentalne faze (*Laub und Bandelwerk*) prve četvrtine 18. stoljeća. Naime, štukodekoraciju kapele sv. Franje karakteriziraju gusto raspoređeni

motivi istaknute voluminoznosti i punoće, koji preplavljaju cijelu plohu po načelu *horror vacui*. Premda je mali prostor kapele diktirao zbijenost mnoštva motiva, impuls prema izduženijim motivima te rahlijem prekrivanju zidne plohe naslućuje se i na štukodekoraciji kapele sv. Josipa u Varaždinu te donekle u kapeli sv. Antuna Padovanskog u crkvi Majke Božje u Remetincu (J. A. Quadrio?, oko 1704.).⁷³

Formalne odlike brdovečke štukature uočljivo su drugačije od njezinih spomenutih prethodnika. Srodnike joj u Hrvatskoj ne nalazimo, međutim, usporedivi se primjeri pronalaze u susjednoj Štajerskoj, gdje se upravo na zalazu 17. stoljeća razvija skupina štukom ukrašenih prostora vidljivo sličnih modelacija. Zaokret prema plošnijim oblicima primjećuje se u Grazu, primjerice, na fasadi uglovnice Luegghaus na adresi Sporgasse 2/Hauptplatz 11 (Domenico Boscho, oko 1680. – 1685.); (sl. 17)⁷⁴ ili pak u grobnoj kapeli mauzoleja cara Ferdinanda II., koja se uređivala 1689. godine (štukoukras prema Johannu Bernhardu Fischeru von Erlachu, freske: Matthias Echter, štukofigure: Marx Schokotnigg 1695.–1696.); (sl. 18).⁷⁵ Vrsnoćom izvedbe i raznovrsnošću motiva gradačke štukature nadmašuju brdovečke, no zajednička im je osnovna ideja ukrašavanja kupole slikama u medaljonima uokvirenim izduženim akantovim granama koje izviruju iz školjkastih rogova te skupinom svetačkih figura razmještenih na vijencu. Na kući Luegg osobitu pozornost privlače plitke školjke s istaknutim valovitim linijama te uz plohu priljubljene akantove grane koje se šire poput plamena, kakvi se daleki srodnici prepoznaju i u Brdovcu. Bliži analogni primjeri pojavljuju se i u slovenskom dijelu Štajerske, a Barbara Jaki Mozetič (1997.) naziva ih Grupa Štatenberg, prema istoimenom dvorcu grofova Attems s najviše štukoukrasa u Štajerskoj.⁷⁶ Na prvom katu dvorca nižu se prostorije čiji su stropovi i svodna polja ukrašeni raznovrsnom štukoornamentikom, među kojima se opažaju i motivi slični brdovečkima, poput istanjenog i plošnog akantova ornamenta, školjkastih formi koje se

uvijaju u rog te polukružnih motiva s nanizanim koncentričnim linijama (sl. 19). Autorica u tu skupinu ubraja i ljetni refektorij minoritskog samostana u Ptuju (J. A. Quadrio, P. Bettini, 1693.),⁷⁷ kuću u Murkovoju ulici 1 (1692.) u Ptuju te djelomično Gradsku vijećnicu u Mariboru.⁷⁸ Barbara Jaki Mozetič ističe da je obilježje te skupine (premda međusobne razlike u izvedbi upućuju na više ruku nejednakih vještina te ih se ne može povezati u jednu zatvorenu razvojnu liniju) stilsko oblikovanje koje nagoviješta prijelaz prema plošnoj ornamentici, a uzore, možda čak i izravan utjecaj, treba potražiti među majstorima u Grazu.⁷⁹ Među vodećim štukaterima na zalazu stoljeća ističu se Domenico Boscho (Bosco, Poscho, Poschuo, Wotschkä) (†Graz, 1721.),⁸⁰ Carlo Francesco Cassagrande, Alessandro Serenio (†1688.), Gabriel i njegov sin Peter Bettini i drugi, a njihova imena sugeriraju da su talijanskog podrijetla, kao uostalom i većina putujućih štukatera u 17. stoljeću. Glavnina ih je emigrirala iz sjeverne Italije, tražeći posao diljem Europe, a često su se zimi vraćali kući, gdje su razmjenjivali iskustva, predložke te obučavali nove majstore.⁸¹ Ime majstora koje se ponavlja je i Joseph Anton Quadrio (Giuseppe Antonio Quadrio), koji je radio i u Grazu i u Ptuju, a nije isključeno da je riječ o istom autoru koji će poslije djelovati i u Hrvatskoj te postati vodeće ime štukodekoracije prve četvrtine 18. stoljeća.⁸² Naime, Jože Curk (1994.) je, po svemu sudeći, razriješio dvojbu koja se provlačila slovenskom literaturom: je li riječ o istoj osobi ili ocu i sinu, zaključivši prema podatku iz arhiva u Ptuju da je riječ o jednom Josefu Antonu Quadriju koji je umro u Ptuju 24. ožujka 1729. godine u dobi od 63 godine.⁸³ Međutim, kvaliteta i oblikovanje uresa u Brdovcu ne govori u prilog Quadrijevoj atribuciji, stoga autora treba potražiti u nekoj drugoj, za sada nepoznatoj, radionici.

No osim spomenute Bratovštine, bilješke kanonskih pohoda navode još jednu vrlo bitnu osobu koja je bila pokroviteljica kapele sv. Barbare i pripadajućeg oltara – Helenu pl. Patačić (Krkanec, 1628. – Laduč /?/, 1701.), udovicu zagrebačkog podžupana Ivana Ručića (†1660.): *Patrona capellae et altaris fuit olim defuncta Helena Patachich [sic], pie defuncti Ioannis Ruchich consors.*⁸⁴ Vizitator 1740. godine dodaje: *Sextum altare stat in magnifica capella in forma orbiculari erecta a fundamentis ex muro ad meridionalem partem corporis ecclesiae sub testudine fornicata pia munificentia perillustris dominae Helenae natae Pattachich, relictæ Ruchich, opus nouae architecturae et boni gustus.*⁸⁵ Ona se do sada u literaturi o župnoj crkvi u Brdovcu navodila samo usput, kao jedna od donatorica liturgijskih predmeta, poput relikvijara sv. Vida,⁸⁶ relikvijara Sv. Križa,⁸⁷ ruha⁸⁸ ili pak darovnice za vječno svjetlo pred glavnim oltarom, a koja je kasnije prenamijenjena za kapelu sv. Barbare.⁸⁹ Međutim, njezina je važnost nedvojbeno bila itekako veća, jer je vizitatori izriječno navode kao donatoricu kapele i oltara, na kojemu je uostalom stajao i njezin grb: [...] *in medio insigne Patachichianum*



19. Štatenberg, dvorac Attems, detalj štukature u prostoriji prvog kata (MKM, KO ZG – F, snimila M. Ožanić, 2020.)
Štatenberg, Attems Castle, stucco detail in a room on the first floor (MKM, KO ZG – F; M. Ožanić, 2020)

*relictæ Ioannis Ruchich.*⁹⁰ Taj je oltar tijekom vremena znatno preinačen, pa je danas od nekadašnjega oltara, čini se, sačuvana jedino skulptura zaštitnice s kipovima anđela *putta* i anđela lučonoša koji se spominju od prvih opširnijih opisa novoga oltara.⁹¹ Impozantnim popisom narudžbi i donacija Helena Patačić ostavila je neizbrisiv trag u umjetničkom krajoliku Zagreba i okolice u drugoj polovici 17. stoljeća. Ta je pobožna plemkinja svojim istančanim ukusom angažirala kvalitetne majstore te su njezinom darežljivošću akademska crkva sv. Katarine u Zagrebu, kapela BDM Loretske uz crkvu sv. Katarine u Zagrebu, crkva sv. Franje Ksaverskog u Zagrebu, kapela sv. Franje Asiškog na Kaptolu, crkva sv. Josipa na Josipovcu te crkva Majke Božje u Remetama podignute i/ili opremljene brojnim oltarima, crkvenim namještajem, liturgijskim predmetima, ruhom i zidnim slikama.⁹² Očito je bila dobro upoznata s onodobnom modom ukrašavanja prostora štukaturama pa su njezinim naporom kapela sv. Franje Asiškog (1680. – 1683.), crkva sv. Franje Ksaverskog (1690.) i kapela Majke Božje u pavlinskoj crkvi u Remetama (1690. – 1693.) dobile štukourese, od kojih je danas sačuvana samo ona na Kaptolu, a promicanje štukatura nastavili su i njezini nećaci Baltazar II. i Juraj te njihovi potomci.⁹³ Prema najnovijim spoznajama, dosadašnjoj listi narudžbi Helene Patačić svakako treba pridodati i uređenje kapele sv. Barbare u Brdovcu između 1697. i 1700. godine. Povezanost Helene Patačić s Brdovcem nije neočekivana, budući da se, primjerice, u oporuci od 22. listopada 1679. godine na više mjesta sjetila crkve sv. Vida u Brdovcu, ostavivši njoj, Bratovštini te filijalnim kapelama u Laduču i Križu Brdovečkom novčana sredstva,⁹⁴ a i prijateljevala je s brdovečkim župnikom Ivanom Kobbeom, koji je i jedan od supotpisanih svjedoka oporuke.⁹⁵ Uostalom, u Laduču (Brdovcu) je naslijedila od pokojnoga muža Ivana Ručića imanje na kojemu se bavila medarstvom i vinogradarstvom.⁹⁶ Uzevši u obzir

navedene okolnosti, opremanje kapele sv. Barbare kvalitetnim štukaturama posve je u skladu s naručiteljskim i umjetničkim sklonostima Helene Patačić, koja je u kraju kojem je rado boravila željela ostaviti trajni trag svoje prisutnosti i velikodušnosti.

Crkva u 18. stoljeću

U izvještajima kanonskih vizitacija tijekom 18. stoljeća znatno je manje podataka o arhitekturi crkve, vjerojatno zato što se tijekom toga stoljeća nisu događale važnije promjene. Tlocrtna forma kakvu zatječemo danas u crkvi najvećim je dijelom već tada bila definirana. Riječ je o longitudinalnoj lađi s poligonalno zaključenim svetištem i zvonikom pred glavnim ulazom. Sa sjeverne strane lađe je pravokutna kapela sv. Antuna, dok je uz južni zid lađe kružna kapela sv. Barbare. Crkva je tada bila oko 130 cm niža od današnje, zaključena strmim karakterističnim krovom, dok je kružna kapela sv. Barbare nadvisivala crkvu.

Između 1749. i 1759. godine crkva je obnavljana i u tom su joj razdoblju povećani prozori.⁹⁷ Godine 1777. zabilježeno je da je krov lađe prekriven crijepom, a krovovi nad kapelama daščicama.⁹⁸ Iste godine vizitator dodaje da je „zidani zvonik razmjernan crkvi“ te „s obzirom na to da mu je krov oštećen, župnik će se pobrinuti da se što prije postavi prikladna kapa“. Svetište je popločeno kamenom, a lađa s kapelama pečenom ciglom.

Restauratorski istraživački radovi također nisu pokazali važnija materijalna svjedočanstva o intervencijama na crkvi u tom razdoblju. Svakako treba istaknuti zvonik koji vjerojatno potkraj sedamdesetih godina 18. stoljeća dobiva tipičnu baroknu kapu i moguće zaključni kat s bogatim potkrovnim profilacijama. Iz vremena te građevinske preinake potječe žbukani sloj s izduženim poljima odsječenih uglova ili, možemo reći, inačicom baroknih medaljona. Artikulacija pročelja plošnim medaljonima, formiranih kombinacijom različitih tekstura žbuke, učestala je na baroknim pročeljima građevina iz 18. stoljeća, što se prije svega odnosi na gradnju stambene namjene, međutim, očito ni na sakralnoj gradnji taj koncept nije bio isključen.⁹⁹ Riječ je o žbukanom sloju koji u prva četiri kata čini rustikalna ploha zida s upuštenim glatkim poljima odsječenih uglova (medaljonima), dok je u dva gornja kata situacija obratna pa je ploha glatka, a polja odsječenih uglova rustikalna.¹⁰⁰ Prvotni bojani sloj je monokroman, slonokosno bijeli, prilagođen zatečenoj situaciji na preostalim dijelovima crkve.

Crkva u 19. stoljeću

Za razliku od prethodnoga razdoblja, 19. stoljeće donosi veće građevinske promjene na crkvi, kojima će se definirati njezin današnji izgled i koncept. Osim podataka iz bilješki vizitacija, zaključivanju su pridonijeli rezultati restauratorskih istraživačkih radova, kao i analiza arhitektonsko-konstruktivnih elemenata crkve.

Godine 1808. vizitator navodi dimenzije crkve: „Duga je 14, a široka u svetištu 4 i pol te u tijelu 5 i pol orgija; visoka je 4 orgije“¹⁰¹ (1 orgija = 6 stopa = 1,92 m [1 stopa = 0,32m]). Zanimljiv je opis svoda za koji piše da je „dobar i čvrst, ali previše nizak i spušten, zbog čega će se trebati rušiti“.¹⁰² Prigodom vizitacije 1820. godine vizitator opisuje svetište s pet prozora i podom od mramornih ploča crne i crvene boje koji je od lađe odignut jednom stubom.¹⁰³ Pridodaje da je i pod kapele sv. Barbare popločen crno-crvenim mramornim pločama. Ponavlja se opis svoda lađe i svetišta za koje se ponovo zapaža da je „doduše dobar, ali previše spušten i nizak“. Važan je podatak o sakristiji za koju navodi da je podignuta godine 1818., „dosta je prostrana i veoma svijetla, okrenuta prema sjeveru“.¹⁰⁴ Osim iz crkve, može se ući i izvana, s istočne strane kroz mali hodnik duž svetišta. Iznad sakristije je oratorij pod svodom s čijih se dvaju prozora može pratiti svećenička propovijed. Sakristija i oratorij imaju po dva prozora na sjeveru.

Kao što je navedeno, građevinske preinake iz prve trećine 19. stoljeća, o kojima u zapisima vizitacija nisu pronađeni podaci, bile su vrlo važne i izmijenile su identitet crkve (njezina interijera, ali i vanjštine). Najprije se gradi već spomenuta nova sakristija s oratorijem u formi dvoetažne prigradnje sa sjeverne strane, pokraj kapele sv. Antuna, što je zabilježeno u vizitaciji s točnom godinom nastanka (1818.). Obje su etaže svodene bačvastim svodovima s mlađim tipom susvodnica prelomljenih bridova te rastvorene s po dva prozora na sjevernoj strani. Moguće dvadesetih godina 19. stoljeća velikim se građevinskim zahvatom mijenja crkveni svod koji je bio prenizak, što će prouzrokovati znatne promjene na crkvi. Naime, unutar postojećih perimetralnih zidova lađe i svetišta ugrađen je sasvim novi svodni sustav sazdan od šest travejnih polja češkoga svoda s pojasnicama (četiri u lađi, dva u svetištu) koje podupiru pilastru bogate klasicističke kapitelne profilacije. Prijelaz iz lađe u nešto uže svetište formiran je plitkim trodimenzionalnim trijumfalnim lukom, što je za to vrijeme uobičajeno rješenje koje dolazi u sklopu tipskih nacrtu bečkog Središnjeg ureda za graditeljstvo. Crkva je tada povišena za oko 130 cm, dobivši istovremeno novu krovnu konstrukciju kojom su objedinjeni lađa i svetište.

Navedena se obnova izvodila najvjerojatnije prema tipskom nacrtu spomenutog bečkog Središnjeg ureda za graditeljstvo u Habsburškoj Monarhiji (*Hofbauamt*, od 1783. *Generalhofbaudirektion*) za obnovu crkava u 19. stoljeću.¹⁰⁵ Premda područje Brdovca nije bilo izravno pod bečkom upravom, kao što je bila Banovina, gdje se tijekom prve polovice 19. stoljeća mahom grade takve crkve (Sv. Ivan Nepomuk u Glini, Sv. Marija Magdalena u Sunji, Sv. Franjo Ksaverski u Viduševcu, Ranjeni Isus u Maloj Solini itd.),¹⁰⁶ moguće je da je Biskupija zatražila obnovu prema bečkom tipskom nacrtu ili je jednostavno angažirala graditelja koji je bio upoznat s tim konceptom i

primjenjivao ga je u svojim gradnjama. U tom razdoblju za Biskupiju radi Bartol Felbinger, a potom Antun Stiedl, važni predstavnici klasicizma u Zagrebu, koji su se okušali u projektiranju crkava srodnog koncepta izvan Zagreba.¹⁰⁷

U sklopu istoga zahvata novim krovštem obuhvaćena je sakristija s oratorijem koja se povezuje s kapelom sv. Antuna, pri čemu nastaje današnja forma zabatno zaključenog rizalita na sjevernom pročelju crkve (sl. 1). Kako bi se sakristija s oratorijem povezala s kapelom sv. Antuna u jednu cjelinu, izvodi se opečni nadozid na kapeli, čime se postiže jednaka visina dviju arhitektonskih jedinica koje se potom objedinjuju novim crkvenim krovštem.

Navedene zahvate dokazuju nalazi restauratorskog istraživanja. Novo je krovšte plicije u odnosu na staro i dakako na višoj poziciji u odnosu na prijašnje, o čijem nagibu i poziciji svjedoči već spomenuti otisak na istočnom pročelju zvonika.¹⁰⁸ Utvrđena je naknadna ugradnja svodova i pilastara unutar postojećih perimetralnih zidova crkve.¹⁰⁹ Osim svodova s pilastrima i pojasnicama, kojima se na nov način artikulira kompletan prostor crkve, ugrađeno je i novo pjevalište s dva kamena stupa na mjestu staroga.¹¹⁰ Što se prozorskih otvora tiče, postojeći prozori polukružnog zaključka također potječu iz te građevne faze, dakle formirani su u sklopu velike obnove crkve, kad se vjerojatno manji barokni prozori povećavaju i prilagođavaju novoj prostornoj artikulaciji i vertikalnoj mjeri.¹¹¹

Na svim pročeljima crkve (osim na zvoniku) nalazi se sloj vapnene žbuke koji pripada toj građevnoj fazi i svjedoči o oblikovanju njezinih pročelja. Riječ je o glatkim plohamo koje dominiraju vanjštinom crkve, što je uobičajena karakteristika tada nastalih sakralnih građevina na ovim prostorima. Zaključni holkelni vijenac lađe, svetišta i sakristije povezane s kapelom sv. Antuna potječe iz toga razdoblja. Jednako tako pravokutna polja formirana glatkim lezenama i trakama na pročelju svetišta pripadaju istom građevnom sloju. Kao što je navedeno, povezivanjem kapele sv. Antuna i sakristije s oratorijem formirana je cjelina čije je pročelje artikulirano plitkim rizalitom zabatnog zaključka, s četiri polukružno zaključena prozora na katu i tri pravokutna u prizemlju. Žbukani sloj kojim su objedinjene spomenute arhitektonske jedinice nalazi se na slijepim prozorima zapadnog dijela pročelja, koji su nastali u toj građevnoj fazi kako bi se postigla simetrična cjelina kojom su obuhvaćeni zatečeni prozori sakristije s oratorijem. Naime, žbukom su formirani okviri slijepih prozora koji ponavljaju u nešto plicij formi postojeće kamene prozorske okvire istočne polovice pročelja.¹¹² Monokromni bojani sloj, svijetlo *oxidrot* oker, pronađen je kao prvotni na cijeloj pročeljnoj žbuci koja pripada intervencijama prve polovice 19. stoljeća. Sličan ton boje je u interijeru, također kao prvotni sloj na žbuci koja se vezuje za taj građevinski zahvat.¹¹³

Nove promjene dogodile su se nakon 1880. godine, kad je zbog razornoga potresa djelomično oštećena i brdovečka



20. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled prema svetištu (MKM, UZKB – F, snimio N. Vranić, 1975.)

Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the sanctuary (MKM, UZKB – F; N. Vranić, 1975)



21. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled prema pjevalištu (MKM, UZKB – F, snimio N. Vranić, 1975.)

Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the choir (MKM, UZKB – F; N. Vranić, 1975)

crkva, posebno kapela sv. Barbare, na čijim su zidovima nastale velike pukotine.¹¹⁴ Obnova kapele 1882. i 1883. godine povjerena je zagrebačkom arhitektu i graditelju Gjuri Carneluttiju (Gemono, 1854. – Zagreb, 1928.), za što su sredstva i radnu snagu osigurali župljani, a opeku i vapno Gjurio Jelačić, mlađi brat hrvatskoga bana.¹¹⁵ Današnja artikulacija zidova kapele rezultat je navedenih zahvata kojima je (kako piše u Župnoj spomenici) osam zatečenih prozorskih otvora, postavljenih u parovima jedan iznad drugoga, zamijenjeno trima većim pravokutnim



22. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled na južno pročelje s kapelom sv. Barbare (MKM, KO ZG – F, snimio Z. Bogdanović, 2020.)
Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the southern façade with the chapel of St. Barbara (MKM, KO ZG – F; Z. Bogdanović, 2020)

otvorima.¹¹⁶ Tada se preoblikuju arhitektonski detalji pročelja kapele sv. Barbare pa profilirane barokne kapitele zamjenjuju jednostavniji koje danas zatječemo.

Dragocjene novosti o uređenju interijera crkve zabilježene su opet u Župnoj spomenici, u kojoj se navodi da je 1874. godine crkvu oslikao slikar Dominico de Andrea (Domenico D'Andrea), (Split, 1836. – Beograd, 1928.)¹¹⁷ o trošku župnika.¹¹⁸ O tome detaljnije izvješćuje i Josip Cigler, navodeći da je slikar imao tri pomoćnika i da su radovi trajali tri mjeseca.¹¹⁹ Već potkraj travnja 1888. godine Župna spomenica bilježi da je Marko Antonini (Gemonia, 1849. – Zagreb, 1937.), talijanski slikar nastanjen u Zagrebu, obavio više popravaka oslika, poličio ga u sivu boju, a ornamente ispod prozora iznova oslikao.¹²⁰ Očito popravci zidnih oslika nisu bili dostatni jer su 1896. ponovo obnavljani, za što je domaći majstor Ivan Štibrčić iz Harmice dobio 362 forinta.¹²¹

Crkva u 20. stoljeću

Nakon posljednje obnove unutrašnjosti, nova je uslijedila razmjerno brzo, već 1912. godine, kad je Petar Rutar (Cerkno kod Idrije, 1856. – Osilnica, 1948.) „sasvim iznova oslikao“ crkvu, a među njegovim pomoćnicima istaknuli

su se osobito „ornamentičar Moretti i slikar Franjo Blaznik, koji je naslikao sliku sv. Ćirila i Metoda i bl. Marka Križevčanina“.¹²² Prema sačuvanim fotografijama (sl. 20), riječ je o neostilskom slikarstvu tipičnom za drugu polovicu 19. i početak 20. stoljeća, u čemu je Rutar bio vješt i vrlo cijenjen majstor.¹²³ Na ogradi pjevališta je 1951. Marijan Jevšovar (Zagreb, 1922. – 1998.) naslikao *Ples anđela*, što je u opusu toga uglednog slikara 20. stoljeća i člana skupine Gorgona rijetko odabrana figuralna tema (sl. 21).

Godine 1973. crkva sa zvonikom se obnavlja žbukanjem pročelja i interijera na mjestima na kojima su prethodni slojevi bili oštećeni, a na toranj se stavlja bakreni lim (sl. 22). Ta je žbuka drugačijega sastava i nedoradne teksture u odnosu na prijašnje. Iz istoga vremena potječe postojeća boja pročelja, dok je polikromni oslik interijera crkve i kapele izveden 1985. godine,¹²⁴ no bez konzervatorskog nadzora i dozvole, te bez sanacije zidova od vlage.¹²⁵ Oslik interijera zajedno s ornamentikom nestručno je preličen, dok su figuralne scene ostavljene vidljive (sl. 23).

Iako je bogata slojevitost temeljno obilježje župne crkve sv. Vida u Brdovcu, njezin današnji izgled i koncepcija



23. Brdovec, župna crkva sv. Vida, pogled prema svetištu (MKM, KO ZG – F, snimio Z. Bogdanović, 2020.)
 Brdovec, parish church of St. Vitus, view of the sanctuary (MKM, KO ZG – F; Z. Bogdanović, 2020)

formiraju se u sklopu građevinskih zahvata koji se poduzimaju tijekom druge polovice 17. stoljeća i prve trećine 19. stoljeća. Naime, na starijoj crkvi, najvjerojatnije s početka 16. stoljeća, počinje obnova 1634. godine, i to produženjem lađe i gradnjom zvonika pred njezinim zapadnim ulazom. Slijedi prigradnja kapele sv. Antuna uz sjeverni zid lađe, gradnja novoga, šireg svetišta te ugradnja svodova nad lađom kojima će se zamijeniti tabulatni strop. Već tada velikim dijelom nastaje tlocrtna forma crkve kakvu zatječemo danas, a svojim se oblikovanjem do današnjih dana osobito ističe kapela sv. Barbare, sagrađena na mjestu dotadašnjega zidanog trijema uz južni zid lađe između 1695. i 1700. godine. Svojim kružnim tlocrtom osamljen je primjer na prostoru kontinentalne Hrvatske u 17. stoljeću, a kupola joj je ukrašena vrijednim štukodekoracijama koje su, uz kapele u Zagrebu i Varaždinu, još jedine sačuvane štukature iz 17. stoljeća na području kontinentalne Hrvatske. Istraživanjima je otkrivena i pokroviteljica kapele, Helena pl. Patačić, velika dobrotvorka i naručiteljica, no autor štukouresa ostaje nepoznat. Međutim, formalne odlike plitke, izdužene ornamentike upućuju na onodobne srodnike u

susjednoj Štajerskoj, gdje se na zalazu stoljeća razvijaju primjeri s kojima dijele zajedničke stilske težnje. Jedini veći građevinski zahvat u 18. stoljeću koji je, međutim, znatno utjecao na identitet današnje crkve, postavljanje je barokne kape zvoniku stepenaste strukture te oblikovanje njegovih pročeljnih ploha plošnim izduženim medaljonima izvedenima u kombinaciji grubljih i glatkih tekstura žbuke. Tijekom prve trećine 19. stoljeća slijedi velika obnova crkve vjerojatno prema tipskom nacrtu kojim je izmijenjen karakter interijera i njezine vanjštine. Ugrađuju se češki svodovi na pojasnicama nad lađom i svetištem, zbog čega se perimetralni zidovi dograđuju za oko 130 cm te se postavlja novo krovništvo. Iz toga razdoblja potječe i osnovna pročeljna artikulacija (arhitektonska plastika i forma prozorskih otvora). Kasnijim je obnovama tada definirano stanje uglavnom samo sanirano, osobito nakon potresa 1880. godine, kad su izvedeni popravci oštećene kapele sv. Barbare. Ponovno iščitavanje pisanih izvora, zajedno s nalazima restauratorskih istraživanja, dovelo je do novih saznanja o brdovečkoj crkvi koja svojim kvalitetama i povijesnom slojevitošću iznova pobuđuje pažnju, koju, bez sumnje, svakako i zaslužuje. ■

Bilješke

1. RUDOLF HORVAT, 1929., 10; AGNEZA SZABO, 2003., 71–79; ALOJZ JEMBRIH, 2007., 47–78; ANKA IVANJEK, 2009., 273–310; VLADIMIR HUZZAN, 2010.; STJEPAN RAZUM, 2011., 387–458.
2. SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, 1994., 126–129, 152–154; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 81–90.
3. „Dvije su faze gradnje crkve, od kojih je druga uočljivija. Odnosi se na niz elemenata. Svodovi u brodu i svetištu vjerojatno potječu iz iste faze, a ubačeni su u zidove broda iz ranijeg doba. Današnji je oblik kapela sv. Barbare dobila istodobno kad i prigradnja uz sjeverni zid. Ako pregradnja nije i kasnija osim kapele uz sjeverni zid, koja opet pripada ranijoj fazi. [...] Druga je faza gradnje možda potkraj 17. st., poslije osnivanja bratovštine Sv. Barbare. Prigradnja je vjerojatno iz 18. stoljeća. Zvonik je teško datirati. Prema nekim elementima barem bi donja tri kata valjalo smjestiti u ranu fazu, iako izvana zvonik djeluje cjelovito. Sam brod je vjerojatno srednjovjekovni, osvjetljen malim prozorima, koje također nije lako datirati. Kapela uz južnu stranu crkve možda je prizemlje nekog srednjovjekovnog zdanja (zid je deblji od svih ostalih!), a i ime Sv. Barbare – zaštitnice fortifikacija – kao da o tome govori. Nije li ta kapela u osnovi kula? [...]“ SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, 1994., 127, 129.
4. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 85. Autorica nastavlja: „Tada [1669.] se još ne spominje titular sv. Barbare, ali se spominje rotunda, što potvrđuje da je ona bila isprva kula renesansnog kružnog oblika kako tvrdi i dr. prof. S. Sekulić.“ Ibidem.
5. Ibidem, 81, 84, 85.
6. KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 80–87.
7. Istraživački konzervatorsko-restauratorski radovi počeli su 2016. i dovršeni 2018. godine pod nadzorom Konzervatorskog odjela u Zagrebu. O tome vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, *Izvjешće konzervatorsko-restauratorskih istraživačkih radova na pročeljima i u interijeru župne crkve svetog Vida mučenika u Brdovcu*, Zagreb, lipanj 2016., te VJEKOSLAV VARŠIĆ, *Izvjешće o dodatnim konzervatorsko-restauratorskim istraživačkim radovima u interijeru kapele svete Barbare i svetišta u župnoj crkvi svetog Vida mučenika u Brdovcu*, Zagreb, studeni 2018.
8. *Item ecclesiae sancti Viti de Crapina. [...] To je danas župa Brdovec. Zove se 'Krapina', jer se nalazi uz rijeku Krapinu.* JOSIP BUTURAC, 1984., 67.
9. Nadbiskupijski arhiv Zagreb (dalje NAZg), kanonske vizitacije (dalje KV), Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 3/III, 1630., 26; 1634., 75, 91, 117. Autor svih prijepisa i prijevoda s latinskog jezika je dr. sc. Šime Demo. Rudolf Horvat iznosi da je 1622. godine arhidakon Benedikt Vinković „našao župnika Petra Ilinića, za kojega kaže da slabo mari za župu svoju“ te dodaje da je „bilo potrebno da se nemarni župnik Ilinić makne iz Brdovca. Njegovim nasljednikom postade franjevac o. Antun Vitellius, koji bijaše uredan čovjek te koji se pobrinuo za popravak župne crkve“. RUDOLF HORVAT, 1929., 10. Vidi također ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 81.
10. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 3/III, 1642., 153; Protokol 2/II, 1650., 49. Usp. RUDOLF HORVAT, 1929., 10.
11. „Iznad crkvenih vrata nalazi se drveni toranj na vrhu pokriven pločama koje su već poprilično stare. Krov je crkve i trijema dobar.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 2/II, 1650., 49. U vizitaciji iz 1634. godine, kao i prigodom svih kasnijih vizitacija, spominje se zidani zvonik pa je nejasno zašto se u opisu navodi drveni zvonik iznad glavnog ulaza u crkvu.
12. Vidi NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99; 46/II, 1677., 72; 49/V, 1689., 162; 50/VI, 1691., 65.
13. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99.
14. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 46/II, 1677., 72.
15. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 51/VII, 1695., 689.
16. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1700., 59.; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 85, 87.
17. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonde br. 7, 8, 9, 10, 11.
18. Vidi ibidem, sonde br. 12, 13.
19. Vidi ibidem, sonde br. 7, 12, 13, 16, 17, 25.
20. „Dosta se dobro počelo s popravkom crkve; naime, dodan joj je toranj, a sama je crkva proširena.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 3/III, 1634., 91.
21. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonda br. 12.
22. Vidi ibidem, sonda br. 34.
23. KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 82–83.
24. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99.
25. „Ima lijep zidani kor s pripadnim stepenicama.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99. „Ima zidani kor koji počiva na kamenim stupovima, a ispod njega se nalaze dvije ispovjedaonice i grob Kristov.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 50/VI, 1691., 65.
26. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonda br. 1.
27. Vidi ibidem, sonde br. 34, 35.
28. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 3/III, 1642., 153; 45/I, 1669., 99.
29. „Izgrađena je od čvrstoga materijala, pod dobrim i čvrstim, ali previše niskim i spuštenim svodom, koji će se zbog toga morati djelomično rušiti.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 64/XX, 1808., 314.
30. Usp. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 85.
31. *Sanctuarium Sti. Viti cum sacrario inferiori et superiori ex fundamentis est aedificatum, et totaliter perfectum per magistrum murrarium Silvestrum Donati, pro quo toto opere dati sunt illi in pecunia Rhenen? Ses 150. Millij modij 20. vinicubuli 20. quaevid in parochia domus contribuere debuisset in hoc opus grossos 5. Anno 1672.* JOSIP CIGLER, 1991. [1877.], 51. Autor ne navodi gdje se nalazi taj ugovor, a u župnoj arhivi ga nismo zatekli.
32. JELENA HOTKO, 2006., 492; KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2011., 76–77; PETAR PUHMAJER, 2013., 38.
33. JOSIP CIGLER, 1991. [1877.], 52.
34. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 48/IV, 1686., 186; EMILIJ LASZOWSKY, 1997., 17–52.

35. KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 80.
36. Ibidem; DIJANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, 1993., 50.
37. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99.; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 85.
38. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonda br. 14.
39. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99.
40. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonde br. 18, 20.
41. Vidi ibidem, sonde br. 18, 19, 20, 23.
42. Vidi ibidem, sonde br. 14, 18, 21.
43. „Ima dvojica dobro završena vrata, jedna manja prema jugu, ispred kojih se upravo zida kapela sv. Barbare, čiji su zidovi podignuti gotovo do kraja. Ta će se kapela opisati kad se dovrši.“ NAZg, KV, Arhidakonat katedrala, Župa Brdovec, Protokol 51/VII, 1695., 689.
44. KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 83.
45. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 45/I, 1669., 99.; 46/II, 1677., 72. „Iza južnih se vrata nalazi zidani i dobro pokriveni trijem pod svodom; tu se slavi misa kad ima mnogo ljudi.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 50/VI, 1691., 65.
46. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonda br. 33.
47. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1700., 59.
48. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 63/XIX, 1777., 79.
49. RUDOLF WITTKOWER, 1971., 1–32; CHRISTIAN NORBERG SCHULTZ, 1973., 127–129.
50. Ibidem; DUBRAVKA BOTICA, 2012., 105–118.
51. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 84.; KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 86.
52. KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2015., 85.
53. Ibidem.
54. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1994., 251, 254; DUBRAVKA BOTICA, 2012., 105–118.
55. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 85–86.
56. Molitvenik *Pobosne molitve: iz mnogih molitvenih knjiga izabrane, vsem pobosnem i bogaboiechem dussam kruto hasznovite: z-dopufchenyem gornieh. Stampane v-Bechu pri Janussu Christofu Cosmeroviusu, ceszarove szuetlozti stamparu, 1678* donosi niz probranih molitvi, kalendar, oficije, litanije i psalme *Bratovštine s. Barbare iz Brdovca*, a opisana su i pravila, nakana i cilj djelovanja *Bratovštine Muke i smerti Jezuševe iz Zagreba*. Jedina dva primjerka izvornika čuvaju se u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (sig. RIID-8°-36 a, b). Alojz Jembrih pretpostavlja da bi sastavljač tih molitava mogao biti isusovac Baltzar Milovec, dok Anka Ivanjek iznosi pretpostavku da bi autorica „trebala biti jedna od zagrebačkih klarisa, najvjerojatnije Judita Petronila Zrinski, koja je zbog obiteljske tragedije (Bečko Novo Mjesto, 1671.) morala ostati u sjeni anonimnosti.“ Posveta je upućena pobožnim sestrama Drašković: Barbari, supruzi Vuka II. Erdödyja, te Mariji Ivani, supruzi Nikole III. Erdödyja, koje su novčano potpomogle tiskanje molitvenika. Vidi AGNEZA SZABO, 2002., 72–74; ALOJZ JEMBRIH, 2007., 48–49; 53–58.; ANKA IVANJEK, 2009., 273–275, 277.; VLADIMIR HUZJAN, 2010., 165–177. U knjizi *Bratovštine* zapisana je njezina osnovna zadaća („osigurati članovima ispovijed i pričest prije smrti“) te nauk, regule i *Indulgentie iliti Proschenyia* (oprosti), a na koncu i popis članova podijeljenih na pučane, plemiće i građane. VLADIMIR HUZJAN, 2010., 167.
57. ANKA IVANJEK, 2009., 275.
58. VLADIMIR HUZJAN, 2010., 95–110.
59. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1704., 324.
60. JANKO BARLÉ, 1912., 59–64., VLADIMIR HUZJAN, 2010., 171., STJEPAN RAZUM, 2011., 387–458.
61. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 55/XI, 1740., 409.
62. To je kompozicijsko rješenje rađeno prema starijem, za sada nepoznatom, grafičkom predlošku, a njegovu popularnost potvrđuju i istovjetni prikazi na bočnom oltaru sv. Barbare izvorno u katedrali u Zagrebu (Francesco Robba, prije 1738.), a danas u župnoj crkvi u Varaždinskim Toplicama, na oslikanom tabulatu drvene kapele sv. Barbare u Velikoj Mlaci (nepoznati autor, sredina 18. stoljeća) te na bočnom oltaru sv. Barbare u župnoj crkvi Uznesenja Marijina u Kloštar Ivaniću (nepoznati autor, 1765.).
63. Više o kultu i životu sv. Barbare vidi MARKO DRAGIĆ, 2015., 143–147.
64. „Kapela sv. Barbare, koja još nije dovršena, a kad se dovrši, opisat će se.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 51/VII, 1697., 193.
65. Usp. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 86.
66. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1700., 324.
67. „Prošle smo godine kapelu sv. Barbare uredili izvana, ove je godine došlo na red i njeno unutrašnje uređenje. Taj je posao preuzeo akad. kipar Drago Grgas iz Zaprešića. Postavio je skelu i sve slike i prizore iz života sv. Barbare restaurirao, kamene figure obnovio, oltar i sv. hranište, koje je nekoć bilo na glavnom oltaru, restaurirao i čitavu kapelu obojio.“ ŽUPNA SPOMENICA, 167.
68. „Zidovi i donji dio svoda ove kapele imaju razne djelomično pozlaćene ukrase i kipove načinjene od sječnog kamena [gipsa] te štukature.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 54/X, 1736., 209.
69. Vidi ANĐELA HORVAT, 1982., 198.; SANJA CVETNIĆ, DANKO ŠOUREK, 2010., 90–93. te brojna u članku spomenuta literatura.
70. Marija Mirković (2006.) navodi da je to bilo svakako nekoliko godina prije 1692. godine, kad je u grobnicu pokopan Danijel Praunsperger, varaždinski građanin, trgovac, gradski senator. Također navodi da je štukatura „istih stilskih značajki kao i u Zagrebu. [...] I ovdje su, dakle, iskorišteni oblici poznati iz Zagreba, što samo potvrđuje istodobnost izvedbe obaju ciklusa i pripadnost štukatora istome krugu s kraja XVII. stoljeća, koji su svojim radom zadovoljavali potrebe sjeverozapadne Hrvatske, susjednoga slovenskoga i austrijskoga područja i rubnih dijelova Italije, odakle dolaze i inspiracije, ali i većina majstora.“ MARIJA MIRKOVIĆ, 2006., 52–53. Vidi također MARIJA MIRKOVIĆ, 1994., 23; MIROSLAV KLEMM, 1998., 118; DORIS BARIČEVIĆ, 2000., 224.; ANA KANIŠKI, 2012., 342.

71. Helena Patačić dala je izraditi štukoures 1690. godine, no ta je crkva srušena 1752. godine. JELENA HOTKO, 2006., 495.
72. Kapela je prije 1693. godine bila ukrašena štukaturama, ali je već 1707. zamijenjena novom izgradnjom, oslicima i štukaturom, koja je pak uništena u potresu 1880. godine. JELENA HOTKO, 2006., 525.
73. Miroslav Klemm (1994.) smatra „da bi se prema nekim stilskim sličnostima, visokoj kvaliteti i dokazanim radovima u Varaždinu i Zagrebu mogle pripisati poznatom štajerskom, a po mnogo čemu i hrvatskom štukatoru Antonu Josephu Quadriju.“ MIROSLAV KLEMM, 1994., 123. Marija Mirković (2006.) ipak oprezno zaključuje: „No, dok je djelatnost J.A.Quadrija nakon 1715. dokumentirana u Varaždinu ugovorom, a u Lepoglavi potpisom i godinom u kronogramu, njegovo autorstvo u Remetincu tek treba argumentirati konkretnom usporedbom s dosta razasutim opusom toga ili tih autora po slovenskoj i austrijskoj Štajerskoj, kao i s djelima neke treće ruke jednakih stilskih značajki [...]“ MARIJA MIRKOVIĆ, 2006., 55. Marija Mirković smatra remetinečku kapelu svojevrsnim graničnikom između kapele sv. Franje na Kaptolu i kapele sv. Josipa kod varaždinskih franjevaca te ostalih Quadrijevih primjera iz 18. stoljeća: „[...] štukator još uvijek slijedi stariju strukturu uresa, iako ju je omekšao i na svoj način prorijedio.“ MARIJA MIRKOVIĆ, 2006., 53.
74. DEHIO HANDBUCH, 1979., 74.
75. Štukature u crkvi sv. Katarine iz 1688./1689. godine također se pripisuju Johannu Bernhardu Fischeru von Erlachu, a izveli su je Josef Serenio, Girolamo Rossi i Josef Antonio Quadrio. HORST SCHWEIGERT, <http://graz-dom.graz-seckau.at/mausoleum#.XrAocZ4zZdi> (16. lipnja. 2020.)
76. Dvorac je Ignaz Maria von Attems dao podići potkraj 17. stoljeća. Među imenima se spominje graditelj Camesino, slikar Joannecki te kipar Martin Baseli koji je 1697. godine s grofom potpisao ugovor za gradnju dvaju oltara u kapelici. BARBARA JAKI MOZETIĆ, 1997., 85–93.
77. Giuseppe Antonio Quadrio i Pietro Bettini potpisali su ugovor 1692. za izradu štukatura, a taj je ugovor jedini poznati ugovor između naručitelja i štukatera u 17. stoljeću u Sloveniji. Radovi su trajali od proljeća do kraja lipnja 1693. godine, te su za njih dobili avans od *200 Gulden i 18 Reichstaler*. Barbara Jaki Mozetić pretpostavlja da su dobili gotove nacрте od arhitekta prema kojima su morali raditi, te iznosi mišljenje da je uzor bio minoritski refektorij u Grazu, izveden 1690. godine. BARBARA JAKI MOZETIĆ, 1997., 79.
78. BARBARA JAKI MOZETIĆ, 1997., 75–93.
79. BARBARA JAKI MOZETIĆ, 1997., 75, 93.
80. https://www.uibk.ac.at/aia/boscho_domenico (16. lipnja 2020.)
81. INGEBORG SCHEMPER, 1983., 10. Autorica opisuje da su štukateri u Beču osnovali zasebni ceh 1669. godine, s jedne strane zbog stalnih sukoba sa zidarima, a s druge da se onemogućiti putujućim štukaterima da rade u gradu. Ibidem, 168.
82. MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, 2009.
83. Jože Curk (1986.) smatrao je da je riječ o ocu i sinu: *Ker je našete podatke težko povezati z eno osebnostjo, smemo upravičeno domnevati, da gre za dve istoimenski osebi: očeta in sina. Očetu lahko pripišemo vsa dela, ki so nastala do konca 17. stoletja, sinu, ki je leta 1690 obiskoval ruško gimnazijo in imel še leta 1729 hčerko Marijo, pa ona iz 18. stoletja.* JOŽE CURK, 1986., 310. Međutim, kasnijim istraživanjima u arhivu u Ptuj, Curk (1994.) zaključuje: *V Ptuj so v 2. četrtini 18. stoletja delovali trije štukerji: Jožef A. Quadrio, Jožef Haas in Andrej J. Sereni. Prvi, označen kot pl. gospod Jožef (Anton) Quadrio, je umrl v Ptuj 24. 3. 1729., star 63 let, torej je živel med leti 1666. in 1729.* JOŽE CURK, 1994., 261.
84. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1704., 324.
85. „Šesti se oltar nalazi u veličanstvenoj kapeli okrugloga oblika, iz temelja zidanoj, uz južnu stranu lađe, pod kupolom sa svodom, zahvaljujući pobožnoj darežljivosti presvijetle gospođe Helene rođene Patačić, udovice Ručić; to je djelo načinjeno na moderan način i s dobrim ukusom.“ NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 55/XI, 1740., 409.
86. Vladimir Huzjan donosi: „Osnutkom nove župe, župniku Kobbeu, Stjepan grof Čikulini je 1677. iz Rima donio moći sv. Vida za koje je Helena Patačić kupila i darovala poseban kalež/ relikvijar. [...] Tekst na donjoj strani relikvijara glasi: *† DOMINA HELENA PATACHICH † EIERI FECHGENEROSA*. Na gornjem dijelu relikvijara, na kotlu u kojem je kipić klečecog sv. Vida, zapsan je sljedeći tekst: *OS † Sancti † Viti † M † Pers † M † D † D † Stephani Chikulini † Roma † Allatum † Anno † Domini † 1677.*“ VLADIMIR HUZJAN, 2010., 50. Autor navodi i izvor: *Benefactores et meliorata*, 2r. Zbirka knjiga i dokumenata Župe sv. Vida u Brdovcu.
87. „Relikvijar i potvrda čuvaju se u župnom uredu u Brdovcu. Na podnožju relikvijara nalazi se sljedeći tekst: *Helena Patachich † Eier Fecmgeie rosa † domina. Benefactores et meliorata*, 6v. Zbirka knjiga i dokumenata Župe sv. Vida u Brdovcu.“ VLADIMIR HUZJAN, 2010., 52.
88. „Osim toga, darovala je ona crkvu te [1685.] godine još i dvjema palami crvene i bijele boje i jednim korporalom.“ JOSIP CIGLER, 1991. [1877.], 53.
89. „U nizu darivanja istakla se Jela Patačić, udovica Josipa Ruchiesa, koja je 1685. dala 100 imperijala da pred oltarom gori vječno svjetlo. [...] Da se je kapela sv. Barbare osobito pazila izvdjam odatle, što nalazim zabilježeno, da je godine 1695. sasvim ponovljena; k tomu su pako poslu doprinieli gospodja Jela Patačić s 34 forinta (rajnčkih), gospodin Gasar Miles 24, gospodja Martha Belavich 2 for, gospodja Martha Berkich Paukovichka zvana 1 for, gospodin Gjuro Surkach 2 forinta.“ JOSIP CIGLER, 1991. [1877.], 53. Usp. RUDOLF HORVAT, 1929., 10.; ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1997., 87.
90. NAZg, KV, Arhidakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1704., 324.
91. Oltar je nastao između početka gradnje bočne kapele 1695. i 1700. godine, kad je kratko opisan. („Osim toga, u toj je kapeli postavljen novi oltar, veoma dostojanstven.“) Detaljniji opis uslijedio je 1704. godine: „U ovoj se kapeli nalazi jedan oltar, postavljen prema jugu, na tri razine, zidan, neposvećen. Na prvoj je razini na sredini kip odjenut u crvenu svilenu haljinicu oslikanu raznim bojama; do njega niže uz noge stoje dva anđela sa svijetlacima

i svijecama, a iznad njih nalaze se druga dva koji kao da drže krunu i treći koji mu prinosi vijenac na glavu; svi su pozlaćeni i posrebreni. Na glavi kipa je srebrna pozlaćena kruna, u desnoj ruci pozlaćeni kalež s hostijom i uz nju obojeni drveni toranj; sa strana tome kipu na istoj razini, uz umetnute pozlaćene stupove, nalaze se ovi kipovi: na strani evanđelja sv. Helene i Margarete djevice i mučenica, na strani poslanice sv. Elizabete i Katarine. Na drugoj se razini nalazi kip Začeca Blažene Djevice Marije; sa strana su, uz umetnute stupove i ploče, kipovi sv. Jakova i sv. [Jude] Tadeja te sv. Ivana i sv. Šimuna, a u sredini je grb Patačića koji pripada udovici Ivana Ručića. Na gornjoj se razini na sredini nalazi prikaz sv. Josipa, a sa strana, uz umetnute stupove i ploče, sv. Joakim i sv. Ana te dva anđela, dok su na rubovima po cijeloj visini izrezbareni i pozlaćeni drveni ornamenti. Do toga oltara vode dvije kamene stube.“ NAZg, KV, Arhiđakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 52/VIII, 1704., 324. Novi današnji retabl izgradio je 1891. godine za „tri stotine forinti iz crkvene blagajne domaći župljanin, majstor Ivan Štibrić“. Njega je, kao i sve ostale oltare i kapelu, 1985. godine obnovio kipar Dragutin Grgas iz Zaprešića. ŽUPNA SPOMENICA, 27, 167.

92. JELENA HOTKO, 2006., 589–595; KATARINA HORVAT-LEVAJ, 2011., 78.

93. Baltazar II. Patačić, sin njezina brata Nikole, dao je prije 1704. godine ukrasiti štukaturama kapelu sv. Antuna u crkvi BDM u Remetincu (u kojoj je i pokopan), a drugi nećak Juraj, Baltazarov brat, knjižnicu u pavlinskom samostanu u Lepoglavi (1710. – 1713. godine). Sinovi Baltazara II. (Gabrijel Herman Antun i Sigismund) naručitelji su štukouresa 1724. – 1726. godine u akademskoj crkvi sv. Katarine u Zagrebu. Vidi MARIJA MIRKOVIĆ, 2006., 51.; MARTINA OŽANIĆ, 2009., 142.; MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, 2011., 276.

94. *Szuetom Vidu na Berdouczu raniskou deszet, Congregatie Szuete Barbare na Berdouczu buduče raniskou deszet. Czirkue Sz. Krisa uu fare Sz. Vida na Berdouczu raniskou pet. Capelle Sz. Leonarda uu Hladuchu, uu fare takae Szuetoga Vida na Berdouczu, raniskou pet.* JELENA HOTKO, 2006., 564, 581.

95. Ibidem, 510–512, 588.

96. Ibidem, 565, 587. Jelena Hotko navodi: „Potrebno je sada spomenuti da je sedamdesetih godina 17. stoljeća, a i poslije, Helena Patačić zapravo živjela na jednom svojem imanju, u Brdovcu, koje se tada nazivalo *Hladuch*.“ Ibidem, 510.

97. „Nakon posljednjeg je pohoda obnovljena i bolje osvjetljena povećanjem prozora te joj je promijenjen krov.“ NAZg, KV, Arhiđakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 59/XV, 1759., 329.

98. NAZg, KV, Arhiđakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 63/XIX, 1777., 79.

99. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonde br. 34, 35; PETAR PUHMAJER, 2016., 209–228.

100. Više o sastavu i karakteristikama žbuke i naliča vidi u VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016.

101. NAZg, KV, Arhiđakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 64/XX, 1808., 314.

102. Ibidem.

103. NAZg, KV, Arhiđakonat Katedrala, Župa Brdovec, Protokol 67/XXIII, 1820., 506.

104. Ibidem.

105. Usp. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 219–230.; DUBRAVKA BOTICA, 2016., 35–46.

106. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1985., 219–226.

107. ĐURĐICA CVITANOVIĆ, 1973., 141–156; LELJA DOBRONIĆ, 1971., 47–49.

108. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonde br. 34, 35.

109. Vidi ibidem, sonde br. 36, 37.

110. Vidi ibidem, sonda br. 38.

111. Vidi ibidem, sonda br. 41.

112. Vidi VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016., sonde br. 39, 40.

113. Više o sastavu i kvaliteti boje vidi u VJEKOSLAV VARŠIĆ, 2016.

114. ŽUPNA SPOMENICA, 8.

115. Ibidem, 10. U NAZg je također sačuvana molba župnika Belasa Nadbiskupskom duhovnom stolu za novčana sredstva, uz koju su bili priloženi, nažalost ne i sačuvani, nacrti s troškovnikom Gjuro Carneluttija, i završni obračun od 30. prosinca 1884., u vrijeme župnika Jambrečaka. NAZg, urudžbeni zapisnici, 1882, broj 62.; 1884. Gjuro Carnelutti radio je te godine i na obnovi crkve u Mariji Bistrici. Vidi IVANKA REBERSKI, Hrvatski biografski leksikon, 1989. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3398>; DARJA RADOVIĆ MAHEČIĆ, 2009., 319–336.

116. ŽUPNA SPOMENICA, 8. U spomenici piše da je kapela imala „u vrijeme katastrofe šest četverouglatih prozora“, premda izvještaji kanonskih vizitacija redovito navode osam.

117. Domenico D'Andrea bio je slikar podrijetlom iz Milana, koji je veći dio života radio kao slikar kazališnih dekoracija. Tako je, na primjer, od 1874. do 1880. godine radio dekoracije u Zemaljskom kazalištu na Markovu trgu u Zagrebu, a radio je i 1877. u crkvi sv. Marije pod Okićem. Vidi OLGA MARUŠEVSKI, 1993., 352, 357.

118. ŽUPNA SPOMENICA, 6.

119. JOSIP CIGLER; 1991. [1877.], 54–55. Cigler donosi da su naslikani prizori *Posljednje večere* (kopija prema Leonardu da Vinciju) i *Svadba u Kani Galilejskoj*, koji su u međuvremenu zakriveni kasnijim naličima.

120. ŽUPNA SPOMENICA, 22.

121. Ibidem, 33.

122. Ibidem, 72.

123. O Petru Rutaru vidi još KSENIJA ŠKARIĆ, 2014., 539–540.

124. ŽUPNA SPOMENICA, 167.

125. Arhiv KOZG, klasa: 04/779/1/AP/BS, 23. siječnja 1986.

Literatura

DORIS BARIČEVIĆ, Barokno kiparstvo, *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda.*

O proslavi stote obljetnice utemeljenja: Galerija Klovićevi dvori, 12. siječnja - 23. travnja 2000. Zagreb, 2000., 219–238

- JANKO BARLÉ, Nekoji odličniji članovi bratovštine svete Barbare u Brdovcu, *Vjestnik Kraljevsko hrvatsko-slavonsko-dalmatinskoga zemaljskoga arkiva* 14 (1912.), 59–64
- DUBRAVKA BOTICA, Odredbe o gradnji i oblikovanju crkava na području Vojne krajine u Hrvatskoj u kontekstu „državnog arhitektonskog identiteta” Habsburške Monarhije, *Arhitekturna zgodovina 3. Arhitektura in politika*, Novak-Klemenčič, Renata (ur.), Ljubljana, 2016., 35–46
- DUBRAVKA BOTICA, Recepcija Panteona u arhitekturi baroknog razdoblja – S. Maria Rotonda kao uzor za marijanske crkve u srednjoj Europi, *Matamorfoze mita – mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, Zbornik radova znanstvenog skupa „Dani Cvita Fiskovića”, Zagreb, 2012., 105–118
- JOSIP BUTURAC, Popis župa Zagrebačke biskupije 1334. i 1501., *Starine* 59 (1984.), Zagreb, 43–108
- JOSIP CIGLER, Povjestnica župe Sv. Vida u Brdovcu, *Zaprešićki godišnjak*, 1 (1991.), 49–63
- JOŽE CURK, Mariborski gradbenici v času baroka in klasicizma, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 57 (1986.), 289–314
- JOŽE CURK, Ptujski gradbenici med renesanso in historicizmom, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 2 (1994.), 232–265
- SANJA CVETNIĆ, DANKO ŠOUREK, Zagrebački franjevci i ikonografija nakon Tridentuskoga sabora (1545. – 1563.), *Tkalčić*, 14 (2010.), 83–130
- ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Bartol Felbinger i mogućnosti njegova utjecaja na postbaroknu sakralnu arhitekturu Banije, *Radovi Arhiva JAZU*, sv. 2, (1973.), 141–156
- ĐURĐICA CVITANOVIĆ, *Sakralna arhitektura baroknog razdoblja*, Zagreb, 1985.
- ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Sakralna arhitektura baroknog i klasicističkog razdoblja, *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094. – 1994.*, Zagreb, 1994.
- ĐURĐICA CVITANOVIĆ, Župna crkva sv. Vida u Brdovcu, *Zaprešićki godišnjak*, 1996., godište VI., (ur.) Stjepan Laljak, Matica hrvatska Zaprešić, 1997., 81–90
- DEHIO HANDBUCH. *Die Kunstdenkmäler Österreichs-Graz*, Beč, 1979.
- LELJA DOBRONIĆ, *Bartol Felbinger i zagrebački graditelji njegova doba*, Zagreb, 1971.
- MARKO DRAGIĆ, Kult sv. Barbare u kršćanskoj tradiciji Hrvata, *Nova prisutnost: časopis za intelektualna i duhovna pitanja*, 2 (2015.), 141–162
- RUDOLF HORVAT, 250-godišnjica župne crkve u Brdovcu, *Novosti* 180, 30. lipnja 1929., 10
- ANĐELA HORVAT, Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj, *Barok u Hrvatskoj*, Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, Zagreb, 1982., 3–381
- KATARINA HORVAT-LEVAJ, *Barokna arhitektura*, Zagreb, 2015.
- KATARINA HORVAT-LEVAJ, Arhitektura, *Akademski crkva sv. Katarine*, Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, Zagreb, 2011., 19–133
- JELENA HOTKO, Naručiteljska i donatorska djelatnost hrvatske plemkinje Helene Patačić, *Tkalčić*, 10 (2006.), 465–608
- VLADIMIR HUŽJAN, *Pučka pobožnost u župi Brdovec u 17. i 18. stoljeću*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2010.
- ANKA IVANJEK, Brdovečki barokni troplet, *Tkalčić* 13 (2009.), 273–310
- BARBARA JAKI MOZETIČ, *Eindruckskunst und Prachtentfaltung: Stukkaturen des 17. Jahrhunderts in Slowenien*. Ljubljana, 1997.
- ALOJZ JEMBRIH, Molitvenik bratovštine Sv. Barbare u Brdovcu (1678.). Prilog poznavanju hrvatske molitveničke književnosti, *Tkalčić*, 11 (2007.), 47–78
- ANA KANIŠKI, Kapela Sv. Josipa u franjevačkoj crkvi u Varaždinu: ikonografija i naručitelj, *Tkalčić*, 16 (2012.), 303–412
- MIROSLAV KLEMM, Štukature kapele sv. Antuna Padovanskog u crkvi BDM Svete Krunice u Remetincu kraj Novog Marofa, *Lepoglavski zbornik* 1993., 1994., 123
- MIROSLAV KLEMM, Barokna umjetnost u Varaždinu, *Encyclopaedia moderna* 48 (1998.), 118
- EMILIJ LASZOWSKI, Porodica Čikulin, *Zaprešićki godišnjak*, 1996., godište VI., (ur.) Stjepan Laljak, Matica hrvatska Zaprešić, 1997., 7–54
- OLGA MARUŠEVSKI, August Posilović u crkvi sv. Marije pod Okićem, *Pod Okićem*, Zagreb, 1993., 352–357
- MARIJA MIRKOVIĆ, Udio franjevaca u sazrijevanju varaždinskoga baroka, *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 6–7 (1994.), 13–25
- MARIJA MIRKOVIĆ, Kapela Sv. Antuna Padovanskoga u Remetincu, *Patačići od Zajezde i crkva u Remetincu: zbornik radova znanstvenoga skupa „Tristota obljetnica Patačićeve kapele sv. Antuna u Remetincu” i drugih radova, Remetinec, 23. listopada 2004. godine*, (ur.) Anđelko Koščak, Zagreb, 2006., 47–68
- CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Il significato nell'architettura occidentale*, Milano, 1974.
- MARTINA OŽANIĆ, Prilog za dataciju oslika Knjižnice Lepoglavskoga samostana, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 141–144
- PETAR PUHMAJER, Žbukani i naslikani medaljoni - prilog razvoju pročelja 17. i 18. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj, *Portal* 7 (2016.), 209–228
- PETAR PUHMAJER, Izgradnja zvonika i obnove crkve od 17. do početka 19. stoljeća, *Crkva sv. Marka u Zagrebu – arhitektura, povijest, obnova*, Zagreb, 2013., 37–62
- DARJA RADOVIĆ MEHEČIĆ, Graditeljska obitelj Carnelutti (1879.–1947.), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 319–336
- STJEPAN RAZUM, Bratovština Sv. Barbare u Brdovcu, *Tkalčić*, 15 (2011.), 387–458
- MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Prilog istraživanju opusa štukatera Antona Josepha Quadrija, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 145–162
- MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Slikarstvo, štukature i djela umjetničkog obrta, *Akademski crkva sv. Katarine*, Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, Zagreb, 2011., 203–309
- INGEBORG SCHEMPER, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*, doktorska disertacija, Sveučilište u Beču, Beč, 1983.
- HORST SCHWEIGERT, <http://graz-dom.graz-seckau.at/mausoleum#.XrAocZ4zZdi> (16. lipnja. 2020.)

SENA SEKULIĆ-GVOZDANOVIĆ, *Crkve-tvrđave u Hrvatskoj*, Zagreb, 1994.

AGNEZA SZABO, Istaknute grofice iz obitelji Erdödy i osnivanje Bratovštine svete Barbare u Brdovcu, *Zaprešićki godišnjak*, 12 (2003.), 71–79

KSENIJA ŠKARIĆ, *Polikromija i polikromatori oltara 17. i 18. stoljeća u sjeverozapadnoj Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, 2014.

VJEKOSLAV VARŠIĆ, *Izvešće konzervatorsko-restauratorskih istraživačkih radova na pročeljima i u interijeru župne crkve svetog Vida mučenika u Brdovcu*, Zagreb, lipanj 2016.

VJEKOSLAV VARŠIĆ, *Izvešće o dodatnim konzervatorsko-restauratorskim istraživačkim radovima u interijeru kapele svete Barbare i svetišta u župnoj crkvi svetog Vida mučenika u Brdovcu*, Zagreb, studeni 2018.

DIJANA VUKIČEVIĆ-SAMARŽIJA, *Gotičke crkve Hrvatskog zagorja*, Zagreb, 1993.

RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York, 1971.

Izvori

HAZU SFA Katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Schneiderov fotografski arhiv

MKM, UZKB – F Ministarstvo kulture i medija, Uprava za zaštitu kulturne baštine, fototeka

MKM, KO ZG – F Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Zagrebu, fototeka

NAZg KV Nadbiskupijski arhiv Zagreb, kanonske vizitacije

Summary

Viki Jakaša Borić, Martina Ožanić

PARISH CHURCH OF ST. VITUS, WITH THE CHAPEL OF ST. BARBARA, IN BRDOVEC: NEW CONTRIBUTIONS TO THE HISTORY OF CONSTRUCTION AND STUCCO DECORATION

The text offers a number of new insights into the history of construction and design of the parish church of St. Vitus in Brdovec. They are the result of a comparative reading of archival sources, primarily reports of canonical visitations, and conservation and restoration research, which have significantly changed previously published theses. Rich stratification is the main feature of the church in Brdovec, and all historical phases, with detailed descriptions of renovations and the development of the church, have been thoroughly reviewed, leading to the conclusion that key interventions occurred during the 17th and 19th centuries, when the church got its present appearance. The older church, most likely from the beginning of the 16th century, was rebuilt in 1634 by extending the nave, and building a stepped bell tower in front of its western entrance. This was followed by the addition of the chapel of St. Anthony (1669) along the north wall of the nave, construction of a new wider sanctuary, and the installation of vaults over the nave which replaced the painted wooden ceiling. The construction of a new sanctuary and the “lower and upper sacristy” was arranged in 1672 with the master mason (*magistrum murarium*) Silvester Donati. The renovated church was consecrated in 1679, and, according to the visitor of 1686, it was under the patronage of the Čikulin family. The side chapel of St. Barbara was built between 1695 and 1700 on the site of the former masonry porch next to the south wall of the nave. The circular floor plan of the chapel is the only such ex-

ample in the continental Croatia of the 17th century. The dome is decorated with valuable stucco decorations that have not attracted the attention of researchers, and which, along with chapels in Zagreb and Varaždin, are the only surviving stucco from the 17th century in continental Croatia. This research is the first time that information has been provided about the patroness of the chapel and the altar, Helena pl. Patačić, a great benefactress and client, who the visitors explicitly mention. The author of the stucco ornament remains unknown, but the formal features of the shallow, elongated ornamentation point to neighbouring Styria, since examples with similar stylistic features from the turn of the century can be found there. The only significant building project from the 18th century – which, however, significantly influenced the identity of today’s church – is the installation of a Baroque top on the bell tower with a stepped structure, and the shaping of its façade with flat, elongated medallions made using a combination of coarse and smooth plaster textures. The church underwent major renovation during the first third of the 19th century, probably based on a standard design that changed the character of the interior and exterior. Baroque vaults were installed on the flanges above the nave and sanctuary, which is why the perimeter walls were lifted by approximately 130 cm and a new roof was installed. The basic front articulation, both the architectural ornaments and the shape of the window openings, originates from this period. The defined con-

dition of the church was mostly repaired only through subsequent renovations, especially after the earthquake in 1880, when repairs were made to the damaged chapel of St. Barbara under the leadership of Gjuro Carnelutti. Analysing written sources, together with the findings of conservation research, has led to new knowledge about the church in Brdovec, since its qualities and historical

stratification is yet again attracting the attention it undoubtedly deserves.

KEYWORDS: Brdovec, church of St. Vitus, Čikulin family, Silvester Donati, chapel of St. Barbara, rotunda, stucco, Helena Patačić, building transformations, 17th, 18th and 19th centuries, Gjuro Carnelutti

Dva broda, četiri reda i biskupov nečak: crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Donjoj Glogovnici

Krešimir Karlo

Ministarstvo kulture i medija
Konzervatorski odjel u Bjelovaru
kresimir.karlo@min-kulture.hr

Izvorni znanstveni rad /
Original scientific paper

Primljen / Received:
23. 7. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.8>

UDK:
272-523(497.5 Donja Glogovnica)"653"

SAŽETAK: Glogovnička župna crkva, do nekog novog arheološkog otkrića, jedina je dvobrodna srednjovjekovna crkva kontinentalne Hrvatske. Njezina provenijencija, datacija i graditeljska povijest i danas su predmet znanstvenih prijepora. Tome pridone nose raritetni nalazi spolija arhitektonske skulpture tumačeni kao prikazi regularnih kanonika Sv. Groba. Uz to, s crkvom se povezuju i začeci konzerviranja u Banskoj Hrvatskoj, zbog cjelovite rekonstrukcije građevine koja je izvedena prema nalogu Ivana Kukuljevića Sakcinskog polovicom 19. stoljeća. U radu se donose rezultati istraživačkih radova poduzetih na crkvi od konca prošloga desetljeća do 2020. godine te se u svjetlu novih nalaza analizira njezina graditeljska povijest od 13. do 19. stoljeća u kontekstu hrvatske i srednjoeuropske sakralne arhitekture.

KLJUČNE RIJEČI: Glogovnica, Donja Glogovnica, srednjovjekovna arhitektura, regularni kanonici Sv. Groba, sepulkralci, viteški redovi, dvobrodna crkva

Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije smještena je na izdvojenom brežuljku padina istočnog kraja Kalničke gore, u središtu današnjega sela Donja Glogovnica, uz sjeverniju od dviju trasa prometnica koje povezuju Križevce i Koprivnicu. Pravilno je orijentirana dvobrodna kamena građevina znatno nižeg i užeg, izduženog poligonalnog svetišta učvršćenog sa šest stupnjevanih kontrafora. Južno pročelje crkve otvoreno je dvama visokim šiljasto zaključenim prozorskim otvorima naglašenim kamenim doprozornicima te pridodanim omalenim,

kvadratičnim ulazom uokvirenim neprofiliranim pravokutnim kamenim gredama. Svetište je otvoreno četirima šiljasto zaključenim prozorskim otvorima manjih dimenzija (sl. 1). Na sjevernom pročelju, između broda i svetišta nalazi se ostatak sjevernog ramena i polukružne apside starije, također kamene crkve te kvadratična sakristija koja pripada građevinskoj fazi današnjega svetišta. Zapadno pročelje, rezultat rekonstrukcije iz polovice 19. stoljeća, otvoreno je dvama šiljasto zaključenim ulazima i jednom nišom, a nadvišeno je plitkim oktogonolnom zvonikom,



1. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, južno pročelje 2020. godina (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin, 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, south façade in 2020 (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)

smještenim u osi pročelja (sl. 2). Uz sva pročelja teče nizak, jednostavno profilirani sokl. Interijer broda podijeljen je na dva dijela trima četverolisnim stupovima koji su položeni na masivne, profilirane kvadratične kamene baze (sl. 3). Stupovi su zidani crvenim pješčenjakom, a međusobno su povezani arkadama naglašenim klesanicima. Arkade se oslanjaju polulukovima na zid glavnoga pročelja na zapadu i na središte zida trijumfalnog luka na istoku. Lada je prekrivena jednostavnim daščanim stropom oslonjenim na drvene grede, dok je podnica broda i svetišta popločena širokim pravokutnim kamenim pločama. Uz južni zid interijera prislonjen je skošeni sokl, znatno viši od svojih pročelnih pandana. Svetište je od lađe odijeljeno šiljasto zaključenim trijumfalnim lukom skošenih rubova. Trijumfalni luk je zidan istovjetnim crvenim pješčenjakom od kojega su načinjeni i snopasti stupovi. Na zapadu broda smješteno je zidano pjevalište oslonjeno na dva zidana stupa, čime su formirane presvođene tri arkade (sl. 4). Svetište je presvođeno dvama poljima križno-rebrastog svoda zrakastog završetka. Svod svetišta oslonjen je na istaknute, pridodane konzole u obliku obrnute piramide. Ispod konzola vidljivi su prezentirani ostaci novootkrivenih službi otučenih tijekom 17. stoljeća.

Na sjeverni zid svetišta ugrađena je arhitektonska kustodija prelomljenog zabata¹ (sl. 5 i 6).

Srednjovjekovna Glogovnica: topografija, pisani izvori, posjed i vlasništvo

Kako bismo mogli pristupiti glavnoj temi ovoga rada, graditeljskom razvoju današnje župne crkve u Glogovnici, potrebno je ukratko razjasniti ispreplitanje mnogih pitanja koja se tiču vlasništva i prostornog smještaja zemljišnog posjeda na kojem se crkva nalazi, njezine funkcije, izvornog smještaja i datacije spolija figuralne arhitektonske plastike, te pitanje podrijetla i datacije četverolisnih snopastih stupova kojima je brod crkve podijeljen na dva dijela. Sva navedena pitanja neminovno su utjecala, i još uvijek utječu, na tumačenje provenijencije, datacije i funkcije crkve sv. Marije.

Toponim Glogovnica u raznim ćemo inačicama (*Glogonisa, Glogonicha, Glogonica, Glagonca, Glogoncha, Glogonicha, Glogaunicha, Glogonycha, Gregorissa/?/, Glogontza*)² kao prostornu odrednicu u srednjovjekovnim pisanim izvorima najčešće pronaći kao rijeku (*aqua ili fluuvim*) koja se katkad preciznije dijeli na gornji ili donji tok.³ To je rječica koja izvire na Kalniku, čije se



2. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, vanjština – zapadno pročelje, (MKM, UZKB – F, inv. br. 29121, snimio N. Vranić, 1964.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary; west façade (MKM, UZKB – F, inv. no. 29121; N. Vranić, 1964)



3. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, brod crkve (MKM, KO BJ – F, snimio G. Bekina, 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, nave (MKM, KO BJ – F; G. Bekina, 2020)

ušće nalazi kod Čazme, gdje utječe u Česmu. Svojim tokom od 61 kilometra dijeli na dva dijela zapadni rub srednjovjekovne Križevačke županije. Istoimeno naselje (*villa*) spominje se od 1209. godine.⁴ Vlasništvo istoimenog zemljišnog posjeda, koji izvori pozicioniraju u odnosu na rječicu Glogovnicu, podjednako se spominje u kontekstu viteških redova templara⁵ koje naslijeđuju ivanovci,⁶ regularnih kanonika Sv. Groba,⁷ kao i privatnih osoba,⁸ što je uzrokovalo poistovjećivanje posjeda s današnjim naseljem. Uz to, sufiks *de Glogoucha* nosi i Ivan, križevački *comes terrestris*, potkraj 14. stoljeća.⁹

Navedeni problem poistovjećivanja posjeda, naselja i rijeke kao prostorne odrednice posljedično je utjecao i na tumačenje srednjovjekovne arhitekture. Uz crkvu titulara istovjetnog onom današnje crkve sv. Marije, pisani izvori spominju još dvije sakralne građevine koje su bile kandidati za današnju župnu crkvu u Glogovnici. To su župna crkva sv. Jurja i crkva sv. Ivana. Crkva sv. Jurja poznata je s prvog popisa župa goričkoga arhiđakona Ivana iz 1334. godine, kojoj će Josip Buturac (pokušavajući riješiti problem različitih titulara) pripisati promjenu titulara tijekom 15. stoljeća, dok će je Zdenko Balog smjestiti na područje današnjega sela Đurđica.¹⁰ Crkva posvećena sv. Ivanu još nije ubicirana.

Toponim Glogovnica u pisanim se izvorima često spominje i kad se kao vlasnik zemljišta, svjedok ili stranka u postupku navodi glogovnička prepozitura, templarska ili ona regularnih kanonika Sv. Groba, koju zastupa predstavnik – prepozit.¹¹ U historiografiji je glogovnički posjed s pripadajućom crkvom sv. Marije poznat još od 1886. godine, kad Kukuljević izdaje dvotomnu pionirsku raspravu o Vranskom prioratu, u kojoj su Glogovnici dodijeljene sve navedene uloge te kao mjesto gdje će „vitezi hospotala sv. Ivana Jerusalmiskog izgraditi samostan s

crkvom sv. Marije kojeg će iza navale tatarske napustiti i predati kanonikom sv. Groba Jerusalmiskog“.¹² Dakle, još je Kukuljević uspješno detektirao gotovo sve glogovničke aktere, uz povremeno izjednačavanje reda ivanovaca i regularnih kanonika.¹³ Selektivan pristup pisanim izvorima osnova je templarske provenijencije crkve sv. Marije, vjerojatno pod presudnim utjecajem najstarijega datiranog dokumenta iz 1185. godine, kojim je biskup Prodan darovao templarima posjed Glogovnicu, te ubiciranje održavanja generalnog kapitula templarskoga reda *apud Glogonicam* u današnju Glogovnicu i crkvu sv. Marije. Na taj način je Gjuro Szabo povezo glogovničku crkvu s templarima, a njezinu dvobrodnost protumačio nedovršenim projektom trobrodne romaničke građevine.¹⁴ To će poslije prihvatiti i Josip Buturac.¹⁵ Uspostavljeni narativ samo će



4. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, pogled na pjevalište (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, view of the choir (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



5. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, svetište (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, sanctuary (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



6. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, arhitektonska kustodija na sjevernom zidu svetišta (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, architectural custody on the north wall of the sanctuary (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)

se ponavljati, osnažen autoritetom Ljube Karamana¹⁶ i Anđele Horvat.¹⁷ Lelja Dobronić je revizijom i dopunom Kukuljevićevih zaključaka odbacila templarski kontekst današnje crkve i posjeda, identificirajući posjed kuće Sv. Groba redom regularnih kanonika Sv. Groba, odnosno, *Ordo Canonicorum SS. Sepulchri Dominici Hierosolymitani*.¹⁸ Najstariji spomen crkve sv. Marije smješta u 1230. godinu temeljem navoda A. Theinera, što će uglavnom unisono preuzimati i ostali istraživači, iako Theiner ne spominje crkvu sv. Marije.¹⁹ Stoga će najstariji dokument u kojem se spominje crkva Blažene Djevice Marije u Glogovnici biti onaj iz 1303. godine. To je isprava u kojoj Čazmanski kaptol uređuje posjed glogovničkog prepozita *ex altera vero Geynein prepositus ecclesiae beate Mariae virginis de Glogoncha*.²⁰ Iz svega navedenog očita je prevaga korištenja toponima Glogovnice kao prostornog repeta, a ne kao prostorno definiranog posjeda, stoga sve upućuje na to da su postojale brojne *Glogovnice*, uključivo i naselje istoga naziva za koje ne znamo gdje se nalazilo.

Na pitanje do kada se glogovnička prepozitura s crkvom sv. Marije nalazi u posjedu regularnih kanonika, Lelja Dobronić će kao odgovor ponuditi 1492. godinu, kad je umro posljednji prepozit i *crucifer*, zagrebački kanonik Stjepan Perović, a naslovni glogovnički prepozit postao zagrebački biskup Osvald Thusz. On će već 1500. godine prepozituru popraćenu kanoničkim položajem udijeliti

svojem nećaku²¹ Andriji Alfonsu Thuszu, uz dodjelu naslova *praepositus maior* Zagrebačkoga kaptola.²²

Prijenos vlasništva od prepoziture regularnih kanonika u posjed kanonika Zagrebačkog kaptola mogao se dogoditi i nešto ranije. Naime, doista posljednji prepozit koji nosi precizno poveziv naslov s regularnim kanonicima, Nikola Pap(u)is, zabilježen je 1421. godine,²³ dok se upravitelj prepoziture spominje od 1437. godine.²⁴ U svojim će oporukama i Osvald i Andrija Alfons ostaviti novac za održavanje i popravak glogovničke crkve.²⁵ Tijekom 16. stoljeća glogovnička prepozitura mijenjat će upravitelje te će neko vrijeme upravitelji prepoziture biti i Petar Mrsinj, *comes Chorbaviae*, a *comitissa* Ana bit će pokopana u Glogovnici 1525. godine.²⁶ Unatoč tome, prepoziti su većinom imenovani iz reda zagrebačkih kanonika.²⁷

Glogovnička prepozitura 1611. godine postaje isusovačka župa darovnicom kralja Matije II. Isusovci će upravljati prepoziturom i župom do ukinuća reda, a naslijedit će ih nova grkokatolička biskupija koja će i imenovati župnike tijekom 19. stoljeća. Isusovci su posve svjesni čiju crkvu preuzimaju te u kronikama navode da je njihova crkva sv. Marije u Glogovnici nekoć pripadala regularnim kanonicima Sv. Groba (*[...]olim Crucigerorum canonicorum regularium Hierosolymitanorum, quam multis annis saeculares sacerdotes possederunt[...]*).²⁸

Unatoč još precizno neubiciranoj srednjovjekovnoj župnoj crkvi sv. Jurja, nepoznatoj crkvi sv. Ivana te pretpostavkama o položajima na kojima bi se nalazila crkva regularnih kanonika Sv. Groba, navedeni argumenti (izvori od 14. do 16. stoljeća, isusovačka kronika te titular današnje crkve) dostatna su argumentacija za tvrdnju da je crkva u Glogovnici istovjetna crkvi *beate Mariae* u vlasništvu regularnih kanonika Sv. Groba.

Stanje istraživanja crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije

Nakon spomenutih pionirskih radova, koji su odredili templarsku provenijenciju crkve, datirali je u predtatarsko razdoblje te prostornu podjelu broda na dva dijela objavili tezom o izvorno trobrodnoj građevini,²⁹ istraživači su i dalje pokušavali razjasniti neuobičajenu dvobrodnost građevine praćenu pronađenim arhitektonskim spolijama. Prva cjelovita analiza građevine doprinos je Anđele Horvat, koja je utvrdila postojanje dviju crkvi u Glogovnici: današnje dvobrodne i starije koja je pripadala templarima. Stariju, „templarsku“ fazu potrepljuje arhitektonskom skulpturom. Prema analogijama razdjelnih stupova s onima u crkvi sv. Martina u Eisenstadtu, zaključuje da je crkva sv. Marije „nedovršena građevina dvoranskog tipa oštećena u ratnom metežu 16. vijeka, a obnovljena sredinom 17. stoljeća“, nastala u graditeljskom zamahu druge polovice 15. stoljeća dolaskom Osvalda Thusza na položaj zagrebačkog biskupa.³⁰ Anđelko Badurina će prihvatiti dataciju današnje crkve u 15. stoljeće, no za stariju

će zadržati Karamanovu tezu o izvorno trobrodnoj građevini koja nikad nije izvedena, a od koje je nastala današnja dvobrodna, tako riješivši i problem dvaju brodova.³¹ Drugačije rješenje ponudit će Josip Stošić pretpostavkom o naknadno unesenim stupovima s neke druge građevine.³² Na sve daljnje hipoteze znatno će utjecati već citirani rad Lelje Dobronić kojim će se templarska provenijencija zamijeniti onom regularnih kanonika. To je vidljivo, primjerice, i u radovima Sene Sekulić Gvozdanović.³³ Vladimir Peter Goss isprva će s izvjesnim oprezom prihvatiti tezu o sepulkralskoj pripadnosti glogovničke crkve te isticati potrebu za daljnjim sustavnim arheološkim istraživanjima, dok će poslije, isključivo temeljem stilskih odlika snopastih stupova u brodu, u cijelosti negirati dataciju Anđele Horvat te se iznova vratiti na prvotnu Szabinu i Karamanovu romaničku atribuciju s pripadajućim trobrodnim tlocrtnim rješenjem najstarije crkve u kojem bi stupovi trebali označavati granicu između sjevernog i glavnog broda.³⁴ Marina Šimunić Buršić, kontekstualiziravši dvobrodnost glogovničke crkve, prihvaća tezu Anđele Horvat o svođenom brodu te širi analogije dvobrodne srednjovjekovne gradnje na austrijske primjere,³⁵ dok će Zdenko Balog na građevini s pravom primijetiti „stilsko miješanje renesanse“.³⁶ Kako je vidljivo iz priloženoga, osnovni problem svih istraživača bio je nedostatak podataka koji proizlaze iz istraživačkih radova na samom spomeniku, odnosno materijalnih dokaza.

Od spolija do glogovničke skupine

Uz glogovničku crkvu veže se i pet spolija arhitektonske skulpture. Jedna se nalazi uzidana u zapadno pročelje osmerokutnog tornja, a prikazuje nešto skraćeni ljudski lik u klečećem položaju, opasan pojasom s kopčom, na kojemu vise ključ i kesa za novac (sl. 7). Na prsima se nalazi motiv dvostrukog križa. U interijeru crkve, na južnom ramenu, također je uzidana skulptura s prikazom ljudskog lika, slične kompozicije, no znatno rudimentarnije izvedbe od primjera u zvoniku, bez prikaza insignija ili opreme (sl. 8). U dva ugla pročelja obližnjeg župnog dvora uzidana su dva dijela jedne skulpture koja također prikazuje ljudski lik odjeven u tuniku s dvostrukim križem na prsima, opasanu pojasom s kopčom o kojem vise ključ, mač i torbica (sl. 9 i 10). U crkvi je početkom 20. stoljeća, uzidana na tavanu, pronađena konzola u formi ljudskog lica koja se danas nalazi u Muzeju grada Križevaca (sl. 11), dok se uzidana u podrum tradicijske kuće u obližnjoj Gornjoj Glogovnici br. 95 nalazi arhitektonska skulptura sjedeće figure s motivom dvostrukog križa na prsima (sl. 12) koja, unatoč oštećenjima izazvanima atmosferijama zbog kojih je izgubljena većina kontura, neosporno pripada istoj skupini kao i dvije skulpture s motivom dvostrukog križa iz Donje Glogovnice.³⁷

Do nas je skulptura došla kao spolija, sekundarno upotrijebljena i pronađena tijekom radova rekonstrukcije



7. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, arhitektonska skulptura, zapadno pročelje tornja (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)

Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, architectural sculpture, west façade of the tower (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



8. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, arhitektonska skulptura, interijer, južno rame crkve (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)

Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, architectural sculpture, interior, south nave of the church (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)

crkve polovicom 19. stoljeća te je po svoj prilici, u sklopu istog zahvata, i prezentirana u interijeru i eksterijeru crkve te župnom dvoru.³⁸ Problem njezina izvornog smještaja i provenijencije, odnosno pokušaji njezina ubiciranja prema pučkoj etimologiji, odnosno prema toponimu bez povijesnog konteksta, nastao je pokušajem opravdanja teze o crkvi sv. Marije kao templarskoj.³⁹ Jednostavnije rečeno, ako skulpture s prikazom dvostrukog križa na prsima pripišemo fazi gradnje iz vremena regularnih kanonika, a crkva sv. Marije jest templarska, onda skulptura mora biti s neke druge crkve.⁴⁰

Istraživači će skulpturu podosta suho određivati kao romaničku, bez detaljnijih analiza ili kontekstualizacija.⁴¹ Lelja Dobronić isprva je prilično oprezna kad govori o skulpturi za koju tvrdi da potječe „s jedne od glogovničkih crkava koja je pripadala templarima ili kanonicima sv. Groba“.⁴² Poslije će smještati skulpturu na pročelje ili apsidu najstarije graditeljske faze današnje glogovničke crkve, navodeći analogije s monumentalnim romaničkim crkvama na području srednjovjekovne Ugarske.⁴³

Vladimir Peter Goss u više će navrata stilski analizirati skulpture te zaključiti da je cijeli glogovnički skulpturalni korpus tipično romaničkih karakteristika, za što će mu poslužiti analogije iz lapidarija pečuške katedrale, Madosce i Somogyvára, uz prihvaćanje pretpostavke Lelje Dobronić da bi se u slučaju „Barbarice“ moglo raditi o prikazu Godefroya de Bouillona.⁴⁴ Sva glogovnička skulptura je prema svojoj funkciji arhitektonska skulptura namijenjena uzidavanju bilo u uglove građevine, bilo na ravnu površinu, na što upućuju rubna skošenja izvedena za potrebe uzidavanja.

Od pet sačuvanih primjera samo se tri mogu bez ikakve sumnje pripisati istoj skulpturalnoj grupi čiji je zajednički nazivnik dvostruki križ na prsima. To je skulptura iz Gornje Glogovnice, skulptura podijeljena na dva dijela i prezentirana u uglovima župnog dvora te skulptura uzidana u zapadno pročelje tornja. Sve tri skulpture prikazuju cjelovit ljudski lik odjeven u tuniku s prikazom dvostrukog križa te opremljen jasnim statusnim simbolima, nožem/mačem, torbicom i ključem koji visi o pojasu s istaknutom



9. Donja Glogovnica, župni dvor, arhitektonska skulptura ugrađena u ugao župnog dvora (1) (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, parish house, architectural sculpture built into the corner of the parish house (1) (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



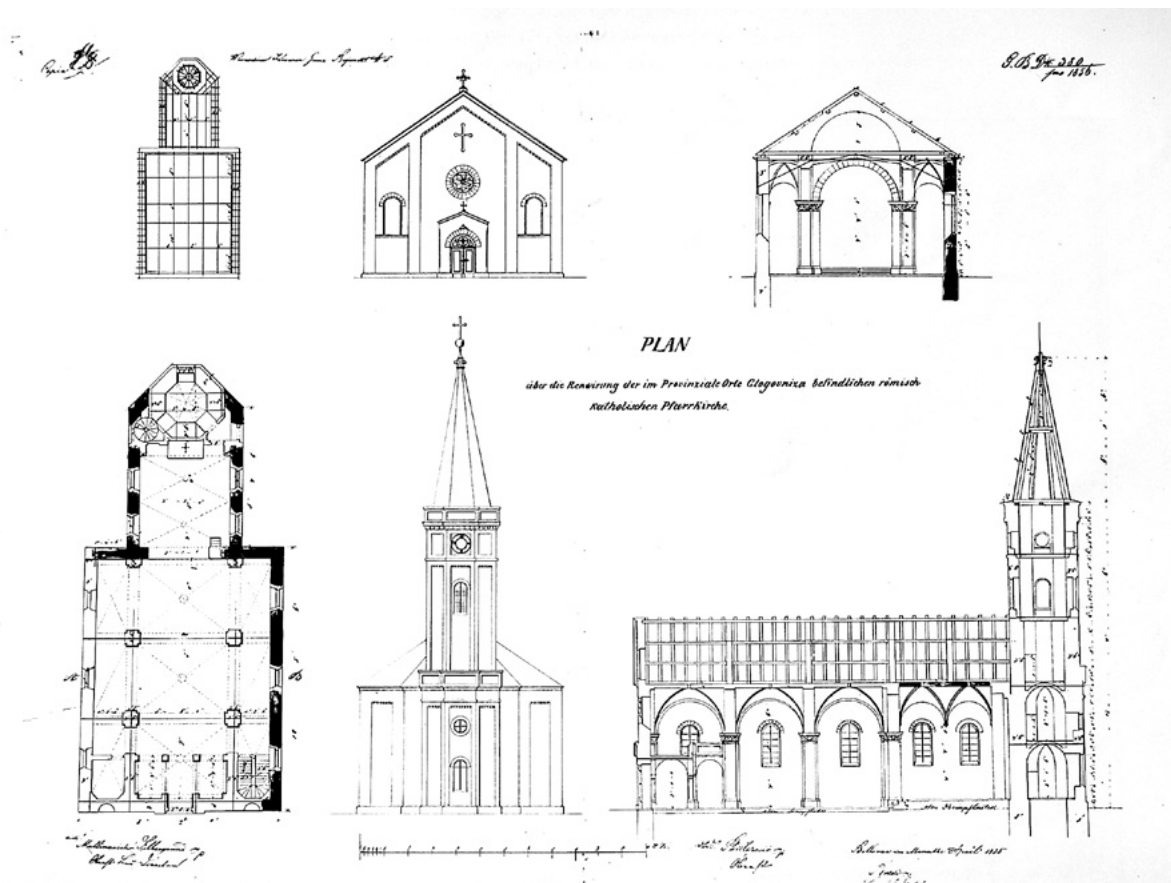
10. Donja Glogovnica, župni dvor, arhitektonska skulptura ugrađena u ugao župnog dvora (2) (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, parish house, architectural sculpture built into the corner of the parish house (2) (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



11. Arhitektonska skulptura pronađena uzidana u tavan crkve sv. Marije (Muzej grada Križevaca, inv. br. GMK-27)
Architectural sculpture found built into the attic of the church of St. Mary (Križevci City Museum, inv. no. GMK-27)



12. Gornja Glogovnica, arhitektonska skulptura ugrađena u podrum tradicijske kuće u Gornjoj Glogovnici 95, „Barbarica“ (MKM, KO BJ – F, snimio M. Pezelj 2015.)
Gornja Glogovnica, architectural sculpture built into the basement of a traditional house at Gornja Glogovnica 95, „Barbarica“ (MKM, KO BJ – F; M. Pezelj, 2015)



13. Neizvedeni projekt rekonstrukcije župne crkve u Glogovnici (prema Lj. Nikolajević, Nacrti sakralnih objekata u Vojnoj krajini, *Radovi IPU*, 1987., 214)

Unfinished project for the reconstruction of the parish church in Glogovnica (according to Lj. Nikolajević, Nacrti sakralnih objekata u Vojnoj krajini, *Radovi IPU*, 1987, 214)

pojasnom kopčom. Uz to, tri navedena primjerka su i klesarski obrađena na identičan način, postupnim stanjivanjem ovalnog kamenog bloka i formiranjem polukružne niše radi lakšeg prikaza ljudskog lica.

Konzola s prikazom ljudskog lica koja se čuva u Muzeju grada Križevaca ne pripada toj skupini, a po svojoj prilici ni arhitektonska skulptura uzidana u južno rame današnje crkve. Izrađena je vidljivo siromašnijim likovnim govorom od spomenute trojke, koja je i sama, ako govorimo iz perspektive romaničkog stila, romanička više po dataciji, a manje po stilskim odlikama. Istina, skulptura s južnog ramena u ponajvećoj mjeri zadovoljava već zapažene analogije iz užega ugarskog prostora, no od ostalih spolija jasno je odijeljena potpuno drugačijom klesarskom obradom te nedostatkom insignija koje povezuju glogovničke kanonike.

Kako se crkva prvi put spominje 1303. godine, nema uporišta ni za preciznije datiranje skulpture od 13. stoljeća. Na kraju je potrebno istaknuti da atribucija skulpture *glogovničkih kanonika* regularnim kanonicima Sv. Groba ima dva uočljiva nedostatka. Prvo, neovisno o njezinu smještaju u crkvi, glogovnička skulptura nema odgovarajućih analogija na području cijele kontinentalne Hrvatske, a i

znatno šire, stoga iole preciznije datiranje nije moguće. Drugo, motiv dvostrukog križa, kanonički simbol poznat s grafika, pečata i crkvenog namještaja u matičnom samostanu u Miéchowu, koji je poslužio Lelji Dobronić kao poveznica skulpture i regularnih kanonika, ipak potječe iz ikonografije 17. stoljeća,⁴⁵ dok o onoj iz 13. ili 14. stoljeća ne znamo mnogo.

Ivan Kukuljević Sakcinski i obnova glogovničke crkve

Glogovnička crkva je polovicu 19. stoljeća dočekala kao neodržavana građevina, pokrivena trošnom šindrom, dodatno oštećena udarom groma 1834. godine koji je ruinirao dotrajalo krovništvo te je crkva 1856. zatvorena zbog opasnosti, a zvona su demontirana.⁴⁶ Prvi prijedlozi obnove podrazumijevali su radikalni zahvat (**sl. 13**) koji je spriječio Ivan Kukuljević Sakcinski, konzervator za Hrvatsku i Slavoniju (1855. – 1869.).⁴⁷ Njegov angažman na glogovničkoj crkvi (1858. – 1860.) obično će se smatrati dobrim pokazateljem konzervatorske prakse i načela koja je provodio, a mogu se sažeti na apsolutni primat srednjovjekovnog sloja građevine koji je skriven kasnijim, „manje vrijednim“ slojevima građevine te određenu sklonost stilskom restauriranju.⁴⁸ Kukuljević se uključio u obnovu



14. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM (MKM, UZKB – F, inv. br. 57680, nepoznati autor)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary (MKM, UZKB – F, inv. no. 57680; unknown photographer)

oštećene crkve sprečavanjem planiranog zahvata suvremene rekonstrukcije u duhu neoklasicističke izgradnje 19. stoljeća.⁴⁹ Poznato nam je da je zahvaljujući njegovim intervencijama na građevini rekonstruirano krovšte te južno pročelje i zapadno pročelje sa zvonikom.⁵⁰ Zapadno pročelje iz faze prije Kukuljevićevih intervencija ostaje nepoznato, no zahvaljujući rezultatima suvremenih konzervatorsko-restauratorskih istraživačkih radova, možemo znatno preciznije odrediti način na koji se pristupilo obnovi glogovničke crkve u 19. stoljeću. Na južnom pročelju broda Kukuljević zatvara izvorne srednjovjekovne bifore i umjesto toga izvodi tri šiljasto zaključena prozorska otvora znatno manjih dimenzija. Na sjevernom pročelju svetišta otvara, prema istom ključu, tri nova prozorska otvora – pandane izvornima na južnom pročelju svetišta. Kako je novoizgrađeno zapadno pročelje pomaknuto prema istoku, tim zahvatom je suženo pjevalište pa se izvodi novo svodjenje njegovih arkada, čija će svodna polja odgovarati izmještenom pročelju. Pri gradnji novoga pročelja korišten je građevinski materijal onog izvornog i novo se pročelje iznova ističe klesancima. Nedugo potom, novootvoreni prozori na sjevernom pročelju svetišta se zatvaraju, čime se formiraju današnje niše, a dodan je i kontrafor koji je nedostajao za postizanje simetrije.⁵¹ Također, kako je uklonjena sakristija uz sjeverno pročelje, rješenje je pronađeno probijanjem otvora na jugoistočnom uglu svetišta u prvom zahvatu te se zazidava i pomiče prema istoku. Uz to, povećana je

visina svetišta nadozidom u visini od 4,5 stopa, čime su se ujednačile visine svetišta i broda.⁵² Jedini zajednički nazivnik svih izvedenih radova je pokušaj postizanja simetrije pod svaku cijenu (sl. 14). Cjelokupni rezultat tih radova je skromna regotizacija u duhu vremena – svojevrsna prethodnica bolléovskog zamaha obnove, koja je u konkretnom slučaju znatnije pridonijela skrivanju izvorne srednjovjekovne građevine nego njezinu otkrivanju i/ili prezentaciji.⁵³ Simetrija tu, naravno, ima isključivo estetsku ulogu, a njezina je cijena dodatno plaćena znatno smanjenim osvjetljenjem broda. Vjerojatno je trebala premostiti jaz između novoprojektiranog zapadnog pročelja i svetišta, nastao „neprikladnim“ dimenzijama izvornih bifora na južnom pročelju koje su priječile simetriju.

Konzervatorsko-restauratorska istraživanja i izvedeni prezentacijski radovi od 1998. do 2020. godine

Zaštitni radovi na glogovničkoj crkvi počeli su arheološkim istraživanjima 1998. i 1999. godine koja je proveo Muzej grada Križevaca, a trebala su biti početak zahvata cjelovite obnove crkve. Ta su istraživanja rezultirala pronalaskom ostatka polukružne apside i ramena manje crkve, također građene kamenom, uz sjeverno rame današnje crkve. Na istom mjestu pronađeni su i temelji sakristije crkve 15. stoljeća. Uz istočni rub današnjega pročelja pronađeni su tragovi temelja zapadnog pročelja, sjeveroistočni kontrafor, kao i jednostavna pravokutna građevina spojena sa sjevernim pročeljem današnje crkve. Tu građevinu je



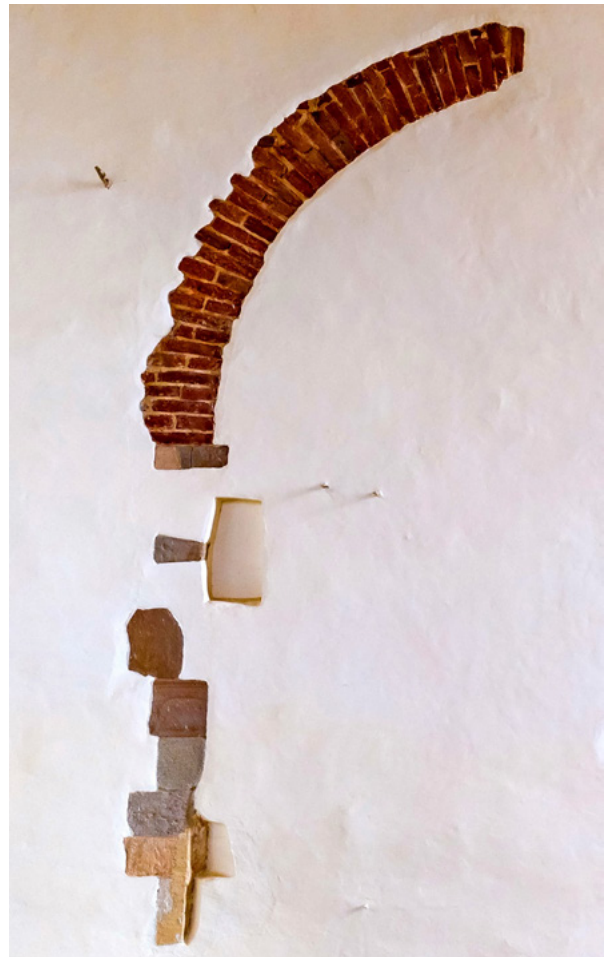
15. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, svetište, istočni zaglavni kamen prije istraživačkih radova (MKM, UZKB – F inv. br. 15711, snimio V. Bradač 1954.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, sanctuary, eastern keystone before research (MKM, UZKB – F, inv. no. 15711; V. Bradač, 1954)



16. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, svetište, istočni zaglavni kamen s monogramom IHS (MKM, KO BJ – F snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, sanctuary, eastern keystone with the monogram IHS (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2000)



17. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, eksterijer, prezentirani ostatak svoda – trijumfalnog luka crkve iz 13. stoljeća (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, exterior, remains of the vault–triumphal arch of the 13th century church (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)



18. Donja Glogovnica, crkva Uznesenja BDM, interijer, prezentirani trijumfalni luk crkve iz 13. stoljeća (MKM, KO BJ – F, snimio D. Kirin 2020.)
Donja Glogovnica, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, interior, triumphal arch of the 13th century church (MKM, KO BJ – F; D. Kirin, 2020)

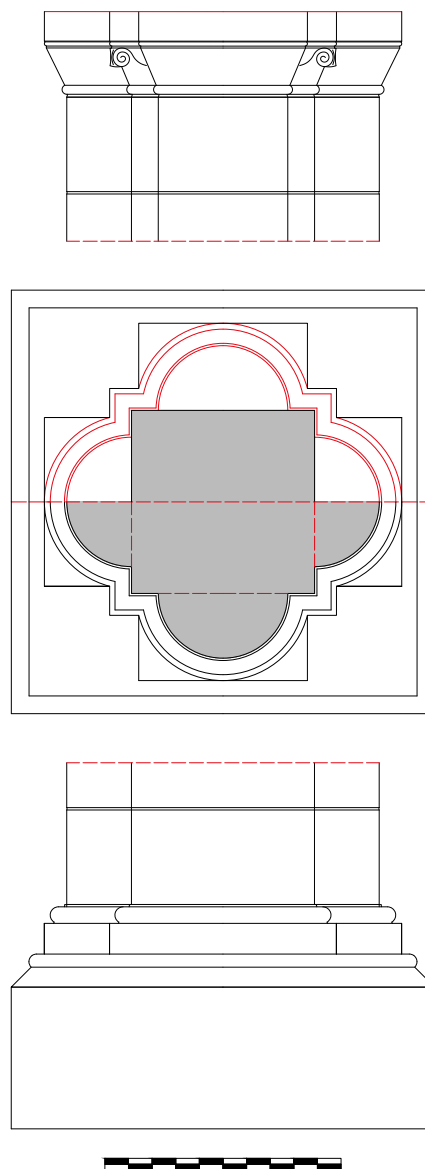
prema izvoru iz 1765. godine, koji opisuje tragove starije arhitekture, Zoran Homen interpretirao kao ostatak glogovničke prepoziture, koju se potom inkorporiralo u glogovničku utvrdu srušenu u osmanlijskim napadima potkraj 16. stoljeća.⁵⁴ Pokretni materijal s toga istraživanja uglavnom se datira u kasni srednji vijek.⁵⁵ Nakon tih radova Drago Miletić i Zorislav Horvat izrađuju konzervatorski elaborat s povijesnim pregledom – rekapitulaciju i temelj nastavka budućih istraživanja.⁵⁶

Nakon stanke od šest godina, 2005. godine provedeni su konzervatorsko-restauratorski istraživački radovi na pročeljima crkve; otkrivene su bifore na južnom pročelju te je potvrđeno da je sjeverni zid prve crkve, pronađene u arheološkim istraživanjima, iskorišten za gradnju sjevernoga zida broda današnje građevine.⁵⁷ Godine 2008. nastavljeni su istraživački radovi na interijeru građevine. Tad je u sjevernom zidu ramena današnje crkve otkriven klesani, šiljasto zaključeni trijumfalni luk te ostatak starijeg trijumfalnog luka čija je baza izrađena od klesanaca, dok je sam luk izveden u opeci. U eksterijeru istoga zida uočeni su ostaci svoda najstarije glogovničke crkve. Također, otkriveni su tragovi oslika na ogradnom zidu pjevališta, koje je Anđela Horvat prema podacima iz kanonskih vizitacija zabilježila kao „prizore iz Kristovog života“⁵⁸ te tragovi slikanog oltara na sjevernom zidu današnje crkve.⁵⁹ Provedene su i mineraloško-petrografske analize uzoraka kamena sa snopastih četverolisnih stupova, trijumfalnog luka i otkrivenih ostataka otučenih službi u svetištu. Rezultati petrografske analize pokazali su da svi uzorci pripadaju istoj vrsti crvenkastog pješčenjaka.⁶⁰ Dodatni istraživački radovi, poduzeti za potrebe uređenja svetišta, rezultirali su pronalaskom tragova otučenih službi i konzola.⁶¹

Rezultati konzervatorsko-restauratorskih istraživanja odredili su smjer daljnjih prezentacijskih radova. Zazidane su prozorske niše iz Kukuljevićeve faze, dok su otvorene izvorne bifore.⁶² U cijelosti je prezentiran novootkriveni trijumfalni luk izrađen kamenim klesancima, kao i ostaci službi s kapitelima u svetištu.⁶³ U cijelosti su prezentirani i zidni oslici, čiji su tragovi pronađeni istraživačkim radovima 2009. godine, 14 postaja križnog puta na zidu pjevališta i slikani oltar na sjevernom zidu broda.⁶⁴ Tijekom radova čišćenja svodnog sustava svetišta otkriven je monogram *IHS* uklesan na istočni zaglavni kamen (sl. 15 i 16).

Dvije faze i dvije adaptacije

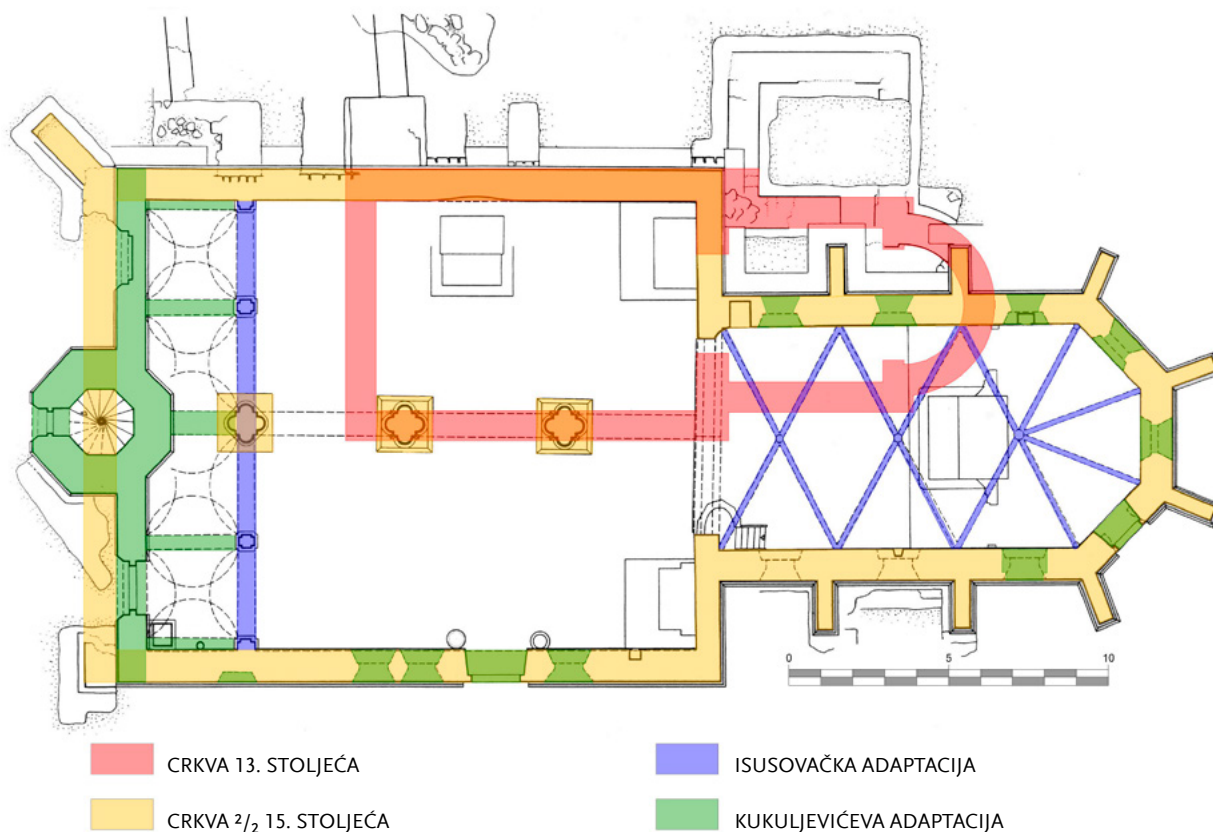
Nakon provedenih istraživačkih radova, graditeljski razvoj crkve sv. Marije u Glogovnici može se kvalitetno rekonstruirati, izuzev izvornoga zapadnog pročelja o kojem nemamo podataka, osim reutiliziranih klesanaca iskorištenih za gradnju novoga pročelja polovicom 19. stoljeća. Ostaci najstarije faze glogovničke crkve, potvrđeni arheološkim istraživanjima, sugeriraju da je riječ o



19. Tlocrt – presjek istočnog četverolisnog stupa u brodu crkve Uznesenja BDM u Donjoj Glogovnici (MKM, KO BJ – A, izradio M. Pezelj 2020.)

Ground plan – cross section of the east quatrefoil column in the nave of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Donja Glogovnica (MKM, KO BJ – A; M. Pezelj, 2020)

jednobrađnoj kamenoj građevini zaključenoj kvadratičnim svetištem s polukružnom apsidolom. Svetište najstarije crkve bilo je presvođeno (sl. 17), a brod je od svetišta bio odijeljen trijumfalnim lukom, čija je baza istaknuta kamenim klesancima, dok je sam luk izveden u opeci. Opisano stanje je i prezentirano u interijeru današnje građevine 2018. godine (sl. 18). Prema idealnoj rekonstrukciji i skaliranju elemenata, južni se zid prvotne crkve nalazio ispod baza dvaju istočnijih četverolisnih stupova u brodu. Kvadratično svetište s plitkom polukružnom apsidom tu je ključno; po tome će se glogovnička crkva 13. stoljeća razlikovati od tipične onodobne gradnje u kontinentalnoj Hrvatskoj, u kojoj je svetište formirano jednostavnom



20. Razvoj crkve Uznesenja BDM u Donjoj Glogovnici, tlocrt (MKM, KO BJ – A, prema arhitektonskoj podlozi I. Tenšeka izradio M. Pezelj 2020.)

Development of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Donja Glogovnica, ground plan (MKM, KO BJ – A; M. Pezelj based on the architectural survey drawn by I. Tenšek, 2020)

polukružnom apsidom ili se pak primjenjuje rješenje kvadratičnog svetišta.⁶⁵ Kako se crkva sv. Marije prvi put u pisanim izvorima spominje 1303. godine, najstariju utvrđenu fazu glogovničke crkve, prema dosadašnjim istraživanjima, nije moguće datirati ranije od 13. stoljeća.

U gradnji nove crkve polovicom 15. stoljeća bit će iskorišten sjeverni zid broda starije građevine za gradnju novoga sjevernog pročelja. Nova gradnja je dvoranska crkva produženog svetišta sa snopastim četverolisnim stupovima u središtu lađe. Svetište te graditeljske faze presvođeno je svodnim poljima oslonjenim na službe. Za sve kamenarske radove u interijeru koristi se isti crkvenkasti pješčenjak od kojega su izrađeni četverolisni snopasti stupovi, klesanci kojima su istaknute arkade koje povezuju stupove, službe te kameni doprozornici na svetištu.

Činjenica jest da su dva ključna čovjeka hijerarhije Zagrebačke biskupije u 15. stoljeću bili glogovnički prepoziti, kao i da su obojica oporučno ostavila skroman iznos za održavanje glogovničke crkve.⁶⁶ Također je i činjenica da nakon višegodišnje *sedes vacantiae* biskup Oswald Thusz pokreće val izgradnje i popravaka sakralnih građevina te da će se skromni tragovi kontinentalne renesanse povezivati upravo s njegovom djelatnošću.⁶⁷ Teško je zamisliti kako bi se regularni kanonici Sv. Groba tijekom prve trećine 15.

stoljeća mogli upustiti u skup zahvat gradnje nove crkve na samom zalasku rezidiranja u glogovničkoj prepozituri.

Barokizacija, koja se provodi od 1611. godine, kad glogovničku prepozituru preuzima isusovački red, podrazumijeva adaptaciju gotičke građevine izvedenu s uvažavanjem temeljnih značajki zatečene arhitekture kojoj se pridodaju novi elementi proizišli iz liturgijskih potreba, predstavljeni izgradnjom novog pjevališta između 1704. i 1706. godine, na čijem se zidu slika četrnaest postaja križnog puta. Poštovanje koncepta zatečene građevine najbolje se opaža u otkrivenom monogramu *IHS* na istočnom zaglavnom kamenu, simboličnom krunom graditeljske aktivnosti reda sv. Ignacija Lojolskog. Probijanje kvadratičnog portala istaknutog pravokutnim gredama ne možemo precizno datirati, no svakako se dogodio prije 19. stoljeća, jer Kukuljević preporučuje njegovu zamjenu šiljasto zaključenim portalom koja, međutim, nije izvedena.

Zaključna razmatranja

Dva kvalitativno najjača argumenta za pripisivanje crkve sv. Marije u Glogovnici regularnim kanonicima Sv. Groba su njezin titular te podaci iz isusovačkih kronika. Sepulkralci, koji su prema istraživanjima Lelje Dobronić stigli iz samostana u Miéchowu u Poljskoj,⁶⁸ imaju važnu ulogu

u razvoju romaničkog graditeljskog stila u Poljskoj potkraj 12. i tijekom 13. stoljeća.⁶⁹ Eponimni samostan s crkvom Sv. Groba u Miéchowu temeljito je barokizirana građevina iz 14. stoljeća koja nam stoga neće previše pomoći u pokušaju uspostave eventualnih tipoloških uzora ili radioničkih tokova korištenih za gradnju prve crkve u Glogovnici i njezino opremanje skulpturom.⁷⁰ Neospornu ulogu u razvoju srednjovjekovnog graditeljstva jasno će pokazati i samostan regularnih kanonika u Czerwińsku nad Wisłom, trobrodna bazilikalna građevina sa sačuvanim romaničkim portalom koji se datira u prvu polovicu 12. stoljeća.⁷¹

Potpuno je jasno da valja odbaciti sve teze o nerealiziranoj trobrodnoj „romaničkoj“ građevini, jer je prvotna crkva jednobrodna građevina kvadratičnog svetišta zaključena apsidiolom, a sve upućuje na to da su stupovi koji dijele današnju građevinu u dva broda položeni na južni zid pročelja starije crkve kojoj pripada i skulptura. Renovacija Zagrebačke biskupije tijekom biskupske službe Osvalda Thusza i njegova nećaka, glogovničkog prepozita Andrije Alfonsa, rezultirala je i izgradnjom nove crkve u Glogovnici u drugoj polovici 15. stoljeća. Datiranje četverolisnih stupova temeljem stilskih karakteristika u razdoblje romanike temelji se na njihovoj masivnosti i kapitelima s reminiscencijama ranijeg stila, no neupitna je izvedba druge, dvobrodne faze glogovničke crkve u jednom graditeljskom dahu (sl. 19). Raritetna dvobrodnost glogovničke crkve u okvirima cijele današnje Hrvatske uglavnom se pokušavala tumačiti građevinskim zastojem, tj. napola izvedenom trobrodnom bazilikalnom gradnjom.⁷² Čak i oni autori koji zastupaju tezu o dvobrodnoj dvoranskoj crkvi rijetko će pokušati ponuditi tumačenje podrijetla dvobrodne koncepcije glogovničke crkve. Horizontalna i vertikalna podjela broda sugerira odvajanje različitih

dionika liturgije. No o kojim se dionicima radi i zašto se takva podjela ne rješava uobičajenijom, isključivo horizontalnom podjelom broda, kako je to u redovničkim crkvama? Funkcija kasnosrednjovjekovnih dvobrodnih crkava nije do kraja jasna,⁷³ no jasno je da iz konstruktivnih razloga stupovi služe kao potporni zvjezdastom svodu, koji se gradi zbog širine svetišta, međutim u Glogovnici nije nikad izveden. Dvobrodnost, koja je uzrokovala različite teze o *nedovršenosti* glogovničke crkve, prestaje biti raritetom proširivanjem konteksta izgradnje na širi srednjoeuropski prostor. Čini se da je čak trećina srednjovjekovne izgradnje na području središnje Europe u nekoj od faza imala upravo takvo rješenje, a dosadašnjem katalogu analogija pridodat ćemo i seriju dvobrodnih crkava u Češkoj, od kojih Glogovnici, odnosno masivnim glogovničkim četverolisnim stupovima, ponajbolje odgovara proštenjarska crkva Blažene Djevice Marije u Kájovu u Češkoj, građena od 1471. do 1485. godine.⁷⁴

Glogovnička crkva će se tlocrtno posve uklopiti u arhitekturu polovice 15. stoljeća (sl. 20) koja podrijetlo vuče iz franjevačkih crkava.⁷⁵ Iz stilske perspektive, četverolisni stupovi koji su uzrokovali toliko prijevora također će se uklopiti u isto razdoblje, kao i arhitektonska kustodija. Isusovačka adaptacija vjerojatno je rezultat više stanja građevine, koja unatoč propalom krovu broda nije zahtijevala radikalnije zahvate (ili za njih nije bilo sredstava) nego promišljene regotizacije, no izvrsno razumijevanje gotičkih konstruktivnih elemenata ne može se osporiti, što je najvidljivije u opremanju svoda novim konzolama namjesto službi te klesanjem monograma IHS u zaglavni kamen. Naposljetku, razlaganje Kukuljevićeve intervencije na doista izvedene radove može se izvrsno iskoristiti kao *case study* koncepta povijesnog restauriranja u prezentiranju srednjovjekovne arhitekture u Hrvatskoj. ■

Bilješke

1. ANĐELA HORVAT, 1961., 33; ANĐELKO BADURINA, 1993., 312.
2. Kompendiji pisanih povijesnih izvora za glogovničku crkvu prikupljeni su i objavljeni u registama Josipa Buturca (JOSIP BUTURAC, 1991., 23, 29–93) i Zdenka Baloga (ZDENKO BALOG, 2003., 123–170).
3. Npr. *Minor Glogonicha*, 1207. godine, CD III, 64. Usp. ZDENKO BALOG, 2003., 63–64.
4. CD III, 86., ZDENKO BALOG, 2003., 108; tu će se Glogovnica kao *villa* spominjati u kontekstu *militiae templi*, JOSIP BUTURAC, 1991., 29.
5. Od 1185. godine, kad biskup Prodan predaje templarima *terra Golgonisa*, CD II, 139. Taj dokument datira se dvojako, u 1175. ili u 1185. godinu, JURAJ BELAJ, 2001., 139–140.
6. Ivanovci se javljaju kao nasljednici templara, od 1340. godine, CD X, 555–557.

7. Regularni kanonici Sv. Groba, sepulkralci ili *bozogrobcy*, kako ih zove poljska literatura, u Hrvatsku su stigli iz matičnog samostana Sv. Groba u Miechówu, a u glogovničkom kontekstu se spominju od 1207. godine u suspektnoj ispravi Andrije II., kad im je darovano sedam naselja uz rijeku Glogovnicu. LELJA DOBRONIĆ, 1984., 2; ZDENKO BALOG, 2003., 125.
8. Npr. B. HALÁSZ ÉVA, SUZANA MILJAN, 2014., 173, 175. Usp. više o posjedima i pokušajima njihove prostorne rekonstrukcije RANKO PAVLEŠ, 2005., 14–23.
9. Isto, 3, 5, 6, 24.
10. JOSIP BUTURAC, 1991., 23–24; ZDENKO BALOG, 1997., 47–55.
11. Glogovnička prepozitura prvi put se spominje u već citiranoj ispravi Andrije II. iz 1207. godine, gdje je predstavnik kuće Sv. Groba prepozit Nikola, CD III, 86. Za naš slučaj izuzetno je važna isprava iz 1252. godine kojom ban Stjepan dodjeljuje Križevcima privilegij slobodnoga grada, a pri razgraničenju susjednih posjeda

- isti sufiks bit će dodijeljen i posjedu templara i regularnih kanonika iz Glogovnice, [...] *inde iuxta terram de Kemluk eundo commentatur terre domui sancti sepulchri de Glogonicha, inde versus orientem coniungitur terre domus templi de Golgonicha*[...] CD IV, 491.
12. IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, 1886., 39, 43.
 13. LELJA DOBRONIĆ, 1984., 16–19; JURAJ BELAJ, 2001., 12.
 14. GJURO SZABO, 1929., 551–553.
 15. JOSIP BUTURAC, 1940., 392–394. Kasnije će promijeniti mišljenje i zaključiti kako je srednjovjekovna crkva u Donjoj Glogovnici „stara župna crkva“. JOSIP BUTURAC, 1990., 807–810.
 16. LJUBO KARAMAN, 1948., 115–116.
 17. ANĐELA HORVAT, 1961., 29–45.
 18. LELJA DOBRONIĆ, 1998., 50–52.
 19. AUGUSTINO THEINER, *Vetera monumenta Slavorum meridionalium historiam illustrantia*, Tomus primus, Romae, 1863. Lelja Dobronić citira stranicu 282, dokument 393. No Theiner ne spominje glogovničku crkvu. LELJA DOBRONIĆ, 1984., 19; LELJA DOBRONIĆ, 1998., 71. Isti propust primijetio je i Zorislav Horvat u elaboratu izrađenom za potrebe zaštitnih radova 1999. godine, DRAGO MILETIĆ, ZORISLAV HORVAT, Župna crkva B. D. Marije s posebnim osvrtom na posljednja istraživanja, 1999., 17. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
 20. CD VIII, 46. Za dataciju je ključno pitanje tumačenja termina *domus templi*. Naime, istraživači će se redovito koristiti terminom *domus templi* kao dokazom postojanja arhitekture, dakle crkve. ZDENKO BALOG, 2003., 136. To često može biti slučaj, ali nikako nije pravilo. Izvori bilježe templarske kuće i bez sakralne građevine. Usp. ELLENA BELLOMO, 2008., 359–361. Taj termin je uputno upotrebljavati u značenju u kojem se njime koriste i izvori u kojima ga nalazimo, odnosno kao *zemlje kuće Sv. Groba*, templara ili ivanovaca.
 21. Obitelj Thuz de Lak najpoznatija je po svojim članovima: Osvald, zagrebačkom biskupu, i Ivanu, banu Hrvatske i Slavonije. Biskup Osvald će u svojoj oporuci Andriju Alfonsa zvati sinom svojega brata Ivana, no postoje prijepori o tome jesu li Osvald i Ivan doista bili braća. DANKO ŠOUREK, 2017., 48, bilj. 22.
 22. LELJA DOBRONIĆ, 1998., 73.
 23. Isto, 72.
 24. Isto, 73, bilj. 89.
 25. Kraljevskim ukazom prihodi glogovničke prepoziture prelaze u ruke zagrebačkog biskupa. JOSIP BUTURAC 1990., 809; LELJA DOBRONIĆ, 1998., 73, bilj. 96 (preuzeto iz: LJUDEVIT IVANČAN, Podaci o zagrebačkim kanonicima, 218.).
 26. Nadgrobna ploča čuva se u Muzeju grada Zagreba.
 27. LELJA DOBRONIĆ, 1998., 73.
 28. Emilij Laszowski objavio je kardinalno necitirani dokument Zagrebačkog isusovačkog kolegija kojemu su bile pridodane stranice isusovačke kronike Glogovničkog kolegija od 1611. do 1618. godine. EMILIJAN LASZOWSKI, 1913., 169. Juraj Belaj dodaje i dokument iz 1765. godine, također isusovačkog autora, koji ponavlja da je glogovnička crkva pripadala redu regularnih kanonika. JURAJ BELAJ, 2001., 139.
 29. GJURO SZABO, 1929., 551–553; LJUBO KARAMAN, 1948., 116.
 30. ANĐELA HORVAT, 1961., 31–37.
 31. ANĐELKO BADURINA, 1993., 309–310.
 32. JOSIP STOŠIĆ, 1994., 123–124.
 33. SENA SEKULIĆ GVOZDANOVIĆ, 2007., 55–56.
 34. VLADIMIR PETER GOSS, 2010., 203–206; VLADIMIR PETER GOSS 2012., 76–77.
 35. MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, 2011., 132–133.
 36. ZDENKO BALOG, 2003., 94.
 37. Arhitektonska skulptura iz Gornje Glogovnice 95 lokalno se naziva i „Barbarica“, navodno prema lokalitetu s kojega je izvorno donesena. To će, naravno, izazvati seriju pretpostavki o neubiciranoj crkvi posvećenoj sv. Barbari s koje je vjerojatno potjecala sva glogovnička skulptura. Kao druga moguća nepoznata crkva, također bez materijalnih dokaza, spominje se i lokalitet Garište na brežuljku Garić. Usp. VLADIMIR PALOŠIKA, 1988., 46–47; ANĐELKO BADURINA, 1993., 309.
 38. Podatke o prvom pronalasku skulptura iz župne spomenice zabilježio je Zorislav Horvat u već citiranom elaboratu. DRAGO MILETIĆ, ZORISLAV HORVAT, 1999., 7–8.
 39. Uobičajeno se pretpostavlja da je to brežuljak Crkvenjak (LELJA DOBRONIĆ, 1984., 132–138) ili Garište (ANĐELKO BADURINA, 1993., 309).
 40. Usp. ANA DEANOVIĆ, Gornja Glogovnica. Prijedlog programa znanstvenog istraživanja i projekta prezentacije kao podloge za zaštitne i konzervatorske radove, JAZU, Kabinet za arhitekturu i urbanizam, Zagreb 1978. i ZORISLAV HORVAT, LADA PRISTER, Izvješće o pregledu romaničkog kipa u Gornjoj Glogovnici, 1995. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Zagrebu).
 41. ANĐELA HORVAT, 1961., 30. S punim pravom sugerira oprez pri atribuciji skulpture zbog izuzetno siromašnog korpusa arhitektonske skulpture u kontinentalnoj Hrvatskoj prije 15. stoljeća.
 42. Isto, 23.
 43. Lelja Dobronić navodi monumentalne, redom trobrodne crkve u Mađarskoj i Njemačkoj, temeljito rekonstruirane do kraja 19. stoljeća, kad i glogovnička crkva. Npr. Ják ili Schönggraben. LELJA DOBRONIĆ, 1998., 83–86.
 44. VLADIMIR PETER GOSS, 2006., 62. VLADIMIR PETER GOSS, 2007., 70–73. Poslije širi kontekst nalaza primjerom svetohraništa u Loboru, također s motivom dvostrukog križa te s križem iz Apatovca. VLADIMIR PETER GOSS, 2010., 203–205.
 45. LELJA DOBRONIĆ, 1998., 53, 55–57.
 46. ZORISLAV HORVAT, DRAGO MILETIĆ, 1999., 3–5.
 47. Kukuljevića je imenovalo Središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje starinskih građevina. FRANKO ČORIĆ, Carsko i kraljevsko Središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje starinskih građevina u hrvatskim zemljama – Ustroj, zakonodavstvo i djelovanje 1850. – 1918., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, doktorska disertacija, 2010., 86–91.
 48. ZLATKO JURIĆ, DUNJA VRANEŠEVIĆ, 2011., 24, 36. Usp. DRAGAN DAMJANOVIĆ, 2018., 11–35.
 49. DRAGAN DAMJANOVIĆ, 2016., 127.
 50. DRAGINJA JURMAN KARAMAN, 1955., 115–116.
 51. DRAGO MILETIĆ I ZORISLAV HORVAT, 1999., 7.
 52. Isto, 5.
 53. KREŠIMIR KARLO, 2019., 91–102.

54. ZORAN HOMEN, 1998., 22–26; ZORAN HOMEN, 2000., 50–52.
55. ANTONIA OROZ, 2017., 73–90.
56. ZORISLAV HORVAT, DRAGO MILETIĆ, Glogovnica, 1999. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
57. Torzo d.o.o., Izvješće o istražnim restauratorsko-konzervatorskim radovima na fasadama eksterijera, 2005., 52–54 (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
58. ANĐELA HORVAT, 1961., 36.
59. JOSIP BREKALO et al., 2009., 85–87.
60. Kamen je determiniran kao pjeskoviti vapnenac organskog postanka, prema R. L. Folku kao biosparit, a prema R. J. Dunhamu kao fosiliferni greinston. Moguće djelovanje povišene temperature zapaženo je samo na uzroku koji potječe s baze klesanog trijumfalnog luka, a crvena boja je prirodnog postanka. Cemtra d.o.o., Izvještaj o mineraloško-petrografskim analizama kamena s trijumfalnog luka građevine župne crkve Blažene Djevice Marije, Glogovnica – Križevci, 2011., 2–7 (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
61. VIKTOR LIEBL, Barok d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima 2012 (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
62. Barok d.o.o. Izvještaj o izvedenim radovima, 2011. i 2013. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
63. VIKTOR LIEBL, Barok d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima 2012. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
64. Art 4 Art Restauo d.o.o., Konzervatorsko-restauratorska dokumentacija Križni put, 2015. i Art 4 Art Restauo d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima na osliku sjevernog zida crkve Uznesenja BDM Donja Glogovnica, 2017. (Arhiv Konzervatorskog odjela u Bjelovaru).
65. ANĐELA HORVAT, 1985., 59–97.
66. ANĐELA HORVAT, 1961., 36–37.
67. Danko Šourek utvrdit će sjevernotalijanske utjecaje u biskupskoj utvrdi u Čazmi, gdje je rezidirao i na kraju umro Osvald Thusz. DANKO ŠOUREK, 2009., 37–46.
68. LELJA DOBRONIĆ, 1984.; LELJA DOBRONIĆ, 1998.
69. MIECZYSLAW TOBIASZ, 1982., 459–466.
70. U Poljskoj se regularnim kanonicima pripisuje desetak crkava, dok će u srednjovjekovnoj fazi crkva Sv. Groba biti središte štovanja relikvija. JERZY RAJMAN, 2015., 47–51.
71. DETHARD VON WINTERFELD, CHRISTOPHER HERRMANN, 2015., 66–70.
72. Tu tezu zagovarali su već spomenuti pionirski istraživači, a iznova je aktualizira, bez temeljitije analize, VLADIMIR PETER GOSS, 2012., 76.
73. Richard A. Sundt će u svojoj studiji o podrijetlu dvobrodnih crkava dovesti u pitanje tezu o liturgijskim potrebama kao izvorištu dvobrodnog tipa. Smatra da se ponajprije radi o najpovoljnijem konstrukcijsko-statičkom rješenju koje zahtijeva široki brod. Također navodi pet uzroka dvobrodnog rješenja: a) uporaba već postojeće građevine (dodavanje broda), b) tradicija graditeljskih tehnika, c) nevoljkost izvedbe svodova širokih raspona, d) potreba za što manjom fragmentacijom prostora i e) konfiguracija terena. RICHARD A. SUNDT, 1989., 187, 198–200.
74. ROMAN LAVIČKA, 2014., 138–147. Zanimljivo je da i Glogovnica funkcionira kao proštenjarska crkva, no kako je riječ o znatno kasnijim podacima od vremena izgradnje, nije moguće tvrditi da je i zamišljena kao proštenjarska te time tumačiti podjelu broda na dva dijela.
75. DIANA VUKIČEVIĆ SAMARŽIJA, 1993., 193–198.

Tehnička i konzervatorsko-restauratorska dokumentacija

Arhiv Konzervatorskoga odjela u Zagrebu:

ANA DEANOVIĆ, Gornja Glogovnica. Prijedlog programa znanstvenog istraživanja i projekta prezentacije kao podloge za zaštitne i konzervatorske radove, JAZU, Kabinet za arhitekturu i urbanizam, Zagreb, 1978.

ZORISLAV HORVAT, DRAGO MILETIĆ, Glogovnica. Župna crkva B. D. Marije s posebnim osvrtom na posljednja istraživanja, Zagreb, studeni 1999.

ZORISLAV HORVAT, LADA PRISTER, Izvješće o pregledu romaničkog kipa u Gornjoj Glogovnici, 1995.

Arhiv Konzervatorskoga odjela u Bjelovaru:

Art 4 Art Restauo d.o.o., Konzervatorsko-restauratorska dokumentacija. Zidne slike, prizori iz Kristovog života, prosinac 2015.

Art 4 Art d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima na osliku sjevernog zida, 2017.

Barok d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima. Konzervatorsko-restauratorski radovi na južnom pročelju. Sanacija zapadnog gotičkog prozora, lipanj – srpanj 2011.

Barok d.o.o., Izvještaj o izvedenim radovima rekonstrukcije zapadnog gotičkog prozora na južnom svetištu, studeni 2013. JOSIP BREKALO et al., Glogovnica. Crkva Marijinog Uznesenja, Zagreb, lipanj 2009.

Cemtra d.o.o., Izvještaj o mineraloško-petrografskim analizama kamena s trijumfalnog luka građevine župne crkve Blažene Djevice Marije, Glogovnica – Križevci, 2011.

VIKTOR LIEBL, Barok d.o.o., Izvještaj o izvedenim konzervatorsko-restauratorskim radovima na svetištu i trijumfalnom luku, Zagreb, 2012.

Torzo d.o.o., Izvješće o istražnim restauratorsko-konzervatorskim radovima na fasadama eksterijera, Zagreb, studeni - prosinac 2005.

Literatura

- ANĐELKO BADURINA, Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Glogovnici, *Križevci. Grad i okolica*, (ur.) Anđelko Badurina, Žarko Domijan, Miljenka Fischer i Katarina Horvat-Levaj, Zagreb, 1993., 309–310
- ZDENKO BALOG, Ubikacija župe *Beati Georgii de Glogaunicha*, *Muzejski vjesnik*, 20 (1997.), 47–55
- ZDENKO BALOG, *Križevačko-kalnička regija u srednjem vijeku*, Križevci, 2003.
- JURAJ BELAJ, *Arheološko naslijeđe viteških redova na sjeverozapadnom prostoru središnje Hrvatske*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, magistarski rad, 2001.
- ELLENA BELLOMO, *The Templar Order in North-west Italy. 1142–c. 1330*, Leiden-Boston, 2008.
- JOSIP BUTURAC, Templarski samostan u Glogovnici, *Katolički list*, 33 (1940.), 392–394
- JOSIP BUTURAC, Iz povijesti Glogovnice, *Marulić*, 6/23 (1990.), 807–810
- JOSIP BUTURAC, *Regesta za povijest Križevaca i okolice 1134. – 1940.*, Križevci, 1991.
- FRANKO ĆORIĆ, *Carsko i kraljevsko središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje starinskih građevina u hrvatskim zemljama. Ustroj zakonodavstvo i djelovanje 1850. – 1918.*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, doktorska disertacija, Zagreb, 2010.
- DRAGAN DAMJANOVIĆ, Ivan Kukuljević Sakcinski i zaštita spomenika u drugoj polovici 19. stoljeća, *Ivan Kukuljević Sakcinski začetnik hrvatskog identiteta*, (ur.) Ljerka Šimunić i Kristian Gotić, Zagreb – Varaždin, 2016., 122–129
- DRAGAN DAMJANOVIĆ, Između Ivana Kukuljevića Sakcinskog i Gjüre Szabe – zaštita spomenika u kontinentalnoj Hrvatskoj od početka 1860-ih do 1910. godine, *Gjuro Szabo 1875. – 1943.*, Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa „Hrvatski povjesničari umjetnosti“, (ur.) Marko Špikić, Zagreb, 2018., 11–37
- LELJA DOBRONIĆ, *Posjedi i sjedišta templara, ivanovaca i sepulkralaca u Hrvatskoj*, Rad JAZU, knjiga 406 (1984.)
- LELJA DOBRONIĆ, Glogovnica – Regularni kanonici sv. Groba Jeruzalemskog, glogovnički prepoziti i crkva Blažene Djevice Marije, *Tkalčić*, 2 (1998.), 49–104
- VLADIMIR PETER GOSS, Military Orders between Sava and Drava rivers – Sculpture, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30 (2006.), 51–65
- VLADIMIR PETER GOSS, *Stotinu kamenčića izgubljenog raja. Romanička skulptura u muzejima i zbirkama između Save i Drave*, Zagreb, 2007.
- VLADIMIR PETER GOSS, Četiri stoljeća europske umjetnosti: 800. – 1200. *Pogled s jugoistoka*, Zagreb, 2010.
- VLADIMIR PETER GOSS, *Registar položaja i spomenika ranije srednjovjekovne umjetnosti u međurječju Save i Drave*, Zagreb, 2012.
- B. HALÁSZ ÉVA, SUZANA MILJAN, *Diplomatarium comitum terrestrium Crisiensium (1274–1439)*, Budapest – Zagreb, 2014.
- CHRISTOFER HERRMANN, *Schlesien, Mittelalterliche Architektur im Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, (ur.) Christofer Herrmann, Dethard von Winterfeld, Petersberg, 2015., 550–723
- ZORAN HOMEN, Rezultati prve etape arheoloških istraživanja u Glogovnici kraj Križevaca, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 3–4 (1998.), 22–26
- ZORAN HOMEN, Glogovnica pokraj Križevaca – rezultati arheoloških istraživanja tijekom 1998. i 1999., *Obavijesti Hrvatskog arheološkog društva*, 1/XXXII (2000.), 80–86
- ANĐELA HORVAT, Prilozi povijesno-umjetničkim problemima u nekoć templarskoj Glogovnici kraj Križevaca, *Peristil*, 4 (1961.), 29–45
- ANĐELA HORVAT, Prilog tipološkoj klasifikaciji romaničkih crkava kontinentalne Hrvatske, *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU*, 2 (1985.), 59–85
- ZLATKO JURIC, DUNJA VRANEŠEVIĆ, Zaštita kulturne baštine u putnim izvještajima Ivana Kukuljevića Sakcinskog, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 35 (2011.), 23–39
- DRAGINJA JURMAN KARAMAN, Ivan Kukuljević Sakcinski. Prvi konzervator za Hrvatsku i Slavoniju. Prilog historiji konzervatorstva u NR Hrvatskoj, *Zbornik zaštite spomenika kulture*, 4–5, 1953. – 1954. (1955.), 147–162
- LJUBO KARAMAN, O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji I, *Historijski zbornik*, 1–4/1 (1948.), 103–127
- KREŠIMIR KARLO, Cjelovito i parcijalno: Izazovi u prezentaciji srednjovjekovne sakralne arhitekture, *Kulturno nasleđe: Rizici i perspektive*, (ur.) Svetlana Dimitrijević Marković, Beograd, 2019., 91–102
- IVAN KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Priorat vranski sa vitezi templari i hospitalci sv. Ivana, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 14 (1886.), 1–80
- EMILIJAN LASZOWSKI, Povijest zagrebačkih isusovaca od 1608. – 1618., *Vjestnik Kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskoga zemaljskog arkiva*, 3/XV (1913.), 161–178
- ROMAN LAVIČKA, *Jihočeská sakrální architektura pozdní gotiky 1450 – 1550 na rožmberském panství*, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, Rigorózní práce, Praha, 2014.
- ANTONIA OROZ, Analiza pokretnih nalaza iz arheoloških istraživanja kod crkve Uznesenja Blažene Djevice Marije u Donjoj Glogovnici, *Cris*, 1/XIX (2017.), 73–90
- VLADIMIR PALOŠIKA, Otkriće srednjovjekovne arhitektonske plastike u Glogovnici kraj Križevaca, *Muzejski vjesnik*, 11 (1988.), 46–47
- RANKO PAVLEŠ, Topografija dvaju posjeda križničkih redova u dolini Glogovnice, *Cris*, 1/VII (2005.), 14–23
- JERZY RAJMAN, Kościoły bożogrobców w Małopolsce. Z badań nad patroniami i relikwiami (XII – XVI w.), *Folia Historica Cracoviensia*, 1 (2015.), 45–78
- SENA SEKULIĆ GVOZDANOVIĆ, *Utvrdeni samostani na tlu Hrvatske*, Zagreb, 2007.
- JOSIP STOŠIĆ, Spomenici srednjovjekovnih crkava Zagrebačke biskupije, prilog Sveti trag, *Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke biskupije 1094. – 1994.*, (ur.) Tugomir Lukšić, Zagreb, 1994.
- RICHARD A. SUNDT, The Jacobin Church of Toulouse and the Origin of Its Double-Nave Plan, *The Art Bulletin*, 2/71 (1989.), 185–207

GJURO SZABO, Spomenici starije sredovječne arhitekture u Hrvatskoj i Slavoniji, *Šišićev zbornik*, (ur.) Grga Novak, Zagreb, 1929., 551–553

MARINA ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, Crkva Uznesenja Bl. Dj. Marije u Glogovnici u kontekstu kasnogotičke presvođenosti dvobrodnih dvoranskih crkava, *Peristil*, 54 (2011.), 127–134

DANKO ŠOUREK, Pavia – Čazma: primjer sjevernotalijanskih utjecaja na renesansnu umjetnost kontinentalne Hrvatske, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 37–46

DANKO ŠOUREK, Arpadian Royal Cult in the Zagreb Cathedral: From Gothic to Baroque, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 41 (2017.), 47–58

DIANA VUKIČEVIĆ SAMARŽIJA, *Gotičke crkve Hrvatskog zagorja*, Zagreb, 1993.

MIECZYŚLAW TOBIASZ, Znaczenie Bożogrobców Miechowskich w kształtowaniu romańskiego Krakowa, *Analecta Cracoviensia*, XIV (1982.), 453–471

DETHARD VON WINTERFELD, CHRISTOPHER HERRMANN, Die vor- und hochromanische Architektur (10. – 12. Jahrhundert), *Mittelalterliche Architektur im Polen. Romanische und gotische Baukunst zwischen Oder und Weichsel*, (ur.) Christofer Herrmann, Dethard von Winterfeld, Petersberg, 2015., 38–95

Popis izvora

CD II Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije, svezak II. ur. T. Smičiklas, Zagreb, 1904.

CD III Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije, svezak III. ur. T. Smičiklas, Zagreb, 1905.

CD IV Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije, svezak IV. ur. T. Smičiklas, Zagreb, 1906.

CD VIII Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije, svezak VIII. ur. T. Smičiklas, Zagreb, 1910.

CD X Diplomatički zbornik kraljevine Hrvatske, Dalmacije i Slavonije, svezak X. ur. T. Smičiklas, Zagreb, 1911.

MKM, KO BJ – F Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Bjelovaru, fototeka

MKM, KO BJ – A Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Bjelovaru, arhiv

MKM, UZKB – F Ministarstvo kulture i medija, Uprava za zaštitu kulturne baštine, fototeka

Summary

Krešimir Karlo

TWO NAVES, FOUR ORDERS AND THE BISHOP'S NEPHEW: CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN DONJA GLOGOVNICA

The parish church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary is located about ten kilometres north of Križevci, in the centre of Donja Glogovnica, at the end of the southern slopes of the Kalnik Mountains. The church's extensive bibliography has been caused by several factors: first of all, the fact that the present-day village of Glogovnica shares its name with the Glogovnica, a minor river used as a spatial determinant in the Middle Ages. The toponym developed into a synonym that would accommodate various and diverse estates, including the properties of the Knights Templar and Hospitaller, and the Order of the Holy Sepulchre. The spatial organization of the building, whose nave is divided into two parts, a distinct rarity in the context of medieval architecture in Croatia, would also cause numerous hypotheses about the development of its architectural history. In addition, architectural sculptures embedded in the interior and exterior of the church, as well as the nearby parish house, are cited as unique examples of Romanesque sculpture in continental Croatia. The church in Glogovnica can also be seen as a case study in the history of conservation, since the first conservator in the Banovina of Croatia, Ivan Kukuljević Sakcinski, led the restoration of

the monument in the mid-19th century. He would start a radical reconstruction of the west façade by placing an octagonal bell tower in its axis, and forcing the symmetry upon the other façades by constructing new, pointed neo-Gothic window. Finally, the church is also mentioned in the context of defensive architecture, either as a fortified church or as a fortification in the defence system against Ottoman attacks in the 16th century. The obvious shortcoming of the perspective from which the monument is observed even today is the predominance of interpretations that deal with individual elements (origin of the architectural sculpture, dating of the quatrefoil columns dividing the nave, whether the nave was vaulted or not, whether the columns belong to the oldest construction phase or not), and this is how the entire architectural history of the church is perceived. The incompatibility between various components of the Glogovnica narrative thus results in an uncertainty that still allows for a lively coexistence of diverse interpretations of its architectural phases, provenance and dating. So far, the results of archaeological, conservation and restoration research indicate that, during its oldest architectural phase in the 13th century, the church of St. Mary was a

single-nave building with a vaulted square chancel and a shallow semi-circular apse. The north wall of the nave of the first church was incorporated into the north wall of the nave of the present-day building – a double-nave hall church with an elongated polygonal sanctuary, built in the second half of the 15th century. Reddish sandstone was used to build the quatrefoil columns in the nave, a pointed triumphal arch, the sanctuary and stone window sills, which clearly indicates all the elements were built at the same time. This rejects the hypotheses about an unfinished three-nave Romanesque church, as well as the hypotheses about a vaulted nave from the 15th century, and establishes clearer analogies with the typologically similar architecture of Central Europe of the same period. Furthermore, the adaptation of the church at the beginning of the 17th century, carried out by the Jesuit order, combining Gothic and Baroque decorative and

construction elements, has also been noted. The Jesuit adaptation at the same time hides the semi-columns and consoles and the older consoles in the sanctuary, but instead of the construction of a Baroque vault, the existing one was redesigned by removing the sanctuary services. This project, which included furnishing the church with a choir, which still has a complete cycle of wall paintings depicting the Way of the Cross on the wall that surrounded it, was crowned by carving the *IHS* monogram into the eastern keystone of the vault. After the abolition of the Jesuit order, the estate and parish of Glogovnica were given to the Greek Catholic diocese in 1781, and today the parish is part of the Diocese of Bjelovar-Križevci.

KEYWORDS: Glogovnica, Donja Glogovnica, medieval architecture, Canons Regular of the Holy Sepulchre, sepulchral, knightly orders, double-nave church

Ivana Čapeta Rakić
Ružica Gabelica

Važniji primjeri fotografskog dokumentiranja pokretne baštine u splitskoj konzervatorskoj službi do sredine 20. stoljeća

Ivana Čapeta Rakić
Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
icapeta@ffst.hr

Ružica Gabelica
Ministarstvo kulture i medija
Konzervatorski odjel u Splitu
rsamanovic11@gmail.com

Pregledni rad / Scientific review
Primljen / Received: 29. 4. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.9>

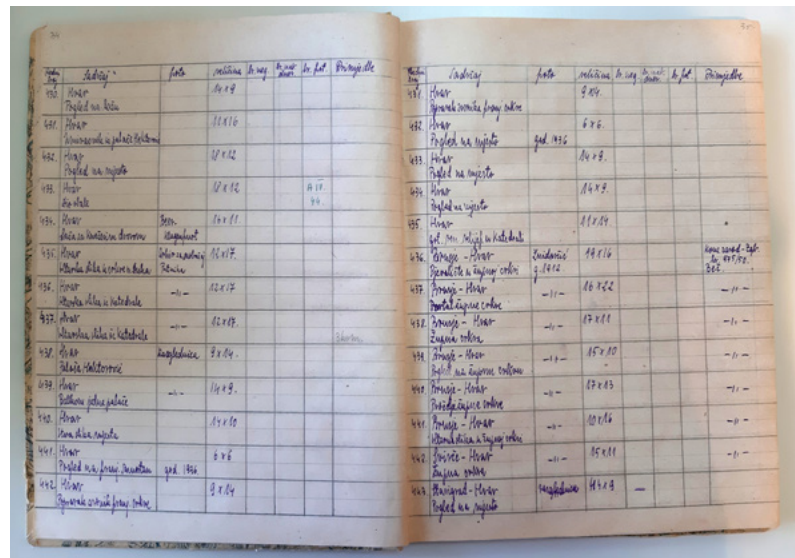
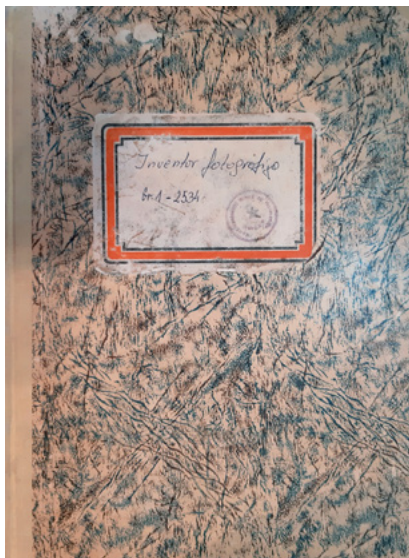
UDK:
77.03:7.025(497.5 Split)"19"

SAŽETAK: Dokumentiranje pokretne baštine fotografijom (u svijetu, ali i u Dalmaciji) od početka je imalo različite ciljeve. Neke od najranijih snimki pokretne baštine čine dio fotomonografija, odnosno albuma koji su se darivali istaknutim povijesnim ličnostima ili su služili u komercijalne svrhe. Kao potpora i podloga znanstvenom vrednovanju kulturnih dobara i njihovu objavljivanju u stručnoj i znanstvenoj literaturi, fotografija je u drugoj polovici 19. stoljeća zamijenila grafičke tehnike koje su dotad služile toj svrsi. Ubrzo se fotografija počela koristiti kao dokument bilježenja stanja kulturnog dobra prije i nakon konzervatorsko-restauratorskog zahvata te pri inventarizaciji kulturnoga dobra. Postojale su i druge pobude zbog kojih su se snimala djela umjetničke vrijednosti početkom 20. stoljeća. Među ostalim, tu su i one koje su bile u svezi s ilegalnim radnjama, poput prodaje (ili pokušaja prodaje) kulturnoga dobra u inozemstvo, slijedom čega je fotografija služila kao ilustracija u prodajnom katalogu. U ovom radu fokus je na istraživanju povijesti i razvoja fotografske dokumentacije kojom su zabilježena djela pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji, primarno u svezi s njihovom zaštitom i očuvanjem. Rad je utemeljen na građi koja se čuva na Konzervatorskom odjelu Ministarstva kulture u Splitu, pri čemu su konzultirane Inventarne knjige fotografija i Inventarne knjige negativa, iz kojih su podaci uspoređeni sa sačuvanim fotografijama iz tzv. stare fototeke te s arhivskom korespondencijom. Slijedom istraživanja donose se primjeri najranijih fotografskih dokumentiranja pokretne baštine u Dalmaciji i imena osoba koje su sudjelovale u tim procesima, kao i u stvaranju fotografskog arhiva baštine u Splitu do sredine 20. stoljeća.

KLJUČNE RIJEČI: fotografija, pokretna baština, konzerviranje, restauriranje, inventarizacija, dokumentacija

Počevši od sredine dvadesetih godina 19. stoljeća i Nicéphore Niépcea kao autora najstarije sačuvane fotografske snimke, preko predstavljanja novog medija javnosti 1839. godine, fotografija je ubrzo našla primjenu u dokumentiranju kulturne baštine; najprije u bilježenju veduta gradova, segmenata urbanih cjelina i arhitektonskih sklopova, odnosno nepokretne baštine, a potom i pokretne. Tako su neke od najranijih fotografija

veduta dalmatinskih gradova nastale još šezdesetih godina 19. stoljeća,¹ a uskoro su uslijedile i fotografije pojedinačnih arhitektonskih spomenika. Poznato je da 1875. godine zadarski carski i kraljevski dvorski fotograf Tommaso Giovanni Marin Burato (1840. – 1910.) stvara album fotografija *Albo della ducale città di Zara* (Album grada Zadra), koji sadrži 19 fotografija najznamenitijih zadarskih kulturnih spomenika.² Zadarska je općina 1875. godine, u



1. i 2. Inventar fotografija (snimila I. Čapeta Rakić, 2020.)
Inventory of photographs (I. Čapeta Rakić, 2020)

službenoj ceremoniji, darovala taj *Album* caru Franji Josipu I. kao uspomenu na njegov posjet Dalmaciji,³ a 1878. godine Thiard de Laforest (1838. – 1911.) objavio je svoju prvu knjigu *Spalato und seine Alterthümer* (Split i njegove starine), ilustriranu s deset vlastitih fotografija.⁴

Fotografsko dokumentiranje nepokretne baštine u Dalmaciji vremenski je prethodilo prvim fotografskim zapisima pokretne baštine, što među ostalim odražava interesne sfere konzervatorske službe, odnosno C. kr. Središnjeg povjerenstva za proučavanje i održavanje spomenika graditeljstva (*K. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*).⁵ Ta je služba od osnutka 1850. godine do sloma Austro-Ugarske Monarhije bila mjerodavna za područje Dalmacije. Iako je Povjerenstvo (prema svojem nazivu) bilo usredotočeno na spomenike graditeljstva, u periodici koju je izdavalo⁶ zamjetno je zanimanje za sve segmente tadašnjega pojma povijesnog spomenika. Stoga je već u prvom broju *Godišnjaka (Jahrbucha)* objašnjeno i objavljeno polje djelovanja konzervatora koji su, među ostalim, bili obvezni sastaviti i ažurirati popis svih spomenika od povijesno-umjetničke i druge znanstvene važnosti, za koje su nadležni. U popis je trebalo uključiti i manje upadljive spomenike, natpise, plastiku ili ostalo uz što su povezane narodne predaje, a čije se očuvanje činilo važnim za umjetnost ili povijest. Također je trebalo prikupljati već postojeće slikovne materijale (reprodukcije, fotografije, grafike, crteže) i poticati nastanak novih.⁷ Unatoč tomu, Povjerenstvo je u prvoj fazi djelovanja gotovo isključivo bilo usmjereno na proučavanje i očuvanje nepokretne baštine u Dalmaciji, primarno iz antičkog razdoblja.⁸

Tek nakon provedene reorganizacije Središnjega povjerenstva 1873. godine,⁹ počinje sustavno vrednovanje sakralnih i profanih predmeta/objekata arhitekture,

kiparstva, slikarstva i grafike srednjega vijeka i ranoga novog vijeka,¹⁰ kao i objava te građe u stručnoj i znanstvenoj literaturi, što je u skladu s općim europskim trendovima usmjerenima istraživanju novovjekovnih tema i baroka.¹¹ Osim toga, dalekosežne i pozitivne reperkusije na razvoj zaštite i očuvanja srednjovjekovne i novovjekovne pokretne baštine u Dalmaciji imao je dolazak cara Franje Josipa I. 1875. godine, budući da je za tu građu car pokazao osobno zanimanje i inicirao njezino stručno restauriranje.¹² Zbog nedostatka stručnog kadra na području Dalmacije, car je prilikom obilaska terena osobno naložio da se za tu zadaću angažiraju bečki restauratori, a umjetnine o njegovu trošku prenesu u Beč. Tako fra Onorato Ozretić, gvardijan franjevačkog samostana u Poljudu u Splitu, u veljači 1877. godine u dva pisma naslovljena na splitskog konzervatora starina navodi da su slike iz tamošnje crkve restaurirane zahvaljujući carevu dobroćinstvu.¹³ One umjetnine koje se zbog inih razloga nisu mogle transportirati u Beč, bile su restaurirane *in situ*.

Fokus istraživanja: fototeka i arhiv Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture u Splitu

Najranije poznate konzervatorsko-restauratorske zahvate koji su provedeni na dalmatinskoj pokretnoj baštini zahvaljujući austrijskoj konzervatorskoj službi, nije pratila adekvatna dokumentacija, ni grafička ni fotografska. Pisana dokumentacija o pokretnim kulturnim dobrima u vrijeme djelovanja Središnjega povjerenstva u Dalmaciji uglavnom se odnosila na administrativnu prepisku mjesnih konzervatora sa Središnjim povjerenstvom ili vlasnicima kulturnih dobara. Sastoji se pretežito od konzervatorskih izvješća, zapisnika sa sjednica vezanih uz pojedina pitanja o kulturnim dobrima, molbi vlasnika za financiranje i obnovu umjetnina i tome slično. Međutim,



3. MKM, KO ST – Fs Fotografija projekta pravoslavne crkve u Dubrovniku, snimio Tommaso Burato, oko 1877. godine
MKM, KO ST – Fs Project of the Orthodox Church in Dubrovnik, photo by Tommaso Burato, around 1877



4. MKM, KO ST – Fs Fotografija projekta pravoslavne crkve u Dubrovniku, stražnja strana s logotipom fotografa Tommaso Burata, oko 1877. godine
MKM, KO ST – Fs Project of the Orthodox Church in Dubrovnik, back of the church with the logo of photographer Tommaso Burato, around 1877

dijelove tih dokumenata može se smatrati nekim od najranijih primjera konzervatorsko-restauratorske dokumentacije, budući da katkad donose opis stanja umjetnina, vrstu konzervatorsko-restauratorskog zahvata, odnosno sumarni program restauriranja pojedine umjetnine te troškovnik cjelokupnog zahvata.¹⁴

U današnjem Konzervatorskom odjelu Ministarstva kulture u Splitu, koji je sljednik konzervatorske službe utemeljene u vrijeme Austro-Ugarske Monarhije, osim pisane dokumentacije čuva se bogata fototeka s foto-frafskim zapisima koji datiraju od šezdesetih godina 19. stoljeća do suvremenog doba. Dijeli se na tzv. staru fototeku¹⁵ i novu fototeku¹⁶. U staroj fototeci čuvaju se fotografije nastale u okrilju i za potrebe konzervatorske službe do polovice 20. stoljeća, a nova se veže uz djelatnost Konzervatorskog zavoda za Dalmaciju (poslije Regionalnog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Splitu) od 1945. godine do njegova pripajanja Ministarstvu kulture Republike Hrvatske 1994., kad postaje jedan od konzervatorskih odjela. Obje fototeke sadrže materijal koji obuhvaća različite objekte u fokusu (nepokretnu i pokretnu baštinu), od

područja grada Rijeke do Boke kotorske u Crnoj Gori¹⁷ te su složene topografski i abecednim redom. Važno je napomenuti da je konzervatorska služba u Splitu od početka bila u svojevrstnoj personalnoj uniji s Arheološkim muzejom, pa su negativ i fotografije iz stare fototeke velikim dijelom bili zajednički. Dapače, Muzej je još 1890. godine kupio foto-frafski aparat,¹⁸ a projektom zgrade Muzeja bila je predviđena i tamna soba za fotografa.¹⁹ U raspisu natječaja za radno mjesto *poslužnika* pri Arheološkom muzeju u Splitu 1910. godine, od kandidata se također tražilo „razumijevanje u fotografiranju da u ovom poslu mogu biti pri ruci muzejalnomu fotografu“.²⁰ Tek nakon 1945. godine i diobom imovine (uključujući knjige i umjetnine) između dviju ustanova, nastaje fototeka Konzervatorskog zavoda. Što se tiče pokretne baštine, Arheološki muzej je dakako dobio fotografije arheoloških spomenika, dok je Konzervatorski zavod dobio fotografije umjetničkih predmeta. Međutim, budući da su negativ i bili dostupni objema institucijama, čest je slučaj da se iste fotografije (pozitivi) čuvaju i u jednoj i u drugoj ustanovi, kao što je slučaj s fotografijama Buvininih vratnica.



5. MKM, KO ST – Fs Fotografija crteža zatečenog stanja korskih klupa hvarske katedrale prije restauriranja, snimio Tommaso Burato, 1889. godine
MKM, KO ST – Fs Drawing of the condition of choir benches from the Hvar Cathedral before restoration, photo by Tommaso Burato, 1889



6. MKM, KO ST – Fs Fotografija korskih klupa hvarske katedrale nakon restauriranja, snimio Tommaso Burato, 1889. godine
MKM, KO ST – Fs Choir benches from the Hvar Cathedral after restoration, photo by Tommaso Burato, 1889

Ovo istraživanje usmjereno je na fundus stare fototeke koja se nalazi u današnjem Konzervatorskom odjelu Ministarstva kulture, posebno na fotografsko dokumentiranje pokretne baštine. Pri tome se pozornost usmjerava na rekonstrukciju kronološkog slijeda nastanka fotografija te se izdvajaju studije slučaja koje se povezuju s fotografskim dokumentiranjem sa svrhom evidentiranja/inventariziranja spomenika (kulturnog dobra), odnosno stvaranja umjetničke topografije i fotografiranje za potrebe dokumentiranja zatečenog stanja i konzervatorsko-restauratorskog zahvata na pojedinačnom spomeniku (kulturnom dobru) uz imena glavnih osoba.

Uređivanje fundusa stare fototeke i njegova upisa u Inventar fotografija²¹ (sl. 1 i 2) počelo je tek polovicom 20. stoljeća, odnosno nakon diobe imovine s Arheološkim muzejom.²² U skladu s tim, fundus nije vođen kronološkim slijedom nastanka fotografija, nego topografski, premda ne abecednim redom. Tako je prva topografska cjelina Inventara fotografija posvećena gradu Trogiru, a prema opisu prve inventarizirane fotografije, riječ je o snimci katedrale. Premda u Inventaru najčešće nisu navedeni datum nastanka fotografije i autor, u ovom slučaju su poznati, pa je navedeno da je spomenutu fotografiju snimio Hubert Vaffier 1892. godine. U istraživanju je korišten i Inventar fotografskih negativa,²³ koji također nije istodoban njihovu nastanku. Prvi inventarizirani negativni su snimke posvećene topografskoj cjelini Splita,²⁴ pa se prvi inventarizirani negativ odnosi na snimku Buvininih vratnica iz 1936. godine, iz čega je razvidno da Inventar negativa također nije vođen kronološkim slijedom.

Fotografije Tommasa Burata u staroj fototeci

U najstarije sačuvane fotografije pokretnih kulturnih dobara iz stare fototeke Konzervatorskog odjela u Splitu ubrajaju se presnimke crteža. Fotografirao ih je Tommaso Burato (1840. – 1910.), zadarski carsko-kraljevski fotograf. Najstarija snimka predstavlja crtež, odnosno projekt pravoslavne crkve u Dubrovniku podignute 1877. godine²⁵ (sl. 3). Riječ je o fotografiji razmjerno malih dimenzija na kartonskoj osnovi. Na poledini je otisnut Buratov logotip u koji su osim njegova imena i titule carsko-kraljevskog fotografa, ukomponirani medaljoni s njegove tri nagrade²⁶ (sl. 4). S obzirom na to da je Tommaso Burato imenovan carsko-kraljevskim fotografom 1876. godine, to je donja granica datiranja fotografije, a vrlo vjerojatno je nastala netom nakon spomenute godine, budući da na njoj još nema istaknute nagrade koju je primio 1878. godine na Svjetskoj izložbi u Parizu.²⁷

Nama su, pak, mnogo zanimljivije fotografije koje dokumentiraju zatečeno stanje i izgled kulturnog dobra nakon konzervatorsko-restauratorskih radova. Najranije pouzdano datirane također su iz Buratova ateljea. To su dvije fotografije koje prikazuju korske klupe hvarske katedrale,²⁸ koje je 1572. godine izradio drvorezbar Marko

Antun Mlečanin (Marcantonio da Venezia).²⁹ Riječ je o jednoj fotografiji crteža drvenih korskih sjedala, koji je prije njihovog restauriranja izradio Giovanni Smirich (Ivan Smirić) 1888. godine³⁰ (sl. 5) te o drugoj fotografiji koja prikazuje korske klupe nakon izvedenih radova (sl. 6). Giovanni Smirich, osim što je bio slikar, ujedno je bio i konzervator drugoga odjeljenja Središnjega povjerenstva za grad Zadar, a u više svojih istupa pokazao je zanimanje i skrb za djela srednjovjekovne baštine. Osim u Zadru, djelovao je povremeno i u drugim mjestima Dalmacije, kad su to nalagali poslovi, surađujući s brojnim stručnjacima na njihovu području.³¹ Tako se o konzerviranju i restauriranju hvarskih sjedala konzultirao pismenim putem sa zadarskim drvodjelcem Ottaviom Vergendom, koji je na temelju sklopljenog ugovora od 6. travnja 1888. godine bio zadužen za njihovu obnovu,³² a o svemu je izvještavao i bečki arhitekt Alois Hauser, član Središnjega povjerenstva.³³

Sudeći prema fotografiji crteža korskih klupa, crtež je nastao olovkom na papiru i bilježi zatečeno stanje kulturnog dobra prije restauriranja. Na to upućuju vidljiva oštećenja prikazane drvene građe (poput pukotina i nedostajućih dijelova završnog vijenca sjedala, nedostajućih dasaka na naslonima korskih klupa te nedostajućih dijelova vitica koje po bočnoj osi razdvajaju svaki odjeljak klupa). Ta fotografija i ona koja je snimljena nakon završetka konzervatorsko-restauratorskih radova, zalijepljene su na veći karton,³⁴ a njihov je autor carsko-kraljevski fotograf Tommaso Burato, koji je u to vrijeme radio u Zadru. Naime, na poledini obaju kartona nalazi se njegov pečat s imenom *Tom. Burato - i. R. Fotografo di corte - Zara* te grbom Austrijskog Carstva, odnosno likom dvoglavog orla koji u kandžama nosi mač i vladarske insignije. Fotografije su očito nastale u njegovoj suradnji s bečkom konzervatorskom službom, jer je osim Buratova pečata na njima i onaj Središnjega povjerenstva (*K. k. Central-Commission für Kunst-u. histor. Denkmale*), u čijem su se arhivu fotografije po svoj prilici čuvale. Na to upućuje natpis olovkom na poledini kartona koji sadrži fotografiju restauriranih korskih klupa, a glasi: „Iz Beča 1950.“ Još je jedan natpis unesen grafitnom olovkom na talijanskom jeziku: *Coro - dopo il restauro*³⁵ na poledini kartona s fotografijom restauriranih klupa, dok je na poledini kartona s fotografijom crteža napisano *Coro della cattedrale di Lesina prima del restauro*.³⁶ Crtež je nastao 1888. godine, no fotografije su po svoj prilici nastale 1889. godine, nakon dovršetka konzervatorsko-restauratorskih radova. Tomu u prilog govori i natpis na prednjoj strani obaju kartona s fotografijama: *Dalmatien, Lesina, Dom, Chorgestühl ad 66*^{89/CC}.³⁷ Usporedbom fotografije crteža zatečenog stanja s fotografijom klupa nakon restauriranja, zanimljivo je primijetiti brojnost rekonstruiranih dijelova. Oni se ponajprije odnose na lisnate vitice koje dijele odjeljke klupa te na vitice kojima se zaključuju bočni dijelovi klupa. Ako



7. MKM, KO ST – Fs Fotografija korskih klupa franjevačke crkve u Zadru, snimio Tommaso Burato (s.a.)
MKM, KO ST – Fs Choir benches from the Franciscan Church in Zadar, photo by Tommaso Burato (s.a.)

je konzervator točno crtežom dokumentirao zatečeno stanje klupa (a vjerujemo da nema razloga da tako ne bude), onda bi opsežnu restauratorsku rekonstrukciju predstavljao gornji niz lisnatih vitica kojima su odijeljene sekcije klupa.

Tommaso Burato je također fotografirao korske klupe iz franjevačke crkve u Zadru, od kojih se jedna fotografija čuva u fototeci Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture u Splitu³⁸ (sl. 7), a poznato je da je radio i za druge konzervatore. Među njima su bili i bečki povjesničari umjetnosti, ujedno članovi Središnjega povjerenstva, poput Rudolfa Eitelbergera (1817. – 1885.), Maxa Eislera (1881. – 1937.), Aloisa Hausera (1841. – 1896.) i drugih.³⁹ Tommaso Burato je s njima po potrebi odlazio na teren radi snimanja, kao što je slučaj s hvarskim korskim klupama koje je snimio u Hvaru nakon restauriranja.⁴⁰ Prema podacima iz Inventara fotografija Konzervatorskog odjela u Splitu, snimio je dvije fotografije koje prikazuju dio klaustura franjevačkog samostana na otoku Badiji pokraj Korčule,⁴¹ pet fotografija koje prikazuju znamenite dijelove Zadra (ostatke gradskih zidina, Trg pet bunara, kulu-sat itd.)⁴² te fotografiju koja prikazuje Maksimilijanov ljetnikovac na Lokrumu.⁴³ Valja imati na umu da je

snimanje fotografija na terenu bio zahtjevan posao u 19. stoljeću, jer je iziskivao složene kemijske procese i nošenje teške opreme.⁴⁴ Ponekad su se kulturna dobra snimala i u Buratovu ateljeu. O tome piše Giuseppe Sabalich 1906. godine. Navodi da su iz nadbiskupskoga oratorija u Zadru prenosili dijelove Carpacciova poliptiha „u atelier fotografa Burata, koji ih je sa strpljenjem dostojnim hvale iznimno uspješno presnimavao“.⁴⁵ Fotografije Carpacciova poliptiha objavio je 1906. godine Pompeo Molmenti u članku *Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio*, navodeći ispod fotografija njihova autora Tommasa Burata.⁴⁶ U staroj fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu postoje fotografije Carpacciova poliptiha nastale prije konzervatorsko-restauratorskog zahvata 1924. godine.⁴⁷ S obzirom na to da je osim Burata 1906. godine poliptih snimio i Zavod braće Alinari 1920. (jedan od najuglednijih fotonakladničkih zavoda u Europi, utemeljen 1854. godine), veoma je teško precizno odrediti njihova autora.

Bečki fotograf Josef Wlha i dokumentiranje baštine u Dalmaciji

U dosadašnjoj su se literaturi navodile različite godine nastanka fotografija koje je u Dalmaciji izradio Josef Wlha (1842. – 1918.), fotograf i dopisni član Središnjega povjerenstva u Beču.⁴⁸ On je autor brojnih fotografija kulturnih spomenika u Dalmaciji, od kojih mnoge dokumentiraju različita djela pokretne baštine.⁴⁹ Slijedom toga istraživanja, detektirana su tri tiskana kataloga koji sadrže popise snimljenih fotografija dalmatinske baštine. Najraniji do sada poznat datiran je u 1893. godinu, te je objavljen u Beču pod nazivom *Illustrierter Katalog des Kunstverlages österr. Meisterwerke der bildenden Künste und des Kunstgewerbes von Josef Wlha*.⁵⁰ Riječ je o prodajnom katalogu fotografija, što je razvidno iz preambule u kojoj je navedena cijena fotografija, njihova veličina, način narudžbe i isporuke. Katalog ima 131 list (tablu), od kojih svaki sadrži od 20 do 30 malih fotografija s numeracijom, a table su popraćene listovima s legendama koje uz numeraciju pojedine fotografije sadrže informaciju o lokalitetu i o onome što fotografija prikazuje. S obzirom na to da je katalog datiran, ustanovljen je *terminus post quem non* nastanka fotografija. Među tim snimkama su katalogizirane i dvije fotografije korskih klupa koje je bečki fotograf snimio u hvarskoj katedrali,⁵¹ a oba su primjera pozitivna sačuvana u arhivu Konzervatorskog odjela u Splitu.⁵² S obzirom na to da je iz fotografija razvidno da su korske klupe tada već bile restaurirane, pretpostavlja se da je Wlha u Dalmaciji boravio između 1889. i 1893. godine. Za Split su iznimno važne njegove fotografije Buvininih vratnica. Te su fotografije neprocjenjive vrijednosti; zahvaljujući njima, danas je djelomično poznat izgled vratnica prije obnove koju je 1908. izveo Anton Švimberský.⁵³ Štoviše, upravo je prema Wlhinim fotografijama Buvininih vratnica Švimberský ustanovio koliko je novih oštećenja u tih petnaestak

godina.⁵⁴ Na temelju uvida u spomenuti katalog, sada je poznat točan broj fotografija Buvininih vratnica koje je Wlha snimio prije 1893. godine. Riječ je o jednoj fotografiji totala vratnica ispred ulaza u krstionicu,⁵⁵ 14 snimki pojedinačnih kaseti⁵⁶ te o jednoj snimci lijeve vratnice koja je u trenutku snimanja bila položena horizontalno uz desni zid krstionice.⁵⁷ Sve su fotografije sačuvane u fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu. Broj fotografija vratnica i pojedinačnih kaseti izniman je za to vrijeme, što pokazuje tadašnju visoku razinu svijesti o njihovoj vrijednosti, kao i prepoznavanje važnosti i potrebe fotografskog dokumentiranja kulturnih dobara prije konzervatorsko-restauratorskih zahvata. Osim Buvininih vratnica, Wlha je u Splitu snimio i druga djela pokretne baštine: korska sjedala u splitskoj katedrali te antičke reljefe, stele i sarkofage iz Arheološkog muzeja. U Trogiru je također snimio korske klupe, drveni ormar u sakristiji i srebrno posuđe iz katedrale⁵⁸ (sl. 8), a sličan je odabir motiva bio i u ostalim gradovima Dalmacije koje je posjetio.⁵⁹ Zanimljivo je da se u to vrijeme slikarska djela još uvijek nisu znatnije dokumentirala. Za sada su izdvojena i najranija dva poznata primjera također Wlhine snimke Božidarevićeve *Sacra Conversazione* (pale Đorđić) koju je snimio kod dubrovačkih dominikanaca⁶⁰ te slika *Gospa žalosne* iz samostana benediktinki u Zadru, koja se tada smatrala Ticianovim djelom⁶¹ (sl. 9). Tome možemo pridružiti i dva oslikana raspela koja je fotografirao kod zadarskih franjevaca⁶² i u crkvi sv. Krševana u Zadru.⁶³

Wlha u Dalmaciju ponovno dolazi 1899. godine. O njegovu dolasku u Dalmaciju izvijestio je lokalni *Narodni list* u svibnju 1899. godine: „Stigao je u Dalmaciju fotograf Josip Vlha iz Beča. On namjerava načiniti zbirku svih umjetničkih tvorevina, koje se nalaze u Dalmaciji. Tu zbirku hoće da izloži na pariškoj izložbi. Ova njegova namjera u velike koristi našoj zemlji, tim, što, svraća pažnju internacionalne publike na Dalmaciju i pozivlje je da ju posjeti. S druge strane služi Dalmaciji na čast. Zato „Društvo za promicanje narodno-gospodarskih interesa kraljevine Dalmacije“ moli najučtivije sve one, kojima se rečeni Vlha obrati za dopust i pomoć, neka budu gotovi da mu pomognu i neka mu pokažu sve ono, što je vrijedno da se snimi.“⁶⁴ Wlha je 6. listopada 1899. godine izdao račun Društvu *Bihać* za snimanje nadgrobnog natpisa hrvatske kraljice Jelene koji je otkriven u istraživanjima 1898. godine.⁶⁵ Za taj mu je posao isplaćeno 15 fiorina, odnosno 30 kruna, no ta fotografija za sada nije poznata, niti se spominje u bilo kojem za sada poznatom Wlhinu katalogu. Naime, nakon boravka u Dalmaciji 1899. godine, Wlha je već sljedeće, 1900. godine otisnuo poseban katalog fotografija spomenika u Dalmaciji i Istri, koji je objavio u Beču pod naslovom *Denkmale der Kunst und Archäologie in Dalmatien und Istrien: fotografisch aufgenommen von Josef Wlha*.⁶⁶ Međutim, taj katalog sastoji se gotovo isključivo od popisa onih snimki koje su prethodno bile objavljene



8. MKM, KO ST – Fs Fotografija srebrnog posuđa iz riznice trogirске katedrale, snimio Josef Wlha, 1889. – 1893. godine
MKM, KO ST – Fs Silverware from the treasury of the Trogir Cathedral, photo by Josef Wlha, 1889–1893



9. MKM, KO ST – Fs Fotografija *Gospa Žalosne* iz benediktinskog samostana u Zadru, snimio Josef Wlha, 1889. – 1893. godine
MKM, KO ST – Fs Photograph of *Our Lady of Sorrows* from the Benedictine monastery in Zadar, photo by Josef Wlha, 1889–1893

u katalogu iz 1893. godine. Iznimku čine dvije fotografije pod rednim brojevima 2095a i 2095b, koje su snimljene u Zadru i prikazuju škrinju sv. Šimuna.

Wlha je na spomenutoj pariškoj izložbi osvojio zlatnu medalju, što je i istaknuo na frontespisu kataloga koji je



10. MKM, KO ST – Fs Fotografija kasete Buvininih vratnica tijekom restauriranja, snimio Ivan Znidarčić, 1908. godine
MKM, KO ST – Fs Cassette from Buvinina's door during restoration, photo by Ivan Znidarčić, 1908



11. MKM, KO ST – Fs Fotografija kasete Buvininih vratnica tijekom restauriranja, snimio Ivan Znidarčić, 1908. godine
MKM, KO ST – Fs Cassette from Buvinina's door during restoration, photo by Ivan Znidarčić, 1908

tiskao u Beču 1914. godine pod nazivom *Illustrierter Katalog des historisch. Kunstverlages von Josef Wlha*. U njemu, među ostalim, donosi popis od 38 fotografija koje je snimio u Perastu, Korčuli, na Lokrumu, u Splitu, Šibeniku, Dubrovniku, Trogiru, Zadru, Rabu i Puli.⁶⁷

Splitski (amaterski) fotograf Ivan Znidarčić i konzervatorska služba

Fotografije putujućih fotografa s kraja 19. i početka 20. stoljeća također povremeno dokumentiraju pokretnu baštinu u Dalmaciji, premda fokus ostaje na nepokretnoj. Primjerice, Francuz Hubert Vaffier 1892. godine fotoaparatom bilježi važne spomenike dalmatinskih gradova,⁶⁸ a Georg Kowalczyk, austrijski povjesničar umjetnosti i ravnatelj Povijesnog muzeja u Beču, izdaje 1910. godine dva bogata albuma fotografija s dalmatinskim spomenicima, među kojima je i velik broj pokretnih.⁶⁹

No njihova snimanja nisu bila sustavna dokumentiranja inventarizacije i bilježenja stanja umjetnine prije i nakon restauriranja. Možda bismo takve procese u kontekstu razvoja splitske konzervatorske službe mogli povezati tek s (amaterskim) fotografom Ivanom Znidarčićem, muzejskim pomoćnikom, koji je od 1905. godine bio zaposlen u Arheološkom muzeju u Splitu. Već 1906. godine don Frane Bulić šalje ga na tečaj fotografije u *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* u Beču,⁷⁰ s nakanom učestalog korištenja njegovih usluga za potrebe snimanja kulturne baštine u Splitu i Dalmaciji.

Unatoč tomu, broj fotografija u splitskom Konzervatorskom odjelu koje je moguće pouzdano vezati uz Znidarčića, nije osobito velik. Međutim, valja napomenuti da su neki od najranijih sačuvanih i inventariziranih negativa u spomenutoj instituciji upravo Znidarčićevi.⁷¹ Datiraju iz 1907. godine,⁷² a vezuju se uz potrebu dokumentiranja konzervatorsko-restauratorskih radova u

Dioklecijanovoj palači i na splitskoj katedrali. Slijedom toga angažmana, Znidarčić je također snimio Buvinine vratnice prije restauriranja te segmente vratnica tijekom i nakon restauriranja, koju je 1908. godine izveo već spomenuti Anton Švimbersky.⁷³ Na dijelu fotografija koje je izradio vidljive su pojedinačne kasete vratnica koje su u trenutku snimanja bile demontirane iz cjeline (sl. 10 i 11).

Znidarčić je po potrebi također snimao na terenu. Valja izdvojiti fotografiranje u Trogiru, gdje je, prema Inventaru negativa, snimio Firentinčevu *Pietà* iz benediktinske crkve sv. Ivana,⁷⁴ dok je u Inventaru fotografija navedena serija od devet snimki koje je 1912. godine načinio u mjestima otoka Hvara: Svirču i Brusju. U potonjem slučaju je mahom riječ o snimkama nepokretne baštine,⁷⁵ s izuzetkom jedne fotografije pokretnog kulturnog dobra: oltarne pale iz župne crkve u Brusju.⁷⁶ Riječ je o slici s prikazom Boga Oca i svetaca, koja se danas pripisuje Veroneseovu sljedbeniku Giovanniju Battisti Zelottiju. Slika potječe iz nekadašnje dominikanske crkve sv. Marka u Hvaru,⁷⁷ a poput većine kvalitetnih slikarskih djela u Dalmaciji, početkom 20. stoljeća pod upitnikom se pripisivala Ticianu. Fotografija je zalijepljena na veći karton, po čijoj je sredini iscrtan okvir obrubljen dekorativnom lisnatom viticom i florealnim motivima. Pod fotografijom je nadnevak 10. srpnja 1912. godine i ime autora fotografije (I. Znidarčić). S obzirom na to da je iz arhivskih dokumenata razvidno da je slika restaurirana navedene godine, fotografija je po svoj prilici nastala u povodu njezina povratka na oltar crkve⁷⁸ (sl. 12).

Budući da je angažmanom fotografa Znidarčića konzervatorska služba imala na raspolaganju fotografa suradnika iz Splita, moglo bi se očekivati više fotografiskih zapisa kulturnih dobara u tom razdoblju djelatnosti. Ipak, ime splitskog fotografa pojavljuje se tek povremeno u Inventarnim knjigama negativa i Inventaru fotografija

Konzervatorskog odjela u Splitu.⁷⁹ Jedan od mogućih razloga svakako su i ratna događanja. Naime, zbog početka Prvog svjetskog rata, Ivan Znidarčić je u srpnju 1914. godine mobiliziran u vojnu službu, slijedom čega je njegova djelatnost u tom razdoblju bila onemogućena.

U već spomenutim izvorima njegovo se ime navodi zaključno s 1928. godinom, kad je datirana fotografija koja prikazuje istočni zid i apsidu crkve sv. Jakova, koju je Znidarčić snimio u dvorištu splitske palače Milesi, gdje se crkva nekoć nalazila.⁸⁰

Suradnja splitskog Ureda s ljubljanskim restauratorom i fotografom Matejom Sternenom

Poznato je da se 1911. godine zakonom decentralizirao rad Središnjega povjerenstva, pa se u Splitu formira Pokrajinski konservatorijalni ured, koji je nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije nastavio djelatnost, podređen Umjetničkom odjeljenju Ministarstva prosvjete u Beogradu.⁸¹ Slijedom navedenih događaja, Uredu više nisu bile na raspolaganju stručne službe iz Beča,⁸² pa je dvadesetih godina 20. stoljeća Ured bio primoran uspostaviti brojne suradnje s honorarnim stručnjacima, restauratorima i fotografima, koji su znanjem i vještinama mogli pridonijeti dokumentiranju, zaštiti i očuvanju kulturne baštine u Dalmaciji.

Tako sačuvane korespondencije između ovlaštenog konzervatora i vlasnika umjetnine, odnosno restauratora, otkrivaju imena suradnika angažiranih na pojedinim poslovima. U jednom nepotpisanom dokumentu iz 1925. godine naslovljenom na Ured, spominje se da je don Josip Šonje, profesor crtanja u Šibeniku, restaurirao dva slikarska djela čije se fotografije prilažu dokumentu. Na poledini jedne je zapisano: „Slika koju sam popravio za stolnu crkvu u Vodicach. 1923. Šonje.“⁸³ Don Josip Šonje je nekoliko godina poslije, 1929. godine, u suradnji s Ljubom Karamanom, restaurirao i Ferrarijeve slike u koru splitske katedrale, međutim, o tim poslovima ne postoje fotografski zapisi.

Mnogo intenzivniju suradnju i češću praksu uporabe fotografije kao nosioca informacije o stanju kulturnog dobra, donosi suradnja Ureda s restauratorom Matejom Sternenom iz Ljubljane. Prvi predmet koji je Sternen restaurirao bilo je raspelo iz Segeta pokraj Trogira.⁸⁴ U dopisu naslovljenom na Karamana, Sternen je priložio četiri fotografije raspela iz kojih se, kako navodi, „razvidi stanje prije i poslije restauriranja [...] Preslikano nije bilo ništa, a dopunjeni dijelovi nigdje nisu nastojali u imitiranju starine.“⁸⁵ I zaista, ako se usporede dvije fotografije, prije i poslije restauratorskih radova (sl. 13 i 14), očito je da se restaurator nije upuštao u rekonstrukciju nedostajućih dijelova figuracije, nego je te segmente dopunio tzv. neutralnim tonom. Zadovoljan učinjenim, Karaman je iduće godine pozvao Sternena da pregleda stanje umjetnina u Splitu i Dalmaciji. Sternen je stigao u Dalmaciju početkom



12. MKM, KO ST – Fs Fotografija oltarne slike Giovannija Battiste Zelottija iz župne crkve u Brusju, snimio Ivan Znidarčić, 1912. godine

MKM, KO ST – Fs Altarpiece by Giovanni Battista Zelotti from the parish church in Brusje, photo by Ivan Znidarčić, 1912

travnja 1926. godine, kad je s Karamanom sagledao stanje brojnih slika u Splitu, Dubrovniku, Lopudu, Stonu, Hvaru i Šibeniku. Pritom je umjetnina fotografirao te je opisivao njihovo stanje, određujući s Karamanom prioritete za restauriranje. Nakon putovanja, svoje iskustvo terenskog rada opisao je u članku *Restauratorjevo potovanje po Dalmaciji*, u kojem je objavio i četiri vlastite fotografije dalmatinskih umjetnina, navodeći ispod dviju da je riječ o fotografijama umjetnina prije restauriranja.⁸⁶ Naime, Matej Sternen (1870.–1949.), osim što je bio istaknuti crtač i slikar, bavio se restauriranjem, ali i fotografijom. Informacijsko-dokumentacijski centar za baštinu u Ljubljani čuva 265 negativa na staklenim pločama čiji je autor Matej Sternen.⁸⁷ Nakon dovršenih poslova u Dalmaciji, Karaman je Konzervatorskom uredu ispostavio račun restauratora profesora Sternena, u kojemu pod stavkom 3 navodi cijenu od 800 dinara „za 70 fotografija spomenika koji su bili popravljani ili se imaju popraviti i to u Dubrovniku, Lopudu, Stonu i Hvaru.“⁸⁸

Sternen je fotografirao i poliptih Nikole Vladanova iz Šibenika prije i poslije restauratorskih radova,⁸⁹ a jednu je fotografiju zatečenog stanja poliptiha (koju je priložio pismu naslovljenom na Ljubu Karamana) iskoristio da bi na njoj grafički označio crvenom bojom mjesta oštećenja pozlaćenog okvira za koje je predložio nadomjestak



13. MKM, KO ST – Fs Fotografija slikanog raspela iz 14. stoljeća iz župne crkve u Segetu prije restauratorskog zahvata Mateja Sternena 1925. godine
MKM, KO ST – Fs Painted crucifix from the 14th century from the parish church in Seget before the 1925 restoration by Matej Sternen



14. MKM, KO ST – Fs Fotografija slikanog raspela iz 14. stoljeća iz župne crkve u Segetu nakon restauratorskog zahvata Mateja Sternena 1925. godine
MKM, KO ST – Fs Painted crucifix from the 14th century from the parish church in Seget after the 1925 restoration by Matej Sternen

novoizrađenim dijelovima⁹⁰ (sl. 15). S tim u vezi, Sternen i kipar Josip Grošelj (koji je surađivao sa Sternenom na projektu i bio zadužen za drvorezbarske dijelove) u nastavku dopisa traže Karamanovo mišljenje i odobrenje za provedbu svojega prijedloga o nadomjestku okvira.⁹¹

Osim fotografija, Sternen je iz Ljubljane slao Karamanu u Split i negative. O tome svjedoči nekoliko podataka iz njihove korespondencije; na pozadini fotografije spomenutog šibenskog poliptiha Sternen je napisao Karamanu: „Jeste li primili fotografske ploče?“⁹² Godine 1928. Karaman je poslao dopis Sternenu u kojemu ga izričito moli da mu se, osim fotografija, iz Ljubljane pošalju i ploče (negativi), kako bi i njih mogao imati u svojoj arhivi.⁹³ Iste je, 1928. godine Sternen fotografski dokumentirao sliku *Gospa u ružičnjaku* autora Blaža Jurjeva Trogirana prije restauratorskog zahvata⁹⁴ te ponovno 1933. godine nakon dovršenih konzervatorsko-restauratorskih radova.⁹⁵

Dugogodišnja suradnja konzervatora sa splitskim fotografom Dragutinom Karlom Stühlerom

Kao čelna osoba konzervatorske službe u Splitu, Karaman je vrlo brzo spoznao vrijednost fotografije kao medija i njegove mogućnosti primjene u bilježenju stanja umjetnina. Osim toga, njegovo znanstveno zanimanje za starohrvatsku povijest rezultiralo je nastojanjima da u Arheološkom muzeju u Splitu stvori bazu, odnosno

centar za proučavanje starohrvatske povijesti. To je, među ostalim, pokušao postići sustavnim snimanjem svih spomenika iz navedenog razdoblja, a priliku je vidio u tome što je od 1927. godine Muzej primao posebne dotacije za prikupljanje umjetničkog topografskog materijala u Dalmaciji.⁹⁶ Karaman u jednom pismu adresiranom na fra Luju Maruna navodi da je već dao snimiti sve starohrvatske i srednjovjekovne predmete u Arheološkom muzeju u Splitu, kao i predmete u vlasništvu Društva *Bihać* te da su svi negativni pohranjeni u zbirci negativa Arheološkog muzeja u Splitu, dok je Društvo *Bihać* dalo sebi napraviti kopije pozitivna. Ujedno ga moli da dođe u Knin snimiti sve predmete, i one u kamenu i one izvedene u metalu. Karaman napominje da za potrebe snimanja u Kninu angažira fotografa Dragutina Karla Stühlera (1886.–1954.), koji će od tada kontinuirano i dugoročno surađivati s Uredom i Muzejom, umjesto fotografa koji je bio zaposlen u muzeju u Kninu. Ta molba proizlazi upravo iz Karamanove želje za stvaranjem umjetničke topografije Dalmacije.⁹⁷ Njegov fokus nije bio usmjeren isključivo na djela starohrvatske baštine. Godine 1928. uputio je dva dopisa benediktinском samostanu sv. Nikole u Trogiru i samostanu sv. Benedikta s molbom da redovnice dvaju samostana pripreme starine umjetničke vrijednosti i iznesu ih izvan prostora klauzure, kako bi ih fotograf mogao snimiti. U izvješću s obilaska terena, Karaman je dao točan popis 22



15. MKM, KO ST – Fs Fotografija šibenskog poliptiha Nikole Vladanova, zatečeno stanje s ucrtanim mjestima oštećenja okvira, snimio Matej Sternen (s.a.)
 MKM, KO ST – Fs The Šibenik polyptych by Nikola Vladanov, condition before restoration with damage to the frame, photo by Matej Sternen (s.a.)

fotografirana djela iz samostana te je naveo da je autor fotograf Stühler.⁹⁸ No već iz idućeg dopisa doznajemo da snimke slika nisu uspjele te da će se morati ponovno fotografirati nekom drugom prilikom.⁹⁹ Razlog su možda bili loši uvjeti snimanja ili manjak iskustva u fotografskom dokumentiranju slikarskih djela, budući da je takav proces zahtijevao velik trud, složena znanja i iskustvo terenskoga rada, a to su ipak bila jedna od prvih sustavnih snimanja slikarskih djela u Dalmaciji.¹⁰⁰ U međuvremenu je do konzervatora Karamana došla vijest o tome da je neki gospodin iz Beča, dan nakon njegova posjeta, također fotografirao umjetnine iz samostana sv. Nikole u Trogiru te da je negative i pozitivne odmah poslao u Beč. Izradio ih je po svoj prilici s nakanom posredovanja u kupnji starinskih predmeta iz Dalmacije, na što je Karaman odmah reagirao, upozoravajući mjerodavno Starješinstvo u Trogiru da su prodaja i izvoz umjetnina izvan teritorija Dalmacije strogo zabranjeni.¹⁰¹ Godine 1932. na Karamanov zahtjev, Stühler je snimao ikone u Splitu i okolici.¹⁰²

Potrebu stvaranja osobnih arhiva fotografija umjetničkih djela uvidao je sve veći broj stručnjaka koji su se njima bavili. Tako je izradu fotografija slikarskih djela s područja Dalmacije zatražio od Karamana i zagrebački restaurator Ferdo Goglia.¹⁰³ Naime, s tim su restauratorom, inače zaposlenim na restauriranju slika u Arheološkom odjelu Narodnog muzeja u Zagrebu i stručnim suradnikom Strossmayerove galerije u Zagrebu, don Frane Bulić i

Ljubo Karaman kontaktirali dvadesetih godina 20. stoljeća o mogućoj suradnji. Zahvaljujući prikupljenim novčanim sredstvima crkvenog poglavarstva, Goglia je 1925. i 1926. godine boravio u Dalmaciji. Tada je pregledavao stanje umjetnina na terenu, istaknuvši da „ne reflektira ni na kakav posao, jer je poslom preopterećen, nego će rado biti savjetom na ruku svakom, tko bi radio na sačuvanju dalmatinskih spomenika“.¹⁰⁴ Za sada ovdje donosimo tek jedan izdvojen slučaj realizacije njegove suradnje s Konzervatorijalnim uredom u Splitu u vezi s restauriranjem slikarskog djela. Riječ je o slici *Stigmatizacija sv. Franje Asiškog*, koju je naslikao Francesco Salghetti Drioli za crkvu/kapelicu u Podpragu, a koju je, sudeći prema dokumentima iz Arhiva konzervatorskog ureda (danas odjela) u Splitu, Goglia restaurirao 1926. godine.¹⁰⁵ S tim u vezi je godine 1928. tražio od Ljube Karamana da mu izradi kopiju fotografije spomenute slike koju je restaurirao. Osim Salghetti-Driolijeve slike, molio je također da mu se za osobnu arhivu izrade slike (fotografije) koje ima splitski Muzej i Konzervatorski ured, napose fotografije slika stare dubrovačke slikarske škole.¹⁰⁶ Zanimljiv je i Karamanov odgovor na spomenuti upit, iz kojega se može razlučiti tadašnje stanje fotografskog arhiva u Splitu, kao i tehnički dosezi fotografskog dokumentiranja slikarskih djela, budući da navodi kako „upravo fotografije starinskih slika nijesu uvijek najbolje uspjele pak vam ih šaljem na ogled [...]“, kao i one fotografije „starinskih slika u



Detalj slike prije preustavaranja na novi vapak - Carano 9. II. 1944

16. MKM, KO ST – Fs Fotografija slike *Posljednja večera* iz franjevačkog refektorija u Hvaru; a) detalj slike, b) tijekom demontaže, snimio Foto Benčić, 1944. godine
 MKM, KO ST – Fs Painting *Last Supper* from the Franciscan Refectory in Hvar. a) detail of the painting b) during disassembly, photo by Foto Benčić, 1944



Uprava pamostana i Komisija pod starim predsjednikom u dvoristu nakon primopredaje slike "Posljednja večera" i starinskih knjiga - Hvar 26. I. 1945

- 1. TONKO NOVAK KRANJAC
- 2. PAVAO MILIČIĆ
- 3. VJESLAV PARAČ, slikar
- 4. FRA VJeko
- 5. KUZMA JELUŠIĆ
- 6. ŠIME MILIČIĆ MATIJACO
- 7. VICKO MARIČIĆ ŠPALETA

Povratak slike frauj. namostanu u Hvaru 26. I. 1945

17. MKM, KO ST – Fs Fotografije sudionika procesa primopredaje slike *Posljednja večera* i starinskih knjiga. a) 3. Tonko Novak Kranjac; 4. P. Pavao Miličić; 5. Vjekoslav Parač, slikar; 6. fra Vjeko; 7. Kuzma Jelušić; 8. Šime Miličić Matijaco; 9. Vicko Maričić Špaleta; b) otvaranje sanduka sa slikom *Posljednja večera*, snimio Foto Benčić, 26. siječnja 1945. godine
 MKM, KO ST – Fs Participants during the handover of the painting *Last Supper* and antique books. a) 3. Tonko Novak Kranjac; 4. P. Pavao Miličić; 5. Vjekoslav Parač, painter; 6. Fra Vjeko; 7. Kuzma Jelušić; 8. Šime Miličić Matijaco; 9. Vicko Maričić Špaleta; b) opening of the chest with the painting *Last Supper*, photo by Foto Benčić, 26 January 1945

Dalmaciji koje je izradila tvrtka Alinari u Italiji i Wiener Lichtbildstelle u Beču.¹⁰⁷

Od 29 slika koje je Goglia naznačio, isporučeno mu je 27, jer su se „od dviju zaturili negativ“, kako objašnjava Karaman u odgovoru na molbu. Goglia je troškove izrade pozitivna imao izravno podmiriti već spomenutom splitskom fotografu Stühleru, s kojim je Konzervatorski ured počeo i nastavio izvrsnu višegodišnju suradnju.¹⁰⁸ Dragutin Karlo Stühler bio je jedan od najistaknutijih fotografa međuratnoga Splita. Od dvadesetih godina 20. stoljeća blisko je surađivao s Arheološkim muzejom u Splitu i s Konzervatorskim uredom, ali i s ostalim kulturnim i turističkim institucijama (poput Etnografskog muzeja u Splitu,¹⁰⁹ Arhiva za propagandu Jadrana, Galerije umjetnina) koje su trebale usluge snimanja i dokumentiranja kulturne baštine Splita i Dalmacije.¹¹⁰ Dragutin Karlo Stühler došao je iz Rumunjske, a nakon fotografskog školovanja i šegrtovanja u Beču, otvorio je 1921. godine u Splitu fotografsku radnju u Hrvojevoj ulici. Radio je honorarno na fotografskom dokumentiranju baštine punih trideset godina, točnije sve do 1948., nakon čega je nastavio rad kao zaposlenik Arheološkog muzeja, gdje ostaje do smrti 1954. godine.¹¹¹ Zavidan je broj fotografija koje je izradio. U Inventarnoj knjizi fotografija stare fototeke Konzervatorskog odjela, osim uobičajeno velikog broja arhitektonskih spomenika, prvi put nailazimo na jednakopravan broj fotografija pokretnih kulturnih dobara, među kojima na fotografije (drvenih) skulptura, slikanih poliptiha, gotičkih raspela, matrikula i sličnih manjih pokretnih predmeta koji su u većini slučajeva tada prvi put fotografirani.¹¹² Zanimljivo je da se opetovano fotografiraju predmeti iznimne umjetničke vrijednosti koji su prethodno bili snimljeni u više navrata, primjerice Buvine vratnice i korska sjedala iz splitske katedrale. Njih je, prema dataciji u Inventaru negativa, Dragutin Karlo Stühler fotografirao 1936. godine.

Crtnice o velikoj akciji sustavne inventarizacije i fotografiranja starinskih slika povijesno-umjetničke vrijednosti u Dalmaciji od 1930. do 1937. godine

Unatoč bliskoj suradnji sa splitskim konzervatorima, zanimljivo je da Stühler nije angažiran u velikoj akciji sustavne inventarizacije i fotografiranja starinskih slika povijesno-umjetničke vrijednosti u Dalmaciji. Tu je akciju s namjerom da se „taj dragocjeni materijal publicira i predoči najširim krugovima“ pokrenula Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1930. godine, a o tom se opsežno zamišljenom pothvatu, kao i njegovim akterima, pisalo u više navrata.¹¹³ Angažiran je tada poljski snimatelj i fotograf Stanislaw Noworyta (1880. – 1963.), koji je od 1922. do 1926. godine vodio predstavništvo tvrtke Jugoslavija film u Splitu, a 1930. godine osnovao je Noworyta film, surađujući s institucijama kao što su Strossmayerova galerija, Arheološki muzej, Etnografski

muzej, Putnik i dr. Prema prethodnom dogovoru, nastale negative iz te akcije Noworyta je trebao predati Akademiji, dok je Konzervatorski ured u Splitu trebao dobiti po jednu kopiju fotografije, uz mogućnost izrade dodatnih kopija na vlastiti trošak.¹¹⁴ Međutim, čini se da suradnja s Noworytom nije bila baš na zavidnoj razini. Artur Schneider napisao je Ljubi Karamanu u prosincu 1930. godine: „U Gornjem Jadranu snimio sam jesenas tek spomenike rapske (85 snimaka). Sa gospodinom Noworytom imao sam dosta neprilika. Mislim da će biti najbolje, ako se pri nastavljanju našega posla poslužimo kojim fotografom bečkim (od *Bundeslichtbildstelle*), koji po mojim informacijama, nije u stvari nimalo skuplji od g. Noworyte.“¹¹⁵ Osim toga, Schneider je istaknuo kako Noworyta „savršeno snima plastiku i arhitekturu, dok je njegova podobnost snimanja slika kudikamo neznantnija, gdječad čak i rdjava...“¹¹⁶ Unatoč tomu, Karaman je nastavio suradnju s Noworytom, koristeći njegov boravak u Dalmaciji, kad je snimio nekoliko slika u Rabu, Trogiru i Korčuli. Neke od njih su iste koje je Noworyta prethodno snimio i za Schneidera. Slijedom prepiske Schneidera i Karamana, Schneider doznaje da je, protivno prethodnom dogovoru, fotograf Noworyta isporučio Karamanu za Konzervatorski ured u Splitu negative i bolju kvalitetu fotografija (načinjenih u formatu 18/24), dok je Akademiji isporučio samo fotografije, i to u nižoj kvaliteti (13/18), premda je za taj posao Noworyta primao naknade putnih troškova, dnevnice i ugovorenu pristojbu za svaku snimku upravo od Akademije.¹¹⁷

U Inventaru fotografija Konzervatorskog odjela u Splitu nigdje se kao autor fotografija iz te akcije ne spominje Noworyta, nego je umjesto imena autora samo naznačeno Jugoslavenska akademija Zagreb. Slijedom navedenoga, i niza drugih okolnosti uvjetovanih financijskim neprilikama, Noworyta je u srpnju 1931. godine zamijenio diplomand berlinske *Foto-Fachschule* Đuro Griesbach, a poslije mu se pridružio i otac, Ljudevit Griesbach.¹¹⁸ Do 1937. godine provedeno je istraživanje na 47 lokaliteta duž obale i otoka, s ishodom od 841 fotografskog zapisa.¹¹⁹ Ipak, nakon završetka velike akcije snimanja i prethodnog dogovora slijedom kojega je Akademija trebala dostaviti sve snimke spomenika Hrvatskoga primorja i Dalmacije splitskom Uredu, odnosno Muzeju, čini se da nije bilo tako. U pismu koje je 1938. godine potpisao ravnatelj Arheološkog muzeja u Splitu, Mihovil Abramić, potražuje se od Akademije isporuka fotografija iz Nina, s Visovca, iz Šibenika, Splita, Trogira, Raba i Dubrovnika, kao i svih mjesta Hrvatskoga primorja, jer su do tada primili samo manji broj fotografija.¹²⁰

Važnost inventarizacije kulturnih dobara prepoznata je istodobno i na svjetskoj razini. Naime, 1931. godine done-sena je *Atenska povelja o restauriranju povijesnih spomenika*, u čijoj je osmoj točki istaknuta potreba objavljivanja inventara povijesnih spomenika na nacionalnoj razini, kao i

stvaranja državnih arhiva u kojima bi se čuvali dokumenti o spomenicima kulture.¹²¹

Fotografiranje spomenika u vrijeme ratnih zbivanja

Od zanimljivih fotografskih dokumentiranja pokretne baštine u prvoj polovici 20. stoljeća valja izdvojiti niz fotografija nastalih tijekom ratnih zbivanja 1944. i 1945. godine, pri evakuaciji i povratku monumentalne slike *Posljednja večera* iz refektorija franjevačkog samostana na otoku Hvaru (sl. 16 i 17). Naime, talijanske vlasti zadržale su u službi sve zatečeno osoblje Arheološkog muzeja u Splitu. Dužnost konzervatora nakon Karamanova premještaja u Zagreb preuzeo je tadašnji kustos Cvito Fisković (1908.–1996.), koji je među ostalim radio na inventariziranju raznih spomenika¹²² te na zbrinjavanju vrijednih kulturnih dobara s okupiranih područja Dalmacije. Poglavito je bio na oprezu jer mu je bio poznat recentni slučaj kad su u talijanskoj paleži samostana u Kuni na Pelješcu nastradala vrijedna umjetnička djela.¹²³ Hvarska slika, zavidnih dimenzija (825 x 217 cm), skinita je sa zidova refektorija i podokvira te je namotana na široki valjak, zapakirana i spremljena u sanduk zajedno s nekoliko rijetkih rukopisa. Sanduk je najprije otpremljen u Vis, a potom u talijanski Cozzano (Monopoli), odakle je vraćen u Hvar 26. siječnja 1945. godine.¹²⁴ Niz fotografija koje su tada snimljene¹²⁵ pruža informaciju o tehničkim

dosezima vremena, ali i o osobama koje su u tim procesima sudjelovale,¹²⁶ pa takve fotografije imaju posebnu dokumentarnu vrijednost.

Iz svega navedenog razvidan je razvoj fotografskog dokumentiranja pokretne baštine u Splitu i Dalmaciji. Važnost takvog načina dokumentiranja prepoznavali su brojni povjesničari umjetnosti,¹²⁷ a polovicom 20. stoljeća istaknuo ju je Cvito Fisković. Već nekoliko godina poslije oštro je upozorio tadašnje Ministarstvo prosvjete, Odjel za kulturu i umjetnost u Zagrebu, da Zavod ne posjeduje ni najpotrebnije sprave za mjerenje i snimanje spomenika te da nema ni jednog fotografskog aparata,¹²⁸ premda je u Zavodu (odnosno Arheološkom muzeju) tada već bio zaposlen Stühler, koji je trebao obnašati svoju dužnost i u Galeriji umjetnina.¹²⁹

Međutim, Stühler nenadano umire 1954. godine, nakon čega je na mjesto zavodskog fotografa primljen Ivo Munitić. Rad na evidenciji i dokumentiranju spomenika otada biva ponešto olakšan, budući da je u to vrijeme za navedene potrebe Zavod dobio i prvi fotografski aparat i terensko vozilo.¹³⁰ S uspostavom Restauratorske radionice, koja postaje djelatna pri Konzervatorskom zavodu, počinje novo poglavlje u dokumentiranju pokretne baštine Splita i Dalmacije. ■

Bilješke:

1. Duško Kečkemet navodi seriju od 17 stereosnimki raznih predjela Splita i okolice za koje smatra da su nastale još između 1859. i 1864. godine. Autor tih fotografija nije poznat, no Kečkemet pretpostavlja da je riječ o splitskom fotografu Pietru Zinku. DUŠKO KEČKEMET, 2004., 19; Zinkova fotografija splitskog Narodnog trga, odnosno Pjace, s pogledom na sat te zvonik Gospe od Zvonika (izvorno sv. Teodora), datirana u 1864. godinu, sačuvana je u staroj fototeci Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture u Splitu (fotografija je bez inventarnog broja). U neke od starijih veduta Splita ubraja se i fotografija čiji je autor Franz Thiard de Laforest. Objavio ju je u svojoj knjizi iz 1878. godine *Spalato und seine Alterthümer* (Split i njegove starine). Međutim, Nada Grčević smatra da je ta fotografija nastala prije, točnije 1866. godine. NADA GRČEVIĆ, 2002., 173. Sanja Grković pak donosi jednu vedutu Splita iz 1869. godine, također nepoznatog autora, koja je nekoć bila u vlasništvu Franje Šandora Kuhača. SANJA GRKOVIĆ, 2007., 14–15. O najstarijim fotografijama u Dubrovniku više u: VESNA ČUČIĆ, 2005., 145–147.
2. Osobito se ističu fotografije na kojima je prikazana katedrala sv. Stošije, samostan sv. Frane, crkva sv. Šimuna, Kopnena vrata, Trg pet bunara, srednjovjekovna Bablja kula i panorama grada. Fotografije su popraćene tekstom pa se taj album smatra jednom od najranijih fotografskih monografija u Hrvatskoj. O tome više u: NADA GRČEVIĆ, 1981., 72, 162, 170. Tommaso Burato ujedno je

autor prvog albuma fotografija slikarskih djela, točnije onih koje je naslikao poznati klasicistički slikar Francesco Salghetti Drioli. Te su fotografije objavljene u travnju 1875. u Zadru, u povodu vjenčanja slikareva sina, Simenona s Emmom Drioli. ANTUN TRAVIRKA, 2010., 353–370. Neke od najranijih fotografija koje dokumentiraju pokretnu baštinu u Dalmaciji također su iz fotografskoga ateljea Tommasa Burata. Riječ je o fotografijama iz albuma koji je 1886. godine kreirao za 30. obljetnicu stolovanja zadarskoga nadbiskupa Pietra Doima Maupasa. U albumu se među ostalim nalaze fotografije zadarskih relikvijara, sakralnih umjetnina, oltara i interijera gradskih crkava. Koliko je za sada poznato, izvorni primjerak darovan biskupu nije sačuvan, nego njegova komercijalna inačica. ABDULAH SEFEROVIĆ, 1991. Neke spomenute fotografije pokretnih dobara iz Maupasova albuma objavljene su u: VLADIMIR MALEKOVIĆ (ur.), 1994., 27, 197, 199. Nije pak poznato kojim su povodom snimljene fotografije pokretnih dobara čiji je autor također Tommaso Burato. Te se fotografije čuvaju u Državnom arhivu u Zadru, a na njima je snimljeno: jedno drveno svetohranište, drvena kutija (rad umjetničkog obrta nepoznatoga zadarskog drvodjelca, ukrašena bogatom ornamentikom), pisani dokument o redovničkom zavjetu redovnice Elene Giustinian, napisan u crkvi sv. Bernarda na otoku Muranu 1661. godine te nacrt zvonika za šibensku katedralu. DENIS MARTINOVIĆ, 2015., 42–43.

3. ABDULAH SEFEROVIĆ 1991.
4. Osim veduta Splita i tri fotografije iz Salone, među njegovim fotografijama su i snimke Zlatnih vrata Dioklecijanove palače, Vestibula, Sfinge te zvonika katedrale, a jedna integralna kopija knjige čuva se upravo u biblioteci Konzervatorskog odjela u Splitu. NADA GRČEVIĆ, 2002., 167–182. Arheološki muzej u Splitu ima također dva primjerka teksta Laforestove knjige, ali bez pripadajućih fotografija, osim dviju sa salonitanskom krstionicom. ARSEN DUPLANČIĆ, 2016., 151, bilj. 26.
5. Povjerenstvo je tri puta mijenjalo naziv i strukturu, pri čemu je sintagma Središnje povjerenstvo bila konstanta: od 1850. do 1873. godine nazivalo se C. kr. Središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje spomenika graditeljstva (*K. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*), od 1873. do 1911. C. kr. Središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje umjetničkih i historijskih spomenika (*K. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, nakon pravopisne reforme *K. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*), a od 1911. C. kr. Središnje povjerenstvo za zaštitu (doslovno za njegu) spomenika (*K. k. Zentralkommission für Denkmalpflege*). Za opširnu raspravu o razvojnim fazama i djelovanju Središnjega povjerenstva više u: FRANKO ČORIĆ, 2010. i FRANKO ČORIĆ, 2014., 127–128.
6. *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (od 1856.), *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* (1856. – 1874.), *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale* (1875. – 1910.), *Bericht der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historische Denkmale über ihre Thätigkeit im Jahre* (1874. – 1901.).
7. VITTORIO FORAMITTI, 2004., 98–99.
8. Interes bečkog Povjerenstva za pokretnu baštinu u Dalmaciji sastojao se dominantno u prikupljanju najvrjednijih artefakata povijesne vrijednosti (poput novca, alatki, oružja, ukrasa i slično) za potrebe izlaganja u C. kr. Kabinetu za starine u Beču. O tome više u: VITTORIO FORAMITTI, 2004., 92–99 i ROBERTO CASSANELLI, 2009., 10–19.
9. O razvojnim fazama Središnjega povjerenstva više u: FRANKO ČORIĆ, 2010. i FRANKO ČORIĆ, 2014., 127–134.
10. U sklopu djelatnosti Središnjega povjerenstva to je bilo zaduženje njegova drugog odjeljenja. O tome više u: FRANKO ČORIĆ, 2010. i FRANKO ČORIĆ, 2014., 127–134.
11. FRANKO ČORIĆ, 2010., 119; *Belle arti* su i u Kraljevini Italiji tek postale predmet institucionalnog očuvanja od 1881. godine, kad je unutar Ministarstva javne naobrazbe osnovana Opća uprava za starine i lijepe umjetnosti (*Direzione generale delle antichità e belle arti*). MARKO ŠPIKIĆ 2011., 122.
12. CESARE GARIMBERTI, 1877.
13. Arhiv Konzervatorskog ureda u Splitu (dalje AKU Split,) 1877/7.
14. Tako misli i Denis Vokić. DENIS VOKIĆ, 2015., 140.
15. Fototeka se čuva u knjižnici Konzervatorskog odjela u dva metalna ormara pod ključem.
16. Nova fototeka čuva se u drvenim ormarima s pomičnim staklom. Fotografije su topografski složene u kartonske albume, dimenzija 12 x 18 cm. Album sadrži oko 1750 fotografija.
17. U odjeljku naslovljenom „razno“, može se pronaći manji broj albuma fotografija kulturnih dobara iz današnje Republike Sjeverne Makedonije te albume iz Italije, primjerice iz grada Assisa.
18. Razvidno iz Indeksa Arheološkog muzeja u Splitu. Zahvaljujem Arsenu Duplančiću na toj informaciji koja mi prethodno nije bila poznata.
19. ARSEN DUPLANČIĆ, JELENA JOVANOVIĆ, 2013., 24.
20. ARSEN DUPLANČIĆ, JELENA JOVANOVIĆ, 2013., 31, bilj. 12.
21. Inventar fotografija čini 16 tvrdo ukoričenih bilježnica različitih dimenzija; 210 x 310 mm i 245 x 340 mm. U njima su ručno (rukopisom) popunjene sljedeće rubrike: redni broj, sadržaj, foto, veličina, br. neg., br. nav. dnev., br. fot. primjedbe. Dvije najstarije bilježnice sadrže inventar fotografija od broja 1 do 2534 te od broja 2535 do 4964. Zadnja knjiga inventara fotografija, koja se čuva na Konzervatorskom odjelu u Splitu, zaključena je brojkom od 108.148 fotografija, što obuhvaća staru i novu fototeku.
22. Zahvalnost za taj opsežan posao dugujemo Kseniji Petrošić (udanoj Cicarelli), jednoj od prvih djelatnica Zavoda nakon Drugoga svjetskog rata, Nevenki Bezić Božanić te Valdiviji Britan, još uvijek zaposlenoj na Konzervatorskom odjelu u Splitu.
23. Inventar fotografskih negativa Konzervatorskog odjela u Splitu zapsan je u dvjema inventarnim knjigama, dimenzija 360 x 480 mm. Prva knjiga sadrži inventar negativa od broja 1 do broja 5000, a druga od broja 5001 do broja 7256. U njima su ručno (rukopisom) popunjene sljedeće rubrike: redni broj, sadržaj, veličina, vrsta negativa, dan fotografiranja, inventar fotografija, knjiga nabava, opaske.
24. Posljednji negativ upisan je pod rednim brojem 7256 i prikazuje skupinu sudionika putovanja na Krk iz 1954. godine. Inventar negativa ne sadrži negative iz 19. stoljeća.
25. Redni broj 4828 Inventara fotografija.
26. Riječ je o *Začasnom priznanju* (*Menzione onorevole*) koje je primio 1871. godine na Poljodjelsko-obrtničkoj i umjetničkoj izložbi u Trstu za „fotografske vedute i portrete formata posjetnice“ te o kolajni za zasluge (*Dem Verdienste*) koju je primio 1873. godine na Svjetskoj izložbi u Beču. Treće priznanje je primio u Skradinu 1875. godine. ABDULAH SEFEROVIĆ, 1991.
27. Ipak, Abdulah Seferović upozorava na to da nakon što je Burato primio titulu carsko-kraljevskog fotografa, sljedećih deset godina nije dodavao osvojene nagrade u logotip. Za rekonstrukciju kronologije nagrada koje je primio Tommaso Burato vidi: ABDULAH SEFEROVIĆ, 1991.
28. Fotografije u tzv. staroj fototeci Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture u Splitu. Inventarni broj 326 i 328 Inventara fotografija.
29. MILAN PELC, 2007., 397.
30. Prema pisanju Alfreda Petričića, crtež korskih klupa nalazi se u sakristiji hvarske katedrale. ALFRED PETRIČIĆ, 1959., str. 234. Crtež spominje i Cvito Fisković, koji navodi sljedeći natpis s crteža: *Al venerabile capitolo della cattedrale di Lesina che nell'anno 1889. vole a sue spese restituita alla forma primiera questa*

splendida reliquia dell' arte italiana. Il dirigente il restauro dedica G. Smirich 1888. CVITO FISKOVIĆ, 1976., str. 70.

31. STANKO PIPLOVIĆ, 1992., 129–136.
32. CVITO FISKOVIĆ, 1990., 199.
33. STANKO PIPLOVIĆ, 1992., 129–136.
34. Fotografija crteža korskih klupa dimenzija je 232 x 166 mm, a zalijepljena je na karton dimenzija 307 x 232 mm, dok dimenzije fotografije klupa nakon restauriranja iznose 228 x 171 mm, a zalijepljena je na karton dimenzija 330 x 230 mm.
35. Kor – poslije restauriranja.
36. Kor katedrale u Hvaru prije restauriranja.
37. Vrlo je vjerojatno da dvije fotografije nisu nastale s međusobnim vremenskim odmakom, nego u istom trenutku. Na to upućuju markice na poledini obiju fotografija, unutar kojih su upisani inventarni (?) brojevi (moguće nekadašnjeg fotoarhiva Središnjega povjerenstva, na što upućuje već spomenuti pečat Povjerenstva). Ako je pretpostavka točna, onda je, štoviše, najprije snimljena fotografija kora nakon restauriranja (u markicu na poledini fotografije upisano je: Lesina 2 te prekriven broj 3053), a potom fotografija crteža (u markicu na poledini fotografije upisano Lesina 3 te prekriven broj 3054).
38. Broj u Inventaru fotografija 2653. Da je Tommaso Burato autor te fotografije, svjedoči pečat na poledini koji glasi *Tom. Burato i. R. Fotografo di corte Zara*.
39. O tome više u: ABDULAH SEFEROVIĆ, 1991. i ABDULAH SEFEROVIĆ, 1994., 175.
40. Premda u Inventaru fotografija nije navedeno ime fotografa, moguće je da je istom prilikom u Hvaru snimio kulu-sat te Knežev dvor koji je srušen 1903. godine. Redni broj 327 i 329 Inventara fotografija.
41. Redni broj 816 i 817 Inventara fotografija.
42. Redni broj 4825, 4826, 4827, 4829, 4830 Inventara fotografija.
43. Redni broj 4831 Inventara fotografija.
44. NADA GRČEVIĆ, 2002., 173. O fotografskim tehnikama 19. stoljeća također u: HRVOJE GRŽINA, 2010., 63–84.
45. GIUSEPPE SABALICH, 1906., 10–16, cit. prema: JADRANKA BAKOVIĆ, 2017., 46.
46. POMPEO MOLMENTI, 1906.
47. JADRANKA BAKOVIĆ, 2017., 47.
48. Franko Ćorić smatra da su Wlhini albumi nastali između 1894. i 1902. godine, dok Joško Belamarić navodi da je to bilo prije 1896. godine. FRANKO ĆORIĆ, 2014., 127–134; JOŠKO BELAMARIĆ, 2015., 99.
49. U Splitu se dio Wlhinih fotografija čuva u Arheološkom muzeju u Splitu, dio na Konzervatorskom odjelu, a dio je na Institutu za povijest umjetnost, odnosno u Karamanovu arhivu u Splitu. Šest mapa s izrađenim fotografijama čuva se i u Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Zahvaljujem na toj informaciji kolegici Žani Matulić Bilač koja nam je ujedno ustupila popis fotografija iz šest zagrebačkih mapa.
50. Cjeloviti katalog dostupan je na sljedećoj poveznici: <http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/aii60/original/000-2%2B.html> (pristupljeno 5. kolovoza 2020.)
51. Nalaze se pod brojevima 3226 i 3227 Wlhina kataloga.
52. Redni broj fotografija 376 i 379 u Inventarnoj knjizi fotografija Konzervatorskog odjela Ministarstva kulture. Fotografija rednog broja 376 dimenzija je 20 x 25 cm, a postoje tri sačuvana primjerka, od kojih su dva zalijepljena na karton veličine 23,3 x 32,5 cm. Fotografija rednog broja 379 dimenzija je 19 x 25 cm. Na pozadini stoje pečati *Österreichische Lichtbildstelle Wien* i *Konzervatorski zavod za Dalmaciju Split*.
53. Za detaljniji historijat obnove vratnica: FRANKO ĆORIĆ, ZLATKO JURIĆ, 2010., 75–87 i STANKO PIPLOVIĆ, 2014., 297–314.
54. FRANKO ĆORIĆ, ZLATKO JURIĆ, 2010., str. 78.
55. Fotografija se nalazi pod brojem 2020 Wlhina kataloga. Međutim, u fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu nalazi se i fotografija istog sadržaja koja nosi oznaku 2020a. Te oznake nema u Wlhinu katalogu pa je moguće da je riječ o istoj snimci, odnosno negativu iz kojega su fotografije razvijene na dva načina.
56. Brojevi od 2905 do 2918 Wlhina kataloga.
57. Broj 3240 Wlhina kataloga. Ta je snimka usredotočena ponajprije na interijer krstionice, pa na fotografiji nisu vidljiva prva dva polja vratnica, s obzirom na to da su u trenutku snimanja bila zaklonjena vratima krstionice. Ipak, riječ je o vrijednom dokumentu koji svjedoči o načinu na koji su vratnice bile uskladištene od trenutka njihova skidanja s izvornog mjesta do trenutka obnove 1908. godine i ponovnog postavljanja u katedralu.
58. Redni broj 186 Inventara fotografija.
59. Od pokretne baštine u Hvaru je, osim korskih sjedala, snimio vrh biskupskog štapa; u Zadru drveni ormar u sakristiji franjevačke crkve i korske klupe, niz relikvijara iz katedrale i benediktinske crkve sv. Marije te tekstilne antependije i zlatoveze iz iste crkve. U Kotoru je snimio srebrnu oltarnu palu, glavu/relikvijar sv. Tripuna i raspelo na ogradi; u Dubrovniku relikvijar škrinju, glavu sv. Vlaha i vrč; u Krku srebrnu oltarnu palu i antependij; u Rabu korske klupe, relikvijare i raspelo. Za cjeloviti popis fotografija koje je u Dalmaciji snimio Wlha, više u katalogu: <http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/aii60/original/000-0%2B.html> (5. kolovoza 2020.)
60. Riječ je o fotografiji pod brojem 2052 Wlhina kataloga. Ta fotografija nije sačuvana ni u zagrebačkim mapama ni na Konzervatorskom odjelu u Splitu. Dostupna je u digitalnom obliku na internetskoj adresi: <http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/foto/3147-2/3147-2-25.jpg> (pristupljeno 19. studenoga 2019.)
61. Broj 2969 Wlhina kataloga; na fotografiji iz fototeke Konzervatorskog odjela nema inventarnog broja, ali postoji oznaka A-656-a, koja se vjerojatno odnosi na signature iz tzv. Malog zavoda, za koje ne postoji evidencija. Riječ je o slici koja se datira u 18. stoljeće, a nastala je kao kopija danas izgubljene Ticijanove slike iz kolekcije Bartolomea della Nevea. Više u: RADOSLAV TOMIĆ, 2006., 233.
62. Broj 2095 Wlhina kataloga.
63. Broj 2960 Wlhina kataloga.
64. Domaće viesti, *Narodni list*, 39, Zadar, 17. svibnja 1899., str. 3.
65. ARSEN DUPLANČIĆ, 2018., 15.
66. Za potrebe ovoga istraživanja korišten je primjerak koji se čuva u Kunsthistorisches Institutu u Firenci, a dostupan je u digitalnom obliku na internetskoj adresi: <http://wwwuser.gwdg>.

de/~fotokat/Fotokataloge/Wlha_1900_1.pdf (19. studenoga 2019.). Bilo bi zanimljivo revidirati stanje sačuvanosti svih Wlhinih fotografija u Splitu na temelju sada dostupnih kataloga.

67. http://www.user.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Wlha_1914_1.pdf (8. kolovoza 2020.)

68. U Zadru snima interijer katedrale, korska sjedala, kamene srednjovjekovne ulomke u Muzeju; u Splitu dijelove Dioklecijanove palače, unutrašnjost katedrale s propovjedaonicom, u Trogiru vanjštinu katedrale, južna vrata palače Čipiko, Retabl Pravde u gradskoj loži, u Šibeniku katedralu i njezine dijelove, u Dubrovniku segmente arhitektonskih sklopova (portal franjevačke crkve, crkvu Sv. Spasa, crkvu sv. Vlaha, Onofrijevu fontanu itd).

69. Premda je snimio brojne pokretne spomenike, među njima je samo jedno slikarsko djelo, i to ono koje prikazuje sliku Dubrovnika kakav je bio prije velikog potresa 1667. godine. Slika je rad Zebedea Piccinija, a nastala je prema starijem predlošku koji se danas čuva u Kneževu dvoru u Dubrovniku. Fotografija toga slikarskog djela našla se u albumu vjerojatnije zbog prikaza urbanističke cjeline Dubrovnika prije potresa, nego zbog toga što je riječ o slici. Ostala djela pokretne baštine uključuju detalj i škrinju sv. Šimuna, crteže Dioklecijanove palače Roberta Adama, Buvinine vratnice, korske klupe iz splitske katedrale, srednjovjekovne reljefe s krsnog zdenca, stele i ranokršćanske sarkofage iz današnjega Arheološkog muzeja, kamene ulomke srednjovjekovnih oltarnih ograda iz MHA-a, srebrninu i relikvijare iz zadarske stolnice, rapske korske klupe itd. Više u: JOŠKO BELAMARIĆ, 2015., 95–119.

70. Više u: DUŠKO KEČKEMET, 1994., 68–69 i ARSEN DUPLANČIĆ, JELENA JOVANOVIĆ, 2013., 33, bilj. 41.

71. Podatak je razvidan iz Inventara negativa koji se čuva u Konzervatorskom odjelu u Splitu. Ti najraniji inventarizirani negativi odnose se na Znidarčičeve snimke nepokretne baštine. Pod inventarnim brojevima 74 i 75, te 107 i 108 Inventara negativa nalazi se zapisano: „Split, Dioklecijanova palača. Stup na Peristilu koji je trebalo zamijeniti zbog trošnosti“ te „Split: Dioklecijanova palača, vanjski zid Vestibula, Split, katedrala, vrh zvonika prije popravka“.

72. Znidarčičevim negativima iz 1907. godine prethode tri negativa iz 1900. godine, uz koje u Inventaru negativa stoji ime fotografa Vlahovića. Međutim, osim podatka o prezimenu fotografa i dataciji nastanka negativa, nema nikakvih drugih podataka; primjerice o tome gdje je snimka nastala ili što prikazuje. O fotografu Vlahoviću također za sada nemamo više podataka.

73. Točan broj snimki koje je Znidarčić izradio vrlo je teško detektirati s obzirom na nedosljedno vođenje inventara i raznorodne oznake na fotografijama, ako uopće postoje. Vjerujemo da mu se mogu pripisati fotografije koje u fototeci Konzervatorskog odjela u Splitu nose oznake K.I.-a od 1 do 5, jer prikazuju pojedinačne kasete vratnica odvojene od cjeline, a u tijeku njihove restauriranja.

74. Redni broj 542 Inventara negativa.

75. Knjiga Inventara fotografija Konzervatorskog odjela u Splitu, Svirče – Hvar, župna crkva (inv. broj 330), zvonik župne crkve (inv. broj 331), pročelje župne crkve (inv. broj 442); Brusje – Hvar, župna crkva (inv. broj 438), pogled na župnu crkvu (inv. broj 439), portal župne crkve (inv. broj 437).

76. Fotografija je dimenzija 10,5 x 16,7 cm, a zalijepljena je na karton dimenzija 22 x 28 cm, sredinom kojega je iscrtan okvir obrubljen dekorativnom lisnatom viticom i florealnim motivima. Inventarni broj fotografije u Inventarnoj knjizi fotografija je 441. Valja upozoriti na grešku u knjizi Inventara fotografija. Naime, osoba koja je upisivala redne brojeve dvaput je ponovila brojeve od 431 do 442, slijedom čega se inventarni broj 441 pojavljuje dvaput. U drugom slučaju riječ je o fotografiji franjevačkoga samostana u Hvaru.

77. KRUNO PRIJATELJ, 1974., 829.

78. Godina restauratorskih radova razvidna je iz arhivskih dokumenata. AKU, 1911/79.

79. FRANE BULIĆ, 1922., 151–154.

80. Knjiga Inventar negativa, Konzervatorski odjel u Splitu, redni broj 136; o crkvici više u: ARSEN DUPLANČIĆ, 1987., 45–53.

81. LJUBO KARAMAN, 1920., 4.

82. IVANA NINA UNKOVIĆ, 2011., 269.

83. AKU Split, 1925/6. Riječ je o slici *Srce Isusovo i sveci Vinko mučenik i Stanislav Kostka*, koju je za župnu crkvu u Vodicama naslikao Eugenio Moretti Varese. Druga slika je portret svećenika.

84. LJUBO KARAMAN, 1924. – 1925., 11.

85. AKU Split, 1925/130.

86. MATEJ STERNEN, 1926.

87. Više na <http://www.kd100let.si/zbirka-negativov-na-steklenih-ploscah/> (28. siječnja 2020.)

88. AKU Split 1926/45.

89. Najstariju do sada poznatu fotografiju toga poliptiha snimio je nepoznati fotograf koji je snimao za *Archivio fotografico nazionale*, a nalazi se pod inventarnim brojem 1844 Inventara fotografija Konzervatorskog odjela u Splitu. Fotografija je dimenzija 22,7 x 16,3 cm, zalijepljena na karton dimenzija 33 x 23 cm. Na poleđini je zapisan inventarni broj fotografije (1844) i broj upisan crvenom grafitnom olovkom (157) koji je po svojoj prilici pripadao nekom starijem registru. Snimka je dragocjena jer prikazuje poliptih *in situ*. Iz fotografije je razvidno da je poliptih bio smješten pred pozadinom sa zlatnim zvjezdicama i da je u gornjem dijelu imao „tabernakul“. U njemu je vjerojatno trebao biti naslikan prikaz Kristova raspeća ili *Imago pietatis*, kakvi su bili i na drugim šibenskim poliptisima. Više u: JOŠKO BELAMARIĆ, 2008., 167.

90. AKU Split, 1926/137. Zanimljivo je da se za nepokretnu baštinu takva načela grafičkog dokumentiranja na fotografiji rabe razmjerno rano. U Konzervatorskom odjelu sačuvan je dokument datiran u 1893. godinu, kojom vlasnik kuće smještene unutar Dioklecijanove palače u Splitu traži dopuštenje od nadležnog konzervatora za popravak antičkog luka koji se naslanja na kuću. Opis zatečenog stanja vlasnik je potkrijepio fotografijom koju je uz još dvije priložio dokumentu. Na jednoj je prikaz antičkog luka koji treba restaurirati uz naznačene crvene dijelove koji podliježu projektu. Na drugoj fotografiji su crvenom bojom naznačeni dijelovi zida koje je trebalo popraviti, a modrom prijedlog umetanja željezne šipke, čija bi funkcija bila statičko učvršćenje luka. AKU Split, 1893/oštećena signatura.

91. AKU Split, 1926/137.

92. AKU Split, 1926/137.

93. AKU Split, 1928/226.
94. Inv. br. 3520.
95. Inv. br. 3639.
96. AKU Split, 1929/60.
97. AKU Split, 1929/60.
98. AKU Split, 1928/192.
99. AKU Split, 1928/201.
100. Štoviše, nekoliko godina poslije Artur Schneider požalit će se Karamanu da fotograf Stanislav Noworyta savršeno snima skulpturu i arhitekturu, dok su snimke slika koje je izradio često loše.
101. AKU Split, 1928/201. Zanimljivo je da se u dopisu Karamanu navodi kako je toga nepoznatog bečkog fotografa na vrijedne umjetnine u Trogiru i Kaštelima upućivao dr. Ivo Delalle.
102. AKU Split, 1932/36.
103. AKU Split, 1928/206.
104. SAGITA MIRJAM SUNARA, 2011., 49.
105. U dopisu s nadnevkom 24. travnja 1926., adresiranom na Narodni muzej – arheološki odio, Karaman piše: „Šaljemo danas posebnim omotom na adresu Muzeja sliku sv. Frane od slikara F. Salghetti-a s molbom da ista bude predana g. prof. Goglia restoratoru slika.“ Više u: AKU Split, 1926/77.
106. AKU Split, 1928/206.
107. AKU Split, 1928/206. U arhivu Konzervatorskog zavoda nalaze se i rijetke fotografije austrijskog fotografskog ureda Österreichische Lichtbildstelle, koji je Državni ured za obrazovanje u Beču osnovao 1919. godine radi „prikupljanja usluga profesionalnih i amaterskih fotografa“ i stvaranja „arhiva slika u obrazovne i reklamne svrhe“, kao i fotografije Zavoda braće Alinari iz Italije.
108. AKU Split, 1928/223.
109. MEŠTROVIĆ, VOJNOVIĆ TRAZIVUK, 2018.
110. Osim fotografija kulturne baštine, znamenite su njegove reportažne fotografije iz povijesti Splita. SANDI BULIMBAŠIĆ, LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, 2016., 21–60; IVA MEŠTROVIĆ, 2017., 153–165.
111. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 68.
112. Npr. pod inventarnim brojem 161 navodi se kip Madone u samostanu sv. Nikole u Trogiru; pod inv. brojem 162 kip Madone u crkvi Gospe od Anđela, gotičko raspelo u crkvi sv. Petra, raspelo u katedrali, gotičko raspelo u crkvi sv. Lazara, fragmenti raspela iz crkve Sv. Duha, slikano raspelo iz crkve benediktinki.
113. BORIVOJ POPOVČAK, 1999., 10–14.
114. AKU Split, 1930/61.
115. AKU Split, 1930/186.
116. INDIRA ŠAMEC FLASCHAR, 2016., 97–113.
117. AKU Split, 1931/137.
118. ANĐELA HORVAT, 1980., 47–56.
119. INDIRA ŠAMEC FLASCHAR, 2016., 107.
120. AKU Split, 1938/124.
121. TOMISLAV MARASOVIĆ, 1983., 115.
122. MARTINA JURANOVIĆ TONEJC, 2018., 167.
123. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 36.
124. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 37.
125. Foto Benčić. Brojevi u Inventaru fotografija 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394. Po dvije fotografije zalijepljene su na ukupno četiri kartona.
126. Pokraj fotografije inventarnog broja 391 grafitnom olovkom je zapisano: „Uprava samostana i Komisija pod starim čempresom u dvorištu nakon izvršene primopredaje slike ‚Poslj. Več.‘ i starinskih knjiga. Hvar, 26. I. 1945. 3. Tonko Novak Kranjac; 4. P. Pavao Miličić; 5. Vjekoslav Parač, slikar; 6. fra Vjeko; 7. Kuzma Jelušić; 8. Šime Miličić Matijaco; 9. Vicko Maričić Špaleta.“
127. *Kolikor mogoče vse fotografirajte, čisto vse ... Najbolj ponesrečena podoba je več vredna, ko vtis v spomin.* Tako je slovenski povjesničar umjetnosti France Stelē savjetovao doktorandu Avguštinu Stegenšek u 11. srpnja 1910. Informacija preuzeta s BRIGITA PETEK, Zbirka negativov na steklenih ploščah, Gradivo konservatorske službe iz arhiva INDOK centra, <http://www.kd100let.si/zbirka-negativov-na-steklenih-ploscah/> (29. siječnja 2020.)
128. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 104.
129. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 68.
130. SANDRA ŠUSTIĆ, 2016., 68.

Literatura

- JADRANKA BAKOVIĆ, Restauracije poliptiha sv. Marina Vittorea Carpaccia iz zadarske katedrale, *Portal*, 8 (2017.), 43–72
- JOŠKO BELAMARIĆ, Prilozi opusu Nikole Vladanova u Šibeniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 41 (2008.), 159–185
- JOŠKO BELAMARIĆ, Dalmatia in the Visual Narrative. *Georg Kowalczyk and Cornelius Gurlitt: An Atlas of Photographs of Dalmatian Monuments, Photo Archives and the Idea of Nation*, (ur.) Costanza Caraffa-Tiziana Serena, Berlin, 2015., 95–119
- FRANE BULIĆ, Il personale del Museo Archeologico in Split (Spalato) e del Conservatore provinciale durante la guerra 1914 – 1918. e dopo questa fino all' a. 1921., *Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata*, Anno XL – XLI – XLII, 1922., 151–154
- SANDI BULIMBAŠIĆ, LOVORKA MAGAŠ BILANDŽIĆ, Politički, kulturni i društveni život međuratnog Splita kroz objektiv profesionalnih fotografa, *Split i Vladan Desnica 1918. – 1945. Umjetničko stvaralaštvo između kulture i politike*. Zbornik radova sa znanstvenog skupa *Desničini susreti* 2015. (ur.) Drago Roksandić - Ivana Cvijović Javorina, Zagreb – Split, 2016., 21–60
- ROBERTO CASSANELLI, La conservazione dei monumenti in Lombardia 1850 – 1859., *Ananke*, 56 (2009.), Milano, 10–19
- VESNA ČUČIĆ, Fotografije iz zbirke državnog arhiva u Dubrovniku, *Život umjetnosti*, 74/75, (2005.), 145–147
- FRANKO ČORIĆ, *C. kr. Središnje povjerenstvo za proučavanje i održavanje starinskih građevina u hrvatskim zemljama – ustroj, zakonodavstvo i djelovanje 1850. – 1918.*, doktorska disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet, 2010.
- FRANKO ČORIĆ, ZLATKO JURIC, Obnova Buvininih vratnica 1908. godine, *Portal*, 1 (2010.), 75–87

- FRANKO ĆORIĆ, Razvojne faze i intervencijske koncepcije carskog i kraljevskog Središnjeg povjerenstva na primjerima iz hrvatskih krajeva, *Peristil*, 57 (2014.), 127–134
- Denkmale der Kunst und Archäologie in Dalmatien und Istrien: fotografisch aufgenommen von Josef Wlha*, Beč, 1900.
- Domaće vesti, *Narodni list*, 39, Zadar, 17. V. 1899., str. 3
- ARSEN DUPLANČIĆ, Nekoliko splitskih kuća u XVIII. stoljeću, *Kulturna baština*, 17 (1987.), 45–53
- ARSEN DUPLANČIĆ, Salona na slici Carla Haasea. *Tusculum*, 9 (2016.), 147–171
- ARSEN DUPLANČIĆ, Od slova na papiru do slova na kamenu, *Helena Regina i Solin godine 1898.*, katalog izložbe (Solin, Galerija Zvonimir, 11. – 30. listopada 2018.), (ur.) Arsen Duplančić, Mario Matijević i Marko Trogrlić, Solin, 2018., 15–17
- ARSEN DUPLANČIĆ, JELENA JOVANOVIĆ, Zgrada Arheološkog muzeja u Splitu: razmišljanja sto godina poslije, *Zbornik radova 2. kongresa hrvatskih muzealaca*, (ur.) Jasna Galjer, Zagreb, 2013., 23–33
- CVITO FISKOVIĆ, Popravci i nabavke umjetnina umjetničkog obrta u stolnoj crkvi u Hvaru u toku 16. – 19. stoljeća, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 29, (1990.), 193–227
- CVITO FISKOVIĆ, *Hvarska katedrala*, Split, 1976.
- VITTORIO FORAMITTI, *Tutela e restauro dei Monumenti in Friuli, 1850 – 1915.*, Udine, 2004.
- CESARE GARIMBERTI, *Diario storico del viaggio di ... Francesco Giuseppe I. ... a Trieste, Gorizia, Venezia, in Istria, in Dalmazia ed a Fiume nei mesi di aprile e maggio del 1875*, Zara, 1877.
- NADA GRČEVIĆ, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Zagreb, 1981.
- NADA GRČEVIĆ, Franz Thiard de Laforest, autor fotografija i teksta u knjizi o Splitu (1878.), *Peristil*, 45 (2002.), 167–182
- SANJA GRKOVIĆ, *Fotografija u službi zaštite kulturne baštine*, Zagreb, 2007.
- HRVOJE GRŽINA, Negativi u zbirkama fotografija – povijest, identifikacija, obrada i zaštita, *Arhivski vjesnik*, 53 (2010.), 63–84
- ANĐELA HORVAT, Sažeti uvid u terenski rad A. Schneidera, *Peristil*, 23 (1980.), 47–56
- MARTINA JURANOVIĆ TONEJC, *Institucionalni razvoj zaštite pokretne umjetničke baštine u Hrvatskoj od 1850. do 1990. godine*, doktorska disertacija, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2018.
- LJUBO KARAMAN, Izvješće o djelatnosti Pokrajinskog Konzervatoralnog Ureda za Dalmaciju i Povjerenstva Dioklecijanove Palače u Splitu do konca godine 1920., *Vjesnik za arheologiju i istoriju dalmatinsku*, 43 (1920.), Prilog II., 1–60
- LJUBO KARAMAN, Izvješće o djelatnosti Konzervatorskog Ureda za Dalmaciju u Splitu god. 1924–25, *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, 47–48 (1924. – 1925.), Prilog VI., 2–29
- DUŠKO KEČKEMET, Fotografija u Hrvatskoj, 1848. – 1951. *Fotografija u Hrvatskoj, 1848. – 1951.*, katalog izložbe, (ur.) Vladimir Maleković, Zagreb, 1994., 207–223
- DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu 1859. – 1990.*, Split, 2004.
- VLADIMIR MALEKOVIĆ, (ur.) *Fotografija u Hrvatskoj 1848 – 1951.*, katalog izložbe, Zagreb, 1994.
- TOMISLAV MARASOVIĆ, *Zaštita graditeljskog nasljeđa: povijesni pregled s izborom tekstova i dokumenata*, Split, 1983.
- DENIS MARTINOVIĆ, *Analitički inventar HR-DAZD-385 Zbirka fotografija 1855. – 2011.*, Zadar, 2015. <https://www.dazd.hr/attachment/preview/5c657ccdc3bab/dazd-385-zbirka-fotografija.pdf>
- IVA MEŠTROVIĆ, Osnivanje i počeci djelovanja fototeke Etnografskog muzeja Split, *Ethnologica Dalmatica*, 24 (2017.), 153–165
- IVA MEŠTROVIĆ, BRANKA VOJNOVIĆ TRAJIVUK, *Etnografski opus fotografa Stühlera*, Split, 2018.
- POMPEO MOLMENTI, Di Alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio, *Emporium*, 18 (1906.), 265–275
- MILAN PELC, *Renesansa*, Zagreb, 2007.
- ALFRED PETRIČIĆ, Zadarski slikari u XIX stoljeću, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 4–5 (1959.), 215–238
- STANKO PIPLOVIĆ, Slikar i konzervator Ivan Smirić, *Croatica Christiana periodica*, 29 (1992.), 129–136
- STANKO PIPLOVIĆ, Historijat obnove Buvininih vratnica na splitskoj katedrali godine 1908., *Kulturna baština*, 40 (2014.), 297–314
- BORIVOJ POPOVČAK, Snimanje na Primorju i u Dalmaciji, *Schneiderov fotografski arhiv: Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*, Zagreb, 1999., 10–14
- KRUNO PRIJATELJ, Slikarstvo u Hvaru u 16. i 17. stoljeću, *Mogućnosti*, 6–7 (1974.), 826–835
- GIUSEPPE SABALICH, I dipinti della chiesa del Duomo, *Rassegna Dalmata*, 7 (1906.), 10–16
- ABDULAH SEFEROVIĆ, *Tommaso Burato, carski i kraljevski dvorski fotograf*, Zadar, 1991.
- ABDULAH SEFEROVIĆ, Fotografija u Zadru 1848 – 1950, *Fotografija u Hrvatskoj 1848. – 1951.*, katalog izložbe, (ur.) Vladimir Maleković, Zagreb, 1994., 175–205
- MATEJ STERNEN, Restavratorkino putovanje po Dalmaciji, *Zbornik za umetnostvo zgodovino*, god. VI, br. 4 (1926.), 214–222
- SAGITA MIRJAM SUNARA, Prilog poznavanju djelovanja Ferde Goglie, restauratora Arheološkog, tj. Arheološko-historičkog odjela Narodnog muzeja u Zagrebu, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske*, 35 (2011.), 41–50
- INDIRA ŠAMEC FLASCHAR, Schneiderov fotografski arhiv – projekt registracije i zaštite hrvatske spomeničke baštine, *Artur Schneider: 1879. – 1946.: Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa Hrvatski povjesničari umjetnosti*, (ur.) Ljerka Dulibić, Zagreb, 2013., 97–113
- MARKO ŠPIKIĆ, Konzervirati ili restaurirati? Tekstovi Camilla Boita o zaštiti kulturne baštine 1884. – 1886., *Portal*, 2 (2011.), 121–132
- SANDRA ŠUSTIĆ, *Djelovanje Cvite Fiskovića na zaštiti i restauraciji povijesnoga slikarstva i skulpture na hrvatskoj obali*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.
- RADOSLAV TOMIĆ, *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije*, Zadar, 2006.
- ANTUN TRAVIRKA, L' Album fotografico delle opere d' arte del pittore zaratino Francesco Salghetti-Drioli, *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana*, (ur.) Živko Nižić, Zadar, 2010., 353–370
- IVANA NINA UNKOVIĆ, O restauriranju pokretnih umjetnina u Dalmaciji pod vodstvom Ljube Karamana, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 35 (2011.), 269–276

DENISVOKIĆ, *Model konzervatorsko-restauratorske dokumentacije štafelajnih slika*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2015.

Internetski izvori

Gradivo konzervatorske službe iz arhiva INDOK centra

<http://www.kd100let.si/zbirka-negativov-na-steklenih-ploscah/> (29. 1. 2020.)

Gradivo konzervatorske službe iz arhiva INDOK centra

<http://www.kd100let.si/zbirka-negativov-na-steklenih-ploscah/> (28. 1. 2020.)

Corvina

<http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/foto/3147-2/3147-2-25.jpg> (19. 11. 2019.)

Illustrierter Katalog des Kunstverlages österr. Meisterwerke der bildenden Künste und des Kunstgewerbes von Josef Wlha

<http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/aii60/original/000-2%2B.html> (5. 8. 2020.)

Verzeichniss. Denkmale der Kunst und Archäologie in Dalmatien und Istrien. Fotografisch aufgenommen von Josef Wlha

http://www.user.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Wlha_1900_1.pdf (19. 11. 2019.)

Popis izvora

AKU Split Arhiv konzervatorskog ureda Split

MKM, KO ST – Fs Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Splitu, Stara fototeka

Summary

Ivana Čapeta Rakić, Ružica Gabelica

SIGNIFICANT EXAMPLES OF PHOTO DOCUMENTATION OF MOVABLE HERITAGE IN THE SPLIT CONSERVATION SERVICE UNTIL THE MID-20TH CENTURY

During this research, based primarily on preserved material kept at the Conservation Department of the Ministry of Culture in Split, it was discovered that some of the earliest examples of photographs documenting movable heritage before and after conservation include two photographs of the choir benches from the Hvar Cathedral. One photograph is of a drawing of wooden choir seats made by Giovanni Smirich (Ivan Smirić) in 1888 before their restoration, and another photograph shows choir benches after the restoration. The photographs were taken by Tommaso Burato, a photographer from Zadar, and they were the result of his work with the conservation service. Burato also photographed choir benches from the Franciscan church in Zadar, and one of those photos is kept at the photo archive of the Conservation Department of the Ministry of Culture in Split. Between 1889 and 1893, Josef Wlha (1842-1918), photographer and correspondent member of the Central Commission in Vienna, visited Dalmatia where he photographed a significant number of cultural monuments, including various items belonging to movable heritage. During this research, a complete list of photographs Wlha made during his stay in Dalmatia was documented. His photographs of Buvina's door occupy a prominent place in Split. These photographs are invaluable because they

are the reason we know what part of the door looked like before the 1908 renovation carried out by Anton Švimbersky. Apart from Buvina's door, Wlha also photographed movable heritage in Split, although there was still no significant documentation of paintings at the time. For now, the earliest two known examples of Wlha's photographs have been singled out - *Sacra Conversazione* by Božidarević (Đorđić altarpiece) photographed in the Dominican monastery in Dubrovnik, and *Our Lady of Sorrows* painting from the Benedictine monastery in Zadar, at the time believed to have been painted by Titian. Photographs by traveling photographers from the late 19th and early 20th century also sporadically documented movable heritage in Dalmatia, but their photographs were not systematic documentation associated with inventory and recording the condition of art before and after restoration. Such processes, in the context of development of the Split conservation service, are associated only with (amateur) photographer Ivan Znidarčić, a museum assistant, sent by Don Frane Bulić to a photography course in Vienna, probably with the intention to frequently use his services to photograph cultural heritage in Split and Dalmatia. Nevertheless, the number of photographs in the Conservation Department connected with Znidarčić is not particularly large. In 1907, he once

again photographed Buvina's door before the restoration, and in 1908, he took photographs of several sections of the door during and after restoration. His photograph of the altarpiece in the parish church in Brusje, probably taken because of the 1912 restoration of the painting, should also be mentioned. The more frequent practice of using photographs as carriers of information on the condition of heritage was brought about by the cooperation between the Office with the restorer Matej Sternen from Ljubljana. Matej Sternen (1870–1949), in addition to being well known for his drawings and paintings, also pursued restoration and photography. He photographed the polyptych of Nikola Vladanov from Šibenik before and after restoration, and he used one photograph of the existing condition of the polyptych to mark in red the damage to the gilded frame for which he proposed a replacement with newly made parts. In addition to photographs, Sternen sent negatives of photos from Ljubljana to Karaman in Split. Karaman also worked closely with prominent Split photographer Dragutin Karl Stühler. He made photo documentation of heritage until his death in 1954. The number of photos he took is enviable. Despite close cooperation with conservators in Split, it is interesting that Stühler was not part of the large-scale project of systematic inventory and photographing old paintings of historical and artistic value in Dalmatia. The project was started by the Yugoslav Academy of Sciences and Arts in 1930, and this extensively conceived venture, as well as its actors, was covered on several occasions. Among

the very interesting photo documentation of movable heritage in the first half of the 20th century, a number of photographs taken in 1944 and 1945 during the evacuation and return of the monumental painting "Last Supper" from the refectory of the Franciscan monastery in Hvar stand out. The process of developing photo documentation of movable heritage in Split and Dalmatia is evident from the information mentioned in this article. The importance of this type of documentation has been recognized by numerous art historians, including Cvito Fisković. After the activity of the Split conservation service was renewed at the end of the war, he warned the Ministry of Education, Department of Culture and Arts in Zagreb that the Conservation Institute in Split did not even have the basic instruments for measuring and photographing monuments, or even a camera, even though Stühler was already working for the Institute (i.e. Archaeological Museum) and was to perform his duties at the Art Gallery. However, Stühler died suddenly in 1954, and Ivo Munitić was hired as the institute's photographer. Work on the records and documentation of monuments became somewhat easier, since at that time the Institute received the first camera and off-road vehicle. A new chapter in documenting movable heritage in Split and Dalmatia began when the Restoration Workshop was founded as part of the Conservation Institute.

KEYWORDS: photography, movable heritage, conservation, restoration, inventory, documentation

Ljubo Gamulin

Hrvatski restauratorski zavod
Odsjek za konzervatorsku
dokumentaciju pokretne baštine
ljgamulin@hrz.hr

Izvorni znanstveni rad/
Original scientific paper

Primljen / Received:
1. 5. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.10>

UDK:
778.68:[77.03:7.025]

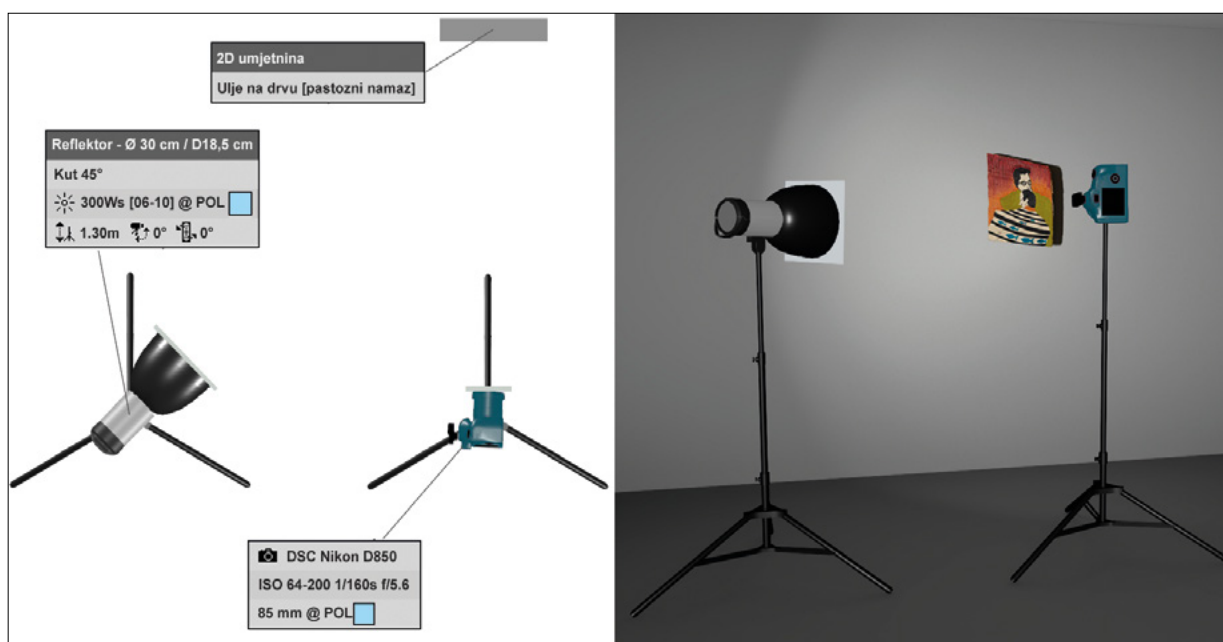
Ukrižena polarizacija i karakterizacija DSC fotoaparata testnom kartom boja

SAŽETAK: Tehnika fotografiranja ukriženom polarizacijom uobičajeno se koristi u digitalizaciji dvodimenzionalnih umjetničkih djela radi uklanjanja neželjene refleksije svjetlosti prisutne na slikama zaštićenima sjajnim površinskim lakom ili onih rađenih pastoznom tehnikom. Radi što manjeg odstupanja boja izvornika od dobivene master datoteke, uobičajeno prisutnog pri korištenju ukrižene polarizacije svjetlosti, predlaže se korištenje tehnika karakterizacije DSC fotoaparata metodom snimanja testne karte boja u skladu s normom ISO 17321-1:2012. Pokusna fotografiranja provedena su u kontroliranim uvjetima fotografskog studija. Ista umjetnina fotografirana je na tri načina: bez upotrebe polarizatora i s tvorničkom karakterizacijom, s ukriženom polarizacijom i tvorničkom karakterizacijom te s ukriženom polarizacijom i novom karakterizacijom. Osim vizualne usporedbe originala i master datoteka, usporedene su kolorimetrijske razlike referentnih vrijednosti testne karte CCPP fotografirane uz umjetninu. Predložena metoda dala je najmanje pogreške kolorimetrijskih vrijednosti i zadovoljila kriterije normi ISO/TR 19263-1:2017 i ISO/TS 19264-1:2017 te fotografskih smjernica digitalizacije kulturne baštine.

KLJUČNE RIJEČI: fotografija, digitalizacija, ukrižena polarizacija, karakterizacija DSC fotoaparata, kolorimetrijske razlike

Ovaj rad usmjeren je na primjenu ukrižene polarizacije u dokumentacijskoj metodi fotografiranja umjetničkih djela, i to posebno za slike rađene pastoznom tehnikom pri geometriji svjetlosti od $30^\circ/0^\circ$ do $45^\circ/0^\circ$.¹ Naime, u situacijama u kojima je potrebno istaknuti reljefnost pastoznih nanosa boja umjetničkih dvodimenzionalnih predmeta, uobičajeno se koristi tehnika dominantnog osvjetljenja s lijeve strane ili odozgo u odnosu na izvornik.² Ista geometrija svjetlosti prisutna je u muzejskim standardima osvjetljenja.³ Osim

nedostatka neujednačenosti snimane površine koja se regulira ujednačenjem svjetljivosti, takva geometrija svjetlosti na reljefnim pastoznim nanosima boje može uzrokovati neželjene refleksije. One se mogu ukloniti udaljavanjem izvora svjetlosti, oštrijim kutom svjetlosti ili upotrebom objektiva veće žarišne duljine, ali ako se fotografira u skućenom prostoru, to nije moguće. Zbog toga se fotografi koriste tehnikom ukrižene polarizacije, pri kojoj se zbog dikroizma (selektivne apsorpcije svjetlosti) potpuno uklanja odsjaj na slici.⁴ Glavni nedostatak



1. Shematski prikaz bljeskalice i fotoaparata u odnosu na snimani predmet. Izvor svjetlosti je filtriran linearnom polarizacijskom folijom. Svjetlost koja se odbija od predloška i dolazi do fotoaparata prolazi kroz cirkularni polarizator (izradio Lj. Gamulin, 2020.) Diagram of the flash and camera relative to the subject. The light source was filtered with a linear polarizing foil. The light that bounces off the template and reaches the camera passes through a circular polarizer (Lj. Gamulin, 2020)

navedene tehnike je „gušenje” karaktera zlata i srebra te efekt „uljepšavanja”, odnosno pojačan kontrast i zasićenost boja u odnosu na izvornik.⁵ Cilj rada je pokušaj predstavljanja nove metode fotografiranja ukriženom polarizacijom, pri kojoj bi se u cijelosti uklonili efekti pojačanog kontrasta, zasićenosti boja i kolorimetrijskih razlika.

Postupak fotografiranja

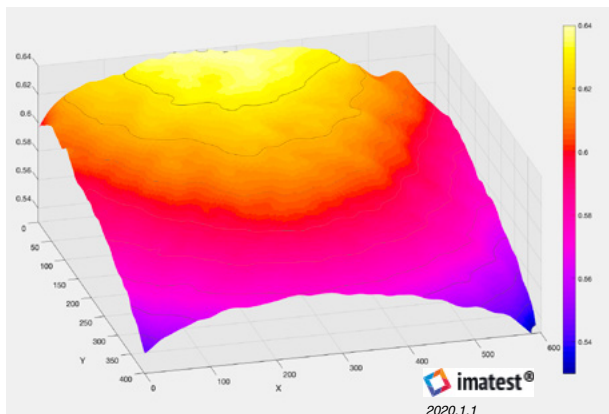
Fotografiranje je obavljeno u studijskim uvjetima gdje je bilo moguće kontrolirati snagu, smjer i udaljenost svjetlosti u odnosu na snimani predmet te smanjiti neželjene refleksije. S obzirom na manju dimenziju snimanog umjetničkog djela (20 x 30 cm), odabrana je studijska bljeskalica od 300 WS, klapne i standardni usmjernički svjetlosti (reflektor) od 30 cm. Geometrija položaja

Tablica 1. Validacija L^* , a^* , b^* koordinata boja i ostvarene ΔE_{00} vrijednosti (prema A-kategoriji norme ISO/TS 19264-1:2017) profila generiranog za ukriženu polarizaciju (izradio Lj. Gamulin, 2020.) Validation of L^* , a^* , b^* colour coordinates and achieved ΔE_{00} values (according to category A of ISO/TS 19264-1:2017) of the profile generated for cross-polarisation (Lj. Gamulin, 2020)

ΔE_{2000}	Mean Deviation	Peak	Standard Deviation
All	0.48	2.53	0.71
Uniformity	0.00	0.00	0.00
Reflection	0.00	0.00	0.00

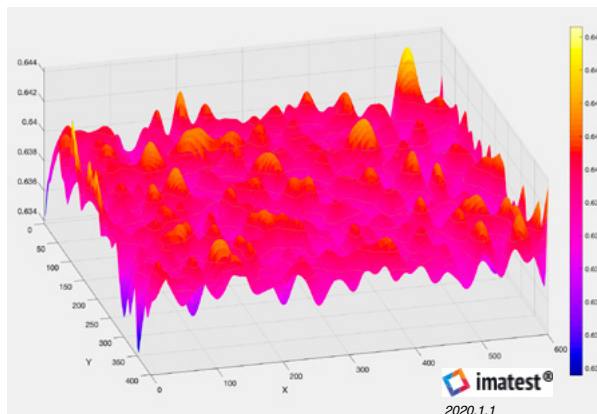
rasvjetnog tijela i snimanog predmeta iznosila je $45^\circ/0^\circ$. Fotoaparat Digital Still Camera (dalje DSC) korišten u testiranju bio je Nikon D850 s objektivom Tamron SP 85mm F/1.8 Di VC USD postavljen na stativ. Fotografije su snimane i generirane programom Capture One.⁶ Za fotografiranje ukriženim polarizatorima korištena je linearna polarizacijska folija postavljena ispred izvora svjetlosti i cirkularni polarizacijski filter postavljen na objektiv (sl. 1). Preciznim zakretanjem cirkularnog polarizacijskog filtra vizualno je određena i zadržana maksimalna moguća polarizacija svjetlosti. Da bi rezultati bili vjerodostojni, geometrija svjetlosti $45^\circ/0^\circ$ nije mijenjana tijekom cijelog testa. Također je zadržan isti otvor zaslona (f 5,6). Budući da u programu za obradu fotografija nije mijenjanja ekspozicija, kompenzacija snage svjetlosti za različite uvjete fotografiranja regulirana je dijelom uz pomoć regulatora snage (dimera) na bljeskalici, a dijelom povećavanjem osjetljivosti fotoaparatnog aparata. Fotografija bez polarizatora i s profilom proizvođača fotoaparatnog aparata snimljena je pri osjetljivosti od 64 ISO, fotografija s ukriženim polarizatorima i s profilom proizvođača snimljena je pri osjetljivosti od 64 ISO i svjetlosti pojačanom na maksimum, a fotografija s ukriženim polarizatorima i s posebnim profilom pri osjetljivosti od 200 ISO i svjetlosti pojačanom za 1/3. Razlog tim odstupanjima koji iznose čak 2–3 EV je dvojak. Prvi se odnosi na gubitak svjetlosti pri upotrebi polarizacijskog filtra koji se obično deklarira faktorom filtra x 2,5 (+1 EV), a može iznositi i x 3,5 (+1,6 EV).⁷ Drugi razlog je u postupku karakterizacije fotoaparatnog aparata gdje je nužno odabrati linearnu

Y (luminance) contours
test_0172_LCC_0.tif



Max = 0.64 (relative to 1 for pixel 255) [32x32 pxls areas]
Corners: worst = 0.525 (82%); mean = 0.56 (87.5%)
Sides: 0.598 (93.4%) 0.572 (89.3%); mean = 91.3%

Y (luminance) contours
test_0172_LCC_100.tif



Max = 0.64 (relative to 1 for pixel 255) [32x32 pxls areas]
Corners: worst = 0.635 (98.6%); mean = 0.64 (99.4%)
Sides: 0.645 (100%) 0.637 (98.9%); mean = 99.5%

2. Trodimenzionalni grafički prikaz i zabilježene vrijednosti raspodjele svjetljivosti Y (luminancije) na površini snimanog polja prije i nakon aplikacije LCC profila (izradio Lj. Gamulin, 2020.)

Three-dimensional display and recorded values of luminance distribution Y on the surface of the photographed field before and after the implementation of the LCC profile (Lj. Gamulin, 2020)

krivulju koja isključuje sve korekcije digitalnog zapisa i rezultira sirovom nekarakteriziranom NEF datotekom.⁸ Zbog navedenih se odstupanja pri fotografiranju većih predmeta preporučuje upotreba jačih studijskih bljeskalica ili korištenje više bljeskalica.

Ujednačenost raspodjele svjetljivosti – LCC profil

Kako je za svjetlosni izvor odabrano samo jedno rasvjetno tijelo pod geometrijom $45^\circ/0^\circ$, bilo je potrebno izjednačiti raspodjelu svjetljivosti (luminancije) unutar cijelog kadra.⁹ Za tu potrebu, u programu Capture One napravljen je LCC profil koji je primjenjivan tijekom cjelokupnog testiranja.¹⁰ U kojoj je mjeri taj postupak nužan, potvrđuju izmjerene vrijednosti (sl. 2). Fotografija bez LCC profila imala je tolika vidna odstupanja u svjetljivosti da je bila neupotrebljiva za daljnji rad – zabilježen srednji postotak odstupanja na rubovima iznosio je 91,3 %, a na uglovima 87,5 %. U fotografiji s LCC profilom srednji postotak odstupanja na rubovima iznosio je 99,5 %, a na uglovima 99,4 %. Kako snimani predložak i testna karta nisu fotografirani u punom kadru, nego unutar približno dvije trećine snimane površine, realne vrijednosti odstupanja svjetljivosti bile su još manje, što je rezultiralo uravnoteženom svjetlošću.¹¹

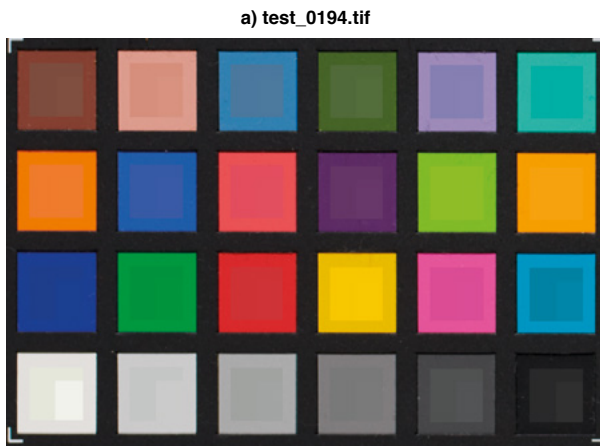
Karakterizacija DSC fotoaparata

Za karakterizaciju DSC fotoaparata i izradu posebnog ICC profila u uvjetima ukrižene polarizacije primijenjena je metoda fotografiranja testne karte ColorChecker Passport Photo proizvođača X-rite (dalje CCPP) generirane komercijalnim programom Basiccolor Input. Ona je zajedno s metodom spektralnog odaziva detaljno predstavljena u

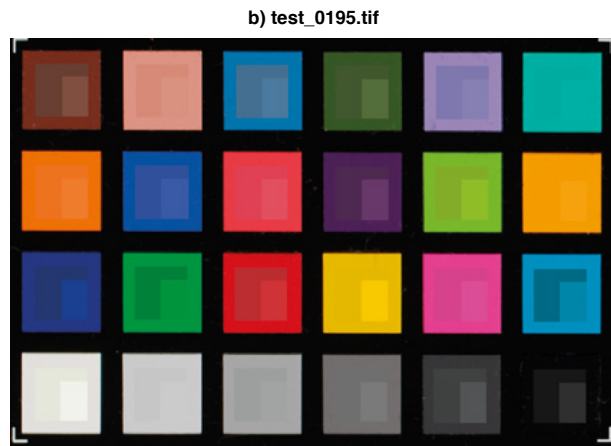
normi ISO 17321-1:2012 revidiranoj 2017. godine.¹² Nedostatak primijenjene metode u odnosu na spektralnu je mogućnost utjecaja ljudske (fotografove) pogreške na konačni rezultat i ovisnost profila o korištenoj rasvjetli.¹³ U kontroliranim studijskim uvjetima gdje se položaj rasvjetnih tijela istih spektralnih karakteristika u odnosu na umjetninu može precizno odrediti, spomenuti se nedostaci mogu donekle umanjiti. Za fotografije *in situ*, gdje možemo očekivati različite svjetlosne uvjete, za svako snimanje potrebno je iznova raditi poseban profil, a element ljudske pogreške gotovo je nemoguće izbjeći. Drugi, ozbiljniji nedostatak skriva se u ograničenju testnih karata s obzirom na količinu i vrstu korištenih boja te odziv boja s obzirom na mat, polusjajnu ili sjajnu površinu. Idealna testna karta trebala bi imati pigmente identične fotografiranoj umjetnini, što je u praksi teško ostvarivo.¹⁴ Zbog toga je potrebno odabrati testnu kartu koja najbolje može interpretirati boje upotrijebljene na reproduciranom predmetu.¹⁵ Ostvarene ΔE_{00} vrijednosti generiranog profila zadovoljile su najstrožu A-kategoriju norme ISO/TS 19264-1:2017 te smjernice FADGI**** i Metamorfoze strict (tablica 1).¹⁶ Provjera profila također je pokazala da srednja odstupanja u odbljesku i svjetljivosti imaju vrijednost 0,00.

Eksperimentalni dio

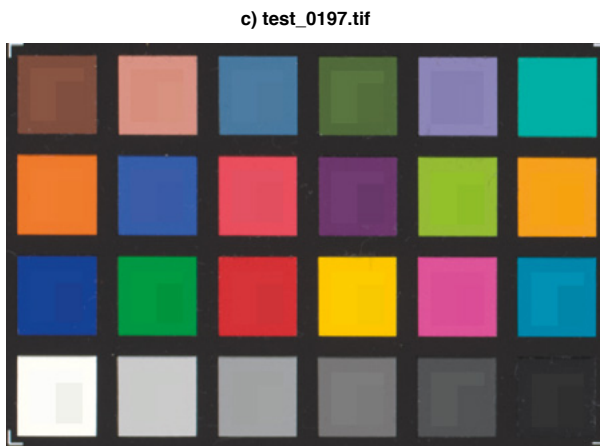
Sve su fotografije snimljene kao nekarakterizirane NEF datoteke. Točna ekspozicija i bijeli balans boje određen je na testnoj karti CCPP za svaku od testnih fotografija posebno, uz pomoć Adobe RGB i CIE L*a*b* referentnih vrijednosti.¹⁷ Iste vrijednosti korištene su u karakterizaciji DSC fotoaparata i konačnoj evaluaciji rezultata. Fotografije su eksportirane kao 16-bitni TIFF zapis s pridodanim



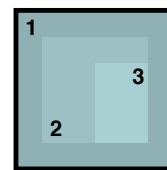
Adobe RGB (1998) / Exposure error = 0.27 f-stops
Exp: 1/160 / Aper: 5,6 / ISO: 64



Adobe RGB (1998) / Exposure error = 0.38 f-stops
Exp: 1/160 / Aper: 5,6 / ISO: 64



Adobe RGB (1998) / Exposure error = 0.02 f-stops
Exp: 1/200 / Aper: 5,6 / ISO: 200



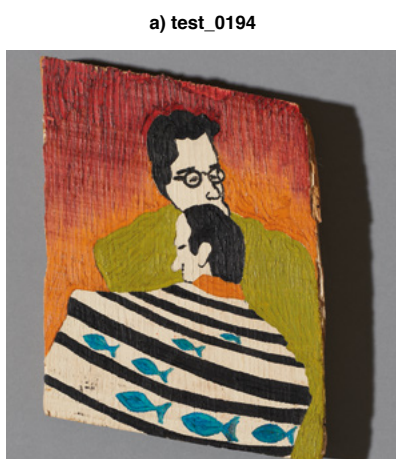
imatest®
2020.1.1

Vanjski kvadrat (polje 1) prikazuje fotografiran uzorak boje. Središnji kvadrat (polje 2) prikazuje referentnu vrijednost uzorka s korekcijom ukupne svjetljivosti (luminance) testne karte izražene kroz HSL geometriju boje. Najmanji kvadrat (polje 3) prikazuje idealnu vrijednost uzorka boje bez primjenjene korekcije svjetljivosti.

The outer region (zone 1) is the patch as photographed. The square in the center (zone 2) is the reference value of the patch, corrected for the luminance of the photographed chart. The small rectangle (zone 3) to the right of the central square, is the ideal value of the patch, without luminance correction.

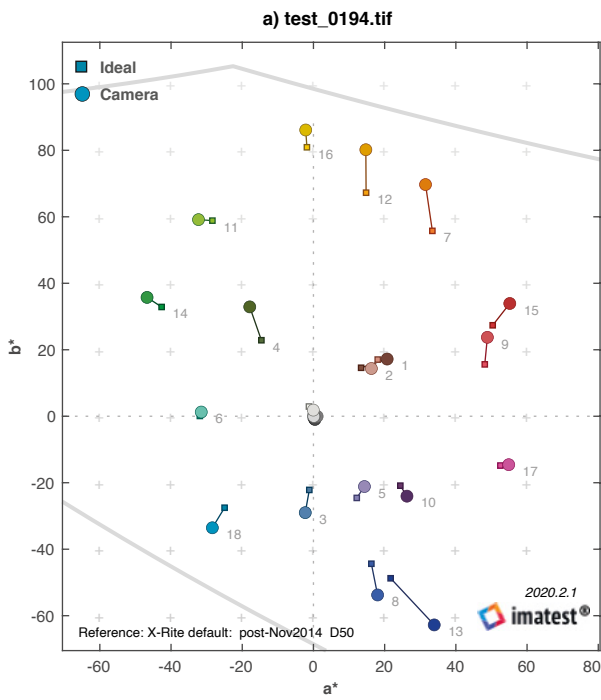
3. Prikazi ostvarenih, referentnih i idealnih boja testne karte: a) fotografija bez polarizatora i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, b) fotografija s ukriženom polarizacijom i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, c) fotografija s ukriženom polarizacijom i novom karakterizacijom (izradio Lj. Gamulin, 2020.)

Comparative display of achieved and ideal test-chart colours: a) photo without polarizer and with factory camera characterisation; b) photo with cross-polarisation and factory camera characterisation; c) photo with cross-polarisation and new characterisation (Lj. Gamulin, 2020)

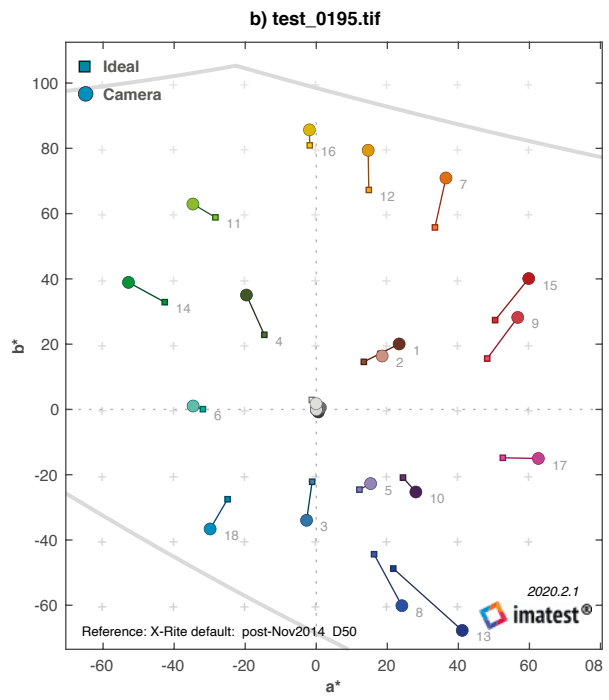


4. Usporedni prikaz fotografirane slike: a) fotografija bez polarizatora i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, b) fotografija s ukriženom polarizacijom i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, c) fotografija s ukriženom polarizacijom i novom karakterizacijom (snimio Lj. Gamulin, 2020.)

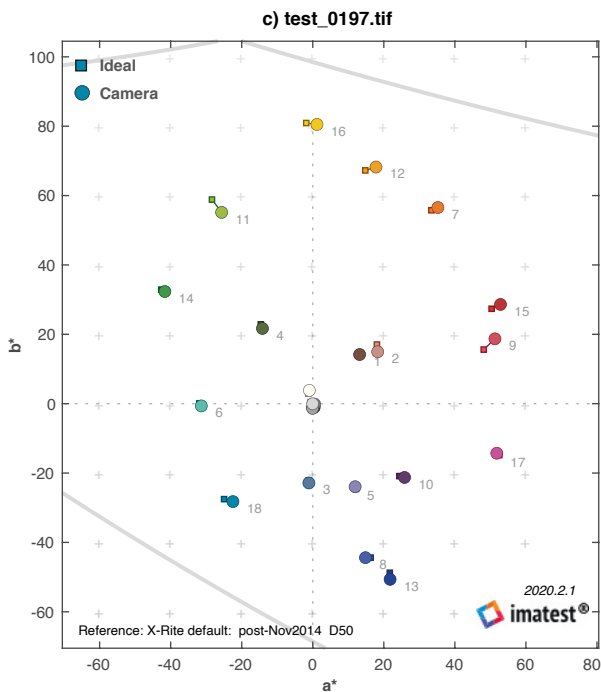
Comparative display of a photographed painting with thick impasto: a) photo without polarizer and with factory camera characterization; b) photo with cross-polarisation and factory camera characterisation; c) photo with cross-polarisation and new characterisation (Lj. Gamulin, 2020)



Mean camera chroma (saturation) = 112.8%
 Color errors: ΔC_{00} : mean = 2.47; max = 5.66
 ΔC_{00} chroma corr: mean = 2.04; max = 4.83
 ΔE_{00} : mean = 3.75; max = 5.85
 W Bal (Zones 2-5) ΔC_{00} = 1.3
 Adobe RGB (1998) (D65)



Mean camera chroma (saturation) = 122.3 %
 Color errors: ΔC_{00} : mean = 3.12; max = 6.52
 ΔC_{00} chroma corr: mean = 2.16; max = 4.93
 ΔE_{00} : mean = 5.19; max = 10.4
 W Bal (Zones 2-5) ΔC_{00} = 1.4
 Adobe RGB (1998) (D65)



Mean camera chroma (saturation) = 100.4 %
 Color errors: ΔC_{00} : mean = 0.908; max = 1.73
 ΔC_{00} chroma corr: mean = 0.909; max = 1.73
 ΔE_{00} : mean = 1.32; max = 2.69
 W Bal (Zones 2-5) ΔC_{00} = 1.1
 Adobe RGB (1998) (D65)

5. Grafički prikazi kolorimetrijskih razlika ΔE_{00} i ΔC_{00} na ravnini a^*b^* CIE LAB prostora boja: a) fotografija bez polarizatora i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, b) fotografija s ukriženom polarizacijom i s tvorničkom karakterizacijom fotoaparata, c) fotografija s ukriženom polarizacijom i novom karakterizacijom (izradio Lj. Gamulin, 2020.)
 Color differences ΔE_{00} and ΔC_{00} on the a^*b^* plane of CIE LAB colour space: a) photo without polarizer and with factory camera characterisation; b) photo with cross-polarisation and factory camera characterisation; c) photo with cross-polarisation and new characterisation (Lj. Gamulin, 2020)

profilom Adobe RGB.¹⁸ Nikakve dodatne izmjene (korekcija ekspozicije, ton, oštrina, kontrast...) nisu rađene u programu za obradu fotografija.

Subjektivne vrijednosti – analiza promatranjem

Testne fotografije promatrane su na profesionalnom kalibriranom monitoru.¹⁹ Bez obzira na moguću pogrešku subjektivnog promatrača, vizualne razlike između triju testnih fotografija toliko su izražene da nije bilo teško donijeti vrijednosni sud.

Fotografija a) s pridodanim tvorničkim profilom uz neželjeni efekt odsjaja svjetlosti na području grubog impasta pokazala je povećani kontrast i zasićenost svih boja. Crna boja prikazana je mnogo zasićenijom nego u stvarnosti. Taj pomak zasićenja boje u odnosu na izvornik karakterističan je za sve DSC fotoaparate i odnosi se na želju proizvođača da snimljene fotografije izgledaju „bolje” od snimanog prizora. Primjetan je i pomak tona boje iz crvenog u narančasto, svijetlonarančasto u žuto i cijan u plavo. Na fotografiji b) s pridodanom tvorničkom karakterizacijom uz primjenu ukrižene polarizacijske svjetlosti, u cijelosti je anuliran efekt odsjaja. S druge strane, sve navedene karakteristike „uljepšavanja” slike i tonskih pomaka dodatno su pojačane. Fotografija c) s pridodanom posebnom karakterizacijom za ukriženu polarizacijsku svjetlost pokazala se kao mnogo vjernija izvorniku (sl. 3 i 4).

Objektivne mjerne vrijednosti

Kolorimetrijske razlike predstavljene su CIELAB prostorom boja u kojem se svaka boja može odrediti pripadajućim koordinatama.²⁰ Izračun je zasnovan na tvorničkim referencama proizvođača za CCPP kolor karte proizvedene nakon studenog 2014. Mjerenja su izvedena komercijalnim programom Imatest Studio (sl. 5).

Uz pogrešku ekspozicije i ukupnu zasićenost boja, predstavljeni su mjerni podaci jednadžbi ΔC_{00} i ΔE_{00} pod CIE iluminatom D65. Razlika kromatičnosti boja na dvodimenzionalnoj a^*b^* mreži koordinata (izostavljanjem vrijednosti svjetline L^*) izražena je jednadžbom ΔC_{00} . Ukupne kolorimetrijske razlike boja predstavljene su jednadžbom ΔE_{00} .

Bilješke

1. O geometriji položaja rasvjetnog tijela i snimanog predmeta vidi: ISO 14524:2009, 2009. Nasuprot navedenom, smjernice Američkoga društva za konzervaciju (JEFFREY WARDA, 2017.) definiraju obaveznu geometriju svjetlosti 25°. Ona je nekompatibilna sa smjericama FADGI, Metamorfoze te sa svim ISO normama koje obrađuju digitalni fotografski zapis te zbog objektivnih razloga u ovom radu neće biti razmatrana.

Zaključak

Predstavljena je tehnika dokumentacijske fotografije dvodimenzionalnih umjetničkih predmeta slikanih pastoznim nanosima boje s ukriženim polarizatorima pri geometriji svjetlosti od 30°/0° do 45°/0° uz metodu karakterizacije CCPP testnom kartom. Njezina upotreba ostvariva je u kontroliranim uvjetima studijske rasvjete, a učinkovitost ovisi o vještini fotografiranja testne karte, generiranja ispravne karakterizacije DSC fotoaparata i vrste umjetničkog predmeta koji se dokumentira. Za razliku od tehnike karakterizacije metodom spektralnog odaziva, predložena metoda ne iziskuje velika financijska ulaganja i može biti od interesa profesionalnim fotografima u dokumentacijskim djelatnostima. Bez obzira na to što se korištena testna karta CCPP ne koristi u normama ISO/TR 19263-1:2017 i ISO/TS 19264-1:2017 ni u smjericama FADGI i Metamorfoze, ostvarene kolorimetrijske razlike zadovoljavaju najstrože kriterije spomenutih smjernica i A-kategoriju relevantne norme.

Zabilježeni podaci (sl. 5) upozoravaju na zabrinjavajuće velika kolorimetrijska odstupanja u rezultatima reprodukcije fotografije koja se oslanja na tvorničke postavke DSC fotoaparata i ne primjenjuje ni jednu od spomenutih metoda karakterizacije. Podaci iz grafičkog prikaza a) s pridodanim tvorničkim profilom te prikaza b) s pridodanom tvorničkom karakterizacijom uz primjenu ukrižene polarizacijske svjetlosti ne zadovoljavaju normu ISO/TS 19264-1:2017 te niti jedan od ponuđenih kriterija smjernica FADGI i Metamorfoze.

Planovi za buduće istraživanje

Iako se u normi ISO 17321-1:2012 uz testnu kartu CCPP za karakterizaciju DSC fotoaparata preporučuje jedino karta ColorChecker DG, na tržištu trenutno postoji desetak testnih karata različitih neovisnih proizvođača. Sljedeće istraživanje obuhvatit će testne karte koje imaju mnogo veći broj testnih boja i veći dinamički raspon sivog klina (preporučene vrijednosti u spomenutoj normi trebale bi se kretati od L^* 12 do 92).²¹ Bit će korisno vidjeti u kojoj se mjeri karakterizacija testnim kartama može primijeniti na dvodimenzionalna umjetnička djela slikana različitim tehnikama i zaštićena različitim premaznim lakovima. ■

- Općenito o tehnici dominantnog osvjetljenja u: DENIS VOKIĆ, 2019., 17–12.
- ANSI/IES RP-30-17, 2017., 28, 43.
- ANDY ROWLANDS, 2017., 3-34–3-39.
- DENIS VOKIĆ, 2019., 37–39.
- Odluka za korištenje aplikacije Capture One umjesto jednako učinkovitih programa kao što su Photoshop ili Lightroom donesena

je ponajviše zbog praktičnijeg načina rada prilagođenog automatiziranom digitaliziranju umjetničkih djela.

7. RALPH JACOBSON, SIDNEY RAY, GEOFFREY G. ATTRIDGE, NORMAN AXFORD, 2000, 186–189.

8. DT DIGITIZATION GUIDE, 2017., 12.

9. Za detaljan način izrade LCC profila unutar programa Capture One vidi DT DIGITIZATION GUIDE, 2017., 21–23.

10. Zabilježene vrijednosti izračunate programom Imatest odnose se na kanal svjetljivosti definiran kao $Y = 0,30 * R + 0,59 * G + 0,11 * B$.

11. Neujednačenost osvjjetljenja snimanog polja u vrijednostima ΔL^* prema normi ISO 17321-1:2012 iznosi ≤ 2 ($\leq A3$) i ≤ 5 ($A2 - A0$) za kategoriju A te ≤ 2 ($\leq A3$) i ≤ 6 ($A2 - A0$) za kategorije B i C, prema smjernicama FADGI**** iznosi < 3 , a prema smjernicama Metamorfoze za sve kategorije iznosi 3 ($A4 - A3$) i 6 ($A1 - A0$).

12. ISO 17321-1:2012, rev. 2017.

13. KEITH BORRINO, FERNANDO VOLTOLINI DE AZAMBUJA, NITIN SAMPAT, J. A. STEPHEN VIGGIANO, 2017., 35.

14. MAJA STRGAR KUREČIĆ, DARKO AGIĆ, LIDIJA MANDIĆ, 2007., 49–50; MAJA STRGAR KUREČIĆ, DARKO AGIĆ, LIDIJA MANDIĆ, 2011., 317–331.

15. S obzirom na to da je umjetnina fotografirana u ovom testu slikana uljanim bojama u pastoznim nanosima, a površina nije lakirana, za test je odabrana testna karta CCPP s matiranom površinom.

16. LJUBO GAMULIN, 2019., 159–170.

17. Za CIE $L^*a^*b^*$ vrijednosti CCPP karte proizvedene nakon 2014. godine vidi: https://xritephoto.com/ph_product_overview.aspx?ID=2572&Action=Support&SupportID=5159&catid=158 (17. kolovoza 2020.).

18. AdobeRGB kolor-profil preporučan je normom ISO 12640-4:2011

19. Monitor je kalibriran na iluminat D65, odaziv tona L^* , svjetlinom bijele 120 cd/m^2 , sa srednjom kolorimetrijskom razlikom $\Delta E_{00} = 1,06$. Više o kalibraciji monitora ISO 12646:2015, 2015.

20. MARK D. FAIRCHILD, 2006., 80–82.

21. ISO 17321-1:2012, rev. 2017., anNex C.

Norme i smjernice

ANSI/IES RP-30-17, *Recommended Practice for Museum Lighting*, 2017.

HANS VAN DORMOLEN, *Metamorfoze Preservation Imaging Guidelines*, 2012.

Federal Agencies Digitization Initiative (FADGI) – Still Image Working Group, *Technical Guidelines for Digitizing Cultural Heritage Materials: Creation of Raster Image Master Files*, 2016.

ISO 12640-4:2011, *Graphic technology – Prepress digital data exchange – Part 4: Wide gamut display-referred standard colour image data [Adobe RGB (1998)/SCID]*, rev. 2016.

ISO 12646:2015, *Graphic technology — Displays for colour proofing — Characteristics*, 2015.

ISO 14524:2009, *Photography – Electronic still-picture cameras – Methods for measuring opto-electronic conversion functions (OECFs)*, rev. 2015.

ISO 17321-1:2012, *Graphic technology and photography – Colour characterisation of digital still cameras (DSCs) – Part 1: Stimuli, metrology and test procedures*, rev. 2017.

ISO/TR 19263-1:2017, *Photography – Archiving systems – Part 1: Best practices for digital image capture of cultural heritage material*, 2017

ISO/TS 19264-1:2017, *Photography – Archiving systems – Image quality analysis – Part 1: Reflective originals*, 2017.

The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation, treće izdanje, 2017.

Literatura

KEITH BORRINO, FERNANDO VOLTOLINI DE AZAMBUJA, NITIN SAMPAT, J. A. STEPHEN VIGGIANO, Sensitivity analysis applied to ISO recommended camera color calibration methods to determine how much of an advantage, if any, does spectral characterization of the camera offer over the chart-based approach, *Electronic Imaging*, 15 (2017.), 32–36

DT DIGITIZATION GUIDE, *Digitization Workflows: Reflective*, prepared by the Cultural Heritage teams at Digital Transitions and Phase One, 2017., URL = <https://dtculturalheritage.com/store/digitization-workflows-reflective-pdf-download/> (5. kolovoza 2018.)

MARK D. FAIRCHILD, *Color Appearance models*, second edition, 2006.

LJUBO GAMULIN, Primjena ISO normi, smjernica FADGI i Metamorfoze u digitalizaciji dvodimenzionalnih predmeta kulturne baštine, *Portal, godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda*, 10 (2019.), 159–170

RALPH JACOBSON, SIDNEY RAY, GEOFFREY G ATTRIDGE, NORMAN AXFORD, *Manual of photography*, 9. izdanje, 2000.

ANDY ROWLANDS, *Physics of Digital Photography*, 2017.

MAJA STRGAR KUREČIĆ, DARKO AGIĆ, LIDIJA MANDIĆ, Color management implementation in digital photography, *Journal of information and organizational sciences*, 31/2 (2007.), 49–59

MAJA STRGAR KUREČIĆ, DARKO AGIĆ, LIDIJA MANDIĆ, Developing a custom colour target for artwork imaging, *Imaging science journal*, 59 (6) (2011.), 317–331

DENIS VOKIĆ, *Fotodokumentiranje u konzerviranju i restauriranju baštine*, radna verzija 23/2019. Skripta za kolegij Metodologija konzervatorsko-restauratorskog rada

JEFFREY WARD, (ur.), *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*, 2017.

Summary

Ljubo Gamulin

CROSS-POLARISATION AND CHARACTERISATION OF DIGITAL STILL CAMERA (DSC) WITH COLOUR TEST TARGETS

This paper focuses on the use of cross-polarisation for documenting works of art with photographs, specifically for paintings made using the impasto technique at a geometry of light from $30^\circ/0^\circ$ to $45^\circ/0^\circ$. In situations where it is necessary to emphasize the ridges of impasto paint layers of artistic two-dimensional objects, the technique of dominant lighting on the left or above in relation to the original is usually used. In addition to the lack of unevenness of the photographed surface, which is regulated by brightness uniformity, the geometry of light on the ridges of impasto paint layers can cause unwanted reflections. These can be removed by moving the light source, using a sharper lighting angle, or using a lens with a longer focal length, but this cannot be done if photographing in a confined space. Therefore, photographers use the technique of cross-polarisation, in which, due to dichroism (selective absorption of light), the reflection in the painting is completely removed. The main disadvantage of this technique is the 'suffocation' of the character of gold and silver and the effect of 'beautification', i.e. enhanced contrast and colour saturation in relation to the original.

In order to minimize the deviation of original colours from the obtained master file, usually present when using cross-polarized light, the digital still camera (DSC) characterisation techniques for photographing colour test targets should be used. Test photographs were taken under controlled conditions in a photographic studio using a DSC and a studio flash. The same work of art was photographed in three ways: without the use of polarizers and with factory characterization, with cross-polarisation and factory characterization, and with cross-polarisation and new characterisation. In addition to a visual comparison of the originals and master files, the color differences of the reference values of the CCPP test chart photographed with the artwork were also compared. The proposed method gave the least number of errors regarding colorimetric values, and met the criteria of the standard ISO/TS 19264-1:2017 and other photographic guidelines for digitization of cultural heritage.

KEYWORDS: photography, digitization, cross-polarisation, DSC characterisation, color difference

Valerija Gligora
Andrej Janeš

Primjena 3D digitalizacije kulturne baštine: arhitektonski elementi iz cistercitske opatije u Topuskom

Valerija Gligora
vgligora9@gmail.com

Andrej Janeš
Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za kopnenu arheologiju
ajanes@hrz.hr

Stručni rad / Professional paper

Primljen / Received:
5. 5. 2020.

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.11>

UDK:
004.9:726(497.5 Topusko)

SAŽETAK: Pri iskopavanju 1999. godine provedenom oko ostataka pročelja crkve cistercitske opatije, čiji se ostaci nalaze u parku Opatovina u Topuskom, pronađena je veća količina kamenih komada arhitektonskih elemenata. Tijekom 2018. godine provedeno je dokumentiranje pronađenih arhitektonskih elemenata s pomoću 3D modeliranja. Razvojem tehnologije devedesetih godina 20. stoljeća 3D modeli počinju se primjenjivati u arheologiji i postaju sve popularniji. Danas u arheologiji razlikujemo dva pojma vezana uz 3D modeliranje: 3D digitalizaciju i 3D rekonstrukciju. Arhitektonski elementi iz Topuskog fotografirani su u svrhu izrade 3D modela temeljenog na fotografijama, što se smatra 3D digitalizacijom (modeli su napravljeni u programu *Agisoft Photoscan*). Tlocrti, bočni pogledi i presjeci „eksportirani“ su iz programa u obliku ortomozaika te su poslužili kao temelj za izradu nacrtna dokumentacije.

KLJUČNE RIJEČI: Topusko, cistercitska opatija, 3D model, 3D digitalizacija, *Image-based modelling*, kameni arhitektonski elementi, arheološka dokumentacija

Ostaci crkve Blažene Djevice Marije nalaze se u središtu današnjega naselja Topusko, u parku Opatovina. Od materijalnih ostataka iznad zemlje ostalo je očuvano pročelje, čije je ostatke zaštitio austrijski car Franjo I. prilikom posjeta naselju 1818. godine.¹ Potkraj 19. stoljeća provedena su opsežna iskopavanja, kojima je otkriven dio velikoga samostanskog sklopa nekadašnje opatije.² Zbog početka zaštitnih radova 1998. godine bilo je potrebno raščistiti područje oko pročelja. Nova iskopavanja na području samostanske crkve provedena su 1999. godine, pod nadzorom Amelija Vekića iz Konzervatorskog odjela u Zagrebu (sl. 1). Iskopavanje je provedeno u

dužini prvog traveja i u punoj širini crkve, a uklonjeni su slojevi zemlje i urušenja do razine poda crkve. Navedeni slojevi su interpretirani kao jedan sloj zasipa. Radovi su rezultirali velikom količinom nalaza, ponajviše kamenih arhitektonskih elemenata (gotovo cijeli kapiteli, rebra i zaglavni kamen) (sl. 2). Od arhitektonskih ostataka otkriveni su ostaci sjevernog i južnog zida crkve u dužini prvog traveja, s očuvanim podbazama, bazama i stupićima. Tada su otkriveni i ostaci sjevernog, manjeg portala.³

Pronađeni arhitektonski elementi nakon iskopavanja su pohranjeni u skladišne prostore tvrtke „Komunalno Topusko“ d.o.o., gdje se nalaze i danas. Tada su djelatnici



1. Topusko – Opatovina, prvi travaj samostanske crkve tijekom iskopavanja (fototeka HRZ-a, snimio D. Miletić, 1999.)
Topusko–Opatovina, first bay of the monastery church during excavation (HRZ Photo Archive; D. Miletić, 1999)



2. Topusko – Opatovina, arhitektonski nalazi pronađeni u iskopavanju (MKM, KO ZG – F, snimio T. Petrinc, 1999.)
Topusko–Opatovina, architectural items found during excavation (MKM, KO ZG – F; T. Petrinc, 1999)

Gradskog muzeja Karlovac evidentirali 26 ulomaka te ih katalogizirali u svoju zbirku.⁴ Kako od tada nije izrađen katalog pronađenih elemenata i nije provedena sistematizacija i obrada pronađene građe, nametnula se potreba za izradom nacrtne dokumentacije i popratnoga kataloga radi boljeg razumijevanje pronađenih ostataka te njihove valorizacije. U sklopu projekta⁵ dokumentirano je 26 kamenih arhitektonskih elemenata, koje je prethodno

evidentirao Gradski muzej Karlovac, te deset ulomaka koji nisu imali inventarni broj, a prepoznati su kao dijelovi arhitektonskih ostataka.

3D modeli

Peter Ihm i Jean-Claude Gardin 1959. godine poslužili su se računalom za obradu podataka te su vjerojatno prvi arheolozi koji su na taj način iskoristili „novu“ tehnologiju.⁶ Razvojem tehnologije promijenila se i upotreba računala u arheologiji, a potkraj devedesetih godina 20. stoljeća moderna tehnologija postaje pristupačnija široj javnosti pa danas ne možemo ni zamisliti arheologiju bez računala. Primjena računala je široka: od izrade dokumentacijskih tablica i popisa, izrada nacrtne dokumentacije uz pomoć programa CAD (eng. *Computer Aided Design*) do obrade digitalnih fotografija i izrade 3D modela.

Izrada 3D modela u arheologiji sve je češća, no u literaturi još uvijek ne postoje ujednačeni termini za vrste 3D modela. Digitalno modeliranje ili 3D modeliranje je proces stvaranja matematičkih prikaza trodimenzionalnih objekata, odnosno 3D modela.⁷ Danas u arheologiji možemo razlikovati dva pojma vezana uz 3D modeliranje: 3D digitalizaciju i 3D rekonstrukciju.⁸ 3D digitalizacija je postupak kojim se prostorni oblik nekog predmeta, objekta ili terena određuje (snima) i zapisuje u digitalnom obliku,⁹ no bitno je istaknuti da se na područjima poput računalnog vida (eng. *computer vision*) i fotogrametrije, za stvaranje digitalnog oblika nekog predmeta, upotrebljava termin 3D rekonstrukcija. S druge strane, u arheologiji se pojam „rekonstrukcija“ odnosi na stvaranje objekta ili dijela objekta u svrhu prikazivanja njegova prvotnog izgleda. Stoga u arheologiji pojam 3D rekonstrukcija podrazumijeva, uz pomoć 3D modeliranja, rekonstrukciju objekta ili dijelova objekta koji više ne postoje.¹⁰

3D modeli su napretkom tehnologije postali sofisticiraniji, no to ne znači da su se tek nedavno počeli primjenjivati u arheologiji. Prvi članak o primjeni 3D modela u arheologiji objavio je Leo Biek 1974. godine,¹¹ a od sredine osamdesetih godina 20. stoljeća u arheologiji se počinje upotrebljavati *solid modelling* (3D modeliranje za koje se koriste CAD računalni programi), najviše na antičkim nalazištima; takvi su projekti temeljeni na suradnji arheologa i računalnih znanstvenika.¹² Prva animirana 3D rekonstrukcija nalazišta napravljena je 1985. godine, a animacija prikazuje faze gradnje katedrale Old Minister u Winchesteru.¹³ Prva primjena 3D digitalizacije, uz pomoć totalne stanice, bila je na srednjovjekovnoj moti Mathrafal u Walesu, osamdesetih godina 20. stoljeća, no tek se od devedesetih godina 3D tehnikama posvećuje više pozornosti unutar arheologije.¹⁴

Dokumentacija arhitektonskih elemenata iz Topuskog

Za razliku od 3D rekonstrukcije, čiji je cilj virtualno stvoriti objekt ili dio objekta u svrhu prikazivanja njegova



3. Topusko – Opatovina, fotografiranje arhitektonskog nalaza na drvenoj podlozi *PhotoScan* markerima (fototeka HRZ-a, snimio A. Janeš, 2018.)

Topusko–Opatovina, photographing an architectural find on a wooden base with *PhotoScan* markers (HRZ Photo Archive; A. Janeš, 2018)



4. Topusko – Opatovina, fotografiranje arhitektonskog nalaza na polici *PhotoScan* markerima (fototeka HRZ-a, snimio A. Janeš, 2018.)

Topusko–Opatovina, photographing an architectural find on a shelf with *PhotoScan* markers (HRZ Photo Archive; A. Janeš, 2018)

mogućeg izgleda u prošlosti, cilj 3D digitalizacije jest stvoriti digitalnu kopiju objekta. Takav 3D model virtualno prikazuje objekt onakvim kakav on i jest pa njegove virtualne mjere odgovaraju stvarnim. Tehnike koje nam omogućuju 3D digitalizaciju mogu se podijeliti u aktivne i pasivne.¹⁵ Aktivni senzori (odnosno laserski skeneri i radar) prikupljaju podatke u 3D obliku, dok pasivni senzori (poput digitalnih fotoaparata) omogućuju prikupljanje 2D podataka uz pomoć fotografija, koji se matematičkim formulama mogu preračunati u 3D podatke.¹⁶

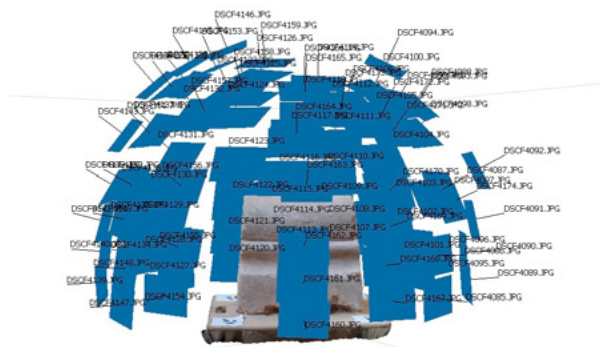
Za dokumentiranje arhitektonskih elemenata iz Topuskog korišten je digitalni fotoaparat Fujifilm FinePix SL1000. Fotografirano je 36 arhitektonskih elemenata, a u ovom radu postupak dokumentiranja bit će prikazan na primjeru triju nalaza: svodnog rebra (PK19), zaglavnog kamena (PK29) i kapitela (PK31). 3D modeli elemenata napravljeni su tehnikom modeliranja na temelju fotografija (eng. *IbM; Image-based Modelling*).

Fotogrametrija je znanost i tehnika određivanja oblika, veličine ili položaja nekog objekta snimanjem, mjerenjem i interpretacijom fotografskih snimki,¹⁷ odnosno korištenjem 2D fotografija moguće je dobiti 3D podatke. Prema metodi prikupljanja i obrade podataka, fotogrametriju možemo podijeliti na fotogrametriju jedne fotografije (eng. *single-image photogrammetry*), stereofotogrametriju (eng. *stereophotogrammetry*), konvergentnu fotogrametriju (eng. *convergent photogrammetry*) i modeliranje na temelju fotografija (eng. *image-based modelling*).¹⁸

Operativna načela modeliranja na temelju fotografija proizlaze iz stereofotogrametrije i primjenjuju se u novijim, automatiziranim računalnim programima koji se koriste kombinacijom *structure from motion* (SfM) i *multi-view stereo* (MVS) radnih procesa.¹⁹ Takvi programi ne zahtijevaju opsežno znanje o fotogrametriji i računalnom vidu i sve češće se uključuju u proces dokumentiranja

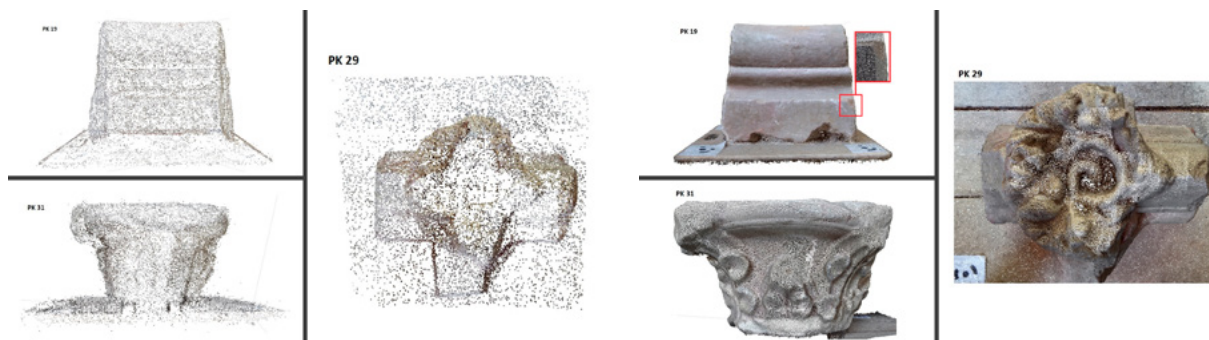
kulturne baštine.²⁰ Prvi korak u procesu izrade 3D modela na temelju fotografija je fotografiranje objekta ili predmeta s više fotografija koje se preklapaju²¹ te se fotografije unose u računalni program.

3D modeli arhitektonskih elemenata iz Topuskog napravljeni su u programu *Agisoft PhotoScan*,²² a većina arhitektonskih elemenata fotografirana je na drvenom postolju na koje su postavljene markeri preuzeti iz programa *Agisoft PhotoScan*, zbog određivanja veličine (sl. 3). Korištena su četiri markera, postavljena na kutove drvenog postolja, a da bi program što preciznije odredio dimenzije arhitektonskog elementa, metrom je izmjerena udaljenost između markera 1 i 2, markera 2 i 3, markera 3 i 4 te markera 4 i 1; te su mjere poslije unesene u program. Nekoliko arhitektonskih elemenata zbog njihove težine nije bilo moguće pomaknuti i fotografirati na postolju, pa su fotografirani na policama na kojima su se nalazili (sl. 4). Najvažniji korak u izradi 3D modela na temelju fotografija zasigurno je samo fotografiranje objekta ili predmeta (potrebno je pravilno fotografirati da bi se dobili najbolji



5. Svodno rebro PK19, pozicija snimljenih fotografija (izradila V. Gligora, 2020.)

Vault rib PK19, position of photographs (V. Gligora, 2020)

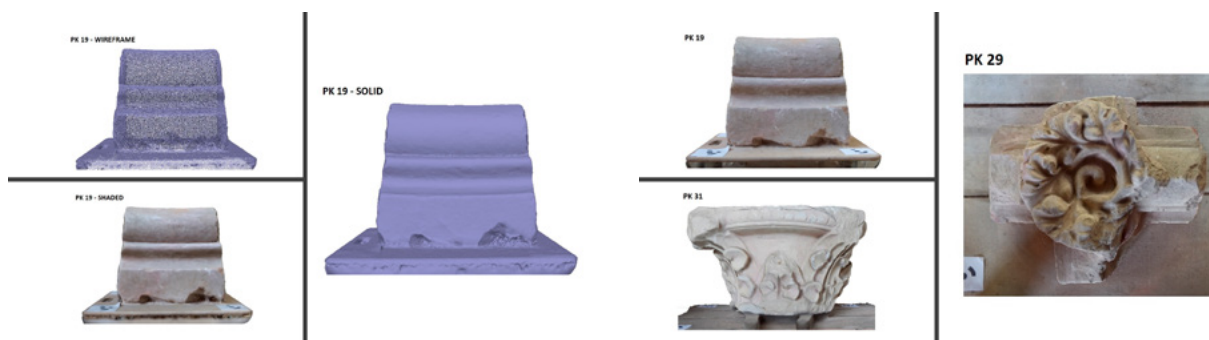


6. Primjer „počišćenog“ raspršenog oblaka točaka (izradila V. Gligora, 2020.)

Example of a 'cleaned' sparse point cloud (V. Gligora, 2020)

7. Zbijeni oblak točaka (izradila V. Gligora, 2020.)

Dense point cloud (V. Gligora, 2020)



8. Vrste mesha u Agisoft PhotoScanu (izradila V. Gligora, 2020.)

Types of mesh in Agisoft PhotoScan (V. Gligora, 2020)

9. 3D modeli s izrađenom teksturom (izradila V. Gligora, 2020.)

3D models with texture (V. Gligora, 2020)

rezultati).²³ Velika količina nekvalitetnih fotografija ne jamči uspješnu izradu 3D modela, a velik broj fotografija utječe i na brzinu obrade podataka u računalnom programu, odnosno manji broj kvalitetnih fotografija dat će bolje rezultate.

Za fotografiranje elemenata korištena je kružna metoda, odnosno arhitektonski element postavljen je na određeno mjesto, a fotografije su snimljene s različitih pozicija, hodanjem oko objekta. Cilj je snimiti fotografije koje se preklapaju te svojim pozicijama tvore „kupolu“ oko fotografiranog objekta (sl. 5). Idući korak u izradi 3D modela je unosenje fotografija u računalni program, u ovom slučaju Agisoft PhotoScan. Iz tih fotografija, procesom SfM, program generira raspršeni oblak točaka (eng. *sparse point cloud*), koji se sastoji od *tie points*, prepoznatih i povezanih preko fotografija.²⁴ Izrada raspršenog oblaka točaka sastoji se od nekoliko koraka, a prvi je prepoznavanje *interest points* (IP) ili *key points* na fotografijama. Takve točke trebale bi se pojavljivati na više fotografija, bez obzira na drugačije svjetlosne uvjete ili „šum“ na fotografijama, a program ih pronalazi uz pomoć algoritama, kao što je algoritam SIFT (eng. *scale-invariant feature transform*).²⁵ Korisnik može sam odrediti broj IP-a, dok je zadana količina IP-a u npr. Agisoft Photoscanu 40 000 točaka po fotografiji. Nakon toga, program povezuje IP na različitim fotografijama i izbacuje točke koje se

ne podudaraju.²⁶ Povezane točke nazivaju se *tie points* i algoritam ih uključuje u računanje pozicije i orijentacije fotoaparata pri fotografiranju te njegovih internih parametara (poput žarišne duljine, zakrivljenosti leće i sl.). Rezultat toga koraka je raspršeni oblak točaka (sl. 6), koji često može sadržavati točke nepotrebne za daljnju izradu modela pa je potrebno „počistiti“ oblak točaka, jer nepotrebne točke mogu utjecati na kvalitetu izrade *mesha*. Pri izradi 3D modela svodnog rebra (PK19), primjenom opcije *medium accuracy*, program je generirao raspršeni oblak točaka koji je sadržavao 97.701 točku. Nakon brisanja točaka koje nisu dio arhitektonskog elementa (npr. točke za prostor oko ulomka), raspršeni oblak točaka sadrži 28.171 točku. S druge strane, potrebno je paziti i da se ne „počisti“ prevelik broj točaka, odnosno točke koje će program upotrijebiti za stvaranje geometrije ulomka, jer bi njihov nedostatak također mogao utjecati na daljnje korake u izradi 3D modela.²⁷ Idući korak je stvaranje zbijenog oblaka točaka (eng. *dense point cloud*) uz pomoć MVS-a. Za izradu zbijenog oblaka točaka (sl. 7) program ponovo koristi IP, no ovaj put koristi i točke koje imaju manje ponavljanja od onih korištenih za raspršeni oblak točaka.²⁸ Taj oblak točaka koristi se za izradu *mesha*,²⁹ tj. program povezuje točke i stvara geometriju objekta. *Mesh* u Agisoft Photoscanu može biti prikazan na tri načina: *shaded*, *solid* i *wireframe* (sl. 8). Zadnji korak je izrada teksture

3D modela (sl. 9). Kvaliteta fotografija može utjecati na kvalitetu izrađene teksture. Ako se koristimo fotografijama loše kvalitete, npr. mutnim fotografijama, moguće su greške na teksturi. Kako bi se takve pogreške izbjegle, fotografije loše kvalitete treba izostaviti iz procesa izrade 3D modela.

Cilj projekta bila je izrada tabli arhitektonskih elemenata, pa zbog toga nisu digitalizirane plohe na kojima su ulomci stajali na postolju, budući da nisu bile ključne za izradu nacrtne dokumentacije. Zbog nedostatka fotografija tih ploha, program ih nije modelirao, one se ne vide na 3D modelu, no to nije utjecalo na geometriju ostalih modeliranih ploha. Moguće je, naravno, dokumentirati ulomke u cijelosti, no zbog mase arhitektonskih elemenata iz Topuskog, vremenskog ograničenja projekta te mjesta na kojima su fotografirani, nije bilo mogućnosti i vremena fotografirati ulomke tako da sve plohe budu vidljive na 3D modelu.

Nakon što je 3D model izrađen, *Agisoft Photoscan* nudi opciju stvaranja ortomozaika (eng. *orthomosaic*), koji se unose u program *AutoCAD*, koristeći *AutoCAD Raster Design*, te služe kao podloga za crtanje. S obzirom na to da smo u *Agisoft Photoscan* unijeli podatke o udaljenosti između markera, izmjerene prije procesa fotografiranja, program ih upotrebljava za određivanje dimenzija 3D modela. Izrađeni ortomozaik sadrži informacije o stvarnim dimenzijama elemenata. Za potrebe dokumentiranja arhitektonskih elemenata iz Topuskog napravljeni su ortomozaici tlocrta, bočnog pogleda te presjeka elemenata. Nakon unošenja ortomozaika u *AutoCAD*, iscrtavaju se linije ulomaka te se crteži slažu u table (sl. 10, 11 i 12).

3D modeli – ograničenja i mogućnosti

Arhitektonski elementi fotografirani su u skladišnom prostoru tvrtke „Komunalno Topusko“ d.o.o., a fotografiranje svih 36 elemenata trajalo je četiri dana. Za fotografiranje svakog ulomka bilo je potrebno između petnaest i dva deset minuta, a 3D modeli i table izrađeni su u uredu te se time skratilo vrijeme provedeno na terenu. Također, upotrebom markera za određivanje dimenzija 3D modela, izbjegla se potreba za uzimanjem dimenzija pojedinačnog elementa, no te su dimenzije izmjerene digitalno (u programu *AutoCAD*) i dodane su na table.

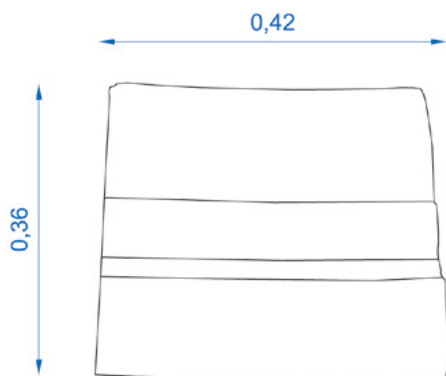
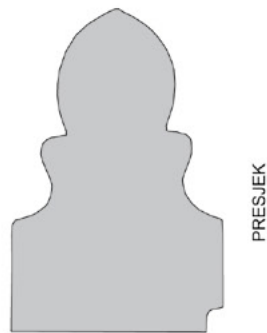
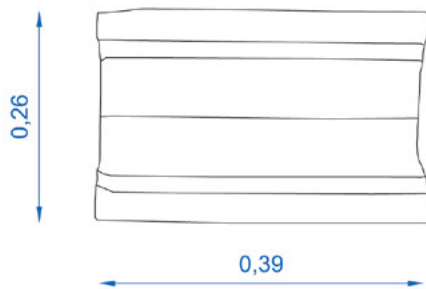
Vrijeme izrade 3D modela ovisi o broju fotografija, postavkama koje odredimo programu u izradi 3D modela (npr. preciznost pri izradi raspršenog oblaka točaka, broj poligona pri izradi *mesha* itd.), ali i o specifikacijama računala na kojem radimo 3D modele. Izrada jednog 3D modela arhitektonskog elementa trajala je između sat i dva sata, ovisno o broju fotografija. Nakon izrade raspršenog oblaka točaka, svaki model očišćen je od nepotrebnih točaka. S obzirom na to da je za crtanje elemenata trebalo napraviti poglede na tlocrtni prikaz elementa, njegov presjek i bočnu stranu, za svaki element izrađena su

tri ortomozaika. Vrijeme potrebno za digitalno crtanje arhitektonskog elementa ovisi o njegovu izgledu i vrsti, pa je za crtanje i slaganje table za svodno rebro (PK19) trebalo sat vremena, dok je proces crtanja i izrada table zaglavnog kamena (PK29) trajao oko dva sata, jer se radi o ulomku za koji je trebalo iscrtati više detalja. Važno je napomenuti da vrijeme crtanja i slaganja table uvelike ovisi i o crtaču. Ako crtač dobro poznaje program kojim se koristi te ima dovoljno iskustva, izradit će crtež i tablu brže od neiskusnog crtača.

Digitalizacijom arhitektonskih elemenata iz Topuskog izrađene su digitalne kopije elemenata te je moguće u bilo kojem trenutku ponovo „vidjeti“ ulomak ili izmjeriti određenu dimenziju koja nas zanima, bez odlaska do mjesta na kojem se arhitektonski elementi čuvaju. Također, bilo koji crtač može uz pomoć 3D modela izraditi novu nacrtu dokumentaciju, bilo da popravljiva greške ili dodaje nešto što je zanemareno. U slučaju tradicionalnog ručnog crtanja, dokumentacija arhitektonskih elemenata bila bi isključivo u 2D obliku te bismo bili ograničeni dimenzijama i pogledima koje je crtač prikazao na nacrtu. Također, u slučaju pogreške, trebalo bi ponovno otići do arhitektonskog elementa, nanovo ga izmjeriti te izraditi nove nacрте. Nadalje, teško je vremenski uspoređivati izradu ručnog i digitalnog nacрта, jer se vještina i iskustvo crtača mogu razlikovati.

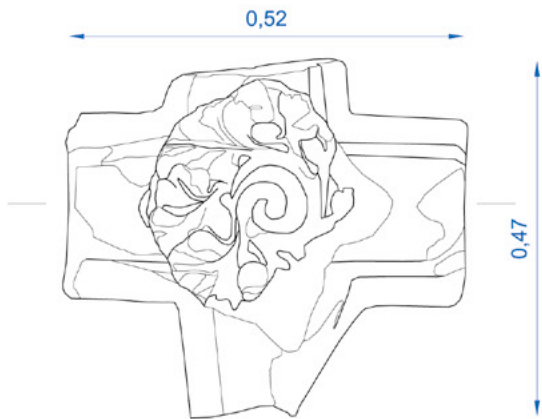
3D modeliranje na temelju fotografija uvelike olakšava proces dokumentiranja, no takvi se modeli najčešće koriste za izradu 2D ortomozaika, koji zamjenjuje fotografiju u procesu izrade nacrtne dokumentacije. 3D modeli nam omogućuju pohranu trodimenzionalnih informacija o nalazištima i nalazima, a s druge strane, rijetko se koriste u svojem 3D obliku. Ograničenje je, naravno, u tome što je nemoguće takav trodimenzionalni objekt prenijeti na papir, ali je i struka neprilagođena mogućnostima koje nam moderna tehnologija pruža; u *Pravilniku o arheološkim istraživanjima* 3D modeli se kao oblik dokumentacije uopće ne spominju, a kao nedestruktivne arheološke metode navode se samo geofizika i aeroarheologija,³⁰ iako se i laserska skeniranja te 3D modeli izrađeni na temelju fotografija također ubrajaju u takve metode. 3D digitalizacija nalaza, poput navedenih iz Topuskog, osim za izradu nacрта može služiti kao temelj za virtualnu obnovu (eng. *virtual restoration*) ili virtualnu anastilozu (eng. *virtual anastylosis*). Seviljska načela definiraju virtualnu obnovu kao korištenje virtualnog modela za premještanje postojećih materijalnih ostataka te prikazivanje kako je nešto izgledalo u prošlosti. Virtualna obnova uključuje i virtualnu anastilozu, koja je definirana kao spajanje više postojećih dijelova u virtualni model, odnosno u cjelinu.³¹ Na primjeru arhitektonskih elemenata, 3D modeli nam omogućuju da kad na terenu pronađemo zaglavni kamen u tri dijela, za svaki od tih dijelova napravimo zasebni 3D model te ih virtualnom anastilozom virtualno spojimo u cjelinu. Takva

TOPUSKO OPATOVINA 2018	
INV. BROJ: 1099	PK: 19
Ulomak svodnog rebra	



10. Topusko – Opatovina, primjer izrađene table nalaza, PK 19 (izradila V. Gligora, 2018.)
 Topusko–Opatovina, example of a board with finds, PK 19 (V. Gligora, 2018)

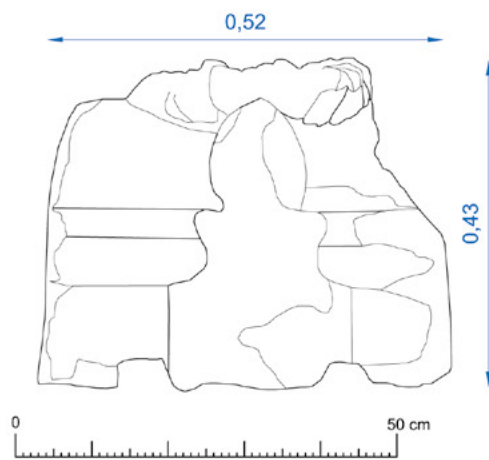
TOPUSKO OPATOVINA 2018	
INV. BROJ: 1089	PK: 29
Zaglavni kamen	



PRESJEK 1

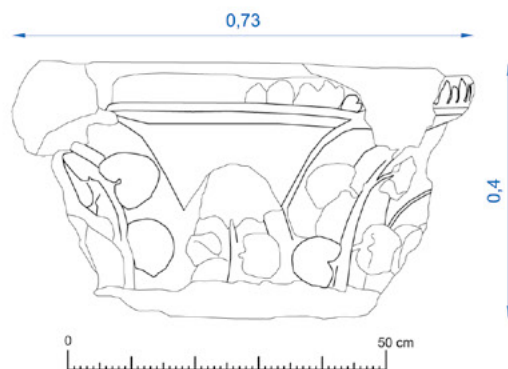
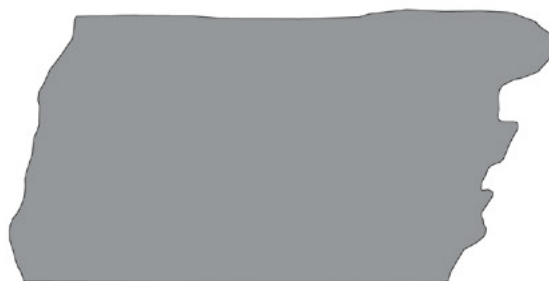
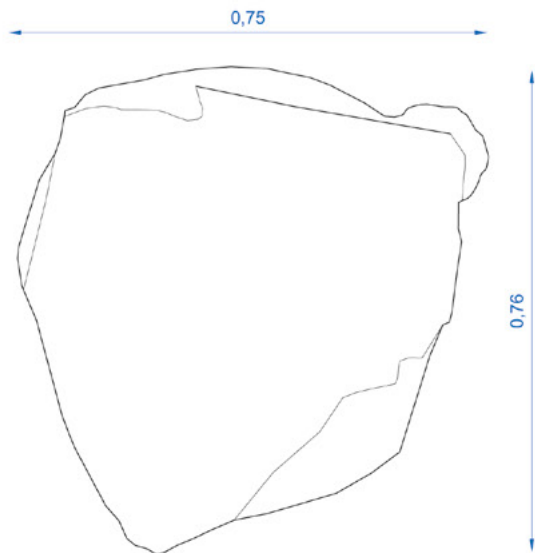


PRESJEK 2



11. Topusko – Opatovina, primjer izrađene table nalaza, PK 29 (izradila V. Gligora, 2018.)
 Topusko–Opatovina, example of a board with finds, PK 29 (V. Gligora, 2018)

TOPUSKO OPATOVINA 2018	
INV. BROJ: 1086	PK: 31
Kapitel	



12. Topusko – Opatovina, primjer izrađene table nalaza, PK 31 (izradila V. Gligora, 2018.)
 Topusko–Opatovina, example of a board with finds, PK 31 (V. Gligora, 2018)

načela mogu se primjenjivati i na nalazištima, spajajući urušene dijelove arhitekture s postojećima.

Iako 3D modeli već dugi niz godina postoje u arheologiji, a razvojem računala njihove mogućnosti postaju sve veće, arheologija tek treba prihvatiti sve mogućnosti koje

nam 3D modeli nude. 3D digitalizacija takve vrste nalaza osnova je za njihovu znanstvenu i stručnu obradu, a 3D modeli mogu biti uključeni u prezentacijsku i edukativnu svrhu te približiti dio srednjovjekovne kulturne baštine široj javnosti. ■

Bilješke

1. ANDREJ JANEŠ, 2018., 17.
2. ŠIME LJUBIĆ, 1880., 42.
3. DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS, 2010., 31.
4. Na podacima zahvaljujemo nekadašnjem kustosu Gradskog muzeja Karlovac, Lazi Čučkoviću.
5. Projekt je proveden tijekom listopada 2018. godine, a financiran unutar programa javnih potreba u kulturi Sisačko-moslavačke županije.
6. JOHN WILCOCK, 2005., 42.
7. WILLIAM VAUGHAN, 2012.
8. SETA ŠTUHEC, 2017., 17.
9. URL = <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=68025> (24. travnja 2020.)
10. SETA ŠTUHEC, 2017., 17.
11. SETA ŠTUHEC, 2017., 18.
12. PAUL REILLY, 2005., 93.
13. PAUL REILLY, 2005., 95.
14. SETA ŠTUHEC, 2017., 18.
15. SETA ŠTUHEC, 2017., 17.
16. FABIO REMONDINO, 2011., 1106.
17. URL = <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20257> (27. travnja 2020.)
18. SETA ŠTUHEC, JÁN ZACHAR, 2017., 34–35.
19. HISTORIC ENGLAND, 2017., 4.
20. MILAN HORŇÁK, 2017., 14.
21. HISTORIC ENGLAND, 2017., 4.
22. Agisoft je 2018. godine ažurirao program te je naziv programa promijenjen iz *Agisoft Photoscan* u *Agisoft Metashape*. Za izradu 3D modela arhitektonskih elemenata iz Topuskog korištena je starija verzija programa.
23. SETA ŠTUHEC, JÁN ZACHAR, 2017., 40.
24. HISTORIC ENGLAND, 2017., 8.
25. HISTORIC ENGLAND, 2017., 8; SETA ŠTUHEC, JÁN ZACHAR, 2017., 39.
26. HISTORIC ENGLAND, 2017., 8.
27. HISTORIC ENGLAND, 2017., 14; SETA ŠTUHEC, JÁN ZACHAR, 2017., 39.
28. HISTORIC ENGLAND, 2017., 9.
29. Može se koristiti i raspršeni oblak točaka, no takav model je manje precizan od modela gdje je *mesh* napravljen iz zbijenog oblaka točaka.
30. ***Pravilnik o arheološkim istraživanjima, (NN 102/2010).
31. ****Principles of Seville: International Principles of Virtual Archaeology*, 2011.

Literatura

- HISTORIC ENGLAND, *Photogrammetric Applications for Cultural Heritage. Guidance for Good Practice*, Swindon, 2017.
- MILAN HORŇÁK, Introduction, *3D Digital Recording of Archaeological, Architectural and Artistic Heritage (CONPRA Series, Vol. I)*, (ur.) Ján Zachar, Milan Horňák i Predrag Novaković, Ljubljana, 2017., 13–14
- ANDREJ JANEŠ, Nova istraživanja opatije Uznesenja Blažene Djevice Marije u Topuskom i njezini posjedi, *Portal 9*, 2018., 15–30
- ŠIME LJUBIĆ, Topusko (Ad fines) II. (Konac), *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*, 2 (1880.), 34–42
- DRAGO MILETIĆ, MARIJA VALJATO FABRIS, *Topusko. Nekadašnja cistercijska crkva sv. Marije. Prijedlog prezentacije i sanacije konstrukcije*, Arhiv HRZ-a, Zagreb, 2010.
- PAUL REILLY, Three-dimensional modelling and primary archaeological data, *Archaeology and the Information Age: A Global Perspective*, (ur.) Paul Reilly i Sebastian Rahtz, New York, 2005., 92–106
- FABIO REMONDINO, Heritage Recording and 3D Modeling with Photogrammetry and 3D Scanning, *Remote Sensing*, Vol 3., Issue 6 (2011.), 1104–1138
- SETA ŠTUHEC, 3D Digital Recording: Basic, *3D Digital Recording of Archaeological, Architectural and Artistic Heritage (CONPRA Series, Vol. I)*, (ur.) Ján Zachar, Milan Horňák i Predrag Novaković, Ljubljana, 2017., 15–22
- SETA ŠTUHEC, JÁN ZACHAR, *Digital Photogrammetry, 3D Digital Recording of Archaeological, Architectural and Artistic Heritage (CONPRA Series, Vol. I)*, (ur.) Ján Zachar, Milan Horňák i Predrag Novaković, Ljubljana, 2017., 33–51
- WILLIAM VAUGHAN, *[digital] Modeling*, Berkeley, 2012.
- JOHN WILCOCK, On the importance of high-level communication formats in world archaeology, *Archaeology and the Information Age: A Global Perspective*, (ur.) Paul Reilly i Sebastian Rahtz, New York, 2005., 42–47
- ***Pravilnik o arheološkim istraživanjima (NN 102/2010)
- ****Principles of Seville: International Principles of Virtual Archaeology*, 2011

Izvori

MKM, KO ZG - F Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Zagrebu, fototeka

Internet izvori:

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=68025> (24. travnja 2020.)

<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20257> (27. travnja 2020)

Summary

Valerija Gligora, Andrej Janeš

APPLICATION OF 3D DIGITIZATION OF CULTURAL HERITAGE: ARCHITECTURAL ELEMENTS OF THE CISTERCIAN ABBEY IN TOPUSKO

During the 1999 excavations near the remains of the façade of the Cistercian Abbey church, located in the Opatovina park in Topusko, a large quantity of stone architectural elements was found. During 2018, documentation of the architectural elements was performed using 3D modelling. The use of computers in archaeology has changed with the development of the technology, and in the 1990s, 3D models were used more often for archaeology, although their beginnings can be traced back to the mid-1980s. Today, archaeology can distinguish two concepts related to 3D modelling: 3D digitization and 3D reconstruction. 3D digitization is a process by which the spatial shape of an object is determined and recorded in digital form, and 3D reconstruction describes the reconstruction of an object or parts of an object that no longer exist, with the help of 3D modelling. 3D models of architectural elements in Topusko were made using image-based modelling, one of the techniques of 3D digitization. Each of the 36 elements was photographed with a series of overlapping photographs, and the photographs were processed using Agisoft Photoscan. The program uses the photos to generate a sparse point cloud using the structure-from-motion (SfM) process. The program

recognizes points that appear in multiple photos and connects them, and it discards points that do not match, while using the connected points to calculate the position and orientation of the camera when shooting. The next step is to create a dense point cloud. Using a multi-view stereo (MVS) workflow, the program uses points that have fewer repetitions than the points used to create the sparse point cloud. Once the point cloud is created, it is possible to create a mesh, the step in which the program creates the geometry of the object. The last step is to create the texture of the 3D model. After creating a 3D model, it is possible to export an orthomosaic, which is later imported into AutoCAD and serves as a basis for creating design documentation. Orthomosaic maps of the floor plan, side view and cross-section were made for the architectural elements in Topusko, so that they could be drawn in AutoCAD. In addition to creating documentation, such 3D models can be used for virtual restoration or virtual anastylosis.

KEYWORDS: Topusko, Cistercian Abbey, 3D model, 3D digitization, image-based modelling, stone architectural elements, archaeological documentation

OSVRT

Koncept i realizacija izložbe „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“

Vesna Zmaić Kralj

Hrvatski restauratorski zavod
Odjel za podvodnu arheologiju
vzmaic@hrz.hr

DOI:
<http://doi.org/10.17018/portal.2020.12>

UDK:
902.034:629.5(262.3-11)“15/16”:069.9(497.5
Šibenik)

SAŽETAK: U Muzeju grada Šibenika 2018. godine otvorena je izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“ u organizaciji Muzeja grada Šibenika i Hrvatskog restauratorskog zavoda, a pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i Grada Šibenika. Izložba edukativnim pristupom, videoprojeksijom i primjenom suvremenog dizajna vodi kroz priču o podvodnim arheološkim istraživanjima i omogućava uvid u raznovrsnu materijalnu kulturu 16. i 17. stoljeća, proizvodnju i trgovinu u proizvodnim središtima renesansne Europe te u pomorstvo i prilike na Jadranu u vrijeme brodoloma. U radu će težište biti na prikazu metodologije izrade koncepta izložbe i njezine realizacije, uz specifičan pristup analizi, podjeli i interpretaciji, kao i suvremenom načinu izlaganja, što ga je nalagao raznovrstan i dimenzijama izrazito sitan arheološki materijal.

KLJUČNE RIJEČI: brodolom, pličina Mijoka, istočni Jadran, podvodna arheološka istraživanja, metodologija, izložba, arheološki materijal, eksponati

U Muzeju grada Šibenika 20. prosinca 2018. godine otvorena je izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“. Glavni organizator izložbe je Muzej grada Šibenika u suradnji s Hrvatskim restauratorskim zavodom, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i Grada Šibenika.¹

Brodolom Mijoka otkriven je sedamdesetih godina 20. stoljeća i godinama je sustavno devastiran do prijave arheolozima 2001. godine. Pet arheoloških kampanja istraživanja² iznjedrilo je dragocjen i raznovrstan materijal te dalo brojne informacije o materijalnoj kulturi i životnom stilu na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće. Brod je bio nakrcan mahom luksuznom i dragocjenom robom, od predmeta za svakodnevnu uporabu: pribora za jelo, britvi,

svijećnjaka, ogledala i naočala; ukrasne robe: prstenjem s poludragim kamenjem (sl. 1), koraljnim niskama te češljevima, opremom za vaganje novca i zlata te sofisticiranim instrumentima: džepnim sunčanim satovima od slonovače u pozlaćenim kućištima (sl. 2), tehničkim olovkama i mjedenim lokotima sa šifriranim mehanizmom (sl. 3). Kuriozitet je bila i neobično velika količina raznovrsnog srebrnog i zlatnog novca, koji je u vrijeme potonuća broda već bio izvan optjecaja. Nalazište je stoga datirano na osnovi predmeta s obrtničkim oznakama grada Nuremberga (današnji Nürnberg, Njemačka), a dataciju je potvrdio mali mjedeni model topa s urezanom godinom 1601. (sl. 4). Imajući u vidu vrlo dragocjen teret na relativno malom jedrenjaku bez težeg topništva i opreme u



1. Brodolom Mijoka: brončano prstenje s poludragim kamenjem (fototeka HRZ-a, snimio R. Mosković, 2015.)
Mijoka shipwreck: bronze rings with semi-precious stones (HRZ Photo Archive; R. Mosković, 2015)



2. Brodolom Mijoka: sunčani satovi u pozlaćenim mjedenim kućištima (fototeka HRZ-a, snimio J. Macura, 2014.)
Mijoka shipwreck: sundials in gilded brass housings (HRZ Photo Archive; J. Macura, 2014)



3. Brodolom Mijoka: mjedeni lokoti sa šifriranim mehanizmom (fototeka HRZ-a, snimio R. Mosković, 2016.)
Mijoka shipwreck: brass padlocks with encrypted mechanism (HRZ Photo Archive; R. Mosković, 2016)



4. Brodolom Mijoka: mjedeni model topa s kalupom za izradu kugli (privatna zbirka, snimio J. Macura, 2018.)
Mijoka shipwreck: brass model of a cannon with a mould for making balls (private collection; J. Macura, 2018)

skladu sa strogim pravilima pomorske trgovine toga doba, malo je vjerojatno da je riječ o trgovačkom brodu. Prije bi se moglo govoriti o ostacima lokalne, uskočke brodice potonule s bogatim plijenom.

Izložba edukativnim pristupom, videoprojeksijom i primjenom suvremenog dizajna vodi kroz teme od pronalaska, devastacije i zaštite kulturnog dobra, arheoloških istraživanja i poslijeistraživačkih procesa konzerviranja i restauriranja materijalne građe, povijesnog okvira i prilika na Jadranu u vrijeme potonuća, do trgovine i proizvodnje u velikim renesansnim kulturnim središtima Europe, poput Nuremberga i Venecije tijekom 16. i 17. stoljeća. Širok raspon tema i konteksta uz brojne ekspozite zahtijevao je posebne uvjete izlaganja. Stoga su teme u vezi s interpretacijom nalazišta zajedno s povijesnim okvirom, metodologijom i zaključcima istraživanja

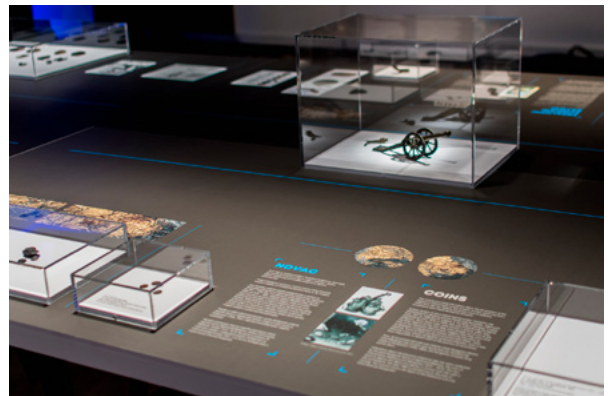
predstavljene na zidnim panoima te odvojeno od tema vezanih uz interpretaciju eksponata (sl. 5 i 6). Tijek i metode podvodnih arheoloških istraživanja na nalazištu posjetitelji su mogli pratiti i putem videoprojeksije postavljene duž cijele površine zida, uranjajući tako u svijet podmorja i atmosferu zahtjevnih radova na morskome dnu (sl. 7 i 8). Dimenzijama izrazito sitan i raznovrstan materijal zahtijevao je specifičan pristup analizi, podjeli i interpretaciji, kao i načinu izlaganja. Zbog malih dimenzija, brojnih oštećenja i fragmentarnosti, izložci bi bili gotovo potpuno nerazumljivi bez pomne analize i podjele te pomoći grafičkog i slikovnog materijala. Zato vitrine nisu osmišljene u klasičnoj samostojećoj formi, nego su ukomponirane u velike stolove na nogarima, koji su se ovisno o obliku i veličini budućih izložbenih prostora mogli preoblikovati i prilagođavati. Pravokutne vitrine



5. i 6. Izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“ u Muzeju grada Šibenika (snimio V. Baranović, 2018.)
 “Mijoka Shipwreck – the Awakened Secret of Murter’s Sea” exhibition in the Šibenik City Museum (V. Baranović, 2018)



7. i 8. Izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“ u Muzeju grada Šibenika (snimio V. Baranović, 2018.)
 “Mijoka Shipwreck – the Awakened Secret of Murter’s Sea” exhibition in the Šibenik City Museum (V. Baranović, 2018)



9. Brodolom Mijoka: vitrina sa svijećnjacima i škarama za rezanje stijena (snimio V. Baranović, 2018.)
 Mijoka shipwreck: display case with candlesticks and scissors for cutting rocks (V. Baranović, 2018)

10. Izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“ u Muzeju grada Šibenika (snimio V. Baranović, 2018.)
 “Mijoka Shipwreck – the Awakened Secret of Murter’s Sea” exhibition in the Šibenik City Museum (V. Baranović, 2018)

od pleksiglasa različitih visina i dimenzija nizale su se u logičnom slijedu prema skupinama eksponata, a svaku je pratilo interpretativno polje s odgovarajućim analitičkim osvrtom i komparativnim ilustracijama (sl. 10). Grupiranje eksponata zasnivalo se na temelju vrste i namjene: od brodske opreme do raznovrsnog tereta

broda, koji se dalje dijelio na cjeline, poput proizvoda za svakodnevnu uporabu, ukrasnih predmeta, staklenih proizvoda, inovativnih i znanstvenih instrumenata, opreme za vaganje, novca, žetona za računanje i drugih databilnih predmeta (sl. 9 i 10). Eksponati su istaknuti i rasvjetom dizajniranom posebno za izložbu i izložbeni



11. Izložba „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“ u Muzeju grada Šibenika (snimio V. Baranović, 2018.)
“Mijoka Shipwreck – the Awakened Secret of Murter’s Sea” exhibition in the Šibenik City Museum (V. Baranović, 2018)



12. Maketu uskočkog broda za izložbu je posudio Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja u Rijeci (snimio V. Baranović, 2018.)
Model of an Uskok ship, borrowed for the exhibition from the Maritime and History Museum of the Croatian Littoral, Rijeka (V. Baranović, 2018)

prostor; njome se htjela predočiti tajanstvena atmosfera morskih dubina (sl. 11). U namjeri da se publici što više vizualno približi osnovna tema izložbe – havarija broda, u jednoj od vitrina na stolu stajala je maketa „uskočkog jedrenjaka“, kakav je, prema veličini nalazišta i opremi, mogao biti potonuli brod s Mijoke (sl. 12). Budući da je ta tema posebno zanimljiva mlađoj publici, tijekom trajanja izložbe organizirane su pedagoške radionice

popraćene radnom bilježnicom za djecu školskog uzrasta, a uz to su održana predavanja i gastronomski događaji „Gurmanske čakule“ na temu hrane senjskih uskoka. Nakon Šibenika, izložba je gostovala u Zadru, Jezerima na Murteru, u Dubrovniku i Puli, a svaki novi izložbeni prostor pružio je izložbi novu dimenziju.³ Projekt će biti zaokružen tiskanom publikacijom istoga naziva – „Brodolom Mijoka – probuđena tajna murterskog mora“. ■

Bilješke

1. Autorice izložbe su Vesna Zmaić Kralj (Odjel za podvodnu arheologiju, Služba za arheološku baštinu, HRZ) i Marina Lambaša (Muzej grada Šibenika), a likovni postav osmislio je Ante Filipović Grčić (2FG studio).
2. Zaštitna arheološka istraživanja provedena su u pet kampa-nja od 2006. do 2012. godine u organizaciji Odjela za podvodnu arheologiju Službe za arheološku baštinu Hrvatskog restauratorskog zavoda i financirana sredstvima Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

3. U suradnji s Međunarodnim centrom za podvodnu arheologiju, 2019. godine izložba gostuje u crkvi sv. Nikole u Zadru, potom u Kulturno-pastoralnom centru Baganelovica u Jezerima na Murteru, a u 2020. godini izložba gostuje u žitnici Rupe u suradnji s Dubrovačkim muzejima te u Galeriji C8 Arheološkog muzeja Istre.

Summary

Vesna Zmaić Kralj

CONCEPT AND EXHIBITION OF “THE MIJOKA SHIPWRECK: AWAKENED SECRET OF MURTER’S SEA”

The exhibition “The Mijoka Shipwreck: Awakened Secret of Murter’s Sea” was opened on December 20, 2018, at the Šibenik City Museum. It was organised by the Šibenik City Museum in cooperation with the Croatian Conservation Institute, and it was funded by the Ministry of Culture and the City of Šibenik. Using an educational approach, video projections and innovative design, the exhibition told the story of underwater archaeological research and

provided insight into the diverse culture of the 16th and 17th centuries, the production and trade of European craft centres during the Renaissance, and maritime affairs and events on the Adriatic during this period. In addition to numerous museum exhibits, the wide range of topics and contexts required special exhibition conditions, so the interpretation of the site, historical framework, and methodology and conclusions of the research were presented

separately on wall panels. The predominantly small and diverse material required a particular approach to analysis, division and interpretation, as well as the way it was displayed, so the display cases were incorporated into large tables. Along with a group of objects exhibited in a plexiglass display case, there was an interpretive field with an analytical review and comparative illustrations. Emphasis on the objects and their physical presence was also achieved through lighting designed for this exhibition and space. Numerous lectures and workshops, and

a workbook for school-age children, were organized during the exhibition. After Šibenik, the exhibition visited Zadar, Jezera (on the island of Murter), Dubrovnik and Pula, and each new exhibition space gave the exhibition a new dimension.

KEYWORDS: shipwreck, Mijoka shallows, eastern Adriatic, underwater archaeological research, methodology, exhibition, archaeological material, exhibits

In memoriam

Djelatnici Hrvatskog restauratorskog zavoda s tugom se opraštaju od svojih kolega i prijatelja Gabrijele Šaban, Sonje Črešnjek i Tihomira Percana.

GABRIJELA ŠABAN (7. 4. 1939. – 24. 2. 2020.)

Nakon nečije smrti često kažemo da nas je ta osoba napustila. Je li nas uistinu posve napustila? Nije. Nakon smrti, iza svakog čovjeka ostaju svakojaki manji ili veći tragovi u njegovu privatnom i javnom okruženju, ostaju neka njegova djela. Uvijek u nama dominiraju žive slike naših društva, pri čemu su najintenzivnije slike i spoznaje vezane uz njihovu osobnost.

A Gabrijelu pamtimo upravo po njezinoj osobnosti. Najkraće rečeno – Gabrijela je bila dobar čovjek, ostaje zapamćena po dobroti. Ta njezina temeljna vrlina u naše doba dobiva na vrijednosti svakog novog dana.

Gabrijela je otišla u prijevremenu mirovinu prije gotovo tri desetljeća. S tolikim protokom vremena nužno su izbljedjele mnoge slike, pomalo je teško sjetiti se svega onoga što je vezano uz izvođenje radova na objektima koje je vodila ili je u njima sudjelovala radeći u mnogobrojnim timovima. Stoga danas pretežu slike njezina najčešće blago nasmiješenoga lica, koje povezujemo s njezinim, u pozitivnom smislu te riječi, damskim ponašanjem.

Gabrijela se zaposlila kao diplomirana arhitektica u Restauratorskom zavodu Hrvatske, nepune tri godine nakon njegova osnutka 1966. godine. Ubrzo je postala pročelnica Odjela za arhitekturu, a u podosta turbulentno doba bila je i ravnateljica Zavoda. U 27 godina rada u Zavodu, većim dijelom u razdoblju u kojem se Zavod pretežito sam financirao, bilo je u takvim okolnostima zahtjevno voditi radove na brojnim spomenicima kulture, katkad s minornim sredstvima u doba velike gospodarske krize i goleme inflacije, uz to voditi Odjel za graditeljsko naslijeđe i pogotovo biti na čelu Zavoda sastavljenog od, tada, šest Odjela vrlo različitog profila, ljudi i radova.

U povodu dvadesete godišnjice, Zavod je objavio u Godišnjaku zaštite spomenika kulture Hrvatske - *Katalog*



radova Restauratorskog zavoda Hrvatske 1966. – 1986. U predgovoru koji je napisala Gabrijele, zatim u 624 kratka prikaza radova na vrlo raznovrsnim spomenicima kulture, najbolje se uviđa cjelokupna složenost djelovanja Zavoda u njegova prva dva desetljeća. Uvodnu riječ u *Katalogu* Gabrijele završava zahvalom radnicima Zavoda: „Mnogi od njih nisu više u našoj sredini; zahvaljujemo svima, osobito pionirima koji su stvarali ovu našu operativnu instituciju. Tada su utemeljeni naše stručno djelovanje, međusobna suradnja, a i naš odnos prema spomenicima kulture. Oni nam i danas pomažu da što lakše prevladamo mnoge teškoće, karakterom različite od onih koje su vezane uz osnivanje Zavoda.“

Gabrijela je jedna od tih pionirki Zavoda. Hvala Ti, Gabrijela. ■

SONJA ČREŠNJEK (2. 1. 1963. – 22. 4. 2020.)

Bremenitu 2020. godinu zauvijek ćemo pamtiti. Kao da nije bilo dosta strahova i tuge, virusa i potresa, stigla je najtužnija od svih vijesti – iz naših života otišla je draga kolegica i prijateljica Sonja Črešnjek. Ispratilo ju je samo nas nekoliko, onoliko koliko je propisano strogim epidemiološkim mjerama, na malom mjesnom groblju u Peščenici pokraj Lekenika. Tiho, skromno, uz poneki cvijet. Drugačije se nije moglo.

Sonja je rođena 1963. u tom istom mjestu. Otuda je svakoga dana pješačila do škole pa putovala u Zagreb na studij, otuda ju je svakoga jutra vozio autobus na posao, ondje je gradila svoju kućicu koju je tako voljela.

Nakon studija na Pedagoškom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, Sonja dolazi raditi u tadašnji Zavod za restauriranje umjetnina na Zmajevcu. Dugo i strpljivo, godinama radi kao vanjska suradnica, a za stalno se zapošljava na Odjelu za polikromiranu skulpturu sredinom devedesetih godina. To su i ratne godine, putuje se po terenima, spašavaju umjetnine... Sonjini kolege i suputnici s terena i danas se sjete odlaska na Prvić brodom Hrvatske ratne mornarice kao jedinim mogućim prijevozom, da bi demontirali ugroženi oltar iz crkve sv. Jelene. Prisjete se i onog slučaja kad su zbog uvjeta u umaškoj kapeli sv. Roka, pri demontaži tabulata, radili oklopljeni zaštitnom opremom baš kao ovi naši medicinari danas, u jeku pandemije. Teško se, s druge strane, prisjete da se Sonja ikad žalila, da joj je bilo teško. Sve je obavljala bez pogovora, stručno i s ljubavlju.

Dugačak bi bio popis svih projekata na kojima je Sonja radila i umjetnina koje je „spasila“. Umjetnine restaurirane njezinom rukom izlagane su na velikim izložbama: „Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244. – 1786.“ (Muzej za



umjetnost i obrt, 1989.), „Sveti trag – Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094. – 1994.“ (Muzej Mimara, 1995.), „Hrvati – kršćanstvo, kultura, umjetnost“ (Vatikan, 1999.), „Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije Sv. Ćirila i Metoda“ (Galerija Klovićevi dvori, 2000.) „Figura i ornament. Barok – Johannes Komersteiner i njegov krug“ (Muzej za umjetnost i obrt, 2016.).

Pamtimo Sonju kao samozatajnu, ali nadasve kolegijalnu, kao onu koja će uvijek prva pomoći kad zatreba. Dragocjeno nam je bilo njezino oko koje nepogrešivo prepoznaje lijepo u umjetnosti i nalazi načina da ga restauriranjem učini vidljivim i drugima. Zato smo se s njom uvijek rado savjetovali, znajući da će njezine zamjedbe biti doista korisne. Istina, posljednjih godina nam se mijenjala, postajala sve zatvorenija, nepristupačnija. Teška bolest činila je svoje. Čak i tada, sve do kraja, svoj posao je radila etično, marljivo, profesionalno – vrhunski.

Sjećanja. Slike vremena kad smo imali nekoga tako bliskog da s njim podijelimo zadovoljstvo zbog dobro obavljenog posla, koji je Sonja nepogrešivo znala prepoznati. I kolegijalnost. I prijateljstvo. ■

TIHOMIR PERCAN (29. 5. 1982. – 24. 6. 2020.)

Tihomir Percan rođen je u Puli 29. svibnja 1982. godine. Osnovnoškolsko obrazovanje završio je u Krnici. Nakon završene srednje škole u Puli, upisao se na studij arheologije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i diplomirao 2008. godine. Još je tijekom studentskih dana iskazivao zanimanje za arheologiju i arheološka istraživanja sudjelovanjem na brojnim terenskim iskopavanjima u Istri i Podravini.

U Hrvatskom restauratorskom zavodu zaposlio se 2006. godine. Radio je na Odjelu za kopnenu arheologiju sa sjedištem u Juršićima; od 2010. na radnom mjestu konzervatora arheologa, a 2019. godine stekao je zvanje višeg konzervatora arheologa. Vodio je sustavna i zaštitna arheološka istraživanja, a u brojnim drugim istraživanjima bio je važan (često i nezamjenjiv) član stručnog tima.

Većinu bogatog radnog iskustva stekao je na nalazištima diljem istarskog poluotoka, vodeći terenska istraživanja nalazišta Ljubićeve pećine kod Marčane, prapovijesnih gradina Glavica kod Markocije, Sv. Križa kod Završja, sv. Martina na Limskom kanalu, prapovijesne gradine i srednjovjekovnog utvrđenog naselja Stari Rakalj, ostataka srednjovjekovnog kaštela u Barbanu, srednjovjekovne crkve sv. Teodora, prapovijesnih i srednjovjekovnih gradskih bedema u Mutvoranu, gradskih bedema u Plominu, crkve sv. Foške u Batvačima, željeznodobnog nalazišta kod Berma i drugima.

Njegov primarni znanstveni interes bio je vezan uz istraživanje prapovijesnih razdoblja istarskoga poluotoka, čemu je posvetio najveći dio vremena te je, zahvaljujući tome, postao jedan od eminentnijih stručnjaka na tom području. Bio je doktorand na Univerzi na Primorskom, Fakulteti za humanistične studije u Kopru, s temom „Limski zaljev na prijelazu tisućljeća – problem prelaska kasnog brončanog u starije željezno doba Istre“.

Brojna istraživanja bila su popraćena znanstvenim i stručnim radovima, koje je objavio u znanstvenim časopisima te kao poglavlja u monografskim izdanjima. Rezultate svojih istraživanja predstavljao je na izložbama i brojnim predavanjima na međunarodnim znanstvenim skupovima. Iz bogatoga opusa ističe se organiziranje izložbe i kataloga *Ljubićeve pećina*, rezultat suradnje Hrvatskog restauratorskog zavoda i Muzeja prapovijesne antropologije iz Monaka, koja je prvi put otvorena u Monaku 2013. godine. Rezultati tih višegodišnjih istraživanja prezentirani su i hrvatskoj javnosti na nekoliko izložbi u Puli i Koprivnici. Rezultate zaštitnih istraživanja prapovijesne gradine Sv. Križ kod Završja prikazao je izložbom i katalogom *Sv. Križ: gradina kroz vrijeme*, u Završju 2017. godine i u Augustovu hramu u Puli, ostvarenom u suradnji s Arheološkim muzejom Istre 2018. godine.

Uz niz članaka u stručnim časopisima, bio je i autor u monografijama o *Zaštitnoj arheologiji na trasi magistralnog*



plinovoda Pula - Karlovac (2007.), *Tarsatički principij* (2009.), *Nove arheološke spoznaje o donjoj Podravini* (2013.) i *Claustra patafacta sunt Claustra Iuliarum... Recentna arheološka istraživanja na području kasnoantičkog obrambenog sustava* (2019.), gdje je obradio različite teme iz više razdoblja.

Njegov rad bio je obilježen visokom razinom stručnosti. Često je bio inovativan, primjenjivao je suvremene istraživačke i dokumentacijske tehnike, a njegova otvorenost prema suradnji sa stručnjacima s različitih znanstvenih područja obogaćivala je svako istraživanje koje je vodio. Njegov entuzijazam, usporediv s entuzijazmom mladog arheologa, nije ga napuštao kako je radni vijek odmicao, a i brojni su se kolege osjećali ugodno u radnom okružju koje je stvarao. Tihomir je bio veliki zaljubljenik u kuhanje; redovito je uveseljavao kolege svojim kulinarskim umijećem, često i na terenu.

Tragičan odlazak Tihomira Percana u počecima najboljeg dijela njegove karijere prekinuo je brojne planove koji su trebali biti realizirani, ostavljajući veliku prazninu u životima ljudi s kojima je surađivao. Njegov radni vijek, iako nažalost kratak, rezultirao je stručnim i znanstvenim opusom kojim je pridonio hrvatskoj arheologiji i koji će pomoći budućim generacijama arheologa.

Teško je pomiriti se s činjenicom da smo ostali bez istinske ljudske veličine, bez čovjeka kojega je bilo tako lako zavoljeti i s kojim je bilo zabavno provoditi vrijeme. Njegovim smo odlaskom izgubili puno, ali ostaje utjeha da je uvijek živio punim plućima, i to do posljednjeg trenutka, ispravno i u skladu sa svojim uvjerenjima. Iza njega ostaje prekrasna ostavština. Puno ljubavi, puno prijateljstva, puno sjećanja koja mame osmijehe na lica, puno arheoloških otkrića, projekata... ■

Popis kratica / List of abbreviations

AKU Split

Arhiv konzervatorskog ureda Split
Archive of the Conservation Department in Split

Arhiva AMZ/ AMZ Archive

Arhiva Arheološkog muzeja u Zagrebu
Archaeological Museum in Zagreb Archive

BAŠ

Biskupijski arhiv u Šibeniku
Archives of the Šibenik Diocese

DAZd

Državni arhiv u Zadru
State Archives in Zadar

HAZU SFA

Katalog Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Schneiderov fotografijski arhiv
Croatian Academy of Sciences and Arts, Schneider Photo Archive

Arhiva HRZ-a / HRZ Archive

Arhiva Hrvatskog restauratorskog zavoda
Croatian Conservation Institute Archive

Fototeka HRZ-a / HRZ Photo Archive

Fototeka Hrvatskog restauratorskog zavoda
Croatian Conservation Institute Photo Archive

IA

Institut za arheologiju
The Institute of Archaeology

MHAS

Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu
Museum of Croatian Archaeological Monuments

MKM, KO BJ – F

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Bjelovaru, fototeka
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Bjelovar, Photo Archive

MKM, KO BJ – A

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Bjelovaru, arhiv
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Bjelovar, Archive

MKM, KO ST – F

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Splitu, fototeka
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Split, Photo Archive

MKM, KO ST – Fs

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Splitu, Stara fototeka
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Split, Old Photo Archive

MKM, KO ŠI

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Šibeniku
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Šibenik

MKM, KO ZG – F

Ministarstvo kulture i medija, Konzervatorski odjel u Zagrebu, fototeka
Ministry of Culture and Media, Conservation Department in Zagreb, Photo Archive

MKM, UZKB – F

Ministarstvo kulture i medija, Uprava za zaštitu kulturne baštine, fototeka
Ministry of Culture and Media, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Photo Archive

MKM, UZKB – P

Ministarstvo kulture i medija, Uprava za zaštitu kulturne baštine, planoteka
Ministry of Culture and Media, Directorate for the Protection of Cultural Heritage, Archive

NAS

Nadbiskupijski arhiv Split
Archiepiscopal Archives in Split

NAZg

Nadbiskupijski arhiv Zagreb
Archiepiscopal Archives in Zagreb

Opaska / Disclaimer

Budući da je ove godine nakon sranjskih parlamentarnih izbora u Republici Hrvatskoj dotadašnje Ministarstvo kulture Republike Hrvatske dopunilo svoj službeni naziv u Ministarstvo kulture i medija Republike Hrvatske, u svim tekstovima za ovaj broj Portala, zaprimljenima do toga preimenovanja, u referencijama na Ministarstvo upotrebljava se naziv koji je vrijedio u vrijeme pisanja radova.

This year, the Ministry of Culture of the Republic of Croatia changed its official name to the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia after the July parliamentary elections in the Republic of Croatia. When referencing the Ministry, all texts for this issue of the Portal received before the change use the name valid at the time the papers were written.

